



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Lidiana Garcia Geraldo

Dioniso e a Tragédia Grega

Dionysus and the Greek Tragedy

Campinas

2024

Lidiana Garcia Geraldo

Dioniso e a Tragédia Grega

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LIDIANA GARCIA GERALDO E ORIENTADA PELO PROFESSOR DR. FLÁVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA.

Campinas

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

G311d Geraldo, Lidiana Garcia, 1992-
Dioniso e a tragédia grega / Lidiana Garcia Geraldo. – Campinas, SP :
[s.n.], 2024.

Orientador: Flavio Ribeiro de Oliveira.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Antiguidades clássicas. 2. Dionísio (Divindade grega). 3. Teatro grego
(Tragédia). I. Oliveira, Flavio Ribeiro de, 1964-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Dionysus and the greek tragedy

Palavras-chave em inglês:

Classical antiquities

Dionysus (Greek deity)

Greek drama (Tragedy)

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutora em Linguística

Banca examinadora:

Flavio Ribeiro de Oliveira [Orientador]

José Antonio Alves Torrano

Filomena Yoshie Hirata

Mary Macedo de Camargo Neves Lafer

Fernando Brandão dos Santos

Data de defesa: 17-05-2024

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-9175-024X>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/3329583435347146>



BANCA EXAMINADORA:

Flávio Ribeiro de Oliveira

José Antonio Alves Torrano

Filomena Yoshie Hirata

Mary Macedo de Camargo Neves Lafer

Fernando Brandão dos Santos

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Ao Denizar, por sempre me querer tão bem.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus pelas oportunidades concedidas e por dar-me forças para seguir a despeito das adversidades.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio concedido à minha tese. Processo n. 142098/2018-3, CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Agradeço ao meu companheiro Denizar pelo incentivo dado aos meus estudos. Agradeço-lhe pelas conversas que muito estimularam as minhas reflexões para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço-lhe também pela paciência ao ouvir-me falar das descobertas que fiz durante a pesquisa. Agradeço-lhe pelo amor e pela admiração que sente por mim.

Agradeço ao professor orientador Flávio Ribeiro de Oliveira por sua generosidade ao orientar-me ao longo de toda minha trajetória acadêmica. Agradeço-lhe por apoiar incondicionalmente o desenvolvimento da pesquisa de tese, e pela delicadeza ao indicar-me as pertinentes adequações que deveriam ser feitas neste trabalho. Agradeço-lhe pelas excelentes aulas ministradas, as quais enriqueceram minha pesquisa e aperfeiçoaram minha formação acadêmica. Agradeço-lhe, inclusive, pela valorização de meus esforços e pelo reconhecimento dado durante meu progresso intelectual e acadêmico. Posso afirmar, com convicção, que tudo que sei e exponho neste trabalho aprendi com o professor Flávio.

Agradeço ao professor Trajano Vieira pelas excelentes aulas ministradas ao longo de minha formação acadêmica. As aulas me estimulavam a pensar criticamente e contribuíram, sem dúvida, para a realização da pesquisa de tese. Agradeço-lhe pela generosidade e gentileza ao emprestar-me livros de difícil aquisição (e de valor sentimental) cuja leitura se fazia fundamental.

Agradeço à professora Josiane Martinez pela participação na banca de exame de qualificação de tese. Agradeço-lhe pela delicadeza ao fazer as pertinentes críticas e ao sugerir as adequações que deveriam ser feitas neste trabalho.

Agradeço à professora Mary Lafer pelos diálogos críticos que tivemos na ilha grega de Despotiko, na ocasião em que, juntas, lavávamos os fragmentos de cerâmica recém-excavados da ilha. Agradeço-lhe pela generosidade com que me recebeu e pelo entusiasmo que manifestou ao dialogar sobre o meu trabalho. Expresso ainda maior gratidão pelo encorajamento que me deu para prosseguir com o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço-lhe

por ter aceitado gentilmente o meu convite para participar da banca de defesa desta tese – tal é uma grande honra para mim.

Reitero os meus agradecimentos às professoras Mary Lafer e Filomena Hirata, e aos professores Jaa Torrano e Fernando Brandão por terem aceitado generosamente o meu convite para participar como titulares da banca de defesa desta tese. É uma oportunidade honrosa que esta tese seja examinada por tal banca de grande peso acadêmico. Agradeço-lhes por fazerem do fechamento desse ciclo acadêmico uma ocasião ainda mais especial para mim.

Por fim, agradeço ao professor Eduardo Guimarães pela excelente disciplina de Semântica da Enunciação ministrada na Pós-Graduação em Linguística. Essa disciplina me estimulou a fazer o trabalho de exame de qualificação de área na Semântica da Enunciação. Agradeço-lhe por ter aceitado gentilmente o meu convite para ser orientador de meu trabalho de qualificação; e, sobretudo, agradeço a boa vontade com a qual me orientou na redação do artigo. Graças à sua orientação o meu texto foi bem avaliado.

“Διόνυσος: ὅμως δ’ ἴδοις ἂν ἡδέως ἅ σοι πικρά;”
“Dioniso: Mas verias com prazer o que te é doloroso?”
(Eurípides, *Bacantes*, v. 815)

Resumo

O presente estudo visa investigar a relação Dioniso-tragédia grega, explorando o pressuposto de que, para além do contexto festivo-religioso da *Grande Dionísia*, tal relação se manifestaria na própria obra trágica, cuja estrutura semântica seria composta pelos elementos constitutivos do âmbito cultural-religioso regido pelo deus. Orientando-se através dos estudos histórico-antropológicos estruturais de Vernant (1999; 2001; 2009a), Vidal-Naquet (1999), Segal (1997), Detienne (1988) e Brelich (1958; 1985), e empregando-se a metodologia de análise estrutural do mito desenvolvida por Lévi-Strauss (1993; 2008), este estudo concebe que a tragédia grega refletiria determinado sentido dialético da existência que seria essencialmente relacionado a Dioniso e a seu cosmos de atuação. Para cumprir os propósitos deste estudo, realiza-se a análise estrutural do conjunto do mito de Dioniso a fim de trazer à luz os traços constitutivos do dionisismo. Para sustentar a compreensão dos textos míticos do *tópos* dionisiaco, utiliza-se a interpretação de Otto (1965) sobre o mito de Dioniso. Uma vez apreendidos os elementos constitutivos do dionisismo, apresenta-se um quadro estrutural lógico que permite comparar os traços, as noções e imagens operantes na ação trágica com os traços, as noções e imagens específicas do quadro dionisiaco. As ações trágicas examinadas, para fins de comparação com o quadro dionisiaco, são provenientes das *Bacantes*, de Eurípides, e do *Agamêmnon*, de Ésquilo. A análise estrutural de ambas as obras permitiu observar que os aspectos constitutivos do dionisismo operam na ação trágica de cada uma delas.

Abstract

The present study aims to investigate the relationship between Dionysus and Greek tragedy, exploring the hypothesis that, to beyond the festive-religious context of the *Great Dionysia*, such a relationship would be manifest in the tragic work itself, whose semantic structure would be composed of the constitutive elements of the cultural-religious sphere ruled by the god. This investigation is guided by the structural historical-anthropological studies of Vernant (1999; 2001; 2009a), Vidal-Naquet (1999), Segal (1997), Detienne (1988) and Brelich (1958; 1985). This study employs the myth structural analysis methodology developed by Lévi-Strauss (1993; 2008). This study conceives that Greek tragedy would reflect a certain dialectical sense of existence that would be essentially related to Dionysus and his cosmos of action. To fulfill the purposes of this investigation, the structural analysis of the set of the myth of Dionysus is carried out to bring to light the constitutive traits of Dionysism. To support the understanding of the mythical texts of the Dionysian *tópos*, the Otto's (1965) interpretation about the myth of Dionysus is used. Once the constitutive elements of Dionysism are grasped, it is presented a logical structural framework that allows comparing the traits, notions and images that operate in the tragic action with the traits, notions, and images specific to the Dionysian framework. The tragic actions examined, for the purposes of comparison with the Dionysian framework, are coming from the *Bacchae* of Euripides and the *Agamemnon* of Aeschylus. The structural analysis of both works allowed us to observe that the constitutive aspects of Dionysism operate in the tragic action of each of them.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. Da relação Dioniso-tragédia grega e do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” .	18
2. A Forma de Dioniso: o cosmos dionisiaco	29
3. As abordagens modernas e contemporâneas sobre a natureza dual de Dioniso	56
4. A Estrutura de Dioniso: o mito dionisiaco	92
4.2. O mito de nascimento	105
4.3. O mito da infância divina	136
4.4. O mito de resistência: as mulheres dionisiacas	181
4.4.2. As <i>Bacantes</i> de Tebas.....	215
4.4.3. Miníades e Protíades.....	282
5. A Forma dionisiaca da tragédia	309
5.2. A Estrutura da ação trágica: o <i>Agamêmnon</i> , de Ésquilo.....	325
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	455
DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL	459
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	467
ANEXO – Fotos da ânfora funerária de Mykonos.....	482

Introdução

O principal objetivo deste estudo é investigar a complexa relação Dioniso-tragédia grega, a partir da tese de que esta relação se manifestaria na estrutura semântica das obras trágicas, a qual seria formada pelos elementos constitutivos da dimensão cultural-religiosa coordenada pelo deus. Ao contrário do que faz pensar o contexto festivo da *Grande Dionísia* – ocasião em que as peças trágicas eram encenadas –, a relação entre Dioniso e a tragédia grega não é explícita. Trata-se, em realidade, de uma relação problemática, de difícil constatação, que deve ser posta em exame para verificar-se a essência cultural que une Dioniso, com suas manifestações míticas e culturais na Grécia Clássica, sobretudo em Atenas, à tragédia grega (cf. Massenzio, 1995, p. 9). Para tanto, faz-se necessário realizar a análise estrutural do conjunto do mito de Dioniso – exame que permitiria trazer à luz os traços paradoxais que estruturam o nascimento-natureza do deus e as formas míticas, culturais e/ou estéticas que se inserem no seu fenômeno religioso. Apreendidos os elementos constitutivos do dionisismo, pode-se organizá-los num quadro estrutural lógico e compará-los com os aspectos, as noções e imagens que compõem a ação trágica. Para tal comparação, o presente estudo desenvolve a análise das tragédias *As Bacantes*, de Eurípides, e *Agamêmnon*, de Ésquilo.

Embora a tragédia, em Atenas, tenha estado sempre sob a égide de Dioniso, a questão da pertinência dionisiaca da tragédia é um problema que permanece no centro dos estudos críticos em torno do drama e do contexto cultural-religioso no qual se desenvolveu. Ainda que uma quantidade relevante de investigações sobre o deus Dioniso e seu culto tenha sido publicada ao longo de um século e meio de pesquisa intensa, a questão específica da relação entre Dioniso e a tragédia grega ou recebeu respostas pouco convincentes (baseadas principalmente em conjecturas ritualísticas sobre cultos heroicos, ritos da fertilidade e de sacrifício)¹ ou tem sido preterida. De fato, uma das razões para que os helenistas desconsiderem a questão dionisiaca é justamente evitar abordar concepções polêmicas (e já refutadas) fundadas por Nietzsche e Rohde, e levadas até suas últimas consequências por estudiosos da corrente ritualística. Depois de tudo, não é realmente possível encontrar uma resposta definitiva para a questão Dioniso-tragédia grega principalmente porque tal relação

¹ Para referência de autores que desenvolveram conjecturas ritualísticas a fim de justificar a relação Dioniso-tragédia grega, cf. HARRISON, J. E., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 1908; MURRAY, G., *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*. In: HARRISON, J. E., *Themis*, 1912, p. 341-63; NILSSON, M. P., *Der Ursprung der Tragödie*, 1911; RIDGEWAY, W. *The Origin of Tragedy with special reference to the Greek Tragedians*, 1910.

não pode ser comprovada pela realidade empírica, como um dado – trata-se, em verdade, de uma relação que só pode ser demonstrada como construção teórica.

Dados os problemas inerentes à questão, uma parcela relevante dos estudiosos contemporâneos tem contestado a existência de uma essência dionisiaca da tragédia. Para além da ocasião festiva da *Grande Dionísia*, não se costuma enxergar nenhum outro aspecto intrinsecamente dionisiaco na performance trágica. Na compreensão de Calame (2017, pp. 87-88), por exemplo, do ponto de vista do conteúdo e dos modos rituais de performance, a tragédia ática teria apenas relações ocasionais com o mundo dionisiaco. Tanto o ritual na tragédia quanto a tragédia como ritual apresentariam certa autonomia em relação ao deus cujo culto a performance trágica se vinculava. Assim, o cenário ritual da tragédia seria o cenário comum a todas as celebrações cultuais das pólis gregas, independentemente da divindade celebrada: havia procissões compostas por representantes de toda comunidade; realizava-se sacrifícios seguidos de refeições comunitárias; havia confrontos musicais com apresentações de canto e de dança. Seria somente enquanto performance poética, dramática, musical e coreográfica inserida no contexto cultural de Dioniso que a tragédia se enquadraria numa abordagem dionisiaca (cf. Calame, 2017, p. 84). Outra parcela da crítica contemporânea considera que os estudos sobre a tragédia grega devem se concentrar sobre as peças, apenas. Nessa perspectiva formalista, como Oliveira (2002, p. 38) assinala, o que importa é a coerência interna da forma estética e não sua referência a uma realidade externa. Deve-se predominar o exame dos aspectos especificamente literários e estilísticos do gênero trágico: “a métrica, as figuras de linguagem, a composição, a articulação das partes, a estrutura da narrativa” (OLIVEIRA, 2002, p. 38). Ainda que se reconheça que a tragédia grega não era uma criação isolada, concebe-se que a referência do drama a uma exterioridade seria sempre literária, numa relação de *tópoi* com outras tragédias, com outros gêneros poéticos, com Homero. Portanto, nenhuma relação da tragédia com o âmbito cultural-religioso de Dioniso.

Pode-se observar que a posição dominante nos Estudos Clássicos permanece sendo a preterição da relação Dioniso-tragédia grega, já que as numerosas tentativas anteriores de fornecer uma resposta à questão se mostraram problemáticas (cf. Calame, 2017, p. 85). Mas as dificuldades inerentes ao tema não devem servir de empecilho ao desenvolvimento da investigação acadêmica: ainda é possível elaborar reflexões frutíferas sobre o assunto. Sendo assim, é importante atentar-se para a premissa de que uma compreensão efetiva dos textos trágicos e das peças *em performance* implica também a consideração das complexidades do contexto cultural-religioso que condicionou a composição

e a performance dos dramas (cf. Goldhill, 1990, p. 98; Spineto, 2005, p. 2). E a consideração desse contexto exige, por sua vez, que se compreenda a tragédia grega como forma artística, estética e social integrada ao fenômeno religioso dionisíaco.

Desse modo, o exame da relação Dioniso-tragédia grega não precisa necessariamente produzir teorias mirabolantes. É perfeitamente possível abordar a questão partindo da análise da estrutura semântica das fontes literárias – mitos dionisíacos e as próprias tragédias gregas – que chegaram até nós. Empregando tal método de análise estrutural, pode-se apreender os traços constitutivos do dionisismo e, assim, encontrar aspectos comuns que integram as estruturas das variadas formas que se inserem na esfera cultural-religiosa do deus. Vale ressaltar que essa iniciativa não é inédita: o helenista Walter Otto, no início do século XX, empregou uma abordagem similar (pode-se dizer, protoestruturalista) para examinar os textos míticos do *tópos* dionisíaco e, assim, encontrar uma constância de aspectos e de relações que definia tanto a essência do deus quanto as particularidades de seu cosmos cultural-religioso. É claro que partir da substância – isto é, da realidade mítica, religiosa e cultural que se pode descrever como Dioniso – conduz à reflexão filosófica sobre a ontologia mítica. Mas, dado o caráter teórico e metodológico da investigação, o presente estudo abarca as reflexões da ontologia mítica, uma vez que tratam das noções do ser divino, de sua essência, de suas categorias e de seus domínios. Daí o diálogo constante com a perspectiva de Torrano (1996, p. 115) que admite a consideração de cada deus grego como o fundamento de todas as determinações de seu ser, incluindo as formas que concirnam a ele, sejam entes ou eventos.

Com o estabelecimento do campo da Antropologia Estrutural por Lévi-Strauss, importantes helenistas contemporâneos, como Vernant, Vidal-Naquet, Segal, Detienne e Brelich, passaram a desenvolver estudos sólidos, sobre o mito grego e a tragédia ateniense, que se fundamentavam no método da análise estrutural, da antropologia histórica e da sociologia da literatura (cf. Vernant e Vidal-Naquet, 1999, pp. XXI-XXIII). Mantendo, inclusive, diálogo com o domínio da História da Religião, tais helenistas examinaram em que sentido a tragédia exprimiria determinado aspecto da cultura sociorreligiosa grega, e de que modo tal aspecto cultural seria associado a Dioniso. A perspectiva histórica-antropológica estrutural, como Massenzio (1995, pp. 9-10) assinala, pode fornecer respostas bem articuladas, embora não definitivas, à questão Dioniso-tragédia grega, permitindo observar, no interior de qualquer obra trágica em nível estrutural, a pertinência da tragédia à esfera de competências de Dioniso.

À vista disso, a abordagem da relação Dioniso-tragédia grega, que se propõe neste estudo, segue a perspectiva histórica-antropológica estrutural desenvolvida por Vernant (1999; 2001; 2009a), Vidal-Naquet (1999), Segal (1997), Detienne (1988) e Brelich (1958; 1985), e a metodologia de análise estrutural das narrativas míticas concebida por Lévi-Strauss (1993; 2008). Além dos autores de referência citados acima, trabalha-se com outros que desenvolveram estudos significativos que podem complementar a compreensão das relações que a tragédia manteria com o universo simbólico de Dioniso – entre esses autores, destacam-se Massenzio (1970; 1995), Zeitlin (1965; 1978; 1982; 1990; 2002; 2009), Goldhill (1990; 2004) e Bierl (2013; 2017; 2018). A presente investigação também contempla a interpretação de Otto (1965) sobre o mito de Dioniso e, consequentemente, estabelece diálogo constante com as concepções ontologizantes de Otto (1965) e de Torrano (1995; 1996; 2007; 2013a; 2013b; 2018; 2022) acerca dos deuses gregos. Tal tomada de posição teórica e metodológica permite levar em consideração a pertinência do dionisismo, enquanto fenômeno religioso, cultural, histórico e social, para a formação dos traços definidores da ação trágica. É evidente que um estudo como este não pode renunciar à construção da estrutura dionisiaca, que manifesta de modo lógico os traços constitutivos do dionisismo conforme instaurados pelo mito. Partindo-se da estrutura do mito de Dioniso, pode-se apreender o valor semântico que confere identidade às formas do fenômeno religioso dionisiaco.

Constata-se que a natureza específica da relação Dioniso-tragédia grega levanta uma questão crucial nos Estudos Clássicos que envolve desde a compreensão adequada do antigo provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”² até os debates contemporâneos nos campos da Filologia, Antropologia, Literatura, Filosofia e História da Religião. Uma vez que, conforme Spineto (2011, p. 299), o problema se fundamenta no quadro religioso dionisiaco, dentro do qual os ἀγῶνες (confrontos, concursos) dramáticos eram realizados, a questão necessariamente envolve a relação entre três objetos: Dioniso, com os traços que o caracterizam na idade de ouro do drama ateniense; o conteúdo das performances trágicas; e a estrutura do culto dionisiaco – principalmente a *Grande Dionísia*. No curso desta investigação, serão apontados e examinados os aspectos, as noções e imagens que se repetem nessas formas do fenômeno religioso dionisiaco, conferindo-lhes identidade. Desse modo, pretende-se demonstrar que o caráter específico da ação trágica aparece bem situado na esfera

² “Nada a ver com Dioniso”.

de competências de Dioniso – e, assim, pretende-se contribuir para que a relação Dioniso-tragédia grega deixe de configurar uma *ἀπορία*³.

O estudo está dividido em cinco capítulos. O primeiro capítulo discorre sobre a condição paradoxal da relação Dioniso-tragédia grega, a qual aparece confirmada pelo contexto festivo-religioso de encenação dos dramas, mas também aparece negada pelo provérbio antigo “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Dado o valor deste provérbio, como suposta evidência de que a tragédia não sustentaria nada de dionisíaco, realiza-se a análise cuidadosa das fontes que o testemunham a fim de aferir em que medida tal tradição pode ser utilizada como refutação da pertinência dionisíaca do drama. Os capítulos subsequentes são propriamente dedicados a demonstrar a relação Dioniso-tragédia grega, conforme se propõe neste estudo. Assume-se que é imperativo partir da natureza e função de Dioniso, dentro do sistema de referências do pensamento mítico grego, para compreender o quadro simbólico que fez dele o deus apropriado para presidir o drama trágico. Assim, o segundo capítulo procura explicitar e desenvolver a noção ontológica de Dioniso, concebido como a *ἀρχή* de seu cosmos cultural-religioso – isto é, como a forma divina fundamental cujos atributos determinariam os aspectos das formas míticas, culturais e/ou estéticas inseridas em seu domínio. O terceiro capítulo é destinado a tratar do *status quaestionis* que compreende Dioniso sob a ótica da dualidade, do paradoxo e da ambiguidade. Tal abordagem interpretativa, que trabalha conscientemente com as numerosas contradições que afetam tudo aquilo que está sob o signo do dionisismo, é crucial para um estudo de enfoque estruturalista.

Uma vez que se parte da premissa de que não há diferença entre a forma de Dioniso e a forma de seu mito – o nascimento-natureza do deus se concretiza no mito que manifesta os elementos constitutivos de sua essência e de seu cosmos de atuação –, o quarto capítulo e suas subseções são dedicados à análise estrutural do conjunto do mito de Dioniso. Esse conjunto mitológico abarca o mito de nascimento do deus, o mito da infância divina e o mito de resistência. Cada *corpus* é composto por várias narrativas provenientes de fontes diversas. Dado que as imagens, as circunstâncias e os acontecimentos do mito de Dioniso são recursos expressivos de seu ser e devir, a estrutura dionisíaca pode ser elaborada a partir da análise desse conjunto mitológico. O objetivo é justamente apreender os traços do deus, de modo a organizá-los num quadro estrutural lógico que expresse as polaridades dialéticas que governam a cosmologia dionisíaca. O estabelecimento da estrutura dionisíaca é fundamental

³ No sentido dialético de uma questão controversa, problemática, que levanta dificuldades para discussão (cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *ἀπορία*, -ιη, ῆ).

para que se demonstre que os aspectos, as noções e imagens constitutivos da ação trágica são comuns à linguagem especificamente dionisíaca.

Nota-se que as narrativas do mito dionisíaco têm uma preocupação substancial em estabelecer as afinidades de Dioniso com as mulheres. Visto a significância que a categoria da *mulher transgressora* tem para a formação da cosmologia do deus, considera-se pertinente investigar, de modo mais aprofundado, os traços que a cultura grega relacionava com o feminino e que tornariam as mulheres e Dioniso tão compatíveis entre si. Desse modo, na seção 4.4 do quarto capítulo, dedicada à análise do mito de resistência, desenvolve-se também o exame do mito de fundação da “raça das mulheres” narrado na *Teogonia* (v. 535-616) e nos *Trabalhos e os Dias* (v. 45-105), de Hesíodo. Tais narrativas sustentam os valores culturais e ideológicos que a sociedade grega antiga associava ao feminino. Além disso, dada a clareza com que os elementos constitutivos da estrutura dionisíaca aparecem atuantes na ação trágica das *Bacantes*, de Eurípides, explicita-se didaticamente como os traços e as relações do quadro dionisíaco são convenientemente manipulados e transformados nos aspectos, nas noções e imagens familiares à ação trágica. Assim, na subseção 4.4.2 do quarto capítulo, além de realizar-se o exame do mito de resistência relatado nas *Bacantes*, de Eurípides, faz-se concomitantemente a análise estrutural desta tragédia.

Por fim, o quinto capítulo e sua subseção têm a finalidade de demonstrar que os elementos e as relações de oposição constitutivos da estrutura dionisíaca são compatíveis com os aspectos característicos e com a lógica dialética da ação trágica. Para ilustrar a situação de que o mito dionisíaco e a tragédia grega compartilham a mesma estrutura semântica, faz-se a análise estrutural do *Agamêmnon*, de Ésquilo, ressaltando-se os elementos constitutivos do dionisismo que são operantes na ação desta tragédia. Vale destacar que o *Agamêmnon* foi intencionalmente escolhido por tratar-se de uma peça livre de quaisquer motivos dionisíacos. Isso para demonstrar que os elementos constitutivos do dionisismo são próprios da ação trágica enquanto tal, e não dependem da referência a Dioniso.

A tradução das *Bacantes*, de Eurípides, e do *Agamêmnon*, de Ésquilo, que se utiliza neste estudo, é de Torrano (1995; 2018), salvo indicação em contrário. Algumas passagens em grego antigo foram traduzidas por mim e, nesses casos, não há menção ao tradutor. Nos casos de passagens em que há a respectiva tradução para o português, faz-se a indicação do tradutor. Para termos e conceitos em grego antigo, apresenta-se a tradução para o português entre parênteses somente na primeira ocorrência da palavra.

1. Da relação Dioniso-tragédia grega e do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”⁴

Um dos meios de demonstrar-se, seguindo Brelich (1985, pp. 106-07), a relação Dioniso-tragédia grega é observar a tragédia como um fenômeno religioso que se refere precisamente a Dioniso: os espetáculos trágicos tinham caráter agonístico e estreita relação com o culto do deus. Nesse sentido, a encenação da tragédia grega era um fato religioso, uma vez que os espetáculos faziam parte integrante, em forma de *ἀγῶνες*, de festas anuais do deus Dioniso – “é desta simples constatação que deve partir toda a reflexão sobre o tema”⁵ (BRElich, 1985, p. 107). Os *ἀγῶνες* gregos eram manifestações de culto⁶ – e os *ἀγῶνες* dramáticos, em Atenas, faziam parte somente das festas de Dioniso, principalmente das festas conhecidas como *Grandes Dionísias* ou *Dionísias Urbanas*. Os *ἀγῶνες* dramáticos celebrados na *Grande Dionísia* usufruíam de maior prestígio, já que eram encenados no contexto da maior e mais importante festa do deus, realizada em março, na primavera – estação em que o mar Egeu se tornava, outra vez, navegável, facilitando o acesso de espectadores de outras cidades gregas a Atenas. A maioria das obras dramáticas conhecidas foi representada na ocasião da *Grande Dionísia*.

Integrados à festividade mais marcante de Dioniso, os *ἀγῶνες* dramáticos estavam intimamente associados a outras cerimônias religiosas da festa: concurso de ditirambos, procissão de jovens, sacrifícios, transporte e exibição da estátua de Dioniso. Assim, pode-se constatar, com Vernant (1999, p. 158), que as performances trágicas constituíam um momento do cerimonial do culto, e faziam parte de um conjunto ritual complexo. Tais performances eram encenadas no teatro de Dioniso que se conectava ao templo do deus. Um dia antes do início das competições musicais e dramáticas, a estátua sagrada de Dioniso era retirada do templo-teatro localizado no declive meridional da Acrópole – o local dos dramas (cf. Calame, 2017, p. 75). A antiga estátua era transportada para o *ἡρώϊον* (santuário) do herói Academos⁷,

⁴ O conteúdo desta seção foi previamente publicado como capítulo de livro, sob o título “A relação paradoxal entre Dioniso e a tragédia grega”. O livro de que se trata é *Travessias, deslocamentos, diásporas: os entrelaces nos Estudos Clássicos e Orientais*, volume II, 2021, pp. 135-52.

⁵ Minha tradução a partir do italiano.

⁶ Os *ἀγῶνες* tinham um caráter pronunciadamente religioso. Tais competições eram incluídas nos maiores rituais festivos da Grécia desde a época arcaica, e podiam fazer parte dos cultos mais variados, uma vez que não eram exclusividade de uma categoria bem determinada de culto. Diferentes cultos podiam incluir categorias diversas de *ἀγῶνες*, como os *ἀγῶνες* hípicas, de ginástica, de corrida, de beleza, de dança, de música, de representações dramáticas. Os estádios e o teatro, nos quais se realizavam os *ἀγῶνες*, faziam parte das instalações dos complexos culturais (cf. Brelich, 1985, pp. 100-04).

⁷ Foi um herói ático que, segundo a tradição relatada por Plutarco (*Vida de Teseu*, 32.2-3), revelou a Castor e a Pólux a localização da irmã Helena, mantida cativa por Teseu em Afidna. Por esta razão, os Tindáridas passaram a reverenciar Academos. Teria sido devido a esta tradição que os lacedemônios, quando invadiam a ática, sempre

no precinto da Academia⁸ – um complexo sacro situado na periferia de Atenas (cf. Kerényi, 2002, pp. 144-45). A Academia se localizava no decurso da estrada de Eleutera, cidade a partir da qual se acreditava que Dioniso, na época mítica, teria chegado a Atenas. Após a condução da estátua ao santuário da Academia, ela era trazida de volta ao templo de Atenas para a representação das tragédias – o retorno da imagem de Dioniso ao teatro era feito à luz de tochas. Tal procissão, realizada como rito preliminar da *Grande Dionísia*, que levava, ano após ano, a estátua do deus para o templo de Atenas, evocava a chegada de Dioniso na cidade – a *Grande Dionísia*, portanto, celebrava a epifania de Dioniso em Atenas.

Nota-se que o contexto festivo-religioso, em que se celebravam os *ἀγῶνες* dramáticos, é suficiente para atestar a existência de uma relação entre Dioniso e a tragédia grega. No entanto, apesar da relação Dioniso-tragédia parecer óbvia, na realidade, trata-se de uma relação ambígua, já que tal conexão também aparece explicitamente negada pelo provérbio antigo “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. De acordo com Spineto (2005, p. 1), tal expressão, mencionada por várias fontes, diz respeito aos temas dos dramas encenados que, com poucas exceções, apareciam privados de relações com Dioniso⁹ – divindade em honra da qual se realizavam as representações. Para Vernant, a perplexidade, manifestada pelos gregos através de tal provérbio, é compreensível: “entre Dioniso e a tragédia, a seus olhos, um elo deveria se impor como evidência” (VERNANT, 1999, p. 157), uma vez que os espetáculos trágicos se desenvolviam, como se observou, na época e no quadro das festas mais importantes do deus.

Assim, segundo Brelich (1985, p. 107), com o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”, os gregos expressavam um fato aparentemente paradoxal: encenadas no teatro de Dioniso, durante a festa do deus, as obras dramáticas não pareciam conter nenhuma referência particular ao deus. Tal paradoxo pode ser constatado também nos dias de hoje, ao considerar-

poupavam da destruição as terras dedicadas ao herói. O complexo destas terras era chamado de Academia. Ver também Smith (1870, vol. I, p. 5).

⁸ O complexo sacro da Academia se tornou o local de reunião dos seguidores de Platão, que, por isso, vieram a ser chamados, durante toda a Antiguidade, de “acadêmicos”. É daí que vem a etimologia do termo, corrente na língua moderna, “acadêmico” (cf. Brelich, 1985, p. 106).

⁹ É importante salientar que o drama satírico mantinha referências claras ao universo dionisiaco. Durante o século V a.C., as representações trágicas da *Grande Dionísia* obedeciam a uma composição em que cada poeta trágico deveria produzir três tragédias e um drama satírico – tal sistema é conhecido como tetralogia (cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 90). De acordo com Easterling (1997, pp. 37-38), dentre as performances dramáticas desempenhadas no festival, o drama satírico era a que continha o elemento dionisiaco mais proeminente, uma vez que o coro de sátiros constituía por definição, mais do que qualquer outro grupo coral, parte da comitiva de Dioniso. Os sátiros, seres míticos metade humanos, metade animais, conhecidos por meio de inúmeras pinturas em vasos, tinham sido associados ao deus muito antes do estabelecimento dos festivais dramáticos. Cada conjunto de três tragédias, portanto, era seguido de uma peça satírica em que o coro representava os devotos seguidores de Dioniso.

se as obras trágicas e cômicas que chegaram até nós: com exceção das *Bacantes* de Eurípides, e das *Rãs* de Aristófanes, em nenhuma das demais obras preservadas Dioniso aparece como personagem, nem é mencionado com algum relevo especial se comparado com as referências a outras divindades nas peças. De fato, como Brelich (1985, p. 108) assinala, a grande maioria das obras trágicas, inclusive aquelas não preservadas, mas cuja temática conhecemos por meio de fontes indiretas¹⁰, retrata eventos dos mitos heroicos, e não especificamente dos mitos dionisiacos – ou seja, os temas dionisiacos não são especialmente proeminentes no drama trágico¹¹.

Spineto (2005, p. 1) ressalta que o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” pode ser compreendido, então, como a manifestação de um desconforto – o desconforto daqueles que perderam a sensação de uma ligação que deveria ser determinante – e como a formulação de um paradoxo que nasce do encontro de uma realidade evidente (o contexto festivo-religioso dionisiaco), a qual indica uma conexão entre Dioniso e as performances teatrais, e de uma aparência (a temática dos dramas, sobretudo das tragédias) que a contradiz.

Desse modo, Vernant (1999, p. 158) considera natural que os antigos tenham manifestado, por meio do provérbio, o problema do elo que deveria ter unido a performance trágica, tal como ela era encenada, e o universo religioso do dionisismo – a que os espetáculos teatrais, de modo tão evidente, se achavam associados, uma vez que os *ἄγωνες* dramáticos

¹⁰ Ao que parece, os arcontes epônimos das *Grandes Dionísias* e os arcontes reis das *Leneias* fizeram registros das competições destes festivais dionisiacos. Esses registros constituiriam uma série de inscrições que determinava os coregos, tribos, poetas, atores, peças e os vitoriosos nas performances dramáticas e ditirâmicas. No século IV a.C., tais arquivos foram publicados por Aristóteles na obra *Didascálias*. O filósofo procurou compilar os registros e organizá-los em sequência cronológica, tornando-os acessíveis a um público amplo (cf. Flickinger, 1918, pp. 318-19). Por volta de 278 a.C., duas inscrições foram compiladas a partir da publicação de Aristóteles dos registros teatrais: (i) a pedra *Didascálias* (I.G. II² 2319-23), que registrava os nomes dos arcontes dos festivais dramáticos da *Grande Dionísia* e da *Leneia*, os nomes dos poetas competidores e os respectivos títulos de suas peças, além dos nomes dos atores protagonistas (cf. Pfeiffer, 1998, p. 81); e (ii) a *Lista de Vitoriosos* (I.G. II² 2325) que registrava a quantidade de vitórias alcançadas pelos poetas e atores nos espetáculos trágicos e cômicos encenados nos dois festivais dionisiacos (cf. Flickinger, 1918, p. 322). Para ver as inscrições gravadas na pedra *Didascálias* e na *Lista de Vitoriosos*, cf. Pickard-Cambridge (1953, pp. 110-120). A grande inscrição *Fasti* (C.I.A. II, 971; IV, 971), que contém a lista dos poetas vitoriosos em cada festival da *Grande Dionísia* desde aproximadamente 502/01 a.C., foi provavelmente derivada dos registros de Aristóteles, nas *Didascálias*, e de arquivos oficiais (cf. Flickinger, 1918, p. 319; e Pickard-Cambridge, 1927, p. 94).

¹¹ Acerca das tragédias de temática dionisiaca, de que se tem conhecimento, a *Suda* (s.v. Θέσπις) atribuiu a Téspis a autoria de uma peça intitulada *Penteu*. Polifrasmo, por sua vez, compôs uma trilogia sobre *Licurgo* em 467 a.C.; Ésquilo encenou uma *Likourgeia* e uma trilogia dionisiaca que narrava a história de Penteu; Sófocles ou Mesato teria produzido uma tragédia *Bacantes* na primeira metade do século V a.C. (cf. *TrGF* I² DID C 6 = P. Oxy. 2256 fr. 3). De acordo com Scullion (2002, p. 110), Iofon escreveu uma *Bacantes*, assim como Xenocles em 415 a.C.; Eurípides produziu a sua famosa *Bacantes* em 406 a.C.; e Espintaro encenou uma *Sêmele*, talvez no final do século V a.C. Já no século IV a.C., Diógenes de Atenas e Carcino produziram uma *Sêmele*; Quéremon compôs um *Dioniso*, Cleofon representou uma *Bacantes*. Por fim, provavelmente no século III a.C., Licofron encenou um *Penteu*. Tais tragédias, conhecidas apenas pelos títulos, com a única exceção das *Bacantes* de Eurípides, totalizam 19 peças. Conforme Scullion (2002, p. 110), estes são os únicos títulos, preservados pela tradição, de tragédias dionisiacas, mas se tem conhecimento dos títulos de aproximadamente 500 tragédias. Constata-se que as peças de temática dionisiaca correspondem a menos de 4% das tragédias conhecidas.

integravam as cerimônias de culto a Dioniso, e o próprio teatro fazia parte constitutiva do templo do deus. Com efeito, nada no espetáculo e nos temas da tragédia ateniense do século V a.C., quando o gênero já estava plenamente desenvolvido, parece se relacionar especialmente com Dioniso. Sendo assim, não foi na tradição mítica dionisíaca, nas paixões do deus, nas suas divagações, nos seus mistérios, nos seus triunfos, que os poetas trágicos se inspiraram – o tema determinante da maioria das tragédias é a lenda heroica¹² que a epopeia tornara familiar a toda cultura grega, e que não tem absolutamente “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”.

Dadas as problemáticas concernentes à relação Dioniso-tragédia grega, que aparece confirmada pelo contexto festivo-religioso das performances trágicas, e, contraditoriamente, também aparece negada pelo provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”, faz-se necessário analisar as fontes que testemunham a declaração deste provérbio a fim de compreender em que medida tal tradição pode ser utilizada como evidência de que a tragédia não sustentaria relações com Dioniso.

O provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” é atestado por Plutarco, por Zenóbio e pela Suda. Tais testemunhos, conforme Else (1967, p. 18), são muito dispersos, e é difícil fornecer uma cronologia exata para eles. Ainda assim, as declarações podem sugerir, precariamente, que teria ocorrido um reconhecimento de que a tragédia havia se distanciado da temática dionisíaca. As passagens são as seguintes:

Plutarco (*Quaestiones Conviviales*, I, 1, 615 b): “ὥσπερ οὖν Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων ἐλέχθη, τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;”¹³

Zenóbio (V, 40): Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν. ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον, Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον. διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.¹⁴

¹² Deve-se assinalar que há duas exceções quanto à temática fundamentalmente heroica da tragédia. Trata-se das tragédias esquilianas o *Prometeu Acorrentado*, em que o protagonista, Prometeu, não era um herói, mas sim um titã envolvido na cosmogonia e na antropogonia; e os *Persas*, em que as personagens principais não são heróis pertencentes à esfera mítica, mas são personagens históricos, a saber, a rainha Atossa, o falecido rei Dario I, e o rei Xerxes da Pérsia, apenas de uma geração mais velha que a do próprio Ésquilo. Brelich (1985, p. 108) assinala que estas exceções são numericamente irrelevantes, ao compará-las com a grande quantidade de obras trágicas concentradas nos eventos heroicos que são, em geral, idênticos àqueles da mitologia heroica. Pode-se considerar, portanto, que o traço específico da ação trágica é a representação de uma situação de conflito entre personagens heroicos.

¹³ “Ora, tal como, havendo Frínico e Ésquilo desenvolvido a tragédia [no sentido de versar] sobre mitos e casos [austeros?], se disse: “Que tem isso que ver com Dioniso?””. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 204).

¹⁴ “Como de princípio os coros costumavam cantar o dítirambo a Dioniso, e os poetas, mais tarde, fugindo a esse costume, entraram de escrever *Ájaxes* e *Centaurus*, os espectadores zombavam e diziam: “Nada para Dioniso!””.

Suda (s.v. “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”): Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Ἐπιγένους τοῦ Σικυνίου τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο· ὅθεν ἡ παροιμία. βέλτιον δὲ οὕτως, τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἡγωνίζοντο, ἅπερ καὶ σατυρικά ἐλέγετο. ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν, κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες. ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.¹⁵

Conforme Plutarco (*Quaestiones Conviviales*, I, 1, 615 b), o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” teria surgido como uma reação às tragédias de Frínico¹⁶ e de Ésquilo, cujas ações versavam sobre mitos e paixões. Deve-se notar que o filósofo grego não identifica o conteúdo dessas narrativas, isto é, não diz se se tratavam de mitos e paixões especificamente heroicos; não indica em que medida as tragédias de Frínico e de Ésquilo teriam se distanciando de Dioniso; e nem mesmo menciona com qual tipo de temática (se dionisiaca ou não) a tragédia anteriormente lidava, quando ambos os tragediógrafos ainda não teriam desenvolvido as suas supostas alterações sobre a ação trágica.

Vernant (1999, p. 157) acredita que a declaração de Plutarco se refere à ocasião em que Frínico e Ésquilo teriam composto e encenado tragédias fundamentadas no *μῦθος* heroico – “uma intriga contínua que relata uma história legendária como a de Héracles, dos Atridas ou de Édipo” (VERNANT, 1999, p. 157) – e no *πάθος* – o sofrimento sério e elevado que o herói experimentava e ao qual sucumbia (cf. Aristóteles, *Poética*, 1452b 10). Para Vernant, a ação trágica assim representada teria causado o espanto do público que, então, manifestou sua perplexidade na forma da expressão “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”, que se transformaria em provérbio.

Spineto (2005, p. 1), por sua vez, considera que o testemunho de Plutarco possa indicar que o provérbio foi expresso num contexto dionisiaco de representações dramáticas no qual a encenação das tragédias, produzidas por Frínico e por Ésquilo, teria causado uma ofensa a Dioniso, já que tais dramas não versariam sobre mitos especificamente dionisiacos.

Ora, em virtude disso, é que eles [i.e. os poetas] decidiram introduzir os sátiros, para que não parecessem esquecidos do deus”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 204).

¹⁵ “Tendo Epígenes de Sición escrito uma tragédia sobre Dioniso, alguns exclamaram estas palavras – daí o provérbio. Melhor, porém, é assim: outrora [os poetas] concorriam, escrevendo sobre Dioniso aquelas [composições] a que se dá o nome de *satyriká* (dramas satíricos); mas, depois, passando a escrever tragédias, pouco a pouco se voltaram para mitos e fábulas que nenhuma menção faziam de Dioniso – daí, também, que exclamassem aquelas [palavras]. No seu livro *Acerca de Téspis*, Cameleonte refere aproximadamente o mesmo”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 204).

¹⁶ Foi um poeta trágico ateniense, considerado discípulo de Téspis, a quem se atribuiu a invenção da tragédia (cf. Suda, s.v. Θέσπις). A Suda (s.v. Φρύνιχος Πολυφράδμονος ἢ Μινύρε) relata que Frínico teria alcançado a sua primeira vitória em um *ἄγων* trágico na 67ª Olimpíada, isto é, em 511 a.C. – 11 anos antes da primeira vitória de Ésquilo, que ocorreu em 499 a.C. (cf. Smith, 1870, vol. III, p. 359).

No entanto, como se pode observar na passagem, não é clara a razão pela qual as tragédias de Frínico e de Ésquilo teriam “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Apesar disso, é possível conjecturar que Plutarco tenha pretendido se referir, nessa declaração, à ocasião na qual a tragédia teria se distanciado da temática dionisiaca. Tal ocasião pode remeter aos primeiros decênios do século V a.C., quando Frínico e Ésquilo já compunham e encenavam suas tragédias nos festivais dionisiacos (cf. Vernant, 1999, p. 157).

O testemunho de Zenóbio (V, 40) se refere explicitamente ao ditirambo¹⁷, e não faz menção nenhuma à tragédia. O escritor sugere que, no princípio, os coros ditirâmbicos entoavam canções exclusivamente dionisiacas, mas os poetas, mais tarde, passaram a escrever composições com temas provenientes de outras séries míticas – abandonando, assim, o costume anterior de lidar com mitos dionisiacos. Por causa da falta de referência a Dioniso, o público, em tom de escárnio, teria usado a expressão “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Devido ao afastamento da temática dionisiaca, os poetas teriam introduzido as performances satíricas nas celebrações, a fim de manter-se a relação com Dioniso.

É provável que Zenóbio, em sua menção aos “Αἴαντας καὶ Κενταύρους” (i.e., *Ájaxes* e *Centauros*), esteja se referindo especificamente a ditirambos, uma vez que se sabe, com Luciano de Samósata (*Harmônides*, § 1), que o poeta lírico Timóteo de Mileto escreveu um ditirambo intitulado *Αἶας Ἐμμανής* (*Ájax Furioso*)¹⁸. Além disso, Laso de Hermione pode ter composto um ditirambo intitulado *Κένταυροι* (cf. Ateneu, *Deipnosophistae*, X, 455 c)¹⁹. Pickard-Cambridge (1927, p. 167, nota 1) assinala, porém, a possibilidade de que tais referências estejam relacionadas à tragédia; mas só se pode chegar a tal conclusão por meio de uma inferência, considerando-se que a alusão à tragédia esteja implícita. Conforme Easterling (1997, p. 46, nota 38), é notável que Zenóbio não menciona, em momento algum, a tragédia – muito pelo contrário, ele se refere claramente ao ditirambo ao fornecer exemplos de temas não dionisiacos. Logo, pode-se conceber que Zenóbio esteja associando o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” ao ditirambo.

Para Pickard-Cambridge (1927, p. 167), a passagem de Zenóbio parece uma confusa mistura de tradições diferentes: a teoria aristotélica que deriva a tragédia do ditirambo

¹⁷ O ditirambo era um canto ritual que, nos prelúdios, pertenceu ao culto de Dioniso (cf. Lesky, 1985, p. 251; e Burkert, 2007, pp. 220-21). Com o passar do tempo, os temas da canção cessaram de ser necessariamente dionisiacos, e passaram a lidar com conteúdo divino e heroico diverso. Como composição literária, o ditirambo alcançou o seu completo desenvolvimento em conexão com os festivais dionisiacos de Atenas. Além dos festivais dionisiacos, as performances ditirâmbicas eram realizadas nos festivais das *Targélias* (cf. Pickard-Cambridge, 1927, pp. 47-48).

¹⁸ Cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 68.

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

(cf. Aristóteles, *Poética*, 1449a 9-15); a suposição tradicional, certamente implicada, de que o ditirambo e a tragédia teriam se ocupado, nos prelúdios, de mitos dionisiacos, e depois teriam adotado temas oriundos de outras séries míticas; e a mudança nas apresentações dramáticas da *Grande Dionísia* no século IV a.C., em que cada poeta, em vez de exibir uma tetralogia, passou a produzir somente tragédias, e um único drama satírico era representado no início dos espetáculos²⁰. Pickard-Cambridge considera que todas essas informações, contidas no mesmo testemunho, não sustentam efetivamente nenhuma tradição a respeito do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”.

Deve-se reconhecer, ademais, que tal passagem fornece informações acerca da mudança de temática dos ditirambos somente, e nada diz sobre a tragédia. Inclusive, Zenóbio só pode ser tomado como uma das fontes da tradição que atribui a temática dionisiaca ao ditirambo em seu período inicial²¹, e que atesta uma mudança de tema ao longo do desenvolvimento literário da poesia ditirâmbica. A sua declaração não relaciona o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” com a tragédia, e, portanto, não pode ser adequadamente usada como testemunho de que a tragédia teria se distanciado, em algum momento, da temática dionisiaca e, assim, do próprio Dioniso.

Por fim, a passagem da Suda (s.v. “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”) apresenta duas tradições que fornecem causas diferentes de declaração do provérbio. A primeira explicação alega que Epígenes de Sicione²² escreveu uma tragédia para Dioniso, e alguns espectadores, em reação ao espetáculo, proferiram a expressão “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Para Pickard-Cambridge (1927, pp. 167-68), tal declaração indica que Epígenes teria composto uma tragédia endereçada a Dioniso (“εἰς τὸν Διόνυσον”), isto é, em sua honra e encenada em seu festival, mas sem referência ao mito dionisiaco (“πρὸς τὸν Διόνυσον”) – daí a objeção do público que teria assistido a essa tragédia.

A Suda parece considerar a primeira justificativa refutável, e, em seguida, sugere outra explicação que, na perspectiva do compilador, seria mais convincente. Nessa segunda exposição, a Suda relata um processo gradual de mudança de temática das performances

²⁰ Nas *Grandes Dionísias* dos anos 341, 340 e 339 a.C., os poetas não foram mais compelidos a apresentar seus dramas segundo o sistema da tetralogia (i.e., a encenação de três tragédias seguida de um drama satírico). Com a readequação da *Grande Dionísia*, uma única peça satírica era representada, antes dos espetáculos trágicos começarem, como um reconhecimento do elemento dionisiaco que transpassava o festival (cf. Flickinger, 1918, p. 199).

²¹ Pickard-Cambridge (1927, p. 48, nota 2) reconhece que Zenóbio (V, 40) explica o provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” primeiramente em referência ao ditirambo.

²² É considerado pela Suda (s.v. Θέσπις) como o mais antigo poeta trágico. Não se sabe em que período viveu, uma vez que havia dúvidas acerca dessa informação: a Suda diz que ele pode ter sido o décimo quinto poeta trágico existente antes de Téspis, ou pode ter sido, até mesmo, o primeiro poeta trágico conhecido.

dramáticas encenadas em honra de Dioniso nos *ἄγῳνες*: inicialmente, os poetas escreviam composições *σατυρικὰ* (satíricas) para o deus; mas, pouco a pouco, aqueles começaram a produzir tragédias que se fundamentavam em mitos e fábulas que não se relacionavam com Dioniso – por isso, o público das celebrações teria expressado o provérbio “*οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*”. A fim de validar esse testemunho, a Suda afirma que o peripatético Cameleonte, em sua obra *Περὶ Θέσπιδος* (*Acerca de Téspis*), apontaria razões semelhantes para a manifestação do provérbio – o que faria essa tradição remontar ao final do século IV a.C. (cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 103).

Dessa forma, a segunda justificativa, apresentada pela Suda, parece ser embasada na *Poética* de Aristóteles: em tal obra, o filósofo concebe que a tragédia, no princípio, continha um “elemento satírico” (cf. 1449a 20); e a Suda alega que as primeiras performances dramáticas, compostas em honra de Dioniso, eram satíricas. Para Pickard-Cambridge (1927, p. 168), é evidente que o compilador da enciclopédia bizantina assumiu que o elemento satírico, citado por Aristóteles, se referiria ao drama satírico que foi, claramente, dionisiaco.

Entretanto, vale salientar que não se sabe exatamente o que Aristóteles quis dizer com a menção ao elemento satírico (“*ἐκ σατυρικοῦ*”), uma vez que o filósofo, no tratado, se limitou a associar esse elemento a uma incerta elocução cômica das primeiras tragédias. Aristóteles não diz que o elemento satírico procederia do drama satírico, especificamente. Aliás, aceitar a hipótese de que Aristóteles derivou a tragédia do drama satírico implica rejeitar a tradição, mais provável, que atribui a Pratinas a invenção do drama satírico²³ (cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 126). Como Else (1957, p. 176) adequadamente assinala, a peça satírica foi introduzida na *Grande Dionísia*, em Atenas, somente por volta de 500 a.C., constituindo-se numa performance inteiramente independente da tragédia, que já era bem estabelecida no festival quando Pratinas teria instituído a apresentação de dramas satíricos. Ademais, mesmo que se soubesse o significado preciso da menção ao elemento satírico, há a possibilidade de que Aristóteles só estivesse elaborando uma teoria própria acerca do desenvolvimento inicial da tragédia, como Pickard-Cambridge (1927, p. 128) acertadamente observou. Sabe-se que a *Poética* é uma obra tardia (pertencente ao século IV a.C.), bem posterior aos tempos áureos da tragédia (século V a.C.)²⁴; e é improvável que Aristóteles

²³ Cf. Suda (s.v. Πρατίνας).

²⁴ Em 367 a.C., quando Aristóteles veio pela primeira vez a Atenas para estudar na Academia de Platão, a tragédia já era encenada há mais de um século e meio nos festivais das *Grandes Dionísias* (cf. Halliwell, 1987, p. 3).

tivesse acesso a informações consistentes acerca das primeiras tragédias encenadas no final do século VI a.C. e início do século V a.C.²⁵

Diante disso, Pickard-Cambridge (1927, p. 168) ressalta que o testemunho da Suda não tem mais autoridade do que as declarações de Aristóteles na *Poética*, que foi, muito provavelmente, a sua fonte mais antiga acerca da eventual história da tragédia. Além do mais, é razoável presumir que Cameleonte, discípulo de Aristóteles, não fosse melhor informado, a respeito do desenvolvimento inicial da tragédia, que seu mestre.

Deve-se constatar, portanto, que os testemunhos analisados revelam que os antigos comentadores não sabiam exatamente a causa de declaração do provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. É reconhecido, nas passagens de Plutarco, de Zenóbio e da Suda, que o provérbio surgiu como reação à introdução de temas não dionisiacos nas performances realizadas em honra de Dioniso, mas tais testemunhos não apresentam um consenso se essas performances seriam trágicas, ditirâmbicas ou satíricas. Como Pickard-Cambridge (1927, p. 168) bem observa, as passagens não descrevem eventos históricos, mas se tratam apenas de conjecturas que procuram esclarecer o sentido do provérbio e a razão pela qual este teria sido proferido.

Sendo assim, como Winkler e Zeitlin (1990, p. 3) assinalam, não podemos resolver o enigma do provérbio melhor do que os antigos comentadores. Tais testemunhos pressupõem um período, possivelmente utópico, em que as performances teatrais, representadas nos *ἁγῶνες* em honra de Dioniso, se focavam somente em temáticas dionisiacas. Apesar dessas fontes não concordarem sobre o tipo de performance ao qual o surgimento do provérbio estaria relacionado, a expressão tem sido geralmente conectada a contextos teatrais.

De fato, por se tratarem de testemunhos muito imprecisos e por serem provenientes de comentadores tardios²⁶, os excertos, concernentes ao provérbio “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”, não constituem boas evidências de que os gregos do período Arcaico

²⁵ De acordo com Scullion (2002, p. 104), a evidência disponível para os dramas encenados no início do século V a.C. já era muito limitada na época de Aristóteles. À vista disso, não se pode assumir, com segurança, que os relatos de Aristóteles, sobre o desenvolvimento inicial da tragédia, são precisos – posto que ele tinha pouquíssimas informações acerca da história da tragédia nos séculos VI e V a.C. Provavelmente, a evidência de Aristóteles consistia no *Fasti* (C.I.A. II, 971; IV, 971), a lista de vitoriosos que começou a ser compilada aproximadamente em 502/01 a.C.; e nos completos registros didascálicos, que indicavam os competidores e os respectivos títulos de peças, que começaram a ser compilados provavelmente em 470 a.C. É razoável concluir, portanto, que não existiam evidências para a história da tragédia antes de 502 a.C., quando o sistema da coregia teria sido estabelecido pela democracia ateniense.

²⁶ Plutarco foi um filósofo grego pertencente ao século I/II d.C. (cf. Smith, 1870, vol. III, p. 429); Zenóbio foi um escritor de provérbios que viveu em Roma no século II d.C. (cf. Smith, 1870, vol. III, p. 1311); a enciclopédia bizantina Suda foi compilada no século X d.C. (cf. Sousa, 2003, p. 257).

e/ou Clássico tenham concebido que a tragédia não tivesse relações com Dioniso – fossem estas relações de tema ou de essência. Easterling (1997, p. 46) ressalta, inclusive, que nenhuma dessas fontes antigas dizem claramente que as primeiras tragédias se fundamentavam sobre temas dionisíacos. É possível, então, que a ação trágica desde sempre tenha concernido a mitos heroicos, e que a relação Dioniso-tragédia não resida necessariamente no tema dos dramas, mas sim na estrutura da ação trágica.

Para Spineto (2005, p. 363), os traços de Dioniso, manifestados no mito e no culto, se revelam coerentes com as formas de suspensão da ordem que decorrem das ações dos personagens trágicos que são, não obstante, personagens heroicos: na ação trágica, a validade das regras vigentes é interrompida e prevalece o excesso. Como o autor (2005, p. 8) assinala, a dinâmica da tragédia pressupõe o acesso a um universo cuja norma é suspensão, e essa dimensão do cosmos é regida justamente por Dioniso – o deus que propicia e controla a transgressão (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 232), mas que também garante o retorno a uma ordem enriquecida pela perspectiva da crise.

À vista disso, Massenzio (1995, p. 14) ressalta a importância de considerar-se a relação Dioniso-tragédia grega pela perspectiva do próprio fenômeno trágico, concebido em sua manifestação histórico-cultural. Dessa perspectiva, é incontestavelmente verdade que a relação da tragédia com Dioniso não pertence ao plano da evidência imediata (tal como os temas das tragédias), mas nos obriga a explorar um nível mais profundo das obras trágicas, precisamente estrutural – isto é, relacionando os traços da ação trágica, baseada no mito heroico, com o conjunto de experiências e exigências humanas que tomam forma tanto na figura de Dioniso quanto na sua esfera de atuação. Em outras palavras, deslocando a procura por referências dionisíacas nos temas das tragédias para a dimensão da realidade que o deus controla culturalmente, é possível constatar a relação Dioniso-tragédia grega: “*Dioniso não está lá, mas há sinais que retornam inequivocamente ao plano da realidade que o deus controla*”²⁷ (MASSENZIO, 1995, p. 14).

Assim, é importante recordar, com Brelich (1985, p. 111), um aspecto essencial de Dioniso, manifestado tanto no mito quanto no culto, que define sua natureza e seu universo de atuação. Em diversos mitos dionisíacos, a aparição do deus, que costuma infligir a *μανία* (loucura, frenesi) e a *ὑβρις* (transgressão), colocava em crise a ordem pré-existente de uma sociedade que ainda o ignorava. Mas, depois da aceitação, se estabelecia uma nova ordem, mais rica, que compreendia a necessidade de reconhecer e venerar a dimensão da realidade

²⁷ Minha tradução (italiano-português).

regida por Dioniso. No campo do culto, o deus era celebrado em formas orgiásticas, extáticas, que temporariamente perturbavam, para os adoradores, a ordem cotidiana. Mas, como nos mitos, os ritos orgiásticos, uma vez celebrados, permitiam a recomposição da ordem, que, daí em diante, estaria enriquecida pela perspectiva, mais ampla e profunda, da crise. Para Brelich, a tragédia produziria uma experiência similar àquela do mito e do culto dionisiacos, uma vez que a performance trágica encenava ações que retratavam a dialética permanente entre a transgressão da ordem e a restauração da ordem. Nota-se que a tragédia exprime uma situação de crise em razão da transgressão do herói, que adere excessivamente a um valor e, por isso, rompe o equilíbrio do cosmos, que caracteriza a noção grega de ordem culturalmente definida. Ao mesmo tempo, a tragédia, por meio da encenação comovente do destino heroico, advertiria, com gravidade, o espectador a não transcender a justa medida, que compreendia o ideal de harmonia e de respeito aos limites humanos. Desta maneira, a crise instaurada pela performance trágica não seria um fim em si mesma, mas envolveria a exigência de sua superação que, conseqüentemente, comportaria uma renovação da ordem – tal dinâmica *ordem-transgressão* representaria o elemento distintivo por excelência do dionisismo.

À custa da ação trágica, conforme Vidal-Naquet (1999, p. 101), a *transgressão* cedia à *ordem*, mas o universo reconciliado ao final de cada tragédia não significava um universo onde as tensões desapareceriam: o questionamento, o incômodo gerado pela ação trágica ainda permanecia como reflexão sobre as crises cotidianas. O universo podia ser integrado e ordenado novamente, mas nem por isso as tensões deixavam de existir: negar sua existência seria negar um aspecto da realidade. Pode-se conceber, então, que a crise passageira instaurada pelas formas dionisiacas²⁸ (o mito, o culto e até mesmo a tragédia) era um modo relativo de restaurar a ordem religiosa e político-social. A experiência vivida,

²⁸ A noção de “forma”, com a qual se trabalha neste estudo, provém da perspectiva da ontologia mítica, conforme compreendida por Torrano (1996; 2013a). Na ontologia mítica, pode-se recorrer ao termo “forma” para referir-se tanto à noção fundamental de deus quanto às outras formas em geral que dele participam (cf. Torrano, 1996, p. 17; 2013a, p. 17). Dentro da perspectiva da ontologia mítica, “*o ser se pensa e se diz primeiro e inauguralmente com os nomes e as noções míticas dos deuses*” (TORRANO, 2013a, p. 18). Nesse sentido, o deus é compreendido como o fundamento das formas que manifestam o seu devir, isto é, sua natureza, seu modo de ser o deus que é. As formas que manifestam o devir do deus são o mito, o culto e as performances poéticas. Tais formas, segundo Torrano (1996, p. 17), são meios de ontofania – ou seja, meios de autodesvelamento do ser divino. Desse modo, o “*deus(es) é como a forma das formas*” (TORRANO, 1996, p. 17). Em outras palavras, concebe-se o deus como a forma que conforma e configura o caráter específico (dionisiaco, por exemplo) das formas que pertencem ao seu domínio. Pode-se dizer, então, que a forma diz respeito à imagem simbólica (e concreta) do deus Dioniso, cujos traços próprios determinam os traços que estruturam as demais formas de seu cosmos cultural-religioso, conferindo-lhes, portanto, a identidade dionisiaca. Desse ponto de vista, o que interessa é a forma de Dioniso e suas relações determinantes com as formas que integram o seu domínio – especialmente, o mito e a tragédia. O que interessa são os elementos constitutivos do dionisismo. Baseando-se na concepção “formalista” da ontologia mítica, o que interessa é o deus Dioniso, e como os seus traços constitutivos se estruturam para formar certas formas míticas, culturais e/ou estéticas, e como essas formas se relacionam para manifestar a lógica do cosmos do deus.

durante a crise, revelava-se como o absoluto, o único absoluto que trazia a revelação autêntica de um sagrado que se definia por sua oposição radical às normas. A crise dionisiaca se tornava um instrumento temporário capaz de fazer o homem reintegrar-se à ordem do mundo (cf. Vernant, 1999, p. 339).

Como Spineto (2005, p. 8) frisa, a relação entre Dioniso e a tragédia não é ocasional e, muito menos, casual ou artificiosa, mas diz respeito às modalidades de manifestação do fenômeno dionisiaco que correspondem às modalidades de expressão da tragédia. Uma compreensão adequada dos textos trágicos não é possível abstraindo-se o quadro religioso que condiciona a composição e a encenação dos dramas. Dioniso, como Vernant (2001, p. 350) lembra, estava presente no teatro grego na forma de seu ídolo e de seu sacerdote – toda performance teatral era colocada sob seu patrocínio religioso, e as tragédias não eram alheias a esse contexto: estas encenavam a realidade de Dioniso, com suas ações transgressivas, ambíguas, contraditórias e misteriosas. Ao analisar-se as tragédias preservadas, conforme Massenzio (1995, p. 16), pode-se observar que a ausência de Dioniso é mais aparente do que real – fruto de uma avaliação que fica retida na superfície dos fatos. Ao examinar-se a estrutura da ação trágica, é possível notar que fluem e refluem, oportunamente reelaborados, os aspectos constitutivos do dionisismo.

2. A Forma de Dioniso: o cosmos dionisiaco

Visto que a tragédia, em Atenas, era originalmente e essencialmente um fenômeno religioso relacionado ao culto de Dioniso, é compreensível, então, que essa forma de arte manifeste propriedades, em sua estrutura, que foram particularmente dionisiacas. Assim, a análise da dimensão do cosmos, coordenada por Dioniso, demonstraria que seus elementos constitutivos fizeram dele o unicamente apropriado como deus do drama – especialmente do drama trágico. Des Bouvrie (1993, p. 80) ressalta que o exame dos aspectos de Dioniso pode indicar os elementos que estruturam as formas de sua religião. Tal investigação permitiria observar que a natureza específica do teatro antigo se mostra bem situada no complexo da atividade cultural dionisiaca. Do mesmo modo, Easterling (1997, p. 45) concebe que os principais traços e esferas de influência de Dioniso podem se mostrar propícios para a elucidação de seu exclusivo patrocínio ao drama.

Neste estudo, considera-se que o mito e o culto dionisiacos e o drama trágico constituem as formas pelas quais o fenômeno religioso dionisiaco se manifesta. Isto significa

que tais formas revelam os traços constitutivos do cosmos dionisiaco e, portanto, do próprio Dioniso. Desse modo, Dioniso, em sua manifestação mítica, é concebido como a forma primeira que representa determinada dimensão da cultura religiosa grega, integrada pelos aspectos que o caracterizam, e como a *ἀρχή* (causa, princípio)²⁹ das formas derivadas que manifestam a sua realidade religiosa. Como Otto (1965, p. 121) assinala, é da natureza da religião grega se apropriar das formas fundamentais da existência. Logo, a dimensão do cosmos formada pelos aspectos contraditórios da *imortalidade/ordem* e da *mortalidade/transgressão* é revelada, através do mito e do culto grego, como o deus que é *μαινόμενος* (louco)³⁰ – Dioniso.

Tal modo de apreender Dioniso como a forma primeira, que origina e/ou causa todas as demais formas míticas e culturais de seu fenômeno religioso, está de acordo com a visão do pensamento mítico grego³¹ acerca dos deuses. É evidente que, ao pretender determinar a natureza e a função de um deus no panteão grego, deve-se conceber essa noção divina situando-a no interior do sistema de referências em que tal noção tem sentido, isto é, deve-se interpretar o deus segundo o sistema de referências do pensamento mítico (cf. Torrano, 2013a, p. 16). Como Torrano (2007, p. 49) adequadamente acentua, para o pensamento mítico, como se pode observar na *Teogonia* de Hesíodo, o mundo é um conjunto não-enumerável de teofanias em que cada presença divina é um polo de forças e de atributos que instaura e determina a área temporal-espacial de sua manifestação. Trata-se, em cada caso, da presença de um deus, somente com a qual passam a existir o tempo e o espaço

²⁹ A noção de *ἀρχή*, presente no verbo *ἄρχω*, contém o sentido de princípio-começo e o de princípio-poder-império (cf. Torrano, 2007, p. 21, nota 1. Ver também Liddell e Scott, 1996, s.v. *ἄρχω*).

³⁰ Na *Ilíada* (VI, v. 132), Dioniso é designado como *μαινόμενος* – epíteto que determina a sua natureza desde Homero (cf. Gernet, 1981, p. 51). Tal passagem do poema épico, composto por volta de 700 a.C., é um dos testemunhos mais antigos sobre Dioniso (cf. Jones *apud* Lourenço, 2013, p. 7) – só perde em antiguidade para duas tabuletas de Pílos, escritas em *Linear B* (PY Xa 102 e PY Xb 1419), que mencionam o nome do deus e que se referem a práticas rituais milenares, correspondentes ao século XIV a.C. (cf. Vernant, 2009a, p. 38). Dentro da perspectiva do pensamento mítico, conforme Torrano (2007, p. 21), o nome do deus tem a força de trazer consigo o ser e o âmbito em que ele é. Isto significa que *Διόνυσος μαινόμενος* apresenta o ser-nome da *μavía* divina. Dioniso, na experiência mítica-religiosa grega, se manifesta como o princípio da *μavía*, do ser *μαινόμενος*, tanto no sentido inaugural quanto no dirigente-constitutivo (da *ἀρχή*). Por conseguinte, Dioniso é protagonista das narrativas míticas que descrevem as atividades habituais da *μavía*.

³¹ “O pensamento mítico é uma produção coletiva peculiar a civilizações tradicionais em que o peso do passado configura e dirige o presente. (...) O pensamento mítico confunde-se muitas vezes com as culturas mesmas que se fundam na tradição” (TORRANO, 1995, p. 11). Desprovido de abstração e de conceituação, “o pensamento mítico pensa e diz o ser em sua totalidade, a existência em geral e o mundo em seus aspectos fundamentais” (TORRANO, 1995, p. 11). O pensamento mítico grego se refere precisamente à concepção arcaica de linguagem comum a Homero e a Hesíodo, cujos poemas épicos são as fontes mais antigas do pensamento mítico grego (cf. Torrano, 2018, p. 85; 1995, p. 11). Além da poesia épica, como Torrano assinala (2022, p. 14), a tragédia também se serve do pensamento mítico, de seu repertório, de suas imagens, lógica e dinâmica próprias como meios de pensar sobre os paradigmas tradicionais e sobre os modos de vida dos atenienses do período Clássico. Na tragédia, convergem a poesia épica, de onde provém seus temas e personagens míticos, e a poesia lírica, de onde provém o canto coral e as doutrinas gnômicas que também remontam à épica (cf. Torrano, 1995, p. 16).

relativos a esse deus – e desde que a divindade passa a existir, ela já está inteiramente presente em todos os tempos e lugares em que ela se manifesta e se dá a sua existência. Segundo tal concepção do pensamento mítico, a manifestação do deus é a força suprema e original – originadora de si mesmo e de tudo que a ele concerne. Por conseguinte, a presença de um deus coincide com o âmbito de seu domínio – entendido o domínio do deus tanto no sentido temporal e espacial, quanto no de esfera de atribuições, conjunto de encargos e de funções exclusivos a ele. Sendo assim, ainda com Torrano (2007, p. 69), cada deus é a *ἀρχή* de si mesmo e, simultaneamente, a causa de todos os eventos ligados a ele. Para cada ente ou evento, relacionado a determinado deus, não há outra causa senão o deus mesmo – e, devido ao fato desse deus ser a única causa de si mesmo, ele também é a causa de todos os outros entes e eventos relativos a ele.

É, portanto, mediante a perspectiva do pensamento mítico que se pode entender Dioniso como a forma divina primeira que origina todas as formas que residem sob o seu domínio, sendo que, dentre estas formas, está a tragédia grega. Como Torrano (2007, p. 82) elucida, as manifestações míticas e cultuais de um deus correspondem a áreas de existência que, desde sempre, se encontram nos atributos desse deus. Em conformidade com tal percepção do pensamento religioso grego, a tragédia não seria um ente pré-existente em si mesmo e que Dioniso viesse a reger ao ser o deus que é, mas, pelo contrário, a tragédia só vem a existir enquanto atributo de Dioniso, isto é, enquanto forma de culto a esse deus. A tragédia pertenceria ao domínio de Dioniso porque, essencialmente, ela seria decorrente das qualidades próprias do âmbito de existência de Dioniso.

Dado que, para o pensamento mítico, o deus é o fundamento de todas as determinações de seu ser e de sua ordem, Dioniso se revela como a origem do teatro antigo. Como Torrano (1996, p. 115) frisa, na Grécia, a tragédia pertenceu ao domínio do culto dionisíaco e, enquanto tal, teve origem no mito de Dioniso, isto é, teve origem a partir do momento em que se deu a manifestação mítica-religiosa de Dioniso. Quando se diz que a origem do gênero trágico é mítica, deve-se conceber tal proposição dentro da perspectiva da ontologia mítica – ou seja, deve-se entender essa origem mítica no sentido da manifesta unidade de o gênero trágico ser e devir desde a teofania de Dioniso.

À vista disso, neste estudo, concebe-se, com Torrano (2007, p. 70), que cada deus é simultaneamente *causa sui*³² e causa de tudo o que a ele se refira – sejam entes ou

³² O conceito *causa sui* é aplicado ao ser que causa ou produz a si mesmo. O único ser com tal característica seria Deus, em conformidade com a definição de Espinosa: “*Por causa de si entendo aquilo cuja essência envolve existência, ou seja, aquilo cuja natureza não pode ser concebida senão existente*” (Ética, Parte

eventos. Os deuses são em todos os movimentos e em todos os aspectos sempre causas (e nunca efeitos). Cada deus, devido a sua definição essencial, é causa de si mesmo e de tudo aquilo que a ele concerne.

Enquanto Divindade, a Divindade se dá como a mais forte Presença, a Presença cuja Força de Ser origina a Si Mesma e a tudo que a Ela concerne e se refere. A essência da Divindade é a sua própria Presença, uma Presença que não é senão Ela Mesma, que não nos lembra senão d'Ela Mesma, não remete nem concerne senão a Si Mesma, que nos penetra inteiramente tanto como nos ultrapassa absolutamente, e cuja Força de Ser nos toca inteiramente e nos plenifica segundo Sua Qualidade de bem e de graça ou de mal, horror e desgraça, ou de ambos os dois simultaneamente, ou ainda, de ambos os dois nas mais diversas dosagens e nuances. (...) A Presença Divina é Originante de Si Mesma – e ao mesmo tempo é a Totalidade de Si Mesma, i.e., sua Força de Ser se faz inteiramente presente em cada manifestação sua, por parcial que seja. (TORRANO, 2007, p. 89).

A apropriação de Otto (1965) da noção de forma primordial, em sua obra *Dioniso. Mito e Culto*, estabelece diálogo com a noção do pensamento mítico, a qual concebe o deus como a presença absoluta instauradora de sua própria ordem e de todos os entes relativos a ela (cf. Torrano, 2007, p. 85). Otto considerou os deuses gregos como “formas do ser” – assim ele compreendeu ontologicamente os *deuses da Grécia*³³ e deu a eles o *status* de ideias platônicas³⁴ (cf. Henrichs, 2011a, p. 106). Para Otto (1965, p. 30), as formas dominantes da cultura residem sobre os mitos que são inseparavelmente ligados às divindades: com a criação de tais mitos, a cultura e o *ἔθος* (costume, hábito) da sociedade são estabelecidos. Uma vez que o mito, que revela a divindade e a sua dimensão cultural, é concebido, variadas perspectivas desse mesmo mito podem se manifestar sob diferentes formas. Isto significa que

Primeira, De Deus, Definição 1). Cf. a definição do conceito *causa sui* no Dicionário Filosófico de Centeno, por meio do site: <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/c/causa-sui>. Acesso em 26 de janeiro de 2021 às 10h04min.

³³ Em referência à sua obra-prima homônima *Os deuses da Grécia*, publicada pela primeira vez em 1929. Nesta obra, Otto analisou o círculo dos deuses olímpicos, menos Dioniso ao qual ele dedicou um estudo próprio.

³⁴ Para Torrano (2013a, pp. 17-18), pode-se notar uma correlação entre a noção mítica de *θεός* (deus) e a noção filosófica platônica de *ἰδέα/εἰδή* (ideia/forma inteligível) – de acordo com esse pressuposto, aos deuses olímpicos pertenceriam os diversos domínios do ser, por partilha de Zeus e por participação em Zeus. Desse modo, a ontologia mítica, segundo a qual o ser se pensa e se diz primeiro com os nomes e as noções míticas de deuses, prefiguraria as questões problematizadas e teorizadas pelo pensamento filosófico. Assim, ainda com Torrano (1996, p. 37), diversas questões implicadas nos poemas épicos teriam se tornado, para o pensamento filosófico platônico, objetos de reflexão, como: (i) a questão do fundamento que para Hesíodo e Homero se define como o “sentido (e/ou ordem) de Zeus”, e para Platão se refere à “forma do bem”; (ii) a relação entre imortais e mortais que para Hesíodo e Homero é entre deuses imortais e homens mortais, e para Platão é entre formas inteligíveis e imagens sensíveis. Conforme Torrano (1996, p. 117), o sentido do ser divino, na perspectiva inaugurada pela filosofia de Platão, torna-se acessível aos homens mortais sob a designação de *εἰδός* e *ἰδέα*, cujas formas não acessíveis aos sentidos corpóreos, mas somente acessíveis à inteligência (*νόησις*), à razão (*λόγος*) e ao conhecimento (*ἐπιστήμη*), são ditas “imortais” e “divinas” justamente por terem se tornado, para a filosofia, o acesso preferencial ao sentido do ser divino. Tal ser divino, em termos filosóficos, se diz ser (*ὄν/έόν*), e em termos míticos se diz deus (*θεός*). Sobre a análise completa das correlações entre o pensamento mítico e o pensamento filosófico de Platão, ver Torrano (1996, pp. 37-49). Sobre os conceitos filosóficos citados, ver Platão (*República*, VI e VII).

o impulso que produziu a manifestação mítica da divindade tem a necessidade de criar formas novas que, apesar de diferentes da forma primordial, são sempre análogas aos aspectos essenciais dessa divindade.

Assim, segundo Otto (1965, pp. 30-31), se a manifestação mítica do deus não pode ser explicada por quaisquer fenômenos que a sucederam, mas, pelo contrário, é ela mesma indispensável para explicar a fundação de todas as formas que residem sob o seu domínio, deve-se, então, conceber a manifestação mítica do deus como a forma primordial. Deve-se, da mesma maneira, reconhecer que a manifestação mítica da divindade, da qual todas as religiões partem, não é somente uma ilusão, mas tem relação com a realidade, já que suas manifestações incluem tudo aquilo que se considera real³⁵ – desde a formação da sociedade e cultura humana até os objetos da experiência, pensamento, sensação e desejo. A via sobre a qual todas essas ocorrências transitaram teria sido delineada pelo fenômeno primário da manifestação mítica da divindade. Por consequência, para Otto, as primeiras formas vêm a ser no momento em que os mitos e os cultos são criados.

Mito é a interpelação do Deus ao homem. Culto é o impulso suscitado no homem por essa interpelação e que o impele à criação de formas a testemunharem a sublime presença do Deus interpelante. Neste impulso criador, o homem dá à sua própria existência a forma contempladora e contemplada na interpelação divina. (TORRANO, 1995, p. 14).

Do ponto de vista da ontologia mítica, da qual Otto se aproxima, a manifestação de uma divindade, segundo Torrano (1996, p. 17), se consumaria no mito através do qual o deus interpelaria o homem. Tal interpelação impeliria o homem a comportamentos culturais por meio dos quais ele descobriria a essência da divindade bem como a sua própria justificação de ser no mundo. Desse modo, ainda com Torrano (1996, p. 19), a manifestação de certas formas divinas do mundo liberaria no homem o impulso de realizá-las, de reproduzi-las, a fim de conservar o máximo possível essa manifestação. As formas divinas, assim, seriam reproduzidas por meio das ações culturais criadas e praticadas pelo homem. Por conseguinte, se as formas se realizam na própria ação que busca realizá-las, trata-se de formas existenciais, formas de vida, tendo em vista que os deuses, para os gregos antigos, não eram apenas formas elementares do mundo, mas as fontes e as formas do espírito. O mito do deus, portanto, significaria essa interpelação em que o homem seria atingido por algo que o

³⁵ É importante salientar que a manifestação mítica do deus configura, por excelência, o sagrado. Como Torrano (2007, p. 30) assinala, do ponto de vista do pensamento mítico, a experiência do sagrado é a mais viva experiência do que é real, e é a mais vivificante experiência da realidade: “o Sagrado é a *pletora de ser*” (TORRANO, 2007, p. 30).

ultrapassa em todos os sentidos e que o impele a criar as formas pelas quais a divindade se tornaria manifesta.

Como Torrano (1996, p. 17) frisa, os deuses, na visão de mundo de Hesíodo e de Homero³⁶, são concebidos como os fundamentos de todas as possibilidades que, para a humanidade, se abrem e do fenômeno totalizante do mundo. Logo, pode-se compreender a noção de deus como a forma das formas, ou seja, “*a forma que a cada ente conforma e configurando-o dá-lhe ser e inteligibilidade. Assim, com o nome dos deuses nomeiam-se as formas fundamentais do mundo e do ser(es) no mundo*” (TORRANO, 1996, p. 17). Para Torrano (1996, pp. 17-18), é legítimo recorrer ao termo “forma” para determinar-se a noção de deus, desde que se entenda por “forma” o princípio que possibilita toda manifestação: assim Hesíodo e Homero designam a essência mortal (*θνητός, βροτός*) do homem por pensá-la fundada nas formas imortais (*ἀθάνατοι, ἄμβροτοι*) dos deuses, visto que estes, de acordo com a fórmula épica “*θεοὶ αἰὲν ἔόντες*”³⁷, são as formas eternas do mundo.

De maneira análoga, para Brelich (1958, pp. 364-65), as divindades gregas se definem como “formas do ser” ou “aspectos do mundo”: os deuses são efetivamente as “formas” pelas quais uma determinada civilização politeísta organiza e articula aquela ordem que quer permanente no seu mundo. As divindades não constituem “realidades” simplesmente descobertas e passivamente contempladas, mas são formas impostas ao próprio mundo. Sendo assim, por meio das ações de culto (que inclui a narração de mitos)³⁸, uma religião visa reafirmar, consolidar e plasmar os deuses – que não são imortais simplesmente porque a própria realidade é permanente, mas que devem ser imortais enquanto uma civilização religiosa, de tipo arcaico, quer que o próprio mundo conserve a ordem e a forma na qual se

³⁶ É importante assinalar que se reconhece que a representação dos deuses é diversa em Homero e em Hesíodo. Sabe-se que a pluralidade é a marca característica da mitologia grega, e, assim sendo, a mitologia grega não está reunida num texto único e coerente, de modo que só é possível considerá-la na base de mitos individuais narrados por poetas ou colocados em cena por dramaturgos (cf. Brelich, 1985, p. 61). Mas esse reconhecimento não afeta a consideração de Homero e de Hesíodo como fontes do pensamento mítico grego. Tomá-los como fonte do pensamento mítico grego significa que se assume a poesia homérica e a poesia hesiódica, em suas particularidades, como repertório cultural que conferiu identidade à comunidade grega antiga (cf. Torrano, 1995, p. 11). Por meio de técnicas mnemônicas e de técnicas arcaicas de composição e memória, conforme Torrano (1995, p. 11), tais poemas conservaram os conhecimentos essenciais à civilização grega antiga, e marcaram profundamente a elaboração do pensamento e a percepção do real naquela sociedade. Nesse sentido, os poemas homéricos e os poemas hesiódicos constituem o mais extenso e completo testemunho da visão de mundo relativa à época e à sociedade em que se compuseram e em que circularam.

³⁷ Cf. Homero, *Ilíada* (I, v. 290): “*θεοὶ αἰὲν ἔόντες*” / “os deuses que são para sempre”; Hesíodo, *Teogonia* (v. 35): “*ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔόντων*” / “a raça sagrada dos imortais que são para sempre”.

³⁸ Compreende-se as ações de culto conforme a definição de Joachim Wach: “*todas as ações que fluem das e são determinadas pelas experiências religiosas devem ser consideradas como expressões práticas ou cultos*” (WACH, 2019, p. 25). Dentre os comportamentos culturais dos gregos antigos, o canto era tido como a autêntica experiência de ontofania, uma vez que cantava a aparição dos deuses como fundamentos do mito e do mundo (cf. Torrano, 1996, p. 17). A citação em itálico foi traduzida por mim (inglês-português).

estabeleceu. Nesse sentido, os deuses gregos são “formas permanentes da realidade”, isto é, cada deus representa um aspecto da ordem que a religião grega criou e deseja estável e imperecível.

É através do pensamento mítico, conforme Torrano (1995, p. 11), que as civilizações tradicionais configuram e dirigem o presente, uma vez que a concepção mítica concebe e diz o ser em sua totalidade, a existência em geral e o mundo em seus aspectos fundamentais. Desse modo, o mito, como experiência do sagrado, constitui o modo pelo qual o deus interpela o homem e, assim, se revela como um aspecto fundamental do mundo. Como Vernant (2009a, pp. 15-16) assinala, os *μῦθοι* constituem a massa de saberes tradicionais, veiculados por certas narrativas acerca dos deuses. Tais narrativas contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos eram levados a imaginar o divino, a situá-lo e a pensá-lo. É, portanto, pela voz dos poetas que o mundo dos deuses, em sua distância e estranheza, pode ser apresentado aos mortais, por meio de narrativas que colocam em cena as potências divinas, revestindo-as de uma forma familiar, acessível à compreensão. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam os traços fundamentais que estabelecem, para a Hélade, uma cultura comum – especialmente no que concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses, dos heróis ou dos mortos.

Para a religião grega, segundo Vernant (2009a, pp. 4-5), os deuses fazem parte essencial do mundo, uma vez que nasceram dele. A geração dos deuses, aos quais os gregos antigos prestavam culto, isto é, os deuses olímpicos, veio à luz ao mesmo tempo que o universo assumia a sua forma definitiva de cosmos ordenado³⁹. Esse processo de gênese operou-se a partir das potências divinas primordiais, a saber, *Χάος* (Caos) e *Γαῖα* (Gaia), que geraram, ao mesmo tempo e pelo mesmo movimento, o mundo, ao qual os mortais habitam e os deuses presidem (cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 116-53). Há, portanto, algo de divino no mundo e algo de mundano nas divindades. Diante de certos aspectos do mundo, a religião grega experimentou o mesmo sentimento de sagrado.

Como Torrano (1995, pp. 12-13) explica, os deuses, enquanto aspectos fundamentais do mundo, instauram, na multiplicidade do sensível, uma distinção decisiva entre uma ordem da realidade fundante, causante e determinante, nomeada com os nomes dos

³⁹ Consoante Gernet (1981, p. 4), dentro da visão religiosa grega, o universo era pensado como ordenado. O conceito de *κόσμος*, “mundo estruturado”, na poesia, encontrou expressão em um tipo popular de filosofia na qual conceitos de lei e de justiça tinham aplicação mais ou menos cósmica. É especialmente por meio da percepção de um universo ordenado que o homem grego pensou fazer contato com o divino. O sentido original do termo grego *κόσμος* é “ordem”: já em Homero (*Ilíada*, X, v. 472) se encontra usos derivados de *κόσμος*, como a frase preposicional “*κατὰ κόσμον*” (“em ordem”).

deuses, e outra ordem da realidade fundada, causada e determinada pelos desígnios, sinais e aparições destes deuses. O nome e a noção originariamente gregos de *θεός/θεοί*, portanto, correspondem aos aspectos fundamentais do mundo, isto é, aos modos de mostrarem-se os fundamentos transcendentais de que a existência humana depende. Por esta dependência, o pensamento mítico tem um sentimento vivo e profundo, que se manifesta nas diversas modalidades de veneração e de temor que a proximidade do divino suscita no homem. Dessa forma, os deuses designam, de um modo inteiramente concreto, o fundamento transcendente e distinguem, com exatidão, os seus diversos aspectos. Ao distinguir os aspectos do cosmos, os deuses lançam à luz a estrutura do real e dos diversos graus da realidade, impondo ao homem o senso de realidade e o sentido de orientação.

Assim, consoante Brelich (1985, pp. 61-62), a mitologia grega é um dos instrumentos mais adequados para fazer vivos e antropomórficos, não só no aspecto, os deuses e os heróis. A mitologia apresenta os deuses, ressaltando seus modos de agir (isto é, seu caráter), e as relações mais ou menos constantes e significativas de um deus com o outro. Para o pensamento mítico, que cria as narrativas sobre um passado cujos eventos teriam determinado as condições essenciais do presente, reside a função de representar como os deuses se tornaram o que são. Desse modo, os mitos narram como, eventualmente contra quais obstáculos e adversidades, os deuses nasceram (mitos teogônicos), se desenvolveram (mitos das infâncias divinas), se estabeleceram, assegurando seus poderes e competências particulares, e como se uniram em casais, como se opuseram uns aos outros e, depois, chegaram ao equilíbrio.

Isto posto, ainda com Brelich (1985, pp. 63-64), no panteão grego, não há divindade que não tenha experimentado sucessos anteriores à conquista de sua posição, e à definição de sua personalidade⁴⁰ e de suas potencialidades, as quais a distinguem dentro da religião. Em tais episódios, prefiguram-se certos traços da personalidade do deus, que serão completados e reestruturados na conclusão dos eventos míticos. Deve-se destacar que todos os mitos, nos quais os deuses são protagonistas ou nos quais aparecem, pertencem ao período dos prelúdios, que define a temporalidade mítica em comparação à realidade presente. No entanto, o valor intrínseco atribuído ao mito provém do fato de os eventos, que se supõe ocorrer num momento do tempo, formarem uma estrutura permanente que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro – tal é a ambiguidade fundamental do mito (cf. Lévi-Strauss, 2008, p. 224).

⁴⁰ O uso do termo “personalidade”, para determinar o caráter das figuras divinas, se justifica pelo antropomorfismo divino dos gregos (cf. Brelich, 1985, p. 63).

Portanto, a dimensão do cosmos, a qual determinada divindade preside, é manifestada, conforme Brelich (1985, p. 51), nos seus mitos, nos ritos, nas suas festas, nas ocasiões das invocações ou dedicatórias endereçadas a ela, e, inclusive, na posição de seus templos. É importante ressaltar que as divindades gregas não são redutíveis a funções únicas: elas são entidades complexas, posto que a sua complexidade se nutre da complexidade da própria existência humana. À vista disso, as divindades são projeções sublimes dos valores que uma sociedade complexa, como a grega, expressou como seus.

Assim sendo, Torrano (2007, p. 38) frisa que os deuses do pensamento mítico grego são, regularmente, como que centro de *coincidentia oppositorum*⁴¹. Visto que reúnem em si atributos contraditórios, aspectos díspares e conflitantes da realidade, estas figuras divinas transcendem esses aspectos e os integram em seu ser profundo, revelando-se sob aspectos antitéticos. Tal transcendência de todos os atributos é o modo de ser próprio da divindade, o qual o pensamento mítico (marcadamente sensível à experiência divina) está muito mais apto e preparado para compreender, em suas múltiplas nuances enantiológicas⁴², do que os hábitos modernos e/ou contemporâneos de rigor conceitual. Logo, ambiguidade e superabundância de sentidos são características dessas figuras divinas.

Como Vernant (2009a, p. 6) assinala, ao englobar aspectos diversos, o deus se estende a realidades não apenas físicas e psicológicas, mas também éticas e institucionais. Sob a autoridade de determinado deus, reúne-se uma pluralidade de “efeitos”, para nós completamente díspares, mas que o grego antigo relacionou entre si porque via neles a expressão de um mesmo poder, exercendo-se nos mais diversos domínios. Devido a sua

⁴¹ O conceito de *coincidentia oppositorum* é identificado pelo princípio dialético da unidade de opostos. Tal princípio dialético determina a coexistência de aspectos opostos em um só ser. O princípio foi primeiro colocado pelos filósofos milésios Tales de Mileto, Anaximandro de Mileto e Anaxímenes de Mileto, pertencentes ao século VI a.C., e por seu contemporâneo Heráclito de Éfeso (cf. McGill e Parry, 1948, pp. 418-19). Para Heráclito, não é verdadeiro dizer que o mundo é (ser) ou que não é (não ser), pois ele é devir (i.e., durante a constitutiva mudança, o mundo e/ou os entes tornam-se ser e não-ser, envolvendo, assim, a unidade de opostos): “em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, segundo Heráclito, nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança dispersa e de novo reúne (ou melhor, nem mesmo de novo nem depois, mas ao mesmo tempo) compõe-se e desiste, aproxima-se e afasta-se” (Plutarco, *De E apud Delphos*, 392b; DK 22 B 91. Tradução de José Cavalcante de Souza, 1973, p. 94). Para o historiador da religião Mircea Eliade (*apud* Valk, 1992, p. 32), a *coincidentia oppositorum* é uma das maneiras mais arcaicas pela qual o paradoxo da realidade divina se expressa: mitos e rituais implicam a absoluta *coincidentia oppositorum*.

⁴² Denomina-se *enantiológica* a doutrina que ordena a realidade baseando-se em contrários. O nome do conceito tem origem no termo grego *ἐναντίος*, que significa contrário, oposto, situado na parte oposta. Cf. a definição do conceito no Dicionário Filosófico de Centeno (s.v. enantiológico) através do site: <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/e/enantiologico>. Acesso em 02 de fevereiro de 2021 às 10h10min. Na unidade enantiológica, consoante Torrano (2013b, pp. 22-23), os termos inextricavelmente contrapostos tanto se excluem quanto se reclamam reciprocamente. Trata-se de uma unidade dinâmica de implicação e de exclusão.

natureza complexa, os deuses podem, então, revelarem-se sob aspectos antitéticos, assim como Dioniso – um deus que desafia simples definições (cf. Bierl, 2013, p. 366).

Sabe-se, com Otto (1965, p. 49), que toda Antiguidade exaltou Dioniso como o deus que deu ao homem o vinho. Ele foi também conhecido como o deus delirante cuja presença enlouquece o homem e o incita à selvageria e, mesmo, ao desejo por sangue. Como Torrano (1995, p. 15) adequadamente descreve, Dioniso é o deus *μαινόμενος* que fere com maligna e destrutiva *μανία* seus adversários, mas, por outro lado, que confere sublime e beatífica *μανία* aos seus adoradores. O drama trágico pertenceu ao seu ritual – Dioniso se regozija com as metamorfoses e com o jogo de ilusões espetaculares. Preside, então, o teatro onde a cidade se reúne na contemplação dos deuses, dos heróis e dos limites, dentro dos quais os mortais devem manter-se a fim de “*conduzir-se de modo justo, feliz e caro aos deuses*” (TORRANO, 1995, p. 15).

Como Henrichs (1993, pp. 13-14) nota, de todos os deuses gregos, Dioniso é o mais visível bem como o mais elusivo: presente no mito, na arte e na literatura, o deus esconde a sua identidade divina atrás de uma abundância de manifestações físicas que desafiam as percepções antigas e modernas. Tal deus é constituído por traços extraordinários que revelam a natureza polimorfa com a qual os gregos, tão amplamente, o dotaram. Para os gregos, Dioniso foi, acima de tudo, o deus do vinho. Ele foi também o deus da máscara e o deus do teatro, que presidiu as performances dramáticas em Atenas e na Ática. Além disso, a religião grega atribuiu a ele o *ἐνθουσιασμός* (inspiração) das ménades e a condução delas até a montanha, para a realização de seus ritos de dança e de sacrifício trienais. Por fim, Dioniso foi associado a ritos iniciáticos que prometiam uma vida bem-aventurada no além. Tais foram as quatro províncias – o vinho, o teatro, o menadismo e o além-vida – sobre as quais ele foi firmemente estabelecido no século V a.C., e das quais ele nunca foi dissociado. Não confinado a nenhuma província singular, Dioniso se moveu livremente entre as quatro – suas funções principais foram, com frequência, inter-relacionadas tanto na religião quanto na arte e na literatura (cf. Henrichs, 1984, p. 205).

De acordo com Henrichs (1993, pp. 14-15), os gregos antigos não tentaram integrar as diferentes funções de Dioniso e nem tentaram reduzi-las a um comum denominador. No entanto, estudiosos modernos e contemporâneos, a fim de alcançar uma compreensão mais coesiva do deus, têm identificado aspectos análogos que conectam e consolidam as múltiplas identidades de Dioniso. O vinho e o teatro, por exemplo, representam poderosas fontes de ilusão, escape da realidade normal, e temporária expansão dos horizontes

individuais. Dioniso e seus seguidores podem ser vistos abandonando, mudando ou transcendendo os limites da experiência cotidiana através de suas associações às condições exaltadas ou anômalas, tais como a intoxicação, a mascarada, a ilusão, o êxtase ou a loucura. *Βάκχος* (Baco) e *βάκχοι* (bacantes) são, assim, relacionados a uma expansão das faculdades físicas e mentais que conduz ou a estados de autoconsciência elevada ou a perturbações da personalidade e, até mesmo, aniquilação da vida. Logo, não é surpreendente que o deus, cujos mitos e rituais questionam as identidades normais de seus adoradores, deva adotar uma identidade fluída e instável baseada no disfarce, na transformação e na simultânea presença de traços opostos.

É importante ressaltar que Dioniso, desde o século V a.C. pelo menos, foi concebido como um deus que abrangia oposições polares. As tabuletas de osso órficas, provenientes da Ólbia, uma colônia milésia na foz do arco do Mar Negro, e pertencentes ao ano de 455 a.C., testemunham a articulação dos aspectos polares do deus. Em tais tabuletas, lê-se as seguintes inscrições, próximas do nome abreviado de Dioniso: *BIOΣ ΘΑΝΑΤΟΣ* *BIOΣ* (vida-morte-vida); *EIPHNH ΠΟΛΕΜΟΣ* (paz-guerra); *ΑΛΗΘΕΙΑ ΨΕΥΔΟΣ* (verdade-mentira)⁴³ – nota-se que todas contêm séries de substantivos antitéticos. Do mesmo modo, a construção que Eurípides fez de Dioniso, em sua tragédia *Bacantes* (encenada pela primeira vez em 405 a.C.), demonstra que o deus tinha domínio sobre certos aspectos antitéticos da existência, tais como: homem-mulher; deus-homem/animal; pólis-campo; exterior-casa; autóctone-estrangeiro; civilização-natureza; ordem-transgressão; idílio-violência; felicidade-sofrimento; *σωφροσύνη*⁴⁴-*μανία*; festividade-êxtase. Observa-se, com Henrichs (2011, p. 111), que as antinomias atribuídas a Dioniso pelas tabuletas de osso da Ólbia antedatam em meio século a encenação da tragédia *Bacantes* de Eurípides – descoberta arqueológica que nos leva a encontrar a imagem da polaridade dionisiaca já nas minorias religiosas localizadas no limite da cultura grega. Tal característica de Dioniso, portanto, se revela como uma tradição mítica-religiosa bem consolidada a qual Eurípides incorporou em sua representação do deus.

⁴³ Para ver as inscrições bem como a ilustração das placas de osso polido da Ólbia Pôntica, cf. Dubois (1996, pp. 166-67, n. 94 a-b-c). Tais placas foram descobertas em 1951, no setor do *τέμενος* (recinto sagrado) central, em um fosso do século V a.C. Como se pode notar, a relação entre Dioniso e os mistérios órficos tem sido confirmada por descobertas arqueológicas. No caso das tabuletas de osso da Ólbia (94-a), o termo *Ορφικοί* é inscrito ao lado do nome abreviado *Διον(υσος)*. Essa evidência documenta a existência, em parte do mundo grego, de uma comunidade de *μυστικοί* (místicos) órficos já no século V a.C. (cf. Ghidini, 2013, p. 146). Sobre os mistérios órficos e a sua relação com Dioniso, ver Ghidini (2013, pp. 144-57) e Brelich (1985, pp. 120-21).

⁴⁴ Noção de medida e de prudência que orienta os homens a respeitarem os limites definidores da condição mortal. Refere-se, inclusive, à moderação e ao autocontrole em relação aos apetites e desejos físicos do corpo. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *σωφροσύνη*.

Como Henrichs (1984, pp. 235-36) assinala, há muito tempo, os antigos reconheceram a natureza ambígua de Dioniso, manifestada nos contextos de seus mitos e de seus cultos. A conclusão, que pode ser extraída dessas observações, é que Dioniso, por sua essência, exalta as distinções impostas pela natureza e/ou sociedade, ao aproximar os aspectos opostos da existência. Bierl (2013, p. 366), por sua vez, acentua que, integrados em Dioniso, os aspectos opostos não significam pura antítese, mas se relacionam em uma tensão equiponderada. Os aspectos polares devem ser compreendidos como enérgicas forças vitais que estão em permanente troca e em uma dinâmica recíproca. Em conformidade, Dioniso não constituiria somente uma potência violenta, extática e destrutiva, mas também se revelaria como um deus essencial para o equilíbrio da pólis, uma vez que sua experiência religiosa viabilizaria a manutenção da ordem. Sendo assim, as séries de oposições, que definem as competências desse deus, não são termos abstratos, mas sim aspectos da realidade efetivamente experimentados no mito e no culto.

Com efeito, os domínios de outros deuses também podem ser transpassados pelo paradoxo. Entretanto, como Otto (1965, pp. 112-13) adequadamente observou, nenhum outro universo divino é tão atravessado pela contradição como é o cosmos de Dioniso: Homero (*Ilíada*, XIV, v. 325) o reverenciou como a “*χάρμα βροτοῖσιν*”, “a alegria dos mortais”; Hesíodo (*Teogonia*, v. 941; *Os trabalhos e os Dias*, v. 614) e Píndaro (fr. 153) consideraram Dioniso como “*πολυγηθής*”, o “multialegre”; o escoliasta das *Rãs* de Aristófanes (v. 479) informou que Dioniso foi chamado ou invocado nas *Leneias* como “*πλουτοδότης*”, o “dador de riquezas”. Em contrapartida, o deus prestigiado como o mais encantador pode se revelar, ao mesmo tempo, como o mais terrível – é notável como seus epítetos testemunham a sua selvageria. O deus é designado, por Plutarco (*Vida de Temístocles*, 13.1), como “*ὥμηστής*”, “comedor de carne crua”, e, por Eliano⁴⁵ (*Sobre a natureza dos animais*, 12.34), como “*ἀνθρωπορραΐστης*”, “destruidor de homens”, “a quem espadas, sangue e fúria sagrada deleitam”, de acordo com o *Hino Órfico a Dioniso Bassareu* (44)⁴⁶. Otto (1965, pp. 49-50) nota, na diversidade dionisiaca, uma realidade de profundidade inexpressível – todos os grandes atributos que compõem o caráter de Dioniso vieram a ser por uma necessidade mais profunda que se manifesta justamente neste deus. Esses e outros epítetos refletem, pois, a realidade

⁴⁵ Foi um escritor e professor de retórica que viveu em Roma entre os séculos II e III d.C. Tinha grande interesse por literatura e retórica gregas (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 23).

⁴⁶ O hino pode ser consultado no site: <https://www.theoi.com/Text/OrphicHymns2.html>. Acesso em 11 de setembro de 2020 às 12h02min.

divina que é chamada Dioniso. Tal realidade pode ser apreendida nas grandes formas sob as quais o deus aparece.

Desse modo, ainda com Otto (1965, pp. 73-74), o mito de Dioniso se configura como a mais extraordinária expressão de seu ser. Os mitos o revelam como um deus enigmático, de natureza dual e paradoxal, cuja mãe era mortal e cujo pai era o soberano dos deuses⁴⁷ – condição que fez de Dioniso, desde a sua concepção, um nativo dos dois reinos (humano e divino). Os mitos de sua epifania entre os homens, assim como o mito de seu nascimento, apresentam episódios não usuais e estranhos: assim como Dioniso foi concebido diferentemente, se comparado à nascerça de outros deuses, ele igualmente se manifestou aos homens de uma maneira própria. Em ambos os casos, de seu nascimento e de suas epifanias, a aparição de Dioniso é chocante, violenta e inquietante: terríveis perturbações do ordenamento cotidiano são provocadas por sua proximidade. A revelação do deus frequentemente causa comoção selvagem, fúria e oposição por parte dos mortais: as filhas do rei Mínias de Orcômeno recusaram prestar culto a Dioniso e, por isso, foram acometidas pelo mais severo aspecto de sua *μανία*⁴⁸. O rei Penteu, contrariado pelas mulheres envolvidas nos *ὄργια* (ritos secretos) dionisiacos, se envolveu em um combate insano contra Dioniso. Perseu de Argos, com poder armado, também empreendeu uma batalha contra Dioniso e as suas mônades⁴⁹.

A despeito disso, como Segal (1997, pp. 68-69) bem observa, Dioniso se revela como um deus civilizador e um benfeitor da cultura: ele tem os seus *νόμιμα* (leis ou costumes)⁵⁰ – termo que conota os valores estáveis da pólis. Dentre as atividades civilizadoras mais importantes, exercidas por Dioniso, está a sua função de inventor do vinho. Em alguns mitos, o deus aparece como o *εὐρετής* (descobridor) não somente da vinha como também da agricultura em geral⁵¹ – atividade que simboliza a domesticação da natureza selvagem e que fez possível o surgimento da pólis. Contudo, a vinha e o vinho, concedidos por Dioniso, compartilham, ainda, das características ambíguas do deus: o vinho, consumido descomedidamente, pode ser a causa de comportamentos violentos – como nos casos do herói Órion que, ébrio, violentou Aero, filha de seu anfitrião Oinópion, e do centauro Eurítion que, também embriagado, tentou raptar e violentar Hipodâmia no dia de seu casamento com

⁴⁷ Cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 940-42; Eurípides, *Bacantes*, v. 1-12.

⁴⁸ Cf. Plutarco, *Quaestiones Graecas*, 38.

⁴⁹ Cf. Pausânias, *Descrição da Grécia*, II. 20 § 4; 22 § 1; 23 § 7-8

⁵⁰ Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 72 e 895.

⁵¹ Cf. Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, III. 70 e IV. 8

Pirítoo⁵². A privação do vinho, por outro lado, constitui um dos aspectos incivilizados da vida desolada de Filoctetes em Lemnos⁵³. Em um mito da introdução da vinha e da invenção do vinho, na Ática, o herói Icário, responsável pela difusão da bebida dionisiaca, foi morto pelos pastores devido aos efeitos colaterais do vinho⁵⁴. Nota-se que mesmo o cultivo da vinha e o consumo do vinho têm algo de perigoso e perturbador: tais atividades, que fundamentam as normas da civilização estável na Grécia, constituem um potencial poder subversivo da ordem social.

Dioniso também preside outras dádivas civilizatórias, tais como a dança, a música da flauta, o teatro, o simpósio, os banquetes⁵⁵ – assim como o vinho, todas estas práticas têm lugar na vida cotidiana da pólis bem ordenada. No entanto, como de praxe na esfera dionisiaca, as benesses de Dioniso coexistem com seu oposto: alegria com dor, embriaguez com loucura, fertilidade com destruição, delicadeza com crueldade, benevolência com terror. Como Segal (1997, p. 30) ressalta, Dioniso não somente medeia a contradição, mas ele habita no meio das contradições. Pode-se admitir que a fundamental ambiguidade da natureza de Dioniso está presente em seu reino de representação mítica e simbólica.

Para Otto (1965, pp. 75-76), os mitos de Dioniso fornecem o verdadeiro reflexo dos aspectos transgressivos que são inerentemente dionisiacos. Tais mitos narram o que sempre acontece quando o deus está presente, isto é, descrevem a extraordinária eficácia de seu ser e de sua epifania. Deve-se salientar, evidentemente, que a epifania de Dioniso nem sempre provoca resistência por parte dos homens. Todavia, como o deus usualmente apresenta e exige coisas desconhecidas aos mortais, ele excede a ordem humana – razão pela qual, nos mitos, Dioniso precisa, primeiro, subjugar os homens para que eles, depois, possam reconhecê-lo e venerá-lo. Por isso, a concepção de sua epifania, ou seja, a imagem mítica de sua chegada, torna-se uma narrativa de lutas e conquistas.

Tal aspecto da epifania de Dioniso é, inclusive, apropriadamente expresso nas formas de seus festivais. Como Gernet (1981, p. 66) ressalta, o caráter de um deus grego é usualmente manifestado nas atividades religiosas que ele preside. Sabe-se que os cultos dionisiacos faziam parte integrante da religião cívica. Apesar disso, conforme Vernant

⁵² Sobre o mito do herói Órion, cf. Partênio (*Sofrimentos de Amor*, XX). Sobre o mito do centauro Eurítion, cf. Homero (*Odisseia*, XXI, v. 295-305) e Plutarco (*Vida de Teseu*, 30.3).

⁵³ Cf. Sófocles, *Filoctetes*, v. 707-17.

⁵⁴ Cf. Higino, *De astronomia*, II, 4; Nono, *Dionisiaca*, XLVII, 40-70.

⁵⁵ É importante assinalar que Dioniso não foi a única divindade associada à dança e à música – estas atividades também foram relacionadas com Apolo e com Pã (cf. Easterling, 1997, p. 45). Deve-se salientar, igualmente, que os únicos domínios exclusivos de Dioniso foram o vinho, o menadismo e o teatro (cf. Des Bouvrie, 1993, pp. 93-4).

(2009a, p. 70), como deus da *μανία*, Dioniso introduzia, no interior da religião grega, uma experiência religiosa estranha e até, sob vários aspectos, oposta ao espírito do culto oficial. Um bom exemplo da intervenção transgressora de Dioniso sobre a ordem humana pode ser observado na *Antestéria*, festival de Atenas em que se celebrava o casamento ritual do deus com a esposa do *ἄρχων βασιλεύς* (arconte rei). Aristóteles (*A Constituição de Atenas*, 3.5), ao referir-se à cerimônia com termos que conotam o ato da união marital (“ἡ σύμμιξις καὶ ὁ γάμος”, isto é, “o intercuro sexual e o casamento”), demonstra que, no festival, se acreditava que Dioniso estaria presente, reivindicando a posse da casa e da esposa do alto oficial. O Bucólion, onde se consumava o *ἱερός γάμος* (casamento sagrado), era, segundo Aristóteles, a própria residência do *ἄρχων βασιλεύς* que representava, por meio do título, os antigos reis atenienses.

Otto (1965, pp. 84-85) considera o ritual da união entre Dioniso e a *βασιλεία* (rainha, a esposa do *ἄρχων βασιλεύς*) uma prática religiosa totalmente diferente das núpcias sagradas, entre um deus e uma deusa, que são comumente celebradas em diversos cultos. Ademais, a *βασιλεία* não pertencia a Dioniso, não era uma mulher que o deus escolhia como sua companheira: ela era especificamente a esposa do alto oficial que sustentava o título de rei. A *βασιλεία* também não precisava prestar reverência exclusiva a Dioniso em seu templo (como no caso das sacerdotisas de Apolo), mas, pelo contrário, acreditava-se que era o próprio deus que se dirigia até a casa do *βασιλεύς* para tomá-la. Pode-se considerar que, por meio da reivindicação da representante da rainha dos atenienses, Dioniso, durante a *Antestéria*, era colocado na posição do *βασιλεύς*. Da mesma maneira que o nascimento e as epifanias do deus, no mito, são diferentes, também não existem precedentes, nos cultos de outros deuses, para um rito de intercuro sexual com a esposa do *βασιλεύς* – este é o único ritual atestado em que se atua o casamento entre um deus grego e uma mortal (cf. Moraw, 2011, p. 233). A reivindicação de Dioniso sobre a *βασιλεία* revela quão impetuosa é a experiência desse deus entre os homens. Deve-se assinalar, todavia, que o *ἱερός γάμος* entre Dioniso e a *βασιλεία* não foi considerado uma estranheza, mas sim visto como um rito fundamental para a manutenção do bem-estar de Atenas: de acordo com Apolodoro (Demóstenes, *Contra Neera*, 59.73), a *βασιλεία* “que foi dada como esposa a Dioniso cumpriu em nome da cidade os ritos ancestrais, junto aos deuses, ritos numerosos, sagrados e misteriosos”⁵⁶ – ou seja, a realização do *ἱερός γάμος* garantiria consequências positivas para toda a cidade.

⁵⁶ Tradução de Glória Onelley (2013, pp. 107-08).

Apesar das tendências subversivas, manifestadas no mito e no culto, Dioniso ainda se revela essencial para o equilíbrio da ordem⁵⁷, uma vez que, enquanto deus, Dioniso é senhor da ordem cósmica – a ordem cósmica que ele determina e em si mesmo é (cf. Torrano, 2007, p. 23). Como se pôde observar na explanação realizada acima, o cosmos dionisiaco é inteiramente constituído pela dinâmica *ordem-transgressão*, que se exprime por meio das mais variadas tensões entre aspectos antitéticos da existência. É importante salientar que tal dinâmica é um elemento constitutivo da própria religião grega, a qual concebe que o cosmos culturalmente ordenado teria emergido progressivamente do caos (cf. Hesíodo, *Teogonia*). Nesta concepção mítica e ontológica que tem em Heráclito de Éfeso a sua expressão mais fiel, conforme Torrano (2007, pp. 23-24), cada ente, ao surgir, traria, por determinação de sua própria essência, o seu contrário. Tal tensão enantiológica, apresentada pela visão aguda da unidade de opostos, penetra e perpassa todo o mito e religião dos gregos.

Assim, como Torrano (1996, pp. 16-17) assinala, de acordo com a concepção do pensamento mítico grego, o fundamento do *κόσμος*, isto é, do mundo, se deu como ordem e como desordem. Essa noção fundamental do pensamento mítico continuou presente nas doutrinas filosóficas: o mundo, enquanto ordem, os primeiros pensadores chamaram de *κόσμος* – com tal palavra, Heráclito (DK 22 B 124) pensou o modo fundamental de ser da totalidade. Dentro dessa perspectiva filosófica, o mundo é o modo pelo qual se reúne tudo aquilo que é (e o que não é) enquanto é (e enquanto não é), de forma que tal modo de consistir da totalidade articula e mantém junto a si o ser e o não-ser e, por isso mesmo, a ordem e a desordem. É importante assinalar que a palavra “mundo” (*κόσμος*), em Hesíodo e Homero, ainda não tem este sentido unitário e totalizante de “todo articulado” – o que, nestes poetas, tem tal sentido é a noção de deuses, cujos nomes nomeiam as formas fundamentais do mundo e dos seres no mundo. Portanto, para o pensamento mítico, consoante Torrano (1996, pp. 19-20), com o devir dos deuses dá-se o fenômeno uno do mundo: *κόσμος*, na linguagem mítica, quer dizer “as formas divinas do mundo”, isto é, os deuses. Desse modo, ainda com Torrano

⁵⁷ É importante ressaltar que, neste estudo, a noção de “ordem” abrange tanto a ordem humana quanto a ordem cósmica dos deuses. Sabe-se que, na visão de mundo dos gregos antigos, a ordem, que compreendia as noções de lei e de justiça, era reconhecida como sancionada pelos deuses e universalmente aplicável a todos os homens. Nessa perspectiva, a ordem pode ser designada como *νόμος* – a lei do costume e/ou das instituições do Estado – e também como *δίκη* – entendida como a justiça que se deve aos deuses e, neste sentido, como a lei universal validada pelos deuses – “a Justiça é de Zeus, Δίος δίκη” (BURKERT, 2007, p. 177). Já no século VI a.C., Heráclito (fr. DK 22 B 114) postulou que a lei divina era a fonte de toda a lei humana, e, no decorrer do século V a.C., acreditava-se que as leis fundamentais para a civilização – como o respeito pelos laços de *φίλια*, pela suplicação, pelos ritos funerários – foram dadas pelos deuses e, portanto, aplicáveis a toda a humanidade (cf. Sófocles, *Antígona*, v. 450-70). Na visão de mundo dos gregos antigos, a ordem emanava dos deuses e era também secular e cívica – isto é, tratava-se de um princípio sagrado e social necessário para que os homens vivessem numa sociedade culturalmente ordenada.

(2007, pp. 75-76), esse Grande Cosmo divino, como um único universo composto por deuses, centra-se em múltiplos centros: cada um dos deuses que o constituem é em si mesmo essencialmente um centro de ordem, veneranda fonte de poderes, de honras e de forças que infunde um sentido absoluto – isto é, uma significação não condicionada nem gerada senão por si mesma.

É importante reconhecer, então, que aquilo que Dioniso manifesta, no seio do panteão olímpico, faz parte constitutiva da religião grega. Como Otto (1965, pp. 140-41) bem observou, tudo o que Dioniso representa segue o modo grego de conceber a realidade, vista como clara e estruturada – o grego antigo reconheceu essa realidade em suas dimensões totais e adorou-a como divina. Para os gregos, a dimensão da realidade fundamentada na unidade de opostos apareceu como um deus na forma de um deus: Dioniso sustenta as contradições juntas, sendo esta a razão de seu cosmos ser chamado de *μαινόμενος*. Na dimensão orientada pela *μανία*, consoante Massenzio (1970, p. 51), os polos opostos do ser e do não-ser (e, conseqüentemente, da ordem e da desordem) estão confundidos – a *μανία* se revela como um aspecto que esclarece a experiência da realidade organizada na divindade de Dioniso: uma experiência que rompe os limites do cosmos organizado no sistema de individuação e de contraposição de termos antitéticos.

Diante disso, conforme Gernet (1981, p. 68), existe uma perspectiva, oposta à ordem e à estabilidade, que Dioniso convoca, seja no nível da atividade religiosa, da arte ou da própria visão de mundo. Tal perspectiva completa a outra, relacionada à ordem. Assim, se Dioniso pertence ao sistema ordenado precisamente porque ele representa, em relação a esse sistema, um princípio de oposição, o significado desse paradoxo não pode deixar de ser notado. Na organização cultural e religiosa a qual pertence, Dioniso deve estar lá consciente e deliberadamente: há o esforço para integrar os mais típicos elementos do dionisismo porque eles necessitam ser integrados a fim de garantir-se o equilíbrio da ordem. Conseqüentemente, como Vernant (2009a, p. 77) ressalta, a função de Dioniso, na religião grega, é revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado já não regular, estável e definido, mas estranho, instável e desconcertante. Quando Dioniso aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência ao mundo, esfumam-se e fundem-se: o masculino e o feminino, aos quais ele se assemelha simultaneamente⁵⁸; o mortal e o divino, sendo o deus concebido por

⁵⁸ Ésquilo (fr. 61, *Licurgo*) designa Dioniso como “ὁ γύννις” – “o homem afeminado”. Nas *Bacantes* (v. 233-44; 455-59), Penteu diz que a forma humana de Dioniso é feminina: longos cabelos dourados, cacheados e perfumados, tez cor de vinho (i.e., avermelhada), olhos que transparecem “as graças de Afrodite” e pele branca, conservada sob a sombra umbrosa. Já no verso 353 da mesma tragédia, Penteu se refere a Dioniso como o

uma mulher e pelo soberano dos deuses. Deus ambíguo, Dioniso é, ao mesmo tempo, “*o mais terrível e o mais gentil para os homens*” (EURÍPIDES, *Bacantes*, v. 861).

Para que se revele benéfico, ainda segundo Vernant (2009a, p. 79), em sua potência de estranheza, cujo dinamismo parece ameaçar o equilíbrio da religião cívica, é necessário que a pólis acolha Dioniso, reconheça-o como seu, garantindo-lhe, ao lado dos outros deuses, um lugar no culto público: celebrar solenemente as festas de Dioniso; organizar, para as mulheres, *θίασοι* (tíasos) oficiais, em que se promoviam práticas de êxtase ritualmente controladas; desenvolver, para os homens, no júbilo do *κῶμος*, o jogo, a festa, a mascarada – a experiência de um desterro em relação ao curso cotidiano da existência; enfim, fundar o teatro em que se presentificam, no palco, as *ὑβρεῖς* (transgressões) heroicas que marcam os prelúdios míticos. Em todos estes casos, trata-se de, pela integração de Dioniso, instalar a experiência da alteridade, com todas as suas honras, pois é divina, no centro do dispositivo social-religioso. Como Vernant (2009a, pp. 76-77) assinala, o dionisismo exprime o reconhecimento oficial de uma religião que, sob muitos aspectos, escapa à pólis, contradizendo-a e ultrapassando-a. No centro da vida pública, instala comportamentos religiosos que, de modo alusivo, simbólico ou direto, apresentam aspectos de excentricidade.

