

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

**Thiago Alessandro Mascagni Assumpção**

**O ESPAÇO EM CENA E SUA PROFUNDIDADE: *AS BACANTES***

**Araraquara**

**2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

**Thiago Alessander Mascagni Assumpção**

**O ESPAÇO EM CENA E SUA PROFUNDIDADE: *AS BACANTES***

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Literários – da  
Universidade Estadual Paulista /  
UNESP – Campus de Araraquara,  
sob orientação do Professor Dr.  
FERNANDO BRANDÃO DOS  
SANTOS.

**Araraquara**

**2010**

**Thiago Alessander Mascagni Assumpção**

**O ESPAÇO EM CENA E SUA PROFUNDIDADE: *AS BACANTES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração em Estudos Literários – da Universidade Estadual Paulista / UNESP – Campus de Araraquara, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Araraquara, 2010.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

Faculdade de Ciências e Letras / UNESP, Araraquara.

---

Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa

Faculdade de Ciências e Letras / UNESP, Araraquara.

---

Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

**A Deus, em primeiro lugar e acima de tudo, pois sem a presença de meu Pai e o refúgio que Ele tem sido nas horas mais sombrias e desalentadoras não haveria aqui sequer página para ser lida. Tudo o que tive até aqui me foi dado do Alto.**

**Ao meu precioso amigo Allan Archilla, parceiro de batalhas e companheiro de fé, por ter me mostrado na teoria e na prática o que é um verdadeiro filho da Luz.**

## AGRADECIMENTOS

A Deus, novamente e eternamente, pela vitalidade que me deu nos momentos de desespero e solidão em que quase abandonei este trabalho, pela coragem com que me presenteou para enfrentar as hostilidades e pela proteção contra todo tipo de artifício que não vem de ti. Por nunca me apontar o dedo e sempre me estender a mão.

Ao grande professor e orientador, Fernando Brandão dos Santos, pela grande paciência, firmeza e habilidade em apoiar e avaliar cada passo meu desde minha primeira tentativa de envolvimento com o mundo acadêmico. Foi este distinto profissional e ser humano quem me apresentou e descortinou o universo da literatura grega.

À Profa. Edvanda Bonavina da Rosa, pelas irreverentes aulas de língua grega, pelo artigo “Espacialidade e espetáculo em *Agamenão*” que me serviu como uma ótima seleção de autores, pelas dicas no tempo da monitoria, e, principalmente, pelas opiniões na banca de Qualificação que enriqueceram bastante minha forma de ler *As bacantes*.

Às Professoras Anise D’Orange Ferreira, Maria Celeste Consolin Dezotti e Cláudia Manoel Rached Féral, que completam este forte time de docentes em língua e literatura gregas. Sejam pelas aulas bem conduzidas, pelas bem acertadas informações na Qualificação, pelo altruísmo quando fui monitor, ou pelas conversas fora de sala, cada uma engrandeceu minha formação acadêmica.

À minha mãe Maria de Fátima Mascagni, pelo amor incondicional que só as grandes mães conseguem ter.

Ao meu amigo Allan Archilla (Cavaleiro da Luz), por unir a falange eterna que tem me apoiado ombro a ombro e por nunca faltar com o otimismo contagiante mesmo nas conversas à distância até hoje.

A todos os colegas e docentes da Pós-Graduação, agradeço pela atenção, pelas discussões e pelo respeito, que também estendo aos funcionários do Departamento de Pós-Graduação e aos da Biblioteca da FCL – Campus Araraquara.

À FAPESP, pelo apoio.

E para aqueles que marcaram minha vida, mas não foram nomeados nesta lista, agradeço também a vocês. A todos que acreditaram em mim, que esta dissertação seja uma prova de sua fé.

*“Cheio de muitos prodígios este homem chega  
a Tebas.”*

Eurípides. *As bacantes*, vv. 449-50



## RESUMO

Esta pesquisa visa a compreender a questão do espaço n' *As bacantes* de Eurípides desde a forma como ele é criado através do diálogo entre as personagens até a influência que esse mesmo espaço exerce na ação.

O teatro representa visualmente em cena, através de gestos e falas dos atores, linguagens que são processadas mentalmente no público. Ao ler uma peça, deve-se estar ciente de que elementos concretos são usados pelo dramaturgo para criar o teatro mental.

N' *As bacantes* de Eurípides, a ação, em certos momentos, remete a um universo mítico, como o nascimento de Dioniso, ou a um espaço exterior à cena, o monte Citerão, por exemplo, que se concretiza apenas na mente do espectador ateniense do século V a.C. Isso torna necessário recuperar e compreender esse espaço mutável para a leitura consciente da peça.

## ABSTRACT

This research seeks to comprehend the space subject in Euripides' *Bacchae* from the way it is created through characters' dialogue to the influence this *space* puts on the action.

The theater performs visually, by actors' voice and action, the language that is mentally processed in the audience. When we read a play, we must be aware that concrete elements are been used by the dramatist to create the mental theater.

In Euripides' *Bacchae*, the action, sometimes, refers to a mythic universe, like Dionysus' birth, or to an offstage *space*, like mount Cithaeron, for example, that is materialized only in the fifth-century Athenian spectator's mind. It makes necessary the recovery and the comprehension of this shifting *space* for the conscientious reading of the play.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	11
Plano de trabalho _____	14
<b>1. CAPÍTULO I _____</b>	<b>16</b>
1.1. O mito da possessão dionisíaca _____	16
1.2. A identidade de Dioniso _____	18
1.3. A influência de Dioniso na peça _____	21
<b>2. CAPÍTULO II _____</b>	<b>32</b>
2.1. Visão e acústica no teatro _____	32
2.2. A composição do espaço _____	37
2.3. Visível e invisível _____	42
2.4. O controle da casa _____	46
2.5. A disputa do espaço _____	51
<b>3. CAPÍTULO III _____</b>	<b>53</b>
3.1. Prólogo _____	53
3.2. Párodo _____	57
3.3. 1º Episódio _____	59
3.4. 1º Estásimo _____	63
3.5. 2º Episódio _____	65
3.6. 2º Estásimo _____	67
3.7. 3º Episódio _____	69
3.8. 3º Estásimo _____	73
3.9. 4º Episódio _____	74
3.10. 4º Estásimo _____	76
3.11. 5º Episódio _____	77
3.12. 5º Estásimo _____	79
3.13. Êxodo _____	80

<b>4. Conclusão</b>	<hr/>	83
<b>5. Bibliografia</b>	<hr/>	85

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho abordo o espaço em cena na peça *As bacantes*, tragédia da autoria de Eurípides, pensando na tensão entre o que se vê e o efeito pretendido pelo dramaturgo. Esta pesquisa durante meu Mestrado representa também a continuidade da análise do mesmo texto que desenvolvi em minha pesquisa de Iniciação Científica intitulada *A μανία na tragédia As bacantes, de Eurípides*, que realizei com o apoio de bolsa concedida pela FAPESP.

Afirmo a importância de se estudar o espaço nesta peça seguindo a mesma idéia de Oliver Taplin no capítulo “The visual dimension of tragedy” de seu livro *Greek tragedy in action*, de que aquilo que se percebe visualmente em cena através do corpo e da fala dos atores é apenas um espaço limitado de tempo que existe para construir relações e comunicações de tal profundidade que possam interessar e ganhar a atenção do espectador (TAPLIN, 1978, p. 3).

Os elementos concretos são usados pela habilidade do dramaturgo para criar o teatro que se formará na mente de quem assiste, e é pensando nisso que devemos ler uma peça de 2.500 anos da qual só nos restou o texto escrito. A ação, em certos momentos, pode remeter, como acontece n’*As bacantes*, a um universo mítico ou a um espaço exterior à cena, o monte Citerão, por exemplo, sendo necessário recuperar esse espaço acessível apenas mentalmente. Ler este gênero de teatro sem assim proceder, ou seja, tratando a arte da dramaturgia como literatura que tem o fim na própria escrita, seria não fazer justiça a esse gênero que tem o seu fim no espetáculo da sua representação.

Dou como exemplo o párodo (vv. 88-98)<sup>1</sup> quando as bacantes narram o nascimento de Dioniso. O problema do espaço ocorre justamente pela tensão entre o que se vê (o coro no perímetro da cena entoando um canto a Baco) e o que é gerado na mente do espectador (Dioniso nascendo da coxa de Zeus num espaço mítico). Este é o esforço do dramaturgo: condensar o que deve ser sentido e percebido com o diálogo e a ação. Em poucas horas de espetáculo cênico ele deve suscitar emoções através da fala dos atores e dos cantos e dança do coro.

Mas penso principalmente na cena passada no Citerão durante o quinto episódio narrado pelo mensageiro. Ele constrói detalhadamente o espaço desde as pedras da montanha e o vale úmido e umbroso onde as bacantes enfeitam o tirso e se divertem como poldras, até a forma sobrenatural como Dioniso enverga o abeto para colocar em cima Penteu, preocupado em espreitá-las. O deus solta o grito para que se dê a punição, o silêncio absoluto paira sobre o vale, enquanto a árvore, ao se endireitar, revela o infeliz no topo. Partem em corrida as mônades que, depois de tentarem inutilmente atingi-lo com a chuva de pedras e com os tirsos lançados como dardos, atiram-se às raízes do abeto para derrubá-lo. E quando Penteu, que elas tinham por uma fera, gemia de dores no chão, Agave e suas irmãs atiram-se para a selvagem retaliação e o infeliz é esquartejado (vv. 1043-152). Dentro do macrocosmo da Tebas de Penteu está inserido o microcosmo da vingança do deus contra o rei, um recorte no espaço onde ocorre a revolução entre os antagonistas da peça e, ao mesmo tempo, o surgimento do terror e da piedade. Além de uma amostra do que foi o dionisismo da época, penso que esta cena estabelece também a transformação do espaço num ambiente totalmente subjugado à soberania de Dioniso e às consequências que acompanham a presença de um deus.

---

<sup>1</sup> Para esse projeto faço uso da edição de James Diggle, *Euripidis Fabulae*, tomo III, Oxford, 1994.

O mais interessante em meio a esses jogos espaciais é pensar que correríamos o risco de julgar pobre o teatro ateniense do século V, que mantinha o mesmo pano de fundo durante toda a ação, se o compararmos com o teatro moderno e todas as suas possibilidades de mudança de ambiente ou mesmo de cenário. Mas procederíamos mal se assim pensássemos. Se o dramaturgo não dispunha de um cenário que fosse montado especialmente para essa cena no Citerão, ele teve que fazer bom uso da fala do mensageiro para que o espectador ateniense fosse mentalmente transportado para o monte. Assim ele visualizaria o *sparagmós* (prática cada vez mais comum entre os gregos graças à evolução do culto dionisíaco) aplicado à vítima humana de Dioniso. Este ato derruba, junto com o sacrificado, o seu excessivo racionalismo opressor, outro elemento bem familiar ao homem grego da época.

Mas o transporte no espaço materializa inteiramente uma situação apenas na mente do indivíduo ateniense que assistia *As bacantes* na sua primeira representação e era testemunha ocular do dionisismo e do racionalismo trazidos ao palco. Afinal, não existe apenas a presença do autor no texto, devemos sentir o seu público também. Não só porque tudo na peça está dirigido para ele, mas também pela experiência que ele compartilha com a fábula. Assim a peça é projetada para trazer consigo os pensamentos e emoções dos espectadores, como bem lembrou Oliver Taplin (TAPLIN, 1978, p. 5-6).

Partirei do pressuposto de que o dramaturgo utilizou uma determinada organização espacial, e não outra, por uma intenção clara para se comunicar com seus espectadores através dos artefatos cênicos. Logo farei uso de recursos como o contexto dramático, as convenções do gênero e elementos sociais, religiosos e intelectuais que venham a interferir na questão do espaço a fim de compreender a maneira como o autor o projetou n'*As bacantes*.

## PLANO DE TRABALHO

No **Capítulo I** apresento o mito dionisíaco na peça e os preceitos de seu respectivo culto focando o poderio de Dioniso como causador da trama. Para isto recuperei as informações apresentadas em meu trabalho de Iniciação Científica *A μανία na tragédia As bacantes de Eurípides*, com auxílio de bolsa FAPESP, em que os trabalhos escolhidos como cerne são: H. Jeanmaire, em *Dionysos – histoire du culte de Bacchus* (1970); Walter Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993); Jaa Torrano, em *Bacas – o mito de Dioniso* (1995).

O **Capítulo II** traz informações teóricas colhidas na bibliografia que busquei para entender a espacialidade teatral praticada na Atenas do século V a.C., assim como alguns conceitos que começam a serem aplicados para a análise d'*As bacantes* de Eurípides. Os trabalhos escolhidos como base foram: John J. Winkler e Froma I. Zeitlin, em *Nothing to do with Dionysos? – Athenian drama in its social context* (1990); David Wiles, em *Greek theatre performance – an introduction* (2000); Rush Rhem, em *The play of space – spatial transformation in Greek tragedy* (2002); Edvanda Bonavina da Rosa, Espacialidade e espetáculo em Agamenão, em *Clássica* (2004-2005); Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro* (2005).

A partir do embasamento dos capítulos anteriores, o **Capítulo III** é a abordagem do jogo espacial em toda a peça. Como apoio para análise e tradução utilizei: Maria Helena da Rocha Pereira, em *Alceste. Andrômaca. Íon. As bacantes* (1973); André Bernand, em *La carte du tragique – la géographie dans la tragédie grecque* (1985); Walter Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993); Jaa Torrano, em *Bacas – o mito de Dioniso* (1995);



David Wiles, em *Tragedy in Athens – performance space and theatrical meaning* (1999).

## 1. CAPÍTULO I

### 1.1. O MITO DA POSSESSÃO DIONISIACA

Antes de falar do espaço, de que trata *As bacantes*? Toda a ação dramática d'*As bacantes* gira em torno do mito antigo no qual as mulheres são espontaneamente dominadas pelo deus. Há mesmo homens que buscam ir para a montanha. O próprio líder do θίασος (grupo de adoradores de Baco que marcham pelas ruas) é um homem, apesar de o espectador saber que se trata, na realidade, de Dioniso em pessoa. Ele é um homem que afirma ter recebido os ὄργια (ritos secretos) do próprio deus, e tem como dever revelá-los e transmiti-los para outros. Isso constitui um procedimento secreto que não pode ser dito a quem não se submete aos βακχεΐα (festa e furor báquicos). Nem mesmo a vantagem que a iniciação proporcionará pode ser dita. As celebrações são noturnas. Conseqüentemente, o mito da subvelação das mulheres mistura-se com a prática de celebrações secretas, indiferentes ao sexo dos participantes e que assentam em iniciações pessoais. É nesses mistérios báquicos que são enaltecidos os bem-aventurados:

ὦ  
 μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων  
 τελετὰς θεῶν εἰδῶς  
 βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ  
 θιασεύεται ψυχὰν  
 ἐν ὄρεσσι βακχεύων  
 ὁσίοις καθαρμοῖσιν,

Bem aventurado aquele que, feliz,  
 nas divinas iniciações instruído,  
 santifica sua vida  
 e inicia sua alma

nas montanhas, celebrando  
os ritos báquicos nas santas purificações, (vv. 72-7) <sup>2</sup>

A iniciação dionisíaca é realizada no desvario, βακχεία, e o iniciado converte-se num βάκχος. Esta palavra se refere tanto ao deus quanto ao adorador de Baco, algumas vezes a qualquer pessoa inspirada, ao ramo carregado pelos iniciados e até ao próprio vinho, e seu feminino é βάκχη, “bacante”, ou “Baca” na tradução de Torrano. A loucura dionisíaca é uma dádiva, como é evidenciado no párodo d’*As bacantes*. A terra torna-se um paraíso onde o leite, o vinho e o mel brotam do solo. As mênades oferecem seus seios a um jovem gamo. Aliada a essa atmosfera paradisiaca, no entanto, age a brutal selvageria, é quando as bacantes são feitas atroztes caçadoras que despedaçam animais e homens em nome da “graça da omofagia” (ὠμοφάγον χάρις). Uma fonte primitiva de energia vital arruína a máscara de refinamento da cultura humana. Atemorizado e enfasiado pela vida normal, aqui o homem liberta-se de seus grilhões para cultuar seu verdadeiro eu. O devaneio transforma-se em revelação divina, toma a forma do exato contraste com um mundo cada vez mais racional e profano.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Para a tradução das passagens citadas, utilizei o texto estabelecido por J. Diggle, *Euripides, Euripidis fabulae*. Oxford: 1994. A tradução é de minha autoria.

