



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

**GABRIELA ALMEIDA PINHEIRO**

**O DESPEDAÇAMENTO DOS CORPOS: UMA LEITURA DE *AS BACANTES***  
**DE EURÍPIDES**

**FORTALEZA**

**2026**

GABRIELA ALMEIDA PINHEIRO

**O DESPEDAÇAMENTO DOS CORPOS: UMA LEITURA DE *AS BACANTES* DE  
EURÍPIDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre com concentração na área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

**FORTALEZA**

**2026**

GABRIELA ALMEIDA PINHEIRO

O DESPEDAÇAMENTO DOS CORPOS: UMA LEITURA DE *AS BACANTES*, DE  
EURÍPIDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre com concentração na área de Literatura Comparada.

Aprovada em 23/02/2026.

BANCA EXAMINADORA

---

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

---

Prof. Dr. Luciano Heidrich Bisol  
Secretaria da Educação do Estado do Ceará (Seduc)

---

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

Dedico, com amor, ao meu pai e minha  
mãe, por serem a maior prova de amor  
que conheço.

## AGRADECIMENTOS

A Deus e às forças que aqui me trouxeram e que, pulsando por debaixo da pele, se aparentam ao que poderia chamar de Destino.

Aos meus pais, Luzenilde Almeida Dantas e Cristóvão Colombo Pinheiro, pelo apoio prestado em todos os momentos.

Ao meu orientador, Orlando Luiz, pelos muitos ensinamentos e apoio incondicional.

À Vanessa Dantas e Joel Veiga, por serem os melhores amigos que eu poderia ter.

À Serena, minha gata, por me acompanhar todos os dias, entre os livros e papéis que se encontram espalhados pela casa.

A Américo, meu bem, pelo apoio incondicional e por não ter me permitido desanimar, sobretudo na etapa final de elaboração desse trabalho.

Aos meus amigos do Núcleo de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Ceará (NUCLASS – UFC) e aos amigos da Camerata de Violões da Escola Pública de Música, por estarem na torcida e me animarem durante os dois anos necessários para a conclusão deste projeto.

Aos professores da Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLEtras – UFC), pelas grandes contribuições para a minha formação como pesquisadora e como humana. Encontrei, na pós-graduação, uma casa.

À professora Ana Maria, pelas muitas reuniões em seus grupos de estudos e pelas contribuições prestadas à minha formação.

Ao professor Luciano Bisol, por ter despertado em mim o interesse pelos aspectos musicais da obra de Eurípides.

Aos tradutores e tradutoras que nos possibilitam acessar os textos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico Tecnológico – FUNCAP, à qual são devidos agradecimentos.

O amor é maior do que a rispidez das coisas. Agradeço por terem me mostrado beleza quando não fui capaz de vê-la.

οὐ καταφρονῶ ἰγὼ τῶν θεῶν θνητὸς γεγώς.  
“Mortal nato não desdenho os Deuses.”  
(Eurípides)

## RESUMO

*As Bacantes*, de Eurípides (484 – 406 a.C.), peça representada pela primeira vez em 405 a.C., além de ser um dos testemunhos mais antigos sobre os ritos do menadismo, trata de temas como violência e poder. Esse trabalho propõe analisá-la através do despedaçamento, compreendido não como o momento exato em que o corpo é repartido, mas como processo, sendo seu efeito proporcional à tensão que o prescreve. O termo *sparagmós*, no grego antigo, designa um campo semântico que, apesar de vasto, é marcado pelo sentido da violência, seja essa cometida por humanos ou animais. O apagamento e o silenciamento do corpo resultam no apaziguamento do coletivo. Por fim, o corpo que é lamentado é o corpo que, retomando a razão, percebe a própria violência. É no processo em que o júbilo e a glória se transformam em lamento que a peça se encerra. Percebendo um sistema de equivalências inseridas na tragédia *As Bacantes*, esse trabalho parte da proposta de René Girard (1990), e se configura como uma pesquisa de revisão bibliográfica. Observa-se que a violência, sob a figura da desonra e do ultraje, é o acontecimento que desencadeará a necessidade de outra ação no plano formal, que, no caso de *As Bacantes*, é a vingança de Dioniso. Para o mito, ela é a resolução, é aquilo que encontra nas linhagens antecedentes sua explicação. Para a ação, ela é continuidade e nos lança em um outro jogo, o da ambiguidade violenta. Portanto, concluímos que o despedaçamento pode ser utilizado como uma chave de leitura para a peça. Além do já citado Girard (1990), utiliza-se como base teórica Aristóteles (2008), Dodds (2002), Eagleton (2013), Pereira (2001), Eliade (1972), Vernant (2006), Lesky (1996), Foley (2019) e Otto (2017).

**Palavras-chave:** *as Bacantes*; despedaçamento; violência.

## ABSTRACT

*The Bacchae*, by Euripides (484–406 BC), a play first performed in 405 BC, is not only one of the oldest accounts of the rites of Maenadism, but also deals with themes such as violence and power. This work proposes to analyze it through dismemberment, understood not as the exact moment when the body is torn apart, but as a process, its effect being proportional to the tension that prescribes it. The term *sparagmós*, in Ancient Greek, designates a semantic field that, although vast, is marked by the sense of violence, whether committed by humans or animals. The erasure and silencing of the body result in the appeasement of the collective. Finally, the body that is mourned is the body that, regaining reason, perceives its own violence. It is in the process in which joy and glory are transformed into mourning that the play ends. Perceiving a system of equivalences inserted in the tragedy *The Bacchae*, this work is based on the proposal of René Girard (1990) and configured as a bibliographic review research. It is observed that violence, in the form of dishonor and outrage, is the event that will trigger the need for another action on the formal level, which, in the case of *The Bacchae*, is Dionysus' revenge. For the myth, it is the resolution, it is what finds its explanation in the preceding lineages. For the action, it is continuity and throws us into another game, that of violent ambiguity. Therefore, we conclude that dismemberment can be used as a key to interpreting the play. In addition to the aforementioned Girard (1990), Aristotle (2008), Dodds (2002), Eagleton (2013), Pereira (2001), Eliade (1972), Vernant (2006), Lesky (1996), Foley (2019), and Otto (2017) are used as a theoretical basis.

**Keywords:** *the Bacchae*; dismemberment; violence.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
1.1	Eurípides e <i>As Bacantes</i> .....	11
1.2	Dodds, Girard e Nietzsche – A loucura e o ritual .....	15
1.3	Estrutura do trabalho e hipótese .....	28
<b>2</b>	<b>VIOLÊNCIA E TRAGÉDIA</b> .....	<b>30</b>
2.1	A violência fundadora .....	30
2.2	Violência e tragédia .....	37
<b>3</b>	<b>VIOLÊNCIA E RITUAL</b> .....	<b>46</b>
3.1	A tragédia e o ritual .....	46
3.2	Despedaçamento e subversão: a força motriz .....	47
3.3	O Dionisíaco: rito, ambivalência, violência e êxtase .....	49
<b>4</b>	<b>O DESPEDAÇAMENTO DOS CORPOS EM <i>AS BACANTES</i></b> .....	<b>57</b>
4.1	O Despedaçamento: possíveis significados e recorrências .....	57
4.2	O <i>Despedaçamento</i> dos corpos em <i>As Bacantes</i> , de Eurípides .....	72
4.2.1	Prólogo (vv. 1 – 63) .....	75
4.2.2	Párodo (vv. 64 – 169) .....	77
4.2.3	Primeiro episódio (vv. 170 – 368) .....	81
4.2.4	Primeiro estásimo (vv. 370 – 433) .....	88
4.2.5	Segundo episódio (vv. 343 – 518) .....	89
4.2.6	Segundo estásimo (vv. 519 – 575) .....	94
4.2.7	Terceiro episódio (vv. 576 – 862) .....	95
4.2.8	Terceiro estásimo (vv. 862 – 911) .....	99
4.2.9	Quarto episódio (vv. 912 – 976) .....	100
4.2.10	Quarto estásimo (vv. 977 – 1023) .....	103
4.2.11	Quinto episódio (vv. 1024 – 1152) .....	104
4.2.12	Quinto estásimo (vv. 1153 – 1164) .....	106
4.2.13	Êxodo (vv. 1165 – 1392) .....	107
<b>5</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>112</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>115</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*As Bacantes*, peça representada pela primeira vez em 405 a.C., além de ser um dos testemunhos mais antigos sobre os ritos do menadismo, trata de temas como violência e poder. Compreendemos que, uma após a outra, as personagens da peça desempenham um papel similar na cadeia de violências em que se envolvem, ora sendo agressores, ora agredidos e, portanto, podem ser analisadas a partir de sua participação no processo de violência e de transgressão.

Em outras palavras, nessas personagens que são ora caça, ora caçadores, notamos um processo gradativamente intensificado em que os corpos, previamente (ou não) violentados, caminham para o duplo. Em seu êxito está tanto a glória como a destruição, o júbilo e a lamentação. Atentando para a violência processual, tomaremos o despedaçamento dos corpos como chave de leitura para o presente trabalho.

O termo *sparagmós*, no grego antigo, designa um campo semântico que, apesar de vasto, é marcado pelo sentido da violência, seja essa cometida por deuses, humanos ou animais. Os dicionários consultados – como será possível conferir em nossa análise no quarto capítulo – convergem ao defini-lo como “dilacerar, despedaçar, segurar de forma violenta, convulsionar”, e ainda, em sentido médico, “ter espasmos” ou “ser possuído por um espírito”.

Esses sentidos tornam-se mais evidentes quando analisamos a utilização do termo dentro de contextos específicos. De uma forma geral, notamos que eles tendem a ser traduzidos em língua portuguesa por derivados dos verbos picar, cortar, despedaçar, dilacerar, arranhar, puxar, agarrar – todos marcados por uma intensificação que seria, possivelmente, justificada por uma etimologia em comum com a do verbo *spáo*. Comentaremos, de forma mais detalhada, possíveis caminhos etimológicos no capítulo quatro.

No caso específico de *As Bacantes*, optamos pelo verbo “despedaçar” para evidenciar a noção de desintegração de uma parte, central à dinâmica da peça como um todo. É por meio dessa e de outras imagens de fragmentação, – ampliadas no processo de violência – que ocorre a suspensão da diferença, de modo a aproximar as figuras de transgressor e de guardião das leis, de agente da diferença e agente da igualdade – sobretudo quando tratamos das personagens que alcançam protagonismo em nosso *corpus*: Penteu e Dioniso.

## 1.1 Eurípides e *As Bacantes*

Seguindo a definição de *The Oxford Classical Dictionary* (1999), Eurípides teria nascido na década de 480 a.C. A primeira das competições de que participou foi as Grandes Dionísias, em 455 a.C., na cidade de Atenas, um ano após a morte de Ésquilo. Nessa competição, teria ficado em terceiro lugar, com a trilogia que incluía *As Filhas de Pélias* – cujas peças teriam como tema o mito de Medeia. Estima-se que o autor teria morrido em 407-406 a.C., quando em sua estadia, por razões desconhecidas, no império da Macedônia. Em ocasião da sua morte, teriam restado peças ainda não encenadas, com as quais obteve uma vitória póstuma. O dicionário cita-as, seriam elas *Ifigênia em Áulis*, *Alcmeão em Corinto* e *As Bacantes*.

A primeira vitória ocorreu apenas em 441 a.C., tendo vencido novamente em 428 a.C., com *Hipólito*. Em vida teria tido apenas quatro vitórias nas Dionísias, sendo, segundo o dicionário, bem “menos sucedido” que Ésquilo” (treze vitórias) ou Sófocles (dezoito vitórias). Em 431, ficou em terceiro lugar, atrás do filho de Ésquilo, Euforion, e de Sófocles. Em 415, ficou em segundo lugar, atrás de Xenócles com as peças *Alexandre*, *Palamedes*, *As Troianas* e *Sísifo*. Em 409, provavelmente competiu pela última vez nas Dionísias com peças que incluíam *Orestes*.

Após isso teria deixado Atenas para visitar a Macedônia, sendo hospede do rei Arquelaus. Durante sua estadia teria escrito uma peça sobre um ancestral do rei (assim como Ésquilo havia escrito sobre a fundação do Etna enquanto estava em Siracusa como hóspede do tirano Hierão). Eurípides nunca retornou a Atenas e morreu na Macedônia. Não há boas razões para acreditar que ele teria deixado Atenas amargurado, porém, desconhece-se o motivo específico de sua estadia na Macedônia.

Eurípides escreveu cerca de noventa peças, tendo chegado aos nossos dias mais do que o dobro do que temos de Ésquilo ou Sófocles. A ordem das peças que apresentamos segue a descrição do *Classical Dictionary* (1999): seriam dez peças transmitidas com escolia: *Alceste*, *Medéia*, *Hipólito*, *As Troianas*, *Fenícias*, *Orestes*, *Bacantes* e *Reso* (de autoria incerta, que provavelmente não seria atribuída a Eurípides). Dessas, *As Bacantes* teria perdido suas escolias, tendo o seu final parcialmente mutilado.

Além disso, as outras nove peças que nos chegaram (*Helena*, *Electra*, *Heraclidas*, *Héracles*, *Suplicantes*, *Ifigênia em Áulis*, *Ifigênia em Tauride*, *Íon* e *Ciclope*), teriam sido transmitidas por meio de dois manuscritos do século XIV, sem escolia e em ordem alfabética. Das peças sobreviventes, estima-se as seguintes datas aproximadas: *Alceste*

(438), *Medéia* (431), *Hipólito* (428), *As Troianas* (415), *Helena* (412), *Fenícias* (409), *Orestes* (prov. 408) e *Bacantes e Ifigênia em Áulis* (entre 408 e 406).

Em sua breve exposição, o dicionário enfatiza ainda uma caracterização do metro utilizado pelo tragediógrafo, cujas modificações contribuiriam para o processo de datação das obras. Eurípides teria tido a tendência de, progressivamente, usar um verso iâmbico mais livre e solto, o que é importante para datar as peças de anos desconhecidos. Estima-se, com base nisso, que *Heraclidas* seria de 430, *Andrômaca* de 426, *Hécuba* de 424, *Suplicantes* de 422, *Electra* de 416, *Héacles* de 414, *Ifigênia em Tauride* de 413, *Íon* de 410. O *Ciclope*, uma sátira, é tardio, de cerca de 408. Também possuímos fragmentos significativos de *Télefo*, *Cretenses*, *Cresfontes*, *Erecteu*, *Faetonte*, *Alexandre*, *Édipo*, *Hipsípile*, *Arquelau* e outros.

Desde a caracterização feita por Aristófanes em *As Rãs* – peça representada pela primeira vez no ano de morte de Eurípides – Eurípides passa a ser lido de maneira mais enfática como um “realista”, de modo que, verifica-se em Aristóteles a menção do autor como aquele que representa os homens conforme o são, e não como deveriam ser, tal qual os representava Sófocles.

As peças mais citadas pelo seu realismo – e até mesmo brutalidade – são *As Troianas*, por representar a realidade da guerra; *Éolo*, pelo tema do incesto; e *Cretenses*, pela representação de uma relação sexual com um touro. Talvez, em se tratando da crítica moderna, ganhem maior destaque as fortes personagens com alto teor psicológico, sobretudo femininas: Medeia, Fedra, Electra, Creúsa, e personagens masculinos como Íon, Orestes e Penteu. Ainda sobre o autor, é válido destacar:

[...] o conteúdo da tragédia, em Eurípides, transborda amiúde da forma dada por seu gênero, e a configuração de sua obra reflete, no fato de que seus elementos nem sempre conseguem ligar-se para formar uma unidade orgânica, aquele dilaceramento que nos fala do austero semblante do pensador, que a Antiguidade nos transmitiu em diversas réplicas como sendo o retrato do poeta (Lesky, 1996, p. 193).

Em suas peças mais tardias, o tragediógrafo apresenta características como a maior presença de árias e duetos entre atores, diminuição do coro, aumento do canto sem estrofes regulares – com uma forte influência de novas práticas musicais. Longas passagens de *esticomitia*, e mistura de modos trágicos, melodramáticos e épicos. Em suas duas últimas peças, *As Bacantes e Ifigênia em Áulis*, apresentadas no mesmo festival, contemplamos a ampliação de sua imaginação teatral num estilo maduro. Em *As Bacantes*

há uma espécie de metateatro que é, ao mesmo tempo, apresentado por meio do choque entre o emocional e a experimentação formal e o retorno às formas precedentes. Cabe a nós perguntarmos-nos se a selvageria do dionisiaco e a presença do poder do divino contrastariam ou reafirmariam a relação da tragédia com o ritual – coisa que buscaremos debater mais tarde, no terceiro capítulo do nosso trabalho.

*As Bacantes* narra a realização da vingança de Dioniso que, ao chegar disfarçado em Tebas, passará a exigir seu culto. Ele leva à cidade as mulheres que já o acompanham – bacantes da Frígia – e acrescenta ao seu séquito as mulheres de Tebas, incluindo Agave e Ino, irmãs de sua mãe, Sêmele. Todas são levadas ao monte Citéron, onde experienciam o êxtase e os milagres provindos do deus. Penteu, rei de Tebas, compõe a principal resistência ao culto e, portanto, encarna na peça uma materialização do objeto de vingança. Como verificaremos, “não há nada em Dioniso que não encontre seu análogo em Penteu” (GIRARD, 1990, p. 164). Ambos possuem o corpo despedaçado. Na peça, presenciaremos o processo em que, Agave, em êxtase, mata o filho enquanto o cita, crendo estar matando uma fera. Ao tornar a si, ela percebe o seu erro e é dilacerada.

Tomando a estrutura formal, podemos resumir a peça nos seguintes acontecimentos. No prólogo, que se estende dos vv. 1 ao 63, Dioniso entra em cena e apresenta tanto a si mesmo como o que trama, ou seja, o argumento da peça é, desde já, apresentado para o público. Ele descreve como enlouqueceu as mulheres de Tebas e como se vingará, caso a cidade não preste as libações e realize seus ritos, cuja desonra está sobretudo na figura de Penteu, que está à frente do poder.

No párodo (vv. 64 – 169), que a este segue, o coro de Bacantes frígias pronuncia um canto em louvor ao deus, complementando detalhes de sua genealogia e fazendo a primeira menção ao ato da caça. Trata-se de uma passagem repleta de indicações cênicas, com menções aos milagres e outros símbolos que compõem o ritual, como instrumentos musicais, tíasos e as características das vestes.

No primeiro dos cinco episódios, entram Tirésias e Cadmo, que tentam convencer Penteu a cultuar Dioniso. Penteu rejeita o culto e acusa o deus de ter corrompido as mulheres da cidade. Entra então o coro e pronuncia o primeiro estásimo (vv. 370 – 433), cujo tema é a oposição entre humildade e punição, antecipando e acrescentando tensão à queda de Penteu e debatendo sobre dois tipos de *nómos*: o da *pólis* e o dos deuses.

No segundo episódio (vv. 434 – 518) entra em cena um servo, que anuncia a prisão do forasteiro, que foi conduzido, sem resistência, para o cárcere. O mensageiro narra que as bacantes se soltaram sem a intervenção de mão humana, tendo os pés soltos e as trancas

das portas abertas. Ocorre o primeiro diálogo entre Penteu e o forasteiro, que é Dioniso disfarçado. Ele o interroga sobre sua origem e sobre os cultos dionísíacos. As respostas ambíguas irritam ainda mais Penteu, que, em crescente tensão, ordena que ele seja castigado. O forasteiro é visto com certa curiosidade por Penteu: é belo, parece não ser apto à guerra, e fala por enigmas. As ameaças se constituem como uma forma de destruição do conjunto simbólico que legitima o deus. No segundo estásimo (vv. 519 – 575), o coro estreita ainda mais o tema que já se apresentava: exaltam e evocam Dioniso e nomeiam a monstruosidade de Penteu não só como consequência de seus atos, mas de seu nome – como destaca Dioniso no v. 508.

No terceiro episódio (vv. 576 – 862), vislumbramos, primeiro, o prenúncio e a epifania do terremoto. Dioniso dialoga com as bacantes, evoca e lança o fogo do raio do túmulo de sua mãe sobre a casa de Penteu. O coro intercede a epifania: Dioniso está sob o teto em uma estrutura frágil que compõe a casa de Penteu. De maneira enfática, o poder do deus é revelado. Dioniso ordena às bacantes que expulsem os tremores da carne (v. 607) e que não temam, pois é um deus e em momento algum poderá ser retido. Dioniso passa a descrever a humilhação de Penteu e que ambos caíram em embate (v. 630). Será crucial para a nossa análise visualizarmos as imagens de animais que compõem esse trecho, por hora, destaquemos apenas essa: no lugar de Dioniso estava um Touro (v. 618).

Após o segundo *agón* entre as duas personagens, entra um mensageiro que narra as ações das bacantes no Monte Citéron, milagres de Dioniso, e o pavor da situação – que conduz a uma súplica ao rei para que não negue o deus. Nesse relato, é importante destacar: as mulheres não estão embriagadas, são agentes de milagres – conduzindo a natureza com os tirsos – atuam como um coletivo que age a ao mesmo tempo dorme constantemente, o que reforça a natureza de Dioniso e pode ser explicado pelo *enthousiasmós* (“ter um deus dentro de si”). Após o relato, Penteu é, aos poucos, tomado por leve delírio (v. 851), e convencido de que deve vestir-se de mulher para espreitar oculto as mulheres no monte. Por fim, Dioniso revela que Penteu será morto pela própria mãe (v. 863). No Terceiro estásimo (vv. 862 – 911), que a esse se segue, o coro celebra, em êxtase, o poder do deus e a vitória que recará sobre o “o ímpio”.

Seguindo com a progressão da cena, no quarto episódio (vv. 912 – 976), vemos o êxtase de Penteu, que, travestido de bacante, é dominado pelo delírio. Tomado por uma visão dupla, passa a enxergar dois sóis, duas Tebas e torna a ver, no lugar do forasteiro, um touro. O diálogo entre Penteu e Dioniso é marcado por ambiguidades e cenas que

preparam o corpo de Pente para o despedaçamento. Ao final, de maneira simbólica, o deus o entrega às mãos da mãe, Agave.

No quinto episódio (vv. 1024 – 1152), apenas a imagem de Penteu é evocada. O mensageiro verbaliza a morte de Penteu, que simboliza a vitória de Dioniso e que, brevemente, narraremos a seguir. Conduzido pelo deus, Penteu e o mensageiro direcionam-se ao monte onde estão as bacantes. Desejoso de ver o que não deve, Penteu sobe em um abeto, de onde é retirado. Sua mãe, Agave, possuída pelo deus, crendo ver um leão, despedaça o corpo do filho. As demais filhas de Cadmo participam da cena. No quinto estásimo (vv. 1153 – 1164), sob o símbolo de júbilo e celebração, o coro comemora a vitória de Dioniso e a boa sorte de Penteu.

Por fim, no êxodo (1165 – 1392), Agave, pela primeira vez, entra em cena e mostra o resultado de sua caça: a cabeça de Penteu. Considerando-a um prêmio e de origem animal, ela alegra-se e considera-se digna de louvor – pois ainda está tomada de entusiasmo. Cadmo ressurgue, convocando servos, para que juntem os pedaços dispersos do corpo de Penteu. Por meio de perguntas processuais, ele conduz Agave à razão. Da mesma forma que Dioniso conduziu Penteu, Cadmo opera: se em um o desejo de ver era proibido, em outro, torna-se necessário, por mais que não desejado. Em outras palavras, o despedaçamento também dilacera: a peça se encerra com o reconhecimento de Agave e a punição. Ambos serão exilados. Dioniso reaparece para confirmá-la, e se retira. Também se retiram Agave e o coro das bacantes.

## 1.2 Dodds, Girard e Nietzsche – A loucura e o ritual

Por ser o êxtase uma das principais funções do rito de Dioniso, e por se configurar, dentro do contexto da peça, como um forte recurso narrativo, entremos brevemente no tema, passando, antes, pelos aspectos da religiosidade na Grécia, para, logo em seguida, atentar para a compreensão das relações entre divindade, loucura e culto.

Questionando-se se não incorreríamos a um erro ao restringir tão somente o significado da palavra “religião” ao que nós concebemos como o sentido religioso em nosso tempo, Dodds (2002), no primeiro capítulo da obra *Os gregos e o Irracional*, elabora um reexame de “certos aspectos relevantes da experiência religiosa grega” a partir de Homero. É interessante perceber que o autor decide iniciar por um aspecto que nos será crucial em nossa discussão sobre *As Bacantes*: a relação entre a loucura e o divino:

Tomemos, como ponto de partida, a experiência da tentação divina ou louca paixão (*áte*) que levou Agamenon a compensar a si mesmo pela perda de sua concubina, através do roubo da concubina de Aquiles. “Não fui eu”, declarava ele mais adiante, “a causa de um tal ato, mas sim Zeus e o quinhão que me cabe, e a Erínia que caminha na escuridão: foram eles que em assembleia colocaram uma selvagem *áte* em meu entendimento, naquele dia em que eu arbitrariamente tomei de Aquiles a sua cativa. Ora, o que eu podia fazer? A divindade terá sempre seus sacrifícios (Dodds, 2022, p. 11).

Tal afirmação é uma fuga de responsabilidade no sentido jurídico. Quando somos informados que Zeus pôs sobre um mortal a *áte* – por vezes condenando-o a uma predestinação – deparamo-nos não com a ausência de culpa sobre o ato, mas com uma categoria do divino: a capacidade de retirar o discernimento humano e fazer agir conforme a loucura, tangenciando em efeitos e consequências a ordem do normal.

Dodds (2002) cita diversos exemplos para ilustrar a situação. Por exemplo, o comovente discurso de Helena, afirmando que teria Zeus a responsabilidade sob sua paixão; o caso de Glauco, cujo discernimento foi de tal maneira retirado ao ponto de aceitar uma pechincha ruim, arrematando uma armadura de outro por bronze; e ainda o de Automedon, cuja loucura de tentar representar os papéis de cocheiro e levantador levaram seu amigo a perguntar qual divindade teria sido responsável por infundi-lo de tal razão. Se tais casos não provam uma ação do divino de uma forma mais profunda, servem ao menos para pensarmos que: se não servem como uma implicação moral, qual seria a sua utilidade? Revelar um julgamento feito errado? Eles apontam para a natureza da *áte*, cuja representação em Homero encontra-se sintetizada na seguinte passagem:

Há um certo número de passagens de Homero em que a ação sem sabedoria e justificação é atribuída à *áte*, ou descrita pelo verbo cognato *aasasthai*, sem referência explícita a qualquer intervenção divina. Mas em Homero a *ate* não é um agente pessoal – as duas passagens que a designam em termos pessoais são claramente peças de alegoria. Nem sequer, de qualquer modo que seja, a palavra pode significar, no texto da *Iliada*, um desastre objetivo, como é hábito nas tragédias. Sempre, ou quase sempre, *áte* é um estado mental – bloqueio temporário ou confusão em nosso estado mental de consciência. Trata-se, de fato, de uma situação de insanidade parcial e temporária; e, como toda insanidade, ela é atribuída não a causas fisiológicas ou psicológicas, mas a uma intervenção externa e “demoníaca” (Dodds, 2002, p. 13).

Ou seja, para Homero a *áte* não é um agente pessoal – e quando assim aparece trata-se de um recurso alegórico – não representando uma catástrofe, como é comum nas tragédias. Ela não figura, em hipótese nenhuma, como uma redução simplista de

perversidade, e não se resumiria em Homero à punição, pois essa ou é a própria irreflexão, ou o resultado da *áte*, tratando-se apenas de um inexplicável erro. Trata-se, portanto, de um quase estado mental algo que está para além da esfera moral, e que não implica na abstenção dessa. Em alguns momentos pontuais, enfatiza Dodds (2002), encontramos a associação da *áte* ao consumo de vinho na *Iliada*.

Outro conceito que se articula com o de *áte* é o de *ménos*. Assim como ela, não se trata de uma força física, nem mesmo de um órgão ou uma faculdade permanente como o *thymós* ou o *noûs* [inteligência, entendimento, consciência], mas de um estado mental. Quando um homem experimenta o *ménos* em seu peito, ou sente inflar as narinas, ele está consciente de um misterioso acesso de alegria. Para Homero, não se trata de um capricho, mas um ato de um deus que aumenta e diminui conforme sua vontade a *areté* de um homem, ou seja, sua potência de luta. É nesse sentido, completa Dodds (2002), que a possessão temporária de um elevado *ménos* é, como no caso da *áte*, um estado anormal que exige uma explicação para além do normal:

Trata-se de uma experiência fora do normal. E os homens em condições divinas de *menos* muito elevado se comportam até certo ponto de maneira anormal. Eles podem realizar os feitos mais difíceis com facilidade (*rea, πρᾶ*), o que é marca tradicional do poder divino. [...] É claro que os deuses, para fins de disfarce, assumem formas e aparências de seres humanos individuais, mas a questão aí é outra. Os deuses podem aparecer, por vezes, sob formas humanas e os homens podem compartilhar, por vezes, o atributo divino do poder, mas nem por isso há em Homero qualquer confusão quanto à clara linha que separa humanidade e divindade (Dodds, 2002, p. 18).

Na conclusão de sua análise, Dodds (2002) finaliza o capítulo afirmando que podemos resumir nossos resultados dizendo que todas as atitudes normais do comportamento humano, cujas causas não eram percebidas de imediato, nem pela própria consciência e nem por outras pessoas, são imputadas a uma ação sobrenatural. O que nos leva a indagação que, provavelmente, movimentou toda a obra: como poderia um povo tão tendencioso à racionalidade, não se livrar de uma percepção sobrenatural de alguns fenômenos e de outros sim, como o fez em relação ao medo da morte? Como observamos, as manifestações da religiosidade apontam para o irracional, pois haveria uma tendência humana de excluir impulsos não sistemáticos e não racionais, assim como os atos resultantes, do “eu” e imputados a uma origem externa.

No âmbito dessa religiosidade, entramos em contato com um outro conceito, o de *phthónos*: trata-se de um crime primitivo de sucesso demasiado que será punido por uma

divindade enciumada. Tal ciúme pode ser oriundo do sucesso, que produz *koros* (saciedade, orgulho) e ao mesmo tempo, pode ocasionar em *hybris* (excesso, insolência, violência divina):

Os homens sabiam o quão perigoso era ser feliz. Mas tal obstáculo tinha também, sem dúvida, um lado salutar. É significativo a esse respeito que quando Eurípides, dentro de uma nova era do ceticismo, faz o coro de sua tragédia lamentar o fim dos critérios morais, os homens vejam a prova cabal de tal colapso no fato de que “os homens já não visam mais escapar ao *phthónos* dos deuses” (Dodds, 2002, p. 38).

A moralização do *phthónos* nos conduz a um segundo traço característico do pensamento religioso arcaico: a tendência a transformar o sobrenatural em geral, e Zeus em particular, em agente da justiça. Por mais que moral e religião não tenham surgido ao mesmo tempo, é natural que o homem passe a projetar sobre o *cosmos* sua demanda por justiça social, e seja tomado de “coragem e segurança” quando de universos distantes retornam o magnífico eco de sua voz, com a punição prometida para os culpados, e as graças concedidas aos considerados dignos.

Dodds (2002) afirma que em épicos gregos tal estágio ainda não foi atingido, mas já podem ser observados crescentes indícios de que dele se aproximam. Os deuses da *Iliada* estão preocupados primeiro com sua própria honra (*timé*). Falar levemente de um deus, negligenciar seu culto, tratar mal seu prelado, leva a divindade a se zangar, como veremos em *As Bacantes*. A honra de Dioniso encontra-se ferida, por ter tido seu culto negado. Tal característica se ancora no que o autor nomeia de cultura baseada na vergonha, em que os deuses, a exemplo dos homens, se ofendem rapidamente.

No entanto, é preciso observar que ainda não há em Homero nenhum traço da crença de que essa “conspiração” fosse infecciosa ou hereditária. Não se trata ainda do que posteriormente se conceberá como maldição familiar provocada por um *miasma*. Na visão arcaica, ela era tanto uma coisa quanto outra, e é nisso que reside seu terror. Como um homem poderia ter certeza de não ter contraído o mal por meio de um contato acidental, ou mesmo herdado o mal de um crime esquecido, cometido por algum ancestral remoto? Tais ansiedades eram ainda mais angustiantes por seu caráter completamente vago e a impossibilidade de vinculá-las a uma causa que pudesse ser reconhecida e enfrentada (DODDS, 2002, p. 43).

Nesse processo ocorre uma expansão do conceito de *áte*. A *áte* é frequentemente moralizada ao ser representada como um castigo. Segundo Dodds isso aparece apenas uma vez em Homero (na *Iliada*, no canto IX) e posteriormente em Hesíodo, em que a *áte*

surge como uma punição da *hybris*. Como outros castigos sobrenaturais, ela cairá sobre os descendentes dos pecados se a “dívida má” não for paga durante a vida destes e induzir a vítima ao erro, através do qual ela acaba por precipitar sua própria ruína.

A intervenção dos deuses nas ações humanas abre espaço para uma discussão sobre a loucura, que Dodds (2002) desenvolverá no capítulo *As bênçãos da loucura*. No *Fedro*, Platão concebe a loucura como uma dádiva, desde que seja oriunda de uma fonte divina, e para essa correspondem quatro tipos 1. A loucura profética (inspirada por Apolo), 2. A loucura ritual (inspirada por Dioniso); 3. A loucura poética (inspirada pelas Musas); e 4. A loucura erótica (inspirada por Afrodite e Eros). Para compreender melhor esse questionamento, o autor se perguntará: como os gregos teriam chegado às crenças pressupostas na classificação de Platão e quanto eles as alteraram por influência dessa tendência racionalista? Até que ponto os estados mentais denominados como “loucura profética” e “ritual” podem ser identificados a estados reconhecidos por nossa psicologia e antropologia modernas? São perguntas que guiarão a discussão do capítulo. Em nosso caso, interessa-nos pensar sobretudo no primeiro e no segundo tipo de loucura.