Ainda assim, conforme Spineto (2011, p. 311), tal suspensão da vida ordinária não é absoluta, mas limitada ritualmente no tempo e espaço. Os cultos de Dioniso eram cuidadosamente regulamentados e, em última instância, serviam para reforçar a ordem: é como se a subversão dos costumes normais, que o deus viabilizava, fornecesse à comunidade uma válvula de escape segura, uma vez que, periodicamente, se permitia flexibilizar a rigidez do sistema a fim de mantê-lo intacto. Consequentemente, a subversão que Dioniso traz consigo, em sua experiência religiosa, faz parte do cosmos culturalmente ordenado.

Desse modo, de acordo com Vernant (2001, p. 351), entrar em contato com Dioniso, na prática religiosa grega, era vivenciar a experiência de que existe a dimensão da alteridade no universo. Dioniso é o *outro*, em todos os setores, e seu estatuto de deus é, como se sabe, ambíguo. Na cultura grega, tão delimitada em certos sentidos, Dioniso confunde as fronteiras – não se trata de um deus contraditório, mas sim complementar. Na medida em que as fronteiras entre homem e mulher, autóctone e estrangeiro, entre homem e deus, e entre homem e animal estão marcadas com precisão, deixa-se um lugar para a necessidade de transgredir a ordem do sistema em determinados momentos. Dioniso é o único deus grego da *μανία* e do teatro. Pelos meios da ação e da narrativa, a tragédia pode fazer entender que o

“*estrangeiro afeminado*” (“*θηλύμορφον ζέον*”). Ovídio (*Metamorfoses*, IV, v. 20) diz que Dioniso, quando adorna sua cabeça, parece uma virgem.

mundo, as mulheres, os deuses não são efetivamente o que se acredita – existe a vida cotidiana, com suas regras, e existe a perspectiva de Dioniso a qual revela que a realidade, em muitos aspectos, é ambígua e contraditória. Portanto, “*a dimensão da alteridade, do estrangeiro, da desordem, do além, tudo o que Dioniso representa na vida humana e no cosmos é uma dimensão real*” (VERNANT, 2001, p. 354).

Sendo assim, é pertinente observar que, no drama trágico, também é manifestada a dinâmica *ordem-transgressão* que caracteriza tão bem o dionisismo. Não basta, apenas, notar que a tragédia encena uma realidade dilacerada pela ambiguidade e contradição, é necessário reconhecer em que plano se situam as oposições trágicas – em outras palavras, reconhecer que tais oposições condizem com a dimensão coordenada por Dioniso.

Como Vernant (1999, p. 20) ressalta, a tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da pólis, os conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, o caráter ambíguo e equívoco da língua – todos esses aspectos marcam profundamente a tragédia grega. O drama trágico se desenvolve simultaneamente no nível da existência cotidiana, numa temporalidade humana, e no plano divino que abrange, perenemente, a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los. Por essa união e confrontação constantes entre *mortalidade* e *imortalidade*, o drama trágico traz a revelação da “*constante tensão entre dois pólos opostos, a natureza da ação trágica*” (VERNANT, 1999, p. 45).

De fato, a realidade representada pela tragédia é *outra* em comparação àquela cotidianamente vivida. Como Spineto (2005, p. 318) assinala, os personagens da ação trágica pertencem à dimensão heroica – trata-se de uma temporalidade na qual as normas da realidade presente, que marcam a existência dos mortais, não estavam ainda fixadas. Por isso, os traços característicos do herói denunciam o seu desvio em relação à regra humana: gestos de potência e grandiosidade inatingível se combinam com defeitos físicos e morais evidentes, em um contexto de contínua transgressão em direção à medida que será imposta aos homens comuns. Os personagens heroicos da tragédia se movem dentro de uma temporalidade mítica que precede a ordem definitiva imposta aos mortais. As ações dos heróis, por consequência, excedem tal ordem e se tornam, em relação a essa, atos de *ὑβρις*, isto é, atos de transgressão e de arrogância – termo que caracteriza o herói trágico e que define a força que movimenta toda ação trágica (cf. Spineto, 2005, p. 7). À vista disso, as tragédias encenam inumeráveis exemplos de condutas unilaterais que dão lugar a situações insustentáveis.

Bierl (2013, pp. 370-71) assinala que, através da integração de Dioniso como o representante da alteridade dentro da pólis, a dissolução da ordem podia ser devidamente encenada. O elemento dionisiaco da tragédia não representaria somente um cenário negativo de desestabilização, mas também valores positivos que ajudariam a estabelecer a coesão da pólis e de seus cidadãos. Para o autor (2013, pp. 377-78), ao encenar-se a transição da *transgressão* para a *ordem*, atuava-se novamente as origens da civilização, quando o cosmos se ordenava culturalmente. O processo seria reforçado pela encenação de mitos que recordavam os meios pelos quais o sistema culturalmente ordenado se definiu. Ao voltar aos estágios primordiais de desordem, por meio dos espetáculos trágicos inseridos no culto, os gregos questionavam seus valores e normas, e experimentavam, de modo fictício, os limites e pragmáticas de seu sistema cultural.

Logo, com Spineto (2005, p. 321), tanto os traços gerais dos eventos representados quanto os personagens colocados em cena mostram que a tragédia retrata uma realidade diferente daquela comum, na qual atos contrários à boa ordem da pólis, com seus costumes e cultos, culminam em acontecimentos intoleráveis. A solução comporta a exaltação, mais ou menos explícita, daquela harmonia que foi quebrada e a imposição da ordem que não poderá mais ser violada. Pode-se dizer, desse ponto de vista, que as representações trágicas são funcionais para a reafirmação de um cosmos que diz respeito a todos os aspectos da vida do homem ateniense. Ainda é interessante constatar, com Segal (1997, p. 359), que a tragédia não apenas valida as normas sociais, mas também explora suas contradições, inconsistências, inadequações, e, assim, examina, mais do que suprime, os sinais desviantes que normalmente não seriam permitidos pela cultura. A despeito das funções positivas, socialmente integrativas, de Dioniso na religião grega, as manifestações de sua religião permanecem como formas onde a *ordem* e a *transgressão* da ordem se encontram.

Isto posto, deve-se observar que na própria organização formal do drama trágico transparece a dinâmica *ordem-transgressão*: apesar das ações transgressivas do herói perturbarem a ordem, as canções corais costumam louvar e reafirmar a harmonia que foi corrompida, apresentando a perspectiva da pólis e do homem comum. Assim, conforme Vernant (1999, p. 2), na cena trágica, tem-se, de um lado, o coro, que representa a comunidade, e de outro, o herói, que encarna um desses seres excepcionais cuja lenda, fixada na tradição heroica cantada pelos poetas, constitui uma das dimensões do passado dos gregos do século V a.C., – um passado longínquo e acabado, que contrasta com a ordem da cidade, mas que, apesar disso, continua vivo na religião cívica que integra o culto dos heróis. Revela-

se, portanto, a polaridade entre dois elementos do gênero trágico: o coro, cujo papel consiste em exprimir, por meio de seus temores, de suas esperanças e de seus julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; e o herói, cuja ação compõe o centro do drama e cuja condição é sempre mais ou menos estranha à condição do homem comum.

Os personagens heroicos, ainda com Vernant (1999, p. 2), não são apenas colocados em cena diante dos olhos dos espectadores, mas também se tornam objeto de debate através das discussões entre os heróis e os coristas ou entre os próprios heróis. O herói é, de certo modo, posto em questão diante do público: o coro, nas partes líricas da tragédia, não exalta tanto as virtudes exemplares do herói quanto se inquieta e se interroga a respeito de sua condição. No drama trágico, diferente da tradição épica de Homero ou da tradição lírica de Simônides e de Píndaro, o herói deixou de ser um modelo – tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema, objeto de questionamento.

Como Vidal-Naquet (1999, p. 275) ressalta, o coro é a expressão da cidade, que honra, com seus cantos e suas danças, o altar de Dioniso – o deus que, dentre todos os deuses do Olimpo, é o mais estranho à pólis. No entanto, apesar de o coro ser a expressão da coletividade cívica, deve-se notar que, raramente, ele é composto por cidadãos médios, ou seja, por homens atenienses adultos em idade de combate. Das trinta e duas tragédias preservadas de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípides, apenas três têm um coro composto por homens adultos, guerreiros ou marinheiros⁵⁹. Em nove tragédias, o coro é composto por mulheres e, algumas vezes, por mulheres escravas – sabe-se que as mulheres, livres ou escravas, não eram consideradas cidadãs em Atenas. Nas vinte tragédias restantes, o coro é composto por anciãos que Vidal-Naquet considera supercidadãos, uma vez que, em Atenas, eram privilegiados na assembleia e no conselho – apesar disso, nas tragédias, o coro nunca decide, ou as suas decisões são objetos de derrisão. Nota-se que, nos casos das mulheres subcidadãs ou dos anciãos supercidadãos, a condição desses indivíduos é marginal, se comparada à categoria do homem cidadão médio.

Como Dioniso, “*o deus que a preside, a tragédia se faz de aspectos díspares e conflitantes, e assim integra elementos contraditórios*” (TORRANO, 1995, p. 16). Ao reviver a épica, conforme Torrano (1995, p. 17), a tragédia mostra os heróis em ação e em convívio com os deuses. “*Mas, 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*

⁵⁹ As tragédias *Ájax* e *Filoctetes*, ambas de Sófocles; e a tragédia *Reso* atribuída a Eurípides (sobre a questão da autenticidade dessa atribuição, cf. Torrano, 2013c, p. 98).

excessivo e transgressor” (TORRANO, 1995, p. 17). Aliás, ainda com Torrano (1995, p. 17), mesmo a maior proximidade dos deuses, vivenciada pelos heróis, não é condizente com os horizontes da pólis nem com a condição mortal. A doutrina comum dos coros trágicos, então, que reflete o ponto de vista humano próprio da pólis, consiste no louvor da *σωφροσύνη* (medida e prudência) e na condenação da *ὑβρις* heroica.

O coro trágico – com sua multiplicidade em que todo indivíduo é anônimo e tem somente a personalidade coletiva identificadora do grupo enquanto tal – figura sempre a condição existencial dos homens mortais. O coro é sempre a admirativa, meditativa e reticenciosa testemunha das ações pelas quais os heróis ultrapassam os necessários limites configuradores da condição dos mortais e, assim, se revelam sobre-humanos (...). (TORRANO, 1995, p. 16).

O ponto de vista próprio da pólis, expresso pelo coro, se reflete no louvor e na celebração do *νόμος* (costume e/ou lei tradicionais), consagrado pelo uso e incorporado às instituições próprias da pólis⁶⁰.

Para Vernant (1999, pp. 57-58), portanto, é todo esse jogo de conflitos, de reviravoltas e de ambiguidades que é preciso apreender através da tensão trágica: tensão entre o coro e o herói; tensão no interior do herói trágico que aparece ora projetado no longínquo passado mítico, encarnando toda a desmedida dos antigos reis do mito, ora vivo na época da cidade, agindo como um cidadão de Atenas; tensões no vocabulário; tensão no interior de cada tema dramático desenvolvido no plano da vida cotidiana dos mortais e no plano das forças divinas. O domínio próprio da tragédia se situa nesta zona fronteira, onde atos humanos se articulam com a vontade divina.

Desse modo, ainda com Vernant (1999, p. 219), o drama trágico desnuda o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda sociedade, toda cultura implica tensões e conflitos. A tragédia, então, propõe ao espectador um questionamento sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária: ela expressa uma espécie de saber relativo a essa lógica ambígua que preside a ordem das atividades humanas. Na tragédia, como Vidal-Naquet (1999, p. 233) assinala, a pólis deve reconhecer-se e questionar-se. Ou seja, a tragédia é, ao mesmo tempo, uma ordem e uma desordem – o poeta trágico desloca,

⁶⁰ De acordo com Cartledge (1998, pp. 6-7), em Atenas, o *νόμος* designava tanto o costume e a convenção quanto a lei ou o estatuto – a linha entre o formal e o informal era tênue. Logo, a autoridade e a legitimidade da regra popular e da hegemonia das massas sobre a elite, no tribunal e na assembleia atenienses, dependia do exercício contratual e consensual e do respeito ao julgamento popular mais do que da regra da lei. Atenas, de fato, não era nada parecida com o Estado moderno: as atividades das associações de culto, por exemplo, a despeito de sua importância na sociedade ateniense, não foram regulamentadas por um conjunto de provisões legais impostas e fiscalizadas por um Estado impessoal. Daí a primordial importância da manutenção da ordem social, na Atenas Clássica, por meio de uma rica variedade de controles sociais e de protocolos, tais como a valorização do autocontrole e da disciplina, dos laços de *φιλία* (amizade) e de reciprocidade, além das diversas formas de práticas rituais.

inverte e, às vezes, até suprime a ordem política: “na tragédia grega, a norma só é colocada para ser transgredida, ou porque já foi transgredida; é nisso que a tragédia depende de Dioniso, deus da confusão, deus da transgressão” (VIDAL-NAQUET, 1999, p. 232).

Assim, o drama trágico endossa todas as possibilidades de alteridade. Ao experimentar a transgressão, o espectador grego melhor se apropria da norma a qual, doravante, deverá ater-se. A ordem para ser fortalecida tem a necessidade de ser periodicamente contestada, perturbada, durante os poucos dias de espetáculos dramáticos em que se reina a inversão. Nesses dias, a violação das normas, a bestialidade, o aterrador – a negação de todos os valores estabelecidos – tomam o mundo da cultura. Fornecendo uma experiência do que é diferente e transgressivo, a tragédia conduz o cidadão a uma boa integração à vida cívica. Como Vernant (2001, p. 402) ressalta, as tensões, as contradições, as ambiguidades no ser humano, na sociedade, nas relações entre o mortal e o divino, a tragédia retoma para si em seu registro próprio, acentuando fortemente algumas características que, em outros aspectos da cultura grega, estavam apenas esboçadas. Logo, a desordem, a confusão, o disforme, que toda cultura se esforça em rejeitar, sem nunca conseguir plenamente, fornece a matéria para a criação trágica: “a tragédia mostrava que não poderia haver cidade cuja ordem não deixasse um lugar, por meio da alteridade de Dioniso, àquilo que a ultrapassa e de certa forma, a contradiz” (VERNANT, 2001, p. 391).

À vista disso, considera-se que o sentido trágico⁶¹ das tragédias não pode decorrer dos mitos heroicos isolados, mas da maneira como esses mitos estão combinados com determinados traços específicos da ação trágica. Conforme Vernant (1999, p. 57), o efeito trágico não reside em uma matéria, mas na maneira de dar forma à matéria, para fazer sentir as contradições que fundamentam o mundo divino, o universo social e político e o domínio

⁶¹ É importante assinalar que, neste estudo, as noções de “trágico” e de “tragicidade” são empregadas com um sentido específico que diz respeito à relação dialética que opera na ação trágica – relação esta que, não fortuitamente, também determina o nascimento-natureza de Dioniso. Neste estudo, “trágico” e “tragicidade” designam ações que integram as dualidades e contradições existenciais constitutivas do cosmos divino de Dioniso – ações que se fundamentam precisamente na relação dialética *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. Tal é a relação dialética fundamental que determina tudo aquilo que está sob o signo do dionisismo. Como será demonstrado ao longo deste estudo, Dioniso manifesta em seu nascimento-natureza o genuíno contraste trágico: filho de deus imortal com uma mulher mortal, o deus Dioniso coordena experiências de *precariedade* e de *ὑβρις* que conduzem a um conhecimento essencialmente trágico da existência. A tragédia, por sua vez, opera com a dialética, pertinente ao dionisismo, que investiga o sentido mortal e o sentido imortal da ordem olímpica dispensada por Zeus e, por vezes, transgredida por um herói, cuja *ὑβρις* serve como paradigma universal, sintetizando e expressando a *ὑβρις* de todos os mortais (cf. Oliveira, 2002, p. 47). Através da experiência trágica, que gera *πάθος* (sofrimento), o herói aprende sobre sua condição humana. A tragédia, de fato, explora a visão trágica da condição humana, localizada precariamente entre os limites da mortalidade e as aspirações por feitos de grandeza que excedem os limites propriamente mortais, mas que aproximam o homem da divindade imperecível. Este estudo, portanto, chama atenção para a homologia que há entre a dialética existencial que estrutura o quadro da tragédia e a dialética constitutiva que estrutura o cosmos de Dioniso.

dos valores. Como Vidal-Naquet (1999, p. 271) adequadamente assinala, o mito heroico não é trágico por si só: é o tragediógrafo que lhe dá esse caráter. É evidente que os mitos heroicos comportam as transgressões das quais se nutriram as tragédias: o incesto, o parricídio, o matricídio, o ato de devorar os filhos. Mas deve-se observar que tais mitos não comportam em si mesmos nenhuma instância que julga aqueles atos, como as que a pólis criou ou como as que o coro exprime a seu modo: no conflito trágico, o herói ainda aparece bem preso à tradição mítica heroica (cf. Vernant e Vidal-Naquet, 1999, p. XXI).

Ao examinar a tradição mítica, então, constata-se que é o poeta trágico que fornece a significação propriamente trágica ao mito heroico: por exemplo, no caso de Édipo, narrado por Homero (*Odisseia*, XI, v. 271-79), o herói continuou regendo Tebas até a velhice, mesmo após descobrir que havia se casado com a própria mãe – foi Sófocles que fez de Édipo o paradigmático herói sofrendor, feito cego e exilado por si mesmo. Segundo as modalidades de ação que lhes são particulares, conforme Vernant (2001, p. 383), o drama explora os mecanismos por meio dos quais o homem, mesmo sendo o melhor dos homens, é conduzido para o seu fim. O homem trágico se eleva, assim, a uma visão mais clara da condição humana, dentro de seus limites e de sua necessária finitude. Há tragédia quando, com a montagem dessa experiência constituída pela intriga narrativa e pela provação hipotética de um sistema de ações consecutivas, a existência humana tem acesso à consciência livre e lúcida de sua precariedade.

Para Vernant (1999, p. 359), pode-se conceber Dioniso como um deus trágico, assim como, aos olhos do tragediógrafo, é a existência humana – através do espetáculo dramático, instrumento do culto dionisíaco, o tragediógrafo mostra as contradições da vida, assim como o próprio Dioniso faz em seu universo mítico e cultural: “*há homologia entre a experiência dionisíaca e a representação trágica*” (VERNANT, 1999, p. 360). Como Segal (1997, p. XIII) ressalta, o poeta trágico inscreve os traços de transgressão, contradição e ambiguidade figurativamente na forma de arte estética, cívica e ritual especificamente designada para contê-los – a tragédia. Dioniso é o deus que, em seu domínio, dissolve limites e exalta os aspectos contraditórios da existência; e a tragédia, enquanto forma dionisíaca, admite uma visão de mundo e uma forma de arte que contenha contradições lógicas. Assim, ainda com o autor (1997, pp. 3-4), pode-se considerar que, através dos múltiplos significados e ambiguidades de Dioniso, o poeta trágico explora a imaginação mítica-poética e as afinidades da tragédia e de seu deus patrono com o limite e a ordem, por um lado, e a transgressão e a desordem, por outro.

Para Segal (1997, pp. 340-41), em sua conformidade com a dimensão dionisíaca, o tragediógrafo tem condição de imaginar a ordem bem como de representar a transgressão. Por mais que, na poesia trágica, os mitos sejam uma fonte de desordem, existe, ainda, a tensão entre ordem e transgressão, como uma dialética de forças opostas que nem se cancelam e nem se reconciliam completamente. Logo, ainda com Segal (1997, p. 14), como parte do ritual cívico de Atenas, as performances no teatro de Dioniso afirmam a ordem social em uma ocasião patrocinada pelo Estado. A tragédia também endossa a ordem valorizada pela pólis por meio de sua linguagem poética elevada, tradicional e dignificada, e através das odes corais que, com frequência, celebram a pólis, seus valores democráticos e morais, ou que comentam a ação do ponto de vista dos homens comuns. Não obstante, a narrativa dos mitos, que a tragédia dramatiza, viola, de modo perturbador, a ordem da pólis com as poluições mais temidas e abominadas: matricídio, incesto, parricídio, fratricídio, filicídio, loucura. O conteúdo de tais ações nega o que o contexto ritual das performances trágicas afirma. Nota-se, assim, que toda arte trágica sustenta uma tensão entre as forças desestabilizadoras e as forças coesivas que ela encena.

Dessa maneira, Segal (1997, pp. 341-42) assinala que são nos traços de Dioniso que o poeta trágico encontra a estrutura da ação e as formas simbólicas adequadas, idealmente, para representar os conflitos básicos da existência. Tais traços são, inclusive, particularmente adequados para clarificar, imagetivamente, algumas das qualidades da arte trágica e da representação dramática: *“a mistura e coexistência da beleza e horror, da brandura e terror, da serenidade e violência no deus não se aplica somente na religião dionisíaca, mas também na forma dionisíaca da tragédia”*⁶² (SEGAL, 1997, p. 342). O autor (1997, p. 8) considera a tragédia como uma forma que pertence a Dioniso, já que se pode observar que os elementos constitutivos do fenômeno religioso dionisíaco se cruzam com os elementos da estrutura da ação trágica, tal como a dinâmica *ordem-transgressão* e a contradição – características tão indispensáveis do drama trágico que são também importantes traços do deus e de sua dimensão mítica-religiosa. Em conformidade com a dimensão coordenada por Dioniso, a ação trágica não oferece simples validação, através do microcosmo da arte, da harmonia estabelecida.

Portanto, observa-se que o mito e o culto de Dioniso manifestam as formas da dualidade e do paradoxo: *“esse espírito da dualidade que já distingue Dioniso e seu reino, em*

⁶² Minha tradução (inglês-português).

sua epifania (...), retorna de novo e de novo em todas as formas de sua atividade”⁶³ (OTTO, 1965, p. 91). Do mesmo modo, pode-se identificar que tais campos do contraste e da ambiguidade, em torno dos quais Dioniso orbita, caracterizam perfeitamente a natureza do drama trágico (cf. Vernant e Vidal-Naquet, 1999, pp. 153-54). Nota-se que, ao variar as formas, o fenômeno religioso dionisíaco repete continuamente a mesma imagem (cf. Otto, 1965, p. 75). Como Otto (1965, p. 78) frisa, a força da realidade dual de Dioniso é tão profunda que a ordem é constantemente transgredida nas situações expressas no mito, no culto e nas tragédias que se desenvolvem na esfera de atuação dionisíaca.

Pode-se constatar que, apesar das tragédias e do mito e culto dionisíacos serem inteiramente diversos, eles apresentam traços fundamentais que se assemelham e se repetem. Tomar consciência dessa característica essencial, que pertence ao gênero trágico, é condição *sine qua non* para notar-se as relações estruturais que determinam a proximidade da tragédia grega com o fenômeno religioso dionisíaco.

Assim, segundo Lévi-Strauss (2008, p. 247), a repetição dos mesmos elementos ou aspectos, que compõem uma sequência, possui uma função própria: tornar manifesta a estrutura do fenômeno considerado. No caso aqui estudado, a repetição dos traços, que acentuam principalmente a oposição entre *imortalidade* e *mortalidade* e entre *ordem* e *transgressão*, no mito dionisíaco, tem a função de manifestar a estrutura do fenômeno religioso dionisíaco, que transparece no e pelo procedimento de repetição.

Logo, do ponto de vista estrutural, o drama trágico e o mito dionisíaco apresentam uma unidade profunda, a despeito do fato de que as tragédias pareçam afastar-se muito dos mitos de Dioniso pela temática e estilo. É possível destacar as relações que prevalecem entre tais mitos e as tragédias, e mostrar que se pode associá-los, uma vez que pertencem ao mesmo fenômeno religioso, e as suas respectivas mensagens se completam. Sendo assim, a partir do momento em que se reconhece a presença dos mesmos traços, não se compara a tragédia e os fenômenos da religião dionisíaca como instituições individualmente distintas: é o mesmo universo simbólico que garante a identidade dionisíaca às formas de manifestação empiricamente distintas (mitos, práticas culturais, drama). Trata-se, portanto, de um único fenômeno religioso dionisíaco que se manifesta sob diferentes formas.

Desse modo, conforme Lévi-Strauss (2008, p. 35), uma determinada estrutura pode compor diferentes formas, que serão fundamentalmente as mesmas devido à estrutura. A identificação da estrutura permite obter um princípio de interpretação válido para as diversas

⁶³ *Idem.*

formas que se correlacionam pela estrutura. Para o estruturalismo, ainda com Lévi-Strauss (1993, p. 138), forma e conteúdo são da mesma natureza, sujeitas à mesma análise: o conteúdo tira a sua realidade da estrutura e o que se denomina forma é a estruturação das estruturas locais que constituem o conteúdo.

Deve-se assinalar que a noção de estrutura não remete à realidade empírica: “a estrutura não pode ser diretamente apreendida da ‘realidade concreta’. Quando tratamos de apreender uma estrutura, situamo-nos, por assim dizer, no nível da gramática e da sintaxe, não no da língua falada” (FORTES, 1949, p. 56 *apud* Lévi-Strauss, 2008, p. 330)⁶⁴. Assim, segundo Lévi-Strauss (2008, pp. 301-02), a noção de estrutura remete a modelos ou sistemas, esses sim construídos a partir da observação da realidade empírica. Em outras palavras, ao observar-se a manifestação de formas diversas, que pertencem a um mesmo grupo de fenômenos, é possível notar um padrão de repetição de determinados traços e, assim, estabelecer relações que propiciam a construção de modelos que tornam manifesta a estrutura desse grupo de fenômenos. Para viabilizar a análise estrutural, portanto, os modelos devem pertencer a um mesmo grupo de fenômenos, uma vez que é impossível conceber as relações fora de um meio comum que lhes sirva de sistema de referência (cf. Lévi-Strauss, p. 2008, p. 313).

Sendo assim, conforme Lévi-Strauss (2008, p. 307), as investigações estruturais não apresentariam nenhum interesse se as estruturas não fossem traduzíveis em modelos cujas propriedades formais (i.e., traços) sejam comparáveis, independentemente dos elementos que os compõem. A tarefa do estruturalista, então, é identificar e isolar os níveis da realidade que apresentam um valor estratégico, a partir da perspectiva em que se coloca, e que podem ser representados na forma de modelos estruturais. Assim, neste estudo, quando se propõe analisar o modelo estrutural dionisíaco, tem-se os seguintes objetivos: (i) estabelecer uma classificação sistemática do fenômeno dionisíaco, de tal modo construída que seu funcionamento possa dar conta de todas as formas observadas; (ii) compreender os traços próprios desse sistema (referente ao mito dionisíaco e ao drama trágico), ligando cada traço ao conjunto organizado; (iii) chegar a generalizações válidas acerca da natureza do fenômeno dionisíaco, que permitiriam demonstrar, a nível estrutural, o vínculo entre a tragédia grega e o universo cultural de Dioniso. Logo, nota-se que tal análise busca reduzir a diversidade das

⁶⁴ Esta citação é proveniente do artigo *Time and Social Structure: an Ashanti Case Study*, de Fortes. O artigo consultado por Lévi-Strauss (2008) foi publicado no ano de 1949, mas não foi possível localizar essa publicação específica. Assim, o mesmo artigo foi consultado na obra posterior *Social Structure: Studies presented to A. R. Radcliffe-Brown*, editada por Fortes e publicada em 1963, pp. 54-84. Tal é a obra que consta nas referências bibliográficas deste estudo.

formas dionisiacas (mito e tragédia, especificamente) a uma ordem. Por trás da diversidade, pode-se, efetivamente, discernir princípios gerais que são aplicados e combinados de diversos modos (cf. Lévi-Strauss, 2008, pp. 328-29).

Portanto, ao comparar-se o mito dionisiaco e a tragédia, pode-se interpretar a relação entre Dioniso e a tragédia grega, até então enigmática, e estabelecer correlações entre a função do deus e as suas manifestações, no universo religioso grego, e certos traços específicos da ação trágica.

3. As abordagens modernas e contemporâneas sobre a natureza dual de Dioniso

Antes de seguir para a respectiva análise do mito de Dioniso, a fim de construir o modelo estrutural dionisiaco que contribuirá para tornar manifesta a relação entre o fenômeno religioso dionisiaco e a tragédia grega, é importante tratar das abordagens teóricas que consideram as polaridades da natureza de Dioniso. A perspectiva interpretativa que leva em conta a dualidade do deus, além de mostrar-se crucial para o método estruturalista (com seu foco binário sobre os traços opostos de uma única entidade), parece fazer mais justiça à complexidade e à natureza polimorfa de Dioniso (cf. Henrichs, 1984, p. 206). Deve-se reconhecer que as abordagens teóricas, fundamentadas nessa premissa, são indicativos da complexidade e das extremas polaridades associadas ao deus.

Como já se observou anteriormente, Dioniso é caracterizado por ambiguidades na maioria de suas manifestações mítico-cultuais. Sabe-se, com Henrichs (1984, p. 235), que tal natureza do deus é reconhecida, desde a Antiguidade, por vários autores que datam do início do século V a.C. ao século II d.C.: Heráclito (DK 22 B 15) estabeleceu a relação Hades-Dioniso; Horácio (*Odes*, 2.19) identificou, na índole do deus, a dicotomia paz-guerra; Plutarco (*Vida de Antônio*, 24.3) mencionou dois pares de epítetos de Dioniso que indicam aspectos opostos do deus, a saber, *μειλίχιος-ἀγριώνιος* (gentil-selvagem) e *χαριδότης-ὠμωστής* (dador de alegria-comedor de carne crua). Por mais diferentes que estes autores sejam, nota-se que todos tentaram definir a natureza de Dioniso, conscientemente, em termos de pares de opostos. Para Henrichs (1996, p. 31), a perspectiva interpretativa que considera a dualidade da essência dionisiaca permanece como a tentativa mais bem sucedida de lidar com os múltiplos aspectos do deus: a divindade de Dioniso é reconhecida por sua habilidade de incorporar qualidades opostas simultaneamente.

Assim, Henrichs (1984, p. 234) concebe que o modo mais adequado de compreender Dioniso é atentar-se, mais conscientemente, às numerosas contradições e aos conflitos que ocupam uma função substancial na concepção grega do deus. Nas eras moderna e contemporânea, vários estudiosos, embora partindo de diferentes áreas e abordagens metodológicas, têm enfatizado a dualidade essencial e a alteridade de Dioniso. Dentre estes acadêmicos, os mais notáveis são: Nietzsche (1992); Otto (1965); Gernet (1981); Brelich (1985; 1958); Dodds (1960); Vernant (1999; 2001; 2009a); Burkert (2007); Goldhill (1990); Segal (1997); Seaford (2006); e Spineto (2005).

Evidentemente deve-se frisar, com Seaford (2006, pp. 5-6), que existe uma grande diferença entre a compreensão antiga e a compreensão moderna/contemporânea de Dioniso. Para os gregos antigos, Dioniso foi necessariamente um deus que era adorado por meio de cultos específicos. Nas eras moderna e contemporânea, notavelmente desde a obra *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche, publicada pela primeira vez em 1872, o deus parece ter se tornado um símbolo de um determinado estado mental, ou, melhor, o nome de tudo aquilo que produz esse estado mental: Dioniso tornou-se o dionisiaco. Apesar disso, é perceptível que os relatos antigos acerca do deus influenciaram, inevitavelmente, as categorias com as quais interpretamos, hoje, a sua natureza.

Não obstante, para Henrichs (1996, p. 22), conceber o deus grego como um conceito é o principal problema da concepção moderna/contemporânea acerca de Dioniso, pois tal abordagem tende a reduzir a tensão essencial entre o divino e o mortal, na natureza do deus, às alegorias acadêmicas, ao interpretá-lo como mera personificação de poderes localizados dentro da psique individual ou do ambiente social. Desse modo, tem se tornado dominante definir Dioniso, com recurso às categorias psicológicas e sociais, como o protótipo divino da ilusão, da transcendência de limites, da ambivalência e polaridades, da não-conformidade e subversão, em resumo, como o *Outro* por excelência. O autor (1996, pp. 23-24) reconhece que essas abordagens tornaram a compreensão do deus e a articulação de seu reino mais fáceis, conforme o encontramos em textos e imagens antigos, uma vez que revelam, em alguma medida, a tensão entre o mortal e o divino (i.e., a ambiguidade inerente à natureza do deus) que é o verdadeiro traço de Dioniso. Ainda assim, segundo a experiência religiosa grega, Dioniso não foi uma abstração: ele foi um deus que se manifestou na *μανία* bem como na *transgressão* que a sua presença produzia na existência cotidiana. Logo, a qualidade abstrata da concepção moderna/contemporânea de Dioniso contrasta com a representação concreta do deus na imaginação mítica grega (cf. Henrichs, 1996, p. 26).

A obra *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, doravante *NT*, publicada em 1872, foi o principal estudo que determinou a compreensão moderna de Dioniso baseada nas abstrações psicológicas e sociais. De acordo com Henrichs (1996, p. 23), Nietzsche transformou Dioniso em um conceito: é significativo que, no *NT*, o termo “dionisiaco” pode ser encontrado com muito mais frequência do que o próprio nome de Dioniso. Como Seaford (2006, p. 6) assinala, encontram-se no *NT* as quatro maiores características do “dionisiaco” que estabeleceram os temas dominantes da recepção moderna e contemporânea de Dioniso, a saber: (i) a noção de que a tragédia ateniense foi essencialmente dionisiaca; (ii) a ênfase na “contradição”; (iii) a ênfase na dissolução de limites, especialmente entre os homens, e entre o homem e a natureza; (iv) a abstração do “dionisiaco” da realidade histórica e a sua transformação em um princípio metafísico⁶⁵.

Assim, já no primeiro parágrafo do *NT*, Nietzsche (1992, § 1, p. 27) trata Dioniso e Apolo como os “*dois deuses da arte*” – interpretação fundamental para a sua concepção do dionisiaco e do apolíneo que, como conceitos-chave de sua teoria estética, se referem a dois “*poderes artísticos*” (Nietzsche, 1992, §2, p. 32) antitéticos e, ainda, complementares. Henrichs (1996, p. 24) atenta para o fato de que, ao longo de seu tratado, Nietzsche não estava preocupado com a concepção grega de Dioniso e de Apolo enquanto deuses, pelo contrário, ele estava exclusivamente preocupado com os papéis culturais de ambos enquanto personificações de dois estados opostos de mente – o dionisiaco e o apolíneo. À vista disso, o classicista alemão⁶⁶ define o “dionisiaco” como uma experiência caracterizada pela quebra de

⁶⁵ Por exemplo, Nietzsche configura que a união do dionisiaco (desordem extática) e do apolíneo (ordem individualizada), “*através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica*” (NIETZSCHE, 1992, § 1, p. 27), culminou na gênese da tragédia.

⁶⁶ Filho de um pastor protestante, Nietzsche aprendeu grego e latim desde muito jovem. Como seu contendedor Wilamowitz-Moellendorff, Nietzsche foi aluno do internato mais humanístico da Alemanha, na época, o *Royal State School*, em Pforte na Saxônia, onde ele se graduou em 1864 com uma tese em latim sobre Teógnis. A tragédia grega foi uma parte integral do currículo na *Royal State School*, e os conceitos do “trágico” e do “dionisiaco” permaneceram uma preocupação de Nietzsche ao longo de sua vida intelectual. Em 1864-65, durante seus dois semestres como um estudante de teologia em Bonn, Nietzsche estava imerso nos estudos de filologia clássica e arqueologia. Alguns rascunhos de estudos sobre a poesia de Teógnis, sobre o poema *Lamento de Dânae* de Simônides, e sobre o tratado *Do Sublime* de Longino sobreviveram. No final de 1865, Nietzsche se transferiu para a Universidade de Leipzig, onde ele se inscreveu como um estudante de filosofia por quatro semestres. Enquanto estudante em Leipzig, ele publicou quatro artigos meticulosos e inovadores sobre a *Teognideia*, sobre o *Lamento de Dânae* de Simônides, e sobre as fontes de Diógenes Laércio (cf. KGW II 1, 1-245). Além disso, Nietzsche estudou profundamente Demócrito, e, também, a tragédia grega. Em março de 1869, a Universidade de Leipzig premiou Nietzsche com um título de doutorado somente com base em seus trabalhos publicados, sem a necessidade de defender uma tese – um procedimento não usual, mas não sem precedentes. Seis semanas depois de ser intitulado doutor, a Universidade de Basel, em Switzerland, concedeu a Nietzsche a posição de professor *extraordinarius*. Em abril de 1870, Nietzsche foi promovido como um completo professor de clássicas na Universidade de Basel, quando ele tinha apenas 24 anos de idade – até hoje ele permanece como um dos mais jovens professores titulares de clássicas de que se tem registro. Em 1879, Nietzsche renunciou à sua posição de professor de clássicas na Universidade de Basel, e começou uma nova vida

limites, perda do eu e identificação com o grupo dionisiaco. No *NT*, Dioniso é nem encontrado e nem reconhecido como deus: ele é abstraído intelectualmente e conceituado como um símbolo dos impulsos humanos. Ao invés de reconhecer Dioniso como uma força divina separada da esfera humana, como os gregos fizeram, Nietzsche o interpretou como uma força perturbadora dentro dos homens.

É importante ter em mente, como Henrichs (2005, p. 453) adequadamente assinala, que o *NT* é uma obra de crítica estética e de psicologia cultural, e não uma obra acadêmica de história e de filologia clássicas. Nesse tratado, Nietzsche cria uma imagem dinâmica e imaginativa do politeísmo grego que não corresponde à realidade histórica.

A marca do politeísmo grego que estabelece o tom do *NT* não é um produto da imaginação grega, mas da própria mente de Nietzsche. Ele habilidosamente combina material grego autêntico com seus próprios voos de fantasia⁶⁷. (HENRICHs, 2003, p. 126).

O classicista alemão conjecturou que a cultura grega dos períodos Arcaico e Clássico, e inclusive a tragédia, teria sido o produto da interação das duas “formas da arte”, Dioniso e Apolo (cf. Nietzsche, 1992, § 1-6); que a tragédia teria se originado dos hipotéticos coros de sátiros associados ao culto de Dioniso (cf. Nietzsche, 1992, § 7-10); que a tragédia teria “morrido” quando seu espírito dionisiaco foi “destruído” pelo racionalismo de Sócrates e de Eurípides (cf. Nietzsche, 1992, § 11-15); e que o “renascimento” do espírito trágico teria ocorrido graças à “música dramática” de Richard Wagner (cf. Nietzsche, 1992, § 16-25). Segundo Henrichs (2003, p. 453), no *NT*, a parte que trata, a seu modo, da religião grega e a sua contraparte “wagneriana” são dois lados da mesma moeda, já que a obra se preocupa, sobretudo, com a renovação da cultura alemã através da influência coral e musical da Grécia Antiga. De fato, Nietzsche não estava escrevendo primariamente sobre antiguidade grega, mas sobre o seu próprio tempo – assim, o *NT* é, acima de tudo, uma obra de crítica cultural.

Conforme Henrichs (2005, p. 453), Nietzsche foi um pianista e um crítico musical talentoso, e sua admiração inicial por Wagner se baseou num profundo conhecimento musical e numa afinidade intelectual compartilhados por ambos. Todavia, interpretar a performance trágica com recurso à música wagneriana foi uma abordagem singularmente infeliz e fadada ao fracasso. Tal perspectiva obrigou Nietzsche a privilegiar a música como o elemento principal da tragédia e a desconsiderar outros elementos importantes, como o diálogo e a própria atuação dramática. Notavelmente, em sua *Tentativa de Autocrítica*, publicada na

como um viajante inquieto e um filósofo itinerante – este é o Nietzsche que a maioria das pessoas conhecem (cf. Henrichs, 2005, pp. 444-46; 2003, pp. 117-19).

⁶⁷ Minha tradução (inglês-português).

edição de 1886 do *NT*, o classicista alemão demonstrou arrependimento por privilegiar a música wagneriana como elemento fundamental de sua teoria (cf. Nietzsche, 1992, pp. 13-23).

Deve-se salientar, do mesmo modo, que a interpretação de Nietzsche, acerca da dualidade dionisíaco-apolíneo e de sua suposta influência sobre a tragédia grega, foi profundamente inspirada na filosofia de Arthur Schopenhauer, desenvolvida em sua obra *O mundo como Vontade e Representação*, publicada pela primeira vez em 1818. Conforme Henrichs (2005, p. 454), o *princípio da individuação*, concebido por Schopenhauer, e o papel privilegiado da música em sua filosofia determinaram a compreensão de Nietzsche acerca de Dioniso, da tragédia grega e da arte grega como um todo.

De acordo com Sokel (2005, pp. 501-02), Schopenhauer concebeu a *Vontade* como o motor e o substrato perene de todo ser. Todas as coisas e todos os seres seriam a manifestação da *Vontade* – uma energia inconsciente e sem direção, incessantemente dinâmica, causadora de todos os processos e de todos os fenômenos do universo. Na sua concepção, a existência foi essencialmente inseparável da *Vontade*, e o indivíduo só poderia escapar dessa potência temporariamente e de forma ilusória, como nos sonhos das ideias platônicas ou nas visões da arte, que enganosamente pareciam conceder permanência e perfeição para aquilo que seria, em última instância, somente representações fornecidas pela toda-abrangente e toda-produtora *Vontade*. Schopenhauer concebeu pessimistamente a *Vontade* e o ser porque essa potência não poderia dar felicidade e contentamento duradouros a todos os seres individuais, já que ela seria, por essência, incapaz de completar-se permanentemente: sempre buscando e sempre desejando, a *Vontade*, devido à falta constituidora de sua essência, incessantemente criaria representações novas e mutáveis a fim de encontrar a completude. Nos indivíduos conscientes, enquanto encarnações da *Vontade*, isso significaria um querer sempre descontente e nunca satisfeito. Contudo, há um momento, na filosofia de Schopenhauer, em que a *Vontade* foi concebida positivamente, quando se revelaria possível experienciar a sua unidade e, assim, a última unidade e harmonia de todos os seres.

Como Sokel (2005, p. 502) apropriadamente ressalta, em Nietzsche (1992, especialmente nos §§ 1-2; 4; 16 e 21-22), essa experiência específica da unidade da *Vontade* reapareceu em uma forma religiosa, como unidade cósmica na dinâmica força vital incorporada pelo deus Dioniso, que seria celebrada pelos adoradores dionisíacos nas danças ébrias do ritual. Na concepção do classicista alemão, Dioniso seria ambos *Vontade* e

Representação, em conformidade com a noção de Schopenhauer: nos termos do filósofo, a *Vontade* é a energia criativa do universo; no conceito de Nietzsche esta energia é o dionisíaco; nos termos de Schopenhauer, a *Representação* é associada aos “sonhos” e às “ilusões” que configuram o mundo do fenômeno natural, claramente delineado e demarcado em individuações, e é equivalente ao *princípio da individuação*; no conceito de Nietzsche, esta configuração é o apolíneo (cf. Sokel, 2005, p. 514; Henrichs, 2005, p. 455). O fato de que, em Dioniso, a *Vontade* apareceria, aos adoradores embriagados, na forma de uma imagem individual, uma imagem de sonho e/ou contemplação apolíneos (i.e., *Representação*), significaria a última unidade entre o dionisíaco e o apolíneo. Essa unidade de dois princípios, aparentemente opostos, sustenta, para Nietzsche, a eventual unidade de todas as oposições, a superação da individuação na própria energia que constitui o mundo. Para o classicista alemão, a dança orgiástica dionisíaca promulgaria a união entre a energia universal e a forma individual em Dioniso. É, portanto, a partir da reinterpretação dos principais conceitos da filosofia schopenhaueriana que Nietzsche desenvolve a sua concepção acerca de Dioniso.

É importante salientar, com Henrichs (2005, p. 454), que os principais fundamentos da filosofia de Schopenhauer se devem à filosofia indiana, e não têm nenhum paralelo imediato com o pensamento grego. Por exemplo, a ideia do véu de *māyā*, presente no Vedanta Indiano, foi associada, por Schopenhauer, à noção do *princípio da individuação* – o princípio pelo qual o homem percebe o mundo, ilusoriamente, como uma multiplicidade de aparências individuais. No Vedanta Indiano, especificamente, o véu de *māyā* se refere ao poder ilusório do mundo, com sua aparente multiplicidade, para velar a união de cada indivíduo com Brahma (cf. Seaford, 2006, p. 41). No *NT*, Nietzsche (1992, § 1, p. 31) se apropriou da ideia do rompimento do véu de *māyā* para descrever a experiência dionisíaca que culminaria na dissolução de limites entre os homens e na sua união com o Uno-primordial – ou seja, a experiência da intoxicação e do êxtase, promovida na orgia dionisíaca, resultaria no colapso do *princípio da individuação* (i.e., do véu de *māyā*) que, por sua vez, permitiria alcançar a unidade primordial de todas as coisas.

A despeito de que as principais noções schopenhauerianas sejam relativas à filosofia indiana, Nietzsche foi capaz de elaborar uma equiparação incerta entre os fundamentos de Schopenhauer e o mito grego de Dioniso Zagreu (cf. Henrichs, 2005, p. 454). Tal mito, que consiste em um dos mais enigmáticos e intrigantes mitos de Dioniso, relata como o deus, na infância, foi despedaçado pelos Titãs e, depois, restaurado à vida com a ajuda de Reia, segundo algumas fontes. Conforme Henrichs (2011b, p. 61), tanto a antiguidade do

mito quanto o seu significado permanecem objetos de debate⁶⁸. Costuma-se assumir que a história da “morte”, desmembramento e retorno à vida do infante Dioniso se originou na tradição poética-religiosa dos órficos do período Arcaico, e que Platão, no período Clássico, foi familiarizado com essa tradição. Mas, nos diálogos *Fedro* e *Banquete*, nos quais se considera que o filósofo indiretamente aludiu à tradição órfica, Platão não é explícito – logo, não se pode atestar, com certeza, que o filósofo se referiu a essa tradição religiosa na elaboração de suas teorias acerca da imortalidade da alma e da origem da raça humana.

Assim, nenhuma referência explícita ao mito de Dioniso Zagreu é encontrada antes do final do período Helenístico, quando Filodemo⁶⁹ e Diodoro Sículo⁷⁰ relataram esse mito. Sabe-se, com Henrichs (2011b, p. 61), que as versões de ambos os autores derivam de uma mesma fonte: a obra *Περὶ θεῶν* (*Sobre a natureza dos deuses*) de Apolodoro de Atenas⁷¹ (pertencente ao século II a.C.). Diversas outras menções ao mito de Dioniso Zagreu podem ser encontradas em fontes neoplatônicas⁷². Tanto Filodemo quanto Diodoro identificaram esse mito como procedente da tradição órfica⁷³, mas Filodemo, diferente de Diodoro, mencionou também Eufórion de Cálcis (pertencente ao século III a.C.) como um dos poetas que lidaram com a temática do desmembramento e retorno à vida de Dioniso. Devido à fonte citada por Filodemo, pode-se constatar que a tradição referente ao mito de Dioniso Zagreu é, ao menos, tão antiga quanto o início do período Helenístico, e é provável que seja, conforme Henrichs (2011, p. 62), ainda mais antiga.

Desse modo, a mais antiga atestação do *σπαραγμός* (despedaçamento), reconstituição e retorno à vida de Dioniso é fornecida por Filodemo, em sua obra *Περὶ εὐσέβειας* (*Da Piedade*). No fragmento *N 247 III*, linhas 1-13⁷⁴, o filósofo relata a tradição

⁶⁸ A mais antiga menção a Zagreu é encontrada em um poema épico composto no século VI a.C. por Alcmeão (fr. 3 K). Neste poema, Zagreu e Gaia são invocados como os maiores dentre todos os deuses. Cf. Otto (1965, p. 191) e Kerényi (2002, p. 73).

⁶⁹ Filodemo de Gadara, na Palestina, viveu entre os séculos II-I a.C. Foi um filósofo epicurista e poeta epigramático, contemporâneo de Cícero (cf. Smith, vol. III, 1870, p. 394).

⁷⁰ Foi um historiador grego, proveniente de Agira, na Sicília. Foi contemporâneo de César e de Augusto, sendo pertencente ao século I a.C. (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 1016).

⁷¹ Foi um gramático grego de Atenas, pupilo do gramático Aristarco de Panécio e de Diógenes da Babilônia. Viveu no século II a.C. (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 234).

⁷² Sobre os textos que atestam o mito de Dioniso Zagreu em suas diversas versões e ramificações, desde as primeiras alusões em Platão às interpretações neoplatônicas, cf. *OF* 34-39; *OF* 57-59; e *OF* 301-333. A sigla *OF* significa *Orphic Fragments* (*Fragmentos Órficos*). Os *Fragmentos Órficos* podem ser consultados, em latim ou grego antigo, na edição *Orphicorum Fragmenta*, de Otto Kern (1922). A tradução em inglês dos fragmentos pode ser consultada no site: <https://www.hellenicgods.org/the-orphic-fragments-of-otto-kern>. Acesso em 16 de outubro de 2023 às 11h34min.

⁷³ Cf. Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica*, III. 62.8 (*OF* 58); V. 75.4 (*OF* 283 I; 311 XII; 530); e Filodemo, *Da Piedade*, *N 247 III* 1-13 (*OF* 59 I).

⁷⁴ Para consultar o fragmento e a sua tradução (grego antigo-inglês), cf. Henrichs (2011, pp. 63-64). Tal passagem de Filodemo sobreviveu somente na forma de um fac-símile feito por um desenhista no início do

que atribui três nascimentos a Dioniso: o primeiro se refere ao nascimento oriundo de sua mãe Sêmele, e o segundo proveniente da coxa de Zeus. O terceiro nascimento, mencionado com mais detalhe, se refere ao episódio em que o infante Dioniso foi despedaçado pelos Titãs, e voltou à vida depois que Reia reuniu seus membros. Filodemo, então, diz que Eufórion de Cálcis, em seu poema épico *Mopsopia*, expõe igualmente o mito, e também alega que os órficos o conheciam profundamente.

Para Henrichs (2011, p. 65), a menção a Eufórion e aos órficos fornece um precioso testemunho da antiguidade do mito de Dioniso Zagreu. Deve-se salientar que a ênfase da passagem não é sobre a morte violenta de Dioniso, mas sobre a reconstituição de seus membros por Reia e o seu retorno à vida (*ἀνεβίω*) – o relato evidencia o seu renascimento e não a sua morte. Por mais que Dioniso experimente a morte, no mito, é a imortalidade que incide sobre a sua natureza: “*depois de tudo, os deuses gregos são, por definição, imortais (...) – eles nascem, mas não morrem*”⁷⁵ (HENRICHs, 2011b, p. 65). De acordo com Henrichs (2011b, pp. 65-66), a mudança do nascimento para a morte e renascimento para uma nova vida, expressa no mito de Dioniso Zagreu, reflete a preocupação grega com a conexão entre a vida e a morte nos reinos divino e humano. Um padrão mais genérico do triunfo da vida sobre a morte, no contexto dionisiaco e órfico, pode ser encontrado nas tabuletas de osso órficas da Ólbia, já citadas anteriormente⁷⁶.

Isto posto, Nietzsche se apropria do mito grego de Dioniso Zagreu, cuja fonte mais antiga é proveniente do início do período Helenístico, e pressupõe, a partir de sua interpretação schopenhaueriana, que tal mito evocaria a essência da tragédia grega e a verdadeira identidade do herói trágico. Para o classicista alemão (1992, § 10, pp. 69-70), a tragédia, em seus primórdios (meados do século VI a.C.), tinha por objeto os sofrimentos de Dioniso (tais como experimentados no mito de Dioniso Zagreu) que teria sido o único herói trágico. Mesmo com o amadurecimento da tragédia, Dioniso, na concepção de Nietzsche, teria continuado a ser o verdadeiro herói trágico, uma vez que todas as figuras heroicas do palco grego, como Prometeu e Édipo, seriam somente “máscaras” do proto-herói Dioniso.

(...) dever-se-ia falar mais ou menos do seguinte modo das figuras trágicas do palco helênico: o único Dionísio verdadeiramente real aparece em uma pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador como que enredado nas malhas da vontade individual. Pela maneira como o deus

século XIX, uma vez que o papiro original foi destruído no processo de separação das camadas do rolo carbonizado (cf. Henrichs, 2011b, p. 62).

⁷⁵ Minha tradução (inglês-português).

⁷⁶ Ver p. 39 e nota 43 deste estudo.

aparentemente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre (...). (NIETZSCHE, 1992, pp. 69-70).

Nietzsche (1992, § 10, p. 70) concebe que o Dioniso, o qual os heróis trágicos encarnariam, é justamente o deus “sofredor” que seria adorado nos cultos de mistério na figura de Zagreu. O despedaçamento sofrido por Dioniso Zagreu configuraria o “*verdadeiro sofrimento dionisíaco*” (NIETZSCHE, 1992, p. 70), e, por isso, este seria o deus que experimentaria os padecimentos do *princípio da individuação*. Deve-se observar que, em sua interpretação do mito de Dioniso Zagreu, o classicista alemão já identifica a dualidade presente na natureza de Dioniso: “*a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano*” (NIETZSCHE, 1992, p. 70). Para o autor, a recomposição de Dioniso Zagreu e o seu retorno à vida evocaria o fim do *princípio da individuação*. Segundo a sua leitura schopenhaueriana do mito, Nietzsche pressupõe ter desvendado a doutrina da tragédia, definida como:

o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como a causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida. (NIETZSCHE, 1992, p. 70).

Na concepção de Nietzsche, conforme Sokel (2005, p. 505), o drama trágico promulgaria a vitória do todo sobre o individual: a continuação da vida, além da queda ou morte do herói (indivíduo), apareceria no coro (todo) que sobreviveria apesar do aniquilamento daquele. De acordo com Henrichs (1984, p. 222), Nietzsche concebeu o mito e a figura de Dioniso Zagreu, respectivamente, como o enredo trágico arquetípico e o protótipo do herói trágico porque esta forma mítica de Dioniso representaria a “unidade primordial”, e o seu desmembramento tipificaria a divisão dessa unidade em indivíduos. Por conseguinte, Nietzsche interpretou a recomposição e o “renascimento” do deus como o fim da *individuação* e como a fusão do homem com a unidade primordial.

Assim, segundo Henrichs (1984, pp. 221-22), o que atraiu Nietzsche, no mito de Dioniso Zagreu, foi a determinação do sofrimento e da morte do deus como condições para o começo de uma nova vida. O fato de que Zagreu foi uma forma mítica de Dioniso forneceu ao classicista o requisito necessário para conectar tal mito ao teatro grego e ao seu herói trágico – uma relação que não foi estabelecida na Antiguidade. A noção de *sofrimento* foi importante para Nietzsche porque correspondia às premissas da filosofia de Schopenhauer. Por mais que a filosofia schopenhaueriana não tivesse qualquer relação com a tragédia ática ou com o mito

de Dioniso Zagreu, o classicista alemão reuniu as noções de Schopenhauer, o mito de Dioniso Zagreu e a tragédia (com o seu herói) em uma única teoria inverossímil.

Obviamente, como assinala Henrichs (2005, p. 454), a concepção de Nietzsche sobre a tragédia arquetípica dramatizar o sofrimento de Dioniso Zagreu não é sustentada por qualquer evidência grega. Mesmo que o mito de Dioniso Zagreu fosse tão antigo como o final do período Arcaico ou início do período Clássico, é improvável que os poetas trágicos e a audiência grega tivessem compreendido esse mito como o mito de fundação da tragédia ática. Nem mesmo é verossímil que eles considerassem os heróis trágicos como encarnações humanas de Dioniso. Para Nietzsche, a fundamental dualidade morte-vida, que define a condição humana em termos existenciais, foi prefigurada e experimentada no simbólico *σπαργμός* e “renascimento” de Dioniso Zagreu, o “deus sofredor” na concepção nietzschiana (cf. Henrichs, 2003, p. 131). O classicista considerou a “mortalidade” de Zagreu e o seu “sofrimento” como uma experiência que o deus compartilharia com os mortais.

No entanto, é importante salientar que a versão grega mais antiga do mito de Dioniso Zagreu (e, de fato, todas as outras versões) não enfatiza o sofrimento do deus, mas sim o seu retorno à vida. Com efeito, conforme Henrichs (1996, pp. 26-27), o mito do *σπαργμός* e “renascimento” de Dioniso Zagreu leva a concepção antropomórfica dos deuses gregos aos seus próprios limites: Dioniso, enquanto deus, é reduzido a dimensões extremamente humanas, que incluem sofrimento e morte, mas, no final, é sua imortalidade que prevalece. O que o mito grego enfatiza, de fato, é a capacidade divina de Dioniso de experimentar a mortalidade humana sem que esta experiência comprometa a sua imortalidade – condição que define, em última instância, o seu *status* divino. Todavia, Nietzsche, em sua apropriação do mito de Dioniso Zagreu, acentuou alguns aspectos do mito que transformaram Dioniso em um paradigma do sofrimento e da mortalidade humanos. Na teoria de Nietzsche, o Dioniso “sofredor” do mito teria se manifestado, na tragédia grega, através do herói trágico: este, enquanto sofredor, foi considerado como a encarnação humana do deus “sofredor”. O classicista alemão, ao equalizar o sofrimento divino com o sofrimento humano, apagou a diferença essencial entre mortais e imortais – a base da visão de mundo da religião grega.

É interessante destacar, com Henrichs (2003, p. 132), que o próprio Nietzsche, nas palestras sobre religião grega ministradas na Universidade de Basel, em 1875-76, abandonou a conjectura de que o Dioniso “sofredor” do mito de Zagreu seria encarnado nos heróis da tragédia. O conceito do “substituto humano”, segundo o qual os homens poderiam assumir o papel dos deuses em contextos especificamente rituais, foi aplicado, no *NT*, ao herói trágico,

que encarnaria Dioniso; mas, nas palestras de 1875-76, tal conceito foi direcionado somente ao alegado papel ritual dos sacerdotes gregos, a quem Nietzsche identificou com as divindades a cujo culto eles eram ligados⁷⁷.

Observa-se, ainda com Henrichs (2003, p. 133), que as teorias desenvolvidas no *NT* não afetaram a forma como Nietzsche, enquanto professor acadêmico, apresentou a religião grega. Não há dúvida de que, nas palestras do curso de religião grega, Nietzsche se distanciou dos pressupostos desenvolvidos no *NT*: o autor suprimiu qualquer referência à dualidade Apolo-Dioniso, ao Dioniso “sofredor”, e à presumida divindade do herói trágico. A postura de Nietzsche, depois da publicação do *NT*, sugere que ele decidiu abandonar a sua teoria problemática acerca do politeísmo grego. Considerando a reação negativa dos especialistas da época, em relação ao seu primeiro livro, Nietzsche se preocupou com a sua reputação como classicista e se determinou a garantir que seria respeitado como professor acadêmico. Assim, as palestras de seus cursos refletem a sua preocupação de ensinar uma perspectiva muito mais convencional, e, de fato, fundamentada, da religião grega.

Deve-se salientar, conforme Henrichs (2003, p. 125), que Nietzsche teve um grande conhecimento sobre a religião grega, enquanto estudioso da Antiguidade. Como professor acadêmico, ele ministrou palestras sobre várias temáticas que incluíam não somente tragédia grega, mas também poesia lírica grega, história da literatura grega, filosofia grega, os pré-socráticos, Platão, retórica grega e romana, religião grega, e gramática latina (cf. Henrichs, 2003, p. 117). Tais palestras eram sistemáticas e factuais: com raras exceções, elas se abstinham de especulações, hipóteses e conceptualização.

O comentário sobre as concepções de Nietzsche, acerca dos conceitos do dionisíaco e do apolíneo, de Dioniso e da tragédia grega, realizado acima, foi intencionalmente sucinto: seu objetivo foi apontar as questões mais importantes da teoria estética de Nietzsche que compõem a sua interpretação de Dioniso. Desse modo, tal comentário não tratou profundamente da relevância do elemento apolíneo, e consequentemente de Apolo, para a teoria estética do classicista alemão: apenas se abordou o elemento apolíneo na medida em que tal conceito era importante para a definição do elemento dionisíaco. Da mesma maneira, não se discutiu a conjectura de Nietzsche (1992, § 7) de que a tragédia se originou de coros compostos por sátiros caprinos: tal hipótese, já muito debatida e

⁷⁷ É pertinente salientar que, na ocasião dos concursos dramáticos da *Grande Dionísia*, o assento mais belo da arquibancada, um trono de pedra esculpido, era o lugar de honra reservado ao sacerdote de Dioniso. Nota-se que, em tal contexto cultural, o sacerdote era tratado como o representante de Dioniso entre os homens (cf. Vernant e Frontisi-Ducroux, 1999, p. 163).

para a qual não existe qualquer evidência, tem sido refutada no campo dos Estudos Clássicos⁷⁸. Ainda assim, deve-se ressaltar que a interpretação nietzschiana de Dioniso forneceu alguns dos componentes essenciais para os estudos acadêmicos subsequentes sobre a natureza do deus.

Nota-se que, por mais que o *NT* seja uma obra-prima de Nietzsche, esse tratado apresenta sérias dificuldades, quando julgado por seus méritos acadêmicos – e não necessariamente eruditos, já que o classicista alemão demonstrou grande erudição no desenvolvimento de sua concepção de Dioniso (e da cultura grega como um todo), e na sua teoria acerca da origem e essência da tragédia grega. Como Henrichs (2003, p. 125) acertadamente frisa, seria injusto julgar o *NT* sob tal ponto de vista, uma vez que essa obra não foi pensada, por seu autor, como um trabalho acadêmico – a própria configuração do tratado corrobora essa asserção. No *NT*, faltam todas as características de um estudo acadêmico, como notas de rodapé, referências bibliográficas, perspectivas teóricas de outros especialistas. Inclusive, Nietzsche faz alegações sem apresentar qualquer evidência ou argumento que as sustente.

Apesar de tudo isso, e desconsiderando a sua teoria sem fundamento sobre as origens da tragédia, sobre a identificação de Dioniso Zagreu com o herói trágico, sobre a relação entre a música wagneriana e a tragédia, e sobre a conceituação do apolíneo e do dionisíaco à luz da filosofia schopenhaueriana, deve-se admitir que a concepção de Nietzsche acerca da natureza dual de Dioniso foi uma importante contribuição aos Estudos Clássicos (cf. Henrichs, 2003, p. 117). Assim, em conformidade com Henrichs (2003, pp. 125-26), é possível focar-se sobre as positivas contribuições de Nietzsche a respeito da natureza de Dioniso, e desconsiderar os seus equívocos. De fato, apesar de sua excentricidade, o *NT* explora assuntos de grande importância e, igualmente, de grande obscuridade: as dinâmicas dialéticas da cultura grega nos períodos Arcaico e Clássico; o *status* da literatura e da arte na sociedade antiga; a natureza de Dioniso.

Na primeira seção do *NT*, Nietzsche desenvolve uma descrição da experiência dionisíaca que apresenta a sua concepção do dionisíaco e, indiretamente, da própria natureza de Dioniso.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam

⁷⁸ Para uma análise completa da teoria das origens dionisíacas da tragédia a partir de coros de sátiros, ver Geraldo (2017, pp. 59-95).

as feras da montanha e do deserto. O carro de Dioniso está coberto de flores e grinaldas: sob seu jugo avançam o tigre e a pantera. (...). Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior (...). Assim como agora os homens falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem (...). (NIETZSCHE, 1992, § 1, p. 31).

Como se pode observar, a fim de constituir o seu conceito do dionisíaco, Nietzsche combinou algumas características de Dioniso, presentes no mito e no culto (conforme concebidos na Antiguidade), com a sua própria interpretação influenciada pela filosofia de Schopenhauer. Pode-se constatar, com Henrichs (1996, pp. 24-25, nota 25), que tal concepção foi inspirada, sobretudo, nas *Bacantes* de Eurípides, nas percepções antigas de Dioniso como *Ἐλευθέριος* (Libertador) e *Λύσιος* (Liberador), e em algumas práticas de cultos dionisíacos, como a *Antestéria*, a *Dionísia Rural* e a *Grande Dionísia*.

Na descrição nietzschiana da orgia dionisíaca, que promoveria a ligação entre os homens e destes e a natureza, nota-se os traços da *dissolução de limites* e da *unidade do homem com a natureza*, que costumam ser observados nos contextos míticos dionisíacos. Tais traços estão presentes na alusão de Nietzsche à Idade de Ouro, quando a terra, espontaneamente, ofereceria leite e mel ao homem harmonizado com os animais selvagens – advento propiciado pela orgia dionisíaca. A descrição do classicista alemão traz à mente o famoso relato do mensageiro das *Bacantes* de Eurípides (v. 677-713), que narra a surpreendente harmonia das mulheres, envolvidas nos *ῥήγια* (ritos secretos) dionisíacos, com os animais selvagens e com a terra que, naturalmente, emanava água, vinho, leite e mel para sustentá-las. Neste relato, pode-se conceber que o mensageiro descreveu a unidade das bacantes com a natureza, e a dissolução de limites entre elas e os animais. Constata-se que Nietzsche, inspirado por uma fonte do século V a.C., inseriu, no seu conceito do dionisíaco, propriedades polares: união e dissolução de limites entre humano-animal e natureza-cultura.

Já a menção de Nietzsche ao carro de Dioniso, conduzido por tigres e panteras, e envolto por flores, nos lembra outro episódio mítico dionisíaco, proveniente da Antiguidade: em sua obra *Arte de Amar*, Ovídio (1.15) narra como Dioniso e seu *θίασος* (cortejo/comitiva) encontraram Ariadne a vagar, aos prantos, na costa da praia onde Teseu a abandonou. Após

lamentar o seu abandono em uma terra desconhecida, Ariadne foi surpreendida pelo som de címbalos e tambores tocados, freneticamente, pelo *θίασος* dionisiaco, composto por bacantes, sátiros e pelo velho Sileno. Dioniso, por sua vez, guiava, com rédeas de ouro, a sua carruagem, envolta de vinhas e conduzida por tigres. O deus tomou a princesa como noiva e prometeu transformá-la na constelação Coroa Boreal⁷⁹. Percebe-se que, em sua menção ao carro de Dioniso, Nietzsche fez referência à *procissão triunfal* (*θίασος*) do deus – uma imagem mítica bem conhecida entre os antigos, e que compôs a sua definição do dionisiaco (cf. Seaford, 2006, p. 41).

O classicista alemão também considerou a libertação e a liberação dos homens das condições e das limitações sociais como propriedades importantes do dionisiaco. Na menção à libertação do escravo e à liberação do homem das restrições, observam-se os traços da *dissolução de limites* e da *comunalidade* que também podem ser observados no mito e culto de Dioniso. O epíteto *Ἐλευθέριος*, que determina o caráter de Dioniso adorado na *Grande Dionísia*⁸⁰, é, algumas vezes, conectado com a libertação promovida pelo deus. Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, IV, 2.5-6), ao narrar o mito de Dioniso segundo a sua versão grega, relata que o deus libertou todas as cidades da Beócia, em gratidão à sua terra natal, e fundou a cidade de *Ἐλευθεράς* (Eleutera), cujo nome recordava, justamente, a independência (*ἐλευθερία*) alcançada pela região.

Plutarco (*Quaestiones Convivales*, VII, 10.2, 716 b), ao tratar do efeito do vinho nas disposições humanas, alega que os antigos designavam Dioniso como *Ἐλευθέριος* e *Λύσιος* porque acreditavam que ele libertava e/ou liberava a alma humana do medo e da inibição. Em Sicione, Pausânias (*Descrição da Grécia*, II. 7 § 5-6) relata que, uma vez por ano durante a noite, os siciônios, carregando tochas e cantando hinos, levavam as estátuas de Dioniso *Βάκχειος* (Frenético) e de Dioniso *Λύσιος* para o templo do deus situado em um santuário abaixo da Acrópole, atrás do teatro. À frente da procissão conduzia-se a estátua de

⁷⁹ O quadro *Baco e Ariadne*, pintado por Ticiano Vecellio em 1523, foi inspirado na obra *Arte de Amar* de Ovídio. A pintura tem como tema a aparição de Baco à Ariadne na ilha de Naxos, depois de a princesa ter sido abandonada por Teseu. Quase todos os detalhes, narrados por Ovídio, podem ser encontrados na pintura: Ariadne surpresa; Baco como guia de sua carruagem conduzida por panteras; a comitiva dionisiaca, composta por bacantes a tocarem címbalo e pandeiro, por sátiros e pelo Sileno montado num burro; a constelação Coroa Boreal. O quadro de Ticiano pode ser apreciado no site da Galeria Nacional de Londres (NG35), através do link: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne>. Acesso em 07 de dezembro de 2020, às 10h46min.

⁸⁰ O festival da *Grande Dionísia*, em Atenas, tinha início com uma procissão que levava a estátua de Dioniso Eleutereu até o templo ateniense do deus, interligado ao teatro. A *Grande Dionísia* era a única festa na qual Dioniso era cultuado como deus estrangeiro – o epíteto, que deriva do nome da cidade beócia Eleutera, faz referência à sua origem estrangeira. O festival evocava e renovava os significados do primeiro advento de Dioniso, enquanto *ξένος* (estrangeiro), em Atenas a partir de Eleutera (cf. Spineto, 2005, p. 185).

Bάκχειος, que representava Dioniso como o Bacante por excelência, o deus da *μανία*, seguida pela estátua de *Λύσιος*, que representava Dioniso como a potência purificadora da *μανία*, deus da liberação (cf. Detienne, 1988, pp. 47-48). Neste contexto, descrito por Pausânias, *Bάκχειος* caracteriza Dioniso como deus do frenesi e do êxtase, enquanto *Λύσιος* qualifica Dioniso como deus da liberação e da purificação báquicas – revela-se o duplo poder de Dioniso cujos expedientes são a *μανία* e o vinho (cf. Versnel, 1998, p. 139; Santamaría, 2013, p. 50). Pausânias (*Descrição da Grécia*, IX. 16 § 6) ainda informa que, em Tebas, havia um templo de Dioniso *Λύσιος* em homenagem ao auxílio que o deus teria prestado aos tebanos: contava-se que alguns prisioneiros tebanos teriam sido liberados do jugo trácio pelo deus. Aqui, nota-se que Dioniso *Λύσιος* foi concebido como o deus responsável por romper as amarras que oprimiam o povo (cf. Versnel, 1998, p. 139).

O poder de Dioniso para libertar e liberar os homens das restrições foi também evocado nas *Bacantes* de Eurípides: nos versos 185-90, os velhos Cadmo e Tirésias se regozijam com a energia juvenil concedida a eles por Dioniso a fim de que pudessem participar das danças báquicas – em tal passagem, o deus liberou Cadmo e Tirésias da fadiga da velhice e conferiu-lhes o vigor dos jovens. Já nos versos 421-23, o coro de mênades lídias louva Dioniso por oferecer a ricos e pobres, igualmente, o vinho que ameniza as dores cotidianas. Em diversas passagens (v. 443-48; 498; 613-14; 645-49), enfatiza-se o poder de Dioniso para livrar a si mesmo e as suas mênades das correntes e da prisão impostas por Penteu. Observa-se que a tragédia representou o poder de Dioniso para dissolver limites e, assim, unir estados opostos, como velho-jovem, rico-pobre, cativo-liberto.

Com relação às práticas cultuais, especificamente, sabe-se que, do festival da *Antestéria*, os escravos participavam: conforme Pickard-Cambridge (1953, p. 9), no primeiro dia do festival, chamado *Πιθοίγια*, as pessoas se reuniam no santuário de Dioniso *ἐν Αἰμυναίς* (nos Pântanos), abriam os jarros, que continham o vinho produzido no último outono, e bebiam-no depois de verter libações ao deus. Os escravos acompanhavam os seus senhores no consumo do vinho e participavam da folia da festa. O escólio, ao verso 368 da obra *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, informa que, durante o segundo dia do festival, denominado *Χόες*, era obrigatório que os escravos participassem da celebração, usufruindo do vinho – o dom de Dioniso. Do mesmo modo, Plutarco (*Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, 1098b) afirma que, em sua época (século I/II d.C.), os escravos podiam participar do festival da *Dionísia Rural*, e Pickard-Cambridge (1953, p. 40) considera provável a participação de escravos nos festivais realizados séculos antes na Ática. Já na *Grande Dionísia*, sabe-se, com

Pickard-Cambridge (1953, p. 57), que os prisioneiros eram libertados de suas prisões a fim de que pudessem participar da festa, e, às vezes, eles aproveitavam da oportunidade para escapar (cf. Demóstenes, *Contra Androção*, § 68). Inclusive, Ésquines (*Contra Ctesifonte*, § 41) alega que, na ocasião das apresentações trágicas, era comum que a libertação de escravos fosse anunciada no teatro. Tal prática teria sido anterior à instituição da lei, citada pelo orador, que proibia a libertação de escravos durante a *Grande Dionísia* (cf. Spineto, 2005, p. 290).

Observa-se que os cultos dionisiacos eram caracterizados por práticas que promoviam a comunalidade entre indivíduos e/ou grupos distintos e que, pelo menos no decurso das festas, dissolviam as distâncias entre pessoas pertencentes a classes e a condições sociais desiguais: escravo-senhor/homem livre; prisioneiro-homem livre. Segundo Seaford (2006, p. 26), a comunalidade se define pelo conjunto de ações e sentimentos que promovem e expressam o simultâneo pertencimento de alguns indivíduos ao mesmo grupo. No específico contexto das festas dionisiacas, aqueles indivíduos que eram cotidianamente marginalizados e excluídos das atividades da pólis, como escravos e prisioneiros, podiam experimentar a sua integração ao corpo social por meio da participação legítima no culto dionisiaco em conjunto com os cidadãos. É interessante notar que os traços da *dissolução de limites* (i.e., desagregação) e da *comunalidade* (i.e., união), apesar de opostos, são complementares: se tomados simultaneamente, a dissolução de limites entre indivíduos de grupos diferentes, na festa dionisiaca, promove a comunalidade entre todos os indivíduos presentes, independentemente de sua classe e/ou condição social. Em última instância, o objetivo do dionisismo seria unir condições e estados opostos, propiciando a percepção de que o estranho e o diferente de si é complementar ao comum e ao igual a si.

Logo, durante a Antiguidade, o poder de inspirar e de promover a comunalidade entre os homens (e, por consequência, entre os integrantes da pólis) foi atribuído especialmente a Dioniso – o deus com a capacidade de romper as restrições sociais e de substituí-las por um sentimento de integração completa e harmoniosa com o todo (cf. Seaford, 2006, p. 26). Como Tirésias frisa nas *Bacantes* (v. 208-9), Dioniso era um deus que exigia honra de todos, sem distinguir a origem daquele que o reverenciava. Até mesmo Platão (*Leis*, II, 665b-c), ao descrever os coros dionisiacos, afirmou que homens e mulheres, fossem idosos ou jovens, livres ou escravos, deveriam venerar igualmente a Dioniso por meio de hinos e de danças. Inclusive crianças, livres ou escravizadas, deveriam participar dos cultos dionisiacos – de fato, era necessário o envolvimento de todos os integrantes do Estado.

Pode-se considerar, então, que o culto e mito dionisíacos expressavam o poder de Dioniso, por meio de seu vinho e de sua *μανία*, para propiciar a integração social (cf. Seaford, 2006, p. 30). Como se viu, tal aspecto do dionisismo compôs o conceito do dionisíaco concebido por Nietzsche. Assim, a descrição nietzschiana da dissolução de limites, na orgia dionisíaca, que promoveria a unidade do indivíduo com o grupo, com a natureza e com o próprio deus, remete à antiga imagem do *θίασος* dionisíaco, cuja coesão seria mantida através da *μανία* compartilhada pelo grupo. Como Burkert (2007, p. 219) apropriadamente assinala, a experiência dionisíaca poderia ultrapassar os efeitos do álcool e ser totalmente independente dele: nesse caso, a *μανία* denotaria o frenesi não no sentido de delírio, mas, conforme sugere a sua relação etimológica com o termo *μένος*, no sentido de uma experiência de intensificação do *poder mental*. Logo, o êxtase dionisíaco, para ser alcançado, deveria ser um fenômeno de grupo que se propagaria de forma quase contagiosa entre os integrantes do *θίασος*. Em termos mitológicos, tal condição é demonstrada na representação do deus sempre rodeado por seu grupo de seguidores frenéticos: aquele que se rendesse a Dioniso perderia a sua identidade habitual e se tornaria “louco” – uma condição, ao mesmo tempo, divina e beatífica.

Nas *Bacantes* de Eurípides, tanto o coro de mênades lídias quanto as bacantes tebanas representam *θίασοι*. É notável que, em tal tragédia, Eurípides tenha retratado a coesão das mênades/bacantes com a natureza e com o próprio deus como uma condição viabilizada pelo êxtase dionisíaco, alcançado por meio dos hinos e das danças báquicas executados por todas em sincronia (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 64-167 e v. 723-28). Do mesmo modo, Nietzsche descreveu a união do homem com o grupo, a natureza e Dioniso como um estado possibilitado pelo êxtase da orgia dionisíaca, que seria obtido através de canções e de danças desempenhadas em conjunto. Pode-se observar que, embora o vinho esteja relacionado, no mito e no culto, ao poder de Dioniso para dissolver limites e promover a comunalidade, é evidente, nas *Bacantes* de Eurípides e na passagem de Nietzsche, que o êxtase dionisíaco seria suficiente para incitar essas experiências na comunidade. Desse modo, um dos princípios mais fundamentais do *NT* é a noção de que o dionisíaco é, ao mesmo tempo, uma experiência coletiva e psicológica (cf. Henrichs, 1984, p. 224).

É na seção 10 do *NT* que Nietzsche faz referência direta à dupla natureza de Dioniso, concebido na figura de Zagreu: “*nessa existência de deus despedaçado tem Dioniso a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano*” (NIETZSCHE, 1992, § 10, p. 70). Nessa passagem, a conceptualização da natureza bipolar do deus corresponde à percepção corrente na Antiguidade e se deve, sobretudo, a Plutarco. Em

três notas⁸¹, escritas no inverno de 1870/1871, Nietzsche explicou a sua definição da natureza de Dioniso. Segundo o classicista alemão, a sua concepção da dupla natureza do deus se deve aos epítetos *ἀγριώνιος* (selvagem), *ὠμωστής* (comedor de carne crua), *χαριδότης* (dador de alegria) e *μελίχιος* (gentil) atribuídos a Dioniso na Antiguidade, os quais indicam os traços polares integrantes da natureza do deus. Nessas notas, Nietzsche estabelece Plutarco como sua fonte. Na *Vida de Antônio* (24.3), o filósofo grego contou que Marco Antônio, ao entrar no Éfeso em 41 a.C., foi aclamado por muitos como se fosse o novo Dioniso – o deus gentil e dador de alegria (*μελίχιος καὶ χαριδότης*), muito embora ele fosse também o mais bestial e selvagem dos deuses (*ὠμωστής καὶ ἀγριώνιος*). Já na *Vida de Temístocles* (13.1), Plutarco, seguindo o testemunho de Fânias de Ereso⁸², relata que Temístocles teria sacrificado três jovens persas para Dioniso *Ὁμωστής* antes da batalha de Salamina em 480 a.C. Nas referidas notas, Nietzsche faz menção a esse evento a fim de ilustrar os aspectos violentos da natureza de Dioniso.

As passagens das seções 1 e 10 do *NT*, comentadas acima, constituem os principais momentos da obra em que Nietzsche trata especificamente dos traços polares que configuram o seu conceito do dionisíaco e a sua concepção da natureza de Dioniso. Constatase que o entendimento do classicista alemão se organiza sob oposições polares que são suficientemente corroboradas pelas fontes antigas, as quais descrevem a essência do deus e o seu universo através de propriedades contraditórias. No entanto, pode-se observar, igualmente, que, no *NT*, Nietzsche concedeu pouca atenção à sua concepção acerca da dupla natureza de Dioniso e dos aspectos ambíguos da experiência dionisíaca. Conforme Henrichs (1984, p. 236), o classicista alemão estava mais preocupado com as antíteses entre Apolo e Dioniso para desenvolver, de modo mais aprofundado, as polaridades existentes no interior do próprio Dioniso. Ainda assim, Nietzsche reconheceu a natureza ambígua do deus e mencionou alguns aspectos de sua dualidade.

Deve-se assinalar que a natureza dual de Dioniso já havia sido apontada, pelo menos um século antes de Nietzsche, pela tradição romântica desenvolvida, sobretudo, pelos intelectuais germânicos (cf. Seaford, 2006, p. 43). Segundo Henrichs (1984, p. 236), a tradição romântica compreendeu a dualidade de Dioniso como uma qualidade inata do deus,

⁸¹ Cf. KGW III. 3, 160 fr. 7 [61]; 165 fr. 8 [81]; e 185 fr. 7 [123]. Para consultar as notas, cf. Henrichs (1984, pp. 236-37, nota 88).

⁸² Para Wildberg (2011, p. 216, nota 31), Fânias, que foi contemporâneo de Teofrasto e um importante seguidor de Aristóteles, é uma fonte confiável para atestar a veracidade do sacrifício humano a Dioniso *Ὁμωστής*.

mas não reconheceu mais do que um ou dois pares de oposição em sua natureza⁸³. Nietzsche herdou dos eruditos românticos essa perspectiva e não ampliou tanto as categorias opostas englobadas por Dioniso.

De acordo com Henrichs (1984, p. 218), a tradição romântica correspondeu a um massivo esforço intelectual de filósofos, classicistas, historiadores, antropólogos, mitólogos e poetas que voltaram a sua atenção para o significado do fenômeno dionisíaco e do deus Dioniso. De fato, como Konaris (2011, p. 468) assinala, os aspectos principais da interpretação nietzschiana acerca de Dioniso, como a dissolução da individualidade e a oposição (e complementaridade) entre Dioniso e Apolo, podem ser encontrados nos trabalhos de acadêmicos românticos pertencentes ao início do século XIX, tais como os mitólogos Creuzer (1812)⁸⁴ e Müller (1824)⁸⁵, e o antropólogo Bachofen (1859)⁸⁶. Inclusive, é interessante apontar que a oposição entre Apolo e Dioniso remete à Antiguidade: Plutarco (*De E apud Delphos*, 389 a-c) contrastou o ditirambo de Dioniso com o peão de Apolo, e, ainda, opôs a natureza dos dois deuses baseando-se na forma como eles eram representados pelos artistas nas pinturas e esculturas.

Conforme Henrichs (1984, p. 218), durante o Romantismo, os intelectuais consideraram que a esfera de influência de Dioniso seria a subjetividade humana. Por internalizar o deus e o seu reino nas emoções e na psicologia humanas, os intelectuais românticos despojaram Dioniso de sua identidade tradicional como deus do vinho, mantida desde a Antiguidade até o Renascimento, e transformaram-no em um conceito abstrato: “Dioniso se tornou o “dionisíaco”, e o deus do vinho se tornou uma metáfora para um estado sustentado de intoxicação elevada”⁸⁷ (HENRICHs, 1984, p. 218). Na interpretação romântica, Dioniso concentrou algumas das aspirações mais estimadas pelos românticos, tais como: a natureza projetada em um plano cósmico; a realização ilimitada de poderes criativos; e, finalmente, a morte e a autodestruição como meios de alcançar uma vida universal⁸⁸. Na

⁸³ O autor romântico Novalis (1772-1801) considerou que o humor dionisíaco seria composto pelos seguintes aspectos polares: melancolia-luxúria e vida-morte (cf. Henrichs, 1984, p. 218).

⁸⁴ Cf. *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1812).

⁸⁵ Cf. *Die Dorier* (1824).

⁸⁶ Cf. *Discourse Concerning the Tomb Symbolism of the Ancients* (1859).

⁸⁷ Minha tradução (inglês-português).

⁸⁸ Ver os poemas: *Aos nossos grandes poetas*; *Tal como num dia de festa*; *Pão e Vinho*; e *O Único*, de Hölderlin. Estes poemas fazem referência explícita a Dioniso e ao seu mito, e correspondem à produção poética de Hölderlin entre os anos de 1797 e 1800 (cf. Seaford, 2006, p. 138). Segundo Seaford (2006, p. 140), a concepção do dionisíaco em Hölderlin mantém várias características de Dioniso conforme concebido na Antiguidade, tais como: a sua associação com a poesia e com o frenesi que possibilita a produção poética; as contradições que qualificam Dioniso a mediar entre deuses e mortais; a tradição que faz dele filho de Zeus e de Sêmele, morta pelo raio que induziu o primeiro nascimento de Dioniso; a sua promoção da comunalidade. Nietzsche considerou

perspectiva romântica, vida e morte mantinham um equilíbrio muito delicado, e Dioniso foi considerado o deus que mantinha tais domínios em suspensão.

Pode-se considerar, então, que o Dioniso “romântico” foi essencialmente um produto do *Geist* (espírito) alemão, e foi este Dioniso que Nietzsche herdou: um deus morredouro que teria a capacidade de adquirir força nova e duradoura mesmo no momento de sua morte (cf. Henrichs, 1984, pp. 218-19). Além disso, como já assinalado, Nietzsche também herdou a polaridade Apolo-Dioniso da erudição romântica do início do século XIX. Entretanto, o classicista alemão reinterpreto e problematizou a convencional compreensão dos dois deuses. De acordo com Henrichs (2005, p. 455), a inovação de Nietzsche foi transformar Apolo e Dioniso nos conceitos, opostos e complementares, do apolíneo e do dionisíaco – transformando, assim, uma abordagem minimalista do politeísmo grego em uma teoria estética. A polaridade Apolo-Dioniso, no *NT*, correspondeu à tendência de Nietzsche de interpretar o politeísmo grego como um processo dinâmico que envolvia conceitos complementares e opostos polares (cf. Henrichs, 2003, p. 122).

Desse modo, como Henrichs (1996, p. 23) assinala, o *NT* se constituiu no principal estudo que conduziu a compreensão moderna de Dioniso, fundamentada em um conjunto de abstrações psicológicas e sociais. Consequentemente, o conceito moderno (i.e., nietzschiano) de Dioniso é marcadamente diferente do deus campestre da vegetação e da fertilidade, idealizado pelos intelectuais românticos, cujo destino lastimoso era nascer novamente a cada vez que morria, à semelhança das plantas e árvores. O ciclo aparentemente interminável de morte e renascimento do deus foi quebrado, pela primeira vez, por Nietzsche, que destruiu a imagem de Dioniso como um deus agrário ao mesmo tempo que o preservou como um conceito – o classicista alemão fez isso ao transplantar Dioniso do mundo natural para o palco trágico e deste para a psique humana.

Assim, de acordo com Henrichs (1984, p. 223), ao reconciliar a visão romântica de Dioniso com sua própria teoria estética, Nietzsche complementou o constructo herdado com um novo espírito e o fez mais aceitável para a mente moderna, pós-romântica. O pensamento de Nietzsche efetivamente mudou os termos da discussão acerca de Dioniso, uma vez que seu foco se distanciou do próprio deus e se aproximou da experiência de seus adoradores humanos (cf. Henrichs, 1996, p. 24). Portanto, foi através da mediação direta de Nietzsche que as noções essencialmente românticas, como a antítese entre as divindades da

Hölderlin como seu poeta favorito. Sobre a importância de Dioniso na poesia de Hölderlin, cf. Seaford (2006, pp. 138-140) e Henrichs (1984, pp. 216-17).

“luz” e da “escuridão”, e a identificação do eu com o princípio divino, alcançaram a corrente principal da academia moderna, envolvida nos estudos sobre o deus Dioniso.

À vista disso, conforme Konaris (2011, p. 467), a interpretação de Dioniso, na academia, propendeu a ser dominada pelo interesse na figura imponente de Nietzsche, na sua concepção de Dioniso e na sua influência sobre a erudição subsequente. Do século XX em diante, temas proeminentes na interpretação de Dioniso, como a noção da contradição, da dissolução de limites e da violência (que inclui o sofrimento), podem ser atribuídos ao impacto de Nietzsche no campo de estudos acerca do deus. Como demonstrado na análise das seções 1 e 10 do *NT*, a discussão de tais temas fez sua primeira aparição nessa obra, entretanto, o classicista alemão não os abordou com a mesma ênfase. Após Nietzsche, essas temáticas têm sido trabalhadas diferentemente pelos especialistas, e, portanto, compõem a maioria das interpretações de Dioniso (cf. Henrichs, 1984, p. 206). Consequentemente, como Vernant adequadamente reconheceu, somos, em maior ou menor grau, “*todos filhos de Nietzsche*” (VERNANT, 2001, p. 348). Logo, seria difícil mencionar os nomes de todos os acadêmicos e escritores que seguiram os passos do classicista alemão, conscientemente ou não, por centralizar a sua abordagem de Dioniso ao redor de algum dos temas tratados por ele.

Nas décadas recentes, com Henrichs (1996, pp. 24-25), os estudiosos têm se preocupado com o impacto das atividades e dos estados dionisíacos nos grupos sociais e nos indivíduos, especialmente representados no mito e no ritual. O debate se concentra, sobretudo, nos sintomas de desordem mental ou cívica, nos papéis dos sexos e/ou nos estados de reversão durante os períodos de licença ritual, e na quebra de limites naturais, sociais e conceituais. Tais aspectos, que configuram as definições correntes acerca do dionisismo e da própria natureza de Dioniso, refletem as categorias psicológicas e antropológicas abordadas por Nietzsche no *NT* (cf. Henrichs, 1984, p. 206). Por exemplo, os traços da *dissolução de limites*, da *contradição* e da *violência*, incluídos nos estados de desordem mental e/ou cívica, podem ser observados na asserção de Burkert que associa Dioniso não somente ao ofuscamento dos contornos bem delineados da personalidade, mas também à inversão da ordem normal da pólis (cf. Burkert, 2007, pp. 219 e 222). O conceito de subversão social, que engloba os traços da *dissolução de limites*, da *contradição* e da *violência*, é enfatizado no estudo de Zeitlin (1990, p. 66) que atribuiu a Dioniso o papel paradoxal de perturbador das categorias sociais normais. Goldhill (1990, p. 127), por sua vez, define Dioniso, enquanto deus do teatro, como a divindade da ilusão e da mudança, do paradoxo e da ambiguidade, do relaxamento e da transgressão, para quem os festivais dramáticos encenariam a interação entre

a norma e a transgressão – nota-se claramente que a concepção de Goldhill considera a natureza dual do deus, a qual inclui os traços da *contradição*, da *dissolução de limites* e da *violência*. Já na premissa de Segal, Dioniso é tratado “*como o princípio que destrói as diferenças*”⁸⁹ (SEGAL, 1997, p. 234) – uma definição inspirada na noção de Otto (1965, p. 65) que considera a natureza paradoxal de Dioniso. Tanto a compreensão de Segal quanto a de Otto englobam os traços da *contradição* e da *dissolução de limites*, sendo devidas à conceptualização de Nietzsche sobre Dioniso e o dionisíaco.

Portanto, deve-se reconhecer que o desenvolvimento da noção da dupla natureza de Dioniso em um conceito provém de Nietzsche – como se viu, tal interpretação foi prefigurada a partir da compreensão nietzschiana do mito de Dioniso Zagreu. O fato de que essa conceptualização, no *NT*, tenha sido baseada em um único mito dionisíaco não invalida a interpretação que considera as polaridades e as ambiguidades da dimensão mítica-religiosa de Dioniso, uma vez que esses traços podem ser observados em quaisquer mitos dionisíacos porque são elementos constitutivos da estrutura que integra as formas de manifestação do fenômeno religioso dionisíaco.

Assim, por mais que Nietzsche, no *NT*, tenha se baseado em um único mito dionisíaco, ele pôde recuperar os traços fundamentais que estruturam esse e outros mitos dionisíacos, como a *dissolução de limites*, a *união de estados/aspectos opostos*, a *transgressão* (manifestada sobretudo no frenesi) e a *comunalidade* (manifestada na união e na harmonia do *θίασος* dionisíaco). Ao analisar-se, então, outros mitos de Dioniso, como o mito de seu nascimento, os mitos de suas epifanias e da instituição de seus cultos, pode-se recuperar os mesmos traços que apontam para a dualidade do deus – atributo que Nietzsche adequadamente observou como característica essencial de Dioniso. Consequentemente, tal interpretação é bem conceituada entre os helenistas modernos e contemporâneos.

É importante salientar que o presente estudo considera a contribuição de Nietzsche somente no que se refere à noção da natureza dual de Dioniso – noção fundamental para a análise estrutural aqui realizada. Logo, no que tange à relação entre Dioniso e a tragédia grega, este trabalho se distancia significativamente da hipótese nietzschiana acerca da essência dionisíaca da tragédia. É, então, imprescindível indicar em que medida essa investigação difere da abordagem nietzschiana a fim de evitar possíveis correlações equivocadas.

⁸⁹ Minha tradução (inglês-português).

Como se mostrou, Nietzsche partiu do mito de Dioniso Zagreu para estabelecer a relação entre o deus e a tragédia grega. Para o classicista alemão, tal relação se manifestaria através do padrão trágico de sofrimento e morte – a *precariedade* – que o herói experimenta. Assim, na concepção de Nietzsche, os padecimentos de Dioniso Zagreu reapareceriam encarnados em cada herói da tragédia, uma vez que estes “*são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dioniso*” (NIETZSCHE, 1992, § 10, p. 69). Nota-se que o autor não considerou a existência de uma relação estrutural que se manifestaria a partir da repetição de determinados traços (além da *precariedade*) que configurariam o fenômeno religioso dionisíaco como um todo. Na análise estrutural, realizada neste estudo, não se considera o mito de Dioniso Zagreu para estabelecer-se a relação entre Dioniso e a tragédia grega – ao invés disso, considera-se o fenômeno religioso dionisíaco em seu conjunto, manifestado no mito, no culto e na tragédia concebidos na Antiguidade. É a partir da análise das formas, que compõem o fenômeno religioso dionisíaco, que se constrói o modelo estrutural que permite estabelecer uma comparação entre Dioniso e a tragédia.

Além disso, na presente investigação, não se pressupõe que o herói trágico seja a “encarnação” de Dioniso Zagreu, e nem se acredita que a relação entre Dioniso e a tragédia resida nessa conjectura. Na análise estrutural aqui realizada, Dioniso é concebido como a forma primeira de seu fenômeno religioso, que representa determinada dimensão da cultura religiosa grega. Dioniso, então, integraria determinados traços que, além de caracterizá-lo enquanto deus, caracterizariam os seus domínios de atuação. Esses traços seriam manifestados repetidamente nas formas de sua realidade religiosa (mito, culto e drama). Observa-se que tal premissa não significa, de modo algum, que Dioniso seja encarnado ou revivido através dos heróis trágicos – muito pelo contrário, isso significa, apenas, que a tragédia contém traços constitutivos, manifestados na organização interna de sua ação, que se inserem no domínio de atuação de Dioniso.

O primeiro estudo moderno acerca de Dioniso que examinou mais conscientemente as numerosas contradições e conflitos presentes na natureza e no universo do deus, conforme concebidos pelos gregos na Antiguidade, foi o livro *Dioniso. Mito e Culto* de Walter Otto, publicado em 1933 (cf. Henrichs, 1984, p. 234). Dioniso ocupa uma posição especial nos estudos de Otto sobre os deuses gregos: ele foi o único deus para o qual o filólogo dedicou uma monografia exclusiva. Otto inaugurou uma perspectiva interpretativa que compreendia Dioniso como deus do paradoxo.

Sua dualidade se manifestou a nós nas antíteses de êxtase e horror, infinita vitalidade e destruição selvagem; (...) na imediata presença que é, ao mesmo

tempo, absoluta distância. Todos os seus presentes e fenômenos atendentes dão evidência da pura loucura de sua essência dual: profecia, música e, finalmente o vinho (...) que tem em si ambos a alegria e a brutalidade. No auge do êxtase, todos esses paradoxos repentinamente se desmascaram e revelam seus nomes como Vida e Morte. Dioniso, que os sustenta juntos, deve ser o espírito divino de uma realidade gigantesca, um primeiro princípio elemental do ser cuja essência reside na razão porque ele mesmo é chamado de louco, e porque sua aparição traz loucura com ela.⁹⁰ (OTTO, 1965, p. 121).

Pode-se notar que a definição de Otto, sobre a essência de Dioniso, se deve, principalmente, à concepção da natureza dual do deus elaborada por Nietzsche no *NT*. Segundo Henrichs (1984, p. 234), a fonte de inspiração de Otto foi o classicista alemão, cujo nome é mencionado algumas vezes no livro. Além disso, tal conceito de Otto, sobre a natureza bipolar de Dioniso, se deve também a Eurípides e a Plutarco – assim como a própria concepção nietzschiana é proveniente desses autores antigos (cf. Henrichs, 1996, p. 30), os quais descreveram Dioniso por meio de declarações que sugerem a sua dualidade ou incorporação de opostos.

No entanto, deve-se ressaltar, ainda com Henrichs (1996, pp. 29-30), que a concepção de Nietzsche, acerca de Dioniso, é substancialmente diferente daquela de Otto. Para o autor do *NT*, Dioniso era um deus cuja identidade divina seria intercambiável com a identidade humana de seus seguidores – consequentemente, o objetivo principal da orgia dionisíaca seria alcançar a união com o deus. Já no entendimento de Otto, Dioniso foi absolutamente distinto de seus adoradores humanos, sendo, por isso mesmo, tratado como um genuíno deus pelo filólogo – perspectiva que o aproximou da compreensão grega de Dioniso (cf. Otto, 1965, pp. 122-132). Para o filólogo de Frankfurt⁹¹ (1965, p. 133), Dioniso foi um deus de divindade absoluta, incondicional e não transferível para substitutos humanos (tais como os heróis trágicos ou os adoradores dionisíacos).

Ademais, conforme Seaford (2006, p. 8), Otto desenvolveu o foco de Nietzsche sobre a contradição, elaborando uma visão mais fidedigna à concepção grega de Dioniso. Como já assinalado, no *NT*, Nietzsche havia dado pouca atenção para a natureza dual de Dioniso, uma vez que ele estava mais preocupado com a maior polaridade entre Apolo e Dioniso como forças culturais – assim, o classicista alemão não desenvolveu a ideia da essência bipolar do deus e, consequentemente, não exauriu o seu potencial (cf. Henrichs, 1996, p. 30). Otto, por sua vez, aprimorou a interpretação acerca da natureza dual de Dioniso

⁹⁰ Minha tradução (inglês-português).

⁹¹ Cf. Henrichs (2011, p. 106).

e a difundiu na academia. Para Henrichs (1996, p. 31), o constructo de Otto, que compreende o deus como a incorporação de opostos, permanece como a melhor tentativa acadêmica de lidar com as múltiplas identidades do deus.

De fato, se comparada com o *NT* de Nietzsche, que foi rejeitado pela maioria dos classicistas da época devido à ausência de academicismo, a obra de Otto configura um estudo acadêmico tradicional (cf. Bremmer, 2013, p. 4), embora seja ainda influenciada pelo estilo romântico de escrita que lhe acarretou a crítica de estar perseguindo “*o método do teólogo e não a abordagem pragmática do acadêmico – de escrever profecia, não história*”⁹² (PALMER, 1965, p. xvi). Por mais que a impressionante linguagem analítica de Otto seja, para alguns críticos, “ *muito romântica e filosófica para ser persuasiva*”⁹³ (BREMMER, 2013, p. 11), deve-se reconhecer que tal linguagem efetivamente desafia os leitores da obra, uma vez que nos obriga a confrontá-la sob duas perspectivas: aquela da erudição acadêmica e aquela da poesia (cf. Palmer, 1965, p. xx). Ainda assim, consoante Palmer (1965, pp. xvii-viii), Otto usou todos os instrumentos da erudição acadêmica: um preciso e cuidadoso conhecimento das fontes antigas; uma grande capacidade crítica; e um amplo conhecimento da civilização antiga em todas as suas facetas. Para desenvolver o seu estudo acerca de Dioniso, Otto adotou um método e padrão de análise que se preocupava com as formas primárias, e insistiu no procedimento de pensar teologicamente (i.e., de acordo com a ontologia mítica) sobre um culto que, até então, havia sido abordado apenas historicamente pelos classicistas (desconsiderando-se Nietzsche).

Desse modo, Otto extraiu suas informações não somente das fontes da Antiguidade grega, mas também dos demais séculos, desde as primeiras menções a Dioniso até as suas referências mais tardias, como a *Dionisiaca* de Nono (pertencente ao século V d.C.). Como Palmer (1965, pp. xviii-xix) frisa, na perspectiva de Otto, todas as manifestações (i.e., mito e culto) de um deus devem ser estudadas, sejam elas antigas ou tardias. Tal posicionamento metodológico não significa desconsiderar a importância da datação das fontes, mas é ter a consciência de que uma fonte tardia, como Nono, pode apresentar um testemunho da verdadeira essência do deus tão bem quanto uma fonte arcaica ou clássica. Assim, Otto claramente percebeu Dioniso como deus do paradoxo. Consequentemente, qualquer estudo sobre o deus inevitavelmente conduziria a uma declaração paradoxal e à percepção de que Dioniso só poderia ser adequadamente definido (e explicado) através da linguagem simbólica – e ainda concreta – da poesia ou do mito.

⁹² Minha tradução (inglês-português).

⁹³ *Idem*.

Deve-se observar que o pensamento de Otto dialoga com a abordagem estruturalista. Como Bremmer (2013, p. 10) admite, o filólogo analisou o culto e o mito dionisiacos à maneira de uma abordagem estrutural *avant la lettre*. Ao conceber a manifestação mítica de Dioniso como a forma primeira da realidade religiosa dionisiaca⁹⁴, Otto desenvolve seu estudo a partir da constatação de que o aspecto da *contradição paradoxal* (traço fundamental da essência do deus) é manifestado repetidamente em todas as grandes formas em que Dioniso aparece, que são o mito e o culto especialmente, mas também o drama trágico (cf. Otto, 1965, p. 50). Tal perspectiva analítica permite que Otto considere, com o mesmo grau de relevância, as fontes tanto do período Arcaico e Clássico quanto da Antiguidade Tardia, uma vez que, por representarem Dioniso e seu universo, elas necessariamente manifestam os aspectos essenciais que integram o fenômeno religioso dionisiaco, a saber, a dualidade e o paradoxo (cf. Otto, 1965, p. 91).

De maneira análoga, a perspectiva estruturalista considera que as formas de um mesmo grupo de fenômenos apresentam uma unidade profunda (i.e., uma estrutura), a despeito do fato de que essas formas possam variar e parecer, numa observação superficial, distantes umas das outras. Para o estruturalismo, é possível, então, destacar as relações que prevalecem entre formas diferentes do mesmo fenômeno religioso, e mostrar que tais relações, além de integrarem a estrutura dessas formas, se repetem (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 207). Logo, é perfeitamente concebível que relatos míticos e culturais de diferentes períodos, mas que pertencem à temática dionisiaca, apresentem a repetição dos mesmos traços constitutivos da natureza de Dioniso e de seu cosmos religioso.

Portanto, pode-se constatar que a metodologia analítica de Otto e a abordagem estruturalista se aproximam, uma vez que ambas permitem depreender os traços comuns entre narrativas de gêneros e épocas diferentes, mas que se refiram ao mesmo fenômeno religioso, como *As Bacantes* de Eurípides e a *Dionisiaca* de Nono, por exemplo. Tais posicionamentos interpretativos viabilizam a determinação do traço fundamental da natureza de Dioniso, a saber, a contradição, que sempre se faz presente nas formas de seu fenômeno religioso independentemente de sua datação, já que se trata da característica mais inerente ao deus. É importante salientar que, embora Otto e a perspectiva estruturalista trabalhem com o conceito de *forma*, ambas as abordagens são substancialmente distintas: em seu estudo sobre Dioniso, Otto, à maneira dos pré-socráticos, tem uma preocupação cosmo-ontológica com as *formas primeiras* do ser (cf. Palmer, 1965, p. xviii); o estruturalismo, conforme realizado pela

⁹⁴ Cf. Otto (1965, pp. 30-31).

antropologia estrutural, não apresenta tal preocupação cosmo-ontológica. Na perspectiva estruturalista, a forma é exclusivamente concebida como a estruturação da estrutura (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 138).

Sendo assim, a análise de Otto demonstra que o culto e o mito refletem a mesma natureza de Dioniso. O filólogo (1965, p. 57) parte da observação de que, desde Homero, Dioniso é frequentemente representado como o deus louco. O poeta épico, apesar de pouco citar Dioniso, expressa algumas referências incidentais que aludem àquilo que seria, para Otto, mais característico do mito e do culto do deus. Na *Ilíada* (VI, v. 132-33), o jovem Dioniso aparece, pela primeira vez, como *μαινόμενος*, cercado pelas nutrizes portadoras dos *θύσθλα* (bastões báquicos sagrados) – “o *frenético Dioniso e as suas seguidoras frenéticas são, portanto, formas com as quais Homero é intimamente familiarizado*”⁹⁵ (OTTO, 1965, p. 55). Na compreensão de Otto (1965, p. 143), a loucura é a característica básica da essência de Dioniso. Ao analisar os mitos do deus, o filólogo nota que os aspectos da antítese e do paradoxo (como a alegria e o horror, a infinita vitalidade e a destruição) compartilham das peculiaridades da loucura. Isto é, em uma boa maneira estruturalista, Otto argumenta que estes traços estão enraizados na mesma ideia – a loucura (cf. Bremmer, 2013, p. 18).

Com efeito, consoante Bremmer (2013, p. 17), as observações de Otto acerca da essência de Dioniso e de suas associações com o vinho, a natureza, o elemento líquido e os animais, bem como com as mulheres são, hoje, dificilmente controversas, se desconsiderar-se o seu vocabulário romântico. Para Bremmer (2013, p. 19), a obra do filólogo de Frankfurt foi surpreendentemente original para a época de sua publicação, uma vez que Otto efetivamente nadou contra a corrente de seu tempo. Um exemplo disso é o fato de que o filólogo (1965, pp. 57-58), ao observar as referências a Dioniso e às ménades no épico homérico⁹⁶, corretamente deduziu que o culto e a mitologia do deus foram indígenas na Grécia desde, pelo menos, o final do segundo milênio – uma data confirmada pela decifração do nome do deus em duas tabuletas de Pilos, escritas em *Linear-B* e pertencentes ao século XIV a.C. Já com relação ao

⁹⁵ Minha tradução (inglês-português).

⁹⁶ Na *Ilíada* (VI, v. 130-133), Diomedes narra o episódio em que Licurgo perseguiu as nutrizes de Dioniso, e escoraçou as ménades e o deus da sagrada montanha de Nisa. Nessa passagem, Dioniso é retratado como delirante, mas as nutrizes não são descritas explicitamente como frenéticas. Entretanto, pode-se inferir que tal era a condição das seguidoras do deus, uma vez que elas portavam os *θύσθλα*, bastões sagrados utilizados no contexto de celebração dos *ῥρηια* dionisiacos. No livro XXII (v. 460-61) do épico, Andrômaca, em sua corrida frenética pelo palácio, é comparada a uma ménade (cf. v. 461: “*μαινάδι ἴση*”), já que ela aparentava estar selvagemmente fora de si. Além disso, Dioniso é chamado de “*deleite dos mortais*” (cf. *Ilíada*, XIX, v. 325: “*χάρμα βροτοῖσιν*”), uma clara referência à sua função de dador do vinho. Para Otto (1965, p. 53), o épico homérico deveria ser considerado como o mais importante testemunho da grande antiguidade de Dioniso na Grécia, uma vez que é intimamente familiarizado com o culto e o mito dionisiacos.

local de origem do culto de Dioniso, Otto corretamente rejeitou as conjecturas, correntes na época, que indicavam a Ásia Menor e a Trácia como locais de gênese do culto dionisiaco.

Como Bremmer (2013, p. 10) ressalta, ao analisar os mitos gregos da epifania de Dioniso, que apontam para a estranheza e estrangeiridade do deus frequentemente recebido com rejeição e resistência por parte dos humanos⁹⁷, Otto acertadamente desconsiderou o pressuposto, adotado até então, de que esses mitos refletiam um evento histórico. Com tal postura interpretativa, Otto foi contra as hipóteses, dominantes em seu tempo, concebidas, sobretudo, por Nietzsche (1872) e por Rohde (1894)⁹⁸.

Assim, segundo Vernant (2001, p. 348), provém de Nietzsche a conjectura de que o dionisismo teria sido um elemento originariamente estranho à Grécia, que, em dado momento, teria chegado de regiões estrangeiras para modificar o sistema religioso grego. No *NT*, Nietzsche (1992, § 1, p. 30), de fato, afirma que os coros báquicos gregos tinham a sua pré-história na Ásia Menor. De acordo com o classicista alemão, a religião dionisiaca, originariamente bárbara, teria penetrado a Grécia por todos os caminhos da terra e do mar (cf. § 2, p. 33), e, uma vez integrada à religião grega, representada sobretudo por Apolo, teria sido transformada em fenômeno artístico – fato que distanciou o dionisismo grego do dionisismo originariamente bárbaro (cf. § 2, pp. 33-34).

Pode-se afirmar que a concepção de Nietzsche, acerca da suposta origem bárbara de Dioniso, foi a pedra angular da interpretação de Rohde sobre o deus⁹⁹. Além disso, consoante Henrichs (1984, p. 225), Rohde havia estudado com o antropólogo britânico Edward B. Tylor (1832-1917) – fato que o fez adotar o método comparativo em seu estudo a fim de que pudesse estabelecer o caráter das religiões, até então chamadas de “primitivas”, com o auxílio de paralelos etnográficos. Logo, sob a influência de Nietzsche e de Tylor, Rohde concebeu a teoria de que Dioniso era uma divindade originariamente não-grega, especificamente um deus trácio, cujo ritual selvagem estimularia atos de violência e de

⁹⁷ De acordo com o mito grego, relatado nas *Bacantes* de Eurípides (v. 13-20), Dioniso chega a Tebas a partir de terras asiáticas – a Lídia e a Frígia. Na mesma tragédia, Dioniso é constantemente caracterizado como *ξένος* (estrangeiro), e sofre oposição por parte de suas tias e de seu primo Penteu, que são castigados por sua *ἀσέβεια* (impiedade). Na versão de Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III, V. 1-3), Dioniso chega a Tebas depois de atravessar a Trácia e de instituir os seus cultos na Índia. Semelhantemente à narrativa das *Bacantes*, Pseudo-Apolodoro relata que o deus sofreu rejeição por parte de Penteu e de suas tias maternas. Há inúmeros outros mitos que narram a chegada de Dioniso, recebido com rejeição por parte dos humanos, como os mitos das filhas do rei Mínias de Orcômeno; das filhas do rei Proteu de Tirinto; das filhas do rei Eleutero de Eleutera; e o mito que narra a batalha empreendida por Perseu de Argos contra Dioniso e as suas bacantes.

⁹⁸ Cf. a obra *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*.

⁹⁹ É importante salientar que Nietzsche não é mencionado no livro *Psyche* de Rohde, visto que o autor tinha boas razões para evitar a controvérsia gerada pelo *NT*. Para Henrichs (1984, p. 227), a própria ausência de tal menção equivale a uma admissão, silenciosa e desconfortável, do papel crucial de Nietzsche, que fora amigo íntimo de Rohde.

ausência de inibição por parte de seus adoradores. Rohde interpretou os mitos da epifania de Dioniso como fatos históricos, e exprimiu, literalmente, que Dioniso teria invadido a Grécia “do estrangeiro e como estrangeiro”¹⁰⁰ (ROHDE, 1925, p. 283). O autor chamou a atenção para o comportamento “estranho” dos supostos seguidores trácios de Dioniso, com suas danças extáticas, sexualidade demasiada, intoxicação alucinatória e violência sanguinária (cf. Henrichs, 1996, p. 31). De maneira análoga, antes de Rohde, Nietzsche já havia pressuposto que as celebrações dionisiacas bárbaras consistiam em períodos de “*desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções*” (NIETZSCHE, 1992, § 2, p. 33), sendo repletas de “*repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade*” (NIETZSCHE, 1992, § 2, p. 34).

A conjectura de Rohde foi bem recebida e adotada por estudiosos de calibre como Wilamowitz (1955)¹⁰¹, Nilsson (1927)¹⁰² e Dodds (1960)¹⁰³, os quais acreditavam que o culto de Dioniso, no final do século VIII a.C., ainda estaria emigrando da Trácia ou da Ásia Menor para a Grécia (cf. Henrichs, 2011a, p. 114). Entretanto, tal conjectura foi contestada, em 1953, pela decifração das tabuletas em *Linear-B* de Pilos, que continham o nome de Dioniso grafado e antedatavam a importação do deus “trácio” de Rohde em, pelo menos, meio milênio. A despeito disso, antes mesmo da descoberta das tabuletas de Pilos, Otto soube interpretar adequadamente as referências míticas e cultuais gregas a Dioniso (cf. Otto, 1965, pp. 53-54) – agudeza analítica que o levou a reconhecer a proveniência genuinamente grega do deus numa época em que os helenistas haviam tomado a origem estrangeira de Dioniso como certa.

Assim, em 1933, Otto assumiu, pioneiramente, que a imagem mítica de Dioniso como “estranho” não se referia à chegada do deus a partir do estrangeiro, no passado histórico distante, mas representava a sua perturbadora presença epifânica. O filólogo (1965, pp. 74-75) percebeu, agudamente, que o traço da estranheza de Dioniso era tanto uma descrição de seu *status* divino quanto um reflexo do estado mental dos humanos arrebatados por sua *μανία* (cf. Henrichs, 1996, p. 32). Os mitos refletiam o poder do deus, o qual os humanos não podiam aceitar facilmente – daí os relatos míticos constantes de rejeição e resistência a Dioniso.

O significado de tais histórias (...) tem sido completamente mal compreendido nos anos recentes. Elas foram consideradas como ecos de eventos históricos. Elas foram regularmente invocadas quando foi necessário provar que o culto de Dioniso havia forçado o seu caminho para a Grécia vindo do exterior e só recebera reconhecimento depois que uma oposição

¹⁰⁰ Minha tradução (alemão-português).

¹⁰¹ Cf. *Der Glaube der Hellenen*, vol. II, 1956, p. 60 e segs.

¹⁰² Cf. *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, 1927, pp. 496 e segs.

¹⁰³ Cf. EURIPIDES. *Euripides Bacchae*.

considerável fosse superada. (...). Eles [os mitos] não são testemunho daquilo que foi uma vez, mas daquilo que será sempre (...). Eles dão um verdadeiro reflexo da violência, horror, e da tragédia que são inerentemente dionisiacos. Eles não se referem a eventos que aconteceram em um tempo quando o deus era ainda um estrangeiro, mas eles se referem àquilo que sempre acontece quando ele aparece – de fato, a tremenda eficácia de seu ser e de sua epifania. Quanto mais impetuosa é sua natureza, quanto mais incondicionais são as exigências que ele faz às almas da humanidade, mais obstinada deve ser a oposição e a resistência¹⁰⁴. (OTTO, 1965, pp. 75-76).

Nota-se, com Henrichs (2011, p. 114), que a pesquisa moderna oscilou, durante muito tempo, entre uma compreensão histórica e uma fenomenológica dos mitos da epifania de Dioniso. Com efeito, o primeiro a resistir vigorosamente à “conquista” de Dioniso por um historicismo de mente estreita foi Otto, utilizando o conceito religioso-fenomenológico da epifania – e ele estava certo. Vinte anos após a publicação de seu livro, o nome de Dioniso foi decifrado pela primeira vez nas tabuletas de Pilos, escritas em *Linear-B*. Tal descoberta provou, de uma vez por todas, que Dioniso já era conhecido antes de 1250 a.C. na Grécia e que ele era adorado como deus. Enquanto a decifração dos nomes de outros deuses, nas tabuletas em *Linear-B*, apenas confirmava o que os helenistas já pressupunham sobre o culto aos deuses olímpicos, a decifração do nome de Dioniso, em 1953 por Michel Ventris e John Chadwick, proporcionou uma espécie de redescoberta deste deus. De repente, Dioniso não era mais um deus bárbaro e, certamente, não era uma divindade nova no panteão grego, no sentido histórico, mas se tratava, de fato, de um deus há muito tempo estabelecido no sistema religioso do período minoico. Do mesmo modo, ficou imediatamente claro que os mitos de Dioniso narravam atos de resistência e o descreviam como estranho/estrangeiro porque este deus incorporava comportamentos ou ideias que pareciam estranhas à ordem humana. Por fim, Dioniso continuou a ser um deus “estrangeiro”, mas de uma maneira diferente do que Nietzsche e Rohde imaginavam.

Como Bremmer (2013, p. 19) ressalta, a obra de Otto está repleta de boas ideias e questões que auxiliam muito na compreensão da natureza de Dioniso e de sua realidade religiosa, conforme concebidos na Antiguidade. À vista disso, muitos estudiosos, tais como Burkert, Detienne, Henrichs, e Vernant, têm sido influenciados pela perspectiva interpretativa de Otto, embora de modos diferentes. Para Bremmer, a adesão positiva ao livro de Otto, na academia moderna e contemporânea, se deve aos aspectos românticos, protoestruturalistas e proto-pós-modernistas de sua análise, que podem alcançar especialistas de diferentes correntes teóricas. Assim, novos progressos têm sido feitos por acadêmicos que, procedendo

¹⁰⁴ Minha tradução (inglês-português).

de diferentes abordagens, enfatizam a essencial dualidade e alteridade de Dioniso (cf. Henrichs, 1984, p. 234). Sob a influência de Otto, segundo Henrichs (1984, p. 235), os acadêmicos continuarão a estudar Dioniso, como configurado pelos gregos e romanos, no específico contexto de um local e época particulares, mas também de acordo com aspectos mais universais¹⁰⁵.

