

AS BACANTES: A QUESTÃO DO SUJEITO E DO SENTIDO

Robson Pereira Gonçalves
Universidade Federal de Santa Maria

Dioniso: Penteu, é a ti que me dirijo, a ti que tão apressado estás por ver o que não deve ser visto e que desejas o que não deve ser visto e que desejas o que não deve ser desejado. . .
(Eurípedes: *As Bacantes*)

I – O TRÁGICO E A QUESTÃO DO SENTIDO

O sentido do trágico, entre os gregos, apoiava-se em três aspectos fundamentais: o político, o religioso e o mítico. O politeísmo religioso heleno, a bem da verdade, propiciou uma visão de mundo onde tentam se harmonizar os caracteres racionais (da organização da polis) e os caracteres míticos (encompassados pela visão histórico-filosófica da formação do homem grego). Dessa forma, surge, principalmente na representação trágica, os valores desse mundo engendrado entre duas ordens, a dos homens e a dos deuses, que se embasam na concepção de "ananké" (necessidade) a qual não pode ser abalada porquanto destruiria a ordem social (é uma ordem cósmica); a "moira" (destino) que predetermina os acontecimentos e a "diké" (justiça) que, por sua vez, determina o conflito entre o mítico e o racional, proporcionando, então, o surgimento da tragédia como gênero literário.

Aristóteles¹ sistematiza o gênero trágico, afirmando que a tragédia configurava uma ". . . imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes do drama; imitação que se efetua não por narrativa, nas mediante atores e que, suscitando o terror e a piedade, tem por

efeito a purificação". Para o pensador grego, a tragédia distingue-se dos outros gêneros poéticos por apresentar uma "mimesis" que se caracteriza por: a) meios — elocução (falas) e melopéia (canto coral); b) modos — espetáculo cênico; c) objetos — mitos (fábula), caráter e pensamento. O mito se constitui como o núcleo de toda a tragédia, segundo Aristóteles, porque incide sobre as ações, base de todo o objeto de imitação. É pelo mito, a ação, que transpõe, então, a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe, que formam a situação trágica, cujo efeito determina a trajetória do herói trágico que cai no infortúnio por seu erro, sua falha (hamartía), impulsionado pela desmedida, a falha trágica (hybris).

O mito, cerne de toda construção da fábula dramática, tem sua origem no mito original (edipodia): o mito dionisíaco. O mito, o objeto trágico, é a tradução do ritual dionisíaco, que era um culto, um ritual que celebrava a vida agrária, principalmente a renovação da natureza através da ritualização, da substituição do velho pelo novo. É nesta tradição popular, que o mito dionisíaco que, pelo sacrifício ritual, visa a renovação, o bem comum, também catalizava a violência contida na comunidade através de um herói. Segundo René Girard², o herói trágico consistiria numa espécie de "bode expiatório", herói "protetor", originário nos rituais agrários e que, na tragédia, retoma aquela origem religiosa, tendo como objetivo pela sua ação a "catarsis", a purificação e a elevação da alma humana.

Na busca de um sentido para o trágico, Gerd Borhein³ defende a posição de que o trágico se vincula ao real, tendo relação com o homem a circunstância histórica de um determinado momento. O autor apresenta a sua tese a partir dos pressupostos da tragédia, passa a sua evolução, relacionando-a com o desenvolvimento da subjetividade do homem e sua relação com o cristianismo e chega à situação atual, da ação dramática que inverte os pólos da tragédia grega.

Para Gerd Borhein, o trágico deve ser vivido por alguém, sua presença e existência se dá pelo homem trágico. Outro elemento que concorre para a apreensão do trágico seria a "ordem" dentro da qual se inscreve o herói trágico — o trágico seria inexplicável tão somente pela subjetividade do homem — a "ordem" ou o "sentido" que formam o horizonte existencial do homem. A natureza dessa ordem, segundo o filósofo, pode ser o cosmos, os

deuses, a justiça, os valores morais, o amor, o sentido da realidade. Porém, é só a partir do herói trágico e da sua inscrição numa ordem, é que se pode compreender o conflito que caracteriza a ação trágica.

