

humanitas

Vol. XLVII - Vol. I

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO I
MCMXCV

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



MARTA VÁRZEAS
Universidade do Porto

ECOS DE SÓFOCLES EM AS BACANTES DE EURÍPIDES

Se a intertextualidade representa uma certa continuidade daquilo que constitui a tradição literária, ou, pelo menos, uma sua reatualização constante, não é de estranhar que ela constitua um factor de extrema importância na produção poética de um povo que ancora na memória e na tradição a sua própria identidade. A rede de relações intertextuais que é possível detectar entre as obras literárias gregas posteriores à epopeia deve-se, por um lado, à existência, previamente ao próprio nascimento da literatura, de um substrato cultural comum, corporizado num extenso *corpus* de mitos e lendas seculares, transmitidos por via oral, e no qual os poetas colhiam os elementos necessários à criação artística. Por outro lado, a composição e fixação dos poemas homéricos — e de outros para nós desconhecidos — ao iniciar a tradição literária escrita, fornecia aos futuros criadores paradigmas a partir dos quais era finalmente possível criar algo de verdadeiramente novo, libertos que estavam da exigência de memorização própria da improvisação oral. Assim, a partir de Homero, os textos aparecem, em maior ou menor grau, mas de forma constante, referenciados a uma tradição literária sempre em crescimento e que se vai consolidando, impondo modelos que as sucessivas gerações de poetas aceitam ou denegam, mas aos quais nunca permanecem indiferentes.

No caso concreto da tragédia, retomam-se os velhos mitos e os antigos modelos, mas a especificidade do novo género literário, e a emergência de novos valores, de novos problemas e de novos modos de os pensar, afectaram inevitavelmente a forma de acolher a herança cultural do passado. Daí que aquele material surja nos trágicos a uma luz diferente. Apesar de

Homero continuar a ser um dos grandes pontos de referência, é a própria tragédia que, com o tempo, se constitui como tradição, abrindo espaço, entre os seus cultores, para um «intercâmbio discursivo»¹ que, reiterando anteriores temas e processos dramáticos, podia significar tanto a perpetuação de uma determinada mundividência como a sua subversão e rejeição.

O inovador teatro de Eurípides participa deste diálogo inevitável com a tragédia anterior e, apesar de nem sempre ser possível determinar rigorosamente qual ou quais os intertextos que estão por detrás de alguns dos seus dramas, parece inegável que esse diálogo se manifesta mais em termos de ruptura do que de continuidade. O modo como o dramaturgo trabalha técnicas e situações dramáticas já exploradas traduz uma forma diversa de inquietação perante o mundo, que se distancia quer da de Ésquilo quer da de Sófocles, mas cuja expressão deles parte. Ora a presença mais ou menos evidente do estilo dramatúrgico destes autores em Eurípides não é ideologicamente neutra. Antes é um elemento fundamental na criação de significado dramático e revela uma nova concepção do mundo. É o que se pode verificar, por exemplo, em *As Bacantes*, drama que me pareceu ter algumas semelhanças temáticas e estilísticas com *Rei Édipo* de Sófocles.

O presente artigo é apenas uma sugestão de leitura que não pretende abarcar todas as questões complexas levantadas no drama de Eurípides, mas tão-só perceber o significado do tratamento dramático daqueles aspectos que estão presentes em ambas as obras. Assim se tenta mostrar até que ponto a aproximação das peças se pode revelar pertinente no processo de interpretação, sem que no entanto se atribua à intenção do autor a relação de influência detectada no drama². Entende-se aqui a abordagem intertextual como algo que diz respeito mais ao acto de recepção da obra do que aos eventuais mecanismos da sua produção. Ela é, como diz Riffaterre, «o contrário da leitura linear»³, é uma leitura dinâmica que

¹ A expressão é de V.M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (Coimbra 1986) 625.

² De resto, apesar do passado considerável que o tratamento teatral daquele mito já possuía — duas tetralogias de Ésquilo e peças de outros autores —, é completamente impossível um cotejo que permita saber até que ponto o poeta seguiu os seus modelos e onde deles se afastou, dado que nenhum desses dramas anteriores chegou até nós se não em escassos fragmentos. Sobre este assunto, veja-se a edição de Dodds (1960), xxviii-xxxiii.

³ M. Riffaterre, «L'intertexte inconnu», *Littérature* 41 (1981) 5-6: «Redefinirei assim a intertextualidade: trata-se de um fenómeno que orienta a leitura do texto, que eventualmente lhe governa a interpretação, e que é o contrário da leitura linear.»

visa extrair da relação dialógica captada entre os textos um significado mais alargado. Não se trata em *As Bacantes* de uma intertextualidade explícita; nem esse diálogo reveste as características da citação. Pelo contrário, actua como uma reminiscência, um eco de algumas cenas do drama sofocliano que ficam a ressoar na mente do leitor como um repto lançado à sua capacidade interpretativa.⁴ Este fica, assim, de posse de novos dados orientadores da leitura e que podem iluminar o(s) sentido(s)⁵.