À vista disso, a compreensão de Otto acerca de Dioniso exerceu grande influência sobre a interpretação de estudiosos franceses, tais como o historiador social Louis Gernet, e os estruturalistas Vernant e Detienne¹⁰⁶ (cf. Henrichs, 1996, pp. 31-32). Cerca de vinte anos após a publicação do livro de Otto, Gernet, no artigo *Dioniso e a Religião Dionisíaca: Elementos Herdados e Características Originais*, publicado pela primeira vez em 1953, identificou Dioniso como o *Outro* – um poder divino percebido como alteridade: “Dioniso traz para mente o Outro. Ele é, pelo menos, o seu símbolo, uma vez que ele é, em termos de sua função e natureza, um deus que está além de nosso alcance”¹⁰⁷ (GERNET, 1981, p. 67). Analogamente, Henrichs (1996, p. 32) atenta para o fato de que Otto praticamente definiu Dioniso como o *Outro*, sem explorar completamente o conceito, ao pontuar que o deus foi gerado de modo diferente dos demais deuses – circunstância que o tornou único no panteão grego ou, em outras palavras, que o tornou *Outro* entre os deuses olímpicos. Por consequência, a intrínseca estranheza de Dioniso fez com que a sua presença epifânica fosse sentida como perturbadora (cf. Otto, 1965, p. 74).

Conforme Henrichs (1996, p. 33), a concepção de Gernet sobre Dioniso transmite, mais diretamente do que outras concepções, o embate entre o divino e o mortal na natureza e nas relações do deus, além de ressaltar o aspecto de sua inata estranheza. Tal choque é observado no próprio nascimento-natureza de Dioniso, visto que, no mito, ele foi engendrado por uma mulher e por Zeus – condição que o tornou substancialmente *outro* tanto entre os demais deuses olímpicos, de natureza inteiramente divina, quanto entre os homens que, mesmo que fossem provenientes da união entre humanos e deuses, seriam, ainda,

¹⁰⁵ Para Henrichs (1984, p. 235), o método histórico tende a compartimentalizar Dioniso, uma vez que se concentra sobre as suas manifestações concretas tomadas separadamente. Contudo, há a consciência, cada vez maior, de que a abordagem exclusivamente histórica impõe limitações artificiais sobre Dioniso que são contraditas pela própria abertura e falta de definição da natureza do deus. Nas representações de seu mito e culto, Dioniso consistentemente exhibe características mais universais que contestam a compartimentalização tradicional.

¹⁰⁶ Detienne (1988), em seu livro *Dioniso a céu aberto*, desenvolveu as análises do mito e do culto dionisíacos de acordo com uma das categorias mais frutíferas de Otto: a categoria da *παρουσία*, isto é, da presença epifânica do deus (cf. Henrichs, 1996, p. 31).

¹⁰⁷ Minha tradução (inglês-português).

fundamentalmente mortais. O caso de Dioniso é, portanto, absolutamente atípico na religião grega, e, por isso, a categoria do *Outro* consegue dar conta de sua profunda estranheza.

Deve-se assinalar que, apesar da interpretação sugestivamente prolífera, Gernet não desenvolveu a sua concepção de Dioniso como o *Outro*. Tal incumbência concerniu a Vernant, pupilo de Gernet, que fez a exegese deste conceito (cf. Henrichs, 1996, p. 32), ao desenvolver a noção de que o deus corporificaria, no mundo dos deuses olímpicos, a forma do *Outro* (cf. Gödde, 2011, p. 85).

Até no mundo dos deuses olímpicos ao qual foi admitido, Dioniso encarna, segundo a bela frase de Louis Gernet, a figura do *Outro*. Seu papel não é confirmar e reforçar, sacralizando-a, a ordem humana e social, Dioniso questiona essa ordem; ele a faz despedaçar-se ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável, e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante. Único deus grego dotado de um poder de *maya*, de magia, ele está além de todas as formas, escapa a todas as definições, reveste todos os aspectos sem se deixar encerrar em nenhum. À maneira de um ilusionista, joga com as aparências, embaralha as fronteiras entre o fantástico e o real. Ubiquitário, nunca está ali onde está, sempre presente e ao mesmo tempo aqui, alhures e em lugar algum. Assim que ele aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência ao mundo, esfumam-se, fundem-se e passam de umas para outras: o masculino e o feminino, aos quais ele se aparenta simultaneamente; o céu e a terra, que ele une inserindo, quando surge, o sobrenatural em plena natureza, bem no meio dos homens; nele e por ele, o jovem e o velho, o selvagem e o civilizado, o distante e o próximo, o além e este mundo se encontram. E mais: ele elimina a distância que separa os deuses dos homens, e estes dos animais. (VERNANT, 2009a, pp. 77-78).

Como se pode notar, a interpretação de Vernant leva em consideração a categoria do *Outro*, concebida por Gernet¹⁰⁸, e, também, a perspectiva de Otto sobre a natureza bipolar de Dioniso (cf. Henrichs, 1996, p. 33). Ademais, pode-se observar a influência de Nietzsche na definição de Vernant, que reconhece Dioniso como o único deus dotado do poder ilusório de *māyā*, capaz de dissolver todos os limites que fornecem coerência ao mundo concreto. É importante salientar que Gernet também descreveu Dioniso como “*um deus de māyā*”¹⁰⁹ (GERNET, 1981, p. 67), isto é, um deus que age à maneira dos mágicos. Com efeito, como Henrichs (1996, p. 35) acentua, a mágica, a ilusão e a estranheza são traços importantes da

¹⁰⁸ Para Gödde (2011, p. 85), a interpretação de Vernant, acerca da simbologia do *Outro* manifestada em Dioniso, se deve não somente a Gernet, mas também à tradição da filosofia existencialista francesa, desenvolvida pelos filósofos Jean-Paul Sartre, Maurice-Ponty e Emmanuel Levinas, que consideram o *Outro* (e, mais especificamente, o olhar do *Outro*) como categoria fundamental de uma determinação fenomenológica do eu e de sua subjetividade. Entretanto, é importante ressaltar que Vernant, em seus trabalhos, não estabelece explicitamente essa conexão: o estudioso, ao qual Vernant abertamente atribui a conceptualização da categoria *Outro*, é Gernet.

¹⁰⁹ Minha tradução (inglês-português).

identidade mítica de Dioniso¹¹⁰. Desse modo, Nietzsche e Vernant compreenderam Dioniso como o representante de uma experiência mais profunda que equivale a uma entrega da individualidade. Enquanto Nietzsche viu Dioniso como uma força inata que uniria os homens com a natureza e com o seu “eu” verdadeiro, Vernant viu o deus como uma força intrusiva que alienaria os homens de si mesmos bem como do mundo onde normalmente vivem. Isto significa que, se o *Outro* se manifesta na máscara, no travestimento, no simpósio e na atuação de papéis (em que se age, de fato, “interpretando o outro”¹¹¹ (ZEITLIN, 1990, p. 104)), estamos diante de um tipo de comportamento que se encaixa em um padrão antropológico familiar – o período de licença, ritos de reversão e anomia. O fato de que os gregos associaram esse padrão com Dioniso nos revela algo sobre a definição do deus e sobre suas funções no sistema cultural-religioso grego.

Deve-se ressaltar, ainda, que Vernant concentrou a emblemática alteridade de Dioniso, sobretudo, nas experiências proporcionadas pelo seu culto, centrado nas práticas da *μανία*. Para Gödde (2011, p. 86), a análise de Vernant se destaca pelo reconhecimento de que a manifestação do *Outro* em Dioniso não faria dele um alheio ou, mesmo, um oponente da religião cívica – muito pelo contrário, a alteridade de Dioniso e as práticas específicas de seu culto seriam uma parte indispensável da pólis, que faria questão de integrar o estranho, não o marginalizando, mas reconhecendo-o como fundamental. Logo, apesar do culto dionisíaco estar associado a certas práticas de êxtase e de transgressão, este ainda seria parte integrante da religião da pólis grega.

Os cultos dionisíacos fazem parte integrante da religião cívica, e as festas em homenagem a Dioniso são celebradas da mesma maneira que qualquer outra dentro do calendário sagrado. Mas, como deus da *manía*, da loucura divina, por sua maneira de apossar-se dos fiéis entregues a ele através do transe coletivo ritualmente praticado em seu tíasos, por sua repentina intrusão neste mundo sob a forma de revelação epifânica, Dioniso introduz, no seio da religião da qual constitui uma peça, uma experiência do sobrenatural estranha e até, sob vários aspectos, oposta do culto oficial. (VERNANT, 2009a, pp. 70-71).

Consoante Seaford (2006, p. 10), Vernant combinou as duas concepções mais influentes acerca da contradição dionisíaca (a saber, de Nietzsche e de Otto) com a concepção que atenta para a manifestação da alteridade dionisíaca (concepção de Gernet), ao identificar

¹¹⁰ Nas *Bacantes* de Eurípides, Penteu qualifica Dioniso não somente como estrangeiro (v. 233: ξένος), mas também como um mago cantor (v. 234: γόης ἐπὶ ῥόδῳ). Na análise dos versos 604-41, quando Dioniso ilude Penteu, fazendo-o acreditar que prendia o deus na prisão, enquanto, na verdade, prendia um touro, e que o apunhalava, enquanto, na realidade, combatia um espectro de luz, Dodds (1960, p. 151) observou que, nessa cena, Dioniso se revelou como um mágico caprichoso, senhor das fantasias.

¹¹¹ Minha tradução (inglês-português).

o deus não somente com a coexistência de opostos, mas também com o não-familiar ou com o oposto perturbador. Entretanto, segundo Henrichs (1996, p. 33), diferentemente da interpretação de Otto, Dioniso, compreendido como o *Outro*, é definido em termos daquilo que ele não é: ele não é aquilo que o mortal, que o defronta, espera que ele seja. Logo, para Vernant (1999, p. 349), o *Outro* é definido por contraste às manifestações concretas do eu: por exemplo, se o eu é autóctone, Dioniso se revela como estrangeiro; se o eu é racional, Dioniso é *μαινόμενος*; se o eu é percebido como masculino, Dioniso, enquanto *Outro*, é feminino. A alteridade se revela como uma categoria que estabelece uma relação hierárquica entre os pares de oposição, ao tratar uma propriedade como normal e a outra como anormal – Vernant tende a enfatizar mais o lado negativo da polaridade porque este reflete a sua noção do *Outro* como uma força subversiva e perturbadora. Na noção de Otto, por outro lado, Dioniso é composto por características opostas em que os dois lados de cada par de oposição são tratados como equivalentes (cf. Henrichs, 1996, pp. 33-34). Assim, ao conciliar as interpretações de Nietzsche, de Otto e de Gernet, Vernant forneceu um novo significado à concepção antiga da estranheza e estrangeiridade do deus: Dioniso se revelaria como o “mais estranho” dos deuses ou, mais especificamente, como “o estranho estrangeiro” (VERNANT, 2009a, p. 75).

Constata-se, então, que a categoria do *Outro*, conforme concebida por Vernant, se relaciona à compreensão antiga de Dioniso como deus que se manifesta como estranho e/ou estrangeiro aos humanos. Todavia, é importante assinalar, com Götter (2011, p. 90), que as fontes antigas não definem o deus como *Outro* – tal terminologia é moderna. Em contrapartida, uma vez constatado o sentido histórico das categorias do *Outro* e do “estranho”, pode-se associá-las às concepções, culturalmente complexas e ambivalentes, do *ξένος* (estrangeiro/estranho; hóspede) e da *ξενία* (lei sagrada da hospitalidade). À vista disso, Massenzio (1970, p. 9) atenta para o fato de que Dioniso, frequentemente, detém a condição de *ξένος* na literatura antiga – estatuto que permite conceber, pelo menos no nível mítico, a existência de uma *ξενία* dionisíaca, uma vez que existe uma série de mitos dionisíacos estruturados sobre um tema em comum: a epifania de Dioniso como estrangeiro e/ou como hóspede. Nesses mitos, os mortais recebem o deus ora com hostilidade ora com benevolência¹¹².

¹¹² Nos mitos em que Dioniso não sofre oposição por parte dos homens e é recebido segundo a lei sagrada da *ξενία*, o deus tem a função de introduzir a viticultura e o vinho na comunidade que o acolhe. Neste grupo, estão os mitos dos heróis hospitaleiros Icário (cf. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, III, 14. 7; Higino, *De astronomia*, II, 4; Nono, *Dionisíaca*, XLVII, 34-264), e Eneu, rei da Caledônia (cf. Higino, *Fabulae*, CXXIX; Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, I, 8. 1).

Conforme Massenzio (1970, pp. 104-05), Dioniso é apresentado, nos mitos, por meio de uma perspectiva altamente dinâmica, uma vez que a sua configuração como *ξένος* representa uma condição dotada de grande significado para a sua natureza. O termo *ξένος* abrange dois campos semânticos distintos entre si, a saber, indica a pessoa “estrangeira” e, por isso, “estranha”: no caso dos mitos dionisiacos, o termo aponta para a aparência exótica de Dioniso, simbolizada por suas vestes bárbaras, por seu físico ambigualmente masculino e feminino, e por seu cortejo estrondoso – aspectos que atingem a percepção dos homens de maneira violenta e funcionalmente agressiva. Simultaneamente, *ξένος* significa também “hóspede”: de fato, nos mitos, Dioniso, com toda a carga subversiva de sua diversidade, impõe a obrigação de ser recebido, sob a pena de infligir a catástrofe total no seio da família e/ou comunidade que o rejeitou. Por conseguinte, a lei sagrada da *ξενία* (hospitalidade), que se refere à relação de amizade e cordialidade estabelecida entre o acolhedor e o estrangeiro, inclui os presentes amigavelmente dados pelo anfitrião ao hóspede¹¹³. No caso da *ξενία* concedida a Dioniso nos mitos, por exemplo, o herói hospitaleiro Icário e a sua filha Erígone ofertaram ao deus a hospedagem em sua humilde casa e o consumo de alimento; o herói anfitrião Eneu, por sua vez, chegou ao ponto de ceder sexualmente a própria esposa para Dioniso. Em reciprocidade pela *ξενία*, o deus recompensou os seus anfitriões com os presentes da vinha e do vinho que, a partir de então, deveriam se tornar dádivas coletivas, ultrapassando o nível das relações entre hóspede-anfitrião.

Como Henrichs (1996, p. 34) ressalta, na concepção de Vernant, o que torna Dioniso o representante do *Outro* por excelência é a sua tendência de mudar para aquilo que menos se conhece ou, pelo menos, para aquilo que se deve temer. Com efeito, a enganosa “humanidade” de Dioniso – o deus que, segundo o mito, nasceu de uma mulher mortal, disfarça-se de homem estrangeiro, e que participa dos *ὄργια* com seus adoradores – esconde a força latente de sua divindade, enquanto intensifica o seu impacto sobre os mortais.

A análise realizada ao longo desta seção procurou demonstrar que a noção acerca da natureza dual de Dioniso é resultado, sobretudo, de uma certa compreensão que se tem sobre o dionisismo. Isto significa que tanto a concepção das polaridades de Dioniso quanto a própria ideia do dionisismo são produtos da história moderna das religiões, desde Nietzsche. É notório que os classicistas e os historiadores da religião grega construíram tais concepções com base em fontes antigas, no entanto eles também fizeram uso de conceitos e de quadros

¹¹³ Cf. Liddell e Scott (1996), s.v. *ξενία*, η. Sobre o princípio da reciprocidade, ver Boeke (2007, p. 87).

referenciais cujos fundamentos e implicações dependiam de seu próprio contexto histórico-social, bem como do contexto dos gregos da época arcaica e clássica.

Como se pôde constatar, vários estudiosos da religião grega enfatizaram a inerente dualidade e alteridade presentes na essência de Dioniso – fato que nos fez investigar como tais concepções foram desenvolvidas a partir da dicotomia concebida por Nietzsche, que se deteve sobre a maior oposição entre Apolo e Dioniso, mas que também considerou a natureza contraditória do próprio Dioniso. A engenhosa reflexão de Nietzsche foi aprimorada por diversos estudiosos, como Otto e Vernant – para citar apenas as contribuições em que os conceitos da polaridade e da alteridade dionisíacas têm maior alcance teórico.

Todavia, deve-se reconhecer, com Gödde (2011, p. 88), que as tentativas modernas e contemporâneas de encontrar, nos mitos e cultos de Dioniso, conceitos relativos a teorizações de ordem cultural ou social são inicialmente expostas à suspeita de uma ontologização subsequente ou, pelo menos, de uma alegorização díspar da tradição antiga. Como historicamente reais, tais conceitos dificilmente podem ser considerados, pois os deuses do panteão helênico eram, a princípio, em sua função de deuses, não tradicionalizados como entidades teóricas, mas sim na forma de uma riqueza de narrativas e imagens oriundas dos mitos, rituais e festivais que divergiam local e temporalmente.

Por outro lado, ainda com Gödde (2011, p. 89), é importante atentar-se para o fato de que, na filosofia e na literatura da Antiguidade, além do tratamento religioso, já se pode identificar uma transformação cultural-teórica e sistemática da compreensão dos deuses gregos¹¹⁴. Em um procedimento alegorizante, Plutarco (*De E apud Delphos*, 388e-389a) tratou Apolo e Dioniso como princípios opostos, quase cosmológicos, como Nietzsche teria feito mais tarde. Inclusive, até mesmo nos textos literários, como as tragédias áticas, os deuses certamente não eram representados em sua forma religiosa, mas transformados segundo as necessidades da ação trágica. Consequentemente, o que se aprende sobre o *status* religioso dessas divindades nas tragédias – como Afrodite no *Hipólito* ou Hera no *Héracles*, e também Dioniso nas *Bacantes* – só pode ser considerado após cuidadosas análises hermenêuticas.

Desse modo, para construir uma relação entre as fontes heterogêneas da Antiguidade, acerca de Dioniso e de suas correspondentes práticas religiosas, e as interpretações e apropriações modernas/contemporâneas do deus, deve-se ter em mente que, quando se trata de Dioniso, estamos, na realidade, discorrendo sobre uma variedade de

¹¹⁴ Cf. o tratamento teórico e sistemático que Platão fornece aos deuses Apolo, Dioniso, Musas, Afrodite e Eros no *Fedro* (244a-265b) e nas *Leis* (II, 664b-672b).

perspectivas muito diferentes que os artistas e os escritores antigos, mas também os estudiosos modernos/contemporâneos, conceberam desse deus.

Não obstante, é importante recordar, com Torrano (2007, p. 38), que superabundância de sentidos e transcendência de atributos constituem o próprio modo de ser dos deuses gregos, por mais que nos seja difícil assim compreendê-los, devido às limitações de nosso pensamento moderno que prioriza o rigor conceitual. Com efeito, o pensamento mítico, que tem outras modalidades de organização e de coerência, é muito mais apto e preparado para compreender os múltiplos significados de seus deuses. À vista disso, ao interpretar uma destas figuras divinas, é fundamental contar com perspectivas variadas, que refletem aproximações ou identificações, para nós incomuns, entre estas figuras, e não contar com noções unívocas.

Para Torrano (2007, p. 38), o mais proveitoso seria “circular” em torno das figuras divinas, em sucessivas abordagens que apreenderiam os diversos sentidos destes deuses sempre sob um novo ponto de vista. Com este método de análise, pode-se obter, através de várias perspectivas justapostas, as diversas implicações e correlações que compõem a essência destes deuses. Tal método de circunvoluções e retomadas se justifica porque o pensamento mítico assim procede, já que nunca aborda o deus em uma única e definitiva vez, exaurindo a sua potencialidade de sentidos, mas sempre o retoma dentro de outras referências, por meio de enfoques sucessivos e muitas vezes contrastantes. Neste estudo, procura-se realizar este procedimento interpretativo: considera-se diferentes abordagens ou, melhor, circula-se em torno de sucessivas abordagens (de acordo com a expressão de Torrano) que indicam e analisam os aspectos polares de Dioniso – aspectos estes que condizem com a múltipla e heterogênea natureza mítica do deus.

4. A Estrutura de Dioniso: o mito dionisiaco

O mito de Dioniso é a forma por meio da qual se dá a manifestação da cosmologia dionisiaca: é através do mito que Dioniso se revela como a forma primeira que origina e/ou causa o próprio âmbito de existência e todas as demais formas míticas e cultuais que concernem ao seu fenômeno religioso. Assim sendo, o mito de Dioniso é a forma primeira que organiza e manifesta a estrutura dionisiaca – estrutura que integra tanto a essência de Dioniso quanto a constituição das outras formas pertencentes à sua dimensão cultural-religiosa. A estrutura do mito, portanto, se repete nas demais formas do fenômeno dionisiaco

– em outras palavras, trata-se de uma única estrutura que organiza a estruturação de formas diversas (na superfície, e não na substância) do mesmo fenômeno cultural-religioso.

Para que se possa, então, estabelecer a estrutura dionisiaca, é imperativo apreender a estrutura do mito de Dioniso, uma vez que não há diferença entre a forma do deus e a forma de seu mito: o ser e o devir de Dioniso, enquanto deus membro do panteão olímpico, se concretiza em seu mito, que visa manifestar os traços de sua natureza e de seu universo de atuação em toda sua plenitude de sentidos. À vista disso, deve-se assinalar que, quando se fala do mito dionisiaco, não nos referimos a um mito específico do deus, cuja versão seria a mais autêntica ou cuja datação seria a mais antiga. Ao contrário, propõe-se definir o mito dionisiaco pelo conjunto de suas versões conhecidas. Tal tomada de posição teórica/metodológica decorre do fato de que, para a análise estrutural, conforme desenvolvida por Lévi-Strauss (2008, p. 234), o mito se compõe pelo conjunto de suas variantes – todas consideradas na mesma medida. Com efeito, pode-se notar que este princípio é ilustrado pela própria constância da estrutura dos mitos dionisiacos, que permanece a mesma tanto na versão de Eurípides, a mais antiga de que se tem conhecimento (pertencente ao século V a.C.), quanto nas versões mais tardias, como aquelas fornecidas por Pseudo-Apolodoro ou por Plutarco (ambos pertencentes aos séculos I/II d.C.). Isto significa que as versões mais tardias do mito dionisiaco apresentam o mesmo valor das versões mais antigas e, presumivelmente, mais “autênticas”. Por consequência, não se hesita em considerar Eurípides, Pseudo-Apolodoro e Plutarco como nossas fontes, igualmente relevantes, do mito de Dioniso, já que não se procura reputar uma versão como “verdadeira”, da qual todas as demais versões seriam meras cópias ou ecos deformados – ao invés disso, concebe-se que todas as versões conhecidas pertencem ao mito: “*o mito continua sendo mito enquanto for concebido como tal*” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 233).

Quando se afirma que as versões conhecidas dos mitos dionisiacos formam o mito de Dioniso, em sua unidade e totalidade, não se ignora o fato de que cada mito dionisiaco, tomado individualmente, apresenta um conteúdo próprio que varia de mito para mito. Efetivamente, será notado que tais variações do conteúdo aparente de determinado mito, pertencente ao conjunto dionisiaco, aparecem como *transformações* (ou *permutações*) da estrutura lógica latente que integra todos os mitos dionisiacos (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 152). Como Lévi-Strauss (1993, p. 168) adequadamente assinala, os mitos são construídos a partir de dois aspectos: as sequências e os esquemas. As sequências são, especificamente, o conteúdo aparente do mito, ou seja, os eventos que são narrados por ele. Estas sequências, por

sua vez, são organizadas em função do esquema, que configura o conteúdo latente do mito, precisamente a sua estrutura (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 173). Isto significa dizer que mitos diferentes, concernentes a um conjunto, apresentam transformações de uma mesma estrutura que se repete em todos eles: no caso dos mitos dionisiacos, as suas variações correspondem a transformações das unidades constitutivas da estrutura dionisiaca, que é constante a despeito das particularidades de cada mito.

Essa constância da estrutura dionisiaca faz com que todos os mitos de Dioniso possuam um sentido comum que contribui para a conservação dos traços de sua natureza divina e de sua área de atuação cultural-religiosa. De fato, este sentido estável do mito de Dioniso não decorre dos componentes isolados que entram na composição de cada mito, mas da maneira como esses componentes estão combinados segundo as grandes unidades constitutivas da estrutura dionisiaca. Conforme Lévi-Strauss (2008, pp. 226-27), o mito (considerado como o conjunto de suas variantes) é constituído por grandes unidades constitutivas (os *mitemas*) que não se referem aos componentes isolados de cada mito, mas concernem a *feixes de relações* que organizam e combinam significativamente os diferentes componentes dentro de si, segundo o seu valor semântico. Desse modo, ao estabelecer-se o sistema da estrutura dionisiaca, poderá observar-se que relações oriundas de mitos diferentes compõem o mesmo feixe de relações da estrutura porque, apesar de serem provenientes de mitos específicos e, às vezes, descreverem ações distintas, o seu valor semântico permanece o mesmo, sendo apenas permutado em uma posição diferente em relação aos símbolos que lhes servem de suporte (cf. Lévi-Strauss, 2008, p. 253). A composição dos feixes de relações jamais será idêntica, mas estes afastamentos diferenciais, que são facilmente percebidos, apresentam entre eles correlações de sentido significativas: ou seja, as variações de cada mito desempenham a mesma função em contextos diferentes (cf. Lévi-Strauss, 2008, p. 240).

Disso decorre que os elementos particulares de determinado mito não devem ser interpretados isoladamente, mas devem ser considerados como transformações que fazem parte integrante de um grupo de mitos e que são interpretáveis apenas em relação a este grupo (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 216). Nessa perspectiva, as variantes dos mitos dionisiacos pertencem a um mesmo grupo de transformação que configura o mito de Dioniso. Coerentemente, é importante salientar que, apesar de o conteúdo aparente dos mitos ser permutável, as transformações ainda estão sujeitas às leis da estrutura. Como Lévi-Strauss (1993, p. 142) observa, a permutabilidade do conteúdo do mito não equivale a um procedimento arbitrário: “*sob a condição de estender a análise a nível suficientemente*

profundo, encontrar-se-á a constância por detrás da diversidade” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 142). Compreende-se, assim, que não há nada nos mitos dionisíacos que possa permanecer estranho à estrutura dionisíaca – esta tem suas leis que impõem uma certa divisão ao real e à própria visão mítica. Para o conjunto do mito de Dioniso, a variabilidade corresponde somente às composições que são possíveis dentro de uma estrutura de sentido já prefixada (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 150).

Como se pode notar, com Kirk (1970, p. 42), na teoria estrutural proposta por Lévi-Strauss, o mito se configura como um produto da linguagem: assim como os elementos da linguagem (sons e fonemas) não têm significado isolados, os elementos do mito (as sequências narrativas, os personagens e os objetos) são igualmente sem significado, se considerados individualmente – isto é, os elementos do mito somente revelam o seu sentido em relação entre si. Tal modo de conceber a análise estrutural do mito se deve, essencialmente, às reflexões de Saussure que compreendia a linguagem como um sistema de signos – concepção decisiva para a interpretação dos mitos pela antropologia cultural e social comparada (cf. Calame, 2014, p. 3). Os dois princípios linguísticos enunciados por Saussure, que foram essenciais para a análise estrutural do mito, são:

- a. num sistema de signos como a linguagem, qualquer unidade é definida pelo valor que assume em relação aos elementos vizinhos, tanto do ponto de vista fonético (significante) como do ponto de vista do sentido (significado);
- b. qualquer linguagem, qualquer sistema linguístico só existe quando atualizado em “fala” em enunciados cujas unidades devem ser consideradas tanto em sua articulação sintática (dimensão do sintagma) quanto no eixo de possíveis substituições (dimensão do paradigma).¹¹⁵ (CALAME, 2014, p. 4).

O estruturalismo de Saussure, no campo da Linguística, então, é concebido como a ciência dos signos, que coincide com a semiologia¹¹⁶. Conforme Calame (2014, p. 4), empregados no estudo dos mitos, estes dois princípios fundaram, por um lado, as diferentes análises narratológicas centradas no desdobramento da ação narrativa do mito segundo uma lógica específica¹¹⁷, e, por outro, as análises estruturais sensíveis aos significados veiculados pela lógica narrativa e à sua organização em um certo número de oposições de contrários. Assim surgiu a grande teoria estrutural de Lévi-Strauss: aplicada ao sistema da mitologia,

¹¹⁵ Minha tradução (francês-português).

¹¹⁶ Cf. Saussure (1971, p. 33): “Podemos, portanto, conceber uma ciência que estude a vida dos signos dentro da vida social; ela faria parte da psicologia social, e por consequência da psicologia geral; vamos chamá-la de semiologia (do grego *semeion*, “signo”)”. Minha tradução (francês-português).

¹¹⁷ Ver as análises de Propp (1968), sobre as sequências narrativas de contos russos, e de Burkert (1979), sobre as sequências narrativas de mitos gregos.

cada mito encontraria seu significado apenas na posição que ocuparia em relação às outras versões de seu conjunto (princípio do valor), por meio de permutações e de transformações lógicas (princípio da dimensão paradigmática). Além disso, o mito, por intermédio da sequência narrativa, seria organizado em vários níveis (geográfico, tecno-econômico, sociológico, cosmológico, alimentar, etc.) considerados como “códigos”. A matéria semântica do mito estaria articulada nestes códigos em grandes oposições binárias (segundo o modelo oferecido pela fonologia), como as famosas dicotomias *natureza-cultura*, *masculino-feminino*, *cru-cozido* – de ordem invariante e fundadoras das estruturas elementares de significação, essas oposições binárias constituem os operadores da análise estrutural dos mitos.

Desse modo, consoante Burkert (1979, p. 2), o mito é concebido como um fenômeno da linguagem que, ao ser aceito e recontado em uma sociedade, se torna uma história tradicional. Como meio de comunicação usado por gerações subsequentes, o mito usualmente passa por algumas distorções e reelaborações (especialmente em sociedades de tradição oral), mas é um fato que mitos tradicionais, enraizados em uma contínua rede de transmissão, apesar de sofrerem com omissões e más interpretações, ainda mantêm certa identidade. A identidade do mito, ainda com Burkert (1979, p. 5), independentemente de sua proveniência de qualquer texto particular ou língua, é encontrada na estrutura de sentido dentro do próprio mito. A estrutura, então, se refere a um sistema de relações definíveis entre as partes ou elementos de um todo que admitem transformações predicáveis; o estruturalismo, por sua vez, tende a assumir que é exatamente esse conjunto de relações que constitui as partes bem como o todo.

Para Kirk (1970, p. 43), no entanto, a analogia linguística, tão empregada nos estudos estruturais por Lévi-Strauss, parece ambivalente e confusa em sua aplicação ao mito. Posto que a função da linguagem é comunicar conteúdo, e não suas regras sintáticas e gramaticais (i.e., a sua própria estrutura), seria equivocado implicar, como Lévi-Strauss faz, que o significado do mito é comunicado por sua estrutura, que corresponde à sintaxe na linguagem. Se a analogia linguagem-mito é correta, então, os mitos, assim como a linguagem, devem comunicar mensagens distintas de sua própria estrutura. Kirk ainda aponta que, embora Lévi-Strauss, formalmente em seus textos, mantenha que o conteúdo aparente dos mitos seja irrelevante, ele frequentemente leva em consideração esse conteúdo específico para a sua interpretação definitiva da estrutura. Para Kirk, seria preferível afirmar que a mensagem comunicada pelo mito é um produto de seu próprio conteúdo evidente e das relações entre os

elementos deste conteúdo, e não meramente um produto de uma estrutura abstrata ou algébrica universalmente válida para todos os mitos existentes:

(...) há um nível básico de significado que não é abstrato ou algébrico; seu significado é determinado pela estrutura do mito como um todo, mas em si mesmo o significado é mais de conteúdo do que de estrutura¹¹⁸. (KIRK, 1970, p. 46).

Com efeito, as conclusões das análises estruturais de mitos, realizadas por Lévi-Strauss, podem parecer abstratas: o próprio antropólogo admite que, na maioria dos casos, os autores ou reprodutores dos mitos seriam inconscientes do tipo de significado que ele, Lévi-Strauss, atribui aos seus mitos (cf. Lévi-Strauss, 2008, pp. 33-35). Segundo Kirk (1970, p. 45), para Lévi-Strauss, a análise estrutural demonstraria que as distinções diferenciais exploradas pelos mitos consistiriam em um corpo de propriedades comuns que poderiam ser expressas em termos geométricos, e transformadas umas nas outras por meio de operações que configurariam uma espécie de álgebra (cf. Lévi-Strauss, 2008, p. 252). De fato, como Kirk (1970, p. 45) ressalta, o antropólogo francês pressupõe a existência de uma estrutura universal da mente humana que manifestaria uma tendência inata do homem de pensar de certo modo, por um processo de raciocínio binário. Segundo essa perspectiva, o conteúdo significativo do mito seria inteiramente abstrato e poderia ser expresso algebricamente: isso significa considerar que o conteúdo de determinado mito não seria decorrente de nenhum aspecto particular da sociedade que o concebeu, ou seja, não seria devido a problemas e/ou contradições sociais, por exemplo; mas seria resultante da mente humana como tal, e das qualidades gerais do homem como uma entidade envolvida em um ambiente. Assim, Lévi-Strauss costuma rejeitar explicações sobre as funções sociais do mito, e manter que a sua verdadeira mensagem não teria relação com seu conteúdo específico, mas com uma equação algébrica que expressaria o pensamento abstrato humano (cf. Kirk, 1970, p. 53).

É importante salientar que o presente estudo não tem o propósito de demonstrar que o significado do mito de Dioniso seria expresso por uma estrutura universal e abstrata – notadamente, nosso objetivo é mais modesto. Assim, não se tem a intenção de constatar que a estrutura do mito dionisíaco corresponderia a uma estrutura universal que se poderia observar atuante na composição de mitos de outras culturas, e que seria passível de ser demonstrada segundo uma equação algébrica. Em verdade, neste ponto específico, o presente estudo se aproxima mais da posição interpretativa de Kirk (1970, pp. 57-58) que, apesar de reconhecer a natureza complexa dos mitos, cujas estruturas manifestam paralelismos e repetições de traços,

¹¹⁸ Minha tradução (inglês-português).

postula que muitas dessas simetrias derivam da vida e do ambiente particulares da sociedade a qual determinado mito pertence, e que, inclusive, derivam das ordinárias tendências simétricas e antitéticas da própria narrativa mítica, mais do que de quaisquer tendências universais que intencionam expressar as estruturas da mente humana.

Parece-me, no entanto, que o “significado” do mito deve ser encontrado, não em qualquer álgebra de relações estruturais, mas de forma bastante explícita em seus conteúdos, visto em termos, sem dúvida, de certas relações significativas que têm analogias em diferentes níveis¹¹⁹. (KIRK, 1970, p. 71).

É claro que a maioria das oposições que atuam significativamente na estrutura dionisíaca, principalmente aquelas que se referem às dicotomias *imortalidade-mortalidade*, *ordem-transgressão*, *natureza-cultura*, *masculino-feminino*, *cru-cozido*, também serão encontradas atuantes nos mitos de outras culturas, mas é precisamente na tradição mítica-religiosa grega que tais relações de oposição adquirem uma significação própria àquele contexto, que se refere categoricamente a Dioniso, considerado como o deus personificador e controlador da dimensão do cosmos regida pela união de opostos.

O importante para o estudante moderno do mito, em minha opinião, é estar preparado para encontrar algumas ou todas essas propriedades nos mitos de qualquer cultura; e não aplicar teorias generalizantes *a priori* para uma categoria da expressão e imaginação humana que é provavelmente, depois de tudo, ampla¹²⁰. (KIRK, 1970, p. 83).

Como Burkert (1979, p. 12) reconhece, a interpretação estrutural dos mitos pode nos ensinar a perceber certos fenômenos que escapariam a visões teóricas mais impressionistas. Evidentemente, não se apropriar da teoria estrutural de Lévi-Strauss em todos os seus detalhes não significa ignorar as suas importantes contribuições para o desenvolvimento de um método analítico que permite interpretar profundamente a significação dos mitos. Como Kirk (1970, p. 63) admite, os princípios fundamentais da teoria estrutural lévi-straussiana permanecem pertinentes, tais como as seguintes teses: (i) os mitos formam um sistema, e incorporam certas formas estruturais que são tão importantes quanto o seu conteúdo aparente; (ii) os mitos operam simultaneamente em diferentes níveis (“códigos”, nos termos de Lévi-Strauss); (iii) onde existe um código privilegiado, ele deve ser elucidado por comparação com os outros códigos constituidores da estrutura; (iv) os mitos tendem a enfatizar polaridades ou contradições para os quais eles oferecem progressivos mediadores; e (v) os mitos se mostram constantemente preocupados com o contraste *natureza-cultura* (no

¹¹⁹ Minha tradução (inglês-português).

¹²⁰ Minha tradução (inglês-português).

caso do mito dionisíaco, o código cosmológico é um importante meio de exploração desse contraste elementar).

Desse modo, a análise estrutural, desenvolvida por Lévi-Strauss, pode fornecer o método adequado para elucidar e compreender as dinâmicas profundas que orientam a significação de certos mitos. Como Kirk (1970, p. 83) ressalta, o antropólogo francês teve sucesso em demonstrar que alguns mitos, provenientes de algumas culturas, podem ter um tipo de função explanatória que não havia sido examinada antes. Até que ponto, ainda segundo o autor (1970, p. 79), os princípios lévi-straussianos poderão ser aplicados ao estudo dos mitos de quaisquer culturas dependerá da ênfase dada, por certa sociedade, às divisões binárias em suas regras sociais, por um lado, e em seus mitos e tradições, por outro.

Consoante essa perspectiva, é especialmente notável como o universo simbólico de Dioniso, devido às suas características intrínsecas, é adequado para a análise estrutural: o mito dionisíaco manifesta claramente não somente o entrelaçamento de códigos e de categorias culturais muitas vezes consideradas universais, mas também segue uma lógica implícita que reflete notadamente a natureza divina de Dioniso – uma lógica de ambiguidade e de polaridade que é manifestada na constituição do próprio ser e devir desse deus (cf. Henrichs, 1984, pp. 234-36). Observa-se que as relações de oposição e as homologias, consagradas pela dimensão mítica-religiosa de Dioniso, articulam o conteúdo semântico de seu mito às questões socioculturais próprias da sociedade grega antiga. Isto é, a estrutura significativa do mito de Dioniso reflete uma contínua preocupação dos gregos antigos com as ambiguidades e ambivalências que caracterizam as relações dos mortais com os deuses, as relações dos seres humanos com a natureza, as relações estritamente sociais entre homens e mulheres, e entre membros da mesma família (como maridos e esposas, mães e filhos e pais e filhos). No caso específico do mito dionisíaco, tais questões são preferencialmente representadas através de pares polares, que são significativamente determinados por uma oposição dominante que orienta todo o universo mítico-religioso de Dioniso: a oposição, de amplo escopo, *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. Todas as formas do fenômeno religioso dionisíaco são tocadas, diretamente ou indiretamente, por essa dicotomia. A consciência de tais contrastes e contradições, de fato, reforça a tendência grega de compreender a realidade em termos de tensões entre extremos polares.

Sendo assim, existe um grupo de mitos gregos caracterizados por um tema em comum: o advento de Dioniso, com atributos de *ξένος*, entre os homens. Para Detienne (1988,

pp. 14-15), Dioniso se manifesta como o deus mais epidêmico¹²¹ do panteão grego, visto que ele tem na *παρουσία* (advento, presença) uma forma de ação privilegiada: “*Dioniso é por excelência o deus que vem; aparece, manifesta-se, faz-se reconhecer*” (DETIENNE, 1988, p. 14). Esse aspecto da atuação dionisíaca faz com que Dioniso se revele como uma divindade sempre em movimento, uma forma em perpétua mudança – ser vagante e inconstante são traços inerentes à natureza ambígua deste deus. Desse modo, Dioniso age como um deus epidêmico em uma série de narrativas que envolvem as suas chegadas, que são caracteristicamente mais perturbadoras do que amenas, uma vez que são histórias repletas do frenesi e da transgressão da ordem que sempre ocorrem quando Dioniso está presente. As epifanias dionisíacas são tipicamente marcadas por confrontos ou por formas de hostilidade, retratadas pelo desprezo e/ou pela negação explícita de sua divindade, que frequentemente culminam na perseguição violenta ao deus e/ou às suas companheiras *μαινάδες* (mênades). Como Detienne (1988, p. 17) bem observa, se o mito de Dioniso repete e reafirma obstinadamente esses temas de sua epifania entre os homens (e até mesmo entre os deuses, como no motivo da perseguição de Hera contra ele e a mãe mortal), é provavelmente porque tais temas apresentam os traços de sua essência divina. O modo de ser e de agir de Dioniso absolutamente o torna único entre todas as potências divinas do panteão grego.

À vista disso, conforme Otto (1965, p. 43), no cerne do mito de Dioniso está presente a imagem das mulheres, divinas ou mortais, que o criaram na infância e se tornaram as suas companheiras inseparáveis, depois que ele atingiu a maturidade. É notável que todas elas sofrem as adversidades e as perseguições que são frequentemente experimentadas pelo próprio Dioniso, desde o seu nascimento. Mas essas mulheres não são apenas vítimas de experiências terríveis, elas também são agentes de ações igualmente aterradoras – como o é, de fato, o próprio Dioniso. As ações inusitadas realizadas pelas mênades, que constituem a razão das perseguições empreendidas contra elas, são motivadas pela *μανία* incitada por Dioniso – é, portanto, fundamental compreender que o frenesi dessas mulheres provém da competência única do deus.

No mito, então, Dioniso é cercado por mulheres loucas. Essas mulheres são caracterizadas especificamente como mães: elas aparecem nutrindo e cuidando de recém-nascidos (cujo arquétipo é o infante Dioniso), e amamentando filhotes de animais selvagens.

¹²¹ Segundo Detienne (1988, pp. 12-13), *ἐπιδημία* (epidemia) é um termo técnico que se relaciona ao âmbito da teofania. As *ἐπιδημῖαι* (epidemias) designavam os sacrifícios oferecidos aos deuses em sua chegada, quando se acreditava que eles estariam presentes nos santuários ou nas festas realizadas em sua honra. As *ἐπιδημῖαι* correspondem às *ἀποδημῖαι* (apodemias), sacrifícios de despedida. São os deuses migrantes, como Dioniso, que têm direito às *ἐπιδημῖαι*.

No entanto, elas também caçam e despedaçam esses mesmos animais a fim de devorar a sua carne crua. A mãe e nutriz que, contraditoriamente ao seu papel, agride os filhotes de animais e, por vezes, até mesmo o próprio filho, é uma forma sempre recorrente do mito de Dioniso. Deve-se salientar que o deus, a quem tais seguidoras frenéticas honram, é ele próprio louco – para Otto (1965, p. 127), este dado leva à constatação de que qualquer explicação das formas que manifestam a realidade religiosa de Dioniso é aplicável a ele, em primeiro lugar. Apropriadamente, a mais antiga referência literária a Dioniso, aquela da *Ilíada* (VI, v. 132), designa-o como *μαινόμενος*. Do mesmo modo, uma série de epítetos importantes não deixa dúvida de que as principais práticas das ménades também se aplicam a Dioniso – e, verdadeiramente, a ele antes delas¹²²: o deus é o baco por excelência¹²³; ele próprio é o portador do tirso¹²⁴, o grande caçador¹²⁵, o destruidor de homens¹²⁶, o comedor de carne crua¹²⁷. O epíteto *μαινόμενος* corresponde, portanto, à condição com a qual o deus foi honrado, segundo a perspectiva mítica.

No mito, Dioniso recorrentemente envia a loucura e, quando aparece, exige ser bem recebido primeiro pelas mulheres – quando isso não ocorre, o deus as impele a adorá-lo. Como Otto (1965, pp. 133-34) ressalta, por vontade própria ou por coação, são sempre as mulheres que primeiro respondem à sua chegada, com o comportamento do insano. O mito nos conta de novo e de novo como a *μανία* de Dioniso retira as mulheres do confinamento doméstico, com o propósito de fazê-las ultrapassar a limitação de suas vidas cotidianas (ato de *ὑβρις* ritualmente consentido). No ambiente selvagem das montanhas, as mulheres devem abandonar momentaneamente os seus papéis cívicos de esposas e mães sensatas; para honrar o deus, elas devem se enfurecer com ele, como membros de sua comitiva orgiástica. Esse arrebatamento que Dioniso exige das mulheres, de fato, provoca uma *reversão da ordem*

¹²² Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 133-67.

¹²³ *Βάκχος* designa Dioniso como “o baco por excelência”; já os epítetos *Βάκχιος*, *Βακχεῖος* e *Βακχεύς* se referem a Dioniso como “o deus das bacantes” (cf. Santamaría, 2013, p. 44). Para uma explicação mais detalhada do significado do termo *Βάκχος* e de seus derivados, ver pp. 143-44 deste estudo.

¹²⁴ *Θυλλοφόρος*: epíteto de Dioniso que significa “o portador da haste, do ramo” (cf. a inscrição *Kos SIG 1012*, 7; Bierl, 2018, p. 267). Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 556-59: “πόθι Νύσας ἄρα τᾷς θηροτρόφου θυρσοφορεῖς θιάσους, ὃ Διόνυσ’;”/“para onde conduzes os coros, ó Dioniso portador de tirso? Para Nisa, berço das feras?” (Tradução de Eudoro de Sousa, 2011, p. 37).

¹²⁵ *Ζαγρεύς* (cf. *Etymologicum Gudianum*, s.v. *Ζαγρεύς*; Otto, 1965, p. 191; Kerényi, 2002, p. 72). Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 1189: “ὁ Βάκχιος κυναγέτας σοφὸς”/“o Báquio caçador sábio” (Tradução de Torrano, 1995, p. 115).

¹²⁶ *Ἀνθρωπορραΐστης*: assim nomeado, a maioria dos estudiosos concede ao deus a função de “desmembrador de homens” (cf. Otto, 1965, p. 192). Entretanto, segundo Georgoudi (2011, p. 49), tal significado do epíteto não é exato: o verbo *ραίω* não significa “desmembrar/rasgar”, que em grego é *διαμελίζω*, mas sim “quebrar/atacar/bater”. Desse modo, Dioniso *Ἀνθρωπορραΐστης* seria o deus que “quebra homens” – ou, como Obbink (1996, p. 74) interpreta, o “destruidor de homens”. Cf. Eliano, *Sobre a natureza dos animais*, 12.34.

¹²⁷ *Ὠμηστής* (cf. Plutarco, *Vida de Temístocles*, 13.1; Otto, 1965, p. 109; Kerényi, 2002, p. 75; Georgoudi, 2011, p. 50).

vigente nas comunidades em que ele aparece. Por exemplo, no caso do mito referente às Protíades, as três irmãs, que se recusaram a prestar culto a Dioniso, enlouqueceram e, por isso, foram compelidas a abandonar o palácio paterno. Com o passar do tempo, a loucura das Protíades se espalhou no restante da população feminina de Argos: as esposas abandonaram os lares, vagaram no ambiente selvagem e chegaram ao ponto culminante de matar os próprios filhos. Neste mito, a *μαρία* incitada por Dioniso se revela como um mal que atinge todas as mulheres argivas – é um castigo do deus em razão da *ἀσέβεια* (impiedade, sacrilégio) cometida contra ele. Em Nono, aparece frequentemente a imagem da mulher que deixa sua vida e tarefas domésticas para correr com os cabelos soltos nas danças corais em honra de Dioniso. Não deve haver dúvidas de que, no mito, tais mulheres, mortais ou divinas, refletem o comportamento do deus: a natureza das *μαινάδες*, em referência a qual elas recebem o seu nome, é, portanto, a natureza do deus. Dioniso é o deus louco; por sua causa, as ménades são loucas (cf. Otto, 1965, p. 135).

O traço fundamental da essência de Dioniso é, então, a loucura. Tal propriedade da natureza dionisiaca elucida toda a área de competência do deus. O mito acentua que a presença de Dioniso (ou a ação de seus instrumentos, como o vinho e o teatro) costumeiramente causa uma *reversão da ordem* – isso porque a adoração ao deus inclui a adesão a práticas que extrapolam as convenções tradicionais do comportamento humano, familiar, cívico e religioso. Dioniso, enquanto representante divino de uma dimensão da realidade que precisa ser venerada, se coloca acima da ordem ao exigir comportamentos tão estranhos à comunidade civilizada dos deuses e dos homens que ele é, por isso mesmo, enxergado e concebido como louco. Dioniso demanda que seu séquito seja composto especialmente por mulheres – estas integrantes marginais da comunidade cívica. Dioniso as impele a abandonar por inteiro, ainda que provisoriamente, as normas que permitem a sua integração no seio da comunidade: não mais filhas e esposas, elas devem tornar-se seres erradios que vivem além dos limites da civilização; elas devem abdicar do seu *status* humano e se aproximar da esfera animal. Até mesmo na dimensão divina Dioniso rompe a ordem estabelecida: é um deus nascido de uma mulher mortal – depois de seu advento, a regra da linhagem divina pura foi quebrada. Além disso, diferentemente dos outros deuses, Dioniso faz questão de conviver com os mortais: de fato, ele não é um residente do Olimpo, ele é um errante que passa a maior parte de seu tempo perambulando entre a terra e o mar. Estranhamente ao comportamento típico de um deus, Dioniso se envolve com seus seguidores nas práticas orgiásticas de seu culto: ele participa das danças corais e, até mesmo, de seus

sacrifícios (ele caça e se alimenta da carne crua do animal sacrificial, e consome o vinho oferecido a ele). Desse ponto de vista, Dioniso é um louco até mesmo entre os deuses.

Evidentemente, as formas da dimensão cultural-religiosa coordenada por Dioniso também serão estruturalmente organizadas por traços concernentes ao campo da *μανία* – onde a transgressão excessiva do ordenamento tem lugar. Como Otto (1965, p. 136) adequadamente ressalta, a visão de todo deus é, de fato, a visão de um mundo – ou seja, só pode existir a concepção de um deus louco se existir um mundo, igualmente louco, que possa revelar esse deus através dele. Isto significa compreender que as formas pertencentes ao fenômeno religioso dionisíaco contêm componentes que exortam, como o próprio deus, a alteridade em suas múltiplas valências: a *μανία*, o vinho, a representação trágica – todos estes meios comportam a vinda de um estado de alteração das condições existenciais normais. Com efeito, a pessoa que participa das experiências proporcionadas pela imersão no êxtase dionisíaco, no consumo do vinho, e no espetáculo trágico sofre um distanciamento do cotidiano. A *μανία*, o vinho e a representação trágica provocam, embora de modos diferentes, uma perda da ordem, das convenções sobre as quais se fundamentam as normas da existência coletiva (cf. Massenzio, 1995, p. 24).

Assim nota-se, com Massenzio (1995, p. 24), um componente essencial do dionisismo que se manifesta em todas as suas formas: a *reversão da ordem* vigente. É importante observar que esse traço do fenômeno dionisíaco se associa a uma propriedade fundamental do gênero trágico, assinalada por Aristóteles (*Poética*, XI, 1452a 22): a *περιπέτεια* – a reversão da situação inicial do herói, que constitui o núcleo da tragédia enquanto tal. Como Aristóteles (*Poética*, VII, 1451a 13-15) expressa, a tragédia visa representar um certo destino heroico no momento em que ele muda ao seu reverso, ao seu contrário, expressando a passagem da adversidade à prosperidade ou da prosperidade à adversidade. O que a encenação de tal reversão conota é que a condição humana não é estável, não é passível de ser definida perenemente – isto porque, além das intenções dos sujeitos humanos, há um plano divino, que o mortal não controla, que destrói as certezas estabelecidas, transformando o feliz em infeliz, o afortunado em desafortunado, ou vice-versa. Disso resulta que o limite que separa a ordem da transgressão da ordem se torna fluído, visto que é possível transitar de um âmbito a outro na duração de uma existência. É este tipo de realidade que a tragédia deseja representar; é este conhecimento que o gênero trágico tem a intenção de transmitir aos espectadores.

Conforme Massenzio (1995, p. 25), comparando o conteúdo trágico com a estrutura dionisiaca, é possível notar traços comuns, não sem importância, como a *transgressão*, a ausência de limites entre condições opostas, a *reversão da ordem*. Trata-se de traços, presentes na estrutura dionisiaca, que são transformados diversamente segundo o enredo encenado pela tragédia. A presença de traços convergentes induz a afirmar que o conteúdo trágico, de fato, se harmoniza com os predicados de Dioniso e de seu universo cultural-religioso. O que se pretende ressaltar aqui é que a forma de Dioniso é fundamental para se compreender as demais formas de sua dimensão cultural-religiosa: “a forma primordial é ela mesma louca – a matriz da dualidade e a unidade da desunião”¹²⁸ (OTTO, 1965, p. 137).

Isto posto, o que se propõe demonstrar, nas seções subsequentes, é que cada uma das formas dionisiacas constitui, de fato, uma única entidade – ou seja, todas elas são formadas pela mesma estrutura, que tem como instrumento de expressão traços constantes conectados entre si por relações constantes. Nesse caso, a diferença entre o mito dionisiaco e a tragédia teria um caráter “formal” – em função das transformações diversas (e nunca casuais) dos mesmos traços e das relações entre eles, e da relevância distinta atribuída, no interior de cada forma, a uma relação comparada com a outra. Tal abordagem não significa desconsiderar as diferenças entre as formas concernentes ao fenômeno dionisiaco, mas trata-se de reconhecer que somente a nível estrutural é possível compreender a situação cultural que se constrói tanto no mito dionisiaco quanto na tragédia – situação cultural que inclui, de fato, variedade, mais ou menos ampla, de modos de ser e de expressão. Cada forma dionisiaca abre uma perspectiva particular no interior de um discurso comum, que, por isso mesmo, constitui uma estrutura.

Logo, pode-se conceber que as diferentes formas do fenômeno religioso dionisiaco são complementares entre si, uma vez que constituem uma única entidade que tem como sustentáculo uma mesma estrutura, que se expressa por um número determinado de relações convergentes (por exemplo, a presença de Dioniso¹²⁹; a *transgressão* e a *reversão da ordem* vigente). Não é arbitrário, portanto, o fato histórico de que o espetáculo trágico, em Atenas, foi somente realizado no interior do culto a Dioniso, cuja etiologia estava nas raízes

¹²⁸ Minha tradução (inglês-português).

¹²⁹ Não se pode esquecer que, durante a realização dos espetáculos dramáticos na *Grande Dionísia*, se acreditava que Dioniso estaria presente no seu teatro, na forma de seu ídolo e de seu sacerdote (cf. Vernant, 2001, p. 350) – ou seja, a presença de Dioniso, no festival dramático, oferecia a ocasião sacral perfeita para que a *reversão da ordem* (a manifestação da realidade de Dioniso por excelência) fosse encenada pela tragédia e, ao mesmo tempo, contida através de sua função ritual.

do mito dionisíaco – em outras palavras, tratava-se, em realidade, de um único fenômeno cultural-religioso. Desse modo, o mito e culto dionisíacos e a tragédia se referem a um único patrimônio de experiência e apresentam, por isso mesmo, traços comuns. Não obstante, a sua recíproca autonomia é em função do modo pelo qual tais traços convergentes são transformados e diferentemente organizados, segundo as necessidades de cada forma. Daí resulta a exigência de apreender a estrutura do mito de Dioniso para que se possa comparar seus traços constitutivos com aqueles da tragédia – exame que tornaria manifesta as relações intrínsecas entre o fenômeno religioso dionisíaco e o gênero trágico.

Portanto, nessa próxima seção, analisa-se o conjunto do mito de Dioniso a fim de elaborar o sistema da estrutura dionisíaca, que se mostrará fundamental para a demonstração da relação entre Dioniso e a tragédia grega. É importante ressaltar que as versões do mito dionisíaco são, do ponto de vista de seu conteúdo aparente, independentes entre si – isto é, elas não obedecem a uma ordem cronológica de continuidade e, além disso, são oriundas de autores e de épocas diferentes. Por isso, com o intuito de propiciar a análise, procura-se apresentar as variantes do mito de Dioniso de acordo com uma ordem de sucessão, minimamente plausível, criada somente para facilitar a compreensão do mito em sua totalidade. Assim sendo, o conjunto do mito de Dioniso será analisado na seguinte sequência: (i) o mito de nascimento; (ii) mito da infância divina; e (iii) o mito de resistência.

4.2. O mito de nascimento

Conforme Zeitlin (2002, p. 195), como figuras antropomórficas, os deuses têm uma história de vida, cuja função é revelar como eles vieram à existência, estabeleceram as suas identidades e prerrogativas individuais, e como lhes foi atribuído um lugar no panteão divino, que se organiza ao longo de linhagens familiares. Embora os deuses sejam isentos da morte, eles se assemelham aos mortais na medida em que estão igualmente sujeitos às regras de genealogia e às leis de procriação. A mitologia grega é, de fato, preocupada com as origens, e essa é uma característica cultural, distintiva dos gregos antigos, que não deve ser ignorada: a própria insistência de Aristóteles na necessidade de examinar a *ἀρχή* para se compreender o *τέλος* (estágio final, maturidade) de qualquer ente pode ser expressa em termos filosóficos, mas tal concepção é completamente devida ao pensamento mítico grego.

Quando se trata dos deuses, ainda com Zeitlin (2002, pp. 195-96), a imaginação mitológica é livre para explorar os processos biológicos comuns de concepção, nascimento e

criação – de fato, opera-se com estratégias reprodutivas não disponíveis na esfera humana. Tais estratégias vão desde a partenogênese (competência peculiar de *Γαῖα*) até uma direta reversão da geração natural, quando uma divindade masculina dá à luz a um filho – habilidade excepcional de Zeus que gerou Atena, nascida de sua cabeça, e Dioniso que, em seu segundo nascimento, nasceu da coxa do pai. No quesito concepção, o nascimento de Dioniso é incomum não somente porque ele nasceu da coxa de Zeus, mas precisamente porque ele nasceu duas vezes, sendo a primeira delas por parto natural de sua mãe mortal, Sêmele – Dioniso é o único deus nascido de uma mulher humana em todo panteão olímpico. Desse modo, nota-se que, no âmbito mitológico, até mesmo o processo de parição se mostra relevante para a determinação da natureza e da esfera de competências de determinado deus.

Partindo da perspectiva das origens, então, pode-se estabelecer os principais traços constituidores do cosmos dionisíaco. Fundamental para a compreensão da essência ambígua de Dioniso, que, inclusive, reflete a dimensão cultural-religiosa coordenada por ele, é, sem dúvida, a sua condição de deus imortal nascido da união de Zeus com uma mulher mortal. Todas as demais relações mistas do “pai de homens e deuses” (*Hino Homérico I a Dioniso*) geraram somente heróis (cf. *Ilíada*, XIV, 315-28); e, por mais que alguns deles tenham, como se sabe, transcendido a finitude humana através de circunstâncias especiais, como a apoteose (à semelhança de Héracles), nenhum deles usufruiu, desde o nascimento, do *status* divino. Com efeito, no mito, Dioniso pode sofrer ou, até mesmo, morrer, mas ele definitivamente passa por essas experiências de *precariedade* como deus, e não como humano ou semideus. Como Gödde (2011, p. 94) bem observa, diferentemente dos deuses homéricos sempre vivos (cf. *Ilíada*, I, v. 290), a divindade dionisíaca comporta uma dimensão conspícua da experiência humana.

Como é natural nos mitos do repertório grego, a história de nascimento de Dioniso tem variantes: por exemplo, além do mito conhecido de que ele foi gerado da união entre Zeus e a princesa tebana Sêmele, há outra história completamente diferente, pertencente à tradição mística órfica, em que Dioniso aparece como Zagreu, o filho de Zeus com a deusa Perséfone¹³⁰. No entanto, como Bremmer (2013, p. 12) assinala, a tradição que atribui a maternidade de Dioniso a Perséfone não deve ser generalizada para toda a religião grega. O mito de Dioniso Zagreu se refere a uma tradição mística localizada às margens da tradição convencional pan-helênica (cf. Henrichs, 2013, pp. 563-34), que pode ser extraída de fontes

¹³⁰ Calímaco (fr. 43. 117 Pfeiffer) identifica a figura mítica de Zagreu com o Dioniso nascido de Zeus e Perséfone. Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, III. 62.8; V. 75.4), por sua vez, identifica Dioniso Zagreu com a tradição mística órfica.

clássicas e arcaicas como Homero, Hesíodo, os *Hinos Homéricos*, a poesia lírica-coral e o drama trágico, segundo a qual Dioniso é filho de Sêmele (cf. Zeitlin, 2002, p. 198).

Assim, como fonte principal do mito de nascimento, utiliza-se a versão que aparece no prólogo (v. 1-63) e no párodo (v. 64-167) das *Bacantes* de Eurípides – tragédia que constitui, até o presente, a fonte mais antiga e mais completa, pertencente ao período Clássico (século V a.C.), acerca do dionisismo (cf. Torrano, 1995, p. 19; Schwartz, 2013, p. 304). Conforme Vernant (1999, p. 335), a riqueza e a complexidade da obra, a densidade do texto, fazem das *Bacantes* uma fonte incomparável, que indica o que possivelmente foi a experiência religiosa dionisiaca nos seus traços singulares. Além das *Bacantes*, utilizam-se as versões do mito de nascimento presentes em Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 4-3) e em Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, III. 64. 3-7). As versões destes dois autores em muitos aspectos convergem com a tradição mitológica apresentada por Eurípides, mas, como será notado, tais versões oferecem maiores detalhes para tramas que estão apenas esboçadas nas *Bacantes*, como a intimidade da relação entre Zeus e Sêmele; o estratagema empreendido por Hera contra Sêmele, o qual induziu o parto prematuro de Dioniso; e a perseguição de Hera a Dioniso. Apresenta-se, a seguir, o mito de nascimento do deus, em conformidade com os relatos de Eurípides, de Pseudo-Apolodoro e de Diodoro Sículo, respectivamente:

Dioniso:

Venho a esta terra tebana, filho de Zeus, Dioniso, que nasce da filha de Cadmo, Sêmele, partejada por relampeado fogo. Troquei a forma de Deus pela humana, presente às águas de Dirce e às de Ismeno. Vejo o monumento à minha mãe fulminada lá perto das casas e ruínas do palácio a fumarem chama ainda viva do fogo de Zeus, imortal agressão de Hera à minha mãe. Louvo Cadmo que tornou intocável este chão, o recinto da filha; eu o cobri todo ao redor com o cacheado verdor de videira. (*Bacantes*, v. 1-12).

Coro de Bacas:

Brômio Deus filho de Deus, Dioniso, vinde trazê-lo, das montanhas frígias para as amplas ruas da Grécia, o Brômio, quem a mãe pariu nas dores de um parto coagido ao voar o trovão de Zeus, do ventre ela o deu à luz prematuro, assim deixando a vida ao golpe do raio. Logo ainda recém-parido Zeus Cronida o acolheu, ocultou-o em sua coxa, preso com alfinetes áureos esconde-o longe de Hera. Quando o Destino determinou deus à luz tauricórnio Deus, coroou-o com coroas de víboras, donde as Loucas rodeiam com serpentes bravias as próprias tranças. (*Bacantes*, v. 84-104).

Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 4.3): Σεμέλης δὲ Ζεὺς ἐρασθεὶς Ἥρας κρύφα συνευνάζεται. ἡ δὲ ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ Ἥρας, κατανεύσαντος αὐτῇ Διὸς πᾶν τὸ αἰτηθὲν ποιήσειν, αἰτεῖται τοιοῦτον αὐτὸν ἐλθεῖν οἷος ἦλθε μνηστευόμενος Ἥραν. Ζεὺς δὲ μὴ δυνάμενος ἀνανεῦσαι παραγίνεται εἰς τὸν θάλαμον αὐτῆς ἐφ' ἄρματος ἀστραπαῖς ὁμοῦ καὶ βρονταῖς, καὶ κεραυνὸν ἵησιν. Σεμέλης δὲ διὰ τὸν φόβον ἐκλιπούσης, ἐξαμηνιαῖον τὸ βρέφος ἐξαμβλωθὲν ἐκ τοῦ πυρὸς ἀρπάσας ἐνέρραψε τῷ μηρῷ. ἀποθανούσης δὲ

Σεμέλης, αἱ λοιπαὶ Κάδμου θυγατέρες διήνεγκαν λόγον, συνηνῆσθαι θνητῷ τινι Σεμέλῃν καὶ καταψεύσασθαι Διός, καὶ ὅτι διὰ τοῦτο ἐκεραυνώθη. κατὰ δὲ τὸν χρόνον τὸν καθήκοντα Διόνυσον γεννᾷ Ζεὺς λύσας τὰ ῥάμματα, καὶ δίδωσιν Ἑρμῇ. ὁ δὲ κομίζει πρὸς Ἰνὼ καὶ Ἀθάμαντα καὶ πείθει τρέφειν ὡς κόρην. ἀγανακτήσασα δὲ Ἥρα μανίαν αὐτοῖς ἐνέβαλε, καὶ Ἀθάμας μὲν τὸν πρεσβύτερον παῖδα Λέαρχον ὡς ἔλαφον θηρεύσας ἀπέκτεινεν, Ἰνὼ δὲ τὸν Μελικέρτην εἰς πεπυρωμένον λέβητα ῥίψασα, εἶτα βαστάσασα μετὰ νεκροῦ τοῦ παιδὸς ἤλατο κατὰ βυθοῦ. καὶ Λευκοθέα μὲν αὐτὴν καλεῖται, Παλαίμων δὲ ὁ παῖς, οὕτως ὀνομασθέντες ὑπὸ τῶν πλεόντων: τοῖς χειμαζομένοις γὰρ βοηθοῦσιν. ἐτέθη δὲ ἐπὶ Μελικέρτῃ ὁ ἀγὼν τῶν Ἰσθμίων, Σισύφου θέντος. Διόνυσον δὲ Ζεὺς εἰς ἔριφον ἀλλάξας τὸν Ἥρας θυμὸν ἔκλεψε, καὶ λαβὼν αὐτὸν Ἑρμῆς πρὸς νύμφας ἐκόμισεν ἐν Νύσῃ κατοικοῦσας τῆς Ἀσίας, ἃς ὕστερον Ζεὺς καταστέρισας ὠνόμασεν Ὑάδας.¹³¹

Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, III. 64. 3-7): [...] Διόνυσόν φασιν ἐν Θήβαις ταῖς Βοιωτίαις ἐκ Διὸς καὶ Σεμέλης τῆς Κάδμου. μυθολογοῦσι γὰρ ἐρασθέντα Δία μιγῆναι πλεονάκις αὐτῇ διὰ τὸ κάλλος, τὴν δ' Ἥραν ζηλοτυποῦσαν καὶ βουλομένην τιμωρίᾳ περιβαλεῖν τὴν ἄνθρωπον, ὁμοιωθῆναι μὲν τινι τῶν ἀποδοχῆς τυγχανουσῶν παρ' αὐτῇ γυναικῶν, παρακρούσασθαι δὲ τὴν Σεμέλῃν:

εἰπεῖν γὰρ πρὸς αὐτὴν ὅτι καθήκον ἦν τὸν Δία μετὰ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας τε καὶ τιμῆς ποιῆσθαι τὴν ὁμιλίαν ἥπερ χρᾶται κατὰ τὴν πρὸς τὴν Ἥραν συμπεριφοράν. διὸ καὶ τὸν μὲν Δία, τῆς Σεμέλης ἀξιούσης τυγχάνειν τῶν ἴσων Ἥρα τιμῶν, παραγενέσθαι μετὰ βροντῶν καὶ κεραυνῶν, τὴν δὲ Σεμέλῃν οὐχ ὑπομείνας τὸ μέγεθος τῆς περιστάσεως τελευτῆσαι καὶ τὸ βρέφος ἐκτῶσαι πρὸ τοῦ καθήκοντος χρόνου. καὶ τοῦτο μὲν τὸν Δία ταχέως εἰς τὸν ἑαυτοῦ μηρὸν ἐγκρύψαι: μετὰ δὲ ταῦτα τοῦ κατὰ φύσιν τῆς γενέσεως χρόνου τὴν τελείαν αὔξησιν ποιήσαντος ἀπενεγκεῖν τὸ βρέφος εἰς Νῦσαν τῆς Ἀραβίας. ἐνταῦθα δ' ὑπὸ νυμφῶν τραφέντα τὸν παῖδα προσαγορευθῆναι μὲν ἀπὸ τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ τόπου Διόνυσον, γενόμενον δὲ τῷ κάλλει διάφορον τὸ μὲν πρῶτον ἐν χορείαις καὶ γυναικῶν θιάσοις καὶ παντοδαπῇ τρυφῇ καὶ παιδιᾷ διατελεῖν: μετὰ δὲ ταῦτα στρατόπεδον ἐκ τῶν γυναικῶν συναγαγόντα καὶ θύρσοις καθοπλίσαντα στρατείαν ἐπὶ πᾶσαν ποιήσασθαι τὴν οἰκουμένην. καταδείξαι δὲ καὶ τὰ περὶ τὰς τελετὰς καὶ μεταδοῦναι τῶν μυστηρίων τοῖς εὐσεβέσι τῶν ἀνθρώπων καὶ δίκαιον βίον ἀσκοῦσι, πρὸς δὲ τούτοις πανταχοῦ πανηγύρεις ἄγειν καὶ μουσικοὺς ἀγῶνας συντελεῖν, καὶ τὸ σύνολον συλλύοντα τὰ νείκη τῶν ἐθνῶν καὶ πόλεων ἀντι

¹³¹ “Zeus se apaixonou por Sêmele e se uniu a ela, às ocultas de Hera. Zeus prometeu a Sêmele conceder-lhe o que ela lhe pedisse, e ela, enganada por Hera, pediu que ele se lhe apresentasse tal como quando havia cortejado Hera. Sem poder recusar, Zeus se apresentou na câmara nupcial em um carro, entre relâmpagos e trovões, e lançou um raio. Como Sêmele havia perecido de pavor, Zeus arrebatou do fogo o feto de seis meses e costurou-o em sua coxa. Após a morte de Sêmele, as outras filhas de Cadmo divulgaram a notícia de que Sêmele tivera uma relação amorosa com um mortal e acusara Zeus em falso, e que, por esse motivo, havia sido fulminada. Chegado o tempo apropriado, Zeus desfez a costura, deu à luz a Dioniso e o confiou a Hermes, que o levou para junto de Ino e Átamas e os persuadiu a criarem-no como uma menina. Mas Hera, indignada, enlouqueceu-os, Átamas caçou Learco, seu filho mais velho, como se fosse um cervo e o matou, e Ino jogou Melicertes num caldeirão fervente e, em seguida, carregou-o com o cadáver de seu filho, e lançou-se às profundezas do mar. Ela também é chamada Leucótea, e o menino, Palémon; assim lhes chamam os navegantes, pois que lhes prestam auxílio nas tormentas. Em honra de Melicertes foram instituídos por Sísifo os jogos ístmicos. Zeus conseguiu desviar a cólera de Hera, ao transformar Dioniso num cabrito, e Hermes o pegou e o levou para junto das Ninfas que viviam no Nisa, na Ásia, às quais Zeus, após sua transformação em estrelas, denominou Híades”. Tradução de Cabral (2013, pp. 96-97).

τῶν στάσεων καὶ τῶν πολέμων ὁμόνοιαν καὶ πολλὴν εἰρήνην
κατασκευάζειν.¹³²

Como se pode observar nos relatos citados acima, o mito de nascimento de Dioniso já fornece as evidências que justificam a sua natureza paradoxal (cf. Otto, 1965, p. 65). Nas *Bacantes* de Eurípides, é o próprio Dioniso que se apresenta como deus imortal, filho de Zeus e da cadmeia Sêmele. Neste prólogo, Dioniso narra apenas o seu primeiro nascimento, oriundo de sua mãe humana, no momento em que ela foi partejada pelo raio de Zeus – o deus não relata o seu segundo nascimento, que só será descrito pelo coro de bacantes lídias no párodo. Como o próprio Dioniso frisa (v. 26-54), o seu nascimento humano é a razão para que a família real de Tebas (com a única exceção de Cadmo) e o povo tebano (exceto Tirésias) duvidem de sua ascendência e natureza divinas – de fato, Dioniso enfatiza o seu nascimento humano porque este promove a intriga que conduz todo o drama. A partir do primeiro verso da tragédia, a filiação imortal de Dioniso, reconhecida por suas fiéis, mas negada por seus opositores, será reiterada mais de uma dezena de vezes (v. 84; 366; 417; 466; 522; 550; 581; 603; 725; 859; 1037; 1042; 1341). Ao chegar em Tebas, Dioniso não tem apenas a intenção de instituir o seu culto, mas também de limpar a reputação de sua mãe, difamada pelas irmãs e pelo sobrinho Penteu, e de fazer-se reconhecer como deus:

Dioniso:
Deve esta cidade saber, ainda que não queira, que não está iniciada em meus Baqueumas, e devo pronunciar a defesa de mãe Sêmele manifesto aos mortais Nume que ela deu a Zeus. (*Bacantes*, v. 39-42).

Ainda relatando o seu próprio devir, Dioniso declara que a morte de sua mãe e o seu consequente nascimento prematuro foram impelidos por uma agressão arquitetada por Hera, a esposa imortal de Zeus. O relato de Dioniso sobre a sua estirpe humana termina com a

¹³² “Dizem que Dioniso nasceu em Tebas da Beócia, de Zeus e de Sêmele, a filha de Cadmo. Pois contam no mito que Zeus, tendo se apaixonado, se uniu muitas vezes com ela por causa de sua beleza, mas Hera, estando enciumada e desejando lançar a punição na mortal, tomou a forma de uma das mulheres que alcançou por acaso a estima dela, e enganou Sêmele: pois disse para ela que era adequado que Zeus viesse à luz, para fazer o intercuro, na mesma forma e honra como quando ele se unia a Hera. Por causa disso Zeus, ao estar sujeito a consentir [com o pedido] de Sêmele de honras iguais a Hera, apareceu com trovões e raios, e Sêmele, não tendo suportado a magnitude da circunstância, morreu e abortou o feto antes do tempo apropriado. E Zeus rapidamente o escondeu em sua própria coxa: depois disso, quando o tempo que a natureza prescreveu para o nascimento completou seu curso, [levou] a criança para Nisa da Arábia. Lá, tendo sido criada pelas ninfas, a criança recebeu o nome Dioniso por causa do pai e por causa do lugar; e tendo se tornado distinto em beleza, no início, passava seu tempo nos coros e tíasos de mulheres e em todo tipo de luxúria e diversão: e, depois disso, tendo reunido um exército de mulheres e tendo as armado com tirsos, fez uma expedição por todo mundo habitado. Ele também inventou e ensinou os ritos e compartilhou os mistérios com os homens piedosos e praticantes de uma vida justa, e além disso, conduziu festivais em todo lugar e realizou competições musicais, e, em geral, ele colocou um fim nas lutas entre os povos e cidades e no lugar de dissidências e de guerras produziu a concórdia e muita paz”.

informação de que o recinto nupcial¹³³, lugar onde ocorreu a sua concepção e a morte de Sêmele, se tornou sagrado por obra sua e de Cadmo. Nota-se que esta breve explanação de Dioniso, no prólogo, apenas menciona que Sêmele deu um filho imortal a Zeus, não fornecendo maiores informações sobre a intimidade da relação. Do mesmo modo, Dioniso não entra em detalhes a respeito da agressão de Hera contra a sua mãe. Com efeito, são duas fontes tardias que nos oferecerão maiores detalhes para aqueles eventos apenas esboçados por Dioniso – eventos que foram centrais para que ele se tornasse o deus que é.

As versões de Pseudo-Apolodoro e de Diodoro Sículo são muito próximas e descrevem praticamente os mesmos eventos acerca da contenda entre Sêmele, Zeus e Hera, e da vingança empreendida pela deusa. Os autores narram que Zeus, à revelia de Hera, se apaixonou pela bela filha de Cadmo, e, com ela, manteve frequentes relações íntimas que levaram à concepção de um filho extraordinariamente divino. Por amor, Zeus prometeu à Sêmele que lhe concederia qualquer desejo. Hera, por sua parte, irada devido à traição de Zeus e à gravidez da princesa tebana, elaborou um estratagema para puni-la: tomando a forma de uma criada, a deusa suscitou em Sêmele a pretensão excessiva (*ὑβρις*) de relacionar-se com Zeus assim como ele se unia, em majestade divina, com Hera. Ao exigir a realização de tal anseio, Sêmele caiu em *ὑβρις*¹³⁴, uma vez que pretendeu, arrogantemente, igualar-se em *τιμή*

¹³³ O local onde Sêmele teria se relacionado com Zeus e também morrido foi tratado como um *ἄβατον* (lugar sagrado de chão intocado; cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 10) e transformado em um *σηκός* (recinto sagrado) lembrado como seu túmulo (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 598) e como seu *θάλαμος* (quarto nupcial). De acordo com Bremmer (2013, pp. 9-10), a qualificação *ἄβατον* indica um *status* mais elevado da pessoa morta pelo raio, e este é o caso de Sêmele. O túmulo da princesa foi localizado na Acrópole tebana, e a escolha de tal localização não foi ao acaso: além da Acrópole ser o local mais importante de Tebas, lá os seus habitantes, na Antiguidade, podiam ver os restos de um palácio micênico que havia sido destruído por um grande incêndio. Essa ruína, com suas cinzas, ainda estava visível no tempo de Pausânias (*Descrição da Grécia*, IX. 12 § 3-4), e pode ter dado origem ao mito da morte de uma princesa tebana pelo raio de Zeus.

¹³⁴ A *ὑβρις* se refere a uma transgressão invasiva que suprime e/ou se apropria de um direito alheio, seja de um deus ou de um homem. Já na *Ilíada* (I, v. 203; 214), o termo é empregado para caracterizar a apropriação injusta, por parte de Agamêmnon, do butim de guerra outorgado a Aquiles. Além disso, a *ὑβρις* designa o excesso insolente, proveniente de um mortal, que invade a *τιμή* de um deus e, conseqüentemente, se opõe à *δίκη* (justiça) devida a esse deus (cf. Chantraine, 1999, s.v. *ὑβρις*). Nas versões de Pseudo-Apolodoro e de Diodoro Sículo, Sêmele cai em *ὑβρις* precisamente porque sua relação amorosa com Zeus se apropria da *τιμή* de Hera, cujo domínio divino provém do casamento consumado com Zeus. “Deitar-se com Zeus” e “ter frequentes intercursos sexuais com Zeus” são iniciativas de Sêmele nas quais sua *ὑβρις* já está implícita, pois tais práticas da união consumada com Zeus são prerrogativas de Hera *Τελεία* – a deusa que preside a consumação da união matrimonial (cf. Pausânias, *Descrição da Grécia*, VIII. 22 § 2). Ambos os autores relatam que os frequentes intercursos sexuais de Sêmele com Zeus, os quais culminaram na concepção de Dioniso, atraíram o *φθόνος* (a inveja, a recusa) de Hera. Por causa da honra alheia – de caráter transgressor – que Sêmele usufruía, Hera induziu a princesa à excessiva pretensão (*ὑβρις*) de receber honras iguais a da esposa divina na relação com Zeus. A história de Sêmele segue o padrão comum das ações *ὑβρισται* (transgressoras) que produzem a ruína dos mortais: a união injusta de Sêmele com Zeus – injusta porque invadia o domínio de Hera, configurando, pois, uma ofensa à sua *τιμή* – atraiu a recusa da deusa do matrimônio e, assim, induziu a princesa a um desejo excessivo; este desejo excessivo, por sua vez, trouxe consigo a *ἄτη* (erronia) que fez Sêmele sucumbir ao ardil de Hera e cooperar com a própria ruína. Sobre a transgressão de Sêmele ao domínio de Hera, ver as páginas 120-22, 154-57 deste estudo.

(honra)¹³⁵ à deusa Hera, ultrapassando, assim, os limites prudentes que separam deuses e mortais. Por força da palavra dada, então, Zeus, acompanhado de trovões e raios, se apresentou na câmara nupcial em forma divina, mas Sêmele, devido a sua mortalidade, não pôde suportar o poder de tal epifania e morreu, fulminada pelo raio divino, dando à luz prematuramente a Dioniso – consequências diretas de seu ato de ὕβρις.

Apesar de não descrever diretamente o ardil de Hera e a sua perseguição contra Dioniso, após seu nascimento, Eurípides demonstra conhecer o papel crucial da deusa nos destinos de Sêmele e de seu filho: no párodo das *Bacantes*, o coro narra que a princesa tebana pariu a criança divina em um parto coagido, ao ser atingida pelo raio de Zeus que causou a sua morte. Portanto, imediatamente relacionada à mortalidade de Sêmele está a causa do segundo nascimento de Dioniso – este nascimento duplo que já o distingue de todos os deuses do panteão olímpico. Como se sabe, Zeus não deixou o filho desassistido: ele arrebatou o feto do corpo em chamas da mãe e costurou-o em sua coxa, ocultando-o de Hera. Quando as *Moῖραι*¹³⁶ determinaram (isto é, quando o desenvolvimento do bebê se completou na coxa do pai), Zeus deu à luz o deus dotado com chifres de touro, e, como reconhecimento de sua natureza imortal, coroou-o com serpentes, as quais as loucas bacantes carregam emaranhadas em seus cabelos¹³⁷. O mito de nascimento de Dioniso, nas *Bacantes*, termina no momento da segunda parição por Zeus, e não faz referência direta à perseguição que Hera empreende contra Dioniso – somente marca a necessidade do recém-nascido ser escondido da ira da deusa. Mas as versões de Pseudo-Apolodoro e de Diodoro Sículo fornecem os eventos posteriores ao último nascimento, que nos informam sobre a perseguição de Hera e a criação do infante.

¹³⁵ Como Torrano (2007, pp. 49-50) assinala, um deus grego não é senão a sua τιμή, e toda transgressão ao domínio de um deus implica para ele uma ofensa à sua honra, uma diminuição de sua grandeza, um enfraquecimento na expressão de seu poder – em suma, tocar a τιμή de um deus significa apropriar-se de algum privilégio exclusivo dele, isto é, diminuir-lhe o ser. A τιμή se refere à honra do deus, entendida como o seu domínio no sentido temporal e espacial, bem como no de esfera de atribuições, conjuntos de encargos e de funções exclusivos a ele (cf. Torrano, 2007, p. 49; ver também Liddell e Scott, 1996, s.v. τιμή, ἡ).

¹³⁶ Deusas Lotes ou Fatalidades. As *Moῖραι* constituem o lote, a porção atribuída a cada deus ou homem ao nascer. Hesíodo deu a elas duas ascendências: na *Teogonia*, elas aparecem como filhas da Noite (v. 217-19), e como filhas da união entre Zeus e Θέμις (v. 904-06) – a Lei Ancestral personificada em divindade (cf. Torrano, 2007, p. 61). De acordo com Torrano (2007, p. 76), com essa origem dupla e antinômica, as *Moῖραι* definem e circunscrevem o ser e as atribuições de cada deus e homem e, assim, impõem a cada um os limites configurativos do que são e do que não são e do que podem experienciar e do que não podem.

¹³⁷ Ver imagem da ménade com uma serpente entrelaçada em seus cabelos soltos. Ela carrega um tirso na mão direita e um filhote de leopardo na mão esquerda. Imagem presente em uma κύλιξ (cílrix) de fundo branco ática, pertencente ao ano de 490 a.C., pintada pelo pintor de Brigos. Pode ser consultada em Otto (1965, p. 95), fig. 6. Tal κύλιξ está exposta no museu *Coleções Estatais de Antiguidades (Staatliche Antikensammlungen)* de Munique (n. 2645).

Segundo Pseudo-Apolodoro, após dar à luz a Dioniso, Zeus entregou o bebê a Hermes que o levou até Ino e Átamas (irmã e cunhado de Sêmele, respectivamente) para que eles criassem o infante como se fosse uma menina. Tal recomendação de Zeus pode ter duas justificativas: (i) a criança já seria sexualmente ambígua e, por isso, deveria ser criada conforme a predisposição de seu gênero duplo; (ii) com o intuito de mantê-lo escondido de Hera, o infante deveria ser criado como uma menina para que a deusa não desconfiasse que o bebê, criado por Ino, era Dioniso. O mito não aponta as verdadeiras intenções de Zeus, mas é possível que as duas explicações apresentadas sejam válidas, uma vez que as suas mensagens se complementam. Ainda assim, Hera, empenhada na perseguição a Dioniso, descobriu a trama de Zeus para proteger o filho e, ofendida, instilou a *μαγία* em Ino e Átamas – frenesi violento que levou este último a caçar e a matar o primogênito Learco, e Ino a lançar Melicertes, o caçula, em um caldeirão de água fervente. Depois, ainda ensandecida, Ino se pôs a vagar, carregando o corpo do filho, até lançar-se no mar. O infante Dioniso, metamorfoseado em cabrito por Zeus, escapou da *μαγία* sangrenta que se abateu sobre a casa de sua tia. Hermes, então, levou o irmão até Nisa, na Ásia, para que as ninfas ali residentes criassem o bebê.

Na versão de Diodoro Sículo, não há o motivo da *μαγία* que destruiu Ino e a sua família. O autor somente conta que, após dar à luz a Dioniso, Zeus o levou para Nisa, na Arábia, onde o infante foi criado pelas ninfas¹³⁸. O autor também fornece uma explicação etimológica para o nome *Διώνυσος*, que seria uma combinação da palavra *Διο-* (deus), em homenagem a Zeus, e do radical *-νυσος*, em referência à *Νῦσα* (Nisa), local que acolheu o infante¹³⁹. Diodoro ainda informa que Dioniso cresceu imerso nas danças corais, rodeado por

¹³⁸ Como se pode observar, Pseudo-Apolodoro indicou que Dioniso foi entregue às ninfas de Nisa na Ásia, já Diodoro Sículo identificou esta região montanhosa na Árabia. De fato, não há um consenso, entre as fontes, sobre a localização de Nisa. De acordo com Otto (1965, p. 62), os autores antigos costumavam localizar Nisa tanto em terras distantes quanto em regiões da Grécia. Assim, Sófocles (*Antígona*, v. 1131) mencionou uma Nisa na Eubeia, provavelmente o mesmo local em que Eurípides (*Bacantes*, v. 556) a imaginou. Os relatos que estabelecem Nisa na Trácia consideram uma passagem da *Ilíada* (VI, v. 133), segundo a qual Licurgo expulsou Dioniso e suas nutrizas daquela montanha sagrada (cf. Sófocles, *Antígona*, v. 954-55) – o escólio à *Ilíada* indica que esta Nisa se localizava na Trácia. Entretanto, nem a Trácia, nem a Frígia ou a Ásia Menor parecem ter tido alguma região montanhosa denominada de Nisa. Heródoto (II, 146), por sua vez, narrou que Zeus levou o recém-nascido Dioniso para a Nisa da Etiópia. Pode-se perceber, portanto, que Nisa foi, sem dúvida, o nome de uma montanha divina, localizada em uma terra mítica similar à Hiperbórea (cf. Otto, 1965, p. 61).

¹³⁹ Otto (1965, p. 61) concorda com a explicação etimológica fornecida por Diodoro Sículo: para o filólogo, o nome da montanha Nisa compõe o elemento principal do nome Dioniso. As variantes dialetais *Διώνυσος*, *Διόννυσος* e *Διόνυσος* combinam a palavra *-νυσος* com o radical *-Διο* que aponta para o genitivo do nome de Zeus *-Διός*. Otto assinala que, apesar de não ser possível saber o significado original da palavra Nisa, pode-se conhecer a província a qual ela pertence: em Terpandro (fr. 7), a forma *Νῦσα*, no feminino, aparece como o nome de uma nutriz de Dioniso; e, em um dino de Sófilos, são retratadas três *Νῦσαι* que recebem o bebê Dioniso – constata-se que o nome designa as nutrizas do deus. A região sagrada Nisa, portanto, teria recebido o seu nome de suas habitantes femininas, as *Νῦσαι*; e *Διο-νυσος*, isto é, o “deus *Νῦσος*” ou o “*Νῦσος* de Zeus”, seria definido,

mulheres, e se tornou um deus de beleza incomum (tal qualidade pode ser uma referência à sua sexualidade ambígua). Já amadurecido, Dioniso formou um exército de mulheres armadas com tirsos, e fez campanhas sobre todo o mundo habitado a fim de instruir os humanos em seus ritos.

Pode-se observar que a tradição é congruente em atribuir uma progenitura humana a Dioniso, a despeito de ele ser um deus. Como Otto (1965, p. 70) assinala, o mito não somente apresenta Sêmele como uma mulher mortal, mas também enfatiza que, apesar de não ser uma deusa, ela ainda concebeu um deus: já em Homero (*Ilíada*, XIV, v. 325), Sêmele é mencionada como a princesa tebana que gerou o deus Dioniso; e Hesíodo (*Teogonia*, v. 940-42), não satisfeito em dizer que Sêmele era uma das filhas de Cadmo, ainda ressalta que, mesmo sendo mortal, ela foi capaz de gerar o esplêndido filho imortal. Do mesmo modo, Píndaro (*Olímpica II*, v. 24 e segs.), em completo acordo com a tradição, diz que Sêmele efetivamente morreu pelo estrondo do raio de Zeus, mas, após a ascensão do Hades, ela viveu entre os deuses olímpicos ao lado do filho divino coroado de hera¹⁴⁰. A condição mortal da mãe foi, portanto, um elemento chave para a constituição da essência ambivalente de Dioniso, situada entre Olimpo e Tebas, ordem e transgressão, cultura e natureza (cf. Bremmer, 2013, p. 10).

Não obstante, a segunda gestação de Dioniso, na coxa de Zeus, tem sido interpretada, por alguns autores, como a razão do filho de Sêmele ter se tornado um deus. Notadamente, dadas as circunstâncias ímpares da concepção e do nascimento de Dioniso, a sua natureza divina inata tem sido constantemente questionada, desde o imaginário mítico até os estudos modernos/contemporâneos sobre ele. Não é à toa, portanto, que Dioniso, no mito, deve repetidamente afirmar a verdade sobre a sua divindade, bem como reivindicar a honra de sua mãe que, embora mortal, foi capaz de gerar um filho deus para Zeus (cf. *Hino Homérico VII a Dioniso; Bacantes*, v. 40-41).

por seu nome, como o integrante divino das *νῦσαι*. Viver entre mulheres é um elemento constitutivo da natureza de Dioniso: enquanto *Βάκχος*, o deus é rodeado pelas *βάκχαις*; enquanto *Νῦσος*, ele é rodeado por suas nutrizes *νῦσαι*. Torrano (1996, p. 121) também reitera que, para os gregos antigos, o nome *Διόνυσος* significava “filho de Zeus” (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 1; 27; 84; 466; 550; 859); e das ninfas nutrizes chamadas *Νῦσαι* e da sua morada *Νῦσα* derivaria o segundo elemento *-νῦσος* que compõe o nome de Dioniso. Cf. a representação das três *Νῦσαι* no dino de Sófilos, em *Athenische Mitteilungen* (1889, Plate I). A revista pode ser consultada no site da *Biblioteca Universitária Heidelberg*: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/am1889/0439>. Acesso em 07 de junho de 2021 às 12h38min.

¹⁴⁰ Sêmele foi libertada do Hades por Dioniso e se tornou uma deusa. A ascensão da princesa é representada em vasos áticos desde o ano de 520 a.C., e o motivo da *κατάβασις* (descida ao submundo) de Dioniso, para resgatar a mãe, foi tratado por Iofonte (*TGrF* 22 F 3) em uma tragédia no século V a.C. (cf. Bremmer, 2013, p. 8). Sobre a *κατάβασις* de Dioniso, ver Pausânias (*Descrição da Grécia*, I. 37 § 5; II. 31 § 2); Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.3); e Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, IV. 25.4).

Assim, em concordância com o pressuposto que não atribui a imortalidade congênita a Dioniso, Otto (1965, p. 71) considera que a segunda gestação permitiu que ele amadurecesse no corpo divino de Zeus e, por esse motivo, se tornasse um deus. Bremmer (2013, p. 10), por outro lado, acredita que o nascimento humano de Dioniso não foi realmente humano porque o raio de Zeus que atingiu Sêmele teria a transformado em uma deusa – nesta perspectiva, Dioniso também teria se divinizado naquele momento junto com a mãe, por uma mediação de Zeus. Mas tal interpretação é pouco razoável, uma vez que a tradição mítica claramente afirma que Sêmele morreu, ao ser partejada pelo raio de Zeus, e desceu ao Hades, sendo divinizada somente quando o seu filho deus, já crescido, a resgatou do submundo e a levou para o Olimpo. Ora, a característica fundamental da condição divina é a imortalidade, e os mitos não apontam para tal condição de Sêmele no momento em que ela deu à luz a Dioniso. Já para Torrano (1996, p. 121), a contemplação de Zeus em seu esplendor divino, a qual Sêmele desejou por intervenção de Hera e obteve por força de uma promessa, teria sido a causa decisiva para que Dioniso, sendo filho de mulher mortal, se tornasse deus imortal. A contemplação de Zeus foi, para a princesa tebana, a mais completa união com ele, e, devido a sua realização, o esplêndido filho teve a oportunidade de nascer de novo da coxa do pai – completando, assim, divinamente, a ambígua unidade do ser imortal e da figura finita.

No entanto, uma leitura atenta do mito de nascimento pode conduzir à interpretação de que Dioniso já era um deus no ventre de sua mãe mortal. Ora, como o mito bem expressa, quem morreu instantaneamente, ao ser atingida pelo raio de Zeus, foi Sêmele: Dioniso resistiu à investida violenta e foi parido com vida por sua mãe morta – fato que permitiu a Zeus costurá-lo em sua coxa e completar o seu desenvolvimento que, a despeito do estágio da gestação, era divino. O mito indica que Dioniso, desde o momento de sua concepção, já havia superado tudo aquilo que era mortal – isto é, ele já era imortal no momento mesmo de sua ἀρχή. Deve-se salientar que esta não é uma interpretação inédita (e moderna) do mito de nascimento: outros autores antigos também sugeriram que Dioniso já era divino desde a concepção no útero de sua mãe, ao mencionarem a manifestação de um prodígio dionisíaco que usualmente anuncia a presença epifânica do deus: a dança irrefreável. Por exemplo, no *Peã a Dioniso*¹⁴¹ composto por Filodemo de Escarpeia no século IV a.C., o poeta lírico canta que todos os deuses imortais foram impelidos a dançar no momento em que

¹⁴¹ O texto grego e a respectiva tradução em inglês podem ser consultados em Bowie (2015, pp. 101-05).

Tiona (epíteto de Sêmele)¹⁴² deu à luz a Dioniso. Nono (*Dionisiaca*, VIII, 27 e segs.), por sua vez, relata que Sêmele, durante a gestação, foi surpreendida por um irresistível desejo de dançar e, quando ouvia a música da flauta, era compelida a dançar junto com o bebê em seu ventre. Tais ímpetos de dança, narrados por Filodemo e por Nono, testemunham que o filho concebido por Sêmele não era uma criança comum, mas sim um deus que já expressava a sua natureza divina específica através de um prodígio que se tornaria, a partir de então, o sinal comum de sua teofania. Com efeito, a dança frenética, o fluir de água, leite, vinho e mel da terra, o aroma de incenso sírio no ar constituem sinais, bem ilustrados pelo mito¹⁴³, da epifania do deus.

Ainda assim, a despeito de sua progenitura humana, seria aceitável esperar, com Gödde (2011, pp. 95-96), que o segundo nascimento de Dioniso sem a mãe fosse mais determinante para a composição de sua natureza, como no caso de Atena, cuja função (predominantemente masculina como deusa da estratégia bélica) certamente se deve ao seu nascimento da cabeça de Zeus. Mas tal correlação não pode ser formulada para o nascimento femoral de Dioniso. Zeitlin (2002, p. 203) ressalta que, ao contrário da expectativa, Dioniso parece permanecer eternamente conectado ao mundo das mulheres, suas cuidadoras maternas e também suas mênades, que participam de seus ritos e o acompanham na sua comitiva. Poderíamos supor que, devido ao seu último nascimento, Dioniso logicamente seria mais alinhado ao lado de Zeus e da esfera masculina, mas, de maneira oposta, o mito, desde o século V a.C. pelo menos, salienta a proximidade desse deus com as mulheres, inclusive ao marcar o aspecto feminino de Dioniso – sua característica física mais pronunciada. Coerentemente, Dioniso é a única divindade masculina, dentre todos os deuses olímpicos, cujas relações com as mulheres mortais não são exclusivamente eróticas: nos mitos dionisiacos, as mulheres atuam em outros papéis, aparecendo como mães, nutrizes, oponentes e aliadas em batalhas (cf. Lyons, 1997, p. 110). Logo, o segundo nascimento paterno de Dioniso não tem a consequência de tornar vazia a posição da mãe ou a dimensão da feminilidade no cosmos dionisiaco (cf. Gödde, 2011, p. 95).

Deve-se observar, com Zeitlin (2002, p. 213), que a condição de nascimento de Dioniso influenciou a mais complexa atividade do deus, cuja habilidade de cruzar limites também inclui uma confrontação com os mais importantes de todos os extremos: aqueles

¹⁴² O epíteto Tiona, que designa a mãe de Dioniso, também ocorre no final do *Hino Homérico I a Dioniso* e na *Pítica III* de Píndaro. O deus foi adorado como *Tiônida* em Rodes (cf. Hesíquio, s.v. *Ἐωνίδα*), e Ovídio (*Metamorfoses*, IV, v. 13) designa-o como *Tiôneo*.

¹⁴³ Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 121-67; 704-11; *Hino Homérico VII a Dioniso*; Plutarco, *Quaestiones Graecas*, 38.

entre a vida e a morte bem como entre o pai e a mãe, e seus respectivos papéis. Consequentemente, Dioniso cruza a linha entre *imortalidade* e *mortalidade* devido à condição desigual de seus pais – e este é o ponto crucial da cosmologia dionisiaca.

Partindo da perspectiva do pensamento mítico de que o ser do deus é, sobretudo, qualificado e instaurado por seu nascimento-natureza (cf. Torrano, 2007, p. 78), a dupla origem de Dioniso tem implicações cruciais para a compreensão de seu ser divino e de sua dimensão cultural-religiosa. De acordo com essa noção, o mito de nascimento de Dioniso narra e descreve, como decorrência deste nascimento e da natureza dos progenitores, os diversos aspectos e implicações do poder presentificante (i.e., o poder divino que é Dioniso) e das funções desse poder. Como Torrano (2007, p. 31) assinala, dentro do sistema de referências do pensamento mítico grego, a descendência é sempre uma explicitação do ser próprio e profundo dos genitores – em outras palavras, o ser intrínseco dos pais se explicita e se torna manifesto na natureza e na atividade dos filhos. À vista disso, as circunstâncias do duplo nascimento de Dioniso se dão em conformidade à sua natureza e função divinas.

Assim sendo, como filho de Zeus e de Sêmele, Dioniso reúne, em sua natureza divina e em seu âmbito de existência, traços paradoxais que explicitam as condições respectivas (imortal e mortal) de seus pais. Tal propriedade da natureza dionisiaca é excepcional, uma vez que, segundo a visão de mundo mítica, homens e deuses seriam, por essência, antinômicos e contrastantes: os deuses eram designados como “imortais” enquanto os humanos eram nomeados “mortais”; os deuses eram venturosos, já os homens, aflitos, não apenas por causa da mortalidade, mas também devido à fragilidade.

A clara consciência das diferenças intransponíveis entre deuses e homens aparece na obra de Hesíodo em referência ao mito de Prometeu (cf. *Teogonia*, v. 535-616; *Os Trabalhos e os Dias*, v. 42-101), que se concentra claramente no tema da condição humana em seus aspectos fundamentais. Nesse mito, a condição humana é vista sob o aspecto de sua diferença em relação à condição divina – tal contraste seria o resultado do conflito que opôs Prometeu a Zeus no momento decisivo da separação entre deuses e homens (cf. Brelich, 1985, p. 64). A separação das condições de vida de ambas as raças, que seriam oriundas da mesma matriz, é explanada no mito de fundação do sacrifício cruento pelo titã, que teria fixado o modelo sacrificial por meio do qual os homens honravam os deuses. Este mito, consoante Vernant (2009a, p. 61), se passa no tempo em que deuses e homens ainda não estariam separados: nos prelúdios, eles viviam juntos, participavam dos mesmos banquetes e compartilhavam a mesma felicidade longe de todos os males – nessa Idade de Ouro, os

humanos desconheciam o trabalho, as doenças, a velhice, as fadigas, as mulheres e a morte. Quando Zeus teria instituído o seu reinado, como soberano da ordem cósmica olímpica, e procedido à justa partilha das honras e funções entre os deuses, teria sido necessário fazer o mesmo com os homens a fim de delimitar a esfera própria a cada uma das raças, divina e humana.

Devido ao conhecido ardil de Prometeu, ainda com Vernant (2009a, p. 63), no momento da partilha do primeiro repasto sacrificial que definiria a sorte dos homens, estes teriam ficado com a porção comestível do animal imolado: ao comerem carne perecível, os humanos teriam assinado literalmente a sua sentença de morte. Dominados pela lei da *γαστήρ* (ventre) desde então, os homens se comportariam como todos os animais para sobreviver: a satisfação em devorar a carne de um animal morto, em razão de um apetite inextinguível, seria, portanto, a marca da raça humana que pouco a pouco se desgastaria, uma vez que se nutria da morte de outrem – uma criatura, pois, condenada à fadiga, ao envelhecimento e à morte. Mas, graças ao furto de Prometeu, que teria roubado uma centelha do fogo de Zeus, os homens puderam se distinguir, em certa medida, dos animais que devoram carne crua. Ao cozinhar o alimento, os humanos se inseriram na vida civilizada¹⁴⁴, tornando-se os únicos, dentre todos os animais, que compartilhariam com os deuses a posse do fogo – elemento que uniria novamente os homens e os deuses, pois era por intermédio do fogo que se realizavam as cerimônias sacrificais. A fronteira entre divino e humano seria, então, simultaneamente atravessada pelo fogo sacrificial que teria a função de distinguir, no sacrifício, a parte dos deuses, totalmente consumida pelas chamas, e a parte dos humanos, apenas cozida o suficiente para não ser devorada crua.

Assim, de acordo com o mito prometeico, o ritual de sacrifício tem a função ambígua de aproximar deuses e homens, rememorando a época em que ambas as raças viveriam juntas, mas também de separá-los. Como Vernant (2009a, p. 66) frisa, a cerimônia de sacrifício evoca a ocasião mítica em que Zeus teria situado os humanos no lugar onde eles deveriam manter-se: entre deuses e animais – isto é, por meio da realização do sacrifício, o homem se submeteria à vontade de Zeus que teria feito dos mortais e dos imortais duas raças distintas e separadas. Portanto, na noção mítica-religiosa grega, não é possível realizar o rito

¹⁴⁴ É interessante salientar, com Vernant (2009a, p. 67), que, no ritual e no mito grego, a agricultura e o casamento são igualmente definidores da posição específica do homem civilizado: da mesma maneira que, para sobreviver, o homem precisa consumir a carne cozida de um animal doméstico, imolado segundo as regras do sacrifício, ele também necessita alimentar-se do pão e do vinho, produzidos a partir do trigo e da videira regularmente cultivados, cozidos e fermentados. Do mesmo modo, para sobreviver além de si mesmo, o homem deve gerar filhos concebidos pela união civilizada com a mulher, através da instituição do casamento.

de sacrifício, conforme o paradigma instituído por Prometeu, e ao mesmo tempo pretender igualar-se aos deuses: no próprio rito que visa reunir deuses e homens, consagra-se a distância intransponível que os separa.

Em virtude de sua progênie divina, então, como filho do maior dos deuses, Dioniso pertence a uma raça cuja condição é inteiramente diferente da dos homens: como seu pai, ele é imortal, eternamente jovem e usufruidor da *imutabilidade* dos deuses. No entanto, Dioniso é também filho de Sêmele e, por isso, incorpora em seu ser e cosmos divinos a *precariedade* da existência humana – fato que sustenta uma profunda contradição já que, como deus, o seu ser divino não deveria comportar nada de precário, assim como não deveria estabelecer nenhum contato com o domínio do corruptível (cf. Vernant, 2009a, p. 63). Mas não é isso o que acontece na experiência divina de Dioniso.

Como Zeitlin (2002, p. 203) acentua, no mito, Dioniso revive perpetuamente a *ὑβρις* (transgressão/violência) e o *πάθος* (sofrimento) de seu primeiro nascimento, que culminou na morte de Sêmele. Na experiência própria do deus, tal episódio se transforma nas variadas perseguições, transgressões e violências sofridas e causadas por Dioniso – nota-se que, dessa forma, mãe e filho divino permaneceram simbioticamente ligados, a despeito de terem sido separados. É, portanto, através da vivência dessa dimensão humana *precária* que Dioniso mantém explícita a sua ascendência maternal. Disso decorre que, no mito dionisíaco, os traços da *mortalidade* e da *transgressão* são oriundos da progenitura humana de Dioniso e, por isso, pertencem ao âmbito *precário* da experiência do deus. Estruturado por tais traços, o nascimento de Dioniso contribuiu não somente para a constituição de sua natureza divina, mas também determinou o caráter de seu cosmos.

A partir deste momento, desenvolve-se a análise propriamente estrutural dos principais incidentes do mito de nascimento com o intuito de interpretar os seus significados profundos e de apresentar, sistematicamente, os traços constituidores da estrutura dionisíaca dentro de um esquema estrutural que dê conta das complexas relações de oposição que integram o sentido do mito. O esquema permitirá mostrar como a superimposição das três versões do mito de nascimento revela uma estrutura significante, e como certos eventos são correlacionados inversamente, expressando, assim, relações contraditórias que, a despeito disso, são idênticas na medida em que cada uma delas é, tanto quanto a outra, contraditória consigo mesma (cf. Lévi-Strauss, 2008, p. 232).

É importante reiterar que a interpretação apresentada para o mito de nascimento, apesar de essencialmente lévistraussiana, ainda não é exatamente fiel ao seu método: de fato,

é uma análise estrutural mais simples e que aceita o posicionamento de Kirk (1970, p. 72), segundo o qual o conteúdo aparente do mito é relevante não somente para a significação da narrativa, como também para a determinação dos elementos constitutivos da própria estrutura. A ênfase da interpretação é colocada sobre os temas centrais do mito, como a ascendência imortal e mortal de Dioniso, as persistentes e variadas transgressões da ordem que são praticadas a partir de sua concepção, e a sua consequente integração ao ordenamento divino que foi, de certo modo, renovado com o estabelecimento dos novos benefícios culturais proporcionados pelo deus.

Deve-se assinalar, ainda, que não se propõe desenvolver uma análise narratológica do mito de Dioniso, que seria centrada na determinação de uma sequência de funções narrativas (programas de ações, nos termos de Burkert (1979, p. 10)) – tal método de análise, que toma o mito como uma “cadeia sintagmática”, não tem pertinência para a presente pesquisa. A hipótese condutora deste estudo não pressupõe que exista, entre o mito de Dioniso e o enredo trágico, uma repetição linear e fixa da mesma sequência de ações narrativas. Ao invés disso, concebe-se que o vínculo entre o fenômeno religioso dionisíaco e a tragédia grega resida na convergência dos mesmos traços e das mesmas relações de oposição que significativamente atuam nas estruturas de sentido tanto do mito de Dioniso quanto do gênero trágico. Portanto, entende-se que o fenômeno dionisíaco e a tragédia grega abrangem um universo de sentidos idêntico.

Assim, analisa-se o mito de Dioniso não da perspectiva da lógica sintagmática da narrativa, mas do ponto de vista de sua organização semântica na ordem do paradigma (cf. Calame, 2014, p. 7). Em outras palavras, na presente pesquisa, não se analisa a estrutura narrativa do mito de Dioniso, mas sim a estrutura da dimensão mítica-religiosa descrita nos mitos e, com efeito, nas demais formas que manifestam o fenômeno dionisíaco (cf. Dundes, 1976, p. 83 *apud* Burkert, 1979, nota 8, p. 149). Retoma-se, então, a noção de Lévi-Strauss, segundo a qual o material semântico do mito é organizado em uma série de códigos, cujas implicações se manifestam por meio de relações binárias fundamentais que devem ser interpretadas em consonância à sua natureza (i.e., considerando-se as relações de oposição). Como Calame (2014, p. 7) assinala, o princípio organizador de tal análise estrutural, que foca na arquitetura do significado, é a oposição binária, a qual permite explicitar os valores metafóricos atribuídos a diferentes entidades no universo simbólico (e concreto) do mito. As relações de oposição possibilitam estruturar esses valores em linhas contrastantes: de fato, explora-se o mundo da narrativa mítica não mais em seu desenvolvimento linear, mas em suas

estruturas profundas. Logo, não é a mera formação da narrativa, segundo uma certa lógica sequencial, que é significativa: é a estrutura latente das relações que determina o significado do mito (cf. Kirk, 1970, p. 42). De fato, uma consequência direta do exame semiótico do mito, a partir da dimensão paradigmática, é a redução das funções narrativas a traços distintivos constantes (cf. Calame, 2014, p. 8).

Desse modo, dentro do mito, a estrutura pode revelar-se por meio de diferentes códigos (cf. Kirk, 1970, p. 43). No caso do mito de nascimento, a estrutura dionisiaca manifesta-se de acordo com o código cosmológico, isto é, do ponto de vista das normas e poderes divinos que entram em relação com as aspirações excessivas dos mortais. É claro que, na medida em que se realiza a interpretação do mito de Dioniso, percebe-se que este é constituído por outros códigos, como o código sociológico e o código tecno-econômico. Mas, nessa parte do mito, que se refere à concepção e ao nascimento do deus, é o código cosmológico que orienta as relações significantes que compõem a estrutura dionisiaca.

À vista disso, como já se observou anteriormente, o mito de nascimento revela uma mensagem preocupada com a relação entre imortalidade e mortalidade, que implica necessariamente o conflito entre ordem (divina) e transgressão (humana). Ora, a relação entre imortais e mortais pode demandar destes últimos uma maior proximidade com os deuses que a comumente permitida (e suportada) para os humanos (cf. Torrano, 1995, p. 16). Esta maior proximidade com os deuses habitualmente acarreta, para o mortal, uma ação de ultrapassagem dos limites que os próprios deuses estabeleceram aos humanos.

É, portanto, nesta dimensão da experiência que se inscreve a relação amorosa de Sêmele com Zeus, a qual culminou na concepção de Dioniso. É muito importante notar que o relacionamento com Zeus configurou, para Sêmele, um ato de ultrapassagem dos limites (*ὑβρις*) que separam deuses e mortais, visto que a princesa tebana extraordinariamente concebeu um filho imortal de Zeus. De acordo com esta ótica, Sêmele pode ser considerada como uma mulher essencialmente *ὑβριστής* (transgressora) – por certo, a primeira *mulher transgressora* a integrar a dimensão mítica-religiosa de Dioniso – posto que, ao conceber e gerar um deus, ela ultrapassou os limites de sua própria condição existencial. Ademais, a inclinação natural da princesa para exceder as limitações humanas permitiu que ela aderisse inevitavelmente à proposta ultrajosa de Hera. Por intermédio da deusa, Sêmele desejou igualar-se à esposa divina em honra e, assim, caiu em *ὑβρις* – falta que condenou a jovem à morte inexorável e fez com que o primeiro nascimento de Dioniso fosse diretamente provocado pelo ato de *ὑβρις* da mãe.

Além de filho de uma *mulher transgressora*, Dioniso tem como pai Zeus – o soberano dos deuses que encarna a autoridade nas suas formas mais elevadas (cf. Brelich, 1985, p. 51). Sabe-se, com Brelich (1985, p. 57), que Zeus era concebido, no panteão olímpico, como o garantidor da ordem em todos os setores da existência: ele era contemplado como o deus proeminente que uniu a justiça e a sabedoria à soberania. A sua posição entre os demais deuses (assim como a ordem justa entre as várias e contrastantes exigências e ambições humanas) foi necessariamente soberana, mas sem violar a autonomia das outras divindades – de fato, todos os outros grandes deuses e deusas do panteão eram seus irmãos, irmãs, esposas, filhos e filhas. As numerosas aventuras amorosas de Zeus, tanto com deusas quanto com mulheres mortais, serviram para povoar o Olimpo e a Terra, configurando, assim, definitivamente todo o universo culturalmente ordenado sob o seu poder (cf. Torrano, 2007, p. 57) – por este motivo Zeus é designado como o “pai de deuses e homens”. A incontestável grandeza desse deus, sublinhada pelos mitos e confirmada por sua posição no culto, foi literalmente o fundamento do universo religioso grego, como bem descreveu a *Teogonia* de Hesíodo (cf. Torrano, 2007, p. 51). Dioniso é, então, filho do deus mantenedor da ordem, que circunscreveu a separação entre deuses e humanos, com uma mulher essencialmente inclinada à transgressão dessa mesma ordem. Por consequência, ele se manifestará como o deus louco que une paradoxalmente, em seu ser e cosmos divinos, a ordem (proveniente da paternidade de Zeus) e a transgressão (proveniente da maternidade de Sêmele). Como deus filho de uma mulher mortal transgressora, Dioniso coordena experiências marcadas pelo signo da transgressão; por outro lado, como deus filho do soberano dos deuses, ele também institui os processos criativos da cultura que fomentam a ordem, como a agricultura, o simpósio, as performances corais e o teatro – salienta-se que todas estas instituições socioreligiosas possibilitam ao homem a incursão na vida culturalmente ordenada.

Pode-se compreender a reação de Hera, diante da concepção de Dioniso por Sêmele, não meramente como um ato de uma esposa ciumenta: a deusa foi, de fato, ofendida em sua *τιμή*. Como Segal (1997, p. 82) ressalta, é precisamente o *status* de Sêmele como mãe de um deus que a marca como mortal *ύβριστης*, sujeita à *ύβρις* imortal de Hera – isto é, sujeita à *ύβρις* que provém da ofensa ao domínio de Hera¹⁴⁵. Por consequência, coube à deusa, sem

¹⁴⁵ Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 9: “ἀθάνατον Ἥρας μητέρ’ εἰς ἐμὴν ὕβριν” / “violência imortal de Hera contra minha mãe”. Minha tradução. Nessa passagem, Dioniso menciona a *ύβρις* imortal de Hera. Mas, uma vez que a *ύβρις* é uma competência especializada no comportamento humano, não se aplicando, pois, aos deuses, o que Dioniso significa, provavelmente, é que a *ύβρις* provém de Hera, no sentido de que a *ύβρις* contra Sêmele é uma consequência de sua violação ao domínio da deusa. Nesse sentido, a *ύβρις* contra Sêmele, de fato, pertence à Hera.

qualquer intervenção de Zeus, punir legitimamente Sêmele, uma vez que as transgressões da princesa (a sua gestação de um deus e a sua intenção de unir-se em majestade divina com Zeus) se inscreveram no âmbito de domínio da deusa – a esposa legítima que deveria ser a consorte exclusivamente capaz de gerar filhos formidáveis para Zeus. A punição de Hera pode ser vista como uma tentativa de conservar a ordem cosmológica vigente até o advento de Dioniso, segundo a qual filhos imortais só seriam gerados da união entre deuses. Verifica-se, então, que os incidentes iniciais do mito de nascimento já são significativamente determinados pelas duas principais relações de oposição que compõem a estrutura dionisiaca, a saber: a polaridade *imortalidade-mortalidade*; e a polaridade *ordem-transgressão*.

Além disso, o fato de Hera ter utilizado um estratagema fundamentado na *ὑβρις*, para condenar Sêmele, é extremamente significativo, pois o mito de nascimento reitera repetidas vezes que todo o processo de concepção e devir de Dioniso é estruturado pelo traço da transgressão de limites naturais/culturais bem definidos. Logo, é perfeitamente lógico (e esperado) que Dioniso nasça mediante um ato de *ὑβρις* – isto é, que a sua entrada no mundo seja por intermédio dessa competência. A análise estrutural do mito de nascimento demonstra, muito claramente, que Dioniso já regia, desde a sua *ἀρχή*, a dimensão integrada pela transgressão/ultrapassagem de limites.

Deve-se pontuar que a *ὑβρις* é uma competência que pertence fundamentalmente à esfera humana: tal conceito configura a transgressão (cf. Torrano, 1996, p. 136; 1995, p. 17) relativa à ultrapassagem dos limites próprios da condição existencial do homem. Conforme Brelich (1985, p. 70), a *ὑβρις* é intraduzível na totalidade de seu significado, e, usualmente, procura-se traduzi-la como “arrogância”, “violência” ou “impiedade” – mas todas essas definições mostram, apenas, as variadas facetas de um significado-base que se refere à “desmedida”, ao comportamento que não convém às ações dos mortais. Como Massenzio (1995, p. 15) assinala, a “desmedida” e o “excesso” qualificam a desordem contrária àquele ideal de medida, de harmonia e de respeito aos limites que caracteriza a noção grega de ordem culturalmente definida. O conceito que reflete a valorização da medida e da prudência, e a respectiva condenação do excesso (*ὑβρις*) por parte dos mortais, denomina-se *σωφροσύνη* (cf. Torrano, 1995, p. 17).

É apropriado, então, que o conceito de *ὑβρις* apareça principalmente no discurso dos autores antigos que tratam das ações heroicas, como as solenes advertências dos trágicos ou de Píndaro contra toda a propensão do mortal de superar os limites humanos; recorde-se também os célebres mandamentos do templo de Delfos: “*conhece-te a ti mesmo*” (isto é, saiba

que é apenas um homem), e “*nada de excessivo*” (cf. Brelich, 1985, p. 70). Isto porque a *ὑβρις* é uma competência que diz respeito especificamente à esfera humana. A condição humana é limitada, demarcada por circunscrições bem definidas, e transgredir tais limitações definidoras da esfera mortal atrai a recusa dos deuses que, conseqüentemente, enviam ao homem *ὑβριστής* (transgressor) a *ἄτη* (erronia, desvario da mente), em razão da qual ele age às cegas produzindo a própria ruína (cf. Torrano, 1995, p. 17). No que concerne a este âmbito da *ὑβρις*, Dioniso surpreende uma vez mais: ao invés de manter-se alheio a uma competência da esfera mortal, o deus a atrela à sua *τιμή* exclusiva e configura todo o seu domínio de atuação sob o signo da transgressão – este é um traço decorrente da ascendência humana de Dioniso.

Reconhecer que Dioniso incorpora a competência humana da *ὑβρις* em sua dimensão divina não significa considerar que as ações do deus, no mito, sejam atos de *ὑβρις* como os são as ações excessivas dos heróis. Por mais que o mito de nascimento reitere que o advento de Dioniso transgride, de variados modos, a ordem natural/cultural vigente, é perfeitamente concebível que suplantações deste tipo venham de um deus, cujo traço essencial é superar todas as limitações definidoras do cosmos humano. Como qualquer divindade do panteão olímpico, conforme Vernant (1999, p. 359), Dioniso pode trazer a bem-aventurança de sua religião aos mortais, se estes souberem venerá-lo como deus; proporcionalmente, Dioniso pode trazer infelicidade e destruição aos homens, se estes cometerem *ὑβρις* contra ele. Assim, em toda religião grega, os humanos devem aceitar a sua condição mortal, com a consciência de que nada são diante das forças divinas que se manifestam em toda parte e que têm o poder de aniquilá-los. Nesse caso, Dioniso não é exceção à regra.