Para Borhein, o importante na tragédia não é a morte, mas a conciliação dos dois pólos ou a suspensão do conflito. Nesse sentido, o fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do "real", desde que esse real tenha valor positivo o trágico pode ser verificado. Numa lembrança de Aristóteles, Borhein salienta que a natureza do herói trágico determina como causa de tragicidade a "hamartia" — o erro, a falta. Nesse ponto, Borhein introduz o tema do ser e da aparência como conflito da existência humana no universo trágico. Para o autor o objeto precípua da tragédia seria muito mais a aparência que envolve toda a ação humana, acompanhada da densidade que se alia a tal aparência. O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade — verdade no sentido de "aletheia": manifestar-se, descobrir-se, desvelar-se. Para o autor, a tragédia supõe dois pólos: o homem e sua medida transcendente.⁴ É, então, como revelação, harmonia que surge a "physis" do herói trágico: toda a tragédia quer saber a medida do homem, assim o conflito trágico derivaria de um "não-estar" ou não poder estar em consonância com a "diké", a justiça, a sua vivência entre o ser e a aparência. Para Borhein, a evolução do trágico consistiria na descoberta da aparência e na conseguinte conquista do ser, da verdade, etc. Em sua justificativa, o autor situa que em Hegel a ação trágica se situa entre a realidade objetiva, substancial, e o subjetivo, individual. Assim, a tragédia se configuraria como fenômeno histórico, surgindo condicionada por uma certa condição histórica.⁵

Para Gerd Borhein o subjetivismo e o cristianismo se situam como desvigoradores da tragédia, na busca de um entendimento do sentido do trágico. Por isso, já em Hegel o sentido da "hybris", falha trágica, a desmedida, se dá pela aparência do real, pois o homem não seria compreendido como espírito absoluto, como uma razão finita. Assim, o objeto da tragédia, em Hegel, é o divino, o transcendente há uma abolição da diferença entre imanência e transcendência que resulta numa posição monista. Por isso, na tragédia trata-se de apreender, de ver, no transcendente a medida

do herói e não de reduzir o herói trágico a uma realidade outra que o transcenderia.

Por outro lado, Kierkegaard acredita que a diferença entre os trágicos antigos e os modernos se situa no subjetivismo moderno, diferentemente de Hegel que propõe o sujeito trágico como aquele que deve se relacionar com a realidade substancial (Estado, família, destino). A visão de Kierkegaard antecipa a questão da multiplicidade do Eu, por isso a subjetivação do trágico se centra nesse sujeito que empreende o trágico como uma transformação do sentido da culpa e suas conseqüências.⁶ Dessa forma, a reflexão se reveste como a causa do desenvolvimento da subjetividade moderna em detrimento dos elementos e objetivos clássicos, de uma ordem metafísica que se configuraria estável. Seria, então, a descrença num elemento substancial e objetivo que cederia lugar ao subjetivismo.

No sentido de vislumbrar a medida do homem, a tragédia em seu fundamento continua questionando o "sentido" do trágico. Numa forma de revitalizar a origem ritualística, dionisíaca, da tragédia, Kierkegaard e Nietzsche associam-na à alegria e, nesse sentido, pode-se perceber que modernamente pode-se conceber o trágico como uma questão de "desejo" do sujeito, desejo que impulsiona o homem à procura de seu sintoma, de sua verdade dentro do social, frente ao cosmos.

Já para Albin Lesky⁷, a tragédia visa, como pressuposto e organização, a existência de um sentido afirmativo e objetivo. Para Lesky, haveria no século XX uma transferência da tragédia da esfera humana para a esfera cósmica, o sentido último da realidade — a "hybris" não se centraria somente no homem mas em Deus. Há, hoje, uma inversão da ação da tragédia grega: o herói encarna a justiça (destituído de hybris ou com uma hybris relativa) enquanto o mundo ou a situação objetiva é injusta. Nesse sentido, pode-se ver na multiplicidade do sujeito e na multiplicidade das visões da realidade como formas de subverter os absolutos objetivos.

Lesky apresenta como requisitos para se entender o efeito do trágico a partir do que chama "dignidade da queda" — entre os gregos limita a tragédia ao destino dos heróis. Por isso, a "considerável altura da queda" que visa apreender a medida do ho-

mem em sua plenitude. Para Lesky, a autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover uma platéia profundamente e atingir as consciências com muito apelo, mas mesmo assim o trágico não estaria entendido e o seu sentido resolvido. O trágico estaria ligado, de acordo com Lesky, a um "acontecer" — à ação trágica.