<sup>3</sup> Sobre Dioniso, consulte os capítulos intitulados com o nome do deus em BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

## 1.2. A IDENTIDADE DE DIONISO

Como Dioniso é apresentado n' *As bacantes*, este deus que caminha entre mortais? A presença de Dioniso na peça se dá na maior parte envolta na confusão entre divino e mortal. Este é um traço característico de seu culto extático: o estranhamento ou até a perda da identidade comum. Eis um grande diferencial d' *As bacantes* em relação às peças de seu tempo que temos em mãos, a natureza de seu protagonista, Dioniso.

Com o que foi conservado do teatro antigo, isso não possui qualquer analogia. A tragédia ática parece ter ignorado completamente os traços dos deuses, visto que a poesia épica já delineava o caráter de homens e deuses conjuntamente. Os personagens da tragédia são homens e mulheres da época heróica e lendária, quase nunca são deuses. Em Eurípides, mais do que em seus antecessores, os deuses intervêm na ação. Eles a dirigem, apropriam-se dos recursos do prólogo para trazer à luz do palco as particularidades da trama e através deles expressam seus ressentimentos e seus caprichos, e ainda intervêm no desenlace. Mesmo assim, eles não dividem o mesmo palco com os atores. Os artificios da *mise-en-scène* concretizam a distância entre os deuses e o espectador; quando se revelam em sua posição hierática ou se apresentam aos atores, é através da *machina* que o deus fica acima da cena.

Mas, n' *As bacantes*, Dioniso não aparece apenas para expor suas ambições ou para o desfecho. Ele divide o palco com os outros personagens da ação. Não se sabe se isso é uma criação da autoria de Eurípides, mas, de qualquer forma, é um recurso notável e singular. Logo no início do prólogo, Dioniso se apresenta:

ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα

Διώνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη

Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί:

Venho à terra de Tebas, filho de Zeus,  
Dioniso, a quem outrora a filha de Cadmo deu à luz,  
Sêmele, partejada por rutilante fogo. (vv. 1-3).

Não é o semblante de um deus que o público vê. Não se trata do deus barbudo, coberto pelo manto e segurando o κάνθαρος, imagem famosa dos séculos VI e V; nem do efebo delicado e nu. Agora ele se cobre com longas vestes asiáticas, é o profeta de uma nova fé, pregador de uma doutrina estrangeira e de ritos inéditos, chegado recentemente à Grécia e acompanhado de um grande círculo de admiradores. Dioniso se apresenta sob a máscara de seu próprio profeta, “alterando para mortal a feição divina” (μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν). Como só o culto dionisíaco pode proporcionar, inicia-se a fusão entre o divino e o mortal.

A máscara de Dioniso é uma característica comum para seus fiéis. O deus pode ser reconhecido até na vítima dos rituais da qual se bebe o sangue e se come a carne, ou nas labaredas que dançam pela noite sobre os montes. Pois o disfarce é a essência daquele que cultiva o delírio e a alucinação dionisíacos, a confusão entre o real e o irreal.

O protagonista da peça, esse profeta à margem da humanidade dedicado ao deus, está de fato muito próximo da aparição que se intitula Dioniso, pois o deus se torna homem ou toma a aparência humana, um homem possuído. A identidade do indivíduo que é ao mesmo tempo mestre e guia das bacantes se confunde. Elas se apiedam do guia, mas, na verdade, chamam pelo mestre, o deus. Este efeito da loucura, como observou Jeanmaire em *Dionysos*, Eurípidés soube trazer de forma marcante na tragédia, expressando o aspecto

psicológico e religioso em torno dessa confusão e da persuasão que implica Dioniso e seu universo sobrenatural.

Assim a ambigüidade desse personagem é fundamental para entender o processo pelo qual passa quem é vítima da possessão dionisíaca. Experimenta-se uma fortíssima desordem espiritual e a razão soçobra num oceano de alucinação e loucura. Quando a barreira que separa as sensações das alucinações cai por terra, a única certeza restante é a da atrocidade do destino e o sentimento da insignificância do homem ante a inabalável afirmação do divino (JEANMAIRE, 1970, pp. 139-41).

### 1.3. A INFLUÊNCIA DE DIONISO NA PEÇA

Vejam agora como a presença de Dioniso afeta a trama. No epodo do párodo (vv. 135-69) o coro das bacantes lídias descreve o deleite do êxtase em que a divindade e seu cultor unem-se numa mesma identidade. Guiadas por Baco, as bacantes dançam e correm pelas montanhas, laceram e devoram animais, contemplam milagres, e provocadas pelo deus elas gritam e agitam a cabeça movendo os cabelos. Elas o ouvem gritar:

ὦ ἴτε βάκχαι,

[ὦ] ἴτε βάκχαι,

Ó vinde, bacantes,

ó vinde, bacantes, (vv. 152-3)

Acompanham-no na corrida com tambores, clamores e canções.

Este é traço do coro das mênades lídias que reflete vividamente a natureza dionisíaca, como bem o apontou Torrano em seu estudo e tradução, *Bacas*:

o estranhamento da realidade cotidiana causado pelas visões extraordinárias e pelas atitudes rituais de quem as vê (1995, p. 22).

Tirésias e Cadmo, representantes da senilidade que incorpora as tradições, a religião e a autoridade da geração anterior à de Penteu, são bacos devidamente trajados com as nébrides, as coroas de hera e carregando tirsos. O adivinho cego desfruta do vigor que lhe infundiu Dioniso, entra no palácio sem a ajuda de um guia e incita seu companheiro ancião a dançarem ambos em honra do deus.

É Tirésias também o primeiro a se opor à intransigência de Penteu em franca apologia ao dionisismo. O deus, além de oferecer o vinho como remédio

dos males, permite a adivinhação e abala com a loucura o exército inimigo. E o adivinho ainda adianta a instalação do culto dionisíaco em Delfos e a grandeza de Dioniso na Grécia. O deus não incita as mulheres a Afrodite, nos baqueumas a sensata não se corromperá (vv. 298- 318).

Por fim, Tirésias adverte o rei que combater Dioniso é o mais terrível dos desatinos.

μαίνη γὰρ ὡς ἄλγιστα, κοῦτε φαρμάκοις  
ἄκη λάβοις ἄν οὔτ' ἄνευ τούτων νοσεῖς.

Estás louco da pior forma, nem nas drogas  
tens remédio, nem sem elas adoeces. (vv. 326-7)

A divindade é benéfica aos que a cultuam e destrutiva a quem a ela se opõe. Assim o “remédio” (φάρμακον) de Dioniso será fatal e inevitavelmente maléfico para Penteu.

Cadmo apóia Tirésias lembrando a desgraça que deverá cair sobre aquele que quer se medir com a divindade mencionando o final trágico de Actéon, que foi dilacerado pelas suas próprias cadelas por espalhar no santuário que superara Ártemis nas caçadas (vv. 337-40).

A figura de Penteu ostenta a sapiência humana das elites que confia no racionalismo humano (σωφρών), opondo-se à sabedoria (σοφία) da tradição e do povo que respeita a divindade, manifestada no culto do deus. No final da primeira antístrofe do primeiro estásimo, o coro aponta o comportamento do rei como “modos próprios de loucos” (μαινομένων οἶδε τρόποι, vv. 399-400).

Apesar de μαινόμενος designar Dioniso desde Homero, também é aplicada aos seus perseguidores. Essa é mais uma ambigüidade da natureza dionisíaca.



Para este confronto entre as identidades de Dioniso e Penteu, Jeanmaire tem uma postura bem interessante sobre a posição de Eurípides frente ao sujeito da peça (1970, pp. 141-2). Eis um ponto de discórdia entre os críticos modernos. Uma opinião absolutamente rejeitada pelo estudioso é a de que o poeta teria, no final de sua carreira, abandonado seu ceticismo pelos deuses e esta tragédia seria uma autêntica pregação da fé dionisíaca. Ou talvez fosse um retorno de Eurípides à sua educação apolínea e temerosa aos deuses quando freqüentava o templo de Apolo, assim o culto de Dioniso representaria um problema terrível. Outros dizem se tratar de um episódio que a tradição impunha ao poeta retratar, e ele se portaria como um digno racionalista de seu tempo, simpatizando, assim, com Penteu, porta-voz de seu pensamento com relação ao dionisismo.

Jeanmaire não reconhece estas hipóteses. Se a piedade deve recair sobre as vítimas do terror trágico, então ela cairá sobre toda a família de Cadmo. Assim Penteu não poderia ser o agente causador da ὄβρις se o poeta estivesse de fato do lado do personagem.

Penteu pode ser muito bem tido como um retrato marcante na obra euripídiana, mas que não retrata o artista de forma alguma. Sua existência poderia ser explicada simplesmente pela oposição ao deus. Assim, ao longo do drama Dioniso faz ver que aquele que se refugia unicamente na razão humana acabará por perder o senso. Deixa claro que lutar contra o apelo que chama para a união com o vigor da natureza, a alegria e a simplicidade do espírito, o apelo do deus, resulta na queda ante a soberania da loucura e de todos os demais artifícios da vingança divina.

Então qual é a relação entre o Dioniso do culto que existiu na Atenas do século V e o d'*As bacantes*? As celebrações báquicas têm por fim a entrega total da razão e da autoconfiança humanas ante a grandeza da divindade. É a mesma apologia feita pela peça, o humano não deve medir forças com o divino.

A resposta de Dioniso ecoa ainda mais fortemente por atingir justamente seu adversário declarado. Esse é o sentido da natureza de Penteu como personagem que personifica a razão humana absoluta que crê na sua auto-suficiência e determina despoticamente o que é certo e o que é errado segundo seu critério. Jeanmaire ressalta também no personagem a ostentação da masculinidade que se mostra deficiente para reconhecer o lugar dos desvários femininos.

Durante o encontro entre o rei implacável, que se apóia no poderio de sua autoridade e na servidão de seus lacaios passivos, e Dioniso mascarado, o filho de Sêmele se deixa levar pela presa que ele subestima com a certeza de quem se sabe intangível. O servo que traz o deus conta como ele veio calmo e confiante e revela os novos milagres: as bacantes, antes cativas, agora soltas correm para o santuário frenéticas e invocando Brômio, libertas não por mão humana (vv.434-48).

πολλῶν δ' ὄδ' ἀνὴρ θαυμάτων ἦκει πλέως  
ἔς τὰσδε Θήβας.

Cheio de muitos prodígios este homem chega  
a Tebas. (vv. 449-50)

No diálogo entre Penteu e Dioniso, evidenciam-se os dois pólos da peça: o herói que nega a divindade e a vontade do deus em se manifestar. O rei de Tebas desempenha bem a função de herói da qual fala Torrano:

Na perspectiva da *pólis*, as ações dos heróis são, em geral, extremamente problemáticas e não se coadunam com os horizontes políticos, pois têm algo de excessivo e transgressor. (1995, p. 17)

Para o leitor nietzschiano, este diálogo mostra um Dioniso não apenas dionisíaco, mas às vezes bem apolíneo.

ὡς θρασὺς ὁ βᾶκχος κοῦκ ἀγύμναστος λόγων.

Que Baco atrevido e nada destreinado na fala. (v. 491).

Isto pode muito bem ser uma marca do estranhamento característico de Dioniso, ou uma conseqüência da faceta humana do deus. Mas penso que aqui, neste embate frontal entre os antagonistas d'*As bacantes*, Dioniso e Penteu, o que ocorre é a disputa retórica tão comum na obra de Eurípides. Como bom aluno dos sofistas, este lado do dramaturgo sobressaiu mesmo sobre o personagem de Dioniso.

O deus também revela outra coisa a respeito de seus mistérios: o homem inspirado, possesso, aquele que está em êxtase (ἐνθουσιαστικός) através destes mistérios obtém a compreensão e a revelação proporcionados pela boa interação com a divindade para uma vida melhor. Só assim se pode compreender a presença de Dioniso na visão de quem o cultua.

É chegado então o momento no terceiro episódio, após o canto ardente do coro no segundo estásimo invocando Brômio, de Dioniso assumir o controle da ação para iniciar a catástrofe. Brômio, “aquele que ruge”, faz sua magnífica voz ecoar da cena ao fundo do teatro atingindo as bacantes e o rei (vv. 576-861). O *evoé* ribomba extraordinariamente e as loucas o reconhecem pela voz. A ilusão cai sobre todos no palácio. Dioniso ordena ao Sismo sacudir o chão e à chama do raio incendiar a morada de Penteu: o coro descreve escombros e incêndio. O poder do deus sobre as forças telúricas advém de sua origem ctônica, e seu poder sobre o raio de sua filiação e nascimento, pois nasceu do golpe do raio quando seu pai, Zeus, manifestou-se em seu esplendor a Sêmele.

Quando surge em cena, Dioniso concede ânimo e coragem às suas bacantes lídias e narra o que observou dentro do palácio enquanto fala sempre na terceira pessoa, efeito de sua feição mortal, quando se refere às suas ações divinas e se manifesta em diferentes lugares: a confusão do rei entre o

prisioneiro e um touro no estábulo; o terremoto; a chama que surgia sobre o túmulo de Sêmele; o pânico do rei e dos servos para apagarem o incêndio ilusório; Penteu tentando atacar a ilusão do facho de luz; a facilidade com que o deus saiu da prisão, deixando o rei assaltado e alucinado por fantasmas que tenta matar. O touro é uma das mais famosas representações de Dioniso em suas aparições, a força animal característica do deus.

O ar fica ainda mais carregado de magia com a chegada do mensageiro vindo do Citerão, que narra as singularidades que viu. Neste momento (vv. 714-68), revela-se o poderio do deus sobre a natureza: as mulheres, o vale e as bestas, tudo se fez insulado por Baco. O exército das bacantes fortalecidas pelo deus com força sobre-humana põe pastores e vaqueiros em corrida, que conseguem se evadir do σπαραγγμός por elas se depararem com um rebanho de novilhos e touros que lhes serviu de vítima no lugar dos homens. Em seguida elas assaltam Hísias e Éritras, duas cidades ao pé do Citerão, e Dioniso lhes concede façanha milagrosa mais uma vez: não lhes ferem os dardos atirados pelos homens da cidade; elas arremessando os tirsos ferem os guerreiros e os colocam em corrida, assolando as cidades para a vitória do deus. O rei fica ainda mais irado.

Após Penteu recusar a proposta de Dioniso de trazer as ménades pacificamente ao palácio, a interjeição *ah!* marca o momento preciso em que o deus o atinge com a loucura:

ᾶ.

Βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;

Ah!

Gostarias de vê-las reunidas nas montanhas? (vv. 810-1)

Inicia-se sua perdição. Já abalado, Penteu tem uma idéia que será aproveitada como armadilha pelo deus, que se faz doce e servil, mas que em tom de escárnio dá a entender que trama contra ele. O rei decide espreitar as bacantes no que ele imagina serem as sensuais diversões de Dioniso. Assim o deus, aparentando boa vontade, se oferece para ser o guia do rei em seu plano. Mas, para isso, Penteu, com a razão já bastante transtornada, deve vestir-se de mulher e portar-se como uma mênade. O deus ajuda solícito o rei a se vestir e, de forma burlesca, esse serviço transforma-se num sacrifício no qual primeiro se enfeita a vítima. A derrota do rei se anuncia claramente quando ele confessa que as loucuras de Dioniso correspondem à própria sabedoria.