Não é nova a afirmação de que o estilo trágico de *As Bacantes* lembra a dramaturgia de Sófocles. A sequência dramática desta peça parece ter qualquer coisa daquela espécie de necessidade com que a acção de alguns dramas sofoclianos evolui⁶. Nela não encontramos o costumado recurso do autor às extensas tiradas retóricas que em outras obras vêm quebrar, de forma um tanto inesperada e estranha, o *pathos* criado. A comparação pode, no entanto, ir mais longe e estender-se quer à problemática levantada no drama, quer à «retórica cénica» que lhe dá forma.

Se aquilo que na peça de Sófocles está em causa é, em última instância, o sentido da existência humana na sua íntima ligação com os deuses, e se esse questionamento é dramatizado, entre outros meios, pela exploração metafórica do contraste entre *cegueira* e *visão* que traduz o dilema essencial de fundo entre *aparência* e *verdade*, em *As Bacantes* o problema equacionado apresenta, pelo menos superficialmente, algumas semelhanças: o que move o dramaturgo é a forma como uma determinada divindade — Dioniso — no seu modo vário de se manifestar, se relaciona com o

⁴ Carmela Perri, num artigo sobre a alusão em literatura, propõe uma tipologia das várias formas de alusão baseada no «eco que provoca no leitor o reconhecimento inicial de um texto fonte», e lembra que «como se sabe da acústica, um eco nunca é o equivalente fónico exacto de um som original; todavia, mesmo uma citação directa, ao aparecer num novo contexto, é uma ‘distorção’ do texto de referência». Vide C. Perri, «On alluding» *Poetics* 7 (1978) 303-304.

⁵ A legitimidade deste tipo de análise decorre necessariamente de uma concepção da obra literária como um «objecto estético conhecido, fruído e valorado por um sujeito, por uma consciência.» (Aguiar e Silva, *op.cit.*, 302, n.254) e que, por isso mesmo, está aberto às mais variadas interpretações, desde que estas não se tornem incompatíveis com a chamada *leitura económica* da obra, isto é, desde que não manifestem uma apropriação abusiva do texto, que entre em conflito com dados essenciais nele existentes. Por outro lado, é também necessário que tal análise não se reduza a um mero apontar de semelhanças que em nada contribua para a compreensão da peça, ou para o alargamento da experiência estética do receptor. Sobre *leitura económica* de uma obra, veja-se U. Eco, *Os limites da interpretação* (Lisboa 1992) 115-135.

⁶ Cf. H.D.F. Kitto, *A tragédia grega* (Coimbra 1972) 329 e G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides* (London 1941) 398.

homem, e o acolhimento que este é ou não capaz de dar às pulsões irracionais que dela emanam e que constituem uma exigência do seu culto. Por seu lado, os processos de dramatização utilizados em alguns momentos-chave, não sendo exactamente os mesmos, fazem lembrar os de *Rei Édipo*. No entanto, percorrendo o caminho de comparação entre as peças que tal evocação nos sugere, começamos a dar-nos conta de que as diferenças são afinal essenciais, e podem ter algum peso na resolução de algumas das dificuldades interpretativas levantadas na peça.

Ao ler *As Bacantes*, é quase inevitável a aproximação da personagem de Penteu à de Édipo, por muito diferentes que, numa análise mais atenta, venham a ser reconhecidos o destino e a condição de ambos. Os dados em presença, todavia, permitem tal aproximação, visto que em pontos fulcrais da caracterização de Penteu se repete, embora com um alcance diferente e uma menor insistência, aquele tópico (*cegueira / visão*) que Sófocles usara para caracterizar a situação trágica de Édipo, enredado nas trevas da sua cegueira existencial, em oposição a Tirésias, de cuja cegueira efectiva emanava uma suprema luz. Depois de *Rei Édipo* não é possível ver (ou ler) indiferentemente estas cenas do drama euripídiano. O problema que nelas parece pôr-se é o da cegueira de um homem perante a evidência que não necessita de olhos para se tornar sensível. Mas, curiosamente, em *As Bacantes*, essa falta de visão que Penteu demonstra, ou seja, a sua incapacidade de perceber e aceitar a realidade divina por detrás dos acontecimentos, não é sublinhada dramaticamente no seu confronto com Tirésias. É mais tarde, frente a Dioniso, que a obstinação da personagem é caracterizada em termos de cegueira. Naquele primeiro episódio, ao contrário de Sófocles, Eurípides não explora os efeitos dramáticos da figura do cego que vê, nem parece estar interessado nas suas implicações filosóficas. O confronto que opõe o adivinho a Penteu serve outros desígnios, mas as inegáveis semelhanças com o que ocorre na tragédia sofocliana têm algum significado e, por isso, importa reflectir um pouco sobre ele.