Como uma segunda exigência, Lesky aponta que o grau trágico é designado por uma possibilidade de relação com a realidade, com o mundo — assim, o drama da vulnerabilidade humana não perderia nada da violência de seu impacto. Como terceiro requisito, o sujeito da ação trágica, aquele que está condicionado a um conflito insolúvel, deve elevar à sua consciência toda essa irreversibilidade de seu destino e sofrer conscientemente.

Lesky vê numa das maiores criações da tragédia grega, a *Oréstia* de Ésquilo, a questão da "contradição insolúvel". Nessa obra, o fim não é um despedaçar-se do homem diante do caráter insuperável das contradições trazidas à luz, porém uma conciliação que, em proporção inaudita, não só envolve os homens no sofrimento, mas também o mundo dos deuses. A "culpa trágica" se situaria, assim, a partir do domínio da cosmovisão do universo grego e teria uma ligação com a questão da moralidade. Lesky lembra Aristóteles, quando este assinala que a plasmação correta e eficaz do trágico surge quando a queda de uma posição de fortuna e prestígio se dá por uma falha (hamartia). Assim, o verdadeiro "sofrimento trágico" deveria ser ao mesmo tempo um sofrimento imerecido, como uma forma de aclarar o "sentido" do trágico. A seguir, o autor austríaco sistematiza a visão de Schopenhauer, que vê o trágico condicionado pelo "mal", por um "destino cego" e pelas circunstâncias que produzem dois ou mais contrários válidos. Dessa forma, a inevitabilidade do trágico é proposta tanto como traço essencial imprescindível quanto a inocência moral de quem declina. O terrível da catástrofe é descarregado sobre o cosmos, que na luta dos valores permite, que condiciona, a destruição do homem trágico. O reconhecimento da inevitabilidade desses processos, a partir da dor trágica, remete o espectador a uma certa frieza combinada com satisfação na apreensão do fenômeno trágico, desse sujeito que justapõe a sua medida como forma de apreender o "sentido" da existência.

Nietzsche⁸ propõe uma visão dionisíaca do mundo quando estuda o sentido da tragédia grega. Sua questão introdutória é a de que em qual sentido foi possível fazer Apolo o deus da arte. Para Nietzsche, somente enquanto Apolo é o deus das representações, a beleza é o seu elemento, a eterna juventude o acompanha, mas também a bela aparência do mundo onírico, esse imaginário que propõe uma moral, uma lei, uma verdade superior. Assim, o deus da bela aparência tem que ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Porém, aponta Nietzsche, a fronteira tênue que fornece a imagem onírica não permite que a racionalidade apolínea ultrapasse a barreira onírica, porquanto a aparência não só engana como que vela, embaça, o sentido da verdade. Por isso tudo, não pode faltar na essência de Apolo, a limitação mesurada, o estar livre das emoções mais selvagens, mas também a sabedoria e a visão de mundo organizada num equilíbrio entre a "diké" divina e a da polis, o que denuncia o "sossego do deus-escultor".

Nietzsche fala que na embriaguez dionisíaca,⁹ a natureza se manifesta em sua força mais elevada: faz a reunião dos indivíduos e os faz sentirem-se como uma coisa só, de tal modo que o "principium individuationis" aparece como um estado permanente de debilidade da vontade. Quanto mais decaída se encontra a vontade tanto mais se esvai o todo no individual — quanto mais egoísta, arbitrário, foi o modo como o indivíduo se potencializa, tanto mais débil será o organismo que o serve.

Para Nietzsche, a arte se desenvolve a partir da duplicidade do sentido apolíneo e do dionisíaco. Enquanto o primeiro visa uma arte figurativa, escultória, o segundo é dimensionado pela arte dos instintos. Nesse sentido, a embriaguez do sofrimento e o belo sonho têm mundos distintos de deuses: o primeiro, com a onipotência de seu ser, penetra nos pensamentos mais íntimos da natureza, conhece o terrível instinto de existir e a seguir a morte incessante de tudo o que começa a existir. Os deuses que cria são¹⁰, ao mesmo tempo, bons e maus — se assemelham ao azar, ao acaso — infudem o horror por sua irregularidade que emerge de súbito, necessitam da compaixão e não encontram prazer no belo racional. Esses deuses, em especial Dioniso, são afins da verdade e se aproximam dos conceitos e, algumas vezes, se condensam em figuras. Neste ponto, pode-se perceber uma aproximação com o

Dioniso d'As Bacantes, onde a negação do deus acarreta a destruição daqueles que o repelem — a doutrina dionisíaca propõe uma vivência com esses estados de embriaguez, mas não resolve a questão de como racionalizá-los e, tampouco, infunde a crença de sua negação. Haveria aqui uma aproximação com o sujeito da modernidade, com o sujeito proposto por Freud, oculto e que se traduz multifacetado, inquietante, velado.