Πενθεύς. εὐ γ' εἶπας αὐτόδ': ὥς τις εἶ πάλαι σοφός.

Διόνυσος. Διόνυσος ἡμᾶς ἐξεμούσωσεν τάδε.

**Penteu.** Novamente falaste bem, quão sábio tens sido por tanto tempo.

**Dioniso.** Dioniso instruiu-nos nisso. (vv. 824-5)

No quarto episódio (vv. 912-76) Dioniso chama pelo rei travestido. Como parte do culto extático, perde sua identidade para assumir uma nova, “vestindo roupas de mulher, de louca, de bacante”, (σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων, vv. 915), uma filha de Cadmo. Κατάσκοπος (v. 916), como apontou Torrano, reflete a terrível duplicidade deste novo personagem, que no sentido ativo é o espião que observa e no passivo o alvo que se tem em mira, “mirado espião” (Bacas, 1995, p. 34).

Alucinado, Penteu vê dois sóis e duas Tebas, e Dioniso adquire para ele a forma de touro que o guia. O forasteiro lhe explica que antes o deus não lhe era benévolo, mas agora fará ver o que deve ser visto. O aspecto místico da figura bovina se encaixa perfeitamente aqui, pois não só representa a forma selvagem de Dioniso, como também a de condutor.

O desvario do rei lhe infunde grandes fantasias, o rei quer trazer nos ombros o monte Citerão junto com as bacantes. Dioniso elogia seu estado:

αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν.

Louvo que tenhas alterado o espírito. (v. 944)

τὰς δὲ πρὶν φρένας

οὐκ εἶχες ὑγιεῖς, νῦν δ' ἔχεις ὅιας σε δεῖ.

Antes não tinhas uma mente saudável,  
agora tens a que deves ter. (vv. 947-8)

Em seu afã, Penteu não vê outra coisa que vencer as mênades para surpreendê-las enquanto se entregariam a Afrodite. Dioniso responde sempre obscuro, “esconder-te-ás no esconderijo onde deves te esconder” (κρύψη σὺ κρύψιν ἦν σε κρυφθῆναι χρεῶν, v. 955).

Espreitar as loucas é a única coisa que importa para o rei e sua consciência de herói serve de suporte para as incitações de Dioniso. O deus, enquanto se oferece como guia, enaltece o lugar único que o rei terá em seu país quando se entregar ao combate das bacantes. Este “único” (μόνος) é retomado no sentido de ser o “único” a perder a própria vida por um país que negou a divindade como expiação para todos (vv. 961-70). Os combates dos quais Dioniso fala não são mais que o sacrifício do próprio rei pelas mênades, enquanto Penteu os entende como glória de seu valor guerreiro e político. Quando o deus fala que outro guia o conduzirá, refere-se a Hermes ψυχοπομπός, que conduzirá sua alma ao Hades, mas o rei pensa que resgatará sua mãe da loucura e será conduzido por ela de volta a Tebas.

Dioniso diz “trazido virás” (φερόμενος ἦξεις, v. 968), Penteu crê que será carregado como os vencedores dos jogos pan-helênicos, o que para ele são “delícias” (ἀβρότητα, v. 968) e “mimos” (τροφᾶν, v. 970). O deus, na verdade, está dizendo a todos que a cabeça do rei será carregada por Agave, decapitação feita por ela mesma a seu filho. Mas o rei, extasiado, concorda dizendo que lhe cabem tais mimos.

Torrano justifica a disparidade entre os antagonistas no diálogo pela divergência entre a natureza do deus e do herói (1995, p. 36):

A ambigüidade destas falas se deve à duplicidade de pontos de vista, o da verdade divina e o da verdade heróica. Ambas as verdades se distinguem no que se refere à felicidade ou infelicidade da atitude heróica e de suas conseqüências: o herói esperava um feliz desenlace, o Deus lhe (pré-)dizia o infeliz acontecimento que se verifica. Ambas as verdades coincidem, porém, no que se refere ao caráter glorioso do acontecimento: o herói aspirava à glória e por ela esperava, o Deus a reconhece e proclama com estas palavras:

“Terrível tu terrível vais a terrível dor  
de modo que descobrirás glória a tocar o céu.” (vv. 971-2.)

Inicia-se a ruína. No quarto estásimo (vv. 977-1023) o coro das loucas exprime em tom selvagem seu ódio contra o perseguidor e, possuídas pela arte divinatória de Baco, antecipam seu final trágico: a mãe de Penteu o vê escondido e lança contra ele o tiaso liderado por ela. Em seguida ficam estabelecidas as duas faces da possessão de Dioniso: de um lado, as filhas de Cadmo aguilhoadas pelas “cadelas da Fúria” (Λύσσης κύνες, v. 977) e o “furioso espião” (κατάσκοπον μαινάδων, v. 981) identificam-se pela possessão da Fúria (Λύσσα), que é a loucura destrutiva com a qual Dioniso pune seus opositores; do outro lado, as bacantes lídias do coro estão tomadas pela loucura beatífica do deus que as engrandece, pois o veneram e cultuam.

O quinto episódio (vv. 1024-152) é a consumação da vingança. Entra o novo mensageiro e informa ao coro das loucas a morte do rei. Estando sob o poder de Baco e não sob o domínio político de Tebas como o mensageiro que se apieda de seu senhor, elas aclamam Brômio como grande deus, sem medo de serem presas. Ele narra o que se passou no Citerão.

O servo reconstrói detalhadamente a cena desde as pedras da montanha e o vale úmido e umbroso onde as bacantes enfeitam o tirso e se divertem feito poldras, até a forma sobrenatural como o deus enverga o abeto para colocar em cima Penteu, preocupado em espreitá-las; o brado do forasteiro para a punição, o silêncio absoluto que se faz no vale, enquanto a árvore ao se endireitar revela o infeliz no topo; a corrida das mônades que, depois de tentarem inutilmente atingi-lo com a chuva de pedras e com os tirsos lançados feito dardos, com força sobre-humana atiram-se às raízes do abeto para derrubá-lo e, quando o rei, que elas tinham por uma fera, gemia de dores no chão, Agave e suas irmãs gritam pela selvagem retaliação, o infeliz é feito em pedaços. Deve-se notar que o rei reconhece suas “faltas” (v. 1121) nos seus últimos instantes, reconhecendo a divindade de Dioniso quando lhe retorna a lucidez. Esta revelação da presença divina manifesta-se na forma do horror que se constrói a partir da morte, da alegria das loucas que brincam com os pedaços de Penteu, e do desvario da mãe que transporta a cabeça do filho enfiada na ponta do tirso como se fosse a de um leão.

Dioniso venceu. A empresa dessa loucura, a arma mágica do deus, assolou o orgulho da razão humana. O golpe caiu sobre o rei atingindo ao mesmo tempo sua mãe Agave, outra transgressora, que desempenhou o papel principal no cumprimento do sacrifício hediondo e desde o começo da peça, por ter negado que Dioniso tenha nascido de Zeus e dito que sua irmã Sêmele se unira a um mortal, foi vítima da loucura atroz e juntou-se às mônades do Citerão.



Sua entrada em cena marca o último episódio (vv. 1165-392). O coro anuncia Agave, que entra possessa, com os olhos revirados. É o momento em que entra em cena a loucura divina que assombra toda a peça e aparece em forma de delírio e alucinação, como sofreram Ajax e Hércules no teatro ateniense. Entre as bacantes do coro e Agave forma-se um diálogo que confronta ilusão e realidade, a lucidez de autênticas cultoras e a loucura dos ímpios que negam o deus. O coro e a mãe de Penteu dançam juntas na orquestra, mas a canção é dionisíaca, é a caça selvagem em que o deus é o líder acompanhado da banda furiosa que ecoa de um extremo a outro neste último episódio e que se faz aparecer desde o início do κομμός, quando em ritmo frenético as bacantes da orquestra e as que acompanham Agave trocam saudações e aclamações rituais, enquanto a mãe ergue como troféu a cabeça ensangüentada do filho.

Os restos juntados a grande pena daquele que foi Penteu não umedecem os olhos da bacante alucinada quando Cadmo entra acompanhado dos escravos que os trazem. Só recobra a lucidez após o ancião interrogá-la incessantemente sobre a “cabeça de leão” que ela traz nos braços.

Depois do reconhecimento da cabeça, cabe a Cadmo informar Agave sobre tudo o que se passou. Livre finalmente da possessão, sem a mais vaga lembrança do que fez, ela interpela o velho até voltar à completa consciência:

Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ', ἄρτι μανθάνω.

Dioniso nos destruiu, agora compreendo. (v. 1296)

## 2. CAPÍTULO II

### 2.1. VISÃO E ACÚSTICA NO TEATRO

Nesta reflexão sobre o espaço na tragédia grega, parto da ligação entre o teatro, a visão e a audição estabelecida por Rush Rehm. Afinal, por que meios os atenienses recebiam as peças? Pelos olhos e pelos ouvidos. Na introdução de seu livro *The play of space* (2002, pp. 2-8) o crítico defende a idéia de que o espaço diz respeito ao que nós vemos e ouvimos numa representação teatral, promovendo um contexto (primário) visual e acústico para relacionar objetos, corpos, personagens e sua manifestação na ação dramática.

A representação ao vivo envolve um movimento espacial de fora do tempo privado para dentro do espaço público. De maneira geral, pode-se afirmar que o teatro é a arte do espaço social, trazendo ante um público as “vidas-espacos” potencialmente intersubjetivos dos personagens do drama.

É largamente conhecido que os primeiros pensadores gregos (e muitos outros depois deles) concebiam os atos mentais – particularmente “saber” – em termos de visão, reconhecendo nossa dependência humana do mundo externo levando em conta o processo interno de pensamento. A visão sempre foi ferramenta fundamental para se chegar ao entendimento nas mais diversas áreas. Este é um lembrete útil para o teatro, retomando a ligação etimológica que teoria e teatro têm com a palavra grega para vista – θεάομαι ‘eu vejo’, daí θέατρον ‘teatro’, ‘onde os observadores estão’; θεατής ‘o espectador’, ‘observador’; θεωρός ‘espectador’, ‘embaixador’ (que anuncia uma trégua ligada a um festival sagrado, ou serve em uma delegação oficial a um oráculo ou a uma disputa pan-helênica); θεωρέω ‘eu vejo’, ‘eu observo como espectador’, ‘eu

sirvo como um θεωρός [mensageiro]’, ‘eu contemplo’; e finalmente θεωρία ‘modo de ver’, ‘contemplação’.

Ver e saber estão bem ligados em grego; a mesma raiz é usada como passado para significar (principalmente) “ver” (εἶδον ‘eu vi’) e como perfeito para “saber” (οἶδα ‘eu vi’, ‘eu sei’), como se conhecimento fosse uma forma perfeita de ver. Certamente, os primeiros pensadores gregos concebiam a atividade intelectual pelo modelo da visão física. De acordo com Platão (*Fedro*. 255c-d), a interação só é possível entre entidades de tipo familiar, pois o olho humano não poderia perceber a luz do sol se não fosse um objeto luminoso. O sol ilumina todas as coisas, logo tudo vê; o olho humano vê, logo também ilumina. Perder a “luz que ilumina” do sol significava não mais viver, e o Hades, pela etimologia popular, era o lugar para os “invisíveis” ou “não-vistos” (ἄ-ιδης). Por extensão, o que não é visto é cego. Anfitrião em *Héracles* louva o arqueiro que fere seus oponentes “com flechas cegas” (τυφλοῖς τοξεύμασιν), o que significa que elas chegam invisíveis (Eurípides, v. 199). O párodo de *Antígona* começa com a apóstrofe ao sol – “Ó olho do dia dourado” (Sófocles, 104-5) – que brilhou, e viu, a derrota tebana pelos invasores argivos, e agora olha para os resultados, assim como os espectadores no teatro.

No pensamento grego, ver implica ser visto. O corpóreo e o intelectual, o físico e o mental, não representam domínios distintos. Desta forma, não existiria a interioridade subjetiva – uma metáfora espacial aparentemente essencial para a atividade consciente – para os antigos gregos. Não se deve misturar sua vida mental com a tradição metafísica e psicológica européia tardia que se concentra na experiência subjetiva e na contemplação interior. Do questionamento de Descartes à concentração na temporalidade de

Heidegger, os filósofos modernos privilegiaram a auto-examinação acima da relação com o mundo “lá fora”. Esta tradição tardia empregou mal a rubrica grega “Conheça-te a ti mesmo”, perdendo o sentido original religioso, social e ambiental de “Conheça teu lugar humano no cosmo”. O ego moderno foi levado a explorar sua psique interior.

A ligação entre olhar e ver, que parece interessar tanto para Rehm, fornece uma chave para o pensamento ético grego, particularmente em consideração à vergonha. Mas vergonha implica mais do que ser visto por outros; se fosse apenas isto, então o problema central seria simplesmente evitar ser descoberto. O herói homérico poderia fugir livremente, enquanto ninguém o visse; o Ajax de Sófocles parte depois de sua louca matança dos animais, antes que alguém pudesse descobrir quem o fez (lembre-se que Ajax não está ciente que Atena permitiu que Ulisses visse sua loucura). Mas Ajax não pode escapar tão facilmente das conseqüências dos seus atos; o relato retrospectivo – do qual ele participa e se imagina no futuro com seu pai – força-o a ver-se como um objeto, ver a si mesmo num cenário como se fosse outra pessoa. De maneira similar, a “vergonha previdente” pode funcionar (como o medo) quando um personagem antecipa o que alguém *poderia* dizer ou como ele *poderia* se sentir se cometesse um ato vergonhoso, com o olhar imaginado do outro imaginado em mente. Nausica, por exemplo, teme o que as pessoas diriam se a vissem com o belo estrangeiro, acrescentando “Eu mesma pensaria mal de uma moça que age assim” (*Odisséia*, VI. 285-6). Junto com a visão das reações hostis, ela internalizou a noção de certo e errado, apropriado e inapropriado, conduta, um fundamento para a *cultura* da vergonha, um sistema coerente para a ordenação da conduta.

Desse modo concebe-se internamente o outro como o portador das reações dignas de respeito. Ajax comete suicídio na peça de Sófocles porque ele

precisa do respeito desse outro, o que quer dizer que ele não pode viver sem auto-respeito.

Embora o visual (como processo fisiológico e como metáfora) constitua uma parte importante da experiência dramática, o espaço teatral abarca mais do que se vê. O som, não menos que o olhar, requer um meio espacial e um espaço ressonante dentro do corpo para produzi-lo alto suficiente para ser audível. Fontes antigas indicam que a voz do ator demonstrou ser sua mais valiosa ferramenta; Aristóteles a chama de “a mais imitativa [ou “representativa”, μιμητικώτατον] de nossas partes, o que fornece a base para a arte da recitação épica e dramática” (*Retórica*, III. 1403b-1404a). De acordo com o filósofo, o ator trágico Teodoro proibia outros atores de aparecerem no palco antes dele, pois “um público sempre aceita gentilmente a primeira voz que encontra seus ouvidos”. A natureza oral da sociedade grega antiga estabelece – com força tautológica – que o contato acústico constituiu o primeiro modo de comunicação. Deparando-se com uma Hécuba silenciosa, Agamenão protesta: “Não tendo nascido profeta, não posso trilhar / o caminho de teus pensamentos a menos que eu os ouça” (Eurípides, *Hécuba*. 743-4).