(...) o deus não tem contas a prestar; estranho a nossas normas, a nossos usos, a nossas preocupações, além do bem e do mal, supremamente suave ou supremamente terrível, ele brinca de fazer surgir, à nossa volta e dentro de nós, as múltiplas figuras do Outro. (VERNANT, 1999, p. 359).

Constata-se que até mesmo o traço da transgressão de limites (*ὑβρις*) adquire um caráter ambíguo quando inserido na dimensão dionisíaca. A duplicidade de sentido se revela principalmente no fato de que, dentro do mito e do culto dionisíacos, a transgressão pode ser legitimada pela religião, transformando-se num ato de reverência adequado a Dioniso. Os atos transgressivos, permitidos no contexto mítico-ritual dionisíaco, não se configuram como atos de *ὑβρις* passíveis de punição porque os mortais, nesse caso específico, não praticam *ἀσέβεια* contra Dioniso. Como será notado ao longo desta seção, as transgressões, praticadas na adoração dionisíaca, são atos sagrados que visam enriquecer a ordem humana; mais precisamente visam reverter essa ordem de acordo com perspectivas mais amplas e profundas,

tanto do ponto de vista cultural quanto do ponto de vista social: tal experiência leva ao conhecimento de que a ordem se estabelece sob relações ambíguas e contraditórias. Já a transgressão concernente à dimensão heroica não pertence ao domínio do sagrado – isto é, não configura um ato de veneração a um deus, muito pelo contrário, se constitui num ato de desrespeito à lei divina que estipula a justa medida ao homem. Assim, só a Dioniso, o único deus nascido de uma mulher mortal, e aos seus fiéis é permitido transgredir de modo pio (*óσιως*).

É esclarecedor observar que, nos versos 374-75 das *Bacantes*, diante da *ῥβρις* persecutória de Penteu contra Dioniso, o coro frisa que os atos do herói correspondem a “*não sagrada transgressão ao Brômio*”¹⁴⁶ (“*οὐχ ὀσίαν ῥβριν ἐς τὸν Βρόμιον*”). O fato de o coro marcar a existência de um tipo de transgressão a Dioniso especificamente *não sancionada pela lei divina* indica que, na dimensão dionisiaca, existem certas transgressões *a serviço do ritual* que não são consideradas *ἀσεβεῖς* (sacrílegas), mas sim exigidas por Dioniso como atos sagrados de culto. Com efeito, a tradição acerca do dionisismo atesta que a transgressão é um ato de culto central para essa religião, que reclama dos seus fiéis a performance de práticas de desmedida e de ultrapassagem dos limites existenciais humanos. Quando o coro das *Bacantes*, nos versos 113-14, afirma que as hásteas dionisiacas são transgressoras (v. 113: “*νάρθηκας ῥβριστὰς*”) e, a despeito disso, têm o poder de santificar as práticas das ménades, o coro significa que, devido ao mais importante instrumento do ritual dionisiaco ser qualificado como transgressor, todos os atos religiosos performados com o tirso são também transgressores. Essa breve passagem testemunha que os atos de culto a Dioniso são efetivamente regidos pelo signo da transgressão, mas, por serem inseridos num contexto mítico-ritual bem demarcado, também configuram santidade – aqui se expressa claramente a ambiguidade da *ῥβρις* na dimensão dionisiaca, determinada pela oposição *ῥβρις sacrílega-ῥβρις sagrada*.

Para Torrano (1995, pp. 30-31), a duplicidade de sentido, que figura nas hásteas transgressoras das bacantes, se expressa, inclusive, na função participativa do tirso e das ménades em Ares (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 302), visto que o bastão sagrado pode adquirir a função de arma de guerra com a qual as mulheres, ultrapassando os limites da própria condição existencial, se tornam genuínas guerreiras, agredindo seus inimigos com invencível violência. Além disso, os versos 115-20 das *Bacantes* explicitam que, em benefício do culto dionisiaco, as mulheres trocam as rocas e os teares pelo tirso – nesta passagem, nota-se que o

¹⁴⁶ Minha tradução.

tirso se opõe às rocas e aos teares e, por isso, a sua posse pelas mulheres configura um comportamento transgressivo em relação às suas atividades laborais corriqueiras. Portanto, o tirso e os atos sagrados performados com ele são transgressivos porque induzem as mulheres a ultrapassarem os termos que determinam a própria condição existencial em favor da adequada veneração a Dioniso.

Sendo assim, na dimensão religiosa dionisíaca, a *ῥβρις* adquire duas funções distintas: uma coincide com a sua noção comum de ato excessivo/violento cometido por um mortal contra um deus – nesse caso, a ultrapassagem de limites é exemplarmente punida por Dioniso; a outra condiz com a função, excepcionalmente instaurada pela religião dionisíaca, de ato sagrado apropriado para o domínio de Dioniso – nesse caso, a ultrapassagem de limites é performada com segurança e controlada, espacial e temporalmente, pelo ritual, não se convertendo em caos absoluto.

Após o comentário sobre o significado ambíguo da *ῥβρις* na dimensão dionisíaca, voltemos para as suas implicações no mito de nascimento, especificamente no episódio da perseguição de Hera a Sêmele. É de fundamental importância observar um efeito peculiar da *ῥβρις* cometida por Sêmele: ao culminar na sua morte, tal ato operou o *rompimento dos laços familiares* entre mãe e filho – uma consequência da *ῥβρις sacrílega* realizada no domínio dionisíaco. Deste momento em diante, todo ato sacrílego de *ῥβρις* praticado no âmbito de Dioniso resultará no rompimento brutal dos laços de sangue do *ῥβριστής*, especialmente a quebra dos vínculos entre mãe e filho e/ou pai e filho – essa é uma repetição da própria experiência particular de Dioniso, que teve a sua conexão com a mãe interrompida traumáticamente.

A cólera de Hera não foi direcionada somente a Sêmele: o estratagema que a deusa executou contra a princesa tinha o objetivo de arruinar não apenas a jovem, mas também seu filho – de fato, se Dioniso fosse um herói, como os demais filhos mestiços de imortais e mortais, ele também teria sucumbido ao raio de Zeus. Porém, este não foi o caso: o bebê sobreviveu ao estrondo do raio porque era inesperadamente um deus. A despeito disso, Hera manteve a sua ânsia de prejudicar o filho de Sêmele, e continuou a empreitada de perseguições que iniciou com a *ῥβρις* suscitada na princesa. É relevante notar que Hera perseguiu todos os mortais envolvidos com o infante Dioniso: ela condenou a mãe Sêmele e, igualmente, a mãe adotiva Ino e seus familiares – como será observado, os traços de ambos os episódios são estruturalmente paralelos do ponto de vista de sua significação. Com efeito, constatar-se-á que o mito de Dioniso mostra que, desde o seu nascimento, os mortais

próximos a ele são sempre perseguidos, mais cedo ou mais tarde – tal característica é uma repetição da própria experiência do deus.

Depois de sobrepujar Sêmele, então, Hera prosseguiu vitimando Ino, irmã da princesa. Este segundo episódio de perseguição se revela simétrico à experiência persecutória sofrida anteriormente pela mãe de Dioniso: é interessante observar que o conflito entre Hera e Sêmele foi determinado pela oposição *madrasta imortal-mãe mortal*; de modo correlacionado, a hostilidade de Hera contra Ino se determinou pela oposição *madrasta imortal-mãe adotiva mortal*. Inclusive, até mesmo os escapes de Dioniso da ira de Hera se mostram paralelos em ambos os casos: no primeiro episódio de perseguição a Sêmele, Zeus protegeu o recém-nascido, costurando-o em sua coxa a fim de ocultá-lo da madrasta; no segundo episódio de perseguição a Ino, Zeus salvou o filho da *μαρία*, escondendo-o na forma de um cabrito. Como se pode observar, a condição imortal de Zeus possibilitou que ele promovesse a perene manutenção dos laços familiares entre pai e filho: por mais que Hera tentasse romper esse vínculo, assim como ela fez com Sêmele e Ino, Zeus continuamente intervia a fim de manter o bem-estar de Dioniso preservado.

O mito narra que, ao descobrir que Zeus pariu Dioniso às ocultas e, em seguida, entregou o filho aos cuidados de Ino, Hera, ainda sentindo-se ofendida pelo nascimento do infante, puniu a filha de Cadmo, instilando a *μαρία* em sua família. Como um primeiro infortúnio que provocou outro, a *ἔβρις* anterior de Sêmele causou também a ruína da casa de Ino, que se deu por meio da perversão dos laços familiares e da impureza gerada pelo filicídio e suicídio. Percebe-se que o nascimento de um filho deus, dentro da linhagem de Cadmo, mais destruiu do que enobreceu a casa real: tal honra se provou uma benção ambígua para todos os envolvidos (cf. Segal, 1997, p. 83). Do mesmo modo que a *ἔβρις* suscitada em Sêmele por Hera resultou na morte da princesa e no rompimento dos laços familiares entre mãe e filho, a *μαρία* enviada por Hera à família de Ino resultou no assassinato dos filhos pelos pais e no suicídio da princesa.

Pela primeira vez, o mito de Dioniso estabelece a *ἔβρις* e a *μαρία* como categorias simétricas e sincrônicas – a partir de agora, notar-se-á que todo ato de *ἔβρις*, praticado na dimensão dionisiaca, será viabilizado necessariamente pela *μαρία*. Assim como a *ἔβρις* possui um sentido ambíguo, é imprescindível assinalar que a *μαρία* também se manifesta dubiamente na dimensão mítica-religiosa dionisiaca. Ora, se a *ἔβρις* pode ser um ato sagrado ou um ato sacrílego perante Dioniso e se o mito estipula tal transgressão como proporcionada pela

loucura, logicamente haverá uma *μανία* santa (que qualifica a ação transgressora como ato pio) e uma *μανία* ultrajosa (que qualifica a ação transgressora como ato ímpio).

Este não é o momento adequado para desenvolver uma análise mais profunda das implicações da *μανία* no âmbito dionisiaco, uma vez que esta temática aparecerá mais significativa e atuante nos próximos incidentes do mito, que manifestam claramente o caráter ambíguo da loucura dionisiaca. Na presente análise, examinou-se mais profundamente os aspectos da *ῥβρις* porque este é o traço mais significativo e operante no mito de nascimento, reiterado diversas vezes e desvelado como um elemento constitutivo da estrutura dionisiaca. Previamente, vale somente indicar que este episódio pontual da represália de Hera contra Ino possui uma relevância decisiva para a significação da estrutura dionisiaca – relevância que se mostrará evidente e reiterada ao longo de toda a trajetória mítica de Dioniso.

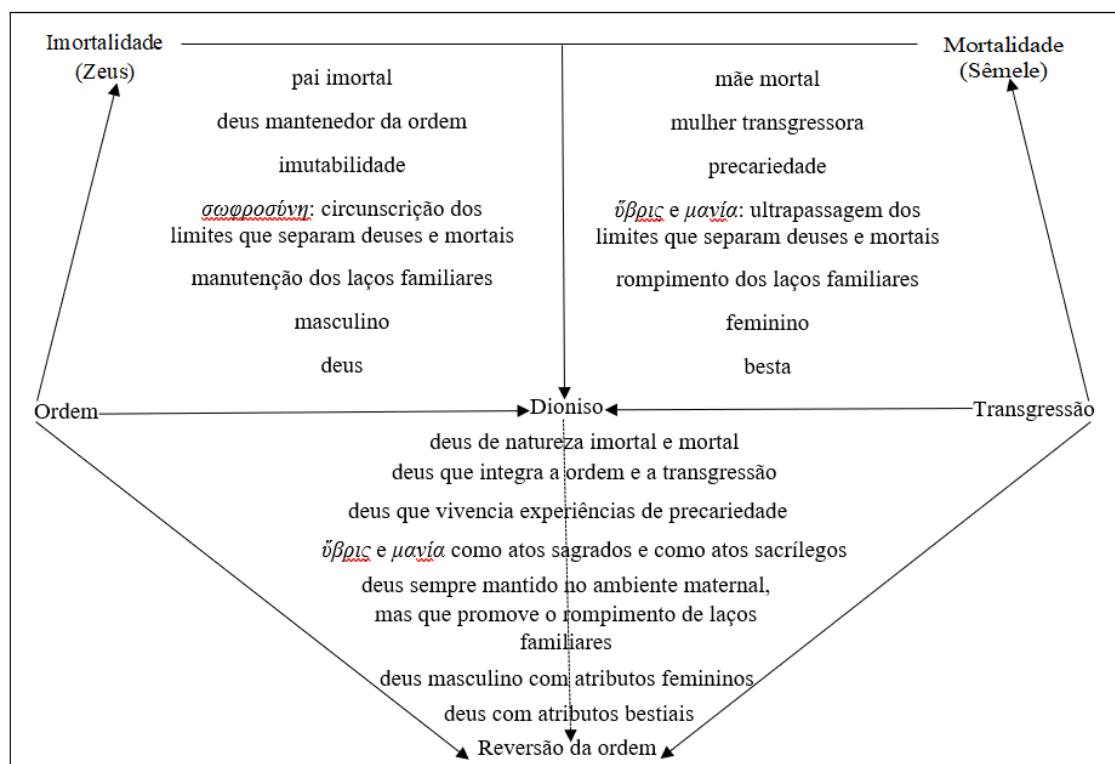
Não obstante, é pertinente questionar como um episódio pontual, que aparece em apenas uma das três versões do mito de nascimento, a saber, a versão de Pseudo-Apolodoro, seria significativamente crucial para a composição da estrutura dionisiaca. Como Kirk (1970, pp. 60-61) ressalta, partindo da perspectiva da análise estrutural desenvolvida por Lévi-Strauss, cada detalhe do mito deve, de fato, ser tomado como significante; e onde existe uma diferença entre versões, então a diferença também será importante, uma vez que usualmente apontará para episódios homólogos nas outras versões do mesmo conjunto mitológico. Isto é, mesmo que um incidente apareça uma única vez em determinada versão do mito, ele poderá revelar-se significante quando colocado dentro de um esquema estrutural mais amplo: ao sobrepor uma versão específica às demais versões do mito, o todo da estrutura original pode ser reconstituído.

Assim, apesar de integrar apenas uma versão do mito de nascimento, o episódio da perseguição de Hera a Ino instaura propriedades que serão retomadas em outras ocasiões do mito de Dioniso: por exemplo, a *μανία* aparecerá como um traço constante da experiência dionisiaca, vivenciada pelo próprio deus e por suas seguidoras; os atos de *ῥβρις* praticados contra Dioniso acarretarão na instilação da *μανία* sobre os mortais ultrajosos (semelhantemente à atitude de Hera em relação a Ino); a consequência direta do estado maníaco, experimentado na dimensão dionisiaca, será o rompimento e a perversão, momentâneos ou permanentes, dos laços familiares (como aconteceu com Ino e Átamas que, enlouquecidos, assassinaram os filhos Learco e Melicertes). Desse modo, essa específica variação do mito de nascimento, que aparece somente na versão de Pseudo-Apolodoro, se

mostrará significativa quando comparada aos incidentes dos outros mitos que compõem o conjunto dionisíaco.

Pode-se observar, portanto, que o mito de nascimento claramente significa o advento do deus Dioniso como uma transgressão à ordem cosmológica, de acordo com a qual filhos imortais seriam gerados somente da união entre deuses. Uma consequência direta de seu nascimento foi o estabelecimento de uma situação de reversão que colocou em crise tal ordem cosmológica: o ser de um deus, ineditamente, se revelou constituído pelas substâncias imortal e mortal – os limites que separam deuses e humanos, então, se tornaram esfumados e confusos, já que ambas as naturezas fluíam e refluíam no ser divino de Dioniso. Essa *reversão da ordem*, instaurada pela incursão de Dioniso no cosmos divino, não configurou uma situação de crise passageira; ao invés disso, representou um poder permanente que teria uma função positiva e determinante para a renovação da ordem. Devido ao surgimento de Dioniso, o deus dispensador de benefícios culturais inovadores, o sistema cultural-religioso do panteão olímpico foi forçado a transformar-se, a extrair de si – a partir da crise instaurada e dos novos equilíbrios criados – uma nova norma a qual se adequar: de fato, uma ordem divina que permite a interferência da substância mortal no domínio dos deuses. À vista disso, assinala-se que a situação de reversão, fundada por Dioniso, pressupõe a confluência dos traços constituidores da condição imortal e da condição mortal, bem como dos traços configuradores do contexto de ordem e do contexto de transgressão. Com efeito, identifica-se, no mito de nascimento, um tema que será retomado ao longo de toda trajetória mítica-religiosa de Dioniso: a presença do deus que tem a função de reverter a ordem do ambiente (divino ou terreno) no qual penetra, colocando-se entre deuses e homens, e entre ordem e transgressão.

A seguir, apresenta-se os elementos constitutivos da estrutura dionisíaca dentro de um esquema estrutural que demonstra abranger satisfatoriamente as complexas relações de oposição que integram o mito de nascimento. Com efeito, a forma mais clara de mostrar as múltiplas polaridades, que atuam significativamente na dimensão mítica-religiosa de Dioniso, é organizá-las lado a lado dentro de um quadrante lógico que expresse as relações definidoras do mito dionisíaco em termos de oposições, proporções e reversões (cf. Burkert, 1979, p. 11).



A relação constitutiva fundamental, que determina a composição da estrutura dionisíaca por inteiro, é a polaridade *imortalidade-mortalidade* que corresponde à progênie de Dioniso. Essa relação é expressa, no esquema estrutural, à maneira de uma relação de parentesco representada numa árvore genealógica. Os traços agrupados no feixe da *imortalidade* condizem, evidentemente, com os predicados definidores do deus pai de Dioniso. Nota-se, imediatamente, que os traços reunidos no feixe ao lado, que concerne à *mortalidade*, traduzem as mesmas relações do feixe da *imortalidade*, mas de maneira oposta (i.e., com o sinal invertido): de fato, os traços que integram o feixe da *mortalidade* coincidem com as qualidades definidoras da mãe de Dioniso – inclusive o traço referente à *bestialidade* que, dentro da perspectiva do pensamento mítico grego, configurava um aspecto inerente da natureza feminina (cf. Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, v. 67-68; Vernant, 1990, pp. 193-94).

Além disso, a análise do mito de nascimento aponta que a relação constitutiva *imortalidade-mortalidade* instaura necessariamente a relação constitutiva *ordem-transgressão*, simétrica à primeira e crucial para o sentido das demais relações que compõem a estrutura. Ambos os pares de oposição traduzem as condições existenciais contraditórias dos pais de Dioniso. Como já se observou, o ser divino de Zeus coincide com o âmbito de seu domínio que é vinculado à ordem (cf. Torrano, 2007, pp. 49-50). Tal elemento é tão essencial para a constituição da natureza divina desse deus que, ao falar em Zeus, fala-se

inevitavelmente na ordem olímpica que configurou o cosmos, de acordo com a perspectiva do pensamento mítico grego (cf. Torrano, 2007, pp. 54-55). Disso decorre que, na estrutura dionisiaca, os traços agrupados no feixe da *imortalidade* são orientados, do ponto de vista do sentido, pelo signo da *ordem*, uma vez que estes traços dizem respeito não somente à condição de *imortalidade*, mas também à situação de *ordem* cosmologicamente instituída e simbolicamente representada por Zeus. Considera-se, então, que os elementos constitutivos *imortalidade* e *ordem* influenciam os sentidos do mesmo feixe de relações da estrutura, cujos traços são notadamente relacionados à paternidade de Zeus.

Assinala-se, por sua vez, que os traços reunidos no feixe de relações da *mortalidade* têm como qualidade distintiva a *transgressão* – é significativo notar que os traços que marcam a condição mortal são vinculados ao caráter transgressor das ações especificamente *femininas* (embora a *ὑβρις* não seja exclusiva às mulheres). A estrutura demonstra que o mito concebeu a transgressão como uma disposição da condição feminina, a qual o próprio Dioniso herdou da mãe mortal. Por tratar-se de uma propriedade integrante da estrutura dionisiaca, a presença de *mulheres transgressoras* é um traço que se repetirá em todas as formas do fenômeno religioso dionisiaco, como o culto e a tragédia – contextos que notavelmente exigiam a atuação de mulheres com comportamentos transgressores da ordem vigente.

Ademais, a existência de um traço concernente à bestialidade, no feixe de relações que associa a condição mortal à transgressão, nos leva a recordar que as ações dos seres bestiais também eram concebidas, dentro do pensamento mítico grego, como categoricamente transgressoras. As bestas monstruosas simbolizavam seres caracterizados pela *ὑβρις*, violência e ausência de leis, cujos comportamentos eram marcadamente selvagens e imprevisíveis (cf. Sófocles, *As Traquínias*, v. 1091-100). Assim, quando o mito de nascimento apresenta Dioniso como um deus dotado com atributos bestiais (chifres de touro), isto significa que ele abrange paradoxalmente, em seu universo mítico-religioso, tanto o aspecto divino da cultura (expresso nas dádivas benéficas que ele concede à civilização) quanto o aspecto selvagem da natureza (expresso nas práticas da *μανία* e da lascívia sexual). Como Otto (1965, p. 166) observa, Dioniso incorpora não somente a vitalidade e a fertilidade do touro, mas também o seu furor e periculosidade. Como todas as manifestações dionisiacas, a forma taurina exhibe a dualidade de Dioniso como o deus propiciador e destruidor da vida, cujos atos podem se revelar notadamente selvagens e letais (recorda-se que Penteu, em estado maníaco, enxergou Dioniso como um touro no momento em que ele era conduzido à destruição pelo deus (cf.

Eurípides, *Bacantes*, v. 920-22)). A aparência bestial de Dioniso, então, reflete a potência transgressora deste deus, na sua capacidade de ultrapassar as fronteiras entre deuses e mortais em todas as esferas – inclusive na esfera animal, manifestando a união entre deus e besta.

Portanto, concebe-se que, na estrutura dionisiaca, os elementos constitutivos *mortalidade* e *transgressão* coordenam os sentidos do mesmo feixe de relações, cujos traços expressivamente determinam a natureza transgressora da condição mortal encarnada pelas mulheres e pelos seres bestiais. Inclusive, é importante observar que o feixe de relações orientado pela *mortalidade/transgressão* se revela proporcional e inverso ao feixe de relações dirigido pela *imortalidade/ordem* – em outras palavras, os elementos constitutivos *imortalidade-mortalidade* possuem a mesma relação, contraditória e simétrica, que os elementos *ordem-transgressão*. Desse modo, conforme Lévi-Strauss (2008, p. 232), a impossibilidade de conectar grupos de relações é superada pela confirmação de que duas relações contraditórias entre si são idênticas na medida em que cada uma delas é contraditória consigo mesma – tal é um meio de formular a estrutura do pensamento mítico de acordo com o princípio dialético, segundo o qual opostos polares são idênticos (cf. McGill e Parry, 1948, p. 422).

O quadrante estrutural elaborado separa, através de setas contínuas, o feixe *imortalidade/ordem* do feixe *mortalidade/transgressão* de tal maneira que os traços integrantes de cada feixe se revelam como opostos polares que não se incluem no mesmo plano. A despeito disso, o sinal $\top$ indica que, na estrutura dionisiaca, a relação afetiva entre Zeus e Sêmele representou a união entre a *imortalidade/ordem* e a *mortalidade/transgressão*. Essa união de condições existenciais opostas culminou no nascimento do deus Dioniso, cujos ser e âmbito divinos são, excepcionalmente, formados pelos atributos de ambas as naturezas contraditórias dos pais, como apontam as setas que saem das relações *imortalidade/ordem* e *mortalidade/transgressão*.

A base do quadrante, que apresenta os traços paradoxais da dimensão dionisiaca, é dividida por uma seta pontilhada, a qual significa que as propriedades exclusivas dos feixes da *imortalidade/ordem* e da *mortalidade/transgressão*, acima separadas, são permitidas se unir e se correlacionar no domínio de Dioniso. A seta pontilhada sinaliza a *reversão da ordem* como o elemento constitutivo que orienta a significação das relações agrupadas neste feixe, que são oriundas dos feixes da *imortalidade/ordem* e da *mortalidade/transgressão* como indicam as setas contínuas. Devido aos seus traços integrantes, o feixe da *reversão da ordem* se revela como uma zona de mediação, na estrutura dionisiaca, entre os dois feixes superiores. O

contexto de *reversão*, como uma consequência direta da incursão de Dioniso no ambiente, representa a dimensão dionisiaca por excelência – como Otto (1965, p. 136) bem ressaltou, um deus louco precisa de um mundo igualmente louco para revelá-lo.

Conforme Burkert (1979, p. 11), é comum que os esquemas estruturais lévi-straussianos resultem no estabelecimento de dois feixes nitidamente opostos entre si e um feixe intermediário entre os dois, que parece mostrar a *mediação* como a verdadeira realização do mito – de fato, Lévi-Strauss considerou a mediação entre dois extremos polares como a característica central dos mitos (cf. Kirk, 1970, p. 44). Por conseguinte, o esquema estrutural desenvolvido demonstra que o mito de nascimento comunica uma mensagem preocupada com a relação entre *imortalidade* e *mortalidade* no nível cosmológico: a saber, que a mediação entre as duas condições existenciais seria possível através da concepção de um deus por uma mulher mortal. Entre os deuses que nasceram da união de imortais (e, por isso, estão do lado da “vida”) e os mortais que nasceram do contato com o perecível (e, por isso, estão do lado da “morte”), há Dioniso – o deus que promove a mediação entre ambas as esferas porque nasceu do relacionamento de Zeus com Sêmele, e, por essa razão, abrange experiências de *precariedade* próprias dos mortais em sua dimensão divina. Nota-se que, no mito de nascimento, um tipo de *reversão da ordem* é causado por certas relações no cosmos divino – a ordem renovada permite que a *mortalidade* seja aceita como um elemento constitutivo da substância divina.

Além disso, nota-se que o mito de nascimento parece manipular, em proximidade, os diversos aspectos da *ordem* e da *transgressão* a fim de tratar das implicações do vínculo entre os dois âmbitos. No mito, essas propriedades conflitantes surgem naturalmente das condições existenciais contraditórias dos pais de Dioniso: o deus soberano, que essencialmente é mais próximo da ordem, e a mulher mortal, que tem propensão à transgressão. Tais confluências se mostram tão complexas e sistemáticas que se pode conceber que elas foram determinadas por algum tipo de interesse, da sociedade grega antiga, na questão da relação entre *ordem* e *transgressão*. Desse modo, ambos os domínios aparecem como ambivalentes: a ordem divina pode ser propícia ou letal para o mortal, a depender da maneira como ele se relaciona com esta esfera; a transgressão, correntemente ultrajosa, pode revelar-se benéfica se, mediante a consumação deste ato, um novo deus nasça – um filho de Zeus que, por coordenar práticas fundamentadas na transgressão, colabora para a ordem cosmológicamente instituída pelo pai, visto que a atuação de Dioniso, no panteão olímpico, tem uma função clara de renovar a ordem.

O mito de nascimento, então, demonstra um interesse na posição de Dioniso como um deus mediador entre *ordem* e *transgressão* – uma polaridade que, de fato, predomina em todas as formas do fenômeno religioso dionisíaco. Por trazer traços contraditórios em contato, por combiná-los em um amálgama simbólico, o mito de Dioniso fornece expressão para as ambiguidades e complexidades inerentes às concepções de *ordem* e de *transgressão*. Mais surpreendente ainda é a relatividade da *ῥβρις* na dimensão dionisíaca: a *ῥβρις* pode ser um ato sagrado, se realizada como prática de devoção a Dioniso – nesse caso, ela compõe a ordem; ou pode ser um ato de ultraje, se realizada como prática de afronta contra o deus – nesse caso, a *ῥβρις* integra o seu âmbito comum que se refere à transgressão violenta ao domínio de um deus. Todas estas ambiguidades, entre *imortalidade-mortalidade* e *ordem-transgressão*, são unidas no ser divino de Dioniso.

Sendo assim, o campo pertencente a Dioniso, no esquema estrutural, pode ser concebido como uma área de *continuum* transicional na qual opostos estritos se revelam como propriedades verdadeiras de um mesmo objeto e/ou evento¹⁴⁷ (cf. McGill e Parry, 1948, p. 420), que, neste caso, seria Dioniso e a situação de *reversão da ordem* que ele promove. Inclusive, já foi observado, no capítulo anterior, que a tradição exegética acerca de Dioniso (tanto antiga quanto moderna/contemporânea) é unânime em compreendê-lo como um deus notavelmente capaz de consagrar a união de opostos – de fato, o próprio paradoxo constitui uma *coincidentia oppositorum* (cf. Valk, 1992, p. 33).

Como o mito claramente narra, em seu segundo nascimento, Dioniso manifestou fisicamente a harmonia entre deus, homem e fera (cf. Torrano, 1995, p. 20). Segal (1997, pp. 47-48) observou que o coroamento de Dioniso com serpentes, realizado pelo pai Zeus no momento do nascimento, não somente simbolizou a junção entre divindade e bestialidade, mas também reforçou a prevalência da vida imortal em Dioniso – sabe-se, com Kerényi (2002, p. 55), que a serpente era um antigo símbolo que representava o fenômeno da vida.

Dioniso, então, pode ser considerado como uma divindade que simboliza a união de opostos na medida em que sua essência e dimensão divinas integram a união paradoxal de traços contraditórios – a contradição está presente nos entes e processos concretos que são transicionais e limítrofes, e Dioniso, como o mito bem expressa, é uma divindade que habita as dimensões transicionais e fronteiriças. É importante reconhecer que a identificação da *coincidentia oppositorum* no domínio dionisíaco não é mero produto da reflexão crítica, presa

¹⁴⁷ O princípio da *coincidentia oppositorum* estabelece que, num dado *continuum* concreto, existe um meio termo entre quaisquer qualidades opostas A e -A, isto é, uma certa área S onde não é verdadeiro que o objeto/evento seja A ou -A, mas sim ambos A e -A (cf. McGill e Parry, 1948, pp. 428-29).

no dualismo puro e abstrato: tem-se demonstrado, diversas vezes ao longo deste estudo, que a própria tradição mítica-religiosa, proveniente da Antiguidade, considerou a dualidade como uma característica intrínseca da natureza do deus. Logo, não se deve simplesmente compreender as dicotomias como termos estruturais fixados, mas sim como aspectos da realidade experimentados no mito e no culto de uma religião que foi viva (cf. Bierl, 2018, p. 236). Como Versnel (2011, p. 34) adequadamente ressalta, a cosmologia cultural grega não evitou compulsivamente as ambiguidades: os gregos viveram (e, sobretudo, aceitaram) as realidades mutuamente exclusivas, e lidaram com os seus paradoxos e inconsistências inerentes.

A conhecida passagem de Heráclito, filósofo de Éfeso que viveu entre os séculos VI e V a.C., sobre o culto dionisíaco sustenta um relevante testemunho de que os gregos antigos, de fato, entenderam e vivenciaram a essência profundamente contraditória de Dioniso. A passagem é citada por Clemente de Alexandria (século II d.C.), e aparece como uma das mais antigas referências ao deus em um contexto filosófico (cf. Wildeberg, 2011, p. 205): “εἰ μὴ γὰρ Διονύσῳ πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνον ᾄσμα αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα εἶργαστ’ ἄν, (...) οὐτὸς δὲ Αἰδης καὶ Διόνυσος, ὅτε μαινόνται καὶ ληναῖζουσιν”¹⁴⁸ (fr. DK 22 B 15). Como se pode perceber, a primeira parte da passagem não é clara (sem dúvida, uma parte do texto está corrupta); mas a segunda parte do enunciado está intacta e compreensível (cf. Otto, 1965, p. 116).

Em Clemente de Alexandria (*Exortação aos gregos*, II. 30), tal declaração de Heráclito é interpretada como uma crítica moral ao ritual dionisíaco das *φαλληφόρια* (falofórias): o apologista cristão cita o filósofo depois de narrar um mito excêntrico de Dioniso. Neste mito, o deus deseja descer ao Hades (talvez para resgatar a mãe Sêmele), mas não sabe como fazê-lo. Então, um homem, chamado Prosimno, diz conhecer um modo de realizar a descida, mas revelaria o procedimento somente se Dioniso, em retribuição, permitisse ser penetrado por ele. Dioniso solenemente promete cumprir o ato, mas após descer ao Hades e voltar. Quando Dioniso retorna da *κατάβασις* (descida ao submundo), descobre que seu auxiliador havia morrido. A fim de cumprir sua promessa, o deus visita o local onde Prosimno fora enterrado, e confecciona um falo, a partir do galho de uma figueira, com o qual

¹⁴⁸ “Se não fosse a Dioniso que fizessem a procissão e cantassem o hino, (então) às partes vergonhosas desavergonhadamente se cumpriu um rito; (...) mas é o mesmo Hades e Dioniso, a quem deliram e festejam nas Leneias”. Tradução de José Cavalcante de Souza (1973, pp. 86-87). O texto em grego foi retirado de Clemente de Alexandria (*Exortação aos gregos*, II. 30).

cumprir o ato prometido. Para Clemente de Alexandria, o ritual dionisíaco das *φαλληφόρια*¹⁴⁹, desempenhado em diversas cidades gregas, seria uma rememoração deste episódio mítico. Ao citar Heráclito neste contexto, Clemente sugere que o filósofo condenou, moralmente, a “obscenidade” dos rituais públicos de Dioniso nos quais cidadãos, reunidos em procissão, carregavam falos enormes. É claro que tal interpretação serve como um instrumento para a retórica cristã de Clemente, e é bem possível que a declaração de Heráclito expresse uma compreensão totalmente diferente do culto dionisíaco.

Para Wildberg (2011, p. 213), se a transmissão da passagem estiver exata, o que Heráclito provavelmente pretendeu enunciar não seria uma sentença contrafactual regular, mas um tipo de asserção *sic et non*, cujo sentido poderia ser o seguinte: “o que os adoradores de Dioniso fazem é, na realidade, obsceno, mas uma vez que isso é feito no contexto de uma procissão religiosa, isso é, ao mesmo tempo, não obsceno”. Tal interpretação concorda com uma série de outras declarações do filósofo que exprimem o seu princípio fundamental da *unidade de opostos* (cf. fr. DK 22 B 13; 51; 57; 59-62; 67; 80; 88; 111; 126). Segundo essa doutrina, a percepção no *λόγος* (discurso e reflexão racionais sobre a realidade)¹⁵⁰ revela a fundamental interdependência de um ente com seu oposto: é impossível para um objeto, um estado ou uma atividade existir sem a simultânea implicação de seu oposto. Os opostos polares pertencem um ao outro e são aspectos de uma unidade de ordem superior. Heráclito ilustrou essa doutrina de várias maneiras, valendo-se de contextos diferentes, mas familiares para a experiência humana, como a natureza, a sociedade e a *τέχνη* (arte, habilidade artesanal).

No caso do fragmento 15, conforme Wildberg (2011, pp. 213-14), o filósofo parece expor a sua doutrina da *unidade de opostos* dentro de um contexto religioso. Heráclito estaria explanando que, para uma mente filosófica, o ritual dionisíaco se mostra inerentemente ambivalente, visto que não haveria nada, na prática religiosa grega, como tal ritual, que é, ao

¹⁴⁹ Além da cultivação da vinha e do crescimento vegetal, Dioniso é também associado ao elemento líquido, com o fluído da liberalidade sexual feminina e com o líquido fecundante masculino. Tal esfera de atuação pode estar relacionada aos mistérios de seu duplo nascimento (cf. Zeitlin, 2002, p. 209). Assim, Dioniso tem domínio sobre o elemento líquido da fertilidade, manifestado no esperma das criaturas animais. O costume de carregar o falo nas procissões do culto dionisíaco se deve a essa esfera de competência do deus: o falo constituía o símbolo por excelência do poder procriador (cf. Otto, 1965, p. 164). Plutarco (*De cupiditate divitiarum*, VIII, 527 d) descreveu os elementos presentes nas festas tradicionais de Dioniso: “ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἱλαρῶς· ἀμφορεύς οἶνου καὶ κληματὶς, εἴτα τράγον τις εἵλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄρριχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δ’ ὁ φαλλός”/ “A festa nacional de Dioniso antigamente era celebrada de modo caseiro e alegre: uma ânfora de vinho e um raminho de videira, então, alguém conduzia um bode, outro seguia carregando uma cesta de figos secos, e, depois de tudo, o falo”. Heráclito (fr. DK 22 B 15), por sua vez, sugeriu que um hino ao falo era cantado nestas procissões culturais. Sabe-se que o falo, confeccionado a partir da madeira de figueira, foi chamado pelos ródios de *Εὐωνίδας* (Tiônida), assim como o próprio Dioniso (cf. Hesíquio, s.v. *Εὐωνίδας*); e, em Metímna, Dioniso foi adorado sob o epíteto de *Φαλλήν* (cf. Pausânias, *Descrição da Grécia*, X. 19 § 3).

¹⁵⁰ Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *λόγος*, ó.

mesmo tempo, pio e imoral, constituído por uma harmonia de opostos que se faz sentir, inclusive, no nível da linguagem: a procissão ritual dionisiaca envolve *ᾄσματα* (hinos pios) que são, igualmente, *ἀναιδέστατα* (desavergonhadíssimos). Nota-se, até mesmo, que Heráclito estabelece um paralelo paradoxal entre Dioniso e Hades: se considerarmos o domínio de Hades (i.e., a morte) e retermos a conotação de fertilidade sexual dada a Dioniso na primeira parte da sentença, o sentido mais evidente da declaração é que os dois deuses representariam opostos polares – ou seja, uma harmonia oculta entre geração de vida (Dioniso) e morte (Hades), que expressaria uma unidade heraclitiana.

Portanto, consoante Wildberg (2011, pp. 214-15), Heráclito não estaria condenando o ritual dionisiaco, como interpreta Clemente de Alexandria, mas sim elucidando, do ponto de vista religioso, a sua doutrina dialética, que considera a harmonia de opostos como parte da estrutura da realidade em todos os seus aspectos. Se a declaração do filósofo for assim compreendida, a concepção de Dioniso que emerge concorda com a simbologia mítica-religiosa do deus, segundo a qual Dioniso manifestaria uma força de transgressão benéfica para a vida. Apesar de apropriar-se do deus para propósitos filosóficos, a passagem de Heráclito apresenta uma clara consciência da perturbadora ambiguidade que qualifica divinamente Dioniso: “*seus aforismos, por mais paradoxais que possam soar, sustentam testemunho da natureza das coisas*”¹⁵¹ (OTTO, 1965, p. 116). De fato, não foram somente as esferas religiosas e sociais da Antiguidade grega que perceberam (e honraram) as características paradoxais do deus, a filosofia igualmente se interessou por suas implicações inerentes.

4.3. O mito da infância divina

Na seção anterior, observou-se que o mito de nascimento revela Dioniso como o deus essencialmente propenso para integrar, em sua dimensão divina, o âmbito do real determinado pela *ὑβρις*: todo o processo de concepção e de devir de Dioniso foi estruturado na transgressão dos limites definidores da ordem existencial que separa imortais de mortais. Apenas em razão de seu advento incomum, já poder-se-ia considerá-lo como o deus louco que transita entre esferas fundamentalmente contraditórias. Ainda assim, a despeito de sua inclinação natural, o mito de infância apresenta uma narrativa que relata como Dioniso se tornou, através de uma experiência particular, o senhor da *μανία*: para que o deus se

¹⁵¹ Minha tradução (inglês-português).

configurasse como o símbolo absoluto de tal dimensão mítica-religiosa, seria necessário que ele vivenciasse, no próprio ser, a condição de *μαινόμενος*. Com efeito, tanto o mito de nascimento quanto o mito da infância divina descrevem como Dioniso conquistou as duas principais competências, a saber, a *ὑβρις* e a *μανία*, que definem o seu cosmos religioso; e como ele foi introduzido à ordem olímpica, obtendo um lugar reconhecido na hierarquia social do poder divino, depois de sobressair-se diante das perseguições violentas de sua madrasta Hera. As histórias de nascimento e de infância de Dioniso expressam as relações que constroem a sua identidade ambivalente no mundo dos imortais (cf. Zeitlin, 2002, p. 196).

O mito da infância divina prossegue com os motivos explicitados no mito de nascimento: as perseguições; a loucura infame; a convivência de Dioniso com mulheres transgressoras. De fato, será observado que o mito da infância é estruturalmente constituído pelas mesmas relações de oposição que integram significativamente a estrutura dionisiaca elaborada a partir da análise do mito de nascimento. Isto quer dizer que, por mais que as ações narradas no mito da infância sejam, na superfície, distintas das ações narradas no mito de nascimento, ambos os mitos sustentam as mesmas relações de sentido, quando examinados em profundidade. Decerto, o esquema estrutural, apresentado na seção anterior, não representa apenas a estrutura do mito de nascimento, mas configura a própria estrutura dionisiaca, visto que as relações constitutivas do mito de nascimento se mostram repetidamente atuantes nas estruturas das demais versões do mito de Dioniso. Pode-se conceber que o mito de nascimento instaura uma narrativa que determina os traços elementares da estrutura dionisiaca, fornecendo um argumento que revela as razões do cosmos dionisiaco ser assim estruturado.

Desse modo, nota-se que, logo após a concepção, o mito de Dioniso aponta insistentemente para um padrão que se repete na presença do deus: as epifanias de Dioniso são caracteristicamente marcadas por cenas de perseguição e de violência – isto porque a proximidade do deus provoca profundas perturbações na ordem vigente. Assim, como uma reação imediata ao advento de Dioniso, fundamentado na transgressão da ordem cosmológica, Hera se insurgiu como a principal inimiga do deus e de todos aqueles envolvidos afetivamente com ele: a destruição de Sêmele foi seguida pela perseguição e morte violenta da família de Ino; e até mesmo as ninfas nutrizes sofreram perseguições e agressões pelo simples fato de criarem e acompanharem o deus. Como Otto (1965, p. 76) frisa, é fundamental perceber que as adversidades sofridas pelos mortais envolvidos com Dioniso correspondem, em última análise, às fortunas do próprio deus: assim como ele, as suas estimadas companheiras são

arrebatadas pela *μαρία*; e, devido aos atos transgressores praticados em tal condição, elas são perseguidas e agredidas. Prova disso, conforme Detienne (1988, p. 41), é a biografia de Dioniso como criança divina, perseguida e enlouquecida pela madrasta Hera; e, posteriormente, perseguida e escoraçada por Licurgo, um herói *ύβριστής* que, na máxima expressão de sua oposição a Dioniso, chegou ao ponto culminante de destruir as ninfas nutrizes do deus.

Neste estudo, então, considera-se que o mito da infância divina é composto por duas séries míticas que, embora sejam independentes, narram as vicissitudes vividas por Dioniso durante a sua infância, quando era criado pelas ninfas de Nisa. A primeira série mítica relata como Dioniso obteve domínio sobre a dimensão ritual da *μαρία* após Hera, empenhada na perseguição, conseguir localizar a criança e incutir nela a loucura infame, de mesmo gênero da *μαρία* enviada a Ino. Pode-se acentuar, desde já, que Dioniso, apesar de ser um deus, foi vítima da *μαρία άνόσιος* (sacrílega) que costuma assolar os mortais. É excepcional o fato de um deus olímpico sofrer com o estado de impureza e ser passível de punição por outros deuses à semelhança de mortais transgressores. Tal episódio do mito de Dioniso mostra, de modo claro, como esse deus incorpora excessivamente competências que, até o seu advento, eram exclusivas da experiência humana e interditas para a dimensão divina. O mito do infante enlouquecido por Hera, diferentemente das versões do mito de nascimento, chegou até nós somente na forma de pequenos relatos incidentais que não fornecem muitas informações sobre o episódio. Apesar disso, pode-se constatar que essa tradição era bem conhecida entre os gregos desde o século V a.C., visto que alusões desse mito são encontradas em Eurípides (*Bacantes*, v. 55-59; 73-88; 120-68; *Cíclope*, v. 1-4) e em Platão (*Leis*, II, 672b). O mito também é brevemente relatado por Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1).

A segunda série mítica que concerne à infância de Dioniso descreve como o deus, já purificado da *μαρία* infame e feito mestre dos rituais báquicos por Reia, é perseguido e expulso de Nisa por Licurgo, rei dos edônios. Deve-se assinalar que a história da hostilidade de Licurgo se insere num longo grupo de mitos dionisiacos que narram a resistência e/ou a recusa de mortais para aceitar Dioniso como deus. Por ser filho de mãe humana, Dioniso conheceu, desde a infância, o ultraje de ser um deus tratado como um simples mortal – tal experiência é tão recorrente que se converteu no motivo principal das *παρουσίαι* (adventos) de Dioniso, cuja finalidade era fazer reconhecer a sua qualidade de potência divina manifesta entre os homens (cf. Detienne, 1988, p. 27). É, portanto, constitutivo da sina de Dioniso

deparar-se, inúmeras vezes, com heróis¹⁵² ou heroínas¹⁵³ tão incrédulos que, na sua recusa, chegam a insultá-lo violentamente para, depois, sobrepujados, tornarem-se as principais

¹⁵² A categoria “herói”, neste estudo, se refere à raça de homens semidivinos, cujos feitos sobre-humanos eram cantados na poesia épica e encenados no drama trágico. Já em Homero (*Ilíada*, XII, v. 23) e em Hesíodo (*Os Trabalhos e os Dias*, v. 159-60), os heróis são definidos como *ἡμίθεοι* (semideuses). Isso significa que o caráter semidivino dos heróis é determinado por sua genealogia, uma vez que eram filhos de deuses unidos a mortais comuns (cf. Brelich, 1958, p. 9). O herói é, pois, um ser humano que, por sua genealogia, suas qualidades sobre-humanas e seu destino, está situado no cruzamento entre a *imortalidade* e a *mortalidade* (cf. Vernant, 2009a, pp. 47-48). Ainda que o nascimento possa imputar ao herói uma ascendência divina, colocando-o numa categoria sobre-humana, não se deve deixar de observar que suas qualidades extraordinárias não interferem na sua mortalidade. O herói se distingue do deus, sobretudo, porque sua mortalidade o mantém na condição humana. Nos mitos sobre os heróis, preservados não apenas na *Ilíada*, mas também em outras fontes como as tragédias áticas, é claramente colocado o dilema da condição existencial do herói, cujo destino é atravessado por duas formas de vida que se opõem (cf. Vernant, 2009b, p. 77). Tal tensão existencial marca o herói, seja ele representado na epopeia ou no drama trágico: Aquiles, Agamêmnon, Édipo, Hércules – todos eles, embora pareçam extraordinários e invencíveis, carregam, como todos os homens, a sina da *precariedade* e, em determinado momento de seus destinos, são confrontados com os limites e os sofrimentos que configuram a existência dos mortais. É claro que os heróis portam certo aspecto sacral, constatado por meio dos cultos que lhes eram prestados e que não eram menos importantes do que aqueles prestados aos deuses (cf. Brelich, 1985, p. 65). Conforme Torrano (1995, p. 17), os heróis, personagens da epopeia e do drama trágico, eram objeto de veneração e muitos deles tinham santuário tumular e culto, por meio dos quais recebiam as chamadas *ἡρωϊκαί τιμαί* (honras heroicas) – sacrifícios funerários do mesmo tipo que os oferecidos às divindades ctônicas, às quais pertencia o mundo dos mortos. Os cultos heroicos se distinguiam dos cultos aos deuses olímpicos por certas características: aos deuses olímpicos sacrificava-se pela manhã e a vítima deveria ser da cor branca, cuja carne era consumida num banquete comunal e cujos ossos, destinados aos deuses, eram consumidos com incenso. Aos heróis e aos deuses ctônicos sacrificava-se, ao cair da tarde ou à noite, a vítima de cor negra que deveria ser degolada sobre a *ἐσχάρα* (lareira sacrificial escavada no chão). Depois de vertido o sangue, a vítima era inteiramente queimada (*ὀλόκαυτος*). Como Brelich (1985, p. 66) assinala, a despeito dos elementos do culto aproximarem heróis e divindades ctônicas, uma clara distinção entre deuses e heróis se fundava sobre a ideia de que os heróis eram concebidos como mortos (e venerados em seus túmulos), enquanto os deuses eram imortais. Não apenas o mito, mas também o culto colocava em evidência a mortalidade dos heróis, que, em certos casos, podiam alcançar a imortalidade, mas só depois de passarem pela morte – e de um modo excepcional.

¹⁵³ No caso das heroínas, uma definição para essa categoria apresenta problemas específicos. De todo modo, este estudo segue a definição flexível de Lyons (1997, p. 13) que compreende como heroína a figura humana feminina presente na poesia épica e no mito, e venerada no culto heroico, e representada no drama trágico (cf. Lyons, 1997, p. 20). As dificuldades postas pela categoria “heroína”, como equivalente feminino do herói, se devem, sobretudo, ao fato de a palavra feminina aparecer pela primeira vez somente no século V a.C., e nunca ser um termo estável em grego (cf. Lyons, 1997, p. 14). Alguns exemplos de termos gregos que designam a “heroína” são: *ἡρωίς*, *ἡρωίδων* (heroínas), as formas mais antigas que aparecem em Píndaro (*Pítica* XI, v. 7); *ἡρωίνη*, termo que aparece em Aristófanes (*Nuvens*, v. 315); já a forma *ἡρώϊσσα* é mais popular no período Helenístico (cf. IG 9.2.1129). Na poesia arcaica, é ausente tanto o termo “heroína” quanto a sua definição direta. No entanto, seguindo Lyons (1997, pp. 9-10), pode-se conceber que certas mulheres, na poesia homérica e em textos supostamente hesiódicos, são descritas e caracterizadas como “heroínas”. De fato, nota-se que muitas das nobres figuras femininas, nesses textos, compartilham dos traços que qualificam os homens como “heróis”. Por exemplo, no catálogo de mulheres notáveis, apresentadas no livro XI da *Odisseia*, conhecido como *Nέκνια* (nome do rito em que os fantasmas dos mortos eram invocados), tais mulheres são identificadas como “esposas e filhas dos melhores (*ἀριστήων*) homens” (v. 227), e amantes dos deuses com os quais tiveram filhos semidivinos (v. 225-330). Como Nagy (1979, pp. 26-27) mostra, ser *ἄριστος* (o melhor entre os homens) não é meramente uma qualidade da condição heroica, mas sim seu atributo definidor. Uma vez que se compreende o adjetivo *ἄριστος* como um traço definidor da condição heroica, pode-se examinar, conforme Lyons (1997, pp. 10-11), a descrição das figuras femininas míticas mencionadas no *Catálogo de Mulheres* supostamente hesiódico. No fragmento 1 MW do *Catálogo*, as representantes ilustres da tribo das mulheres (“*γυναικῶν φῶλον*”: v. 1) são descritas como “as melhores de seu tempo” (“*αἱ τότε ἄρισταί*”), as quais tiveram “intercurso sexual com os deuses” (“*μισγόμεναι θεοῖσιν*”). Isso significa que estas mulheres não são mulheres comuns, mas são análogas às filhas, mães e esposas de heróis, e amantes de deuses que foram enviadas a Odisseu por Perséfone, na *Nέκνια*. Nota-se que o poeta do *Catálogo* se refere às figuras femininas, cantadas por ele, como *ἄρισταί* – qualidade que manifesta, pois, o *status* heroico destas mulheres. Como Lyons (1997, p. 11) assinala, o termo *ἄρισταί* mostra que tais mulheres

testemunhas de sua condição de deus senhor da *μανία*. Assim, a oposição de Licurgo se revela com tamanha agressividade que ele não somente violou a realização dos *βάκχευμα* (orgias báquicas) como também perseguiu armado o deus e as suas nutrizes, as quais sucumbiram enquanto o infante buscou refúgio nos braços de Tétis. Essa história exprime novamente os traços inerentes à divindade de Dioniso – deus inclinado a abranger perenemente, em sua dimensão mítica-religiosa, aspectos de *precariedade* que o aproximam da esfera humana.

A grande antiguidade da tradição, que se refere à insensatez de Licurgo, é comprovada: Homero (*Ilíada*, VI, v. 130-40) já apresenta a contenda em todos os seus detalhes. As outras fontes mais tardias fornecem algumas informações diferentes do relato homérico, mas todas as versões do mito concordam acerca de seu enredo central: a oposição de Licurgo contra Dioniso conduziu o herói à ruína. Na adaptação de Sófocles (*Antígona*, v. 954-65) da história de Licurgo, a punição do herói é levada a cabo pelo próprio Dioniso que, neste caso, não é incapaz de defender-se. Infelizmente, não se sabe como Ésquilo, na tragédia *Edônios* preservada somente em alguns fragmentos (cf. fr. 27; 28; 29; 30; 31; 32 Smyth), teria tratado a punição de Licurgo, mas é provável que Sófocles tenha sido influenciado, em alguma medida, por essa tragédia esquiliana, uma vez que ela foi representada ao redor de 460 a.C., antes da *Antígona*, encenada por volta de 442-441 a.C. A exposição de Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1), por sua vez, parece ecoar ambos os argumentos de Ésquilo e

são as contrapartes dos homens *ἄριστοι*, mencionados nos poemas homéricos. Pode-se considerar, então, que havia mulheres que compartilhavam do *status* heroico nos textos arcaicos. Além disso, ao aplicar-se outros traços definidores do herói às heroínas, pode-se estabelecer, ainda com Lyons (1997, pp. 11-12), a condição heroica feminina. A condição heroica é geralmente atribuída a homens que possuem os seguintes atributos: ascendência divina; uma relação próxima – erótica, hierática ou antagonista – com alguma divindade no mito; e culto e outras observâncias rituais conectados à sua tumba. No século V a.C., a categoria “heroína”, como uma mulher cuja condição existencial é estabelecida entre a *mortalidade* e a *imortalidade*, já aparece claramente reconhecível. Píndaro, na *Pítica XI*, usa o termo *ἥρωϊς* (heroína) como equivalente feminino de *ἥρωες* (herói). Na ode, o termo *ἥρωιδων* (“heroínas”: v. 7) se refere a Sêmele e Ino, filhas do rei mortal Cadmo e da deusa Harmonia. Estas princesas não possuíam apenas uma ascendência divina, como também mantiveram relações próximas (afetivas e/ou de oposição) com deuses, e receberam veneração ritual após a morte. Ino e Sêmele, inclusive, experimentaram a apoteose e, assim, alcançaram a imortalidade. A *Odisseia* (V, v. 333-35) claramente indica que Ino, filha de Cadmo, foi uma mulher mortal que alcançou a honra imortal dos deuses, convertendo-se na divindade do mar Leucótea, a quem os navegantes veneravam, pois acreditavam que ela lhes prestava auxílio nas tormentas (cf. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, III. 4.3; *Odisseia*, V, v. 336-53). Sêmele, por sua vez, recebeu honras culturais em seu *ἄβατον*, local sagrado onde ela teria se relacionado com Zeus e concebido Dioniso. O *ἄβατον* de Sêmele localizava-se na Acrópole de Tebas e correspondia a um santuário tumular – o que aponta para o *status* heroico da princesa morta pelo raio de Zeus (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 10 e 598; Pausânias, *Descrição da Grécia*, IX. 12 § 3-4). Sêmele, assim como Ino, experimentou a apoteose do Hades e recebeu uma vida imortal entre os deuses olímpicos (cf. Píndaro, *Olímpica II*, v. 24 e segs.). A partir desses exemplos, provenientes da poesia arcaica e clássica, pode-se admitir que certas mulheres (especificamente as *ἄρισται*) compartilharam da condição heroica. Tais “heroínas” eram, sobretudo, filhas de deuses, mães de heróis, esposas de heróis e amantes de deuses. Elas eram importantes devido a razões genealógicas, uma vez que forneciam acesso à linhagem divina de muitos heróis (cf. Lyons, 1997, p. 20).

de Sófocles no que concerne às violências cometidas por Licurgo contra Dioniso (cf. San Cristóbal, 2013, pp. 283-84).

Inicia-se, então, a interpretação do mito da infância divina pela história que descreve a perseguição e enlouquecimento de Dioniso por Hera. Como essa narrativa sobreviveu apenas na forma de sucintas alusões, procura-se conectá-las da maneira mais coerente possível a fim de reconstruir o presumido argumento do mito – tal procedimento parece viável porque as passagens existentes apontam, em linhas gerais, para os mesmos eventos, o que permitiria recuperar o enredo principal da trama. Apresenta-se, a seguir, as referências ao mito do infante Dioniso acometido pela *μανία* devido à ação desfavorável da madrasta:

Sileno:

Ó Brômio, tenho por ti dez mil fadigas agora e quando jovem de corpo forte: primeiro, quando enlouquecido de Hera, sumiste das ninfas montesas criadeiras.¹⁵⁴ (*Ciclope*, v. 1-4).

Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1): Διόνυσος δὲ εὐρετῆς ἀμπέλου γενόμενος, Ἥρας μανίαν αὐτῷ ἐμβαλούσης περιπλανᾶται Αἴγυπτόν τε καὶ Συρίαν. καὶ τὸ μὲν πρῶτον Πρωτεὺς αὐτὸν ὑποδέχεται βασιλεὺς Αἰγυπτίων, αὐτῷ δὲ εἰς Κύβελαν τῆς Φρυγίας ἀφικνεῖται, κακεῖ καθαρθεὶς ὑπὸ Ῥέας καὶ τὰς τελετὰς ἐκμαθὼν, καὶ λαβὼν παρ' ἐκείνης τὴν στολὴν, ἐπὶ Ἰνδοῦς διὰ τῆς Θράκης ἤπειγετο.¹⁵⁵

Dioniso:

Ó vós que deixastes Tmolos abrigo da Lídia, eia! Tíaso meu, mulheres que dos bárbaros conduzi sequazes das pousadas e percursos, erguei os tamborins nativos da cidade dos frígios, invenção de mãe Réia e minha. (*Bacantes*, v. 55-59).

Coro de Bacas:

Ó feliz quem por bom nume mistérios de Deuses viu, santifica a sua vida, põe no tíaso a sua alma, nas montanhas é um Baco em santas purificações, e trabalhos da grande Mãe Cibele são a sua lei, e brande alto o tirso e coroados com heras é cultor de Dioniso. Eia, Bacas! Eia, Bacas! Brômio Deus filho de Deus, Dioniso, vinde trazê-lo, das montanhas frígias para as amplas ruas da Grécia, o Brômio (*Bacantes*, v. 73-88).

(...)

Ó Gruta dos adolescentes e abrigos cretenses divinos genitores de Zeus, lá Coribantes de três cristas nas furnas inventaram este meu redondo e tenso tambor, e na Baquéia intensa mesclaram ao doce grito das flautas frígias soprado e puseram nas mãos de Mãe Réia, fragor de evoés báquicos, e enlouquecendo-se os Sátiros conseguem-no da Deusa Mãe e nas festas bienais enlaçaram-no aos coros com que se alegra Dioniso, doce, nas

¹⁵⁴ Tradução de Torrano (2022, p. 47).

¹⁵⁵ “Dioniso foi o descobridor da vinha e, enlouquecido por Hera, perambulou pelo Egito e Síria. A princípio, Proteu, rei do Egito, o acolheu, e mais tarde chegou a Cibela, na Frígia. Aí, após ter sido purificado por Reia e ter aprendido os ritos de iniciação, recebeu dela uma túnica e, dirigiu-se a toda pressa contra os hindus, através da Trácia”. Tradução de Cabral (2013, p. 97).

montanhas, quando dos tíasos a correr cai ao chão com a nébrida sagrada vestido, a caçar o sangue de bode abatido, crudívora graça, a lançar-se às montanhas frígias, lídias: eis o regente Brômio! Evoé! Flui leite do chão, flui vinho, flui mel nectário, a névoa é como de incenso sírio. O Baqueu, a erguer a ígnea chama da tocha, pela hástea precipita-se na corrida e nos coros a provocar errâncias, a compelir com gritaria, a lançar aos céus a mole trança; simultâneo aos evóes freme assim: ó vinde, Bacas, ó vinde, Bacas, com luxo de aurífero Tmolos dançai o Deus Dioniso sob tonítroos tambores, com evoé alegrai o évio Deus com frígios gritos e clamores quando o sonoro loto freme sacro sacras canções, em marcha à montanha, à montanha, e por prazer qual potra com a mãe no pasto tem perna de ágil pé aos saltos – Baca! (*Bacantes*, v. 120-67).

Platão (*Leis*, II, 672b): λόγος τις ἅμα καὶ φήμη ὑπορρεῖ πως ὥς ὁ θεὸς οὗτος ὑπὸ τῆς μητρὸς Ἥρας διεφορήθη τῆς ψυχῆς τὴν γνώμην, διὸ τὰς τε βακχείας καὶ πᾶσαν τὴν μανικὴν ἐμβάλλει χορείαν τιμωρούμενος: ὅθεν καὶ τὸν οἶνον ἐπὶ τοῦτ' αὐτὸ δεδωρηται.¹⁵⁶

Segundo o mito de nascimento, após a segunda parição, Hermes ou Zeus entregaram Dioniso às ninfas de Nisa para que elas o criassem em segurança, visto que Hera, em seu desígnio de arruinar o infante, já havia destruído a sua mãe biológica Sêmele e a sua mãe adotiva Ino. Apesar da precaução de Zeus para resguardar o filho, o mito da infância aponta que Hera continuou perseguindo os rastros de Dioniso e, em certo momento, conseguiu subjugar-lo como vítima da *μανία* devastadora. Eurípides, a fonte existente mais antiga que alude a essa tradição, parece conceber que Dioniso teria sido enlouquecido pela madrasta em Nisa. Por mais que o poeta não afirme diretamente que Dioniso tenha sido afetado nessa região mítica, é significativo que a passagem do *Cíclope* (v. 1-4) indique que o deus, em estado maníaco, fugiu das ninfas criadeiras que residiam nas montanhas: é verossímil que estas ninfas sejam justamente as ninfas nutrizes de Nisa (cf. Detienne, 1988, p. 41).

Assim, o *Hino Homérico XXVI a Dioniso* narra que foram especificamente as ninfas de Nisa que amamentaram e cuidaram amorosamente do recém-nascido Dioniso; e, finda a criação, elas passaram a integrar a comitiva frenética do deus que, adornado com hera e louro, as liderava nas andanças ao longo da floresta. Pode-se considerar, pois, que as ninfas maternais e as mulheres que dançam maníacas ao lado do deus, retratadas em diversas esculturas da Antiguidade, são as mesmas: as companheiras míticas de Dioniso designadas como nutrizes porque a elas foram confiados o nutrimento e a criação do infante. Tais mulheres divinas se revelam proeminentemente como mães adotivas; e, depois que o deus

¹⁵⁶ “Há um fluxo secreto de história e relato no sentido de que o deus [Dioniso] foi despojado do julgamento de sua alma pela madrasta Hera, e que, por vingança, lançou os ritos báquicos e todos os coros frenéticos: e pelo mesmo motivo concedeu o vinho”.

atingiu a maturidade, elas permaneceram na sua companhia, desempenhando ações de adoração que incluíam atos parcialmente maternos e parcialmente extáticos¹⁵⁷ (cf. Otto, 1965, p. 81).

A passagem de Eurípides é notadamente lacônica, e não fornece maiores informações sobre o episódio de enlouquecimento da criança divina. Novamente, é uma fonte tardia que relata, embora ainda sucintamente, os efeitos da *μαρία* funesta sobre o infante. Conforme Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1), após descobrir a vinha, provavelmente em Nisa, Dioniso foi assolado pela raiva devoradora de Hera, deusa também perita em delírios furiosos¹⁵⁸ (cf. Detienne, 1988, p. 42). A *μαρία* possui Dioniso, e, nesta condição, o deus começou a sua jornada de perambulações – nota-se que essa versão do mito parece coincidir com a breve narrativa apresentada por Eurípides, segundo a qual Dioniso, louco, escapou das ninfas nutrizes e certamente passou a errar pela Terra, uma vez que encontrá-lo foi uma tarefa difícil para o Sileno. Pode-se observar que o mito representa o comportamento errático como um traço inerente da condição de louco: o efeito imediato da *μαρία* incutida em Dioniso foi pô-lo em movimento. Sabe-se, com Massenzio (1970, p. 52), que, na mitologia grega, a condição de *μαινόμενος* é a causa de peregrinações – consequentemente, o mito configura as viagens dionisiacas como decorrentes da loucura do próprio deus e das mulheres arrebatadas por ele.

Assim, enlouquecido por Hera, o infante Dioniso começou a manifestar, de modo absoluto, as disposições de sua natureza divina: ele se constituiu como o deus migrante por excelência. Como Detienne (1988, p. 14) assinala, Dioniso é um deus epifânico itinerante que organiza o seu domínio em função de sua atividade ambulatória: ele pode surgir do mar; aparecer nas cidades liderando um grupo de mulheres; e, até mesmo, emergir das profundezas do submundo. A condição maníaca converte Dioniso em uma divindade sempre em movimento, uma forma em perpétua mudança que corre o risco permanente de não ser reconhecida ou de ter negada a sua origem divina: “*ser errante é para ele tão natural que*

¹⁵⁷ Ver a imagem de Hermes entregando o recém-nascido Dioniso para as ninfas e para Paposileno em Nisa. Imagem representada numa cratera em forma de cálice pintada pelo pintor de Fíala. Tal cratera está exposta na coleção do departamento *Museo Gregoriano Etrusco*, e pode ser consultada no site dos *Museus Vaticanos*: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/capolavori/museo-gregoriano-etrusco.html>. Acesso em 21 de junho de 2021 às 16h54min. Cf. também a representação em Otto (1965, p. 102), fig. 7.

¹⁵⁸ A *μαρία* é a perturbação funesta que Hera habitualmente lança sobre os seus inimigos. Em uma das versões do mito de enlouquecimento das filhas de Proteu, Hera é considerada a divindade ultrajada: as três irmãs teriam zombado de uma estátua da deusa em Tirinto e, por isso, teriam sido punidas com a *μαρία* (cf. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, II. 2.2). De modo similar, Hera enlouqueceu Io, sua sacerdotisa em Argos, porque Zeus teria sentido atração pela jovem: como represália, Io foi arrebatada pela *μαρία* e condenada a vagar pelo mundo transformada em vaca (cf. Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 770-89). Por ódio a Hércules, Hera fez com que ele, num ataque de loucura, matasse a mulher e os filhos em Tebas (cf. Eurípides, *Hércules*, v. 822-42).

suas chegadas, idas e vindas podem confundir-se com as dos outros” (DETIENNE, 1988, p. 14).

De acordo com Pseudo-Apolodoro, Dioniso, em estado de delírio frenético, vagou entre o Egito e a Síria. A princípio, o rei Proteu do Egito o acolheu, mas o deus, exaltado, não ficou hospedado por muito tempo: continuou a sua peregrinação que o levou até a Frígia, morada da deusa Cibele, a mãe da montanha, uma forma da Grande Deusa anatólia (cf. Burkert, 2007, p. 208). Na Frígia, Dioniso foi acolhido por sua avó paterna Reia que o salvou da *μανία* funesta lançada por Hera. Purificado, o infante aprendeu a execução de seus próprios *τελεταί* (celebrações religiosas; pode designar também ritos secretos de iniciação (cf. Burkert, 2007, p. 367)), e recebeu da avó a específica *στολή* (vestimenta) do ritual báquico – o traje de bacante. A *στολή*, mencionada neste contexto, não tem o sentido genérico de roupa, mas define a vestimenta própria de Dioniso e também o traje exigido aos adoradores envolvidos nas suas cerimônias (cf. Detienne, 1988, p. 43). Tratava-se de uma indumentária estrangeira e feminina que acentuava a confinidade de Dioniso à cultura religiosa exótica, proveniente da Frígia: por meio de suas vestes, o deus parecia, aos olhos gregos, um estrangeiro (cf. Massenzio, 1970, pp. 51-52).

Observa-se, com Detienne (1988, p. 42), que a purificação realizada por Reia não somente fez Dioniso sair de um estado de impureza, contraído na *μανία*, como também o qualificou para executar o seu próprio ritual extático, que continha uma função claramente catártica. Ao conhecer intimamente ambos os gêneros da *μανία* – o primeiro relativo à impureza que ela aflige, o segundo relacionado à libertação que ela provoca –, Dioniso conquistou a perícia ambígua de desencadear a loucura e de propiciar a catarse. Assim, na *Antígona* (v. 1115-50), quando a cidade estava poluída pela ignomínia do morto Polínicos, abandonado ao ar livre sem as devidas honras fúnebres, foi Dioniso que o coro evocou – o deus de Tebas, mas também o deus orgiástico das montanhas de Delfos e do santuário de Elêusis: “vem, transpõe com teus pés (pura catarse!) as grimpas do Parnaso e o Euripo, estreito carpidor”¹⁵⁹ (v. 1140-45). O coro clamou por Dioniso *Καθάριστος*, o deus purificador, conhecido também como *Λύσιος*, o deus liberador – trata-se da potência divina que purifica e liberta das máculas através da *μανία* ritual. Invocado com tais epítetos, Dioniso manifesta o seu poder báquico, visto que é por meio do transe extático que o deus logra a purificação (cf. Detienne, 1988, p. 46). Dioniso reúne, no paradigma de seu mito de infância, os elementos essenciais da experiência religiosa que ele simboliza e introduz no panteão olímpico:

¹⁵⁹ Tradução de Trajano Vieira (2016, pp. 87-88).

iniciando-se em seus próprios mistérios, depois de conhecer, por intervenção de Hera, a condição de *μαινόμενος*, Dioniso se tornou o deus que é¹⁶⁰ (cf. Detienne, 1988, p. 44). Revelado como deus da *μανία* e em pleno domínio desse poder, que caracteriza a sua dimensão mítica-religiosa, Dioniso partiu para a Trácia com o intuito de iniciar a difusão de seus *ὄργια* por todo o mundo.

Eurípides faz uma rica referência a essa tradição que relata como Dioniso se tornou *Βάκχιος*, o deus dos bacos e das bacantes, senhor da *μανία* (cf. Santamaría, 2013, p. 38). Na primeira estrofe do párodo das *Bacantes* (v. 73-88), o coro enalteceu a condição santa dos mortais que, conhecendo os mistérios divinos, se inseriram na comunidade sagrada do tíaso e, desse modo, se tornaram bacos nas montanhas, coroados de hera e agitadores do tirso. Nestes versos, o rito báquico é concebido como uma “santa purificação” e identificado com os *ὄργια* (ritos secretos) de Cibele, a grande mãe frígia dos deuses (cf. Burkert, 2007, p. 220). Alguns versos antes, Dioniso, no prólogo (v. 55-59), havia proclamado que os tamborins executados em seus ritos eram nativos da Frígia e foram inventados por ele e por Reia, presumivelmente quando a deusa purificou o neto da *μανία*. Nota-se que, em tal tragédia, Cibele é confundida com Reia – contrariamente do que acontece na versão de Pseudo-Apolodoro, na qual Reia não é associada a Cibele, seu duplo frígio. Sabe-se, com Torrano (1995, p. 20), que, desde o século VI a.C., era comum a identificação da deusa Cibele, originária da Frígia e cultuada na Jônia e ilhas vizinhas, com Reia, a mãe dos deuses olímpicos.

O coro continua a narrar a etiologia do culto orgiástico que foi conferido ao domínio de Dioniso na Frígia. Na segunda antístrofe (v. 120-67) do párodo, as bacantes lídias contam como os *κορύβαντες* (coribantes), sacerdotes de Cibele – aqui associados aos *κουρῆτες* (curetes), sacerdotes de Reia –, introduziram o tamborim nas *βακχείαι* (rituais da *μανία*) juntamente com as flautas frígias. Assimilado ao culto extático de Reia-Cibele, o instrumento de percussão foi entregue à deusa pelos *κορύβαντες*; ela, por sua vez, deu o tamborim aos

¹⁶⁰ Ver a imagem de uma hídria de figuras vermelhas, datada ao redor de 470 a.C., atribuída ao pintor de Niobide, que mostra o infante Dioniso, enlouquecido por Hera, executando o seu ritual extático na companhia de duas ninfas menádicas diante de um altar (cf. Carpenter, 1996, pp. 186-87). A mênade à esquerda de Dioniso aparece segurando um cântaro e um *oinochoe* vazio; à frente dela, o infante se move em direção ao altar, segurando as metades de um fauno abatido presumivelmente no sacrifício do *σπαργμός*. A mênade à direita do deus manuseia uma cobra e um tirso. Dioniso é representado um pouco menor do que as mênades. Como Carpenter (1996, pp. 187-88) assinala, as características físicas e indumentárias do infante são muito semelhantes às de suas seguidoras, o que aponta para a sua feminização: os traços faciais e o cabelo de Dioniso são idênticos aos das mênades, bem como a sua vestimenta (deus e mênades usam quítones longos). A única diferença na aparência de Dioniso e das adoradoras é que o infante usa uma coroa de hera, enquanto as mênades portam coroas de diadema. Tal hídria pertence a uma coleção privada, mas uma reprodução pode ser consultada em Carpenter (1996, p. 186).

sátiros enlouquecidos, os quais passaram a executá-lo nos cultos trienais de Dioniso. Nesta versão do mito, Eurípides parece denotar que Dioniso fora iniciado por Reia/Cibele na companhia de seus fiéis seguidores, os sátiros, que, assim como o deus, enlouqueceram e se purificaram no ritual extático da deusa, tornando-se bacos simultaneamente a Dioniso que se converteu no Baco por excelência.

Nota-se que tanto a versão mítica de Pseudo-Apolodoro quanto a versão mítica de Eurípides frisam que a cerimônia báquica consistiria num rito extático de iniciação que, originalmente, pertenceria ao culto de Reia/Cibele, e cuja função seria purificar o iniciado para convertê-lo em baco – uma condição santificada que respondia às exigências do grupo místico (cf. Brelich, 1985, p. 120). Isto significa que o mito de infância exprime, muito claramente, que Dioniso não nasceu Baco e não tinha a habilidade inata de controlar os efeitos da *μανία* sobre si (tanto que, enquanto *μαινόμενος*, ele sofreu com o estado de impureza), mas se tornou Baco, ao iniciar-se nos ritos extáticos da deusa – processo místico que lhe conferiu a faculdade de dominar legitimamente a dimensão mítica-religiosa da *μανία*.

É evidente que não se pode negligenciar o fato de que o mito também expressou a inclinação natural de Dioniso para governar tal esfera religiosa, visto que bastou o deus ser convertido em Baco para que ele se manifestasse como a potência olímpica dirigente da *μανία*. Assim, a dimensão da *μανία*, até então exclusiva às incumbências da urânida Reia e, por isso, alheia aos domínios dos deuses olímpicos, pôde ser inserida na ordem de Zeus – vê-se como a configuração do cosmos de Zeus se firmou por meio de suas diversas núpcias amorosas, seja com deusas ou com a mortal Sêmele¹⁶¹, das quais nasceram os poderes divinos centrais que estruturam a ordem olímpica (cf. Torrano, 2007, p. 57).

Esse sutil detalhe do mito, o qual aponta que Dioniso se tornou o Baco absoluto depois de submeter-se aos rituais iniciatórios de Reia/Cibele, é central para o esclarecimento de uma conjectura que tem prevalecido nos estudos acerca da religião dionisíaca. Transformou-se num lugar-comum a pressuposição de que a orgia báquica promoveria a união mística entre Dioniso e seus adoradores, os quais se tornariam um e o mesmo (cf. Torrano, 1995, p. 21) – ou seja, concebe-se que, por meio de procedimentos psicológicos ou sacramentais do rito, os adoradores adquiriam a percepção de que se tornariam o próprio deus. Tal hipótese é decorrente de uma interpretação equivocada de trechos específicos das *Bacantes*, de Eurípides, nos quais se afirmam que os mortais submetidos ao rito extático são

¹⁶¹ Cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 881-926; 938-44.

bacos¹⁶². Na verdade, o que estas breves passagens explicitamente significam é que quaisquer iniciados nos ritos báquicos se elevavam à condição santificada de baco – isto é, do mesmo modo que Dioniso se converteu em Baco porque foi iniciado nos *βακχεύματα* (ritos báquicos), os mortais também poderiam se converter em bacos, caso se submetessem a tais ritos. Nestas passagens, não se diz em momento algum que os iniciados *se tornam* Dioniso; somente se alega que eles são semelhantes ao deus porque, assim como ele, foram alçados à condição de baco e compartilham, ao lado dele, a execução dos ritos, mas com uma diferença importante: Dioniso é *Βάκχιος*, deus dos bacos; os mortais iniciados são bacos que o cultuam. Nesta perspectiva, baco é uma designação religiosa que se conquistava quando o indivíduo era iniciado nos *βακχεύματα* e inserido na confraria de bacantes, o *θίασος*.

Inclusive, tal compreensão dos fatos é corroborada pelo próprio uso dos nomes *βάκχος* e *Βάκχιος* em textos gregos dos períodos Arcaico e Clássico. Como Santamaría (2013, pp. 43-44) demonstra, durante os séculos VII e VI a.C., o termo *βάκχος* (*βάκχη*, no feminino) era exclusivamente aplicado ao “adorador de Dioniso em estado de frenesi”; e, a partir desse substantivo, os epítetos *Βάκχιος* e *Βακχεῖος* foram formados, designando a função de Dioniso como “deus dos *βάκχοι*, aquele que causa o frenesi”. Com o passar do tempo, precisamente no século V a.C., o nome do adorador, *βάκχος*, começou a ser aplicado ao deus que, nomeado dessa forma, era apenas imaginado como mais um dos bacos. Portanto, *βάκχος* não é, originariamente, o nome de Dioniso que, mais tarde, teria sido adotado por seus seguidores identificados com ele: se este fosse o caso, os adoradores também seriam chamados de *διόνυσσοι* – o que efetivamente não ocorreu. Além disso, se *βάκχος* fosse primariamente o nome de Dioniso, não faria sentido o fato de que *Βάκχιος* seja um epíteto muito mais comum para o deus do que *βάκχος*, como mostram os textos do século V a.C. Consequentemente, não se pode falar de troca mútua de nomes entre seguidor e divindade, uma vez que o adorador nunca foi designado como *Βάκχιος*, o deus – o movimento se deu em uma única direção: Dioniso adotou o nome dos bacos e, cada vez mais, foi nomeado de *Βάκχος*, uma forma que eventualmente substituiria o epíteto divino *Βάκχιος* a partir do século III a.C. Dioniso, enquanto *Βάκχος*, foi compreendido como o baco por excelência, o líder dos outros bacos.

Desse modo, a despeito da conjectura prevalente, de acordo com a qual haveria uma identificação absoluta entre Dioniso e seguidor nos rituais báquicos, o mito da infância e o próprio uso da designação *βάκχος* (nos períodos Arcaico e Clássico) comprovam claramente que deus e adoradores não se assimilariam nessas cerimônias místicas. De fato, como

¹⁶² Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 71-88; 106-09; 725-27.

Henrichs (1996, pp. 27-28) assinala, todas as tentativas de identificar Dioniso com seus cultores mortais são variações do constructo mais complexo de Nietzsche, o qual concebia que a identidade divina do deus seria transferível aos adoradores – por conseguinte, a finalidade dos *βακχεύματα* seria alcançar a união mística com Dioniso. Influenciados, em maior ou menor grau, pela hipótese imaginada por Nietzsche, diversos acadêmicos a aperfeiçoaram segundo as suas próprias orientações teóricas.

Assim, ao conceber Dioniso de tal modo, acadêmicos minimizaram as diferenças entre imortais e mortais e, conseqüentemente, ignoraram um aspecto fundamental de Dioniso: a sua divindade intrínseca. Por mais que Dioniso abarque, em sua dimensão mítica-religiosa, aspectos da experiência tipicamente humanos, ele passa por tais processos como um deus imortal. Isto é, a despeito das adversidades, perseguições e eventuais derrotas que ele possa sofrer no mito, tanto de heróis quanto da deusa Hera, a sua imortalidade sempre prevalece, garantindo a suplantação dessas dificuldades comumente humanas – o traço mais essencial de um deus. Como Henrichs (1996, p. 15) reforça, para a vasta maioria dos gregos antigos, de Homero a Longo, Dioniso foi nem uma figura da imaginação nem uma projeção da psique humana: longe disso, Dioniso foi encarado como um ser imortal cuja condição existencial não foi apenas superior àquela dos mortais, mas também independente dela: ele era um deus olímpico.

Obviamente, reconhecer que inexistia a identificação absoluta entre deus e seguidor não significa desconsiderar a noção bem expressa pelo mito de que, durante a execução dos *βακχεύματα*, Dioniso estaria presente como mais um baco na companhia dos outros bacos. Sabe-se, com Santamaría (2013, p. 48), que, quando Dioniso era nomeado com o epíteto *Βάκχιος*, acentuava-se, sem dúvida, a sua proteção aos *βάκχοι* e *βάκχαι*, mas também a sua proximidade e participação no ritual. Ao levar em consideração tal princípio da religiosidade dionisiaca, Otto cunhou a sua peremptória assertiva “*der kommende Gott*” – isto é, “*o deus que vem*” participar do ritual e que desaparece tão logo a cerimônia termine.

As formas do culto (...) apresentam ele como o deus que vem, o deus da epifania, cuja aparição é muito mais urgente, muito mais atraente do que a de qualquer outro deus. Ele desapareceu, e agora, de repente, estará aqui novamente¹⁶³. (OTTO, 1965, p. 79).

É em concordância com tais preceitos míticos-religiosos que Dioniso se manifesta como o líder divino do *θίασος* responsável por guiar a execução do ritual báquico nas montanhas. Nos versos finais do párodo das *Bacantes* (v. 135-69), o coro fornece um retrato

¹⁶³ Minha tradução (inglês-português).

prodigioso de como seria, na visão mítica, a performance do ritual iniciatório levado a cabo pelo próprio Dioniso que, vestido com os paramentos rituais, participaria ativamente da cerimônia. Em tal narrativa, o deus aparece fisicamente na companhia de mulheres, exaltando-as a correrem pela montanha a fim de perseguir um bode solto – a vítima sacrificial do rito, a qual o próprio Dioniso dilacera¹⁶⁴ e cuja carne crua devora. Consumado o sacrifício, manifestam-se os sinais que revelam a presença divina no rito báquico: a epifania do deus faz fluir leite, vinho e mel nectário do chão, o ar passa a exalar o aroma de incenso sírio. É o apogeu do êxtase maníaco: Dioniso ergue a tocha acesa e, com o tirso na mão, compele aos gritos as mulheres a prosseguirem a corrida frenética, sacudindo as cabeças para frente e para trás de modo a projetar para o céu as tranças. Elas ouvem-no a gritar evoés e a incentivá-las a dançar o deus Dioniso, em uníssono aos tambores, à flauta e às canções frígias ululantes. Acatando as ordens, as mulheres seguem o deus aos saltos, à maneira de potras: elas atingem o delírio extático e, assim, se tornam bacas.

Como o relato das *Bacantes* mostra, a proximidade entre Dioniso e seus adoradores é idealizada de modo tão acentuado que o deus aparece executando *todos* os procedimentos iniciatórios ao lado das mulheres, inclusive a consumação do sacrifício cruento. Assim, Dioniso é descrito usando os paramentos báquicos – a coroa de hera, o tirso, a nébrida (pele de corça que se ata ao pescoço) –, e adotando o comportamento e gestos rituais das iniciadas – a participação no tíaso (grupo de bacas guiado por um Baco); as corridas errantes na montanha; o sacudimento da cabeça com os cabelos soltos; a laceração e imediata devoração ritual de animais; as visões prodigiosas que marcam o apogeu da dança extática¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Ver a imagem de um stamnos ático de figuras vermelhas, datado de 480 a.C., em que se representa Dioniso extático, já adulto, a dançar com as metades de um bode dilacerado nas mãos. Ele usa o quítion, uma pele de leopardo atada no pescoço, botas trácias e a sua tradicional coroa de hera. Ver também a imagem de um fragmento de vaso ático de fundo branco, datado ao redor de 480-70 a.C., que retrata Dioniso louco com as metades de um bode abatido nas mãos. Ele corre seguido por um sátiro e por uma mênade. Tal vaso pertence à coleção do Departamento de Antiguidades gregas, etruscas e romanas do Museu do Louvre (G249), e pode ser consultado no site: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010253784>. Já o stamnos pertence ao catálogo de vasos do Museu Britânico (E439), e pode ser consultado através do link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-35. Acesso em 28 de agosto de 2021 às 16h19min. Para a interpretação das imagens, cf. Carpenter (1996, pp. 190-95).

¹⁶⁵ Ver as imagens de uma pélica ática de figuras vermelhas, datada ao redor de 480-60 a.C., atribuída a um maneirista anterior. Neste vaso, representa-se a performance do ritual dionisiaco liderada por Dioniso e acompanhada por seu tíaso, composto de mênades e de sátiros. No lado (a) do vaso, Dioniso louco aparece dançando próximo de um altar, com respingos de sangue, em chamas. O deus tem, em cada uma das mãos, as metades de um cabrito despedaçado por ele; o corpo do animal abatido jorra sangue. À direita do altar, um sátiro toca flauta e usa a nébrida atada ao pescoço. Abaixo da alça direita do vaso, um sátiro barbudo, segurando uma κερὰς de chifre de boi, está agachado e estendendo as mãos em direção a Dioniso. Sob a alça oposta, um sátiro é retratado de frente, agachado, com a mão direita estendida e com a boca aberta, como se estivesse gritando. Entre este sátiro e Dioniso, representa-se uma mênade dançando e olhando para o deus. No lado (b) do vaso, retrata-se um sátiro e duas mênades dançando. O sátiro toca uma flauta; a mênade à sua frente empunha o tirso, como se fosse uma lança, em direção ao sátiro que avança atrás dela. A segunda mênade, ao lado da primeira,

Todos estes atos desempenhados por Dioniso, na performance do rito báquico, justificam o fato de que ele receba a mesma designação dos demais iniciados.

O ritual iniciatório, descrito acima, corresponde à *βακχεία* concedida como dádiva por Dioniso aos mortais pios que o aceitam e o reverenciam como deus. Nesta cerimônia, Dioniso permite que as mulheres participem de sua presença e realidade divinas mediante a submissão à *μανία* extática – os meios rituais para atingir tal condição exaltada são a música e a dança frenéticas. Conforme Santamaría (2013, pp. 49-50), o fenômeno foi, usualmente, visto como a possessão do adorador pelo deus, expressa pelos termos *ἐνθεος* (possuído/inspirado pelo deus e/ou pelo frenesi divino) e *ἐνθουσιάζω* (ser possuído/inspirado pelo deus e/ou pelo frenesi divino)¹⁶⁶, cujos significados são muito próximos de *βάκχος* e *βακχεύω* (ser/agir como um baco/um frenético). A *βακχεία*, causada pela presença de Dioniso no *θίασος*, designa especificamente a *μανία* ritual. Tal estado de alteração mental era considerado benéfico para os adoradores, uma vez que propiciava a liberação das ansiedades e das restrições da vida cotidiana (cf. Platão, *Fedro*, 265a). Os epítetos *Λύσιος*, *Λυσεύς* ou *Λυαῖος* enfatizam essa habilidade do deus: graças ao culto a Dioniso, as mulheres podiam interromper as tarefas de tecelagem e deixar o *γυναικεῖον* (parte da casa reservada às mulheres) para correr livremente nos bosques montanhosos, desempenhando o rito da *ὀρειβασία* (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 116-19; 217-20; 1236). O poder liberador do deus aparece também descrito em duas tabuletas de ouro órficas (lâminas de Pelina, *OF* 485-486)¹⁶⁷, datadas do século IV a.C. (cf. Bernabé, 2005, p. 43), as quais designam Dioniso como *Βάκχιος*. Em tais tabuletas, o iniciado falecido é orientado a dizer à deusa Perséfone que foi liberado pelo próprio Dioniso do ciclo de transmigrações e punições no Hades. Neste contexto, o epíteto *Βάκχιος*, “deus dos bacos”, ressalta a proximidade de Dioniso que agiria

usa uma pele de leopardo sobre os ombros e porta o tirso. Conforme Carpenter (1996, pp. 192-93), tais cenas são habitualmente interpretadas como representações dos rituais de sacrifício dionisiacos *σπαραγμός* e *ὠμοφαγία* (devoração de carne crua). É notável como essas cenas se relacionam à passagem das *Bacantes*, comentada acima, em que o deus é descrito executando os procedimentos sacrificais de seu rito iniciatório na companhia de seu séquito de adoradores. Isto demonstra como as *Bacantes*, encenada aproximadamente 60 anos depois da confecção deste vaso, se constitui como uma importante fonte que faz referência à antiquíssima tradição mítica-religiosa dionisiaca. Embora tais cenas retratem a prática do *σπαραγμός* por Dioniso, deve-se assinalar que o deus não aparece, explicitamente, consumindo a carne crua do animal despedaçado por ele (a prática da *ὠμοφαγία*). Ainda assim, as imagens deste vaso se revelam como importantes representações de alguns elementos que integraram o imaginário mítico-religioso dionisiaco, e também são testemunhos relevantes da percepção que os antigos tiveram sobre a essência de Dioniso. A péllica pertence ao catálogo de vasos do Museu Britânico (E362), e pode ser consultada no site: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1126. Acesso em 24 de agosto de 2021 às 10h43min.

¹⁶⁶ Sófocles, na *Antígona* (v. 963-64), se refere às bacantes como “*ἐνθεοὶ γυναικες*”. É intrigante o fato de que os termos *ἐνθεος* e *ἐνθουσιάζειν* não aparecem nas *Bacantes* de Eurípides.

¹⁶⁷ Para consultar a inscrição em grego das tabuletas órficas, encontradas na cidade tessália de Pelina, e a sua respectiva tradução para o inglês, cf. Faraone (2013, pp. 127-28).

diretamente para purificar o fiel que celebrou o ritual iniciatório em sua honra (cf. Santamaría, 2013, p. 51).

Apesar de propiciar um estado benéfico, a *μανία* dionisiaca é ambígua, semelhantemente à *ῥβρις* praticada nesta dimensão mítica-religiosa: a ambiguidade da transgressão é a mesma ambiguidade da loucura, ministrada por Dioniso de modo venturoso aos seus cultores e de modo maléfico e destrutivo aos seus opositores. As mulheres seguidoras de Dioniso praticam atos santos de *ῥβρις* na condição de loucas – “a loucura destas é benção do Deus que assim as privilegia com dons salutareis e beatíficos, porque o reconheceram e cultuaram” (TORRANO, 1995, p. 37). Mas será notado que as atitudes ultrajosas dos adversários do deus são igualmente *ῥβρις*, e, em sua ânsia violenta de combater Dioniso, eles podem também ser percebidos como loucos – a loucura raivosa e destrutiva com a qual o deus lhes pune a recusa de sua divindade (cf. Torrano, 1995, p. 37). Assim, *μαινόμενος* (louco) e *μαινάδες* (loucas) são termos que determinam o estado de Dioniso e de suas seguidoras, mas também se aplicam às atitudes insensatas de seus perseguidores: ambiguidades da loucura na referência de Dioniso (cf. Torrano, 1995, p. 25).

Coerentemente, então, observa-se que a *μανία* ritual se manifesta de modo ambíguo, uma vez que se trata de uma cerimônia *όσία* (santa) desempenhada mediante a execução de atos de *ῥβρις* que, em outros contextos, seriam considerados perigosamente excessivos para a ordem religiosa. Desse modo, o coro das *Bacantes* relata uma prática sacrificial totalmente atípica para o paradigma religioso grego: a vítima do sacrifício é caçada e dilacerada viva pelo próprio Dioniso que, além de ter contato com o sangue do animal morto, ainda se alimenta de sua carne crua – todos estes atos são completamente interditos para deuses olímpicos e, inclusive, para humanos. Agindo desta forma, Dioniso ultrapassa excessivamente a condição existencial não apenas dos deuses, que evitam o contato com a mácula dos mortos, mas também a dos humanos que não se alimentam da carne crua dos animais imolados no sacrifício – revela-se, assim, na dimensão mítica-religiosa dionisiaca, uma estranha ultrapassagem dos limites que separam, culturalmente, deuses e homens; deuses e animais; e homens e animais.

Constata-se que, como todo ente e/ou fenômeno relativo ao âmbito de Dioniso, a *μανία* ritual é determinada pela *ῥβρις* – neste caso específico concebida como ato pio porque é promovida pela *μανία* a serviço da religião. Obedecendo à lei da estrutura dionisiaca, a *μανία* ritual é necessariamente relacionada a atos excessivos que configuram *ῥβρις* em relação às normas do comportamento religioso convencional. Sabe-se, com Segal (1997, p. 26), que, na

concepção grega, a loucura era um fenômeno social que manifestava uma perturbação violenta de todos os códigos civilizados, um desequilíbrio nas relações entre cultura e natureza: o homem louco pertenceria ao cru e ao selvagem, mais do que ao cozido e ao civilizado; seria mais semelhante à besta do que ao humano. Estabelecendo um contrassenso com o preceito cultural-religioso do sacrifício convencional, o rito desviante da *ὀμοφαγία* (devoração de carne crua) é visto, pelo coro das *Bacantes* (v. 139), como *χάρις* (graça, deleite) – um termo técnico que denota as mediações favoráveis firmadas entre mortais e deuses pela oferta queimada do sacrifício animal (cf. Segal, 1997, p. 23). No entanto, por mais que o coro qualifique a prática da *ὀμοφαγία* com o termo que designa a beatitude mística, o que se retrata não é pureza serena, mas sim o deus, em companhia de suas seguidoras, caçando selvagememente a sua presa. Entende-se, então, que, na cerimônia mítica-religiosa dionisiaca, o sangue derramado em sacrifício é ambigualmente equiparado ao sangue derramado quando uma presa é abatida pelo caçador. Esse repasto sacrificial é, desmedidamente, devorado cru – e não assado no fogo do sacrifício.

Consoante Segal (1997, p. 24), o ritual dionisiaco, na perspectiva mítica, significava um deliberado rompimento com as práticas convencionais do sacrifício e com as suas funções mediadoras: a vítima seria despedaçada pelas próprias mãos do deus e das ménades, não imolada pelo sacerdote com um instrumento sagrado de culto; a carne seria devorada crua, e não cozida pelo fogo civilizador que separa o que é mortal do que é imortal, o comportamento das bestas do comportamento humano. Ao invés de demarcar os limites entre sagrado e ultrajoso, entre pureza e impureza, a cerimônia dionisiaca promovia, através do frenesi maníaco, a integração entre ordem e transgressão.

O sacrifício tradicional, por outro lado, se inseria num complexo sistema de códigos que compreendia o limite e a moderação como valores privilegiados da civilização, em oposição às ações de excesso e de violência (cf. Segal, 1997, p. 23). De acordo com Segal (1997, pp. 24-25), o sacrifício pode ser considerado como parte de um código (i.e., uma linguagem) que fornece definições implícitas de civilização em oposição à selvageria, e de normalidade em oposição à anormalidade. Dentro desta perspectiva, o sacrifício constitui um reflexo microcósmico da ordem, paralelo a outros microcosmos, tais como a família, o espaço geográfico, a arquitetura e a alimentação. Cada área forma um sistema semântico coerente que define os limites e os modos de comportamento aceitáveis para o sistema de ordem da sociedade.

Como Vernant (2009a, pp. 66-67) assinala, o rito de sacrifício grego convencional colocava o homem no estatuto que lhe é próprio: a uma justa distância da selvageria dos animais, que se alimentam do cru, e da perene felicidade dos deuses, que ignoram a fome, a fadiga e a morte porque se alimentam de odores e de ambrosia – e não da carne perecível de uma criatura morta. Por conseguinte, no sacrifício grego, o sacrificante, a vítima e o deus, embora associados num mesmo contexto ritual, nunca eram confundidos, mas mantidos a uma boa distância. O fato de o sistema mítico-religioso grego estabelecer barreiras tão precisas entre o humano e o não-humano – ou seja, de delimitar as relações do homem com os seres abaixo (os animais) e acima (os deuses) dele – só torna mais explícitas as extravagâncias do mito de Dioniso que, em muitos aspectos, confundem as distâncias e as diferenças entre as esferas divina, humana e animal. É notável como as práticas peculiares do dionisismo refletiam uma profunda divergência em relação à orientação religiosa tradicional: a *ὁμοφαγία* e o *σπαργμός* (a devoração da carne crua de um animal despedaçado vivo) frequentemente realizadas, no mito, pelas ménades e pelo próprio Dioniso, correspondiam a uma reversão nítida dos valores normais do sacrifício.

Tais práticas da religião dionisiaca descritas no mito, conforme Vernant (2009a, p. 68), eliminavam, através da diluição das fronteiras entre deuses, homens e animais, todas as distinções que o sacrifício tradicional estabelecia: tratava-se de instaurar, mediante a *μανία*, um tipo de relação com o divino que a religião convencional, por meio dos procedimentos regrados do sacrifício, excluía e proibia. Na prática mítica-religiosa dionisiaca, “*a distância normal entre o sacrificante, a vítima e a divindade se embaralha, esfuma-se e desaparece*” (VERNANT, 2009a, p. 68). O mito de Dioniso opera uma ruptura com o quadro institucional da religião e com tudo o que ele implica em relação ao estatuto do homem, quando este está, social e religiosamente, em ordem.

Por fim, Platão, nas *Leis* (II, 672b), faz uma referência breve, porém significativa, à tradição acerca do infante enlouquecido pela madrasta. Como todas as menções ao mito explanadas até o momento, há o reconhecimento de que Dioniso se tornou *μαινόμενος* por obra nociva de Hera, mas o filósofo introduz novos detalhes à narrativa. Presumivelmente após ter sido purificado, Dioniso decidiu, por vingança contra a deusa, difundir os ritos báquicos e as performances corais frenéticas entre os mortais, manifestando-se, assim, como o deus senhor da *μανία* – poderoso o bastante para transformar o estado de impureza maníaca num estado de beatitude santa. Com a mesma intenção de provocar Hera, Dioniso ainda resolveu conceder o dom do vinho à humanidade. Deve-se salientar que, na versão de Pseudo-

Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1), Dioniso foi enlouquecido por Hera precisamente depois que ele descobriu a vinha (cf. Detienne, 1988, p. 41). As narrativas de Platão e de Pseudo-Apolodoro, portanto, parecem significar que Hera ou puniu o infante com a *μανία* porque ele descobriu a vinha, ou que ela o encontrou devido a essa descoberta e, assim, conseguiu arruiná-lo. Ainda que as fontes não esclareçam a razão pela qual a descoberta e/ou a difusão da vinha configuraria um motivo de ofensa a Hera, é evidente que se estabelece uma relação entre o descobrimento da vinha por Dioniso e a instilação da *μανία* nele.

Em todo o caso, observa-se que ambas as passagens, de Platão e de Pseudo-Apolodoro, sustentam a implicação de que a descoberta do vinho por Dioniso irritou Hera de modo especial. É, ainda, inevitável perceber que, por mais que a deusa, no mito, tente incessantemente prejudicar e/ou deter o enteadado, todos os meios empreendidos por ela acabam sendo dominados pela potência divina de Dioniso, convertendo-se, inclusive, nos elementos constitutivos de seu cosmos: assim ocorreu com a *ῥβρις*, a *μανία* e, ao que parece, com a vinha. É significativo que os relatos de Platão e de Pseudo-Apolodoro indiquem que o empenho da deusa, em evitar que Dioniso propagasse o dom da vinha, não somente se mostrou ineficaz como também contribuiu para que tal planta se tornasse o maior símbolo do poder do deus no mundo natural e no mundo civilizado. Hera, portanto, exerce uma função essencial para a construção da identidade divina de Dioniso e, conseqüentemente, para a própria formação de seu cosmos religioso. Disso decorre que até mesmo a relação da deusa com Dioniso se revela determinada pelo paradoxo: por mais que as motivações de Hera sejam negativas, os efeitos de suas ações, intencionalmente prejudiciais, são positivos para Dioniso, visto que contribuem para a fundamentação de seu domínio divino.

Como Otto (1965, p. 173) agudamente nota, a deusa do casamento, Hera, detesta Dioniso e seu séquito de seguidoras porque as suas ações selvagens configuram transgressões ao reino inteiro da deusa. Consoante Burkert (2007, pp. 180-81), o casamento de Hera com Zeus definia a origem da autoridade da deusa como a mais excelsa e a patrona do casamento consumado (cf. *Ilíada*, IV, v. 58-62; XVIII, v. 364-66) – embora Zeus tivesse relações afetivas com muitas deusas e mulheres, somente Hera usufruía da *τιμή* de sentar-se no trono de ouro e portar o cetro. Como arquétipo do matrimônio consumado, Hera era invocada como *γαμοστόλος*, “a que prepara o casamento”¹⁶⁸ e, sobretudo, como *τελεία*, “a que consoma”¹⁶⁹, no sentido de que o matrimônio, na dimensão da deusa, era compreendido como o objetivo e a consumação da vida humana. Em Olímpia, uma área sagrada da Élide, o culto de Zeus era

¹⁶⁸ Cf. *Πολύωνυμοι*-A Lexicon of the Divine Epithets in the Orphic Hymns, s.v. *γαμοστόλος*.

¹⁶⁹ Cf. Pausânias, *Descrição da Grécia*, VIII. 22 § 2.

estritamente associado ao culto da deusa (cf. Brelich, 1985, p. 98). Nesta localidade, a cada quatro anos, as mulheres celebravam a festa em honra de Hera, a qual era presidida por um corpo sacerdotal de dezesseis mulheres que confeccionavam um novo peplo para a estátua cultural da deusa. É surpreendente o fato de que este corpo sacerdotal feminino também era encarregado do culto de Dioniso na Élide¹⁷⁰ (cf. Brelich, 1985, p. 99). Mesmo quando as mulheres se reuniam sob a proteção de Hera, a fim de formar a sua própria organização, estava ainda presente o vestígio do adversário da deusa, Dioniso – a pura antítese de seu reino (cf. Burkert, 2007, p. 181).

Burkert (2007, pp. 181-82) também atenta para um aspecto estranhamente negligenciado na dimensão de Hera: a maternidade. O mito corrobora que nenhum de seus filhos era especialmente amado: o único deus relevante nascido da união legítima com Zeus foi Ares, o qual, não obstante, era o filho mais odiado pelo pai (cf. *Ilíada*, V, v. 890). Depois, há outras figuras divinas menores como Hebe ou Ilítia, as quais possuíam uma esfera de influência limitada no panteão olímpico (cf. *Teogonia*, v. 921-23). Já Hefesto foi gerado por Hera através da partenogênese (cf. *Teogonia*, v. 927-29), mas o deus nasceu disforme e, devido a essa razão, a mãe o rejeitou ferozmente: lançou o filho do Olimpo ao mar (cf. *Ilíada*, XVIII, v. 394-407). Com efeito, Hera nunca é invocada como “mãe” e nem mesmo é retratada com um filho nos braços. A condição feminina simbolizada pela deusa se limita à relação com o marido: a boda e a consumação da união matrimonial. Se Hera não é concebida como o paradigma da mãe, ela se manifesta como uma figura mais negativa: ela é a madrastra. Nesse aspecto, Hera se revela como uma deusa perigosa e implacável na sua ira: já se viu que ela perseguiu Dioniso incansavelmente, mesmo antes de seu nascimento, ao fazer com que Sêmele ainda grávida fosse reduzida a cinzas pelo raio de Zeus.

Deve-se reconhecer que, para Hera, o surgimento de Dioniso significou um profundo ultraje à sua *τιμή*: primeiramente porque, enquanto filho de uma mãe mortal, o deus traz à tona o fracasso da deusa em gerar, com Zeus, filhos amados e formidáveis. Ora, era de esperar-se que Hera, a deusa mais poderosa e esposa legítima de Zeus, fosse a principal consorte a gerar filhos esplendorosos para o soberano, mas ela se revela tão inapta para este feito que até mesmo uma simples mortal foi capaz de ultrapassá-la, ao conceber um deus tão esplêndido como Dioniso. Por isso, Hera odeia Dioniso e tenta arruiná-lo insistentemente, à maneira do que ela fez com Sêmele. Como se não bastasse a sua proveniência da raça

¹⁷⁰ Cf. Plutarco, *Quaestiones Graecas*, 36.

humana, Dioniso ainda fundamentou o seu domínio divino em clara oposição à dimensão da madrastra.

De modo surpreendente para um deus masculino, Dioniso exerce a sua principal influência sobre as mulheres e, especialmente, sobre as mulheres sexualmente experientes, isto é, as esposas (cf. Schlesier, 2011, p. 196) – caras para Hera. Em detrimento da deusa do matrimônio, Dioniso impele que as mulheres casadas, submetidas ao êxtase, abandonem os maridos e se dediquem exclusivamente ao seu culto nas zonas selvagens, que fazem fronteira com a civilização. Dioniso exige reverência justamente das mulheres mais dedicadas aos maridos, aos filhos e, portanto, ao casamento – para este deus, pouco importa a piedade que elas demonstram pelo matrimônio: chegado o momento do culto dionisíaco, no calendário religioso, elas deverão transgredir, ainda que momentaneamente, a dimensão de Hera a fim de tornarem-se as mênades companheiras de Dioniso. Sejam as mulheres que aceitam adorá-lo, sejam as mulheres que devem ser subjugadas para venerá-lo, o seu distanciamento das incumbências matrimoniais é viabilizado pelo êxtase, o qual pode ser alcançado pela *μavía* e também pelo consumo de vinho. Portanto, são exatamente as competências dionisíacas que legitimamente retiram as esposas do domínio de Hera e que lhes fornecem o direito pio à *ὑβρις* matrimonial – isto é, enquanto estiverem envolvidas no culto a Dioniso, é permitido às mulheres transgredir algumas de suas funções matrimoniais, como o cuidado ao marido em especial.

Daí provém, coerentemente, a aversão de Hera pela vinha, sublinhada nas passagens de Platão e de Pseudo-Apolodoro. O vinho conteria um efeito inebriante que arrebataria as mulheres de sua existência ordenada e, assim, as inseriria num âmbito de reversão das condutas conjugais. É interessante pontuar que as mulheres gregas eram desencorajadas a consumirem vinho (cf. Bremmer, 1984, p. 270). A despeito disso, o mito concretiza a concepção de que o ritual dionisíaco, desempenhado pelas mulheres, seria regado a vinho: a epifania de Dioniso se realizaria mediante a criação de fontes naturais de vinho para as mênades (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 707), como se tal bebida embriagante propiciasse a conservação de seu estado de mente exaltado. De fato, conforme Otto (1965, p. 145), há similaridade entre os efeitos da *μavía* e do elixir intoxicante: admitidamente, o elemento que assegura à vinha um lugar central no culto dionisíaco é o seu poder intrínseco de inspirar e de “levantar o espírito”. O vinho, à semelhança da *μavía* dionisíaca, viabilizaria a transformação ou a liberação da psique (cf. Seaford, 2006, p. 22). Como Massenzio (1970, p. 43) acentua, o vinho é um elemento que cria pressupostos de destaque, na medida em que altera a realidade:

como bebida inebriante, o vinho promove uma *outra* percepção da realidade, um *outro* julgamento que se coloca às margens daquilo que é normalmente considerado juízo, e, assim, concede um *outro* modo de agir. Nesse plano geral, pode-se afirmar que o vinho afeta um certo sistema e, através da transgressão provocada, cria uma alternativa ao próprio sistema.

Desse ponto de vista, a bebida inebriante exerceria uma função positiva e determinante para a atuação das mulheres na religião, uma vez que criaria a alternativa cultural para uma situação que, em outro contexto, seria considerada *ὑβρις*: o afastamento das mulheres de suas obrigações matrimoniais e domésticas. Como Moraw (2011, p. 238) assinala, adorar Dioniso tinha consequências positivas para as mulheres: há a possibilidade de que elas tenham desempenhado os ritos dionisiacos em parte por razões pessoais, devido à experiência do *ἔκστασις* (êxtase) e do *ἐνθουσιασμός* (entusiasmo) e ao escape temporário das restrições da vida cotidiana. Conforme Massenzio (1970, p. 34), o indivíduo, enquanto ébrio, se tornava *ἔκ-φρων* (fora da mente), ou seja, saía daquele tipo de sanidade ou de mentalidade que o inseria num sistema em relação ao qual ele não poderia colocar-se em oposição, caso permanecesse *ἐν-φρων* (dentro da mente). Percebe-se que, assim como a *μανία* dionisiaca, o vinho também tinha a capacidade de proporcionar o acesso das mulheres ao êxtase: “à *manía* enviada por Hera responde a loucura báquica alternando com o vinho puro, que têm, um e outro, poder iniciatório” (DETIENNE, 1988, p. 45). Os domínios dionisiacos, como a *μανία*, o vinho e, inclusive, o teatro – as maiores províncias de Dioniso –, possibilitavam que o indivíduo alcançasse uma percepção diversa da realidade, capacitando-o a ver, a sentir e a compreender a realidade cotidiana de *outro* modo: “com Dioniso, um lugar é dado à desordem, aos fantasmas, à embriaguez e ao teatro – uma instituição cúltica localizada no próprio coração da política”¹⁷¹ (BORGEAUD, 2011, pp. 161-62). Dentre os deuses do panteão olímpico, Dioniso era aquele que portava a ruptura da ordem vigente ao criar uma nova alternativa à própria ordem, impondo preliminarmente a recusa às condições normais de vida (cf. Massenzio, 1970, p. 83). Para participar de Dioniso, portanto, as mulheres não podiam estar *em ordem* com a dimensão de Hera.

Como Otto (1965, p. 150) observa, o vinho é o elemento que mais fortemente e mais obstinadamente revela o poder conquistador de Dioniso: o deus sozinho foi capaz de vencer a vontade implacável de Hefesto, que não queria voltar para o Olimpo, ao embriagá-lo com a bebida – nem mesmo Ares prevaleceu diante do deus ferreiro¹⁷². No entanto, o mesmo

¹⁷¹ Minha tradução (inglês-português).

¹⁷² Cf. Alceu (fr. 349 Voigt), e Pausânias (*Descrição da Grécia*, I. 20 § 3). O motivo do *Retorno de Hefesto* se refere ao regresso do deus ao Olimpo, após a sua expulsão por Hera. Em vingança por tê-lo banido, Hefesto

elixir, que tem em si o poder de libertar e de trazer benesses, também suscita a loucura: o vinho puro é um *φαρμακόν* (ambos remédio e veneno) ambíguo, assim como a *μανία*. Tal bebida inebriante tem o poder de colocar monstros para dormir (o paradigma é o ciclope Polifemo na *Odisseia*), mas também tem a capacidade de alienar, enganar e transformar a realidade (cf. Borgeaud, 2011, p. 162). Costumeiramente, a crescente intensidade dos efeitos do vinho é descrita como segue: primeiro causa bem-estar, amor, desejo e sono para, então, suscitar devassidão, ímpetos violentos e, finalmente, *μανία* (cf. Ateneu, *Deipnosophistae*, II, 36 b). A loucura de Dioniso está engendrada na vinha e é compartilhada com todos aqueles que bebem o seu milagroso elixir – tal é a razão desta planta ser o maior símbolo do deus e a melhor testemunha de que ele estaria presente nos ritos (cf. Otto, 1965, p. 152). De todas as plantas que a terra produz, a vinha reflete melhor a ambiguidade constitutiva de Dioniso – o traço que sempre se revela presente nas formas dionisiacas.

Além de fomentar o alheamento físico e psíquico das esposas, mediante a *μανία* e o vinho, Dioniso exige atos de culto de cunho maternal que se opõem claramente às obrigações maritais destas mulheres (como os cuidados e as relações íntimas com os maridos) – mais um aspecto da prática mítica-religiosa dionisiaca que confronta diretamente o âmbito de Hera. As mulheres, no culto de Dioniso, deixam de ser esposas sensatas para tornarem-se exclusivamente mães extáticas, à semelhança das ninfas nutrizes que criaram o deus. É claro que isto não significa que o elemento sexual estivesse completamente ausente: o contexto

enviou à mãe um trono de ouro que a prendeu, com grilhões invisíveis, assim que ela se sentou. O deus não foi até o Olimpo para libertar Hera, apesar das súplicas de todos os deuses, especialmente de Ares que tentou trazê-lo de volta, mas fora espancado. Até que Dioniso embebedou Hefesto com vinho e persuadiu-o a libertar Hera. Em recompensa, Hefesto foi autorizado a casar-se com Afrodite e Dioniso foi integrado ao Olimpo. Ver as imagens do Vaso François, uma cratera ática de figuras negras, datada entre 570-60 a.C., atribuída ao pintor Clítias, que representa o motivo do *Retorno de Hefesto*. No *Lado B* da cratera, retrata-se a procissão dionisiaca que traz Hefesto, embriagado e montado numa mula, de volta ao Olimpo. Liderando a procissão, representa-se Dioniso na companhia de sátiros e de ninfas extáticas. Além da procissão, retrata-se também a assembleia dos deuses e das deusas que esperam a chegada de Hefesto: Ares aparece sentado num bloco, cabisbaixo, desviando os olhos de Atena, possivelmente envergonhado por não conseguir trazer Hefesto de volta e por ser obrigado a aceitar o casamento de sua amante, Afrodite, com o deus ferreiro. Atena parece zombar da situação de Ares. Zeus e Hera aparecem sentados em seus tronos, esperando a chegada da procissão com Hefesto. Ver também as imagens de outros vasos áticos que retratam o motivo do *Retorno de Hefesto*, como a ânfora de figuras negras de 545 a.C., atribuída ao pintor de Orvieto, que representa Hefesto, embriagado, voltando ao Olimpo montado num asno; e a cratera de figuras negras de 550 a.C., atribuída ao pintor de Lido, que representa Hefesto sobre uma mula na companhia de Dioniso, dos sátiros e das ménades. O Vaso François pode ser consultado no site do *Classical Art Research Centre* da Universidade de Oxford, através do link: <https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=35ACBA5B-7FF1-4572-BA34-6AC260F62A33&noResults=&recordCount=&databaseID=&search=>. Cf. também a resenha do site *Perseus* sobre o Vaso François no link: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Florence+4209&object=vase>. A ânfora de figuras negras pode ser consultada no site do museu *The Met Cloisters* de Nova York, no link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254859>. A cratera pode ser consultada no site do mesmo museu, no link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253349>. Acesso em 23 de julho de 2021, às 10h51min.

ritual, em que as mulheres poderiam consumir vinho abundantemente, à noite na montanha, libertas das restrições sociais, é inteiramente carregado de conotações sexuais. Como Jameson (1996, p. 61) assinala, o culto dionisíaco enfatizava dois aspectos específicos da sexualidade humana: o feminino e o fálico, como se pode observar nas representações vasculares do ritual desempenhado por sátiros itifálicos e por mênades. Envolvidas no ambiente de natureza selvagem, as mulheres seriam, sobretudo, não conjugais, amamentadoras e maternais (cf. Schlesier, 2011, p. 173). O domínio dionisíaco, por característica, participa de Afrodite, entretanto, tal componente erótico nada tem a ver com a consumação da união marital, província de Hera. Disso decorre que, nos *ὄργια* dionisíacos, as mulheres teriam espaço para tornarem-se eroticamente permissivas, mas somente de modo extraconjugal, visto que, nesta dimensão, elas não exercem a função de esposas (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 314-18).

Não obstante, deve-se atentar, com Otto (1965, pp. 177-78), que, em uma série de imagens em vasos, as mênades não demonstram estar sexualmente engajadas como os sátiros¹⁷³: a feminilidade da mulher dionisíaca parece conferir uma menor importância ao desejo e/ou à obrigação sexual, os quais idealmente desapareceriam quando ela estivesse empenhada nas suas atribuições maternais – estas mulheres seriam, sobretudo, mães e nutrizes. No imaginário mítico, elas aparecem amamentando filhotes de animais e roubando meninos de vilarejos (cf. Eurípides, *Bacantes*, 683-88; 699-703; 751-57) – de fato, o arquétipo do rebento amorosamente amamentado e cuidado pelas mulheres é o próprio Dioniso, a quem Zeus ou Hermes uma vez enviou às ninfas. Tal é a razão das mulheres de seu séquito serem chamadas também de “nutrizes”. Dado que Hera impediu que Dioniso fosse criado pela mãe, o deus passou a desviar as esposas, queridas para a deusa, de seus compromissos matrimoniais e a envolvê-las exclusivamente em deveres maternais que evocavam os cuidados que o próprio deus teria recebido das ninfas.

Deve-se salientar, no entanto, que tal reserva erótica das mulheres, envolvidas na adoração dionisíaca, nada tem a ver com a moral, mas tem relação intrínseca com a natureza: o aspecto do feminino, que pertence à dimensão de Dioniso, é o da maternidade natural, a qual é, de fato, inerente a todos os seres fêmeos, sejam humanos ou animais. Esse caráter

¹⁷³ Ver a imagem de um clix ático de figuras vermelhas, pertencente ao final do século VI a.C., no qual Dioniso, portando um cântaro, se move entre mênades e sátiros. Pode-se ver as mênades totalmente comprometidas com a dança ritual, sem dar atenção aos sátiros itifálicos ao lado delas (cf. Jameson, 1996, p. 46, fig. 1). Ver a imagem de um clix ático de figuras vermelhas, pertencente ao primeiro quarto do século V a.C., que representa uma mênade resistindo aos avanços eróticos de dois sátiros: ela se defende empunhando o tirso e uma cobra contra eles (cf. Jameson, 1996, p. 47, fig. 2). Ver a imagem de um lécito de figuras negras, pertencente ao primeiro quarto do século VI a.C., atribuído ao pintor de Gorgon, no qual uma mênade foge de um sátiro itifálico montado numa mula (cf. Isler-Kerényi, 2007, fig. 35).

exclusivamente maternal das mênades mantêm-nas confinadas no universo natural, alienadas na criação de rebentos, e alheias à civilização, a qual se fundamenta na instituição do casamento. Como Otto (1965, p. 179) adequadamente frisa, a esfera feminina que compete a Dioniso não reconhece as normas e regulamentações que governam as sociedades humanas, e não participa da deusa do matrimônio, Hera. A dimensão dionisiaca é um mundo que se conforma completamente à natureza: romper com as obrigações maritais e domésticas a fim de dedicar-se ao deus na montanha e segui-lo com gritos selvagens de exultação – esse é o propósito pelo qual Dioniso arrebatava as mulheres. Envolvidas no culto dionisiaco, elas se assemelham às ninfas que nutriram o deus e que se enlouqueceram com ele. Tal é a razão de Hera odiar e perseguir Dioniso desde o primeiro momento de sua existência: o domínio dionisiaco exerce uma profunda *reversão* na dimensão mítica-religiosa que compete à deusa do matrimônio.