No segundo caso, a visão, o belo, a aparência, delimitam o âmbito da arte apolínea — é o mundo transfigurado do olhar que, em sonhos, cria artisticamente. A arte apolínea tem sua meta sublime na exigência ética da medida, exigência que ocorre paralela com a exigência estética da beleza. A medida instituída como exigência não resulta possível senão quando se considera que a medida, o limite, é conhecido. Então, para respeitar os próprios limites, o herói trágico tem que conhecer a máxima apolínea: conhece-te a ti mesmo. Para os gregos apolíneos o espelho em que se viam era o mundo dos deuses olímpicos.¹¹

Com Dioniso vem ao mundo a "harmonia", a qual se faz compreensível a partir de seu movimento da vontade da natureza. Agora, diz Nietzsche, "nos deixaram ouvir nas aproximações de Dioniso coisas que no mundo apolíneo jaziam artificialmente escondidas: o esplendor inteiro dos deuses olímpicos empalideceu ante a sabedoria dionisíaca. Uma arte que em sua embriaguez estática falava a verdade afungentou as musas das artes da aparência — no esquecimento de si produzido pelos estados dionisíacos pereceu o indivíduo, com seus limites e medidas, e um crepúsculo dos deuses se volta eminente".¹²

Nietzsche propõe que os elementos dionisíacos sejam permanentes na criação apolínea, pois se Apolo exige a medida, o conhecimento de si, para não cair em "hybris", nada mais está do que invocando Dioniso, o qual representa, nesse sentido, a verdade da natureza. Assim, na desmedida se revela a verdade, a contradição — é com a companhia de Dioniso que Apolo pode recuperar a unidade, enfim o mistério que encerra o trágico. Como fala Nietzsche: "O sublime e o ridículo estão um passo além do mundo da aparência, pois em ambos conceitos se sente uma contradição. Por outro lado, não coincidem de modo algum com a verdade: são um velamento da verdade, velamento que é, desde logo, mais transparente do que a beleza, mas que não deixa de ser um vela-

mento. Temos, pois, entre eles um mundo intermediário, entre a beleza e a verdade — nesse mundo é possível uma unificação entre Dioniso e Apolo. Esse mundo se revela num jogo com a embriaguez, mas não um deixar-se engolir completamente pela mesma".¹³

Em síntese, para Nietzsche, a experiência trágica é uma reintegração com a natureza, é alcançar a "physis", pois romper os limites individuais, no dionisíaco, é chegar a um todo, a um uno. Nesse sentido, a finalidade do trágico consistiria na busca do equilíbrio entre o racional e o emocional, entre o Eu e o sujeito, numa concepção freudiana.

II — AS BACANTES: O SENTIDO E O SUJEITO

A obra de Eurípides (484/406 AC) revela um interesse individual, diferentemente de Sófocles, onde predomina, sem dúvida, o sentimento da polis, o racionalismo olímpico e clássico. Eurípides se incorpora, na segunda metade do século V, à máxima de Protágoras: "O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são enquanto não são". Nesse sentido, Albin Lesky aponta que, para Eurípides, "inteiramente dentro do espírito da sofística, o verdadeiro centro de todo o acontecer é o homem. As ações do homem e as diretrizes divinas já não se unem, para ele, no mundo de irreconciliáveis contradições, para formar um cosmos ético, e justamente aí é que entra no maior contraste concebível, face a Ésquilo".¹⁴

A sofística é, então, a base para o pensamento de Eurípides, onde as antinomias são ressaltadas e as contradições são a marca da renovação da concepção de mundo político, religioso e mítico. Para Lesky, a contradição mais profunda, em Eurípides, é a crença de que a tradição das figuras dos deuses desapareceu, levando a uma nova concepção de homem, autônomo, que molda e erige seu pensamento sem levar em conta os mitos que formaram o espírito grego. Mas é a partir dessa "renovação" acerca do homem grego que Eurípides pode ser visto como precursor da problemática do sujeito e da busca de sentido para a ambigüidade trágica entre o "ethos" e o "dáimon".