Não sabemos se a inclusão de Tirésias no mito de Penteu seria um dado da tradição (mítica ou trágica) ou uma das usuais inovações de Eurípides⁷. Seja como for, o certo é que, se tivermos em conta a imagem que dele havia sido fixada em obras anteriores, já desde Homero, somos

⁷ O oráculo do vate em *As Fenícias*, por exemplo, é uma inovação do autor que não aparecia em *Os sete contra Tebas* de Ésquilo. Vide M.S. Alves, *Eurípides. As Fenícias* (Coimbra 1975) 38.

forçados a reconhecer que a actuação do adivinho nesta peça é, pelo menos, ambígua. A ambiguidade nasce justamente da presença em simultâneo na mesma personagem de características já fixadas pela tradição literária e de traços novos que, de alguma maneira, entram em conflito com elas. Ora, como sabemos, a ambiguidade não impede o trabalho de interpretação, funciona antes como um factor de enriquecimento, dado que nos lança como que uma provocação, obrigando a uma leitura segunda das cenas. Começemos por recordar os pontos de contacto.

Assim que se apercebe da presença de Cadmo e Tirésias, Penteu não consegue conter a indignação contra aquilo que se lhe afigura ser um espectáculo ridículo para dois anciãos veneráveis (vv.248-254). Em seguida, dirige-se directamente ao adivinho, vendo nele um embusteiro e o desencaminhador de Cadmo e afirmando que aquilo que o move é a ganância (vv.255-257):

Σὸ ταῦτ' ἐπεισας, Τειρεσία· τόνδ' αἷ θέλεις
τὸν δαίμον' ἀνθρώποισιν ωἰσφέρων νέον
σκοπεῖν πτερωτοῦς κάμπύρων μισθοῦς φέρειν.

Foste tu que o convenceste a isto, Tirésias. Introduzindo mais este novo deus entre os homens, pretendes ter mais seres alados para observar e mais salários para receber pelas vítimas queimadas.

Compare-se esta reacção com as palavras de Édipo na tragédia homónima (vv.387-389) e note-se como ela constitui, de facto, um eco de Sófocles⁸:

...μάγον τοιόνδε μηχανορράφον,
δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν
μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφυ τυφλός.

...um feiticeiro, um forjador de embustes como este, um charlatão enganador que só para o lucro tem olhos, mas para a sua arte é cego!

A ameaça que vem na sequência desta acusação (vv.258-260) — Εἰ μή σε γῆρας πολιδὸν ἐξερρέετο, / καθῆσ' ἄν ἐν βάρκχαισι δέσμιος μέσαις, / τελετὰς πονηρὰς εἰσάγων· (*Se não te valesse a tua velhice grisalha, estarias sentado como prisioneiro no meio das Bacantes, por teres instaurado esses malvados rituais*) — é também feita em termos muito próximos dos que o filho de Laio usara na cena respecti-

⁸ Também Creonte em *Antígona*, vv.1035-1047 e 1055, se revolta contra o adivinho, acusando-o de ganância.

va (vv.402-403).⁹ — εἰ δὲ μὴ ἴδοκεις γέρον / εἶναι, παθὼν ἔγνωσ ἄν οἶδά περ φρονεῖς (*não fosse o teu aspecto de velho, um bom correctivo far-te-ia tomar consciência da tua insensatez*).

Ora em Sófocles o contraste entre a debilidade física do velho adivinho cego e a força que irrompia das suas palavras dava dele a imagem de um profeta credível e digno que possuía um conhecimento íntimo da realidade das coisas, por estar do lado dos deuses e ser seu porta-voz. Por oposição, a reacção violenta do alvo dos seus oráculos (quer do protagonista em *Rei Édipo* quer de Creonte em *Antígona*) acentuava a pequenez e o isolamento de quem vivia apenas na aparência. Eurípides seguiu um caminho semelhante para caracterizar Tirésias na tragédia *As Fenícias*, onde o ancião surgia também como o detentor da verdade revelada por Apolo, a qual acabava por ser aceite por Creonte sem a agressividade que marcara a reacção das personagens sofoclianas referidas. Mas em *As Bacantes*, a despeito das semelhanças que acabamos de ver, essa marca de dignidade e de infalibilidade já não se manifesta tão claramente. A peça mantém dados tradicionais inescapáveis acerca desta figura famosa que não podem deixar de ser convocados pelo receptor: para além da associação inevitável do vate a um interlocutor privilegiado dos deuses, suscitada tão-somente pela sua presença, também a reacção violenta de Penteu parece constituir um indício de que, como sempre, as palavras do adivinho hão-de cumprir-se — ideia, de resto, aparentemente comprovada no final do drama. Mas existem outros aspectos da personagem que não podem ser esquecidos.