Para isso, partiremos do seguinte questionamento: como a loucura divina e a loucura comum se distinguem? Qual a diferença da loucura produzida por Apolo e Dioniso? Partiremos dos seguintes pressupostos: são comuns em povos primitivos as crenças de que todos os tipos de distúrbios mentais são causados pela interferência do sobrenatural. Para os gregos, segundo Dodds (2002), a epilepsia era uma “doença sagrada” que sugere a intervenção de um *daímon*. A ideia de possessão, por sua vez, teria derivado da personalidade alterada ou duplicada. Assim, todos os tipos de distúrbio mental, incluindo sonambulismo, delírio e febre alta, seriam atribuídos a agentes demoníacos. Encontramos já na *Odisseia* a ideia de que a doença mental tem traços no sobrenatural. Na Idade Clássica, os intelectuais podiam limitar o espectro da “loucura divina” a certos tipos específicos. Por figurar dentro da esfera do sobrenatural, os insanos eram ao mesmo tempo respeitados e temidos, pois, quando surgisse a oportunidade, poderiam dispor de poderes negados aos homens, movidos por seu *daímon*, como ocorre com Ájax ou mesmo Édipo.

Nesse contexto, torna-se difícil traçar a linha divisória entre a insanidade comum e a loucura profética. Platão, e a tradição grega em geral, faz de Apolo seu patrono; e dos três exemplos de profecia que ele nos dá, a inspiração de dois deles (a Pítia e a Sibila) é apolínea, ficando a terceira instância a cargo das sacerdotisas de Zeus em Dodona. Assim, podemos nos situar a partir do culto de Apolo e situar que “a loucura profética é, no caso

da Grécia, pelo menos tão velha quanto a religião de Apolo”. Podendo ser ainda mais antiga. “Se os gregos estavam certos ao conectar μάντις e μαίνομαι [adivinho e louco] – e muitos filólogos crêem que sim – é porque a associação entre profecia e loucura pertence já ao estoque de ideias indo-europeias” (DODDS, 2002, p. 76-7). Vejamos como operava Apolo:

Em Delfos, e aparentemente em muitos de seus oráculos, Apolo contava não com visões como as de Teoclimenos, mas com “entusiasmo”, em sentido literal e original. Pítia tornou *entheos, plena deo* – isto é, Apolo penetrou e usou seus órgãos vocais como se lhe pertencessem, exatamente como o chamado “controle” nos fenômenos mediúnicos modernos. Eis por que as manifestações delficas de Apolo são sempre expressas na primeira pessoa e nunca na terceira (Dodds, 2002, p. 77).

No que tange os famosos “vapores”, que muitos atribuíram como a causa da inspiração da pítia, é importante destacar que são uma invenção helenística, como observou Wilamowitz. Tais dificuldades teriam sido percebidas por Plutarco, que conhecia os fatos, e parece, enfim, tê-la rejeitado por inteiro; mas a exemplo dos filósofos estoicos, tal hipótese tornou-se um recurso para a partir daí, direcionar o fenômeno para uma explicação de caráter materialista (DODDS, 2002, p. 80).

Em uma cultura de culpa, a necessidade de se assegurar pelo sobrenatural, de uma autoridade transcendente, parece extremamente forte. Mas a Grécia não possuía nem uma Bíblia, nem uma igreja – eis por que Apolo, vigário do pai celeste sobre a terra, surgiu para preencher o vazio. Sem Delfos a sociedade grega mal teria conseguido suportar as tensões às quais estava sujeita a era arcaica. A esmagadora atmosfera de ignorância e de inseguranças humanas, o horror do *phthónos* divino e do *miasma* – o peso acumulado de tudo isso teria sido insuportável sem a segurança que um conselheiro divino onisciente poderia oferecer, segurança de que por detrás do caos aparente havia conhecimento e finalidade (Dodds, 2002, p. 81).

Compreendido sumariamente o papel de Apolo e de sua loucura, passemos para a segunda forma, atribuída a Dioniso. Dodds (2002) dirá que a função social do ritual dionisíaco é essencialmente catártica. Ela se tratava de purgar o indivíduo de impulsos irracionais infecciosos que, uma vez invocados, davam margem, como em outras culturas, a efusões de dança ininterrupta e a outras manifestações de histeria coletiva. A principal função está no que ele proporciona, ou seja, uma espécie de descarga e alívio. Se isso é verdade, Dioniso representava uma necessidade tão grande quanto Apolo para o período arcaico. Se por um Apolo prometia segurança, Dioniso oferecia liberdade:

Esqueça a diferença e você encontrará a identidade, uma-se ao θιασος [grupo de pessoas alegres, celebradores do deus Dioniso] e você será feliz no dia de hoje”. Este último deus era essencialmente um deus de alegria. Πολυγηθης como Hesíodo o denomina: χαρμα Βροτοισιν como diz Homero. E suas alegrias eram acessíveis a todos, incluindo escravos e homens livres, afastados dos cultos de pessoas idosas. Apolo, por sua vez, circulava apenas em meio à alta sociedade, dos dias em que ele era patrono de Heitor até quando ele passou a canonizar atletas aristocráticos. Mas Dioniso foi por todos os períodos δημοτικος, isto é, um deus do povo (Dodds, 2002, p. 82).

As alegrias de Dioniso abrangem um espectro extremamente variado, desde os prazeres simples do homem rústico no campo, dançando com peles de bode ensebadas, ao ὠμοφάγος χάρις (charme antropofágico) do êxtase bacanal. Dioniso é Lusios, “o libertador”, deus que, por meios mais ou menos simples, confere ao homem o poder de deixar de ser ele mesmo por um curto período de tempo, tornando-o assim, livre. É ele uma espécie de figura mágica, que retira o peso da responsabilidade individual, que se forjava no período arcaico, e o lança à experiência coletiva. O objetivo do seu culto ao deus era o *êxtase*, que poderia significar desde “sair de si” até uma alteração mais profunda da personalidade. Enfim, sua função psicológica de aliviar o impulso de rejeição da personalidade – impulso que existe em todos nós e que pode se tornar, sob certas condições sociais, um desejo de força irresistível (DODDS, 2002, p. 83).

Com a incorporação do culto dionisíaco à religião civil grega, afirma Dodds (2002), a função supracitada do culto seria gradualmente recoberta por outras. É nesse contexto que, em torno do século V a.C., os coribantes desenvolvem um ritual especial para o tratamento da loucura. A esse respeito, podemos observar alguns pontos importantes: 1. Podemos notar inicialmente uma semelhança essencial entre a cura coribântica e a cura dionisíaca (ambas operam por meio de uma dança “orgiástica”); 2. Diz Platão que a doença que os coribantos afirmavam serem capazes de curar consistia em “fobias e sentimentos de ansiedade” (δείματα) brotando de condições mentais do tipo mórbido; 3. O procedimento completo, e os pressupostos sobre os quais ele se baseava, são altamente primitivos. Mas não podemos percebê-los nem como uma banal forma de atavismo nem como um capricho mórbido de alguns neuróticos. Dessa forma, em meio ao processo de transformação das crenças e cultos, “[...] a velha catarse mágico-religiosa foi afinal destacada de seu contexto religioso e aplicada ao campo da psiquiatria laica a fim de suplementar o tratamento puramente físico que os médicos hipocráticos usavam” (DODDS, 2002, p. 86).

Dodds segue com sua discussão a fim de apresentar o terceiro tipo de loucura, que consiste na possessão (κατοκωχή) através das musas. O dom das musas, ou um dos seus principais dons, é o poder da fala verdadeira. O poeta, ao evocá-las, não se torna possuído, mas apenas age como intérprete. E nesse sentido, sobre a compreensão da loucura que estas causam, “Até certo ponto o significado é bastante simples: como todas as realizações que não dependem totalmente da vontade humana, a criação poética contém um elemento que não é ‘escolhido’, mas sim “concedido” (DODDS, 2002, p. 86).

A partir das considerações de Dodds (2002), esperamos ter cumprido a função de apresentar, sumariamente, como a loucura se relaciona com o divino, como o êxtase opera e é socialmente estruturado, e como o culto de Dioniso surge, de certa forma, associado à tensão e pressão da individuação que o antecede. Para a nossa leitura de *As Bacantes*, tais considerações são fundamentais, pois nos aproximam tanto do rito, como da violência, que, no caso da peça, por mais que seja resultado de um ultraje com o divino, não se apresenta de forma moralizada.

Tendo em vista a compreensão de como o rito, êxtase e violência podem ser concebidos a partir de diferentes perspectivas teóricas, passaremos agora às contribuições de Nietzsche (1992) e René Girard (1990). Em Nietzsche (1992), interessa-nos sobretudo compreender como o dionisíaco, tomado como impulso vital, figura como uma resposta estética para o caráter violento da existência e é transfigurado no gênero tragédia.

Em *O Nascimento da Tragédia* (1992), obra lançada em 1872, Nietzsche concebe a tragédia como resultado de um impulso metafísico fundamental, estruturado pelo “apolíneo” e “dionisíaco”. Seguindo a classificação da metafísica de Schopenhauer, o filósofo considera a música uma arte distinta das demais, capaz de tocar à “vontade em si”, isso é, a forma primordial que antecede o princípio da individuação e às formas do mundo sensível.

Essa vontade em si, enquanto realidade primordial, é marcada pelo caos, pela dor, pelo sofrimento e pela ausência de sentido, que constituem para o autor a essência do mundo. Podemos compreendê-la como representação da noite, música, e como marca de um estado da civilização grega em que os deuses ainda não tornavam a existência suportável, ou seja, um estado pré-homérico. Tal impulso está relacionado ao dionisíaco, que se movimenta para a dissolução do eu em prol do retorno ao Uno, num princípio em que criar e destruir se confundem. No entanto, mesmo para os gregos, essa experiência seria insuportável se não houvesse o apolíneo – que confere forma ao *cháos* –, e representa o equilíbrio com o princípio de individuação, que para Nietzsche é motriz para

o conflito existencial e condição necessária para que o insuportável possa ser estetizado, dando origem a forma trágica:

No entanto, daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça. Lá onde os poderes dionisíacos se erguem tão impetuosamente, como nós o estamos vivenciando, lá também Apolo, envolto em uma nuvem, já deve ter descido até nós e uma próxima geração, sem dúvida, contemplará seus soberbos efeitos de beleza (Nietzsche, 1992, p. 143-4).

Cabe mencionar que haveria em Dioniso um duplo caráter: a unificação com o Uno primordial e a crueldade/bestialidade. A arte homérica não permitia o culto ao deus bárbaro por ter por ideal a construção do belo. O antídoto dessa negação, no entanto, foi integrar essa pulsão por meio da tragédia, que para Nietzsche representa o apogeu da civilização grega:

A Arte apolínea tem sua origem nesta problemática: o grego, com sua sensibilidade aguçada para a dor e as angústias da existência, e tendo que tornar a vida suportável e desejável, cria a arte apolínea: ‘esse é o verdadeiro propósito estético de Apolo, sob cujo nome reuniu todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que a cada instante tornam a existência digna de ser vivida e nos incitam a viver o instante seguinte (Silva, 2013, p. 18)

Como observamos de maneira breve, essa concepção de tragédia está centrada no plano da experiência estética, na qual ela atua como resposta ao impulso natural do indivíduo frente a algo que já o compõe. A violência, para que seja suportada, surge de uma forma transfigurada ao ser colocada sob a máscara da tragédia, que a reveste de forma por meio da ordem que lhe confere o impulso apolíneo. Observamos que Nietzsche (1992), em *O Nascimento da Tragédia*, não se detém na compreensão cultural do fenômeno, distanciando-se do rito como prática cultural e se aproximando de uma metafísica cuja função é descrever as pulsações que, comuns ao ser, manifestam-se como obras de arte pela necessidade.

É precisamente nesse ponto, em que se situa a percepção dos mecanismos coletivos que deslocam a violência para o rito, que buscaremos apoio nas considerações de René Girard (1990). Para o autor, a filosofia nietzschiana continuaria com a mentira romântica, ao opor o ressentimento a um desejo supostamente original, “um desejo *causa sui* que ele chama de vontade de poder”, mais uma ideologia do desejo. Se para Nietzsche,

a pluralidade no que chamamos de “eu” viria de um conjunto de impulsos corporais, para Girard, essa se configura como uma “mimese exasperada pelo obstáculo do modelo”. Nessa mesma linha, semelhante ao romantismo egocêntrico, estaria a ideia da criação de novos valores do *Übermensch* a partir do nada. A vontade de poder demonstraria — Heidegger e Girard concordariam aqui — que a subjetividade moderna (ou romântica) ainda está presente em Nietzsche (GIRARD apud MORENO FERNÁNDEZ, 2015, p. 147).

Assim, o misticismo da vontade de poder equivaleria à ideologia do poder mimético, para o qual somos considerados como proprietários dos nossos desejos. É óbvio que, já há em Nietzsche uma significativa ruptura, e que teria Girard a reconhecido, caracterizando o autor como o primeiro a separar o desejo de todos os objetos. No entanto, Girard sugere chamar a “mística da vontade de poder” de “ideologia do desejo mimético” que caracteriza nossa era:

Segundo Girard, o conflito de desejos resulta automaticamente de seu caráter mimético: “Se os desejos são verdadeiramente miméticos, eles devem necessariamente entrar em conflito com outros desejos, como acredita Nietzsche, não porque decidam livremente fazê-lo, como Nietzsche parece supor, mas porque são copiados uns dos outros (Moreno Fernández, 2015, p. 150).

Tornemos ao campo da violência. Na perspectiva de Girard (1990), a violência é um componente natural das sociedades humanas. Sendo a vontade de poder forjada a partir do desejo mimético, é essa uma violência mimética, cuja repetição tende a se reproduzir infinitamente (GIRARD, 1990). Assim, é necessário que a violência, seja de alguma forma: a) repercutida, mimetizada; e b) institucionalizada, por meio de um mecanismo de expiação. É nesse sentido que o autor apontará para a crise da vítima sacrificial. Estaria na condenação de uma vítima expiatória não a negação da violência fundadora, mas sua institucionalização por meio de uma repetição controlada transmutada em rito, que “[...] só permanecerá vivo se canalizar em uma determinada direção conflitos políticos e sociais reais. De outro lado, ele só continuará sendo rito se conseguir manter a expressão conflitual dentro de formas rigorosamente determinadas” (GIRARD, 1990 p. 142).

Além disso, o sacrifício também se constitui como um crime passível de vingança. Interessa pensar neste trabalho a estreita relação que se dá entre a violência primeira e a segunda, desencadeada pela noção de crime e vingança:

Se a violência contra a vítima expiatória serve como modelo universal, é porque ela instaurou realmente a paz e a unidade. Apenas a eficácia social desta violência coletiva pode explicar um projeto político-ritual que consiste não somente em repetir incessantemente o processo, mas em tomar a vítima expiatória como árbitro de todos os conflitos, fazendo dela uma verdadeira encarnação da soberania (Girard, 1990, p. 141).

A violência, cuja mola desencadeadora, segundo o autor, seria o desejo, resulta no desejo de mais violência, criando uma cadeia de ações cujas explicações justificam-se por vias muitas, fugindo da irracionalidade que se poderia pressupor. Estariam nos deuses ancestrais e nos heróis a encarnação imaginária desta, que, quando não realizada, busca por objetos alternativos:

Afirma-se frequentemente que a violência é 'irracional'. No entanto, não lhe faltam razões: ela consegue inclusive encontrar algumas muito boas quando quer irromper. Mas por melhores que sejam, estas razões nunca devem ser levadas a sério. A própria violência vai deixá-las de lado, assim que o objeto inicialmente visado sair de seu alcance e continuar a provocá-la. A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava a sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance (Girard, 1990, p. 13).

Tal substituição, resultaria no sacrifício, podendo esse ser lido por meio de uma apresentação oposta. Por um lado, trata-se de algo sagrado, inserido no rito; por outro, em um crime – e portanto, passível de vingança.

Em um mundo onde ainda paira a vingança, é impossível alimentar idéias inequívocas ou não contraditórias sobre ela. Não há, por exemplo, na tragédia grega – e nem poderia haver – uma atitude coerente a respeito. O esforço para extrair da tragédia uma teoria, positiva ou negativa, sobre a vingança, já implica passar ao largo da essência do trágico. É possível adotar ou condenar a vingança com o mesmo entusiasmo, dependendo da posição momentânea que se ocupe no tabuleiro da violência (Girard, 1990, p. 28).

A certa altura do texto, em sua análise de *Édipo*, René Girard (1990 p. 97) evidenciará que há uma certa divisão de trabalho entre o que realiza a crítica literária e a ciência dos mitos. A primeira, interessa-se apenas pela tragédia, sem tocar o mito – princípio que encontraria suas raízes da *Poética*. A segunda, deixa a tragédia de lado e até

mesmo desconfia de sua narrativa. Esta oposição, em que centrará a análise, baseia-se no confronto entre a simetria trágica, e a diferença mítica. Parte das ações de Édipo se explicariam como uma espécie de subversão, de ilusão trágica – justificável apenas a partir da narrativa do mito. Essa subversão, no entanto, possui limites: seus limites são o mito.

A violência, cuja mola desencadeadora, segundo o autor, seria o desejo, resulta no desejo de mais violência, criando uma cadeia de ações cujas explicações justificam-se por vias muitas, fugindo da irracionalidade que se poderia pressupor. Estariam nos deuses ancestrais e nos heróis a encarnação imaginária desta, que, quando não realizada, busca por objetos alternativos. Tornaremos a tocar nesse ponto em breve, quando tratarmos da violência fundadora no capítulo seguinte.

Girard (1990), no capítulo *A Violência e o Sagrado*, analisa à luz da vítima expiatória como esse mecanismo dá conta dos temas elencados para a tragédia. Estaria no mito uma contradição em relação ao que considera como motriz da trama, a simetria conflitual – que se configura como debate trágico, a reciprocidade violenta que envolve Édipo, Creonte e Tirésias na análise, através do discurso, do que seria a causa para a peste que assombra a cidade de Tebas.

Simetria trágica e diferença mítica constituem-se como oposições: a simetria lança ao coletivo o teor da violência: o ato cometido à Édipo em sua infância, ao ser abandonado e ter as pernas danificadas, retorna ao pai Laio quando este é morto, a estrutura violenta desencadeia em outras ações; no entanto, é necessário que o mito a resolva: o responsável pela crise expiatória recai nas ações de um único indivíduo. Estaria nessa estrutura uma forma de sustentar, e até mesmo de dissimular, o reconhecimento da violência estrutural, vivenciada pelo coletivo e pelos indivíduos?

Neste ponto, nos aproximamos novamente do nosso objeto de análise. Em *As Bacantes*, a violência, para que seja vivenciada, obedece às leis do rito, organizando-se, *a priori*, fora dos limites do poder de Penteu. Quando a violência coletiva recai sobre a cidade, metaforicamente representada pelo corpo de Penteu, ela passa a simbolizar, ao menos dentro do mito, a expiação da falta de um único indivíduo e o erro que esse comete quando tomado por sua *hýbris*. No entanto, retornamos ao círculo: esse indivíduo é a representação da *pólis*. Interessa-nos analisar o sistema circular de violências retomando o lugar em que estaria o olhar comum às narrativas míticas: “quem foi o primeiro?”. No caso de *As Bacantes*, deparamo-nos com duas genealogias que importa analisar. A de Dioniso, e a de Penteu. Será à toa que estas se cruzam? Como os temas de tragédia a elas

se relacionam? Dentro da cena, a violência, como trataremos de analisar, parte primeiro do discurso de Penteu, para logo em seguida manifestar-se no decurso da cena, que acessamos, novamente, pelo discurso.

Assim, em *As Bacantes*, observamos que caminhamos para um ponto de tensão entre as teorias de Nietzsche (1992) e de Girard (1990). Se, por um lado, a peça se constitui sob o efeito do dionisíaco, por outro, ela nos permite observar, de maneira crítica, a performatividade da violência dentro do rito. Encarando a figura de Dioniso, Nietzsche (1992) a concebe como uma força e potência vital – a embriaguez que faz com que o espírito dance em uma loucura poética cuja forma torna suportável. Já para Girard (1990), por estar inserida dentro de um rito que tenta organizar a violência, o dionisíaco aqui, antes de tudo, constitui-se como uma máscara ritual da violência coletiva.

*As Bacantes* nos permite reconhecer, em nossa leitura, a força do êxtase e a violência do rito, mas ela não nos indica que devemos encará-los por meio de uma perspectiva moralizante. Dessa forma, portanto, podemos considerar que já há em Eurípidés indícios que nos permitem antecipar a problematização do que Nietzsche (1992) tende a celebrar, quando tende a perceber no dionisíaco, em síntese, uma força vital que opera pelo excesso.

Nesse ponto, concordamos com a ambivalência pressuposta: não restam dúvidas, a violência é ambígua, a peça é ambígua. No entanto, se nos determos em Girard (1992), observamos que a forma com que essa passa a constituir o rito opera por meio de um mascaramento ligado tanto à crise mimética quanto à perda da diferença, opondo-se, nesse sentido, a Nietzsche (1992), cuja perspectiva aproxima-se do individualismo.

Deslocando o rito para a centralidade, observamos que, tal qual aponta Girard (1990), ele funciona como um dispositivo em que a violência se desloca e elege uma vítima expiatória como uma forma de contenção, e cujo resultado é ou o sacrifício, ou o despedaçamento – conforme propomos em nossa leitura.

Assim, o conjunto de ações que culmina na morte de Penteu, não se constitui apenas como as consequências de um ultraje e da punição divina – conforme podemos verificar a partir de Dodds (2002). Ele é ritual, precedido pelo êxtase, coletivo e outorgado coletivamente, pois prescreve-se dentro da sociedade. Assim, ironicamente, Penteu passa a exercer de maneira mais plena a função que se propõe quando é eliminado, concentrando em seu *sparagmós* a violência antes de difusa que ali se encarna nos pedaços repartidos da vítima unificadora: “[...] é exatamente no momento em que a

unidade da comunidade é mais completa, que o temor de recair na violência interminável é também o mais intenso” (GIRARD, 1990 p. 155).

Isso, no entanto, não nos isenta da brutalidade do ato em seu reconhecimento tardio. Eurípides não nos parece glorificar a violência ou revesti-la tão somente de *cathársis* e encantamento. O rito, mais do que um instrumento estético, é devastador. É horrível e perfura a forma, pois desintegra tudo aquilo que dele não faz parte. Ele não pacifica, mas revela o horror da violência. Se em Nietzsche (1992) podemos observar o impulso trágico como positivo e componente da vida, é necessário que, não ignorando as contribuições do autor, nos desloquemos para a esfera social da tragédia. Em outros termos, nos deslocaremos do plano puramente estético para o mecanismo social. Se em Nietzsche (1992) há uma celebração do dilaceramento, em Girard (1990) uma desconfiança. Retomaremos essa discussão em breve no capítulo que se segue.

### **1.3 Estrutura do trabalho e hipótese**

Após esse breve passeio teórico e antes de nos aproximarmos do nosso objeto propriamente dito, optamos por traçar em nosso segundo capítulo um recorte da violência na tragédia grega, uma vez que, inserida em contextos filosóficos, culturais e religiosos, esta análise nos trará possibilidades de compreender o que nos propomos com mais clareza. Partiremos de uma breve discussão sobre as relações entre o gênero tragédia e a violência, para logo em seguida tratarmos de suas representações na épica e no ritual.

Já no terceiro capítulo, nosso objetivo será retomar a presença do conflito nas construções simbólicas e práticas rituais que se associam ao rito de Dioniso – na medida em que esses podem nos ajudar a compreender como o duplo se manifesta na tragédia que compõe o nosso *corpus*. Observando a presença da tensão, buscaremos pensar como os elementos que figuram no duplo se organizam dentro da estrutura da tragédia e de que maneira se aproximam do ritual. Questionamo-nos: é a tragédia a ruptura ou a continuidade do rito? Observamos que o procedimento de construção da narrativa a partir do conflito também se manifestará nas particularidades cênicas da tragédia grega, tanto nas máscaras, como na musicalidade e no estilo de escrita utilizado por Eurípides.

No capítulo quatro, coração da dissertação, partiremos do aporte teórico traçado para analisarmos a peça *As Bacantes*, de Eurípides. Tomaremos como ponto de partida as provocações de René Girard (1990), mas sem analisar a peça pelo viés do sacrifício e da

vítima da crise sacrificial, em que se encontraria uma alternativa para a violência. Esta, resolvida pelo coletivo, renovaria a paz e a tranquilidade inicialmente perturbadas, recaindo em um único indivíduo – como propõem Girard (1990) em sua análise de Édipo.

A nossa saída será lançar sobre a violência a luz do gênero, a tragédia, em que encontramos o conflito como o centro da ação, desenvolvida nos diálogos e nas representações rituais.

## 2 VIOLÊNCIA E TRAGÉDIA

“O combate é o rei de todas as coisas; uns ele os criou como deuses e os outros como homens. Fez de uns escravos e de outros livres” (Heráclito, fragmento 53).

### 2.1 A violência fundadora

Cada povo tem seus relatos originários, advindos da compreensão e vivência com uma gama de símbolos que organizam o seu mundo. Se nos determos na *Teogonia*, texto escrito por Hesíodo aproximadamente em 700 a.C., encontraremos a presença dos deuses primordiais até o momento de sua queda, bem como a descrição de suas genealogias e sucessões. Destaca-se nesse primeiro momento de apresentação dos deuses primordiais um ultraje e uma violência inicial. Como trataremos de analisar, ela não se trata propriamente de um conjunto de ações, mas de uma imposição para a qual a resposta é a inação. Encontramos a descrição da situação nos seguintes versos: “filhos os mais temíveis, detestava-os o pai/ dês o começo: tão logo cada um deles nascia a todos ocultava, à luz não os permitindo na cova da Terra” (vv. 155 – 8).

Num primeiro momento, após o hino às Musas (vv. 1 – 115), conforme sintetiza Ragusa (2001 p. 110), inicia-se propriamente a narração da origem dos deuses, a partir das quatro divindades primordiais – Caos, primeiro nascido (vv. 116), Terra, “[...] de todos sede irresvalável sempre” (vv. 117), Tártaro, “[...] nevoento no fundo chão de amplas vias.” (v. 119) e Éros “o mais belo entre Deuses imortais.”. (v. 120).

Encontramos já nesse momento inicial a descrição de um processo de criação que é duplo, ora esses deuses parem de si próprios um outro, como faz a Terra, gerando o Céu constelado; ora em coito com outros deuses. Da união entre Céu e Terra, por exemplo, surgem Oceano, Crios, Hipérion, Jápeto, Téia, Réia, Têmis, Memória, Febe, Tétis e Crono (v. 133 – 138), que na tradução de Torrano (2007) ganha o epíteto de “de Curvo pensar” (ἀγκυλομήτης) e se trata do “filho o mais terrível” pois “detestou o florescente pai<sup>1</sup>.” (v. 137 – 8).

A este ultraje, que impede que os filhos conheçam a luz e se revelem, temos como resposta a castração de Urano, tramada pela Terra e executada por Crono:

---

<sup>1</sup> Τοὺς δὲ μέθ' ὀπλότατος γένετο Κρόνος ἀγκυλομήτης, δεινότατος παιδῶν\* θαλερόν δ' ἤχθηρε τοκίᾱ. (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 137-8).

Exultou nas entranhas Terra prodigiosa,  
colocou-o oculto em tocaia, pôs-lhe nas mãos  
a foice dentada e inculcou-lhe todo o ardil.  
Veio com a noite o grande Céu, ao redor da Terra  
Desejando amor sobrepairou e estendeu-se  
a tudo. Da tocaia o filho alcançou com a mão  
esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice  
longa e dentada. E do pai o pênis  
ceifou com o ímpeto e lançou-o a esmo  
para trás (Hesíodo, 2007, vv. 174-181).

Esta violência se explica pela que antecede, é uma resposta, uma continuação que, no entanto, não atua diretamente no campo das ações. Primeiro, precisa se ocultar, manifesta-se como uma artimanha. Daí uma possível explicação para o epíteto ἀγκυλομήτης: ἀγκύλος que significa torto, curvado, artiloso; e μήτις pode ser traduzido como “plano, conselho”.

Podemos encontrar o significado do último termo expandido para sabedoria nas representações da deusa de mesmo nome, Métiς, que no decorrer da narrativa possui uma forte participação no destronamento de Crono por parte de Zeus. Tal epíteto, atribuído a Crono, também pode ser lido em termos espaciais: trata-se de um pensar e agir que é fora da linha, mas cujo impacto manifesta-se da Terra, e, portanto, a circula, curvando-se e revelando-se. Tal é o movimento quando se realiza a castração: a foice, curva, mostra-se para além da Terra, ferindo o Céu, Urano.

À primeira violência responde a outra que, em consequência, gera uma resposta explícita e que encontra a luz, planifica-se e afeta o funcionamento do mundo, limitando as forças que nele se encontravam em plenitude. Ela encontra suas justificativas no ato de Urano, uma vez que ele “[...] tramou antes obras indignas” (v. 172). Ou seja, para que a ação seja possível é preciso, primeiro, ter alguém que a faça – e em consequência, uma origem, algo que a antecede, revelando-se como resposta tanto ao ato criador, como a interferência do deus, que também é pai, e que “a todos ocultava, à luz não os permitindo; na cova da Terra” (vv. 156 – 7).

O poder, em Hesíodo (2007), portanto, não se restringe a força ou ainda a permanência inata, imóvel, predestinada. Não é uma categoria imanente das divindades, pois elas movimentam-se na teia do destino. O poder se fundamenta na permanência pelo combate, e se manifesta por meio do canto e da memória, o canto das musas Musas. É nesse sentido que as Musas se tornam indispensáveis: antes de cantar, é necessário que o canto exista, que tenha um corpo sonoro, para que através desse corpo façam dizer “mentiras símeis aos fatos” e “revelações” (vv. 26 – 7). São elas que perpetuam os feitos

e os conduzem para além dos tempos primordiais. O poder, portanto, não apenas está vinculado à linguagem, mas é, em si, um ato de linguagem.

Aos deuses primordiais outros sucedem. Encontraremos na continuidade a continuidade dos primeiros e as alterações das dinâmicas de poder oriundas do surgimento dos segundos. Para além de agir no mundo, é necessário ser lembrado. A luta para obter ou para se manter no poder é também uma luta pela memória, pois é ela que os faz serem cantados pelas gerações. Não é à toa que:

A primeira palavra que se pronuncia neste canto sobre o nascimento dos Deuses e do mundo é *Musas*, no genitivo plural. Por que esta palavra e não outra? Dentro da perspectiva da experiência arcaica da linguagem, por outra palavra qualquer o canto não poderia começar, não poderia se fazer canto, ter a força de trazer consigo os seres e os âmbitos em que são. É preciso que primeiro o nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são as palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto (Torrano, 2007, p. 21<sup>2</sup>).

Ao nos aproximarmos da etimologia, conforme propõe Torrano (2007), encontramos uma forma de compreender melhor a concepção arcaica da criação. A realidade, o *cósmos*, é um todo cingido e ainda assim ordenado, no qual duas forças primordiais urgem e o modificam: Eros, a criação pela junção, potência erótica que fecunda e gera descendência; e *cháos*, cissura que origina a criação pela separação. Tal tensão entre conversão e ruptura, estrutura o universo e, conseqüentemente, pode ser pensada como uma forma de nele agir. É nesse sentido que se torna relevante compreender que:

O nome *Kháos* está para o verbo *khaiño* ou sua variante *khásko* (= “abrir-se, entreabrir-se” e ainda: “abrir a boca, as fauces ou o bico”) assim como o nome *Éros* está para o verbo *eráo* ou sua variante *éremai* (= “amar, desejar apaixonadamente”). Tal como *Éros* é a força que preside a união amorosa, *Kháos* é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois. A imagem evocada pelo nome *Éros* é a da união do par de elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par. A imagem evocada pelo nome *Kháos* é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. *Éros* é a potência que preside à procriação por união amorosa, *Kháos* é a potência que preside à procriação por cissiparidade. Se a palavra Amor é uma boa tradução possível para o nome *Éros*, para o nome *Kháos* uma boa tradução possível é a palavra Cissura — ou (e seria o mais adequado, se não fosse pedante): Cissor (Torrano, 2007, p. 42).

---

<sup>2</sup> Apesar de se tratar do mesmo texto anteriormente citado (a saber, Hesíodo, *Teogonia*) destacamos nessa e em outras referências de maneira mais direta o nome de Jaa Torrano para enfatizar as palavras do tradutor no estudo elaborado em sua tradução da *Teogonia*.

A genealogia dos deuses, portanto, não se configura como uma sucessão linear. É no processo de diferenciação contínua que transforma e preserva, repete e inova o campo das possibilidades, por mais que essas possam já se encontrar descritas dentro dos planos do Destino. Unidade e distinção são categorias que se aproximam e ao mesmo tempo representam o poder, pela forma com que são capazes de dinamizá-lo: por um lado, cada genealogia porta as características de seu fundador, por outro, renova-as e as modifica. É nesse sentido que continua Torrano (2007, p. 44):

Tártaro, *Kháos* e seus filhos Érebo e Noite são expressões diversas de diversas situações e modalidades em que manifesta a violência da Negação (do Não-Ser). Tártaro e Érebo, que nos íferos se confinam, exprimem o Não-Ser topograficamente como o ínfimo além da extrema circunscrição aonde se estendem a luz do Céu e a firmeza da Terra. Noite e seus filhos (vv. 211 – 32) exprimem-no metafisicamente como o princípio de destruição e de perda que sob várias formas atua dramaticamente na vida humana. *Kháos*, como outra expressão metafísica do Não-Ser, é um princípio cosmogônico e — para dizê-lo com exatidão e integralmente — também ontogenético (Torrano, 2007, p. 44).

Aos deuses titãs é dado um lugar comum, o do esquecimento, enquanto sobre os novos, que os vencem, surgem narrativas que singularizam seus feitos. Assim, podemos pensar que a sucessão inicial é marcada pela luta e essa luta reflete na palavra, visto que, ao cantar, é ela quem conta. A luta que se segue a partir do verso 616 narrará como Zeus, descrito como “o filho de violento ânimo” (v. 476) tramará um novo ardil para destituir seu pai, Crono, do poder. Tal como ocorre na primeira geração, é necessário que primeiro Zeus se oculte, pois o pai, Crono, alertado pela Terra e o Céu “que lhe era destino por um filho ser submetido” (v. 464), engolia os filhos “tão logo cada um/ do ventre sagrado da mãe descia os joelhos” (vv. 460 – 1).

Nesse contexto, seguindo com o que propõe Torrano (2007), é na oposição de genealogias em que se afirma um outro conjunto de singular importância para a nossa discussão. É na relação com o *cháos* e com a violência, por exemplo, que se instauram as categorias de ser e não ser. Ou seja, é dentro dessa disputa que as relações de poder se organizam. Nesse sentido podemos compreender, tal qual o é para Girard (1990, p. 120), a relação que há entre uma narrativa “primivita” com as posteriores, uma vez que “o pensamento mítico retorna sempre àquilo que se passou na *primeira vez*, ao ato criador, considerando corretamente que é quem traz, sobre um fundamento determinado, o mais vívido testemunho.