As Bacantes, representada mais ou menos em 406 AC, pode ser considerada a tragédia em que Eurípides deposita sua crítica mais severa acerca da concepção de mundo olímpica. A peça é, também, cenário para a discussão acerca da "diké" divina, onde o desvario de Dioniso se faz crítico em relação à justiça e à concepção apolínea de mundo. Por outro lado, essa tragédia marca, de certa forma, o fim do classicismo trágico entre os gregos, é representada postumamente, onde se nota a preocupação de uma espécie de "vingança" do mito tradicional em relação à ordem racional. A peça coincide, também, como a derrocada da democracia ateniense, com a ruptura da unidade do mundo grego, com o esfacelamento da tradição olímpica pelas correntes de pensamento e pelas lutas políticas em torno do poder. Por isso, Eurípides faz a denúncia, via o mito que origina o trágico, mostrando a injustiça como prerrogativa dos deuses, os riscos que o homem corre pela intolerância e pela impiedade, a tirania do deus da embriaguez, o "sujeito adormecido". Mas, ao mesmo tempo, a tragédia se inscreve como uma renovação do espírito grego, no sentido do culto da virtude, da nobreza das ações humanas e divinas, é a tradição que irrompe buscando a "areté", a harmonia entre os logos.

As Bacantes apresentam um retorno ao ritual agrário, o culto dionisíaco, um retorno às dimensões religiosas primitivas e, mais, uma visão da história do próprio teatro heleno. Eurípides desmascara, assim, a religião, o estado e a família. Nesse sentido, não há personagens positivas na peça, nem mesmo Tirésias que não encarna a tradição familiar e do estado, pois adere ao culto das bacantes. Por outro lado há a nomeação da "desordem" (já pressuposta nos deuses) como organização da história humana. A irracionalidade é privilegiada, na tragédia, como forma de mostrar a desproporcionalidade entre crime e castigo — o irracional se dá pela violência de Dioniso ao punir Penteu e aos outros por aderirem ao seu culto. Assim, a concretização da "moira" é irreversível na trama de Dioniso: o deus quer a punição da família que não o reconhece, levando pela crueldade e arbítrio a ridicularização das personagens (protason) que, pelas suas ações, legitimam a punição e o conseqüente arbítrio dos deuses. Na vingança que Dioniso empreende contra o jovem Penteu (seu primo) e sua família (Cadmo, o avô; Ágave, a mãe; Ino e Autonóé, as tias), pode ser percebido que a "hybris" se encontra disseminada entre as perso-

nagens. Uma inovação que a peça apresenta é em relação ao mito dionisíaco, símbolo da fertilidade, que é invertido na tragédia: em sua vingança, Dioniso impele Ágave a matar o próprio filho, Penteu.

As Bacantes compõe-se de prólogo, cinco episódios e quatro estásimos. O assunto, mítico, gira em torno do reconhecimento de Dioniso: a reconciliação consigo próprio e com Tebas. A seqüência da tragédia pode ser sintetizada da seguinte maneira:

1. Prólogo: Dioniso (Baco) se apresenta como deus, narra a história de seu nascimento mítico (é filho de Zeus e de Sêmele, filha de Cadmo); mostra a sua disposição de fundar o seu culto em Tebas. Os tebanos o hostilizam porque as irmãs de Sêmele não o reconhecem como filho de Zeus e o acusam pela morte da mãe. Como castigo, Dioniso transforma-as em bacantes, assim como faz as mulheres tebanas sofrerem o furor do deus. Dioniso acusa Penteu, neto de Cadmo e seu primo, de não cultuá-lo. O coro das ménades faz a louvação ao culto do deus, fala da alegria de Dioniso com o festim e a embriaguez de seu culto, da fartura da natureza, da beleza e da sensualidade de Dioniso, dos cantos, das danças e do gozo das bacantes.

