

BACANTES DE EURÍPIDES SÍMBOLOS EM CONFRONTO¹

MARIA DE FÁTIMA SOUSA SILVA

Universidade de Coimbra

Resumo

Subjacente aos diversos conceitos em confronto nas *Bacantes*, está um jogo de símbolos que dão forma dramática aos movimentos climáticos da peça. Olhados no conjunto, estabelecem uma simetria estudada no permanente *agôn* que confronta a superioridade divina com a soberberia falsa de um tirano.

Abstract

Under the several concepts put in discussion in the *Bacchae*, there is a symbolic game giving a dramatic design to the main movements along the play. When regarded in general, they establish a symmetry in the *agon* that puts face to face divine superiority and the mortal *hybris* of Pentheus.

PALAVRAS-CHAVE: Culto. Cenário. Trajos. Movimento cénico.

KEYWORDS: Cult. Scenery. Costumes. Scenic movement.

As *Bacantes* de Eurípides vivem de um conflito entre forças irreduzíveis, de que Dioniso e Penteu são a face concreta. Por trás das duas figuras instala-se a antítese de diversos pressupostos: de divino e humano, de natural e social, de racional e emocional, de feminino e masculino, de grego e bárbaro. Quando accionadas pelo conflito de que Tebas é cenário, estas forças basicamente contrárias medem-se em violento recontro primeiro, por uma tentativa de ajustamento falhada, até uma concertação final, difícil e tumultuosa. Mas acima do sentido pregnante da crise, é nosso objectivo neste momento avaliar o jogo de símbolos usado pelo poeta, para criar, literária e dramaticamente, as linhas do conflito. Antes de mais, Eurípides desenha o retrato de cada um dos seus agentes, em traços paralelos, porque simétricos em face um do outro, mas sempre intocáveis e irreduzivelmente distantes. O encontro, forçado e pleno de violência que os aproxima, vive da metamorfose, a aceitação provisória de uma máscara, que reduz à superfície as diferenças, ainda que abra acesso não à harmonia, mas ao clímax do conflito. Para desfechar em submissão, que leva à vitória plena do deus, perante o aniquilamento total da desobediência humana. No mundo de que Penteu é o símbolo, parece não haver lugar para uma ventura, sorridente e feliz, que o deus do vinho pressagia. A imposição de um implica o aniquilamento do outro. Apenas porque, na sua *amathia*, o senhor de Tebas se obstina numa recusa persistente e cega dessa dádiva.

Uma definição da identidade do deus exige a clarificação do seu nascimento. Mas eis que dele advém uma ambiguidade, que os primeiros versos da peça, desde logo, colocam (1-3).² Centrados sobre Dioniso, estes versos acentuam uma duplicidade divina e humana naquele que é 'o filho de Zeus',³ mas também nascido de 'Sémele, a filha de Cadmo', e se encontra em Tebas, cidade a que o liga o ascendente materno (cf. 1250). No entanto, por trás do fundador de Tebas, o velho Cadmo, está patente um outro tipo de ascendência que o liga ao oriente, a essa Fenícia longínqua onde fundador e cidade encontram as suas raízes mais profundas. Logo, no próprio deus se acumulam estranhas divergências, entre divino e humano, grego e não grego, como sintoma de uma universalidade sem limites. Um toque de luz animou esse momento, em que o filho de Zeus tomou vida; foi sob o efeito fulgurante do raio olímpico que Sémele deu à luz (λοχευθεῖσ' ἄστραπηφόρω πυρί, 3). Uma espécie de harmonia momentânea, quando o toque divino atingiu uma mortal, deu origem a Dioniso, marcando, desde o primeiro sopro, o novo ser. Estes que são, em síntese, os elementos avançados nos versos iniciais do monólogo de abertura, retornam na peça com insistência evidente e discriminação mais ampla. No que

sem dúvida será um símbolo da difícil convivência entre os dois mundos que, na união de Zeus com Sémele, se tocaram, avulta a luz e o fogo, que se irradiou do progenitor olímpico, mas a que a fragilidade humana de Sémele não pôde resistir. Como memória do episódio mítico dos amores divinos resta um túmulo, lugar de eterna treva, coroado de uma chama ainda viva, sinal do efeito do raio fulminante sobre a mortal, que o pai dos deuses, sob o domínio da paixão, desejou.⁽⁴⁾ A vitória da luz divina sobre as trevas humanas mantém-se como um símbolo perene naquele lugar que eterniza o nascimento de Dioniso.⁵

É o cepticismo surgido em torno desta excelsa verdade, que a tradição traduz simbolicamente por um raio de luz que brilha sem cessar sobre a escuridão de um túmulo, o que em síntese desencadeia a ira de Dioniso e a necessidade de vingança.⁶ Se a intervenção divina no nascimento do filho de Sémele pode ser negada ou vilipendiada, resta a luz como insígnia de algo superior que é difícil omitir; por isso, os seus detractores tinham, mesmo assim, de admitir que, 'se Zeus a fulminou (ἐξεναυχῶνθ', 31; cf. 88-92), foi como castigo de se gabar de amores divinos'. Ou seja, para além de todos os cepticismos afirmados pela inveja ou pela ignorância humana, uma chama vivia, como marca dificilmente recusável do toque divino. Penteu vai ser, na peça, a voz activa a ecoar o insulto aqui denunciado pelo deus; repetindo a calúnia contra Sémele, de uma aventura erótica de que Zeus era apenas a desculpa, o rei não podia também omitir a interferência vistosa de um fogo (ἐκπυροῦται λαμπάσιν κεραυνίαις, 244-245), sempre associado ao episódio, qualquer que fosse a leitura que dele se adoptasse.

Deste choque entre o divino e o humano, que rodeou o nascimento de Dioniso, surgiu, de acordo com o mito que *Bacantes* recorda com insistência, o episódio que fez do deus 'o filho de duas mães'; interrompida a gravidez de Sémele, coube ao pai dos deuses concluir, na própria coxa, o tempo de gestação (286-297). Perante a desconfiança ímpia de Penteu, expressa num riso irónico, Tirésias recorda e explica o relato tradicional. Mais do que qualquer outro motivo valorizado nestes versos, a luz persiste como um elemento indissociável de Dioniso: vítima do raio fulgurante que liquidou o vínculo que o unia à mãe, o deus menino foi salvo por um simulacro que o divino pai moldou de um pedaço brilhante de céu, para iludir a ira ciumenta de Hera. Esta é a versão que melhor se coaduna com a sua *physis*, marcada pelo resplendor divino, que só uma confusão etimológica- de hómeros 'refém' com *meros* 'coxa' - deturpou. Por um simples jogo de equívocos, Dioniso entrou na coxa paterna até ao fim da gestação (523-525); mas ainda que oculto e fechado sob a protecção olímpica, 'agrafos de ouro' (96-98) marcavam, com raios luminosos, o esconderijo do deus.