Hera, portanto, demonstra um admirável empenho para punir Dioniso, mesmo ele sendo imortal. Mais intrigante ainda é a suposta fragilidade do deus que se mostra suscetível às investidas violentas da madrasta, as quais se baseiam no expediente de punição usualmente enviado pela deusa para causar a ruína dos mortais: a *μᾶνία*. Nota-se que, como o mito de nascimento, o mito da infância de Dioniso também revela muito de sua natureza. Consoante Otto (1965, p. 78), na concepção do deus, que configurou a união entre a substância mortal e a substância divina, o lote da *precariedade* humana não foi dissolvido, mas preservado, em duro contraste com a sua *imutabilidade* imortal. Nascido desse modo, Dioniso não foi somente o deus perenemente exultante, mas foi também o deus sofredor que manifestava o genuíno contraste trágico: ainda que fosse um deus, Dioniso vivenciava experiências de *precariedade* que sublinhavam a tragicidade de sua condição existencial, fundamentada na tensão entre *imortalidade-mortalidade*. Essa divindade dual se revelou tão extraordinária que, no mito, a sua epifania entre os homens causaria resistência, a qual seria subjugada com o aguilhão da *μᾶνία*. Nos contextos em que a presença do deus era imaginada, toda ordem deveria ser quebrada: a vida se tornaria, de repente, um êxtase – um êxtase de bençãos, mas, também, de horror.

Tal é o cenário do mito que relata o significativo encontro do infante Dioniso com o insolente Licurgo, rei dos edônios. A segunda série mítica, que concerne à infância de Dioniso, prossegue com o motivo da perseguição severa, mas com uma diferença importante: o deus deixa de ser perseguido pela deusa Hera e passa a ser assolado por um mortal – o primeiro de muitos que tentariam insensatamente sobrepujá-lo. O mito de infância, assim,

introduz o primeiro mito de um grupo consistente que trata da sina de Dioniso: o deus deve previamente sofrer, e, porventura, sucumbir, diante de inimigos mortais para, só depois, conquistá-los com o aspecto mais perturbador da *μανία* dionisiaca, a qual o manifesta como deus legítimo e poderoso. Conforme Faraone (2013, p. 123), este é um tipo padrão de mito dionisiaco no qual um *θεόμαχος* (homem que combate um deus) ultraja Dioniso e suas seguidoras, e, em seguida, é punido por sua *ὕβρις*. As fontes, que relatam o mito do infante perseguido e escoraçado pelo herói Licurgo, são as seguintes:

οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος
 δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν:
 ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
 σεῦε κατ' ἡγάθεον Νυσηΐον: αἱ δ' ἅμα πᾶσαι
 θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου
 θεινόμεναι βουπλήγι: Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς
 δύσεθ' ἄλὸς κατὰ κῦμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ
 δειδιότα: κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὁμοκλή.
 τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα ζώνοντες,
 καί μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς: οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν
 ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν.¹⁷⁴ (*Ilíada*, VI, 130-140).

Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1): Λυκοῦργος δὲ παῖς Δρύαντος, Ἡδωνῶν βασιλεύων, οἱ Στρυμόνα ποταμὸν παροικοῦσι, πρῶτος ὕβριςας ἐξέβαλεν αὐτόν. καὶ Διώνυσος μὲν εἰς θάλασσαν πρὸς Θέτιν τὴν Νηρέως κατέφυγε, Βάκχαι δὲ ἐγένοντο αἰχμάλωτοι καὶ τὸ συνεπόμενον Σατύρων πλῆθος αὐτῷ. αὐτῷ δὲ αἱ Βάκχαι ἐλύθησαν ἐξαίφνης, Λυκούργῳ δὲ μανίαν ἐνεποίησε Διώνυσος. ὁ δὲ μεμηνώς Δρύαντα τὸν παῖδα, ἀμπέλου νομίζων κλῆμα κόπτειν, πελέκει πλήξας ἀπέκτεινε, καὶ ἀκρωτηριάσας αὐτὸν ἐσωφρόνησε. τῆς δὲ γῆς ἀκάρπου μενούσης, ἔχρησεν ὁ θεὸς καρποφορήσειν αὐτήν, ἂν θανατωθῇ Λυκοῦργος. Ἡδωνοὶ δὲ ἀκούσαντες εἰς τὸ Παγγαῖον αὐτὸν ἀπαγαγόντες ὄρος ἔδησαν, κάκεϊ κατὰ Διονύσου βούλησιν ὑπὸ ἵππων διαφθαρεῖς ἀπέθανε.¹⁷⁵

Coro:

O filho de Drias, basileu dos edônios, um truculento, foi retido. A desrazão da parolagem valeu-lhe a clausura na prisão de pedra (Dioniso o quis), onde destila o furor tétrico e a empáfia da insensatez.

¹⁷⁴ “Viveu pouco o Driâncio atroz Licurgo / Que a tal se abalançou. De Baco as amas / pelo sacro Nisseio perseguidas, / Picou-as de aguilhada, e elas no afogo / Deixam cair os tirsos; Baco mesmo, / De susto de um mortal, se atira às ondas, / E trêmulo em seu seio o abriga Tétis. / Os de perene vida enraivecera, / E o Satúrnio o cegou: de curto alento / Sepultou-se aborrido pelos deuses”. Tradução de Odorico Mendes (2010, p. 237).

¹⁷⁵ “Licurgo, filho de Drias, era o rei dos edones, que habitavam as margens do rio Estrímon, e foi o primeiro a insultá-lo e a expulsá-lo. Dioniso refugiou-se no mar, junto a Tétis, a filha de Nereu, mas as Bacantes e a multidão de Sátiros que o seguiam foram feitos prisioneiros. No entanto, logo depois, as Bacantes subitamente tornaram-se livres e Dioniso enlouqueceu Licurgo. Este, em sua loucura, julgando cortar um ramo de videira, matou seu filho Drias com um golpe de machado, e após lhe cortar as extremidades, recuperou a razão. Como a terra permanecia estéril, o deus vaticinou que ela voltaria a dar frutos se Licurgo morresse. Ao ouvir isto, os edones o levaram ao monte Pangeu e o amarraram, e aí ele veio a perecer, por desígnio de Dioniso, destroçado por cavalos”. Tradução de Cabral (2013, pp. 97-98).

Deu-se conta de que, maníaco de sandice, agredira o deus com o fel de sua língua ferina: pretendia remansar fêmeas dionísias e a flama evoé, refrear musas amigas-do-flautim.¹⁷⁶ (*Antígona*, v. 954-65).

De acordo com Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1), após iniciar-se nos mistérios de Cibele na Frígia e revelar-se como deus da *μανία*, o infante Dioniso empreendeu uma viagem através da Trácia, acompanhado de seu séquito de nutrizes e de sátiros convertidos em bacantes, com o intuito de difundir os *ὄργια* dionisiacos e o dom da vinha pelo mundo (cf. Platão, *Leis*. II, 672b). Apesar de ser um deus genuinamente grego, Dioniso se manifesta, durante esta viagem, com atributos de *ζένος* – aspecto que se relaciona à sua condição de *μαινόμενος* e de iniciado nos mistérios báquicos da Frígia. A iniciação nos mistérios de Reia-Cibele constitui, pois, a justificativa para a jornada que coloca Dioniso em contato com Licurgo (cf. Massenzio, 1970, p. 51).

Costuma-se imaginar, segundo Otto (1965, p. 59), que o conflito entre Licurgo e Dioniso não teria ocorrido na Grécia, mas sim na Trácia. Embora a *Ilíada*, a fonte mais antiga do mito, não estabeleça a Trácia como a região da perseguição, concebe-se que a Nisa, mencionada no épico, pertenceria a este país estrangeiro – o escólio à *Ilíada* (VI, v. 133) trata de uma Nisa situada na Trácia. A razão de tal entendimento reside no fato de que, em Sófocles (*Antígona*, v. 954) e em Pseudo-Apolodoro, Licurgo é apresentado como rei dos edônios, um antigo povo trácio. Inclusive, o autor da *Biblioteca* indica que a morte do herói teria acontecido precisamente no monte Pangeu, uma montanha localizada na Trácia. Seria, então, na Trácia que Dioniso teria se deparado com a hostilidade de seu primeiro adversário humano: o rei Licurgo que não recebeu bem a cultura religiosa exótica, substancialmente feminina, promovida pelo deus, e, por isso, decidiu confrontá-lo.

A referência mais antiga ao mito de Licurgo está presente no sexto livro da *Ilíada* (v. 130-40): a narrativa aparece no contexto da fala de Diomedes, o qual reflete acerca da insensatez do homem que realiza a pretensão de lutar contra os deuses. Como paradigma de tal destino, o herói menciona a sorte do poderoso Licurgo, filho de Drias, que uma vez perseguiu as nutrizes do *μαινόμενος* Dioniso na sagrada montanha de Nisa. Licurgo, num ímpeto de *ῥβρις*, interrompeu o desempenho do ritual dionisiaco e golpeou as nutrizes extáticas com a aguilhada de bois¹⁷⁷: ele bateu impiedosamente nelas e, em seu desespero, elas deixaram cair os tirsos sagrados. As nutrizes tinham razões para desesperarem-se, visto que o próprio Dioniso fugiu assustado, antes de ser açoitado pelo terrível herói, e mergulhou

¹⁷⁶ Tradução de Trajano Vieira (2016, p. 77).

¹⁷⁷ Vara comprida com ferrão na ponta usada para conduzir bois (cf. Caldas Aulete, 2011, s.v. aguilhada).

no mar, onde a nereida Tétis maternalmente o acolheu, trêmulo, em seu seio – enorme era o terror do infante frente à ameaça do homem (cf. *Ilíada*, v. 137). Os demais deuses se enfureceram ante tamanha violência provinda de um mortal contra um imortal: Zeus puniu Licurgo com a cegueira e logo o herói morreu, muito provavelmente em decorrência da ação de algum deus, uma vez que Homero relaciona a morte precipitada de Licurgo com a recusa dos deuses.

Como Detienne (1988, p. 28) frisa, o Licurgo homérico aparece como o arquétipo do inimigo dos deuses: o herói *ύβριστής* que procura combate contra as divindades uranianas (cf. *Ilíada*, v. 131). Licurgo é, de fato, retratado como um perito da impiedade: em seu ataque de *ύβρις*, ele é descrito como um assassino, ávido por sangue, que se atira contra as amas de Dioniso, o Furioso – ele próprio o símbolo da fúria extática. Salienta-se, desde já, que o ímpeto furioso de Licurgo participa, em alguma medida, de Dioniso, o qual é caracterizado, sucintamente por Homero, como *μαινόμενος* (cf. Carpenter, 1996, p. 198). Não é, portanto, insignificante que Licurgo pareça um louco furioso – entre um *άνδροφόνος* (homicida) e um *μαινόμενος* (louco), a homologia é grande, visto que costumeiramente a loucura, na dimensão dionisiaca, leva ao homicídio, enquanto o assassino é muitas vezes considerado um maníaco (cf. Detienne, 1988, p. 41). Há, portanto, correlação entre a condição de Dioniso e aquela de Licurgo.

Por mais que Dioniso seja apresentado como um deus tomado pelo medo diante do assalto violento de um mortal, Homero não deixa de apontar que, essencialmente, Dioniso já era um furioso extático. É significativo salientar que, na *Ilíada*, este é um traço que o deus infante compartilha com ninguém menos do que o deus sanguinário, Ares (V, v. 831: *Άρηα μαινόμενον*), bem como com o guerreiro mais enérgico do épico, Aquiles (VI, v. 101: *Αχιλλεύς μαίνεται*). É igualmente expressivo que, na passagem homérica, apenas Dioniso seja determinado pela fúria, e não as nutrizes ao seu redor – fato que realça a *μανία* como um traço inerente deste deus, embora esteja implícito que ele conceda tal condição às nutrizes, já que elas desempenham o ritual extático junto dele (cf. Schlesier, 2011, p. 176). Como Otto (1965, p. 57) atenta, Homero não somente demonstra ter um preciso conhecimento acerca da natureza do deus como também alude, ainda que através de referências incidentais, para tudo o que é característico do cosmos dionisiaco: já na *Ilíada* o deus aparece como o infante *μαινόμενος* cercado pelas nutrizes extáticas (i.e., pelas mênades). A *Ilíada*, em completa concordância com a lei da estrutura dionisiaca, estabelece que Dioniso não apenas possui a *μανία* furiosa como também, repetidamente, cai vitimado por ela – ou seja, o deus vivencia as

delícias e as dores que a *μαρία*, por ser um poder paradoxal, proporciona àqueles que a experimentam. Ademais, o fato de Dioniso ter se amedrontado ante a violência de Licurgo não necessariamente contradiz a sua natureza intrínseca de deus furioso: não se pode ignorar que Dioniso é concebido como uma criança a viajar na companhia de suas nutrizes amamentadoras – o que explica a sua reação instintiva de fugir para a proteção maternal de Tétis. Na tradição homérica, Dioniso ainda era muito jovem para defender-se energicamente do ataque do herói (cf. Faraone, 2013, p. 124).

Com efeito, nota-se, com Schlesier (2011, pp. 177-78), que, na passagem homérica, até mesmo na sua condição de deus furioso, Dioniso aparece determinado por sua participação nas *τιθήναι*, as nutrizes amamentadoras – o termo *τιθήνη* etimologicamente indica a nutriz que amamenta (cf. Massenzio, 1970, p. 54). Dioniso depende justamente da capacidade natural feminina de nutrir com o leite do seio, e, em decorrência disso, usufrui de um *status* excepcional que o diferencia dos demais deuses olímpicos: a nenhuma outra divindade é atribuída tal biografia, que descreve um estágio de infância durante o qual o deus, como uma criança mortal, necessita ser nutrido com leite por um séquito de mulheres, as quais continuarão a acompanhá-lo mesmo depois de crescido (como no caso de pessoas abastadas, cujas nutrizes permanecem na convivência familiar mesmo depois do amadurecimento da criança). Desde os primeiros estágios de infância, o mito retrata Dioniso em um cenário de antropomorfismo que, embora seja uma característica dos deuses gregos, é estendido aqui até a analogia com uma criança mortal – mas é importante ressaltar que o estado em que Dioniso é concebido, desenvolvendo-se de tal maneira, é o do louco, como se a sua própria condição de emergência sancionasse o seu *status* excepcional entre os deuses olímpicos.

Observa-se, então, que o mito da infância, presente em Homero, já apresenta Dioniso como uma divindade em plena posse de seus atributos específicos (cf. Massenzio, 1970, p. 51). É, inclusive, perceptível que a hostilidade de Licurgo se trata de uma reação ante a chegada de Dioniso no monte Nisa, como se a presença do deus representasse uma ameaça para o herói e, por essa razão, ele devesse ser expulso. Pode-se verificar que a narrativa homérica contém alguns indícios de que a chegada de Dioniso colocou em crise a ordem sob a qual Licurgo vivia. Na *reversão da ordem*, instaurada pelo deus, as *mulheres transgressoras* e a viticultura ocupavam uma função determinante.

Homero menciona que Licurgo utilizou uma arma específica para confrontar Dioniso e as suas amas: o *βομπλήξ*, a aguilhada de bois. Tal detalhe nos leva a constatar que o

rei criava gado, e, conseqüentemente, o sistema socioeconômico da região, governada por ele, seria fundamentado na criação de animais – um tipo de economia de subsistência que tradicionalmente valorizava uma menor intervenção feminina no âmbito tecno-econômico. Como Massenzio (1970, pp. 54-55) assinala, o fato de Dioniso aparecer com um cortejo de mulheres livres e extáticas é, por si só, indício da posição de relevo atribuída ao elemento feminino na nova cultura religiosa portada por ele. Somado a isso, as nutrizas dionisiacas ainda carregavam uma insígnia que evidenciava o seu vínculo com a esfera vegetal: os *θύσθλα*, instrumentos rituais confeccionados com hastes de vinhas consagradas a Dioniso – ou seja, os tirsos¹⁷⁸. A conexão deste instrumento com a videira tem um significado funcional no mito: é na viticultura, trazida por Dioniso, que se concentra a oposição tecno-econômica à criação de animais. Embora, na versão homérica, não haja menção explícita sobre a vinha, deve-se notar, com Massenzio (1970, p. 56), que a presença deste vegetal cultivável está implícita na propriedade orgânica dos *θύσθλα* – é exatamente a sua composição, a partir de hastes de videiras, que faz esses instrumentos se oporem dialeticamente ao *βουπλήζ* portado pelo herói. Portanto, Licurgo e as seguidoras de Dioniso têm nas mãos instrumentos que os definem contraditoriamente – o *βουπλήζ* e os *θύσθλα* – e nos quais parece concentrar-se o motivo da oposição em si.

Em Homero, Dioniso representa, em planos diversos, aquilo que está “fora de ordem” em relação a Licurgo – de fato, para que a organicidade estrutural do deus não falhe, tal traço transgressor não pode deixar de estender-se a todos os setores da existência com os quais o deus entra em contato (cf. Massenzio, 1970, pp. 55-56). Assim, Dioniso se manifestou, para Licurgo, como *μαινόμενος* – uma condição existencial que ultrapassa os limites do cosmos organizado. Consoante Massenzio (1970, pp. 51-52), por valorizar aspectos que estão fora dos limites da experiência normal, a loucura de Dioniso aparece ao herói como um complexo cultural no qual se associam em orgânica relação: (i) uma experiência religiosa extraordinária como a *μανία*; (ii) o aspecto de iniciado nos mistérios exóticos da deusa frígia; e (iii) a novidade da cultura introduzida por Dioniso escoltado por seu séquito de mulheres. Vincula-se a este complexo cultural toda a espécie de traço transgressor à ordem vigente: a *transgressão à ordem socioeconômica* (o advento da viticultura em uma sociedade de

¹⁷⁸ Os *θύσθλα* podem designar ramos de árvores ou de videiras, e também os tirsos (cf. *Scholia in Iliadem*, VI, 134). O vocábulo parece indicar vegetais consagrados a Dioniso e, por extensão, aos mistérios dionisiacos, determinando, nesse contexto, os instrumentos necessários para a realização dos ritos secretos. No que diz respeito à esfera vegetal, sob a denominação de *θύσθλα* estão inclusos os vegetais cultivados, como a videira, e os vegetais não cultivados, como a hera (cf. Massenzio, 1970, pp. 54-55; Liddell e Scott, 1996, s.v. *θύσθλα*, *ων*, *τά*, (*θύω*)).

criadores de gado; a autonomia feminina num sistema patriarcal); a *transgressão à ordem existencial* (a confusão entre *imortalidade* e *mortalidade*); a *transgressão à ordem espacial* (deus vadio que provém de um país estrangeiro); a *transgressão à ordem cultural* (deus grego iniciado nos mistérios exóticos da deusa Reia-Cibele na Frígia).

Já foi observado que, na dimensão mítica-religiosa coordenada por Dioniso, as mulheres exercem uma função determinante para a instauração da transgressão à ordem – isto significa que é precisamente através das ações femininas que se estabelece a situação de *reversão da ordem* promovida pelo deus. Dentro desta perspectiva, é notório que a conduta das nutrizas de Dioniso configura uma transgressão direta às normas socioculturais sob as quais a sociedade de Licurgo se fundamenta. As nutrizas dionisiacas se revelam como mulheres desencarceradas do confinamento doméstico; sexualmente experientes, mas cuja sexualidade não está à serviço do casamento e, portanto, da comunidade civilizada; e amamentadoras. Elas ainda são alheias à criação de subsistência: não precisam pastorear animais, a própria natureza vegetal, simbolizada aqui pela viticultura, lhes sustenta, por intervenção de Dioniso. Tais mulheres, portanto, não se sujeitam às normas que regem a civilização dos homens: elas se movem no âmbito de Dioniso *μαινόμενος* e são também *μαινάδες* – mulheres loucas (e furiosas) cujo campo de ação sacral é o fora do habitado, que contempla a relação complexa do elemento feminino com a esfera vegetal (cf. Massenzio, 1970, p. 57).

Diante disso, deve-se reconhecer que as nutrizas de Dioniso representam uma afronta substancial a todo o cosmos organizado de Licurgo. Não é, portanto, fortuito que, no mito, o ataque de Licurgo seja dirigido precisamente às seguidoras de Dioniso. De fato, não é somente na fonte homérica que o herói agride as ménades: na versão de Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1), as vítimas da impiedade de Licurgo são as bacantes; e, em Sófocles (*Antígona*, v. 954-65), o rei é punido por ter tentado remansar as mulheres possesas por Dioniso (v. 962-63: “*ἐνθεοὶ γυναικες*”) e impedir que elas executassem os *ὄργια* dionisiacos. Constata-se, assim, que a presença de *mulheres transgressoras*, neste mito, é um elemento constitutivo que favorece a construção da postura marcadamente misógina de Licurgo.

À vista disso, o traço dominante de *transgressão à ordem* vigente está associado à posição de relevo atribuída às mulheres na religião dionisiaca: neste âmbito, a posição delas se carrega de valores novos e positivos. Em Homero, as mulheres dionisiacas são definidas como *τιθηναί*. Consequentemente, a imagem que Dioniso oferece de si (a criança divina acompanhada das nutrizas amamentadoras) tem implicada a ideia da vinculação do deus à

esfera feminina. Em relação ao horizonte cultural de Licurgo, isto significa uma supervalorização do elemento feminino, cuja esfera vegetal de ação, evidenciada pelos *θύσθλα*, confere ainda um empoderamento diverso (cf. Massenzio, 1970, p. 59).

Tal interpretação se revela pertinente porque, na passagem da *Ilíada*, Licurgo demonstra uma aversão especial às nutrizes: somente elas são fisicamente atacadas pelo herói. O modo pelo qual se exprime a violência de Licurgo é caracteristicamente misógino: ele combate as nutrizes com o uso da força e as obriga a abandonar os *θύσθλα*, o símbolo de sua emancipação propiciada por Dioniso. Como Massenzio (1970, p. 59) assinala, o rei não se limita à simples oposição às mulheres, mas as opõe justamente em suas relações com a religião dionisiaca e com a esfera vegetal, nas quais residem as sementes de uma profunda mudança na ordem sociocultural. Licurgo se mostra hostil sobretudo em relação à nova cultura introduzida por Dioniso: a fim de expressar a sua oposição, o herói se vale de sua autoridade de rei criador de bois e parece, quase, querer reforçá-la num momento de crise, ao adaptar o *βουπλήξ* como uma arma conveniente para atacar as mulheres dionisiacas. É significativo, pois, que Licurgo interdite as mulheres precisamente nestes dois planos: as separa de Dioniso, interrompendo, assim, a sua função de mênades nutrizes de deus, e as faz abandonar os emblemas rituais que asseguram o seu domínio sobre a esfera vegetal.

A versão de Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 5.1), ainda que seja pertencente a uma fonte tardia, não é menos válida do ponto de vista da tradição: pode-se constatar que tal narrativa envolve temas míticos de grande arcaicidade, visto que uma passagem bastante similar é atribuída ao poema épico *Europia*, composto pelo poeta coríntio Eumelo, ativo no século VII a.C. (cf. Eumelo, *Europia*, fr. 11 Bernabé). Estudiosos como Dodds (1960, p. XXXII) e Detienne (1988, pp. 28-29), por sua vez, conceberam que Pseudo-Apolodoro se baseou na tetralogia *Licurgueia*, de Ésquilo, datada entre os anos de 470-460 a.C.¹⁷⁹, para transmitir o episódio da perseguição de Licurgo contra Dioniso. Assim, conforme Carpenter (1996, p. 198), é provável que o relato presente na *Biblioteca* remeta a tradições anteriores à metade do século V a.C., e contenha referências a fontes épicas e dramáticas. Ademais, o mito apresentado por Pseudo-Apolodoro não se mostra separado da corrente central, a saber, homérica, da tradição, mas, inclusive, trata de um elemento implicitamente significado em Homero: o motivo da hostilidade de Licurgo à vinha, latente na passagem da *Ilíada*, é explicitamente marcado na versão da *Biblioteca*.

¹⁷⁹ A tetralogia *Licurgueia* de Ésquilo incluiu as tragédias *Edônios*, *Bassárides* e *Os Jovens*, e a peça satírica *Licurgo* – todas fundamentadas no tema da resistência a Dioniso (cf. Ghidini, 2013, p. 150).

Nesta versão, Licurgo é descrito como o filho de Drias e o rei dos edônios, povo que habitaria as margens do Estrímon, rio que atravessava o território da Trácia Antiga. Tal como na *Ilíada*, o herói se destaca como o paradigma da *ῥβρις*: fora o primeiro mortal a insultar e a expulsar Dioniso e as suas amas. Ante a violência persecutória de Licurgo, Dioniso fugiu e buscou refúgio no mar junto a Tétis, mas as bacantes e os sátiros da comitiva dionisiaca foram subjugados pelo herói e convertidos em prisioneiros. A partir deste ponto, a narrativa de Pseudo-Apolodoro começa a distanciar-se da versão homérica e a incluir outros detalhes no mito: desta vez, Dioniso não é apresentado como incapaz de defender-se – ele próprio pune Licurgo por sua *ῥβρις*. Logo depois de o rei prender as bacantes, as cadeias caíram por si mesmas, libertando-as. Dioniso, então, arrebatou Licurgo com o gênero mais aterrador de sua *μανία*, dirigindo contra o herói o mesmo desejo de violência com o qual, anteriormente, ele havia perseguido as bacantes e o próprio deus. Licurgo entrou em delírio e, em sua loucura, tomou um machado com a intenção de destruir a videira – o arbusto ofertado por Dioniso, mas desprezado pelo herói (cf. Detienne, 1988, p. 29). Com a percepção visual alterada, por efeito da *μανία ἀνόσιος* (manía sacrílega), Licurgo julgou cortar os ramos da vinha, mas, na realidade, matou o seu filho Drias com o golpe do machado. Tão logo as extremidades da criança foram cortadas, Dioniso fez o rei recuperar a sanidade. Assassino de seu próprio filho, Licurgo contraiu o *μίασμα* (poluição religiosa, mácula)¹⁸⁰ e, por isso, tornou a terra, governada por ele, estéril. Para que a terra voltasse a ser fértil, seria necessário que o rei fosse eliminado da Trácia – assim Dioniso vaticinou. Seguindo os desígnios do deus manifesto de modo tão terrível, os edônios conduziram Licurgo, amarrado, ao interior da floresta do monte trácio Pangeu. Nesse local selvagem, distante da civilização, onde Dioniso exerce o máximo de seu domínio, o herói *ῥβριστής* foi deixado exposto para sofrer o *σπαραγμός* de cavalos selvagens – o paradigma da morte dionisiaca por excelência.

Ao comparar-se a versão da *Biblioteca* àquela contida na *Ilíada*, constata-se que a narrativa de Pseudo-Apolodoro apresenta uma variação, ao tipo de punição dada a Licurgo, que se correlaciona diretamente a um episódio já analisado do mito de nascimento: Hera, ultrajada pelo advento de Dioniso, perseguiu Ino, a mãe adotiva do deus, instilando nela a *μανία* sacrílega – um castigo que leva o enlouquecido a romper os laços familiares. Foi exatamente este gênero da *μανία* furiosa que Hera lançou em Dioniso, mas, em razão de seu

¹⁸⁰ O termo grego *μίασμα*, conforme Burkert (2007, p. 108), designa certo tipo de contaminação ímpia que pode ser proveniente das relações sexuais, do nascimento e da morte, especialmente do homicídio – a este último ato se associa o emprego mais comum do termo, denotando a “mancha de culpa por assassinato”: cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 281: “μητροκτόνον μίασμα” / “poluência do matricídio” (tradução de Torrano, 2013, p. 95).

nascimento-natureza, o deus foi capaz de exceder a condição de louco e de transformá-la num elemento definidor de seu cosmos. Ainda assim, Dioniso incorporou perenemente este aspecto da *μανία*, constituindo-se como o deus possuído pela fúria devoradora, como bem determinou Homero. Por intervenção de Hera, Dioniso integrou, na sua dimensão mítica-religiosa, a experiência de *rompimento dos laços familiares* que sua mãe, tia e ele mesmo sofreram nas mãos da deusa – isto significa que os castigos impostos por Dioniso, aos mortais que o ultrajam, correspondem às próprias experiências do deus.

Em termos estruturais, a punição infligida à Licurgo se revela como uma transformação da punição que Ino anteriormente sofreu no evento do mito de nascimento. Como já foi assinalado, com Lévi-Strauss (1993, p. 125), o conteúdo dos mitos contém variáveis e constantes: os personagens e seus atributos mudam, mas não as ações e as relações constitutivas da estrutura. É intrínseco, pois, ao mito dionisíaco atribuir ações idênticas a personagens diferentes; as relações que determinam o valor semântico destas ações, por sua parte, serão conservadas desde que elas sejam integrantes da estrutura do mito. No conjunto do mito de Dioniso, as relações constitutivas se repetem muito frequentemente – o que nos permite atestar que as relações são constantes comparadas à variabilidade de temas e de personagens. Tal fato explica, inclusive, a dualidade característica dos mitos: extraordinariamente diversos e, entretanto, notavelmente uniformes e recorrentes do ponto de vista da estrutura.

Assim, por mais que sejam episódios distintos, protagonizados por diferentes personagens, em outros contextos, observa-se que os incidentes, ocorridos com Ino, no mito de nascimento, e com Licurgo, no mito da infância, são homólogos e orientados pelas mesmas relações de sentido. Tais “diferenças” constituem uma transformação dos elementos constantes de determinada relação estrutural (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 187). Este fato é particularmente notável na situação simétrica de Ino e de Licurgo: da mesma maneira que Hera ultrajada instilou a *μανία* sacrílega na família de Ino, e fez com que mãe e pai, em estado maníaco, matassem os filhos, Dioniso, desta vez a divindade insultada, incutiu a *μανία* em Licurgo, levando o herói enlouquecido a assassinar o próprio filho crendo que talhava o arbusto de uma videira. Verifica-se, desse modo, uma homologia na relação que determina o conflito dos dois episódios, cujo elemento constante, que consiste na oposição *imortalidade-mortalidade*, se concretiza sob a forma da relação *deus ultrajado-mortal transgressor*. Além disso, há uma correspondência, na relação de parentesco, que potencializa o efeito da *μανία* sacrílega instilada nos heróis: *pai-filho* e *mãe-filho*, no caso de Ino, e *pai-filho*, no caso de

Licurgo. Em ambas as situações, o grau da relação familiar é simétrico, e o rompimento dos laços familiares é impelido por um ato de *ῥβρις* praticado por um mortal em detrimento da *τιμή* de uma divindade hábil na disseminação da *μανία*.

É relevante pontuar que, no caso de Licurgo, a *ῥβρις* cometida contra Dioniso fez com que o herói cometesse outra transgressão só que, desta vez, dentro de sua esfera pessoal, ao perverter irreversivelmente os laços familiares entre pai e filho. Deve-se lembrar que tal é uma experiência sofrida pelo próprio Dioniso que teve os laços com a mãe brutalmente rompidos, devido ao ato de *ῥβρις* de Sêmele praticado no âmbito de Hera. Por ser uma vivência inerente a Dioniso, a perversão violenta dos laços familiares se tornou um traço constitutivo da estrutura dionisíaca que aparecerá repetidamente em todas as formas integrantes da dimensão mítica-religiosa deste deus. Do mesmo modo, o episódio de Licurgo reforça outra característica estrutural de Dioniso: o deus novamente se manifesta vinculado ao ambiente maternal, mas, contraditoriamente, promove o *rompimento dos laços familiares*. Disso decorre que Dioniso, sistematicamente no mito, assimila os heróis *ῥβρισται* (transgressores) a si, incutindo neles a *μανία* furiosa e sujeitando-os ao mesmo tipo de aflição que, diversas vezes, o assolou. Desta maneira, conforme Massenzio (1970, p. 61), se atua o paradoxo dionisíaco, segundo o qual o antagonista do deus, tornando-se *μαινόμενος*, participa do mesmo atributo de Dioniso e, assim, entra na órbita do deus que havia rejeitado.

Nesta série mítica, Dioniso, deus *ξένος* provindo da Frígia, não recebe a devida hospitalidade de Licurgo que o recusa porque a divindade dionisíaca representa, sob planos múltiplos, o estranho. A expulsão de Dioniso, a profanação de seu culto, a violência são atos que exprimem a recusa do modo tradicional de relacionar-se com o deus, e constituem o pressuposto para um outro tipo de contato com Dioniso – a possessão por sua *μανία ἀνόσιος* (cf. Massenzio, 1970, p. 65). A recusa a Dioniso, portanto, não impede que os mortais se relacionem com seu universo de *μανία* – recusá-lo não é um mecanismo que evite a experiência de seu culto maníaco, muito pelo contrário faz com que se vivencie a instável condição de *μαινόμενος* sem qualquer proteção ritual. Os atos viabilizados pela *μανία* passam a ser realizados descomedidamente pelos mortais que recusaram o deus, e vitimam, na maioria das vezes, pessoas inocentes – as consequências da injustiça praticada contra a divindade recaem em toda a comunidade e desequilibram o cosmos. Deste modo se manifesta o evento paradoxal: a passagem de Licurgo de herói-antagonista a herói símil a Dioniso.

Assim, consoante Massenzio (1970, p. 67), a oposição a Dioniso não se resolve com uma simples recusa ao deus – este é um fato anormal que tem como consequência a

queda do herói *ὕβριστης* e, por extensão, de seu próprio ambiente familiar. Com efeito, a chegada de Dioniso, nos primórdios míticos, com a introdução de seu culto feminino excêntrico e da viticultura, sempre representa fatos extranormais em relação ao tipo de sociedade com a qual ele entra em contato – por esta razão, todo o sistema cultural costumeiramente entra em crise diante de sua epifania. No entanto, a manutenção de uma relação apropriada com Dioniso, fundamentada na devoção e na hospitalidade, fará com que a crise instaurada pela chegada do deus se manifeste como uma “crise de crescimento”: um excursão na desordem que não anula o sistema e que permite transformar em valores culturais os novos eventos, os quais possibilitam modificar positivamente o ordenamento sociocultural. Mas a negação da relação com o deus gera, como consequência, o surgimento do caos, a destruição *ab imis* da cultura humana.

Deve-se observar, com Massenzio (1970, p. 61), que a *μανία* lançada em Licurgo se manifesta principalmente como aquisição de uma capacidade perceptiva diversa: a intencionada violência destruidora do herói contra a videira se concretiza na execução de seu próprio filho, por via da identificação visual da criança com a vide. Seguindo a tendência da estrutura, estabelece-se, muito claramente, a simetria e a sincronia entre a *ὑβρις* e a *μανία* – o primeiro ato de *ὑβρις* praticado por Licurgo, em detrimento de Dioniso, leva à suscitação da *μανία* sacrílega no rei, a qual o orienta a uma extrapolação violenta dos limites da ordem: o assassinato do filho pelo pai. O filicídio, ou as outras formas de homicídio realizadas entre membros da mesma família, é uma expressão muito concreta da crise de sanidade que recai sobre aquele que experimenta a condição de *μαινόμενος*.

No relato homérico, a cegueira induzida em Licurgo por Zeus é um castigo cujas implicações têm relação com a *μανία* infligida ao herói na narrativa de Pseudo-Apolodoro. Pode-se constatar que as punições contra Licurgo, retratadas na *Ilíada* e na *Biblioteca*, foram fundamentadas sob um código visual segundo o qual o “não ver” ou o “ver diferente” predis põem a uma percepção diversa – ou seja, ambas as mudanças na visão são expressões equivalentes de uma mesma atitude que nega a realidade constituída (cf. Massenzio, 1970, p. 83). Desta perspectiva, a visão anulada em Licurgo, na versão de Homero, não é um castigo qualquer, mas adquire um significado específico que o coloca no mesmo plano da visão alterada que fez o herói não enxergar o filho Drias enquanto o golpeava, na versão de Pseudo-Apolodoro. Em ambos os casos, a soberania divina se impõe ao rei trácio que havia rejeitado Dioniso – Licurgo é subtraído, para sempre, da condição existencial ordinária, simbolizada, aqui, pela capacidade de ver normalmente.

Consoante Faraone (2013, pp. 124-25), quando mortais atacam divindades, os deuses costumam escolher punições apropriadas que se inserem no âmbito da falta cometida. No episódio homérico, os escoliastas explicam que Zeus teria uma razão especial para cegar Licurgo: o herói ímpio foi um espectador (*ἐθεώρει*) dos ritos secretos desempenhados por Dioniso e suas companheiras – por isso, ele foi devidamente punido nos olhos (cf. o escólio à *Ilíada*, VI, v. 139). De fato, o verbo que o escoliasta usa para descrever a impiedade de Licurgo, a saber, *θεωρέω* (ser um espectador), evoca a própria linguagem dos ritos de mistério, os quais somente os iniciados tinham permissão lícita para observar. À semelhança de Penteu, nas *Bacantes*, Licurgo é castigado porque viu o que não deveria ver, já que ele não era um mortal consagrado pelos *ῥγια* dionisiacos. Pode-se, pois, estabelecer correlações estruturais entre as histórias de Licurgo e de Penteu: os dois reis vão para a montanha (monte Citéron, no caso tebano, e monte Nisa, no caso trácio); ambos vêm as mênades desempenhando os ritos secretos; Licurgo chega a expulsá-las, o que Penteu ameaçou fazer diversas vezes; Penteu é punido com o *σπαραγμός*, um dos castigos impostos a Licurgo; em ambos os episódios, Dioniso está presente como um mistagogo menádico (cf. Faraone, 2013, p. 126).

Assim como Homero, Pseudo-Apolodoro situou o mito em um contexto agrário, ao vincular o ultraje de Licurgo à esfera agrária que compete a Dioniso: a repulsa do rei pela videira dionisiaca fez com que ele, tomado pela *μανία*, destruísse o “filho-vide” a golpes de machado¹⁸¹ (Massenzio, 1970, p. 70). O resultado imediato desta violência, direcionada a Dioniso, mas executada contra a própria família e contra o próprio solo pátrio, foi a esterilidade da terra, a qual voltaria a produzir frutos somente depois da morte do herói. Nota-se que a injustiça de Licurgo, praticada no âmbito de Dioniso, culminou num excursus à desordem que arruinou a sociedade trácia por inteiro: a família governante, o povo, a natureza – todos passaram a sofrer não apenas com o assassinato de uma criança inocente, mas também com a infertilidade da terra que, sem germinar, colocava em risco alimentar todos os seres

¹⁸¹ Ver a imagem de uma hídria ática de figuras vermelhas, datada ao redor de 450 a.C., que representa o motivo do assassinato do jovem Drias pelo pai Licurgo, enlouquecido por Dioniso. Neste vaso, o deus, já adulto, aparece portando o tirso na mão esquerda e levantando uma videira, com a mão direita, sobre Drias – gesto que parece significar a transfiguração da aparência do jovem em videira. O menino está sentado num altar e suplica, inutilmente, ao pai maníaco que empunha um machado contra ele. Licurgo usa botas trácias e um manto trácio. Uma mulher, presumivelmente a mãe de Drias, corre horrorizada. Atrás de Dioniso, uma mênade dança e um sátiro toca flauta sentado numa pedra (cf. Carpenter, 1996, p. 198). Ver também a imagem de outra hídria ática de figuras vermelhas, pertencente ao final do século V a.C., que retrata o mesmo episódio da loucura de Licurgo. Aqui, Drias, envolto por videiras, aparece caído de joelhos, decapitado pelo pai. Licurgo é representado com o machado empunhado diante do filho. Diversas mênades aparecem dançando: uma delas carrega a cabeça do menino, as outras portam espadas e tirsos nas mãos. Dioniso e Ariadne assistem a cena. Ambas as hídrias podem ser consultadas em Topper (2015, fig. 1 e fig. 2).

vivos daquela região, fossem homens ou animais. De fato, tal relação de causa e efeito, entre o assassinato praticado pelo rei e a consequente subversão da ordem socionatural da Trácia, põe em evidência o quanto o pensamento mítico grego apreendeu como sujeitas a uma *única ordem* as esferas divina, humana e natural – isto significa que a *ὑβρις* cometida contra um deus equivale a (e muitas vezes ocasiona) uma violência cometida contra a própria família ou contra a própria comunidade, e vice-versa. Uma crença profunda do pensamento mítico grego era a de que as injustiças subvertiam não só a ordem social, mas também acarretavam perturbações e danos às forças produtivas da natureza (cf. Torrano, 2007, p. 62).

Segundo esta perspectiva, expressa na obra *Os trabalhos e os Dias* de Hesíodo (v. 202-37), aos reis era atribuído o compromisso inalienável de zelar pela boa administração da justiça – incumbência que não era concebida como um ato meramente cívico, mas também como um ato religioso, na medida em que a ordem social não se distinguia ainda, para a mentalidade mítica e arcaica, da ordem divina e até da ordem natural (cf. Torrano, 2007, p. 35). Por consequência, a injustiça contra a divindade e contra a própria família, cometida pelo rei, acarretaria distúrbios nas forças produtivas e na ordem da natureza, como peste, esterilidade da terra e de rebanhos e, portanto, penúria e fome – toda a cidade pagaria pelos atos de seu mau governante (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 238-85). A manutenção da boa ordem social pelos reis era, pois, solidária da ordem da natureza: a sacralidade da justiça transcendia o caráter civil das ações humanas, ao envolver o próprio cosmos divino e suas forças fecundantes e produtivas (cf. Torrano, 2007, pp. 35-36). Assim, consoante Torrano (2007, pp. 36-37), a ordem social não era senão o aspecto que, entre os homens, assumia a ordem da natureza – uma e única vigiava em ambas a harmonia divina. Na administração da justiça, os reis colaborariam com a manutenção desta ordem cósmica, mediante a qual assegurariam à sua comunidade o equilíbrio, a opulência e o futuro próspero (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 225-37). Os reis, portanto, eram os operadores e colaboradores dos acontecimentos que se davam no cosmos.

Em concordância com esta concepção, o mito exprime claramente que a imersão da Trácia no caos foi determinada pelos atos de Licurgo que, na sua posição de rei, profanou o culto e a planta sagrada de Dioniso. Da mesma maneira que a ruína do país foi causada pelas atitudes *ὑβρισται* (transgressoras) de seu governante, a restauração da produtividade da terra e o retorno às condições normais de existência deveriam também ser propiciadas pela intervenção do rei – o responsável pela manutenção da ordem em sua pátria. Coerentemente, então, Dioniso vaticinou a necessidade de Licurgo sacrificar-se em benefício

da reparação da harmonia na Trácia. Como Massenzio (1970, pp. 71-72) observa, a destruição de Licurgo aparece como um exemplo mítico de morte ritual destinada a resgatar a fertilidade agrária – para que essa pudesse ser trazida de volta, a execução do rei deveria ocorrer na forma desejada por Dioniso, o deus ofendido. Não é, pois, fortuito o fato de que, no relato de Pseudo-Apolodoro, Dioniso estabeleceu que a morte de Licurgo fosse consumada por meio da dilaceração de seu corpo por cavalos no ambiente selvagem – uma forma de aniquilamento que refletia o *σπαργμός*, o específico sacrifício ritual dionisiaco. Inserida no domínio de Dioniso, a execução do rei tinha o propósito de consentir que a terra recomeçasse a dar frutos: a precedente violência de Licurgo contra a “videira Drias” seria compensada, de certo modo, por sua sujeição a um tipo de morte análogo ao sacrifício de sangue realizado nas *βακχεία* que ele, anteriormente, profanou. Depois da incursão da Trácia à dimensão da desordem, o *σπαργμός* do rei garantiu a fundação *ex novo* da ordem e, conseqüentemente, da produtividade do solo, as quais foram enriquecidas pela instituição do culto dionisiaco e pelo emergir da vinha – os símbolos da vitória de Dioniso como deus manifesto.

A menção de Sófocles ao mito da perseguição de Licurgo a Dioniso está presente no quarto estásimo da tragédia *Antígona*, e aparece relacionada ao momento em que a heroína, a mando de Creonte, é conduzida à prisão de pedra (cf. Sófocles, *Antígona*, v. 885-965). O coro de anciãos tebanos, que acompanha toda a ação, tenta aparentemente consolar a princesa, ao invocar o sofrimento de outros heróis que também foram condenados à prisão tumular de pedra. Entre os destinos exemplares, o coro relata a sorte do filho de Drias (i.e., Licurgo), rei dos edônios, que foi aprisionado num sarcófago de pedra porque, no seu ímpeto de fúria contra os *βακχέματα*, dirigiu palavras mordazes contra Dioniso e tentou remansar as ménades e refrear as musas, tocadoras de flauta. Por tê-lo ultrajado, o deus submeteu Licurgo ao cárcere de pedra, mas nem mesmo a prisão foi suficiente para extinguir a sua fúria: o rei continuou a ofender insanamente Dioniso. O comportamento violento de Licurgo é caracterizado como *μανία* profana: somente um homem *μαινόμενος* teria a pretensão excessiva (*ὑβρις*) de combater o culto ao deus de tal forma incoercível. É significativo que Sófocles tenha apontado que foi precisamente a condição de *μαινόμενος* que permitiu a Licurgo reconhecer a divindade de Dioniso – o próprio deus tomado pela *μανία* furiosa (cf. Sófocles, *Antígona*, v. 961-62). Tais versos parecem denotar que, no cárcere, o rei teria identificado a atuação do deus dentro de si, na medida em que sua fúria o fazia participar do âmbito maníaco do deus – o que implica uma assimilação entre Licurgo e Dioniso.

Em Sófocles, a ofensa verbal direcionada a Dioniso e a tentativa de supressão das bacantes aparecem como loucura porque são atos que negam os valores positivos da *θέμις* – lei ancestral que atribui aos homens a posição de subordinação ante os deuses e que estabelece relações cultuais entre mortais e imortais (cf. Torrano, 2007, p. 61). Os comportamentos de Licurgo constituem, pois, a recusa do modo normal de relacionar-se com um deus – atitude que oportuniza outro tipo de contato com Dioniso, o qual consiste na posseção pelo aspecto sacrílego da fúria dionisiaca (cf. Massenzio, 1970, p. 65). Diferentemente de Antígona, que foi punida por não obedecer à lei do Estado, Licurgo foi encerrado no sarcófago de pedra devido a uma falta ímpia: a violação da lei não-escrita e intangível dos deuses. O texto sofocliano insiste nos efeitos negativos que a não devoção às leis divinas trazem: o exemplo de Licurgo pode ser interpretado como um consolo a Antígona, na medida em que, implicitamente, censura a decisão colérica de Creonte que, além de transgredir o *νόμος* (lei, costume) sagrado, ainda condenou à morte a heroína que cumpriu os ritos fúnebres prescritos pelos deuses. Neste sentido, a sina de Licurgo configura um aviso ao rei tebano: decisões tomadas em momentos de fúria acarretam consequências trágicas (cf. San Cristóbal, 2013, p. 285).

Nota-se, com Massenzio (1970, p. 60), que a hostilidade de Licurgo é, mais uma vez, direcionada a um aspecto específico da cultura dionisiaca: o *ἐνθουσιασμός* feminino que representa a instauração de uma nova configuração nas relações *imortalidade-mortalidade* – o mesmo motivo é delineado na passagem da *Ilíada* na qual as nutrízes aparecem relacionadas a Dioniso *μαϊνόμενος*. Na versão de Sófocles, assim como em Homero, o aspecto inovador das ações femininas se estende, principalmente, ao novo modo de comportamento cultual que confere às *mulheres transgressoras* uma participação decisiva no estabelecimento da *reversão da ordem*. Desse modo, os últimos versos do quarto estásimo da *Antígona* explicam que Licurgo ultrajou Dioniso precisamente porque tentou remansar as ménades inspiradas e provocou as musas de sua comitiva. A menção às musas parece significar uma referência ao argumento da perseguição das nutrízes por Licurgo, visto que tais mulheres divinas podiam ser associadas às ninfas responsáveis pela criação do deus: na tragédia *Édipo Rei* (v. 1105-09), Sófocles apontou que as nutrízes de Dioniso seriam as ninfas do Helicon, ou seja, justamente as musas (cf. San Cristóbal, 2013, p. 285). Como Schlesier (2011, pp. 173-74) assinala, no terceiro estásimo do *Édipo Rei*, Dioniso aparece determinado pelas ninfas-musas em consonância à tradição literária mais antiga: semelhantemente à passagem da *Ilíada*, o tragediógrafo conectou o deus a um cenário de natureza selvagem, na

companhia de mulheres que não seriam deusas imortais, mas sim ninfas de vida longa (cf. Sófocles, *Édipo Rei*, v. 1105-09), amamentadoras e maternais.

Na *Antígona*, de acordo com San Cristóbal (2013, p. 286), a fúria de Licurgo atacou, sobretudo, os efeitos catárticos de Dioniso, personificados nas mulheres frenéticas e nas musas, as quais representam, por si mesmas, a própria origem da loucura¹⁸² – como seu epíteto *φίλανλος* (tocadoras de flauta) reflete, as musas patronizam as canções e as danças por intermédio das quais as participantes do culto dionisiaco atingiam o estado da *μανία*¹⁸³. Ritos orgiásticos femininos são, pois, as práticas que Licurgo tentou impedir. De fato, as versões de Homero e de Pseudo-Apolodoro concordam com a narrativa de Sófocles em seus aspectos fundamentais: as mulheres perseguidas são aquelas que integram a comitiva dionisiaca, que seguem Dioniso em suas perambulações maníacas e que exercem uma função crucial em seus rituais, os quais, constitutivamente, instauram uma *reversão da ordem vigente*.

Coerentemente, então, pode-se observar, com San Cristóbal (2013, p. 284), que a narrativa da *Biblioteca* apresenta algumas analogias com a versão de Sófocles: em ambos os episódios, Dioniso puniu Licurgo ou por causa de seus insultos (conforme Pseudo-Apolodoro) ou por causa de suas palavras mordazes (nos termos de Sófocles). O tragediógrafo não explicitou o assassinato de Drias, mas as referências à irascibilidade e ao frenesi do rei podem sugerir que ele teria sido capaz de matar o próprio filho¹⁸⁴. Ainda que apresentem variações, as três versões do mito consideradas insistem sobre os efeitos funestos que a *μανία* dionisiaca pode ter: tanto em Homero quanto em Sófocles e Pseudo-Apolodoro, Licurgo é descrito como o herói que tenta combater o culto dionisiaco tomado pela fúria – a mesma fúria que constitui a dimensão maníaca de Dioniso e de suas seguidoras.

No entanto, o desfecho das versões da *Ilíada* e da *Biblioteca* diverge do relato sofocliano no que concerne ao tipo de punição dada ao rei: em Homero, a *ῥβρις sacrílega* de Licurgo foi punida com a cegueira e, logo depois, com a morte por Zeus; e, em Pseudo-Apolodoro, o próprio Dioniso subjugou o herói e ordenou que ele fosse despedaçado por cavalos selvagens – nenhuma dessas versões indicam que Licurgo teria sido previamente aprisionado antes de morrer. Evidentemente, no caso particular representado na *Antígona*, Sófocles inventou ou escolheu uma variante do mito que se adequava totalmente às

¹⁸² Segundo Platão (*Fedro*, 245a), às Musas pertence o gênero da loucura que possui os poetas, inspirando-os a cantar os incontáveis feitos dos deuses e dos antigos heróis.

¹⁸³ Cf. por exemplo, os versos 680-85 da tragédia *Hércules* de Eurípides que retratam Brômio, na companhia das musas, a tocar flauta enquanto dança e canta na execução dos ritos báquicos.

¹⁸⁴ Cf. as expressões da *Antígona* “ὄξύχολος” (v. 955: “impetuoso para a raiva”); “κερτομίους ὀργαῖς” (v. 956: “temperamentos mordazes”); “μανίας” (v. 959: “loucura”); “μανίαις” (v. 960: “maníaco”).

necessidades do drama, uma vez que a punição de Licurgo, encarcerado por Dioniso numa prisão de pedra, é apresentada como um paralelo mítico da punição que a heroína recebeu (cf. San Cristóbal, 2013, p. 288). Ainda assim, o fim trágico de Licurgo, imaginado por Sófocles, não necessariamente se contrapõe aos desfechos dos relatos de Homero e de Pseudo-Apolodoro, visto que se pode inferir que o enclausuramento do rei, num sarcófago, significou a sua sentença de morte – ou seja, nas três versões consideradas, a *ὄβρις* furiosa de Licurgo lhe custou a vida.

Como se observou no decorrer da análise, o mito do infante Dioniso perseguido pelo herói Licurgo configura claramente o traço da *feminilidade* que pertence à dimensão mítica-religiosa dionisiaca. Consoante Otto (1965, p. 175), enquanto os outros deuses costumam ser acompanhados por seguidores do mesmo sexo, o mito expressa que as mulheres compõem o ambiente íntimo e a comitiva de Dioniso – por certo, é notório que ele mesmo tem algo de feminino em sua natureza. Tal *feminilidade* de sua forma divina não impede que Dioniso se revele como um conquistador triunfante, mas é perceptível que a beligerância *per se* é alheia para ele, a despeito de seu caráter furioso. Assim, ao ser confrontado por heróis que simbolizam a dura *masculinidade*, Dioniso aparece, a princípio, derrotado pela força bruta – como é bem retratado na história de seu encontro com Licurgo, sobretudo nas versões da *Ilíada* e da *Biblioteca*. Como Otto (1965, p. 77) adequadamente assinala, esse mito manifesta a forma do ser e do destino de Dioniso, aos quais suas mônades são inextricavelmente atraídas: deve-se reconhecer que as mulheres dionisiacas participam das perseguições e dos sofrimentos inerentes à sina de seu deus (cf. Otto, 1965, pp. 107-08). Por ser uma experiência de *precariedade* constitutiva da dimensão dionisiaca, outras histórias tratam das perseguições violentas que Dioniso e as mônades teriam sofrido nas mãos de heróis enérgicos. Análogo à contenda com Licurgo é o mito do rei Perseu de Argos que combateu, com a força das armas, Dioniso e as suas seguidoras. Saindo vitorioso da batalha contra o deus, o rei argivo arremessou Dioniso no lago de Lerna e assassinou as mônades na base da espada (cf. Pausânias, *Descrição da Grécia*, II. 20 § 4; II. 22 § 1; e escólio à *Ilíada*, XIV, v. 319). Verifica-se que tal narrativa apresenta alguns paralelos estruturais com a versão homérica do mito de Licurgo: assim como o basileu trácio, o rei Perseu, fortemente armado, defrontou e expulsou de Argos Dioniso e o seu contingente de mulheres loucas. Semelhante a Licurgo, que afugentou o deus para o mar e destruiu, com a agulhada pontiaguda de bois, as nutrizas dionisiacas, Perseu lançou Dioniso no lago e assassinou, com a espada, as mônades. Constata-

se que a mesma ideia semântica reside no conteúdo latente de ambos os mitos (cf. Otto, 1965, p. 162).

Portanto, séries míticas como as de Licurgo e de Perseu apresentam a *precariedade* constitutiva do cosmos dionisiaco. Todavia, a aparente fragilidade, caracteristicamente humana e feminina, de Dioniso dissimula a sua natureza intrínseca de deus olímpico escoltado pelo *κύδος* (signo da vitória)¹⁸⁵. Não se pode esquecer que, enquanto filho de Zeus, Dioniso já nasceu como um conquistador que, embora seja destinado a compartilhar, com o *γένος* (raça, estirpe) de sua mãe, o lote da *precariedade*, se mostra capaz de superar os deuses mais poderosos e inflexíveis do Olimpo, como Hera e Hefesto. Ainda que ele se aproxime da *mortalidade* devido à convivência com mulheres mortais, à consumação de carne, leite e vinho, e à ocasional covardice, Dioniso vivencia tais experiências como um *imortal* – isso significa que as vicissitudes que ele sofre no mito, advindas da deusa Hera ou de heróis, são aparentes e, mais cedo ou mais tarde, ele retorna para impor o seu poder absoluto de deus legítimo. É interessante notar, sob esse prisma, que a vitória de Dioniso sobre seus inimigos não ocorre por meio da convencional marcialidade masculina, particular dos deuses guerreiros, mas sim através de outros meios, potencialmente mais persuasivos e selvagens – as suas armas, muito mais eficazes, são as da intoxicação e do êxtase, as quais o revelam como um verdadeiro mestre da *Πειθώ*, “*desta Persuasão suscetível de mover as mais firmes resoluções, de transformar as mais acertadas opiniões*” (VERNANT, 2002, p. 197). Por intermédio de seu vinho e de sua *μανία*, já se viu que o deus é capaz de vencer oponentes supostamente superiores: com as ménades portadoras de tirsos, Dioniso conduziu à fuga bandos armados de homens (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 714-68). Percebe-se, desse modo, que Dioniso se manifesta como um deus cuja *forma masculina* é refinada pelo atributo da *feminilidade*: ele é um guerreiro vitorioso, mas o seu êxito se dá através de recursos que participam das esferas selvagem e feminina.

No decurso da interpretação do mito da infância, pôde-se observar como os traços constitutivos e as relações de oposição que compõem a estrutura dionisiaca determinam o valor semântico deste mito. Na ocasião da análise do mito de nascimento, constatou-se que a

¹⁸⁵ Na *Teogonia*, de Hesíodo, o poder e o ser de Zeus é a causa do poder e do ser dos outros deuses a ele ligados (cf. Torrano, 2007, p. 69). Dentro desta perspectiva, é importante frisar, com Torrano (2007, pp. 71-72), o aspecto *κύδιστος* de Zeus – o deus que detém o maior e mais forte *κύδος*. Embora o termo seja costumeiramente traduzido como se fosse sinônimo de *κλέος* (glória), *κύδος* designa o signo mágico da vitória que favorece um guerreiro com a supremacia no combate. Zeus é a própria fonte de *κύδος* – ou seja, é a origem do exímio sinal que cerca de prodígios os outros deuses, seus filhos, aos quais destina para a vitória. Tal símbolo tem sua permanente e inesgotável fonte no imutável *κύδος* que integra o caráter mesmo de Zeus *κύδιστος*. Enquanto filho de Zeus, portanto, Dioniso está fadado a sobressair-se vitoriosamente diante de seus adversários, uma vez que o *κύδος* de seu pai o acompanha, constituindo-se como a garantia inabalável de seu triunfo.

estrutura dionisíaca se manifestou segundo os parâmetros apropriados para o código cosmológico. Já no caso do mito da infância divina, a estrutura dionisíaca se revelou de modo mais complexo, uma vez que está articulada não somente ao código cosmológico, mas também aos códigos tecno-econômico e sociológico – de fato, cada um destes níveis, em conformidade ao simbolismo que lhe é próprio, aparece como transformação da estrutura lógica subjacente que é comum a todo mito dionisíaco (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 152). Isto significa que, no conjunto do mito de Dioniso, a estrutura se manifesta por meio de diferentes níveis que, não obstante, conservam o valor semântico da estrutura, o qual é reproduzido analogamente em cada um dos códigos separados – ou seja, as relações estruturais permanecem as mesmas; o que muda é o nível em que tal matéria semântica é configurada (cf. Kirk, 1970, p. 43).

Desse modo, verifica-se que o mito da infância divina articula os elementos constitutivos da estrutura dionisíaca a contextos de natureza diversa: inicialmente, continua a abordar, no nível cosmológico, as implicações do antagonismo entre Hera e Dioniso. Em seguida, no nível tecno-econômico, trata de aspectos da vida socioeconômica de Licurgo que determinam a sua oposição a Dioniso, deus portador da viticultura, e a seu séquito de mulheres autossuficientes na esfera socioalimentar. Por fim, no nível sociológico, explana como as mulheres, devotadas ao culto dionisíaco, se estabelecem fora da organização social e familiar, ao transgredir os seus deveres dentro da instituição do casamento – a base da sociedade civilizada. É notório que, nas duas séries míticas examinadas, a atuação das mulheres dionisíacas evoca condições sociológicas definidas, como: (i) as deserções das esposas do meio marital e doméstico para o ambiente selvagem; (ii) as possíveis transgressões à fidelidade conjugal; (iii) as perversões da maternidade; (iv) o alheamento à criação de animais de subsistência; (v) o desprezo pela autoridade masculina, representada pelo marido ou pelo rei. Enfim, toda atividade das mênades simboliza um profundo desdém pelas convenções sociais, as quais regem a inserção ordenada das mulheres na sociedade civilizada.

Ademais, nota-se que, no mito da infância, a transgressão das mulheres dionisíacas ao sistema social aparece estritamente vinculada ao rompimento com o sistema tecno-econômico. Isto porque a chegada do louco Dioniso com as suas mênades opera, na comunidade, uma *reversão da ordem* que não apenas arrebatava as mulheres do confinamento doméstico, mas que também as converte em agentes de mudanças que outorgam a sua participação ativa no processo de produção econômica. A recém-adquirida função (na

perspectiva mítica) de promover a subsistência, através dos frutos cultivados na terra, significa um salto cultural para as mulheres, inseridas numa sociedade patriarcal de criadores de animais, uma função que representa a expressão social da inovação tecno-econômica da qual Dioniso é portador – a viticultura (cf. Massenzio, 1970, p. 58).

O vinho, não coincidentemente detestado por Hera e por Licurgo, age como um instrumento criador de novas relações não apenas entre as mulheres e o divino, no nível cosmológico, mas inclusive entre elas e os membros masculinos de sua comunidade, no nível sociológico e tecno-econômico. Dioniso, no mito da infância, se manifesta como o deus portador de uma cultura que, do ponto de vista do costume sociorreligioso vigente, é transgressora e, por isso, ele sofre com a perseguição e resistência providas de Hera e de Licurgo – os personagens, até o momento, mais afetados pelo surgimento do deus. Deve-se notar que, segundo a mensagem do mito, a cultura dionisíaca só pode ser experimentada mediante o anulamento, temporário ou permanente, da cultura antitética: no caso de Hera, a participação das esposas nos ritos dionisíacos só pode ser realizada se elas temporariamente, de acordo com o calendário religioso, abdicarem de sua devoção à dimensão da deusa do matrimônio; no caso de Licurgo, a implantação da religião dionisíaca só foi possível mediante a destruição completa do herói e de tudo aquilo que ele representava para as relações entre *imortalidade* e *mortalidade*, no nível cosmológico, e entre *masculino* e *feminino*, nos níveis sociológico e tecno-econômico. A depender do contexto, o mito exprime que a chegada de Dioniso demanda ou uma crise definitiva ou uma crise provisória da ordem vigente.

Portanto, além de relatar como Dioniso obteve domínio sobre a dimensão da *μavía*, o mito da infância trata da função especificamente dionisíaca de propiciar a renovação do sistema cultural por meio da instauração da *reversão da ordem* – uma situação ambígua, formada pela confluência entre *ordem* e *transgressão*, que marca o devir da sociedade segundo a perspectiva mítica. Desse modo, conforme Massenzio (1970, p. 100), devido à intervenção do deus dispensador de dons inovadores (e, por isso mesmo, transgressores), uma determinada organização cultural é forçada a transformar-se em todos os níveis (cosmológico, tecno-econômico, sociológico), e a criar, a partir dos desequilíbrios gerados, um novo modelo cultural onde as mulheres e a viticultura têm papel preponderante. O mito adverte para o perigo da incursão de Dioniso na comunidade, mas também salienta a necessidade da transformação promovida pelo deus, ao retratar o triunfo de Dioniso, de seu bando de *mulheres transgressoras* e de sua planta sagrada sobre o herói que simboliza os aspectos antiquados e misóginos da cultura humana. Atribuir a Dioniso a responsabilidade direta pela

reversão da ordem representa uma forma de garantia cultural ante os perigos inerentes à empreitada subversiva do deus, mas, por essa mesma razão, a reversão se torna inelutável – ou seja, a situação de *reversão da ordem*, instaurada por cada epifania de Dioniso, é desejada pelo deus e contida nas formas controladas por ele (cf. Massenzio, 1970, pp. 100-01).

4.4. O mito de resistência: as mulheres dionisiacas

A partir da análise da matéria semântica do mito de nascimento, elaborou-se um quadrante estrutural que organiza os traços constitutivos da dimensão mítica-religiosa de Dioniso numa complexa rede de relações determinadas pelas polaridades *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. Tais relações antitéticas foram ordenadas lado a lado, em dois feixes, de modo que explicitasse a configuração paradoxal do cosmos de Dioniso. Observou-se que o feixe condicionado à Sêmele, mãe do deus, apresentou os traços *mortalidade, transgressão* (ὄβρις), *precariedade, μανία, rompimento dos laços familiares e bestialidade* como disposições associadas à condição *feminina* – isto é, a estrutura expressa que certos traços, definidores do nascimento-natureza de Dioniso, são vinculados à essência especificamente feminina. O feixe atrelado a Zeus, por sua vez, denotou que os traços *imortalidade, ordem, imutabilidade, σωφροσύνη, manutenção dos laços familiares e divindade* correspondem ao pólo *masculino* da estrutura.

Tal propriedade dialética da estrutura dionisiaca, fundamentada na basilar dicotomia *masculino-feminino*, é extremamente significativa, visto que reflete os valores ideológicos antitéticos da cultura grega que se correlacionam na dimensão dionisiaca. Em outras palavras, a categorização do feminino como oposto vital do masculino e a hierarquização de traços antitéticos, mas complementares entre si, que são propriedades constitutivas do quadro religioso grego, se encontram expressos na linguagem da estrutura dionisiaca. Assim, é importante notar que os traços integrantes do feixe de relações *imortalidade/ordem* manifestam, na estrutura, necessariamente os valores ideológicos dominantes do ἔθος¹⁸⁶ cultural grego que, sendo associados ao ideal de *masculinidade*, apontam os homens como o gênero mais conformado à cultura na concepção da ideologia grega. Já os traços pertencentes ao feixe de relações *mortalidade/transgressão* expressam os valores ideológicos marginais do ἔθος cultural grego e, inclusive, correspondem aos atributos definidores da condição feminina dentro da perspectiva do pensamento mítico – esta analogia

¹⁸⁶ Refere-se tanto aos costumes e hábitos de uma sociedade, quanto às disposições que configuram o caráter particular de um indivíduo. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. ἔθος, εὖς, τό.

de traços contribui para que as mulheres fossem concebidas como mais ligadas à natureza, com todas as suas implicações selvagens e irrefreáveis. Sabe-se, com Cassidy (1991, p. 23), que os valores usualmente associados com a cultura helênica surgiram daqueles setores da sociedade que foram esmagadoramente masculinos, cidadãos, atenienses e religiosamente conservadores. A religião dionisíaca, por sua vez, com o seu modo de expressão proeminentemente maníaco e feminino, encontrou seu lugar, no sistema religioso grego, nas áreas da cultura que foram marginalizadas pela visão de mundo dominante – consequentemente, o dionisismo promoveu práticas religiosas que, temporariamente, violavam as normas centrais.

Pode-se constatar que, ao estabelecer a estrutura dionisíaca, somos capazes de apreender o contexto cultural do mito de Dioniso ou, em termos mais precisos, a organização do espaço mental (com suas categorias classificatórias, sua forma de organizar e de codificar a realidade e sua delineação de diferentes campos semânticos) dentro do qual os mitos dionisíacos foram criados (cf. Vernant, 1990, p. 193). Com efeito, consoante Vernant (1990, p. 199), para interpretar os níveis de significado do mito e apoderar-se de suas implicações, é necessário localizá-lo num contexto mais amplo – isto é, integrá-lo dentro de um corpus de evidência não apenas composto pelas diversas versões do mito, mas que também leve em consideração os tipos de instituições e de práticas sociais da sociedade em que o mito foi concebido. Efetivamente, a perspectiva analítica de Vernant possibilita vislumbrar a multiforme variedade dos traços constitutivos de Dioniso como elementos coerentes, pertencentes a um sistema lógico de valores e de práticas que refletem o sistema de relações sociais do contexto sociocultural grego mais amplo (cf. Zeitlin, 1982, p. 129). Disso decorre que o exame estrutural do mito de Dioniso, precisamente da série mítica de resistência, parece contribuir para o entendimento da posição social das mulheres na cultura grega sobretudo no que concerne às instituições sociais, como o casamento e o *oikós*, e às estruturas ideológicas que determinam ambigualmente o seu lugar, a sua natureza e o seu comportamento na comunidade civilizada da pólis.

Assim, ao relatar as práticas das mulheres, acometidas pela *μανία* de Dioniso, o mito de resistência fornece uma definitiva exposição das categorias usadas pela cultura grega para estabelecer os atributos de gênero – os quais determinam, até mesmo, a disposição do espaço nos domínios público e privado, civilizado e selvagem. Ora, como Segal (1997, pp. 62-63) assinala, para os gregos, a condição de loucura era um retrocesso do estado humano ao estado da besta: a louca (i.e., a ménade) rejeita os implementos da cultura e reverte o seu

estado civilizado, domesticado pelo jugo do casamento, a um estado de natureza selvagem. Consequentemente, a loucura/selvageria da mênade é quatro vezes sobredeterminada: (i) a mãe mata o filho; (ii) a esposa abandona o casamento; (iii) a mulher caça animais selvagens e até mesmo homens; e (iv) o uso anterior de instrumentos de tecelagem, exclusivamente femininos, reverte para o uso do tirso ou simplesmente das mãos nuas para caçar, fomentar a produtividade da terra ou combater grupos de homens hostis. Do ponto de vista ideológico-cultural, o estudo da atuação das mulheres no mito dionisíaco oferece uma rica fonte de material para interpretar a simbólica categoria da feminilidade dentro da cultura grega, em suas contradições, tensões e seus pólos positivos e negativos (cf. Zeitlin, 1982, p. 130).

Se divindades como Hera, ainda de acordo com Segal (1997, p. 159), patrocina o estado completamente civilizado da mulher e encarnam a sua contribuição para a vida ordenada da pólis e do *oἶκος*¹⁸⁷, Dioniso restaura e/ou libera a essência potencialmente subversiva da mulher. Este deus sustenta uma afinidade especial com as mulheres não somente porque ele simboliza a imoderação, costumeiramente associada com o feminino na ideologia grega, mas também porque ele próprio abrange, em sua dimensão divina, dois aspectos ambíguos e complexos da condição feminina. Dentro da perspectiva sociocultural grega, a mulher, além de exercer a função social de mãe, nutridora e cuidadora dos filhos, era considerada pouco inclinada ao autocontrole, sendo associada com aquilo que era irracional, precário e excessivo devido à sua índole imoderada e aos seus instintos bestiais. De modo paradoxal, portanto, a mulher era concebida como uma parte essencial da estrutura cívica, mas, por outro lado, também era percebida como uma ameaça para esta mesma estrutura. Semelhantemente a Dioniso, a mulher ocupava um lugar imprescindível na pólis, porém sustentava igualmente afinidades com o mundo selvagem, fora dos limites da cidade (cf. Segal, 1978, p. 185).

Como Segal (1978, p. 186) ressalta, as mulheres eram vistas como mais próximas dos processos biológicos da natureza – a geração, a parturição e a lactação¹⁸⁸. Com a sua maior proximidade dos ciclos do mundo natural, elas supostamente se opunham de forma inata ao desejo de autonomia e de independência da natureza que permeava toda a cultura grega, desde o épico homérico, com seu ideal masculino de glória imortal, até a poesia

¹⁸⁷ O termo designa ao mesmo tempo a casa e o grupo humano (i.e., a família) que nela reside (cf. Vernant, 2002, p. 196).

¹⁸⁸ Conforme Zeitlin (1990, p. 74), corporeidade é o que mais define a mulher no sistema cultural grego, que a associa com os processos físicos de nascimento e morte, e que ressalta as dimensões materiais de sua existência. Homens têm corpos, de fato, mas, no sistema cultural, o papel de representar o lado corporal da vida, em sua submissão aos apetites físicos, é primariamente atribuído às mulheres.

epinícia, com seu radiante mundo divino, o qual o vitorioso conseguia alcançar no momento de sua realização nos jogos. No caso da mulher, a sua posição entre natureza e cultura confundia as básicas antinomias com as quais os gregos separavam o mundo civilizado e humano do mundo selvagem e bestial. Considerando tais ambiguidades definidoras da condição feminina, pode-se compreender a afinidade que existiu, na cultura grega, entre os aspectos transgressivos de Dioniso e os aspectos supostamente imoderados da natureza feminina. Ambos são associados com a liberação de energias emocionais que deveriam ser controladas em benefício da ordem na pólis. Dioniso e a mulher ocupavam espaços ambíguos entre as esferas humana e bestial, entre a ordem cívica e a potencial transgressão do mundo natural, que residia além dos limites da pólis.

De fato, consoante Gernet (1981, pp. 65-66), o mais impressionante traço da dimensão mítica-religiosa de Dioniso é a relevância da mulher. Na maioria dos mitos, elas são as agentes do comportamento frenético e aberrante determinado pela *μανία*, e, na arte figurativa, elas aparecem sozinhas com Dioniso nos momentos cruciais do culto. Nada caracteriza mais os mitos dionisiacos do que a liberação das mulheres, se piamente aceita por elas ou imposta a elas: as mulheres são sempre subtraídas da vida doméstica, das obrigações maritais, de seu cotidiano de submissão. O que elas experimentam, por intervenção de Dioniso, é um escape – e tal constitui um dos mais óbvios objetivos do dionisismo: promover a reversão da realidade cotidiana a favor da experiência da alteridade. Pode-se compreender, então, que o lugar proeminente da mulher na dimensão dionisiaca é em razão de ela ser mais adequada para conformar-se aos aspectos do deus: mulheres eram menos envolvidas na pólis, e eram evocadas para representar um princípio oposto à própria civilidade, mas que a sociedade necessitava integrar. Coerentemente, tal necessidade foi profundamente sentida pelos gregos num nível religioso. Há, portanto, no interior da estrutura divina de Dioniso, uma correspondência com os atributos que caracterizam as mulheres do ponto de vista ideológico-cultural grego.

Dada a analogia de atributos entre Dioniso e as mulheres, a forma divina deste deus aparece como singularmente complexa. Entretanto, tais traços, que compõem o âmbito *precário* da condição dionisiaca, parecem se ordenar melhor quando examinamos Dioniso em suas relações com o nascimento. Como se observou acima, os aspectos de *precariedade* que Dioniso incorpora em sua dimensão divina são especificamente vinculados à natureza feminina. Isto significa que, do ponto de vista da cosmologia dionisiaca, o deus herdou de uma mulher, a mãe Sêmele, os traços concernentes à *mortalidade* e à *transgressão*. É por tal

motivo que se percebe uma correspondência entre certos traços constitutivos do nascimento-natureza de Dioniso e os traços que seriam próprios das mulheres: em realidade, trata-se dos atributos de uma única natureza – a natureza feminina – que foi transmitida ao deus pelos laços de sangue com a mãe mortal. O âmbito da *mortalidade/transgressão* que Dioniso rege se relaciona, pois, ao γένος γυναικόν (raça das mulheres), que foi criado justamente no momento em que a *mortalidade* e a *precariedade* foram impostas à humanidade. Com efeito, a tradição mítica grega concebeu que a mulher seria a concretização da condição mortal em todas as suas nuances: a mulher pertenceria à raça humana que teria sido criada de acordo com os elementos definidores da *mortalidade* – daí provém o fato de que os traços configuradores da condição feminina correspondem aos próprios traços da condição mortal.

Para compreender-se, então, adequadamente a significação dos traços relativos à *mortalidade/transgressão*, constitutivos da forma e da dimensão divinas de Dioniso, é necessário aprofundar-se no exame da mulher – ser cujos atributos inatos exprimiriam, por excelência, a condição mortal. Desse modo, poder-se-á notar que os traços de *mortalidade*, *transgressão* (ὑβρις), *precariedade*, *μανία*, *estranheza*, *rompimento dos laços familiares* e *bestialidade* seriam próprios da natureza feminina mortal que, em sua propensão excessiva de transgredir limites, foi capaz de gerar um deus. De fato, a geração é um atributo da mulher que a aproxima tanto da esfera divina quanto da esfera da natureza – dois âmbitos, originadores de vida, que transcendem os domínios pertencentes ao homem: o οἶκος e a πόλις.

Ao manifestar em termos de traços comuns as relações entre Dioniso e a mulher, tem-se a intenção de demonstrar que os gregos antigos viram em ambos a concretização destas disposições no âmbito divino e no âmbito humano, respectivamente. Tais traços de *precariedade*, que configuram tanto a área do deus quanto a da mulher, obedecem às próprias categorias do pensamento religioso grego. Isto é, as fontes míticas descrevem Dioniso e as mulheres como mais propensos à transgressão de limites e de normas, mais exteriores e estranhos aos domínios centrais da sociedade civilizada, mais dissociados dos laços familiares, mais inclinados à comportamentos imoderados que os aproximam das bestas. A perspectiva cultural-religiosa grega tendeu a dividir e a ordenar certos fenômenos distinguindo tipos de agentes, comparando e opondo formas de ser e de atividade (cf. Vernant, 1990, p. 194). Os fenômenos, pois, relacionados à *mortalidade* e à ὑβρις foram concebidos como mais compatíveis com a natureza feminina em geral – o que permite estabelecer uma comparação entre a forma de ser e a forma de atividade de Dioniso e da mulher. Nesse sistema, os traços de *precariedade* não estão isolados como noções abstratas, mas “formam

corpos” concretos e dinâmicos, como Dioniso e as mulheres. Assim, a mulher só pode integrar-se como elemento constitutivo da dimensão dionisiaca porque este deus patrocina, como força divina, o conjunto de atividades que concernem à essência feminina.

Visto que a Grécia Antiga era uma civilização patriarcal, a mulher costumava ser considerada do ponto de vista do homem (cf. Vernant, 2002, p. 207). Logo, como Just (2009, p. 154) assinala, as mulheres foram excluídas da administração da pólis e foram concebidas como portadoras daquelas características tidas como inimigas da boa conduta de um *πολίτης* (cidadão)¹⁸⁹. Em grande medida, a organização social e as representações culturais-ideológicas foram homólogas: na literatura mítica, por uma variedade de formas, as mulheres eram localizadas nos limites do mundo civilizado. Elas se tornavam as habitantes típicas do mundo natural e estranho, além do domínio dos homens. Não é fortuito, portanto, que as figuras terríveis da mitologia grega, como as Erínias, as Sereias, a Medusa e a Esfinge, sejam seres femininos. Além do gênero comum, todas representavam as forças estranhas, incontroláveis e misteriosas que residiam além da civilização: elas se revelavam ou como parte de um mundo de natureza, particularmente violento e selvagem, ou como personificações daquelas forças persuasivas (e divinas) que destruíam a mente dos homens tão prontamente como seus corpos. Para este ambiente de mortalidade e de transgressão, a natureza feminina aparecia como especialmente adequada. Observa-se, assim, que a marginalização das mulheres dentro da pólis e a atribuição de traços contrários à vida

¹⁸⁹ É importante assinalar, com Gallo (1984, p. 17), que a condição de exclusão e de marginalização socioeconômica da mulher não se estende necessariamente a todo o mundo grego, mas é uma situação típica de uma organização política e social específica: aquela da pólis ateniense da época clássica. Como o autor (1984, p. 22) adequadamente frisa, em Atenas, a marginalidade e a exclusão femininas foi quase total: legalmente a mulher era uma “menor perpétua” que não podia prescindir de um *κύριος* (senhor, chefe do *οἶκος*); a sua existência, caracterizada pela segregação ao interior doméstico, visava a geração de filhos e se focava, portanto, no casamento. Trata-se de uma situação pertencente à estrutura própria da sociedade ateniense. Em outras regiões da Grécia, ainda com Gallo (1984, pp. 18-19), a condição social das mulheres podia divergir da situação ateniense, onde a lei impedia que elas se tornassem *κυρίαί* (senhoras, proprietárias) de bens. Em outras pólis, as mulheres possuíam propriedades tanto em terra quanto em escravos ou em dinheiro, e o *status* das herdeiras era, em certa de medida, diferente daquele da *ἐπίκληρος* (herdeira) ateniense. Uma situação particular é a das mulheres espartanas que usufruíam de uma posição social em nada marginal: no campo econômico, elas tinham a capacidade de herdar e de deter patrimônios pessoais, e, no campo das estruturas familiares, elas participavam da instituição da poliandria. Tal condição feminina particular se explica, sobretudo, no contexto da estrutura socioeconômica dórica: tratava-se de uma comunidade com um corpo cívico reduzido, devido ao seu caráter rigidamente aristocrático, e continuamente exposto ao risco de oligandria, em razão do frequente envolvimento dos homens em expedições de guerra. Por causa da instabilidade do elemento masculino, a mulher se constituiu como o elemento estável do *οἶκος* – e é deste contexto que deriva a função feminina de maior relevo no campo econômico e social. Em alguns casos, pois, a condição socioeconômica da mulher grega não aparece determinada pela marginalidade, mas o mesmo não pode ser dito no campo cultural manifestado nas fontes da tradição mítica-religiosa. Conforme Gallo (1984, pp. 10-11), a ideologia misógina é largamente presente na produção literária grega e, como se sabe, as fontes são maioritariamente escritas por homens. Disso resulta que a imagem feminina quase sempre aparece filtrada através de uma ideologia, de um modelo masculino de sociedade.

ordenada eram legitimados pela tradição mítica, a qual representava as forças ameaçadoras, ao discernimento e à civilização dos homens, sob a forma feminina.

A oposição entre masculino e feminino, ordem e transgressão, razão e loucura era, pois, uma questão central para a tradição cultural-religiosa grega, e os seres femininos, presentes nos mitos de maneira notavelmente concreta, integravam as forças que a sociedade civilizada deveria anular. Ainda que os universos narrados fossem distantes das cidades-estados clássicas, os mitos sustentavam diretamente a ideologia¹⁹⁰ grega, uma vez que eram concebidos como repositórios da sabedoria tradicional (cf. Just, 2009, p. 155). Desse modo, os mitos, herdados de um período anterior aos séculos V e IV a.C., podiam ainda fornecer um conjunto de associações culturais para as mulheres que foram válidas dentro da estrutura social da pólis – uma prova disso é a maneira como as associações, presentes em Hesíodo, continuaram a reaparecer na arte e na literatura do período clássico (cf. Just, 2009, p. 156).

À vista disso, certas formulações do pensamento ideológico grego foram expressas por Hesíodo que relatou a fundação de uma verdadeira “raça das mulheres”, quase um grupo isolado e autônomo separado dos homens. Tal concepção mítica, acerca da origem da mulher, contribuiu evidentemente para reforçar a especificidade da condição feminina no mundo grego antigo (cf. Gallo, 1984, p. 8). Os mitos acerca dos ardis de Prometeu e da consequente criação de Pandora, narrados na *Teogonia* e nos *Trabalhos e os Dias*, colaboram para a compreensão do papel social da mulher na cultura grega, na medida em que fornecem as razões míticas para: (i) a criação da mulher; (ii) a instituição do casamento; e (iii) as estruturas ideológicas determinantes à função e à natureza femininas. O relato dos atributos concedidos por Zeus a Pandora apresenta uma precisa exposição das categorias, usadas pela cultura grega, para definir o gênero feminino. O mito de Hesíodo sobre Pandora representa, pois, a fundação da tradição que enxergou na natureza mortal e na natureza feminina uma única e complementar condição. Ao apontar-se a homologia de traços que há entre ambas as condições ficará explícito que os traços integrantes do feixe *mortalidade/transgressão* da estrutura dionisíaca concernem apropriadamente à natureza feminina – isto significa que um pólo da forma e da dimensão divinas de Dioniso é não apenas constituído pela substância mortal, mas também é intrinsecamente feminino.

Segundo a *Teogonia* (v. 535-616) e *Os Trabalhos e os Dias* (v. 45-105), a primeira mulher foi criada precisamente na época mítica em que a *mortalidade*, o estatuto que difere a raça humana da divina, foi imposta aos homens. Hesíodo dedicou duas grandes

¹⁹⁰ Considera-se a ideologia como axiomas normativos e padrões de pensamento socialmente constituídos que influenciam especialmente a organização social e política da comunidade (cf. Pelling, 1997, p. 225).

passagens de sua obra ao episódio de Prometeu: chegou o momento de delimitar o tipo de vida próprio a cada uma das raças, o ardil do filho de Jápeto em conjunto com a *μῆτις* (sapiência)¹⁹¹ infalível de Zeus definiram que o apetite inextinguível da *γαστήρ* (ventre), a fadiga, o envelhecimento e, sobretudo, a morte seria o lote que caberia aos homens. As duas versões da história são complementares e entrelaçadas entre si: todo o mito concerne ao jogo de astúcias entre o titã dotado de *μῆτις*¹⁹² (cf. *Teogonia*, v. 511; 521; 540; 546; 550-51; 555; 559-60; 574) e o rei olímpico dos deuses, o próprio *Μητίετα* (Sapiente)¹⁹³ (cf. *Teogonia*, v. 904).

Antes da partilha das honras, deuses e homens viveriam juntos em Mecona, planície de riquezas e de abundâncias – era a Idade de Ouro, também conhecida como tempo de Crono, anterior à luta que se deu entre Titãs e Olímpicos. Nesta época, homens e deuses não estavam ainda separados: os homens compartilhavam os mesmos privilégios dos deuses, permaneciam sempre jovens e não conheciam nenhum mal que, doravante, fustigaria a raça dos efêmeros (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 111-19). De acordo com Hesíodo (*Os Trabalhos e os Dias*, v. 108), deuses e homens teriam se originado da mesma matriz imortal, e é provável que tal formulação signifique que Gaia, a Mãe-Terra, gerou os homens assim como gerou os deuses (cf. Vernant, 2000, p. 57). Em conformidade com Vernant (2000, p. 57), é razoável conceber que, nestes prelúdios míticos, os homens não conheceriam a morte, uma vez que não seriam ainda subjugados pelo tempo que, ao passar, deteriorava suas forças e os fazia envelhecer. Ao fim de incontáveis anos, os homens, sempre jovens, simplesmente adormeceriam – isto não indica propriamente a morte, como os humanos viriam a conhecê-la, já que este “repouso eterno” se dava sem doença e sofrimento (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 115-16).

¹⁹¹ *Μῆτις* significa sapiência, mas também se traduz por astúcia ou ardil (cf. Torrano, 2007, p. 61).

¹⁹² Como seu nome indica, *Πρό-μηθεύς* é aquele que compreende antes; aquele que prevê (cf. Vernant, 2000, p. 70). O titã se define, pois, por uma essência astuta – isto significa que ele não hesita em usar todas as artimanhas imagináveis para enganar o adversário (cf. Vernant, 2000, p. 60).

¹⁹³ Consoante Torrano (2007, pp. 60-61), ao desposar a oceanina Métis, Zeus garantiu o seu controle sobre o âmbito do cosmos presidido pela deusa – a presciência, oracular e prática, que envolve a totalidade dos recursos da inteligência. Métis é a divindade que “*mais sabe dentre deuses e homens mortais*” (*Teogonia*, v. 887). E, uma vez incorporada por Zeus, que a engoliu, não houve mais recurso da inteligência que não fosse circunscrito pela consciência do soberano, que já não estivesse contido em seu ser. Sendo assim, nenhum ardil poderia ser tramado sem que se desse ao conhecimento de Zeus – isto significa que todos os estratagemas e todos os designios tão logo concebidos já estavam abarcados pela grande percepção do deus. Dado que incorporou dentro de si a própria Métis, Zeus não é um deus que tenha entre as suas faculdades o recurso à *μῆτις*, mas ele próprio é o *Μητίετα Ζεύς*, Zeus Sapiente. Como *Μητίετα*, Zeus tem poder assegurado sobre o imprevisível, sobre todos os ardis que se poderiam tramar, pois, juntamente com Métis, ele conhece o bem e o mal (cf. Torrano, 2007, p. 66).

Na Idade de Ouro, os homens também não precisavam lavar a terra para alimentarem-se: o trigo e os frutos cresciam sem ser plantados. Ao que parece, os homens ainda não comiam carne – este hábito alimentar teria sido instaurado juntamente com a instituição do primeiro sacrifício cruento por Prometeu, quando os homens assinaram a sua sentença de morte ao comerem a carne perecível de um animal morto (cf. Vernant, 2009a, p. 63). A natureza oferecia, pois, da forma mais espontânea e imaculada possível todos os bens necessários à vida. Além disso, como Vernant (2000, p. 58) salienta, as mulheres ainda não existiam: havia divindades femininas, é claro, mas não mulheres mortais. A raça humana era composta apenas por homens: assim como não conheciam o apetite irrefreável, as doenças, a velhice, o trabalho e a morte, eles também desconheciam a raça das mulheres. A partir do momento em que a condição de *mortalidade* foi imposta ao homem, ele deveria unir-se a uma mulher, ao mesmo tempo semelhante e estranha a ele, se quisesse perpetuar-se – a morte e o casamento se tornaram a sina da humanidade.

Em Mecon, então, deuses e homens viveriam juntos, mas, tendo Zeus alcançado a posição de soberano da ordem cósmica olímpica, era chegada a hora de proceder à repartição, hierárquica e ordenada, das honrarias e estatutos próprios a cada uma das duas raças, a divina e a humana (cf. *Teogonia*, v. 535). No primeiro ato deste mito, narrado na *Teogonia* (v. 535-55), Prometeu tomou a iniciativa de dividir e ofertar um grande boi – operação do sacrifício cruento que definiria a diferença de estatuto entre deuses e homens. Dos pedaços retalhados do boi, o titã fez duas partes – a fronteira que deveria separar deuses e homens seguiria, portanto, a linha da partilha prometeica, de acordo com a porção do animal imolado que caberia aos deuses e aos homens. Entretanto, Prometeu não era um agente neutro: ele tinha a intenção de enganar Zeus a fim de beneficiar a raça dos homens na partilha das honras. Cada uma das partes preparadas pelo titã era um ardil, uma armadilha elaborada para ludibriar o soberano dos deuses: à primeira porção, Prometeu destinou toda a carne comestível do boi que foi inserida dentro da *γαστήρ*, viscosa, feia e desagradável aos olhos. Em seguida, ele preparou o segundo pacote composto pelos ossos descarnados do boi, os quais o titã envolveu em uma fina camada de gordura branca apetitosa (*Teogonia*, v. 537-41). Assim se deu a divisão: de um lado, a gordura apetitosa que, a despeito disso, envolvia somente ossos; de outro, um bucho, de aspecto repugnante, dentro do qual estava tudo o que era bom para comer (cf. Vernant, 2000, p. 62).

Diante de Zeus que seria o primeiro a escolher, Prometeu dispôs as duas partes sobre a mesa. Ao separar o repasto do sacrifício de modo tão desigual, o ardiloso titã

praticamente ofereceu como um presente a Zeus a porção que parecia mais deleitosa, mas não comestível (*Teogonia*, v. 543-49). O rei olímpio, o próprio *μητιόεις* (onisciente, cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 51), percebeu a vileza de Prometeu e, já irando em seu coração, fingiu cair no dolo para melhor tramar a sua vingança. Quando escolheu, consciente, a porção externamente bela coberta com a gordura alva, descobriu os ossos completamente limpos. Embora a trapaça de Prometeu fosse, em si mesma, uma parte integral da *μητις* (inteligência astuta) com a qual Zeus premeditou subjugar a humanidade, o deus ficou furioso com a pretensão insolente do titã (cf. Vernant, 1990, p. 186). Na realidade, o processo, mediante o qual Prometeu realizou a partilha, já apelava para o desfavorecimento dos homens. Dado que Zeus era a soberana concretização da *μητις*, com ou sem o estratagema de Prometeu, o deus já sabia qual porção do repasto deveria escolher para garantir os privilégios dos imortais. Mas, como toda a operação foi falseada pelas aparências enganadoras, como a carne escondida na *γαστήρ* e os ossos disfarçados sob a gordura brilhante, Zeus viu que Prometeu quis desafiá-lo.

Prometeu pensou que, destinando aos homens a carne do sacrifício, estava a oferecer-lhes a vantagem na partilha das honras. Todavia, por mais astuto que o titã fosse, ele condenou a raça humana à *mortalidade*. Como Vernant (2000, p. 63) ressalta, Prometeu, em verdade, deu aos homens a parte perecível do animal imolado, enquanto reservou aos deuses justamente a parte mais imperecível do corpo. Ao consumirem a parte comestível do animal, os homens passaram a ser determinados pela característica mais básica da condição mortal: a *γαστήρ*, o ventre insaciável que os impele a comer. A condição humana se torna, então, fundamentalmente oposta à dos deuses, que podem viver sem se alimentar da morte de outrem. O que define os humanos é, pois, o fato de eles comerem o pão e a carne do sacrifício, e beberem o vinho. Já os deuses não precisam comer; eles não consomem nem o pão, nem o vinho, nem a carne dos animais sacrificados (cf. *Iliada*, V, v. 341-2). Os imortais vivem sem se alimentar, apenas absorvem os pseudoalimentos da imortalidade: o néctar e a ambrosia. Assim, a vitalidade divina é distinta da humana. Para viver, o homem precisa extrair a energia dos seres vivos que o cercam: dominados por uma fome inextinguível, os humanos têm a necessidade imperiosa de devorar a energia de um animal. Dado que se alimenta da morte de outrem, a própria força dos homens está fadada a esgotar-se pouco a pouco, condenada à fadiga, ao envelhecimento e também à morte.

Compreendendo, com Vernant (2000, pp. 63-64), as implicações do consumo da carne sacrificial para os homens, nota-se que, na partilha prometeica, a melhor parte do animal imolado era, de fato, aquela que, sob a aparência mais apetitosa, escondia os ossos brancos.

Os ossos, que são imputrescíveis, representam o que o animal possuiria de verdadeiramente imperecível – neste sentido, o esqueleto simboliza o elemento de permanência. Já a carne, que se decompõe, simboliza o elemento de efemeridade. Logo, o que não é comestível no animal é o que não é mortal – é a marca da *imutabilidade*, aquilo que, no sacrifício cruento, mais se aproxima do divino.

Finalmente, o que é oferecido aos deuses por meio dessa mascarada inventada por Prometeu é a vitalidade do animal, ao passo que a carne que os homens recebem não passa de bicho morto. Os homens vão se deliciar com um naco de touro morto; é decisivo o caráter da mortalidade com que ficam marcados depois dessa divisão. De agora em diante os humanos são os mortais, os efêmeros, contrariamente aos deuses, que são os não-mortais. Por essa partilha de alimentos, os homens são marcados com o selo da mortalidade, enquanto os deuses o são com o da perenidade. (VERNANT, 2000, p. 64).

Com a fixação, pelo sacrifício cruento, das respectivas *τιμαί* (honras) e *μοῖραι* (lotes) de deuses e homens, se iniciou a imposição dos demais aspectos de *precariedade* à condição humana. Uma vez que a estipulação da *mortalidade* à raça dos homens foi determinada pela atividade da *γαστήρ*, este elemento se revela como o traço fundamental que configura a *mortalidade* em todas as suas formas – e, como tal, o atributo do ventre está implícito na condição dos entes essencialmente mortais: as bestas, o fogo prometeico, a terra, a mulher. Como Vernant (1990, p. 194) bem observa, a *γαστήρ* tem um significado semântico preciso no pensamento mítico grego. Prometeu, ao esconder as partes comestíveis do animal imolado dentro do estômago, condenou os homens a serem incapazes de viver sem comer – ou seja, sem completar o seu ventre, este órgão determinante para a distinção da sorte humana em relação à divina. Dali em diante, os homens se tornaram “*apenas ventres*” (*Teogonia*, v. 26), convertendo-se em escravos de seus odiosos, malditos e prejudiciais estômagos – a verdadeira fonte de todos os males e desgraças (cf. *Odisseia*, XV, v. 344; XVII, v. 286; 474; XVIII, v. 55). A *γαστήρ*, portanto, passa a definir a raça humana a partir do momento em que foi imposta a ela a *mortalidade*.

Ademais, ainda com Vernant (2009a, pp. 64-65), o sacrifício alimentar instituído por Prometeu não teve somente a consequência de separar deuses e homens, mas também demarcou a relação equivalente que os homens têm com os animais. Para manter-se vivos, homens e bestas precisam comer, quer se alimentem de vegetais ou de carne – assim, todos são igualmente perecíveis. No entanto, os homens são os únicos, dentre os mortais, que comem a carne cozida pelo fogo, depois de consagrarem aos deuses os ossos do animal imolado, segundo as regras do sacrifício. Os homens se localizam, pois, num meio caminho

entre deuses e animais: não vivem de odores e perfumes, mas também não comem carne crua. Diferentemente das bestas, os humanos compartilham com os deuses a posse do fogo – o que permite à raça dos homens introduzir-se na vida civilizada.

Entretanto, no segundo ato do mito (*Teogonia*, v. 558-69; *Os Trabalhos e os Dias*, v. 42-58), Zeus decidiu fazer com que Prometeu pagasse, na mesma moeda, por sua parcialidade em favor dos homens. Encolerizado, o deus negou aos humanos o fogo celestial, escondendo-o juntamente com o trigo (cf. *Teogonia*, v. 561-64; *Os Trabalhos e os Dias*, v. 42-50) – desse modo, os imortais ocultaram do homem tudo aquilo que lhe era necessário à vida, num movimento que remetia à própria ação anterior de Prometeu. Como Vernant (1990, p. 191) assinala, neste mito, as ações de “não dar” e “esconder” são homólogas: não dar o fogo, na *Teogonia* (v. 563), corresponde a esconder o fogo (e o trigo), nos *Trabalhos* (v. 42; 50). Logo, para os deuses, não dar aos homens algo de bom, de que dispunham anteriormente, significava esconder isso deles. No decurso da separação entre deuses e homens, portanto, Zeus quis privar os últimos do que até então tinham em abundância (cf. Vernant, 2000, p. 65).

Originalmente, o fogo do raio ficava disponível aos homens porque Zeus o colocava sobre a copa de certas árvores, os Freixos (cf. *Teogonia*, v. 563). Assim, os homens dispunham do fogo como dispunham dos cereais, que cresciam espontaneamente. Ao privá-la do fogo, Zeus colocou a raça humana numa situação crítica: sem o dom do raio, os homens deveriam devorar a carne crua, descendo ao nível das bestas. A negação do fogo aos homens foi, pois, terrível para Prometeu: por sua causa, os homens foram condenados à *bestialidade*. O titã, então, elaborou uma nova artimanha: subiu ao céu, com um galho de funcho à mão – planta verdíssima por fora, mas totalmente seca por dentro –, e furtou uma semente do fogo celeste (σπέρμα πυρός), escondendo-a dentro do funcho. Não tendo sido descoberto por Zeus, Prometeu voltou à terra com o fogo ocultado dentro do funcho e deu-o aos homens. Nota-se que o ardiloso titã utilizou o mesmo processo que usara para fazer a partilha do repasto sacrificial: jogou uma vez mais com a diferença entre a aparência externa e a realidade interna (cf. Vernant, 2000, p. 66).

Dali em diante, os homens passaram a dispor de um fogo que era preciso conservar e nutrir para que não se apagasse. Como Vernant (2000, p. 67) assinala, o fogo que Zeus escondera era um fogo celeste, que queimava permanentemente – um fogo imortal. O fogo prometeico, ao contrário, é um fogo que “nasceu” da semente roubada por Prometeu e, por isso mesmo, é um fogo que “morre”. Significativamente, tal fogo tem um apetite semelhante à γαστήρ dos mortais, pois precisa ser incessantemente alimentado. Como o

homem, o fogo prometeico é divino em sua origem, mas, por seu destino, é também perecível, à maneira das outras criaturas vivas submetidas à necessidade de devorar. Mas, diferente dos animais que não dispõem do fogo, os homens só comem se o alimento estiver cozido, fervido ou assado. O fogo é, portanto, a marca do estado humano civilizado. Por natureza, o fogo prometeico, roubado pela astúcia, é um “fogo técnico”, um processo intelectual que demarca a distância entre homens e animais e, desse modo, consagra os primeiros como criaturas civilizadas.

Além do fogo, Zeus escondeu dos homens também o *βίος*, o alimento da vida, representado pelo trigo. Na Idade de Ouro, o fogo estava à livre disposição dos homens e os cereais cresciam sozinhos, sem ser necessário lavrar a terra – não existia, pois, o trabalho. Mas, por terem sido ocultados, os cereais (i.e., as plantas domesticadas) passaram a implicar, para os homens, a agricultura: doravante, a terra deveria ser arada e semeada a fim de que se pudesse obter o trigo (cf. Vernant, 1990, p. 191). Por arbítrio de Zeus, a raça dos homens foi submetida ao esforço, ao cansaço e à exaustão para conseguir os alimentos indispensáveis à sua força vital. Da mesma maneira que Prometeu precisou esconder a semente do fogo no interior oco do funcho, os homens teriam de esconder a semente do trigo na *γαστήρ* da terra para que germinasse – assim como havia o *σπέρμα* do fogo, havia o *σπέρμα* do trigo (cf. Vernant, 2000, p. 66). Dado que, consoante Vernant (2009a, p. 65), para os gregos, o trigo era uma planta cozida pelo calor do sol, pelo trabalho dos homens e pelo forno das casas, ele configurava, em contraste com as gramíneas cruas do selvagem, a vida civilizada. Triplamente cozidos, os cereais se revelam, pois, análogos à carne dos animais sacrificais domesticados que devia ser ritualmente cozida antes de ser consumida.

A partir do momento em que os homens foram diferenciados dos deuses, a condição humana passou a implicar os seguintes aspectos: (i) o apetite insaciável da *γαστήρ*; (ii) a mortalidade; (iii) o fogo prometeico, utilizado no sacrifício, na culinária e nas operações técnicas; e (iv) o trabalho agrícola. Com o furto de uma semente do fogo de Zeus, Prometeu entregou aos homens todas as técnicas necessárias para a manutenção da vida civilizada, a qual os colocava numa posição intermediária entre animais e deuses (cf. Vernant, 2000, p. 68). Todavia, tal roubo teve a consequência direta de motivar a criação de Pandora, a primeira mulher que introduziria no meio dos homens os demais atributos de *precariedade* que configurariam a condição mortal. O fogo prometeico, portanto, acarretou à raça dos homens um bem – o alimento cozido – e um mal – a mulher.

No terceiro ato do mito (*Teogonia*, v. 567-612; *Os Trabalhos e os Dias*, v. 53-105), Zeus se enfureceu ao ver o fogo brilhar nos lares dos homens, à revelia de sua sentença anterior. Ele, então, decidiu que a raça humana padeceria infundamente pelo crime de seu benfeitor: como a contraparte do fogo que se recusou a dar, mas que Prometeu roubou, Zeus daria aos homens um mal que eles nutririam com amor (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 57-58). Assim, Zeus convocou Hefesto e Atena (cf. *Teogonia*, v. 570-84), Afrodite, Hermes e divindades menores, como as Graças, Persuasão e as Horas (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 60-79). Ordenou que Hefesto modelasse, com terra e água, uma forma humana condizente com a figura de uma *παρθένο* – uma mulher pronta para o casamento, mas ainda virgem – e com o rosto semelhante ao das deusas imortais. Hefesto modelou, pois, uma forma humana com feição de bela deusa virgem, e pôs nela a força vital e a habilidade de falar. Depois, o rei olímpico pediu que Atena, Afrodite, as Graças, Persuasão e as Horas vestissem a *παρθένο*, prolongando a sua beleza com o brilho dos trajes e dos enfeites femininos.

Atena cingiu a mulher e adornou-a com vestes alvas, e lhe deu um véu esplêndido e luminoso, que trazia à mente a gordura branca e brilhante com a qual Prometeu envolveu os ossos do animal imolado, na primeira artimanha empreendida contra Zeus (cf. Vernant, 2000, p. 69). A deusa ensinou, inclusive, a arte de tecer ao novo gênero humano. Hefesto, por sua vez, colocou sobre a cabeça da *παρθένο* uma coroa de ouro, por onde o véu se prendia, fabricada por ele mesmo. Tal diadema, significativamente, era ornamentado com um relevo animal que representava as bestas que povoavam a terra e o mar – a primeira mulher, assim coroada, não apenas revelava possuir uma natureza símil a dos animais, mas também se estabelecia como o magnífico símbolo da *bestialidade* na esfera humana. Afrodite, desde seu advento escoltada pelas irmãs *Ἀπάτη*, o Engano Sedutor, e *Φιλότης*, a Ligação Amorosa, filhas da funérea Noite, verteu graça e terrível ânsia, devoradora de membros, sobre a cabeça da mulher. As Graças e a soberana Persuasão, por sua parte, puseram colares de ouro em torno do pescoço da *παρθένο*. E as Horas, um grupo de três deusas que ritmam as forças produtivas da Natureza (cf. Torrano, 2007, p. 62), enfeitaram a cabeça da mulher com flores verais – uma clara referência à outorga da prerrogativa da geração à mulher, dom que a insere na esfera natural (e divina). Assim adornada por Afrodite, pelas Graças, pela Persuasão e pelas Horas, deusas que têm por apanágio não a dominação violenta e o constrangimento físico, mas armas muito mais eficazes como as da doçura e da sedução, não haveria criatura na terra ou no céu que pudesse resistir aos encantos da primeira mulher (cf. Vernant, 2002, pp. 195-96).

Depois, assombrosamente, Zeus determinou que Hermes dotasse a *παρθένος* com um espírito bestial de cadela e com uma linguagem mentirosa – atributos que a fariam senhora de um temperamento de ladra. Seguindo as ordens do pai, Hermes, o próprio Ladrão, colocou mentiras, palavras sedutoras e conduta dissimulada no peito e na boca da primeira mulher. O deus a chamou, então, de Pandora porque ela se fez um dom de todos os deuses olímpicos para os homens “comedores de pão” (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 81-82). Mas este presente divino era, em realidade, um mal, um artil invencível construído exclusivamente para arruinar os homens – de fato, Pandora era o símbolo, claro e manifesto, da *precariedade* constitutiva da condição humana.

Estava feita, desse modo, a primeira mulher, da qual descende todo o *γένος γυναικῶν* (cf. *Teogonia*, v. 590-93). Criada como a contraparte do fogo roubado, Zeus expôs Pandora, o “belo mal”, diante de deuses e de homens, da mesma maneira que Prometeu, num momento anterior, expôs como se fosse bela a porção óssea do repasto sacrificial. Assim como Zeus se surpreendeu ao ver que Prometeu havia preparado caprichosamente apenas a porção do sacrifício destinada aos deuses (cf. *Teogonia*, v. 542-44), os homens se maravilharam ao contemplar o presente que Zeus havia aprontado magnificamente só para eles. Pandora era tão esplêndida que deixou homens e deuses assombrados, mas também completamente maravilhados: ela possuía a beleza das deusas imortais – uma aparência divina realçada pelas jóias, pelas vestes e pelo véu alvíssimos. De Pandora, como Vernant (2000, pp. 69-70) assinala, irradiava *χάρις*, uma graça que subjugava quem a visse: homens e deuses se dobrariam ante seus dotes múltiplos. No entanto, por dentro desta bela aparência, se escondia uma essência bestial e vil, assim como indicava a coroa, adornada com motivos animais, portada por Pandora.

Como ficará evidente, a primeira mulher foi criada em conformidade com os elementos que configuravam a condição mortal do homem – isto significa que o mito estabelece uma série de analogias e de correspondências entre Pandora e a *γαστήρ*, o fogo prometeico e a terra. Sendo assim, Hesíodo enfatizou a noção de que a primeira mulher era um incombatiável artil disfarçado na forma de um presente divino (cf. *Teogonia*, v. 589; *Os Trabalhos e os Dias*, v. 83). Ou seja, Pandora se tratava de um presente sedutor ofertado aos homens por Zeus da mesma maneira que Prometeu ofereceu aos deuses, como se fosse um regalo, a porção do repasto sacrificial mais atraente (cf. Vernant, 1990, p. 193). Pandora, portanto, era precisamente um *δόλος* (artil) e/ou uma *ἀπάτη* (engano) que escondia uma

realidade totalmente contrária à sua aparência exterior: “*luminosa como Afrodite, mas semelhante a uma filha da Noite; feita de mentiras e faceirice*” (VERNANT, 2000, p. 70).

Dentro de Pandora, consoante Vernant (1990, pp. 193-94), existia a disposição de uma cadela, uma essência de ladra e uma voz designada a proferir mentiras e enganos – a palavra concedida a essa mulher não era destinada a dizer a verdade, mas sim a contar mentiras e a esconder emoções (cf. Vernant, 2000, p. 70). A sua *bestialidade* interior (o *κακόν*, i.e., a sua essência ruim) estava disfarçada sob uma aparência duplamente sedutora (o *καλός*, i.e., sua figura bela): a fisionomia de uma virgem, em cada aspecto semelhante a uma deusa, vestida com um traje branquíssimo e encoberta por um véu cintilante. A *χάρις* divina, que envolvia o corpo e as vestes de Pandora, a transformava num *δόλος* que dissimulava a sua verdadeira natureza bestial – assim como a gordura branca apetitosa uma vez transformou a parte não comestível do boi na porção aparentemente mais saborosa do repasto sacrificial.

Segundo o símile hesiódico, a raça das mulheres era, para a comunidade dos homens, o que os zangões eram para a colméia de abelhas: uma *γαστήρ* faminta que engolia o fruto do trabalho de outrem (cf. *Teogonia*, v. 594-602). A mulher, então, seria governada pela disposição da *γαστήρ*, o ventre insaciável que devorava o *βίος* que os homens buscavam para si mesmos através do esforço do trabalho (cf. Vernant, 1990, p. 194). Da mesma maneira que a imposição da *mortalidade* aos homens foi determinada duplamente pela atividade da *γαστήρ* – o estômago bovino dentro do qual Prometeu escondeu a carne sacrificial e o estômago humano que a devorou –, Pandora é definida pela *bestialidade* do ventre que selou a condição humana.

Como Vernant (2000, p. 71) nota, a mulher seria portadora de um espírito execrável e de um temperamento de ladra num sentido bem específico. Dado que, desde a separação entre mortais e imortais, os homens já não dispunham naturalmente do trigo sem esforço, o trabalho passou a ser um elemento constitutivo da condição humana: os homens levavam uma vida difícil e precária para colher os frutos da lavoura, que não nasciam mais em abundância. Visto que não dispunham mais do trigo com fartura, os homens precisaram tornar-se prudentes e econômicos com o alimento. Mas acontece que Pandora (e toda a raça das mulheres) teria a índole da *γαστήρ*: um apetite insaciável, sempre insatisfeito. Ela carregaria consigo a ânsia de fartar-se ao máximo – é o que expressou o mito quando descreveu que Hermes lhe atribuiu um espírito de cadela.

A “cadelice” de Pandora, ainda com Vernant (2000, pp. 71-72), é de duas ordens: (i) ela tem um apetite bestial, não cessa de comer e tem a necessidade de estar sempre à mesa.

Em cada lar que abrigasse uma mulher, instalar-se-ia, pois, a fome insaciável. Nesta perspectiva, a situação dos lares humanos seria similar a das colméias: assim como as abelhas operárias que, desde o início do dia, voavam para os campos e colhiam o mel das flores, trazendo-o para a colméia, os homens trabalhavam o dia inteiro na lavoura para, depois, colher os cereais e levá-los para casa. Porém, na colméia residiam os zangões que nunca saíam da morada e que estavam sempre famintos; assim também seria com as mulheres que, como os zangões, permaneceriam sempre em casa, esfomeadas, a devorar os frutos da colheita. Como se isso não bastasse, o apetite da *γαστήρ* feminina não ansiaria desesperadamente apenas por comida: (ii) ele também seria voraz por sexo. Durante o período canicular¹⁹⁴, quando fazia um calor escaldante, as mulheres, graças à sua natureza úmida¹⁹⁵, se revelariam mais lascivas, enquanto os homens se enfraqueceriam, esgotando-se sob o calor terrível lançado por Sírio (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 586-88). O temperamento de cadela implicava, portanto, não apenas gluttonia, mas também lascívia (cf. Vernant, 1990, p. 195).

Consequentemente, deve-se perceber que, para Hesíodo, a mulher não se contentaria em “consumir sem fogo” o homem, por meio de seu apetite alimentar insaciável (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 703-05), mas ela o consumiria também com um fogo sexual que a Estação do Cão tornaria mais inflamado. Logo, consoante Vernant (2000, p. 73), ao aplicar um ardil para roubar o fogo celeste, Prometeu atraiu para os homens uma réplica encarnada do fogo ladrão, a mulher, que Zeus criou para atormentar a vida dos homens. A mulher seria, pois, um fogo que Zeus introduziu na casa dos homens para que queimasse o seu alimento e a sua vitalidade sem que fosse preciso acender qualquer chama: “*fogo que rouba corresponde a fogo que foi roubado*” (VERNANT, 2000, p. 73). Pandora, assim, se manifesta como a própria contraparte do fogo na medida em que ela consome o homem, dissecando-o com seu duplo apetite.

Considerando todo o mal que a mulher introduziria na vida do homem, seria de esperar-se que este escolheria viver sem coabitar com um membro do *γένος γυναικῶν*. Mas, aqui, se impõe uma *ἀπορία* (dificuldade, impasse). Por um lado, devido ao seu apetite bestial (alimentar e lascivo), a mulher seria fundamentalmente uma *γαστήρ*, um ventre – desse modo, ela “*representa a animalidade da espécie humana, sua parcela de bestialidade*” (VERNANT, 2000, p. 73). De fato, a mente ardilosa de Prometeu não previu que, ao esconder a porção da

¹⁹⁴ “Estação do Cão”: corresponde à época do ano quando Sírio, a estrela mais brilhante localizada na constelação do Cão Maior, é visível bem próxima da Terra devido à conjunção com o Sol (cf. Vernant, 2000, p. 73).

¹⁹⁵ Para os gregos antigos, o temperamento das mulheres pertenceria ao universo úmido porque elas teriam sido originadas a partir de argila e água (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 61). Ver também Vernant (2000, pp. 72-73).

carne na *γαστήρ* do boi, estava a condenar a raça humana à escravização por seus ventres. Por outro lado, o surgimento de Pandora implica, também, o trabalho agrícola sobre a terra, imposto aos homens quando Zeus escondeu destes o alimento cereal. Ao que parece o ventre da mulher é análogo ao ventre da terra, pois ambos deveriam ser igualmente arados pelo homem para que se pudesse produzir filhos ou grãos (cf. Vernant, 1990, p. 196). A *ἀπορία*, portanto, é a seguinte: se um homem instala uma esposa no *οἶκος* e, assim, se casa, ele passaria a nutrir em sua vida todas as desgraças que a mulher encarnaria muito concretamente (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 82). Em contrapartida, se um homem não se casar – e, desse modo, conseguir ter uma vida feliz, já que desfrutaria com fartura dos esforços de seu trabalho –, ele não terá uma descendência para quem deixar seus bens acumulados. Toda a riqueza seria dispersada entre parentes colaterais, distantes, com os quais não manteria nenhum vínculo afetivo (cf. *Teogonia*, v. 603-12). Com a imposição da *mortalidade* e com o surgimento de Pandora, o homem estava diante de um dilema: se ele se casasse, viveria um mal constante causado pelas obrigações com a mulher; se ele não se casasse, experimentaria uma outra forma de mal, sem ter um filho para continuar sua linhagem (cf. Vernant, 2000, p. 74).

A mulher é, pois, ambígua: do mesmo modo que ela representa o aspecto bestial da condição humana, ela também confere o *status* civilizado ao homem, pois ela determina a rede familiar que forma o ambiente social sem o qual o homem não teria identidade como homem civilizado. Como Vernant (2000, p. 74) assinala, a mulher seria esse ventre que engole tudo o que o homem colheu às custas do trabalho e da fadiga, mas ela também constituiria o único ventre capaz de perpetuar a vida dele, através da geração de um filho. A *γαστήρ* feminina representa, contraditoriamente, a voracidade que destrói e a fecundidade que gera. Nesse sentido, da mesma maneira que o fogo foi relevante para diferenciar os homens das bestas, a mulher determinou o que era propriamente humano. Como se viu, a refeição sacrificial instaurou uma série de normas alimentares: os homens não comem todos os tipos de carne – sobretudo, não comem carne humana –, e só se alimentam da carne que estiver cozida pelo fogo. Tais são hábitos precisamente humanos que contrastam com a *ὠμοφαγία* e a *ἀλλήλοφαγία* características das bestas, as quais se devoram cruamente entre si (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 277-78). O casamento, por sua vez, instituído na vida do homem depois do advento de Pandora, também delineia uma clara fronteira entre os homens e as bestas, visto que as últimas se unem aleatoriamente e instintivamente com o primeiro parceiro que aparece (cf. Vernant, 1990, p. 198). Portanto, a mulher, assim como o fogo, configura a

marca da vida civilizada – e não se deve esquecer que ela foi criada à imagem das deusas imortais. Na esfera humana, ela evoca a presença do divino devido à sua *χάρις* e também a presença da natureza em razão de sua bestialidade constitutiva.

Em suma, ainda com Vernant (1990, p. 199), a natureza ambígua da primeira mulher é o símbolo da própria ambiguidade da condição humana. Pandora reúne todas as tensões e ambivalências que definem o *status* humano, situado no meio caminho entre deuses e bestas. Através da *χάρις* de sua aparência exterior, que a faz parecer com as deusas imortais, a mulher reflete o divino. Através da cadelice de sua natureza interior, ela desce tão baixo a ponto de aproximar-se do bestial. É significativo que, na perspectiva ideológica grega, a mulher só atingiria o *status* civilizado quando se tornasse a esposa de um homem – enquanto isto não viesse a acontecer, ela estaria mais associada, em conformidade à sua essência, ao ambiente selvagem e estranho da natureza. Por meio, então, do casamento e da procriação matrimonial, a mulher se torna verdadeiramente parte da espécie humana, mas ao mesmo tempo ela pertence ao *γένος γυναικῶν* – a raça das mulheres que não é exatamente a mesma raça dos homens nem é inteiramente diferente dela.