Seguindo com a argumentação, o Girard (1990, p. 108) aponta: ao permear e construir as narrativas míticas, está na unanimidade violenta um fenômeno original da religião primitiva. “Ela desaparece completamente,” explica, referindo-se à violência, “de todos os lugares onde desempenha um papel essencial,” se apresentando em sua forma mítica. No entanto, “só temos acesso a fenômenos marginais e degenerados, improdutivos no plano dos mitos e do ritual.” Tal saída, continua o autor, é um mecanismo para tornar suportável a dureza de crer que a violência é algo interior. Delegando-a ao externo ela se aproxima e perfura o campo do sagrado:

A violência humana é sempre considerada como exterior ao homem; assim, ela se funde e se confunde no sagrado, com as forças externas que pesam realmente sobre o homem: morte, as doenças, os fenômenos naturais... Os homens não conseguem enfrentar a nudez insensata de sua própria violência sem correr o risco de se entregarem a esta violência; eles sempre a ignoram, ao menos parcialmente, e talvez a possibilidade de existência das sociedades humanas dependa desse desconhecimento (Girard, 1990, p. 108).

A violência e o conflito, portanto, sendo ou não tomadas como características imanentes de uma divindade ou ação da mesma, permeiam tanto a experiência religiosa como as demais esferas de que o humano participa, uma vez que o constituem e modificam sua relação com o mundo. Dessa forma, a violência, se não configura, ao menos direciona o modo com que se dão as atividades desempenhadas na vida particular e na vida em comunidade. Tal fato evidencia a forma do pensamento mítico como força originária e criadora, que organiza e torna possível à sociedade perceber na violência uma ordem e segurança restituída, resultante da morte ou do triunfo de um indivíduo, cuja ação recai sobre a *pólis*. Assim, ela atua não apenas como destruição e caos, mas como criação e ferramenta educativa.

Não é à toa que, posteriormente, o filósofo Heráclito (1980), (aprox. 540 a.C. a 475 a.C.), descrito como o “obscuro” ou que “fala por enigmas”, retomará a centralidade do conflito em fragmento 53<sup>3</sup>: “O combate é de todas as coisas pai, de todas rei, e uns ele revelou deuses, outros, homens; de uns fez escravos, de outros livres.<sup>4</sup>”

A palavra aqui traduzida por conflito, *pólemos* (*πόλεμος*), incorreria em um dos principais erros tradutórios, cuja alteração implicará em uma mudança de sentido na interpretação do trecho. Ademais, “O combate é pontual, uma batalha, que é, inclusive,

<sup>3</sup> *πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε, τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε, τοὺς δὲ ἐλευθέρους* (Heráclito, fragmento 53).

<sup>4</sup> Heráclito, 1973, p. 90.

outro significado de *makhē*”, aponta Felipe Luiz (2002, p. 282), “já a guerra é um conjunto de batalhas, de modo que, esta substituição implica trocar o todo pela parte”. Tudo, portanto, partiria de uma constante, a guerra, e não de um acontecimento pontual.

As primeiras narrativas que tradicionalmente consideramos sucedem à *Teogonia*, e figuram no cânone dos épicos, são a *Iliada* e a *Odisseia* – longos poemas que eram transmitidos de forma oral, cuja autoria se atribui a Homero, datados do século VIII a.C. Sobre essas, poderíamos falar sobre os “germes do trágico”, tema que nos interessará para pensarmos a tragédia:

Desde que modernamente nos é de novo possível considerar a *Iliada* e a *Odisseia* como aquilo que realmente são, ou seja, como obras de arte, plasmadas por seus criadores a partir de uma pleora de elementos tradicionais diversos, segundo planos grandiosos de construção, suscita-se com crescente vivacidade a questão relativa aos germes do trágico nas duas epopeias. Karl Jaspers, por exemplo, cita, dentre as mais antigas das grandes manifestações do saber trágico por ele enumeradas, Homero, as edas e as sagas dos islandeses, bem como as lendas heróicas de todos os povos do Ocidente à China. Com isso se afirma acertadamente que a maioria dos cantos épicos transmitidos pela tradição oral, que C. M. Bowra (*Heroic Poetry*, 1995) estudou em sua disseminação pelo mundo e em suas características essenciais, que em ampla medida continuam iguais, apresentam elementos do trágico (Lesky, 1996, p. 23-4).

Antes de avançarmos, tornemos primeiro a pensar na relação que nelas há com a noção inicial de conflito que aqui nos propomos discutir. Logo no princípio da *Iliada*, Homero (2020, v. 1) anuncia o tema de seu canto: “A fúria, deusa, canta, do Pelida Aquiles”. A fúria (*ménis*), é a força devastadora responsável por trazer inúmeras dores, povoando os pastos do Hades, conduzindo os guerreiros para a morte, motivadora de transgressões. A *Iliada* trata dos feitos da guerra de Tróia em si, por mais que o tema os traga e o conjunto de ações se insira nesse contexto narrativo. A preocupação temática está na fúria e no que ela desencadeia, nos resultados da ultrapassagem do *metrón*, na sucessão progressiva de atos violentos cujas consequências remontam suas origens, que são também violentas e ultrajantes.

Por outro lado, na *Odisseia*, obra cujo enfoque temporal demarca o encerramento da outra, vemos o retorno de Odisseu, o resultado da insensatez que vitima e condena os homens. Como tema, teremos o homem múltiplo (*πολύτροπον*): “O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas errâncias, destruída Troia, *pólis* sacra, as muitas urbes que mirou e mentes de homens que excrutinou, as muitas dores amargadas no mar a fim de preservar o próprio alento e a volta aos sócios” (vv. 1 – 6, tradução de Trajano Vieira.)

Entrecruzando tais informações, façamos um breve adendo. Chantraine (1968), citado por Felipe Luiz (2002, p. 282 – 3), considera que o termo *pólemos* (πόλεμος), guerra, está ligado ao verbo *polemízo*, que significa “agitar”. Ele estaria ligado também, em Homero, ao *neikos*, “querela”, “discórdia”. E, portanto, aproximar-se-ia tanto em tema como em construção das narrativas épicas aqui mencionadas. “As construções com o termo são muitas: *polémarkhos*, ‘chefe da guerra’, o arconte responsável pela guerra; *polemikós*, ‘relativo à guerra’; *polémios*, “inimigo”; etc. O verbo pode ser tanto *poleméo* quanto *polemízo*, “guerrear.”

Percorrer o tema da violência nesse contexto, portanto, é, desde já, um grande desafio. Interessa-nos, estritamente, pensá-la a partir de suas representações na mitologia, literatura, e arte na medida em que podem vir e a se aproximar do nosso objeto de pesquisa. E ainda assim, estaríamos tratando de um tema demasiadamente vasto. No capítulo de livro *Violência e Infância na Grécia Antiga*, destinado a tratar do tema da violência contra as crianças, a autora Ferreira (2015) recorda que a difusão dos mitos gregos se dá, sobretudo por seu caráter literário.

Após mencionar os casos de infanticídio recorrentes na mitologia – do qual se destacam a exposição de um recém-nascido vista à sua eliminação (Paris, Édipo, Perseu), o tema da vingança que permeia a tragédia clássica (Os filhos de Tiestes mortos por Atreu, narrado em *Agamémnon* de Ésquilo; o filicídio de Procne, em Sófocles; o filicídio de Medeia, em Eurípidas; o assassinio dos filhos de Polimestor em *Hécuba*, de Eurípidas; a morte acidental da criança, em *Hércules*, de Eurípidas) – a autora destaca:

Se o mito grego teve ampla difusão graças ao tratamento literário, como se depreende dos exemplos referidos, vale a pena recordar que estas histórias exemplares da crueldade humana, onde a criança é muitas vezes a vítima principal, surgem desde muito cedo representadas nos frisos dos templos gregos – como prova uma das métopas de terracota pintada do templo de Apolo (III) em Termos (Etólia, c. 630-610 a.C.), que preserva a representação plástica mais antiga da morte de Ítis –, tendo alcançado igualmente grande popularidade na pintura de vasos áticos, talvez também devido à influência da tragédia. De facto, no que respeita a esta matéria, as fontes iconográficas são tão ricas como as literárias, e a abundância de estudos que têm sido publicados, em especial desde a segunda metade do século XX, comprova o interesse que estes temas continuam a suscitar na comunidade acadêmica (Ferreira, 2013, p. 63).

Além disso, continua Ferreira (2015), costuma-se chamar a atenção para uma afirmação de Aristóteles, no capítulo VIII da *Política*, que parece descrever de forma

lapidar os métodos de ensino da instrução básica no mundo grego: “Pois não brincam enquanto aprendem; é com dor que se faz a aprendizagem.” (οὐ γὰρ παίζουσι μανθάνοντες· μετὰ λύπης γὰρ ἢ μάθησις). A dor, como vemos no trecho, constitui-se como um elemento intimamente associado ao aprendizado e aqui, especificamente, figura como parte do processo educativo. Além disso, cabe mencionar que:

Estas palavras têm sido entendidas como uma constatação do recurso assíduo aos castigos corporais como método educativo na Época Clássica, mas não excluimos a possibilidade de o filósofo se estar a referir ao esforço que deve ser exigido a cada discípulo. É certo, porém, que as fontes literárias e iconográficas de que dispomos, do período arcaico ao helenístico, ainda que não sejam de modo algum tão abundantes como as que existem para o período romano, atestam a prevalência de métodos punitivos na educação grega. Note-se que não estamos a considerar nesta análise outras questões, como a violência associada à instituição da pederastia ou à agoge espartana (cf. Xen. Lac. 2, Plu. Lyc. 16.5-17.3) (Ferreira, 2015, p. 38).

Tornando à *Ilíada* e à *Odisseia*, o resultado, como anteriormente dito, origina *morte* ou *triunfo*, *glória* ou *lamentação*. Tal qual o é para Heráclito, imaginamos estar na guerra não apenas o elemento central da existência humana, mas o elemento central da tragédia e da ação no gênero como um todo. No entanto, não a veremos da mesma forma: a nossa proposta é interpretá-la através do despedaçamento, processo que fragmenta corpo e espírito e revela os limites da humanidade. A cena, portanto, atualiza e repete o mito inicial, é uma forma de violência que educa e aterroriza o homem.

## 2.2 Violência e tragédia

A tragédia grega, gênero que se consolidou no final do século VI a.C., possui uma origem diversificada, de modo que a crítica moderna, por mais que se mostre produtiva sua busca em defini-la, raramente consegue forjar conceitos que sejam aplicáveis a todas as tragédias com a mesma eficácia. Não podemos negar, no entanto, que persiste uma noção corrente na qual o termo tragédia é amplamente divulgado. Essa persistência é evidenciada, por exemplo, em notícias e conversas habituais, bem como nos dicionários de usos gerais. É para essa forma de compreender que aponta a maioria dos dicionários não especializados, como veremos a seguir. Nesse contexto, a tragédia costuma ser descrita de dois modos principais: a) em seu sentido literal, como um gênero dramático

definido a partir do que suscita, ou seja, da piedade e do terror, e de como se organiza, a partir dos versos; e b) em seu sentido figurado, como um acontecido funesto, quase sempre marcado por uma injustiça, imprevisibilidade e/ou catástrofe.

Um exemplo disso pode ser encontrado *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Candido Figueredo (1913), cuja primeira publicação data de 1899. A tragédia é definida como “peça teatral, geralmente em verso, e que termina ordinariamente por um acontecimento funesto”. No sentido figurativo, trata-se de um “acontecimento” que desperta piedade ou terror. Ora, para essa última definição, já estamos bem próximos da própria *Poética*, de Aristóteles (2008).

Utilizando o mecanismo de busca online do Dicionário Houaiss – que se trata de uma versão digitalizada do original publicado em 2001, pela Editora Objetiva – deparamo-nos com outro resultado bem similar. Nele, constam as seguintes definições para tragédia: 1. Para o teatro, é uma peça em verso dramática e lírica, com personagens “ilustres” ou “heroicas” e em que a ação, (elevada e nobre) suscita terror e piedade, terminando em um acontecimento funesto; 2. Cuja ação termina de ordinário por acontecimentos fatais; 3. O gênero trágico; 4. Arte de representar ou fazer tragédias; 5. Em sentido figurado, ocorrência que desperta piedade ou horror, catástrofe, desgraça, infortúnio. O dicionário complementa: a palavra também origina um verbo, *tragediar*, que significa “dar o caráter de tragédia a...”. E como ficariam as tragédias cujo final, se não feliz, pode ser dito ao menos mais esperançoso do que estas noções tendem a nos fazer imaginar?

Em *Ifigênia em Táurida*, de Eurípidés, Ifigênia, que deveria ser sacrificada, é salva por Ártemis e passa a exercer a função de sacerdotisa em Táuris. Nuno Simões Rodrigues (2014), em sua tradução de *Ifigênia entre os Tauros* (2024), comenta por mais que o, “o tema essencial da tragédia parte da Oresteia de Ésquilo”, Eurípidés inova “reescrevendo o mito de Ifigênia e renovando o ciclo dos Atridas”. Na tragédia “o novo argumento parte da tradição” na qual “Ártemis teria salvado a filha de Agamémnon, precisamente no momento em que o rei ia sacrificá-la no altar, trocando-a por uma corça e levando-a para a terra dos Tauros, onde teria atingido a imortalidade.” Tratar-se-ia, portanto, de uma tragédia menor? E por qual razão teria Aristóteles dito ser Eurípidés o “mais trágico dos poetas”? Retomaremos para esse ponto em breve.

Uma curiosa e bem mais específica descrição encontra-se no *Vocabulário Português e Latino*, de Raphael Bluteau (1721), obra considerada por muitos como o primeiro dicionário completo de língua portuguesa – embora a ele antecedam os de

Jerônimo Cardoso (1570), Agostinho Barbosa (1611) e Bento Pereira (1647), tratavam-se de obras cujo enfoque era entre equivalências de palavras do latim e do português. No volume 10 encontramos uma longa entrada para tragédia, que parte desde a origem do termo até os usos indevidos que dele se faz. Segundo o autor, tragédia deriva do Grego *trýx*, *trygós*, que quer dizer “tez”, ou de *trágos*, “bode”, e de *oidé*, “canção”. Bluteau (1721) prossegue com sua definição detendo-se no que seria, ao seu ver, a causa da associação da tragédia ao bode. O bode, a ele referido como “cabrão” seria o “o prêmio” da “discreta contenda” travada entre as tragédias. Mais curiosa do que a palavra utilizada, é a explicação, segundo a qual, não correndo dinheiro por toda a parte do mundo, “aos antigos lhes parecia que era bom um Cabrão.”

Bem, interessa-nos particularmente o que se segue. O autor nos fornece uma outra possível origem. As primeiras tragédias, sendo hinos cantados e dançados em honra a Baco, encontrariam no bode a seguinte menção. Tais hinos teriam surgido quando Icário, rei da Ática, “a quem Baco ensinará a cultura da vinha, e a arte de fazer vinho”, teria achado no tempo da vindima um bode que comia as uvas. O rei teria apanhado e sacrificado o animal a Baco. Assim, acolhida “com aplausos dos vindimadores”, a ação teria resultado na celebração. Estando eles “com as caras lavadas em mosto, e cobertas de bagaços e borra das tinas balairam e celebraram os louvores daquele fabuloso Lume”. A esta, teriam acrescentado os atenienses os coros e, tendo se esgotado o tema inicial, “introduziram uns cantos e fabulosas histórias, donde tomavam motivo para louvarem a esta mesma Deidade”.

Para além deste longo adendo, que, posteriormente, retomaremos ao tratar das relações rituais – importa-nos pensar no que se segue. A este espetáculo teriam sido acrescentadas máscaras e vestimentas, bem como o coturno. Bluteau (1721) acrescenta às suas considerações uma citação de Aristóteles comentada:

Divide Aristóteles a Tragédia antiga em quatro partes, a saber, o Prólogo, o Coro, o Episódio e o Êxodo. A esta sucessão a Tragédia de cinco atos, com muitas cenas, e cada ato se acrescentou um entremes, e músicas ou sinfonias. Das primeiras Tragédias que tiveram fins ou catástrofes funestas, nasceu o erro dos que imaginam que toda a tragédia e poema dramático com fim triste e luctuoso. Porém nas dezenove tragédias escritas por Eurípides achamos muitas com festivo e alegre desfecho (Bluteau, 1721, p. 325-6).

O esmiuçamento dado pela obra se explica pela proposta à qual responde. Segundo Silvestre (2001), o *Vocabulário* modifica a compreensão lexicográfica, e, apesar de concebido como um dicionário de língua, “também apresenta características de um

dicionário histórico, uma vez que inclui topónimos e mitónimos, informação que o autor considerava ser fundamental para escritores e para a conversação quotidiana do homem erudito”. A obra, por tais características, é por vezes descrita como “dicionário universal” e serve a um intuito intelectualizante, propondo-se mostrar a riqueza da língua portuguesa. Por isso que, referida como obra de erudição, retoma as passagens da *Poética*, e, portanto, aclama os padrões cultos de tratamento do termo, julgando um erro a utilização do termo fora de seu contexto de origem.

Em relação aos dicionários de Figueredo (1913) e Houaiss (2001), destacamos a passagem de Bluteau (1721) por uma simples razão: ela enfatiza o problema em tratar a tragédia como algo que resulta em um fim funesto. Provas são as tragédias de Eurípides, ou mesmo a conclusão da Trilogia Tebana, em *Édipo em Colono*, de Sófocles, onde Édipo consegue, por fim, encerrar o seu sofrimento. A tragédia, portanto, carece de um mecanismo maior. Mais do que o mito, poderíamos dizer, ela é o desenrolar da ação em um contexto específico: no contexto de representação da ação-violência.

As tragédias, sobretudo as de Eurípides, representam o homem em uma situação limite. Os deuses postos em cena caminham pelo palco e confrontam o limite humano, como no caso de *As Bacantes*, em que Dioniso é tanto ator como diretor; e mimetizam na sua condição divina a própria condição do homem, como no caso de *Hipólito* (2022). Aos homens, no entanto, não é possível ver o todo do divino, pois vê-lo em sua forma seria dilacerar-se, tal qual ocorre a Agave, mãe de Dioniso. A tragédia, portanto, ao evidenciar os limites, pode realizá-lo por meio da violência, que por vezes evidencia também uma outra condição: a do homem em relação aos deuses e aos animais. Encontramos o conflito como o centro da ação, que se desenvolverá nos diálogos e no ritual, tomada como aquilo que instaura leis e aproxima as personagens no jogo da ação. O duplo se realiza e reverte constantemente.

No caso de *As Bacantes*, a paz é resultante da ação violenta de um deus: é no despedaçamento que encontramos o retorno da harmonia. A essa violência, que encerra as violências físicas, soma-se outra consequência, de ordem moral, que despedaça não o corpo físico, mas dilacera a psiquê das personagens. Não se trata mais do coletivo – por mais que a cidade possa e deva vir e se comover, – mas de uma violência individual. É ação que deixa marcas de culpa no indivíduo e de alívio no coletivo, conforme sugere a própria noção de *catharsis* da tragédia. É neste sentido que podemos aproximá-la à épica, pois retrata este embate do *cosmos* que, sendo o homem uma parte, é refletido no homem e para este simboliza transformação – e cujo resultado oscila e atualiza os duplos, é júbilo

e lamentação, violência como resposta e como novo começo. Nos exemplos especificamente, e retomando Heráclito (2017), encontramos a motivação para esta pesquisa.

Propondo-se a tarefa de constituir um primeiro guia para o mundo da tragédia grega, Lesky (1996), inicia sua obra *A tragédia Grega* com o problema do trágico. “Toda a problemática do trágico”, afirma, “parte sempre do fenômeno da tragédia e para ela volta”. Ao longo do texto, contudo, parece haver certa confusão entre os termos *trágico* e *tragédia*, ou simplesmente o autor não os diferencia. Antes de trágico, pensaremos sobretudo em tragicidade – por mais que, tomados assim, ambos acabem, nesse sentido, no mesmo lugar: como forma de se referir o que resulta do gênero tragédia.

Surge então o questionamento: o que caracteriza a tragédia grega antiga? Na *Poética*, Aristóteles (2008) a define como uma espécie de ética da ação, uma vez que a personagem está mais relacionada à ação que comete do que ao seu próprio caráter. A tragédia, portanto, seria a imitação de uma ação elevada – já que feita por homens elevados – e completa, isto é, dotada de começo, meio e fim. Esta extensão, condicionada ao movimento do sol, realiza-se por meio da ação, que por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação (*cathársis*) das paixões. É neste ponto que Florence Dupont (2017, p. 34), em *Aristóteles ou o Vampiro do Teatro Ocidental*, propõe uma leitura crítica, afirmando que essa percepção se trata de uma invenção de Aristóteles. A utilização do termo seria uma consequência lógica de sua teoria. Ela, a *cathársis*, “é mencionada apenas uma vez na Poética e somente na definição da tragédia, associada ao terror e à piedade: “graças à piedade e ao terror ela (a tragédia) realiza uma purificação [*cathársis*] dessas paixões.” De onde, no entanto, surge essa *cathársis*?

[...] a *mimesis* trágica atualiza o terror e a piedade, já que o público os sente, mas proporciona, ao mesmo tempo, um prazer que é também o do reconhecimento da própria forma desses *pathe*. Essa relação entre dor e prazer é a relação entre ferida e cura, como vemos na única outra passagem consagrada à *katharsis* na obra de Aristóteles. [...] O sistema está fechado: o *mythos* como *synthesis ton pragmaton*, ao mostrar homens passando da felicidade à infelicidade e da infelicidade à felicidade, suscita o terror e a piedade, sentimentos dolorosos imediatamente curados pelo prazer que o *mythos* oferece como *morphe*, como forma inteligível, por isso é também uma *mimesis tes praxeos*. Essa inteligibilidade não é da ordem do saber, mas da percepção clara. É o próprio processo de representação que proporciona prazer e pouco importa o que é representado: verdade ou ficção. O público tem o prazer da aprendizagem sem adquirir conhecimento. Assim se encontra esvaziada a crítica platônica contra os *mythoi* poéticos como mentiras (Dupont, 2017, p. 45-6).

Nesse sentido, cabe pensarmos que, esta ação, da qual resultaria a *cathársis*, não deve ser compreendida como um simples ato catastrófico, marcado pela destruição, morte, ou violência apenas. Aristóteles concebe a tragédia antes como sofrimento, e é nesse sentido que Eagleton (2013) observa:

A *Poética* avança bem em seu argumento antes de começar a usar palavras como ‘infortúnio’. Como exemplo precoce da teoria da recepção, a obra define tragédia mais por seus efeitos, trabalhando em sentido reverso a partir destes até chegar ao que se poderia estruturalmente melhor causá-los (p. 26).

A tragédia é definida por Aristóteles pelos seus efeitos. Ela repete, em alguma medida, a cosmovisão que a antecede, mas já não integra inteiramente o rito – por mais que permaneça inserida nos Festivais ritualísticos. Ao buscar seus temas no mito, deles se aproxima, repete, mas os imita ao seu modo: vira-se para o funcionamento do tema dentro da cadeia de ações, sua motivação é estrutural e funcional e não propriamente cosmogônica, e precisa se manifestar no teatro como cena. Veremos como isso se manifesta de forma mais evidente sobretudo nas obras de Eurípides, o tragediógrafo contemplado pelo nosso *corpus*. À estrutura, assim, cumpre a função de ser a causadora dos efeitos, afastando-se de uma percepção metafísica para a qual a tragédia consistiria na representação exata dos deuses e dos homens. Ao mesmo tempo que ela aponta para a movimentação das forças sobrenaturais, ela as recusa. Por mais que o destino possa parecer absoluto, o que vemos é o homem, e ele, como mortal, tende a sucumbir.

Portanto, se há algo que possamos chamar de catártico no fenômeno tragédia– tal qual o prescreve Dupont (2017) – este algo só fará sentido a partir da estrutura que o prescreve. A *cathársis* é precedida por uma tensão processual, cujo efeito é expurgar as paixões. Nesse sentido, conforme nos adverte Eagleton (2013), não justifica a concepção que hodiernamente se pode ter da tragédia. Ela não é a imitação (*mimesis*) de uma ação triste, mas da paixão/sofrimento (*páthos*). No entanto, ao referir-se a Eurípides como o mais trágico dos poetas (*tragicótatos*), Aristóteles refere-se tão somente ao final de suas peças, e não ao conjunto processual em que elas se inserem:

Desenvolvemos aqui o problema da catarse aristotélica apenas até onde era suficiente para mostrar que, a partir do Estagirita, nenhum caminho nos leva à concepção do trágico no moderno sentido de cosmovisão. O mesmo se pode afirmar de outra passagem no capítulo 13 da *Poética* que, à primeira vista, soa prometedora. Nela, Eurípides é qualificado como ‘o mais trágico’ (*τραγικώτατος*) dos poetas do teatro ático. A palavra é citada de bom grado e em sentidos mui diversos. Mas, se se ler a frase em seu contexto, prática que em geral se deveria usar-se para as citações, verificar-se-á que Aristóteles se

referia a nada mais que ao desenlace costumeiramente triste das peças de Eurípides, ou seja, o vocábulo ‘trágico’ é aplicado na acepção em que se prepara o emprego posterior e simplificado do termo (Lesky, 1996, p. 29).

Para pensarmos na produção de Eurípides é necessário pensar no contexto em que viveu. Por mais parca que seja sua bibliografia, será considerado o “Porta-voz de uma nova época” (LESKY, 1996 p. 187). Alvo de zombaria da comédia, o poeta tem seu nascimento vinculado ao ano da batalha de Salamina, em 484 a.C., e possivelmente morreu em 408 a.C., em ocasião de uma visita à corte das Musas no reino da Macedônia. Trata-se de um período em que a fé tradicional encontra uma ruptura. No contexto geral, podemos tomar a máxima de Protágoras como ponto de partida. “O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são enquanto não”.

Os deuses, portanto, não podem ser parâmetro dos homens. O mais próximo que encontramos desses são os heróis, cuja origem tradicionalmente aponta para os primeiros. No entanto, sempre que o homem tenta aparentar-se a um deus, assistimos sua queda. Nas palavras de Protágoras, complementa Lesky (1996 p. 190), está presente a ruptura para com todos os setores da vida. Há nelas a reivindicação revolucionária de converter em objeto de debate racional todas as relações da existência humana, tanto a religião quanto o Estado e o Direito.

Eurípides encontra-se em um mundo onde não mais a religião é suficiente para orientar os homens. A tradição precisa ser superada, e sua superação se dá pela própria razão. A tradição não é mais uma obrigação. Agora, resta ver o homem sob sua própria tutela, colocados entre suas antinomias.

As ações dos homens e as leis divinas, como aponta Lesky (1996), já não partilham de um todo uno, já não são conciliáveis e não formam um *cósmos* ético. Em dramas como *Medeia* (2022), e *Hipólito* (2022), o destino nasce do próprio homem, do poder de suas paixões, de um homem que já não recebe mais, como ocorria em *Ésquilo*, com a ajuda de um deus que aponta para o caminho do conhecimento. O destino humano surge em dependência de forças extra-humanas, é fato, mas a direção metódica dos deuses é substituída se não pelo acaso, pela mistura entre a sorte e pensamento.

Neste mundo em que os deuses não mais caminham entre os homens – não no sentido de a eles guiar, pois, como veremos, algumas das peças apresentam os deuses em cena – é nesse mundo em que outras personagens, antes mudas, começam a ter mais espaço e voz.

Como observam Silva e Barbosa (2022, p. 32) em seu livro *Eurípides: o dramaturgo das paixões*, Eurípides escancarou a cena para a participação feminina na *pólis* ateniense, colocando na boca de suas personagens reivindicações, lamentos e ameaças contundentes. Essa exposição, no entanto, não se limita à abertura da situação doméstica, como sugere Mastronarde, para a ágora, a praça pública. Em algumas circunstâncias, dependendo de como as peças são levadas, constata-se uma verdadeira *ékθeσις* (abandono ou exposição para a morte) moral. Curiosamente, uma das críticas feitas por Aristófanes toca exatamente neste ponto. Em *Tesmoforiantes*, por exemplo, as mulheres planejam uma vingança contra Eurípides, que teria sido responsável por difamar o gênero no teatro. Já em *As rãs*, podemos visualizar um complemento. Aristófanes colocara na boca de Ésquilo a acusação de que Eurípides teria sido o responsável por levar esposas magníficas a beber cicuta (v. 1050), transgredindo a função do poeta, ao qual caberia, segundo a personagem, encobrir o que é ruim, e não encenar e ensinar (v. 1053).

É neste sentido que nos interessa pensar no despedaçamento, na medida em que se relaciona tanto com o *páthos*, como com a violência em si – que será representada, sobretudo, pelo sofrimento e a tentativa de controlar os corpos das mulheres. Em *As Bacantes*, Dioniso surge como deus estrangeiro em sua própria terra, Tebas. Ele busca tanto pela vingança – já que sua mãe, Sêmele, é ultrajada pela difamação que firmaria que ela teria se deitado com um mortal – como por adoração, acompanhado de um séquito de Bacantes asiáticas.

Ao ter seu rito recusado, sofre uma nova violência simbólica que desencadeia na continuidade da ação, ou seja, da violência. A marca de sua natureza desrespeitada evidencia o encontro entre a alteridade e o quadro da *pólis*. Penteu, personagem opositor e primo de Dioniso, nega-se ao rito e é despedaçado pela mãe, Agave. Nessa peça, portanto, o despedaçamento se mostra na materialidade do corpo e de uma forma direta: o despedaçado é, em primeiro lugar, o corpo físico. No entanto, o auge da dor pertence à mãe, que após o êxtase dionisíaco recobra a consciência.

Ao tratarmos da peça *As Bacantes* por meio da chave do despedaçamento, pretendemos expor que, além de ser um tema recorrente na literatura grega, ele permite articular questões que evidenciam tanto a estrutura profunda da tragédia, como do mito de Dioniso. É por meio do despedaçamento que nos propomos a perceber o limite do homem e o limite da ação violenta para com a tragédia grega, uma vez que ela surge não como cena, mas como narração.

Observamos que há em Eurípides um nível de tensão que, ao colocar Dioniso em palco, revela a própria natureza do teatro e do humano: é a violência que o caracteriza e diferencia, prosperando em seu domínio sobre o outro, e, na tragédia grega, é o resultado da ausência do domínio sobre si. Além disso, notamos que essa relação evidencia que o limite do homem se não fundível, é ao menos tornado íntimo, próximo, similar aos olhos do público à sua natureza animal.

Do mesmo modo, observamos na tragédia que o corpo despedaçado não permeia apenas um momento, mas se constitui como resultado da tensão que o precede e que no agora da cena o espetáculo revela. Nesse sentido, nele se insere um duplo cuja superação não nos entrega a tragédia. Entre as trocas de pólos, o êxito só pode ser interpretado como a diferença reconstituída, que marca no imaginário do homem comum à sua função para com o coletivo e as consequências de uma transgressão.

Dissolvida a diferença, a presença de tal semelhança nas relações de poder só poderia ser representada, de forma segura, pela presença de um deus, que Eurípides evoca não como simples metáfora para a face divina, mas como personagem de seu teatro. Dioniso é a própria tragédia, terror que fecunda, violência que cria. Mas o teatro não fala de deuses para deuses, não está mais centrada em sua emblemática e mística razão – e seria a falta com o culto uma das principais acusações à Eurípides. O teatro fala para a *pólis*, e para falar aos homens e para que os homens sejam capazes de falar – desempenhando assim sua função de cidadão – é necessário educá-los.

### 3 VIOLÊNCIA E RITUAL

*Branças bacantes bêbadas o beijam.  
Suas artérias hírcicas latejam,  
Sentindo o odor das carnações abstinências,  
E à noite, vai gozar, ébrio de vício,  
No sombrio bazer domeretrício,  
O cuspo afrodisíaco das fêmeas.  
(Augusto dos Anjos)*

#### 3.1 A tragédia e o ritual

Com esse capítulo temos a intenção de retomar a presença do conflito dentro da construção simbólica e prática do ritual, na medida em que essa pode nos ajudar a compreender de que modo há a presença do duplo dentro da tragédia grega, especificamente da peça que compõe o nosso *corpus*, *As Bacantes*, de Eurípides.

Oscilando entre os duplos, observamos na peça uma tensão que aqui propomos ler pelo viés do despedaçamento. Pretendemos, portanto, compreender de que modo a obra se articula sob esse conceito e características de análise. Ao nos voltarmos para a relação com o duplo, nos centraremos em aproximar as figuras de Dioniso tanto temática como estruturalmente do ritual como da tragédia grega.

Esse movimento nos leva a algumas questões fundamentais: É possível afirmar que há, dentro da tragédia, um processo ritual? O teatro pode ser lido como continuação ou ruptura ritualística? Ou, em outras palavras, em que medida se constitui como uma ruptura do ritual e continuidade? Como esses residem dentro do processo que aqui nomeamos como despedaçamento? São algumas questões iniciais que procuraremos responder.

Para traçarmos uma possível resposta, é preciso que nos voltemos ao ritual de Dioniso e tentemos compreender em que medida há um limite entre rito e tragédia, e se, de alguma forma, podemos apontar para o duplo como essência do rito e do mito de Dioniso ou se podemos percebê-lo apenas como uma possibilidade de leitura para a peça *As Bacantes*.

Compreendemos que esses elementos não devem ser percebidos apenas como recursos dramáticos, uma vez que constituem uma marca tanto dos precedentes rituais e míticos, e podem funcionar como uma espécie de atualização da peça, que se realiza a cada nova leitura feita e possibilita, portanto, a construção do presente trabalho.

Dessa forma, trataremos de um questionamento que consegue abranger de forma significativa os precedentes: até que ponto podemos falar de ritual dentro da tragédia? Para substituí-lo, é preciso que tenhamos um olhar atento ao conjunto de fatores em que se esboça o rito de Dioniso e de que forma a tragédia com ele se relaciona.

É nesse sentido que não podemos percebê-la como um fenômeno isolado. O contexto ritual e o momento histórico em que surge, por exemplo, torna a tragédia um conjunto complexo cujos símbolos emergem na forma com que organiza tanto o teatro como a cena. Se por um lado ela é uma forma artística por si, ou seja, dotada de suas características próprias, por outro ela também performa marcas anteriores e essenciais ao rito: a repetição formal, a marca do coletivo, a inversão e subversão, e relação direta que se estabelece entre sagrado e profano. Se a tragédia não é um rito, do que ela se trata?