2. 1º episódio: Tirésias, sábio e adivinho (personagem que já aparecera em Édipo Rei de Sófocles) procura Cadmo para, juntos, irem cultuar Dioniso. Penteu, herdeiro do trono tebano, chega ao palácio e diz ter conhecimento de fatos e coisas estranhas que ocorrem no reino, envolvendo o culto báquico. Penteu ridiculariza os anciãos e acusa o vinho, a embriaguez, como desvirtuadores da ordem estabelecida. Tirésias e o coro tentam, em vão, infundir em Penteu o culto a Dioniso. Cadmo mostra ao neto as necessidades políticas e os ganhos da família em reconhecer Dioniso. Penteu, não acata os conselhos e, ao contrário, manda procurar Dioniso para prendê-lo. Pode-se perceber, já nesse episódio, a presença da "hybris" e a tirania de Penteu.

3. 1º estásimo: O coro louva Dioniso, seu culto, as qualidades do deus, critica a posição de Penteu, mostra a divisão dos prazeres materiais e a igualdade nos sentimentos nas festas dionisíacas.

4. 2º episódio: Dioniso é preso, sem oferecer resistência. É trazido frente a Penteu, este quer informações e explicações sobre as orgias o culto do deus; Dioniso não aclara as indagações do primo e Penteu o ameaça com castigo pelos seus sofismas. Penteu ordena

que seus guardas amarrem Dioniso e este o ameaça com desgraças. A tirania é aqui apresentada em dois planos: no profano, o deus é o usurpador; no sagrado, Penteu é quem se apresenta como profanador da ordem olímpica.

5. 2º estásimo: O coro invoca Dirce para se queixar do repúdio ao culto a Dioniso. Chama Zeus para que refreie a ousadia de Penteu. Apela a Dioniso, confiando na intervenção divina. Aqui, pode-se notar uma certa equivalência entre os primos: Penteu tem laços ancestrais com uma divindade subterrânea — Équion; Dioniso (Baco) tem um ancestral celeste — Zeus.

6. 3º episódio: Dioniso provoca um terremoto, incendiando o sepulcro de Sêmele e libertando Baco, surpreendendo a Penteu. Um mensageiro chega do monte Citeron e relata os feitos portentosos das bacantes, incitando o rei a cultuar e a temer o deus. Penteu não cede e declara guerra às bacantes, desafiando o culto ao querer ver os vícios e orgia no monte. Dioniso adverte-lhe que tal visão o levará à ruína (moira), mas se oferece como guia até as festas, arquitetando um plano de vingança. Penteu concorda e até traveste-se de mulher para não ser morto pelas bacantes, desconhecendo a situação ridícula que o deus quer vê-lo passar. Dioniso conta ao coro das ménades sobre seus planos, mostrando que Penteu deverá morrer, predizendo o que vai acontecer.

7. 3º estásimo: O coro exalta os cantos das bacantes e os prazeres do culto. Louva as vitórias dos mortais sobre os inimigos e lembra os castigos divinos aos que desprezam os deuses.

8. 4º episódio: Dioniso diz a Penteu que este se assemelha a uma filha de Cadmo, pelo ridículo de suas vestes. Penteu vê o deus como um touro e planeja grandes façanhas no monte Citeron. Dioniso apresenta-lhe trágicos prognósticos quando o rei se afasta e avisa as bacantes que está levando Penteu à sua ruína.

9. 4º estásimo: O coro incita as bacantes a se revoltarem contra o espião travestido. Ágave será a primeira bacante a ver Penteu, porém não o reconhecerá e o acusará de profanação. O coro pede o castigo para quem viola o culto do deus e pede a Dioniso que se transforme em touro, dragão ou leão para punir Penteu.

10. 5º episódio: Um mensageiro anuncia a catástrofe: a morte de Penteu. O coro louva Dioniso e o mensageiro passa a narrar a desventura do rei. Sua mãe, Ágave, apoderou-se de sua cabeça pensando que estava dilacerando um leão e retorna ao palácio

invocando Dioniso. *Ágave*, em delírio, orgulhosa, mostra-se uma boa caçadora graças ao deus. Cadmo chega com o corpo dilacerado do neto, atribuindo a desgraça à posse da filha pelos deuses. Cadmo prevê a dor de *Ágave* quando esta recobrar os sentidos e perceber que tem nas mãos a cabeça do filho. *Ágave* atribui sua perdição a Dioniso. O erro de Penteu foi não ter adorado o deus, o coro afirma que o castigo foi merecido. O arrependimento de *Ágave* acontece. Dioniso aparece e prediz o destino de Cadmo e sua mulher (Harmonia): serão transformados em dragão e serpente. *Ágave* pede perdão, mas é desterrada. O arrependimento é geral em relação a Dioniso. O coro conclui pelo poder dos deuses, imprevisíveis e irracionais, agindo nos destinos dos homens.