Desde a primeira infância que outros horizontes lhe rodearam o crescimento, que foi também a projecção e expansão do seu culto. Para a importação de uma entidade divina, sentida como estranha ao mundo grego e detentora de ressonâncias orientais, o mito criou um roteiro por onde o filho de Zeus cumpriu as primeiras etapas da existência. É do Tmolos, a montanha que circunda Sardes, que o deus se diz originário (460-464). Dois epítetos dão cor poética ao monte da Lídia, fazendo dele o lugar ideal para acolher Dioniso; coberto da policromia alegre e viçosa das flores (τὸν ἀνθεμῶδη Τιμῶλον, 462), não lhe era estranho também o brilho quente do ouro (Τιμῶλου χρυσορόου, 154; cf. Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γύας, 13). Da Lídia, o deus prosseguiu uma rota de expansão que, povo após povo, rendeu a Ásia ao seu poder.

No momento em que a vitória definitiva sobre o recalcitrante Penteu está iminente, o coro recordará ainda o mistério, de uma luz dourada, que envolve o nascimento do deus, desta vez para o confrontar com o opositor, o soberano de Tebas, oriundo das trevas (988-996). A própria simetria do quadro implica o confronto. De Dioniso é clara a origem divina, patente e vinculada à lonjura líbia e à natureza animal (λέαινας δέ τινος ὄδ' ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος); por seu lado Penteu, detentor dos vícios a que é vulnerável a cegueira humana (ἄθειον ἄδικον), é filho das profundas da terra e descendente da serpente Équion (Ἐχίονος γόνον γηγενῆ; cf. 1015-1016). A sua relação com a terra e com a serpente, ou seja, com as obscuras forças do mal, é igualmente sublinhada em 537-542, de forma expressiva e enfática, pela repetição de χθόνιος e do epíteto δράκων aplicado a Équion (cf. 1024-1026, 1155, 1273-1276).⁷ Tal como o seu ascendente, um protegido de Ares, Penteu preserva o

lado tenebroso e violento da sua origem, de tendências potencialmente destrutivas. Nestes seus elementos essenciais, o soberano de Tebas contrasta com o brilho e a vitalidade construtiva de Dioniso.

Um conjunto de símbolos vegetais e animais ornamenta o deus, que tem na natureza o seu reino (896). O viço e a fertilidade parecem um traço comum em todos os elementos que decoram Dioniso. É verde o caule da vinha carregada de uvas (ἀμπέλου περίξ ἢ βοτρῶδει χλόη, 11-12,

τὰν βοτρῶδη Διονύσου χάριν οἴνας, 534-535), que o deus generosamente oferece aos homens (τὴν πολὺβοτρυν ἄμπελον φύει βροτοῖς, 651). Mas verde é também a hera, como o esmílix ubérrimo (χλοήρει μίλακι καλλικάρπω, 107-108), ou a ramaria do carvalho ou do pinheiro (110), que o deus exhibe como insígnias da pujança que o caracteriza.⁸ Aos elementos vegetais associam-se os animais, detentores do mesmo vigor. 'Cornos de touro' constituem um epíteto de Dioniso (ταυροκέρων θεόν, 100; cf. 1159), timbre de um potencial latente, mas pujante. Se este é um elemento congénito, que um recém-nascido Dioniso exhibe qual marca natural, de seu divino pai recebe, desde logo, uma coroa de serpentes (στεφάνωσέν τε δρακόντων στεφάνοις, 100-101), como troféu devido à sua intimidade essencial com a uberidade da terra. Detentor, por nascimento, deste potencial, Dioniso exprime-se, aos olhos dos mortais, na sua capacidade de metamorfose para que a própria natureza o dotou. Na evocação que fazem ao deus que as inspira, as ménades oscilam na forma que a aparição divina pode revestir (1018-1019): 'Aparece sob a forma de touro, de serpente de cabeças mil, ou de leão ardente'.⁹

Estes traços de identidade do deus, profusamente referidos em *Bacantes*, imprimem, sobre os seus fiéis e os actos rituais que o homenageiam, uma marca de similitude. À imagem do deus que veneram, as ménades revestem-lhe as insígnias (34), aderem a um espaço natural e actuam, num *enthousiasmos* evidente, de acordo com a índole divina que as possui. Empunhar o tirso¹⁰ e coroar-se de hera (ἀνὰ θύρσον τε τινάσσω κισσῶ τε στεφανωθεῖς, 80-81), da folhagem do carvalho ou do esmílix florido (στεφάνους δρυός τε μίλακός τ' ἀνθροφόρου, 702-703; cf. 531-532), faz de uma bacante a imagem submissa do deus que serve (θεραπεύει, 82). Igual atitude se espera de toda a Tebas, como símbolo de rendição ao poder que a invade e a solicita (104-105). E tão profundamente simbólicos são o tirso e a hera que repudiá-los é rejeitar o próprio deus (253-254). As serpentes que Dioniso recebera, como um troféu, do seu olímpico progenitor, coroam por sua vez os cabelos das ménades, numa espécie de reconstituição do passado mítico do filho de Zeus (102-103). A cingir-lhes a silhueta envergam o colorido das peles de veado, bordadas de tufo branco de lã, enquanto na mão sustêm, em gesto piedoso e discreto, o nárteç (23-25, 111-112, 136, 695-698).¹¹

Para enquadrar a imagem convencional da bacante, a moldura ideal é a amplitude verde dos bosques e das montanhas (38, 218-219, 811, 977-978, 1048, 1051-1052), também ela um factor de comunhão com as preferências do seu deus; porque é nas alturas dos montes, abrigo das feras (θηροτρόφου, 556-557) e sombreadas pelas copas das árvores (πολυδένδρεσσιν, 560-564) que também Dioniso tirsóforo se move. Tebas detém, para o enquadramento do culto, condições perfeitas. Detentora das alturas do Citéron, regada pelas correntes férteis do Dirce (530-532, 1051-1052), apenas lhe falta a vontade de se abrir à presença de uma divindade que afinal faz parte do seu passado. Este cenário constitui um lado fascinante de um culto que promove a libertação das peias do quotidiano, o mesmo é dizer dos limites apertados da vida humana confinada às fronteiras das cidades.

Feito o retrato da bacante e do ambiente que a circunda, Eurípides insufla no quadro um sopro de vida. Sob a imagem lateja a força poderosa que o deus inspira nas suas seguidoras. Para maior efeito, o poeta retrata os momentos de relaxamento ou de imobilidade, numa tela de linhas firmes e rectas. Eilas tranquilamente instaladas na montanha (ἐν ὄρεσι συγκαθημένας, 811), entregues a um sono repousante que o deus vela e patrocina (683-686): 'Dormiam, todas, relaxados os corpos, umas encostadas aos ramos espessos de um pinheiro, outras num leito de folhas de carvalho, a cabeça pendida sobre o solo, numa infinita tranquilidade'. Não menos comedidos são os gestos, marcados pelo pudor (εὐκοσμία), que assinalam o despertar das ménades (692-705). É dos olhos que se abrem, satisfeito o sono, que se regista o primeiro sinal de uma vida que regressa. Logo todo o corpo que se