Tendo em vista os fatores já mencionados, procuraremos perceber a tragédia como um fenômeno que, em certa medida, se organiza pela ação e gravita em torno do conflito – que aqui nos propomos ler como impasse, prenúncio de violência ou violência propriamente dita. É por meio desses que um conjunto de diferentes duplos se encadeiam. Mas antes, tornaremos para a relação entre despedaçamento, Dioniso e a tragédia.

### **3.2 Despedaçamento e subversão: a força motriz**

Se pensarmos na relação que há entre o despedaçamento e o ritual, podemos enxergá-lo como aquilo que representa tanto a violência primitiva, como o gesto irracional, de desmedida, que interrompe a ordem e fragmenta a existência – seja essa ou não uma existência humana. Em *As Bacantes*, não se trata pura e simplesmente de um desfecho da narrativa. Já encontramos nos diálogos que antecedem a narrativa de um despedaçamento, que nos narra o mensageiro.

O corpo despedaçado de Penteu, portanto, manifesta simbolicamente a lógica do rito, pois opera pela duplicidade estrutural do dionisíaco que condiciona toda a narrativa da peça: reafirma o poder das bacantes, e traça uma ambiguidade com o outro plano em que se insere, a cidade também está fragmentada.

Se tudo se condiciona à presença de Dioniso, cabe também pensarmos: quem é Dioniso? Otto (2017, p. 69) em sua obra *Dioniso: mito y culto*, originalmente publicada em 1933, o descreve como filho do êxtase e do temor, da fúria desatada e da liberação mais doce. Dioniso é o deus louco cuja aparição provoca a frenesi dos homens, o que

representa o caráter paradoxal de sua formação. É por um lado filho de um deus, Zeus, por outro, de uma mortal. Graças a uma artimanha, Sêmele arde no fulgor provocado pelo divino esposo.

Nesse ponto, Otto (2017) cita Hölderlin para nos contar a história que precede: de tanto ter desejado contemplar as faces do Deus, o raio deste caiu sobre a casa de Sêmele, e, tocada por ele, pariu Dioniso. Para que o filho não percesse, Zeus o coloca em sua coxa. O deus, assim nascido das vezes, “parece elevar-se sobre todo o humano antes de sua irrupção no mundo e se transformar em deus, no deus do delírio embriagado”.

Dioniso também é compreendido como um deus estrangeiro e não estaria, a priori, listado entre as outras doze divindades do Olimpo. Tal fato, afirma Otto (2017), pauta-se na compreensão de que hoje, é geralmente aceito que Dioniso entrou na Grécia como estrangeiro e que seu reconhecimento só foi alcançado após superar extrema resistência. Quanto à sua origem, continua o autor, considera-se que tenha se dado na Trácia e na Frígia, regiões habitadas por uma população semelhante à da Trácia. Em partes, podemos compreender essa como uma explicação mítica. Visto que Dioniso é fruto de uma relação extraconjugal, seria necessário resguardá-lo para que pudesse vingar.

Otto (2017) também explica que, inicialmente, acreditava-se que ele havia entrado na Grécia diretamente pela Trácia, mas hoje há evidências de que ele teria chegado por mar, vindo da Frígia ou da Lídia:

Finalmente, Nilsson vinculou ambas as hipóteses:<sup>1</sup> Dioniso deve ter chegado à Grécia vindo tanto da Trácia quanto da Frígia, em um caso em sua forma trácia antiga e, no outro, em uma forma alterada pela influência de religiões vizinhas da Ásia Menor. Mas não é só isso. Como uma terceira fonte do movimento dionisíaco, a própria Grécia é agora citada, contrariando a opinião predominante até então. Para o grande movimento que a chegada de Dioniso originou ali, corresponde apenas ao renascimento de um culto antigo. Presume-se, então, que as ideias e os ritos ligados ao seu nome já existiam entre os gregos. População pré-grega (Otto, 2017, p. 57).

Centrando-nos nessas características, pretendemos pensar tanto na peça, como na forma com que a violência nela se insere. Retomamos, portanto, o conceito de despedaçamento, aproximando-o tanto das características de um deus – nascido a partir de um processo de despedaçamento e marcadamente estrangeiro, terrível e ao mesmo tempo doce – de um ato ritual, na medida em que ele representa tanto a violência coletiva, fundadora dos mitos e que organiza a sociedade, quanto o gesto irracional cujo duplo se aproxima do êxtase e da ambivalência comuns ao dionisíaco.

Com isso, com certa ousadia, poderíamos sintetizar a nossa compreensão do conceito de despedaçamento dentro da peça em quatro: 1) trata-se de um gesto ritual, inscrito dentro do culto de Dioniso e que se legitima pelo êxtase; 2) configura-se como mítico, pois repete uma violência primitiva e organiza as relações entre deuses, homens e animais; 3) trata-se de um recurso dramático, cuja cena não se revela aos olhos, mas à razão: não sabemos se os pedaços entrariam como parte da experiência do espetáculo cênico, mas a menção copiosa destes já se configura como uma espécie de horror, cuja ambiguidade retoma as alternâncias entre o que é lícito e ilícito, entre o que cabe à pólis e o que não cabe, e, portanto, entre o que é civilizado e o que é selvagem; e 4) é Metaficcional e referente à fragmentação e disseminação do gênero trágico (*mimesis*).

Nesse sentido, não se trata apenas da consequência lógica, ou ainda da descrição de um ato, mas de um processo cujos antecedentes permitem pensar na peça e relacioná-la, em certa medida, à prática ritual. N' *As Bacantes*, é essa violência que organiza e ao mesmo tempo desestabiliza tudo que é estável e estanque, desde as estruturas internas até o próprio movimento e a estrutura do drama.

### **3.3 O Dionisíaco: rito, ambivalência, violência e êxtase**

Por estarmos circulando o despedaçamento em relação ao rito, torna-se necessário que o olhemos com mais cuidado. O rito de Dioniso performa os atributos do deus, de modo a se construir entre as equivalências e opostos. Como estrangeiro, Dioniso é o deus do limite e do excesso, e para além de ambíguo é também epifânico. Nesse sentido, cabe pensarmos que, para que haja o sagrado, é necessário que esse se manifeste e se distinga, de alguma forma, do que é profano. Utilizamos o termo hierofania, portanto, seguindo a definição de Eliade (1992, p. 13):

A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente.

Assim, no rito de Dioniso, o sagrado se revela por meio da hierofania, ou seja, instante em que o divino se presentifica e que, a partir dele, o mundo é desestruturado e

reordenado, circunscrevendo uma nova relação tanto com o humano, como com o divino e que passa a se manifestar no plano terrestre.

É dessa manifestação – que nos termos do culto dionisíaco poderíamos também chamar de embriaguez – que se instaura uma nova lógica do *cósmos* – por mais que, ainda assim, devemos evitar de pensa-la como uma completa ausência do caos, já que Dioniso brinca com os limites e ambiguidades.

Eliade (1992) afirma que as sociedades tradicionais se caracterizam pela oposição que que subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que as cerca. Em uma, estaria o “mundo”, o *cosmos*, já o mais, não é um *cósmos*:

[...] mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos).” Essa ruptura no espaço parece como consequência da oposição entre dois tipos de território: o habitado e organizado, “cosmizado”, e o desconhecido que se estende para além de suas fronteiras: tem se de um lado um “Cosmos” e de outro um “Caos”. Mas é preciso observar que, se todo território habitado é um “Cosmos”, é justamente porque foi consagrado previamente, porque, de um modo ou outro, esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles. O “Mundo” (quer dizer, “o nosso mundo”) é um universo no interior do qual o sagrado já se manifestou e onde, por consequência, a rotura dos níveis tornou-se possível e se pode repetir. É fácil compreender por que o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica (Eliade, 1992, p. 21).

Ao pensarmos na forma com que esse rito opera, é inegável que ele ultrapassa e toca no excesso, para, através da suspensão das normas, elaborar as suas próprias regras, fugindo, portanto, de uma leitura simplificada do que seria “ordenado” e “desordenado”, “sagrado” e “profano”, “divino” e “humano”.

Mesmo se tratando de um local ambíguo, se retomarmos para a relação que a hierofania estabelece entre o sagrado e o espaço, percebemos que ela também se manifesta como a realização de uma realidade absoluta, que se opõe à realidade da imensa e disforme que a tangencia. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘centro’ (Eliade, 1992). Além disso, é preciso pensarmos que:

Dioniso é uma síntese de contrários. É simultaneamente um princípio de vida e de destruição, de exaltação eufórica e de aniquilamento. Por essa razão Eurípides pode evocar ora imagens de tranquilidade, ora de êxtase selvagem: ora a vida simples do dia a dia, ora os acontecimentos mais insólitos, o que constitui o seu maior atrativo e perigo (Miranda, 1995, p. 199).

A presença de Dioniso, portanto, também nos leva a questionar esse tipo de estrutura – que por mais ambígua, também precisa se compreendida como em partes fixa e central, visto que organiza um conjunto de práticas de uma sociedade. E é justo essa uma das características do deus: ele exige que seja cultuado, exige que sua natureza seja reconhecida e as honras prestadas, é uma divindade associada a agricultura e a abundância, bem como à não abundância e os efeitos de sua ausência.

Assim, o espaço delegado ao dionisíaco é sempre o limiar. Para além de fronteiroço, ele não se encerra nas noções de *cósmos* e *cháos*, mas oscila, tensiona, reverte. A violência, nesse contexto específico, torna-se não condição, mas símbolo dessa que irrompe e corrompe a ordem do ordinário e desestrutura e reestrutura a pólis: e, tal qual o diz Eliade (1992) é organizando um espaço que se reitera a obra exemplar dos deuses.

Se em outro momento já havíamos apontado para a relação entre poder e violência, e, ainda, sobre a violência e as narrativas míticas. Há, para além disso, uma outra correlação que é para a análise a noção de sagrado, da qual se desdobra a prática ritual, está intimamente relacionada à ideia de poder:

O homem das sociedades arcaicas tem uma tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os ‘primitivos’, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado do ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo real. (Não se deve esperar encontrar nas línguas arcaicas essa terminologia – real-irreal etc. –, mas encontra-se a coisa). É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder (Eliade, 1992, p. 13-4).

No caso específico de *As Bacantes*, observamos já dentro da construção que tais alterações se manifestam na materialidade do texto. Não só nela, mas dentro da tragédia, como um gênero, podemos afirmar que a presença de dualidades que se manifesta, por exemplo, na que estabelece com a sua própria estrutura, e cujas manifestações eclodem no espetáculo cênico. A fala do coro, por exemplo, organiza-se em uma métrica que difere da das personagens.

Além disso, como afirmam Vernant e Vidal-Naquet (2008), encontramos na máscara outro parâmetro que pode servir para sublinhar a distância e a diferenciação que se dá entre o coro – que a princípio, ao que parece, apresenta-se como não mascarado, mas apenas disfarçado – e retrata uma personagem coletiva, encarnada por um colégio de cidadãos – e a personagem trágica, vivida por um ator profissional, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro.

Ao individualizar as personagens ditas pelos autores como “trágicas”, – ou simplesmente personagens da tragédia – ocorre um processo de diferenciação em relação ao coro que, no entanto, não torna esses personagens sujeitos psicológicos, mas que as integra em uma categoria social específica, central ao gênero: a categoria dos heróis. Vernant e Vidal-Naquet (2008, p. 2) a definiram como “social e religiosamente bem definida”. A essa duplicação do coro e do herói trágico, portanto, corresponderia na própria linguagem da tragédia a dualidade entre o lirismo coral e os protagonistas do drama, uma forma dialogada cuja métrica é mais próxima da prosa.

No entanto, já a máscara figura com uma outra função. Ela é uma máscara humana, capaz de categorizar a personagem a partir de um tipo específico, e que, no contexto de teatro, ajudava os espectadores a identificarem o mito que seria retratado. A máscara não mais mimetiza ou disfarça um animal, pois cumpre uma função estética e não ritual. A máscara pode servir para sublinhar a distância, a diferenciação entre os dois elementos que ocupam a cena trágica, elementos opostos, mas, ao mesmo tempo, estreitamente solidários (Vernant; Vidal-Naquet, 2008).

Sob este aspecto, cabe ainda enfatizar que a grande profusão de sons que organiza e estrutura a construção do objeto cênico encontra suas justificativas na própria constituição da língua grega, uma vez que a sua musicalidade se manifesta a partir da sucessão de sílabas, que, em suas relações de longas e breves, acentuaram a noção de ritmo. Ademais, conforme destaca Pereira (2001), um problema semelhante se levanta quanto à qualidade do acento grego e à sua importância na composição melódica. Trata-se de um acento tonal, que eleva a voz uma quinta superior.

Tanto a música como a máscara tramam uma relação direta com os aspectos rituais, uma vez que se configuram como elementos tanto presentes na origem do drama, como em algumas práticas rituais. Além disso, cabe enfatizar que a música também cumpria uma função intimamente relacionada ao tipo de sensação que pretendia transmitir.

É nesse sentido que o aulo, associado ao culto de Dioniso e ao ditirambo, pode ser pensando como vestígio do ritual, pois, para além desse gênero, encontra como forma afim as formas poéticas do teatro (Grout; Palisca, 2013). Sobre a forma com que as composições de Eurípides evocam tais características, destaca Pereira (2001, p. 8-9):

O ritmo e a melodia são variados, mas sobretudo nas últimas tragédias existem indicações precisas acerca de ambos (v. g. *Fenícias*, 1485, *Orestes*, 1369, *Ifigénia em Áulide*, 1279 sqq.) As inovações estão associadas com os novos gêneros melódicos provenientes dos compositores do ‘novo ditirambo’ e dos ‘*nomoi citaródicos*’. Nesta última fase os métodos de composição utilizados pelo tragediógrafo são indicados por Aristófanes (*Tesmosfóriantes* 99, *Rãs*, 1314 e 1325-1329) que os relaciona com expoentes da ‘nova música’, nomeadamente Ágaton, cuja música se caracterizava pela constante modulação, uso de ornamentações e mistura de ritmos diversificados e predominância da melopeia frígia e do ‘estilo ditirâmico’.

Por mais que não seja o nosso objetivo tratar da musicalidade da peça, realizamos esta digressão para pensarmos em como, provavelmente, seríamos levados a pensar que há, em *As Bacantes* um estilo outro, ainda mais próximo do ritual, e cuja principal marca, conforme afirma Ferreira (2001) seria a frequência de modulações tonais e a mistura dos ritmos. Tais fatores, se somados ao que encontramos na materialidade do texto, sobretudo nas falas corais, nos permite olhar para o espetáculo outro objeto. É preciso, no entanto, que ressaltemos que:

Os rituais primitivos da religião de Dioniso nada tinham a ver com o culto ático a Dioniso realizado nos festivais que deram origem à arte dramática. Era um culto fora do alcance da pólis, reservado a iniciados, uma forma de religião de carácter místico, não no sentido cristão de um reconhecimento íntimo de Deus obtido pela união com Ele e o superior ao que se pode obter por raciocínio, mas na medida em que admite uma comunicação oculta com a divindade, cuja revelação pertencia a um grupo restrito. A diferença essencial entre a celebração de um mistério e um acto normal de culto divino consiste precisamente em colocar o iniciado numa relação privilegiada com a divindade, onde ele encontra a suprema felicidade. Na orgia dionisíaca a comunhão com o deus passa pela comunhão com as forças da natureza, numa exaltação dos poderes irracionais e inconscientes até a alienação da personalidade – o êxtase ou delírio dionisíaco (Miranda, 1995, p. 200).

Por se tratar da última peça de Eurípides, *As Bacantes*, representada postumamente no ano de 405 a.C., representa um momento singular tanto para o teatro quanto para a pólis, havendo ainda algo outro em sua composição que a distinguiria de seu contexto de produção, revelando características da produção do autor. Como afirma Pereira (2001, p. 45), embora na monodia do Frígio se encontre esta variedade de μέλη, existem tragédias onde a melopeia se desenvolve em torno de uma só harmonia. É o caso

de *As Bacantes*, onde o μέλος exprime a exaltação entusiástica das *mainádes*, revestindo-se do espírito frenético de Dioniso:

Em casos como o das *Bacantes*, as melodias estavam associadas ao instrumento, permanecendo-lhe ligadas, uma vez que em muitos casos eram transmitidas por via oral (embora já existisse notação instrumental). Neste caso, os poetas, tragediógrafos ou comediantes referiam os μέλη do mesmo modo que Eurípides faz: ‘Os cantos que o aulo entoia’. Algumas melodias estavam de tal modo ligadas a um instrumento por serem ouvidas através dele frequentes vezes que assumiam, não uma designação própria, mas aquela pela qual esse mesmo instrumento era designado (Pereira, 2001, p. 45).

Pereira (2001, p. 45-6) continua seu argumento apresentando que há em *As Bacantes*, indicações sobre o μέλος, que ora estão associadas a um instrumento, ora assinaladas por expressões, como ‘bárbara melodia’ (1035), ‘hino à vitória’ (ou hino das Bacantes). Podemos, então, identificar uma indicação implícita à harmonia frígia, a qual, segundo Aristóteles, se ligava aos cantos cultuais. Seria, portanto, a peça um retorno maior ao ritual? Como podemos falar de seus elementos em relação aos ritos de Dioniso?

Se nos determos em Eurípides, especificamente na peça que compõe nosso *corpus*, percebemos que essa dualidade também se manifesta na relação de suas personagens com o entorno em que são representadas. Trata-se da experiência histórica de um novo ateniense, relação que distancia as produções do tragediógrafo de seus antecessores. Deparamo-nos com o homem que precisa se orientar em um mundo com valores ambíguos. O momento da tragédia é aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos não deixem de se efetuar (Vernant; Vidal-Naquet).

Além disso, é no Período Clássico grego, conforme afirma Bonetti (2013), em que a *pólis* consolidada questiona os ensinamentos da tradição. Se nos primeiros conceitos de mito, os filósofos gregos e os intelectuais criticavam os deuses, Sócrates e Platão – filósofos que conviveram como mestre e discípulo na Grécia Clássica – aceitavam os deuses da Trácia, dentre eles Dioniso, que, apresentando seus rituais e sua dança com as bacantes motivou o que a autora chama de *lirismo sagrado*:

O *lirismo sagrado*, enquanto poesia destinada ao canto e à dança (*chorein*) [ele] obedece a ritmos característicos que os *aedos* expressavam mediante as narrativas míticas nas quais cantavam as histórias de amor das divindades do panteão grego, dentre eles Dioniso. O seu dramático nascimento e parte da sua

história de vida transformam o *lirismo sagrado* em drama mítico. As ações dramáticas das Dionísias Rurais encontradas no Ditirambo evocam a sátira e, por sua vez, o *lirico sagrado* adormece e a loucura divina é revelada. Mediante as funções mágicas e religiosas do rito Dionísíaco, as mulheres (mênades) liberavam o sagrado da sua natureza selvagem, ou seja, aquilo que escapava ao controle instituído pelo Cosmos Masculino. Desta forma, as mulheres encontravam ressonância nos rituais de Dioniso e se entregavam ao êxtase embriagador da sua unidade primeva (Bonetti, 2013, p. 142).

O *Sagrado Dionísíaco*, nesse sentido, estrutura-se como um conjunto de ritos que vai além dos limites abalizados pelo moderado Apolo. Se por um lado Apolo representa a ordem, é também uma divindade que cede espaço e com Dioniso divide seu santuário. Apolo se retira do santuário de Delfos entre dezembro e fevereiro, quando Dioniso é celebrado.

Partindo dos pressupostos mencionados, percebemos que o despedaçamento pode funcionar como uma chave de leitura para pensar nas forças que atuam dentro da peça. Penteu, por mais que se negue, passa a compor e ao mesmo tempo a ser vítima de um processo ritual. Ao morrer pelas mãos de Agave, sua mãe, a inversão de papéis retoma ao local primitivo, ao mesmo tempo que enfatiza as ambiguidades. Esta crê ter matado um animal. E não seria Penteu um animal? Se julgarmos pela forma que o corpo despedaçado é apresentado por Cadmo, sim. Os idosos, antes confundidos com jovens, tornam ao papel de conselheiros – pois é Cadmo que participa do ato de fazer com que Agave recobre a consciência. O espaço que se julgava mais civilizado e que, por redução, pode-se pensar como sendo o corpo de Penteu, mostra-se como mais selvagem, pois impulsiona a cadeia de violências que agora se encerra.

O hino das bacantes, descritas por si mesmas como “cadelas”, é agora o som do pranto, o silêncio final. Tais paisagens sonoras reforçam a densidade do drama, retomam o ritual e intensificam o efeito da cena. Agave grita: seria júbilo, horror, ou, para nós, espectadores modernos, o encantamento da cena violenta, a surpresa que é descobrir-se como parte de um enredo trágico? Por fim, o silêncio instaura outra ambiguidade: na ausência da desordem, do barulho, esbravejamento e argumentação, a palavra última é a morte.

O teatro, portanto, se não encena um ritual, insere-se em um conjunto que o utiliza e que em muito se assemelha a sua ritualística. No entanto, ao dela se aproximar, ele a reordena, torna estético o que era religião, torna metro o ditirambo esquecido. O rito, tal qual uma sombra, não revela a imagem do teatro, mas o seu passado, a sua memória, ou, melhor dizendo, o seu rastro.

Assim, pensar em *As Bacantes* por meio do processo ritual nos possibilita aproximá-la do nosso objetivo de pesquisa, que é pensar na peça por meio do processo de violência que se manifesta através dos corpos e que aqui chamamos de despedaçamento. Este se aproxima do ritual, porém não se reduz a ele, e na tragédia serve a um outro propósito que não o da religião. Não instaura ou atualiza a categoria do sagrado. Está mais próximo da motriz do drama, do conflito, que também se constitui como uma força estruturadora que tanto organiza como desestabiliza o uno, abrindo espaço para que se manifeste a ambiguidade do Dionisíaco.

De tal forma, é a tragédia um conjunto em que sagrado, estético e religioso entrelaçam-se para comunicar ao homem de seu tempo enredos de homens que o antecedem – mas que de alguma forma a eles falam, a eles ensinam, e poderiam vir a encenar na vida real, acaso cometessem os mesmos erros. Na tragédia, portanto, há uma violência dramática, cuja função, para além de servir ao mito, é cênica, e precisa se manifestar como teatro.

É nesse sentido que Dioniso, como deus estrangeiro e deus do teatro, constitui-se como uma peça central em nosso trabalho. Por mais que se trate da última peça de Eurípides, em *As Bacantes* somos levados a acessar, outra vez, o rito e o culto, a necessidade de representá-los e as consequências monstruosas que advêm de sua negação.

Vemos então o mito reescrito, e o rito remontado, agora teatral, guiado pelas mãos do próprio deus do teatro, que aqui atua como diretor. Como se constitui por ambiguidades, é assim que ela nos responderá. Todo o seu centro é móvel e estável, e até mesmo o fim, que poderíamos julgar como silêncio, abre espaço para uma nova violência: individual, íntima, interna, não do corpo, mas de uma mãe que lamenta o corpo do filho e assim, dilacera-se.

Reiteramos o anteriormente dito, por mais que esteja no conflito como o centro da ação, são as presenças de Dioniso que tensionam e movimentam a cena. O duplo se realiza e reverte papéis na medida em que o próprio deus também se manifesta e opera milagres. As Bacantes aprisionadas são despertas, os portões se abrem: em linguagem metafórica, não há mais limite para as categorias. O imperativo da razão é o maior excesso, e a negação, aquilo que leva ao monstruoso. No entanto, que poderá ser mais encantador aos ouvidos de Penteu que o mistério, a sedução, a argumentação esquiva, a fuga de seus próprios preceitos, que se manifestam com a presença de Dioniso?

## 4 O DESPEDAÇAMENTO DOS CORPOS EM *AS BACANTES*

“Crava-lhe n’alma o tirso das bacantes,  
Brande-lhe n’alma o frio dos sepulcros.”  
(Augusto dos Anjos)

### 4.1 O Despedaçamento: possíveis significados e recorrências

Antes de iniciarmos a análise de *As Bacantes*, é preciso que atentemos para o termo *sparagmós*, que optamos por sintetizar na palavra “despedaçamento” – embora em nossa análise busquemos abranger algo que a ultrapasse, como será possível verificar nas páginas que se seguem. Isso se justifica por se tratar de um campo semântico que revela uma rede conceitual ampla, complexa, entrecruzada num conjunto de significados cujo fio comum é, em nossa interpretação, a violência. Buscaremos, portanto, observar possíveis significados do termo na medida em que esses se aproximam ou se distanciam da ideia de ação agressiva, de violência física, de despedaçamento dos corpos ou de algo de natureza psicológica e/ou patológica, ritual e espiritual ao mesmo tempo.

Conforme observamos na introdução do presente trabalho, não é de se estranhar que certos estados de consciência sejam atribuídos a divindades. Verificamos que quatro tipos de loucura que Dodds (2002) apresenta a partir de Platão associam-se à ação de uma divindade – 1. A loucura profética: Apolo, 2. A loucura ritual: Dioniso; 3. A loucura poética: as Musas; e 4. A loucura erótica: Afrodite e Eros. Tendo Dioniso como uma das principais figuras de nossa análise, centramo-nos nela.

Em se tratando do deus costurado, o tipo de loucura é ritual e o objetivo de seu culto o êxtase – um sair de si cuja função psicológica, segundo Dodds (2002), é aliviar o impulso e o peso da personalidade e individuação. Se em Nietzsche (1992) observamos o dionisíaco como expressão vital, em Girard (1990) compreendemos o rito como uma institucionalização da violência. Agora passaremos a observá-la dentro do texto, na medida em que o termo *sparagmós* e seus derivados nos possibilitarem. Assim, ao nos destinarmos a esse percurso semântico etimológico, buscaremos evidenciar possíveis significações do termo na medida em que contribuam para nossa discussão, para que, logo em seguida, possamos aplicá-las à análise do texto.

Os dicionários quase unanimemente indicam *sparagmós* como um derivado em -*mós* do verbo *sparáссо*, com radical *sparág-*, além de ser um sinônimo exato de outro nome de ação: *sparáxis*, de sufixação mais comum em *-sis*. No *Dicionário Grego-Português* (2022), o verbo *sparáссо* é definido a partir de quatro entradas conceituais. Trata-se de 1. Fazer em pedaços; lacerar; dilacerar – especialmente em referência a animais; 2. Segurar como para arrancar; puxar – como, por exemplo em “*antes que puxem pelos cabelos*” (Sófocles, *Antígona*, v. 1081). 3. Fazer cair em convulsões; sacudir convulsivamente; e em sentido médico 4. Dilacerar-se, arrancar-se (σπάω).

Em relação ao dicionário *Dicionário Grego-Português* (2022), encontramos nos dicionários Lidell & Scott (1901 p. 1411-2)<sup>5</sup>, uma expansão necessária. Para além do sentido físico, ele apresentará outros sentidos metafóricos e específicos do uso médico. O dicionário apresenta as seguintes definições para *sparáссо*: 1. Dilacerar, despedaçar, mutilar, Lat. *Lacerare*, especialmente de cães, animais carnívoros e similares. 2. Despedaçar. 3. Metaf. Despedaçar, atacar, Lat. *Conviciis lacerare*. 4. Médico, provocar doença. Além disso, o dicionário também apresenta versos com as aparições do termo.

Já na versão de 1940<sup>6</sup>, há uma nova expansão para o mesmo léxico, sobretudo em seu quarto sentido, em que será acrescentado o ato de convulsionar devido a interferência de um espírito maligno. Encontramos algo similar a edição anterior (1. Rasgar, dilacerar, especialmente falando de cães, animais carnívoros e semelhantes; 2. Dilacerar, romper; 3. Metafo. Dilacerar verbalmente, despedaçar, atacar; 3. tendo a seguinte modificação: 4. Medic., Ter ânsia sem conseguir vomitar, b. convulsionar, falando de um espírito

<sup>5</sup> **σπαράσσω**, Att. -ττω, fut. ζω Aesch. Pr. 1018: aor. ἐσπάραξα Babr. 95. 40, (κατ -) Ar.Eq. 729: -Med., fut.. -ξομαι Eur. Andr. 1209, (in I. A. 1459 σπαράσσεσθαι is now restored in pass. sense): -Pass., pf. ἐσπάρακται (δι-) Eubul. Αυγ. I. (Akin to σπαίρω.) *To tear, rend in pieces, mangle*, Lat. *lacerare*, esp. of dogs, carnivorous animals, and the like, σπ. σάρκας ἐσπάρασσ' ἀπ' ὀστέων Eur. Med. 1217; also, σπ. τὰς γνάθους Ar. Ran. 424: -Med. σπαράσσεσθαι κόμαν *o tear one's hair*; Eur. Andr. 1209. **2.** *to rend asunder*; φάραγμα Βροντή. πατήρ σπαράζει Aesch. 1. c. **3.** metaph. *to pull to pieces, attack*, Lat. *conviciis lacerare*, ἄνορα σπαράττων καὶ ταραττων καὶ κυνων Ar. Ach. 688; σπ. τινὰς τῷ λόγῳ ὥσπερ σκυλάκια Lyc. 656. **4** Medic., σπ. τὸ στόμαζχον *to provoke sickness*, Galen.; so, σπαρακτέον Orib. 136 Matth.: -Pass., σπ. ἀνημέτως *to retch without being able to vomit*, Hipp. 207 H. (Lidell & Scott, 1901 p. 1411).

<sup>6</sup> **σπαράσσω**: Att. σπαράττω Ar. Ach. 688, etc., fut. **A** σπαράξω A.Pr. 1018: aor. ἐσπάραξα Babr. 95.40, (κατ-) Ar. Ach. 688, etc., fut. σπαράξομαι E. Andr. 1209 (in I. A. 1458 σπαράσσεσθαι is restored for σπαράξεσθαι in pass. sense): -Pass., pf. ἐσπάρακται (δι-) Eub. 15.3: -tear, rend, especially of dogs, carnivorous animals, and the like, σάρκας ἐσπάρασσ' ἀπ' ὀστέων E. Med. 1217; σπαράσσω τὰς γνάθους Ar. Ra. 428: -Med., σπαράσσεσθαι κόμαν *tear one's hair*, E. Andr. 1209 (lyr.). **2** *rend asunder*, φάραγμα βροντή . . πατήρ σπαράζει A. l. c. **3** metaph., *pull to pieces, attack*, ἄνορα σπαράττων καὶ ταραττων καὶ κυκῶν Ar. Ach. 688; σπαράσσω τινὰς τῷ λόγῳ ὥσπερ σκυλάκια Pl. R. 539b; τὰς ἀρχάς D. 25.50, cf. Ar. Pax 641, PPetr. 2p. 57 (iii B. C.), Herod. 5.57, Teles p. 19 H.: -Pass., λώβησι . . ἐσπαραγμένους Lyc. 656. **4** Medic., σπαράσσω τὸ στόμα τῆς κοιλίας *provoke sickness*, Gal. 11.57; cf. σπαρακτέον: -Pass., σπαράσσομαι ἀνημέτως = *retch without being able to vomit*, Hp. Coac. 546. **b** *convulse*, of an evil spirit, Ev. Marc. 1.26 (Lidell & Scott, 1940).

maligno. A inclusão da convulsão causada por interferência de um espírito maligno desloca o termo do plano exclusivamente físico para o domínio do patológico e divino, espiritual, tornando a violência que apresenta uma ponte entre violência corporal e agitação espiritual.

O dicionário Bailly (1935)<sup>7</sup> retoma essa polissemia ao reunir os sentidos de *sparáссо* em dilacerar, falando de cães e de animais em geral. Em seguida, apresenta os sentidos de agarrar como para arrancar (no caso de cabelos, por exemplo). É interessante observarmos que, de modo particular, apenas dois dos sete dicionários consultados apontam para uma possível raiz etimológica do léxico. São eles a versão abreviada do Bailly (1919)<sup>8</sup> e o *Dicionário Grego-Português* (2022). Ambos apontam para o verbo *spáo* (σπάω), cujo campo semântico inclui as ideias de puxar, agarrar, atrair, devorar, dilacerar, provocar convulsão, é até seduzir ou conduzir paixões.

Ao consultarmos o *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque* (1968), de Chantraine, e o *Etymological dictionary of Greek* (2010), de Beekes, não conseguimos localizar entradas para o termo *sparagmós*. Para continuar com a nossa análise, acataremos com a possibilidade apresentada pelo dicionário Bailly (1919) e o *Dicionário Grego-Português* (2022), e investigaremos brevemente os termos *sparáссо* e *spáo*.

No *Dicionário Grego-Português* (2022, p. 984) encontramos as seguintes entradas para *spáo*: 1. Puxar para fora; 2. Puxar para si, atrair; 3. Puxar, arrancar algo, ac., violentamente de; 4 (*fera*) Dilacerar, lacerar; 5. *Med.* Arrancar aos puxões; 6. Deslocar, luxar (*a perna*); 7. Sorver, beber em goles largos (líquidos); 8. Devorar, tragar, engolir; 9. Fruir de,; 10 (*paixão*) atrair, conduzir, seduzir; 11. *Medic.* Provocar convulsões ou espasmos; 12. Puxar para si *ou* de si; 13. Aspirar, sorver, tragar, engolir; 14 *Med.* (*membro*) sofrer luxação; 15. Ser tomado de convulsões; 16. Atormentar-se por preocupações.

Embora não haja consenso para uma etimologia em comum para os dois verbos, é notável uma relação semântica íntima entre eles: ambos se centram na ideia de tração, deslocamento, ruptura, pegar, agarrar, convulsionar de forma violenta, seja no plano físico

<sup>7</sup> **σπαράσσω**, all: σπαράττω (ao. ἐσπάραξα, pf.inus.; pass. ao. ἔσπο.ράθην) [πᾶ] **1.** tr. déchirer, en parl. de chiens, d'animaux en gén. Eur. Med. 1217; Ar.Ran.424; en parl. de la foudre, Eschl. Pr. 1018; fig. Ar. Ach.688; Plat. Rsp. 539b; Dem. 785, 18; au pass. Spt. 3 Macc.4,6; Jer.4, 19; p. suite, saisir comme pour arracher : χόμης, Eur. I. A. 1459, par les cheveux. **2** intr. palpiter, être agité convulsivement, d'où faire des efforts convulsifs, Hrc. 207 h. (Bailly, 1935, p. 1774).