Ao contrário do que acontecia em *Rei Édipo* ou mesmo em *As Fenícias*, Tirésias não é solicitado para ajudar a esclarecer as causas de uma νόσος social e para revelar o seu meio de cura. Ele surge por iniciativa própria e contra as expectativas. Que toda esta cena tem, ao que parece, inegáveis marcas de comicidade, foi já demonstrado com grande pertinência por Seidensticker¹⁰. Acrescentarei apenas alguns aspectos cénicos que me parecem confirmar esta perspectiva, nomeadamente o modo como se dá a entrada de Tirésias.

⁹ As traduções utilizadas são da autoria de M.H. Rocha Pereira, *Eurípides. As Bacantes* (Lisboa 1992) e de M.C. Fialho, *Sófocles. Rei Édipo* (Coimbra 2^a1986).

¹⁰ B., Seidensticker, «Comic elements in Euripides' Bacchae», *AJPh* 99 (1978) 303-320.

Contrariamente ao que é habitual no teatro grego e em particular ao que acontece no drama de Sófocles, a personagem surge sem ser anunciada¹¹. É muito provável que os espectadores não possuam qualquer pista acerca da sua identidade, visto que, como nos é dado concluir a partir do texto, além de apresentar uma caracterização completamente diferente, Tirésias nem sequer vem acompanhado do habitual guia. O que se vê entrar é um ancião cego, de cabelos brancos (vv.184-185), movendo-se com dificuldade, mas trajado com vestes de Bacante. O aspecto do velho manifesta, por si só, um paradoxo cómico que é acentuado pela demora com que se impõe aos olhos do público, porquanto — não o podemos esquecer — o palco grego era bastante extenso e a personagem aparentava uma debilidade que lhe não permitiria caminhar com desembaraço. Isto pode, de facto, levar-nos a concluir que aquela figura provoca, pelo menos, um sorriso ou alguma estranheza. Mas, para além destes dados relativos à encenação, também corroboram tal juízo a insistência com que, ao longo do episódio, se repete o tópico da velhice e a necessidade que Tirésias tem de se justificar pela sua aparência e actuação, como se tivesse consciência da possibilidade do ridículo¹².

Outra diferença fundamental nesta tragédia é que Tirésias não aparece como profeta. Penteu faz alusão, aliás negativa, aos seus dotes de vidente, mas em nenhum momento o ancião fala com a autoridade de um ser iluminado e, não obstante os elogios feitos por Cadmo e pelo coro à sabedoria das suas palavras, nenhuma referência se faz à infalibilidade do seu conhecimento. Toda a sua argumentação é débil e sofisticada¹³, não

¹¹ A excepção conhecida é *Antígona*. Nesta peça o adivinho também entra em cena sem que alguém o anuncie, mas surge acompanhado de um guia e caracterizado como habitualmente, sendo fácil para o espectador reconhecê-lo.

¹² O próprio Penteu aparentemente reage de acordo com essa impressão de ridículo que o aspecto de Cadmo e Tirésias provoca. Poder-se-á argumentar, com certeza, que no final da peça é ele que sai derrotado, o que significa que a sua atitude é que está errada. Mas a reacção do filho de Agave é humanamente compreensível. Repare-se que, neste momento, embora a expressão utilizada seja *πολύν γέλω* (v.250), as suas palavras não são as de quem tem vontade de rir, elas demonstram a indignação, a repugnância que lhe causa a visão do seu caro avô exposto ao ridículo. É o respeito e o carinho que nutre, sobretudo por Cadmo, que suscitam a sua ira.

¹³ A habilidade sofisticada de Tirésias, sobretudo na sua versão sobre o nascimento de Dioniso e a importância dos atributos do deus, foi já sublinhada por vários autores que, como G.M.A. Grube, *op.cit.*, p.404, vêem neste adivinho de Eurípides o retrato de alguns «videntes e profetas, sofistas teólogos» da Atenas do séc.V. Veja-se ainda Dodds (1960) 91 e Paul Roth, «Teiresias as mantis and intellectual in Euripides' Bacchae», *TAPA* 114 (1984) 59-69.

satisfaz e é pouco exigente no retrato que traça da divindade. Além disso, ao longo de todas as intervenções, ele mesmo nunca se assume como aquele que vê para além do que é possível aos outros. Por exemplo, quando diz a Penteu (v.325) — κοῦ θεομαχήσω σῶν λόγων πεισθεῖς ὑπο (*a lutar contra um deus, não me persuadirão os teus argumentos*) — Tirésias implicitamente admite que está a falar como um homem comum, de igual para igual, e que apenas emite uma opinião que, sem dúvida, lhe parece ser mais correcta do que a do seu interlocutor, mas que não passa disso mesmo. Também a acusação de loucura feita ao rei (vv.326-327) não pode ter o significado existencial que tinha em *Rei Édipo*, quando o profeta dizia coisas semelhantes ao filho de Laio. A loucura do filho de Agave parece ser vista apenas como falta de prudência, temeridade por não considerar a hipótese de um possível castigo.