ergue adere, num primeiro movimento. Soltas as fartas cabeleiras,¹² dá-se início à *toilette*; bem feminina na sua concepção, ela é também um gesto ritual que se renova: no ajustar das peles com cintos de serpentes, como no coroar das fronteiras com a folhagem que ao deus agrada, da hera, do carvalho ou do esmílix. Seguem-se as tarefas, que são as de uma mãe de família, transpostas para o plano sagrado do culto. Com cuidados maternos, as bacantes tomam nos braços, em vez dos filhos, as crias selvagens, a quem oferecem os seios túmidos de uma gravidez recente (699-702). Da natureza fazem jorrar o alimento que as predispõe para um dia de vida; oculto sob o poder das suas insígnias, Dioniso proporciona-lhes, sem esforço, a abundância colorida de um sustento vital (704-711): um simples toque do tirso na rigidez das pedras faz brotar, fresco e límpido, um jorro de água; penetrada pelo tirso, a terra abre-se num fluxo de vinho; ao atrito das unhas, do solo flui a corrente imaculada do leite; enquanto do mesmo tirso envolto no viço da hera escorre o dourado do mel (cf. 143-144). São belas e luxuriantes as cores do milagre ubérrimo da natureza, tocada pelo gesto submisso das fiéis de Dioniso. Mas mais do que traços de uma rotina doméstica, sublinhada pela magia do ritual, as tarefas das bacantes revestem também, na sua essência, os gestos que fazem delas sacerdotias do deus. Ei-las ainda que ornamentam os tírsos, transformando, com coroas de hera, estacas em bastões sagrados, enquanto outras entoam hinos báquicos (1054-1056).

Ao cenário de tranquilidade, sucede-se o frenesi do movimento, tocadas as bacantes pelo grito do despertar (ὠλόλυξεν, 689-690).¹³ Esta é, na sua persistência, a manifestação que, por excelência, denuncia a presença divina e desencadeia o *enthousiasmos*. Com o clamor ritual, Dioniso incrementa o movimento (148-149), estimula à corrida e ao passo ritmado da dança. A corrida é também outra manifestação de vigor, que se exprime, por natureza, num exercício livre e anárquico. Pelas montanhas, as ménades correm, em perseguição dos animais, no que se transforma numa caçada sangrenta, a conhecida *oreibasía* (138-140, 1229). Delfos é, para este ritual, uma referência, como aquele cenário em que o próprio deus, sobre os rochedos, agitando na mão uma tocha ou os ramos vegetais que o caracterizam, corre e salta (πηδῶντα ... πάλλοντα, 306-309) com exuberância, no quadro fantástico das Fedriades. É dessa manifestação que se projecta, aos olhos dos Gregos, o potencial deste que é também um deus do seu panteão (cf. 145-150). É imparável o ritmo, quase etéreo, que eleva as bacantes numa velocidade sobre-humana, comparável à de um potro selvagem, solto nas planuras (162-167); ou ainda aquele que as transforma em pombas voadoras, para quem não existem barreiras intransponíveis (1088-1094); igualmente expressivo é o símile que as identifica com um veado, na moldura verdejante dos prados, que se escapa das redes e goza, por um momento, do sucesso da fuga; mas já, acossado pelos cães que o caçador lhe põe na peugada, retoma a corrida e, como seta veloz, escapa ao longo do rio, até mergulhar na ramaria, obscura e protectora, das florestas (866-876). Ὀρειδρόμοι (985) é, por isso, o hápax com que Eurípides regista, como uma patente, a sua prática. Do poder contagiante da energia báquica fala a reacção envolvente; qual Orfeu, mobilizador de toda a natureza pelo magnetismo do seu canto, também Dioniso, em comunhão com as ménades, mobiliza montanhas e feras, para o vigor cósmico que o caracteriza. São falantes os versos que assinalam esta rendição, inspirados no 'todo' da adesão e no 'nada' da indiferença ou alheamento (726-727): πᾶν δὲ συνεβάκχεν' ... οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ. Os pés nus (664-665, 863-864) facilitam a leveza do passo, num contacto directo e relaxado com a terra; ao mesmo tempo que todo o corpo, atravessado por uma corrente divina, dá sinal de um espasmo que o mobiliza: nas cabeças sacudidas por estranha força (150), que se enchameiam sem causar queimadura (757-758), nos tírsos erguidos que se agitam (ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων, 80; cf. 723-724, 731-733), ou que ferem, em golpes profundos, o solo (239-241), nas taças de vinho que se empunham (221-222), nas tochas que iluminam as trevas circundantes com chamas sinuosas (145-146).

À corrida veloz pode associar-se um ritmo ágil, mas agora marcado pela disciplina colectiva, que tem no deus o seu exarchos (114-115). 'Conduzir o tíaso' (ἄγειν θίασον), chamar à dança (χορεύειν; cf. 566-575) os seus fiéis, constitui uma nova etapa, quizá mais elaborada, do *enthousiasmos*. Ao vigor espontâneo da corrida, vem associar-se o lado festivo, emocional, social ou mesmo terapêutico da intervenção dionisíaca; com o tempo, o deus torna-se (376-385) 'o senhor da alegria dos banquetes, de

coroas floridas; a ele compete conduzir as danças (θιάσσειν τε χοροῖς) ao som das flautas, rir e adormecer os cuidados, quando o sumo da uva lampeja no sacro festim, ou quando, nas festas engrinaldadas de hera, o crater, sobre os convivas, derrama o sono'.¹⁴ Parece ter havido, na execução e no sentido do culto, uma evolução, que o trouxe do quadro selvagem da natureza até ao convívio com o *nomos* urbano e civilizado.¹⁵

Da própria relação de Dioniso com o oriente, advém a magia dos ritmos e das percussões que estranhos instrumentos vêm associar à dança. À espontaneidade visceral dos gritos substitui-se então o fascínio elaborado dos compassos musicais. São os tamboretos os instrumentos privilegiados pela descrição que Eurípides faz dos rituais báquicos. Ecoando sonoridades bárbaras, os *tympana* são referidos como autóctones da Frígia (56-59, 156) e portanto alusivos ao percurso oriental do deus. Mais preciso é ainda o coro de ménades quando recorda, no párodo (123-134), o passado dos instrumentos que percute; oriundos de Creta, os 'círculos de couro retesado' cruzaram o mar em direcção a oriente, onde se combinaram, na Frígia, com os sons da flauta, e se fixaram como insígnias, visuais e sonoras, do culto báquico.

Feitos de um mistério de vida, em que cada gesto parece destinado a estimular o vigor da natureza e a proclamar, aos ouvidos dos mortais, a existência irrecusável do deus (60-61), os ritos dionisíacos vibram em permanência, noite e dia sem tréguas, como o pulsar ininterrupto da vida (187-188, 237, 426), ora sob os raios fulgurantes do sol (677-679), logo no aconchego sagrado das trevas (306-307, 485-486, 862).