<sup>8</sup> **σπαραγμός, ου (ό)** **1.** action de déchirer, déchirement. **2.** convulsion [σπαράσσω] (Bailly, 1919, p. 797).

– como é evidente pela relação com os animais, como cães – seja no plano espiritual, afetado a sanidade do corpo e provocando paixão.

Encontramos respostas mais precisas sobre a etimologia de *spáo* em Beekes (2010)<sup>9</sup>:

•ETYM Klingenschmitt 1982: 123 conectou o grego *spáo* com o armênio *Hanem* ‘puxar para fora’, se derivado de um presente *\*pā-n-*, construído secundariamente a partir do aoristo. García-Ramón fthc. agora sugere que é cognato de védico *pā-*, *ud-pip-īte* ‘levanta-se contra’ e hitita *pippa-* ‘/pipp-, e reconstrói *\*(s)peh2-* ‘puxar, pôr em movimento (violentamente)’. O verbo grego pode ter derivado do aoristo *σπας(σ)α-* ou de *\*sph2-eie/o*. Daí, todo o sistema de tempos verbais se desenvolveu dentro do grego. Adams 1999: 368 ainda considera plausível a sugestão de van Windekens de que ToB *pāss-* ‘arrancar (a pele)’ continua *\*peh2-s-* (2010, p. 1378).

A partir dessa semelhança, podemos levantar como hipótese geral que, *sparáссо* – do qual derivam os termos *sparáγμα* (rasgão, fragmento, farrapo), *sparagmatódes* (dilacerante, convulsivo) e *sparagmós* (ação de dilacerar) – venha a ser uma forma enfática do verbo *spáo* – sobretudo se levada em conta a produtividade do sufixo *-áссо* para verbos em grego –, tendo por derivados os demais nomes que seguem a mesma entrada lexical e que, em língua portuguesa, de forma geral, tendem a ser traduzidos por picar, cortar, despedaçar, dilacerar, arranhar, puxar, agarrar, conforme veremos em breve na análise de algumas recorrências.

Para além de não ter termos encontrado em outras edições um apontamento etimológico mais pormenorizado, encontramos certa dificuldade em demonstrar a derivação de *sparáссо* por meio da sufixação do verbo *spáo*, uma vez que não há uma explicação plausível para a inserção do *-r-* no radical ou de outras minúcias derivacionais, sendo além dos nossos objetivos explica-las. Tornemos, portanto, à análise semântica que os dicionários nos apresentam.

Para *sparagmós* em si – um nome de ação – encontramos no Lidell & Scott (1901)<sup>10</sup> 1. Rasgar-se, mutilar-se, rasgar, dilacerar, mutilar; 2. Uma convulsão, espasmo;

<sup>9</sup> •ETYM Klingenschmitt 1982: 123 has connected Greek *spáo* with Arm. *hamen* ‘to pull out’, if from a pres. *\*pā-n-*, built secondarily from the aorist. García-Ramón fthc. now suggests that is cognate with Ved. *pā-*, *ud-pip-īte* ‘rises against’ and Hitt. *pippa-* ‘/pipp-, and reconstructs *\*(s)peh2-* ‘to draw, set in motion (violently)’. The Greek verb many beem derived from aor. *σπας(σ)α-* or from *\*sph2-eie/o*. Thence, the whole tense system developed within Greek. Admas 1999? 368 still considers plausible the suggestion by van Windekens that *pāss-* ‘to rip off (the skin)’ continues *\*peh2-s-* (Beeks, 2010, p. 1378).

<sup>10</sup> **σπάρραγμός**, ὁ, *a tearing, rending, mangling*, δίαμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς Eur. Hec. 656; σκ. Βακχων by them, Id. Bacch. 735, Tro. 453. **II.** *a convulsion, spasm*, Aesch. Fr. 165, Soph. Tr. 778, 1254: – generally, *an anogy*, Walz Rhett. I. 613 (Lidell & Scott, 1901 p. 1411).

Esse espasmo encontra-se melhor especificado na versão de 1940, como sendo geralmente provocado por uma agonia. Para o mesmo termo, o Bailly (1935) apresenta as seguintes entradas: 1. Ação de dilacerar, dilaceração; 2. Convulsão, espasmo; sem apresentar grandes atualizações em relação à outra edição (1901) e abreviada, também utilizada para a consulta; e sem grandes alterações no *Dicionário Grego-Português* (2022) (1. Ação de dilacerar; dilaceramento 2. *Medic.* Convulsão; espasmo (σπαράσσω).

Os possíveis sentidos aqui apresentados tornam-se mais evidentes quando analisamos suas recorrências e as escolhas tradutórias para a língua portuguesa. Desde o *Prometeu Acorrentado* (c. 460–450 a.C.), em que o termo se relaciona a ideia de partir por um raio e à violência divina, até *As Bacantes* (405 a.C.), em que o termo assume um valor mais próximo do ritual, observaremos a amplitude do lexema em distintos contextos, indo desde uma punição divina, até a violência extrema que aproxima o homem tanto do animal como do divino, que se manifesta por meio da figura de Dioniso. .

Tendo em vista uma análise dos termos, trataremos de apresentar alguns exemplos do lexema *sparáссо*. Observando a impossibilidade nos estendermos nessa breve pesquisa, adotaremos o seguinte critério: buscamos pela aparição mais antiga possível do verbo *sparáссо* – que, pelo nossos *corpora*, é no *Prometeu Acorrentado* (c. 460–450 a.C.), de Ésquilo – e seus derivados a partir das indicações dos dicionários consultados e do mecanismo de busca do Perseus<sup>11</sup>. Tendo em vista a relevância para a pesquisa, optamos por enfatizar textos que pertencem aos tragediógrafos e Aristófanos, não incluindo menções posteriores ao ano de 405.a.C. Além disso, decidimos destacar – para uma melhor visualização, tanto na tradução consultada como no texto grego – os termos correspondentes, acrescentando o texto em grego nas notas de rodapé, respeitando os mesmos versos do trecho da tradução apresentada.

Com base nos materiais acessados, a saber, a menção presente nos dicionários, e o mecanismo de busca do Perseus, a primeira ocorrência que conseguimos localizar estaria em *Prometeu Acorrentado* (2009), datada de c. 460–450 a.C., de Ésquilo. Aqui, o termo aparece no v. 1018<sup>12</sup> relacionado a violência da ação de Zeus:

---

<sup>11</sup> O mecanismo de buscas do Perseus nos possibilita acessar os trechos em que *sparagmós* e derivados podem ser localizados dentro do banco de dados que fornece. Da lista apresentada, acessamos aqueles que eram anteriores a 405 a.C., dando prioridade para as recorrências em contexto teatral. Para conferir disponível pelo site, acesse: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/wordfreq?lang=greek&lookup=spara%2Fssw> acesso em: 26 de jan. de 2026

<sup>12</sup> Ἐρμῆς

*Hermes:*

Examina, se não te deixas persuadir,  
que tormenta e tripla vaga de males  
vir-te-ão inevitáveis. Primeiro, o pai  
**partirá** este áspero precipício, com  
trovão e fulminante raio, e cobrirá  
teu corpo, e pétreo abraço te pesará.  
(Ésquilo, 2009, vv. 1014 – 9).

Nessa passagem, Hermes descreve a ação destrutiva do raio de Zeus como uma força capaz de “partir” e desestabilizar a estabilidade física do ambiente. Tal violência implica, por consequência, a desintegração da unidade do corpo de Prometeu, já em constante processo de violência, que é o castigo contínuo. Quase fundido ao rochedo, o titã é vítima de uma punição conjunta, implicado na utilização de *sparáссо*.

Em Sófocles, especificamente na *Antígona* (2009), 441. a.C., *sparagmós* aparecerá deslocado não para a categoria da ação divina, mas da animalização do corpo humano após a morte. Mediante a desintegração de corpos, deparamo-nos com feras que se banqueteam da corrupção da matéria, que é também uma corrupção da sociedade em si. O ser humano é reduzido a um ser como os demais animais, dentro de uma cadeia alimentar. E essa relação é ainda mais expressiva graças ao emprego do termo no v. 1081<sup>13</sup>:

*Tirésias:*

As urbes se revoltarão em bloco,  
pois feras, aves, perros banquetearam-se  
nas **entranhas** de muitos, transportando  
o odor macabro ao larário público.  
(Sófocles, 2009, vv. 1080 – 3).

---

σκέψαι δ', ἐὰν μὴ τοῖς ἔμοις πεισθῆς λόγοις,  
οἷός σε χειμῶν καὶ κακῶν τρικυμία  
ἔπεισ' ἄφυκτος : πρῶτα μὲν γὰρ ὀκρίδα  
φάραγγα βροντῆ καὶ κεραυνία φλογὶ  
πατήρ **σπαράξει** τήνδε, καὶ κρύψει δέμας  
τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλη σε βαστάσει.  
(Aeschylus, 1926, vv. 1014 – 9)

<sup>13</sup> *Τειρεσίας*

ἐχθραὶ δὲ πᾶσαι συνταράσσονται πόλεις,  
ὄσων **σπαράγματ'** ἢ κύνες καθήγνισαν  
ἢ θῆρες ἢ τις πτηνὸς οἰωνός, φέρων  
ἀνόσιον ὄσμῆν ἐστιοῦχον ἐς πόλιν.  
(*ibid.*, vv. 1211 – 7)

Em Eurípides o termo apresenta uma maior recorrência – ou é isso que se faz parecer, já que sobreviveram mais peças do autor. Em *Medeia* (2022), de 431 a.C., o termo se fará presente no v. 1217<sup>14</sup>. Nele, o verbo surge na voz do mensageiro, que narra como Jasão convenceu Creúsa a deixar que os filhos de Medeia e entregam os presentes. Ela se adorna com o véu e a coroa e em pouco cai no chão com os membros trêmulos e, tomada pelo fogo, é desfigurada. O pai, Creonte, entra no quarto e lamenta a filha. A cena que se segue vem após uma fala de lamentação dele. Aqui, o termo evidencia a fragilidade da condição do pai, não no sentido emocional, mas mais propriamente fisiológico:

*Mensageiro:*

Quando cessou o pranto e os gemidos,  
ao tentar reerguer o seu velho corpo,  
aderia, qual hera a ramo de loureiro,  
ao véu sutil, e terrível era a peleja,  
porque ele queria reerguer o joelho,  
mas ela retinha, e se fizesse força,  
**rasgava** as velhas carnes dos ossos.  
(Eurípides, 2022, vv. 1211 – 7).

O limite físico, nesse caso, é evidenciado pela forma com que a circunstância limite revela a natureza desgastada dos membros do pai. As velhas carnes dilaceram-se na presença do que ocorre às novas, despedaçadas não pelo tempo, mas pela vingança de Medeia. *Sparagmós*, assim, associa-se à fragilidade física, num gesto que não é heroico, mas patético em sua essência.

Em *Acarnenses* (425 a.C.), de Aristófanes, o termo aparece no v. 688<sup>15</sup>, inserido na Parábase do Coro. Os anciãos fazem um elogio ao poeta e em seguida evocam as

---

<sup>14</sup> Ἄγγελος

ἐπεὶ δὲ θρήνων καὶ γόων ἐπαύσατο,  
χρήζων γεραῖον ἐξαναστῆσαι δέμας  
προσείχεθ' ὥστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης  
λεπτοῖσι πέπλοις, δεινὰ δ' ἦν παλαιίσματα:  
ὁ μὲν γὰρ ἤθελ' ἐξαναστῆσαι γόνυ,  
ἢ δ' ἀντελάζυτ': εἰ δὲ πρὸς βίαν ἄγοι,  
σάρκας γεραῖας **ἐσπάρασσ'** ἀπ' ὀστέων.  
(*ibid*, vv. 1211-7).

<sup>15</sup> Χορός

ὁ δέ, νεανίας ἑαυτῷ σπουδάσας ξυνηγορεῖν,  
ἐς τάχος παῖει ξυνάπτων στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν:  
κατ' ἀνελκύσας ἔρωτᾷ σκανδάληθρ' ἰστάς ἐπῶν  
ἄνδρα Τιθωνὸν **σπαράπτων** καὶ ταράπτων καὶ κυκῶν.  
(Aristófanes, 1907, vv. 685 – 8).

musas, dando um sermão na cidade para mostrar a condição dos velhos perante a justiça, justiça, levados para os tribunais pelos mais jovens. Destaca-se novamente o campo semântico de despedaçar sendo deslocado para o plano retórico e político:

*Coro:*

Mas o moço que fez esforço pra sê promotô contra ele  
Na ligeireza fere ele combatendo cum palavras redonda;  
Aí levando ele pra tribuna faz pergunta cum arapucas de palavra  
Pro home Titono, fazendo **picadinho** dele, cum tortura e tormento.  
(Aristófanes, 2014, vv. 685 – 8).

O despedaçamento, traduzido por Ana Maria César Pompeu (2014) como “picadinho” deixa de ser físico e se torna simbólico. O verbo conserva a ideia de fragmentação, mas aplicado à honra e à dignidade dos velhos, que não têm sua condição respeitada nos tribunais.

Em *Hécuba* (2022), de c. 425 a.C., de Eurípides, no v. 656<sup>16</sup>, o termo *σπαραγμοῖς* surge no sentido de lacerar, rasgar. A fala trata-se de uma espécie de lamento proferido pelo coro de mulheres troianas, tomadas por cativas pelos vencedores da guerra. Elas pronunciam o segundo estásimo, cujo tema central é o sofrimento causado pela guerra. Os versos indicados tratam especificamente do sofrimento de Hécuba:

*Coro:*

por guerra, morte e ruína de meu lar.  
Junto ao belo rio Eurota, ainda geme  
uma jovem lacônia chorosa em casa,  
e mortos os filhos, a mãe leva a mão  
à cabeça grisalha e arranha a face  
fazendo sangrenta a unha ao **lacerar**.  
(Eurípides, 2022, vv. 649 – 6).

O *sparagmós* aqui, é autoinfligido, indicando um externar do sofrimento interno que se manifesta internamente, proferido por mulheres marcadas pela guerra, pelas mortes e pela destruição de sua cidade.

---

<sup>16</sup> *Χορός*

ἐπὶ δορὶ καὶ φόνῳ καὶ ἐμῶν μελάθρων λῶβᾶ:  
στένει δὲ καὶ τις ἄμφι τὸν εὐροον Εὐρώταν  
Λάκαινα πολυδάκρυτος ἐν δόμοις κόρα,  
πολιάν τ' ἐπὶ κρᾶτα μάτηρ  
τέκνων θανόντων  
†τίθεται χέρα δρύπτεται παρειάν,†  
δίαιμον ὄνυχᾶ τιθεμένα **σπαραγμοῖς**.  
(Eurípides, 2022, vv. 649 – 6).

Em *A Paz* (421 a.C.), de Aristófanes, no v. 641<sup>17</sup>, na tradução de Greice Drumond (2002), o termo surge associado à violência coletiva e à instabilidade política, bem como ao ser humano, reduzido à condição animal e igualado em suas ações aos cães:

*Hermes:*

E, depois, vós o **despedaçáveis** como se fossem cãezinhos. A pólis ficou pálida e paralisada pelo medo, devorava prazerosamente aquelas calúnias que lançavam sobre ela.

(Aristófanes, 2002, vv. 641 – 3).

Destaquemos as duas traduções de Greice Drumond para compararmos a forma com que *sparagmós* surge. Se na primeira edição encontrávamos “despedaçáveis”, já a segunda apresenta a opção “escorraçavam”. A escolha, ao mesmo tempo que evidencia a ação de expulsar, expande também as traduções até então encontradas para o termo:

*Hermes:*

Depois, vocês **escorraçavam** o acusado, como [se faz] com os filhotes de cachorro.

A cidade, por estar aterrorizada e paralisada de medo, aceitava com muito prazer qualquer delação a ela entregue.

(Aristófanes, 2020, vv. 641 – 3). Tradução Greice Drumond.

Tornando a Eurípidés, encontramos no v. 826<sup>18</sup> de *Andrômaca* (2022), de c. 425–420 a.C., o retorno à relação entre *sparásson* e seus derivados aos gestos corporais, luto e desespero. Ele é mencionado no sentido de arranhões, fragmentação: aparece na canção entoada por Hermíone no quarto episódio.

*Hermíone:*

*Ió moí moí!*

**Puxões** de cabelo e cruéis  
arranhões de unhas farei.

(Eurípidés, 2022, vv. 825 – 7).

<sup>17</sup> Ἑρμῆς

εἴτ' ἂν ὑμεῖς τοῦτον ὡσπερ κυνίδι' ἐσπαράττετε:

ἢ πόλις γὰρ ὠχρῖῶσα κὰν φόβῳ καθημένη,

ἄττα διαβάλοι τις αὐτῆι, ταῦτ' ἂν ἦδιστ' ἦσθιεν.

(Aristófanes, 1907, vv. 641 – 3).

<sup>18</sup> Ἑρμιόνη

ιὼ μοί μοι:

**σπάραγμα** κόμας ὀνύχων τε

δάι' ἀμύγματα θήσομαι.

(Eurípidés, 2022, vv. 825 – 7).

Já no v. 1209<sup>19</sup> da mesma peça, deparamo-nos com a fala de Peleu, que associa o ato de arrancar com o cabelo, bem como golpear a cabeça. Ao lamento e a dor de ter perdido os filhos, reiterando a densidade dramática do ato:

*Peleu:*  
 Não **arrancarei** o cabelo?  
 Não aplicarei à cabeça  
 golpes de mão de luto? Ó urbe,  
 Febo me privou de dois filhos!  
 (Eurípides, 2022, vv. 1209 – 12).

O mesmo sentido está no v. 1525<sup>20</sup> de *Fenícias* (409 a.C.), em que Antígona questiona a quem ela deve primeiro lançar primícias (primeiros frutos da colheita) e puxões de cabelos, se aos irmãos, ou se à mãe. O dilaceramento, outra vez, associa-se ao luto e à impossibilidade de realização de um ato que acaba por se tornar metafórico.

*Antígona:*  
 Primícias de **puxões** de cabelos  
 a quem devo primeiro lançar?  
 Aos gêmeos sem leite  
 seios de minha mãe,  
 ou às funestas lesões  
 de meus irmãos mortos?  
 (Eurípides, 2016, p. 171).

E encontra-se também no v. 1458<sup>21</sup> de *Ifigênia em Áulis*, onde a fala de Ifigênia sugere a mesma imagem:

---

<sup>19</sup> Πηλεύς  
 οὐ **σπαράξομαι** κόμαν,  
 οὐκ ἐμῶ 'πιθήσομαι  
 κάρη κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; ὦ πόλις,  
 διπλῶν τέκνων  
 μ' ἐστέρησε Φοῖβος.  
 (*ibid*, 2022, vv. 825 – 7).

<sup>20</sup> Ἀντιγόνη  
 τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαί-  
 τας **σπαραγμοῖς** ἀπαρχὰς βάλω;  
 ματρὸς ἐμᾶς ἢ διδύμοι-  
 σι γάλακτος παρὰ μαστοῖς  
 ἢ πρὸς ἀδελ-  
 φῶν οὐλόμεν' αἰκίσματα νεκρῶν;  
 (Eurípides, 1913, vv. 1525 – 9).

<sup>21</sup> Ἰφιγένεια  
 τίς μ' εἶσιν ἄξων πρὶν **σπαράσσεσθαι** κόμης;  
 (Eurípides, 2005, v. 1458).

*Ifigênia*

Quem irá me conduzir, antes que me agarrem pelos cabelos?  
(Eurípides, 2005, v. 1458).

Em *As Rãs* (c. 405 a.C.), de Aristófanes, último exemplo que nos destinaremos a mencionar, *sparagmós* surge no v. 428<sup>22</sup>, onde, em um tom cômico, o coro desloca o sentido usual de *sparagmós* dentro do processo de luto para aplicar-se a descrição das práticas do filho de Clístenes:

*Coro:*

E eu ouvi o Clistenida  
**Lacerando** em meio às tumbas  
Os cabelos de seu cu e depilando a sua barba  
(Aristófanes, 2014, vv. 218 – 20<sup>23</sup>).

Apesar do sentido não diferir de outras passagens que apresentamos, observamos que o efeito é completamente outro. Em nota, explica o tradutor que:

Arrancar o cabelo, ferir o rosto e bater no peito eram meios comuns de se mostrar luto na Grécia antiga. O humor da passagem está no fato de Clístenes manifestar sua dor por atos concordantes com seu caráter efeminado: a depilação do ânus e do rosto (cf. Agatão no prólogo d'*As Tesmoforiantes*) (Andrade, 2014, p. 225).

Os exemplos que observamos, apontam, desde logo, para o campo semântico que havíamos exposto como um possível traço em comum, onde impera o despedaçamento dos corpos, ainda que cada tradutor tenda a privilegiar diferentes formas de evidenciá-lo. No entanto, por meio do contato com os textos, é possível afirmar que realizamos uma expansão semântica, no sentido de mostrar diferentes usos e diferentes formas de traduzir. Sem nos determos nas categorias gramaticais dos termos, foram elencadas as seguintes

---

<sup>22</sup> *Χορός*

τὸν Κλεισθένους δ' ἀκούω  
ἐν ταῖς ταφαῖσι προκτὸν  
τίλλειν ἑαυτοῦ καὶ **σπαράττειν** τὰς γνάθους:  
(Aristófanes, 1907, vv. 641 – 3).

<sup>23</sup> Optamos por trazer os versos correspondentes à versão do grego que acessamos por meio do Perseus e que consta nas referências como: ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907.

palavras para *sparagmós* e derivados: “partirá”, “entranhas”, “rasgava”, “picadinho”, “lacerar”, “despedaçáveis”, “escarroçavam”, “arrancarei”, “puxões” e “lacerando”.

Tais escolhas – que não são arbitrárias – revelam a coerência, se não do lexema, mas do uso que dele se faz em textos literários dentro do período clássico. Observamos que a polissemia apresentada pelos dicionários se torna ainda mais produtiva quando direcionada ao efeito do teatro, seja esse a tragédia ou a comédia. O *sparagmós* não se situa apenas como um estado final, resultado, mas como processo – esteja esse em curso ou consumado. É esse processo que nos destinaremos a analisar.

Mas antes de entrarmos na análise que nos propomos, deter-nos-emos em apresentar duas situações específicas em que o termo é utilizado em *As Bacantes*, ainda dentro de uma análise lexical. A primeira é no v. 735 e a segunda no v.739<sup>24</sup>. Nesse trecho, há a aparição do primeiro mensageiro, que narra a Penteu o que viu: as bacantes, com tíasos em mão, lideradas por Autônoe, Agave e Ino. Logo em seguida, o mensageiro narra uma série de milagres que presenciou até que ele e seus companheiros decidem capturar Agave e para levá-la para Penteu. Mediante ao prenúncio da ação, Agave convoca as demais mulheres para que reajam e o mensageiro foge. É nesse contexto que nos deparamos com *sparagmós*:

*Mensageiro:*

Nossa fuga preserva-nos a vida  
da **dilaceração** bacante; à mão  
nua, atacam as novilhas na pastagem.  
Puderam ver naquelas mãos a vaca:  
mamas repletas, bipartida, muge!  
Houve quem o vitelo **desmembrasse**.  
(Eurípides, 2010, p. 85).

Nesta primeira tradução consultada, realizada por Trajano Viera e publicada no ano de 2010, visualizamos a opção de traduzir, no primeiro caso, “βακχῶν σπαραγμόν” por “dilaceração bacante”, e “ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουσιν σπαράγμασιν” por “Houve quem o vitelo desmembrasse.” Já na tradução de Eudoro de Sousa (2010)<sup>25</sup>, a primeira

<sup>24</sup> Ἄγγελος

ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν  
βακχῶν **σπαραγμόν**, αἱ δὲ νεμομένααι χλόην  
μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.  
καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὐθηλον πόριν  
μυκωμένην ἔχουσιν ἐν χεροῖν δίχα,  
ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουσιν **σπαράγμασιν**.

<sup>25</sup> Em se tratando das traduções de Eudoro de Sousa (2010) e Natália Correia (1969), cujo projeto tradutório opta por realizar uma tradução em prosa, optaremos por marcar a página e não o verso. No entanto, para

tradução brasileira que possuímos do texto, datada do ano de 1974, as palavras utilizadas são “destroçado” e “desmembrado”:

*Mensageiro:*

Logramos nós ao menos, fugindo, evitar que **destroçados** fôssemos pelas Bacantes. Mas elas, de mãos sem ferros, assam os bois que no prado pasciam. Uma, nós vimos ao alto dos braços abertos erguer uma vaca, prenhe e mugidoura; outras, **desmembrando** bezerras, só de repuxá-las.  
(Eurípides, 2010, p. 44).

Já na tradução portuguesa de Natália Correia (1969), apontada por Brunhara (2023) como a primeira das três traduções portuguesas, os termos utilizados são “esquartejavam” e a forma desenvolvida “deixaram em pedaços”:

*Mensageiro:*

Foi com dificuldade que nos pusemos a salvo das Bacantes que por pouco nos **esquartejavam**. Caíram então sobre as reses que pastavam e, sem usarem qualquer espécie de arma um espetáculo inacreditável. Uma delas ergueu nos braços uma vaca de tetas túmidas que mugia. Outras **deixaram em pedaços** vitelos e as bezerras.  
(Eurípides, 1969, p. 210).

Na tradução de Torrano (2018), os léxicos utilizados destacam o mesmo movimento da ação violenta, derivados, nos dois casos, do verbo “lacerar”. A palavra “destroçavam”, utilizada no último verso, reforça ainda mais o sentido do verbo e a potencialidade da ação:

*Mensageiro:*

Nós, pondo-nos em fuga, escapamos à **laceração** das Bacas, que atacaram com mãos sem ferro reses no pasto. Verias uma delas partir com as mãos em duas a tetuda novilha berrante, outras **lacerando** destroçavam reses.  
(Eurípides, 2018, vv. 734 – 9).

Notamos no trecho citado que a aparição no v. 735 pelo mesmo lexema no verso v. 739 é retomada de forma enfática, sendo utilizada pelo mensageiro como uma forma de retomar o campo semântico e seguir com a progressão de sua narrativa. As comparações, cada vez mais, aproximam-se dos animais e ultrapassam o limite do humano – umas erguem uma vaca, outras, deixam um bezerro em pedaço. Assim,

---

ambos os casos, buscamos manter uma correspondência o mais precisa possível dos versos indicados no grego.

verificamos uma conduta ativa para com a ação violenta pelo movimento de retomada do *sparagmós*. Da mesma forma, ainda nos detendo no étimo, há uma nova aparição no v. 746<sup>26</sup>, em que o mensageiro continua sua fala:

*Mensageiro:*

**Laceravam** o invólucro das carnes,  
Mais ágeis que o bater das régias pálpebras.  
Qual aves suspensas por seu ímpeto,  
Cortavam a planície à beira-Asopo,  
De onde os tebanos colhem rico trigo.  
(Eurípides, 2010, vv. 746 – 50).

Outra vez, observamos, por meio da tradução de Trajano Vieira (2010), a escolha por lacerar. Aqui, o termo surge associado à velocidade do movimento das bacantes, mais rápido que o bater das pálpebras (v. 747). Essa comparação reforça a ideia de instantaneidade, reforçada pela menção das aves que cortam a planície. A tradução de Natália Correia (1969), observamos a troca de “lacerar” por “dilacerar”:

*Mensageiro:*

Em menos tempo do que aquele que levas para baixar a pálpebra sobre a tua pupila real, elas **dilaceraram** a carne que os revestia. Depois, como aves arrebatadas pelo voo, correram pelas planícies do Asopo nas quais cresce o trigo que alimenta os Tebanos [...].  
(Eurípides, 1969, p. 210).

Em Eudoro de Sousa (Eurípides, 2010, p. 44) visualizamos a substituição por lacerar: “[...] mil mãos de mulheres lhes **laceravam** as carnes”. E em Jaa Torrano (EURÍPIDES, 2018, v. 746) por destroçar: “Mais rápido **destroçavam** as carnes”.

Como podemos observar, a maioria dos casos elencados por meio dos nossos mecanismos de busca apontaram para as obras de Eurípides. É necessário que levemos em consideração que, em relação aos outros tragediógrafos, é o autor com o maior número de peças que chegaram aos nossos dias – de modo que não temos como especular se essa seria uma característica particular ao autor, ou comum aos temas que as tragédias tratam e que perpassam a violência, a loucura, o luto, e a vingança.

Na caracterização feita por Aristófanes em *As Rãs*, em que Eurípides passa a ser lido como um “realista”, ou mesmo na *Poética*, de Aristóteles, em que o autor surge como o mais trágico, podemos especular que o uso frequente de *sparagmós* seja um recurso para conferir à cena o absurdo que é, por meio de palavras, deparar-se com um corpo

fragmentado. Tendo disposto estes conceitos, passaremos para uma breve explicação de como procederá nossa análise antes de realizá-la.

## 4.2 O Despedaçamento dos corpos em *As Bacantes*, de Eurípides

### O despedaçamento como uma categoria

Ao tratarmos do despedaçamento como uma chave de leitura e categoria de análise, distanciamos-nos da percepção de que a ação viria a representar apenas o momento exato em que o corpo é repartido. Buscaremos observá-la como processual e ambígua de modo a resultar em um horror e apaziguamento coletivo. Nesse sentido, os corpos despedaçados não se limitam às suas fraturas, mas inserem-se no processo de violências que os interceptam.

Como podemos observar nos exemplos mencionados e nas entradas do étimo presentes nos dicionários consultados, a utilização do termo tende a apontar ou para um conjunto de ações marcadas pelo luto, ou, de uma forma geral, a ação violenta que aproxima a ação humana das ações de animais – lançando-os num patamar em que, ultrapassada uma barreira, prevalece tão somente o instinto.

No caso de *As Bacantes*, notamos isso de duas principais formas: 1. Na constante menção à caça e os elementos simbólicos que com ela se relacionam – como é o caso de Actéon, transformado em cervo pela deusa Ártemis e despedaçado pelos próprios cães; 2. Nas comparações diretas a animais, que por vezes enfatizam a relação de mãe e filho – como observamos nos vv. 165 – 6 “Qual feliz potra com a mãe no pasto, / move o pé veloz aos soltos – Baca!”.

Por fim, cabe ainda elucidar a nossa opção terminológica. Optamos por “despedaçamento” e não por “dilaceramento” a fim de conferir maior destaque à ação de dividir algo em partes. Embora ambos os termos indiquem a fragmentação e sejam frequentemente alternados nas traduções consultadas, optamos por aquele que nos pareceu conferir uma maior proximidade com o valor processual que apontamos. Se em “dilacerar”, por via do sufixo *di-*, é sugerida a ideia de “tornar em dois pela laceração” – que poderia ser relacionada ao sufixo grego *-ma* (em *sparágma*), que forma o substantivo resultativo do verbo *sparásson* – em “despedaçar” visualizamos uma maior ênfase do processo, que aqui, deslocaremos para os corpos. No entanto, cabe ainda mencionar, consideramos o dilacerar em um sentido que está mais relacionado à *psiquê*, por não ser necessariamente físico.

Reiteramos que as considerações de Girard (1990), nos fornecem uma rede conceitual que expande o conceito puramente estético do rito e situa o bacanal como:

O *bacanal* é uma festa no sentido definido nas páginas precedentes; ela apresenta todos os traços que acabamos de enumerar. Inicialmente, *As Bacantes* mostram-se como um bacanal ritual. O poeta trágico ressalta o desaparecimento das diferenças; o deus derruba as barreiras entre os homens, tanto as da riqueza quanto as do sexo, da idade, etc. Todos são chamados ao culto de Dioniso; nos coros, os velhos misturam-se aos jovens, as mulheres encontram-se em igualdade com os homens. (Girard, 1990, p. 162).

Em nossa leitura de *As Bacantes*, portanto, não devemos reduzir a bacanal à “festa que acaba mal”. A tragédia, segundo o autor, é exatamente o bacanal original, que em sua leitura é a crise sacrificial. Ela confirma suas origens violentas, a violência recíproca, de modo a “submeter o mito e o culto de Dioniso a um tratamento análogo ao que Sófocles submete o mito de Édipo. Ele reencontra a simetria conflitual tanto sob as significações míticas quanto sob o rito, que a dissimulam tanto ou mais que a designam” (GIRARD, 1990 p. 163).

Em relação às traduções disponíveis em língua portuguesa, Brunhara (2023, p. 100), ao propor um estudo que justificará a realização de sua tradução da obra, elenca como sendo dez: três de Portugal: Natália Correia (1969), Maria Helena da Rocha Pereira (1973) e Fernando Melro (1983); e sete brasileiras: Eudoro de Sousa (1974), David Jardim Júnior (1988), Mário da Gama Kury (1993), Jaa Torrano (1995), Trajano Vieira (2003), novamente Jaa Torrano (2017) e Ordep Serra (2022). Tivemos acesso de forma integral às traduções Natália Correia (1969), Eudoro de Sousa (2010), Trajano Vieira (2010) e Jaa Torrano (2018).

Segundo Brunhara (2023), a tradução de Jaa Torrano, originalmente publicada 1995 e retraduzida em 2017, tem como principal preocupação, segundo o próprio tradutor, “conservar a integridade icástica do verso e a acribia das noções próprias do pensamento mítico”. Tendo em vista esse projeto tradutório, Torrano evidencia dois aspectos, conforme expõe em seu texto “Antígone, de Sófocles: Guilherme e Epígonos” (2017):

(1) a importância que dá ao verso grego como unidade de sentido, “que organiza tanto o recorte da realidade quanto a dinâmica do pensamento, e constitui assim um instrumento de análise, e ao mesmo tempo, de organização do pensamento” (2017b, s.p.). Para Torrano, o elemento icástico está na “recriação da unidade morfossintática do verso grego” (2017, s.p.) e, para essa tarefa, “o verso livre é o mais apto, dentro das possibilidades de nossas poéticas contemporâneas, para a transposição da riqueza rítmica e semântica do verso grego em português” (2004, p. 14). (2) “a acribia das noções próprias do pensamento mítico” significa traduzir de modo consistente e sistemático o léxico relevante para a noção trágica e religiosa de Eurípides. Um exemplo é sua opção em verter Βάκχαι por Bacas, buscando reproduzir em português o jogo metamórfico da epifania do Deus Baco, que, “mudada a forma de Deus na de mortal” (Eur. Ba. 4), manifesta-se tanto na figura de homem como chefe do seu tiaso quanto nas figuras de mulheres como integrantes do seu tiaso, [...]