A conclusão do episódio revela-se, ainda a este respeito, extremamente significativa quando comparada com o final do primeiro episódio de *Rei Édipo*. É que também na peça de Eurípides o adivinho tem a última palavra, deixando no ar ameaças terríveis. Mas como é flagrante a diferença entre os dois passos! O Tirésias sofocliano, antes de abandonar a cena, anuncia aquilo que é uma verdadeira profecia sobre o destino de Édipo (vv.447-460), e conclui (vv.460-462):

Καὶ ταῦτ' ἰὼν
εἶσω λογιζοῦ· κἄν λάβῃς μ' ἐψευσμένον,
φάσκειν ἔμ' ἤδη μαντικῆ μηδὲν φρονεῖν.

Vai para o palácio e medita estas palavras; e se vires que eu te menti, podes então dizer que, em questão de profecia, não sou digno de crédito.

Note-se o final do discurso do vate em Eurípides (vv.367-369):

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

Penteu, que o seu nome de desgraça, não carregue para o teu lar a desdita, ó Cadmo! Não falo como profeta, mas pelos factos. Como louco que é, são loucuras o que diz.

O próprio adivinho admite não falar com autoridade, ele não possui a força da verdade que o Tirésias de Sófocles manifestava com toda a clareza. Grube afirma que «esta negação de qualquer conhecimento prévio da morte de Penteu é de sublinhar, porque o destino dele ainda não está deci-

dido». ¹⁴ De facto, no prólogo, parece que o deus ainda não decidiu o que fazer com Penteu e também, temos de reconhecê-lo, numa peça que põe em cena Dioniso, só a ele esse papel de autoridade poderia caber. Mas então porquê a presença de um Tirésias que, embora esteja do lado do deus, surge um pouco ridicularizado, sem aquele ar venerável e digno que todos lhe reconheciam, e sem a segurança que costumava estar associada às suas palavras? E isto numa tragédia em que o velho adivinho é dramaticamente dispensável?

Dodds defende que esta cena tem uma função clara: «antes de vermos Dioniso e Penteu em colisão, eles têm de nos ser apresentados separadamente, para que possamos compreender o vigor e a obstinação das forças em conflito.» Mas, no que diz respeito em especial ao papel de Tirésias, o mesmo autor, admitindo ser mais difícil perceber o seu significado, adianta que talvez ele represente «os polítics eclesiásticos de Delfos (em relação aos quais noutros passos Eurípides mostra pouca simpatia)» ¹⁵.

Se a personagem tem como referência imediata figuras da Atenas do séc.V que o dramaturgo pretendia criticar, nisso não se esgota, decerto, o seu papel nem o seu significado dramático. E se a cena tem por objectivo a apresentação de Penteu antes da sua confrontação com Dioniso, de modo a que o espectador comece a perceber a situação trágica do rei, podemos então afirmar que ela é ambígua, dado que, da oposição entre as personagens não resulta a ideia da superioridade de Tirésias em relação a Penteu. Ao contrário do que defende W.Scott, o episódio não nos permite concluir que «o cego pode na verdade ver mais claramente com o seu intelecto do que Penteu com a sua clareza de visão» ¹⁶. Esta é a conclusão de uma primeira leitura da cena à luz dos dados tradicionais — sofoclianos, sobretudo — acerca do profeta. Todavia, é precisamente porque o adivinho aparece caracterizado de modo dúbio que se torna mais compreensível a indignação do filho de Agave, e que a sua suposta impiedade sai deste confronto relativamente mitigada. Talvez por isso seja legítimo defender que existe uma nítida desvalorização de Tirésias, que não pode deixar de pesar na reflexão acerca do significado dos destinos de Penteu e Agave e da actuação do deus.

¹⁴ G.M.A. Grube, *op.cit.*, p.406.

¹⁵ Dodds (1960) 90-91.

¹⁶ W.C. Scott, «Two suns over Thebes: imagery and stage effects in the Bacchae», *TAPhA* 105 (1975) 344.

Se essa imagem simbólica do cego que vê, tão cara a Sófocles, não é explorada por Eurípides nesta peça, o certo é que o conflito entre as duas forças em presença — Penteu e Dioniso — é também dramatizado pelo contraste entre dois tipos de percepção expressos através de imagens relativas à visão e à cegueira, ao ser e ao parecer. Mas, como veremos, esta é apenas uma semelhança de superfície que não pode conduzir às mesmas conclusões que *Rei Édipo* ilustrava.