Um ritual extremo, a omofagia, vem coroar as corridas e o frenesi das danças. Estranho e cruel, ele resulta na investida contra as feras, que se desmembram em cada uma das suas fibras para serem depois devoradas com delícia, cruas e sangrentas (138-139). O que pode tal gesto significar é controverso, mas sem dúvida que um propósito de comunhão com o deus é manifesto. Não sem que aquele eterno ciclo de morte / vida, que a própria existência universal impõe, na inquebrável dependência de matar para comer e viver, esteja igualmente patente neste gesto de loucura dionisíaca. A caçada tem, evidentes, os traços de uma pureza ritual, realizada sem armas (ἀσιδήρου, 736), com o simples recurso à força de mãos femininas, tonificada pelo divino patrocínio; com os braços erguidos e tensos, a ménade sustenta o peso de uma vaca, enquanto o repuxar decidido é suficiente ao desmembrar das carnes vivas dos novilhos e dos touros (737-739, 743-745). Desta força inaudita, qual varinha mágica, o simples tirso parece deter o tonus inspirador (732-733).¹⁶ E a natureza, quadro supremo do tremendo episódio, acolhe, por entre o verde pujante dos pinheiros, as carnes gotejantes de sangue, num grito chocante de tons que é também o brado, em tonalidades diferentes, de um mesmo impulso vital. Verde e rubro, viço e fluxo de vida, redimem um momento de destruição que o é também de força e renovação (741-742).

Traçada com fulgor a presença divina, Eurípides desenha, em contraste flagrante e opressivo, as linhas desse outro universo, de construção humana, feito do *nomos* social que rege as cidades, sob a mão opressiva dos que aí são senhores, os tiranos, de que Penteu é a encarnação. Não é difícil perceber o contraste que este outro mundo estabelece com o natural, onde Dioniso impera. À luz, marca do deus desde o primeiro momento da sua existência, que persiste em cada quadro do seu ritual, o tirano, que é também o ser humano na sua obscuridade medular, opõe o negrume dos calabouços, onde retém, sob o peso das trevas, aqueles que vivem sujeitos ao seu poder (226-227, 443-444). Como suas vítimas do momento, as bacantes são obrigadas a trocar a luz, a liberdade e o movimento pelo negrume, fechado e imobilizador, das prisões do estado. Em vez de erguidas, empunhando o tirso, as mãos paralisam-se-lhes, retidas por algemas (231-232, 259, 355); dotado de uma natural fragilidade, este outro senhor, que procura invadir o reino do deus, necessita do apoio sofisticado do ferro, como compensação à debilidade do braço e da mente. Para perseguir as suas presas, que, perante o poder instituído, são as vozes da oposição, Penteu precisa de armas, que a sua ira torna agressivas (50-52). À lonjura de uma paisagem sem limites, onde os fiéis do deus convivem com um Dioniso próximo e generoso, Penteu opõe o limite das paredes de um palácio (586-589), que estabelece com os cidadãos uma barreira de distância, ou as muralhas de Tebas, que a todos isolam do convívio com a natureza. Em contraposição aos símbolos do viço - o verde da hera, do pinheiro, do carvalho, ou do esmíflax -, o reduto do monarca

oferece a decoração arquitectural, sofisticada, construída, da pedra da arquitrave e das colunas, numa sugestão de resistência e solidez de um poder, que afinal se desvenda em toda a sua precaridade (591-592).

De uma oposição basicamente radical, a peça promove a aproximação compulsiva, que se faz de sucessivas iniciativas e recontros. É antes de mais Dioniso a tomar a iniciativa de vir ao encontro do adversário, cuja impertinência conhece, ao adoptar forma humana na disputa iminente com o senhor de Tebas (μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν, 4-5; cf. 53-54).¹⁷ Apesar da máscara humana afivelada ao rosto divino, Dioniso persiste como a encarnação de ambiguidades múltiplas que desafiam a perspicácia do inimigo. Nos seus traços delicados é perceptível uma confusão de sexos, homem e mulher reunidos numa criatura apodada de θηλύμορφος ξένος (353), 'um estranho de forma efeminada', como também um sinal de barbárie. À masculinidade autoritária de Penteu, Dioniso responde com a delicadeza da pele e o tom sedoso de uma cabeleira de ouro. Na boca do soberano, os epítetos com que descreve os traços do inimigo têm a inconsequência da leviandade. 'O perfume cheiroso dos anéis dourados da cabeleira' (235) ou 'a delicadeza dos cabelos' (455-456, 493), que observa e regista, não passam, na sua leitura, de características que apreende pelos sentidos, mas que não sabe interpretar, nem mesmo quando alertado pelo divino interlocutor (494): 'São sagrados, estes cabelos, e votados ao meu deus' (cf. 150, 553). Da sua leitura preconceituosa, destes cabelos que ondulam sobre o rosto, na agitação da dança, Penteu apenas percebe um sinal daquele erotismo que o leva a condenar liminarmente o efeito corruptor do novo culto sobre as famílias, através da sedução do elemento feminino (235, 455-456). Da mesma forma que, dos epítetos com que identifica a cor do deus, não tira nem a vaga suspeita de uma natureza sobrenatural, que ressalta sob uma máscara de humanidade; οἶνωπός, 'de face cor de vinho' (236, 438), é palavra que escapa à sua desatenção, a par de uma suprema brancura e delicadeza (ὠχρός, 438, λευκή, 457-459), que imagina resultado de uma natureza efeminada que preserva, com cuidados de recato e protecção do sol como qualquer mulher coquete, esse traço caracterizador do seu sexo.

À metamorfose voluntária do deus corresponde, em simetria, a de Tebas em bacante. Num simbolismo que exprime a interferência do deus no colectivo social, Dioniso anuncia como consumada a conversão de Tebas, pela simples investitura das suas insígnias (24-25): 'Envolvi-lhe o corpo em peles, pus-lhe na mão o tirso, esse dardo engrinaldado de hera'. E para corporizar essa transformação, o deus actuou sobre o clã feminino, que envergando as insígnias com que toda a cidade se viu envolvida, adoptou os gestos e atitudes convenientes ao culto. A transição dá-se pela troca da reclusão tranquila e sombria do gineceu doméstico, em favor da natureza livre e povoada de rochedos e pinheiros, onde as mulheres, sob o efeito do aguilhão divino, entraram numa agitação delirante (32-38, 217-220).

Em processo crescente, outras forças cívicas foram aderindo ao poder irresistível de Dioniso; o mesmo é dizer que sucessivas metamorfoses, da velha autoridade régia de Tebas na pessoa de Cadmo, como do poder religioso da cidade na do adivinho Tirésias, foram minando outros bastiões significativos da estrutura social da cidade. Além de símbolos de estatuto cívico, Tirésias e Cadmo são-no também de um grupo etário, o dos velhos, a quem o deus promete a libertação das pechas da idade, numa igualização incondicional dos que o seguem e lhe adoptam as práticas. Mais uma vez, as progressivas adesões multiplicam outros tantos jogos de símbolos e de gestos rituais. Tirésias aparece disposto a uma cedência inevitável à nova força que invadiu a cidade. Como se de uma fórmula de iniciação se tratasse, o velho profeta regista a cedência com uma expressiva proclamação (176-177): 'Trata-se de ornamentar os tirsos, de envergar as peles das crias, de coroar os cabelos com rebentos de hera'. Às suas palavras, Cadmo responde com uma aparição 'já sob as vestes sagradas' (180, 249-251).