[de modo que a] variação do nome divino Bákkhos/Bákkai constitui uma imagem léxica da natureza metamórfica das epifanias do Deus e por isso deve ser preservada na tradução (Torrano, 2004, 2017 e 2018 apud Brunhara, 2023, p. 106-7).

Optamos por centrar a nossa análise na retradução da peça, publicada em 2019, pelo fato de uma das preocupações do tradutor ser a manutenção do léxico relevante e por, tratando-se de versos livres, encontrarmos uma maior facilidade ao compararmos com o texto grego quando se fizer necessário. As demais traduções serão utilizadas como apoio de maneira ocasional, indicadas em nota de rodapé. Portanto, quando não citarmos a origem dos versos, subentende-se que, tendo padronizado a tradução de Jaa Torrano (2019) como a principal fonte de pesquisa, foram retirados desta.

Em sua tradução, Jaa Torrano (2018, p. 210) nos apresenta os seguintes argumentos:

Os parentes de Dioniso em Tebas negavam que fosse um Deus. Ele lhes impôs a punição conveniente: enlouqueceu as mulheres tebanas e conduzindo seus tíasos as filhas de Cadmo foram para o Citéron. Cadmo já velho, Penteu, filho de Agave, assumindo a realeza, afligia-se com os acontecimentos, prendeu as bacas capturadas e enviou outros contra o Deus mesmo. Eles o dominaram sem resistência e conduziram a Penteu. Este os ordenou prendê-lo e guardá-lo no palácio, não somente dizendo que Dioniso não é Deus, mas ainda ousando trata-lo em tudo como a um homem. Este com terremoto arruinou o palácio e, conduzindo ao Citéron, persuadiu Penteu a espionar as bacas, com vestes de mulher. Elas o dilaceraram, comandadas pela mãe Agave. Cadmo, ao saber do fato, recolheu os membros dilacerados e por fim avistou a cabeça nas mãos da mãe. Dioniso manifesto dirigiu-se a todos e a cada esclareceu o que lhe aconteceria, a fim de que forasteiros não o desprezassem como homem nem por atos nem por palavras.

Torrano (2019) também nos apresenta o argumento sugerido pelo gramático Aristófanes, acrescentando a informação de que o tratamento do mito consta em *Ésquilo*, em *Penteu. As Bacantes* foi representada após a morte de Eurípides, ocorrida em 407/406. A partir dessa elucidação, passaremos agora para a análise.

#### 4.2.1 Prólogo (vv. 1 – 63)

No prólogo, cujo principal tema é a chegada de Dioniso a Tebas, a primeira menção a uma violência encontra-se já no v. 3, quando Dioniso menciona ser filho de Sêmele, “partejada por relampejado fogo”. Não se trata propriamente de um despedaçamento, mas a imagem de um corpo aniquilado cujo fogo permanece vivo. Ele não é repartido, mas se torna uma matéria irrepresentável, fulminado, o que cria um contexto em que há, desde o princípio, uma violência contra o corpo.

A abundância de elementos sobrenaturais na peça não deve admirar-nos, já que uma das personagens com papel predominante na acção é precisamente um deus. O que se passa, contudo, é que ele é simultaneamente o mais temível dos deuses e o mais clemente para os humanos (v. 861). Embora Fustigièra entenda a repetida expressão de desejos de paz e simplicidade como adição pessoal do poeta, parece mais correta a opinião de Dodds, segundo a qual Dioniso é a encarnação de trágicas contradições, implícitas em todas as religiões de tipo dionisíaco: alegria e horror, conhecimento profundo e loucura, simplicidade inocente e crueldade sinistra (Miranda, 1995, p. 198).

É Dioniso que nos situa na cena: “estou junto ao rio Dirce e ao rio Ismeno / Vejo monumento à minha mãe fulminada” (vv. 5 – 7). Como afirma Foley (2019) os prólogos tendem a incluir o questionamento do protagonista sobre seu próprio mito. Como Dioniso se posiciona no início de *As Bacantes* se não explicitando a sua história? A autora menciona que em peças como *Orestes*, o enredo ameaça abandonar completamente seu mito, exigindo a intervenção de um deus máquina para reafirmar a tradição.

Esse corpo que o tempo todo surge como algo estático, imagem de uma violência, “contracena” com os corpos móveis, sobretudo das bacantes, que longe de suas casas acompanham o deus em seu curso. As marcas dessa violência manifestam-se no cenário, onde “as ruínas da casa ainda fumavam chama viva” (v. 7), como uma marca da transgressão cometida por Hera em relação a Sêmele. Dioniso nos mostra a sua natureza: é um Deus que mudou de forma para a de mortal (v. 4) e que deixou os territórios frígios para percorrer vasto território para então chegar ao território grego onde fez coros e instituiu iniciações (v. 21), para manifestar-se Nume aos mortais (v. 22). É então que o deus pronuncia a grande justificativa da peça:

*Dioniso:*

Aqui primeiro em Tebas em terra grega  
 alarideei depois de atar a pele de corça  
 e empunhar o tirso, a hederígera lança.  
 Quando irmãs da mãe, quem não devia,  
 disseram Dioniso não nascido de Zeus,  
 e Sêmele feita mulher por um mortal

atribuir a Zeus o seu desacerto de leito,  
 sofismas de Cadmo, e por esse alarde  
 Zeus tê-la matado, por mentir núpcias.  
 Por isso eu as aguilhoei de suas casas,  
 loucas, e vivem no monte perturbadas,  
 e obriguei-as ter vestes de meus rituais.  
 (Eurípides, 2018, vv. 23 – 34).

As mulheres, retiradas de seus lares, seguem Dioniso em suas práticas rituais. A palavra *mainádes* (Μαινάδες) – cujo étimo aponta para o verbo *mainomai*, (enlouquecer, delirar) – atua como grande personagem coletiva que, além de representar as práticas rituais, desestabiliza a função da mulher dentro da pólis. Todas essas mulheres encontram-se enlouquecidas (“E enlouqueci toda a feminina semente/ de cameias” vv. 35 – 6) e fora de seus lares.

É por isso que são capazes de realizar feitos incomuns ao mundo feminino. Se o *oikos* é o local da unidade, ordem, e da família, na montanha há uma espécie de reversão, onde se destacam a dispersão, mistura, anonimato e perda dos limites antes estabelecidos. A suspensão da racionalidade em oposição à racionalidade extrema já é outro parâmetro que desde o momento se esboça. Bem como a ruptura com os papéis de gênero, e com a oposição dissolvida entre espaço doméstico e público. Sobre isso:

A abolição da diferença sexual, que aparece na bacanal ritual como uma festa do amor e da fraternidade, transforma-se em antagonismo na ação trágica. As mulheres dirigem-se para as mais violentas atividades dos homens, a caça e a guerra. As Bacantes lançam-se sobre uma manada de vacas e as dilaceram com suas mãos, confundindo-se com os homens que perturbaram seus prazeres. Penteu, delirando de ódio, amarra um touro em seu estábulo, pensando aprisionar Dioniso. Agave comete o erro inverso: quando as Bacantes descobrem seu filho Penteu que as espiona, Agave toma-o por um “jovem leão”, desferindo-lhe os primeiros golpes (Girard, 1990, p. 164).

A transgressão, no entanto, por figurar como rito, é instituída e organizada pelo pensamento religioso. As mulheres vivem no monte perturbadas (v. 33) obrigadas a vestir-se em prol dos rituais (v. 34). A ausência de teto e a proximidade com a natureza (“sentam-se junto com Filhas de Cadmo / sob verdes abetos em pedras sem teto” vv. 37 – 38) situa-as em proximidade com a natureza e com o sagrado que as iguala, de modo que, de repente, deparamo-nos com a narração de que estas se encontram juntas das filhas de Cadmo, sem nenhum fator de distinção social.

Dioniso move-se em prol de sua vingança, “Esta urbe deve aprender, sem querer” (v. 39) pelo motivo de não ter se iniciado nos delírios de Dioniso (v. 40). Para além do ultraje que se apresenta relativo ao túmulo de sua mãe, o principal causador do novo

ultraje é também um membro da família de Dioniso. Penteu a quem Cadmo “concede o privilégio e poder” (v. 44), não pratica os ritos de Dioniso, de modo a combatê-lo, repelir libações e não mencionar preces (vv. 45 – 6). É por isso que, de forma explícita, Dioniso não apenas anuncia que recorrerá à violência, como a chefiará, assumindo o aspecto mortal:

*Dioniso:*  
 Se a urbe de tebanos  
 com armas irada tentar tirar as Bacas  
 do monte, atacarei chefiando as loucas.  
 Por isso tenho outro aspecto de mortal  
 e mudei a minha forma em ser humano.  
 (Eurípides, 2018, vv. 50 – 4).

Ele evoca então o coro das bacantes, cuja unidade é referida pelo deus como “Ó tíaso meu”. As mulheres são ordenadas a erguer os tímpanos regionais da Frígia (v. 68), circundar o palácio de Penteu e estrepitar, para que a cidade as ouça (vv. 60 – 63). O deus mesmo se juntará às mulheres no vale do Citéron para participar do corpo.

O prólogo, por mais que não apresente um despedaçamento explícito, constrói condições que possibilitarão a existência desse, como a legitimação de uma ação violenta por parte de uma divindade, a loucura das mulheres, a distância que essas possuem do *oikos*, a dissolução de papéis hierárquicos bem definidos, a menção ritual e a animalização implícita que já anuncia que o humano foi ou será ultrapassado, seja em sua fronteira com o divino ou com o animal. Assim, o *sparagmós* já se inscreve como uma possibilidade, e se justificaria dentro da estrutura do teatro e do rito.

Por outro lado, também cabe mencionar, Dioniso já nos alerta para sua natureza múltipla. Ele não é fixo, uno ou estável: assume a natureza humana como uma forma de exigir que seja cultuada a sua forma divina. Desse modo, os jogos que se seguirão podem ser, de alguma maneira, compreendidos como um desdobramento da instabilidade da figura, cuja certeza da ação violenta nos é apresentada como uma condição, ou seja, ainda abre para a possibilidade de constante transformação.

#### 4.2.2 Párodos (vv. 64 – 169)

O coro de bacantes entra em cena, vindas da Ásia (v. 65), cansadas (v. 67), evocando Baco. Marca-se, desde o início, a alteridade cultural e religiosa, de modo a evidenciar a distância entre Tebas e Ásia. O culto de Dioniso está instituído na Ásia,

enquanto Tebas representará um local em que, em prol do discurso adotado pelo rei, Penteu, se distancia legalmente do rito extático. O coro, portanto, exalta a cidade para que ela saia e se modifique, passando a participar do rito:

*Coro:*  
 Ó da rua! Ó da rua!  
 Ó de casa, vinde fora!  
 Consagrem todos boca de boa fala! 70  
 Hinearei os costumeiros  
 sempre a Dioniso.  
 (Eurípides, 2018, vv. 68 – 72).

A evocação incisiva reforça a ruptura com o ambiente doméstico que apontamos anteriormente. Por mais que o campo também faça parte da *pólis*, aqui, constitui-se como um outro lugar, pelo fato de ultrapassar o poderio de Penteu, que a todo custo tentará retomá-lo. Deparamo-nos com a bem-aventurança da religião em trechos que desempenham a mesma função de hinos:

*Coro:*  
 Venturoso o de bom Nume  
 soube ritos de Deuses,  
 purifica a vida  
 e integra o tiaso,  
 bacante nos montes,  
 em lícitas purgações,  
 tendo por lei os ritos  
 de grande mãe Cíbele,  
 brandindo o tirso,  
 e coroado de heras  
 cultua Dioniso.  
 Vinde, Bacas! Vinde, Bacas!  
 Trazei Brómio Dioniso  
 Deus filho de Deus  
 dos montes frígios às amplas  
 vias da Grécia, o Brômio!  
 (Eurípides, 2018, vv. 72 – 87).

O venturoso Nume (v. 73) abre para a discussão de que há uma espécie de felicidade que se experimentará por meio dos ritos da purificação da vida. Este rito, que integra o tiaso (v. 75), configura-se a partir de lícitas purgações (v. 77) regimentadas não pelas normas convencionais, regidas por uma ética cívica – que posteriormente defenderá Penteu – mas tomando por lei uma religião iniciática que se pauta nos ritos da deusa Cíbele (v. 79). Esse saber dos ritos é acessado de uma forma coletiva e funciona como uma incorporação, antes de ser propriamente um discurso. Trata-se de uma prática reiterada pelo agir que provoca a *cathársis*, pois purifica a vida.

Tratando-se de Dioniso, essa purificação se dá por meio do êxtase. A purificação aqui não opera no sentido ético-moral, mas através do corpo. A menção ao culto de Cibele, deusa primordial da fertilidade, natureza e das montanhas, acrescenta ao discurso do coro tanto o aspecto regional, pois se trata de uma deusa originária da Frígia, como também aponta para a natureza de Dioniso que é fecunda:

*Coro*  
 Tendo-o a mãe em forçadas  
 dores de parto por voar  
 o trovão de Zeus,  
 pariu do ventre  
 o fruto ao deixar a vida  
 por fulminante golpe,  
 e já em câmara de parto  
 recebeu-o Zeus Crônida,  
 e recobrando na coxa  
 costura-o com áureas  
 fíbulas oculto de Hera.  
 As Partes se cumpriram  
 e pariu tauricórnio Deus,  
 e pôs coroa de serpentes,  
 donde as loucas nas tranças  
 cingem caça nutriz de fera.  
 (Eurípides, 2018, vv. 88 – 103).

Por mais que não haja, ainda, uma menção direta ao *sparagmós*, nos interessa pensar que Dioniso é um deus costurado (v. 97), oriundo de um fulminante golpe (v. 83), cujo corpo nasce de uma descontinuidade e cujo nascimento primeiro é consequência de uma violência. Dessa forma, num campo simbólico, podemos pensar em sua figura como um corpo que só existe após a ruptura e que está intimamente ligado à sexualidade.

Os atos rituais, vindos desse lugar, invadem a *pólis*, com um ritual que transfigura a aparência física (“coroai-vos de heras/ brotai, brotai verdes/ briônias de belas bagas/ Debacai-vos com ramos/ de carvalho ou de abeto/ e vestes de malhada corça” vv. 106 – 111), guia ao monte e altera as atividades normalmente desempenhadas, pois no monte onde “Fica a turba feminina / Longe de fiar e de tecer / aguilhoada por Dioniso”. (vv. 117 – 119). Nesse sentido, pontua Foley que:

A unidade de Tebas é destruída: as mulheres enlouquecidas partiram para as terras selvagens a fim de experimentar uma comunhão com seu deus e a própria natureza; dentro da cidade, Penteu enfrenta a oposição de seus anciãos, Cadmo e Tirésias, bem como de um número crescente da população, representada pelo terapeuta e primeiro mensageiro. Nessa atmosfera de “crise sacrificial”, as fronteiras entre deus, homem e animal, entre a violência sagrada e profana,

ruíram. Penteu, insistindo em suas diferenças em relação aos outros, se envolve em uma “rivalidade mimética” com o estrangeiro divino; ele inevitavelmente se torna o objeto da violência proliferante e da perda de diferenciação. Como em Hércules, Eurípides usa a crise ritual para explorar simultaneamente deus, homem, sociedade e sua própria arte trágica<sup>27</sup> (Foley, 2019, p. 207 tradução nossa).

De tal forma, podemos apontar que há, desde já, um novo parâmetro a ser levado em consideração: o ritual autoriza os excessos e, desde já, mostra-se preocupado em compor um imaginário corporal que configura o rito, marcado pelo êxtase e pela musicalidade. Trata-se, portanto, de um deslocamento: da mesma forma que as bacantes atravessaram as fronteiras geográficas, o rito força uma ruptura cultural e política. Faz parte também da construção dessa ruptura, como anteriormente mencionado, a utilização de imagens sonoras como atos de violência:

*Coro:*  
 Ó covil de Curetes,  
 divinas tocas de Creta  
 criadoras de Zeus onde  
 os trielmados Coribantes  
 na gruta me descobriram  
 este círculo de pele tensa,  
 e nas bacanalias intensas  
 uniram à doce voz de flautas  
 frígias e na mão de mãe Reia  
 estrepitaram evoés de Bacas,  
 e enlouquecidos os Sátiros  
 obtiveram da Deusa mãe  
 e nas festas bienais  
 associaram aos coros  
 com que se praz Dioniso.  
 (Eurípides, 2018, vv. 120 – 34).

É ele que invade, desorganiza e desestabiliza a ordem usual do *lógos*, e é ele que Dioniso evoca. O párodo, portanto, pode ser lido como a instalação ritual do conflito, que confirma a ação que Dioniso evocou, e que precede o conjunto de ações que se desenvolverão. Por fim, e não menos importante, é a primeira menção da construção de

---

<sup>27</sup> The unity of Thebes is destroyed: the maddened women have departed for the wilds to experience a communion with their god and nature itself; within the city Pentheus is opposed by his elders, Cadmus and Tiresias, as well as by a growing number of the population, represented by the therapon and first messenger. In this atmosphere of "sacrificial crisis" the boundaries between god and man and beast, between sacred and profane violence, have collapsed. Pentheus, insisting on his differences from others, becomes entangled in "mimetic rivalry" with the divine stranger; he inevitably becomes the object of the proliferating violence and loss of differentiation. As in the Heracles, Euripides uses the ritual crisis to explore simultaneously god, man, society, and his own tragic art (Foley, 2019, p. 207).

rede de imagens caça/caçador que estará presente no párodo e que enfatiza a presença do sangue – que será retomada no terceiro episódio. Pela primeira vez na peça nos deparamos de modo mais incisivo com o prazer provocado pelo ato de caçar:

*Coro:*  
Doce é nos montes quando  
de tíasos velozes cai no chão  
com a sacra veste de corça  
caçando o sangue  
caprino, crudívora graça,  
solto nos montes lídios  
este regente Brômio,  
evoé!  
(Eurípides, 2018, vv. 135 – 42).

Há um ensaio claro que, ao nos deslocar da violência divina e humana (Zeus – Sêmele) e nos lançar para o horizonte do animal, ensina que há um prazer tanto na omofagia – que ensaia o *sparagmós* – como na forma violenta com que o som invade o *lógos*. No final do párodo nos deparamos com o reforço desses dois aspectos. Para a voz encontramos a exaltação por meio de instrumentos: tambores (v. 156), flautas (v. 160), a voz, que ora evoca, ora grita e se exalta (v. 158), em “[...] sacros jogos consoantes / com passeios no monte (vv. 161 – 2).

Por fim, o coro retoma a animalização ao comparar-se à potra com a mãe no pasto: “Qual feliz potra com a mãe no pasto,/ move o pé veloz aos soltos.” Para além das menções à Sêmele, Cibele e Reia, é essa a segunda menção que encontramos da maternidade de maneira explícita, antecedida pelo v. 100, em que se reforça o aspecto animal de Dioniso: é o coroado de serpentes (v. 101) pelas Parcas (v. 100), “donde as loucas nas tranças / cingem caça nutriz de fera.” (vv. 103 – 104). Assim, podemos dizer que há uma imagem que, metaforicamente, inicia um despedaçar processual do corpo civil, performado pelo corpo do coro e do deus como parte de um ritual.

#### 4.2.3 Primeiro episódio (vv. 170 – 368)

Passemos agora para os episódios. No primeiro dos cinco, Tirésias entra em cena convocando Cadmo, em função de com ele ter combinado ir “acender os tirsos, vestir pele de corça/ e coroar a cabeça com ramos de hera”. (vv. 176 – 7). Cadmo sai com as vestes de Dioniso para cumprir os ritos, pois, sendo Dioniso filho de sua filha (v. 181), considera-se no dever “magnificar tanto quanto for possível.” (v. 183). É evidente, desde já, que

ambos não negam e que mesmo tendo alcançado a velhice, o culto que é sobretudo físico não provoca o cansaço, sendo um “doce oblvio/ de velhice” (vv. 158 – 9).

Assim, o rito de Dioniso surge como algo que ultrapassa os limites usuais atribuídos a idade, de modo que o êxtase também é acessado por Cadmo e Tirésias. A única regra é que o deus seja cultuado, e será justo essa à que Penteu irá se opor. Cadmo, como fundador da *pólis* e pai de Sêmele, não nega as honras ao deus – validando-o política e religiosamente. Da mesma forma, Tirésias, grande adivinho, também o acompanha. Ambos vestem pele de corsa e empunham o tirso, direcionando-se ao local dos ritos. Não há aqui, propriamente, uma violência, mas uma ruptura simbólica com a norma etária, como mencionado:

*Cadmo:*

Onde devo dançar? Onde pôr o pé  
e sacudir cabeça grisalha? Diz-me tu,  
ao velho, ó velho Tirésias! Tu és sábio.  
Não me cansaria à noite nem de dia  
bater o tirso na terra com doce oblvio  
de velhice.

*Tirésias:*

Sentes o mesmo que eu!  
Também sou jovem e farei a dança.  
(Eurípides, 2018, vv. 184 – 90).

Por outro lado, o rito acaba por tensionar o decoro cívico que, a grosso modo, poderia aqui estar expresso pela rigidez do corpo daqueles que possuem menos flexibilidade racional. O corpo, nesse ponto, segue em um processo como o definido no párado, desvencilhando-se também da idade, bem como o fez em relação à classe social, *status* e gênero. Nascidos mortais, cabe a ambos louvarem os deuses (v. 198) e não fazer sofismas com os Numes (v. 199):

*Cadmo:*

Mortal nato não desdenho os Deuses.

*Tirésias:*

Não fazemos sofismas com Numes.  
Pátrias tradições que temos coevas  
do tempo, nenhuma razão rejeitará,  
nem se a suma sapiência se revelar.  
(Eurípides, 2018, vv. 200 – 3).

É nessa sabedoria que se fundamentará a argumentação de ambos. Tirésias e Cadmo erguem um elogio e ao mesmo tempo um alerta sobre o *nómos* tradicional, no qual os sofismas não são capazes de explicar os deuses, para os quais há uma razão que

não se rejeita, pois se fundamenta nas tradições pátrias (v. 201). Assim, Cadmo e Tirésias criticam de forma direta a conduta de Penteu, pois ele, dotado do poder que o legitima, passa a agir como um legislador que reprime os ritos que não julga lícitos, embora seja alertado pelos mais velhos.

No v. 215 Penteu entra em cena, já descrito como perturbado (v. 214). Tornando a Tebas de uma viagem, ouve as “novidades desta urbe más” (v. 216): mulheres abandonam as casas e baqueiam nos montes dançando o novo Nume (vv. 218 – 220). O culto de Dioniso é associado a Afrodite (v. 225), pois as mulheres, escondidas servem “leitos de machos” (v. 223), “sob o pretexto de loucas sagradas” (v. 224), vão a Afrodite antes de a Báquio (v. 225). Penteu relata ter prendido algumas dessas mulheres (v. 226):

*Penteu:*

Quantas prendi, servos conservam  
atadas pelas mãos em prisão pública;  
quantas faltam, caçarei nos montes,  
Ino, Agave, que me gerou a Equíon,  
e a mãe de Actéon, digo Autónoe,  
e se as encerro em malhas de ferro  
cessarei esta maléfica baqueia logo.  
(Eurípides, 2018, vv. 226 – 32).

Desde as primeiras falas, o rei se mostra um grande opositor do rito, e a ele se refere como uma legitimação indevida de atos sexuais deliberados, que corrompem as mulheres e os leitos, desestabilizando, por consequência, uma organização civil estipulada, que não autoriza as mulheres a praticarem tais atos. A violência surge, aqui, como uma leitura sobre o que cabe ao corpo alheio, sobretudo os corpos das mulheres.

A seguir, notamos que o vocabulário de caça ressurgirá duas vezes no primeiro episódio: quando Penteu menciona as mulheres que estão no monte Equíon e cita o nome de Autónoe, “a mãe de Actéon” (v. 230), e quando, já no v. 336, é alertado do fim que esse teve por Cadmo:

*Cadmo:*

Constata a mísera morte de Actéon,  
que as crudívoras cadelas que criou  
dilaceraram, por alardear ser melhor  
que Ártemis nas caçadas nos bosques  
Não o sofras tu! Vem, eu te coroarei  
com heras e honra conosco ao Deus!  
(Eurípides, 2018, vv. 337 – 42).

É importante destacarmos, já nesse verso, a menção implícita à genealogia de Penteu – graças a menção ao monte – que será retomada posteriormente, tanto nesse episódio (v. 265) como em outros (cf. v. 541). As bacantes encontram-se no monte que tem o nome de seu pai, Équion: um dos espartanos nascidos dos dentes plantados por Cadmo. Já após a menção de Actéon, na primeira fala de Penteu em toda a peça, deparamo-nos com o vocabulário frequente que alude à caça de forma explícita em termos como “caçar nos montes” (v. 228) e encerrar em malhas de ferro (v. 231). Capturar sua mãe, Agave, e as irmãs desta, Ino e Autónoe, surge como a solução para cessar “esta maléfica baqueia.” (v. 233). Penteu passa a descrever o forasteiro que com elas baqueia:

*Penteu:*  
 Dizem que um forasteiro imigrou,  
 feiticeiro encantador da terra lídia,  
 de olente cabeleira de loiros cachos,  
 véneo, visando graças de Afrodite,  
 ele durante dias e noites convive  
 com as jovens alegando ritos évios.  
 (Eurípides, 2018, vv. 233 – 8).

As imagens de caça se intensificam, pois, se capturado, Penteu afirma que o decapitará (v. 241). Ele se coloca como superior e capaz de aprisionar o forasteiro, antecipando a reversão já prenunciada tanto pelo caso particular de seu familiar, Actéon, como pelos anúncios de Tirésias. O reforço pela posição de caça e a forma com que ele se colocará na posição de presa e será despedaçado. A ideia da caça também dialoga diretamente com o párodo, em que há a menção à caça caprina.

Deparamo-nos com a descrição de um milagre de forma irônica, utilizado como um modo de ridicularizar os atos e os membros do culto de Dioniso. Penteu atribui a Cadmo uma velhice sem tino e uma postura ridícula (v. 250), e afirma que prenderia Tirésias, se não fosse a idade avançada (vv. 258 – 9). Tirésias e Cadmo não se afetam e encontram alívio para sua condição dentro do êxtase do deus. Ou seja, por mais que pudessem ser presos, a vergonha cívica que Penteu representa não é capaz de impedir a expressão de Dioniso – para o qual o riso também é bem-vindo. O corpo do velho não é apenas ridículo, mas perigoso, pois mostra que o rito não se ordena e não respeita as hierarquias, e desorganiza um imaginário acerca da virilidade, da força e da utilidade cívica como pertencentes unicamente aos homens jovens.

O corpo improdutivo, paradoxalmente, é o que está mais disponível ao deus, e o que ergue um discurso em favor da *pólis*. Penteu aponta para os dois idosos como

ridículos e corruptos. A cena é uma passagem lida por muitos como um momento cômico, e, como pontuamos no caso de *Medeia* (2022), há um limite tênue entre a violência trágica e o deslocamento cômico quando a personagem em questão já atingiu a velhice. No entanto, cabe mencionarmos que, no contexto na tragédia, sobretudo em Eurípides, não podemos associar diretamente o ridículo à velhice, como é feito com frequência realizado na comédia.

Pela fala de Penteu, realiza-se uma série de atos violentos institucionalizados, validados pelo discurso que promove, passando a ocupar o lugar de guardião das leis, por outorgá-las e legitimá-las. Ele prende mulheres, ameaça caçá-las e promete decapitação ao estrangeiro, pois este declara que Dioniso é deus (v. 242) e transgride as leis da *pólis* (v. 247) sendo digno de força (v. 256). Tal ponto torna-se caro para a nossa análise da peça. A violência como ação, dentro da peça, direcionada aos corpos, não começa com as bacantes, mas com o discurso e as ações de Penteu. O coro o alerta:

*Coro:*

Ímpio, ó estranho, não temes os Deuses  
nem Cadmo semeador do fruto terrígeno,  
mas sendo filho de Equíon vexas a casa?  
(Eurípides, 2018, vv. 263 – 5).

Logo em seguida, Tirésias o aconselha, tecendo um elogio e uma crítica ao uso do discurso. Penteu é descrito como aquele que tem uma língua fluente (v. 268), mas que não possui prudência nas palavras (v. 269). A ausência da prudência, mesmo mediante à audácia e habilidade do orador (v. 270), torna um cidadão mau. O ataque é direto: se o argumento de Penteu é que sua oposição se legitima por recorrer ao que é digno à *pólis*, teria sua causa perdida caso essa ação não fosse “boa”. Desde já o alerta é evidente, o que contribui para compreendermos Penteu como uma personagem insensata e alterada. Sobre este ponto, Lesky afirma:

Uma luta incessante, uma busca apaixonada percorre a obra do poeta, e precisamente no fato de que para ele a tradição perde o valor quando se trata de enfrentar uma nova questão, e de que muitas vezes duas cavilações, em lugar de um claro conhecimento, se lhe evidenciam os *δισσοί λόγοι*, os aspectos contraditórios das coisas, é ele na verdade discípulo dos sofistas, sem que por isso seja mero divulgador dos seus ensinamentos. No homem, e só no homem, foi que eles situaram todo o conhecimento e toda a decisão. No seu mundo, agora o sentir e pensar humano, não atua nenhuma potência capaz de determinar o agir do indivíduo. Os deuses, se é que existem de alguma forma e em algum lugar, são despojados dessa função determinante (Lesky, 1996 p. 192).

A disputa de *lógos* e a menção aos sofistas é crucial para a caracterização de Penteu em contraste com a lógica dionisiaca. Penteu é uma personagem que possui muitas palavras, mas cuja lógica não atinge aos deuses. Tirésias não precisa de seus dons proféticos para compreendê-lo (vv. 368 – 9). O *lógos*, como se apresenta, se configura como uma insanidade e uma loucura que, ao não compreender o rito, prepara terreno para uma ação em que não haja a mediação discursiva, pois ela não a enreda.

Será caro observar, ao mesmo tempo, as novas relações entre divindades que, a essa altura, o texto aponta. Dioniso é descrito por Tirésias como um Nume novo (v. 272) que terá grandezas inomináveis na Grécia (v. 273) e que se correlaciona diretamente à natureza do homem, pois essa é regida por dois princípios (vv. 274 – 5): Dioniso e Deméter. Deméter é a terra, que fornece alimentos sólidos aos mortais (v. 277), e Dioniso, deus que veio depois dela, tira os mortais da dor com o vinho (vv. 280 – 1), dando a eles sono e oblivio dos males de cada dia.

Dioniso, “Deus nato” (v. 284), é ridicularizado por ter sido costurado à coxa de Zeus (v. 285), tem esse fato explicado por Tirésias e é descrito como:

*Tirésias:*

Este Nume é divinatório, pois o báquico  
e o louco têm muita ciência divinatória.  
Quando o Deus vem muito a cada um,  
faz os enlouquecidos dizerem o futuro.  
Ele tem alguma participação em Ares;  
estando a tropa em armas e em ordem,  
o pavor aturdiu, antes de tocar a lança;  
é loucura, e isso é da parte de Dioniso.  
Ainda o verás até nas pedras de Delfos  
saltar com tochas o chão de dois cimos,  
verás brandir e sacudir o báquico ramo,  
e ser grande na Grécia  
(Eurípides, 2018, vv. 298 – 309).

Visualizamos nesse trecho, de forma significativa, a associação de Dioniso a Ares, deus da guerra (v. 302). Dioniso é comparado a um deus masculino. “Ele tem participação em Ares”. Dioniso é deslocado do plano anterior, em que figurava relativo à terra, fertilidade a às figuras femininas. Aqui, a outra face do deus se revela. É o deus do pânico, pavor, da desordem. Dioniso, por mais que não seja o deus da guerra, também é capaz de provocar desordem – desorganizando o campo antes da guerra. De modo a pensarmos que estaria no despedaçamento uma pulsação já comum à guerra, porém deslocada para outro espaço que a legitima e que não é apenas campo do ritual.

Tirésias aconselha a Penteu que acolha o deus e faça as libações, uma vez que, segundo seu entendimento, o culto a Dioniso não corrompe, pois tudo em natura é prudente:

*Tirésias:*

Persuadido por ti não combaterei Deus.  
Enlouqueces do pior modo, nem com  
drogas nem sem elas te curarias do mal.”  
(Eurípides, 2018, vv. 325 – 327).

Cadmo reforça o conselho para que não ultrapasse as leis. “Pensando não pensas”. Há aqui uma nova menção do verbo *sparáссо*, traduzido por “dilaceraram”: trata-se da morte de Actéon, filho de Autônoe, no v. 337:

*Cadmo:*

Constata a mísera morte de Actéon,  
que as crudívoras cadelas que criou  
dilaceraram, por alardear ser melhor  
que Ártemis nas caçadas nos bosques.  
Não o sofras tu! Vem, eu te coroarei  
com heras e honra conosco ao Deus!  
(Eurípides, 2018, vv. 337 – 342).

O erro é uma questão de honra, o mesmo que fará Penteu em relação a Dioniso: o desonrará. Neste trecho observamos: uma nova menção à caça; Actéon como primeira vítima despedaçada; o primeiro exemplo narrado do despedaçamento causado a um humano por meio de animais – criando um diálogo e uma oposição direta ao párado, onde vimos a menção de humanos despedaçando animais. A utilização da imagem de “cadelas” que também será usada para se referir as bacantes é digna de nota. Actéon é vítima de uma punição por ter duvidado de uma deusa e por ter visto o que não deveria, transgredindo um limite. Dessa forma, podemos compreendê-lo como um antecessor mítico do despedaçamento de Penteu.

Penteu julga o culto a Baco uma insensatez e estultícia (v. 344). Ordena que se movam com tríplice forçado (v. 343) e que se reverta o que não está correto, e que “mistura junto/ e solta coroas aos ventos e procelas” (vv. 349 – 350). Deparamo-nos novamente com uma imagem que reforça as evocadas pela morte de Actéon: Penteu menciona que, se isso fizer, dará uma mordida ainda maior (v. 351). Ele ordena que

tragam preso o forasteiro, “para que morra com justiça lapidar/ e veja amargas baqueias em Tebas.” (v. 356). Tirésias novamente o alerta:

*Tirésias:*  
 Ó mísero! Não sabes o que dizes.  
 Já estás louco, antes estavas tonto!  
 (Eurípides, 2018, vv. 356 – 7).