O primeiro episódio em que as duas figuras contracenam apresenta, embora de modo difuso, alguns ecos da peça sofocliana, precisamente da cena com Tirésias. A esticomitia dos versos 464-508 faz lembrar a agressividade do diálogo entre o vidente e o filho de Laio. Com efeito, as evasivas de Dioniso ao interrogatório de Penteu aproximam-se da forma como Tirésias, em alguns passos daquela tragédia, se furta à resposta directa, usando autênticos enigmas. Um exemplo desse paralelo surge quando Penteu, a uma resposta obscura de Dioniso (v.478), exclama no verso seguinte: τοῦτ' αὖ παρωχέτευσας εἴ κούδέν λέγων (*Mais uma evasiva perfeita, que nada diz*); e um pouco mais à frente (v.489), numa ameaça àquele que se diz sacerdote do deus, classifica as suas palavras de σοφισμάτων κακῶν — *sofismas deletérios*. Compare-se isto com o que, no drama de Sófocles, Édipo havia dito, reagindo à ambiguidade das palavras de Tirésias (vv.437-438) a respeito da sua identidade (v.439): Ὡς πάντ' ἄγαν αἰνικτὰ κάσαφῆ λέγεις (*Como sempre são enigmáticas e obscuras as tuas palavras!*).

Mas durante toda esta cena o mais interessante é notar como o mesmo tópico da peça anterior — *luz / trevas* — vai surgindo com alguma insistência para dar conta do fosso que separa estas duas personagens. Em certos passos repetem-se mesmo algumas ideias fundamentais — a acusação de cegueira e de ignorância da própria identidade, e a afirmação contrária por parte dos visados. Atente-se no seguinte excerto (vv.497-508):

Πε. Εἰρκαῖσί τ' ἔνδον σῶμα σὸν φυλάξομεν.
 Δι. Λύσει μ' ὁ δαίμων αὐτός, ἔταν ἐγὼ θέλω.
 Πε. Ὅταν γε καλέσης αὐτὸν ἐν Βάκχαις σταθείς.
 Δι. Καὶ νῦν ἂ πάσχω πλησίον παρῶν ὄρᾳ.
 Πε. Καὶ ποῦ ἴστιν; οὐ γὰρ φανερός δμμασίν γ' ἔμοις.
 Δι. Παρ' ἔμοι' σὸ δ' ἄσεβῆς αὐτός ἄν οὐκ εἰσορας.
 Πε. Λάξυσθε· καταφρονεῖ με καὶ Θήβας ὄδε.
 Δι. Αὐδῶ με μὴ δεῖν σωφρονῶν οὐ σάφροσιν.
 Πε. Ἐγὼ δὲ δεῖν γε, κυριώτερος σέθεν.
 Δι. Οὐκ οἶσθ' ὅ τι σὸ φῆς οὐδ' ὃ δρᾷς οὐδ' ὅστις εἶ.
 Πε. Πενθεὺς, Ἀγαύης παῖς, πατὴρ δ' Ἐχίονος.

- P. Guardaremos o teu corpo dentro da prisão.*
D. O deus em pessoa me libertará, quando eu quiser.
P. Certamente, quando estiveres no meio das Bacantes e o invocares!
D. E, mesmo agora, ele está perto de mim e vê o que eu sofro.
P. E onde é que ele está? Aos meus olhos, pelo menos, não é visível.
D. Está onde eu estou. Mas tu, devido à tua impiedade, não o avistas.
P. Agarrem-no! Este homem despreza-me a mim e a Tebas!
D. Digo-te que não me prendas — e é um ser sensato que fala para quem o não é.
P. E eu digo-te que te prendo, e tenho mais força do que tu.
D. Não sabes o que vale a tua vida, nem os teus actos, nem quem tu és.
P. Sou Penteu, filho de Agave; o meu pai foi Equíon.

Em *Rei Édipo* Tirésias, também depois da ameaça de força feita pelo protagonista (vv.402-403), acusava-o com as seguintes palavras (vv.412-415):

Λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλὸν μ' ὠνειδίσας·
 σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ,
 οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα.
 Ἔαρ' οἴσθ' ἀφ' ὧν εἶ;

Tu vês e não tens olhos para o mal que te possuí, nem para o lugar que habitas, nem para aqueles com quem convives.
Acaso sabes de quem procedes?

Mais tarde, na peça, também Édipo afirmava uma grande autoconfiança relativamente às suas origens (vv.1080-1083):

Ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων
 τῆς εἶ διδούσης, οὐκ ἀτιμασθήσομαι.
 Τῆς γὰρ πέφυκα μητρός· οἱ δὲ συγγενεῖς
 μῆνές με μικρὸν καὶ μέγαν διώρισαν.

Mas eu, que me creio filho da Fortuna generosa, não me sentirei envergonhado. A ela tive por mãe, e o tempo que comigo nasceu me traçou a pequenez e a grandeza.

Tal como o adivinho em Sófocles que, vivendo na escuridão, possuía uma capacidade de ver extraordinária, também Dioniso apresenta uma dupla faceta, tenebrosa e luminosa: por um lado considera as trevas sagradas (v.486), perante um Penteu que, como Édipo (vv.374-375), julga viver na luz do dia e tem horror e preconceitos em relação à noite (v.487); por outro, diz-se possuidor da suprema luz (v.500 e 502) a um Penteu que afirma não ver o que àquele é perfeitamente visível (v.501).