Apesar da cedência voluntária dos dois velhos, ditada mais pela prudência do que por uma adesão profunda ao novo culto, parece claro que o deus se mantém distante e alheio a esta capitulação. Ao contrário da intervenção activa que exercera sobre as mulheres, que, com o envergar das insígnias, adoptaram automaticamente as práticas da orgia báquica, a imagem dos dois velhos travestidos em bacantes produz a ideia de uma simples máscara que deixa inerte o actor que a enverga. Por isso, Cadmo multiplica as perguntas - 'onde devemos ir executar as danças?', 'onde teremos de agitar as

nossas cabeças cobertas de cãs?', 184-185; cf. 322-325, 363 -, num evidente distanciamento daquele que é o seu propósito racional, o de 'noite e dia, bater sem cessar o solo com o tirso' (187-188). Este alheamento de uma autêntica emoção ritual é explicitamente confessado pelo velho monarca, na tentativa que faz de atrair ao culto um Penteu renitente (333-336): 'Mesmo se esse tal deus, como tu pretendes, não existe, aceita esta mentira piedosa. Proclama que sim, que existe, para que Sêmele passe por ter sido mãe de um deus, e para que a nossa família tire, desse episódio, a honra respectiva'. Com um toque de ironia, pede um carro que lhe facilite, até ao recinto montanhoso das danças, um percurso penoso à sua idade (191). Mas se a reacção divina perante a frieza dos seus novos adeptos parece inexistente, é previsível, da parte humana, a reprovação. Aos ouvidos de Tirésias soam já os rumores do comentário público, ditado pela incompreensão, que assinala o ridículo do que, aos olhos da sociedade tebana, resulta como um jogo de incompatibilidades: entre a fragilidade da velhice e o fôlego da dança, ou entre o tom caduco das cãs e o viço juvenil das folhas de hera (204-205). O temor do ridículo manifestado pelo profeta encontra expressão imediata na reacção de Penteu, como se, no riso trocista do soberano, ecoasse a perplexidade irónica de toda a *polis* (286, 322). Um primeiro *agôn* dos princípios em conflito na peça tem lugar neste momento; momento que é também uma sequência de troca de insígnias entre um Penteu que quer despojar da hera e do tirso a oposição que o confronta (254-255), da qual recebe, em simetria, o conselho de trocar o ceptro da sua autoridade régia pela coroa de hera, sinal da submissão a um poder maior (310-313, 341-342).

A este primeiro recontro de forças e de símbolos, sucede-se sem demora o *agôn* supremo, que confronta, sem intermediários, o senhor de Tebas com Dioniso. Um desafio de identidades regressa neste episódio. Sob forma humana, o deus adopta uma atitude de submissão a um poder que se julga, por igual ilusão, superior; com o sorriso 'de uma divina tranquilidade', que certamente nenhum prisioneiro comum exhibiria, estende as mãos ao peso das algemas (436-440). A abonar, porém, o fingimento da cena, o mesmo servo que descreve a facilidade, suspeita, desta atitude obediente, é também aquele que relata 'o milagre da libertação das bacantes'. Ainda aqui a imagem fiel da saga do seu deus, também as ménades se viram sujeitas às cadeias nos calabouços do estado; mas ei-las que, por estranho processo, recuperaram já a mobilidade, nos espaços livres onde louvam Dioniso (447-448: 'Espontaneamente, por si mesmas, relaxaram-se as grilhetas que lhes retinham os pés, enquanto os ferrolhos, soltos, facultavam a abertura das portas, sem toque de mão humana').

Depois deste preâmbulo de uma evidência concreta, que deixa cego o soberano, segue-se a tentativa de que um diálogo vivo, em forma esticomítica, produza ainda o milagre da compreensão. Sem resultado, porém. Renitente na intolerância, Penteu investe contra o inimigo, exprimindo a obscuridade de espírito que lhe é intrínseca, numa arremetida que visa despojá-lo das suas insígnias e assim neutralizar-lhe o poder;¹⁸ após uma tentativa de lhe cortar os cabelos e de lhe arrancar das mãos o tirso (493-495), redu-lo às trevas da prisão e à imobilidade das cadeias (497, 504-505, 509-510, 518, 610-611). Igual despojamento de resistências motiva, uma vez mais, em simples projecto, a aniquilação das bacantes, que o rei vê regressar do transe místico, que o ruído dos tamboretos indicia, à identidade elementar de mulheres, de que o tear é a eterna insígnia (511-514, 1236). Só na aparência o monarca sai em vantagem deste primeiro confronto, cujo resultado é meramente precário.

Segue-se uma intervenção coral, que consagra a disposição de forças - do lado de Penteu um furor irracional e ameaçador (537-543), do lado de Dioniso uma cortina de trevas, que o retém imóvel e silencioso na obscuridade de uma cela (547-549) -, numa espécie de suspensão lírica propícia à reflexão; é tempo então de desencadear a tempestade latente; ou seja, é chegada a hora do esclarecimento, onde cada um, deus e soberano, encarnem a sua verdadeira identidade.

Provém do deus o primeiro sinal de 'reconhecimento', que é sonoro; da reclusão dos calabouços régios vibra o grito, com que Dioniso incentiva as bacantes. É como tal que as ménades o acolhem e o repercutem, acessíveis à vibração de um primeiro factor de *anagnorisis* (576-585, 593); logo a terra treme, dominada pela potência divina, enquanto o palácio régio manifesta também a fragilidade profunda dos seus alicerces, apesar da resistência aparente das estruturas (588-589, 591-592, 602-603, 605-606). Neste esgrimir de sinais, ocultos mas poderosos uns, opulentos mas débeis outros, o espírito abstracto da divindade marca pontos diante da grandeza, efémera, do que constitui o ascendente

humano. Após o anúncio sonoro, ouvido à distância, o deus como que renasce na pujança de uma chama que volta a brilhar, ao mesmo tempo que uma invocação a Sêmele promove a *noção de que o acto de maternidade divina se repete* (594-599):¹⁹

Δι. Ἄπτε κεράνιον αἴθοπα λαμπάδα.
σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέως.
ΨΟ. ᾠ.
Πῦρ οὐ λεύσσεις οὐδ' ἀγάζῃ
Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἄν
ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα
Διοῦ βροντᾶς;

Dion. Alumia a tocha fulgurante do raio, incendeia, incendeia e consome a mansão de Penteu.

Coro - Ah! Ah! Estás a ver esta chama que fulge junto ao túmulo de Sêmele? É a do raio de Zeus que, quando outrora fulminada, ela aqui deixou.²⁰

Num acumular de luzes e fulgores, Eurípides pinta do ouro do fogo este momento em que, sob os olhos do auditório, o deus volta a nascer. A origem de Dioniso, por todos referida no passado, tem agora a sua epifania. Porque já, em resposta aos prodígios que se apoderam da cena,²¹ o senhor do tíasos reaparece, em todo o esplendor da sua natureza divina. Era como se a própria aparição fulgurante do pai dos deuses, que outrora aniquilou Sêmele, se repetisse agora na entidade do seu divino filho, desta vez para fulminar a resistência de Penteu. O mesmo φθόνος, que antes animava o ciúme de Hera, determina agora um Dioniso cioso da sua sacralidade.