São feitas distinções entre a loucura ritual, sagrada, atribuída à Dioniso, e a loucura de Penteu – de modo que esse trecho, ao se relacionar com o outro, desloca-se para o segundo âmbito. A loucura (*manía*), é, para além de uma fonte de sabedoria, o contato com o divino e uma manifestação deste (Dodds, 2022), de forma a se interligar semanticamente como o expresso no párado. O descontrole do corpo justifica-se quando esse está sob o controle de um deus, e não há nisso perversão, pois a natureza o regula – legitimando a coerência do rito. Penteu está louco: “Já estás louco, antes estavas tonto”. Tirésias alerta para um outro tipo de loucura, que antecede o contato de Penteu com o deus. Essa loucura se dá por perdurar em outro nível de transgressão. Penteu está fora de si pelo excesso de controle. Tirésias considera Penteu como louco: “Prenuncio: que para tua casa não importe dor. Não por prever os fatos, mas pelo tolo dizer tolices” (v. 369).

Até certo ponto, podemos ler o primeiro episódio como uma continuidade do que já encontramos no prólogo e párodo. Há, no entanto, uma força política cada vez mais presente, que opera uma repreensão cujo ponto de partida é o corpo. Por outro lado, no campo metafórico, podemos ler Penteu pelo papel que executa, e, portanto, como uma representação da cidade. Há, desde esse momento, uma tentativa da *pólis* de reprimir e capturar o rito pela força, e, ao fazê-lo, prepara o próprio despedaçamento.

#### 4.2.4 Primeiro estásimo (vv. 370 – 433)

No primeiro estásimo, o coro de bacantes repercutirá ainda mais tensão entre distintos *nómoi*: “Licitude, Deusa rainha/ Licitude, que na terra/ vagas com áureas asas, ouves isso de Penteu?/ Ouves essa não lícita/ transgressão a Brômio” (vv. 370 – 375). O coro se apropria do vocabulário do *nómos*, evocando uma licitude que não coincide com as leis da *pólis*. Segundo essa ordem, o rito não é ilícito, mas o ultrage de Penteu o é. A violência deste, que principia no discurso, fundamenta a normatividade da lei que defende e contrasta com a evocada pelas bacantes. Há, portanto, um conflito entre dois *nómoi*: o

cívico, repressivo, e o de Dioniso, ritual e liberativo. As Bacantes não infringem a lei, elas evocam outra lei.

Dioniso é descrito como deus capaz de pôr o tíaso a dançar (v. 379), rir-se com a flauta e afastar as aflições (vv. 380 – 1), enredando em sono os varões (v. 385). Ele funciona como um regulador da conduta incomum e do excesso, (vv. 397 – 85), operando, ao mesmo tempo, como um regulador do corpo por meio da dança, sono, riso e esquecimento:

*Coro:*  
 Ele pode  
 pôr o tíaso a dançar,  
 rir-se com a flauta,  
 afastar as aflições,  
 se o brilho da uva  
 vai à ceia dos Deuses  
 e na festa hederosa a cratera  
 enreda em sono os varões.  
 (Eurípides, 2018, vv. 378 – 85).

Os versos que se seguem dialogam diretamente com os alertas dados por Tirésias e Cadmo, e direcionam-se às bocas desenfreadas (v. 386), cujo fim é a má sorte (v. 388). Há um reforço da distância entre deuses e mortais: a vida dos mortais é breve, não se deve ser vivida pensando em riquezas. Dioniso funciona como um regulador da conduta incomum e do excesso, (vv. 397 – 85), operando, ao mesmo tempo, como um regulador do corpo por meio da dança, sono, riso e esquecimento.

O coro, então, reestabelece a relação entre deuses e mortais “O hábil não é sábio / nem crer-se imortal. /Breve é a vida.” (vv. 395 – 7). Há outras falas do coro que também funcionam como parâmetros, como quando repreendem a loucura má: “Eis modos de loucos e /varões a meu ver malévolos.” (vv. 400 – 1). O coro, em seguida, evoca a Afrodite e solicita que Baco as leve para onde é lícito realizar os rituais: “Lá, Graças, lá, Desejo, lá é lícito/ celebrar rituais de Bacas” (vv. 415 – 6). Dioniso aparece, nesse momento como o deus que rompe as amarras financeiras: “Ele deu ao próspero /e ao pobre ter igual/ prazer de vinho sem mal” (v. 421).

#### **4.2.5 Segundo episódio (vv. 343 – 518)**

No Segundo episódio, nos deparamos com a entrada de um Servo, que narrará a Penteu e aos presentes (v. 434) a prisão do forasteiro, referido como caça:

*Servo:*

Ó Penteu, presentes, trouxemos a caça,  
a que nos enviaste, não em vão partimos.  
Esta fera, doce para nós, nem tentou pôr  
o pé em fuga, e sem coerção deu as mãos,  
nem pálido, nem alterou as véneas faces,  
rindo ainda deixou-nos prender e conduzir  
e esperou, tornando fácil a minha função.  
(Eurípides, 2018, vv. 434 – 40).

A animalização frequente do forasteiro, a quem se refere como uma fera, é logo em seguida contraposta à ideia de doce (v. 436). Por reunir em si ambas as características, funda a imagem do forasteiro em um jogo ambíguo: há uma ameaça implícita, e há também uma força que, sem precisar agir, provoca as estruturas fixas da pólis. Tal associação é retomada pelas descrições do forasteiro como tendo “véneas faces” (v. 438)” que “rindo ainda deixou-nos prender e conduzir” (vv. 439 – 40). O riso e suavidade intensificam uma outra esfera do poder desempenhado por Dioniso: uma violência que poderíamos atribuir diretamente a Eros, pois é, ao mesmo tempo, latente de desastres. Para além de insinuar que a ação de Dioniso poderá se deslocar para outro plano, o da sedução, essa cena diretamente com o párado, quando o coro menciona o prazer da caça, e antecipa possíveis reversões como de caça e caçador; solto e preso.

*Servo:*

As Bacas, que capturaste, e que prendeste  
e agrilhoaste nas cadeias do cárcere público,  
elas soltas postas a caminho dos templos  
vão saltitantes, invocando o Deus Brômio.  
Os grilhões por si sós se soltaram dos pés,  
e trancas abriram portas sem mãos mortais.  
(Eurípides, 2018, vv. 443 – 8).

Seguindo com sua descrição, o mensageiro narra os milagres das bacantes: antes capturadas, agora estão soltas (v. 445), os grilhões soltaram-se dos pés, e as trancas se abriram sem mãos mortais (vv. 47 – 8). Mais uma vez, a lógica do texto é perversa: explicita a Penteu o que se revela: o forasteiro é descrito como aquele que cheios de muitos milagres vem a Tebas (vv. 449 – 50), pois se trata do próprio Dioniso.

Nesse trecho, notamos que a contenção cívica falha, o cárcere público não é capaz de aprisionar as Bacantes, que seguem “soltas e postas a caminho dos templos” (v. 445). Noutras palavras, o símbolo máximo de poder, que delega aos componentes da cidade a liberdade ou não, não é o suficiente para conter o rito, que ultrapassa os instrumentos de

contenção que dispõem o poder e o subverte – sem agir e rindo agrava a provocação que a sua própria imagem causa. Podemos considerar essa a primeira derrota de Penteu e como uma resposta não violenta a um ato violento. Lendo essa passagem por meio do proposto por Girard (1990), notamos que a violência que tenta reprimir não é capaz de restaurar a paz ou ainda a diferença – pelo contrário, ela cria uma tensão cuja resposta é a *mimesis*. Ela aponta para a natureza do ato, agrava a crise, e nos faz esperar: para que haja ainda mais o efeito do teatro.

Para além do mencionado, notamos que o fascínio mencionado pela aparência de Dioniso cresce no próprio Penteu;

*Penteu:*

Soltai suas mãos! Estando já nas malhas  
 Mas não tens o corpo feio, ó forasteiro,  
 para as mulheres, por que vens a Tebas.  
 Longa é tua cabeleira, imprópria à luta,  
 vertida junto às faces, cheia de desejo.  
 Conservas de propósito a pele branca,  
 não aos raios do sol, mas sob as trevas,  
 perseguindo Afrodite por via de beleza.  
 Primeiro, diz-me tu de que família és!  
 (Eurípides, 2018, vv. 453 – 60).

Descrito como aquele que persegue Afrodite por via de beleza (v. 459), é considerado inadequado à guerra. Lembremos que a associação entre Dioniso e Ares já se encontrava presente no texto no v. 302, na fala de Tirésias e que aqui, num paralelo explícito, revela ainda mais a falta de percepção de Penteu.

O corpo de Dioniso é ambíguo, erótico e foge aos modelos cívicos por não performar a virilidade que serve como parâmetro para considerar o que é e o que não é usual. Ao mesmo tempo, é um corpo de “pele branca” (v. 457), que vai de encontro à Afrodite não às claras, mas sob trevas (v. 458). Há, portanto, desde já, o reconhecimento do desejo que esse corpo exerce. Esse mesmo desejo, simbolicamente, antecede o travestimento de Penteu, e reforça a oposição entre o corpo que está disposto e condicionado ao ritual, e o corpo que, apesar de negá-lo, é conduzido pelo seu fascínio.

Nos versos que se seguem, notaremos a negação da natureza divina de Dioniso (v. 467), afirmando que não haveria a possibilidade de Zeus gerar novos deuses. É nesse primeiro diálogo em que se dá o primeiro embate entre Dioniso e Penteu. As respostas ambíguas de Dioniso:

*Dioniso:*

Sou de lá, tenho Lídia por terra pátria.  
*Penteu:*  
 Donde trazes tu esses rituais à Grécia?  
*Dioniso:*  
 Dioniso, filho de Zeus, me interpelou.  
*Penteu:*  
 Zeus é lá um que gera novos Deuses?  
*Dioniso:*  
 Não, ele teve aqui Sêmele em núpcias.  
*Penteu:*  
 À noite ou à vista ele te impôs o dever?  
*Dioniso:*  
 Ao ver quem o vê, e faz dom de rituais.  
*Penteu:*  
 Os rituais são de que forma para ti?  
*Dioniso:*  
 É interdito saber a mortais não Bacos.  
*Penteu:*  
 Que proveito há para os sacrificantes?  
*Dioniso:*  
 Não te é lícito ouvir, mas vale saber.  
*Penteu:*  
 Belo truque para que eu queira ouvir!  
 (Eurípides, 2018, 464-75).

Observamos na fala de Dioniso um outro jogo que reforça o poder de sedução da personagem: os ritos só podem ser acessados por aqueles que são iniciados (v. 472). Penteu, apesar de alegar ser esse um recurso retórico (v. 475), mostra-se interessado no discurso do deus.

Retomando ao verso, percebemos que Dioniso não se deixa reduzir à lógica formal pois é outra lógica que opera, outro *nómos*, que é por Penteu negado ao negar a origem do deus. Penteu passará a “saber” embora seja digno de “escutar” (v. 474). Na medida em que o diálogo segue são retomadas a imagem da noite. Penteu busca uma polarização do culto: ele só deve ser realizado à noite ou de dia?” (v. 485). Ao que Dioniso responde: “Também de dia se descobriria o feio” (v. 488).

Para além da máscara da noite, é aos olhos que o horrendo se revela. Penteu busca justificar sua violência em nome da ordem e de uma moral, que legitima não apenas a negação, mas a ameaça o que se configura como uma ameaça. Não é à toa, aqui, a retomada da imagem da noite, intimamente relacionada ao caos no imaginário do homem arcaico, conforme apontamos em nossa análise da *Teogonia*.

Para que seja realizada a restituição da segurança, em termos de defesa da *pólis*, é preciso atacar primeiro o simbólico: é que o nos revela Penteu ao descrever como se dará o processo de aprisionamento do forasteiro. Serão cortados os cabelos destinados ao deus (v. 493), tomado o Tíaso (v. 495), e ele será prendido no mesmo local em que estão presos

os animais (v. 497). Toda essa fala, reforça a sequência de menções a caça que vimos anteriormente no primeiro episódio, e funciona como uma antecipação simbólica do *sparagmós*. Penteu é descrito por Dioniso como possuidor de um nome que é próprio de desgraças (v. 508): Tens o nome próprio para sorte difícil”. Sobre este, cabe uma explicação.

O nome de Penteu, no grego *Pentheús*, é derivado do substantivo *pénthos*, que, em concordância com as palavras do deus, significa “sofrimento” ou “desgraça”. Não é por acaso que o autor faz esta relação, uma vez que o nome de Penteu se trata simplesmente de uma forma sufixada em -eús de um substantivo comum utilizado para o mesmo campo semântico de *páthos*: o do “sofrimento”, da “dor” ou, ainda com o sentido anterior, de “paixão”. A relação entre nome e étimo é unanimemente abonada pelos dicionários, mas a proximidade entre *pénthos* e *páthos* pode ainda passar despercebida. São, todavia, diferentes desenvolvimentos de uma mesma raiz também comum ao verbo *páscho*, “sofrer” (BEEKES, 2010, p. 1172), ou *pépontha* na sua forma aspectual do perfeito (mais semelhante a *pénthos* pela inserção da nasal). Não seria, portanto, incabível especular que a origem do nome tenha sido de alguma forma intrínseca à origem da própria personagem, como “aquele que sofre” ou “que há de sofrer” em suas versões mitológicas.

Não se trata, portanto, apenas de uma falha política, mas do erro de um indivíduo, graças a falta de percepção que este possui, e de algo que se insere em seu próprio destino (*diké*). Vemos portanto, que, cada vez mais, a peça nos aproxima da lógica do bode expiatório onde forças diametralmente opostas apontam para reversão: Penteu caminha para o seu despedaçamento na medida em que ameaça que irá despedaçar, é envolvido e aprisionado pelo fascínio do dionísico na mesma medida em que condena aprisiona-lo e contê-lo.

Tornando a ameaça direcionada às mulheres, há aqui uma atualização: Penteu se refere a elas como servas, úteis à atividade de tear (“as que guiaste para cá [...] teremos adquirido servas nos teares” (vv. 511 – 514). Voltamos a um lugar de destaque, desde o início do primeiro episódio. Uma das principais preocupações de Penteu é que as mulheres não permaneçam no *oïkos*. Para além de sociais, as atividades domésticas dessas as inserem em um nível de utilidade institucional vinculada a economia na *pólis*. As bacantes frígias, estrangeiras, lidas *a priori* como uma ameaça, são constantemente ameaçadas e aqui, inseridas à força no que é útil e destinado às mulheres. Portanto, falamos de um nível de violência que, se não econômica, ao menos aponta para níveis da

organização social em relação a distribuição e exercício das funções que são distribuídas para cada gênero – que além de organizar as atividades, legitima um tipo de violência.

Não observamos ainda uma violência plena, no sentido do corpo despedaçado, mas, é notória a retomada ao vocabulário da caça, as críticas aos sofismas e a reiteração do lugar limite em que se situa Dioniso – bem como a tentativa de domínio de Penteu por meio da tentativa de aprisionar os iniciados no culto. O deus, que também opera como uma espécie de diretor da cena, age aos seus moldes, é isso que irrita (“Prenderei! Ele ri de mim e de Tebas”, v. 503). E talvez seja isso que mais irrita Penteu: as amarras, por si só, caem.

#### 4.2.6 Segundo estásimo (vv. 519 – 575)

Logo em seguida, com a entrada do coro, veremos a retomada tanto da natureza ambígua de Dioniso, como das referências a genealogia, que colocarão Penteu em um novo lugar. No segundo estásimo (vv. 519 – 575) o coro evoca mais uma figura feminina, Dirce (v. 520), deusa ligada a água e fertilidade, para seguir com a narração da genealogia de Dioniso. A contraposição entre as águas da fonte (v. 520) e o fogo de Zeus (v. 526), marcam o nascimento violento do deus. A água evocada também funciona como símbolo para a imagem fluída de Dioniso. Dioniso é evocado pelos seus instrumentos: “Vem Dítirambo, vem/ a este meu ventre viril” (v. 525), e Tebas é questionada: por que nega e bane as bacantes? (v. 533), o lugar que acolheu o deus é também o que o expulsa, evocando mais uma imagem ambígua: o local em que foi gerado é o local que o nega. À essa falha, o coro antecipa o despedaçamento por meio de uma remissão:

*Coro:*  
 Quanta, quanta fúria  
 revela o subterráneo ser  
 nascido de serpente  
 Penteu! O subterráneo  
 Equión o plantou, rude  
 monstro, não gente mortal,  
 cruel qual gigante avesso  
 aos Deuses, logo me atará  
 os laços, a mim, de Brômio,  
 e já dentro do edifício  
 tem o guia de meu tiaso  
 oculto em sombrio cárcere.  
 (Eurípides, 2018, vv. 537 – 9).

Penteu é retratado como uma figura monstruosa (v. 542), tanto pela sua origem – filho de Équion, um dos gigantes filhos de Gaia – como pelas suas atitudes, conservando Dioniso “oculto em sombrio cárcere” (v. 549). A violência, conforme observamos em capítulos anteriores, remonta à genealogia e torna-se também cosmológica: há, desde o nascimento de Penteu, uma monstruosidade e violência, tal qual podemos apontar para o nascimento de Dioniso. Penteu começa a ser destacado como vítima e o coro evoca o rei cujas leis segue:

*Coro:*  
 oculto em sombrio cárcere.  
 Ó Dioniso filho de Zeus,  
 vês os teus intérpretes  
 em luta com a coerção?  
 Vem, ó rei que vibras  
 áureo tirso no Olimpo!  
 Detém o cruel transgressor!  
 (Eurípides, 2018, vv. 549 – 55).

Com a crescente menção à loucura de Penteu, antecipada por Tirésias no primeiro episódio, a loucura ritual tenciona cada vez mais com a loucura de um racionalismo cego que busca eliminar aquilo sob o qual não é capaz de exercer controle. Dioniso passa a ser procurado em diferentes lugares: em Nisa (v. 556); nos cimos corícios (v. 559), no Olimpo (v. 560), associado a Orfeu pelo mesmo gesto de unir feras selvagens (v. 564), e evocado pelo coro que as conduzirá às bacanalias (v. 567).

#### **4.2.7 Terceiro episódio (vv. 576 – 862)**

O terceiro episódio (vv. 576 – 862), que principia com um diálogo entre Dioniso e as bacantes, é o mais longo dos episódios e possui um alto teor narrativo. Nele, vislumbramos, primeiro, a epifania do terremoto de Dioniso. O primeiro corpo fulminado não é humano ou animal, mas uma representação simbólica do espaço político – como se este já estivesse, por si, em processo de desintegração. Em outras palavras, o palácio é, metaforicamente, o corpo despedaçado de Penteu.

Dioniso, que estava oculto, aprisionado, revela-se ao coro e evoca o trovão: “Tremor rei, move o chão da terra!” (v. 585). O coro se alarda. Dioniso, que está sob o teto, “ergue alarido da morada” (v. 593) de Penteu. A evocação ao fogo e trovão, se, por um lado, reafirma a origem divina do deus, por outro, evoca a violência de sua origem e a sua natureza ambígua. Não é à toa que, versos após, Penteu evocará as águas do Aqueloo

(“[...] e dizia aos servos trazerem / todo o Aqueloo” vv. 625 – 6). Dioniso exalta as Bacantes, que respondem:

*Coro:*  
 Â! Â!  
 Não vês o fogo? Ao redor do sacro  
 sepulcro de Sêmele não vês o brilho  
 da chama que o fulminante trovão  
 de Zeus deixou?  
 Lançai ao chão, trementes  
 lançai-vos, loucas!  
 Revirando este teto, o rei,  
 o filho de Zeus, virá.  
 (Eurípides, 2018, vv. 596 – 603).

Aturdidas de pavor (v. 605), as bacantes vislumbram o inegável poder de Dioniso, que de uma maneira enfática se revela. O deus as impele a expulsar o tremor da carne (v. 607), e reafirma a sua natureza divina, bem como a ausência de poder de Penteu. O deus revela que não precisaria de esforços para libertá-las (v. 614), caso fossem agilhoadas, pois ele mesmo em momento algum foi tocado:

*Dioniso:*  
 Aí ainda o ultrajei, pois, crendo me prender,  
 não me tocou nem tangeu, pastou esperanças.  
 Viu touro no estábulo onde me levou preso,  
 lançava-lhe laços nos joelhos e nos cascos,  
 respirando furor, e gotejando suor do corpo,  
 e mordendo os lábios. Perto, eu, presente,  
 sentado quieto olhava. O Baco, entretanto,  
 veio, sacudiu a casa, e no sepulcro da mãe  
 acendeu fogo.  
 (Eurípides, 2018, vv. 616 – 25).

A imagem do touro reitera a aparição de bovinos que havíamos notado e que aqui torna-se ainda mais forte. Trata-se de uma ilusão provinda de Dioniso, que, dentro da cena, atua como um substituto. Por meio de uma sequência que se inverte, notamos: enquanto Penteu tenta dominar um deus, e tudo que consegue tocar é um animal, as bacantes tocam a essa mesma espécie de animal, antes de destroçar o corpo de Penteu. Além disso, o touro evoca a ambiguidade da imagem de Dioniso – antes descrito como inapto à Guerra e como uma fera que docemente se deixa prender – e antecipa o que Girard (1990) considera como a vítima sacrificial.

Para além de evocar as barreiras entre o humano, e divino, notamos também que, com significativa frequência, os bovinos são evocados como forma de estabelecer a

relação entre mãe e filho. A relação entre a violência primitiva, originária, e a que se segue, inscrita na herança mítica da primeira, tenciona e repete o ato violento capaz de distinguir e organizar a sociedade. Aqui, no entanto, o caráter distintivo se perde. As imagens se sobrepõem numa lógica cujo primeiro corpo despedaçado é o do deus, do animal e depois do homem. Veremos que, na narrativa do mensageiro, as novilhas são as primeiras despedaçadas durante a ação da peça (v. 739), tendo suas carnes destroçadas (v. 746) e antecipando o efeito do *sparagmós*.

Tornando à ordem que a narrativa propõe: sem fadiga, o deus se retira da prisão (v. 664), quando Penteu o surpreende: “saca face negra e precipita-se para a casa” (v. 628), e, crendo-se atar o forasteiro, por meio de uma visão de Brômio (629), ataca o ar, “como se me matasse” (v. 631). Neste embate ilusório, observamos que a loucura de Penteu cada vez mais se excede, e que a necessidade de violência é reduzida a humilhação e até digna de riso quando não executada. Não menos importante, é a constante menção aos termos “tremor” e “horror”, que antecedem o final da peça.

Penteu entra em cena, atordoado pela fuga do forasteiro (v. 643), que de repente percebe estar defronte a si. O diálogo movimenta-se pelas ambiguidades: o modo com que Dioniso escapou a prisão é ignorado por Penteu, não só pela distância em que está da natureza divina, mas como também por sua falta de crença. É importante mencionarmos que, em nenhum momento, Penteu se apercebe da presença de Dioniso, por mais que esse não precise se ocultar para realizar suas ações. Surge então um mensageiro (v. 660), que narra o que avistou no monte Citéron.

*Mensageiro:*

Vi Bacas veneráveis que desta terra  
 agulhoadas dispararam a alva perna,  
 venho para dizer a ti e à urbe, ó rei,  
 que agem terríveis além do espanto.  
 Quero ouvir se te devo contar tudo  
 aquilo lá, ou se devo coibir a palavra.  
 Temo, ó rei, a rapidez de teu espírito  
 e o ânimo severo e maior majestade  
 (Eurípides, 2018, vv. 664 – 71).

As bacantes, libertas, “agem terríveis além do espanto” (v. 667): dormem derramando os corpos (v. 683), e mantem-se castas, “[...] não quais dizes,/ ébrias por cratera e por som de flauta” (v. 686-7). Nesse trecho, encontramos mais uma menção que reforça a associação entre a imagem da mãe e o surgimento de vacas: “Tua mãe alarideou,

erguida no meio/ das Bacas, que se movessem do sono,/ por ouvir mugidos de cornífero gado” (vv. 689 – 91).

O ímpeto que as desperta do sono, faz com que saltem para além dos limites etários, conforme observamos de maneira similar na atitude de Tirésias e Cadmo: “Elas baniram o o forte sono dos olhos, / saltaram retas, em admirável ordem, / jovens, velhas e virgens ainda inuptas”. (vv. 692 – 4). No trecho a seguir, destacam-se, outra vez, as imagens que relacionam as bacantes ao universo animal:

*Mensageiro:*

Primeiro soltaram cabelos aos ombros,  
recompuseram as nébridas cujos nós  
se soltaram, e cingiram peles pedreses  
com serpentes que lambiam as faces.  
Outras com cabrito ou as feras crias  
de loba nos braços davam alvo leite,  
mães recentes ainda com seios túrgidos,  
deixando os filhos.  
(Eurípides, 1018, vv. 695 – 702).

Passagens similares são encontradas ao longo da narrativa do mensageiro, tendo um reforço semântico e uma tensão crescente quando Agave, ao referir-se às bacantes como “cadelas” (v. 731), ordena que elas cacem os homens que as cercam. É nesse ponto que encontramos o trecho destacado em nossa análise lexical em que aparecem explicitamente termos derivados de *sparagmós* (v. 735 e 739). Na iminência de serem postos no lugar das rezes, os homens fogem – ao passo que as bacantes atacam com mãos de ferro reses no pasto (v. 735-6). A descrição da cena enfatiza o despedaçamento:

*Mensageiro:*

Nós, pondo-nos em fuga, escapamos  
à laceração das Bacas, que atacaram  
com mãos sem ferro reses no pasto.  
Verias uma delas partir com as mãos  
em duas a tetuda novilha berrante,  
outras lacerando destroçavam reses.  
Verias as costelas e bífidos cascos  
arremessados a esmo, e suspensos  
em abetos pingar sangue disperso.  
Touros, soberbos de furiosas aspas  
antes, resvalavam o porte por terra  
domados por mil mãos de donzelas.  
Mais rápido destroçavam as carnes  
que das pálpebras às régias pupilas.  
(Eurípides, 2018, vv. 734 – 47).

A velocidade com que destroçam as carnes sugere uma nova comparação: “Vão quais aves suspensas em voo/ nos campos que à beira do rio Asopo/ fornecem frutífera espiga aos tebanos” (vv. 48 – 50). Notamos, nesse trecho. Uma retomada de imagens que apontam para Dioniso: antes associado às deusas da terra, é também um deus da agricultura. Com a menção ao rio Aqueloo, as imagens vinculadas à natureza da água, já frequentes, evocam um novo tipo de líquido e um rito que o purifique: as bacantes, que dormiam “derramando os corpos” (v. 683), fazem os “abetos pingar sangue disperso” (v. 742) e logo em seguida, partem para a mesma fonte, onde lavam o sangue (vv. 765 – 7) e “cobras limpam/ com a língua gotas na pela das faces” (vv. 767 – 8).

O ultraje se confunde com o fogo e alastra a cena. É isso que nos diz Penteu: “Já aqui perto se alastra como fogo/ ultraje de Bacas, injúria aos gregos!”, quando ordena a vinda de escudeiros montados em cavalos e armados de arcos (vv. 781 – 83) para combaterem as bacantes. O maior ultraje, aqui, é a perda da diferença, pois é insuportável “sofrer de mulheres o que sofremos!” (v. 785). O corpo masculino sente-se ameaçado não pela morte, mas pela perda de identidade. E é justamente essa que entra em cena.

Dioniso tenta alertá-lo de que não deve erguer armas (v. 789), ao que Penteu responde: “Sacrificarei sangue fêmeo qual digno,/ perturbando muito o vale do Citéron.” (v. 796). O sangue, antes mencionado pelas bacantes, surge nas palavras de Penteu como uma tentativa de exercer poder e controlar o rito. Mas, como é possível observar no caso do travestimento, esse também opera pela inversão: é o corpo de Penteu, travestido de mulher, que será sacrificado.

#### **4.2.8 Terceiro estásimo (vv. 862 – 911)**

As bacantes, em júbilo, pronunciam o terceiro estásimo (vv. 862 – 911). As imagens do êxtase manifestam-se desde a descrição do espaço/tempo (“[...] coros noturnos” v. 865; “verdes prazeres no prado” v. 867) – bem como na assimilação do poder que as transfigura. São constantes as menções à caça, como no v. 866 (“como corça brincando [...]”) e vv. 868 – 9 (“ao escapar à pavorosa/ caçada [...]”) em que o poeta parece brincar com a narrativa anteriormente apresentada sobre o despedaçamento de Acteón. Se antes as bacantes assumiam a posição de cadelas, aqui, elas mostram-se livres, como uma corça que escapa (“e o caçador, açulando,/ alonga a corrida dos cães, vv. 871-2), e associam seus prazeres à natureza divina. Mesmo com a crescente tensão, a

distribuição de funções mostra-se dinâmica, presa e predador se alternam. Da mesma forma, aquele que pretende caçar, Penteu, será ele mesmo capturado.

Para além da imagem apresentada no início da fala do coro – gesto de abandono e entrega ao deus – que situa o gesto corporal das mulheres (em danças de Baco, jogando/ o pescoço ao céu orvalhado” vv. 864 – 5), a completa comunhão com a natureza e Dioniso é marcada pelos seguintes versos: “à beira do rio, desfrutando/ ausência de mortais e brotos/ de umbroso frondoso bosque.” (vv. 874 – 6). Trata-se de mais um dos efeitos do rito, que, associado à força do divino – elaborada a partir do v. 882 – justifica a violência e a “caça ao ímpio” (v. 890).

Notamos, aqui, que é a ação de Dioniso que, não mais oculta, “corrige mortais/ que honram a ignorância” (vv. 885 – 6) e não louvam “por louca opinião” (vv. 887 – 8). A crítica à ausência da razão se relaciona intimamente com os alertas feitos por Cadmo e Tirésias desde o primeiro episódio, bem como com o *agón* travado pelo Deus e Penteu. Dessa forma, realizamos aqui mais uma aproximação. Como verificamos em termos da dissolução da diferença etária, o coro também se aproxima dos de Cadmo e Tirésias por outra razão: eles procedem por meio de uma lógica que reconhece o divino, e para a qual “custa pouco pensar” (v. 893). *As Bacantes*, nesse sentido, funciona como uma defesa ao rito, e uma oposição aos excessos do pensamento formal.

Observamos também que, a evocação da natureza animal tensiona a não possibilidade de contenção cívica (vv. 869 – 70), e que, associada à natureza, volta a evocar as imagens do rio e do mar – evidenciando a natureza sagrada do rito e da violência que nele se insere. Tal violência justifica-se numa defesa do *nómos* divino, que contracenava com as vãs esperanças dos mortais (vv. 907 – 12). Quando o coro indaga “Que é o hábil? Que mais belo/ prêmio dos Deuses aos mortais/ que manter braço vencedor/ sobre os cimos dos inimigos?” (vv. 887 – 900), destaca-se a contraposição entre a beleza e horror, apresentado no início do terceiro episódio, e em ambos os casos evocados pela experiência do corpo.

#### **4.2.9 Quarto episódio (vv. 912 – 976)**

No quarto episódio, com a continuação da ação dramática, Penteu surge com os paramentos de mulher (v. 914) e é descrito por Dioniso como tendo a forma de uma das filhas de Cadmo (v. 917). O corpo, que antes condenava e tentava reprimir, sobretudo das mulheres, passa a perder a sua identidade e a se assemelhar às bacantes. Na cena, que

transita entre o cômico e o trágico, fixa-se a fluidez já evocada pela aparência de Dioniso, fluidez dos rios, a fertilidade da terra, e a força terrível que ela encerra. Penteu questiona: “Com o tirso na mão direita, ou nesta/ mão, ficarei mais parecido com Baca?” (vv. 941 – 2). A busca não já não é por reprimir, mas por igualar-se). O desejo de ver (v. 912), prepara o horror da cena que veremos, e é esse horror que, ao final do episódio, Dioniso evoca.

Observamos ao longo do episódio que tudo aquilo que Penteu considera – a partir da experiência dos sentidos, tornada prioritária – distancia-se da realidade, por mais que a toque: ele crê que será conduzido de volta por sua mãe (v. 967), mas não sabe qual tipo de condução terá. A ambiguidade de “conduzir” aponta tanto para o movimento dos integrantes do rito, como para a procissão final, onde as bacantes trarão os pedaços o corpo despedaçado de Penteu.

Graças ao intermédio de Dioniso, Penteu, tomado pelo êxtase, passa a agir de uma forma completamente outra, sem tecer ameaças e pedindo conselhos. Dioniso lhe confere a indumentária necessária a o instrui sobre o rito: aquele que o reprimia, passa a ser cuidado, como uma fera doméstica. Nesse sentido, é curioso observamos que Penteu passa a vestir tudo aquilo que condenou. Dentre os paramentos, que incluem a túnica e o tiaso, singular ênfase é dada ao cabelo (v. 928), por vezes mencionado como forma de contenção da natureza ambígua do deus, e como primeira violência simbólica a ser realizada. Nessa mesma lógica, os milagres antes questionados passam a ser desejados (vv. 941 – 4).

Em consequência do novo estado, o rei passa ver tudo como duplo: dois sóis (v. 919), duas Tebas (v. 919) – percepção essa que, potencialmente, antecipa o destino que o aguarda. A identidade, já fragmentada, encontra-se em um caminho irreversível cuja conclusão é o *sparagmós*. Nessa sequência de ilusões, surge novamente a imagem do substituto de Dioniso, o touro (v. 922): “Mas tu afinal eras fera?/ Pois és touro!”. Ao ver, no lugar do deus, um animal, Penteu sintetiza o que a própria peça revela: a proximidade entre deus, homem e animal. Dioniso então afirma, junto da imagem do touro, “O deus vem junto” (v. 923), onde eles está, está o deus, agora um aliado e não mais malévolo (v. 924).). Essa ausência, no entanto, precisa ser restituída tanto para que o divino seja legitimado, como para e para que a sociedade não se aniquile.

A busca pela semelhança, visível desde as primeiras cenas do travestimento de Penteu, revelam o agravamento da crise. Ele passa a se legitimar a partir da semelhança com a mãe e com a tia (vv. 925 – 6), e justamente essa não será reconhecida quando prestes a ser despedaçado. A lógica mimética, aqui, atinge seu grau mais elevado. Na

tentativa de se comportar como o grupo que antes reprimiu, ele crê que estará seguro, desde que não seja diferenciado. Penteu também busca segurança ao afirmar-se como um representante de Tebas (vv. 961 – 966).