As *Bacantes*, como tragédia, é apresentada sobre um plano calcado nos antigos rituais dionisíacos, representando, assim, a sua própria lenda. Para Gilbert Murray¹⁵, "As *Bacantes* se constituem como a mais formal das tragédias gregas conhecidas; o seu coro é a alma da própria obra e suas tiradas líricas são extensas quando magníficas. Mas o mais curioso é que, em tão extremado rigor formal e lealdade à tradição arcaica, Eurípedes tenha alcançado por vez a sua maior originalidade e sua liberdade mais generosa". O autor inglês prenuncia n'As *Bacantes* um mistério, um enigma, um sentido oculto que o texto conteria, pois o texto não é produto de livre invenção pessoal mas encompassado no mito, na tradição; *As Bacantes*, também, não se reveste como livre expressão do autor, porque é um drama. Tal qual as *bacantes* anunciam na tragédia, o culto a Dioniso é imemorial; a opressão, como questão, apareceu em *Medéia*, assim Dioniso é o enigma, se investe de algo inexplicável pois se sofre a opressão, esta provoca a vingança, uma vingança que resulta mais odiosa que a opressão, remetendo a questão para uma ética do sujeito. Eurípedes não esclarece sua posição frente à religião, diz Murray¹⁶, mas é límpido, claro, no tocante ao espírito de liberdade, à revolução moral e à negação do admitido. Embora Eurípedes declare em seu "*Orestes*" que "somos escravos dos deuses, sejam eles quem forem", *As Bacantes* apresentam "forças desconhecidas" que conformam e destroem as vidas humanas e que, até certo ponto, admitem o ser concebido como um ente pessoal, mas desde o ponto de vista moral, essas forças não são melhores que o homem, senão piores, por-

quanto o homem ao menos é capaz de amor e piedade e se esforça para entendê-las.¹⁷

Para André Green¹⁸, toda a obra teatral é um enigma, como toda a obra de arte, mas enigma de um discurso articulado, enunciado, dito e ouvido, sem que nenhuma plenitude estranha cubra seus intervalos, suas entrelinhas — por isso, diz Green, a arte dramática é uma arte do mal-entendido. Seguindo esse raciocínio, o trágico simboliza em seu discurso a ambigüidade do sentido, o que resulta pleno e transcendente são os significantes. Trata-se pois de evidenciar o desejo, como forma de entender o sujeito que se compraz no jogo de espelhos que é a linguagem.

Desse ponto de vista, a tragédia seria a representação de um processo alternante de inscrição e barragem da linguagem. Luta da linguagem contra o que excede (império dos significados) e que transborda por todas as partes e pelas quais a linguagem tem conquistado um império que periodicamente sucumbre ao que resiste. Por isso, a epifania do sagrado retoma, de maneira cíclica, o domínio sobre a construção da linguagem.¹⁹

Para André Green, em sua análise d'As *Bacantes*, há um divórcio nessa tragédia entre o canto e o discurso, entre a dança e a retórica, ente a paixão e a eloqüência, entre a loucura e a razão. Para o autor, a peça não trata de uma luta entre a paixão e a linguagem, entre Apolo e Dioniso, mas a luta entre dois logos. Nessa perspectiva é que se encampa a posição desse sujeito conflitante que se depara com um Eu consciente, racional, lugar da verdade.