É ao filho de Zeus, que enche a cena com a plenitude da sua grandeza, que cabe uma rthesis, onde o deus se torna testemunha e arauto dos seus próprios prodígios. Dos acontecimentos que cada espectador pôde constatar na evidência da cena, Dioniso dá, em reflexo, as ocorrências que a segregação do presídium ocultou. Livre de movimentos, apesar da tentativa de aprisionamento promovida pelo tirano (613-617) que não passou de uma ilusão - como reduzir ao aniquilamento a potência divina? -, o deus relata o duelo que confrontou Baco com a resistência de Penteu. Foi sob um exterior de touro, que a divindade que convive com as feras se ofereceu ao esforço do rei (618-621; cf. 920-922). Fixos no quadro da luta, os ouvidos do público concentram-se no vigor das patas e cascos do animal, indício do seu poder bruto, enquanto o suor da fraqueza cobre o adversário humano, que finca, numa última tentativa de oposição, os dentes nos lábios. Sem que o relator o mencione expressamente, o tremor que abala o palácio, como o fulgor que ilumina o túmulo de Sêmele, não deixam dúvidas sobre o detentor da vitória (622-624). Mas tratava-se ainda de uma primeira arremetida, a que já outra fase se seguia: de espada na mão, Penteu empreende agora a perseguição do inimigo, para se deparar desta vez com a forma etérea de um fantasma, radiando de brilho (φαεννὸν αἰθέρ'), invulnerável aos seus golpes; ao mesmo tempo que a estocada falhava do seu lado, o deus selava, com o ruir fragoroso do palácio, uma segunda pontuação favorável (627-634). Uma espada que abranda, vencida a energia da mão que a brandia, é, da parte do monarca, o sinal de uma trégua, a que o deus corresponde com uma retirada subtil e silenciosa. Trégua breve, porque já o ressoar decidido de uma bota anuncia o reanimar da fúria do tirano (634-639). Depois da demonstração activa e vitoriosa na luta contra a rebeldia humana, Dioniso proclama, enfim, a sua verdadeira identidade: a de um deus, por isso invulnerável ao peso das cadeias (644, 648-649), para quem as portas não servem de barreira (653-654) e cujo reino é o da própria natureza, que aos homens favorece sob o símbolo fecundo da parra carregada de uvas (651).

Antes de reduzir Penteu à efemeridade da condição humana, que é, ao mesmo tempo, a aniquilação de um tirano, Dioniso exige do rei de Tebas a cedência incondicional diante do seu poder. Tal como antes toda a cidade recebera as insígnias do deus, através do seu clã feminino, a que se seguiu a adesão prudente de Tirésias e Cadmo, é chegada para Penteu a hora da rendição. O mesmo equivale a que, desta vez com requintes de pormenor, o monarca de Tebas envergue os adereços de uma bacante que,

coabrindo a sua reacção obstinada, o marcam de ridículo. Já não se trata só de simular uma falsa adesão no sentido de evitar um mal que se teme; trata-se de humilhar, antes de o destruir, o último resistente. Numa cena a que a comédia dá réplica,²² cada símbolo, aplicado a Penteu, irá criar a imagem progressivamente mais completa e bem feminina (γυναικόμορφον, 855, 915; ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ, 980) de uma ménade: túnica de linho (821, 830, 915, 917, 927), uma cabeleira longa (831) presa pela mitra (833), tirso na mão, corpo cingido por uma pele (835); sobre o conjunto mulhêr, os sinais do deus, que convertem numa falsa ménade uma falsa mulher. À metamorfose de superfície, corresponde outra mais profunda, que é aquela que converte a animosidade teimosa do tirano na subserviência débil de um brinquedo posto nas mãos do deus, amesquinhado e ridicularizado diante daqueles que outrora ameaçava (854-856): 'Quero fazer dele, perante os Tebanos, motivo de troça, levá-lo pela cidade, assim, vestido de mulher, expô-lo perante aqueles que dantes lhe temiam as ameaças'. É este o propósito que compete ao deus da comédia, aquele que sujeita, sob o jogo das insígnias, os cidadãos à paródia, numa subversão de estatutos, que podem ter uma função apotropaica ou catártica. Não assim no caso extremo de Penteu, cujo castigo é já inevitável.

Vestido de bacante, o déspota é chamado a agir em conformidade. É então que o delírio se lhe apodera do espírito. Tomado do poder alucinogêneo da divindade, Penteu reage como sob o efeito da embriaguez; vê dois sóis e dupla também a sua cidade, além de entrever Dioniso de novo sob a aparência de um touro (918-922).²³ Já a cabeça se lhe agita no frenesi do entousiasmos, provocando a ironia do inimigo divino, que é também o assinalar da rendição sob a forma de um anel de cabelo que se desprende de uma cabeleira alinhada (928-934); com palavras particularmente expressivas -'vamos, arranja-o. Porque agora estou inteiramente nas tuas mãos'-, Penteu subscreve a submissão. Ao mesmo tempo, o corpo adere ao movimento, que lhe desfaz o plissado da túnica (935-938). De tirso na mão, o monarca ensaia, sob a orientação de Dioniso, os primeiros passos do ritmo báquico (941-944). Para trás fica o palácio e a cidade como o cenário próprio de um monarca que se despoja do poder (914, 961), caem as armas que constituem a sua força (949-950), ao mesmo tempo que, diante dos seus passos, se abre o caminho para a montanha, onde reina o adversário e onde o espera o despojamento final, da autoridade e da vida (954). O poeta-pintor que é Eurípides retarda-se nos pormenores da paisagem, para além das muralhas, onde uma natureza poderosa, mas distante da sede do poder, acolhe agora, em festa ritual, a vítima do deus. Ultrapassado o curso do Asopo, como fronteira natural a rematar o espaço urbano, inicia-se a vertente do Citéron; o verde impõe-se como a cor dos vales cobertos de relva, que a água fertiliza, cintados pelo tom mais sombrio dos pinheiros que cobrem a encosta (1043-1052).

Como quem confia a um altar a sua vítima, que avança sem reservas para a morte -ou como quem transforma em tirso gigante uma árvore-²⁴ Dioniso acede ao pedido de Penteu e instala-o, com desvelo, na altura dos rochedos, sobre a copa altaneira dos pinheiros (1061-1074). De novo o poder do deus se manifesta, não já a arrasar os símbolos do adversário, mas no domínio pleno daqueles que lhe pertencem; sob a força do divino braço, um ramo dobra-se, submisso, e logo se ergue com estranho cavaleiro, que preserva, firme, nas alturas. O Penteu que se eleva nos ares acaba de perder a sua identidade de homem, para se transformar, ele também, num prodígio divino.