O reconhecimento da mãe, quando Dioniso afirma que será o guia, mas de lá outro o conduzirá (“Segue-me, serei teu guia salvador/ de lá outro te levará...”, v. 965), reforça essa tensão: Penteu crê que salvará a mãe:

*Dioniso:*  
Virás trazido...  
*Penteu:*  
Delícias me dizes.  
*Dioniso:*  
Nas mãos da mãe.  
*Penteu:*  
A mimos me obrigas.  
*Dioniso:*  
Tais mimos sim.  
*Penteu:*  
Méritos me tocam.  
*Dioniso:*  
Terrível tu terrível vais a terríveis dores,  
tais que descobrirás glória a tocar o céu.  
Estende as mãos, Agave, e vós, irmãs  
filhas de Cadmo! Conduzo este moço  
ao grande combate, e o vencedor eu  
e Baco seremos. O mais se mostrará.  
(Eurípides, 2018, vv. 966 – 76).

O reconhecimento da mãe será a marca da diferença: Penteu o reconhece, mas ela não. Quando irreconhecível, ela recobra a consciência. O anúncio que agora provoca prazer – como verificamos no trecho destacado – logo provocará dor. E não por acaso, são as mãos que ganham ênfase, são as mãos que despedaçam.

O discurso ambíguo de Dioniso instaura a lógica do duplo e do ritual. A cena, que antes revelava como possível, agora o prepara, aos moldes rituais, onde o corpo é a ponto de partida. As constantes imagens de caça, e o uso de vocábulos como “rasgo” (v. 950), “combates” (v. 964), e salvador (v. 965), ao mesmo tempo que apontam para Dioniso, revelam Penteu: se antes, vendo o deus, via um animal, quando visto será por um animal substituído.

Por mais que não possamos falar de uma violência no nível físico, tais símbolos, ao viabilizá-la, tornam-se importantes para a nossa análise. Em outras palavras, principalmente aqui, o deus do teatro prepara a ação, ou melhor, consagra o corpo que

será despedaçado (“A ti consagramos”, v. 935). A ideia corpo uno, portanto, já se encontra dilacerada (vv. 982 – 3).

#### 4.2.10 Quarto estásimo (vv. 977 – 1023)

A imagem da procissão se forma: o coro, no quarto estásimo (vv. 977 – 1023), evoca as bacantes para que, “agéis como cães de Fúria” (v. 977), dirijam-se ao monte “contra o que se veste a imitar mulher” (v. 980). A completa assimilação de Penteu à imagem de um animal manifesta-se, primeiro, na fala do coletivo, que precede a cena da caça: “A mãe primeiro o verá/ à espreita atrás de pedra lisa”. As imagens de caça são retomadas e intensificadas:

*Coro:*

“Que caçador de cadmeias montívagas  
 “veio, veio ao monte, ao monte, ó Bacas?  
 “Ah, quem o gerou?  
 “Não de sangue de mulheres  
 “ele nasceu, mas de uma leoa,  
 “ou é filho de Górgona líbia!”  
 (Eurípides, 2018, vv. 985 – 09).

A monstrosidade de Penteu é outra vez ressaltada (v. 991), mas dessa vez, acrescida pela negação da genealogia materna. Logo após a menção à mãe, o coro o destitui desse conjunto simbólico e o descreve como filho de uma leoa (v. 990) e filho de Equión (v. 996), de “terrígena linhagem”. Se anteriormente a ambiguidade ainda se sustentava, aqui, ela é deslegitimada: Penteu, agora sem mãe, é fruto tão somente da natureza monstruosa de seu pai “ou é filho de Górgona líbia!” (v. 989).

Em seguida, o coro evoca a Justiça para que execute a vingança: “com a faca, executadora/ cortadora de garganta/ ao sem Deus nem lei injusto” (vv. 992 – 5). A faca, antes presente na mão de Penteu, é utilizada como um símbolo para evocar a violência que se segue. Prestes a irromper, essa, tem sua execução legitimada. A partir da mesma construção simbólica, o coro evoca a imagem de Sêmele (vv. 997 – 8), partejada por Zeus, pai de Dioniso. A retomada da imagem da caça (v. 1005) e o conjunto de menções à natureza atribuída a Penteu, é reforçada pela necessidade de venerar os seus, que no final do quarto estásimo o coro evoca. Essa realização, exige tão somente a execução, que visualizamos no epodo:

*Coro:*  
 Mostra-te touro ou cobra  
 de muita cabeças visível  
 ou leão rutilante! Vai, ó Baco,  
 qual fera ao caçador de Bacas!  
 Com um sorriso no rosto  
 lança-lhe a rede mortífera  
 a ele sob a grei de loucas!  
 (Eurípides, 2018, vv. 1017 – 23).

Dioniso é evocado de diversas forças, enquanto Penteu possui sua forma e papel fixados. Ao “caçador das Bacas” será lançada uma “rede mortífera” que o Deus, “Com um sorriso no rosto”, realiza de forma serena. Assim, verificamos que a violência, tal qual a tragédia, intensifica-se ao unir, junto a si, o efeito que lhe é oposto.

#### 4.2.11 Quinto episódio (vv. 1024 – 1152)

No quinto episódio, em que está contida a narrativa da morte de Penteu, evidencia-se de modo processual a execução do *sparagmós*. As principais personagens que dialogam, o coro e um segundo mensageiro, evocam o acontecimento ao mesmo tempo que lamentam a sorte da casa, reconhecem a manifestação da natureza de Dioniso como inequivocamente divina. O mensageiro lástima a má sorte da casa (v. 1024), ao passo que o coro evoca Dioniso “Ó rei Brômio, grande Deus te mostras”. Para o mensageiro,

A destruição do corpo de Penteu, antes associada ao incêndio de sua casa e a ruína de Tebas, é retomada em nível semântico. Com a sua morte, a casa de Cadmo sofre. Não apenas o corpo é desfeito, mas também o que este representa, o *nómos* sobre o qual discursava. Aniquilado, as bacantes passam a se sentirem livres, pois ele representava a contenção cívica, a limitação, a unidade e agora, encontra-se em mutilado. Além disso, observaremos que a revelação do deus contracena com o início da peça, em que no cárcere esse se ocultava, de modo a revelar que, a inversão é estrutural opera também sob os símbolos com que se relaciona: as bacantes, condenadas por estarem fora do *oîkos*, são o agente da destruição do próprio *oîkos*, cuja moral visava salvá-lo.

O mensageiro narra como se deu a morte de Penteu dos v. 1043 ao 1052. Dessa, destacaremos, de forma sumária, a narrativa e os trechos que nos parecerem mais caros. Ao situar-nos no espaço geográfico (vv. 1051 – 3), o mensageiro evoca a água; o estado do êxtase das bacantes; a imagem das mãos e seus gestos; e o fato de estarem sentadas à

sombra de pinhos. Essa serenidade e silêncio causa estranhamento: numa peça que é, sobretudo musical, o que a justifica? Pela lógica que visualizamos, se o autor a tece, é tão somente para redirecioná-la. Penteu, desejando enxergá-las melhor, instala-se “no ramo de abeto” (v. 1070), mas é visto antes de vê-las. (v. 1075). É importante ressaltarmos, desde a semelhança entre abetos e pinheiros, de modo que, o instrumento por meio do qual tenta exercer vigilância e se elevar é o mesmo que o fará cair.

Penteu deseja ver o que não pode, saber o que não deve. Exercendo a função de guia, Dioniso guiará à cena: ele evoca as bacantes para que castiguem quem dele escarnece (v. 1080). Durante sua narrativa o mensageiro revela-se com um possível reconhecimento de Dioniso. Após a realização da violência, em sua consequência física máxima, a máscara de Dioniso não parece mais permanecer.

Eis que nos deparamos com a descrição do despedaçamento. As bacantes, ao ouvirem Dioniso, “pularam com pés na corrida intensa” (v. 1090), velozes como pombas (1091) – destacando-se entre elas “a mãe Agave e as congêneres irmãs/ e todas as Bacas [...]” (vv. 1092 – 3). Ao avistarem Penteu, primeiro lançam seixos violentos (v. 1096) e em seguida “[...] dardejaram com os ramos do abeto” (v. 1098). O mesmo recurso utilizado por Penteu para visualizar as bacantes, dentro de seus limites humanos, é mobilizado por essas como um instrumento de violência. No entanto, não acertando (v. 1100), elas agem a partir da força que lhes confere o deus, “arrancam raízes com estacas sem ferros” (1104). Penteu cai. Agave diz:

“Vinde! Circundai ao redor,  
 “pegai o tronco, ó loucas, para prendermos  
 “a fera empoleirada e não delatar divinos  
 “coros secretos!”  
 (Eurípides, 2018, vv. 1106 – 9).

Agave cai sobre Penteu, que tira a mitra da cabeça a fim de ser reconhecido (vv. 1114 – 5), e toca suas faces – “Ela, soltando espuma e girando pupilas/ viradas, sem pensar o que devia pensar/ era possessa de Báquio.” A cena de reconhecimento falha, e Agave arranca a espátua do filho, não por força própria, mas graças ao deus que dava facilidade às mãos (vv. 1127 – 8). As demais bacantes, incluindo Ino e Autónoe, atacam e gemem, irrompendo com o silêncio que principiou a cena:

*Mensageiro:*  
 [...] Uma trazia um braço,  
 outra o pé na bota, e flancos lacerados

se desnudavam, e cada ensanguentada 1135  
brincava de bola com carne de Penteu.  
Jaz disperso corpo, ora em abruptas  
pedras, ora em densa crina silvestre,  
não fácil de pegar. [...]  
(Eurípides, 2018, vv. 1133 – 9)

A imagem do prêmio, antes evocada, aqui se materializa. Veremos o crescente júbilo que a ele se direciona quando no êxodo, Agave, surgirá para exaltá-lo. “A cabeça é o prêmio/ que fortuitamente a mãe tem nas mãos” (vv. 1139 – 40). Fincada em um tirso, “qual de leão montês” (v. 1141) ela é motivo de alegria – “[...] alardeando infausta caçada” (v. 1144), “[...] cuja vitória traz pranto” (1147). O mensageiro, visando evitar estar presente à chegada de Agave, retira-se da ação.

Como visualizamos em nossa análise lexical de *sparagmós*, uma das entradas apontadas pelos dicionários aponta para espasmos e possessão. Se, em *As Bacantes*, a loucura e o êxtase são contínuas manifestações do Deus, e sendo essas fornecem às mulheres poderes sobre humanos – visíveis pela vasta descrição dos milagres realizados ao longo da peça - poderíamos pensar que, tal qual o corpo de Penteu sofre um *sparagmós*, as bacantes, em estado de êxtase, também não são “despedaçadas”? Verificaremos que a elas, sobretudo à Agave, irá aplicar-se outro tipo de despedaçamento: a dilaceração.

#### 4.2.12 Quinto estásimo (vv. 1153 – 1164)

No quinto estásimo (vv. 1153 – 1164), que citaremos na íntegra logo a seguir, as bacantes que compõe o coro exaltam à cena anteriormente narrada pelo mensageiro. A sorte de Penteu, cujo próprio nome já apontava como má, é evocada. O prazer pelo despedaçamento, aqui, não surge como um apagamento da violência, mas como um triunfo do ritual sob a contenção:

*Coro:*  
Dancemos exaltando Báquio,  
gritemos exaltando a sorte  
de Penteu rebento de cobra, 1155  
ele vestiu trajes de mulher  
e teve por belo tirso  
a fiel férula de Hades,  
com o touro a guiar a sorte.  
Bacas cadmeias, ínclita 1160  
bela vitória completastes  
para gemidos e prantos.  
Belo combate, lançar a mão

sangrenta no sangue do filho!  
(Eurípides, 2018, vv. 1153 – 1164).

O coro evoca elementos da ordem que foram invertidos: sorte e Penteu; masculino e feminino, negação do culto e utilização dos símbolos do culto, etc. A ação provoca sob o coro a sensação de “bela vitória”, “belo combate”, exaltando o horror que aqui, é rito, e que justifica o filicídio não como uma falha moral, mas como uma consequência e punição de um ultraje.

Notamos que são distintos os níveis de atuação das bacantes. O coro, como personagem coletiva composta por estrangeiras, evoca as ações e organiza os ritos que já pratica, alerta, narra as ações que estão por vir e as que já acontecem – como a genealogia de ambas as personagens. No entanto, ele não atua como agente do *sparagmós*. Ele prepara o terreno para que esse se manifeste. Já as mulheres tebanas, num grupo em que se destacam as filhas de Cadmo, executam a ação mesmo sem estarem no palco. Agora que ela está realizada, Eurípides decide mostra-las em cena.

#### 4.2.13 Êxodo (vv. 1165 – 1392)

Isso muda no êxodo, quando Agave, ao entrar no palácio, encena à cidade aquilo que antes só havia sido narrado. Ela revela que “traz dos montes venturosa caça” (v. 1170), referindo às partes do corpo de Penteu, que considera como sendo de um jovem vitelo (v. 1175) que prendeu sem redes (v. 1172). De maneira análoga à prisão de Dioniso, Penteu também foi caçado sem nenhuma resistência. Quão irônico não é o coro ao mencionar que “[...] o rei é predador” (v. 1192)? A ação e a vitória são atribuídas a Dioniso, mas Agave também se considera digna de louvor (v. 1195).

Tal glória é descrita como digna, para além do resultado da ação, pelos meios através dos quais foi obtida: “nem com encordoados dardos tessálios,/ nem com redes, mas com as pontas/ das mãos de alvos braços.” (vv. 1206 – 7). Nos versos que seguem Agave ainda explica que “Nós com as mãos mesmas pegamos/ e despedaçamos as junções da fera” (vv. 1209 – 10). Notamos que o mesmo instrumento utilizado por Cadmo para semear os dentes do dragão, - as mãos, - marca a destruição da família. O instrumento cuja ação é semear violência é o instrumento utilizado na execução da violência. As mãos se tornarão símbolo do horror, pois, na medida em que Agave recobra a consciência,

compreenderá tanto o que fez como o que segura. Ela convoca primeiro o pai para que participe da cena (v. 1212) e em seguida o filho (v. 1213), para exibir a cabeça do leão que caçou (v. 1210). Ela sugere que, para honra da casa, a cabeça que traz seja elevada “para pregar nos tríglifos esta cabeça” (v. 1214). Cadmo, ao entrar em cena, pede que os servos o sigam:

*Cadmo:*

Segui-me, portadores do mísero peso  
de Penteu, segui, servos, diante de casa,  
onde com mil buscas de fadigas porto  
o corpo, encontrado no vale do Citéron,  
disperso, não colhido no mesmo lugar,  
difícil de descobrir jacente no bosque.  
Ouvi de alguém as ousadias das filhas,  
já quando dentro dos muros da cidade,  
com o velho Tirésias, vindo das Bacas,  
Tendo retornado ao monte, transporto  
o filho que foi massacrado por loucas.  
(Eurípides, 2018, vv. 1216 – 26).

Como podemos visualizar no caso de Penteu, há aqui também uma mudança de ânimo. Primeiro Cadmo, reconhecido o *sparagmós*, surge preocupado com a junção dos pedaços dispersos. Em seguida, ele se preocupa com a dor imensa e impossível de ver, “façanhas de míseras mãos” (vv. 1244 – 5). Se antes havíamos sugerido a possível relação entre as mãos de Agave e o semear de Cadmo, agora é a própria Agave que o confirma:

*Agave:*

Pai, tu podes fazer o máximo alarde,  
por semear as filhas muito melhores  
dos mortais, todas e, máxime, a mim  
que deixei a lançadeira junto ao tear  
e faço mais, caçar feras com as mãos.  
Peguei e porto nos braços, como vês,  
este galardão, para que se dependure  
em casa.  
(Eurípides, 2018, vv. 1233 – 40).

A velhice, considerada como sombria, torna a ser um fator distintivo – quando, no auge do êxtase, essa distinção parecia não existir: “Que intratável é a velhice aos mortais/ e sombria aos olhos!” (1251-2). A imagem da sombra, presente no mesmo trecho, também marca uma nova oposição. Se há pouco, em termos narrativos, as bacantes se encontravam serenas sentadas à sombra de pinhos, aqui, a velhice é análoga à sombra: distorce, e o texto nos indica que é a própria visão de Agave que está distorcida. Ao perceber, com razão e reconhecimento, o *sparagmós* e o que nele está envolvido, Cadmo

alega que melhor se Agave permanecesse sempre como está, ainda sob efeito do êxtase que “sem boa sorte pensareis não ter má” (vv. 1259 – 62).

Cadmo conduz Agave a um processo de reconhecimento com perguntas que apontam, primeiro, para os fatos mais distantes – o casamento com Equión, “o dito semeado” – e depois, cada vez mais, os próximos: o filho que possui com este esposo (v. 1275) e o que traz nas mãos. Cadmo pergunta “Tens nas mãos esse rosto de quem?” (v. 1277). É importante mencionarmos que em momento algum, no êxodo, é questionada a justiça do Deus.

*Agave:*

Ea! Que vejo? Que tenho nas mãos?

*Cadmo:*

Examina e aprende mais claramente!

*Agave:*

Vejo a máxima dor, mísera de mim!

*Cadmo:*

Será que te parece semelhante a leão?

*Agave:*

Não! Mísera tenho o rosto de Penteu

(Eurípides, 2018, vv. 1280 – 4).

A evocação às núpcias e ao nascimento é contraposta ao *sparagmós*; a natureza monstruosa conferida a Équion, não pertence apenas a ele, mas marca como um todo o surgimento da cidade de Tebas. A mesma que gera, aniquila. As mesmas mãos que afagam, despedaçam. O questionamento sobre quem teria o matado, gradativamente, também dilacera: Uma “Triste verdade, que não vieste a tempo!”, alerta Cadmo. “És tu quem o matou, tu e tuas irmãs./ Onde antes cães dilaceraram Actéon” (vv. 1280 – 4). Mais uma vez, o duplo aponta para o círculo: similar à morte de Actéon, as bacantes, como cadelas, operam. Agora é preciso juntar os pedaços. Agave questiona: “Está todo bem juntado nas junções?” (v. 1300).

*Cadmo:*

meu palácio, filho nato de minha filha,  
na urbe eras temido: ninguém queria  
ultrajar o velho, ao avistar o teu vulto,  
porque dignamente tomavas a justiça.  
Agora sem honra serei banido da casa,  
o grande Cadmo, que semeiei a estirpe  
dos tebanos e colhi a mais bela messe.  
Ó caríssimo (ainda que não mais vivo,  
contado entre os meus caríssimos) filho,  
não mais tocando esta barba com a mão,  
chamando “pai da mãe”, abraçarás, filho,  
dizendo: “Quem, ó velho, te fere e lesa?”

“Quem aborrece e perturba teu coração?  
 “Diz, para eu punir o que te lesa, ó pai.”  
 Agora mísero sou eu, e miserável és tu,  
 a mãe na miséria, e miseráveis as irmãs.  
 Se há quem se creia acima dos Numes,  
 veja a morte dele e respeite os Deuses!  
 (Eurípides, 2018, vv. 1308-36).

O coro então se lamenta. Apesar da justiça ser digna, ela é dolorosa. O rito de Dioniso, reconhecido no êxodo, não provoca mais uma leitura ambígua. No entanto, cabe ressaltar que, graças às lacunas existentes nesses últimos trechos, não sabemos ao certo informar mais detalhes sobre o corpo de Penteu. A peça termina com a aparição de Dioniso que, em uma fala, sintetiza as imagens que antes evocou:

*Dioniso:*  
 Serpente serás por mudança e tua esposa  
 mudada em fera terá a forma de cobra.  
 Tu mortal obtiveste Harmonia de Ares.  
 Como diz oráculo de Zeus, conduzirás  
 com ela carro de bois, guiando bárbaros,  
 e com inúmera tropa devastarás muitas  
 urbes, e quando destruírem o santuário  
 de Lóxias, suportarão acerbo retorno,  
 e Ares te defenderá, a ti e a Harmonia,  
 e porá tua vida na terra dos venturosos.  
 Eu, Dioniso, o digo, não de pai mortal  
 nascido, mas de Zeus. Se vós tivésseis  
 prudência, quando não querieis, teríeis  
 bom Nume com o aliado filho de Zeus.  
 (Eurípides, 2018, vv. 1330 – 43).

Por mais que Cadmo suplique, mediante a dor que se derrama em sua casa, ele não questiona a justiça do deus nem a sua autoridade. Ainda assim, ele questiona o deus sobre a manifestação de sua ira, pois, tomado de dor, será exilado. Da mesma forma que as Bacantes chegam a Tebas como estrangeiras, Cadmo também chegará a bárbaros.

*Cadmo:*  
 Minha esposa Harmonia, filha de Ares,  
 em forma de fera cobra, eu, serpente,  
 guiarei aos altares e sepulcros gregos,  
 conduzindo lanças; e não me cessarão  
 os males, nem por navegar Aqueronte  
 precipite eu me quedarei em repouso.  
 (Eurípides, 2018, vv. 1356 – 62).

As últimas imagens que associam Cadmo e Agave a animais operam de maneira distinta das que antes observamos. Não mais são usadas como indicações de caça e animalização, mas como recurso que, ao revelar o vínculo íntimo entre pai e filha, também evidencia a diferença restituída (“Por que me abraças, ó mísera filha, qual ave cisne ao grisalho zangão?” (vv. 1364 – 5).

*Agave:*  
Salve, ó palácio! Salve, ó urbe  
pátria! Por má sorte, partirei,  
banida de casa.  
(Eurípides, 2018, vv. 1368 – 70).

A pátria, evocada desde o prólogo, também surge no êxodo. A dor de Agave, no entanto, é ainda maior do que a que recai sob Tebas. Isso o afirma Cadmo nos versos 1379 – 80 “Salve, ó mísera/ filha! Dificilmente te salvarias”. Por fim, em retirada, Agave pede para que as bacantes a conduzam para seu exílio. A epifania, tendo se encerrado, restaura as diferenças que antes havia desestabilizado. Agave expressa o desejo de não ver, pois ver, para ela, tornou-se insuportável “Possa eu ir aonde nem/ Citéron impuro me veja, / nem eu aviste o Citéron,/ nem haja memória de tirso/ Bacas dele cuidem!” (vv. 1383 – 7). Por fim, o coro indica:

*Coro:*  
Muitas são as formas dos Numes,  
muitos atos inopinados de Deuses  
e as expectativas não se cumprem  
e dos inesperados Deus vê a saída.  
Assim aconteceu este fato.  
(Eurípides, 2018, vv. 1388 – 92).

A peça encerra com a afirmação de que os deuses, dotados de muitas formas, realizam atos inesperados. Assim, as expectativas não se cumprem: o que é digno, ao mesmo tempo é símbolo de dor, e a dor, por sua vez, também confere certa unidade à pólis fragmentada. A procissão de bacantes segue seu curso. Tebas não a nega, mas é punida pelo ultraje que cometeu. Pelo excesso do êxtase, que dá força ao instrumento “mão”, o próprio deus do excesso opera. Não restam dúvidas: mortais que somos, é preciso temê-los.

## 5 CONCLUSÕES

Em outras peças de Eurípides, como *Andrômaca* (2022), *As Suplicantes* (2023), *Hécuba* (2022) e *As Troianas* (2024), notamos que o deslocamento do termo como imagem do *sparagmós* é frequente nas ações que compõem o estado de luto – função essa que, curiosamente, é ironizada por Aristófanes no v. 428 de *As Rãs*, conforme apresentado. As imagens de despedaçamento, ainda assim, situam-se num lugar em que a violência revela o limite do humano – seja essa moral, racional ou física – e funcionam como instrumento subversivo – transformando o todo em parte, e tensionando os limites entre encanto e horror, trágico e cômico, admirável e ridículo. É, contudo, em *As Bacantes* que a tensão e o jogo da violência alcançam uma formulação mais radical – seja pela ambiguidade instaurada, seja pela própria figura de Dioniso.

Mediante esses processos, há um certo jogo lúdico que aterroriza a narrativa: os pedaços do corpo de Penteu, lançados de um lado para o outro, banalizam a violência. O corpo, nesse cenário, perde a dignidade. Sua fragmentação reflete a cidade em ruínas e ao mesmo tempo o quão risível é tentar conter o rito. Além disso, causa reconhecimento e lamentação: a máscara de Dioniso é retirada. Nessa banalização da violência e oscilação dos papéis, observamos um reforço do duplo que estrutura a ação dionisíaca, em que: “[...] a diferença entre o deus e o homem, entre Dioniso e Penteu. Não há nada em Dioniso que não encontre seu análogo em Penteu” (Girard, 1990 p. 164).

Notamos que por meio dela, o duplo se realiza e reverte papéis: as mulheres desempenham a ação de matar e caçar, idosos seguem com o séquito dos jovens, a violência que antes era discurso se torna ação. O imperativo da razão leva ao exagero e desmedida. Da mesma forma, as diferentes paisagens sonoras nos conduzem para a conclusão da peça, num jogo que é, sobretudo, cênico: o barulho dos hinos é interrompido pelo terror, o grito de Agave nos ensurdece. Após ele, é o silêncio da morte que impera. Ou seja, “a violência sempre triunfa, seja face aos que a ela se entregam de bom grado ou a ela resistem.” (Girard, 1990 p. 163).

A paz é resultante da ação violenta de um deus: é no despedaçamento dos corpos que encontramos o retorno da harmonia. A esta violência, que encerra as violências físicas, encontra-se como consequência outra, moral, que despedaça não o corpo físico, mas dilacera a *psiquê* das personagens. Por mais que a cidade possa e deva vir a se comover, não se trata mais do coletivo, mas de uma violência individual contra Penteu – que por sua vez encena a coletividade. Ainda assim, podemos afirmar que há, nessa ação,

a expurgação de um mal e a execução de uma punição, que aterrorizando alivia o coletivo, conforme sugere a própria noção de *catharsis* da tragédia.

Conforme o campo do gênero, que se desenvolve ao redor da ação, e conforme prescreve a *Poética*, de Aristóteles, tratará não dos mitos, mas de seus temas, encontrando nestes o corpo da forma tragédia. Tentamos expor como os dois planos – o do tema mítico e o do gênero – se entrecruzam no princípio da violência e mais especificamente, como podemos chamar esse entrelaçamento de despedaçamento (*sparagmós*).

A violência, sob a figura da desonra e do ultraje, é o acontecimento que desencadeia a necessidade de outra ação no plano formal, que, no caso de *As Bacantes*, é a vingança de Dioniso. Essa ação – que também se manifesta no coro das iniciadas, mas que principia com as falas de Penteu – constitui um novo duplo. Para o mito, ela é a resolução: aquilo que encontra nas linhagens antecedentes sua explicação, uma vez que sua origem é mítica. Mas para a narrativa, é continuidade: mancha no coração de uma linhagem que reverbera, manifestando-se no contínuo da cena.

A equivalência das partes, inicialmente estabelecida, rompe-se na narrativa mítica. É por meio dela que voltamos a perceber a distinção entre homens, deuses e animais. No reconhecimento da diferença estará o ápice da tragédia, ou seja, na revelação da violência para além do êxtase que a encobria: o teatro nos revela tanto a máscara como Dioniso. A imagem do círculo aponta para fora, e a resolução está na restituição da diferença perdida, na falha de um único indivíduo que servirá de exemplo para toda uma sociedade.

É por meio do despedaçamento que percebemos o limite do homem e o limite da ação violenta na tragédia grega, uma vez que ela surge não como cena, mas como narração. Observamos que há em Eurípides um nível de tensão que, ao colocar Dioniso em palco, revela a própria natureza do teatro e do humano: é a violência que o diferencia, prosperando em seu domínio sobre o outro, e, na tragédia grega, o resultado de não ter o domínio sobre si. Além disso, notamos nessa relação a evidenciação do limite do homem, se não fundível, ao menos tornado íntimo, próximo, similar aos olhos do público à sua natureza animal.

Notamos que o corpo despedaçado não permeia apenas um momento, mas se constitui como resultado da tensão que o precede e que no agora da cena o espetáculo revela. Entre as trocas de pólos, o êxito só pode ser interpretado como a diferença reconstituída, que marca no imaginário do homem comum a sua função para com o coletivo e as consequências de uma transgressão.

Esperamos, com a formulação e desenvolvimento desta pesquisa, contribuir com os trabalhos que estão sendo desenvolvidos na área de Estudos Clássicos e na Literatura Comparada, sobretudo no que diz respeito aos estudos de Eurípides e da violência dentro da tragédia grega, enriquecendo e ampliando as discussões acerca das temáticas aqui suscitadas.

## REFERÊNCIAS

- AESCHYLUS. *Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth*: Prometheus. v.1. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1926.
- ANAXIMANDRO. *Os Pensadores Originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 2017.
- ANDRADE, Tadeu Bruno da Costa. *A Arte de Aristófanes*: estudo poético e tradução d'As Rãs. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- ARISTÓFANES. *Paz*. Introdução, tradução e notas Greice Drumond. 1.ed. Curitiba: Appris, 2020.
- ARISTÓFANES, *Tesmosforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.
- ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Édition abrégée. Paris: Librairie Hachette, 1919.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Édition revue et augmentée. Paris: Librairie Hachette, 1935.
- BEEKES, Robert Stephen Paul. *Etymological dictionary of Greek*. v. 2. Leiden: Boston, 2010.
- BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario português e latino*. v. 8. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1721.
- BRUNHARA, Rafael. A perna e a perda: história das traduções brasileiras d'As *Bacantes* de Eurípidés e apontamentos para uma nova tradução. *Nunt. Antiquus*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 99-121, 2023.
- BONETTI, Maria Crista de Freitas. O drama mítico de Dioniso: entre o êxtase embriagador e o lirismo sagrado. *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 140-60, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 10 de fev. de 2026.

BURKERT, Walter. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley: University of California Press, 1983.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B, da Fonseca. São Paulo: Difel, 2001.

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

DRUMOND, Greice Ferreira. *A Realidade Ficcional em A Paz de Aristófanes*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Tradução de Joseane Prezotto et al. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

EAGLETON, Tearry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. 1.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

ÉSQUILO. *Tragédias*. Estudos e tradução Jaa Torrano. Tragédias. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. Tradução e introdução Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.

EURÍPIDES. *Bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis. Elecra. As Bacantes*. Tradução de Natália Correia. Porto: Livraria Civilização Editora, 1969.

EURÍPIDES. *Teatro completo I: O Ciclope, Alceste, Medeia*. Tradução e estudos de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022.

EURÍPIDES. *Teatro completo II: Os Heraclidas, Hipólito, Andrômaca, Hécuba*. Tradução e estudos de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022.

EURÍPIDES. *Teatro completo III: As Suplicantes, Electra, Héracles*. Tradução e estudos de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2023.

EURÍPIDES. *Teatro completo IV: As Troianas, Ifigênia em Táurida, Íon*. Tradução e estudos de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2024.

EURÍPIDES. *Teatro completo*. vol. 3. Tradução de Jaa Torrano. 1. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.

EURÍPIDES. *Euripidis Fabulae*. Ed. Gilbert Murray. v. 1. Oxford: Clarendon Press, 1902.

EURÍPIDES. *Euripidis Fabulae*. Ed. Gilbert Murray. v. 1. Oxford: Clarendon Press, 1913.

EURIPIDES. *Euripides, with an English translation by David Kovacs*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. *Violência e Infância na Grécia Antiga: três aspectos de uma problemática. Idades e gênero na literatura e na arte da Grécia antiga*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

FIGUEIREDO, Cândido. *Novo dicionário da língua portuguesa*. [S. l.: s. n.], 1913.

FOLEY, Helene P. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2019.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: UNESP, 1990.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HERÁCLITO. *Fragmentos*. Tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

HENRICH, Albert. *Greek Rituals and Sacrifices*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2014.

HORNBIOWER, Simon; SPAWFORTH, Anthony (ed.). *The Oxford Classical Dictionary*. 3. ed. 1 v. Oxford: Oxford University Press, 1999.

HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/houaission>. Acesso em: 9 set. 2025.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. 6. ed. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JUNIOR, Wilson Alves Ribeiro Junior. *Iphigenia Aulidensis de Eurípides: Introdução, Tradução e Notas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2006.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza; Alberto Guzik. Editora Perspectiva: São Paulo, 1996.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1901.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.

- LUIZ, Felipe. Uma reflexão introdutória sobre o *pólemos* no fr. 53 de Heráclito. *Hypnos*, São Paulo. v. 45, 2. 2 sem., p. 281–291, 2020.
- LORAUX, Nicole. *A tragédia de Atenas: a política entre a arte e a razão*. São Paulo: Loyola, 1990.
- MALHADAS, D.; DEZOTTI, M.,C.; MOURA, N. (org.). *Dicionário Grego-Português*. 2.ed. Cotia: Editora Mnema, 2022.
- MIRANDA, Maria Margarida Lopes de. O “horripilante”, objecto estético n’ *As Bacantes* de Eurípedes. *Humanitas*, Coimbra, v. XLVII, p. 197-216, 1995.
- MORENO FERNÁNDEZ, Agustín. Nietzsche y la mentira romántica de Girard. *Estudios Nietzsche*, [S. l.], n. 15, p. 143–149, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra: Um Livro para Todos e para Ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OTTO, Walter F. *Dioniso: mito y culto*. Tradução de Cristina García Ohrlich. 1. ed. Digital. Barcelona: Herder Editorial, 2017.
- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- POMPEU, Ana Maria César. *Dionioso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2014.
- RAGUSA, Giuliana. Da castração à formação: a gênese de Afrodite na *Teogonia*. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 5, p. 109-130, dez. 2001. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/16\\_Margarida\\_Miranda.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/16_Margarida_Miranda.pdf). Acesso em: 13 nov. 2025.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias a Duino*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 6. ed. São Paulo: Globo, 2013.
- SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito: estudos sobre a gênese do pensamento europeu nos gregos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SILVA, Micael Rosa Silva. *Música, tempo e solidão: perspectivas de tragédias nietzschianas*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. *Origens do drama clássico na Grécia Antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 2022.

SILVESTRE, João Paulo. *O Vocabulário Português e Latino: principais características da obra lexicográfica de Rafael Bluteau. Dicionários da Língua Portuguesa – Patrimônio e renovação*, Cursos da Arrábida, 2001.

SILVA, Maria de Fátima; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Eurípides: O dramaturgo das paixões*. São Paulo: Giostri, 2022.

SOARES, Marina Peixoto. *As Rãs*, de Aristófanes. Introdução tradução e notas de Marina Peixoto. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas-SP, 2014.

SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TORRANO, Jaa. *As Fenícias*, de Eurípides. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 112-181, 2016.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZANIRATTO, Cristiane Patrícia. *Tradução, Comentário e notas de Édipo em Colono de Sófocles*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.