Ainda mais do que aquilo que se vê, o que se ouve requer proximidade. Pode-se olhar para as estrelas, mas seu silêncio lembra sua grande distância. Pode-se fechar os olhos (no teatro ou em outro lugar) muito mais ativamente que os ouvidos, como Édipo descobre depois de se cegar, desejando poder “calar a origem da audição” e assim seguir “além do alcance dos males” (Sófocles, *Édipo Rei*. 1386-90). Em *Édipo em Colono*, encontra-se o herói cego ouvindo o que se passa em volta dele. Humanos com visão podem selecionar o que ver, mas o som os cerca e se precipita queira ou não.

Na épica homérica, a distância era muitas vezes medida pelo “contato do som”. O τέμνοϛ de Alcino ia “tão longe da cidade quanto se pode ser

ouvido gritando” (*Odisséia*, VI. 294), há muitos outros exemplos. A linguagem efetiva é “alada”, carregando um propósito como uma flecha que atinge seu alvo, juntando o falante e o ouvinte pretendido. O “discurso sem asas” permanece não dito ou falha em atingir seu efeito desejado (*Odisséia*, XVII. 57, XIX. 29, XXI. 386, XXII. 398).

A boca aberta da máscara teatral grega fornece a passagem necessária para a voz do ator, mas também simboliza a necessidade que a tragédia tem de conduzir o testemunho falado para o indizível, continuar falando em face do terror. Em alguns casos tenta-se interromper o discurso que amaldiçoa, como quando os soldados amordaçam Ifigênia antes de a sacrificarem em *Agamenão* (Ésquilo, 233-8); em *Hécuba*, um Agamenão ofendido prende a língua de Polimestor para não ouvir suas profecias hostis (Eurípides, 1283-4). Estar longe dos olhos não significa na tragédia grega estar além da percepção, como evidenciam os gritos das vítimas vindos de fora do palco. Da mesma forma devemos considerar outros sons de fora que podem ser ouvidos pelo público – a discussão entre a Ama e Hipólito no interior, por exemplo (Eurípides, *Hipólito*. 565-600), ou a primeira chegada de Filoctetes (Sófocles, *Filoctetes*. 201-19). E, é claro, a experiência da tragédia grega envolvia música com o acompanhamento do *αυλός* (e às vezes lira, tamborim, e/ou castanholas) para as seções líricas do coro, para o canto sozinho do ator (monólogo) e para o canto do ator e do coro juntos (*κομμός*). Embora não possamos reconstruir o som, podemos identificar disposições gerais associadas a diferentes instrumentos e modalidades, e detectar evocações do estrangeiro e do exótico. O impacto dos elementos visuais, vocais e musicais da tragédia dependia do espaço no qual eram realizados, mesmo quando transformavam este espaço em mundos ficcionais de grande alcance imaginativo (REHM, 2002, pp. 2-8).

## 2.2. A COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO

Anne Ubersfeld em *Para ler o teatro* lembra que, se há a utilização de seres humanos para representar personagens do texto teatral, é indissociável a existência de um espaço para a presença destes seres vivos. Como o teatro representa atividades humanas através das relações físicas dos personagens, o espaço teatral será o lugar para elas acontecerem, e ao mesmo tempo uma imagem, ainda que alterada, de um espaço real (2005, p. 91). Assim ele não é apenas a imitação de um espaço sociológico concreto, mas a transposição topológica das grandes características do espaço social, tal como é vivido por uma determinada camada da sociedade. O espaço teatral está de algum modo vinculado à forma como o espectador percebe a realidade social (2005, p. 102).

Rehm classifica o espaço em seis categorias que considera básicas para o teatro de Dioniso em Atenas: espaço teatral, espaço cênico, espaço extracênico, espaço distante, espaço auto-referencial ou metateatral e espaço reflexivo (pp. 20-5).

A primeira categoria, *espaço teatral*, é o teatro enquanto abriga uma *performance* dramática, deste modo comportando dentro dele os outros espaços. Ele se refere às possibilidades físicas oferecidas pelo teatro do século V. Nele se enquadram elementos como a ὀρχήστρα e a σκηνή.

O *espaço cênico* corresponde ao cenário da tragédia, especificado pela fachada com a entrada central, por elementos cênicos como altares, túmulos, telas de fundo ou colunas, e por referências no texto que podem sinalizar uma caverna, uma tenda, uma casa ou um templo, assim por diante. Desse modo o espaço cênico pode ser bem flexível e mutável quando se pensa na possibilidade de exemplos. Ele pode mudar ou permanecer fixo durante a ação. E mesmo que a fachada não mude, uma cena completamente diferente pode ocorrer sem que se mude nada no que o público literalmente vê. Diferente do espaço teatral, o

espaço cênico possui uma qualidade ficcional e pode mudar conforme o curso de uma peça. Mas apesar de poder mudar, não lhe cabe a noção moderna de um espaço vazio, pois a tragédia grega difere no que pretende atingir com suas associações e coordenadas espaciais. O espaço cênico *define* o lugar da peça, podendo fazê-lo com maior especificidade, quando se mantém fixo, ou menor, quando se altera.

A terceira categoria, *espaço extracênico*, está diretamente relacionada ao cenário, pois está imediatamente atrás e em contato com a fachada, no interior da σκηνή. Assim o espaço extracênico corresponde ao interior do palácio ou da casa ao fundo com a porta central. A movimentação de atores que entram e saem de cena demonstra a ligação entre estes dois espaços. Gritos ou lamentos vindos de personagens que são feridos mortalmente no interior podem evocar este espaço. Um mensageiro pode reproduzir o que ocorreu fora do palco através de seu discurso ou mesmo o ἐκκύκλημα pode trazer aos olhos do espectador as conseqüências da violência ocorrida no interior. Mas Rehm discorda dos esquemas dualistas que dão a entender que o espaço extracênico é o lugar isolado para o obscuro, a violência que não pode ser revelada aos olhos do público, ou que a exposição do ἐκκύκλημα é uma metáfora que demonstra a dificuldade de descrever os processos mentais sem recorrer à interioridade. Estes dualismos que insistem em polaridades como dentro e fora, público e privado, visível e invisível, homem e mulher ou πόλις e οἶκος, não abrangem as possibilidades do jogo espacial do qual se vale a tragédia grega por sua simplicidade, segundo Rehm. A noção de espaço dos gregos era muito mais interativa, permeável e transformativa. As partes não estão isoladas e opostas, pois estão constantemente se interpenetrando.



Tendo isto em mente, o *espaço distante* se refere ao espaço que não têm relação imediata com os dados cênicos que constituem o cenário. Um exemplo é o monte Citerão n' *As bacantes*. Faz parte da ação, mas está distante, além das áreas teatrais ou cênicas visíveis para o público. Enquanto o contato com o espaço extracênico é feito pela porta central, as entradas e saídas para o espaço distante ocorrem pelos εἴσοδοι, as entradas laterais para os que chegam ou vão para o estrangeiro. No caso das divindades, elas podem vir pelo alto utilizando a máquina teatral (μηχανή). Também se pode dividir o espaço distante nas subcategorias de espaços locais, estrangeiros e divinos, ou míticos, cada um implicando em maior distanciamento físico e maior dificuldade para atravessar esta distância.

O *espaço auto-referencial* ou *metateatral*, ao contrário das categorias anteriores que visam áreas externas, volta-se para a área da ação teatral. Aqui o foco é a *performance* dramática em seus elementos constituintes como a representação teatral, o acompanhamento musical, a dança coral, a comunicação indireta com o público, etc. N' *As bacantes*, por exemplo, o espaço auto-referencial surge com a chegada de Agave. Ela carrega a máscara de Penteu, que representa tanto a cabeça de seu filho quanto à (em sua ilusão) do leão que ela matou. E Eurípides reforça o jogo espacial entre o teatro e seu cenário fictício fazendo o ator que anteriormente representava Penteu agora atuar como a mãe que o dilacerou. Para Rehm, o aspecto metateatral da tragédia grega não pretende discutir sua própria estética nem aponta uma “crise da representação”. Trata-se de trazer o público para um maior envolvimento com a ação, não observando apenas o objeto representado em si, mas também visualizando o modo como ele ganha vida.

A última categoria, o *espaço reflexivo*, apresenta a idéia de um público alerta, sugerindo que o teatro do século V a.C. oferecia um espaço para

reflexão cívica e autoconsciência, parte da relação entre tragédia e democracia ateniense. Normalmente esta alusão é feita através de anacronismos (políticos, legais, culturais) e da incorporação de Atenas na trama, assim a tragédia desenha a cidade do século V na peça. A ação poderia trazer julgamentos nos moldes legais atenienses ou mesmo se passar em Atenas. Diferente do espaço metateatral (que foca a representação dramática), o espaço reflexivo surge quando a tragédia toma o ar da data da encenação, ou quando um ator alude a preocupações políticas contemporâneas, ou quando o teatro evoca outros espaços públicos, como tribunais atenienses ou a assembléia.

Edvanda Bonavina da Rosa em seu artigo intitulado “Espacialidade e espetáculo em *Agamenão*” faz uma aplicação dos recursos semióticos na peça de Ésquilo e também me serviu, principalmente, para encontrar outros autores que tratam do espaço. Neste trabalho a estudiosa propõe uma reorganização da classificação de Rehm empregando as categorias semióticas de englobado/englobante que permitem apresentar esses espaços como intimamente conectados, havendo um intenso intercâmbio entre eles (ROSA, 2005, pp. 103-4). Esta é uma classificação adequada que respeita a permeabilidade dos espaços defendida por Rehm, por isso a apresento aqui. O espaço englobado encontra-se no centro do espetáculo cênico e é constituído pelo espaço cênico e extracênico, que n’*As bacantes* é o espaço diante da porta do palácio, a fachada e o palácio de Penteu no interior da σκηνή. Envolvendo imediatamente o espaço englobado há o espaço englobante, que n’*As bacantes* é o espaço local, a cidade de Tebas, sempre tirânica na visão do teatro ateniense, patrimônio e domínio da família que afronta Dioniso, a família de Penteu. As irmãs de Sêmele acusaram-na de ter engravidado não de Zeus, mas de outro qualquer, e Penteu negou o louvor a Dioniso, por isso o deus afirma seu poder sobre toda Tebas. Também como englobante, considero o espaço mítico, que é sustentado pela presença de Dioniso. Sendo ele um deus que divide o palco com os outros atores e ao mesmo

tempo os afeta pela sua loucura, ele faz do espaço mítico um agente que cerca toda a cena até tomá-la completamente. O espaço mais recuado, não-englobante, é o estrangeiro formado pelo monte Citerão. A estes conjuntos espaciais, englobado, englobante e não-englobado, Rosa dá a designação abrangente de *espaços geométricos*, pois se relacionam a espaços que possuem um referente real ou imaginário. Quanto ao espaço metateatral e reflexivo, Rosa os considera *espaços conceituais* por não serem espaços específicos, mas formas particulares de ocupação do espaço cênico, que é usado para refletir a prática teatral ou os dados de uma cultura.

Empregando as categorias lingüísticas de *aqui/lá/alhures*, os espaços geométricos designados de englobado, englobante e não-englobante, são nomeados como *aqui* (cênico e extracênico), *lá* (espaço local e mítico) e *alhures* (o estrangeiro) (ROSA, 2005, p. 104).

Durante a qualificação de meu trabalho, Rosa sugeriu que eu pensasse o espaço mítico como subversivo e assim eu o considero. No início da peça ele já está posicionado como um espaço que já envolveu quase todos os personagens pelo desvario dionisiaco, restando apenas Penteu que lhe oferece resistência. À medida que Dioniso avança em seus planos de domínio total sobre Tebas, o espaço mítico também avança fazendo até que o palácio trema. Quando Penteu é finalmente ferido pela loucura, este espaço consegue ser instaurado sobre todo o palácio e até sobre toda Tebas, já que Penteu é seu rei e defensor. Assim o espaço mítico passa a influenciar, além do *aqui* e do *alhures* que já estavam tomados, também o *lá* que é a cidade que caiu sobre o poderio de Dioniso. Todo o espaço teatral é subvertido em mítico, marcando a sobreposição do sagrado sobre o profano.

### 2.3. VISÍVEL E INVISÍVEL

Sobre espetáculo cênico, há uma sistematização do espaço em pares opostos que pode ser vista como a questão do invisível apresentada por Ruth Padel no capítulo “Making space speak” do livro *Nothing to do with Dionysos?* (1990, pp. 343-6). A autora lembra que um dos triunfos do teatro grego é tornar manifestas cenas passadas no invisível, pois o contraste mais forte da tragédia está entre o que é visto e o invisível, entre o espaço visível e o imaginado.

Há muitos tipos de espaços invisíveis. Um deles é o espaço distante, o alhures. Os espectadores são convidados a imaginar estes espaços quando alguém vem de fora trazendo notícias do exterior, de uma batalha, montanha, cidade estrangeira ou oráculo délfico, por um dos dois εἴσοδοι. A opção pelo da esquerda ou da direita poderia ser usada pelo dramaturgo para salientar a emoção que paira entre um personagem e seu destino. Esta tensão entre os εἴσοδοι faz parte do simbolismo da tragédia. Era de se esperar, por exemplo, que um εἴσοδος desse para fora (o estrangeiro) e outro desse para dentro (a cidade protetora), um na direção do perigo, o outro da segurança.

Depois há o espaço interior da σκηνή, quer ela represente um palácio ou templo, caverna ou bosque. Aqui o espaço invisível é um beco sem saída. Os εἴσοδοι levam para fora e para longe, para a mudança, mas a porta leva para dentro, para o espaço fechado. Não existe saída. O que acontece lá dentro é a armadilha final da trama, a imagem do inevitável. Este invisível imaginário possui uma espacialidade complexa que é construída parte por parte na mente do público. Os mensageiros vindos do interior oferecem aos espectadores uma forma de criar um espaço real que não existe, a geometria interior de uma casa fictícia.

Do mesmo modo, o poeta convida seu público a imaginar que há mulheres por trás dos trajes usados pelos atores homens. Ao longo de três dias eles teriam visto muitos personagens femininos cuja feminilidade eles criaram em sua imaginação. Para dissimular sua natureza masculina, os atores que representam mulheres usariam longas mangas brancas, o que corresponde ao retrato de mulheres de pele branca dos pintores de vasos, sem cores, em oposição aos corpos vermelhos masculinos cujo volume era indicado pela coloração. Estes interiores determinantes que os espectadores deveriam imaginar, a mulher e a casa, estavam bem amarrados para as sociedades gregas às percepções masculinas. A tensão existente nos dramas entre masculino e feminino, público e privado, conhecimento e imaginação, está intrinsecamente relacionado ao contraste físico do teatro entre real e imaginado, espaço visto e invisível.

O tragediógrafo também convidava as pessoas do público a recuperar para si mesmos o passado e o presente da família, que se mantêm invisíveis exceto para os que, como Cassandra, possuem o dom da vidência. A história invisível confronta-se com o espaço invisível da ação. Os espectadores constroem os dois pela imaginação, guiados pelas marcas que o poeta deixa para a interpretação.

O espaço e o tempo invisíveis são importantes não apenas em si mesmos, mas também como imagem e analogia para os pensamentos e sentimentos invisíveis que as palavras dos atores carregam. Espaço invisível e sentimentos invisíveis complementam e contrastam com espaço, atos e linguagem percebidos pelos sentidos, são câmaras de eco dentro das quais os atos e as palavras reverberam. Mas eles se encontram dentro dos espectadores que os criam ao imaginarem.

Por um lado, é a ação que acontece no palco que é importante para o público. O ato fora é incitado na mente do público apenas pela atenção dada a

ele dentro do palco. Mas por outro lado, as ações dentro dele existem para gerar espaço e ação, mais intensos e terríveis, na mente do público, assim como as palavras da tragédia são importantes até certo ponto por criar mentalmente um quadro das emoções que surgem dentro de quem fala, emoções que se supõem causar a linguagem, e serem expressas por ela.