Com o surgimento de Pandora, a humanidade se tornou, pois, dupla: já não era mais composta unicamente pelo gênero masculino. Além disso, desde a separação, os homens cessaram de nascer da terra, assim como o trigo não germinava mais espontaneamente dela. Doravante, seria necessário que o homem “trabalhasse” o ventre feminino, que como o fogo precisava ser alimentado e como a terra precisava ser arado, para que pudesse “semear” o seu *σπέρμα* lá (cf. Vernant, 1990, p. 192). Para retomar uma esclarecedora fórmula de Platão (*Menêxeno*, 238a), a mulher imitava a terra porque concebia e gestava a semente que o homem introduzia em seu ventre. A analogia entre a mulher e a terra reside na premissa de que Pandora ofereceria como presente aos homens aquilo que lhes era necessário à perpetuação da vida de uma maneira muito semelhante à própria Mãe-Terra, deusa com a qual a mulher compartilharia os dons da fecundidade. Como Zeitlin (1982, p. 142) frisa, pode-se reverter a etimologia do nome Pandora, fornecida por Hesíodo, como “aquela que recebeu todos os presentes” (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 81-82) para “aquela que dá todos os presentes”. Essa mudança do passivo para o ativo inevitavelmente sublinha a posição paradoxal da mulher, pois exprime as contradições de uma sociedade e de um sistema de pensamento que deliberadamente relegou o feminino para as fronteiras do espaço político-religioso, mas que se via obrigado a confiar às mulheres um papel determinante na conservação de todo o sistema.

No entanto, consoante Vernant (1990, p. 196), a fertilidade de Pandora não configurava mais a instantânea fertilidade da terra na Idade de Ouro, mas sim a árdua fertilidade que implicava o trabalho agrícola e a fadiga. O casamento, introduzido na vida do homem com o advento da mulher, é compreendido como um *ἀροτός* (lavragem) em que a mulher exerceria a função da *ἄρουρα* (terra) e o homem a função do *ἀροτήρ* (lavrador). Tal imagem é mais do que artifício metafórico – é um paradigma religioso. Ao mencionar a existência de três cerimônias de *ἱερός ἀροτός* (lavragem sagrada) em Atenas, Plutarco (*Conjugalia Praecepta*, 144b) testemunhou que a mais sagrada era a semeadura e a lavragem conjugal (“*γαμήλιος ἄροτος*”) que tinha a finalidade de produzir filhos legítimos. Nota-se que a mulher, em sua função geradora, encarnava a terra. Neste parâmetro, a *γαστήρ* feminina é associada não apenas com a atividade alimentar e sexual – tudo que é consumido ou consumado em seu ventre –, mas também com a procriação de filhos e com a fertilidade dos campos.

Observa-se, muito claramente, que, na concepção mítica-religiosa, o estatuto feminino aparece substancialmente ambíguo: de um lado, as mulheres eram fundamentais para a sociedade civilizada, sobretudo no que concernia à sua função de geradoras de filhos; de outro, elas correspondiam categoricamente aos elementos estranhos da natureza, relativos ao bestial e ao selvagem. Neste contexto, pode-se até mesmo apontar uma associação entre a mulher e a natureza em contraposição ao homem e à cultura. É evidente que, no nível da tradição mítica-religiosa, os homens aparecem mais relacionados à cultura porque eles teriam se originado da mesma matriz divina que os imortais. Sabe-se que os deuses eram considerados as fontes da cultura; as entidades soberanas que ordenaram culturalmente o cosmos, ensinando aos homens hábitos civilizados e iniciando-os nos ofícios religiosos, artesanais, artísticos e bélicos. Dado que teria uma *ἀρχή* divina (presumivelmente Gaia), a raça dos homens herdou, portanto, as mesmas inclinações dos deuses em direção à ordem e à cultura – a continuidade genealógica é uma lei implícita na *Teogonia*, segundo a qual a descendência será sempre uma explicitação do ser próprio e profundo da divindade genitora (cf. Torrano, 2007, p. 31).

Já a raça das mulheres, por sua vez, não teria sido criada a partir da mesma matriz imortal que deuses e homens – logo, as mulheres nunca compartilharam da essência divina que, uma vez, determinou a constituição dos homens. Elas integrariam uma raça específica inventada por Zeus como um *δόλος* que sentenciava a *precariedade* como um atributo inalienável da condição humana – a separação entre imortais e mortais teve início com o

primeiro sacrifício e se efetivou com a primeira mulher. Diferentemente dos homens, pois, a mulher já nasceu mortal e em contato direto com o domínio do corruptível, assim como as bestas selvagens que desde sempre foram mortais e corruptas. Por ter sido criada consoante os elementos que definem a *mortalidade*, a raça das mulheres possuiria a mesma disposição das bestas, sendo mais propensa ao excesso de apetites físicos que induziria a comportamentos transgressores da ordem cultural. Para que a mulher fosse assimilada à cultura (e, assim, apartada de seu estado inato de natureza), a sociedade civilizada deveria subjugar as inclinações imoderadas da essência feminina. Em termos sociais, essa subjugação se realizaria somente mediante o controle exercido por um homem, dentro de um casamento patriarcal e através da produção de crianças legítimas – a socialização matrimonial poderia, então, manter os perigosos instintos femininos sob controle (cf. Zeitlin, 1982, p. 135).

É notório que o modo como as mulheres são concebidas no mito hesiódico forma parte de uma contínua tradição cultural reiterada ao longo de todo o período Clássico. As obras de Hesíodo sustentam certas ideias, acerca da posição social das mulheres e de suas características físicas e psicológicas, que foram conscientemente reforçadas em situações muito concretas da sociedade grega, sobretudo na organização político-social da pólis ateniense da época clássica. Há, assim, um paradigma específico para representar as mulheres nas manifestações da cultura – uma série de contextos e de papéis que as fazem aparecer, costumeiramente, como as habitantes naturais do selvagem e como as portadoras daqueles atributos bestiais que as tornam essencialmente estranhas à civilização. Por exemplo, a linguagem metafórica utilizada para referir-se à mulher e à sua função no sexo e no casamento, presente em Hesíodo, aparece corroborada pela fórmula de esposais atestada em Menandro (*Περικειρομένη*, fr. 720): “*παίδων ἐπ’ ἄρστω γνησίων δίδωμί σοῦ γὰρ τὴν ἐμᾶντοῦ θυγατέρα*”¹⁹⁶. Tal fórmula, requerida pelo *νόμος* para dar uma moça em casamento, é parte de um quadro de imagens e de metáforas que, desde o período Arcaico pelo menos, associa as mulheres com animais e com a terra, sobretudo no que concerne às atividades de domar, subjugar e lavar. O casamento é, pois, concebido como um jugo colocado nas mulheres virgens que seriam ainda selvagens e indomadas, à semelhança de cavalas ou de cadelas, ou mesmo de campos virgens à espera de serem arados e semeados¹⁹⁷ (cf. Just, 2009, p. 164).

Em conformidade com Just (2009, p. 164), o que é significativo não é o fato de que uma sociedade agrária use a imagética campesina para aludir a práticas sexuais e/ou conjugais, mas sim que tal sistema de imagens e de metáforas sustente uma particular atitude

¹⁹⁶ “Eu dou a ti a minha filha para a lavragem de crianças legítimas”.

¹⁹⁷ Cf. Ésquilo, *Agamêmon*, v. 1063-67; Sófocles, *Antígona*, v. 568-69 e *As Traquínias*, v. 27-34.

da cultura grega em direção às mulheres. Por mais previsível que um sistema de metáforas possa parecer dentro de um particular contexto histórico, o emprego de metáforas reflete, ainda, um processo cultural através do qual uma sociedade apreendeu a si mesma e o mundo. Na sociedade grega, as mulheres eram símeis a campos a serem cultivados, arados e semeados; a animais a serem montados, subjugados e domesticados – as metáforas de uma sociedade agrária são agrárias, mas muito das relações de gênero é refletido nas metáforas, pois os homens são consistentemente identificados com as atividades de cultura, enquanto as mulheres permanecem, mesmo quando inseridas na instituição do casamento, uma parte da natureza selvagem que deveria ser cultivada e domesticada.

À vista disso, ainda com Just (2009, p. 196), o mito de Prometeu e da criação de Pandora aborda tanto a necessidade da mulher para a sociedade quanto a sua inerente estranheza ao modo de vida civilizado. O mito ilustra o paradoxo através do qual a mulher é a devoradora do homem, de seu alimento e de sua vitalidade, e a instigadora de todos os males que perturbam a ordem civilizada. Ainda assim, sem a mulher, esta mesma sociedade não pode sobreviver, pois a Idade de Ouro acabou e os homens não são mais semelhantes aos imortais: eles devem agora trabalhar para comer e coabitar com a mulher para reproduzir-se – a continuidade da sociedade depende, pois, da domesticação do temperamento bestial da mulher. Nas tradições do mito e do ritual, as mulheres foram concebidas como parte da natureza mais do que da cultura: elas foram caracterizadas como irracionais e excessivas, mais do que racionais e autocontroladas. Devido a tais concepções, as mulheres foram excluídas da vida secular da pólis e relegadas ao confinamento doméstico.

Assim, conforme Zeitlin (1982, p. 143), se a mulher foi associada com o estranho e o exterior à civilização, onde as coisas selvagens estavam, ela também foi associada com o interior – o domínio distanciado do centro onde reinava a vida política masculina. O ventre feminino, espaço interno, seria isomórfico com o interior da casa, onde a mulher cumpria as tarefas de acumulação dos bens da família. Como Vernant (2002, p. 222) assinala, por ser destinada ao interior, a mulher tinha a função de armazenar os bens que o homem, voltado para fora, introduzia na casa. No plano das atividades econômicas, a mulher representava a tesauroização, o homem a aquisição: a primeira guardava, conservava e distribuía no interior do *oἶκος* as riquezas que o segundo trazia com o seu trabalho fora (cf. Xenofonte, *Econômico*, VII. 20-25; 35-9).

Para os gregos, ainda com Vernant (2002, p. 192), o espaço fechado tinha uma conotação feminina; já o espaço aberto tinha uma conotação masculina. No ambiente umbroso

da casa, que evoca as diversas formas do interior protegido (como o ventre), a mulher estava em seu domínio. Em contraste com o espaço aberto, o recinto claro-escuro do *oἶκος* implicava feminilidade e mesmo uma moleza indigna do estado viril. Para os gregos antigos, os deuses dotaram o homem e a mulher de naturezas contrárias: corpo e alma, o homem teria sido feito para os *ἔργα ὑπαίθρια*, as tarefas ao ar livre; a mulher para *τὰ ἐνδόν*, as ocupações do interior. Por isso, segundo Xenofonte (*Econômico*, VII. 30), “*para a mulher é mais belo ficar dentro de casa que permanecer fora dela e para o homem é mais feio ficar dentro de casa que cuidar do que está fora*”¹⁹⁸. Até mesmo a normatizada pele branca das mulheres, em razão de viverem na proteção da sombra, se opunha à pele morena dos homens sólidos e viris que foram educados em pleno sol no estádio (cf. Platão, *Fedro*, 239c). No *oἶκος*, o homem representava, pois, o elemento centrífugo: cabia-lhe estabelecer os contatos com o que e quem estava fora, entrar em comércio com o estrangeiro – quer se tratasse de trabalho, de guerra, das relações de amizade, da vida pública; quer estivesse nos campos, na ágora, no mar ou na estrada, as atividades do homem eram sempre orientadas para fora.

Todavia, como Vernant (2002, p. 198) bem observa, no casamento, esta orientação do homem para o exterior e da mulher para o interior se encontrava invertida: ao contrário das demais atividades sociais, a mulher constituía o elemento de fora enquanto o homem permanecia fixado em seu próprio *oἶκος*. Em conformidade com os atributos que a cultura grega lhe outorgou, a mulher representava o elemento estranho/estrangeiro que se inseria no interior do *oἶκος* de um homem por meio do casamento (cf. Vernant, 2002, p. 202). A ambiguidade do estado feminino se manifesta, assim, até mesmo na lógica matrimonial. Dado que o casamento implicava uma profunda transformação no estatuto social da mulher, este constituía a iniciação pela qual a moça era distanciada da imaginada selvageria do mito para a desejada e real domesticação da comunidade. Através do casamento, a mulher renunciava ao seu (suposto) estado anterior de natureza e entregava a sua estrutura orgânica feminina ao controle de um homem, ascendendo, desse modo, a um estado novo de realidades humanas e religiosas. Com efeito, vale notar que a mulher só seria efetivamente relacionada ao espaço interior e doméstico depois de seu casamento, que promoveria a subjugação dela à condição (civilizada) de esposa. Enquanto não fosse entregue ao casamento, a mulher era constantemente associada a comportamentos e a ambientes de natureza.

A mulher, então, que se instalava no *oἶκος* do marido era fundamentalmente uma estranha/estrangeira. Conforme Vernant (2002, p. 211), em relação aos membros permanentes

¹⁹⁸ Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado (1999, p. 39).

do *οἶκος*, o elemento *ξένος* era composto por mulheres, comensais, arautos, embaixadores, hóspedes e escravos. Sem fazer parte da linhagem familiar, um elemento estrangeiro podia se achar, de maneira mais ou menos durável, ligado e integrado a uma casa que não fosse a sua de origem. Não é, pois, fortuito o fato de que a esposa e o escravo se submetessem ao mesmo rito para integrar-se à casa de um homem – ambos eram, em realidade, estrangeiros no *οἶκος*. Somente após submeter-se ao rito dos *καταχύσματα* a esposa “estrangeira” podia participar do *οἶκος* do marido e, assim, gerar filhos legítimos, contribuindo para a continuidade da linhagem masculina. Em tal rito, a noiva era conduzida para perto da lareira, centro fixo do lar, talvez sentada na posição agachada de suplicante; espalhava-se sobre sua cabeça os *τραγήματα*, frutas secas como tâmaras, nozes e figos. O mesmo ritual era aplicado ao escravo novo em sua primeira entrada na casa (cf. Vernant, 2002, p. 197).

Para o homem, portanto, que se associava aos elementos de raiz do *οἶκος* – os *πατρῷα* que mantinham, através do fluxo das gerações, o elo de uma linhagem com a terra em que se estabeleceu –, o casamento permitia principiar uma progenitura e assegurar a sobrevivência de sua casa (cf. Vernant, 2002, pp. 207-08). Para a mulher, por outro lado, o casamento promovia a separação do espaço doméstico ao qual ela estava anteriormente ligada (o lar paterno), transferindo-a para o *οἶκος* do marido. A mulher só representava o lar em que nasceu na medida em que permanecia virgem. Quando se casava e tinha filhos, ela deixava de representar o seu lar de origem – pode-se dizer que, ao casar, a mulher era neutralizada, não dispondo da competência de representar uma linhagem familiar (cf. Vernant, 2002, p. 216). Como se viu, a mulher, em sua função matrimonial, se assimilava à terra cultivada – o paradoxo, no entanto, é que ela deveria encarnar não a própria terra, mas a do seu marido. Era preciso que fosse a terra do marido, caso contrário os filhos gerados do ventre “lavrado” não teriam a qualidade religiosa para perpetuar o *οἶκος* patriarcal (cf. Vernant, 2002, p. 209).

Na concepção cultural grega, acreditava-se que a hereditariedade seria puramente masculina: na geração, o papel da mulher seria totalmente passivo porque dela não provinha o *σπέρμα*, mas apenas o receptáculo, o reservatório que permitia sustentar o desenvolvimento do embrião. A função ativa e motriz da geração pertenceria exclusivamente ao homem que fecundava, com sua semente, o ventre feminino (cf. Vernant, 2002, p. 199). Cabia, pois, à mãe, como uma estrangeira, nutrir a semente que o homem colocava em seu ventre¹⁹⁹. A

¹⁹⁹ Ver as palavras de Apolo, nas *Eumênides* (v. 657-66), de Ésquilo: “Isso direi e sabe que direi verdade. Não é denominada mãe quem gera o filho, nutriz de recém-semeado feto. Gera-o quem cobre. Ela hóspeda [*ξένη*] conserva o gérmen hóspede [*ξένω*], se Deus não impede. Eu te darei uma prova desta palavra: o pai poderia gerar sem mãe, eis por testemunha a filha de Zeus Olímpio, não nutrida nas trevas do ventre, gérmen que nenhuma Deusa geraria”. Tradução de Torrano (2013b, p. 121).

linhagem familiar, então, se transmitia apenas do pai ao filho por intermédio de uma mulher “estrangeira” que a *συνοίκησις* (coabitação)²⁰⁰ ligava ao *οἶκος* (cf. Vernant, 2002, p. 215). Ainda que a função feminina na procriação pareça apequenada face à ideia do homem, como agente exclusivo na geração, deve-se reconhecer que, na prática, a imagem da mulher não se configurava menos poderosa, pois ela constituiria a verdadeira fonte de vida que alimentava a fecundidade das casas (cf. Vernant, 2002, p. 216). Sem o ventre feminino, reservatório de vida, os filhos não se formariam e nem mesmo nasceriam. Para o homem, impunha-se, assim, a necessidade imperiosa de trazer para seu *οἶκος* uma mulher “estrangeira” que, a despeito disso, representaria a terra patriarcal onde germinaria os seus filhos (cf. Vernant, 2002, p. 210).

Na lógica matrimonial e familiar, portanto, a imagem da mulher como a representante de uma raça essencialmente estranha/estrangeira ao núcleo civilizado é, uma vez mais, corroborada. Da perspectiva da constituição do *οἶκος*, o homem se ligava à casa pela raça e pelo sangue; e não pelas “virtudes domésticas”, competência mais adequada à natureza feminina (cf. Vernant, 2002, p. 217). Era o homem que, nascido do lar, estava intrinsecamente enraizado no centro do *οἶκος*; diferente da mulher que nunca era completamente fixada em uma determinada linhagem familiar.

Ao aprofundar-se no exame da natureza feminina, pôde-se compreender a razão pela qual a mulher ocupa uma posição fulcral na dimensão dionisiaca. Do ponto de vista mítico-religioso, as mulheres teriam uma afinidade constitutiva com Dioniso. Não por acaso, no pólo negativo da estrutura dionisiaca, lê-se *mortalidade*, *transgressão* (*ὑβρις*), *mulher transgressora*, *precariedade*, *μαρία*, *rompimento dos laços familiares*, *feminino* e *bestialidade* – não haveria melhor descrição da suposta natureza inata da mulher grega do que esta; e nem mesmo haveria melhor detalhamento dos aspectos que configuravam a *mortalidade*, de acordo com a perspectiva cultural grega. Tal convergência de traços confirma o pressuposto de que o âmbito da *mortalidade* e da *transgressão* que Dioniso controla pertence fundamentalmente à natureza feminina. A mulher integraria tais atributos de *precariedade* porque ela foi criada à forma e à semelhança dos elementos que determinaram a *mortalidade* aos homens; Dioniso, por sua vez, incorpora a *precariedade* em seu nascimento-natureza porque ele é deus filho de uma mulher mortal.

Dioniso era intrinsecamente ligado ao âmbito feminino e, de modo mais geral, à extensão da natureza selvagem. Ao contrário dos deuses longínquos, que residiam num além,

²⁰⁰ O que definia o estado de casamento, para uma mulher, era o fato dela *συνοικεῖν* (coabitar) na casa do marido (cf. Vernant, 2002, p. 207).

Dioniso era um deus próximo e frequentava o mundo humano. Vivendo em meio às mulheres, em familiaridade com elas, era no próprio âmago da esfera feminina que ele manifestava sua presença divina. Mas, se habitava o ambiente dos mortais, Dioniso o fazia à maneira do louco: um estranho vagante que revertia a ordem humana acompanhado de mulheres loucas. A loucura, aliás, é o emblema do feminino (cf. Zeitlin, 1990, p. 86). Na tradição, a *μανία* aparece regularmente como o apanágio da mulher; e, mesmo quando Héracles foi acometido pela loucura, matando a esposa e os filhos, ele pareceu tornar-se o equivalente masculino da bacante (cf. Eurípides, *Héracles*, v. 965-67; 1119)²⁰¹, e seus atos furiosos foram comparados aos atos de mulheres – as habituais executoras de crimes que provocavam o *rompimento dos laços familiares*, como as Danaides e Procne (cf. Eurípides, *Héracles*, v. 1016-27).

Como no caso das mulheres, não havia em Dioniso nada fixo e permanente – ele nunca foi assimilado a qualquer ambiente familiar: sua criação se deu nas mãos de mulheres “estrangeiras”, dissociadas dos laços familiares como ele. À maneira de Dioniso, deus que tinha uma função fundamental para a manutenção da ordem, as mulheres eram indispensáveis para a sociedade e ainda assim nunca foram completamente parte dela. Dioniso e a mulher representavam dentro da sociedade algo que residia fora dela: é completamente consistente com o modo grego de representação mítica projetar Dioniso fora do sistema, como estranho em suas origens, tal qual a mulher era representada como estranha à raça dos homens, sendo inatamente mais próxima das bestas e orientada por hábitos selvagens. Voracidade da *γαστήρ*, que compreende *ὁμοφαγία* e lascívia sexual, e dons anteriores à agricultura definem, pois, a fronteira com a cultura encarnada por Dioniso e pelas mulheres inseridas em seu domínio – i.e., todas as mulheres insubordinadas ao jugo imposto pela sociedade masculina.

Ademais, consoante Zeitlin (1990, pp. 65-66), loucura, irracionalidade e aspectos emocionais da vida eram associados, pela cultura, mais com as mulheres do que com os homens. Os limites do corpo feminino eram percebidos, inclusive, como mais fluidos, permeáveis; mais abertos à entrada de elementos exteriores; menos facilmente controlados pelas faculdades racionais e intelectuais da *ψυχή*²⁰². Essa percepção de instabilidade física e

²⁰¹ A fúria assassina de Héracles é, inclusive, propriamente dionisiaca. Cf. v. 896-97: “Dá caça aos filhos, não inócua fúria debacará [*Λύσσα βακχεύσει*] em casa”; v. 1082-86: “Evitai o varão furioso ao despertar! Ou com outra morte após morte ainda debacará na urbe dos cadmeus [*βακχεύσει Καδμείων πόλιν*]”; v. 1122: “Não me lembra ter o espírito báquico [*βακχεύσας φρένας*]”. Tradução de Torrano (2023, pp. 349-69).

²⁰² A alma do ser vivo, de onde vem seu próprio ser; a sede de seus pensamentos, emoções e desejos (cf. Chantraine, 1999, s.v. *ψυχή*). Aristóteles (*Política*, I, 1254b-1260a) dissimulou como fato científico a concepção ideológica descrita acima. Ao justificar a desigualdade social entre homens e mulheres com base nos atributos de gênero, Aristóteles expressou que, por natureza, a mulher seria inferior ao homem porque nela a faculdade racional da *ψυχή* seria “sem comando” (*ἄκυρον*). Disso decorre que, na mulher, o *θυμός* – a faculdade não racional da *ψυχή* que engloba os apetites, as paixões e as emoções – superaria ou conquistaria qualquer

cultural fez com que a mulher fosse concebida como mais fraca do que o homem, mas, por outro lado, também como uma fonte de poder disruptivo – fato refletido nas representações do mundo divino, onde as agentes que infligiam a loucura eram, sobretudo, divindades femininas, como Hera, Afrodite, as Erínias e até mesmo Atena. Se o que estava além do controle racional dos homens tendia a fundir-se com o divino, então era através das mulheres que aquelas forças perturbadoras para a ordem social podiam manifestar-se.

Consequentemente, são as mulheres que aparecem regularmente no mito entusiasmadas pela *μαρία*, agindo como as verdadeiras mediadoras entre Dioniso e os homens (cf. Just, 2009, p. 186). A tradicional conexão entre Dioniso e as mulheres pode, portanto, ser vista como a expressão da natureza feminina: semelhantes ao deus, as mulheres seriam essencialmente ambíguas, excessivas, bestiais, estranhas/estrangeiras aos domínios centrais da vida civilizada e mais propensas ao rompimento dos laços familiares. Tal similaridade deriva, de fato, da constante associação de Dioniso e da mulher com uma série de oposições entre cultura-natureza, civilização-selvageria, racional-irracional, *σωφροσύνη-ῥβρις*, as quais, finalmente, exprimem a basilar oposição entre masculino-feminino.

Dado que os atributos da essência feminina aproximavam as mulheres das forças místicas da natureza e do divino, deve-se reconhecer que estes mesmos traços eram geralmente interpretados de maneira menos elevada. As mulheres poderiam ser as exclusivas mediadoras da misteriosa divindade de Dioniso, mas a sua afinidade com ele também era compreendida num sentido mais negativo. Como Cassidy (1991, pp. 39-40) assinala, a possessão por Dioniso era concebida como perigosa, incontrolável, anômala e potencialmente destrutiva para o sujeito e para a família. A possessão das mulheres por este deus contrariava a ideologia masculina dominante da pólis: tal experiência religiosa era oposta à *σωφροσύνη*, que era a atitude ideal na vida sagrada e profana. A adoração dionisiaca, realizada por meio de rituais que estimulavam o comportamento não civilizado, era uma afronta para os valores dominantes da pólis e de seus governantes. A própria natureza dos *ῥργια* parecia implicar uma afronta à ordem social estabelecida. Por isso, quando Dioniso é confrontado nos mitos, tal resistência costuma ocorrer por parte dos governantes e das mulheres intimamente alinhadas às suas funções dentro da sociedade patriarcal. De muitas formas, o cosmos de Dioniso

apreciação racional do *νοῦς* (intelecto). Aristóteles até mesmo concebeu que a relação entre homem e mulher seria da mesma ordem da relação entre alma e corpo ou entre homem e besta. A mulher estaria, portanto, permanentemente confinada no lado “não racional” da dicotomia racionalidade-irracionalidade. Uma vez que, nas mulheres, a faculdade racional da *ψυχή* seria inoperante, era necessário que elas fossem acomodadas dentro de uma organização social que as colocava sob o governo de um homem, que poderia fornecer o comando racional que faltaria nelas (cf. Just, 2009, p. 135). Essa é precisamente a razão das mulheres ocuparem a posição social de governadas e dos homens ocuparem a posição de governantes (cf. *Política*, I, 1254b 11-15).

representa a *transgressão* na cultura grega – e o que era transgressor desafiava a civilização masculina do *homo regnans*. Por exemplo, como Penteu nas *Bacantes* expressa, a participação das mulheres no culto dionisíaco poderia ser vista como uma ocasião oportuna para que elas realizassem seus apetites alimentares e sexuais sem restrição, embriagando-se de vinho e unindo-se com amantes.

Alinhado à visão de Penteu acerca da natureza feminina, o culto pitagórico procurou reformar a sociedade através do controle das disposições subversivas e lascivas da mulher (cf. Zeitlin, 1982, p. 136). Ao prescrever às mulheres do grupo regras que reforçavam a sua subordinação ao marido, um documento pitagórico do período Helenístico (Estobeu, IV. 23.61) proibiu, terminantemente, que elas participassem de ritos secretos noturnos do tipo cibellino – aos quais o rito báquico se assemelhava. Isto porque se acreditava que as mulheres só assimilariam as qualidades necessárias para o exercício da filosofia, a saber, a coragem, a justiça e a inteligência, desde que suas inclinações imoderadas permanecessem contidas pelo casamento. Assim, as mulheres pitagóricas deveriam deixar suas casas somente na companhia de seus maridos e familiares, e nunca à noite; além disso, deveriam manter-se distantes de cultos secretos porque tais ritos estimulariam a imoderação por meio da embriaguez e do êxtase. Os mesmos atributos, que nas circunstâncias excepcionais do mito faziam a mulher condizer com a divindade, podiam igualmente justificar o controle social sobre a sua liberdade (cf. Just, 2009, p. 186).

Dessa perspectiva, os ritos dionisíacos contribuíam para reforçar a concepção ideológica grega acerca da natureza feminina. Como Zeitlin (1982, p. 130) agudamente observa, ao mesmo tempo que o culto a Dioniso poderia oferecer às mulheres uma temporária evasão da vida doméstica reclusa, as complexas mensagens codificadas no comportamento ritual serviam às funções paradoxais de justificar as normas de controle social e de fornecer uma resistência a elas. O culto dionisíaco era, evidentemente, um culto de inversão ritual, mas ainda se conformava à visão que a sociedade grega tinha sobre a natureza da mulher. Assim, deve ser feita uma distinção entre o efeito do ritual sobre as mulheres participantes e o efeito e a motivação dessa participação dentro da sociedade. No caso do fenômeno religioso dionisíaco, é muito claro que a *reversão da ordem* era considerada como um mecanismo vital e necessário para a manutenção desta mesma ordem. O ritual e a arte dramática, que pertenciam ao culto de Dioniso, toleravam e celebravam a *transgressão* – era por meio da ação mimética criativa e disruptiva que as ambivalências do sistema social eram testadas (cf. Zeitlin, 1982, p. 132).

Em muitos aspectos do fenômeno dionisíaco, pois, a categoria da *reversão da ordem* pode ser usada como um correlativo ideológico-cultural para a atuação das mulheres nos mitos e nos cultos dionisíacos. Elas eram proeminentes entre os devotos de Dioniso e, de fato, os cultos cívicos eram especialmente delegados às mulheres²⁰³: elas formavam grupos compostos apenas por mulheres (os *θιάσοι*) em nítida contradição às normas sociais, segundo as quais a mulher deveria estar legalmente e socialmente sob a tutela de um homem – o *κύριος* (senhor, chefe do *οἶκος*) que podia ser seu pai, irmão, marido ou filho adulto. Embora Dioniso fosse considerado o líder masculino das ménades, ele era, na maioria das vezes, concebido como uma criança sob os cuidados de suas nutrizas; e, quando não era adorado como um bebê, ele era imaginado como uma figura bissexual que cruzava as divisas entre os sexos e que incitava as mulheres a fazerem o mesmo (cf. Zeitlin, 1982, p. 132).

Além de enfatizar a conexão entre as mulheres e a natureza, o rito dionisíaco exigia que elas liberassem suas inclinações subversivas. Para cumprir suas obrigações religiosas com Dioniso, as adoradoras abandonavam suas casas e cidades para reunirem-se à noite nas regiões selvagens, especialmente nas montanhas. Lá, elas carregavam tochas e dançavam conforme a música da flauta, tambor e címbalo. O estímulo da dança e da música tinha a finalidade de propiciar o alcance da *μανία*, que significava estar sob o poder do deus. É provável que a caça de um animal selvagem, como o fauno, tenha sido parte do ritual praticado pelas mulheres. Uma vez capturado, o animal teria sido sacrificado de acordo com os ritos do *σπαργμός* e da *ώμοφαγία*. Experiências de embriaguez e de sexualidade feminina não podem ser descartadas. Em todo caso, o ritual dionisíaco foi sempre associado, na tradição, com atos bestiais e regiões selvagens. Na manhã seguinte ao ritual, as mulheres exaustas retornavam para a civilidade²⁰⁴.

²⁰³ Há diversos exemplos, como as delegações de tíades que Atenas enviava a Delfos a fim de celebrar os ritos menádicos bienais de Dioniso; os ritos executados pela congregação das dezesseis *γεραιαί* (sacerdotisas de Dioniso) e pela basilina durante a *Antestéria* ática; a atuação de ménades sacerdotisas de Dioniso na Magnésia, durante o período Helenístico (século III a.C.), atestada em uma inscrição epigráfica (*IMagn.* 215(a) 24-41). Sobre as congregações de ménades reais atuantes na Antiguidade, ver Henrichs (1978).

²⁰⁴ Plutarco (*Mulierum Virtutes*, 13, 249E-F) relata que, durante a Guerra Sagrada travada entre fócios e tebanos pelo controle de Delfos (por volta de 354/353 a.C.), as tíades de Delfos chegaram a Anfissa numa noite de inverno. Extraviadas de suas consciências e exaustas, as tíades se deitaram na Ágora para descansar e adormeceram. Uma vez que Anfissa era aliada dos fócios na Guerra e estava repleta de soldados, as mulheres da cidade temeram que as tíades consagradas fossem violadas enquanto dormiam. Por isso, as mulheres cercaram as tíades a fim de guardá-las durante o sono. Quando acordaram, as mulheres deram comida às tíades e conseguiram convencer os seus maridos que as escoltassem em segurança até a fronteira. Conforme Henrichs (1978, p. 136), tal história fornece uma importante informação acerca do *status* social das ménades e da atitude pública de reverência em direção ao menadismo. Os ritos dos colégios menádicos oficiais, como os das tíades de Delfos, não eram ofensivos aos olhos públicos; a loucura das ménades não era considerada contagiosa; e é notória a liberdade de movimento que as ménades usufruíam durante o ritual, em marcado contraste com a reclusão das mulheres comuns.

Como se pode notar, com Zeitlin (1982, pp. 134-35), a relevância do culto dionisíaco como uma expressão de liberdade para as mulheres e como uma oportunidade de reverter o seu *status* de submissão é contrabalanceada por seus efeitos menos favoráveis, que reforçavam a ideologia negativa acerca da mulher como naturalmente imoderada e transgressiva. Enquanto as mulheres envolvidas no rito dionisíaco encontravam prestígio e relaxamento pessoal de suas vidas restritas, o comportamento ritual delas também era explorado pela cultura para justificar a manutenção do controle social sobre elas. Isto significa que os comportamentos femininos subversivos, requeridos pelo dionisismo, confirmavam a ideologia que a sociedade grega conservava sobre a condição feminina. Desta perspectiva, o fenômeno dionisíaco servia paradoxalmente para que as mulheres revertissem as normas sociais e confirmassem a sua natureza inata. A natureza bestial que vaga sobre as montanhas, despedaça criaturas e devora sua carne crua constitui a visão cultural da mulher à mercê das demandas de sua *γαστέρ*.

Por mais que a cultura grega tenha rechaçado as mulheres permanentemente às margens da vida pública, a religião dionisíaca, de fato, concedeu a elas um papel de protagonismo, inclusive no drama repleto de poderosas e influentes heroínas trágicas. Embora, consoante Oliveira (2013, pp. 71-72), todas as personagens femininas fossem interpretadas por atores masculinos, as mulheres ainda usufruíam de uma importância enorme na tragédia, do ponto de vista poético-literário. Nas peças, os tragediógrafos e os atores – todos homens – emprestavam a sua voz às mulheres e discutiam questões sociais, políticas e filosóficas concernentes a elas. Visto que, ainda com Oliveira (2013, pp. 74-75), a tragédia era um fenômeno cultural concebido numa cultura estritamente patriarcal, as extraordinárias heroínas trágicas eram personagens criadas por homens, elaboradas segundo um sistema de valores masculino, representadas por homens e destinadas a um público majoritariamente masculino²⁰⁵. Em muitos aspectos, então, as personagens femininas eram socialmente distantes da mulher ateniense real, que cotidianamente não tinha visibilidade nem voz na comunidade. A atuação ativa de heroínas imponentes, como Medeia, Clitemnestra, Antígona (e muitas outras), correspondia assimetricamente à atuação silenciosa e invisível das mulheres reais.

Dada a condição marginal e subalterna das mulheres na vida real, o papel preponderante das personagens femininas na tragédia pode parecer incoerente, mas não é: a

²⁰⁵ Não há evidências consistentes que comprovem a presença de mulheres entre o público que assistia aos espetáculos trágicos na *Grande Dionísia* em Atenas. Para uma análise da questão, ver Oliveira (2013), Spineto (2005, pp. 292-301) e Pickard-Cambridge (1953, pp. 268-85).

atuação constante de mulheres nas tramas trágicas condiz com a lógica de manifestação do fenômeno mítico-religioso dionisiaco. É perfeitamente concebível que, em dado momento do final do período Arcaico (por volta de 534 a.C.)²⁰⁶, os elementos constitutivos das formas mítico-rituais dionisiacas tenham sido integrados às formas estéticas criadas para compor o novo culto cívico de Dioniso em Atenas – a *Grande Dionísia*. Ações fundamentadas nas dialéticas *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*; a presença copiosa de *mulheres transgressoras*; a *precariedade* constitutiva humana; a *ὄβρις* e a *μανία*; o *rompimento dos laços familiares*; a consequente *reversão da ordem* são todos elementos formalizados nos mitos e rituais dionisiacos que parecem ter sido transferidos para as confrontações dramáticas encenadas no teatro. Tais confrontações teatrais, por sua vez, refletiam as preocupações sociais da comunidade grega num período em que os domínios público e privado conflituavam entre si, manifestando as oposições entre as esferas masculina e feminina (cf. Zeitlin, 1982, p. 131).

A atuação preeminente de mulheres no drama trágico se deve, então, ao fato de que elas representavam um elemento constitutivo (e crucial) do cosmos dionisiaco. É importante sublinhar que toda personagem feminina retratada na tragédia grega era, por definição, uma *mulher transgressora* justamente porque a sua atuação excedia (e muito) a conduta da mulher grega real²⁰⁷. A presença de mulheres ativas no drama trágico significa, pois, que a ação encenada é, essencialmente, transgressora da ordem vigente – e, por isso mesmo, se trata da incursão da realidade de Dioniso na esfera humana. Já se observou que, no

²⁰⁶ Sobre a instituição dos espetáculos trágicos no festival da *Grande Dionísia* em Atenas, ver Geraldo (2017, pp. 103-207).

²⁰⁷ Só o simples fato de uma personagem feminina aparecer, na tragédia, usufruindo do privilégio da fala pública – um direito masculino – já fazia dela uma *mulher transgressora*. Tendo em vista que todas as heroínas trágicas falam e agem de modo autônomo, todas elas excedem as mais basilares normas sociais impostas ao gênero feminino. Mesmo personagens aparentemente mais adequadas às leis patriarcais, como Alceste, se envolvem numa rede de experiências contraventoras meramente porque falam e agem em seu próprio nome ante os heróis e outros personagens masculinos. Por mais que Alceste seja uma heroína que segue o papel social considerado adequado para a mulher, é interessante observar que sua morte sacrificial, em lugar do marido Admeto, faz com que ela alcance a honra própria do herói (o *κλέος*) e atue como salvadora de sua comunidade – realização não usual para uma esposa. O autossacrifício de Alceste é, pois, um ato heroico de coragem não esperado para o comportamento feminino. Nesta tragédia, Admeto é estigmatizado por sua falta de coragem não masculina face à morte, e sua *ἀμαρτία* o força a experimentar uma morte em vida e uma existência feminizada em relação a Alceste (cf. Foley, 1985, pp. 87-88). Também no caso das personagens femininas “menores” da tragédia, como as servas e as nutrizas, se pode observar comportamentos excessivos e inusuais: por exemplo, a liberdade e a autoridade discursiva desfrutada pela nutriz de Fedra. A presença ativa das mulheres no drama trágico já sugere, por si só, que o papel atribuído a elas supera aquele que, em geral, é atribuído às mulheres gregas reais, mães e esposas (cf. Spineto, 2005, p. 319). Como resultado da posição que tomava na tragédia, toda mulher representava uma ameaça subversiva para a autoridade masculina, como se fosse uma adversária numa luta por poder que atingiria o sistema social e político por inteiro. Ao ser retratada gozando dos apanágios mais associados ao papel social masculino, a mulher era percebida como se estivesse transgressivamente portando os direitos reservados ao homem (cf. Zeitlin, 1990, p. 77).

fenômeno mítico-religioso dionisíaco, as mulheres exerciam uma função determinante para a promoção da *reversão da ordem* – isto porque elas eram as agentes que transformavam a realidade cotidiana na realidade dionisíaca. Uma vez que o *ἀγών* (concurso) dramático era fundamentalmente uma manifestação de culto a Dioniso, a tragédia expressava a realidade profundamente feminina deste deus na qual as mulheres agiam para propiciar a *reversão da ordem* – era por meio dessa reversão que elas se tornavam agentes ativos na sociedade normalmente interdita para elas. Significativamente, o coro de mulheres coríntias da *Medeia* canta para que este preciso momento de reversão se forme na tragédia:

Coro:

De sacros rios refluem as águas e justiça e toda coisa subverte-se. Homens têm dolosos desígnios, jura pelos deuses não mais é sólida; mas fama fará a vida minha ter renome: vem honra ao feminino gênero; não mais horrísona fama afligirá as fêmeas.²⁰⁸ (*Medeia*, v. 410-20).

É revelador que este coro trágico feminino expresse a consciência clara de que somente uma situação de *reversão da ordem* seria capaz de colocar as mulheres numa posição de prestígio na sociedade. O prestígio ao qual o coro se refere é justamente aquele usufruído por Jasão. Embora o herói não tenha agido de acordo com a justiça, pois suas ações quebraram o juramento sacro que ele contraiu com *Medeia* a fim de obter seu favorecimento na Cólquida e em Iolco (cf. Eurípides, *Medeia*, v. 465-95), as canções entoadas segundo a tradição comum (épica) poderiam ainda lhe conceder boa reputação e depreciar a heroína por causa de seus atos terríveis. Porém, quando cometeu crimes contra a família paterna e contra Pélias, *Medeia* sacrificou essas pessoas (e a si mesma) em nome de Jasão (v. 475-87; 506-08).

Por este motivo, como Oliveira (2006, p. 14) assinala, o herói tinha uma dívida com a heroína, devendo retribuir-lhe a *τιμή* a que ela tinha direito – tal era o princípio de reciprocidade. Jasão, apesar disso, traiu *Medeia* propriamente nessa *τιμή* devida: ao invés de honrá-la, ele a trocou pela princesa de Corinto (v. 488-95). Foi essa agressão contra a honra que provocou a vingança de *Medeia* – uma mulher que insistia na natureza obrigatória do pacto feito e que defendia seu direito à *τιμή* nos termos que evocavam o código heroico: “entre os gregos, o nobre que é ferido em sua honra tem só não o direito, mas o dever de vingar-se” (OLIVEIRA, 2006, p. 15). Mas a mulher, por conta de seu sexo, não podia tornar-se ela mesma a executora da vingança sangrenta – a *σιδηροφονεῖν* era o apanágio exclusivo do homem (cf. Vernant, 2002, p. 203). Mesmo assim, a própria *Medeia* realizaria a manutenção de sua honra, e tal ato transgressor teria o efeito trágico de reverter o fluxo da ordem cultural.

²⁰⁸ Tradução de Oliveira (2006, p. 69).

Tendo em vista que homens de desígnios dolosos não cumpriam a jura sacra que conferia honra às mulheres, a *τιμή* delas seria assegurada pela reversão da canção comum: a poesia (trágica) passaria a cantar as mulheres elevadas cujos atos ousados buscaram honra para a raça feminina. O coro celebrou, pois, a *reversão da ordem* cultural viabilizada pelas façanhas transgressoras de Medeia.

Enquanto homem, Jasão gozava da estrutura mais ampla da sociedade, não sendo apenas confinado ao domínio interior e das relações íntimas da família, como no caso das mulheres. Para Jasão, o casamento e a constituição familiar eram meios pelos quais ele obtinha reconhecimento no domínio público (v. 547-65); já para Medeia, o casamento e a família significavam a sua exclusiva vinculação a um homem (v. 228-66). É precisamente a tentativa de Jasão de integrar-se à sociedade de Corinto, através do casamento com a filha do rei, que fez Medeia cometer os crimes contra os próprios filhos. A oposição entre Jasão e Medeia exprime, pois, um acentuado contraste entre as prerrogativas masculina e feminina, entre os valores íntimos dos laços pessoais e os valores práticos da posição social. Com efeito, o conflito trágico não sublinha apenas a discrepância entre os apanágios masculino e feminino, mas, sobretudo, realiza uma acusação daqueles homens que, como Jasão, justificavam o beneficiamento próprio com base numa ordem social explicitamente parcial. Medeia, portanto, agiu em defesa de um pacto solene que não podia ser convenientemente dissolvido por causa das aspirações políticas e sociais de Jasão (v. 551-68).

Embora a conduta injusta do herói tenha causado os crimes de Medeia contra a família e a sociedade, as reações passionais da heroína simbolizam ainda forças perigosas para a civilização: continuam a provir de mulheres os impulsos que causam transgressão e caos. Os atos femininos, mesmo quando motivados, se mostram excessivos e potencialmente perigosos. A mulher, associada a tudo aquilo que reside fora dos limites da sociedade, não somente derruba a ordem vigente como também destrói sua própria estrutura: família e Estado perecem juntos (cf. Just, 2009, p. 185). Na tragédia que canta a reversão da sorte de Jasão, a função formal de Medeia é punir o herói pela quebra do juramento sacro – ela é a agente apropriada para realizar este propósito de *reversão da ordem* (cf. Zeitlin, 1990, p. 71). No entanto, por mais que a tragédia pertença a este universo dionisíaco onde as mulheres têm poder de ação e conseguem, inclusive, alterar a ordem cultural do meio em que vivem, a atuação delas ainda contribui para preservar a concepção ideológica grega sobre a natureza feminina. Isto porque as heroínas trágicas são fundamentalmente *mulheres transgressoras*:

elas agem, no drama, conforme seu “eu dionisíaco” – desmedidas; autossuficientes; alheias ao domínio público (e masculino) da pólis; capazes de destruir os laços familiares.

Por se tratar de uma forma dionisíaca, a tragédia tem a tendência de encenar ações que constituíam a antítese da estrutura real da sociedade. Parece, assim, pertinente a leitura das tramas trágicas em termos de reversão. Há, decerto, uma correspondência entre a sociedade fictícia, conforme representada pela tragédia, e a sociedade grega real, mas esta correspondência não é da natureza de uma reprodução literal; ela toma o aspecto de uma inversão da realidade social empiricamente dada. A relação entre a tragédia e o real é, pois, de natureza dialética: as formas de vida social representadas no palco eram, costumeiramente, o inverso das formas reais. A tragédia retratava um mundo “ao contrário” onde reinava o feminino e, muitas vezes, o selvagem. É claro que as especulações trágicas em torno das transgressões femininas, sobretudo sob a forma de violência familiar, não retratavam a realidade grega, mas sim as possibilidades inerentes ao sistema, suas potencialidades latentes.

A ideia de instaurar uma realidade especificamente dionisíaca, na qual o padrão de dominação sexual seria revertido, pareceu ser uma fascinação da tragédia que, por via de regra, explorou o artifício de simplesmente inverter a ordem conhecida a fim de experimentar suas possibilidades lógicas. Além de encenar ações dominadas por mulheres, havia uma orientação de representá-las como “modelos negativos”. As heroínas trágicas certamente expressavam os valores atribuídos às mulheres na tradição mítica e na tradição cultural gregas e, por essa razão, seu comportamento ativo nas tramas provocava a imediata reversão da ordem social estabelecida: mulheres inclinadas a transgredir a autoridade masculina e homens compelidos a ceder. As tragédias, portanto, ainda endossavam as concepções ideológicas que a sociedade grega nutria acerca da natureza feminina: a mulher continuava a simbolizar de diversos modos um poder subversivo que ameaçava a civilização. Desse ponto de vista, as performances trágicas, assim como as demais formas míticas-religiosas dionisíacas, colaboravam para a manutenção do controle social sobre as mulheres, na medida em que as ações excessivas das heroínas testemunhavam a inviabilidade das disposições femininas para o ordenamento social.

Certas imagens recorrentes em uma variedade de contextos (míticos e trágicos) sugerem de modo relativamente sistemático uma associação habitual das mulheres com os aspectos que residem fora da sociedade dos homens. As mulheres foram culturalmente localizadas num âmbito de natureza que estabelecia forte afinidade com Dioniso e com sua dimensão de transgressão. Consequentemente, a racionalidade, os limites entre o divino, o

humano e o bestial, a independência dos processos biológicos do ciclo da vida constituíam ideais civilizados, orientados pelo *ἔθος* masculino dominante, que eram todos desafiados e questionados tanto pela presença de Dioniso quanto pela presença das mulheres na sociedade (cf. Segal, 1978, p. 187). Não é fortuito, pois, o fato de que o deus e as mulheres sejam proximamente conectados nas narrativas que envolvem ameaças à sociedade e aos seus valores, como o mito do rei Licurgo da Trácia e a tragédia do rei Penteu de Tebas – a resistência foi um mote fundamental na dimensão de Dioniso, como se a sua natureza provocasse uma reação de hostilidade naqueles que representavam e/ou desejavam permanecer sob a autoridade masculina da pólis.

4.4.2. As *Bacantes* de Tebas

Dioniso é um deus epidêmico afeito a manifestações repentinas e brutais (cf. Detienne, 1988, p. 15) – há uma série de mitos que narram as *παρουσίαι* (adventos) do deus cuja função é instituir a *μᾶνία* ritual nas comunidades humanas. Esses mitos, que tratam da primeira epifania de Dioniso em diferentes regiões da Grécia, contêm episódios de resistência que os coloca no mesmo grupo de mitos a que pertence a história da oposição de Licurgo ao deus infante. Tal série agrupa os mitos acerca da epifania de Dioniso entre as filhas do rei Mínias de Orcômeno; entre as filhas do rei Proteu de Tirinto; e a avassaladora aparição do deus para as filhas de Cadmo, na cidade de Tebas governada por Penteu. Estas três epifanias revelam, em sua identidade, o poder dionisíaco sobre as mulheres – especificamente o poder da *μᾶνία* que, determinando a extrapolação violenta dos limites da ordem (*ὑβρις*), leva à mácula (cf. Detienne, 1988, p. 19).

Prosseguindo com o padrão explicitado no mito de nascimento e no mito da infância, tão logo Dioniso aparece, inimigos se insurgem contra ele: mesmo se revelando deus, a sua epifania gera oposição e frenesi entre os mortais porque instaura perturbações na ordem vigente. Como se observou na ocasião da análise do mito de Licurgo, quando a loucura extática de Dioniso encontra resistência, ela toma a forma de violência – o deus libera uma capacidade para o êxtase costumeiramente bloqueada pelas restrições da vida civilizada. O lado negativo desse relaxamento é a loucura homicida que leva ao rompimento dos laços de sangue.

Por certo, a interpretação do mito de Licurgo será aprofundada no tratamento dos mitos das Miníades, das Protíades e das Cadmeias, visto que tal série mítica retoma o tema da

oposição ao deus, mas com uma nova formulação: os personagens antagonistas são uma coletividade de heroínas, e não apenas um herói que se sente ameaçado pelo caráter essencialmente feminino (ou melhor, antimasculino) do ritual dionisíaco (cf. Just, 2009, p. 180). Nesta série mítica, a relação do deus com a esfera feminina é apresentada de um ponto de vista inédito, já que não se aborda mais a relação amistosa e favorável de Dioniso com as mulheres, as quais, integrando o seu séquito, realizavam a forma perfeita de seu culto (como as ninfas nutrizes e as mênades lídias). Agora, retrata-se as mulheres opositoras que, recusando-se a prestar honras ao deus, são impelidas a desempenhar, maníacas, a forma obscura do rito dionisíaco. De fato, o mito desenvolve a noção de que a recusa e o combate a Dioniso não impedem que seus opositores entrem no domínio do deus; apenas garante que a *μανία* experimentada tenha caráter maléfico e destrutivo, enviada como punição ao ato de *ὑβρις* praticado em desfavor do deus. A *μανία* imposta como punição é a loucura com a qual Dioniso coage os ímpios a cultuá-lo (cf. Torrano, 1995, p. 39).

Após o seu encontro violento com Licurgo, o deus *μαίνόμενος*, já maduro e sempre acompanhado de seu séquito de mulheres frenéticas, continuou a perambular pela Terra. De Tebas a Argos, ele enfrentou recorrentes episódios de resistência à instituição de seu culto. O argumento desta série mítica é regular: Dioniso chega a certa pólis; as filhas do rei local recusam os *ῥηγία* dionisíacos; posteriormente, elas enlouquecem e passam a errar pelos campos selvagens. As heroínas são afligidas pela *μανία ἀνόσιος*, a qual resulta numa poluição religiosa que requer purificação – de fato, trata-se do mesmo gênero da *μανία* que assolou Dioniso na infância por obra nociva de Hera. Caso a loucura das princesas não seja purificada a tempo, a *μανία* tende a propagar-se em todas as mulheres da pólis sob a forma de atos de *ὑβρις* violentíssimos: os filicídios praticados pelas mães maníacas – o máximo da impureza, com o sangue de um filho derramado pelas mãos da própria mãe (cf. Detienne, 1988, p. 30).

O mito de resistência, então, é composto por três narrativas que, a despeito de serem independentes, apresentam episódios análogos de oposição feminina a qual Dioniso deve suplantar para receber as honras cultuais que lhe são devidas enquanto divindade olímpica manifesta. A mais famosa versão do mito de resistência está nas *Bacantes* de Eurípides que relata a chegada de Dioniso em Tebas, a terra natal que o engendrou, mas que também desprezou a sua soberania divina. As três irmãs de Sêmele, tias de Dioniso, e o primo Penteu negaram que o deus fosse rebento de Zeus e difamaram a honra de sua mãe, cuja sina

ἐρικυδής (gloriosa) foi exceder a condição mortal e gerar um deus²⁰⁹. Ciente de que seus conterrâneos não reconheciam a sua natureza imortal, Dioniso maculou com a loucura sacrílega as filhas de Cadmo e todas as mulheres tebanas, fazendo-as abandonar os leitos matrimoniais. A *μανία ἀνόσιος* de Ágave, o *rompimento dos laços familiares* entre mãe e filho, os atos bestiais e transgressivos das bacantes tebanas são todas ações que testemunham a qualidade divina de Dioniso. Tal *παρουσία* (advento) é narrada na tragédia inteira; no entanto, as práticas menádicas das mulheres castigadas por Dioniso são principalmente tratadas no prólogo (v. 13-63), no primeiro relato do mensageiro (v. 677-774) e no segundo relato do mensageiro (v. 1043-147).

Com efeito, a série mítica de resistência demonstra que é em terra beócia que a *παρουσία* dionisiaca revela suas consequências mais extremas (cf. Detienne, 1988, p. 30). As três filhas do rei Mínias ultrajaram Dioniso porque foram as únicas mulheres de Orcômeno que se recusaram a prestar culto ao deus. A *ὑβρις* destas princesas foi acentuada, ainda, pelas censuras dirigidas às outras mulheres que, piamente, abandonaram a pólis a fim de favorecerem, como ménades, Dioniso na montanha. A negligência das Miníades ante o deus acarretou um ato violentíssimo de perversão dos laços de sangue, instigado pela *μανία* sacrílega que se abateu sobre elas. Este mito aparece em três versões tardias narradas respectivamente por Plutarco (*Quaestiones Graecas*, 38); por Eliano (*Várias Histórias*, 3.42) e por Antonino Liberal (*Metamorfoses*, X)²¹⁰. Apesar de relatadas por autores diversos, as três versões conservam um enredo muito semelhante e os detalhes divergentes complementam as narrativas entre si.

As três filhas do rei Proteu de Tirinto também se recusaram a aceitar os rituais báquicos e passaram a delirar assoladas pela *μανία ἀνόσιος*. Entretanto, diferentemente do que aconteceu com as filhas de Cadmo e de Mínias, as princesas argivas (ao menos duas delas) tiveram a oportunidade de superar a aflição maníaca. Graças aos ritos purificatórios realizados pelo profeta e sacerdote Melampo, herói mítico considerado o fundador do culto de Dioniso na Grécia (cf. Heródoto, II, 49), elas puderam ser curadas e reinseridas na estrutura social da comunidade. A reintegração das Protíades, que foram rebaixadas à bestialidade pelo aguilhão de Dioniso, só foi possível com o aval de seu casamento – a única instituição da pólis capaz

²⁰⁹ Cf. *Hino Homérico XXVI a Dioniso* (v. 1-2): “Hederícine Dioniso magnifrememente principio a cantar de Zeus e de Sêmele magnissigne (*ἐρικυδέος*) o esplêndido filho (...)”. Tradução de Torrano (1996, p. 120). Segundo Torrano (1996, p. 121), “magnissigne” se refere ao máximo signo de Zeus que fornece a sina da infalível vitória. O traço decisivo da sina magnissigne de Sêmele foi, por participação em Zeus, ser capaz de gerar um deus olímpico, embora fosse uma mulher mortal.

²¹⁰ Foi um mitógrafo grego tardio sobre o qual pouco se sabe. É provável que tenha vivido entre os séculos II/III d.C. (cf. Pereira, 2017, p. 11).

de garantir a manutenção de seu estado civilizado. Ou seja, em termos míticos, a saída das Protíades da esfera selvagem de Dioniso foi salvaguardada por sua integração na esfera matrimonial de Hera. O mito das Protíades, segundo o qual elas são enlouquecidas ou por Dioniso ou por Hera, aparece, completamente relatado, em Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, II, II. 1-3). O autor da *Biblioteca* atribui a uma fonte de grande arcaicidade, a saber, Hesíodo, a paternidade da tradição que apresenta Dioniso como o deus ultrajado pelas princesas argivas. Já a versão que considera Hera é atribuída ao logógrafo grego Acusilau, pertencente ao século VI a.C.²¹¹ Dois fragmentos do *Catálogo de Mulheres* (fr. 132-33 MW), atribuído a Hesíodo na Antiguidade²¹², aludem ao comportamento lascivo das Protíades.

Inicia-se a exposição do mito de resistência com a narrativa de Eurípides, presente nas *Bacantes*, a qual trata da recusa das filhas de Cadmo em reconhecer Dioniso como deus olímpico legítimo:

Dioniso:

Deixei auríferos hectares lídios e frígios, percorri planaltos pérsios sob forte sol, muralhas báltrias, a terra tempestuosa dos medos, a Arábia de bom Nume e toda a Ásia deitada à beira do salso mar com as suas bem torreadas cidades cheias de gregos e bárbaros mesclados, e vim a esta cidade dos gregos primeiro. Também lá fiz coros e instituí mistérios meus, para manifestar-me Nume aos mortais. Primeiro em Tebas nesta terra grega alarideei e ateí a nébrida ao corpo e nas mãos pus o tirso, hederoso dardo; pois irmãos de minha mãe, as que menos deviam, diziam que Dioniso não surgiu de Zeus, que Sêmele, feita mulher por algum mortal, atribuiu a Zeus o desacerto com o leito, sofismas de Cadmo, assim Zeus a matou porque mentiu núpcias, alardeavam elas. Por isso, de suas casas eu as aguilhoei com a loucura e habitam a montanha aturdidas. Obriguei-as a ter paramentos de meus trabalhos, e toda a fêmea semente, quantas cadméias mulheres havia, enlouqueci em seus lares: junto com as filhas de Cadmo misturadas sob verdes abetos correm por pedras sem teto. Deve esta cidade saber, ainda que não queira, que não está iniciada em meus Baqueumas, e devo pronunciar a defesa de mãe Sêmele manifesto aos mortais Nume que ela deu a Zeus. Cadmo outorga o privilégio e o poder a Penteu, rebento de sua filha Agave. Este combate o Deus em mim e repele-me das libações, nem de mim se lembra nas preces. Por isso mostrar-lhe-ei que Deus nasci e aos tebanos todos. Após bem me pôr aqui voltarei o pé para uma outra terra a mostrar-me. E se a cidade tebana irada tentar com armas expulsar da montanha as Bacas, atacarei chefiando as Loucas. Por isso alterado tenho aspecto de

²¹¹ Acusilau de Argos foi um dos mais antigos logógrafos gregos. Viveu, provavelmente, na última metade do século VI a.C. (cf. Smith, vol. I, 1870, p. 18).

²¹² Dentre as obras fragmentárias supostamente hesiódicas, o *Catálogo de Mulheres* é a que maior difusão teve na Antiguidade. Dividido em cinco livros por filólogos alexandrinos, tal poema foi considerado, provavelmente desde o século VI a.C., como uma continuação natural da *Teogonia* (cf. Jiménez e Díez, 1978, p. 199). Alguns especialistas, como Most (2006, pp. lviii-lix) e West (1985, p. 125), pressupõem que o *Catálogo de Mulheres* tenha sido incorretamente atribuído a Hesíodo na Antiguidade, e que o autor anônimo tenha vivido entre o final do século VII a.C. e a metade do século VI a.C. (cf. Most, 2006, p. lviii) ou entre 580-520 a.C. (cf. West, 1985, pp. 136-37). No entanto, há também estudiosos que, como Merkelbach (1968, pp. 126-33), têm uma postura próxima a de Aristófanes de Bizâncio, que considerou o *Catálogo* uma obra genuína de Hesíodo (cf. Jiménez e Díez, 1978, p. 199).

mortal e minha forma transmutei em ser humano. Ó vos que deixastes Tmolo abrigo da Lídia, eia! Tíaso meu, mulheres que dos bárbaros conduzi sequazes das pousadas e percursos, erguei os tamborins nativos da cidade dos frígios, invenção de mãe Réia e minha, vinde ao redor do régio palácio de Penteu e percuti, para que o povo de Cadmo veja. Eu com as Bacas às dobras do Citéron irei onde estão e participarei dos coros. (*Bacantes*, v. 13-63).

Mensageiro:

Gregárias tropas de novilhos ao topo da montanha subiam, quando o sol expede raios aquecendo a terra. Vejo três tíasos de femininos coros: Autônoe regia o primeiro, tua mãe Agave o segundo e Ino regia o terceiro tíaso. Todas dormiam, derramados os corpos: umas apóiam as costas em ramo de abeto, outras em folhas de carvalho abandonam a cabeça no chão, castas e não, como dizes, embriagadas de vinho e sons de flauta enamoradas a caçar Afrodite na floresta. A tua mãe alarideou de pé no meio das Bacas que do sono movessem o corpo, mugidos qual se ouvem corníferos bois. Elas repeliram dos olhos o vicejante sono, saltaram erguidas em admirável harmonia jovens, velhas e virgens ainda sem jugo. Primeiro soltaram os cabelos nos ombros, recompuseram nébridas que tinham nós do amarrilho frouxos, e peles coloridas cintaram com serpentes lingüejantes. Nos braços tinham cabritos e bravios filhotes de lobo e dava-lhes alvo leite: as recém-paridas com o seio ainda cheio deixam seus filhos e coroam-se de hera, de carvalho e de videira florida. Com o tirso alguém bateu na pedra donde orvalhado jorro d'água manou, outra lançou a hástrea no chão de terra e aí o Deus ergueu fonte de vinho; quem tinha anseio da alva bebida com as pontas dos dedos cavando a terra tinha jactos de leite; dos tirsos hederosos doce fluxo de mel pingava. Assim, lá presente, ao Deus que vituperas com preces te voltarias se visses aquilo. Vaqueiros e pastores, nós nos reunimos para a mútua peleja de paritárias falas, pois executam prodígios dignos de espanto. E um vadio da cidade perito em palavras disse a todos: “Vós que sois dos planos veneráveis dos montes, se quereis cacemos Agave, a mãe de Penteu, nos Baqueumas e façamos o favor ao rei”. Pareceu-nos bem falar, e ocultos nos tufos de mato deitamo-nos à espreita. À hora ritual elas brandiam tirsos para os Baqueumas, uníssonas evocavam o rebento de Zeus: Íaco Brômio. E tudo junto se fez Baco: montanha e feras, nada havia imóvel na corrida. Agave dança aos saltos perto de mim e eu pulei no intento de arrebatá-la esvaziando a moita onde nos ocultávamos. Ela reboou: “ó rápidas cadelas minhas, somos caças destes homens; eia! segui-me, segui com braços armados de tirsos”. Nós em fuga então logramos evitar a laceração das Bacas, que na pastagem atacaram novilhas com mãos sem ferros. E a vaca, se a visses! de úberes cheios mugia retida à parte por duas mãos; outras desmembravam vitelas por lacerações. Se visses costelas e bifurcado casco arremessados a esmo! e dependurados pingavam sob os abetos a confundir sangue. Touros violentos e impetuosos nas aspas da frente estatelavam o corpo no chão, batidos por milhares de mãos de donzelas. Mais rápido rasgavam tegumentos de carne que tu fechas pálpebras às régias pupilas. Na corrida andam suspensas como pássaros pelas baixas planícies à beira do Asopo produtoras de frutuosa espiga tebana. Em Hísias e Éritras, no sopé do Citéron, construídas no baixo, elas irrompendo como inimigas a tumultuarem tudo pilhavam, roubavam crianças das casas, e o que punham nos ombros mantinha-se fixo não por amarras e não caía no negro chão: nem bronze nem ferro. Na cabeça carregavam fogo e não se queimavam. Eles por cólera corriam às armas, pilhados por Bacas: aí o prodígio era visão de se

ver, ó rei. Por eles lançado o dardo não sangrava, elas com as mãos arremessando tirsos feriam e faziam dar as costas em fuga, mulheres a homens, não sem um dos Deuses. Elas regressavam aonde iniciaram a corrida, às fontes mesmas que o Deus lhes abrira. Lavaram o sangue, e gotas em suas faces serpentes limpavam da pele com a língua. A este Nume então quem seja, ó senhor, recebe-o neste país. Que ele é magnífico, ainda isto o proclama, segundo eu ouvi: deu a dolorífuga videira aos mortais. Vinho não mais havendo, não há Cípris nem têm os mortais nenhum outro prazer. (*Bacantes*, v. 677-774).

Mensageiro:

Quando as moradias da terra tebana deixamos e saímos do córrego Asopo, entramos pelo penhasco do Citéron, Penteu e eu, pois seguia meu senhor, e o forasteiro que nos guiava na visita. Primeiro nos sentamos em relvoso vale, os silêncios dos pés e das línguas conservamos para vermos sem ser vistos. O vale entre precipícios era rico d'água, umbroso de pinheiros, onde as Loucas repousam com as mãos em suaves fadigas. Umas dentre elas coroavam extinto tirso outra vez com a cabeleira de heras; outras, como potras soltas de ornados jugos, reciprocavam gritos de melodia báquica. Penteu coitado, sem ver a fêmea multidão, disse assim: “ó forasteiro, onde estamos não atingimos com os olhos Loucas lúbricas; sobre alcantil ou abeto de alta fronde eu deveras veria as torpezas de Loucas”. Aí do forasteiro vejo o prodígio: pegou no alto do céu um ramo de abeto e trouxe trouxe trouxe ao negro chão, curvava-o como arco ou vergada hástea tensa pelos giros do sarilho do torno, assim trazia com as mãos o ramo da montanha e dobrava-o até a terra, proeza não de mortal. Põe Penteu sentado sobre os galhos do abeto deixa ir reto das mãos o ramo para cima, sem vibrar, cuidando que não sacudisse, e o abeto erguia-se reto para o reto céu com meu senhor montado em suas costas. Mas foi visto antes que visse as Loucas. Quando não ainda se viu sentado lá em cima e o forasteiro não mais se dava à vista, do fulgor celeste uma voz, ao que parece Dioniso, reboou a dizer: “ó donzelas, conduzo quem de vós e de meus trabalhos zombava com riso. Eia! castigai-o!”. Assim falava e simultaneamente para o céu e a terra expandia luz de venerando fogo. Silenciou-se o céu, silêncio o frondoso vale fez nas folhagens, nem feras se ouviam bramir. Elas captaram com ouvidos não claro som, ergueram-se retas e moveram a cabeça. Ele de novo conclamou. Ao reconhecerem o claro clamor de Báquio, as filhas de Cadmo saltaram não menos velozes que pombas com pés a correr em contínuas corridas, a mãe Agave, as consaguíneas consemeadas e todas as Bacas. Através de hiemífluo vale e alcantis Loucas saltavam ao sopro de Deus. Quando viram meu senhor sentado no abeto, primeiro com forte arremesso lhe atiravam seixos, encasteladas em fronteiro rochedo, faziam dardos com galhos de abeto, outras lançaram tirsos pelo céu fulgente a Penteu, lúgubre alvo, mas não acertavam. Com altura superior à força dos impulsos, sentava-se o coitado, entregue ao impasse. Por fim, a fulminar ramos de carvalhos, desenraizavam com não férreas alavancas. Quando o escopo do esforço não se cumpria Agave disse: “Eia! circundai todo ao redor, segurai o tronco, Loucas, que agarremos a fera empoleirada, e não denuncie coros secretos divinos”. E milhares de mãos tocaram o abeto e arrancaram do chão. Sentado no alto, precipita-se do alto, cai por terra com milhares de gemidos Penteu, e perto da ruína ele aprendia. Primeiro a mãe sacerdotisa inicia a matança e ataca-o. Ele tira a mitra da cabeleira para reconhecê-lo e não massacrá-lo a triste Agave. Ele toca-lhe a face e diz: “Sou eu, mãe, sou o teu filho Penteu, pariste-me no palácio de Equión, tem-me piedade, ó mãe, e pelos meus desacertos, não

massacres o teu filho!”. Ela escumava saliva e girava pupilas reviradas, não sabia o devido saber, possessa de Baco, e não a persuadia. Ela agarra com as mãos o braço esquerdo ao ir ante os flancos do de mau Nume, e arranca-lhe o ombro, não por força, mas o Deus lhe dava facilidade às mãos. Ino pelo outro lado completava a ação rasgando carnes, Autônoe e todo o bando de Bacas atacava, o grito era uníssono: ele a gemer quanto calhava ter fôlego, elas a alaridear. Uma trazia um braço, outra o pé com a mesma bota. Desnudavam-se costelas por lacerações. Mãos sangrentas, todas jogavam bola com carne de Penteu. Jaz disperso o corpo, ora em abruptas pedras, ora na densa folhagem da floresta, não é fácil de achar. A cabeça é prêmio que a mãe por acaso recebe nas mãos, presa na ponta do tirso como a de leão montês ela a transporta pelo Citéron, e deixa as irmãs nos coros das Loucas. Corre alegre com a caça de maligna sorte para dentro dos muros, evocando Báquio o parceiro de caça, co-autor da captura, o belo vencedor. Sua vitória será pranto. (*Bacantes*, v. 1043-147).

Em Tebas, a epifania de Dioniso determinará os eventos da instituição de seu culto nas outras cidades gregas. A objeção das mulheres da família real tebana ao rito dionisíaco e a maneira como o deus suplantou tal resistência refletem, simetricamente, o modo como Dioniso será recebido e reagirá nas pólis de Orcômeno e de Tirinto. Sabe-se, com Schwartz (2013, p. 303), que os mitos de resistência costumam descrever a punição do líder da comunidade que rejeitou o deus e/ou a punição de suas filhas (três em número), as quais desprezaram a participação nos ritos dionisíacos. Ambas as *formulae* são apresentadas nas *Bacantes* por intermédio das personagens de Penteu, rei de Tebas e adversário de Dioniso, e das três filhas de Cadmo, maculadas com a *μavía* sacrílega porque se recusaram a prestar as devidas honras ao deus.

Como o próprio Dioniso relata no prólogo das *Bacantes* (v. 13-22), após se iniciar nos mistérios báquicos e ter se manifestado como *Βάκχιος*, na Frígia, ele passou a vagar por terras asiáticas a fim de instituir os seus mistérios divinos entre os mortais – pode-se conceber que a epifania na Trácia está implícita nesta excursão (cf. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, III. V. 2). Ao fim de sua marcha vitoriosa por terras estrangeiras, adveio o momento de Dioniso instaurar o seu culto na Grécia. É notório que o deus se apresenta, paradoxalmente, como nativo de Tebas e como recém-chegado de países asiáticos: a despeito de sua concepção por uma princesa tebana, Dioniso, suas seguidoras e sua religião são todos retratados como não-gregos. Dioniso viajou da Lídia, conduzindo seu bando de mulheres ao longo da Frígia, Pérsia, Báctria, Arábia e da costa asiática do mar Egeu. Ele próprio associa sua religião aos mistérios extáticos da deusa frígia Reia-Cibele – tudo converge para o fato essencial de que os gregos perceberam Dioniso e as suas seguidoras como *ξένοι* (estranhos, estrangeiros; cf. Just, 2009, p. 183). Tal ambiguidade entre nativo e estrangeiro, enfatizada pela chegada do deus à sua pátria natal na companhia de mulheres lídias, aponta para um dos traços mais memoráveis

da epifania dionisiaca: Dioniso, em Tebas, parece tão estranho quanto estrangeiro, em conformidade com o duplo sentido do termo *ξένος*.

É importante assinalar, com Detienne (1988, p. 21), que o substantivo *ξένος* não se refere ao bárbaro de fala ininteligível, mas sim ao cidadão grego de uma comunidade vizinha – o *ξένος* marca a distância que separa pessoas de cidades diferentes. Para ser designado de *ξένος*, um estrangeiro deve pertencer ao mundo helênico, idealmente constituído pelo conjunto de pessoas que têm o mesmo sangue, a mesma língua, os mesmos deuses, os mesmos templos e os mesmos usos e costumes (cf. Heródoto, VIII, 144). Quando Penteu se dirigiu a Dioniso pela primeira vez (*Bacantes*, v. 453), foi com um *ξένος* que ele conversou: apesar de sua indumentária lídia, Dioniso foi tratado como grego. Em verdade, os gregos antigos jamais contestaram a origem helênica de Dioniso: em nenhum lugar, o deus é qualificado como bárbaro.

Como Detienne (1988, p. 26) assinala, Dioniso é concebido como um estrangeiro na medida em que ele é um legítimo portador de estranheza em relação aos seus conterrâneos tebanos – uma estranheza que se difunde através do desconhecimento, ou melhor, do não-reconhecimento: Dioniso, com os seus paramentos frígios e com a sua escolta lídia, é um grego tebano que não se reconhece. Dado que, ainda com Detienne (1988, p. 37), a estranheza e a estrangeiridade são qualidades constitutivas da divindade de Dioniso, associadas à sua condição de *μαϊνόμενος*, não é surpreendente o fato de que tais atributos apareçam com mais intensidade na pólis e na região que lhe são pátrias. Com efeito, quanto mais próximos de seu nascimento são os mortais que o renegam, mais imperativa se torna a sua necessidade de ser reconhecido e mais exacerbada se torna a violência de sua epifania.

Inclusive, de acordo com Schwartz (2013, p. 302), o termo *ξένος* sustenta conotações de poderes místicos e mágicos atribuídos a estrangeiros que aparecem de repente (cf. *Odisseia*, XVII, 445-49; 483-87) – tais poderes foram considerados, no período Arcaico, como subversivos e enigmáticos, devendo, pois, ser controlados. Por conseguinte, a proteção de Zeus *Ξένιος* permitiu que estrangeiros se tornassem parte do tecido comunal da pólis através da formação de íntimas relações com o seu anfitrião. Os laços recíprocos hereditários (*φίλια*), criados pela instituição social e política da *ξενία*²¹³, ofereciam proteção não somente ao estrangeiro suplicante, mas também ao seu anfitrião diante dos potenciais prejuízos naturais ou sobrenaturais que poderiam ser causados pelo intruso. Ainda que privado de suas

²¹³ A *ξενία* foi uma instituição social mediante a qual *outsiders* se tornavam parte de um grupo. Por meio da *ξενία* as partes anfitriãs e hóspedes criavam laços hereditários de obrigação e de proteção (cf. Schwartz, 2013, p. 302).

conotações arcaicas e homéricas no período Clássico, o *ξένος* permaneceu, no sentido mais estrito, como o estrangeiro – aquele que pertencia às dimensões complexas e imaginárias além dos limites sociais, religiosos e políticos da comunidade.

Na forma divina de Dioniso, a complexa significação do atributo do *ξένος* funciona como um motivo simbólico, pois o deus explora os elementos desestabilizantes carregados pela figura do estranho/estrangeiro (cf. Schwartz, 2013, pp. 302-03) – deve-se lembrar que, por sua própria essência, a inovação contém os germes da *ῥβρις* e, portanto, da desordem (cf. Massenzio, 1970, p. 22).

Assim, um estranho divino apareceu em Tebas, epitomando o constructo cultural, conhecido desde Homero, de que estranhos e vagantes repentinos podem ser visitantes divinos. Ao longo do prólogo, Dioniso se move entre três personas diferentes – deus, *δαίμων* (nume) e homem –, cruzando-as como se não existissem limites entre elas. (...) Nesse jogo de reflexos e contrarreflexos, de aparições e desaparecimentos, a persona de Dioniso é aquela do completo estranho/estrangeiro tanto para o reino mundano quanto para o reino divino (...) ²¹⁴. (SCHWARTZ, 2013, p. 309).

Logo, em consonância com Schwartz (2013, p. 303), a proeminência do atributo do *ξένος*, tanto nas *Bacantes* quanto nos demais mitos de resistência, reflete um aspecto central da forma mítica-religiosa de Dioniso – concebido como uma divindade que, vinda de fora, força a instituição de seu culto nas comunidades cujos limites ele ultrapassa. Mais do que qualquer outro deus do panteão olímpico, Dioniso é aquele que carrega o atributo do *ξένος* seja devido às suas variadas epifanias, seja em razão de sua conexão com as tradições estrangeiras orientais. A imagem de Dioniso como *ξένος* se revela paradoxal na medida em que ele foi, para os gregos, não um estrangeiro, mas uma divindade cardinal para a vida religiosa da pólis.

Com o propósito de manifestar-se como o deus nascido de Sêmele, Dioniso decide consumir a sua epifania primeiramente na terra natal, visto que as mulheres da família real, consanguíneas do deus, não reconheceram que Sêmele gerou, unida com Zeus, um filho imortal. Autônoe, Ágave e Ino, as três irmãs da mãe de Dioniso, difamaram a honra da princesa e de seu filho, ao propagarem que as núpcias de Sêmele com Zeus não passaram de sofismas de Cadmo, inventadas para encobrir a erronia da filha que, unida com qualquer mortal, teria gerado um filho ilegítimo. Ao considerarem o privilégio de Sêmele uma falácia, as três irmãs prontamente negaram a natureza divina de Dioniso. Para provar a legitimidade olímpica de seu nascimento-natureza, o deus incute nas tias e nas demais mulheres de Tebas a

²¹⁴ Minha tradução (inglês-português).

μανία sacrílega, impelindo-as a usar os paramentos rituais dionisiacos e a abandonar os lares rumo à montanha do Citéron.

Por ser um deus nascido extraordinariamente de uma mulher mortal, o mito reitera uma vez mais o caráter de *precariedade* que determina a sina de Dioniso – deus olímpico que, não obstante, está fadado a ter sempre a sua identidade divina rejeitada e combatida por heróis e heroínas que, como ele, compartilham de uma ascendência divina e humana. Como Detienne (1988, p. 27) ressalta, a despeito de o rumor propagado por suas tias consistir numa injuriosa calúnia, tal fato não impede que Dioniso seja como Hércules – um filho fruto das aventuras amorosas de Zeus com mulheres mortais. O modo como Dioniso fora concebido obriga-o a se fazer reconhecer a sua qualidade de deus ao menos entre os heróis: tanto na Trácia quanto na Beócia e na Argólida, Dioniso experimenta a humilhação de um deus que é recebido como se fosse um simples mortal – isto quando não o acusam de impostor (justamente o argumento das *Bacantes*).

Dioniso (...) nunca sabe se será reconhecido, exibindo entre cidades e aldeias a estranha máscara de uma potência que não se assemelha a nenhuma outra. Com o risco permanente de ter negada a sua origem divina. (DETIENNE, 1988, p. 15).

É, então, devido ao seu *γένος* mortal que Dioniso vive imerso numa dimensão inundada pela *ῥβρις*: embora ele apareça como uma poderosa divindade, este deus ainda é, num certo sentido, semelhante aos heróis cuja propensão à *ῥβρις* constitui a própria essência do reino no qual Dioniso é soberano. Disso decorre que os processos primordiais, atuados em seu nascimento-natureza, devam ser consumados no próprio deus e, inclusive, em todas as formas de seu cosmos mítico-religioso (cf. Otto, 1965, p. 190). Dioniso é ambos *imortalidade* e *mortalidade*, *ordem* e *transgressão* – basicamente estas duas relações de oposição sustentam a mesma ideia. Ambas se referem ao deus de duas faces, o autóctone que, ainda assim, é estrangeiro, cuja forma divina é oportunamente simbolizada pela *μανία*. Como Otto (1965, p. 201) bem observa, quando Dioniso aparece a vida e a morte se revelam constitutivos de uma única entidade, assim como a *ῥβρις* afetada pela *μανία* pode ser o veículo para a vida beatífica ou para a morte funesta.

Deve-se notar, com Brelich (1958, pp. 365-66), que não há, no panteão olímpico, uma divindade tão próxima da esfera heroica quanto Dioniso. Ele é, sem dúvida, um deus imortal, como a *Ilíada* (VI, v. 128-41) claramente testemunhou, ao fazer Diomedes relatar o exemplo paradigmático do herói *ῥβριστής* Licurgo que ousou lutar contra Dioniso, um dos “*deuses celestiais*” (cf. *Ilíada*, VI, v. 129). Mesmo sendo um dos olímpicos, a essência divina

deste deus não impediu que ele vivenciasse inusuais episódios de objeção e de morte, embora o mito expresse que tais sucessos seriam nunca definitivos, apenas experiências de *precariedade* que o deus incorporaria em sua dimensão mítica-religiosa²¹⁵. A experiência de morte, como já se viu, não incide sobre a imortalidade de Dioniso que, precisamente por este motivo, foi identificado com o deus morredouro Osíris do antigo Egito (cf. Heródoto, II, 42; Plutarco, *Ísis e Osíris*, 35, 364 E) e, até mesmo, com o deus da morte Hades (cf. Heráclito, fr. DK 22 B 15).

Desse modo, é característico que a morte de Dioniso seja concebida, no mito e no culto, como uma *κατάβασις* correlativa a uma *ἀνάβασις* (cf. Brelich, 1958, p. 366): o deus sempre retorna de sua temporada no submundo, como demonstra a representação de sua morte no ritual em que os argivos regularmente chamavam-no das profundezas do lago de Lerna (cf. Otto, 1965, p. 79). Segundo Otto (1965, p. 190), tal lago foi associado ao submundo, visto que, no processo de invocação, o sacrifício de um cordeiro era realizado para o “guardião dos portões” do Hades (cf. Plutarco, *Ísis e Osíris*, 35, 364 F). Parece ter sido imaginado que o deus residiu, por um tempo, nos inferos (cf. *Hino Órfico ao Sileno, ao Sátiro e às sacerdotisas de Baco* (53))²¹⁶; e é significativo que o mito, relacionado ao ritual argivo, se refira à ocasião em que Perseu venceu Dioniso na batalha de Argos e lançou-o no lago de Lerna (cf. Pausânias, *Descrição da Grécia*, II. 20 § 4; II. 22 § 1; escólio à *Ilíada*, XIV, v. 319). Deduz-se, desta derrota, que o deus teria sofrido o mesmo destino de suas mônades – isto é, ele teria sido morto por Perseu, mas depois invocado a regressar do mundo dos mortos.

Além dessa intrínseca relação que Dioniso, único entre os deuses, tem com a morte, existem outros aspectos que ele compartilha com os heróis. Conforme Brelich (1958, p. 367), é pertinente recordar que este deus foi punido com a *μανία* sacrílega por uma divindade insultada, e, uma vez maculado, não conseguiu liberar-se sozinho da impureza contraída. Assim como heróis podem cair assolados pela *μανία* enviada por um deus desfavorável, Dioniso também é sujeito a tal aflição; mas, na condição de deus, ele é capaz de

²¹⁵ Filocoro, escritor ateniense do século IV a.C., registrou que Dioniso tinha um túmulo em Delfos, junto do trípode sagrado e do ônfalo (fr. 7 Jacoby; Burkert, 2007, p. 303). Com efeito, o deus possui vários mitos e cultos relacionados à sua morte e/ou à sua *κατάβασις* ao submundo, como o mito órfico que relata o seu desmembramento pelos Titãs ou o mito acerca de sua aniquilação por Perseu na batalha de Argos. Há, ainda, as celebrações trietélicas da festa *Ἡρωίς* (*Heroína*), realizada pelas tíades de Delfos, que comemoravam a descida de Dioniso ao Hades para reconduzir a mãe à vida (cf. Plutarco, *Quaestiones Graecae*, 12; Otto, 1965, p. 68). Em Lerna, acreditava-se que Dioniso teria descido aos inferos, através das profundezas do lago alcioniano, com a intenção de trazer Sêmele de volta (cf. Pausânias, *Descrição da Grécia*, II. 37 § 5). É interessante o fato de que os mitos de sua *κατάβασις* ao Hades sejam relacionados aos lugares onde a sua morte era pressuposta pelas ações de culto, como em Delfos e em Lerna (cf. Brelich, 1958, p. 366).

²¹⁶ O hino pode ser consultado no site: <https://www.theoi.com/Text/OrphicHymns2.html#53>. Acesso em 05 de outubro de 2021 às 10h41min.

ascender como o patrono dos *ὄργια* báquicos. Até mesmo as narrativas que descrevem os principais episódios de sua vida retratam Dioniso como um herói cultural que atravessou o mundo e trouxe a civilização para a humanidade através da invenção do vinho e da viticultura, e da instituição de seu culto que patrocinou a criação do teatro (cf. Henrichs, 1978, p. 145).

Ademais, não faltam em Dioniso os atributos bestiais tão frequentes nos heróis e tão raros nos deuses: ele é o deus mais explicitamente teriomorfo, como atestam o mito de seu segundo nascimento e a famosa canção cultural das mulheres de Élis que, depois de invocá-lo como herói, convidavam-no a aparecer na forma de touro²¹⁷. De fato, a mitologia heroica, em correspondência com a mitologia dionisiaca, é farta de relatos de *ὑβρις*, substancialmente transgressivos e violentos – é notório que tanto os excessos dos heróis quanto os excessos de Dioniso contrastam com os valores das sociedades humanas. Isto significa que, por sua própria essência, os heróis parecem inserir-se na dimensão dionisiaca: ao revelarem a sua capacidade sobre-humana, eles praticam todo tipo de excesso, mesmo atos violentos e bestiais. Apesar de sua grandeza, os heróis, quase sem exceção, caíram naqueles excessos não-humanos que a orientação religiosa grega tentou conter (cf. Brelich, 1985, p. 69).

Para Brelich (1958, pp. 367-68), a sina dionisiaca recorda, em certa medida, a fortuna heroica: Dioniso nasceu da união de Zeus com uma mulher mortal, e sua infância foi ameaçada pelas perseguições violentas da madrasta Hera – experiência que o deus compartilhou com vários filhos mortais de Zeus. Ele, inclusive, empreendeu migrações civilizatórias nas quais deveria superar toda sorte de obstáculos pelo caminho. Em suma, tanto as *καταβάσεις* quanto as vicissitudes dionisiacas se desenvolvem, no mito, em similaridade com as contendas heroicas. Devido a estes aspectos, Dioniso aparece como um deus que, em virtude de sua imortalidade, representa perenemente a essência da dimensão a qual pertence o heroísmo – uma dimensão de *ὑβρις*, deve-se sublinhar. A partir de tal perspectiva, pode-se até mesmo compreender o enigma da tragédia que era parte do culto dionisiaco, mas evocava quase exclusivamente os mitos heroicos. No entendimento de Brelich (1958, p. 368), o universo de *ὑβρις* da tragédia grega mostrava como, do ponto de vista religioso, os heróis eram essencialmente vinculados ao domínio dionisiaco – um domínio formado pela correlação entre *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*, relações constitutivas que, de fato, determinam a tragicidade da condição heroica.

²¹⁷ Cf. Plutarco (*Quaestiones Graecas*, 36, 299a): “Vem, Dioniso Herói / Ao sagrado templo marinho / Vem, com as Graças, / ao templo acorrendo, com teu pé bovino! / Digno touro!”. Tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 198).

À vista disso, ainda de acordo com Brelich (1958, p. 371), os heróis são caracterizados, em comparação aos deuses, sobretudo por sua mortalidade. Os deuses, diferentemente, são *ἀθάνατοι* e *μάκαρες* – isto é, são imortais e bem-aventurados por causa de sua imutável perfeição. Já os heróis têm uma vida limitada e cheia de conflitos, dada a sua imperfeição congênita na qual se unem traços sobre-humanos e bestiais. Entretanto, nem mesmo a perfeição, nem mesmo a beatitude divina foi definida, no pensamento mítico grego, com precisão dogmática: um deus, como Dioniso, pôde experimentar a morte, embora não definitivamente, e ter uma vida repleta de conflitos. No caso de Dioniso, não se trata de um aspecto isolado, mas de uma afinidade mais complexa, orgânica e estendida com os heróis. Assim, este deus herdou de seu nascimento-natureza não somente a perene vitalidade, mas também a fragilidade do destino humano. Desde muito cedo, precisamente desde a sua concepção por Sêmele, a *transgressão* e a *precariedade* perseguem-no: é bem estabelecido pelo mito que suas vitórias nunca se concretizam antes de que ele experimente vicissitudes.

Seguindo tal tendência, como se não bastasse a resistência difamatória de suas tias, Dioniso ainda se deparou com a hostilidade de seu primo Penteu, a quem o afamado herói Cadmo, já idoso, outorgou o governo de Tebas. Influenciado pelas injúrias da mãe Ágave, o rei tebano rechaçava a estirpe divina de Dioniso e se recusava a dar ao culto dionisíaco o seu lugar de direito na pólis. Em essência, Penteu é um *θεόμαχος* (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 45) muito similar a Licurgo: o rei tebano combateu o deus com a mesma insensatez que orientou os atos insolentes do basileu trácio. Assim, mesmo antes de Penteu entrar em cena, Cadmo observa que o neto se comportava como um frenético (v. 214: “ἐπτόηται”) – o mesmo termo que o velho rei usaria, mais adiante, para designar o estado enlouquecido de Ágave (v. 1268). Tirésias, por sua vez, compreende a *θεομαχία* (luta contra um deus) furiosa do rei como decorrência de seu estado de mente desvairado que o colocava fora da esfera normativa humana (v. 268-69; 325-27; 358-59; 361): o adivinho enxerga um Penteu delirante, presa da *μανία*, tão cruelmente destituído de juízo que seu mal só poderia ser explicado por um *φάρμακον* (remédio, droga). Como Vernant (1999, p. 353) assinala, desde o início do drama, o suposto bom senso de Penteu é o de um enfeitiçado, de um *μαινόμενος* – é com este termo que o coro se referirá ao inimigo de Dioniso (v. 399-400; 887; 915; 999). Na sua oposição, Penteu é, pois, como o deus que combatia.

Inserido neste ambiente de resistência, Dioniso exprime o dever imperativo de fazer Penteu reconhecê-lo como deus nascido de Zeus, e de ter o seu culto bem estabelecido em toda a Tebas – eis o motivo da epifania dionisíaca e do drama (v. 44-48). Caso Tebas

insista na oposição ultrajosa aos *βακχεύματα*, Dioniso adverte que não tolerará a expulsão das bacantes tebanas da montanha, mas as colocará em combate físico contra os homens (v. 50-52) – ou seja, a situação inusitada das esposas e das virgens empreendendo guerra contra os homens da própria cidade. Dioniso anuncia, ainda, que transmutou a sua forma divina na forma humana (v. 53-54) – o enlouquecimento de toda raça feminina tebana e o disfarce como um *μάντις* (profeta) estrangeiro constituem, pois, os primeiros prodígios realizados pelo deus em Tebas. Dioniso, por fim, conclama as mulheres lídias de seu séquito a percutirem os tamborins frígios diante do palácio de Penteu a fim de comunicar a chegada do deus à pólis (v. 55-61). Por sua parte, Dioniso se dirige ao Citéron com a intenção de participar dos coros formados pelas tias enlouquecidas (v. 62-63).

Nota-se que, embora as experiências promovidas pela prática religiosa dionisiaca não sejam fundamentadas na moderação, mas sim na intoxicação, no êxtase e na transgressão (elementos opostos ao autocontrole), Dioniso não é contrário à *σωφροσύνη* – a *σοφία* (sabedoria) ancestral exigiu que ele fosse honrado. Dado o seu nascimento-natureza, Dioniso não poderia opor-se à *σωφροσύνη*, uma vez que ele próprio era a representação da ordem divina olímpica que estipulava a justa medida aos mortais. Desse modo, a tradição religiosa grega reconhecia que as propriedades dionisiacas podiam ser beatíficas, desde que não fossem suprimidas.

Consoante Cassidy (1991, p. 28), a mais central das virtudes gregas, presente já em Homero e em Hesíodo²¹⁸, e honrada em toda a Grécia como uma expressão de sabedoria, foi o princípio da moderação. Tal conceito é epitomado na noção de *σωφροσύνη*, a qual engloba os valores de moderação e de autocontrole bem expressos pelas máximas da tradição moral do templo de Apolo em Delfos: “*γνῶθι σαυτόν*” (“conhece-te a ti mesmo”) e “*μηδὲν ἄγαν*” (“nada em excesso”)²¹⁹. Como se pode observar, com Vernant (2009a, p. 48), a sabedoria religiosa grega requeria que o mortal não pretendesse ultrapassar a distância intransponível que o separava dos deuses – este é precisamente o sentido dos preceitos oraculares de Delfos. O homem deveria aceitar seus limites e não aspirar igualar-se a um deus, à maneira de Penteu que, desejando medir forças com Dioniso, atraiu a recusa divina e, assim, causou a própria ruína. Torna-se evidente que o traço distintivo do herói é a sua renúncia de recuar ante a própria destruição, como se seus desígnios e suas proezas sobre-

²¹⁸ Para as mais antigas referências à virtude da moderação, cf. Homero (*Odisseia*, VII, v. 310) e Hesíodo (*Os Trabalhos e os Dias*, v. 692-94).

²¹⁹ Cf. Plutarco, *De garrulitate*, 511 b.

humanas o encorajassem a exceder os fundamentos da ordem divina (cf. Torrano, 1995, p. 17).

Como Cassidy (1991, pp. 31-32) adequadamente assinala, nas *Bacantes*, Penteu foi retratado como um rei que governava movido por sua paixão pelo controle. Como é de esperar-se em tais casos trágicos de apego excessivo a um valor, o herói ambigualmente demonstrou a sua falta de habilidade em controlar a si mesmo – apesar de rei, ele falhava em corresponder à sabedoria requerida pela norma cultural grega e, assim, representava a perversão unilateral de seus princípios. Para Penteu, a libertação feminina e a liberalidade de emoções, que o advento de Dioniso provocou em Tebas, constituíram uma intolerável violação do comando real. Tanto do ponto de vista do dionisismo quanto do ponto de vista da religião da pólis, o herói não era concebido como um rei moderado, mas se revelava excessivo e desequilibrado em seu governo. No pensamento mítico grego, mortais não deveriam defrontar os deuses, e o próprio ato da família real tebana de negar Dioniso submeteu toda a cidade ao poder destrutivo desse deus. Se Penteu já era descontrolado por natureza, a sua inserção no âmbito de Dioniso, o Nume que presidia o destino da família de Cadmo, o conduziu à completa loucura (cf. Torrano, 1995, p. 18).

Com efeito, a singularidade da sabedoria dionisiaca residiu no fato de que certos atos de ὕβρις, orientados pela μανία sagrada, foram alçados à categoria de σωφροσύνη. Em concordância com Torrano (1995, p. 31), da mesma maneira que a loucura tem seu duplo gênero maléfico e benéfico, a transgressão também foi afetada de ambiguidade no domínio de Dioniso. Nesta referência, a transgressão divina das ménades lídias pertencia à σοφία, enquanto a transgressão heroica de Penteu e das irmãs de Sêmele coube à esfera convencional (e, portanto, negativa) da insolência, constituindo, pois, a conduta própria dos loucos (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 400). No reino às avessas de Dioniso, a ὕβρις se torna σωφροσύνη, e o presumido bom senso de Penteu, cujo propósito é o controle unilateral da lei e da ordem na pólis, se revela ἀσέβεια (cf. Cassidy, 1991, p. 32). Já se viu que o paradoxo e a reversão são traços constitutivos da dimensão dionisiaca.

À vista disso, as mulheres tebanas, que deixaram suas casas e famílias assoladas pelo aguilhão de Dioniso, se tornaram as agentes causadoras da reversão da norma social na pólis. Ao abandonarem maridos e filhos, elas atingiram os próprios fundamentos do casamento e, assim, abdicaram de sua integração civilizada na comunidade a fim de habitarem as regiões selvagens, onde se tornavam “Λύσσαις κύνες” (“cadelas de Fúria”: *Bacantes*, v. 977) – isto é, caçadoras bestiais furiosas. De fato, consoante Schwartz (2013, p. 310), tal μανία se

trata de uma mazela epidêmica, retratada como invasão mental, que escravizou as mulheres em benefício da epifania de Dioniso em Tebas. O enlouquecimento feminino, além de consistir no primeiro passo do deus para iniciar toda a cidade nos ritos báquicos, ocasionou uma ruptura da realidade que converteu a pólis não por escolha, mas por imposição. Forçadas a adotar os trajes e os costumes dionisiacos, as mulheres foram exiladas não apenas da cidade, mas também de seu mundo e de suas próprias consciências – em conformidade com o significado literal do termo *ἔκστασις*, cujo sentido é estar fora de si, denotando a mudança abrupta de mente, seu deslocamento do *στάσις* (estado normal) devido a uma situação extraordinária, como o transe maníaco ou a excitação embriagada²²⁰.

É importante ressaltar, ainda com Schwartz (2013, p. 311), que a falta de consciência das mulheres tebanas, como consequência da alienação mental provocada por Dioniso, anulou as funções beatíficas e catárticas da iniciação dionisiaca. Disso decorre que a atividade religiosa, desempenhada por essas mulheres, não consistiu na autêntica prática do ritual báquico, mas apenas caracterizou a mera imitação de sua ação ritual. A exaltação propiciada pela *μανία ἀνόσιος* não trouxe *σωφροσύνη* às ménades tebanas; não havia luz neste ato de epifania, somente visões delirantes, abandono e perversão (cf. Schwartz, 2013, p. 311). Já as bacantes lídias, que compunham o séquito de Dioniso e que exortaram toda a cidade a venerá-lo, exprimiram uma realidade cultural consciente. Como Torrano (1995, pp. 21-22) assinala, o coro de bacantes representava o culto dionisiaco em sua forma tradicional, ao descrever os paramentos iniciáticos, o comportamento e os gestos rituais, e ao narrar o mito de Dioniso e os seus preceitos e exigências religiosas. O ponto de vista favorável do dionisismo se refletia, portanto, no louvor e na celebração das formas tradicionais do culto, consagradas pelo *νόμος* e incorporadas às instituições e atividades da pólis. Desta maneira, a proximidade de Dioniso não rompe permanentemente a normalidade, nem compromete o funcionamento habitual das instituições políticas.

Desertar da pólis, sob o incitamento da *μανία* dionisiaca, significou, então, sobrepujar o controle masculino da sociedade, e tal comportamento certamente ameaçou aqueles homens preocupados com a castidade sexual das mulheres. Penteu tinha essa preocupação: para o herói, a liberdade feminina correspondia à libertinagem. Na perspectiva *ὕβριστης* do rei tebano, controlar a sexualidade das mulheres era uma razão primária para mantê-las em casa – isto significa que a oposição de Penteu reflete um posicionamento masculino que rejeita a liberalidade preponderantemente feminina do culto de Dioniso. Na

²²⁰ Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *ἔκστασις*, εως, ἡ.

imaginação de homens como Penteu, as mulheres aderiam a um complexo de comportamento proibido em benefício de um forasteiro lídio que, oferecendo mistérios dionisiacos a elas, as seduzia e as desviava de suas ocupações maritais na intenção de excitá-las com o vinho num ambiente de luxúria irrefreável (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 215-25). Constata-se que, assim como Licurgo, é precisamente o efeito de Dioniso sobre as mulheres que mais estimula a ὄβρις furiosa de Penteu contra a religião dionisiaca.

Como o prólogo claramente expressa, na perspectiva mítica, são as mulheres que primeiro respondem ao poder de Dioniso: elas constituem o seu séquito íntimo de seguidoras, como as bacantes lídias, e compõem os coros de adoração isoladas na montanha, como as mênades tebanas. Por certo, o mito também exprime que o culto dionisiaco não se restringiria somente às mulheres: o deus exigia a reverência comum de todos (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 208-09). Disso decorre que os homens também deveriam dirigir-se até o monte para executar as danças dionisiacas, à semelhança de Tirésias e de Cadmo – duas autoridades respeitadas em religião e em política que, piamente, apareceram convertidos em bacos: coroados de hera, vestidos com a nébrida e com o tirso nas mãos – os paramentos tradicionais do rito iniciático (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 170-77).

A cena, a qual descreve Tirésias e Cadmo se preparando para subir a montanha, contém uma referência acerca da participação dos outros cidadãos tebanos no culto: Cadmo questionou Tirésias se eles seriam os únicos (μόνοι) na pólis a dançar para Βάκχιος, e o adivinho respondeu que eles dois seriam os únicos (μόνοι) a pensar bem, os outros pensariam perversamente (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 195-96). Kraemer (1979, p. 70) atenta para a possibilidade de que, caso o termo μόνους se refira apenas aos homens, sem abranger as mulheres, a cena é particularmente importante, uma vez que implicaria que a vasta maioria dos homens de Tebas não se submeteram ao culto dionisiaco; embora esta atitude tenha sido, categoricamente, contrária aos desígnios de Dioniso.

Por si mesmo, μόνους pode exercer, aqui, a função de um adjetivo masculino generalizante usado numa situação que inclui homens e mulheres (cf. Scullion, 2013, pp. 15-18). Contudo, na medida em que Dioniso, no prólogo, já havia anunciado que todas as mulheres, em estado maníaco, haviam desertado da pólis e habitavam a montanha do Citéron, tal passagem não pode adequadamente significar que, de todos os cidadãos de Tebas, incluindo homens e mulheres, somente Cadmo e Tirésias adoravam o deus. Logo, é mais provável, pelo contexto, que os heróis idosos estejam se referindo especificamente aos homens de Tebas, visto que as tebanas já estariam praticando, ainda que impelidas, o rito

dionisiaco na montanha. Scullion (2013, p. 14) é partidário de tal interpretação: para o autor, Cadmo e Tirésias expressaram abertamente que foram os únicos homens tebanos que escolheram iniciar-se nos *ὄργια* báquicos. Ao empreenderem a *ὀρειβασία* (rito no qual se vagava sobre as montanhas), os anciãos realizaram a expectativa da participação masculina no rito dionisiaco – ou seja, eles seriam os únicos homens a responder ao apelo direto de Dioniso para que toda a Tebas o reverenciasse como deus nascido de Zeus e de Sêmele (cf. Scullion, 2013, p. 18).

É crucial notar que, a despeito de Cadmo e de Tirésias serem os únicos homens tebanos a participar do culto de Dioniso, não há menção de que eles estejam sob os efeitos da *μανία* dionisiaca, como as bacantes lídias e as mônades tebanas. Mais adiante, Cadmo confirma que ambos os heróis, de fato, juntaram-se às mônades no Citéron (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 1224-25), mas em nenhum momento eles são retratados em *ἔκστασις* – isto é, fora do controle de si mesmos, da própria mente. Nem mesmo há menção de que eles teriam realizado os sacrifícios que foram caracteristicamente associados com o menadismo, a saber, o *σπαραγμός* e a *ὠμοφαγία*. Isto denota que, na perspectiva mítica, a epifania de Dioniso causava frenesi instantâneo apenas nas mulheres e não nos homens, os quais não aparecem sofrendo espontaneamente os efeitos da *μανία*: no mito, os homens só são tomados pela loucura enquanto vítimas de uma punição, nunca enquanto adeptos do culto dionisiaco. As únicas práticas culturais desempenhadas por Cadmo e Tirésias foram a *ὀρειβασία* e a dança executadas, entretanto, em perfeito estado mental, como testemunhado pelo adivinho (v. 195). Para Kramer (1979, p. 70), tal distinção do envolvimento ritual de mulheres e de homens pode indicar que os últimos teriam permissão de participar somente de certas atividades iniciáticas, sendo que as práticas maníacas de entusiasmo e de sacrifício cruento seriam restritas às mulheres²²¹. Dado que a tragédia claramente aponta que os homens realizavam algumas ações

²²¹ Como Bremmer (1984, pp. 275-76) assinala, da mesma maneira que, no mito, o *σπαραγμός* e a *ὠμοφαγία* praticados nos próprios filhos determinam o rompimento das mônades com o *οἶκος*, no ritual menádico histórico, o toque na carne crua e/ou o seu consumo eram os atos que sancionavam o afastamento da mônade de sua casa e cidade. Em uma inscrição milésia de 276/75 a.C., que contém o texto de um contrato de venda do sacerdócio feminino de Dioniso *Βάκχιος*, há o detalhamento dos privilégios e dos deveres da mulher que comprasse esse sacerdócio. A mônade sacerdotisa de Dioniso *Βάκχιος* seria incumbida de presidir o *τίasio* público de mulheres em Mileto. Dentre as atividades culturais que deveriam ser desempenhadas por ela, estava o rito de sacrifício que consistia em “*ὠμοφάγιον ἐμβαλεῖν*” (comer carne crua) em nome de toda a cidade. Tal sentença testemunha que, no menadismo praticado no período Helenístico, o típico sacrifício dionisiaco, a *ὠμοφαγία*, era realizado pela mônade líder do *τίasio*. Ao que parece, o rito da *ὠμοφαγία*, performado diante da cidade, teria o propósito de legitimar o comportamento transgressor das mulheres do *τίasio*, as quais deixavam a cidade para participar dos ritos menádicos. O rito teria começado, portanto, com a manifestação pública de um ato contraventor que consagrava a entrada das mulheres na dimensão de Dioniso. Na ocasião desse evento religioso, o ato sacrificial de “*ὠμοφάγιον ἐμβαλεῖν*” era claramente realizado antes das mulheres partirem para as montanhas. Para consultar a

rituais e não outras, parece verossímil a interpretação de que os homens deveriam reverenciar Dioniso, mas apenas as mulheres seriam entusiasmadas pela *μαγία* e, em tal estado, performariam os ritos mais estimados.

É nítido que o mito trata de uma “cultura feminina da *μαγία*”: todas as passagens que definem o menadismo se referem a mulheres em comportamento extático selvagem, envolvidas em incursões frenéticas para as regiões de natureza (cf. Gernet, 1981, p. 54). Deste retrato deriva a concepção de que somente as mulheres poderiam tornar-se mênades. Em consonância com tal perspectiva, Henrichs (1978, p. 144) frisa que os gregos antigos compreendiam a prática menádica como uma reencenação do mito de Dioniso cercado por suas companheiras frenéticas – logo, os *θίασοι* de mênades reais tinham a intenção de mimetizar as ações das ninfas e nutrizes míticas que teriam criado e, depois, seguido o deus em suas jornadas. Esta é, de fato, a explicação que Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, IV. 3. 2-3) fornece para os ritos dionisiacos trienais estabelecidos na Grécia. Segundo o autor, em muitas cidades helênicas, a cada três anos, grupos báquicos de mulheres se reuniam e, neste período, era lícito que elas ensandecessem, ao mimetizar as mulheres míticas que a tradição consagrava como as companheiras do deus. De acordo com Henrichs (1978, p. 145), o relato de Diodoro consiste na mais antiga tentativa de explicar a periodicidade trietéica do menadismo grego, conforme representado em Eurípides e em muitos outros autores e inscrições tardios. Embora a explicação, dada pelo historiador grego, misture mito e História, ela é instrutiva na medida em que percebe a prática real do culto como uma mimesis da ação divina.

Assim, as mênades eram, por definição, as companheiras divinas e míticas de Dioniso, as quais as mulheres reais imitavam quando se convertiam em bacantes – daí se compreende o fato de que somente as mulheres fossem concebidas no papel de mênades. Sabe-se, com Otto (1965, p. 192), que, durante o ritual dionisiaco de inverno sobre o monte Parnaso, as tíades imitavam as mulheres divinas que teriam acordado o recém-nascido Dioniso *Λικνίτης*, o bebê divino em seu cesto²²² (cf. Plutarco, *Ísis e Osíris*, 35, 364 F). Segundo Pausânias (*Descrição da Grécia*, X, 4. § 3), o único autor antigo que reivindicou ter conversado com mênades reais, as tíades eram mulheres áticas que se juntavam, a cada dois

inscrição milésia e sua respectiva análise, cf. Henrichs, *ZPE* 4 (1969, pp. 235-41). Ver também Henrichs (1978, pp. 149-52).

²²² Sobre o epíteto *Λικνίτης*, ver também Hesíquio (s.v. *Λικνίτης*), e o *Hino Órfico a Dioniso Περικλιόνιος* (46), o qual pode ser consultado no site: <https://www.theoi.com/Text/OrphicHymns2.html#46>. Acesso em 08 de outubro de 2021, às 12h10min. A epifania de Dioniso em Delfos, realizada por intermédio de seu despertar, era provavelmente celebrada durante o mês délfico de *Λαδαφόριος*, correspondente ao início do inverno (cf. Plutarco, *De E apud Delphos*, 388E).

anos, às ménades de Delfos a fim de celebrar os *ὄργια* dionisiacos no Parnaso. Tal congregação menádica, de acordo com Henrichs (1978, p. 153), era de grande antiguidade: sua existência deve ser assumida, pelo menos, desde meados do século V a.C., provável data de encenação da *Antígona*, até o século II d.C., quando Pausânias viu as tíades reais. A concepção mítica por trás desses ritos se revela coerente e antiquíssima, se recordar-se que as mais antigas ménades míticas foram consideradas nutrizas de Dioniso e que o *Λικνίτης* seria o aspecto neonato do deus que elas teriam acolhido. O rito das tíades era desempenhado onde se acreditava que Dioniso teria dançado e delirado com as ninfas corícias, identificadas com as mulheres divinas que teriam criado o deus e, depois, integrado a sua comitiva frenética: no quinto estásimo da *Antígona* (v. 1125-56), o coro relaciona as danças noturnas das ninfas da gruta Corícia às tíades, reputadas como o paralelo délfico das bacantes.

Conforme Sán Cristóbal (2013, p. 291), outras fontes literárias e inscrições atestam a associação de Dioniso e das tíades com Delfos no período Clássico²²³, mas Sófocles é o primeiro autor que vincula estas ménades às danças dionisiacas no santuário – seu testemunho sugere a existência de um ritual dionisiaco muito antigo em Delfos. Conhecendo o *αἴτιον*²²⁴ mítico, fica evidente que os coros de tíades, cuja ação ritual consistia em cuidar do bebê Dioniso e, posteriormente, dançar frenéticas no Parnaso, tomavam o papel das ninfas corícias, imitando as ações maternas e extáticas delas no culto. Semelhantemente às mulheres divinas do mito, as tíades imaginavam acolher o bebê Dioniso e impeliam, ao acordá-lo, que ele se manifestasse a fim de incitar nelas o desejo frenético pela dança.

Além disso, é pertinente assinalar, com Henrichs (1978, p. 124), que as três filhas de Cadmo foram consideradas como modelos míticos por congregações de ménades reais. A cópia romana de uma inscrição da Magnésia na Jônia, que remonta ao período Helenístico, cita um oráculo délfico que instruiu os magnésios a construir um templo para Dioniso e a importar três ménades de Tebas, pertencentes à raça da cadmeia Ino.

ἐλθέτε δὲ ἐς Θήβης ἱερὸν, ὄφρα λάβητε
μαινάδας, αἱ γενεῆς Εἰνοῦς ἄπο Καδμηεῖς·
αἱ δ' ὑμεῖν δώσουσι καὶ ὄργια καὶ νόμινα ἐσθλὰ
καὶ θιάσους Βάκχοιο καθειδρύσουσιν ἐν ἄστει.
κατὰ τὸν χρησμόν διὰ τῶν θεοπρόπων ἐδόθησαν

²²³ Cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 22-26; Aristófanes, *Nuvens*, v. 603-06. Dioniso e as tíades foram representados no frontão oeste do templo de Apolo em Delfos. Essa obra, pertencente ao século IV a.C., foi atribuída aos escultores atenienses Práxias e Andróstenes, e pode ser consultada no site: <https://ancient-greece.org/architecture/delphi-temple-of-apollo.html>. Acesso em 11 de outubro de 2021, às 12h32min.

²²⁴ Causa ou razão histórica (cf. Pickard-Cambridge, 1927, p. 195). Neste contexto, refere-se ao mito etiológico, cuja função é narrar a origem e/ou a causa de um rito, culto ou costume que passou a ser praticado socialmente. Ver também Liddell e Scott, 1996, αἴτι-ος, α, ov.

ἐκ Θηβῶν μαινάδες τρεῖς, Κασκώ, Βαυβώ, Θετταλή (...)²²⁵.
(*IMagn.* 215(a). 24-30).

De acordo com Henrichs (1978, pp. 136-37), a inscrição da Magnésia fornece um importante testemunho acerca do menadismo histórico praticado não apenas na Jônia, mas também em Tebas – sem tal inscrição não seria possível saber, com certeza, que ritos menádicos foram desempenhados na terra natal de Dioniso. No mito, Tebas é manifestadamente a fortaleza do menadismo, e as três filhas de Cadmo aparecem como as mais proeminentes mônades míticas que parecem pertencer, inclusive, a um estrato do mito dionisiaco mais antigo que as três Miníades ou as três Protíades. Assim, não é fortuito o fato de que as mônades, as quais os magnésios importaram de Tebas, fossem três em número: as três mônades tebanas eram as contrapartes das três filhas de Cadmo – o que indica uma próxima correspondência entre o mito local e o ritual na Tebas do período Helenístico. A proveniência tebanas das mônades reais, ainda com Henrichs (1978, p. 138), era presumivelmente vista como a manutenção de um bom vínculo com a tradição dionisiaca: as mônades eram da raça de Ino. A ilha de Tinos também considerou Tebas como a casa do menadismo ritual: uma inscrição fragmentária, presente numa tumba, relata que uma mônade real participou dos ritos da moça da raça de Agenor, o avô paterno de Ino²²⁶. Embora nas *Bacantes* não haja nenhuma menção de que Ino tenha sido uma tia mais proeminente de Dioniso, o mito de nascimento a concebe como a primeira nutriz do deus assolada pela *μανία* furiosa.

Desse modo, constata-se, com Henrichs (1978, p. 143), que Ino, a reputada mônade mítica, foi claramente concebida como um modelo para as mônades reais que reivindicavam descender dela. Tal é mais um testemunho de que as mônades históricas conscientemente imitavam as mônades que elas conheciam do mito. Logo, a antiga concepção do menadismo, com sua consciente fusão de mito e de culto, nos leva a reconhecer que certas práticas do mito dionisiaco, relatadas na poesia arcaica e no drama ático, refletem o menadismo histórico – isto é, trata-se de narrativas etiológicas. Sabe-se que o mito de Licurgo, descrito na *Ilíada*, evoca a perseguição ritual de mônades reais no festival da *Agriônia* realizado na Argólida e na Beócia (cf. Otto, 1965, pp. 118-19); o topo das

²²⁵ “Ide à terra sagrada de Tebas, a fim de pegar mônades da raça da cadmeia Ino. Elas darão a vós ritos secretos e tradições nobres e estabelecerão tíasos de Baco na cidade. De acordo com a resposta do oráculo e por meio do conceder dos profetas, três mônades foram trazidas de Tebas: Kosko, Baubo e Thettalé”. O prefácio da inscrição registra os nomes dos profetas como Hermonax, filho de Epicrates, e Aristarco, filho de Diodoro (cf. *IMagn.* 215(a)10). A imagem da inscrição completa pode ser consultada em Henrichs (1978, p. 124).

²²⁶ Cf. *IG* 12.5.972. A inscrição pode ser consultada em Kaibel (1878, p. 358, fr. 871).

montanhas, como o *locus* menádico por excelência, aparece proeminentemente nos poemas dionisiacos de Alceu (fr. 56 Page) e de Anacreonte (fr. 357 Page); e as ninfas portadoras de tochas, retratadas nas tragédias a dançar em Delfos, próximo da gruta Corícia, são o arquétipo mítico das tíades dançarinas.

Para Henrichs (1978, pp. 121-22), o menadismo, conforme representado nas *Bacantes*, contém elementos derivados do culto real. A documentação epigramática²²⁷ mostra que o menadismo histórico, na Grécia, sustentou algumas similaridades com as práticas menádicas descritas nas *Bacantes*, como a dança frenética, a *ὀρειασσία*, o porte de tirsos e de tochas. Entretanto, no que tange às ações não mencionadas pelas inscrições, tal tragédia deve permanecer uma fonte não confiável devido à seguinte razão: visto que, para os gregos, o culto menádico foi uma encenação do mito, as *Bacantes* constituem a dramatização da dramatização – isto é, enquanto teatro, a tragédia transpõe o drama ritual para um drama fictício. Por mais que as *Bacantes* seja inspirada no culto dionisiaco, ainda nos faltam critérios objetivos que nos permitam diferenciar plausivelmente a mimesis ritual da mimesis poética. De todo modo, deve-se ter em mente que tal tragédia, com sua interpretação ritualística do culto dionisiaco, foi uma fonte potencial de inspiração para o próprio culto menádico mais tardio.

Dado que as seguidoras humanas do deus imitavam o comportamento das seguidoras divinas, estas, por sua vez, refletiam o comportamento do próprio deus (cf. Otto, 1965, p. 134). Como o mito descreve, Dioniso é a divindade entusiasmada pela *μανία* selvagem: se a loucura das Protíades, em uma das variantes míticas, teria sido infligida por Hera, o mesmo teria ocorrido com o deus; se as mônades eram retratadas como caçadoras selvagens e furiosas, Dioniso simbolizava o perfeito caçador frenético; se as mônades despedaçavam animais, elas agiriam assim não apenas porque o deus sacrificava deste modo, como inúmeras imagens em vasos o demonstram, mas também porque o próprio Dioniso teria sofrido tal desmembramento nas mãos dos Titãs (cf. Henrichs, 1978, p. 144). Na descrição e imagética mítica, consoante Otto (1965, p. 135), o comportamento e atributos das mônades dimanam da forma divina de Dioniso, como o párodo das *Bacantes* tão claramente atesta. O deus foi explicitamente definido como *μαινόμενος* – a natureza das mônades, da qual elas derivam o seu nome, é, pois, a natureza de Dioniso.

²²⁷ Cf. a inscrição de Magnésia *IMagn.* 215 (a-b) que remonta ao século III a.C.; as inscrições menádicas de Mileto que se referem, respectivamente, ao epitáfio de uma mônade local, pertencente ao século III ou II a.C., e ao contrato de venda do ofício de sacerdotisa de Dioniso no século III a.C. Ambas as inscrições, bem como a sua análise, podem ser consultadas no *Supplementum Epigraphicum Graecum* (1969, n. 4, pp. 223-241). Sobre a inscrição de Magnésia, ver nota 225.