É este o momento em que se consuma a suprema revelação; aquele a que, até este momento, o mensageiro se referira como 'o estrangeiro', uma estranha e ambígua criatura (1059, 1063, 1068, 1077), desaparece milagrosamente, para dar lugar a uma voz distante, vinda das alturas do éter, que solta o brado ritual (1078-1079), ao mesmo tempo que uma labareda fulgurante, que desde a primeira hora acompanhava a existência do deus, lhe apõe, em definitivo, a chancela do sagrado (1082-1083). Um silêncio religioso envolve todo o espaço, na iminência do sacrifício (1084-1085). E já estimuladas pela voz do deus, as bacantes dão início à caçada da mais requintada das presas, o senhor de Tebas. Para o espectador das Bacantes, trata-se de rever o momento do sparagmos, de que constantes assonâncias vocabulares assinalam o eco. A distância que as separa da presa é vencida com os meios que a própria natureza lhes proporciona, pedras, ramos e tirsos funcionando de armas de arremesso e alavancas, de que o ferro da civilização está ausente (ἀσιδήροις μοχλοῖς, 1104; cf. 736). São por fim

as mãos das ménades a destruir a barreira (1109-1110; cf. 736); porque a elas o obstáculo não resiste, arrancado pela raiz o pinheiro em que Penteu se refugia. A cria está agora acessível. À primeira arremetida de Agave, incumbida do papel de sacrificadora, Penteu retira a mitra e retoma uma atitude humana e lúcida, ao regressar à sua verdadeira identidade. Perante a mãe, esforça-se por desfazer o equívoco, por forçar o reconhecimento, ao mesmo tempo que confessa os seus erros, numa anagnorisis pessoal e íntima da sua cegueira (1114-1121). Este é, do lado humano, o momento da clarificação.

Tarde demais, porém. Porque tardia, a clarividência de Penteu já o não salva da punição divina. Agave mantém-se possuída, submissa ao delírio báquico, incapaz de acompanhar a revelação que, em Penteu, é mais precoce. Por isso é ainda a ménade que julga ver na presa humana o animal. O que antes fora (735-745) o enunciado veloz, mas paradigmático, do desmembrar da fera, torna-se neste caso o quadro, minucioso, do sparagmos de um corpo humano.²⁵ Em três esquadrões armados apenas com o vigor dos músculos, cada uma das irmãs de Sémele avança sobre a presa (1125-1143). Eurípides é visualista no esboço do quadro. Agave, antes das mais, encarna-se, com ambas as mãos, sobre o braço esquerdo da vítima. Num esforço supremo, fincado o pé no tronco de Penteu e retesados, em arco, todos os músculos, desarticula-lhe o ombro, 'não apenas com as próprias forças, mas com aquelas que o deus lhe insufla'. Ino, do outro lado, imitava-lhe o gesto, enquanto Autónoe comandava o batalhão em fúria das mulheres. À imagem violenta do desfibrar da presa - arrancados já os braços, pés, músculos do torso -, junta-se o som do quadro lacerante: tímidos, os gemidos da vítima, vigorosos os gritos das ménades. Mais uma vez o verde profundo do Citéron se tingiu de rubro, como resultado de um jogo de bola em que cada membro despedaçado se projecta para os recessos da floresta (1137-1139, 1219-1221). Apenas a cabeça resta, espetada no tirso, como o troféu de um deus vitorioso oculto na loucura de uma ménade. Ao recordar, perante os cidadãos de Tebas, a caçada que encabeçara, Agave distingue o sparagmos sacro do simples acto humano de capturar uma presa. São inúteis os dardos, desnecessárias as redes das armadilhas. Basta a brancura frágil de mãos femininas, que se exibem como as verdadeiras armas de um deus maior (1204-1210).

Se Dioniso encontrara, na ida para as montanhas, o cenário próprio à sua revelação definitiva, que é também o seu momento de vitória, a simetria final da peça proporciona a reintegração do monarca no seu universo, calada e vencida a sua louca resistência. Tebas reaparece no seu recorte urbano, no vigor das suas muralhas e torres (1145, 1202) e no orgulho do seu palácio (1149, 1165, 1170, 1217). Para levar a vitória alcançada até ao âmago do terreno inimigo, Dioniso encaminha ainda o seu tiaso, no delírio da caçada, até à morada régia. Nomos e physis alcançam finalmente a harmonia. Com danças e gritos de vitória, as mulheres acompanham uma marcha que é fúnebre (1153-1154). O brado que se transforma em lamento (1160-1162) é, da última metamorfose, o primeiro sinal. Penteu volta a ser rei de Tebas, não no movimento firme de uma bota máscula, nem na voz autoritária de um senhor poderoso. Como sua insígnia resta-lhe a cabeça, arrancada do corpo, que as alturas das muralhas, entre os triglifos, poderão acolher e exhibir (1212-1215, 1239-1240), de acordo com a vontade das ménades, que é também a do deus; enquanto o corpo, na imaginação de Agave, se destina ao sacrifício partilhado pela cidade (1241-1242, 1246-1247), numa espécie de ritual, agora urbano, onde o rei retoma, na imolação, o convívio com os seus súbditos e o estatuto de senhor de Tebas.

Está iminente a última etapa de uma metamorfose que irá repor, em Tebas, a normalidade. Dolorosa normalidade, porque imposta em vez de aceite. São seus símbolos o retorno das ménades à singeleza da sua natureza feminina e ao recato da casa e do tear. Já o sol se torna visível aos olhos perturbados de Agave, como se um outro dia, ou etapa de vida, se iniciasse (1264-1267), sob o fulgor desconhecido do astro-rei. Com ele, regressa a memória de uma identidade que o delírio anulara. Apenas a sua vítima, o seu próprio filho, é reconhecido com mais lentidão, porque é extrema e incrível a consciência do mais tremendo dos seus actos. Com a vítima, a memória ressuscita a noção de fronteiras -entre palácio e montanha -, que o frenesi acabara de aproximar e confundir (1290-1295). Antes que, com desvelo materno, a casa de Tebas, pelas mãos do velho Cadmo e de Agave, tente ainda a reconstituição, peça a peça (1466-1468), de um Penteu e com ele de um passado, que os deuses, sem piedade, liquidaram.

NOTAS

* Este trabalho foi produzido no âmbito do projecto de investigação HUM2006-07 163 do Ministerio de Educación y Ciencia de España (confinanciado pelo FEDER).

1 A esta ambiguidade refere-se Ch. Segal (1978) como um pressuposto do retrato literário de Dioniso; cf. "Sex roles and reversals in Euripides' *Bacchae*", *Arethusa* 11: 186-187.

2 No ascendente olímpico, a mitologia encontrou uma forma de consolidar a helenização do deus; cf. Arthur, M. (1972) "The choral odes of the *Bacchae* of Euripides", *YCLS* 22: 153.

3 No ascendente olímpico, a mitologia encontrou uma forma de consolidar a helenização do deus; cf. Arthur, M. (1972) «The choral odes of the *Bacchae* of Euripides», *YCLS* 22: 153.