Palavras em relação a emoção invisível, ação dentro do palco em relação a eventos invisíveis, elas dão ao público a oportunidade de construir um interior invisível, fatalmente arrasado. As palavras, assim como os acessórios visuais do teatro, unem o invisível ao visível. Atrás da σκηνή está um espaço imaginado que o teatro esconde, mas continuamente a ele se refere. O ato trágico central acontecerá invisível e geralmente no interior. Nós imaginamos estes atos como representados fora do palco. Para os atenienses era dentro, em alguma coisa no campo de visão dos espectadores, mas que eles não podiam ver. Eles deduziam o que eles não podiam ver a partir do que podiam.

Mais um interior escondido: a tragédia continuamente se refere ao mundo dos mortos. No teatro grego tardio, quando o palco era alto, fantasmas, fúrias e rios surgiam de um alçapão no chão. No século V havia provavelmente um sulco sob a área de atuação do qual o ator representando o fantasma de Dario surgiria quando fosse chamado do Hades<sup>4</sup>.

A linguagem trágica se comunica com o mundo dos mortos o tempo todo. Erínias e mortos abalam a ação presente vindo a este mundo para isso. O público espera que estas forças venham de baixo. Os mortos são fortes elementos da tragédia, uma força motriz em muitas peças, não apenas peças de vingança, ou discussões sobre algum cadáver. Na vida real, os espectadores sabiam que pisavam o chão que os compreendia e escondia. No teatro viam-se

---

<sup>4</sup> Veja-se, por exemplo, ÉSQUILO. *Persas*. 630-90.

figuras humanas andando sobre um invisível escondido. Tempo e espaço que pertencem aos mortos estão vivos no presente e espaço trágicos. A tragédia é o limiar para o Hades, paradigma de um lugar onde mortos influenciam vivos, o passado influencia o presente.

Eventos importantes acontecem dentro do palco e forças importantes emergem de um dos quatro interiores invisíveis: casa, mundo dos mortos – a “casa” de Hades –, mente e mundo dos deuses. A casa, assim como o mundo dos mortos, poderia funcionar como uma imagem para a mente e alterar as associações gregas para o que acontece nela. Assim ocorreria com qualquer interior onde o homem encontra a divindade, qualquer espaço sagrado.

## 2.4. O CONTROLE DA CASA

Em outro capítulo de *Nothing to do with Dionysos?*, intitulado “Playing the other”, Froma I. Zeitlin estrutura o espaço trágico num dualismo de gêneros, o masculino e o feminino (WINKLER & ZEITLIN, 1990, pp. 75-8). A estudiosa fundamenta esta divisão a partir do jogo espacial de visível e invisível, assim como Padel, mas focalizando a porta da casa ao invés dos εἴσοδοι, e com outra finalidade. Estas afirmações certamente se encaixam nos dualismos que não agradam Rehm, como foi mencionado acima, mas considero válido trazê-las para este trabalho, pois estabelecem relações semânticas adequadas entre o espaço e a trama teatral.

Zeitlin também começa por lembrar que o espaço em cena no teatro grego é um dos elementos indispensáveis à experiência teatral, onde atores se situam e a ação ganha vida ante o espectador. Por convenção, este espaço é construído como a parte externa em frente à fachada de um prédio, geralmente uma casa ou palácio, e há uma porta que leva a um interior que não se pode ver. O que acontece dentro deve sempre de alguma forma ser trazido para fora – por exemplo, através da plataforma com rodas chamada ἐκκύκλημα, geralmente usada para expor os corpos dos que encontraram seu fim dentro da casa – prova visual da violência que, também por convenção, deve ocorrer fora do palco. Mas a mera ação de entradas e saídas, de idas e vindas pela porta da casa, continuamente estabelece uma dialética simbólica entre público e privado, visto e invisível, aberto e secreto, e até sabido e desconhecido.

Neste simples olhar para as relações espaciais, as convenções de palco não apenas traçam as áreas restritas das relações sociais entre os sexos que separam homens no exterior e mulheres no interior, mas também sugerem uma



analogia para a palavra trágica em si, que no decorrer da trama inevitavelmente revela dimensões escondidas e desconhecidas.

O universo trágico pode ser definido como aquele que é outro além do que se imagina originalmente. Indo mais a fundo, poder-se-ia adicionar que a tragédia é a forma epistemológica por excelência. O que ela faz de melhor com os recursos do teatro é traçar um caminho da ignorância para o conhecimento, do engano para a revelação, do equívoco para o reconhecimento. Os personagens agem e vivem pelas conseqüências de terem se apegado a uma visão simples e parcial do mundo e de si mesmos. No decorrer, nos conflitos e tensões que marcam as relações entre os antagonistas, tudo se insere para de algum modo suportar as complexidades do mundo – suas múltiplas dimensões, enganos e ilusões. Interior e exterior organizam a ação dramática, eles se referem não só aos planos cambiantes da realidade – conhecido e desconhecido – mas à natureza trágica – mente e corpo – e encontram seu material na casa e na fachada que apresentam ao mundo exterior.

Quanto à casa em si, ela é a propriedade do homem e de sua linhagem. O οἶκος é o símbolo visual da herança paternal que habilita filhos a sucederem seus pais como proprietários de seus bens e riquezas e como senhores de seus moradores. Como o homem na tragédia é geralmente confundido com o rei, a casa é ampliada como o *locus* do poder masculino para incluir o sinal de supremacia da cidade como um todo, e a solidez da estrutura arquitetônica simbolicamente garante a estabilidade duradoura da ordem social. Mas a casa, como nós conhecemos, é primeiramente o domínio da mulher propriamente dito para o qual os papéis sociais da cultura a designaram, enquanto os homens saem para o mundo exterior buscando feitos varonis na guerra e na política.

Assim, nos conflitos entre casa e cidade ou entre interesses domésticos e políticos que são preocupações recorrentes das tramas trágicas, a mulher, sendo esposa ou filha, é mostrada como a melhor representante dos

valores positivos e da estrutura da casa, e ela normalmente defende estes interesses em resposta a alguma violação masculina desta integridade. Como resultado, pela postura que ela toma, a mulher também representa uma ameaça subversiva à autoridade masculina numa disputa de forças pelo controle que ressoa por todo o sistema social e político, ressuscitando o terrível fantasma do governo feminino. Poder-se-ia notar aqui o quão estranha é a presença deste outro feminino que, defendendo os valores legítimos mais associados ao seu papel social, é também vista ilegitimamente reivindicando os direitos reservados ao projeto masculino. Ela nunca o consegue permanentemente. Mas na disputa pelos direitos ao controle do espaço doméstico que as convenções de palco exploram, é a mulher e não o homem que, por sua estrita identificação com a casa como seu cenário íntimo, controla firmemente as relações entre interior e exterior posicionando-se no limiar entre um e outro.

Os homens descobrem na tragédia que entrar neste domínio interior geralmente é arriscado, como quando Agamenão caminha sobre os tapetes vermelhos que sua esposa estende para levá-lo à sua morte dentro da casa, ou Hipólito confrontando no interior a revelação da ama do segredo ruinoso de Fedra que é o começo de sua queda, ou Polimestor, o rei trácio na *Hécuba* de Eurípides, que a rainha troiana atrai para a tenda para cumprir sua vingança feminina pela morte da criança cuja custódia havia sido confiada a ele.

Como princípio geral, o herói ausente retorna a sua casa para encontrar-se lá dentro com sua própria destruição como nos casos citados acima, ou finalmente, como Hércules na peça de Eurípides, enlouquecer assim que adentra a casa, matando sua esposa e filhos e causando literalmente a queda da casa derrubando seus pilares. Por outro lado, se o homem é bem sucedido em penetrar o interior da casa recuperando-a para si, ele geralmente o faz com a assistência feminina, e um bom exemplo disto é que todas as versões remanescentes da história de Orestes insistem em uni-lo a sua irmã Electra.

Os homens pensam poder controlar este espaço interior tentando controlar as mulheres dentro dele. Eles se impõem, geralmente violentos como Penteu n' *As bacantes*, até que na mais dramática inversão as mulheres deixam o ambiente opressivo da casa para se aventurarem no mundo livre (embora igualmente incivil) da floresta e das montanhas. Mas a autoridade do rei falha em todas as partes. Ele é incapaz de trazer as mulheres tebanas de volta das montanhas para colocá-las em seu lugar de direito, e finalmente sai para encontrá-las em seu novo terreno, com os resultados já sabidos. Ele também falha no território doméstico quando quer prender as outras mênades (e seu líder Dioniso) dentro da casa. Agrilhoando-as, ele logo descobre a futilidade de sua força coercitiva quando elas facilmente – magicamente – se livram da prisão. Seu grande afã pelo domínio da casa morre completamente quando Dioniso envia um terremoto para abalar o οἶκος em seus alicerces (v. 606).

A situação de Penteu leva a outro ponto. O rei ergue barreiras em torno de si (e de sua psique) contra a invasão de Dioniso até quando luta para manter a integridade da casa e da cidade murada de Tebas. Se a tragédia, como sugerido acima, é o gênero epistemológico por excelência que continuamente coloca em questão o que nós sabemos e como nós achamos que o sabemos, ela normalmente o faz confrontando a arrogância do pensamento racional com estas exigências psicológicas que não podem ser negadas.

O exemplo magistral de Penteu conseqüentemente dá outra direção à dialética de interior e exterior que foca as mulheres e a casa como recipientes para as energias emocionais da natureza e da sociedade. A casa tem seus muitos segredos que os homens desconhecem, e o desafio para que eles a controlem ocorre em vários níveis – social, cognitivo e psicológico. Se os homens adentram este domínio alegando seus direitos legítimos de mantê-la apenas para ter uma recepção que eles não esperavam, eles ao mesmo tempo falham inevitavelmente em reprimir estas forças poderosas escondidas nos cantos da

casa. Muito pelo contrário, o processo trágico, na maior parte conduzido e otimizado pelo feminino, insistentemente pressiona a fechada natureza masculina para trazer para fora o que fica desconhecido e incompreendido no interior. Aqui n'*As bacantes*, em que a inversão de papéis é claramente apresentada em termos espaciais mandando as mulheres para o exterior e situando o homem no interior, o melhor uso das convenções de palco se dá quando Penteu deixa o espaço interior, agora pela última vez – para sua libertação e para sua destruição – vestido, como poderíamos esperar, como uma mulher.

## 2.5. A DISPUTA DO ESPAÇO

Anne Ubersfeld afirma que toda a sintaxe narrativa pode ser entendida como o investimento ou o desinvestimento de determinado espaço pela personagem ou personagens principais. De certo modo, quase todas as narrativas dramáticas podem ser lidas como conflito de espaço, ou como a conquista ou o abandono de um espaço (UBERSFELD, 2005, p. 106). N' *As bacantes* Tebas é o espaço disputado.

David Wiles notou um dado precioso sobre Tebas em *Greek theatre performance*. Esta cidade foi descrita como uma “anti-Atenas” na tragédia ática, pois a antiga Tebas em alguns aspectos reflete a antiga Atenas: uma acrópole fortificada controlada por seus reis cujos ancestrais surgiram da terra da cidade – no caso de Tebas brotando dos dentes de um dragão. O mito também conta que o deus Dioniso nasceu em Tebas, mas trouxe o vinho para Atenas, e a estátua de Dioniso que julgava as peças no teatro teria vindo de uma cidade na fronteira Atenas-Tebas. Quando os aspectos negativos de Dioniso caem sobre Tebas n' *As bacantes*, a política do período clássico fica bem evidente. As duas cidades eram vizinhas rivais e no final da guerra do Peloponeso Tebas queria que Atenas fosse destruída com sua população escravizada, mas felizmente os espartanos foram mais piedosos. Os dramaturgos atenienses retrataram Tebas como o sítio das atrocidades dentro da família reinante: o incesto de Édipo, o enterro de Antígona viva, os filhos de Édipo que mataram um ao outro, Agave dilacerando seu filho, Hércules matando seus filhos. Nós nunca percebemos democracia em Tebas, apenas uma aristocracia voltada para sua própria destruição. Sua imagem espacial dominante, fixada pelos *Sete contra Tebas* de Ésquilo, é de uma cidade murada com sete portões, e um recinto murado parece uma metáfora apropriada para as situações de emboscada representadas neste local (WILES, 2000, pp. 96-7). A disputa do espaço tebano se encaixa perfeitamente com o imaginário ateniense que via esta cidade como símbolo de submissão à tirania e ao poder.

Em sua reflexão acerca da tensão espacial, Ubersfeld fala dos paradigmas espaciais. O mundo em questão no teatro se organiza em dois conjuntos paradigmáticos distintos que podem ser chamados de espaços, não só porque a ação se situa dentro deles, mas também porque o essencial da trama se baseia na relação com os dois conjuntos. Porém não há uma fronteira impermeável entre eles, afinal, se não houvesse passagem possível de um espaço para outro, não haveria drama possível. Uma marca do teatro é que esta fronteira é incessantemente transposta (UBERSFELD, 2005, p. 113).

Dentro destes espaços figuram os signos textuais e cênicos como personagens e objetos e funcionam em oposição a outro signo (2005, p. 114). Por exemplo, Penteu é rei em seu espaço, mas passa a ser vítima no espaço de Dioniso. Desse modo, tanto os espaços quanto os signos se situam num funcionamento binário: humano/divino, razão/loucura, tradição/novo, Penteu/Dioniso. Estas categorias variam conforme o conteúdo e a cultura.

### 3. CAPÍTULO III

Após alguma familiaridade com o espaço dramático adquirida nos capítulos anteriores, passo para a abordagem da espacialidade n'*As bacantes*. Esta etapa consiste em uma leitura ao longo de toda a peça com suas partes enumeradas apontando os elementos espaciais utilizados na encenação. Alguns dados referentes ao tema são rapidamente lembrados quando necessário.

#### 3.1. PRÓLOGO

A função primordial do prólogo (vv.1-63) é marcar a situação inicial da peça. Deste modo o cenário é construído pela fala de quem o pronuncia. O espaço cênico é construído a partir de onde Dioniso diz que está e do que vê.

ἦκω (...) τήνδε Θηβαίων χθόνα

Venho a esta terra tebana (v. 1).

πάρειμι Δίρκης νάματ' Ἴσμηνοῦ θ' ὕδωρ.

ὀρώ δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας

τόδ' ἐγγύς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια

τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,

ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.

Estou junto às fontes de Dirce e à água do Ismeno.

Vejo o túmulo de minha mãe, fulminada,

perto do palácio e as ruínas de sua casa,

exalando uma chama ainda viva do fogo de Zeus,

imortal violência de Hera contra minha mãe.

Enalteço Cadmo, que inviolável este solo

tornou, o sepulcro da filha, eu o cobri

ao redor com folhagem cacheada de videira. (vv. 5-12).

Assim o cenário que compõe este espaço tem, ao fundo, a fachada do palácio real de Tebas com uma grande porta central que estabelece contato com o seu interior. Como consta nas notas da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Dirce e o Ismeno eram os rios que banhavam Tebas, o primeiro a oeste e o segundo a leste, delimitando o território da cidade (PEREIRA, 1973, p. 329). O túmulo de Sêmele e as ruínas de sua casa que ainda exalam fumaça, espaço que Cadmo tornou intocável, estão à frente do palácio e são elementos concretos de um passado ocorrido em Tebas que justifica a vingança de Dioniso, que veio em defesa de sua mãe.

Ao declarar que está sob a forma humana (μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν, v. 4), deve-se entender que Dioniso não está sobre o θεολογείον, o local reservado para os deuses se pronunciarem acima da cena. Ele divide o palco com os outros atores como se fosse mortal e permanece disfarçado até a teofania final. André Bernand em *La carte du tragique* afirma categoricamente que o deus não está contemplando um cenário que não está acessível aos olhos do público como se pudesse ver o que há dentro do palácio estando no alto (BERNAND, 1985, pp. 209-10). Ele lembra que Pausânias (IX, 6, 7) menciona o túmulo de Sêmele localizado na parte de fora, na cidade baixa.