Em suma, a função de mênade foi miticamente da mulher; e, assim sendo, as mulheres deveriam desempenhar as ações centrais do ritual. No que lhes diz respeito, os homens teriam a obrigação de prestar reverência a Dioniso, mas, ao que parece, não na condição de “homens loucos” – é relevante pontuar que não existe evidência de um termo masculino equivalente à “mênade” (cf. Scullion, 2013, p. 4). Do ponto de vista ideológico, é crível que os homens tenham preferido não se identificar com a loucura inspirada das mênades (cf. Scullion, 2013, p. 6).

Isto posto, deve-se salientar que, para Penteu, as mulheres tebanas envolvidas no ritual dionisíaco, regado a vinho e praticado nas regiões isoladas do *ἀγρός*²²⁸, estavam agindo de acordo com a sua disposição natural. É significativo o fato de que o rei não tenha atribuído o comportamento das tebanas à intervenção divina, mas sim às propensões inerentes ao *γένος γυναικῶν* (raça das mulheres) – na visão de Penteu, a celebração executada pelas mulheres seria um pretexto para a embriaguez e a orgia libidinosa (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 261-62).

Desse modo, em sua primeira aparição na peça, o basileu já exprime preocupação com a manutenção da ordem em Tebas, visto que as mulheres estavam transgredindo as normas sociais mediante o comportamento extático e o abandono dos deveres domésticos à escusa de praticar *βακχεύματα* na montanha – conduta suspeita de depravação dado que, para honrar o falso Nume, elas deveriam consumir crateras de vinho e ter relações sexuais com homens que participassem do ritual báquico (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 215-225). Na imaginação admiravelmente lasciva de Penteu, o sedutor lídio (o próprio Dioniso) estaria a aliciar as mulheres, convencendo-as a liberarem os seus congênitos instintos luxuriosos e selvagens para honrar um falso deus (v. 233-41). Entretanto, com tal comportamento, elas venerariam efetivamente Afrodite – em outras palavras, seria pelo sexo que as tebanas se dirigiam para as montanhas (v. 224-25). Penteu consolida sua oposição a Dioniso, ao declarar que o verdadeiro filho de Sêmele teria sido fulminado com a mãe pelo raio de Zeus – logo, o deus Dioniso, que o forasteiro propagava, seria uma falácia (v. 242-45). Daí provém a sua legitimidade para aprisionar as bacantes e expedir ordem de prisão contra o sacerdote dionisíaco: na perspectiva do rei, ele não estaria lidando com um deus autêntico, mas sim com um estrangeiro corruptor de mulheres (v. 226-32; 246-47).

Significativamente, tudo o que há de mais nocivo na religião dionisíaca, segundo as acusações de Penteu, passa pelas esferas feminina e sexual. Até mesmo a aparência

²²⁸ O termo *ἀγρός* designa o território selvático fora dos limites da pólis civilizada (cf. Segal, 1999, p. 1). É onde se cultivam os campos de cereais, e onde se pastoreiam os rebanhos. O *ἀγρός* é um local de natureza, onde vivem as bestas selvagens (cf. Segal, 1999, p. 3).

humana de Dioniso é perigosamente feminina e lúbrica – o que explicaria a alta adesão das mulheres aos mistérios báquicos propagados por ele, como o rei eventualmente repara quando conversa com o deus pela primeira vez (v. 453-59). Conforme Just (2009, p. 180), Penteu fez da aparência efeminada de Dioniso um sinal de luxúria femeeira – um bom exemplo, ainda que complexo, da tendência do rei de obscurecer a distinção sexual física, ao classificar rapazes e moças bonitos juntos, enquanto mantém uma distinção moral, ao categorizar o erotismo como um atributo feminino e a resistência ao desejo sexual como um traço masculino. Deve-se observar que, nos olhos de Penteu, Dioniso é efeminado e homossexualmente lascivo – ambas características que transgridem o austero ideal de autocontrole masculino.

De fato, ainda com Just (2009, pp. 182-83), o governante tebano estava errado em negar a divindade de Dioniso e em enxergar os efeitos do ritual dionisíaco sobre as mulheres meramente como o reflexo da natureza supostamente turbulenta delas. Em última análise, os atos transgressivos das mênades eram divinamente sancionados e eram considerados socialmente e moralmente corretos. No entanto, a despeito da legitimidade religiosa de sua atuação, o comportamento das bacantes ainda corresponde à visão ideológica que concebeu as mulheres como menos propensas à civilidade e à ordem. Penteu, um homem, permanece com a imagem de defensor/representante da propriedade social, da moral e da racionalidade (ainda que de um modo estreito e repreensível); enquanto Dioniso efeminado e as suas seguidoras femininas devem se manifestar, de acordo com as convenções culturais, como os representantes do excesso, do selvagem, do irracional e do extático (embora de um modo divinamente sancionado). Se a tragédia *Bacantes* trata da necessidade da pólis e dos homens de receber bem a transgressão e o selvagem na forma divina de Dioniso, o drama explora igualmente a concepção ideológica de que estes traços já tinham sua presença latente na sociedade através das mulheres. Respalçadas pela ordem divina ou excedendo a ordem humana, a ameaça à estabilidade e aos fundamentos da comunidade provinha regularmente das mulheres.

As mulheres dionisíacas, então, seriam justamente aquelas que teriam excedido o lugar que lhes era atribuído pela sociedade. O mito estabelece estas mulheres geograficamente e moralmente fora da admitida ordem da civilização – Dioniso se manifesta, assim, como o senhor de uma religião que teria o poder de afetar as mulheres e de fazê-las retornar, ainda que temporariamente, ao seu suposto estado natural de selvageria. Disso decorre que a mênade materializava certas inclinações atribuídas à natureza fêmea em geral. De acordo com

o ponto de vista ideológico-cultural grego, os impulsos emocionais femininos eram considerados como uma concretização de forças externas – o erotismo, os apetites (desejos físicos) e as paixões – que destruíam os homens (cf. Just, 2009, p. 189). Por certo, a loucura frenética e as mulheres, influenciadas por seus instintos sem controle, constituíram os agentes óbvios para instaurar a *reversão da ordem* dentro da pólis civilizada. Assim, além das mulheres possuírem uma suposta disposição natural que as afastaria do mundo ordenado, há Dioniso, um deus que reivindicava o egresso delas da cidade para as montanhas onde, entusiasmadas pela *μαγία*, elas se convertiam em criaturas do selvagem, à semelhança das ninfas nutrizes e das bestas furiosas. O primeiro relato do mensageiro (v. 677-774) fornece uma instigante imagem das mulheres restituídas ao seu estado de natureza, libertas do jugo do casamento e da sociedade.

O primeiro mensageiro é um pastor de gado que, ao apascentar seu rebanho na montanha do Citéron, encontra os três tíasos de mônades liderados por Autônoe, Ágave, mãe de Penteu, e Ino – as três princesas enlouquecidas da família real de Tebas. Tal relato descreve as bacantes tebanas em momentos diversos. Primeiro (v. 680-713), o pastor se depara com as mônades adormecidas, sem a presença de qualquer homem que as velasse – o abandono e a inocência desta cena levam o mensageiro a atestar a castidade e sobriedade das mulheres dionisiacas, em contraponto com as suposições lascivas de Penteu, o qual as imaginava continuamente embriagadas de vinho e ocupadas de Afrodite na floresta. Ágave, ao despertar com o mugido dos bois, exorta as demais mônades a desadormecer: todas se erguem em surpreendente harmonia – jovens, velhas e donzelas ainda sem jugo. Diante dos olhos do pastor, oculto nos arbustos, as mônades principiam a executar o ritual: soltam os cabelos e recompõem os paramentos báquicos, servindo-se de serpentes como cintos. Na montanha, as mulheres não usam os cabelos ajeitados, nem mesmo roupas convencionais e calçados, mas sim as nébridas, coroas de hera e os tirsos – isto significa que elas abdicaram do aspecto civilizado de seus corpos, estabelecendo-se mais próximas da natureza (cf. Caballero, 2013, p. 172). Como Bremmer (1984, p. 277) assinala, cabelos soltos e pés descalços foram traços de liminaridade na Grécia. E, no caso das *Bacantes*, tais características ressaltaram a separação das tebanas do mundo ordenado da pólis: na medida em que elas se tornaram mais similares às ninfas, elas perderam a típica aparência da mulher cidadina. Ao remover os ornamentos individualizantes de seus penteados e calçados, as mônades ficaram, pois, idênticas umas às outras: para Dioniso, todos os adoradores seriam iguais.

Com a preparação das mênades tebanas para o ritual, os milagres começam a ocorrer: as mulheres puérperas, que, enlouquecidas, abandonaram os filhos na cidade, acolhem filhotes de animais selvagens nos braços e oferecem-lhes o leite dos seios – no estado de fêmeas maternas, cujo instinto não conhece limites, elas não discriminam rebentos de bestas. Como já se observou, as mênades são essencialmente mães e nutrizes: ao viver na montanha, onde compartilham uma vida selvagem ao lado dos animais, elas amamentam os filhotes como se fossem o infante Dioniso. Agindo deste modo, elas reencenam a própria criação do deus que foi assim adotado pelas ninfas (cf. Otto, 1965, pp. 101-02). Outras mênades, ao bater os tirsos nas pedras ou na terra, fazem brotar fontes de água e de vinho. Consta-se que, a despeito da verificada tranquilidade sóbria destas mulheres, Dioniso assegura a criação de fontes naturais de vinho para o seu consumo. Logo, a cisma de Penteu, de que as mulheres, isoladas na montanha, transgrediam a proibição estrita de beber vinho (cf. Bremmer, 1984, p. 270), não é infundada: elas ingerem vinho em seus ritos – prática, à revelia da imposição cultural, completamente justificada para os parâmetros do ritual extático. Consoante Caballero (2013, p. 173), o vinho propiciaria a euforia entusiasmada nas mênades e, desse modo, o deus as libertaria das amarras das convenções sociais. Ainda assim, é notório que o comportamento destas mênades não é associado com a embriaguez – parece que o consumo de vinho, segundo a perspectiva mítica do ritual iniciático, garantiria apenas a conservação do entusiasmo, e não se encerraria no embebedamento trivial.

O mito, então, descreve claramente a autossuficiência alimentar das mênades, viabilizada pelo domínio de Dioniso sobre a natureza vegetal e líquida. Além da água e do vinho, o deus também fornece leite para as mulheres: basta que elas cavem a terra com as pontas dos dedos para que jatos de leite jorrem. Dos tirsos pinga fluxo de doce mel. Testemunhando tantos prodígios executados por mulheres mortais, o pastor adverte Penteu de que, se o rei lá estivesse, honraria Dioniso, deus verdadeiro, com preces e não com vitupérios. Sabe-se que, na tradição mítica, Dioniso era intimamente vinculado à fertilidade na agricultura: o deus seria “*quem forma a cacheada uva para os mortais*” (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 651). Por certo, conforme Segal (1997, p. 65), é notório que os milagres do deus para suas adoradoras, além de dar-se às margens da pólis grega, ignoravam o trabalho civilizado do homem comum de domesticar a natureza e de colher seus frutos. O leite, emanado da terra, não era um produto civilizado, mas sim um excepcional presente divino que evocava a Idade de Ouro, época mítica em que a terra espontânea e copiosamente produzia tudo de que os homens necessitassem (cf. *Os Trabalhos e os Dias*, v. 109-26).

Ainda que a imagem seja idílica, com mulheres livres vivendo em harmonia num mundo generoso de natureza magicamente sob o seu comando, a independência agrária das tebanas serve para reforçar um fato subversivo já mencionado pelo mensageiro. Como Segal (1997, p. 66) agudamente observa, ao preterir os implementos culturais da agricultura, as mulheres estavam a atacar os fundamentos de sua própria comunidade, visto que a agricultura simbolizava a domesticação da natureza selvagem que fez o surgimento da pólis possível. Mais cedo foi dito que as mulheres puérperas ofereciam o seio para filhotes de animais selvagens, mas em prejuízo de seus filhos recém-nascidos – os descendentes dos cidadãos tebanos foram abandonados à própria sorte pelas mães. Ao dar a uma besta selvagem o leite do seio, que deveria ser destinado à criança no interior seguro do *οἶκος*, as mulheres atuavam, de um modo invertido, a sua função de garantidoras da vida. Sob o aguilhão de Dioniso, elas ficavam “sem jugo” e se contrapunham aos aspectos nutridores de sua condição civilizada, revertendo-os para o seu potencial selvagem.

É importante frisar, ainda com Segal (1997, p. 59), que, no sistema codificado de metáforas da poesia clássica grega, as designações “donzela sem jugo” ou “ninfá” têm um significado social específico. Tais termos denotam a posição ambígua da mulher não casada que já estava pronta para deixar o *οἶκος* do pai, mas que ainda não estaria “domesticada” como membro de uma nova família. Depois da transição para a condição de esposa, efetivada pelo casamento, a mulher alcançaria a posição de membro eventualmente civilizado da comunidade e, assim, se tornaria a “terra arada” que sustentaria a produção de filhos legítimos sob o cultivo praticado pelo “marido-lavrador” (cf. Menandro, *Περικειρομένη*, fr. 720).

Consoante Segal (1997, p. 59), a domesticação de animais, a agricultura e a interioridade do espaço são homólogas aos códigos que implicitamente definem a posição subordinada da mulher na ordem civilizada. A donzela “sem jugo”, portanto, estaria num estado limiar, entre natureza e cultura, bestial e humano. Habitando as margens, ela seria análoga a uma besta selvagem, sujeita a vagar nas florestas e montanhas, e passível de irrupções de loucura, de instabilidade e de atos violentos. Entretanto, de forma excepcional, na situação de *reversão da ordem* instituída pela incursão de Dioniso em Tebas, as virgens não eram as únicas “sem jugo”: todas as mulheres estavam livres, inclusive as esposas – o seu estado natural, do qual os homens e a civilização as arrancaram, foi restaurado pelo deus. As mulheres casadas se livraram de seus jugos ao abandonar os filhos que elas geraram para os maridos e a pólis, e ao adotar criaturas selvagens para as quais elas ofereciam os seus dons

nutridores. As esposas descartaram o jugo que as civilizava e, assim, regressaram à esfera maníaca e selvagem condizente aos seres fêmeos.

Em vista disso, as mênades nada mais seriam do que mulheres gregas normais restituídas, pela intervenção divina de Dioniso, ao estado de natureza – o seu suposto estado inato. Na tragédia de Penteu, as mênades se revelam como mulheres atraentemente livres e extáticas, mas que podem colocar em risco a domesticidade e a vida ordenada na pólis: sejam mulheres sexualmente experientes, sejam donzelas inocentemente sedutoras, elas representam uma sensualidade que é oposta à castidade marital. As mênades contrastam com o ideal doméstico, sobretudo, por estarem localizadas no mundo estranho, além dos limites da pólis. Na medida em que elas se associam ao mundo maníaco das perambulações de Dioniso, as mulheres dionisiacas residem, por definição, nas fronteiras da civilização. Todas elas, donzelas e esposas, são representadas não apenas como parte constitutiva de uma dimensão estranha, mas como parte de um mundo de natureza. A despeito de contrastarem com a esposa, as mênades, de fato, evocam a sua presença: por mais que sejam mulheres numa condição radicalmente diferente, algumas delas ainda seriam as esposas que Dioniso arrebatou de seus lares.

Em realidade, as mênades são variações possíveis da estrutura subjacente à condição de mulher. As similaridades e as diferenças entre a condição de mênade e a condição de donzela e de esposa parecem mapear uma tipologia de traços combinados e opostos que se referem à ideologia cultural acerca da natureza feminina. Entre a mênade de um lado e a esposa do outro, uma oposição é criada entre a mulher como criatura do selvagem e a mulher como modelo de domesticidade: elas representam dois extremos, tanto na perspectiva do espaço geográfico quanto na perspectiva de suas funções sociais. A donzela, por sua vez, como se assinalou acima, é uma figura intermediária que sugere uma continuidade que se estende da mênade à esposa, visto que a virgem está situada precariamente entre o selvagem e o doméstico. Mas, na medida em que a mênade pode ser uma esposa, temporariamente convertida em louca por Dioniso, ela também é concebida como uma figura mediatária, situada entre a natureza e a cultura: como uma seguidora de Dioniso, ela é análoga às ninfas nutrizes do deus, uma criatura pertencente à esfera selvagem; ao retornar para a vida ordenada na pólis, depois de sua consagração aos ritos dionisiacos, ela adere novamente às convenções sociais. Assumindo o seu posto no interior do *oἶκος* de um homem, a mulher dionisiaca se torna de novo a esposa fiel e mãe de filhos. Contudo não se deve deixar enganar: Dioniso mostra que a esposa não é uma mulher permanentemente

domesticada, oposta às mulheres do selvagem – em realidade, a esposa é uma mulher em seu estado domesticado, o produto de sua incorporação na instituição do casamento. Dado que a domesticação da mulher não é inteiramente definitiva, o mito e o ritual dionisiacos estabelecem que elas devem usufruir de um parcial relaxamento do casamento e da subjugação.

De um modo ou de outro, enquanto mulheres, as mônades são essencialmente criaturas do selvagem, habitantes de um mundo de natureza com o qual elas têm forte afinidade e sobre o qual elas exercem comando. Neste sentido, elas se parecem muito com as ninfas – seres femininos de vida longa, jovens e semidivinos, que povoam a mitologia grega como guardiãs das fontes, dos rios e bosques (cf. Just, 2009, p. 161). Como as ninfas, as mônades são parte de um mundo idílico de natureza do qual os homens costumam extraí-las – procedimento que o pastor e seus companheiros procuram realizar. Entretanto, tendo em vista de que se trata de criaturas selvagens, as mônades apropriadamente portam aqueles atributos bestiais que fazem delas caçadoras perigosas. No relato do mensageiro, elas se revelam sedentas por sangue e, até mesmo, atacam os assentamentos humanos. Com a aproximação de homens não participantes do ritual báquico, as mônades tebanas mudam de ninfas gentis para cadelas de caça frenéticas (v. 731-33).

No segundo momento da exposição do pastor (v. 714-47), descobre-se que ele não estava sozinho, mas sim na companhia de outros vaqueiros. Reunidos, eles resolvem discorrer acerca dos prodígios femininos que testemunham; e um vadio da cidade, na intenção de angariar o favor do rei, persuade todos a caçar as tebanas a fim de retirá-las do Citéron. Decididos a cumprir tal empreitada, motivados pela ilusória mansidão das mônades, eles as atacam justamente na hora ritual, quando tudo se faz Baco: mulheres, montanha e feras. Ao tentar capturar Ágave, enquanto dança aos saltos, o pastor falha e, assim, denuncia todos os homens escondidos. A reação das tebanas não poderia revelar-se mais violenta: Ágave convoca as demais mônades a revidar, como cadelas, a caça imposta por homens não iniciados no ritual. Por sorte, os pastores conseguem fugir e evitar a laceração das mônades, pois elas se deparam com o rebanho de bovinos, o qual atacam com mãos sem ferros: a vaca é dilacerada e os vitelos são desmembrados – por toda parte há pedaços de carne, costelas e cascos. Touros ferozes são igualmente vencidos pelas donzelas, as quais os derrubam no chão com facilidade, rasgando as suas carnes.

No terceiro momento da narrativa (v. 748-68), as mônades tebanas ainda estão furiosas com a profanação dos mistérios báquicos. Posto que não conseguiram apanhar os

homens ímpios que as espionavam, elas resolvem vingar o ultraje nos aldeamentos próximos do sopé do Citéron. Como inimigas de sua própria terra, as mênades pilham os povoamentos e roubam as crianças das casas. Além disso, elas demonstram as capacidades sobre-humanas de carregar objetos presos aos ombros e de não se ferir nem com fogo nem com armas. Pillados por mulheres, os homens tentam defender-se, recorrendo às armas, mas as mênades não se ferem ao serem atingidas. Em contrapartida, quando revidam com os tirsos, as mênades machucam os homens, colocando-os em fuga. Dada a situação excepcional, a saber, das esposas e das donzelas colocando homens, com experiência em batalhas, para correr, o pastor reconhece que elas são auxiliadas por um dos grandes deuses. No assalto investido, as mênades afirmam a pronunciada participação de Dioniso em Ares (v. 302-05): além de convertê-las em ninfas nutrizes, o deus as transforma em guerreiras sanguinárias. Finda a reação contra os olheiros não iniciados, elas regressam ao Citéron, e limpam-se do sangue: as serpentes lambem as gotas de sangue aderidas em suas faces, e as fontes anteriormente abertas por Dioniso lavam os seus corpos. Vitoriosas, as mênades restabelecem a harmonia báquica, constatada no primeiro momento do relato. Nota-se que a represália das mulheres ocorreu conforme a promessa de Dioniso que advertiu que atacaria com as Loucas, caso os homens tentassem retirar, por força, as tebanas do Citéron (v. 50-52).

Assim, a morte invadiu a dimensão de Dioniso que, num primeiro momento, foi caracterizada pelo esplendor de vida que envolveu as mulheres e a terra encantadas por ele. Para além do caráter beatífico da *μαρία* dionisíaca, há nela o aspecto de horror e violência que se revela nos atos das mênades, possesas por uma loucura que não é somente benigna, mas também funesta (cf. Otto, 1965, p. 103). Em verdade, consoante Otto (1965, pp. 105-06), a terrível selvageria destas mulheres, que previamente haviam se mostrado tão maternais e virtuosas, aparece como a punição infligida aos mortais que desprezaram e negligenciaram o culto do deus. No entanto, deve-se reconhecer que essa mesma selvageria também reincide onde não existe *ἀσέβεια* contra Dioniso – tal comportamento encontra expressão nos sacrifícios cruentos feitos para o deus. Disso decorre que a mais destrutiva erupção de loucura pertence à dimensão dionisíaca tanto quanto o êxtase e a liberalidade. Como a contraparte do instinto maternal, a selvageria das mênades recai sobre os filhotes das bestas, os quais elas amamentam em seus seios e, logo depois, desmembram e devoram – de fato, uma performance que evoca os atos das mães que, sob influência da *μαρία* *ἀνόσιος*, matam os próprios filhos. A terna loucura maternal não prevalece, portanto, por muito tempo entre as mênades: subitamente se transforma na loucura destrutiva.

A loucura dessas caçadoras sanguinárias teve seu início na prática de uma maternidade pervertida que não conhecia limites. As mônades, contudo, só estavam a seguir as experiências de seu deus (cf. Otto, 1965, p. 109). As ações violentas dessas mulheres refletem a loucura devastadora que assolou o próprio Dioniso: o deus recém-nascido quase foi vítima da *μανία* filicida de Ino, uma das mulheres reputadas como mãe adotiva do deus. À vista disso, quando as mônades adotavam filhotes e, depois, os matavam ferozmente, elas estavam, em realidade, a mimetizar a relação ambígua que Dioniso teve com a maternidade: filho amorosamente adotado por uma mãe que, num rompante maníaco, desejou a sua destruição. Dado que o deus não experimenta apenas o aspecto extasiado da *μανία*, mas também o seu lado furioso, ele exige que ambas as condições sejam vivenciadas por suas seguidoras, mães e nutrizes. A face terrível da loucura é manifestada, sobretudo, nas ações de maternidade pervertida.

Há, de fato, um mito que corrobora claramente a interpretação de que as ações violentas das mônades reproduzem o destino de Dioniso. É precisamente no mito de Dioniso Zagreu, conforme Otto (1965, pp. 191-92), que se constata que aquilo que é feito com filhos e filhotes, nos mitos dionisiacos, é nada além do que foi feito com o próprio deus. Como se viu, nesse mito, o infante Dioniso, concebido como o “grande caçador”, foi assaltado pelos Titãs que o dilaceraram e devoraram – assim como as mônades faziam com os rebentos. Os traços desse mito, portanto, não são incidentais: eles tomam seu significado da natureza e da experiência de Dioniso – o deus é dilacerado e devorado na primeira fase de sua infância justamente porque ele é o destruidor e devorador de rebentos (cf. Otto, 1965, p. 195). O caçador selvagem (“*Ζαγρεύς*”) foi ele mesmo caçado; o destruidor de homens (“*Ἀνθρωπορραΐστης*”) foi ele mesmo destruído: quando a sina de *precariedade* alcança Dioniso, ele tem experiências muito semelhantes daquelas que impõe às suas vítimas. Da mesma maneira que as mulheres, na dimensão dionisiaca, matam seus próprios filhos e/ou dilaceram filhotes de animais adotados, devorando-os depois, assim Dioniso, ainda criança, foi perseguido pela loucura assassina de Ino e foi destruído pela voracidade dos Titãs. A despeito disso, o caráter furioso deste deus e os seus epítetos terríveis não deixam de revelar que ele também é um destruidor feroz e impiedoso.

Dioniso era considerado um caçador frenético: Ágave o louvou como o “caçador sábio” que conduziu as mônades na caça a Penteu (v. 1189-91)²²⁹, exaltação a qual o coro respondeu confirmando a qualidade predadora do deus (v. 1192). Já se viu que a canção do

²²⁹ Ver também Ésquilo, *Eumênides*, v. 24-26.

párodo retrata Dioniso, no auge do frenesi báquico, a caçar o bode, tomado por uma fome voraz de carne crua (v. 139: “ὠμοφάγον χάριν”). A sede de sangue das mônades coincide, portanto, com a sede de sangue do deus: é expressivo que, em diversas imagens de vasos, Dioniso aparece com um fauno dilacerado nas mãos, e dançando em excitação selvagem como uma mônade²³⁰.

Com efeito, caçar, na dimensão dionisiaca, corresponde a matar por desmembramento e, depois, alimentar-se da carne fresca do animal apanhado. Tais atos, como Otto (1965, p. 109) bem observa, não descrevem o caçador humano: eles descrevem, mais apropriadamente, a besta de rapina – este é precisamente o significado do termo ὠμηστής que costuma designar leões²³¹. Quando Hécuba, na *Ilíada* (XXIV, v. 207), se referiu a Aquiles como um homem cruento e traiçoeiro (“ὠμηστής καὶ ἄπιστος”), a rainha estava a compará-lo com uma impiedosa besta de rapina; e o paralelo é verdadeiro para as ocasiões em que os adjetivos ὠμοβόρος e ὠμοφάγος²³² qualificam as mônades, cujas ações sanguinárias e assassinas são muito semelhantes aos assaltos de animais predadores. Assim, Opiano (*Cinegética*, IV. 230-38) estabelece, de modo sugestivo, a relação entre a mônade e a pantera²³³: o poeta concebeu que as panteras teriam se originado das antigas seguidoras de Dioniso – as mônades.

Ademais, Otto (1965, pp. 113-14) ressalta que, no universo divino, para além de Dioniso, o adjetivo da besta de rapina é somente atribuído às bestas do submundo. Hesíodo (*Teogonia*, v. 300; 311) usa o adjetivo ὠμηστής para descrever a ninfa carnívora Víbora e seu filho, o cão infernal Cérbero. Além do cão do Hades, Víbora pariu o Leão de Nemeia e a Esfinge tebana. Significativamente, há uma tradição segundo a qual foi Dioniso quem enviou a Esfinge aos tebanos²³⁴. De fato, dentre as referências que relatam a origem da Esfinge, existe uma que afirma que ela teria sido uma mônade – especificamente uma mulher tebana que Dioniso enlouqueceu²³⁵.

²³⁰ Ver notas 160, 164 e 165.

²³¹ Cf. Heródoto (V, 92.2): “λέοντα καρτερὸν ὠμηστήν” / “leão forte e carnívoro”; Ésquilo (*Agamêmnon*, v. 827): “ὠμηστής λέων” / “carnívoro leão”.

²³² Cf. Apolônio de Rhodes, *Argonáuticas* (I, v. 636): “Θυιάσιν ὠμοβόροις” / “Tíades omófagas” (i.e., comedoras de carne crua); Luciano de Samósata, *Dioniso* (II): “τὰς δ’ οὖν ποιμένας διηρπάσθαι ἤδη ὑπὸ τῶν γυναικῶν καὶ διεσπάσθαι ἔτι ζῶντα τὰ θρέμματα: ὠμοφάγους γὰρ τινὰς αὐτὰς εἶναι” / “Os rebanhos até já estavam a ser assaltados por estas mulheres, que despedaçavam os animais ainda vivos, pois algumas delas alimentam-se de carne crua”. Tradução de Custódio Magueijo (2013, p. 48).

²³³ Outros autores atestam a associação entre as mônades e os felinos de rapina, como Sêneca (*Hércules no Eta*, v. 241-45) e Filóstrato (*Imagens*, I, 19.4). Cf. Jácome (2013, pp. 535-36).

²³⁴ Cf. o escólio às *Fenícias* de Eurípides, v. 1031.

²³⁵ *Ibidem*, v. 45.

O deus e suas seguidoras não são apenas associados às bestas cruentas, mas também compartilham atributos com as criaturas do Hades, determinadas pela loucura furiosa. Tal é o caso das Erínias, deusas abomináveis vingadoras das transgressões familiares, as quais Ésquilo (*Eumênides*, v. 500) designa como *μαινάδες* (mênades); e de Lissa, a deusa Fúria que personifica a loucura raivosa e destrutiva com a qual Dioniso pune a recusa de sua divindade – foram justamente as ágeis cadelas de Lissa que aguilhoaram as mênades tebanas à caça a Penteu (*Bacantes*, v. 977-90). No *Héracles* (v. 899), Lissa é diretamente comparada a uma bacante. Já as mulheres que mataram e desmembraram os filhos de Polimestor, na *Hécuba* (v. 1077), são chamadas de “bacantes do Hades”. De fato, consoante Otto (1965, p. 115), é notório que Dioniso e as mênades, em seus ímpetos de loucura furiosa, se aproximam das formas do submundo.

Como Otto (1965, pp. 179-80) bem compreende, é para a mulher, a quem a geração da vida é confiada, que Dioniso revela a exuberância da vitalidade e o terror da destruição. Afetada pela *μαγία*, a maternidade se rende à sede de sangue da besta de rapina; e a mãe, que antes zelava tão amorosamente pelo filho, dilacera a tenra vida. Desde as primeiras nutrizas de Dioniso, a imagem da mãe que, arrebatada pelo gênero sombrio da *μαγία*, rompe fatalmente os laços com o próprio filho se repete constantemente em novas formas. Ao longo deste estudo, tem-se observado as várias formas de *rompimento dos laços familiares* que atormentam Dioniso e os mortais que com ele se relacionam, desde a mãe do deus até os heróis e heroínas incorporados à dimensão dionisiaca.

Diante disso, o estado dionisiaco se revela como uma condição definida pelos mais profundos contrastes. Em suas epifanias, Dioniso costuma trazer a Idade de Ouro com ele: a natureza é intoxicada com uma profusão de vida; mulheres e bestas compartilham o mesmo calor maternal; gritos de júbilo completam a montanha, onde fontes nutritivas fluem da terra não mais impassível... até que uma tormenta de destruição irrompe do frenesi maníaco. O aspecto brutal, que pertence à maternidade em sua forma bestial, também revela a natureza profunda da *μαγία* dionisiaca. Já se tem assinalado que a dimensão deste deus não é apenas integrada à *imortalidade*, mas também à *mortalidade*: a *plenitude* da vida e a *precariedade* da morte pertencem igualmente a Dioniso (cf. Otto, 1965, p. 141).

O pastor, então, suplica a Penteu que receba Dioniso em Tebas, reiterando quão grandioso é o deus cuja supremacia foi conceder aos mortais a videira apaziguadora das dores. Num último esforço de expor a potência do domínio dionisiaco, o mensageiro corrobora a presumida relação entre Dioniso e Afrodite: sem vinho não há, para os mortais, os prazeres do

sexo. Neste parâmetro, Dioniso se manifesta mais intrinsecamente circundado por uma autêntica atmosfera erótica: vinho e sexo vão juntos (cf. Burkert, 2007, p. 225). Embora o pastor tenha enfatizado que as mênades tebanas não se entregavam à licença sexual, mesmo que consumissem vinho a bel-prazer, é importante recordar-se que os homens tebanos, à exceção dos velhos Cadmo e Tirésias, não aderiram ao ritual – ou seja, as mênades tebanas não tinham parceiros com os quais se relacionar. Diante disso, é razoável inferir que a castidade exemplar delas se deve à ausência de homens participantes dos *ὄργια*. Em verdade, tal castidade não é totalmente assegurada em momento algum da peça – basta lembrar-se da réplica de Tirésias às acusações de libertinagem feitas pelo rei:

Não Dioniso obrigará a ser sensatas as mulheres em Afrodite mas por natureza o ser sensato em tudo vigora sempre. Isso se deve observar. E nos Baqueumas presente a sensata não se corromperá (v. 314-18).

O discurso de Tirésias evidentemente reconhece que o ritual dionisiaco, pelo menos na perspectiva mítica, é uma ocasião apropriada para o exercício da sexualidade – com a presença de vinho, relaxamento das restrições sociais, e homens e mulheres num ambiente jubiloso –, apesar de que a prática não seja um ato exigido pelo ritual.

É significativo, pois, que o coro de bacantes lídias, no primeiro estásimo, aponte a participação de Dioniso em Afrodite: o coro canta saudosamente a execução dos ritos báquicos em Chipre, ilha da deusa, onde residem os amores que encantam os mortais – lá os trabalhos das bacantes são lei (v. 403-15). Com efeito, para além do vinho, a proximidade de Dioniso com Afrodite advém da própria conjuntura das ações rituais dionisiacas, as quais seriam desempenhadas sob o aguilhão de um deus cujo poder provoca o relaxamento do autocontrole e a entrega àquelas forças misteriosas, dos apetites e das paixões, que residem além do eu racional (cf. Just, 2009, p. 185). Se as *Bacantes* apenas sugerem que as mênades poderiam, eventualmente, envolver-se em intercuro sexual durante os *ὄργια* dionisiacos, o *Íon*, de Eurípides, exprime, de modo claro, que ocorreriam relações sexuais entre os iniciados, bacos e bacantes, ébrios (v. 550-53). Em tal tragédia, Xuto reivindica a participação nos mistérios de *Βάκχιος*, realizados à luz de tochas sobre o monte Parnaso em Delfos. Introduzido no tiaso das bacantes délficas, ele se entregou aos prazeres de Dioniso – isto é, ele se embriagou de vinho e, como consequência, teve relação sexual com uma das loucas, o que o levou a acreditar que teria engendrado uma criança ilegítima, Íon. Dado que esta passagem foi construída de modo a fornecer um cenário plausível para a concepção de Íon por Xuto, ela reforça a inferência de que o ritual dionisiaco fomentaria uniões eróticas entre mênades e

homens – dentro da perspectiva mítica, é claro, já que o drama não pode ser tratado como uma fonte transparente para práticas religiosas históricas (cf. Scullion, 2013, p. 13).

O pastor pode terminar seu discurso louvando os efeitos positivos da incorporação de Dioniso em Tebas, mas sua narrativa deixa pouca dúvida de que o deus, que deve ser aceito, é uma divindade por vezes perigosa. As mulheres, ideologicamente representantes de tudo o que habita fora dos limites da civilização, não apenas transgridem, maníacas, as convenções sociais da pólis, como também atuam para destruir as bases de sua estrutura ordenada. A tragédia explora ambos os aspectos das mônades como: (i) ninfas modestas do selvagem, prontas para serem capturadas e levadas à cidade pelos homens; e (ii) criaturas bestiais que, incorporando a selvageria predadora, atacam e destroem tudo o que é domesticado (cf. Just, 2009, p. 184). No primeiro momento da narrativa, elas são nutrizas amáveis que amamentam filhotes de faunos e de lobos; nos momentos finais, elas são cadelas de caça furiosas que dilaceram bovinos. De fato, tal relato constitui um aviso a Penteu: se ele insistir na insanidade de se opor a Dioniso, é assim que ele encontrará a morte – convertido em peças pelas mônades tebanas.

A *μανία*, que opera uma beatífica liberação das percepções físicas e mentais das bacantes lídias – as devotas verdadeiras do deus –, converte-se em violência sacrílega nas mulheres tebanas, as quais se converteram em mônades somente por causa da coação de Dioniso. Forçadas a romperem com a norma marital e cívica, as tebanas ocupam um perigoso limiar entre a harmonia característica da Idade de Ouro e a agressividade pertencente à esfera bestial que não conhece limites. Como Segal (1997, pp. 65-66) observa, este duro contraste entre vida e morte, manifestado nos extremos da abundância pacífica e da selvageria sanguinária, faz o lugar das mônades tebanas na cidade e a sua relação com as normas civilizadas perigosamente precários. Oscilando entre cuidar maternalmente de uma jovem besta e destruí-la, as mônades atuam, na liberalidade da *μανία* dionisíaca, o que Ágave fará, mais tarde, com seu próprio filho. A afinidade inata das mulheres com o poder nutridor da terra e com a natureza animal se transforma, sob o aguilhão de Dioniso, em uma afinidade sem limites com o selvagem – o frenesi puro das bestas.

Na medida em que, ainda com Segal (1997, p. 95), destruíam as vacas, novilhos e touros domados e ameaçavam os campos cultivados, as mônades se posicionavam contrárias tanto ao pastoreio de animais quanto à agricultura convencional – atividades socioeconômicas que manifestavam o prevailecimento da cultura humana sobre a natureza selvagem. Tal desprezo das mônades pelas obras da civilização se mostrou tão pronunciado que elas

afrontaram o código tecnológico, ao eleger as mãos nuas e o tirso, em oposição às ferramentas agrícolas, para promover a produtividade da terra. Nota-se que o tirso de Dioniso é um instrumento que extrapola o uso de diversos implementos inventados pelo homem civilizado: o bastão vegetal pretere o tear feminino; supera a eficiência das ferramentas agrícolas; e, inclusive, é adaptável como arma de guerra capaz de suplantar as convencionais armas de ferro – verifica-se a qualidade transgressora da hástrea dionisiaca, uma insígnia religiosa que excede duramente os feitos da cultura. O contraste entre o selvagem e o civilizado, no âmbito do código tecnológico, é determinado pelas oposições: *ferramentas-mãos nuas*; *arma de ferro-hástrea natural*. Na cultura grega, conforme Segal (1997, p. 63), tal oxímoro de ferramentas que não são ferramentas expressa profundas violações dos valores civilizados, na medida em que o uso de meios *au naturel* é paralelo a outras perversões das atividades civilizadas, tais como: sacrifício-caça; faca sacrificial-mãos nuas; convencional sacrifício na cidade-*σπαργμός* na montanha; comer carne cozida-*ὀμοφαγία*. O uso de ferramentas civilizadas, pois, é suplantado para manifestar uma insana distorção da relação entre humano e natureza.

Semelhantes a Dioniso, causador de sua loucura, as mônades são ambas agricultoras miraculosas e caçadoras bestiais – categorias paradoxais que as colocam, simultaneamente, acima e abaixo da condição humana. Além de seu domínio na esfera natural, as mulheres dionisiacas ainda exercem um peculiar tipo de controle sobre os metais, realçado por sua imunidade às armas de ferro. Consoante Segal (1997, pp. 63-64), o poder das mônades sobre o ferro é, talvez, um aviso a Penteu de que suas “redes de ferro” (v. 231) são impotentes contra elas, e um indicativo de que a resistência sobrenatural delas suplanta as armas humanas. Assim, as esposas e as donzelas, convertidas em mônades, se mostram fortes o suficiente para derrubar touros ferozes e dilacerá-los sem o auxílio de quaisquer redes ou facas, mas apenas com as mãos nuas. As mônades exibem, até mesmo, o potencial do guerreiro: a descrição de mulheres derrotando homens em batalha torna explícita a reversão do tradicional poder sexual (cf. Segal, 1997, p. 192), e faz com que o apontado contraste *arma de ferro-tirso* implique significativamente a oposição *disciplina hoplita-orgia menádica*. Tal ultrapassagem dos valores hoplitas por mulheres loucas estabelece, inclusive, paralelo com a usurpação delas da caça – uma função exclusivamente masculina (cf. Cassidy, 1991, p. 34). O melhor exemplo da reversão dos valores masculinos da caça, nas *Bacantes*, é a retratação das mônades inicialmente como alvos dos pastores e, depois, como caçadoras sanguinárias,

colocando os pastores em fuga, aniquilando o rebanho de bovinos e atacando os vilarejos. As mênades exercem, portanto, a caça e a guerra em conjunto.

Quando as mênades manifestaram o lado destrutivo do poder de Dioniso, elas literalmente pairaram sobre as planícies cultivadas do rio Asopo, produtoras de espigas férteis (v. 748-50). Este registro agrícola ressalta que as mulheres tebanas estavam a atacar os recursos fecundos de sua própria terra. Ao invadir as frutíferas planícies, as mênades constituíram uma ameaça substancial para a lavoura da qual elas não dependiam, visto que eram mulheres magicamente autossuficientes na esfera socioalimentar. Em verdade, as mênades se revelaram como inimigas de todo sistema agrário: dado que usufruíam do leite emanado da terra, elas também destruíam as vacas cujas capacidades nutridoras haviam sido domadas em proveito alimentar da comunidade (cf. Segal, 1997, p. 66). As mênades configuram, pois, uma ameaça tanto para a terra domada quanto para as bestas domadas. Inclusive, a própria imagética fálica de introduzir o tirso na terra (v. 706-07), para fomentar a produção do alimento, é uma inversão da agricultura – concebida, na cultura grega, como a técnica, tradicionalmente masculina, de penetrar e de arar a terra (ente feminino) para a geração de frutos. Essa mudança do arado convencional, dominado por homens, para o “arado” do tirso, coordenado por mulheres, é exatamente homóloga aos demais movimentos transgressores das mênades, tais como: debandar da dominação do *oĩkos* patriarcal para a liberdade da montanha; favorecer os animais selvagens em detrimento de seus próprios filhos; preferir a autonomia ao invés da subjugação do casamento. As práticas que fundam a norma estável da civilização se transfiguram, na dimensão dionisiaca, em perigosos atos de perversão da ordem social.

Na ocasião da análise do mito de infância, considerou-se que a objeção de Licurgo a Dioniso se concentrou sobre a ameaça que as nutrizas representavam para o sistema tecno-econômico vigente na Trácia. No que tange ao mito de resistência, em Tebas, o motivo da oposição das mulheres dionisiacas ao sistema tecno-econômico é retomado, conservando as relações constitutivas que determinaram o valor semântico do episódio de Licurgo, mas permutando a posição e os atributos dos personagens envolvidos. O embate dos pastores com as mênades se trata, pois, de uma transformação do confronto que o basileu trácio, também criador de bois, teve com as nutrizas de Dioniso em outro mito, porém com uma significativa diferença: nas *Bacantes*, as seguidoras do deus reagiram à perseguição – comportamento que revelou, mais profundamente, de que modo as mênades promoviam o aniquilamento da ordem socioeconômica.

No episódio de Licurgo, o antagonismo das nutrizes ao sistema socioeconômico agrário só pôde ser constatado mediante a interpretação da simbologia implícita nos instrumentos que caracterizavam distintamente rei e mulheres dionisiacas. Significativamente, o mito descreve que Licurgo combateu as nutrizes e escorraçou Dioniso com o auxílio da aguilhada de bois adaptada como arma de guerra. De fato, o que confirmou a vitória do basileu trácio na contenda foi justamente as mulheres, açoitadas pela vara de pastoreio, largarem no chão os *θύσθλα* – um tipo de tirso que servia aos propósitos rituais dionisiacos e que constituía o símbolo do domínio das mênades sobre a esfera vegetal, representada pela viticultura. Para além dessa dinâmica que estabelecia uma oposição latente entre sistema agrário civilizado e autossuficiência agrícola (sobre)natural, o mito de infância não explorou, com maiores detalhes, de que modo as nutrizes configurariam uma ameaça concreta ao sistema socioeconômico vigente na Trácia.

As *Bacantes*, por outro lado, ao apresentar claramente a contraposição das seguidoras de Dioniso ao sistema tecno-econômico civilizado, elucidam os argumentos que não foram desenvolvidos no mito de Licurgo, tais como: o tipo de controle que estas mulheres exerciam sobre a esfera vegetal e quais danos elas efetivamente causavam aos meios de subsistência das comunidades humanas. Em outras palavras, o primeiro relato do mensageiro, analisado no interior do sistema mitológico dionisiaco, torna explícita as relações de sentido que estavam latentes no mito de Licurgo. Inserida na perspectiva que emerge da análise das *Bacantes*, a transgressão das mênades ao código tecno-econômico adquire um significado mais evidente que revela o paralelismo das oposições *θύσθλα-βουπλήξ* e *tirso-ferramenta/arma de ferro*, determinantes no mito de infância e no mito de resistência, respectivamente. Disso decorre que o valor semântico do mito de Licurgo só pode ser plenamente compreendido mediante a sua interpretação num grupo que leve em consideração o mito de resistência relatado nas *Bacantes*. Isto porque tal narrativa propõe não apenas uma variação mais aprofundada do mesmo tema, como também mantém idênticas as relações mobilizadas no mito de infância: em ambos os casos, pastores de bois se deparam com mênades selvagens cujas ações excedem a ordem socioeconômica das comunidades civilizadas. Como se tem visto, os mitos se transformam e estas transformações, que se operam de uma variante a outra do mesmo mito, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este deixe de existir segundo a lei da estrutura: as variações respeitam o princípio de conservação da matéria mítica (cf. Lévi-Strauss, 1993, p. 269).

À vista disso, a despeito de serem mitos provenientes de séries distintas, é possível notar que o conflito, ocorrido entre Licurgo e as nutrizes e entre os pastores e as ménades, implica uma correspondência, sendo determinado pelas mesmas relações de sentido. Verifica-se a situação simétrica dos agentes envolvidos: assim como Licurgo, rei pastor de bois, viu o domínio das nutrizes dionisiacas sobre a esfera vegetal como uma perigosa transgressão à ordem socioeconômica e, por isso, pôs-se em combate contra elas, os pastores de bois, uma coletividade que perde o atributo aristocrático de Licurgo, mas que conserva a qualidade essencial boieira, testemunharam o poder das ménades sobre a esfera vegetal e, reconhecendo que tal autossuficiência configuraria uma transgressão à ordem para Penteu, decidiram atacá-las e levá-las como cativas ao rei. No episódio do mito de infância, Licurgo investiu contra as nutrizes no momento em que elas desempenhavam os ὄργια dionisiacos, golpeando-as com a aguilhada de bois. No evento narrado nas *Bacantes*, os pastores atacaram as ménades igualmente na hora ritual; e, embora não haja menção explícita de que eles tentaram usar quaisquer implementos para a captura das mulheres, deve-se presumir que está subentendida a presença de ferramentas de pastoreio, uma vez que os vaqueiros estavam a apascentar os rebanhos quando se defrontaram com as ménades.

O assalto de Licurgo às nutrizes foi caracterizado pela fúria que tomou posse do rei trácio: ele se dirigiu às amas com violência sanguinária, de acordo com a conduta própria dos loucos furiosos que participam de Dioniso. Com tamanho ímpeto, Licurgo derrotou as nutrizes que, na versão homérica do mito, não foram explicitamente associadas ao comportamento extático frenético, mas expressaram mormente os aspectos maternos e harmoniosos da natureza menádica. Na ocasião da análise deste mito, assinalou-se que o temperamento furioso do rei se tratava, em realidade, de uma disposição oriunda precisamente da *μανία* – ou seja, Licurgo, em seu enfrentamento às mulheres dionisiacas, já estava completamente assimilado a Dioniso. Nota-se que o evento das *Bacantes* corrobora, até mesmo, a interpretação de que o herói combateu as nutrizes com a mesma loucura assassina que determina os atos dos seguidores sacrílegos do deus. Dado que, no caso tebano, as mulheres eram as opositoras de Dioniso, elas naturalmente foram as vítimas dos rompantes de fúria homicida que, uma vez, atormentaram Licurgo. É saliente, pois, a equivalência da conduta violenta do rei trácio e das ménades tebanas – tal relação implica, de fato, uma correspondência entre os elementos antagonistas destes mitos, mas esta correspondência não se trata de uma homologia. Em realidade, a correspondência mostra que ambos os episódios se correlacionam inversamente na medida em que ações idênticas são praticadas por

personagens em posições contrárias em cada mito – ou seja, trata-se, aqui, de uma correspondência correlativa e oposta.

Comparando-se o mito de infância e o mito de resistência tebano, constata-se que Licurgo, rei criador de bois e perseguidor de mênades, ocupa o mesmo papel dos pastores, apascentadores de bois e assaltadores de mênades. Do mesmo modo, as nutrizes ocupam o mesmo papel das mênades tebanas – isto é, os dois grupos de mulheres constituem tíasos de adoração a Dioniso e são as vítimas do ataque de homens boieiros. Todavia, é igualmente verificável que as ações violentas e persecutórias de Licurgo são praticadas não pelos pastores de bois – os agentes razoáveis para tal comportamento, se houvesse uma relação de homologia entre os episódios –, mas sim pelas mênades tebanas. No decurso do confronto, os pastores de bois se converteram nas vítimas da perseguição furiosa – posição padecente que, na versão homérica do mito de Licurgo, foi ocupada pelas nutrizes de Dioniso. Observa-se que, nas *Bacantes*, as posições de perseguidor e de vítima, assim como os seus atributos, são invertidas. A reação dos pastores ante o arrebatamento das mênades tebanas, armadas de tirsos, foi a mesma reação que as nutrizes tiveram quando foram assediadas por Licurgo, armado do *βουπλήξ*: os pastores fugiram desesperados, abandonando aquilo que lhes era caro, os rebanhos, da mesma maneira que as nutrizes abandonaram seus *θύσθλα*. Com efeito, até mesmo a supremacia dos instrumentos adaptados como armas de combate foi invertida: no caso de Licurgo, o *βουπλήξ*, que fazia as vezes de implemento de pastoreio e de arma de guerra, foi capaz de superar os *θύσθλα* dionisíacos; entretanto, no caso tebano, as ferramentas e as armas de ferro se mostraram inferiores aos tirsos das mênades, tanto no que compete à eficiência agrícola quanto no que concerne ao potencial belicoso em batalha.

Quando se analisa atentamente os conflitos dos mitos de Licurgo e das *Bacantes*, nota-se que eles são construídos em torno da mesma relação constitutiva cujo elemento constante é a oposição *ordem-transgressão*. Tal relação constitutiva aparece, nos dois eventos, transformada sob as formas das relações *criador(es) de boi-mênades* e *masculino-feminino*, pois todo conflito se funda na noção de que os aspectos subversivos e proibitivos do dionisismo são realizados por mulheres que se colocam numa posição antagônica em relação aos homens, os quais perpetram os valores dominantes da cultura grega. Ao exercerem extraordinariamente a agricultura, a caça e a guerra, províncias masculinas, as mênades reverterem os princípios ideológicos de gênero.

A transformação da relação constitutiva *ordem-transgressão* nas oposições apontadas acima pode ser vista em detalhes: os *criadores de boi*, essencialmente vinculados

ao sistema agrário de subsistência, são aqueles que executam a subjugação da natureza selvagem à *cultura* humana – eles entram em contato com a região do *ἀγρός* para proteger os rebanhos domesticados de predadores. Enquanto homens do campo, eles são os representantes da *masculinidade* que fez possível, na perspectiva ideológica grega, o surgimento da *ordem* civilizada. As *mênades*, por sua vez, vinculadas aos poderes misteriosos (e divinos) da *natureza* selvagem, são as agentes que promovem a *transgressão* das normas basilares da cultura. As mulheres, libertadas do jugo marital e restauradas ao seu estado selvagem, se engajam em todo tipo de comportamento proibitivo para praticar o ritual de Dioniso. Elas abandonam a vida na pólis, definida pela não participação nas esferas política e econômica, para comandar a região selvagem não cultivada, tornando-se, até mesmo, caçadoras bestiais. Em verdade, o *ἀγρός* é o domínio do comportamento bestial, e consiste num espaço oposto à *πόλις*: a região selvagem se associa ao espaço do caçador apolítico e à negação dos valores civilizados, enquanto a pólis é o lugar dos seres humanos, do conhecimento e do comportamento civilizado (cf. Cassidy, 1991, pp. 29-30). As mênades representam a *feminilidade* fora de controle, de onde provém as ações de *transgressão* que colocam a ordem civilizada em risco de colapso, pois abandonar o *οἶκος*, repudiar e matar os filhos, além de atingir no âmago a própria função da identidade feminina no mundo grego, destrói as bases patriarcais da pólis. Assim, os traços convencionais atribuídos a Dioniso e às mulheres são usados para questionar os valores da civilização e das proezas dos homens. De fato, os mitos apresentam Dioniso como uma divindade em conflito com os valores dominantes da pólis: ele é um deus cuja epifania revela a estrutura precária da ordem humana.

Por mais que o discurso do pastor comunique sinais claros acerca do deus que inspira as tebanas, Penteu não entende o testemunho como a descrição de uma epifania, mas sim como o relato de uma rebelião feminina que ameaça a cidade (v. 778-88). Do ponto de vista da ordem humana, relativa ao lugar e ao papel das mulheres na sociedade, o comportamento das tebanas é, de fato, subversivo e constitui um motivo de vexame para os homens que não conseguiram recuperar o controle sobre as suas próprias mulheres. Como Torrano (1995, p. 31) assinala, Penteu, em sua posição de rei, concebe o comportamento das mênades como transgressão (v. 779: *ὑβρισμα*); Dioniso, por outro lado, de acordo com a sua posição de deus, recebe as atitudes do herói em relação às bacantes como ultrajosas transgressões (v. 516: *ὑβρισμάτων*). Verifica-se, novamente, que a *ὑβρις*, tal como a *μανία*, é afetada de ambiguidade na dimensão dionisiaca: neste parâmetro, a transgressão numinosa

das mênades pertence à *σωφροσύνη* (i.e., à ordem divina), enquanto a transgressão de Penteu cabe à esfera convencional heroica.

Uma vez que a *ambiguidade* é um elemento constitutivo da dimensão de Dioniso, este traço estruturará todas as formas que manifestam a realidade mítica-religiosa deste deus. Consoante Vernant (1999, pp. 73-74), nenhum gênero literário da Antiguidade utiliza tão amplamente a ambiguidade quanto a tragédia: “*todos os trágicos recorreram à ambiguidade como meio de expressão e como modo de pensamento*” (VERNANT, 1999, p. 73). No caso das *Bacantes*, os valores contraditórios atribuídos à *ἔβρις* exprimem uma ambiguidade léxica, a qual Aristóteles (*Órganon*, 1, 165a) denominou de *ὁμωνυμία* – um tipo de ambiguidade que se faz possível devido à propriedade polissêmica dos termos da língua. O tragediógrafo opera com essa ambiguidade para manifestar a perspectiva trágica de um universo dividido contra si mesmo, dilacerado pelas contradições. Na enunciação de diferentes personagens, as mesmas palavras podem tomar sentidos díspares ou, até mesmo opostos, visto que seu valor semântico não é o mesmo nos âmbitos religioso, político, jurídico e comum. Assim, para Penteu, que não enxerga *ὄσια* (santidade) nos atos das mênades, a *ἔβρις* designa o contrário daquilo que Dioniso, enquanto deus, estabelece como *ἔβρις*. Na perspectiva do chefe de Estado, as ações das mulheres tebanas seriam *ἔβρις* porque ultrapassam a *ordem da pólis*; na perspectiva do deus olímpico, a atitude ímpia do rei, perante os atos numinosos das mulheres entusiasmadas de deus, é *ἔβρις* porque viola a *ordem divina*. Observa-se que, no parâmetro dionisiaco (e trágico), o valor semântico da transgressão é ambíguo o suficiente para cobrir o sentido heroico e o sentido divino: “*a ambiguidade traduz, então, a tensão entre certos valores sentidos como inconciliáveis a despeito de sua homonímia*” (VERNANT, 1999, p. 74).

Disso decorre que os diálogos trocados, entre Penteu e quaisquer interlocutores que tentassem convencê-lo a aceitar a divindade de Dioniso, em vez de estabelecer o esclarecimento que o contexto exigia, sublinhavam a irredutibilidade do *ἔθος* heroico – o bloqueio perceptivo do rei para enxergar uma dimensão diversa do habitual. O herói, fechado no universo que lhe é próprio, dá à transgressão um único sentido; e, assim, a sua aderência excessiva a um valor se choca violentamente com a verdade divina. Conforme Vernant (1999, p. 74), a ironia trágica consiste em mostrar como, no desenrolar da ação, o herói se encontra literalmente “pego na palavra” – uma palavra que, no caso de Penteu, se volta contra ele, trazendo-lhe a dolorosa experiência da transgressão numinosa que ele insiste obstinadamente em não reconhecer. Ao aderir exclusivamente a uma concepção da *ἔβρις* e ao não perceber que os atos excessivos de mulheres mortais manifestam uma realidade divina, Penteu é

conduzido ao aprendizado de que há, na dimensão dionisíaca, dois valores possíveis para a transgressão. O sentido dionisíaco se tornará inteligível somente quando o rei estiver na iminência de ser dilacerado pela mãe louca (v. 1115-21). Integrado, pois, à dimensão de Dioniso, experimentando na própria carne o poder ambíguo do deus²³⁶, Penteu alcançará a consciência trágica de sua condição humana. Como Just (2009, p. 182) assinala, na visão profundamente trágica de Eurípides, o homem pode aprender através do sofrimento, mas, a despeito disso, não existe perdão e ele usualmente sucumbe.

Subestimando, então, a competência guerreira das mônades e pretendendo zelar pela ordem da pólis, Penteu ordena que as forças armadas de Tebas compareçam à porta de Electra, que se abre para o Citéron, a fim de dar combate às mulheres inspiradas de Dioniso (v. 780-85). Para o rei, a transgressão das tebanas seria como fogo que, se não combatido do início, sai do controle e tudo destrói (v. 778-79). Em realidade, o que passa dos limites e constitui motivo de grande vergonha para Penteu é o fato de homens terem sido derrotados, em batalha, por mulheres (v. 785-86). Diante da decisão obstinada de Penteu, impassível aos sinais divinos, Dioniso ainda tenta dissuadi-lo da ideia insana de erguer armas contra um deus, reiterando sua advertência inicial de que Brômio não toleraria que o rei tentasse expulsar, pela força das armas, as mônades do monte sagrado (v. 786-91). Mas o herói, uma vez mais, não entende a verdade divina presente nas palavras do deus.

Dado que “a ação heroica sempre se inscreve no âmbito de um Deus e portanto implica uma atitude do herói ante o Deus e uma hermenêutica dos sinais que nesse âmbito manifestam os desígnios divinos” (TORRANO, 1995, p. 18), é a atitude do herói que permite realizar de modo propício ou não a interpretação destes sinais. Logo, a rejeição desmedida de Penteu, a tudo aquilo que se refere a Dioniso, só o permite julgar as palavras do deus como se fossem “truques” (v. 475), “ardis” (v. 487), “malignos sofismas” (v. 489), “maquinações” (v. 805) que visariam a conservação do estado báquico das mulheres (v. 807). Mas “as palavras de Dioniso correspondem ao ponto de vista divino e à divina verdade dos acontecimentos; Penteu, imbuído de seus valores heroicos, ouve-as de um ponto de vista heroico e assim as entende” (TORRANO, 1995, p. 35). Os combates de Penteu, na perspectiva do deus, só acarretarão o sacrifício do rei mesmo, mas Penteu acredita que, agindo assim, ele estará consagrando o seu valor masculino, guerreiro e político perante as mulheres insurgentes (v. 794-809).

²³⁶ Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 859-61: “(...) conhecerá o filho de Zeus Dioniso manifesto com perfeição Deus, o mais cruel para os homens e o mais doce”.

Como Torrano (1995, p. 36) observa, a ambiguidade das falas do rei e do deus “*se deve à duplicidade de pontos de vista, o da verdade divina e o da verdade heroica*”. Ambas as perspectivas divergem no que concerne à felicidade ou à infelicidade das consequências da atitude heroica: o herói espera um desenlace vitorioso, o deus adverte o acontecimento infeliz que se verificará. No entanto, ainda com Torrano (1995, p. 36), ambas as verdades coincidem no que se refere ao aspecto glorioso do acontecimento guerreiro – o herói aspira à glória, e Dioniso reconhece que, mediante tal feito, o herói a alcançará: “*Terrível tu terrível vais a terrível dor de modo que descobrirás a glória de tocar o céu*” (v. 971-72). A glória da ousadia heroica de Penteu perdurará para sempre entre os mortais como um sinal que serve de referência e de orientação para a conduta ante os deuses, no sentido de uma punição exemplar cuja lembrança será instrução e correção de todos a respeito da divindade de Dioniso. O marco do destino trágico de Penteu estabelece aos mortais um “*limite inultrapassável e configurador da condição humana*” (TORRANO, 1995, p. 36). A vitória de Dioniso é, pois, a vitória da ordem divina, e a sorte de Penteu é um destino paradigmático que ilumina, para os homens comuns, os limites existenciais que lhes são próprios.

A persistência de Penteu em negar a divindade dos indícios numinosos e em empreender guerra contra as mônades refreia a solicitude de Dioniso, que cessa os sinais divinos e as tentativas de persuasão (v. 794-810). Em realidade, o relato do pastor sobre os ritos das mônades, atraentemente entregues à vida selvagem, serviu apenas para alimentar a volúpia de Penteu para vê-las (v. 811-14). Sabendo disso, Dioniso incita o herói para que ele vá espiar os atos de sua mãe e das outras mônades reunidas na montanha (v. 810). A partir de agora, o rei surpreendentemente demonstra disposição para ceder aos dolos do deus a fim de poder contemplar as mulheres entregues aos amantes (v. 957-58) – assim Penteu se converte num “*θεατῆς μαινάδων*” (“espectador de mônades”, v. 829). Para consumir a lascívia do rei, Dioniso promete a ele a experiência de uma dimensão existencial diversa, a que o herói, sem ter consciência, se presta prontamente a realizar em sua própria pessoa: o deus convence Penteu, sutilmente, a travestir-se de mônade para que possa espiar as mulheres sem que elas o percebam.

Dioniso, então, silencia o juízo de Penteu: o deus fere o herói com uma ligeira fúria (v. 851: “*ἐλαφρὰν λύσσαν*”), condenando-o, deste modo, ao castigo exemplar: antes tão viril, o rei vestido de mulher será motivo de chacota entre os tebanos e, com tal aparência, descenderá ao Hades (v. 848-61). Penteu não é mais o mesmo não somente no aspecto exterior, mas também no seu íntimo já que a ligeira *μανία* o coloca na dimensão dionisíaca. Visto que

Penteu se recusou, com inflexibilidade desmedida, a aceitar a face mais doce de Dioniso, quando o deus o cercava de prodígios e milagres, o herói agora é condenado, sem poder resistir, a contemplar a face mais cruel do deus (cf. Torrano, 1995, p. 32).

Na cena em que se rende aos poderes de Dioniso, Penteu finalmente realiza em si o seu desejo mais íntimo: transfigurar-se na mãe e, com esta aparência, experimentar os secretos prazeres libidinosos das bacas, sem que elas o percebam (v. 925-42). Como Torrano (1995, p. 34) assinala, quando Dioniso convoca o herói para aparecer vestido de mênade, o deus atenta para os aspectos ambíguos e excepcionais que caracterizam a sua condição (v. 912-17): (i) o ardor de Penteu por ver aquilo que não deveria – no duplo sentido de que ele verá os *ὄργια* secretos das mênades e, nesta cerimônia, a sua própria morte; (ii) o cuidado pelos maiores descuidos – isto é, o seu empenho em realizar uma transgressão que lhe custará a vida; (iii) o travestimento do rei “*com paramentos de mulher, de Louca e de Baca*” (v. 915), que surge “*em forma de uma filha de Cadmo*” (v. 917); e (iv) a sua posição dúbia de *κατάσκοπος* – termo que, em sentido ativo, se refere ao espião que observa, mas, em sentido passivo, designa o alvo que se tem em mira (cf. Torrano, 1995, p. 34). Respondendo ao chamado do deus, Penteu, na condição de *μαινάς* (mulher louca, mênade), demonstra ter adquirido uma nova percepção visual: um modo de ver diferente daquele habitual que o capacita a enxergar dois sóis, duas Tebas e Dioniso na forma de touro (v. 919-22).

Como Massenzio (1970, pp. 80-81) adequadamente compreende, ao realizar em sua própria pessoa a coexistência caótica do homem e da mulher (e, pode-se adicionar, da mãe e do filho), Penteu adquire uma percepção da realidade que é *outra* em relação à estrutura habitual, e, assim, enxerga a ambígua essência pré-cósmica dos entes, antes da separação e ordenação do universo. Sabe-se que a *ambiguidade* de Dioniso provém de seu poder de anular as fronteiras que separam os vários setores do cosmos e de instaurar, em vários níveis, um regime de coexistência de opostos que reverte a ordem cotidiana do mundo (cf. Massenzio, 1995, p. 33). No que diz respeito à percepção visual diferente da normal, que se pode definir “dionisiaca”, deve-se lembrar que a integração à dimensão maníaca predisporia o indivíduo a uma percepção diversa da realidade, a qual concederia uma visão capaz de penetrar a essência das coisas, além da aparência. A visão dionisiaca, segundo Vernant (1999, p. 345), consiste em reduzir a migalhas a visão convencional que se pretende a única válida, onde cada ente tem sua forma precisa, seu lugar definido, sua essência particular num mundo fixo que asseguraria a todos uma identidade.

Para ver Dioniso é preciso penetrar num universo maníaco, onde reina o *Outro*. Como o próprio deus frisa (v. 924), é justamente esse “ver” diverso que faltava a Penteu, cujo olhar permanecia fixado no plano superficial dos fenômenos. A ponderação do deus, ainda com Vernant (1999, p. 344), sublinha que a epifania dionisíaca se situa fora da dicotomia que serve de referência às certezas do rei. A irrupção de Dioniso em Tebas, sua presença insólita e feminina, questiona, pois, a visão “normal” sobre a qual Penteu acredita poder fundamentar a sua recusa ao deus – uma conduta-visão que ele quer positiva e racional, mas que é traída pelo seu *voyeurismo* exacerbado, seu desejo apaixonado e irreprimível de ser espectador, de contemplar nas torpezas das mênades exatamente o que ele teme, de ver o que é proibido a um não-iniciado, fazer-se espião (v. 811-16). Disso decorre, consoante Massenzio (1995, p. 34), que a divergência entre herói e deus reflete o contraste entre dois modos de perceber visualmente a realidade: um modo convencional, limitado por preconceitos, e um modo que sabe decifrar a verdade que se esconde sob a aparência da evidência imediata.

Enquanto se prepara para tornar-se um “*μαινάδων κατάσκοπος*” (“*espião das Loucas*”: v. 956), o herói descobre dentro de si uma extraordinária capacidade física-perceptiva, induzida pelo seu traje ritual menádico (v. 944-50). Penteu, o irreduzível inimigo de Dioniso, assume o aspecto da mênade – o modelo da devoção absoluta ao deus. Todavia, a identificação Penteu-mênade não é completa, pois, se fosse, o rei não nutriria mais o desejo de cometer a ação ultrajosa contra Dioniso, a saber, espiar os ritos secretos das mênades. Conforme Vernant (1999, p. 346), Penteu, transformado em mênade, não participa plenamente do mundo dos valores dionisíacos, mas permanece em uma posição ambígua, oscilante entre a adesão e o alheamento do deus.

Embora tenha saído do seu bom senso habitual, nem por isso ele entrou no universo dionisíaco. Erra num entremeio. Quando, na cena 4, ele deixa o palácio com os cabelos desmanchados, vestido de mulher, na roupa de bacante, com o tirso na mão – réplica ou reflexo exato do estrangeiro [i.e., Dioniso] –, suas primeiras palavras são para bradar (918 e ss.): “Na verdade, creio estar vendo dois sóis e duas Tebas”. Penteu vê dobrado, provavelmente como um homem ébrio, mas, mais profundamente, como um homem dividido entre dois modos contrários de ver, um homem que oscila, com o olhar desdobrado entre sua “lucidez” antiga, doravante perturbada, e a “vidência” dionisíaca que permanece para ele inacessível. Ele vê dois sóis, mas não percebe diante de si Dioniso, que o olha no fundo dos olhos. (VERNANT, 1999, p. 346).

A dimensão dionisíaca se conservará fechada para Penteu não somente no episódio do travestimento, mas para sempre. Dado que, consoante Massenzio (1995, pp. 30-31), o herói entra na dimensão dionisíaca sem ter consciência e, por essa razão, é integrado

sem identificação com o deus, ele é condenado a permanecer alheio. Não completamente introduzido, o rei continua a desprezar e combater os ritos dionisiacos, além de conservar o seu *voyeurismo* de espionar as ménades.

Para o infortúnio de Penteu, o próprio Dioniso assegura que ele caia em *ἁμαρτία* (desacerto: v. 1121), ao encorajá-lo a espreitar as ménades, maculando-se de *ῥβρις* – de fato, é uma tendência que, nesta dimensão mítica-religiosa, a *ῥβρις* praticada contra o deus leve o herói a cometer outro ultraje, só que dentro de sua esfera pessoal. Nota-se, uma vez mais, que a *ῥβρις* e a *μανία* são traços constitutivos que ocorrem de modo simétrico e sincrônico: as primeiras ações *ῥβρισταί* de Penteu atraíram a recusa de Dioniso que passou a presidir o destino do herói como um Nume desfavorável. Em consequência de sua *ῥβρις sacrílega*, o rei é afetado pela *μανία ἀνόσιος* que o conduz a romper os limites da ordem: Penteu entra no âmbito religioso de Dioniso como uma mulher louca, e não como um homem à maneira de Cadmo e de Tirésias. Além de aderir à religião dionisiaca de modo transgressor, Penteu ainda almeja executar o maior dos sacrilégios: observar os *ῥργια* secretos sem se iniciar voluntariamente ao rito dionisiaco. São especificamente esses ultrajes que o condenam à morte pelas mãos da própria mãe – consequência comum da *ῥβρις* e da *μανία* sacrílegas cometidas no domínio de Dioniso.

Sem compreender, ainda, as verdadeiras implicações de seus atos, Penteu chega a reconhecer que é o único homem tebano capaz de tamanha ousadia (v. 961-62) – constatação a qual Dioniso corrobora, respondendo-o nestes termos: “*Único, por este país tu penas, único: aguardam-te combates que deviam aguardar*” (v. 963-64). Como Torrano (1995, p. 35) assinala, o travestimento e a espionagem parecem, para o herói delirante, uma façanha única e gloriosa; mas Dioniso se refere a esse feito excepcional num outro sentido: Penteu é o *único* a ter a coragem de expiar com a própria vida a blasfêmia de Tebas que negava a divindade do deus. Os combates que aguardam Penteu são seu próprio sacrifício que, assim, salvará a pólis de ser completamente destruída pela ira divina. É importante perceber, com Massenzio (1970, p. 81), que, neste ponto da trama, o herói se eleva à altura de Dioniso, no sentido de que ambos se movem em uma dimensão sobre-humana. Tendo em vista que os homens comuns se esquivam das ações praticadas por Penteu, o herói realiza a glória de ter vivido a proximidade e na proximidade do deus imortal (cf. Torrano, 1995, p. 36).

A sobre-humanidade [dos heróis] reside em sua proximidade dos Deuses maior que a comumente suportável para os homens mortais. Esta maior proximidade dos Deuses confere aos heróis um conhecimento próprio dos Deuses e (...) um destino individual, enquanto os mortais têm todos um destino comum e um comum conhecimento dos Deuses, dado pela tradição.

O trato individual com os Deuses e o consequente destino individual distinguem o herói e determinam a vida heroica. (TORRANO, 1995, pp. 16-17).

Com efeito, ainda com Torrano (1995, pp. 17-18), o traço distintivo do herói é que ele não recua ante a própria ruína, como se seus desígnios (desejos lúbricos, no caso de Penteu) lhe importassem mais que sua própria vida. Tal conduta distingue contundentemente os pontos de vista do herói e do homem comum: “*o simples mortal recua ante a destruição e morte (...); o herói não recua, mantém-se fiel a si mesmo e à posição determinada por seu modo de ser, e assim cumpre o seu destino*” (TORRANO, 1995, pp. 17-18). Na qualidade de mortais nascidos de progenitores divinos, os heróis são, pois, predispostos ao *δεινός πάθος* (“sofrimento terrível/extraordinário”) – assim como o é o próprio Dioniso, deus nascido de uma progenitora mortal.

Penteu é concebido como *δεινός* na dupla acepção, positiva e negativa, do termo – ou seja, no sentido de ser um herói ao mesmo tempo “terrível e extraordinário” e, como tal, inclinado a se mover em direção a sofrimentos igualmente terríveis e extraordinários (v. 971). O herói realizará, de fato, uma glória que alcançará o céu (v. 972) e, assim, a sua *ῥβρις* pode ser valorizada em seu aspecto sobre-humano e humanamente necessário. Penteu é uma figura de ambígua terribilidade porque supera a condição humana normal: na sua excepcionalidade, ele parece ao mesmo tempo aquém do humano – um monstro ímpio, sem lei e injusto (respectivamente, *ἄθεος/ἄνομος/ἄδικος*: v. 995), rebento do ctônico Equíon (“*Εχίονος γόνον γηγενή*”: v. 996) – e além do humano, portador de uma qualificação que o equipara a Dioniso *δεινότατος* (terribilíssimo: v. 861) e aos *δεινά* (proezas terríveis, extraordinárias) que ele suscita (v. 667; 716; 760; 1260; 1352). Isso significa que o herói é, ao mesmo tempo, *ἄσεβές*, sacrílego, e *εὐσεβές*, consagrado.

Como Massenzio (1995, pp. 39-40) ressalta, no plano da reversão absoluta, no qual se insere a tragédia, agem os personagens destinados a sofrer ou a executar ações terríveis, extraordinárias e fora da medida humana. Tais personagens, como Penteu, não são completamente negativos, conforme a interpretação corrente, mas sim extraordinários e, por isso mesmo, ambivalentes, sendo capazes de desenvolver também uma função positiva. Apesar disso, o destino final de Penteu só pode corresponder à exclusão definitiva da sociedade, uma vez que ele ousou ou sofreu demais: os seus excessos, mesmo que fossem inconscientes, determinaram uma ruptura irreversível com a esfera humana.

Desse modo, se Penteu se convertesse efetivamente em baco, ele cairia na condição normal de um iniciado. Mas, enquanto herói *γγενης* (reberto terrígeno), Penteu é

predisposto a uma sina excepcional, não humana – sorte que o rei mesmo provoca, fazendo-se de ímpio *voyeur* de ménades. Tal dissídio é o mote do magnífico segundo relato do mensageiro. Com Penteu preso na rede de *δόλος*, Dioniso anuncia à Ágave e às demais ménades que conduzirá o rei de Tebas ao grande combate, no qual Brômio se sairá vitorioso (v. 973-76). Como Torrano (1995, p. 37) aponta, as filhas de Cadmo, aguilhoadas pelas “cadelas de Fúria” (“*Λύσσας κύνες*”: v. 977), e Penteu, o “furioso espião” (“*λυσσώδη κατάσκοπον*”: v. 981), se identificam na posseção por Lissa, a Fúria.

Conforme Vernant (1999, p. 354), a *λύσσα*, o acesso frenético de raiva, é própria daqueles que combatem abertamente o dionisismo. Quando o coro de bacantes lídias invoca as cadelas de Fúria, o seu canto sublinha a cumplicidade que há entre as ménades tebanas e o rei que elas irão dilacerar: como ele, as tebanas pertencem ao conjunto de adversários do deus (v. 977-84). Fora de si, presas da *μανία ἀνόσιος*, elas obedecem a Dioniso, tornando-se as agentes de sua vingança. Mas elas não são as fiéis do deus – inspiradas por Dioniso, que quer puni-las, as tebanas estão enfurecidas (“*έμμανεῖς*”: v. 1094). O cenário calmo e o êxtase beatífico da adoração dionisiaca concernem, pois, apenas às bacantes lídias e não são acessíveis às mulheres tebanas, que experimentam Dioniso somente através de sua violência punitiva e sanguinária (cf. Segal, 1997, p. 391).

As mulheres lídias também são loucas (“*Μαινάδες*”: v. 601); contudo, a sua loucura configura a benção com a qual Dioniso as privilegia. Consoante Massenzio (1995, pp. 36-37), o modelo das autênticas seguidoras do deus, iniciadas nos seus mistérios, é refletido nas mulheres lídias que compõem o coro. Para compreender o que determina a diferença entre os dois típos femininos da Lídia e de Tebas, é necessário distinguir entre os dois gêneros fundamentais da *μανία* que o deus dispensa aos mortais. Um dos aspectos é a raiva frenética, a qual induz a um estado de fúria dominado pela loucura homicida e demente. O outro aspecto é a alteração da norma que resulta no entusiasmo feliz, no êxtase, na participação do deus. A *μανία ἀνόσιος* (sacrílega) é passivamente súbita; a *μανία ὅσιος* (sagrada) é voluntariamente buscada. A primeira transgride, ultrajosa a qualquer regra, a ordem; a segunda pressupõe um tipo de transgressão da ordem norteadas pelas regras do ritual dionisiaco. Em suma, a *μανία* sacrílega se trata de um castigo imposto àqueles que se revelam ímpios diante de Dioniso; a *μανία* sagrada sanciona a condição de bem-estar mística própria daqueles que sabem realizar a plena comunhão com o deus. As mulheres de Tebas, afetadas pela *μανία ἀνόσιος*, são colocadas na esfera dionisiaca, mas sem participar da essência do dionisismo – elas se encontram dentro e fora, perdem-se em uma zona intermediária assim como Penteu.

Como Vernant (1999, p. 355) assinala, mesmo quando as mulheres de Tebas parecem conformar-se ao modelo autêntico do tíaso dionisiaco, elas não se assimilam plenamente às fiéis lídias: as tebanas permanecem estranhas à revelação dionisiaca. Na solidão selvagem do Citéron, em meio a milagres, elas invocam o deus, mas não chegam a conhecer a felicidade de uma comunhão mística com Dioniso. Assim como Penteu, travestido de mênade e sob efeito da fúria, as mênades tebanas permanecem num entremeio. O rei vê em dobro e as tebanas sofrem de um desdobramento de si mesmas, sendo incapazes, como ele, de operar a passagem entre o que eram, em estado normal, e o que se tornaram, quando o deus as entusiasmou. Por não conhecer realmente Dioniso, por não o ver no decorrer do transe, quando as mulheres voltarem a si, será como se nada tivesse acontecido – elas não puderam apropriar-se da experiência religiosa dionisiaca. No entanto, consoante Segal (1997, p. 38), ainda que o drama faça uma divisão entre as mênades por escolha e as mênades por obrigação, é evidente que há entre elas uma zona de convergência, visto que as bacantes lídias também desfrutavam da matança no auge do frenesi báquico: elas se deleitam ao comer a carne fresca de um animal caçado (v. 139; 1114), e empunham o tirso funesto, o fiel báculo que honra Hades (v. 1157).

Ademais, deve-se sublinhar, com Segal (1997, pp. 242-43), que o coro das bacantes lídias questiona o papel convencional do coro trágico como uma voz da comunidade e um representante das normas políticas e éticas da pólis. Ao invés de serem cidadãos ou confidentes dos heróis protagonistas, tal coro de bacantes asiáticas, que tem seu lugar no estrangeiro e no selvagem, é hostil à Tebas e ao seu rei, e incorpora a própria antítese de tudo aquilo que a pólis grega representa. De fato, a sua exultante canção báquica (e bárbara) celebra o infortúnio, e não o sucesso, dos governantes da cidade (v. 1032-39). É notório como o coro violentamente desafia os valores e os sentimentos com os quais os homens tebanos podem identificar-se: além de o coro ser composto por estrangeiras, trata-se de mulheres irrestritas, maníacas, não devotadas à cidade e à casa, e, portanto, livres do controle masculino. Por mais que o coro das bacantes lídias possa louvar, num sentido geral, a sabedoria, a moderação, a atitude correta em relação aos deuses, a justiça e uma vida calma e pacífica, seu caráter aprofunda a sua divergência em relação aos valores morais da pólis grega.

Tal tensão é expressa, ainda com Segal (1997, pp. 243-44), nas letras das canções que celebram a beleza da natureza, mas que também rogam pela vingança e pelo derramamento de sangue. No decorrer do terceiro e do quarto estásimos (v. 862-911; 977-

1016), por exemplo, a canção coral passa da reflexividade gnômica, num cenário encantadoramente silvestre, para um clamor de matança que expelle fúria e ódio contra Penteu. Partindo do lirismo pastoral e das reflexões gnômicas, no terceiro estásimo, as bacantes lídias mudam abruptamente, no quarto estásimo, para conjurar as “cadelas de Fúria” a fim de que possuam as filhas de Cadmo. O cumprimento da justiça divina se torna uma demanda pela sanção que corta gargantas (v. 991-95; 1011-14) – uma violência tão grande quanto a de Penteu em suas explosões de raiva mais assassinas, quando ameaçou decapitar Dioniso ou matar as ménades tebanas (v. 239-41; 796-97). Vê-se, portanto, um denominador comum de violência. Ainda assim, as bacantes lídias não matarão o rei – esta incumbência cabe às ménades da casa de Cadmo. As bacantes lídias são somente instigadoras e espectadoras, e mantêm distância da mácula homicida, conservando, desse modo, a pureza que elas exaltaram no primeiro estásimo (v. 64-167).

Para Segal (1997, p. 245), tal ambiguidade do coro das bacantes lídias corresponde à polaridade constitutiva do universo dionisiaco. Dada a ambígua relação do coro com a sabedoria tradicional, falta às *Bacantes* uma voz clara de razão cívica, moderação e autoridade. Ao invés disso, se é conduzido, a cada momento, para diferentes direções: ora para a *σοφία* cívica, ora para a beleza ou o horror do selvagem. Com efeito, além de ser um ator na peça, o coro se torna um tema de ação, um motivo que reflete os paradoxos da dimensão dionisiaca. Ao invés de afirmar a identidade civilizada da pólis como os coros convencionais fazem, esse coro dionisiaco obscurece a divisão entre grego e bárbaro e entre humano e natureza. A lealdade deste coro, que é mais secreto do que público, a Dioniso o afasta da pólis – como as bacantes lídias significativamente manifestam, quando advertem o segundo mensageiro de que elas respondem ao poder divino de Dioniso e não ao poder humano de Tebas (v. 1037-38).

Em verdade, como Segal (1997, pp. 389-90) frisa, a tragédia *Bacantes* não oferece nenhuma voz positiva para os valores cívicos: a cidade, refletida nesta tragédia, não tem um coro de concidadãos que possa condoer-se, como uma comunidade solidária, da destruição da casa real. Longe disso, a voz coletiva dominante pertence às seguidoras bárbaras de um deus que se mostra mais impiedoso do que elas²³⁷. Mesmo quando o coro simpatiza com os sofrimentos comuns da condição mortal, por meio de generalidades gnômicas, o contexto faz

²³⁷ Ainda que as bacantes lídias insuflam a loucura de Ágave e felicitem seu feito filicida com palavras de louvor (v. 1172; 1193), elas também demonstram compaixão, referindo-se à mãe de Penteu como uma mulher “mísera” (“τῆλαια”: v. 1184) e “sofredora” (“τάλαια”: v. 1200). Inclusive, as últimas palavras do coro, na peça, são uma declaração de piedade a Cadmo (v. 1327-28) – declaração que ecoa, de fato, o próprio discurso de compaixão do velho rei por sua filha e por seu neto (v. 1260; 1312).

de seu discurso problemático. No final, os sofreadores são expulsos da cidade, e o colapso da autoridade cívica é prefigurado na morte do último descendente da casa real. Na tragédia, o coro geralmente articula os valores cívicos, e fala para uma comunidade representativa dentro da pólis. Mas, dado que o coro das *Bacantes* mantém uma forte relação adversária com a autoridade cívica, ele tem menos interação com os membros da pólis do que os outros coros na maioria das tragédias; e, mesmo quando essa interação ocorre, ela é estritamente focada no conflito entre Dioniso e Tebas. Além das odes, o coro das bacantes lídias tem somente dois diálogos com personagens humanos na peça – e ambos são declarações de devoção ao seu deus (v. 1024-29; 1168-99).

O segundo relato do mensageiro, então, é narrado por um servo que escoltava Penteu, enquanto este seguia Dioniso até o Citéron. Ao chegar no palácio real, o servo lamenta a sorte do rei, e o coro das bacantes, insensível à morte de Penteu, louva a consumação da epifania de Dioniso em Tebas (v. 1024-31). Condoído pelos sofrimentos de seu senhor, o servo repreende as bacantes lídias (v. 1032-33); e elas, para justificar seu regozijo perante o colapso da cidade, sublinham que a relação privilegiada que mantêm com Dioniso é independente da pólis (v. 1037-38). Coro e servo falam, pois, linguagens diferentes. O discurso e o comportamento das bacantes lídias refletem a característica principal do tíaso: o vínculo entre seus membros depende da comum devoção a Dioniso e não à pólis, embora seja imperativo que a cidade incorpore o tíaso nas suas estruturas religiosas (cf. Segal, 1997, p. 390). Dioniso exige ser reconhecido, com todos os seus direitos, no quadro das divindades políades – seu desejo é ver seu culto oficialmente reconhecido e praticado na cidade onde nasceu (cf. Vernant, 1999, p. 351). A resposta das bacantes lídias significa, portanto, que Tebas é que deve submeter-se a Dioniso, e não o contrário: é necessário a pólis saber o que custa não ser ainda iniciada nos ritos do deus (v. 39-41). Tal réplica das bacantes suscita *σέβας*²³⁸ no servo (v. 1039-42), e ele passa a relatar os detalhes da morte de Penteu (v. 1043-147).

Com a intenção de ver sem ser vistos, Penteu, o servo e o forasteiro (o próprio deus) chegam silenciosamente ao vale do Citéron, onde as mônades pacificamente se ocupam de suaves trabalhos: algumas ornem os tirsos com heras, outras correm como potras libertas do jugo, e todas entoam melodias báquicas. Mas Penteu não consegue vê-las e, por isso, pede ao forasteiro que o coloque sobre um abeto alto – assim, ele poderia enxergar as torpezas das mônades. O forasteiro, então, realiza um prodígio impossível para simples mortal: com as mãos, ele pega do alto um galho de abeto, curva-o até o chão e coloca Penteu sobre ele. Antes

²³⁸ Temor reverencial que impede um mortal de fazer algo que atraia a recusa de um deus. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *σέβας*, τό.

que Penteu se estabeleça no alto, o forasteiro desaparece e, em seguida, ressoa uma voz do céu, impelindo as mulheres a castigarem aquele que zombava delas e dos trabalhos de Dioniso. Enquanto o Nume fala, um facho de fogo venerando se expande da terra para o céu. Tudo se silencia: céu, vale, folhagens e feras. As mênades se erguem para melhor escutar; o deus novamente as conclama e, dessa vez, elas reconhecem a sua voz. Imediatamente, as mênades tebanas começam a saltar e a correr velozes e, assim, avistam o libidinoso Penteu, que foi visto antes que visse as loucas.

A fim de fazer Penteu cair do alto do abeto, as mênades começam a atirar seixos, galhos e tirsos, mas não conseguem acertá-lo. Permanecendo numa altura superior aos arremessos, o rei está encurralado e entregue à *ἀπορία* – não há como descer nem como fugir (cf. Torrano, 1995, p. 38). Falhando na primeira tentativa, as mênades agora usam ramos de carvalho como alavancas para desenraizar o abeto. Mas o esforço não surte efeito. Então, Ágave furiosa pede que as demais mênades circundem o tronco do abeto para que possam arrancá-lo do chão, capturando, assim, a fera espiã dos ritos secretos. Incentivadas pela mãe de Penteu, as mulheres extraem com as próprias mãos a árvore do chão. Precipitando-se do alto, o herói cai por terra, e, perto da ruína, aprende a respeito do poder divino que entusiasma mulheres mortais.

Executando a função de *ιερεΐα* (sacerdotisa), Ágave dá início ao sacrifício do próprio filho. Para que a mãe o reconheça, Penteu retira a mitra e diz a ela, tocando-lhe a face: “*Sou eu, mãe, sou o teu filho Penteu, pariste-me no palácio de Equíon, tem-me piedade, ó mãe, e pelos meus desacertos, não massacres o teu filho!*” (v. 1118-21). Ao admitir as *ἀμαρτίαι* (os desacertos), o herói se liberta da *μανία* que o assolava e, lúcido, reconhece finalmente a divindade de Dioniso (cf. Torrano, 1995, p. 38). Mas Ágave não ouve o filho, nem mesmo o vê: em cima dele, a mãe escuma saliva e gira as pupilas reviradas, possessa de Baco. Na visão alterada da mãe, o filho tem a forma de uma fera espiã. A partir daí tem início o *σπαργμός* de Penteu em que se deve identificar o *δεινός πάθος* que Dioniso havia vaticinado ao herói – depois de tudo, este é o sofrimento relegado ao deus mesmo (cf. Massenzio, 1970, p. 82). O dilaceramento do rei manifesta, de fato, Dioniso como o mais terrível dos deuses: a mãe começa por agarrar o braço esquerdo do filho, arrancando-lhe o ombro com a força que o deus lhe deu. Ino, no outro lado, completa a ação de Ágave, rasgando as carnes de Penteu. Autônoe, acompanhada das outras mulheres, também o ataca. E o grito é uníssono: as mênades ululam e Penteu geme de dor, quando lhe calha ter fôlego. A

imagem é chocante: uma mênade carrega um braço, outra o pé; as costelas do rei aparecem desnudadas pelas lacerações.

A descrição do *sparagmós* (“dilaceração”), cuja vítima é o rei, revela todo o desgraçoso horror suscitado pela relação infeliz com o divino. Horror na violência da morte, horror na alegria lúdica das Bacas que jogavam bola com a carne de Penteu, horror na inconsciência da mãe que corre alegre transportando a cabeça do filho na ponta do tirso como a de um leão. (TORRANO, 1995, p. 39).

O corpo do herói, assim esquartejado, não é fácil de achar. Ágave, orgulhosa da matança que liderou, recebe a cabeça de Penteu como prêmio e a espeta na ponta do tirso – ela enxerga a cabeça do filho como se fosse a de um leão (v. 1174; 1216) ou a de um jovem vitelo (v. 1185). Alegre com a caçada, a mãe retorna à Tebas, “*evocando Báquio, o parceiro de caça, co-autor da captura, o belo vencedor*” (v. 1145-46). E, assim, Ágave convida as bacantes do coro para participar do banquete horrendo (“*θοίνας*”: v. 1184) em que a presa por ela caçada seria consumida (v. 1242). Penteu, enquanto vítima do sacrifício cruento, deveria ser usado como alimento – para Ágave, esta refeição (inconscientemente canibalesca) representa a consequência natural de seu feito sacrificial. Tal referência é significativa na medida em que estabelece um estreito paralelismo entre as sinas de Penteu e de Dioniso – segundo a tradição mítica dionisiaca, o deus, na forma de Zagreu, teria sido semelhantemente desmembrado e, depois, tratado como alimento (cf. Massenzio, 1970, p. 82).

Em realidade, consoante Massenzio (1995, pp. 37-38), a morte infligida a Penteu não é estranha a Dioniso, mas representa um dos motivos da mitologia dionisiaca. O fato de a tragédia evocar tal forma de execução, em um contexto dominado pela presença de Dioniso, não parece acidental: o inimigo do deus deve, uma vez mais, experimentar a *precariedade* constitutiva da sina do próprio Dioniso. A submissão ao rito dionisiaco conferiu a Penteu a identidade de mênade, de seguidora em íntima comunhão com o deus – deste modo, o rito realizou uma afinidade entre Dioniso e Penteu que, numa crescente, culminou no *πάθος* comum. Obviamente, a morte por dilaceração é castigo e punição, mas o seu valor não se limita a tal plano, uma vez que contém também o motivo da assimilação do herói a Dioniso. Esta morte, que repete os sofrimentos do deus, se presta como uma reatualização da sina mítica dionisiaca – reatualização não significa somente transportar o passado mítico para o presente, mas também reconhecer *ex novo* a validade deste passado como fundamento da existência presente.

Nesta perspectiva, ainda com Massenzio (1995, p. 38), não há discordância entre a revelação divina, que comporta a afirmação originária de um conjunto de valores estruturados

na forma de uma divindade, e a reatualização, que é sustentada pela vontade de reafirmar a importância de um sistema de valores vinculados a uma ocorrência mítica exemplar. Passando do genérico ao específico, a epifania de Dioniso em Tebas aparece corroborada pela repetição de episódios de sua vida mítica que contribui para iluminar os seus atributos – ou seja, os aspectos de sua esfera de competências, como a *precariedade* e o *rompimento dos laços familiares*, por exemplo. Isso fica ainda mais evidente se a repetição recair, como no caso de Penteu, sobre um personagem que havia tomado a função de antagonista, pois assim a revelação-affirmação do deus demonstra não só não conhecer obstáculos, mas é até favorecida por aqueles que se opunham. Entre Dioniso e Penteu se estabelece, portanto, uma ligação de cumplicidade – fato que se harmoniza com uma das características fundamentais do deus: render fluídos os limites entre categorias normalmente bem separadas (cf. Vernant, 1999, p. 349).

Como se tem visto ao longo deste estudo, o caráter da relação Dioniso-Penteu não é isolado, ainda que possua a sua especificidade, mas se enquadra no contexto mais geral do mito dionisíaco que costuma estabelecer afinidades entre Dioniso e seus antagonistas heroicos, os quais usualmente experimentam as mesmas adversidades provadas pelo deus no decorrer de sua trajetória mítica – isto vale tanto para heróis como Licurgo, quanto para heroínas como as filhas de Cadmo. Por via de regra, Dioniso faz, paradoxalmente, da hostilidade contra ele um fator que contribui para a manifestação de sua própria divindade (cf. Massenzio, 1995, p. 39).

Deve-se salientar, com Seaford (1995, p. 284), que o desmembramento de Penteu foi sacrificial – as mênades, isoladas na montanha, sacrificavam deste modo (v. 134-67). O padrão ao qual o herói foi submetido geralmente se relaciona com o sacrifício animal – e Penteu é explicitamente descrito como uma vítima animal (v. 1246) imolada pela sacerdotisa, a própria mãe que liderava a matança (v. 1114). Pode-se conceber, assim, que o episódio reproduz os estágios do sacrifício animal²³⁹: não somente se realizou o adorno de Penteu (v. 934)²⁴⁰ e a sua condução ao sacrifício (v. 961-76) numa espécie de “procissão”, mas também houve o momento de silêncio e de concentração (v. 1084) que antecedia a imolação da vítima, seguido pelos clamores femininos que acompanhavam o sacrifício (v.

²³⁹ Para a descrição e a interpretação dos estágios do sacrifício animal grego, ver Burkert (2007, pp. 79-81).

²⁴⁰ Penteu para Dioniso (v. 934): “ἰδοῦ, σὺ κόσμεις: σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα δῆ” / “Eis, adorna tu, pois a ti nos entregamos”. Nota-se que Penteu associa o seu adorno com o oferecimento (*ἀνακείμεσθα*) de si mesmo a Dioniso: o verbo *ἀνάκειμαι* se refere à ação de dedicar uma oferta votiva a um deus (cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *ἀνάκειμαι*). A fala de Penteu, portanto, parece indicar que ele mesmo consente com a sua dedicação como vítima sacrificial a Dioniso (cf. Seaford, 1995, p. 284, nota 20).

1131-33). Realizada a imolação, a carne de Penteu foi ofertada para um repasto comunal (v. 1184; 1242-47).

Neste sacrifício pervertido, como Seaford (1995, pp. 290-91) assinala, a subordinação da violência à ordem, característica do ritual convencional, é revertida. O cerco da vítima sacrificial que, no sacrifício convencional, expressa a participação ordenada dos membros da comunidade no sacrifício, se torna, na ação das *mênades* tebanas, o cerco estratégico e ameaçador da caça a um animal selvagem. No sacrifício convencional, a vítima animal era imolada com o golpe, cuidadosamente preparado, da faca sacrificial, e o retalhamento subsequente era ordenado, mas, no caso das *Bacantes*, a vítima humana foi selvagemmente dilacerada pelas mãos nuas de mulheres, e o sangue derramado, que deveria ser acuradamente controlado, correu desenfreadamente nas mãos de todas. Além disso, enquanto nos sacrifícios normais a execução era feita por homens, acompanhados de mulheres que entoavam a *ὄλολυγή*²⁴¹, no caso das *Bacantes*, o sacrifício cruento foi realizado por mulheres que entoaram a *ἀλαλή* – grito de triunfo que os homens costumavam ressoar quando estavam em batalha ou em caçada. Em suma, ainda com Seaford (1995, pp. 292-93), o tradicional padrão do sacrifício animal, que tendia a submeter a violência da morte a uma ordem e a colocar as mulheres num segundo plano, é revertido no sacrifício menádico. Sabe-se que, no sistema sacrificial grego, o ato de matar era quase sempre realizado por um homem, e as mulheres desempenhavam um papel marginal durante o sacrifício. O sacrifício cruento exclusivamente feminino era, pois, anômalo e, na imaginação mítica, propendia à violência desenfreada (cf. Seaford, 1995, p. 295).

A *reversão da ordem*, instaurada pela chegada de Dioniso em Tebas, é significativa não apenas porque se trata de um traço constitutivo do mito, mas também porque, inserida numa tragédia, corresponde ao elemento constitutivo da intriga trágica enquanto tal. Em outras palavras, a análise das *Bacantes* permite notar, com clareza, que um traço constitutivo da estrutura dionisíaca, a saber, a *reversão*, coincide com a noção aristotélica de *περιπέτεια* – a(s) modificação(ões) que determina(m) a inversão das ações na tragédia²⁴² (cf. Aristóteles, *Poética*, XI, 1452a 22). Como Massenzio (1995, p. 41) explica, a *reversão*, elemento constitutivo do enredo trágico, se refere a uma condição humana que não

²⁴¹ Gritos estridentes de dor que acompanhavam os sacrifícios animais (cf. Burkert, 2007, p. 100).

²⁴² A *περιπέτεια*, enquanto reversão do enredo trágico, com frequência coincide com outras conotações da *reversão*, como a *reversão da ordem* encenada na ação trágica. Uma vez que a *περιπέτεια* determina a reversão da ação, segundo as necessidades de verossimilhança impostas pelo mito (cf. Aristóteles, *Poética*, XI, 1452a 20-25), torna-se lógico que essa reversão do enredo igualmente compreenda a reversão da ordem familiar ao herói, sujeito a todas as tensões e conflitos de uma existência complexa.

pode permanecer idêntica a si mesma, mas que começa a perder progressivamente os atributos iniciais até se tornar totalmente *outra* comparada a si (cf. Aristóteles, *Poética*, VII, 1451a 13-15). Em verdade, aquilo que o poeta trágico apresentava à coletividade de espectadores era uma história que fomentava a *reversão*, posta no duplo signo da piedade e do terror (cf. Aristóteles, *Poética*, XI, 1452a 1-10).

O traço de *reversão da ordem* tem, pois, grande importância para a tragicidade do gênero dramático. Em concordância com o postulado de Aristóteles, na *Poética* (XI, 1452a), a ação das *Bacantes* é orientada por uma concatenação de *reversões* que, uma após a outra, forma um enredo amarrado e coerente, visto que os acontecimentos não são frutos do acaso, mas decorrem da verossimilhança ou da necessidade da própria ação. No início, Penteu, o inimigo de Dioniso, se apresenta numa condição bem diferente da que se verifica no final: é um rei autoritário, macho viril, muito imbuído de superioridade sobre o deus afeminado e seu séquito de mulheres subversivas. Irredutível, na primeira metade da trama, Penteu se recusa a reconhecer a legitimidade divina da esfera misteriosa e feminina que o atrai até no horror que lhe inspira (cf. Vernant, 1999, p. 352). Todavia, no decurso da ação, Penteu vai se envolvendo, cada vez mais, na dimensão de Dioniso: o herói se reverte de governante inflexível para uma mênade submissa às vontades de seu deus. Justamente no momento em que deveria exercer seu poder real, Penteu se mostra impotente e termina dominado pela situação irresistível construída pelo deus. No final, Penteu recebe a morte daquela que lhe havia dado a vida. Ágave, por sua vez, reverte não apenas o seu papel de mãe como também as suas funções políticas e sociais que a mantinham como membro da dinastia governante. No pólo oposto, e de sinal positivo, há uma reversão não menos radical que concerne, desta vez, a Dioniso: o deus, que a princípio se apresenta como um estrangeiro humano a Tebas, no final do drama, revela a plenitude de seus poderes divinos como deus olímpico nascido no seio da casa de Cadmo (cf. Massenzio, 1995, p. 41).

A experiência trágica, de fato, se relaciona com a *reversão* da ordem usual das coisas, a qual implica a necessidade de voltar-se para um universo que se situa além das relações culturais e/ou sociais habituais: tal é o mundo criado pelo poeta trágico à forma e semelhança de Dioniso e de sua dimensão mítica-religiosa. O conflito encenado sempre se enquadra na dialética *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*, cuja inter-relação promove a *reversão* do ordenamento – observa-se que se trata das relações constitutivas que estruturam especificamente a dimensão dionisíaca. No fenômeno dramático, impõe-se, pois, a realidade de Dioniso – deus que exigia aos mortais a adesão, ritualmente controlada, a sistema

de valores e a comportamentos coletivos dominados pela transgressão dos limites habituais (cf. Massenzio, 1995, p. 42).

A mais dura *reversão*, nas *Bacantes*, concerne à Ágave, a quem se deve a culpa por Penteu combater Dioniso: foi ela que ensinou ao filho as ultrajosas falácias acerca do nascimento do deus, fomentando, deste modo, a cegueira do herói em relação à divindade de Dioniso (v. 1301-02). Quando finalmente retorna à pólis, ainda em delírio báquico, ela se vangloria do privilégio que teve na caçada funesta, visto que o primeiro golpe desferido na vítima foi dela (v. 1180). O pai Cadmo, juntamente com todos os habitantes da cidade, deveria, pois, contemplar e celebrar as proezas das mônades cadmeias numa caçada realizada sem armas, redes ou dardos, mas apenas com as mãos nuas (v. 1202-12). Em sua personalidade de mônade, Ágave reverte os valores femininos da domesticidade, os valores masculinos da caça e do combate, e os valores religiosos do sacrifício.

Manifestando o desejo de adornar as paredes do palácio com a cabeça da vítima imolada (v. 1212-16), Ágave elege o símbolo da destruição do *oἶκος* e da perversão do sacrifício (cf. Segal, 1997, p. 208). Sabe-se, com Segal (1997, p. 40), que, no sacrifício convencional, o crânio do animal era, frequentemente, estabelecido num local proeminente como marca de piedade. No caso aqui examinado, contudo, é a cabeça degolada do rei, carregada por sua mãe-algoz, que deveria ser pendurada nas vigas do palácio. Estabelecido no interior do palácio real, centro da ordem civilizada, o “butim” sacrificial de Ágave simbolizaria mais transgressão do que ordem, mais mácula do que santificação.

Com efeito, como Segal (1997, pp. 40-41) assinala, na tragédia grega, a confusão da caça com o sacrifício e da besta caçada com o ser humano opera como um ponto focal para as maiores reversões dos códigos civilizados²⁴³. Deve-se observar que a caça de homens como se fossem bestas no código biológico é exatamente paralela ao sacrifício de homens como se fossem animais no código ritual. No ambiente selvagem, às margens da civilização, a prática do sacrifício dionisíaco num homem introduz a perversão nas esferas religiosa e humana: o derramamento de sangue humano constitui o extremo oposto do ato piedoso de sacrifício (cf. Burkert, 2007, p. 84). Assim, Penteu foi guiado ao sacrifício pervertido por um escolta (“*πομπός*”: v. 1047) que não era membro da cidade, mas sim um *ζένος* que questionava as

²⁴³ É um traço distintivo da tragédia grega, consoante Burkert (2007, p. 82), envolver as cenas de violência terrível e de destruição com metáforas do sacrifício animal. Por exemplo, Orestes, poluído com a mácula do matricídio, foi caçado pelas cadelas de Fúria (Ésquilo, *Coéforas*, v. 1054) e, inclusive, sua condição foi comparada à de Penteu, caçado e sacrificado pelas bacantes (Ésquilo, *Eumênides*, v. 25-26). Na *Ifigênia em Táuris*, de Eurípides, os pastores inicialmente conceberam Orestes e Píades como divindades (v. 267), mas logo decidiram caçá-los como vítimas sacrificais para Ártemis (v. 278-80). Ver também Segal, 1997, p. 40.

fronteiras entre divino e humano/bestial, sacrifício e caça, estrangeiro e autóctone. Previamente chamado de “guia da salvação” (“πομπὸς σωτήριος”: v. 965), o forasteiro era, na verdade, um escolta da morte. Ao invés de um celebrante humano que conduzia a vítima animal ao sacrifício, ele era um deus, na forma de touro, que conduzia um homem ao sacrifício (v. 920-22). O rito sacrificial, coordenado pelo deus-touro, alcança infortúnio e não graça divina (v. 1159) – tal sacrifício marca a destruição, e não a reafirmação, dos limites que constituem a civilização.

Notadamente, o relato jubiloso de Ágave sobre o sacrifício pervertido expressa a inversão da ordem sociorreligiosa. Como Vernant (1999, pp. 356-57) assinala, tanto na fúria filicida quanto na vitória, Ágave se mostra alheia em relação à *μανία* divina que a possuiu e a fez agir: a felicidade da qual se vangloria não passa de visão perturbada, de divagação suscitada pelo deus. Não há nada de comum, portanto, entre a *εὐδαιμονία* (felicidade, bem-aventurança) que Dioniso confere às suas verdadeiras fiéis e a glória, completamente ilusória, que Ágave se acredita preenchida e da qual ela quer que Penteu se orgulhe (v. 1212-17). Será preciso que, conduzida pelo pai, ela reencontre lentamente a lucidez e, assim, tome consciência do que se passou e do que havia feito. Desse modo, embora tarde demais, ela conhecerá o Dioniso que a possuiu: não o deus doce da epifania feliz, mas o deus mais cruel do castigo e da perdição.

Após retornar do Citéron, onde realizou os ritos báquicos na companhia das mônades tebanas, Cadmo soube do feito de ousadia (“τολμήματα”: v. 1222) das filhas. Tendo tomado conhecimento do massacre de Penteu, o velho rei voltou à montanha a fim de recuperar o corpo destroçado do neto (v. 1222-26). Quando chegam carregando os pedaços de Penteu, Cadmo e os servos contrapõem a realidade miserável ao entusiasmo de Ágave – a ironia se configura no contraste entre a fala vangloriosa da mãe e o fato horrendo (cf. Torrano, 1995, p. 40). A ação das cadmeias corresponde, de modo pervertido, à *τόλμη* (ousadia dos guerreiros) que Penteu pretendeu realizar quando decidiu confrontar as mônades na montanha (cf. Segal, 1997, p. 208). Dada a derrota sombria de Penteu, Cadmo atribui a coragem masculina às filhas que se mostraram guerreiras e caçadoras extraordinárias, ainda que num sentido negativo (v. 1217-26). Ágave já havia mesmo usurpado o direito do guerreiro masculino de vangloriar-se sobre seu inimigo caído (v. 1207).

Como Segal (1997, pp. 208-09) acentua, as primeiras palavras de Ágave ao pai já expressam as inversões dos papéis masculino e feminino (v. 1233-43). A reversão marcial está diretamente relacionada às reversões espacial e tecnológica realizadas pelas mulheres, as

quais abandonaram as rocas e os teares no interior do *οἶκος* em benefício das caçadas empreendidas com as mãos ou com os tirsos no exterior selvagem (v. 1233-37). A *ἀριστεῖα*, o prêmio de excelência que o guerreiro trazia ao pai como prova de masculinidade, é, no caso de Ágave, a cabeça decapitada do próprio filho, caçado como se fosse uma besta. Revertendo a ordem usual das coisas, Cadmo recebe uma horrenda *ἀριστεῖα* da filha, ao invés de um orgulhoso espólio de um filho. Tal é a proeza pela qual o pai deveria sentir-se abençoado (“*μακάριος*”: v. 1242). Todavia, esse grande feito, pelo qual Cadmo se lamenta em resposta à filha (v. 1244-50), denuncia um crime de sangue cometido contra a própria família.

O lamento de Cadmo não passa despercebido a Ágave, que reprova o temperamento do pai e exprime o desejo de que Penteu fosse como ela – um caçador de excelência, perseguidor de feras aos modos da mãe. Mas o filho só é capaz de perseguir deus (v. 1250-26). O desejo de Ágave, consoante Segal (1997, pp. 209-10), corresponde à ética guerreira segundo a qual o filho mostraria sua *ἀρετή* (excelência) se se provasse semelhante ao pai (cf. *Ilíada*, VI, v. 476-81; Sófocles, *Ájax*, v. 545-41). Invertendo essa ética, a mãe deseja que seu filho se assemelhasse ao *τρόπος* (“caráter”: v. 1253) dela. É interessante observar que o referimento de Ágave às incursões de caça aponta não somente para o *status* adolescente de Penteu, mas também alude para a tradicional prática da caça como um rito de passagem para a masculinidade.

De fato, quando Cadmo localiza o *σπαραγμός* de Penteu no mesmo lugar “*onde antes cães dilaceraram Actéon*” (v. 1291), o velho rei reforça o significado da morte de Penteu como uma expressão de seu fracasso em cruzar o limiar da juventude para a idade adulta. À semelhança de Actéon e Hipólito, Penteu não realizou essa passagem no campo marginal da caça e do selvagem – proações que lhe permitiriam conquistar a plena masculinidade (cf. Segal, 1997, p. 211). Ao contrário, nessa situação de total reversão, o jovem caçador foi ele mesmo caçado, quando se dirigiu à montanha selvagem; e o caçador bem-sucedido foi sua mãe, líder de jovens mulheres (v. 1079) que superavam homens tanto na caçada quanto na peleja. Significativamente, o termo *εὖθηρος* (“bom na caçada”: v. 1252), que Ágave usa para referir-se ao filho, sustenta uma triste ambiguidade: em sentido passivo pode também significar “bom para caçar/para ser caçado”.

Para que a filha delirante recupere a consciência, Cadmo começa a evocar os laços dela com a casa, com o marido e com o filho (v. 1258-300). Primeiro, o pai pede que Ágave contemple a resplandecência do céu e, depois, a interroga sobre o seu estado de espírito, sobre as núpcias com Equíon e sobre o filho que ela gerou desta união. Assim, Cadmo prepara a

filha para a questão crucial: “*tens nos braços esse rosto: de quem?*” (v. 1277). A mãe confusa ainda tenta postergar o terrível reconhecimento, dizendo que foram as caçadoras que lhe entregaram, como prêmio, a cabeça do leão imolado; mas Cadmo insiste, pedindo que ela encare direito o crânio que tem nas mãos. Contemplando a face da vítima sacrificada, Ágave finalmente enxerga a cabeça do filho fixada na ponta do tirso. Reconhecendo Penteu, Ágave interroga Cadmo acerca das circunstâncias da morte do filho, já que, liberta da possessão maníaca, ela não tem mais lembrança do que tinha feito. Aprendendo sobre seus atos, no período em que estava louca, Ágave atinge o pleno entendimento do que aconteceu e, imediatamente depois de reconhecer a morte do filho, reconhece também a imortalidade de Dioniso (v. 1296): “*mísera revelação, que não vens a tempo*” (v. 1287).

Como Segal (1997, p. 210) observa, o pai viabiliza a recuperação da lucidez da filha ao restituir os limites entre o *oἶκος* e o selvagem, entre a civilização e a natureza – limites estes que ela havia perdido quando foi assolada pela *μανία ἀνόσιος*. Deve-se atentar, com Seaford (1995, pp. 298-99), que foi especificamente dentro de casa que Ágave foi aguilhoada pelo frenesi, uma vez que o estímulo imediato deste furor a fez debandar da família e da sociedade. A adoração a Dioniso exigia que as mulheres deixassem a reclusão doméstica – isto significa que, ao rejeitarem o deus, elas se negavam, por implicação, a deixar suas casas. A fim de obrigá-las a submeter-se ao culto, Dioniso separaria as mulheres de suas famílias, instilando nelas a *μανία*. O frenesi seria, pois, um meio de provocar a cisão da identidade prévia da mulher para que ela adquirisse uma nova identidade dionisiaca. O afastamento de uma identidade, vinculada à família, pela incorporação de outra, vinculada ao tíaso, implica a oposição entre *oἶκος* e *θίασος*. Tal oposição tem sua expressão mais extrema no ato da mênade de matar o próprio filho: o laço maternal, sobre o qual residia a continuidade do *oἶκος*, é revertido ao seu oposto. Assim, a louca Ágave, assassina de seu filho, expressa a oposição entre duas identidades mutuamente incompatíveis: a esposa/mãe e a mênade.

À vista disso, foi justamente por intermédio da rememoração de sua primeira chegada na casa do marido que Ágave pôde ser resgatada do transe dionisiaco. Cadmo rememora o mundo masculino contra o qual a filha se revoltou tão furiosamente: ele restitui os laços de Ágave com o marido e com o filho e, desse modo, restabelece a identidade de esposa e de mãe que ela havia perdido durante o entusiasmo dionisiaco. Os nomes de Equíon e de Penteu, que antes não tinham efeito sobre ela, ajudaram a reintegrá-la à realidade: o eu

fundido com o bando de mênades dá lugar ao antigo eu moralmente centrado no marido e no filho (cf. Segal, 1997, pp. 291-92).

Deste momento em diante, o nome Penteu passa a substituir a menção ao leão no discurso de Ágave. A total perda de nome que o herói sofreu sublinha a inversão do κλέος que ele almejou alcançar (v. 972). Sabe-se que o κλέος é um conceito homérico que diz respeito à glória que um herói alcançava mediante o reconhecimento de um feito de grandeza – a conquista desta dimensão faria com que o nome do herói fosse lembrado pela posteridade, sobretudo na poesia (cf. *Ilíada*, VII, v. 77-91). O nome do herói era, pois, a designação que garantia a singularidade do ato de ousadia, realizado especificamente por ele e não por outro. Quando Penteu invadiu o Citéron para espionar os ritos secretos das mênades – seu feito de bravura –, ele não foi reconhecido, mas sim confundido com uma fera espiã. Isso significa que a façanha excepcional do herói não foi atrelada ao seu nome e, portanto, não houve, para ele, o crucial reconhecimento que lhe garantiria a fama. Ao contrário, tal façanha foi atribuída a um leão sem nome – o que instantaneamente suprime toda a carga heroica de seu feito de ousadia. Enquanto Ágave, a vitoriosa no combate, não reconhecia que caçou o desgraçado, mas ainda audacioso, Penteu, o κλέος do herói se mantinha estranhamente associado a uma besta qualquer. Daí provém a reversão do κλέος heroico: ao invés do renome ser vinculado a Penteu, ele foi vinculado a um animal sem nome.

Em realidade, como Segal (1997, p. 321) assinala, o feito de grandeza que fez de Penteu “sinal (...) para todos” (“ἐπίσημον (...) πᾶσιν”: v. 967) exprimiu a degradação do herói e não o seu enobrecimento. O troféu, que deveria ser pendurado nas paredes do palácio para conservar a memória da grande façanha, revelava a reversão maciça de todo o código heroico. Tal μνῆμα (memorial) preservava não o κλέος ἄφθιτον (glória imperecível) de Penteu, mas a ἀθάνατον ὕβριν (violência imortal) de Dioniso. No registro heroico, o μνῆμα corresponde ao monumento que recorda a fama eterna do herói e que lhe confere um valor duradouro, envolvendo sua morte de significado, nobreza e grandeza (cf. Segal, 1997, p. 320). Mas o μνῆμα do feito excepcional de Penteu, sua cabeça cravada na ponta do tirso, constituía a marca visível de seu sofrimento como vítima do deus. A ausência e a mortalidade de Penteu são, pois, precisamente simétricas à presença e à imortalidade de Dioniso, cujo poder a cabeça degolada do rei atestava. Isso significa que, ao invés de simbolizar o êxito heroico de Penteu, o μνῆμα representava o sinal da manifestação divina de Dioniso em Tebas.

Todavia, ainda que o desmembramento do herói, vestido de mulher, nas mãos de mulheres, tenha o privado da morte heroica e marcial, deve-se perceber que, sob outra

perspectiva, tal fim lhe conferiu uma espécie de glória trágica. O *πάθος* de Penteu foi elevado o suficiente para ser monumentalizado no tipo de poesia adequada para cantá-lo: a tragédia *Bacantes* constitui o *μνημα*, o monumento ambíguo, que deu fama duradoura (e, portanto, *κλέος*) aos sofrimentos de Penteu (cf. Segal, 1997, p. 322).

A lamentação de Cadmo situa a falha de Penteu no contexto mais amplo da “destruição da casa” (v. 1301-29). O velho rei entende que Dioniso condenou toda a casa cadmeia a um só castigo (v. 1330-43): Ágave matou não apenas o próprio filho, mas também o rei de Tebas – Estado e família pereceram juntos (cf. Just, 2009, p. 185). “*Cadmo, doravante sem o apoio de descendentes viris, está sem condição de manter-se no palácio real, só e desassistido deve suportar o banimento e o exílio*” (TORRANO, 1995, p. 40). Como Torrano (1995, p. 40) assinala, por mais duro que seja o acerto de contas de Dioniso, Cadmo ainda suporta o castigo divino como justo e exemplar, reconhecendo a morte de Penteu como um destino paradigmático: “*se há quem pense estar acima dos Numes veja a morte deste e considere os Deuses*” (v. 1325-26).

Sob a ótica da ordem patriarcal, conforme Segal (1997, p. 211), Cadmo vê si mesmo privado “*de filhos varões*” (v. 1305). Ainda que a morte de Penteu não tenha correspondido à morte digna de um herói (v. 1307), no pranto do avô, o neto é finalmente considerado um *άνήρ* (v. 1315), um homem maduro que, uma vez, protegeu o *οἶκος* e foi o baluarte da pólis (v. 1309-10). Assim Penteu teve sua masculinidade validada, embora postumamente e ambigualmente. Não obstante, o herói louvável que protegia o avô do ultraje e da injustiça dos homens (v. 1316-22) praticou os mesmos atos indevidos contra Dioniso e as ménades entusiasmadas. Porque a família real renegou o deus nascido de seu *γένος*, Cadmo ficou sem filhos em sua linhagem masculina e, conseqüentemente, perdeu os direitos e honras de um cidadão pleno (v. 1313; 1320).