4 Sem dúvida Eurípides aludia a uma tradição que, de acordo com Pausânias (9. 12, 3) persistia na imaginação tebana.

5 Este é um tipo de efeito que visa dar contorno dramático ao que a tradição consagrou como mito, expresso em ritual. Sobre a harmonização destas diversas perspectivas, persistente em *Bacantes*, vide Fisher, R. K. (1992) "The `palace miracles' in Euripides' *Bacchae*: a reconsideration", *AJPh* 113. 2: 183-184.

6 G. M. A. Grube, G. M. A. (1935) "Dionysus in the *Bacchae*", *TAPhA* 66: 38, valoriza igualmente o nascimento de Dioniso, recordado desde os primeiros versos da peça, como um símbolo global de todo o drama.

7 Arthur (1972: 171-175) dedica um longo apêndice à relação entre a origem e a actuação de Penteu na peça.

8 Barlow (1971) *The imagery of Eurípides*, London: 34, salienta a função muito particular que a descrição visual tem em *Bacantes*, na medida em que o cenário não é decorativo, mas profundamente associado à experiência religiosa e à emoção báquica. Posição semelhante é a defendida por Foley, H. (1980) "The masque of Dionysus", *TAPhA* 110: 107-133. Sobre o sentido simbólico de todos estes elementos vegetais e animais, vide Filhol, E. (1999) "Une personnification de la nature: le portrait des Ménades dans les *Bacchantes* d'Euripide", *Euphrosyne* 27: 9-17.

9 Cf. Nono, *Dionisíacas* 40. 43-60, sobre as metamorfoses do deus. Também o *Hino Homérico a Dioniso* o retrata rodeado de parras, como um sinal transmitido aos piratas que o ameaçam, no desconhecimento da sua identidade; para logo, diante dos olhos atónitos que o observam, se transformar em temível leão.

10 Também ao deus cabe o epíteto de `portador do tirso' (557).

11 O tirso e o nártex correspondem-se nas *Bacantes*. Trata-se de uma simples estaca, que apenas reveste um significado sacro quando ornamentada das insígnias divinas, as folhas de hera ou os caules da vinha, e encimada por uma pinha. Os vasos gregos retratam, com abundância, este objecto cultural, que é uma espécie de selo identificador do culto dionisíaco. Cf. Kalke, C. M. (1985) "The making of a thyrsus: the transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 106. 4: 409-426.

12 O cabelo é um elemento importante na caracterização da potência divina de Dioniso; cf. *infra*.

13 A mesma referência ao grito cultural multiplica-se na peça (24, 67, 129, 151, 157, 159, 725, 731, 1057), com variantes de terminologia: ὀλολύζω, εὐάζω, βοαί, ἐνοπαί.

14 Cf. 416-417, 421-426, 652, 772-774.

15 Sobre este lado social do culto dionisíaco, cf. Dodds, E. R. (1944) *Euripides; Bacchae*, Oxford: XIV, XIX-XXI; Arthur (1972: 152-153).

16 É significativa a equivalência entre o tirso e um 'dardo de hera', feita pelo próprio deus no monólogo de abertura (23-25).

17 Tem sido matéria de ampla reflexão o conjunto de metamorfoses que condicionam a estrutura da peça: de homem em animal, de caçador em caçado, de perseguidor em vítima, de realidade em ilusão e de ilusão em realidade, de espectador em espectáculo. Para uma síntese bibliográfica a este propósito, cf. Kalke, C. M. (1985) "The making of a thyrsus: the transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 106. 4: 410.

18 Esta é uma prática já antes ensaiada, na cena preparatória deste *agôn*, perante a oposição de Tirésias. Numa tentativa semelhante de aniquilamento do opositor, o rei manda destruir os instrumentos e símbolos da adivinhação de que o profeta se servia (346-350).

19 Fisher (1992: 185), como antes Dodds (1944: 62-64), concordam em ver neste pormenor da chama que se acende a menção de uma prática cultural.

20 Cf. 622-624.

21 Este é um episódio de interpretação controversa, que tem motivado leituras sucessivas sobre a eterna pergunta: trata-se, em relação aos prodígios que agitam o palácio de Penteu, de simples descrição, num plano meramente simbólico, ou de um momento de grande aparato cénico? Sobre a questão, *vide, e. g.*, Grube, G. M. A. (1935) "Dionysus in the *Bacchae*", *TAPhA* 66: 44-47; Dodds (1944: 140-141); Rosenmeyer, T. G. (1991) "Tragedy and religion: the *Bacchae*", in Segal, E. (ed.) *Greek Tragedy*, Oxford: 381-382; Fisher (1992: 179-188).

22 Como não recordar a imagem do Dioniso de *Rãs* nesta mescla de adereços contrastantes?

23 Cf. *supra*

24 Cf. *supra*. Na interessante observação de Kalke (1985: 410), consumava-se a transformação de Penteu em tirso: 'primeiro o monarca é coroado com a cabeleira e a mitra; depois ele próprio coroa o topo de um abeto e, por fim, torna-se literalmente a coroa de um tirso brandido pela mãe'.

25 É pertinente recordar, a este propósito, a observação de Fisher (1992: 184): 'No mito, as seguidoras de Dioniso caçam animais selvagens, para realizarem o *sparagmos* e a *omophagia*. Logo este gesto é "transferido" para dentro do mito sob a forma de acto de matar e de comer Penteu, como inimigo do deus. (...) Daqui resulta um ciclo complexo de mito e ritual'.

BIBLIOGRAFIA

ARTHUR, M. (1972) "The choral odes of the *Bacchae* of Euripides", *YCIS* 22: 145-179.

BARLOW, S. (1971) *The imagery of Euripides*, London.

DILLER, H. (1991) "Euripides final phase: The *Bacchae*", *Greek Tragedy*, in Segal, E. (ed.), *Greek Tragedy*, Oxford: 357-369.

DODDS, E. R. (1944) *Euripides; Bacchae*, Oxford.

FILHOL, E. (1999) "Une personnification de la nature: le portrait des Ménades dans les *Bacchantes* d'Euripide", *Euphrosyne* 27: 9-17.

FISHER, R. K. (1992) "The 'palace miracles' in Euripides' *Bacchae*: a reconsideration", *AJPh* 113. 2: 179-188.

FOLEY, H. (1980) "The masque of Dionysus", *TAPhA* 110: 107-133.

GOLD, B. K. (1977) "Eukosmía in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 98: 3-15.

GRUBE, G. M. A. (1935) "Dionysus in the Bacchae", *TAPhA* 66: 37-54.

KALKE, C. M. (1985) "The making of a thyrsus: the transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 106. 4: 409-426.

ROSENMEYER, T. G. (1991) "Tragedy and religion: the *Bacchae*", in Segal, E. (ed.) *Greek Tragedy*, Oxford: 370-389.

SCOTT, W. C. (1975) "Two suns over Thebes: imagery and stage effects in the *Bacchae*", *TAPhA* 105: 333-346.

SEGAL, Ch. (1978) "Sex roles and reversals in Euripides' *Bacchae*", *Arethusa* 11: 185-202.