*As bacantes* deixa bem claro que o culto dionisiaco não nasceu na Grécia, é estrangeiro assim como o deus na peça. Ele descreve seu trajeto enumerando as regiões onde já instaurou seu culto: Lídia, Frígia, Pérsia, Bácia, Média, Arábia e toda a Ásia (vv. 13-20). Na realidade estes reinos citados compreendem a vasta região que vai desde a costa oeste da atual Turquia onde foram fundadas “cidades de belas torres cheias de helenos e bárbaros misturados” (vv. 18-9), até a Bácia que se localizava a noroeste da Índia, atual Afeganistão, e a península da Arábia, ou seja, a Ásia Menor. A Lídia é o ponto de partida de Dioniso e Tebas a primeira grega que será submetida.



O espaço mítico que é o domínio do deus já envolve quase todas as personagens desde o início da peça<sup>5</sup>. Dioniso já contaminou as irmãs de Sêmele e todas as mulheres de Tebas.

σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν,  
καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι  
γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων:  
ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμειγμένα  
χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις.  
δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει,  
ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,  
Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ  
φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὄν τίκτει Δί.

Forcei-as a usar a veste de minhas orgias,  
e toda a descendência feminina cadmiana, quantas  
mulheres havia, enlouqueci para longe das casas;  
junto às filhas de Cadmo misturadas  
sentam-se em rochedos sem teto sob pinheiros verdes.  
A cidade deve aprender, ainda que não queira,  
não sendo iniciada em meus baqueumas,  
que defendo minha mãe Sêmele  
manifestando-me aos mortais como deus que ela concebeu de Zeus.  
(vv. 34-42).

Este espaço mítico representa a esfera do sobrenatural, a presença do divino. Conforme Dioniso avança, ele também avança. A marca de que as personagens estão submetidas a ele é a loucura que as contagia. Ele é subversivo porque o domínio do deus sobre a cidade vai de encontro com a soberania de Penteu que repele os ritos dionisíacos. Para que Dioniso seja senhor do espaço de Tebas, Penteu não pode ser rei ao mesmo tempo. Assim os dois personagens

---

<sup>5</sup> Vide *supra*, pp. 41.

são os agentes que disputam o espaço de Tebas e um conspira para o fim do outro.

Nos dois últimos versos do prólogo é feita a primeira alusão ao espaço distante do Citerão. As outras localidades externas mencionadas na peça como os reinos que Dioniso diz ter conquistado (vv. 13-20) não figuram como espaço distante porque não são percorridos no tempo da ação. O único local externo visitado e construído pela fala dos atores aos espectadores durante o drama é o monte Citerão. O deus se dirige para lá saindo por um dos εἴσοδοι, onde estão as bacantes de Tebas. Seguindo Padel<sup>6</sup>, uma das saídas levaria para Tebas e a outra para o monte.

ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχὰς  
ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συμμετασχῆσω χορῶν.

Eu, com as bacantes, para as dobras do Citerão  
irei, onde estão, participarei dos coros. (vv. 62-3).

---

<sup>6</sup> *Vide supra*, p. 42.

### 3.2. PÁRODO

Neste momento (vv. 64-167), o coro das bacantes lídias, vestindo peles de gamo, coroas de hera e de serpentes, agitando os tirsos e os tamborins, tocando flauta e dançando ao som destes instrumentos, como descreveu Pereira (1973, p. 233), entoam um dos cantos mais elucidativos sobre a religião dionisiaca. O canto coral d'*As bacantes* seria um instrumento do dramaturgo para trazer ao público um exemplo do fervor do dionisismo original. O espectador ateniense do século V estava habituado a ver os rituais na forma em que evoluíram no seu tempo, ou seja, misturados a elementos de uma sociedade cada vez mais marcada pelo individualismo, com a associação do vinho ao prazer sexual. As orgias passaram a ser relacionadas ao sentido perverso que existe até hoje (BURKERT, 1993, p. 556). Mas o canto e a dança executados neste párodo remontam à forma primitiva e asiática dos baqueumas desvinculada da prática contemporânea à representação da peça.

O espaço mítico envolve totalmente as bacantes do coro. Em seu canto o coro demonstra grande ligação com Baco exortando outras bacantes a trazerem Dioniso para a Hélade (vv. 83-8), narrando o nascimento do deus a partir da coxa de Zeus (vv.88-104), incitando Tebas a segui-lo (vv. 105-19) e descrevendo os prazeres da alucinação do dionisismo e seus milagres como o leite e o vinho que escorrem do solo e o néctar que escorre das abelhas (vv. 135-167). Cada acontecimento construído por este discurso gera um espaço mítico na mente do público como as montanhas frígias e lídias (v. 139) e o ambiente do nascimento de Dioniso.

E o párodo também reforça a indicação feita anteriormente nos vv. 62-3. É a movimentação em direção ao monte Citerão que estabelece o eixo espacial d'*As bacantes*. Entenda-se por eixo espacial o deslocamento do embate entre os antagonistas que se inicia em Tebas, mas é concluído no Citerão. A

soberania sobre todo o espaço depende deste conflito que vai gradativamente sendo transferido de um local para outro. Logo a cidade passa a ser um ponto de partida.

αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει  
Βρόμιος εὐτ' ἄν ἄγη θιάσους  
εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει  
θηλυγενῆς ὄχλος  
ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ'  
οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.

Imediatamente toda a terra dançará  
– quando Brômio liderar os tíasos –  
para a montanha, para a montanha, lá aguarda  
a multidão de mulheres,  
longe dos teares e lançadeiras  
aferroada por Dioniso. (vv. 114-9).

### 3.3. 1º EPISÓDIO

Este episódio (vv. 170-370) inicia-se com o adivinho Tirésias entrando pelo εἴσοδος que leva a Tebas e se dirigindo ao fundo da σκηνή para chamar Cadmo que sai de dentro do palácio pela porta central da fachada.

Ambos estão envergando nébrides e carregando tirsos, símbolos da submissão a Dioniso. No caso de Cadmo, membro da realeza, ele mostra aos olhos do público que o interior do οἶκος também foi contaminado pelo deus, além de todas as mulheres já terem partido para a montanha.

**Τειρεσίας** (...) οἶδε δ' αὐτὸς ὦν ἤκω πέρι  
ἄ τε ξυνεθέμην πρέσβυς ὦν γεραιτέρω,  
θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν  
στεφανοῦν τε κρᾶτα κισσίνοις βλαστήμασιν.

**Tirésias** Ele sabe para que eu vim  
e o que eu, um velho, combinei com ele, que é mais  
[velho:  
segurar os tirsos, vestir as peles de gamo  
e coroar a cabeça com ramos de hera. (vv. 174-7).

**Κάδμος** δεῖ γάρ νιν ὄντα παῖδα θυγατρὸς ἐξ ἐμῆς  
[Διόνυσον ὃς πέφηνεν ἀνθρώποις θεὸς]  
ὄσον καθ' ἡμᾶς δυνατὸν αὔξεσθαι μέγαν.

**Cadmo** É preciso, por ser filho de minha filha,  
[Dioniso que se manifestou como deus aos homens]  
exaltá-lo até onde está em nosso poder. (vv.181-3).

Mas apesar de não ter restado nenhuma das mulheres tebanas na cidade, os dois anciãos foram os únicos homens a aceitarem Dioniso. Este é o limite do domínio do deus até aqui.

**Κά.** μόνοι δὲ πόλεως Βακχίῳ χορεύσομεν;

**Τε.** μόνοι γὰρ εὖ φρονοῦμεν, οἱ δ' ἄλλοι κακῶς.

**Ca.** Só nós da cidade dançaremos por Baco?

**Ti.** Só nós pensamos bem, os outros mal. (vv. 195-6).

A entrada de Penteu é anunciada por Cadmo. Ele evidentemente usa o εἴσοδος de Tebas, pois no início de sua fala diz ter sido inteirado dos rumores que correm pela cidade e prendido algumas bacantes.

**Κά.** Πενθεὺς πρὸς οἴκους ὄδε διὰ σπουδῆς περᾶ,

**Ca.** Eis que Penteu, às pressas, se dirige ao palácio. (v. 212).

**Πενθεύς** ἔκδημος ὦν μὲν τῆσδ' ἐτύγχανον χθονός,  
κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά,

**Penteu** Eu me encontrava longe desta terra,  
e ouvi más notícias pela cidade. (vv. 215-6).

**Πε.** ὅσας μὲν οὖν εἴληφα, δεσμίους χέρας  
σώζουσι πανδήμοισι πρόσπολοι στέγαις·

**Pe.** Quantas eu capturei, amarradas as mãos,  
servos mantêm em prisões públicas. (vv. 226-7).

Como notou Pereira, os primeiros trinta e um versos são considerados uma espécie de segundo prólogo em que Penteu ignora a presença dos dois anciãos, por uma convenção cênica frequente no teatro grego (vv. 215-47) (1973, p. 332).

O rei, herói trágico, além de fazer frente ao avanço dos cultos dionisiacos, também expressa uma visão pejorativa do dionisismo que acaba coincidindo com a forma que tomou no século V em que os ritos se confundiam

com a libertinagem. Senhor de Tebas através do poder herdado de Cadmo, Penteu defende seu espaço ameaçando decapitar Dioniso.

(...) ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν  
πῶσσοσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,  
πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους,  
τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου.

(...) Uma e outra para o isolamento  
se esgueira para servir as camas de homens:  
sob o pretexto de mênades sacrificantes,  
para antes celebrar Afrodite que a Baco. (vv. 221-5).

εἰ δ' αὐτὸν εἴσω τῆσδε λήψομαι στέγης,  
παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασειόντά τε  
κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμῶν.

Se eu o apanhar dentro desta casa,  
fá-lo-ei parar de bater o tírso e agitar  
os cabelos, decapando o pescoço do corpo. (vv. 239-41).

Tirésias defende e elogia Dioniso, lembrando também que não há licenciosidade nos ritos impostos pelo deus.

οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει  
γυναῖκας ἐς τὴν Κύπριν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει  
[τὸ σωφρονεῖν ἔνεστιν εἰς τὰ πάντ' αἰί]  
τοῦτο· σκοπεῖν χρή· καὶ γὰρ ἐν βακχεύμασιν  
οὔσ' ἢ γε σώφρων οὐ διαφθαρήσεται.

Dioniso não forçará a serem castas  
as mulheres para Cípris, mas isto pertence,  
[a sensatez existe para tudo sempre],  
à sua natureza. E nos baqueumas  
a sensata não se corromperá. (vv. 314-8).

Na tentativa de convencer seu neto, Cadmo invoca o fim trágico de Actéon, primo de Penteu e filho de Autónoe, que junto com Ino e Agave, acusaram Sêmele de ter engravidado de um mortal. Isto ocorreu no Citerão, assim a montanha se torna um local funesto para a família com a morte de Actéon e Penteu mais adiante, e com o desvario destrutivo das mulheres.

ὄρῳς τὸν Ἀκτέωνος ἄθλιον μόνον,  
ὄν ὠμόσιποι σκύλακες ἄς ἐθρέψατο  
διεσπάσαντο, κρείσσον' ἐν κυναγίαις  
Ἄρτέμιδος εἶναι κομπάσαντ', ἐν ὀργάσιν.

Veja o miserável destino de Actéon,  
que os crudívoros cães que criara  
o dilaceraram por vangloriar-se de ser  
melhor que Ártemis na caça, nas planícies. (vv. 337-40).

Ao fim do embate de palavras, os anciãos saem pelo εἴσοδος do Citerão para subir a pé para a montanha, como já haviam anunciado antes.

**Κά.** οὐκοῦν ὄχοισιν εἰς ὄρος περάσομεν;

**Τε.** ἀλλ' οὐχ ὁμοίως ἂν ὁ θεὸς τιμὴν ἔχοι.

**Ca.** Então iremos de carro para a montanha?

**Te.** Mas o deus não teria a mesma honra. (vv. 191-2).



### 3.4. 1º ESTÁSIMO

O canto do primeiro estásimo (vv. 370-431) trata da reverência aos deuses. O coro mais uma vez exalta os ritos dionisiacos, como acabou de fazer Tirésias, e censura a desmedida de Penteu que se sustenta plenamente em sua capacidade humana sem buscar o auxílio divino, esta é sua ὕβρις.

βραχὺς αἰὼν· ἐπὶ τούτῳ  
δὲ τίς ἂν μεγάλα διώκων  
τὰ παρόντ' οὐχὶ φέροι;

Curta é a vida, e neste caso  
quem persegue grandezas  
poderia não suportar as coisas presentes? (vv. 397-9).

Há também referências a outras localidades. As bacantes lídias sonham celebrar suas orgias sagradas nas regiões mais agradáveis aos fiéis de Baco. Chipre é o domínio de Afrodite, companheira do deus. Faros (Egito) é o berço do culto dionisiaco para Heródoto. E a Piéria contém a mansão das Musas, ambiente selvagem cortado por vales profundos e torrentes. (BERNAND, 1985, p. 214). Estes locais também eram os limites do mundo conhecido dos gregos: a ilha de Chipre ao leste, o Egito ao sul e a Piéria ao norte na vertente setentrional do maciço do Olimpo (PEREIRA, 1973, p. 334).

ἰκοίμαν ποτὶ Κύπρον,  
νᾶσον τᾶς Ἀφροδίτας,  
ἴν' οἱ θελξίφρονες νέμον-  
ται θνατοῖσιν Ἔρωτες,  
Πάφον, τὰν ἑκατόστομοι  
βαρβάρου ποταμοῦ ῥοαὶ

καρπίζουσιν ἄνομβροι,  
οὐ δ' ἄ καλλιστευομένα  
Πιερία, μούσειος ἔδρα,  
σεμνὰ κλειτὺς Ἰ Ολύμπου·

Quem me dera ir para Chipre,  
ilha de Afrodite,  
lá onde moram os Amores  
encantadores de mortais;  
e para Faros, que correntes  
de cem bocas do rio bárbaro  
fertilizam sem chuva;  
e para a belíssima  
Piéria, trono das Musas,  
sagrada encosta do Olimpo. (vv. 402-11)

### 3.5. 2º EPISÓDIO

O segundo episódio (vv. 434-518) inicia-se com um processo espacial importante. Uma cena ocorrida fora do palco é construída na fala do servo. Trata-se da primeira subversão em que um grupo submisso a Penteu passa para controle de Dioniso, o que é um avanço do espaço mítico sobre um espaço fora do palco no ocorrido no tempo da ação. É a primeira prova dos poderes do deus que milagrosamente liberta as bacantes cativas.

**Θεράπων** ἄς δ' αὖ σὺ βάκχας εἶρξας, ἄς συνήρπασας  
 κᾶδῃσας ἐν δεσμοῖσι πανδήμου στέγης,  
 φροῦδαί γ' ἐκεῖναι λελυμέναι πρὸς ὀργάδας  
 σκιρτώσι Βρόμιον ἀνακαλούμεναι θεόν·  
 αὐτόματα δ' αὐταῖς δεσμὰ διελύθη ποδῶν  
 κληῖδές τ' ἀνήκαν θύρετρ' ἄνευ θνητῆς χερός.

**Servo** Quanto às bacantes que tu prendeste, levaste  
 e encarceraste nas prisões públicas,  
 vão soltas para os campos  
 saltando e invocando o deus Brômio.  
 Os grilhões por si se soltaram dos pés  
 e as chaves abriram as portas sem mão humana.  
 (vv. 443-8).

Este episódio também é um momento de grande disputa dialética. Ele traz a disputa entre os antagonistas d'*As bacantes* para o diálogo, uma marca comum em Eurípides. O deus efeminado é trazido sem resistência pelo servo na presença de Penteu que o interroga insistentemente. O rei demonstra grande vontade de ouvir da boca do deus em forma de estrangeiro os segredos dos rituais. Dioniso, hábil nas palavras, se defende das perguntas incisivas. A habilidade discursiva do estrangeiro é tachada de sofismo por Penteu, que ameaça prendê-lo.