O paradoxo d'As *Bacantes* reside no modo em que se confundem nela a loucura e a razão — ela oferece a imagem de uma loucura orgiástica, de um delírio incontrolado dos sentidos. A loucura, na tragédia, não está na homenagem a Dioniso, mas nesse outro delírio, infinitamente mais subversivo, que quer sujeitar o mundo à sua lei, ao seu desejo. A razão, a medida, é a aceitação do culto dionisíaco, na tragédia, e cuja não aceitação se impõe como signo de demência e de desmedida. A falha, a falta de Penteu é a suficiência narcisista. A aceitação do desejo, o culto do êxtase, diz Green, não são os únicos domínios que preserva o Dioniso das *Bacantes* — inserida no orgismo, a doutrina que Eurípides põe na boca do deus, inclui o tema do acesso a uma verdade: nesse sentido duas vocações se fundem, o culto de Dioniso

guardião da vida terrestre e o de Orfeu, mediador do mais além.²⁰

Nietzsche apontava a força do desejo de Dioniso²¹ ao apontar que Penteu, embora seu adversário mais inteligente e racional, torna-se vítima de sua magia, a qual transforma-o em usurpador e o impele para a sua fatalidade. O teatro do desejo mostra que a morte de Penteu é o seu castigo por haver querido "dominar o invencível", por querer conhecer os segredos de Dioniso, por querer transgredir e intentar o incesto (Ágave é uma bacante, mãe de Penteu e proibida de se relacionar com um simples mortal, já que é uma iniciada dos mistérios báquicos) — o que vai ser castigado é, então, uma transgressão que se reconhece no desejo de ver as "coisas proibidas". A aceitação de Dioniso e de seu culto é de devolver ao desejo aquilo que lhe é devido, de incorporar ao racional, as forças irracionais e desconhecidas. Assim, Ágave e Penteu, mãe e filho, sucumbem por não honrar o prazer e o desejo. A questão do sacrifício humano, na tragédia, é a reabilitação e a recordação do ritual original, pois os deuses exigem tal honraria; as bacantes, em seu delírio sagrado, cumprem a tradição original da condição humana.

As Bacantes apresenta, em síntese, uma representação da representação ante a uma das origens da tragédia: a origem do ritual dionisíaco, acoplado com essa outra origem possível, a do ritual épico, pois Penteu é um herói apesar do desprezo, do escárnio que lhe afeta²². É um herói trágico porque ousa desvendar os segredos do desconhecido, de enfrentar Dioniso, de seguir a ordem, a lei, que conferiu o poder da luta e da palavra.

Nesse momento, pode-se dizer que Eurípedes se infere como um precursor do problema do sujeito moderno, dividido entre o Eu racional e o sujeito inconsciente, entre razão e emoção, paixão e medida, loucura e equilíbrio. Pode-se dizer que Dioniso é o deus que conduz o sujeito desconhecido, velado e passional, prazeroso e dono desse desejo alucinante, que se opõe e, ao mesmo tempo, se nutre e se irmana desse outro deus, Apolo, dono da lei, da ordem, das medidas e dos limites do homem. N'As Bacantes o que se evidencia, em última análise, é que somente os homens são puníveis, os deuses erram mas não sofrem punição porque estão acima do logos racional.

NOTAS

1. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966, p. 74.
2. GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, Seuil, 1972.
3. BORHEIN, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
4. *Ibidem*, p. 80 a 85.
5. *Ibidem*, p. 82.
6. *Ibidem*, p. 86-7.
7. LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
8. NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Ed., 1973.
9. *Ibidem*, p. 132.
10. *Ibidem*, p. 239.
11. *Ibidem*, p. 240-2.
12. *Ibidem*, p. 243.
13. *Ibidem*, p. 245.
14. LESKY, A. *Op. cit.*, p. 163-4.
15. MURRAY, G. *Eurípides y su tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 144.
16. *Ibidem*, p. 149.
17. *Ibidem*, p. 150.
18. GREEN, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982, p. 17.
19. *Ibidem*, p. 241.
20. *Ibidem*, p. 242-3.
21. NIETZSCHE, F. *Op. cit.*, p. 109.
22. GREEN, A. *Op. cit.*, p. 261.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BORHEIN, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- COSTA, L.M. & REMÉDIOS, M.L. *A tragédia: história e estrutura*. São Paulo, Ática. (no prelo)
- EURÍPEDES. *As Bacantes*. Lisboa, Ed. Inquérito, s/d.
- GIRARD, R. *La violence et le sacré*. Paris, Seuil, 1972.
- GREEN, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982.
- KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. Coimbra, Armenio Amado, s.d.
- KOTT, Jan. *The eating of the gods*. New York, Vintage Books, 1974.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- MAFFESOLI, M. *A sombra de Dionísio*. Rio, Graal, 1985.
- MURRAY, G. *Eurípides y su tiempo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio, Tempo Brasileiro, 1969.
- VERNANT, JP & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.