A diferença, porém, é gritante e reside no facto de, neste drama, o rei de Tebas se confrontar pessoalmente, sem o saber, com um deus e não com um homem que, embora representasse Apolo, não deixava de ser um homem. Esta diferença arrasta ainda consigo um aspecto subtil: aquilo que em Tirésias se expressava em termos adversativos (ou concessivos — «apesar de ser cego, vê para além do comum dos mortais»), em Dioniso define-se em termos cumulativos, isto é, o deus encerra em si mesmo uma duplicidade, uma ambivalência que, ao contrário do que acontece no reino dos mortais, não implica um conflito. Dioniso é o senhor tanto da luz como das trevas, em ambas se move e, por isso, é impossível a Penteu medir-se com ele, ou sequer compreender a sua complexidade, dada a limitação — humana — com que apreende a realidade de uma forma fraccionada, por dicotomias, e que o impede de integrar a obscuridade do novo culto. Por outro lado, «a aparência mortal que o deus reveste torna tudo mais difícil, porque Penteu não está humanamente obrigado a aceitar sem resistências o sobrenatural.»¹⁷.

Em *As Bacantes*, precisamente porque o homem luta inconscientemente com uma divindade, o combate é desigual e chegará a ser insuportável para o espectador nos episódios seguintes, onde Dioniso transforma o seu adversário num fantoche, ficando a sua «vitória reduzida a um exercício de poder»¹⁸. A força que no Tirésias sofocliano irrompia naturalmente das suas palavras, e a verdade que emergia imparável e vertiginosa ao longo da peça, têm de ser aqui demonstradas com crueldade por uma divindade que quer ser aceite sem se revelar verdadeiramente.

No início do terceiro episódio, Dioniso conta ao coro como enganou Penteu que, julgando encarcerá-lo, encarcerava um touro e, pensando perseguir e castigar o prisioneiro, lutava com um fantasma forjado pelo deus (vv.616-641). Esta percepção falsa da realidade circundante em que Dioniso o enreda faz lembrar outra peça sofocliana — *Ájax* — em que também a deusa Atena confunde o espírito e a visão do herói, fazendo-o matar animais, quando ele pensa atacar os chefes dos Aqueus. Porém, novamente a diferença é fundamental: ainda que, no prólogo, Atena apresente uma face um pouco cruel, não podemos

¹⁷ Manuel de Oliveira Pulquério, «Um testamento ideológico: «As Bacantes «de Eurípides», *Humanitas* 39-40 (1987-1988) 26. Neste excelente artigo, cuja tese partilho, o autor faz também, embora vagamente, algumas referências ao paralelo que é possível estabelecer entre Penteu e Édipo.

¹⁸ Vide Manuel de Oliveira Pulquério, *op.cit.*, 38.

esquecer que o que ela fez ao cegar o protagonista foi evitar que ele cometesse um acto de violência terrível que os deuses não podiam permitir. Além disso, se Ájax é momentaneamente transformado num objecto de espectáculo, a presença de Ulisses e a lição profunda que ele retira do que acabou de ver, confere uma outra dimensão àquele momento dramático. Acresce ainda que o protagonista terá tempo para mostrar a sua grandeza, e, mesmo que o seu fim seja a morte, ela é o resultado de uma livre escolha.

Nesta tragédia de Eurípides, o problema da percepção de Penteu atingirá o seu ponto climático no episódio seguinte, em que o rei, completamente enlouquecido pelo deus, aparece vestido de Bacante e afirma ver «dois sóis e duas Tebas». Vale a pena recordar o passo (vv.918-921):

Καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
 δισσᾶς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον·
 καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἠγεῖσθαι δοκεῖς
 καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.

Vê lá! Parece-me que avisto dois sóis e duas Tebas, duas cidades com sete portas. E parece-me que tu, que caminhas à minha frente, és um touro, e que na tua cabeça cresceram chifres.

Ao longo deste episódio são várias as afirmações inocentes do filho de Agave que manifestam uma grande ironia. No entanto, tudo aquilo que se assemelha à ironia trágica sofocliana, devido ao contexto dramático em que está inserido, assume outros contornos e suscita no público outros sentimentos. É que o grotesco da cena impede o respeito por qualquer dos intervenientes e, mais do que a figura da vítima, põe em relevo, pela negativa, a do carrasco. O que em Sófocles é ironia trágica e faz emergir um sentimento que alarga os horizontes daquilo a que imediatamente se assiste, proporcionando uma reflexão mais profunda sobre a natureza humana, cede lugar em Eurípides a uma ironia perversa, explorada por um deus que parece comprazer-se no requinte do castigo que engendrou.