**Πε.** δίκην σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν.

**Pe.** Tu debes pagar a pena por teus malignos sofismas. (v. 489).

**Πε.** ὡς θρασὺς ὁ βᾶκχος κοῦκ ἀγύμναστος λόγων.

**Pe.** Que Baco atrevido e nada destreinado na fala. (v. 491).

Dioniso se mantém confiante, avisando que será libertado pelo deus, ele mesmo. Juntamente antecipa que a impiedade do rei será punida por Dioniso e que Penteu também o está prendendo, uma ambiguidade que implicitamente revela sua identidade.

**Διόνυσος** λύσει μ' ὁ δαίμων αὐτός, ὅταν ἐγὼ θέλω.

**Dioniso** A própria divindade me libertará, quando eu desejar. (v. 498).

**Δι.** στεῖχοιμ' ἄν· ὅτι γὰρ μὴ χρεῶν οὔτοι χρεῶν  
Παθεῖν. ἀτάρ τοι τῶνδ' ἄποιν' ὑβρισμάτων  
μέτεισι Διόνυσός σ', ὄν οὐκ εἶναι λέγεις·  
ἡμᾶς γὰρ ἀδικῶν κείνον ἐς δεσμοὺς ἄγεις.

**Di.** Eu posso ir, pois o que não se deve não é preciso sofrer. Mas o preço dessas transgressões a ti reclamará Dioniso, aquele que dizes não existir. Ao nos ofender, para a prisão o levas. (vv. 515-8).

### 3.6. 2º ESTÁSIMO

Bernand afirma que a alusão a Tebas feita no segundo estásimo (vv. 519-75) pode surpreender do ponto de vista geográfico. Na primeira estrofe as lídias evocam a cidade celebrando o rio Dirce, chamado de “filha de Aqueloo”. A surpresa a que Bernand se refere é que o rio Aqueloo separa a Etólia da Acarnânia de norte a sul e desemboca no golfo de Corinto. Entre a Acarnânia e a Béocia, onde se localiza Tebas, está a Fócida, de modo que as duas regiões não fazem fronteira entre si e existe uma distância considerável entre o Aqueloo e Tebas. Mas, sendo o maior da Grécia, ele é visto como pai mítico das ninfas e dos rios, entre eles Dirce. E o coro constrói um espaço mítico quando lembra que Dirce participou do nascimento de Dioniso. O deus recém-nascido não teria sido mergulhado no rio, mas sua água teria servido para banhá-lo, o que o faz testemunha deste nascimento. Desse modo Dirce, metáfora da cidade, não pode aprovar as perseguições de Penteu contra Dioniso. Em contrapartida o rei, como a raça dos titãs, nasceu da terra e é adversário dos deuses (BERNAND, 1985, pp. 210-1).

Ἀχελῷου θύγατερ,  
πότνι' εὐπάρθενε Δίρκα,  
σύ γάρ ἐν σαῖς ποτε παγαῖς  
τὸ Διὸς βρέφος ἔλαβες,

Ó filha de Aqueloo,  
venerável virgem Dirce,  
tu noutro tempo em tuas correntes  
o filho de Zeus acolheste. (vv.519-22).

σύ δέ μ', ὦ μάκαιρα Δίρκα,  
στεφανηφόρους ἀπωθῆ  
θιάσους ἔχουσαν ἐν σοί.

Mas tu, ó sagrada Dirce,  
rejeitas a mim quando levo  
tíastos coroados junto a ti. (vv. 530-2).

No epodo (vv. 556-75) as mênades evocam os locais de culto de maior afinidade para o deus: Nisa, o Parnaso e o Olimpo, três célebres montanhas, o que mostra que Dioniso é o deus da ὄρειβάσια (festival em que pessoas atravessavam as montanhas). Os antigos conheciam quinze localidades com o nome Nisa, mas esta é provavelmente a da Trácia, ao norte da ilha de Tasos. Para ir de Nisa à Piéria por terra, deve-se atravessar os três principais rios da Macedônia. Eles são nomeados na evocação da Piéria: o Áxio, o Lídias, e o Haliacmon, que é designado por uma perífrase:

(...), ὄν ἔκλυον  
εὖππρον χώραν ὕδασι  
καλλίστοισι λιπαίνειν.

aquele que ouvi dizer que fertiliza  
o país de belos cavalos  
com as mais belas águas.  
(vv. 573-5).

Estas referências de Eurípides a localidades distantes parecem, às vezes, equivocadas, como a planície da Beócia que ganha aparência da Macedônia. A inexatidão geográfica gera o efeito poético na criação deste país “dionisíaco”, manifesto no prazer destas bacantes que deixaram a Ásia (BERNAND, 1985, p. 215).

### 3.7. 3º EPISÓDIO

No terceiro episódio (vv. 576-861) há comunicações claras com os espaços extracênico e distante.

Dioniso se dirige ao coro pedindo que se atente para a sua voz, pois ele mesmo não está visível.

ἰὼ,  
κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,  
ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.

Iô,  
Ouvi, ouvi minha voz,  
Iô, bacantes, Iô, bacantes! (vv. 576-8).

O único espaço invisível que pode ser evocado através de gritos é o espaço extracênico<sup>7</sup>, logo o deus só pode estar gritando de dentro do palácio, como ele mesmo confirma adiante adiantando, também, a entrada de Penteu.

(...) ἤσυχος δ' ἐκβὰς ἐγὼ  
δωμάτων ἤκω πρὸς ὑμᾶς, Πενθέως οὐ φροντίσας.  
ὥς δέ μοι δοκεῖ (ψοφεῖ γοῦν ἀρβύλη δόμων ἔσω)  
ἐς προνώπι' αὐτίχ' ἤξει.

Saindo silencioso do palácio,  
eu vim até vós, sem pensar em Penteu.  
Parece-me (bem soa a bota dentro do palácio)  
que já virá à frente da casa. (vv. 636-9).

---

<sup>7</sup> Vide *supra*, p. 38.

Mas, por se tratar de uma divindade, Dioniso também faz sua presença percebida por outros meios além de sua voz. Antes de surgir diante das bacantes, ele envia um terremoto para arruinar o palácio e ateia fogo ao redor do túmulo de sua mãe Sêmele. Pereira lembra que, apesar de não se saber exatamente se os recursos cênicos do século V a. C. dariam conta de representar estes fenômenos, nada há no texto que indique que eles fossem apenas fruto do delírio causado nos personagens (1973, p. 336). Assim, considerando-os fatos reais na ação, Dioniso faz recordar que não está inserido apenas no espaço extracênico, mas também no mítico. Este último conseqüentemente faz um novo avanço com o terremoto, ele passa a envolver o palácio em seu domínio excluindo-o do de Penteu.

Resta apenas o rei a ser arrebatado para a esfera de Dioniso. E o deus, antes da entrada de Penteu, revela que este processo já teve início. Sua fala constrói o que se passou dentro do palácio. Quando estava prestes a acorrentar seu prisioneiro, o rei foi vítima da alucinação. Acorrentou um boi e atacou um fantasma, ambos pareciam-lhe ser Dioniso (vv. 616-31).

A evocação do espaço distante neste episódio é a primeira construção do ambiente do monte Citerão e seus arredores. Na sua longa fala (vv. 677-774), o boieiro, que entra pelo εἴσοδος da montanha, conta a fúria das bacantes investindo pela planície. Este mensageiro as contemplou do alto do Citerão, de modo os fatos foram vistos de longe. Para ele a Beócia se caracteriza pela imensidão da planície, o curso do Asopo que nasce nesta montanha e os ricos campos de trigo, o que Bernand diz estar de acordo com a realidade geográfica da Antiguidade. Para dar veracidade, o boieiro menciona dois vilarejos à margem dos campos ricos em trigo, Hísias e Éritras, cuja localização é comprovada por ruínas antigas (BERNAND, 1985, p. 211).

O ataque das bacantes na planície é rápido. Trata-se de recuperar o domínio das ladeiras do Citerão que formam os confins do território tebano na



direção sudoeste. A montanha é o seu reino para que se reúnam os tíasos formados pelas mulheres tebanas e comandados por Agave, Autónoe e Ino. O boieiro se refere ao monte como um local de neves eternas.

**Ἄγγελος** Πενθεῦ κρατύνων τῆσδε Θηβαίας χθονός,  
ήκω Κιθαιρῶν' ἐκλιπῶν, ἴν' οὔποτε  
λευκῆς χιόνος ἀνείσαν εὐαγεῖς βολαί.

**Mensageiro** Penteu, senhor desta terra tebana,  
eu venho do Citerão, onde nunca  
cessam as claras precipitações da neve branca.  
(vv. 660-2).

Pereira afirma que esta descrição não é exata, pelo menos na atualidade. As condições climáticas podem ter mudado e nevaria muito mais no inverno (PEREIRA, 1973, p. 336). De qualquer forma, pinheiros e carvalhos protegem o repouso das bacantes que o mensageiro contempla ao nascer do sol. E esta paisagem arborizada e isolada se torna um espaço mítico ao se transformar num paraíso onde animais selvagens se tornam dóceis, a água jorra da rocha ao toque do tirso, o vinho nasce da terra, o leite surge do solo e o mel escorre pelos ramos hera. Em seguida o quadro se torna uma caçada brutal, o σπαραγμός, quando os vaqueiros e os pastores, em emboscada, tentam pegar Agave e ela, escapando, chama suas “ligeiras cadelas”, ou seja, suas companheiras, para dilacerar os bois e espalhar nas árvores suas partes pingando sangue.

No fim do episódio Penteu e Dioniso voltam para o interior do palácio para vestir o rei como uma bacante. É o início do plano do deus para espreitar as mênades na montanha que causará a ruína de Penteu.

**Δι.** ἐλθόντ' ἐς οἶκους ...

**Πε.** ... ἄν δοκῆ βουλευόσμαι.

**Di.** Após entrarmos no palácio...

**Pe.** ... decidirei o que parece melhor. (v. 843).

### **3.8. 3º ESTÁSIMO**

A estrofe (vv. 862-81) deste canto (vv. 862-911) remonta mais uma vez ao ambiente paradisíaco. As bacantes exaltam o prazer de correr pela montanha comparando-se à corça que se evade dos caçadores e seus cães que as perseguem. Bernand comenta que este elogio constante à natureza, que o poeta exprime mais profundamente do que em todas as outras peças de Eurípides, certamente revela sua satisfação nestas evocações em que o prazer das ménades acompanha o seu próprio prazer (BERNAND, 1985, p. 214).

(...) ἡδομένα  
βροτῶν ἐρημίαῖς σκιαρο-  
κόμοιό τ' ἔρνεσιν ὕλας;

rejubilando-se  
longe dos mortais e entre rebentos  
das florestas de folhas umbrosas. (vv. 874-6).

### 3.9. 4º EPISÓDIO

No quarto episódio (vv. 912-76) o domínio de Dioniso sobre Penteu se concretiza nas vestes de bacante que o rei traja. O deus, excitado para vê-lo transformado, assim como para mostrá-lo ao público, surge primeiro do palácio e depois chama sua vítima, que sai em seguida.

**Δι.** σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἄ μὴ χρεῶν ὀρᾶν  
σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω,  
ἔξιθι πάροιθε δωμαίων, ὄφθητί μοι,  
σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βákκης ἔχων,  
μητρός τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατάσκοπος·  
πρέπεις δὲ Κάδμου θυγατέρων μορφὴν μιᾶ.

**Di.** Tu, que estás ansioso por ver o que não deves  
e apressado para perseguir o que não deves, a ti falo, ó Penteu,  
vem diante do palácio, mostra-te a mim,  
com veste de mulher, de mênade, de bacante,  
espião de tua mãe e de sua tropa.  
Pareces uma filha de Cadmo na aparência. (vv. 912-7).

É neste ponto que o espaço mítico passa a envolver completamente a ação. Penteu está com seu senso totalmente desarranjado, vê dois sóis, duas Tebas e como touro vê Dioniso. O rei, que até então mantinha o controle da casa, foi enlouquecido dentro dele, o que confirma que Dioniso submeteu tudo o que era de Penteu. Quando o deus lhe diz que uma mecha de cabelo está fora do lugar, o rei fala:

**Πε.** ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασειῶν τ' ἐγὼ  
καὶ βακχιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμισα.

**Pe.** Lá dentro, agitando-o e movendo-o,  
tirei-o do lugar, quando enlouqueci. (vv. 930-1).

Sobre a questão da casa, Wiles em *Tragedy in Athens* completa o pensamento de Zeitlin observando que, como tentativa de fechar a cidade, o palácio e seu espírito contra Dioniso, Penteu, um homem, passa a tomar posse da casa enquanto as mulheres, que normalmente tem a custódia da casa, abandonaram a cidade. O custo desta inversão espacial é que Penteu, dentro da casa, é transformado em uma mulher (WILES, 1997, p. 171).

O rei chega até a pensar em carregar nos ombros o monte Citerão. Dioniso, que sempre incentiva sua loucura, só pede que ele tome cuidado e ainda nos ensina que Pã e as ninfas, divindades silvestres, habitavam a montanha (vv. 51-2).

A partir daqui o delírio do rei o leva lenta e calculadamente para a morte, ele não mais retornará à cena. O deus espera-o sair pelo εἴσοδος que leva ao Citerão, depois, em tom diferente, antecipa o castigo que se aproxima de Penteu e, por fim, sai pela mesma saída.

**Δι.** δεινὸς σὺ δεινὸς κάπτι δειν' ἔρχη πάθη,  
ὥστ' οὐρανῶ στηρίζον εὐρήσεις κλέος.  
ἔκτειν', Ἀγαυή, χεῖρας αἶ θ' ὁμόσποροι  
Κάδμου θυγατέρες· τὸν νεανίαν ἄγω  
τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὁ νικήσων δ' ἐγὼ  
καὶ Βρόμιος ἔσται. τᾶλλα δ' αὐτὸ σημαεῖ.

**Di.** Terrível, tu, terrível, buscas terríveis sofrimentos,  
de modo que encontrarás a glória que se estende até o céu.  
Estende as mãos, Agave, vós, filhas de Cadmo,  
nascidas do mesmo sangue. Eu conduzo este jovem  
para o grande combate. Vencedor eu serei  
e Brômio também será. O resto se mostrará. (vv. 971-6).

### 3.10. 4º ESTÁSIMO

De maneira geral, em toda a peça Tebas serve como palco para as tensões que são resolvidas no Citerão. Assim a cidade é o ponto de partida para o monte, não é à toa que o coro o menciona com frequência. No quarto estásimo (vv. 977-1023) as lídias evocam novamente a montanha, desta vez para exortar as cadelas da Loucura, divindade ligada às Erínias, contra Penteu. O ambiente mítico do Citerão passará, no episódio seguinte, a local de justiça divina. O que o coro tanto anseia neste canto é exatamente o que se passará depois. E além de ser uma antecipação dos fatos, é também uma prece que será atendida pela divindade, símbolo da piedade que os devotos recebem. Penteu espiará as mênades e será visto sobre o abeto, assim como as lídias pedem.

ἴτε θοαὶ Λύσσης κύνες, ἴτ' εἰς ὄρος,  
θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι·  
ἀνοιστρήσατέ νιν  
ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ  
λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.  
μάτηρ πρῶτά νιν λευρᾶς ἀπὸ πέτρας  
ἢ σκόλοπος ὄψεται  
δοκεύοντα, μαινάσιν δ' ἀπύσει·

Ide, ágeis cadelas da Loucura, ide para a montanha,  
onde as filhas de Cadmo detêm seu tiaso.  
Enlouquecei-as  
contra aquele em veste de mulher,  
enlouquecido espião das mênades.  
A mãe será a primeira a vê-lo,  
atrás de um rochedo liso ou de uma árvore  
espreitando, e chamará pelas mênades. (vv. 977-84).

### 3.11. 5º EPISÓDIO

O quinto episódio (vv. 1024-152) começa com a entrada do segundo mensageiro que entra pelo εἴσοδος do Citerão, pois é de lá que traz as notícias.

Antes de se dirigir ao coro, ele recupera o belo passado de Tebas, cidade literalmente nascida da terra por terem suas principais famílias vindo dos guerreiros oriundos dos dentes de dragão semeados por Cadmo, entre eles Equíon, pai de Penteu. A glória do passado se opõe à desventura do presente.

' Ἄγγελος <B> ὦ δῶμ' ὃ πρὶν ποτ' ἠτύχεις ἀν' Ἑλλάδα  
[Σιδωνίου γέροντος, ὃς τὸ γηγενὲς  
δράκοντος ἔσπειρ' ὄφιός ἐν γαίᾳ θέρος],  
ὥς σε στενάζω, δοῦλος ὦν μὲν, ἀλλ' ὅμως  
[χρηστοῖσι δούλοις συμφορὰ τὰ δεσποτῶν].

**Mensageiro 2** Ó palácio, outrora próspero na Hélade,  
do ancião de Sídon, que semeou no solo a colheita  
do dragão serpente nascido da terra,  
como te lamento, embora eu seja servo, mesmo assim,  
bons servos tomam as dores de seus senhores.  
(vv. 1024-8).

Este mensageiro dá ao público uma nova descrição do Citerão (vv. 1043-152), não mais mítica como entoava o coro, mas realista, o que se explica por servirem a senhores diferentes. É natural esperar que o coro, inspirado por Dioniso, expresse uma linguagem mais entusiástica enquanto o mensageiro, servo de Penteu, se aproxime mais da sobriedade do rei irreverente aos deuses. Apesar disto, o relato descreve as ações sobrenaturais das mênades, afinal o espaço distante do monte ainda é mítico, dominado pelo deus, por mais racional que seja a fala do mensageiro. Bernand comenta que o local e ações descritas desde a paisagem até o ataque sobre Penteu geram a transformação desta

paisagem paradisíaca num espaço amaldiçoado para a família do rei por comportar a sua morte (1985, pp. 213-4).

O relato conta a subida à montanha de Penteu, o deus e o mensageiro. Da rápida referência ao vale verdejante, às árvores e aos pinheiros, o centro das atenções passa para as ocupações das bacantes. Umas enfeitam os tirsos, outras cantam em louvor a Baco. Em seguida principiam as manifestações sobrenaturais. Dioniso dobra o abeto até o rei, “realizando feito de não mortal” (v. 1069). Após instalar o espião das mênades sobre a árvore, surge a voz de Dioniso vinda do éter por duas vezes lançando-as contra Penteu. Nesta duração todos os animais e mesmo as folhagens silenciam absolutamente (vv. 1079-88). Aceleradas pelo deus elas investem contra o rei que viu o que não devia, as danças secretas. Após arrancarem o abeto do solo com as mãos, o espião, gemendo de dores no chão, recupera sua sanidade mental ao retirar a mitra da cabeça, o que não acontece com Agave, como observou Pereira (1973, p. 339). Mesmo implorando por piedade, não consegue retirar sua mãe da loucura. Ela inicia o processo do σπαραγμός e todas, com força sobrenatural, arrancam os membros de Penteu e os atiram longe sobre os rochedos e as árvores. Por fim, o mensageiro ainda adianta a entrada de Agave carregando a cabeça do filho cravada no tirso.

**Ag.** χωρεῖ δὲ θήρα δυσπότημῳ γαυρουμένη  
τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον  
τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας,  
τὸν καλλίνικον, ὧ δάκρυα νικηφορεῖ.

**Me.** Ela avança, orgulhosa com a caça funesta,  
para dentro das muralhas, invocando Báquio,  
seu companheiro caçador, seu cúmplice na caça,  
o glorioso vencedor, para quem carrega lágrimas como prêmio.  
(vv. 1144-7).



### 3.12. 5º ESTÁSIMO

Este breve canto (vv. 1153-67) exprime dois sentimentos opostos do coro. O primeiro é de júbilo, pois o perseguidor das bacantes e de seu deus Dioniso se perdeu como vítima de sua própria investidura. Por outro lado, o segundo sentimento é de piedade por Agave e suas irmãs, já que a vingança do deus trouxe consequências funestas sobre elas. Elas foram instrumento da destruição de seu rei e familiar.

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,  
ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν  
τὰν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγενέτα,  
ὄς τὰν θηλυγενῆ στολὰν  
νάρθηκά τε, πιστὸν Ἄϊδαν,  
ἔλαβεν εεθυρσον,  
ταῦρον προηγητήρα συμφορᾶς ἔχων.  
βάκχαι Καδμείαι,  
τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε  
ἐς γόνον, ἐς δάκρυα.

Dancemos por Báquio,  
clamemos a desgraça  
de Penteu, descendente do dragão,  
que envergou uma veste de mulher  
e o bastão, fiel de Hades,  
por belo tirso,  
tendo o touro como guia de sua desventura.  
Bacantes cadmianas,  
conquistastes renomada e gloriosa vitória  
em direção aos lamentos, às lágrimas. (vv. 1153-62).

### 3.13. ÊXODO

O êxodo (vv. 1168-382) começa mostrando que alguns fatos obscenos eram revelados aos olhos do público no teatro grego. Apesar da retaliação de Penteu ter corrido fora de cena, os espectadores não são poupados de verem os pedaços de seu corpo, como ocorreria no *bienséant* teatro clássico francês que preza pela pureza de não escandalizar o público. Primeiro é trazida a cabeça enfiada no tirso de Agave, que acaba de chegar do Citerão no início do episódio, que também revela o espaço metateatral<sup>8</sup>. Depois as outras partes são carregadas pelos escravos que acompanham Cadmo, também vindos da montanha. É provável que para isso fosse utilizado o *ἐκκύκλημα*, o carro com rodas que costumava trazer os restos da brutalidade ocorrida no exterior.

**Κα.** ἔπεσθέ μοι φέροντες ἄθλιον βάρος  
 Πενθέως, ἔπεσθε, πρόσπολοι, δόμων πάρος,  
 οὐ σῶμα μοχθῶν μυρίοις ζητήμασιν  
 φέρω τόδ', εὐρῶν ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς  
 διασπαρακτὸν, κούδ' ἐν ταύτῳ πέδου  
 [λαβῶν, ἐν ὕλῃ κείμενον δυσσευρέτῳ].

**Ca.** Segui-me, carregadores do mísero fardo de Penteu. Segui, servos, diante do palácio, onde, exausto por infinitas buscas, carrego este corpo, encontrei-o nas dobras do Citerão em pedaços, não recolhi nenhum no mesmo lugar, jazia na floresta difícil de achar. (vv. 1216-21).

Quando Agave deseja cravar a cabeça de sua vítima sobre as muralhas, ela menciona os tríglifos que as ornavam (v. 1215). Este é um detalhe para a reconstituição da fachada do palácio de Tebas, a “cidade de belas torres”

---

<sup>8</sup> Vide *supra*, p. 39.

(v. 1202). Pereira explica que o friso da fachada certamente tinha tríglifos alternados com métopas, como é próprio do estilo dórico. Era aí que se fixavam os troféus de caça, ou, entre os bárbaros, as cabeças dos inimigos (1973, p. 339). Assim, mesmo sem a brutalidade contra o próprio filho, a atitude de Agave ainda seria totalmente incivil do ponto de vista grego.

O monte Citerão ganha neste episódio o seu significado final para a família de Cadmo. A montanha causou a morte do senhor de Tebas e tornou-se um local funesto para os cadmianos.

**Ag.** Κιθαιρών . . .      **Χορός** Κιθαιρών;

**Ag.** κατεφόνευσέ νιν.

**Ag.** Citerão . . .      **Coro** Citerão?

**Ag.** Que o assassinou. (vv. 1177-8)

**Ag.** ἔλθοιμι δ' ὅπου

μήτε Κιθαιρών (ἔμ' ἴδοι) μιαρὸς

μήτε Κιθαιρῶν' ὄσσοισιν ἐγώ,

μηδ' ὄθι θύρσου μνήμ' ἀνάκειται:

Βάκχαις δ' ἄλλαισι μέλοιεν.

**Ag.** Oxalá eu fosse aonde  
nem o Citerão impuro me veria  
nem eu ao Citerão com os olhos  
nem onde está guardada a memória do tirso.  
Que isto interesse a outras bacantes. (vv. 1383-7).

Por fim, Dioniso finalmente aparece *ex machina* se revelando como deus. Como se convencionou na tragédia grega, o deus declara o destino dos personagens. Porém esta é a parte mais fragmentada d'*As bacantes* em que muitos versos foram perdidos. Seguindo a hipótese de reconstituição que Pereira apresenta, os cadmianos serão expulsos da cidade e Agave e as irmãs devem exilar-se imediatamente. E nos versos seguintes que não se perderam, Cadmo se

transformará num dragão e junto com sua esposa Harmonia, que tomará a forma de serpente, liderará um exército de bárbaros contra a Grécia. Será derrotado quando avançar sobre Delfos, mas Ares, pai de sua esposa, salvará os dois para viverem eternamente na terra dos Bem-aventurados.

#### 4. CONCLUSÃO

Estudar o espaço como meio para entender *As bacantes* exige não só o contato com elementos que compõem o próprio espaço da tragédia, mas também a recuperação de noções intrínsecas que povoavam a mente do espectador da primeira representação da peça para uma compreensão mais aprofundada. Isto torna necessário o conhecimento do público, da religião dionisiaca, da estrutura e das convenções do teatro grego etc. Apesar de o espaço ser apenas uma parte, nunca é possível separá-lo do todo.

Tebas, a cidade murada, é um espaço físico adotado para a representação e ao mesmo tempo um agente sobre a ação que se apóia em sua fama. Apesar de Cadmo e Tirésias aceitarem Dioniso, a cidade é representada por Penteu que possui todos os traços da tirania característica de Tebas. Aos olhos do espectador ateniense que se sustentava em sua democracia, é natural esperar deste local uma atitude repressora e autoritária, como de fato foi o desejo dos tebanos em escravizar os atenienses no final da guerra do Peloponeso. As duas cidades sustentavam uma grande rivalidade, o que tona a Tebas do teatro ático uma fonte certa de poder destruidor. Assim sendo, Penteu é mais um porta-voz de sua cidade do que um rei voltado para seus interesses pessoais. Qualquer um que não reconheça esta soberania é rapidamente atacado.

Dioniso é o antagonista exato em relação a Penteu e seu espaço tebano, pois é um deus, pregador de ritos subversivos asiáticos e senhor de um espaço mítico, que se opõe a um homem, defensor de suas tradições locais e cético para com as dádivas divinas. Duas naturezas tão distintas não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo. Enquanto o rei ainda domina a cidade, o deus está acorrentado. E quando Dioniso inicia sua vingança, o palácio de Penteu é atingido por um terremoto e o rei perde o juízo. Esta é a disputa central da peça, a disputa do espaço. Este espaço disputado é tudo: os cidadãos,

os escravos, o palácio, a cidade e até o monte Citerão está em jogo. Assim cada um dos dois possui seu próprio espaço, o de Penteu e o espaço mítico de Dioniso que se sobrepõem sobre o espaço em questão. Entre eles há uma separação clara, mas permeável, pois ao passar de um domínio para o outro cada componente da peça vai de um espaço para outro. Neste caso a palavra espaço designa a situação em que um indivíduo se encontra, se seu senhor é um rei ou um deus.

Neste trabalho também me preocupei em notar o que se passa fora de cena, invisível para os olhos, construído apenas pelo discurso. Entre o que está dentro da cena e o que está fora existe uma nítida diferença. A cena é apenas um ponto de partida, um local de surgimento das tensões, embates dialéticos cheios de hostilidade que nunca se resolvem neste espaço cênico, mas fora dele, no espaço distante que é o Citerão. As evocações da montanha estão ao longo de toda a peça nas palavras do coro. Sempre que as bacantes lídias sofrem a angústia pela repressão de Penteu há em seguida um desejo de se evadirem para a montanha que as aliviará. De fato, é no monte durante o terceiro (vv. 677-774) e o quinto episódios (vv. 1043-1152) que as bacantes cadmianas dominam as planícies do Citerão e depois esquartejam Penteu. Portanto, há uma constante que prevalece no teatro grego: o que começa dentro termina fora. Assim são resolvidos os conflitos na tragédia.

Para reconstituir a ideia da representação original d'*As bacantes* dei atenção também às entradas e saídas dos atores. Apesar de termos apenas o texto escrito, ele dá indicações dos movimentos dos personagens ao entrarem ou saírem. Por exemplo, um mensageiro que traz notícias do Citerão naturalmente deve entrar pelo εἴσοδος que leva à montanha, assim como Penteu que se vestiu de mênade dentro do palácio deve atravessar a porta no fundo da cena (vv. 912-7). Esta movimentação, diferente de nosso teatro contemporâneo, é imprescindível de ser recuperada para entender o espetáculo cênico que vem através do estudo do espaço.

## 5. BIBLIOGRAFIA

### 5.1. Obras de autores gregos (edições e traduções):

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 16ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

EURÍPIDES. *Alceste. Andrômaca. Íon. As bacantes*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira et alii. São Paulo: Verbo, 1973.

EURÍPIDES. *As bacantes*. Trad. Fernando Melro. Lisboa: Inquérito, s/d.

EURÍPIDES. *Bacas: o mito de Dioniso*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

EURIPIDES. *Bacchae*. Ed. E. R. Dodds. 2ª. ed. Oxford: Clarendon Press, 1960.

EURIPIDES. *Bacchanals. Madness of Hercules. Children of Hercules. Phoenician maidens. Suppliants*, t. 3. Trad. A. S. Way. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

EURIPIDES. *Euripidis fabulae*, t. 3. Ed. Gilbert Murray. Oxford: Clarendon Press, 1913.

EURIPIDES. *Euripidis fabulae*, t. 3. Ed. J. Diggle. Oxford: Oxford University Press, 1994.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis. As bacantes. As fenícias*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

EURÍPIDES. *Tragedias*, t. 3. Trad. Carlos García Gual & Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, 1998.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon. Banquete. Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.

SOUSA, Eudoro de. *As bacantes de Eurípides*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VIEIRA, Trajano. *As bacantes de Eurípides*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

## 5.2. Ensaaios e textos críticos citados e consultados:

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERNARD, André. *La carte du tragique: la géographie dans la tragédie grecque*. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

GIRARD, Gilles et RÉAL, Ouellet. *O universo do teatro*. Trad. Maria Helena Arinto. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

GUINSBURG, Jacó et alii. (org.). *Semiologia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates).

INGARDEN, Roman et alii. *O signo teatral: A semiologia aplicada à arte dramática*. Trad. Luiz Arthur Nunes, Regina Zilberman, Ana Maria Ribeiro Filipouski, Tania Franco Carvalhal e Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Ed. Globo, 1977.

JEANMAIRE, H. *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1970.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RHEM, Rush. *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

ROSA, Edvanda Bonavina da. "Espacialidade e espetáculo em Agamenão". *Clássica*, São Paulo, v. 17/18, pp. 101-117, 2004-2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Fernando Brandão dos. *Canto e espetáculo em Eurípidas: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis*. São Paulo, 1998, 296 p. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SEGAL, Charles. *Dionisyac poetics and Euripides' bacchae*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. London: Methuen & Co, 1978.



UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões Almeida Jr. (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILES, David. *Greek theatre performance: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WILES, David. *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WINKLER, John J. & ZEITLIN, Froma I. (org.) *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)