Toda esta cena evidencia a perversidade que estaria colada à máscara risonha de Dioniso. Vemos Penteu afundar-se às mãos de um deus que, para o vencer, o reduz a um fantoche. O ridículo de que antes, pelo menos aos seus olhos, se cobria a figura de Cadmo e Tirésias, é aqui experimentado por si próprio, depois de cair nas redes de Baco. É a ele mesmo que agora se aplica o *πολύν γέλων* do v.250, ao preocupar-se com o rigor da sua aparência de Bacante e com a forma como caem as

pregas da sua veste feminil. O problema é que, ao contrário do avô e do adivinho, tal atitude não é tomada conscientemente. Quer dizer, enquanto que em Sófocles a ilusão, sendo um dado radical da existência de Édipo, é vivida sem que o protagonista veja traída a sua humanidade, e por isso ele pode assumir e, de alguma maneira, dispor do seu destino, Penteu é forçado a um tipo de ilusão que o anula como pessoa. A personagem suscita a nossa compaixão, mas falta-lhe, porque Dioniso lhas retira, a dignidade e a grandeza que só a liberdade torna possíveis ao homem.

Ironicamente a resposta de Dioniso à confusão de Penteu é (v.924):

...νῦν δ' ὀρᾷς ἃ χρεὶ σ' ὀρᾷν.

...agora sim, vês o que deves ver.

Agora que está parcialmente privado da vista, na medida em que percepção as coisas a dobrar, é que ele é sensível à imagem do deus. Facto paradoxal! É apenas na distorção da realidade visível que Penteu acede à outra realidade. Saliente-se que Dioniso não conseguiu impor-se de outra maneira: teve de o cegar para o fazer ver. Mas será isso mesmo? As coisas não são assim tão simples. É que, ao contrário do que afirma o deus, o rei, de facto, não está a ver, dado que não está na posse das suas faculdades mentais. Logo, não se pode dizer que neste momento ele faça uma aprendizagem ou tenha acedido àquela luz da verdade que lhe faltava. Se antes estava cego para a identidade de Dioniso, agora que o vê, está cego para a sua própria identidade, o que não deixa de ser estranho, embora este seja um dos aspectos da religião dionisíaca — é na alienação da personalidade que os iniciados acolhem o deus dentro de si.

Voltando ao paralelo com Édipo, notemos que, com o acto consciente de arrancar os olhos depois de descobrir a luz, o filho de Laio assemelha-se ao vidente cego, assumindo simbolicamente essa verdade recentemente descoberta — a de que a sua vida estivera sempre marcada pela coexistência inevitavelmente conflituosa da luz e das trevas — e acedendo, por isso, a um outro grau de conhecimento. Em Penteu a inversão parece dar-se ao contrário: só quando recupera a vista — aqui identificada com a razão — é que ele percebe realmente a lição que Dioniso lhe queria transmitir. Mas nessa altura já é tarde demais, o seu destino é afinal a escuridão total, a morte que lhe não permite manter qualquer réstia de luz. Preço demasiado alto para uma lição tão simples!

Quando o filho de Agave, apanhado pela sua mãe — ela mesma enlouquecida, julgando ter nas mãos uma fera — sai do feitiço em que se encontrava, só tem tempo de dizer (vv.1118-1121):

Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμὶ, παῖς σέθεν
 Πενθεύς, δὲν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·
 οἴκτειρε δ', ὦ μήτ'ερ, με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς
 ἁμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.

Sou eu, ó mãe, o teu filho Penteu, a quem deste à luz no palácio de Equíon. Compadece-te de mim, ó mãe, não sacrifiques o teu filho por causa dos meus desvãos.

É de sublinhar a palavra usada por Penteu para designar a sua anterior atitude, a tal cegueira que as restantes personagens classificavam de impiedade. No momento derradeiro em que o rei de Tebas admite o seu erro, ele não fala em ὕβρις ou seus derivados (ao contrário do que fizera para designar a pretensão do estrangeiro no v.247 e a loucura das Bacantes no v.779), mas em ἁμαρτία, posta em relevo no início do verso. Penteu reconhece apenas que falhou no julgamento que fez das coisas, e não que foi impiedoso. Afinal, o deus não exigia muito: bastava ter afirmado a divindade de Baco e permitido a entrada do culto dionisíaco em Tebas, e teria sido poupado do castigo!

Tal como Sófocles, também Eurípides se interessou pelo problema da aparência e da realidade, tão discutido no seu tempo. No entanto, o modo como ele o equaciona dramaticamente é, como se tentou realçar, substancialmente diferente, pois traduz uma nova cosmovisão. Nela os deuses, de novo muito próximos, parecem não deixar muito espaço aos mortais para afirmarem a sua dignidade e «comprazem-se em criar a ilusão entre os homens: desde então é esta que reina como soberana».¹⁹

¹⁹ J. de Romilly, *La modernité d'Euripide* (Paris 1986) 147.