Através de Ágave e de Cadmo a impureza e o exílio atingem Tebas: o assassinato do rei pelas mãos da própria mãe e o exílio do fundador da cidade²⁴⁴ provam de maneira contundente o nascimento-natureza divino de Dioniso (cf. Detienne, 1988, p. 35). É o próprio

²⁴⁴ É importante ressaltar, com Schwartz (2013, p. 313), que o exílio, as vagueações e as relações de crueldade entre parentes são motivos centrais da saga tebana. Depois de Europa ter sido raptada por Zeus, Cadmo foi sentenciado pelo pai, o rei Agenor de Tiro, a encontrar a irmã ou a permanecer em exílio, caso falhasse. Expelido de sua própria comunidade, Cadmo seguiu o oráculo de Delfos e chegou a Tebas, onde matou o dragão de Ares que protegia a fonte próxima. Aconselhado por Atena, Cadmo semeou os dentes do dragão no solo umedecido com sangue (cf. Eurípides, *Fenícias*, v. 638-75; *Bacantes*, v. 1025-26). Da terra nasceu os monstruosos *Σπαρτοί*, a raça dos Homens-semeados. Convertendo-se em inimigos, devido a intrigas arquitetadas por Cadmo, os Homens-semeados assassinaram uns aos outros. Somente cinco sobreviveram, e um deles era Equión, pai de Penteu. Sobre os mitos da fundação de Tebas, cf. Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 4.1-2) e Pausânias (*Descrição da Grécia*, IX. 10 § 1; IX. 12 § 1; IX. 19 § 4).

deus que, reaparecendo no *θεολογεῖν*²⁴⁵, declara o castigo que reserva especificamente a Cadmo e à Ágave (v. 1330-39). O velho rei é condenado a carregar a infâmia de suas filhas: sem complacência com o avô, Dioniso o obriga a vagar até perder-se entre os bárbaros. O deus ainda prediz a transformação de Cadmo e de Harmonia em serpentes: com tal forma, o sementeiro da raça tebana conduzirá um exército bárbaro contra cidades gregas até ser derrotado deploravelmente no ataque ao santuário de Apolo. Quando isso acontecer, Ares, pai de Harmonia, intervirá, instalando a filha e Cadmo na Ilha dos Bem-Aventurados²⁴⁶ – predição que implica a promessa de beatitude e de imortalidade a Cadmo. Para libertar-se da forma bestial e estabelecer-se na Ilha dos Bem-Aventurados, conforme Detienne (1988, p. 40), o velho Cadmo, feito *ζένος* em sua própria terra, deverá consumir o máximo da impiedade: pilhar o templo pan-helênico de Apolo, destruindo a morada daquele que era, assim como Dioniso, um grande deus de Tebas (cf. Sófocles, *Édipo Rei*, v. 203-15). Depois de tudo, como Torrano (1995, p. 41) bem observa, a propícia morada na terra dos Venturosos, anunciada num momento de luto e de infortúnio, parece soar como parte da punição: Cadmo lastima sua sorte, depreciando cada uma das predições de Dioniso (v. 1355-62).

A sorte de Ágave não é melhor que a de seu pai. Ela é despojada de todas as bases que sustentavam e definiam a sua vida – como Cadmo, ela é privada da terra, da pólis e do *οἶκος* (cf. Segal, 1997, p. 212). Nem mesmo no ambiente selvagem ela tem lugar, pois o Citéron só lhe causa desgosto e remorso (v. 1382-87): a montanha das adorações passadas não é um solo santificado, mas sim um campo contaminado (“*μιαρός*”: v. 1384) que ela espera nunca mais ver (cf. Segal, 1997, p. 322). Ágave pretende conduzir-se a um lugar onde não repouse memória do tirso (v. 1386). Como Detienne (1988, pp. 38-39) assinala, enquanto assassinas, Ágave e as irmãs estão poluídas por um *μίασμα* que as condena a deixar a cidade daquele que massacraram. Jamais elas poderão rever a pátria, visto que a devoção não permite que os assassinos habitem a mesma terra onde se encontra o túmulo de suas vítimas. Ágave conhece a sina reservada aos homicidas: a impureza lhe arranca da pátria (v. 1350; 1363; 1366; 1368-70; 1381-82).

Nota-se que a *μανία ἀνόσιος* fez com que Ágave, Autônoe e Ino se tornassem *ζέναι* em relação a si mesmas e à comunidade, uma vez que foram compelidas a abandonar a sua identidade social para assumir uma identidade religiosa totalmente estranha à família e à pólis. Como Just (2009, p. 183) acentua, em conformidade com a natureza essencialmente

²⁴⁵ De acordo com Pólux (*Onomástico*, IV. 130), era um dispositivo alto, acima do palco, onde os deuses apareciam no final das peças. Ver também Pickard-Cambridge, 1946, p. 55.

²⁴⁶ Sobre a Ilha dos Bem-Aventurados, cf. Hesíodo (*Os Trabalhos e os Dias*, v. 157-72).

feminina do dionisismo, o deus, suas seguidoras e sua religião são sempre apresentados como estranhos. O mito costuma localizar Dioniso e as mônades nos confins do exterior, como países bárbaros ou localidades selvagens. Tal determinação coloca o dionisismo, tanto geograficamente quanto moralmente, fora da admitida ordem da civilização – é significativo que a prática do ritual dionisiaco seja localizada fora do mundo conhecido, além das fronteiras que dividem a civilização da selvageria e a cultura da natureza. Na medida em que Dioniso e as mônades são retratados como estranhos em relação ao mundo ordenado da pólis, seus atributos de estranheza se associam à própria concepção ideológica grega que concebeu as mulheres como uma raça estranha à sociedade (onde elas introduziriam forças emocionais perigosas). Isso significa que as características atribuídas às mônades são consoantes com a visão estereotipada acerca das mulheres, uma vez que a qualidade estranha/estrangeira foi um traço integrante da condição feminina (cf. Just, 2009, p. 187). Os traços convencionais atribuídos às mulheres na cultura grega são, pois, mantidos no mito dionisiaco e usados para desafiar os valores da civilização patriarcal (cf. Just, 2009, p. 189).

Como Cadmo bem pondera, Dioniso puniu com justiça excessiva a casa onde nasceu (v. 1249-50). Mas, considerando-se o nascimento-natureza deste deus, determinado pela *transgressão* e pelo *rompimento dos laços familiares* entre mãe e filho, não podia ser diferente. Como Segal (1997, pp. 86-87) assinala, a proximidade de Dioniso como *οἰκεῖος* (membro do *οἶκος*) fez com que o laço sagrado entre Ágave e Penteu fosse rompido. Assim, o deus arruinou a casa, propiciando que o filho morresse nas mãos da mãe enlouquecida, a qual havia perdido o vínculo com o aspecto doméstico e familiar do *οἶκος*. Como se tem visto, o efeito furioso do deus sobre os *οἴκοι* daqueles que lhe renegam é proeminente nos outros mitos.

Nas diferentes versões do mito de Dioniso, encontram-se regularmente mães e pais maníacos que matam seus rebentos, destruindo, assim, os próprios *οἴκοι*. Nas *Bacantes*, os elementos constantes desta tendência reaparecem preservados e combinados: Ágave, possesa pela *μανία* dionisiaca, assassinou Penteu, enxergando-o como uma fera, assim como Licurgo, enlouquecido por Dioniso, matou o filho, enxergando nele o arbusto de uma videira. Em ambos os casos, por ter sofrido *ῥβρις* dos governantes da terra, Dioniso destruiu as casas das famílias reais. Nota-se que, nos episódios de Licurgo e de Ágave, a *μανία ἀνόσιος* influenciou o *rompimento dos laços familiares* de maneira homóloga: alterando a percepção visual dos castigados. Subtraindo dos heróis *ῥβρισται* a visão autoconsciente, a *μανία* fez com que eles enxergassem uma realidade dúbia na qual os filhos apareciam como entes da

natureza. Os ímpetos filicidas de Licurgo e de Ágave não manifestam apenas o corrompimento de suas consciências individuais, mas também o colapso do *ἔθος* civilizado que se sustenta na manutenção dos laços familiares.

Interpretado, agora, segundo a perspectiva que emerge da análise dos mitos de infância e de resistência, o modo como Átamas, em estado maníaco, percebeu o filho adquirir um significado específico que o coloca no mesmo plano em que Licurgo viu Drias como uma videira, e em que Ágave viu Penteu como uma fera. No mito de nascimento, Hera incutiu a *μῆνις* furiosa em Ino e em Átamas. O pai, possuído pela fúria assassina, caçou Learco como se fosse um cervo e o matou – parece implícito que a *μῆνις ἀνόσιος* alterou a percepção visual de Átamas, fazendo-o ver o filho como se fosse uma besta. Tal perturbação da percepção visual se revela, pois, como um efeito característico da *μῆνις* dionisiaca apontado desde o mito de nascimento. Em verdade, a alteração da visão ordinária tem relação direta com a experiência humana que Dioniso se presta a confrontar, já que, por intermédio da *μῆνις*, ele instaura todas as formas ilusórias do “parecer”, do assemelhar-se, da falsa aparência e da alucinação (cf. Vernant, 1999, p. 345).

Embora sejam três episódios distintos e pertencentes a contextos particulares, observa-se que o ultraje a um deus, perito na propagação da *μῆνις*, levou os heróis e as heroínas a romperem, para sempre, os laços familiares que mantinham com os filhos. As relações de sentido, que determinam o conflito destes eventos, permanecem constantes: a oposição constitutiva *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão* se concretiza na forma da relação *deus ultrajado-mortal transgressor*. A relação de parentesco, corrompida pela *μῆνις*, é simétrica em todos os casos: *mãe-filho* e *pai-filho* na história de Ino e de Átamas; *pai-filho* na saga de Licurgo; e *mãe-filho* na intriga de Ágave.

Não se pode deixar de notar, com Segal (1997, pp. 213-14), que a tragédia *Bacantes* termina com a pólis numa situação de total *reversão da ordem*: o arrasamento da família real; o sofrimento imposto em excesso (v. 1345; 1374-76); a manifestação de um deus, oriundo do *γένοϛ* de Cadmo, que libera mulheres e homens das restrições da vida cotidiana, mas ao preço de liberar também seus impulsos mais violentos. Tal tragédia, de fato, fornece uma poderosa imagem de Dioniso como destruidor do *οἶκος*. Os dois sobreviventes da casa real, ambos já com idade avançada, lamentam o corpo desmembrado do rei que era o rebento dos anos férteis de Ágave. Cadmo e a filha já não podem engendrar uma nova vida, mas apenas lamentar a esterilidade da casa com a morte de seu último herdeiro.

A despeito disso, por mais que se tenha a sensação, assim como Segal (1997, p. 213), de que a tragédia *Bacantes* termina sem que nenhum equilíbrio seja restaurado, deve-se lembrar que o propósito da *παρουσία* de Dioniso em Tebas foi fazer com que a família real o reconhecesse como deus nascido de Sêmele e de Zeus. Do ponto de vista religioso, Tebas estava em desequilíbrio com a *ordem divina* desde que passou a ignorar a divindade de Dioniso em razão do desprezo da família real (v. 1347; 1349; 1377-78). O próprio deus registra que, se a casa de Cadmo o tivesse aceitado como filho de Zeus, eles o teriam como um Nume aliado e beneficiador (v. 1340-43). A epifania do deus na cidade, portanto, apesar de colapsar a *ordem humana*, restaurou o equilíbrio de Tebas com o cosmos mais vasto, que abrange dialeticamente as esferas divina e humana. É imprescindível atentar-se que a *ordem humana* destruída foi precisamente a ordem da realeza vigente, e não a pólis inteira que sobrevive ao exílio da casa cadmeia. Tornou-se, pois, fulcral que a família real tebana, a verdadeira culpada pela condição ímpia de Tebas, fosse sacrificada para que se salvasse a cidade da destruição pela ira divina. Desta perspectiva, o equilíbrio de Tebas foi, sim, restaurado, uma vez que a pólis se livrou da relação de *ἀνομία* (impiedade; conduta sem lei) que mantinha com uma dimensão fundamental da *ordem divina* – a dimensão dionisíaca. Doravante, a *ordem humana* também seria restaurada com a incorporação de Dioniso no culto políade, sem consequências catastróficas.

Com efeito, como Vernant (1999, p. 342) frisa, Dioniso é um deus que impõe sua presença imperiosa, exigente e invasora – por essa razão, ele é constitutivamente um deus de *παρουσία*. Em todas as terras, onde decidiu manifestar-se, ele apareceu subitamente de um *outro* lugar: o estrangeiro, o mundo bárbaro, o Além. Trata-se, em verdade, de uma irrupção conquistadora que, de cidade em cidade, estende e assegura a instituição do culto dionisíaco (v. 48-50). A tragédia *Bacantes* representa essa “chegada” dionisíaca: tal tragédia mostra Dioniso no palco, onde ele aparece ao mesmo tempo como protagonista e como tragediógrafo – o maquinador da intriga que conduz os tebanos (e todos os gregos) ao reconhecimento de seu nascimento-natureza divino.

Neste drama, ainda com Vernant (1999, p. 343), Dioniso exige que o vejam: “estou aqui”²⁴⁷ (v. 1: “*Ἦκω*”) é a primeira exortação do deus aos espectadores, a qual pode ser complementada pelo apelo “para que a cidade de Cadmo (me) veja”²⁴⁸ (“*ὥς ὁρᾷ Κάδμου πόλις*”: v. 61). Dioniso, portanto, “quer se fazer ver como deus, manifestar-

²⁴⁷ Tradução de Vernant. No artigo em francês, publicado pela revista *L'Homme*, Vernant (1985, p. 39) traduz a primeira palavra dita por Dioniso, no prólogo, como uma exortação: “*Je suis là*” (v. 1: “*Ἦκω*”).

²⁴⁸ Minha tradução.

se como deus aos mortais, fazer-se conhecer, revelar-se, ser conhecido, reconhecido, compreendido” (VERNANT, 1999, p. 343). Pode-se assumir que Dioniso consumou sua vontade, visto que foi honrado como deus por toda a Grécia, e a ele pertencia o festival religioso em que a tragédia *Bacantes* foi encenada. De fato, a última peça de Eurípides evoca não apenas as imaginadas origens da religião dionisiaca na Hélade, mas também as origens do festival dramático para o qual ele compôs por tanto tempo (cf. Just, 2009, p. 179).

4.4.3. Miníades e Protíades

Divindade fundamentalmente epidêmica, Dioniso continua a organizar a instituição de seu culto na Grécia em função de sua atividade itinerante. Assim, mais duas narrativas relatam a chegada do deus em cidades helênicas: Orcômeno e Tirinto. Como é constitutivo da sina de Dioniso, tais epifanias são determinadas pela *precariedade* que se apresenta sob variadas formas de conflito e de hostilidade, as quais vão desde o desprezo até a negação declarada à reverência do deus (cf. Detienne, 1988, pp. 15-16). Analogamente aos outros mitos dionisiacos, a *transgressão* e a *ordem* coexistem: por um lado, Dioniso aparece como deus regulamentador da ordem cósmica. Por outro, ele surge como uma ameaça à civilização, na medida em que impele as mulheres a liberarem certas disposições inatas que, se relaxadas do controle matrimonial, são potencialmente perigosas para a comunidade. A presença de Dioniso significa, pois, o livre fluxo das disposições femininas não domadas pelas restrições da família, da sociedade, da conduta religiosa convencional e da moralidade. Para as sociedades que o aceitam, tal *reversão da ordem* é controlada ritualmente, beatífica e enriquecedora para a cultura; para aqueles que lhe impõem resistência, a dissolução lança a pólis e o *oἶκος* no caos (cf. Segal, 1997, p. 22). Nas histórias das filhas de Mínias na Beócia e das filhas de Proteu na Argólida, a chegada de Dioniso não apenas causa oposição, mas também destruição do *oἶκος* – um sofrimento que, como nas *Bacantes*, envolve a restauração das mulheres ao seu estado de natureza selvagem.

Com notável regularidade, pois, encontra-se no centro do mito de Dioniso os elementos *mulher transgressora e rompimento dos laços familiares*. As mulheres de Argos enlouquecidas pelo deus, em razão da recusa das Protíades, foram curadas pelo sacerdote dionisiaco Melampo, mas não antes de corromperem permanentemente os *oἶκοι* de seus maridos, ao matar seus filhos. O mesmo aconteceu com as Miníades em Orcômeno: assoladas pela *μανία ἀνόσιος*, as irmãs desmembraram e até mesmo devoraram Hípaso, filho da

princesa Leucipe. De fato, todo o conjunto orgânico de mitos examinados coloca em relevo o efeito do deus nas ligações entre consanguíneos, principalmente entre pais e filhos: assim Sêmele e Dioniso foram separados pela morte violenta; Ino e Átamas, devastados pela *μανία* após adotarem o deus recém-nascido, caçaram e mataram os próprios filhos; Licurgo, punido com a *μανία* devido à aversão às ménades, assassinou o herdeiro da casa real. Na tragédia *Bacantes*, que apresenta uma das versões mais antigas do mito, tal padrão é detalhadamente tratado: naqueles que cometeram *ἀσέβεια*, Dioniso suscitou a *μανία* e reverteu a ordem civilizada, convertendo as donzelas e as esposas em *mulheres transgressoras*. A loucura culminou na selvageria de Ágave que liderou a caça e o *σπαραγμός* do próprio filho, o rei Penteu. Em todos os casos, a imposição da ruína familiar foi motivada pela presença e/ou influência de Dioniso.

No mito, com a pretensão de resistir à transgressão báquica que chega às cidades, os governantes e as mulheres das famílias reais tendem a alçar as ménades à posição de “violadoras dos costumes”. De acordo com a perspectiva ideológica, mulheres, ménades e bestas seriam análogas, pois requereriam repressão da pólis patriarcal através da disciplina (cf. Segal, 1997, p. 120). Como Aristóteles (*Política*, I, 1253a 25-35) expressa, a ordem é constitutiva da pólis – comunidade organizada que orientava a vida humana em direção à lei e a justiça. Assim sendo, o homem integrado na cidade era o melhor dos animais porque servia à sabedoria prática e à virtude. O homem incapaz de viver na cidade, por outro lado, seria a criatura mais ímpia e selvagem – especialmente no que concernia aos apetites do sexo e da alimentação. Logo, conforme Segal (1997, p. 22), os muros da cidade separam o domado do selvagem: a família regularia a potencial violência do instinto natural, civilizando as virgens selvagens; a agricultura domesticaria as forças vitais da terra em benefício dos homens; e o ritual forneceria um meio de regular a relação com os deuses.

Compensando essas quatro grandes instituições (pólis, *οἶκος*, agricultura e ritual), sobre as quais a civilização grega se definiu, havia um deus, Dioniso, que invertia temporariamente o sistema e que criava novas relações entre os deuses, os homens e a natureza. Comer carne crua, promiscuidade da *γαστήρ* (ventre), elementos pré-agricultura constituíam atributos que, pertencentes ao domínio da montanha selvagem (a fronteira com a pólis), eram encarnados por Dioniso na cultura (cf. Zeitlin, 1982, p. 137). Mas não só por ele: pelas mulheres também. O gênero feminino representava a parcela da raça humana que teria uma distintiva facilidade de associar-se ao âmbito da natureza e, também, de exceder as normais limitações humanas. As ménades, no centro do mito dionisiaco, refletiam tanto a

suposta bestialidade sub-humana própria das mulheres quanto as suas (imaginadas) capacidades super-humanas de controlar a fertilidade dos campos sem os implementos da agricultura – uma autossuficiência alimentar que remetia à Idade de Ouro.

Com a incursão de Dioniso na comunidade, as mulheres teriam sua natureza inata restaurada: elas se tornariam mênades bestiais e autossuficientes em relação à civilização. A epifania do deus transforma, portanto, as categorias figurativas do feminino em realidade concreta. Consequentemente, enquanto mulheres sem jugo, as mênades poderiam tornar-se verdadeiras (e não metafóricas) inimigas do Estado, dado que teriam potencial para arruinar as suas bases – o *οἶκος* da família governante e, por vezes, os *οἴκοι* dos homens cidadãos. Embora seja um deus eventualmente ameaçador para o ordenamento social, o mito de resistência insiste no fato de que Dioniso é um deus olímpico legítimo que deve ser honrado pela pólis, de acordo com a lei de *όσία* – assim tanto a tragédia *Bacantes* quanto as narrativas das Miníades e das Protíades terminam com a consolidação do culto público do deus, a despeito da destruição dos *οἴκοι* daqueles que lhe renegaram. Em verdade, esses mitos serviam de referência para a conduta dos mortais em relação a Dioniso: se houvesse resistência à sua adoração, o deus poderia enfurecer as mulheres e destruir as famílias.

Começamos com a *παρουσία* dionisiaca em Orcômeno, cidade regida por Mínias. As fontes que relatam o enfurecimento das três Miníades, a despeito de seu esforço para preservar-se da *μανία*, são as seguintes:

Eliano (*Várias Histórias*, 3.42): (...) καὶ αἱ τῶν Βοιωτῶν δὲ ὡς ἐνθεώτατα ἐμάνησαν καὶ ἡ τραγωδία βοᾷ. μόνας δὲ ἀφηνιάσαι τῆς χορείας ταύτης λέγουσι τοῦ Διονύσου τὰς Μινύου θυγατέρας Λευκίπην καὶ Ἀρσίπην καὶ Ἀλκιθόην. αἴτιον δὲ ὅτι ἐπόθουν τοὺς γαμέτας, καὶ διὰ τοῦτο οὐκ ἐγένοντο τῷ θεῷ μαινάδες. ὃ δὲ ὀργίζεται, καὶ αἱ μὲν περὶ τοὺς ἰστοὺς εἶχον, καὶ ἐπονοῦντο περὶ τὴν Ἑργάνην εὖ μάλα φιλοτίμως: ἄφνω δὲ κιττοί τε καὶ ἄμπελοι τοὺς ἰστοὺς περιεῖρπον, καὶ τοῖς ταλάροις ἐνεφώλεον δράκοντες, ἐκ δὲ τῶν ὀρόφων ἔσταζον οἶνου καὶ γάλακτος σταγόνες. τὰς δὲ οὐδὲ ταῦτα ἀνέπειθεν ἐλθεῖν ἐς τὴν λατρείαν τοῦ δαίμονος. ἐνταῦθά τοι καὶ πάθος εἰργάσαντο ἔξω Κιθαιρῶνος, οὐ μείον τοῦ ἐν Κιθαιρῶνι: τὸν γὰρ τῆς Λευκίπης παῖδα ἔτι ἀπαλὸν ὄντα καὶ νεαρὸν διεσπάσαντο οἷα νεβρὸν τῆς μανίας ἀρξάμεναι αἱ Μινυάδες, εἴτα ἐντεῦθεν ἐπὶ τὰς ἐξ ἀρχῆς ἦξαν μαινάδας: αἱ δὲ ἐδίωκον αὐτὰς διὰ τὸ ἄγος. ἐκ δὴ τούτων ἐγένοντο ὄρνιθες, καὶ ἡ μὲν ἤμειψε τὸ εἶδος ἐς κορώνην, ἡ δὲ ἐς νυκτερίδα, ἡ δὲ ἐς γλαῦκα.²⁴⁹

²⁴⁹ “(...) Também as [mulheres] da Beócia enlouqueceram como se estivessem inspiradas pelo deus e a tragédia proclama. Dizem que as únicas que se rebelaram contra esse coro de Dioniso [foram] Leucipe, Arsipe e Alcítoe, as filhas de Mínias. E a causa disso foi que ansiavam pelos maridos, e por causa disso não se tornaram mênades do deus. O [deus] se irrita, enquanto elas dedicavam seu tempo para os teares e trabalhavam duro para Atena com muita competência e honra amorosa. De repente, heras e vides começaram a mover-se nos teares, e serpentes se espreitaram nos cestos de vime, e dos telhados caíram gotas de vinho e de leite. Mas nem esses sinais persuadiram-nas a ir para o serviço do deus. E lá, fora do Citéron, praticaram um ato doloroso, não menos daquele [que ocorreu] no Citéron: pois, as Miníades, tendo começado a loucura, rasgaram em pedaços, tal como se fosse um fauno, o filho de Leucipe, sendo ainda jovem e tenro. Então, elas se atiraram às mênades antigas:

Antonino Liberal (*Metamorfoses*, X): Μινύου τοῦ Ὁρχομενοῦ ἐγένοντο θυγατέρες Λευκίππη, Ἀρσίππη, Ἀλκαθόη καὶ ἀπέβησαν ἐκτόπως φιλεργοί. Πλεῖστα δὲ καὶ τὰς ἄλλας γυναῖκας ἐμέμψαντο, ὅτι ἐκλιποῦσαι τὴν πόλιν ἐν τοῖς ὄρεσιν ἐβάκχεον, ἄχρι Διόνυσος εἰκασθεὶς κόρη παρήνευσεν αὐταῖς μὴ ἐκλείπειν τελετὰς ἢ μυστήρια τοῦ θεοῦ. Αἱ δὲ οὐ προσεῖχον. Πρὸς δὲ ταῦτα χαλεπήνας ὁ Διόνυσος ἀντὶ κόρης ἐγένετο ταῦρος καὶ λέων καὶ ἀρδαλις καὶ ἐκ τῶν κελεόντων ἐρρὺν νέκταρ αὐτῷ καὶ γάλα. Πρὸς δὲ τὰ σημεῖα τὰς κόρας ἔλαβε δεῖμα. Καὶ μετ’ οὐ πολὺ κλήρους εἰς ἄγος αἱ τρεῖς ἐμβαλοῦσαι ἀνέπηλαν · ἐπεὶ δ’ ὁ κλῆρος ἐξέπεσε Λευκίππης, εὗξάτο θῦμα τῷ θεῷ δώσειν καὶ Ἰππασον τὸν ἑαυτῆς παῖδα διέσπασε σὺν ταῖς ἀδελφαῖς. Καταλιποῦσαι δὲ τὰ οἰκία τοῦ πατρὸς ἐβάκχεον ἐν τοῖς ὄρεσι καὶ ἐνέμοντο κισσὸν καὶ μίλακα καὶ δάφνην, ἄχρις αὐτὰς Ἑρμῆς ἀπάμενος τῇ ῥάβδῳ μετέβαλεν εἰς ὄρνιθας · καὶ αὐτῶν ἡ μὲν ἐγένετο νυκτερίς, ἡ δὲ γλαυξ, ἡ δὲ βύξα. Ἐφυγον δὲ αἱ τρεῖς τὴν αὐγὴν τοῦ ἡλίου.²⁵⁰

Plutarco (*Quaestiones Graecas*, 38. 299e-300a): ‘τίνες οἱ παρὰ Βοιωτοῖς Ψολόεις καὶ τίνες αἱ Ὀλεῖαι;’ τὰς Μινύου θυγατέρας φασὶ Λευκίππην καὶ Ἀρσινόην καὶ Ἀλκαθόην μανείσας ἀνθρωπίνων ἐπιθυμῆσαι κρεῶν καὶ διαλαγεῖν περὶ τῶν τέκνων: Λευκίππης λαχούσης, παρασχεῖν Ἰππασον τὸν υἱὸν διασπάσασθαι: καὶ κληθῆναι τοὺς μὲν ἄνδρας αὐτῶν δυσειματοῦντας ὑπὸ λύπης καὶ πένθους ψολόεις, αὐτὰς δὲ ὀλείας οἷον ὀλοάς. καὶ μέχρι νῦν Ὁρχομένιοι τὰς ἀπὸ τοῦ γένους οὕτω καλοῦσι. καὶ γίγνεται παρ’ ἐνιαυτὸν ἐν τοῖς Ἀγριωνίοις φυγὴ καὶ δίωξις αὐτῶν ὑπὸ τοῦ ἱερέως τοῦ Διονύσου ξίφος ἔχοντος. ἔξεστι δὲ τὴν καταληφθεῖσαν ἀνελεῖν, καὶ ἀνέϊλεν ἐφ’ ἡμῶν Ζωῖλος ὁ ἱερεὺς. ἀπέβη δ’ εἰς οὐδὲν χρηστὸν αὐτοῖς, ἀλλ’ ὃ τε Ζωῖλος ἐκ τοῦ τυχόντος ἐλκειδίου νοσήσας καὶ διασαπείας πολὺν χρόνον ἐτελεύτησεν, οἱ τ’ Ὁρχομένιοι δημοσίαις βλάβαις καὶ καταδίκαις περιπεσόντες ἐκ τοῦ γένους τὴν ἱερωσύνην μετέστησαν, ἐκ πάντων αἰρούμενοι τὸν ἄριστον.²⁵¹

Como se pode notar, apesar de relatadas por autores diferentes, as três versões conhecidas do mito das Miníades não divergem e as informações até mesmo se completam

mas estas perseguiam-nas por causa da poluição. E, por isso, tornaram-se seres alados, e enquanto uma mudou a forma para a de corvo, a outra [mudou] para [a] de morcego, e a última [mudou] para [a] de coruja”.

²⁵⁰ “As filhas de Mínias, filho de Orcómeno, eram Leucipe, Arsipe e Alcátoe. Começaram por revelar-se extremamente diligentes. Criticavam deveras outras mulheres, porquanto haviam deixado a cidade para seguirem como Bacantes nos montes, até que Dionísio assumiu a forma de uma jovem e instou as Miníades a não descurarem os ritos ou os mistérios do deus. Porém, elas não o tiveram em conta. Perante isto, sem surpresa, Dionísio manifestou a sua ira e, em vez de uma rapariga, tornou-se um touro, depois um leão, em seguida, um leopardo. Mas ainda, a partir dos seus teares, extraiu leite e néctar para ele. Face a estes portentos, o terror apoderou-se das jovens. Prontamente, colocaram os seus lotes num vaso e misturaram-nos. A sorte distinguiu Leucipe, que prometeu oferecer em sacrifício em honra da divindade o seu próprio filho Hípaso, que ela despedaçou com o auxílio das suas irmãs. Saindo da casa paterna, seguiram como Bacantes para as montanhas, em busca de hera, madressilva e louro, até que Hermes as tocou com seu bastão e as transformou em criaturas aladas. Uma tornou-se um morcego; outra, uma coruja; e a terceira, uma coruja-água. E as três evitavam permanentemente a luz do sol”. Tradução de Reina Marisol Troca Pereira (2017, pp. 116-18).

²⁵¹ ““Quem são os Psóloeis e as Oleias entre os Beócios?” Dizem que Leucipe, Arsínoe e Alcátoe, as filhas de Mínias, tendo enlouquecido, passaram a desejar carne humana e a dividir a sorte em torno dos filhos: Leucipe, tendo sido sorteada, entregou o filho Hípaso para ser rasgado em pedaços; e, enquanto os maridos, usando roupas deploráveis por causa da dor e do luto, foram chamados de psolóeis (esfumaçados), elas [foram chamadas de] oleias tal como oloás (assassinas). E ainda hoje o povo de Orcómeno chama as mulheres desta estirpe assim. Acontece que a cada ano, nas Agriônias, [há] fuga e perseguição delas pelo sacerdote de Dioniso, portando uma espada. Tendo agarrado uma delas, é permitido matar, e no meu tempo o sacerdote Zoilo matou. Isso não acarretou nada de bom para eles, mas Zoilo, tendo encontrado por acaso uma doença e tendo putrefato por muito tempo, veio ao fim, e o povo de Orcómeno, tendo se envolvido em danos e multas, transferiu o sacerdócio dessa estirpe, escolhendo dentre todos o melhor [cidadão para gerir o ofício]”.

justamente onde cada narrativa é mais lacônica. Nesta série mítica, é perceptível que o ritual dionisiaco já havia sido instituído em Orcômeno, mas a recusa das filhas do rei Mínias em prestar culto a Dioniso, junto com as demais mulheres da cidade, instigou a epifania do deus. Como se viu nas *Bacantes*, essa *παρουσία* motivada pela falta de reverência tem consequências terríveis para toda comunidade, pois responde à função de assegurar a perpetuação do culto dionisiaco: é por meio da punição exemplar das heroínas ímpias que se fortalece a sacralidade do rito menádico há pouco instituído (cf. Seaford, 2006, p. 44). A desintegração social, que resulta da negligência do culto, é expressa na forma da loucura feminina – nesta dimensão mítica-religiosa, todo ato de *ῥβρις* praticado (como a impiedade, a violência, o assassinato e o canibalismo) se relaciona com a *μavía* (cf. Bremmer, 2013, p. 11).

Ao tratar dos sucessos de mulheres que foram acometidas pelo furor báquico na tradição mítica grega, Eliano (*Várias Histórias*, 3.42) menciona as famosas histórias das beócias que teriam sido entusiasmadas por Dioniso, assim como no episódio monumentalizado pela tragédia – é muito provável que o autor tenha pensado nas *Bacantes* tebanas de Eurípides. Assim, Leucipe, Arsipe e Alcítoe, as três filhas de Mínias, foram as únicas mulheres de Orcômeno que se rebelaram contra os coros menádicos de Dioniso, introduzidos há pouco tempo na cidade. As três princesas teriam uma justificativa alegadamente razoável para recusar o chamado do deus: dado que as mulheres, afetadas pela *μavía*, eram extraídas da castidade e da moralidade matrimoniais, elas preferiram permanecer em ordem com os aspectos da feminilidade representados por Hera e por Atena. Em outras palavras, elas se mantiveram diligentes com os deveres do casamento e da tecelagem, empreendidos no confinamento do gineceu, ao invés de se deslocarem até a montanha para cumprir os ritos exigidos pelo deus. Tal é uma *ῥβρις* tipicamente antidionisiaca: mulheres mais vinculadas à sua função social de esposas e de mães tendiam a resistir aos ritos menádicos, mesmo reconhecendo a qualidade divina de Dioniso.

No entanto, essa aderência excessiva a determinados âmbitos da realidade feminina, à exclusão daquele encarnado pelo deus, era inacessível às mortais. Tal direito de vivenciar plenamente certo aspecto da condição feminina, em detrimento de outro(s), é lícito apenas para as deusas imortais, como Hera e Atena; assim como é facultado somente a Dioniso o privilégio de encarnar completamente a natureza imoderada feminina, em prejuízo das outras esferas, como o estado marital civilizado, por exemplo. Enquanto mulheres mortais, as Miníades tinham o dever de reverenciar os variados aspectos da condição feminina, representados pelos diferentes deuses, apesar das tensões, ambiguidades e conflitos

que podiam se estabelecer entre esses diferentes domínios (cf. Vernant, 2002, p. 206). O destino das três princesas revela, pois, que a aderência excessiva ao âmbito conservador de Hera e/ou de Atena poderia ser tão perigosa para o ordenamento social quanto a aderência sancionada à esfera transgressora de Dioniso que, se experienciada no tempo e espaço normatizados pelo culto, teria consequências benéficas para a comunidade. Uma vez que se dedicaram excessivamente aos ofícios de Atena, a epifania de Dioniso às Miníades não foi beatífica: o deus induziu as princesas a abandonar os labores com a lã, mas não antes de fazê-las reverter seu papel supervalorizado de esposas ao seu oposto terrível.

Encolerizado devido à *ῥβρις* das três irmãs, Dioniso introduz o selvagem no ambiente civilizado: o gineceu se preenche com elementos da natureza e se torna teatro de prodígios muito similares aos milagres descritos nas *Bacantes* (v. 135-67; 690-711). Os teares são envolvidos por heras e vides; gotas de vinho e de leite pingam do teto; e serpentes se espreitam dentro dos cestos. Mas nem mesmo essas maravilhas são capazes de persuadir as Miníades a debandarem para as montanhas. Deste momento em diante, as princesas passam a participar inteiramente de Dioniso numa proximidade sobre-humana que as extrai permanentemente da esfera comum. Ao invés de realizar o sacrifício dionisiaco, que determinava o rompimento da mulher com o *οἶκος*, por meio da metáfora ritual, elas performam concretamente o desmembramento de um filho pela mãe (cf. Massenzio, 1970, p. 89). O sacrifício doloroso oferecido no auge da loucura descreve, em seu *modus operandi*, o *σπαραγμός* dionisiaco realizado pelas bacantes tebanas no Citéron. Da mesma maneira que Ágave, acompanhada de suas irmãs, desmembrou Penteu, Leucipe e as irmãs rasgaram em pedaços o pequeno Hípaso.

O filicídio causa mácula e divide as mônades de Orcômeno em dois grupos: as mônades puras e as mônades poluídas (cf. Burkert, 1983, p. 174). Prestado de modo pervertido o sacrifício que era devido a Dioniso, as Miníades correm para reunir-se às mônades que haviam se convertido piamente ao ritual. Mas as mônades pias perseguem as Miníades por causa da mácula. Por terem derramado o próprio sangue, as Miníades são excluídas para sempre do tíaso consagrado: as mônades pias não se reconhecem na *μavía* funesta das princesas (cf. Detienne, 1988, p. 32). De fato, em relação à loucura furiosa das Miníades, as mônades pias de Orcômeno ocupam o mesmo lugar do coro santificado de bacantes lídias na peça de Eurípides.

Como Massenzio (1970, p. 90) assinala, a aversão das mônades pias às filhas de Mínia é significativa na medida em que contém implícito o motivo da distinção entre a *μavía*

ὄσιος – ritualmente perseguida, episódica e experimentada no lugar adequado (a montanha) – e a *μανία ἀνόσιος* – que excede os parâmetros rituais, tem consequências permanentes e se realiza fora do tempo e espaço sagrados. O primeiro tipo de *μανία*, que arrebatou as mulheres consagradas, é uma condição beatífica; o segundo tipo, que assolou as Miníades, é uma condição profana e infame. Em verdade, depois de seu acesso sobre-humano à dimensão de Dioniso, as três irmãs se tornaram *outras* em relação às demais mulheres que celebraram, numa dimensão humanamente acessível, os *ὄργια* do deus. Imersas na loucura, as três mães se tornaram semelhantes a bestas sanguinárias capazes de despedaçar o jovem rebento, de quem elas cuidavam tão zelosamente. A queda das Miníades na esfera bestial é concebida pelas outras mênades como uma mácula a ser expiada. Entre os dois tipos de *μανία* há, pois, correlação e diferença qualitativa: a resistência e o ultraje a Dioniso podem ser avaliados como uma recusa de relacionar-se com a *μανία* ritualmente inspirada – atitude que constitui a motivação para um outro tipo de contato com o deus: ser possuído pelo aspecto maligno de sua *μανία*, experienciada sem qualquer proteção ritual (cf. Massenzio, 1970, p. 65).

A *μανία* das Miníades trouxe consequências funestas para a comunidade e ocasionou a suspensão da ordem vigente: mães dilaceraram o próprio filho; esposas destruíram os *οἴκοι* dos maridos; loucas sanguinárias se tornaram bestas. A experiência de possessão as tornou estranhas a si mesmas e as arrancou de sua comunidade por causa da mácula (cf. Detienne, 1988, p. 35). A resistência a Dioniso fez, portanto, as três irmãs ultrapassarem a condição humana comum: ao final do mito, elas se distanciaram de tudo o que era humano, inclusive em termos de espécie, transformando-se em animais alados da noite. Com a teriomorfização, as heroínas permaneceram fixadas no plano selvagem de Dioniso, tendo sido exiladas para sempre da família e da sociedade.

A versão de Antonino Liberal (*Metamorfoses*, X) apresenta um argumento muito semelhante à narrativa de Eliano, e até mesmo desenvolve mais detalhadamente alguns incidentes mencionados pelo professor romano. No relato de Antonino, as filhas de Mínia – Leucipe, Arsipe e Alcátoe – se destacam pelas maledicências dirigidas às outras mulheres de Orcômeno, as quais abandonaram os deveres domésticos para dedicarem-se interinamente ao rito dionisiaco, desempenhado no exterior selvagem. Novamente, o mito descreve como a *μανία* arranca as mulheres de sua passiva domesticidade com o propósito de fazê-las restaurar sua natureza imoderada no isolamento das montanhas – onde elas encontram um local seguro para realizar, de modo legitimado pela religião, atos transgressivos. Tão logo Dioniso surge no mundo humano, a *όσία* exige que as mulheres abandonem as rocas e os teares e se

desloquem para as montanhas a fim de honrar o deus entusiasmadas pela *μανία* – tal foi a prescrição do coro santificado de bacantes às cidadãs de Tebas, quando o deus irrompeu na cidade (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 105-19). Mas, contrariando a liceidade, as filhas de Mínias priorizam suas funções sociais, como esposas e mães, ao invés de favorecerem Dioniso.

Embora, num primeiro momento, elas tenham preterido o culto, Dioniso oferece às três irmãs a oportunidade de reconhecer sua prioridade divina – uma atitude complacente muito parecida com a que o deus teve anteriormente com Penteu. Assumindo a forma de uma jovem, Dioniso aconselha as princesas a não negligenciarem os mistérios dionisiacos. Mas elas recusam a recomendação de trocar temporariamente o lar matrimonial pela montanha selvagem. As Miníades permanecem no *οἶκος* que se revela, portanto, como a contraparte do lugar destinado aos ritos dionisiacos – a montanha. Em verdade, para tais esposas devotadas, a evasão da casa tem a consequência direta de violar o ambiente conjugal. Essa interpretação é sustentada pela convergência que há, nas demais versões do mito, entre a dependência excessiva destas irmãs aos maridos – no relato de Eliano, elas não quiseram se unir às mônades porque ansiavam por seus consortes – e a supervalorização dos ofícios domésticos.

Diante da *ῥβρις* reafirmada das Miníades, Dioniso pode dar continuidade à sua punição feroz. Repete-se a forma violenta com a qual o deus subjuga seus adversários – a recusa reiterada ao culto dionisiaco vale como justificativa para uma relação desfavorável com o deus. Irado, Dioniso perturba as jovens com metamorfoses sequenciais: primeiro se manifesta na forma de touro, depois na de leão e de leopardo. Por fim, realiza um prodígio nos teares, fazendo-os produzir leite e néctar. As três irmãs ficam transtornadas e, assim, entram numa dimensão existencial diversa, dado que imediatamente sentem o impulso arrebatador de realizar o *σπαργμός* dionisiaco (cf. Massenzio, 1970, p. 86). A vítima é escolhida com o emprego da *sorte* – tal recurso, que pressupõe a não intervenção da vontade, reflete a posição de passividade das Miníades frente a Dioniso (cf. Massenzio, 1970, p. 89). A sorte distingue Leucipe que promete sacrificar a Dioniso o próprio filho Hípaso – e ele é dilacerado com a participação das irmãs. Assim que realizam o sacrifício ignominioso, as filhas de Mínias, convertidas em bacantes funestas, abandonam o *οἶκος* paterno e se dirigem às montanhas em busca de hera, madressilva e louro. Mas, uma vez que são impuras, elas devem ser banidas completamente da esfera humana: o mito termina com a teriomorfização das Miníades, provocada por Hermes, em criaturas noturnas. Tal metamorfose extrai as três irmãs permanentemente da civilização e as circunscreve no reino da natureza como criaturas solitárias da noite.

O exame dos incidentes do mito permite constatar que a oposição das Miníades a Dioniso coincide, de fato, com a supervalorização do ofício de tecer a lã – uma ocupação especificamente feminina que constitui o genuíno labor da esposa integrada ao *oἶκος* (pense-se em Arete e em Penélope na *Odisseia* ou em Andrômaca na *Ilíada*). Para tal atividade, Dioniso oferece uma alternativa que extrai as mulheres do confinamento doméstico e que as incorpora à natureza selvagem. No caso das Miníades, o deus significativamente promove a mudança de estado delas ao bloquear os equipamentos de tecelagem com ramos de hera e vide e ao fazer com que produzam néctar e leite – i.e., o deus obstrui os objetos técnicos, que determinam a condição civilizada das irmãs, com elementos do ambiente natural. Observa-se, pois, que a oposição entre as Miníades e Dioniso é simbolizada, sobretudo, no nível tecnológico que implica a contraposição entre dois modos de existência feminina: um civilizado, ancorado na incorporação da mulher ao *oἶκος* por meio do casamento; e outro selvagem, baseado na ruptura da mulher com o *oἶκος* por meio da restauração de sua suposta bestialidade inata. Neste mito, o colapso da atividade tecnológica, fomentado pela epifania de Dioniso, teve o efeito direto de fazer com que as Miníades rompessem com o código sociológico civilizado. Interditado o seu foco anterior de dedicação, as Miníades se voltam excessivamente para o serviço dionisiaco assim como se empenhavam excessivamente nos labores domésticos. Corrompendo suas funções dentro da sociedade, elas pervertem a maternidade, renunciam à união matrimonial, destroem o *oἶκος* e desertam para a montanha selvagem.

Dentre as três versões do mito, a narrativa de Plutarco (*Quaestiones Graecas*, 38) é a mais sucinta: ele relaciona a história de enlouquecimento das três filhas de Mínias com o ritual dionisiaco praticado em Orcômeno na época histórica – as *Agriônias*. O relato parte do momento em que as Miníades já estão completamente tomadas pela *μανία ἀνόσιος* e, nessa condição, são assaltadas por um desejo irresistível de carne humana. Para estabelecer qual delas cederá a vítima – a escolha aparece limitada entre os filhos únicos das heroínas –, elas tiram a sorte. Leucipe é contemplada e literalmente se delicia com a honra de oferecer em sacrifício o filho Hípaso, habilmente dilacerado com a ajuda das irmãs. O motivo do *σπαργμός* dionisiaco é, aqui, associado com a fruição alimentar da criança feita em pedaços – detalhe que torna particularmente evidente o paralelo entre o destino de Hípaso e a sina de Dioniso, que ainda infante fora desmembrado e tratado como alimento pelos Titãs (cf. Massenzio, 1970, p. 89). Devido à mácula, agravada pela antropofagia, os maridos das Miníades contraem um luto duradouro e passam a usar somente roupas deploráveis que lhes

acarretam a alcunha de “esfumaçados” (*ψολόεις*). As Miníades, por sua vez, são intituladas de “assassinas” (*ὀλεῖται*). Até o século I de nossa era, o *γένος* das Miníades ainda sustentava esse título de *ὀλεῖται*.

Apesar de não mencionar a perseguição das ménades consagradas às Miníades poluídas, a narrativa de Plutarco apresenta um fato ritual que se refere a esse episódio mítico: as descendentes das Miníades, no curso da festa dionisiaca das *Agriônias*, deviam fugir do sacerdote de Dioniso que as perseguia portando uma espada. As mulheres da linhagem das *ὀλεῖται* eram perseguidas para expiar a culpa perdurável das três irmãs, feitas impuras porque teriam derramado o próprio sangue. No entanto, ao invés de serem perseguidas pelas bacantes, como as Miníades no mito, era o sacerdote de Dioniso que conduzia a perseguição, e, se alcançasse uma das *ὀλεῖται*, ele tinha a permissão de matá-la. É como se uma mácula intacta autorizasse que as descendentes das Miníades fossem flageladas por aquele que representava o deus ofendido – um deus que, no mito, impôs a necessidade de sua adoração e, como consequência, teve seu culto oficializado, mas que ainda fazia pesar sobre as gerações a carga de seu ressentimento pelas mulheres que o desprezaram (cf. Detienne, 1988, p. 34). Em Orcômeno, pois, Dioniso continuou a condenar as descendentes das Miníades, obrigando-as a carregar a mácula de suas ancestrais (cf. Detienne, 1988, p. 39).

Espantosamente, no tempo de Plutarco, a performance ritual do mito etiológico foi levada às suas últimas consequências: durante a festa das *Agriônias*, o sacerdote dionisiaco Zoilo cumpriu a anuência religiosa e matou uma das mulheres da casa *ὀλεῖται*. Este incidente se trata do único caso de sacrifício humano seguramente atestado no contexto religioso da Grécia Antiga (cf. Burkert, 1983, p. 175; Bremmer, 2013, p. 14). Plutarco, então, conta como esse sacrifício real conduziu Zoilo e toda a cidade de Orcômeno à crise: o sacerdote obteve uma morte dolorosa e a população contraiu diversos prejuízos judiciais. Depois da desordem coletiva, o sacerdócio dionisiaco foi tomado da família de Zoilo e entregue ao melhor cidadão da cidade. Com o cumprimento excessivo da prescrição religiosa, Zoilo aparentemente caiu em *ἀμαρτία*, falhando em reconhecer a natureza dramática do ritual e, assim, o desempenhou *ad absurdum*. Como Burkert (1983, p. 175) assinala, no culto dionisiaco – tal como, de fato, em todo o sistema religioso grego –, o sacrifício animal garantia que o ritual funcionasse apropriadamente. Logo, pode-se presumir que, numa situação normal de performance ritual, a

perseguição das *Ὀλεῖται* deveria ter terminado com um sacrifício animal para Dioniso *Ἰμμηστής* – o deus honrado na festa das *Agriônias*²⁵².

Resta, agora, compreender a razão pela qual a vítima do *σπαραγμός* deveria ser especificamente o filho de uma das Miníades, dado que o sorteio tinha o único propósito de estabelecer qual das irmãs ofereceria o próprio rebento em sacrifício. Mais uma vez, a justificativa deve ser buscada no interior da estrutura dionisiaca: a recorrente ação de *rompimento dos laços familiares* é elemento constitutivo da dimensão mítica-religiosa de Dioniso. Isso porque em todo conjunto orgânico de mitos, tomados em exame, uma das prerrogativas do deus é gerar situações que promovam a separação dos vínculos entre consanguíneos. O *rompimento dos laços familiares* expressa, inclusive, a relação simétrica que há entre o destino heroico e a sina dionisiaca. O que o mito significa é que a experiência que Dioniso inflige aos heróis e às heroínas corresponde à experiência que ele próprio vivencia por ser deus imortal nascido de uma mãe mortal – em outras palavras, o deus impõe a tragicidade constitutiva de seu nascimento-natureza. Da aceitação ou da negação de relações com Dioniso advém inevitavelmente uma série de ações excepcionais que colaboram para manifestar a dialética trágica que define o cosmos desse deus: a tensão *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*.

Em razão de personificar, no âmbito divino, a natureza feminina *per se*, Dioniso se manifesta como um potencial destruidor do *οἶκος* patriarcal, uma ameaça latente para a tendência da família de controlar a estrutura orgânica da mulher (cf. Seaford, 1996, p. 137). Sempre confinadas dentro de casa pelos homens, as mulheres partem em frenesi impelidas pela presença de Dioniso. Importante para o rompimento das mulheres com o *οἶκος* é a destruição dos laços com os filhos, uma vez que é a progenitura que determina efetivamente a integração da mulher ao *οἶκος* do marido (cf. Just, 2009, p. 190). Enquanto, no culto real, essa ruptura é experienciada por meio da metáfora ritual, no mito, a ruptura é concretizada de modo irreversível com a destruição do *οἶκος* por meio do assassinato intrafamiliar – um horror que avisa que Dioniso está presente.

Como Seaford (1995, p. 258) assinala, o domínio masculino na sociedade grega era fundamentado às custas da autonomia das mulheres que, para além das atividades

²⁵² Segundo Burkert (2007, p. 302), *Ἰμμηστής* era o aspecto de Dioniso adorado nas *Agriônias* de Tirinto e de Argos – na Argólida, o *αἵτιον* ritual era fornecido pelo mito das Protíades. Uma vez que em tais cidades Dioniso era cultuado na qualidade de *Ἰμμηστής*, é muito provável que a *Agriônia* de Orcômeno também tenha celebrado este aspecto do deus.

cultuais²⁵³, não tinham participação ativa na esfera pública. Consequentemente, na tradição cultural, as mulheres eram quase sempre imaginadas aderindo excessivamente aos interesses do *oἶκος* – esfera privada onde usufruíam de algum poderio – em oposição à pólis. As Miníades, por exemplo, rejeitaram o culto público a Dioniso por causa de sua devoção excessiva aos maridos. Mas as mulheres também eram imaginadas resistindo à exclusão pública e social. Esses dois tipos de ameaça feminina são antitéticos na medida em que o primeiro reflete a rejeição da mulher à esfera pública e o segundo reflete a sua tentativa de ganhá-la. A mênade – a *mulher transgressora* por excelência – combina em si as duas ameaças, pois ela não apenas despreza quaisquer tipos de integração na pólis civilizada, como ela também suplanta, espacial e funcionalmente, a divisão de gênero da pólis. No mito de resistência, a ordem masculina é sistematicamente derrotada pelas mulheres dionisiacas que abandonam o ofício da tecelagem e, consequentemente, o compromisso com o *oἶκος*. Havia, pois, a necessidade de que Dioniso – o deus que incorporava as disposições femininas perigosas para o ordenamento social – fosse propiciado e honrado legitimamente pela pólis, já que ele tinha o poder ou de moderar a ameaça feminina contra a comunidade ou de fomentar a concretização dela.

No culto oficial, ainda com Seaford (1995, pp. 258-59), Dioniso aparece como a potência divina que, num contexto demarcado e protegido ritualmente, permite que a suposta susceptibilidade das mulheres à *ῥβρις* e à *μανία* seja liberada e também controlada. Nessa forma institucionalizada, o culto dionisiaco contribui para conter a potencial ameaça da mulher ao ordenamento social, pois promove a compensação de sua aderência restrita ao *oἶκος* ao retirá-la legitimamente de casa e ao permitir que ela se aproprie de apanágios exclusivos ao gênero masculino. Assim, consoante Zeitlin (1982, p. 134), a *μανία* descrita nos rituais dionisiacos serve para expressar e potencialmente reparar um certo desequilíbrio nas relações sociais entre homens e mulheres. O rito dionisiaco funciona como uma forma

²⁵³ Do ponto de vista da história social, conforme Zeitlin (1982, pp. 129-30), a conexão das mulheres com a religião e com a performance cultural foi de grande relevância para suas vidas. As atividades cultuais forneceram, muito provavelmente, as únicas razões legítimas para que as mulheres deixassem suas casas, fosse para participar de práticas religiosas em família, fosse para celebrar ritos em espaços abertos com a completa participação da comunidade, ou separadamente como no caso dos ritos menádicos e das *Tesmofórias*. Havia, além disso, muitas funções sacerdotais para as mulheres. As sacerdotisas de Atena em Atenas, as sacerdotisas de Hera em Argos, as *Μέλισσαι* (mulheres-abelha) de Deméter, e a Basilina, esposa do oficial ateniense (o arconte basileu) – todas tinham importantes funções públicas a desempenhar nos cultos oficiais da pólis. Mulheres teciam o peplo para Atena no festival das *Panateneias*, lavavam a estátua cultural da deusa nas *Plintérias*, carregavam cestos e outros instrumentos rituais nos sacrifícios, e se dirigiam a Elêusis para iniciarem-se nos mistérios de Deméter. Evidentemente, a vida religiosa foi importante para as mulheres, tanto como reparação das aflições cotidianas quanto como alternativa, mesmo se temporária, à vida doméstica. Este último fator pode bem justificar, por exemplo, a atração das mulheres ao culto de Dioniso.

socialmente aceitável de reajustar sérias discrepâncias no equilíbrio sociocultural. Para as mulheres, a posseção pela *μανία* dionisiaca funcionava como um periódico e necessário relaxamento das restrições sociais rigorosas e como um exercício de poder informal contra a autoridade masculina. Não é, portanto, surpreendente que as mulheres tenham assumido o papel central no ritual maníaco de Dioniso, uma vez que a assimetria entre as funções de homens e de mulheres na sociedade tendia a favorecer os primeiros. A prática menádica, por outro lado, fornecia papéis de prestígio às mulheres e permitia um aumento, ainda que temporário, do poder feminino (cf. Zeitlin, 1982, p. 133).

Em compensação, quando privado da honra que lhe é devida no mito, Dioniso libera as disposições femininas que seriam mantidas sob controle pela prática de seu culto. Como o mito bem expressa, conforme Seaford (1995, p. 259), a dedicação feminina ao *οἶκος* é violentamente revertida num frenesi bestial que destrói as famílias e derruba o poder masculino da sociedade. No mito das Miníades, essa reversão culmina numa catástrofe: porque Hípaso era o filho e também o sucessor do *οἶκος*, a sua morte pelas mãos da mãe significa ambos a destruição da família e a vitória das mulheres transgressoras sobre os homens. As ações das mulheres sob influência de Dioniso revertem a ordem cultural que as subordina e que as confina nos *οἶκοι*: elas dissolvem os laços matrimoniais; despedaçam animais e, por vezes, os próprios filhos em sacrifício; comem carne crua ou adotam práticas canibalescas; caçam sem armas; colhem frutos da terra sem os implementos da agricultura; derrotam homens em batalha; e por aí vai todo tipo de comportamento transgressor. Essa restauração do estado de natureza desafia a ordem masculina civilizada.

Do ponto de vista ideológico e cultural, ainda com Seaford (1995, p. 259), o menadismo tinha a função de restaurar o estado de selvageria da mulher que teria precedido sua incorporação à instituição civilizada do casamento. Ao promover tal restauração, o menadismo se revelava antitético não apenas ao estado civilizado, mas também ao processo pelo qual a mulher se tornava a esposa do cidadão. Em verdade, segundo o autor (1995, p. 309), Dioniso subvertia a transição das mulheres do âmbito selvagem para o âmbito marital articulada por Ártemis²⁵⁴ e por Hera. O tíaso feminino era antitético ao processo, através do

²⁵⁴ A competência de Ártemis, consoante Vernant (1999, p. 171), era conduzir as meninas à maturidade sexual, domando-as e amansando-as para fazê-las ultrapassar o limiar decisivo do casamento. O ritual da *ἀρκτεία*, realizado em Brauron na Ática, constitui um bom exemplo do modo como Ártemis presidia a boa integração da sexualidade feminina selvagem à cultura. As moças de Atenas não podiam casar-se se não tivessem, entre cinco e dez anos, imitado a urso. Imitar a urso significava refazer o percurso de uma urso que, no mito, teria sido domesticada e, assim, teria coabitado com humanos no santuário de Ártemis. De acordo com Eliano (*Várias Histórias*, 13.1), o mimetismo ritual tinha o intuito de preparar as futuras noivas para o casamento: ao imitar a urso, as meninas se livrariam da selvageria latente de seu gênero, domesticando-se para que pudessem, sem

qual as mulheres eram incorporadas à pólis como esposas de cidadãos, porque constantemente renovava a selvageria feminina superada com o casamento. Em uma reversão da imagética marital, as ménades eram comparadas com potras que haviam se livrado do jugo (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 309). Assim, a partida maníaca de uma mulher casada para a montanha selvagem perturbava o *oἶκος* que a acolheu mediante o casamento. Na lógica do mito, como se tem visto, tal rompimento da mulher com o *oἶκος* pode requerer que ela sacrifique seu próprio filho – e tal sacrifício tem o propósito de perturbar permanentemente o *oἶκος* com o assassinato de um filho pelas mãos da própria mãe (cf. Seaford, 1995, p. 311).

Embora seja considerado um evento sacrificial (*θῦμα*, cf. Antonino Liberal, *Metamorfoses*, X), o ato desempenhado pelas Miníades é uma aberração, uma perversão da controlada norma ritual (cf. Foley, 1985, p. 211). Num ato mais selvagem do que civilizado, a vítima humana foi despedaçada por mulheres loucas que a devoraram no lugar de uma vítima animal ritualmente selecionada, sistematicamente sacrificada e cozida com a devida cerimônia (cf. Obbink, 1996, p. 69). A própria mãe presidiu o ato. Limites entre sagrado e profano, pureza e mácula, colapsaram. O sacrifício das Miníades, assim como o sacrifício das Cadmeias, falhou em propiciar beatitude às sacrificadoras. O *oἶκος*, ao qual Leucipe foi integrada com o propósito de assegurar a sobrevivência da linhagem do marido, teve seu herdeiro brutalmente dilacerado e com ele morreu a futura geração da família.

O *σπαραγμός* seguido da *ὠμοφαγία* significa a completa reversão do sacrifício prescrito e representa a maneira pela qual o sacrifício não deve ocorrer – do mesmo modo que o mito do infante Dioniso, desmembrado e devorado pelos Titãs, reflete a perversão do sacrifício paradigmático instituído por Prometeu (cf. Obbink, 1996, pp. 69-70). No caso da execução de Hípaso pelas Miníades, o mito representa tal ato como uma perversão do sacrifício dionisiaco, e o consumo da criança é expressamente rejeitado como realidade cúltica, assim como testemunham as reações adversas contra as três irmãs. Os casos míticos de Dioniso e de Hípaso manifestam, pois, o dilaceramento e o canibalismo de crianças como uma forma de sacrifício não somente anormal e proibida, mas também oficialmente inexprimível (cf. Eliano, *Várias Histórias*, 3.42). A forma como Hípaso morreu é claramente uma prática sacrificial interdita e preterida a favor de uma forma de *θυσία* (sacrifício)

perigo à comunidade, vir a coabitar com um homem. Dessa maneira, as pequenas ursos selvagens de Ártemis se preparavam para tornarem-se as esposas dos cidadãos de Atenas (cf. Just, 2009, p. 165). Nesse ritual, pois, as garotas eram associadas a um animal selvagem e, desse modo, entravam num temporário estágio de selvageria somente para retornarem “domadas” ou, melhor, “purificadas” de sua bestialidade congênita – assim, elas estariam preparadas para aderir ao estado marital civilizado (cf. Seaford, 1995, p. 306). A renúncia de Ártemis das virgens selvagens em benefício de sua inserção no reino marital de Hera era subvertida por Dioniso que periodicamente se manifestava para extrair as mulheres da casa e para restaurar de novo a sua selvageria inata.

praticada sobre animais, a qual pode atenuar a violência do rompimento das mênades com o *οἶκος*.

Quando Dioniso se dirige a Tirinto e as três filhas do rei Proteu se recusam a adorá-lo, ele lança a *μανία ἀνόσιος* sobre todas as mulheres de Argos. Atormentadas, as mulheres argivas irrompem para as montanhas e matam e devoram os próprios filhos. Novamente, nos deparamos com mulheres para as quais Dioniso aparece e, como consequência dessa epifania, meninos são mortos – um dos tipos de assassinato intrafamiliar que tem o efeito direto de interromper a continuidade geracional do *οἶκος*.

Na lógica do pensamento mítico grego, o assassinato parental geralmente requer, como pré-condição ou consequência, o estado de *μανία*. Tal condição, por sua vez, se trata de um arrebatamento patológico provocado pela ira de um deus (cf. Burkert, 2007, p. 150) – e os deuses que geralmente impõem a *μανία* como represália são Dioniso e Hera. Diz-se que as Protíades rejeitaram não apenas Dioniso, mas também a modéstia virginal – por essa razão, há uma versão do mito que delega à Hera a causa de enlouquecimento das três irmãs que falharam em respeitar a dimensão da deusa. Ainda que as fontes não sejam unívocas, no que diz respeito ao deus ofendido pelas Protíades, é notório que ambas as versões apresentam basicamente o mesmo conteúdo. Em verdade, a principal fonte do mito das Protíades, a saber, Pseudo-Apolodoro, atribui igualmente a Dioniso ou à Hera a origem do enlouquecimento das princesas, sem particularizar, segundo a divindade ofendida, o desdobramento da narrativa. Isso significa que a *μανία* sacrílega se revela como uma punição pertinente à *ὑβρις* praticada tanto no domínio de Dioniso quanto no de Hera. Percebe-se, assim, que o mito das três donzelas escoraçadas da vida civilizada, em virtude da *μανία* enviada pela deusa, não é totalmente estranho à ideia de Dioniso (cf. Otto, 1965, p. 173).

Aliás, já se viu que a própria loucura dionisiaca provém de Hera: a deusa representa a mulher em ordem com o casamento e a reversão desta ordem é a sua ira (cf. Burkert, 2007, p. 223). E é precisamente nesta reversão que Dioniso manifesta sua verdadeira natureza: a autodestruição da família por intermédio da loucura é a reversão do matrimônio, da “antiga lei do leito matrimonial” (cf. Burkert, 2007, p. 182). Como Otto (1965, p. 173) assinala, do mesmo modo que Hera detesta as ações das mulheres seguidoras de Dioniso porque elas desprezam as convenções do domínio inteiro da deusa, o mito aponta que as Protíades demonstram um desprezo similar²⁵⁵: seja porque depreciam a potência divina de

²⁵⁵ É interessante mencionar um mito, presente em Nono (*Dionisiaca*, XXX, v. 195-200), que retrata a profunda hostilidade das mênades em relação à Hera, e que traz à mente o próprio vilipêndio das Protíades contra a deusa. Semelhantemente às princesas argivas, que depreciaram um antiquíssimo *ζόανον* (imagem esculpida em

Hera (cf. Baquílides, *Ode XI*, v. 43-58; Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, II, II. 1-3), seja porque elas possuem um comportamento lascivo, contrário ao ideal da virgindade casta e modesta (cf. *Catálogo de Mulheres*, fr. 132 MW) – requisito indispensável para a elegibilidade da donzela ao casamento (cf. Burkert, 1983, p. 169). Portanto, na versão mítica que apresenta Hera como a divindade ofendida pelas Protíades, é válido notar que as princesas têm comportamentos, além da *μανία*, que podem ser característicos das mulheres seguidoras de Dioniso. Como reação ante a *ἀσέβεια* das filhas de Proteu, a deusa as coloca às margens da existência civilizada, confinando-as inteiramente no domínio de Dioniso – deus que se compraz na companhia de mulheres transgressoras, recompostas à sua condição de selvageria.

No mito das Protíades, a *μανία* aparece como uma doença que requer purificação: a loucura acomete as três irmãs e, logo, se espalha entre as mulheres de Argos, como se fosse uma doença contagiosa. É necessário, então, converter a loucura em sanidade – e este é um processo que requer a intervenção de um sacerdote purificador (cf. Burkert, 2007, p. 150). As passagens que ilustram o mito são as seguintes:

Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. V. 2): (...) δείξας δὲ Θηβαίοις ὅτι θεός ἐστιν, ἦκεν εἰς Ἀργος, κακεῖ πάλιν οὐ τιμώντων αὐτὸν ἐξέμηνε τὰς γυναῖκας. αἱ δὲ ἐν τοῖς ὄρεσι τοὺς ἐπιμαστιδίους ἔχουσαι παῖδας τὰς σάρκας αὐτῶν ἐσιτοῦντο.²⁵⁶

Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, II, II. 1-3): καὶ γίνεται Ἀκρισίῳ μὲν ἐξ Εὐρυδίκης τῆς Λακεδαίμονος Δανάη, Προίτῳ δὲ ἐκ Σθενεβοίας Λυσίππη καὶ Ἴφινόη καὶ Ἰφιάνασσα. αὗται δὲ ὡς ἐτελειώθησαν, ἐμάνησαν, ὡς μὲν Ἡσιόδός φησιν, ὅτι τὰς Διονύσου τελετὰς οὐ κατεδέχοντο, ὡς δὲ Ἀκουσίλαος λέγει, διότι τὸ τῆς Ἥρας ζόανον ἐζητέλισαν. γενόμεναι δὲ ἐμμανεῖς ἐπλανῶντο ἀνὰ τὴν Ἀργεῖαν ἅπασαν, αὐθις δὲ τὴν Ἀρκαδίαν καὶ τὴν Πελοπόννησον διελθοῦσαι μετ’ ἀκοσμίας ἀπάσης διὰ τῆς ἐρημίας ἐτρόχάζον. Μελάμπους δὲ ὁ Ἀμυθάνορος καὶ Εἰδομένης τῆς Ἄβαντος, μάντις ὢν καὶ τὴν διὰ φαρμάκων καὶ καθαρμῶν θεραπείαν πρῶτος εὐρηκώς, ὑπισχνεῖται θεραπεύειν τὰς παρθένους, εἰ λάβοι τὸ τρίτον μέρος τῆς δυναστείας. οὐκ ἐπιτρέποντος δὲ Προίτου θεραπεύειν ἐπὶ μισθοῖς τηλικούτοις, ἔτι μᾶλλον ἐμαίνοντο αἱ παρθένοι καὶ προσέτι μετὰ τούτων αἱ λοιπαὶ γυναῖκες· καὶ γὰρ αὗται τὰς οἰκίας ἀπολιποῦσαι τοὺς ἰδίους ἀπώλλυνον παῖδας καὶ εἰς τὴν ἐρημίαν ἐφοίτων. προβαινούσης δὲ ἐπὶ πλεῖστον τῆς συμφορᾶς, τοὺς αἰτηθέντας μισθοὺς ὁ Προῖτος ἐδίδου. ὁ δὲ ὑπέσχετο θεραπεύειν ὅταν ἕτερον τοσοῦτον τῆς γῆς ὁ ἀδελφὸς αὐτοῦ λάβῃ Βίας. Προῖτος δὲ εὐλαβηθεὶς μὴ βραδυνούσης τῆς θεραπείας αἰτηθεῖν καὶ πλεῖον, θεραπεύειν συνεχώρησεν ἐπὶ τούτοις. Μελάμπους δὲ παραλαβὼν τοὺς δυνατωτάτους τῶν νεανιῶν μετ’ ἀλαλαγμοῦ καὶ τιнос ἐνθέου χορείας ἐκ τῶν ὁρῶν αὐτὰς εἰς Σικυῶνα συνεδίωξε. κατὰ δὲ τὸν διωγμὸν ἡ πρεσβυτάτη τῶν θυγατέρων Ἰφινόη μετήλλαξεν· ταῖς δὲ λοιπαῖς τυχούσαις

madeira) de Hera, a mênade Alcímaca entrou no santuário da deusa e profanou a sua estátua sagrada com o tirso. Cf. também Otto (1965, p. 173).

²⁵⁶ “Após ter demonstrado aos tebanos que era um deus, Dioniso chegou a Argos e aí novamente enlouqueceu as mulheres por não terem lhe prestado culto; elas, nos montes, devoravam as carnes das crianças que traziam ao peito”. Tradução de Cabral (2013, p. 98).

καθαρμῶν σωφρονῆσαι συνέβη. καὶ ταύτας μὲν ἐξέδοτο Προῖτος
Μελάμποδι καὶ Βίαντι, παῖδα δ' ὕστερον ἐγέννησε Μεγαπένθην.²⁵⁷

Catálogo de Mulheres (fr. 132 MW): μαγλοσύνη· κατωφέρεια,
γυναικομανία. Ἡσιόδειος ἡ λέξις· λέγει γὰρ περὶ τῶν Προΐτου θυγατέρων·
εἵνεκα μαγλοσύνης στυγερῆς τέρεν ὤλεσεν ἄνθος.²⁵⁸

Catálogo de Mulheres (fr. 133 MW):]δε.φ[
]ἀπείρονα γαῖαν
καὶ γάρ σφιν κεφαλῆσι κατὰ κνῆύος αἰνὸν ἔχευεν· ἀλφὸς γὰρ χροά πάντα
κατέσχ<εθ>εν, αἱ δέ νυ
χαῖται
ἔρρεον ἐκ κεφαλῶν, ψίλωτο δὲ καλὰ κάρηνα.²⁵⁹

Dioniso é o deus que vem de fora (cf. Detienne, 1988, p. 19). Como Pseudo-Apolodoro relata, depois de ter manifestado seu nascimento-natureza divino aos tebanos, Dioniso chega a Argos e aí, novamente, encontra resistência por parte das mulheres da família real. O argumento é o mesmo: para impor a prerrogativa divina à reverência, ele enlouquece as mulheres argivas que, imediatamente, começam a errar pelos montes e lá devoram os próprios filhos. A rejeição a Dioniso, no entanto, não advém da população feminina da Argólida – tal rejeição provém especificamente das princesas de Tirinto. O rei Proteu, regente da cidade, tem três filhas: Lisipa, Ifínoe e Ifianassa. As donzelas são acometidas pela *μανία*

²⁵⁷ “Com Eurídice, filha de Lacedemônio, Acrísio gerou Dânae, e Preto, com Estenebeia, gerou Lisipa, Ifínoe e Ifianassa. Quando essas donzelas cresceram, passaram a delirar, conforme afirma Hesíodo, porque se recusaram a aceitar os rituais dionisíacos; ou, segundo Acusilau, porque haviam menosprezado a estátua de madeira (ζόανον) de Hera. Durante o seu transe, elas erravam por todo o território argivo, e mais tarde, após haverem atravessado a Arcádia, passaram a correr desordenadamente pelos ermos. Então Melampo, filho de Amitáon e de Idomene, filha de Abas, que era um adivinho e o primeiro a ter descoberto o tratamento por meio de fármacos e purificações, prometeu curar as donzelas caso recebesse em troca um terço do reino. Quando, porém, Preto recusou o tratamento, ao preço de tão elevada remuneração, as donzelas passaram a delirar ainda mais, e, juntamente com elas, o restante das mulheres; pois elas abandonavam suas casas, matavam os próprios filhos e passavam a vagar pelos ermos. No momento em que a desgraça se aproximava de seu ponto extremo, Preto concedeu a remuneração que lhe havia sido exigida. No entanto, Melampo prometeu curá-las desde que seu irmão Bias recebesse a mesma porção de terra que lhe estava destinada. Preto, receoso de que, se o tratamento demorasse, lhe fosse exigido ainda mais, permitiu que ele as curasse sob essas condições. Então Melampo, tendo tomado consigo os jovens mais fortes, com gritos e uma espécie de dança extática, perseguiram-nas das montanhas até Sición. Durante a perseguição, Ifínoe, a filha mais velha, morreu; as outras, no entanto, foram submetidas a rituais de purificação e recobram a sensatez. E Preto as concedeu em casamento a Melampo e Bias, e mais tarde gerou um filho, Megapentes”. Tradução de Cabral (2013, pp. 68-69).

²⁵⁸ “Lascívia: propensão [para o intercuro sexual], loucura por mulheres. O termo é hesiódico, pois fala sobre as filhas de Proteu: por causa da lascívia abominável, ela [Hera] destruiu a delicada flor da juventude”. Most (2007, p. 155) considera que o sujeito do verbo ὤλεσεν (aoristo, 3ª p. sing., do verbo ὀλλυμι) é Hera, e Burkert (1983, p. 169) compartilha da mesma hipótese. Embora o fragmento não mencione diretamente a deusa, é provável que ela esteja implícita porque as três filhas solteiras de Proteu foram punidas justamente em razão de sua lascívia – comportamento que as desqualificava para o casamento.

²⁵⁹ “... a terra sem limites, pois ela derramou sobre suas cabeças horrível coceira; pois a lepra branca tomou toda a pele, e os cabelos caíam das cabeças, e as belas cabeças se tornaram carecas”. Semelhantemente ao fragmento anterior, considera-se que seja Hera a divindade responsável por lançar a moléstia que destrói a beleza das Protíades, interrompendo assim seu comportamento lascivo por torná-las indesejáveis.

porque, segundo Hesíodo, se recusaram a aceitar os rituais dionisiacos. Como as Cadmeias e as Miníades, as três filhas de Proteu preteriram o culto de Dioniso. Todavia, as Protíades constituem um grupo distinto das irmandades míticas analisadas até agora: elas não são esposas nem mães que foram subtraídas do *oἶκος* marital, mas sim donzelas que foram extraídas do *oἶκος* paterno. Ainda assim, elas terão a oportunidade de superar a condição selvagem, uma vez que serão reinseridas na estrutura social como esposas integradas a um *oἶκος* marital estrangeiro (cf. Massenzio, 1970, p. 70).

Tal narrativa se ocupa de um fato mítico-ritual até agora aludido apenas nas *Bacantes* (v. 65 e 694): Dioniso exige reverência também das mulheres virgens²⁶⁰. O ritual dionisiaco, conforme Seaford (1995, pp. 308-09), afasta as donzelas de suas casas em proveito de um período na periferia selvagem onde, como mênades, elas são imaginadas resistindo à dominação masculina e envolvendo-se em experiências sexuais, seja com Dioniso²⁶¹ e com os sátiros, seja com adoradores mortais. O poder do deus desafia, portanto, o enclausuramento excessivo que as virgens sofrem no *oἶκος* paterno e, assim, tem o efeito direto de promover o rompimento delas com a família (cf. Seaford, 1995, p. 302). Esse rompimento, no mito, pode tomar uma forma irreversível: no caso das mulheres solteiras, a partida para o ambiente selvagem promove a ruptura permanente com o *oἶκος* natal, pois resulta na união sexual das donzelas com estranhos (cf. Seaford, 1995, pp. 310-11). Depois de terem vagueado sozinhas pelos ermos, apresentando um comportamento maníaco marcadamente lascivo, só restou às Protíades a alternativa de casarem-se com os estranhos que as livraram da *μανία* – casamento que teve o preço de não só arrancá-las da casa paterna, mas também de arruinar o reino de seu pai (cf. Seaford, 1996, p. 122).

²⁶⁰ De acordo com Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, IV. 3. 2-3), as congregações gregas de mênades históricas, no período Helenístico, eram restritas às mulheres casadas e às mulheres virgens. Durante os sacrifícios trienais em honra de Dioniso, as donzelas carregavam o tirso e entravam em transe entoando o grito ritual “evoé”; já as mulheres casadas ofereciam sacrifícios a Dioniso, celebravam os mistérios báquicos e cantavam hinos para evocar a epifania do deus. A tragédia *Fenícias* de Eurípides (v. 655-57) também distingue as mênades tebanas entre mulheres virgens e mulheres casadas – sem dúvida em referência ao costume religioso (cf. Henrichs, 1978, p. 147).

²⁶¹ As mênades não vão para a montanha para rejeitar a sexualidade (cf. Seaford, 1996, p. 122). Como Schlesier (2011, pp. 197-98) acentua, um aspecto central da *μανία* báquica, frequentemente mencionado na tradição antiga para justificar a atração das mulheres ao culto dionisiaco, é o fluxo erótico. Esse aspecto erótico é inequivocadamente enfatizado em uma passagem de Safo (fr. 17 Voigt) que descreve o avanço amoroso (*ἵμερος*) associado a Dioniso. Ésquilo significativamente considera Dioniso como um “subjugador de mênades” (fr. 210 Smyth: “*Μαινάδων ζευκτήριε*”). Além disso, o *Hino Homérico I a Dioniso* (v. 17) apresenta o deus através do epíteto “*Γυναιμανής*”, “louco por mulheres” – sublinha-se que o termo é usado na *Ilíada* (III, v. 39), com uma forte conotação erótica, para qualificar Páris, o sedutor de Helena. Outro epíteto que Dioniso ocasionalmente recebe é *Χοιροβάλας* que significa algo como “excitador da genitália feminina” (cf. Bierl, 2018, p. 287; Otto, 1965, p. 176). Esses epítetos indicam que a *μανία* dionisiaca implica não apenas a excitação psíquica e inebriante, mas também a excitação erótica (cf. Schlesier, 2011, pp. 198-99). Ver também Eurípides (*Bacantes*, v. 699-702).

Já foi observado que o ritual dionisiaco restaura o estado selvagem das mulheres casadas – estado do qual o casamento supostamente as retirou. Mas as mulheres virgens, por não terem passado pela transição marital, estariam ainda “sem jugo” e mais inclinadas à ímpetos de selvageria lasciva. Consequentemente, mantidas no *oἶκος*, elas estariam num ambiente que as preservaria castas na fase que precede e consolida a sua incorporação na instituição civilizada do casamento (cf. Seaford, 1995, p. 309). Em contrapartida, a adoração dionisiaca exige que estas virgens “selvagens” fiquem fora do controle dos homens da família. A autonomia menádica significa, em certos casos, a perda das mulheres virgens pelos homens – às vezes uma perda para outros sujeitos masculinos (divinos ou humanos), como no caso das Protíades, cujo frenesi é curado somente ao preço da exogamia com um sacerdote dionisiaco e com seu irmão que recebem, cada um, 1/3 do reino de Proteu (cf. Seaford, 1995, p. 309).

O ritual dionisiaco, consoante Seaford (1995, pp. 309-10), não é uma preparação da donzela para o casamento: Dioniso não tem a intenção de “domar” a jovem para habilitar a entrada dela numa nova família – e, desse modo, contribuir para a perpetuação do *oἶκος* patriarcal. O deus tem o propósito de fomentar a selvageria da natureza feminina, ao conduzir as garotas ainda indomadas às margens da civilização. O ritual menádico, realizado na periferia selvagem, não é concebido como um estágio anterior à incorporação da donzela na comunidade civilizada, mas sim como um evento periódico onde as mulheres virgens e as mulheres casadas podiam retornar ao seu (imaginado) estado de bestialidade.

O mito das Protíades apresenta três princesas que, em seu estado virginal, são criaturas do selvagem – e, na dimensão dionisiaca, a afinidade das mulheres com a natureza e com o selvagem não é oposta, mas sim combinada com o desejo erótico (cf. Just, 2009, p. 170). Significativamente, dois fragmentos do *Catálogo de Mulheres* (fr. 132 e 133 MW) apontam para o comportamento luxurioso das princesas: a *μαχλοσύνη* designa a lascívia feminina, também chamada de *γυναικομανία*. Por causa desse comportamento lascivo, condenável para as esposas, mas ainda mais abominável para as donzelas, Hera se ira e provoca a degradação física das filhas de Proteu. A deusa envia um *vόσος* (doença, praga) que faz cair os cabelos das moças e que infesta seus corpos de lepra. Assim, as princesas perdem a atratividade da juventude. Nas passagens do *Catálogo*, a ninfomania define a *ῥβρις* das Protíades e sublinha a excepcionalidade de sua situação que as qualifica para mudar de estado – mover-se da civilidade humana para a selvageria bestial (cf. Massenzio, 1970, p. 93).

Na passagem de Pseudo-Apolodoro, Hera também está presente: a causa da *ἀσέβεια* é o desprezo das Protíades pelo *ζόανον* (imagem esculpida em madeira) da deusa. Segundo Pausânias (*Descrição da Grécia*, II. 17 § 5), em Tirinto, havia uma pequena estátua de Hera, feita de madeira de pêra, que era considerada uma das mais antigas e veneráveis estátuas dos deuses. Quando Argos destruiu Tirinto, a imagem foi trazida para o *Ἡραῖον* (templo de Hera) argivo, onde o geógrafo a observou estabelecida sobre um pilar. Ao que parece, de acordo com a descrição de Pausânias, a estátua da Hera de Tirinto era ínfima e envelhecida – e teria sido justamente o aspecto do *ζόανον* que fez as Protíades, no mito, zombarem da deusa (cf. Burkert, 1983, p. 169).

É admissível que ambos os motivos do vilipêndio das princesas, apresentados no *Catálogo de Mulheres* e em Pseudo-Apolodoro, sejam variações de uma única atitude em relação à Hera: o fato de as três donzelas nutrirem um comportamento lascivo já marca o desprezo delas pela reverência à deusa. Uma vez que menosprezam os preceitos de Hera a respeito da modéstia e da castidade pré-nupcial, é perfeitamente esperado que as Protíades também não demonstrem quaisquer reverências ao templo e à imagem sagrada da deusa. Em outras versões do mito, as irmãs depreciam tanto o santuário quanto o poder divino de Hera²⁶², e também expressam todo tipo de comportamento indecente, desde a nudez²⁶³ até a torpeza maníaca que as leva a vagar pelo Peloponeso, comportando-se como vacas²⁶⁴ (cf. Burkert, 1983, p. 169). Ofendida e encolerizada, Hera incute a *μανία* nas Protíades – o que as estimula a abandonar o palácio de Proteu e a debandar para a montanha, emitindo gritos bestiais (cf. Baquilides, *Ode XI*, v. 53-56). É notório que a descrição do enlouquecimento das filhas de Proteu não deixa de evocar os sintomas da influência de Dioniso sobre as mulheres: lascívia, *μανία* e *rompimento dos laços familiares* pertencem ao período de *reversão da ordem* instaurado pelo deus tanto no mito quanto no ritual.

De fato, não é fácil recompor este mito: nas versões existentes, a prerrogativa de Hera sobre as mulheres virgens compete com a influência de Dioniso sobre a raça feminina. As donzelas também pertenciam à deusa na medida em que a virgindade se tratava de um pré-requisito para contrair o casamento (cf. Burkert, 2007, p. 182). A dimensão de Hera lidava com mulheres que, em seu estado marital, estavam domesticadas e incorporadas na sociedade como esposas de homens – e era através do casamento que a virgem efetuava a transição da

²⁶² Cf. Baquilides, *Ode XI*, v. 47-52.

²⁶³ Cf. Eliano (*Várias Histórias*, 3.42). De acordo com Burkert (1983, p. 169, nota 4), as Protíades podem estar representadas na métopa do templo de Termos, pertencente ao século VII a.C., onde se vê três moças desnudando os seios.

²⁶⁴ Cf. *Catálogo de Mulheres* (fr. 131 MW).

(imaginária) selvageria do mito para a desejada (e real) domesticação da sociedade (cf. Just, 2009, p. 165). A expressão ritual dessa domesticação era aparente na cerimônia do casamento que transferia a jovem noiva, a *νόμφα*²⁶⁵, da província de Ártemis, o paradigma da virgindade em seu estado imutável e selvagem, para a de duas outras divindades femininas, Hera e Deméter – esta última patrona da esposa sexualmente fecunda, mas não erótica (cf. Just, 2009, p. 169).

A sociedade requeria, portanto, mulheres domesticadas, férteis e castas. Ao contrair o matrimônio, o estado reclamado e desejado para toda mulher grega, a donzela deveria livrar-se da selvageria inerente ao seu gênero – uma selvageria que, não obstante, era sagrada porque fazia a mulher associar-se essencialmente à esfera de Dioniso, deus aquém do casamento e conivente com o desejo erótico. A divindade dionisiaca concebia a mulher como parte do mundo da natureza e, por isso, subvertia o ritual através do qual a sociedade realizava a domesticação das mulheres (cf. Seaford, 1995, p. 310). Com a chegada de Dioniso em determinada cidade, a subversão do controle social sobre as mulheres não podia ser contida a não ser que fosse aceita – e a expressão dessa aceitação era a prática institucionalizada do menadismo que, apesar de suas consequências irreversíveis no mito, podia ser realizado seguramente dentro do quadro religioso da pólis (cf. Seaford, 1995, p. 311).

Em seu ritual, Dioniso claramente manifesta a conexão entre a virgindade e a vida selvagem. Longe de representar a pura e passiva castidade, em oposição ao erotismo, a *mênade*-donzela (vamos dizer assim) combina o comportamento despudorado com uma considerável selvageria. O conflito entre Dioniso e Hera, entre menadismo e matrimônio, é bem documentado na mitologia grega: os dois deuses são inimigos tradicionais e as dimensões que eles representam são evidentemente opostas. Em certos casos, no entanto, essa oposição pode levar a uma aproximação: ambos impõem uma comum ameaça às mulheres ímpias, pois tanto Dioniso quanto Hera são as fontes da *μανία ἀνόσιος*. A rejeição das Protíades à decência pré-marital as faz transgredir os limites da civilização e as confina completamente na província de outra divindade regente da esfera feminina: Dioniso. As três irmãs rejeitaram a reverência a Hera à custa de tornarem-se símeis às maníacas adoradoras de um deus igualmente irrestrito e avesso à deusa do casamento. Constata-se, portanto, que, em todo conjunto do mito de Dioniso, os mesmos traços ocorrem em uma variedade de contextos e de combinações que sugerem, de modo sistemático e fluído, a associação das mulheres com a natureza. Na cosmologia dionisiaca, as mulheres aparecem como as detentoras de paixões

²⁶⁵ A palavra “ninfa” designa não somente os seres femininos semidivinos que habitariam as montanhas, florestas, fontes e rios, mas também a jovem núbil antes de obter o matrimônio (cf. Just, 2009, p. 165).

incontroláveis que as separa da sociedade. Mas, mesmo que sejam castas ou indecentes, modestas ou selvagens, competiria sempre aos homens domesticar as mulheres a fim de fazê-las esposas e mães – e, no mito de Dioniso, esse parâmetro não é diferente.

Visto que as filhas debandaram do palácio em estado maníaco, ainda seguindo Pseudo-Apolodoro, Proteu convoca Melampo – um profeta e sacerdote dionisíaco que proclamava purificar, por meio de fármacos e de encantamentos, a *μανία*²⁶⁶. O papel de Melampo, conforme Detienne (1988, pp. 40-41), atesta que a loucura é um estado dividido entre a doença e a poluição: a purificação depende da competência do adivinho munido de técnicas cumulativas – encantos, ervas medicinais ou dança coribântica²⁶⁷. Há, na *μανία*, um aspecto de impureza diretamente imputável ao fato de o louco estar fora de si, separado dos outros e de si mesmo. Como compensação por seu trabalho, Melampo pede um terço do reino de Proteu. Diante de um preço tão elevado, o rei recusa o tratamento, mas a doença piora: as donzelas passam a delirar ainda mais e a loucura se transmite entre o restante das mulheres argivas, as quais abandonam as casas, matam os próprios filhos e vagueiam pelos ermos.

Uma vez mais o sacrifício inexprimível toma forma: o assassinato do filho pelas mãos da mulher dionisíaca. A *reversão da ordem* se transforma em perversão, e pode-se afirmar, sem dúvida, que as Protíades só não se maculam com derramamento de sangue porque elas não são casadas e nem têm filhos. Conforme Detienne (1988, pp. 11-12), a *μανία* lançada por Dioniso aparece, analogamente às *Bacantes*, como um mal que atinge grande número de mulheres: três a princípio e logo se espalha. Neste mito, a loucura se apresenta sob a forma de uma epidemia que tem poder de contaminação tão grande quanto a mancha do sangue derramado. Nesta *παρουσία* violenta, é, pois, a potência purificadora de Dioniso que se faz necessária: “quanto mais se desencadeia a loucura, maior importância dada à catarse. Dioniso as conhece a ambas intimamente” (DETIENNE, 1988, p. 41).

Depois de a desgraça atingir seu ponto culminante, Proteu aceita a compensação exigida por Melampo. O sacerdote, porém, impõe outra condição: só purificará as princesas se seu irmão Bias receber a mesma porção de terra que lhe está garantida. O rei não tem outra alternativa senão a de acatar a exigência: “Melampo acabará obtendo dois terços do reino” (DETIENNE, 1988, p. 11). Acompanhado dos efebos mais fortes, o sacerdote persegue, com

²⁶⁶ A esfera de atuação dos sacerdotes purificadores era a enfermidade mental, a *μανία*, que se considerava inquestionavelmente enviada por um deus. A purificação tinha o propósito de devolver a normalidade ao perturbado – o paradigma mítico é a loucura das Protíades, cuja via de retorno à normalidade foi encontrada pelo sacerdote Melampo (cf. Burkert, 2007, p. 111).

²⁶⁷ Trata-se, de acordo com Burkert (2007, p. 111), de uma dança frenética que acompanha a música frígia. Quando o dançarino é finalmente vencido pelo cansaço, ele se sente livre não apenas da loucura, mas também de tudo aquilo que o oprimia.

gritos e uma espécie de dança extática, as Protíades. As donzelas menádicas se sentem capazes de medir forças com a hoste masculina, pois parece ter havido um combate no qual a irmã mais velha, Ifínoe, morreu (cf. Burkert, 1983, p. 172). Nesta contenda, os efebos e Melampo se provam superiores à beligerância das ménades. As outras duas irmãs sobreviventes são submetidas aos rituais de purificação e recobrem a lucidez.

O rei Preto imediatamente concede as filhas em casamento a Melampo e a Bias. Assim, as princesas saem da dimensão selvagem de Dioniso e submetem-se ao jugo de Hera, que poderia mantê-las sob controle. Neste mito, a *μανία* das donzelas aparece como um estado excepcional que é seguido pela renovação da ordem da pólis – a antítese da perversão (cf. Burkert, 1983, p. 172). O casamento teve a função de não apenas conter os apetites bestiais das princesas, mas também de reestruturar o reino argivo, pois a antiga ordem foi demolida no transicional período de loucura (cf. Burkert, 1983, p. 173). A dissolução da ordem anterior, que significava a ira de Hera, foi promovida através da manifestação do poder do deus da *μανία*, Dioniso (cf. Burkert, 1983, p. 171).

No caso das Protíades, consoante Massenzio (1970, pp. 94-95), a *μανία* representa uma crise momentânea que marca uma transformação fundamental na vida das moças: elas sobrevivem a um momento crítico de sua existência que tem relação com o alcance de sua maturidade fisiológica. A queda na loucura coincide com uma passagem de estado e, portanto, implica que as três irmãs se separem daquilo que até o momento representava sua dimensão normal de vida – i.e., implica que se subtraíam da subordinação paterna e que habitem no selvagem. Depois da vagabundagem (que pode ser definida como a experiência do *outro* e entendida como a passagem temporária pela *bestialidade*), as Protíades, à exceção de uma, retornam à ordinária existência social, mas numa condição diferente: uma como esposa de Melampo, a outra como mulher de Bias. Ainda que este mito explore principalmente a dialética reversão-renovação da ordem, o motivo da crise sem alternativa, como no caso das Miníades e das Cadmeias, toma forma no destino da irmã mais velha que passa da *μανία* à queda definitiva na esfera não humana.

Como se tem observado, o mito etiológico descreve a transição da resistência a Dioniso e a consequente catástrofe para a instituição de seu culto – e há um testemunho que conecta o mito das filhas de Proteu a um festival dionisiaco desempenhado em Argos. A fonte é Hesíquio que diz em duas glosas: “*Ἀγράνια· ἑορτὴ ἐν Ἀργεῖ, ἐπὶ μιᾷ τῶν Προΐτου θυγατέρων*”²⁶⁸; “*Ἀγριάνια· νεκύσια παρὰ Ἀγρείοις καὶ ἀγῶνες ἐν Θήβαις*”²⁶⁹. Para Otto (1965,

²⁶⁸ “Agrânia: festival em Argos, em honra de uma das filhas de Proteu”.

pp. 118-19), as passagens claramente revelam que o festival da *Agriônia* em Argos combinava elementos de dois cultos: aquele a Dioniso e aquele aos mortos. Honrar uma heroína num festival pressupunha a sua morte: o ritual argivo era, então, realizado para Ifínoe, morta por Melampo durante o rito de purificação (cf. Burkert, 1983, p. 173). De novo, é dada às mulheres uma posição de protagonismo, assim como ocorreu no festival da Beócia.

Quando se diz que a *Agriônia* argiva era celebrada em honra de uma filha de Proteu, deve-se associar esta informação com o mito, segundo o qual as Protíades foram caçadas e a irmã mais velha morreu como resultado dessa perseguição. Como se viu no episódio da *Agriônia* de Orcômeno, as mulheres do γένος das Miniades foram similarmente caçadas e uma delas chegou a ser morta – o que teria acontecido no mito das filhas de Proteu ocorreu no ritual vinculado às filhas de Mínias. Como Burkert (1983, p. 175) observa, a função que Melampo desempenhou no mito, a saber, de arquegeta do culto dionisiaco, corresponde ao papel executado pelo sacerdote histórico de Dioniso em Orcômeno. Semelhantemente ao sacerdote Zoilo que matou uma das descendentes das filhas de Mínias, o adivinho Melampo e os efebos mataram uma das filhas de Proteu. No mito e no ritual, pois, os mesmos papéis e as mesmas ações se repetem, mas de modo variado.

O conteúdo do mito das Protíades, no entanto, não varia com a variação da divindade que é ofendida pelas irmãs. De acordo com Pseudo-Apolodoro, Hesíodo teria explicado a loucura das filhas de Proteu em razão de sua rejeição aos mistérios de Dioniso; contudo, o *Catálogo de Mulheres*, supostamente hesiódico, menciona Hera como a instigadora da μανία (fr. 131 MW). Há, então, a necessidade de identificar-se os aspectos da tradição mítica-religiosa que fizeram este mito ser conectado com as duas divindades. A presença de Hera, conforme Massenzio (1970, p. 96), pode ser justificada com base numa dupla ordem de ideias: (i) a deusa, como divindade políade de Argos, é determinante para a realidade religiosa da região; (ii) Hera é a deusa que, mais especificamente, controla o aspecto matrimonial da existência feminina – e tal é um dos pontos cardinais do mito. A presença de Dioniso, por seu turno, parece relacionar-se à fase de selvageria própria da condição virginal das Protíades e, portanto, ao momento de loucura pretendido como oposição à dominação exercida pelo homem dentro do οἶκος patriarcal.

No decorrer da análise do mito de resistência, observou-se que as mulheres integradas ao âmbito de Dioniso são frequentemente associadas com o *rompimento dos laços familiares* – especialmente com o assassinato intrafamiliar que gera, como efeito direto, a

²⁶⁹ “Agriânia: festival dos mortos entre os Argivos e competições em Tebas”.

destruição do *οἶκος* patriarcal. Para além do mito de Dioniso, o *rompimento dos laços familiares* é também um traço constitutivo da ação trágica. Um dos exemplos mais emblemáticos é aquele de Medeia que promove uma dupla destruição de laços familiares: ela não apenas aniquila os descendentes que gerou com Jasão²⁷⁰, como também destrói a família de Creonte, rei de Corinto, impedindo, desse modo, que Jasão engendre uma nova prole dentro da linhagem coríntia. Hécuba, outra heroína notória que é, inclusive, comparada às mênades²⁷¹, também mata rebentos intencionalmente para destruir a linhagem familiar. A rainha assassina os filhos de Polimestor com quem havia contraído o laço de *φίλια* na intenção de resguardar a vida de Polidoro – o mais jovem dos príncipes troianos. Na ocasião do cerco de Troia, Hécuba confiou Polidoro, aprovisionado de muito ouro, como hóspede ao rei da Trácia. Mas Polimestor, ávido para apossar-se do ouro do príncipe, matou seu hóspede. O crime do rei trácio contra a hospitalidade é, então, vingado por Hécuba segundo a *lex talionis*: a vida de Polidoro é paga com vida dos filhos de Polimestor.

Note-se que a transgressão ao laço de *φίλια*, perpetrada primeiro por Polimestor e depois por Hécuba como retaliação, corresponde simetricamente ao *rompimento dos laços familiares* – isto porque os laços de *φίλια* correspondem em muitos aspectos aos laços de sangue. O laço de *φίλια* significava contrair um compromisso sagrado e hereditário de lealdade, afetividade e reciprocidade que deveria ser zelado por ambas as partes compromissadas. Em outras palavras, as partes compromissadas se tornavam membros de um mesmo grupo social de *φίλοι* (amigos, parentes, estimados) que compartilhava os mesmos laços que ligavam familiares. Como Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, VIII, 1155a-b) expressa, a *φίλια* designava tanto a relação entre pais, irmãos, maridos e esposas quanto a relação entre hóspedes, amigos benfeitores, cidadãos, companheiros viajantes e companheiros de guerra. A *φίλια* é uma noção ampla que, consoante Blundell (1991, p. 39), abarca três grandes círculos: a família, os companheiros cidadãos e os amigos. Na Atenas democrática, ainda com Blundell (1991, pp. 43-44), a *φίλια* era de fundamental importância na medida em que unia cidadãos, não necessariamente provenientes da mesma tribo, através de laços mútuos de companheirismo e de benevolência. Assim, laços familiares, civilidade entre cidadãos e

²⁷⁰ Embora o filicídio da *Medeia*, de Eurípides, não atraia a menção a Dioniso, a tragédia homônima de Sêneca repetidamente compara Medeia a uma mênade inspirada pelo deus (v. 383-96; 806; 849-56). De todo modo, sabe-se que o texto de Sêneca se inspira na tradição grega (cf. Seaford, 1996, p. 132).

²⁷¹ Cf. Eurípides, *Hécuba*, v. 1076-80 e 1156-65. Nestas passagens, Hécuba e as demais mulheres troianas são comparadas às mênades do Hades: comportando-se, num primeiro momento, como nutrizes amorosas dos filhos de Polimestor, elas de repente puxam os punhais e dilaceram impiedosamente as crianças, enquanto o pai assiste ao morticínio imobilizado. Tal mudança comportamental abrupta, de nutrizes maternas para assassinas de rebentos, é uma contradição típica das mênades (cf. Seaford, 1996, p. 132).

estrangeiros, e acordos tácitos de hospitalidade são todos aspectos constitutivos da noção de *φίλια*. Consequentemente, violar o laço de *φίλια* equivale a romper os laços familiares com um *φίλος* (amigo, parente, estimado) – e tal violação configura uma transgressão direta ao domínio de Zeus que, na condição de *Ἐρκεῖος* e de *Ξένιος*, zela pela *manutenção dos laços familiares e de hospitalidade*, respectivamente (cf. Burkert, 2007, p. 332).

As principais heroínas trágicas, portanto, se aproximam das mulheres dionisiacas porque são inclinadas a matar ou os próprios filhos ou os membros masculinos de famílias as quais se associam por meio dos laços de *φίλια* (cf. Schlesier, 1996, p. 98). Essas personagens femininas perturbam os *οἶκοι* dos homens com os quais entram em oposição – importante em cada caso é a ruptura funesta com os entes queridos e a destruição da família. Dado que a continuidade geracional do *οἶκος* é promovida pelo casamento, em determinadas situações, a ruptura pode tomar a forma da negação da união matrimonial, como no caso de Antígona que pretere o noivo e o engendramento de filhos²⁷² em prol do suicídio e, assim, causa a destruição do *οἶκος* de Creonte, rei de Tebas. Deve-se observar que assassinato intrafamiliar (que abarca a autodestruição), violações dos laços de *φίλια*, filicídio, matricídio, parricídio são todas variações do traço *rompimento dos laços familiares*.

É claro que, na tragédia assim como no próprio mito de Dioniso, o *rompimento dos laços familiares* não é promovido exclusivamente por mulheres, mas pode ser realizado por homens. Nos casos em que homens são os agentes do assassinato intrafamiliar, é revelador que eles costumam estar sob efeito da *μανία* e, além disso, o comportamento da mulher dionisiaca regularmente aparece como o paradigma do ato homicida: pense-se em Hércules que, agindo como uma mênade²⁷³, matou os filhos e a esposa. A propensão funesta

²⁷² Cf. a etimologia do nome Ἀντι-γόνη. Trata-se, de acordo com Trajano (2016, p. 17), de um nome composto pela preposição ἄντι (contra) e pelo substantivo γονή (ação de engendrar e, no sentido passivo, descendente, filho). O nome de Antígona, portanto, já aponta para sua natureza contrária à engendração de filhos e ao provimento de descendentes ao *οἶκος*. Antígona se suicida sem deixar descendentes e, assim, priva Hémon de construir sua própria linhagem familiar.

²⁷³ Cf. Eurípides, *Hércules*, v. 864-70 (Fúria): “Romperei vigas do teto e farei ruir a casa ao matar os filhos e ao matar não saberá que os mata antes que afaste minhas fúrias. Olha lá! Desde a partida ele [Hércules] vibra a cabeça e calado gira gorgôneas pupilas reviradas, não respira sereno e qual touro em ataque muge terrível”; v. 877-79 (Coro): “Mísera Grécia, perderás, matará teu benfeitor enquanto ele dança com loucas fúrias [*μανιάσιν λύσσασι*] ao som das flautas”; v. 889-890 (Coro): “Iniciam coros sem tímpanos ingratos ao tirso de Brômio”; v. 892-93 (Coro): “Sanguinários, sem as libações dionisiacas dos jorros de uva!”; v. 896-97 (Coro): “(...) Dá caça aos filhos, não inócua Fúria debacará [*λύσσα βακχεύσει*] em casa”; v. 966-97 (Mensageiro): “Não te torna Baco [*ἐβάκχευσεν*] a recente morte dos que mataste?”; v. 1085-86 (Anfitrião): “(...) Ou com outra morte após morte ainda debacará [*βακχεύσει*] na urbe dos cadmeus”; v. 1119 (Anfitrião para Hércules): “Se não é mais Baco de Hades [*Αἰδου βάκχος*], sim”; v. 1122 (Hércules): “Não me lembra ter espírito báquico [*βακχεύσας φρένας*]”; v. 1137 (Anfitrião para Hércules): “Louco [*μανεῖς*], mas pedes as míseras lições”; v. 1142 (Hércules): “Então destruí a casa ou debaquei [*βάκχευσ’ ἐμόν*]?”. Tradução de Torrano (2023). Note-se que o paradigma do enlouquecimento de Hércules é o enlouquecimento das filhas de Cadmo, retratado na tragédia *Bacantes*, de Eurípides. Assim como as Cadmeias, Hércules é aguilhoado pela *μανία* por *λύσσα*, a deusa Fúria (cf. Eurípides,

que Clitemnestra e Orestes têm para romper os laços familiares também se associa ao *tópos* dionisiaco. Na *Oresteia*, a função da *mulher transgressora* é dramatizada, com excelência, por Clitemnestra que executa o assassinato intrafamiliar e, assim, promove uma *reversão da ordem* tão completa que culmina na instauração de um inusitado *oἶκος* matriarcal²⁷⁴. A heroína é uma verdadeira “mênade de Hades”²⁷⁵ sempre pronta a romper violentamente seus laços com familiares masculinos²⁷⁶: a rainha chega a expressar intenções claras de executar o filho Orestes, sucessor do *oἶκος* atreu (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 889-91).

Clitemnestra é, pois, uma mulher cujos atos correspondem às transgressões das mênades, e Orestes não deixou de sofrer com as propensões dionisiacas da mãe e também de herdá-las. O ato executado por Orestes, o derramamento do sangue da própria mãe, é concebido como especificamente dionisiaco na medida em que acarreta na queda imediata do herói na dimensão do deus: o filho matricida se torna um baco, tomado pela *μανία*²⁷⁷. Não por acaso, até mesmo as Erínias vingadoras de Clitemnestra são consideradas mênades a caçar furiosas o filho Orestes (cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 500; *Coéforas*, v. 1061-62; Eurípides,

Bacantes, v. 977-79). O desabamento do teto do palácio, consequência da *μανία* incitada por *Λύσσα*, serve como imagem metonímica da destruição do *oἶκος* (cf. Torrano, 2023, p. 278). O estado maníaco de Hércules é surpreendentemente semelhante ao estado maníaco de Ágave: o herói demonstra estar em transe báquico e, assim como Ágave no momento de matar o filho, sacode a cabeça em delírio, revira as pupilas e dá caça aos próprios rebentos (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 1122-24), encarnando o touro, símbolo da violência dionisiaca (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 1015-19). O coro de anciãos claramente compreende o estado maníaco de Hércules como resultado de sua queda na dimensão furiosa de Dioniso Brômio, o mesmo deus caçador que inspirou as filhas de Cadmo na caça pervertida a Penteu (cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 973-76). Tornando-se bacante, Hércules comete um filicídio que o faz entrar para a facção dos cadmeus.

²⁷⁴ Clitemnestra se apodera do cetro e da autoridade da família de Agamêmnon (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1379; 1672-73; Sófocles, *Electra*, v. 651). Desde então, ela proclama o *oἶκος* como sendo seu (cf. *Agamêmnon*, v. 1435). Clitemnestra também faz Egisto ascender ao trono argivo por meio do casamento – nesta união, Egisto se integra à família real através da coabitação com uma mulher. Até mesmo na procriação Clitemnestra afirma que a parte da mulher seria mais importante que a do homem (Sófocles, *Electra*, v. 530-33). A heroína renega os filhos que se ligam à linhagem paterna de Agamêmnon, enquanto torna unicamente seus os filhos que tem com Egisto a ponto de dar-lhes o nome da mãe ao invés do nome do pai. Observe-se a passagem reveladora da *Electra*, de Eurípides (v. 930-37), a respeito do casal “invertido” Clitemnestra e Egisto: “Entre todos os argivos, ouvias isto: “o da mulher”, não “a do marido”. Mas eis o vexame, presidir a casa a mulher, não o marido. Abomino os filhos que se na urbe nomeiam não por nome do pai mas da mãe. Se desposada insigne e mais forte, não se diz o varão, mas a mulher”. Tradução de Torrano (2023, p. 229).

²⁷⁵ Considera-se, aqui, a edição de Weil (1858) do *Agamêmnon*, de Ésquilo. O helenista entende que a referência a Clitemnestra, no verso 1235, a designa como “Imoladora mênade de Hades” (“*θύουσαν Αἰδου μαινάδ*”), ao invés de “Imoladora mãe do Hades” (“*θύουσαν Αἰδου μητέρα*”), como Smyth (1926) estabelece na sua edição da mesma tragédia.

²⁷⁶ É interessante notar que as crianças mortas pelas mães e/ou nutrizes, no mito dionisiaco e na tragédia, são sempre meninos. As mães trágicas não matam suas filhas, e a morte delas, inclusive, pode tornar-se o motivo incitador da vingança sangrenta. A perda da filha é uma das experiências mais dolorosas para as heroínas trágicas – e é justamente este tipo de perda que encoraja Clitemnestra a perpetrar a ruína de Agamêmnon. Embora as mães trágicas não matem suas filhas, elas frequentemente matam ou tentam matar seus filhos ou de outrem (cf. Schlesier, 1996, p. 103).

²⁷⁷ Cf. Eurípides, *Orestes*, v. 339 (Coro): “*ἀναβαλκεύει*”/“[tu Orestes] despertas em frenesi báquico”; v. 411 (Menelau): “*βαλκεύουσι*”/“[as Erínias] te inspiram com o frenesi báquico” ou “te iniciam nos mistérios de Baco”; v. 835 (Coro): “*βεβάλκευται μανίαις*”/“[Orestes] está enlouquecendo”.

Orestes, v. 835-36). Só ao final das *Eumênides* tal sina dionisiaca (e trágica) será cessada de uma vez por todas (cf. Schlesier, 1996, p. 114).

O paradigma dionisiaco da violência familiar, caracteristicamente feminino (sublinha-se), pode, portanto, ser percebido como um traço específico da ação trágica que revela, ainda mais, a tragédia como um gênero dionisiaco. O traço de *rompimento dos laços familiares* conecta os enredos trágicos com a dimensão do deus a quem a tragédia institucionalmente pertenceu. É perceptível que os poetas trágicos se valeram dos aspectos constitutivos da dimensão mítica-religiosa dionisiaca para compor suas ações – as quais demonstravam que o deus manifestava seu poder transgressivo e reversor da ordem sobretudo naquelas grandes figuras heroicas que, de um ponto de vista aparente, não teriam “nada a ver com Dioniso”. As ações heroicas, que culminam recorrentemente no *rompimento dos laços familiares*, refletem a paradigmática *precariedade* trágica que, não obstante, é essencialmente dionisiaca. Se examinar-se a questão com o devido cuidado, constata-se que a precariedade dionisiaca tem relação substancial com a precariedade heroica, pois o nascimento-natureza de Dioniso é intrinsecamente trágico – ele é um deus fadado a vivenciar, perenemente, experiências de precariedade próprias da condição mortal. A tragicidade da condição heroica, por sua vez, é determinada por uma razão semelhante à de Dioniso: o herói é sobre-humano, inclinado a feitos de grandeza que o aproximam dos deuses e, mesmo assim, ele carrega a precariedade da condição mortal que o conduz à ruína.

5. A Forma dionisiaca da tragédia

No decorrer da seção anterior, analisou-se o conjunto do mito de Dioniso a fim de apreender a estrutura dionisiaca, constitutiva da essência do deus e das formas integrantes de seu fenômeno religioso. Demonstrou-se como Dioniso, segundo a visão ontológica do pensamento mítico grego, é concebido como a *ἀρχή* – o fundamento da ordem – que determina todas as formas míticas e culturais pertencentes ao seu âmbito cultural-religioso. De acordo com esta concepção, Dioniso é a noção mais importante de sua dimensão paradoxal e ambígua: trata-se da forma fundamental do cosmos que une e contrapõe duas condições opostas de existência, a *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. De fato, observou-se que as imagens do mito de nascimento são recursos descritivos dos traços essenciais do deus: os pais de Dioniso representam a união paradoxal que circunscreve o âmbito do deus por eles

gerado; e as circunstâncias e os acontecimentos, envolvendo este nascimento divino, sugerem o modo de atuar e as atribuições de Dioniso (cf. Torrano, 2022, p. 17).

Na medida em que Dioniso é a forma fundamental do cosmos por ele presidido, a estrutura de seu nascimento-natureza determina a estruturação de todas as demais formas que se inserem em seu domínio mítico-religioso. A qualidade constante da estrutura dionisiaca, em verdade, não exclui a variedade das formas integrantes do fenômeno dionisiaco, mas, justamente, implica e consubstancia traços, sentidos e relações comuns. Como já foi assinalado diversas vezes ao longo deste estudo, comparando-se os aspectos característicos da ação trágica com os elementos constitutivos da estrutura dionisiaca, é possível notar traços comuns. Ora, traços comuns à estrutura dionisiaca e à ação trágica são reveladores de identidade e de unidade – no sentido de o mito dionisiaco e a tragédia pertencerem estruturalmente a uma mesma e única entidade: o fenômeno religioso dionisiaco. Justificados por essa convergência de traços, que confere ao mito dionisiaco e à tragédia identidade e unidade sob muitos aspectos, pode-se falar de uma dialética dionisiaca (e profundamente trágica) por duas razões: (i) seja porque no drama trágico, assim como no mito dionisiaco, se cruzam e se contrapõem duas condições existenciais, correspondentes à hierarquia da ordem existencial que separa *imortais* e *mortais*; (ii) seja porque no drama trágico, assim como no mito dionisiaco, essa hierarquia da ordem existencial se explicita pela natureza das relações entre *ordem* e *transgressão*.

Com efeito, uma das razões de valer-se das concepções do pensamento mítico, para demonstrar-se a relação intrínseca entre a noção mítica de Dioniso e o drama trágico, é devido ao fato de a tragédia se situar no âmbito do pensamento mítico e, assim, se servir de seu repertório, de sua lógica e dinâmicas próprias (cf. Torrano, 2022, p. 15). O fundamental na tragédia, assim como no pensamento mítico, é a relação universal entre deuses e homens (cf. Oliveira, 2002, p. 42). Para o poeta trágico, as ações representadas tinham, pois, o mesmo estatuto epistemológico que aquelas relatadas em Homero ou em Hesíodo, por exemplo. A narrativa que o tragediógrafo fazia de suas ações era necessariamente mítica (cf. Oliveira, 2002, pp. 38-39). Como Oliveira (2002, p. 39) assinala, no período Arcaico, o *μῦθος* – a “palavra cantada da tradição mítica” (OLIVEIRA, 2002, p. 45) – era um discurso legítimo para enunciar a verdade e para refletir sobre a verdade. E, no período Clássico, situado cronologicamente no momento de ruptura entre o *μῦθος* e o *λόγος*²⁷⁸, o discurso mítico

²⁷⁸ Consoante Oliveira (2002, pp. 39-40), na Grécia Arcaica, o *μῦθος* e o *λόγος* recobriam a mesma área semântica: ambos eram discursos legítimos para enunciar-se a verdade (pense-se no valor de fundamento da poesia de Homero e de Hesíodo). O *μῦθος* concebia o real unicamente por meio de imagens; não operava com

continuava a ser a forma de enunciação da tragédia que, valendo-se da linguagem mítica, refletia sobre a condição existencial do homem inserido na pólis ateniense do século V a.C. Apesar de ter vivido sua fase áurea no período Clássico, a tragédia é arcaica em seu pensamento e em sua linguagem – isto é, seu pensamento e sua linguagem são míticos. Para compreender a tragédia, deve-se, pois, considerá-la numa perspectiva adequada: tratá-la como obra cuja linguagem, lógica e dinâmica são míticos. O pensamento trágico é da ordem do pensamento mítico – diz respeito a esta concepção precisa.

Uma vez que se reconhece o caráter inerentemente dialético do mito e da tragédia, deve-se admitir, com Segal (1999, p. 14), que a metodologia estrutural de Lévi-Strauss – a interpretação do mito como um sistema de valores opostos – é especialmente útil para a tragédia grega, a qual opera em termos de polaridades e onde o conflito de opostos é de importância fundamental. Em realidade, dificilmente se precisa do estruturalismo para notar-se o significado da polaridade no pensamento grego. O método de análise estrutural, contudo, nos capacita a clarificar a lógica dialética que governa o âmbito mítico (e especificamente dionisíaco) da obra trágica. Mito e tragédia, como outras formas simbólicas concebidas pelo homem, projetam modelos de realidade com sua própria coerência e lógica interna. E a linguagem da tragédia grega, tradicional e estilizada, é altamente receptiva para o tipo de análise elaborada por Lévi-Strauss (cf. Segal, 1999, p. 17): as antíteses lévi-straussianas natureza-cultura e cru-cozido, por exemplo, aproximam-se da visão trágica de ordem civilizada, pois os próprios poetas gregos definiram as noções de *φύσις* (o estado de natureza) e de *νόμος* (a lei e/ou o costume que ordena a sociedade) nestes termos (cf. Segal, 1999, p. 20). Notadamente, a antinomia *φύσις-νόμος* se insere num quadro mais amplo de antinomias que incluem bestialidade e divindade, precariedade e imutabilidade, *ὑβρις* e *σωφροσύνη*, feminino e masculino. Todas essas oposições podem ser subsumidas num par de oposição mais amplo e inclusivo que chamamos de *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. É importante enfatizar que tais padrões de antinomias são inerentes aos próprios textos trágicos gregos e podem ser apreendidos dos próprios textos trágicos gregos.

conceitos, no sentido de uma percepção intelectual que se produzia por elaboração de raciocínio (cf. Torrano, 2022, p. 16). O poeta não apresentava a verdade daquilo que viu ou investigou, mas criava uma verdade de outra ordem – e essa verdade era criada pelo ato de sua enunciação por meio do discurso mítico: o ato de enunciação do poeta fundava a verdade daquilo que era cantado. Com a ruptura conceitual, entre os séculos VI e V a.C., o *μῦθος* foi expulso do âmbito da verdade. O *λόγος* (discurso racional em prosa, o discurso da filosofia e da história) passou a ter uma função diferente daquela do *μῦθος*, pois propunha estabelecer a verdade depois de uma investigação escrupulosa que visava enunciar a verdade conforme um modelo de exposição que se dirigia à inteligência crítica do leitor. Com o surgimento do discurso racional, ainda com Oliveira (2002, p. 49), o *μῦθος* sofreu uma operação de deslocamento semântico e passou a ser associado à ideia do fabuloso, do falso, do ilusório; o *λόγος*, por sua vez, se apoderou da noção legítima de verdade.

Como Segal (1999, pp. 20-21) assinala, toda obra literária impõe sua própria estrutura sobre a primária estrutura da sociedade – a base cultural de ideias e de padrões de pensamento e de linguagem. No caso da tragédia, sua estrutura geralmente corresponde às noções de uma deliberada distorção, negação ou *reversão* dos padrões sociais e linguísticos convencionais. Embora, para Lévi-Strauss, o propósito do mito seja o fornecimento de um modelo lógico capaz de superar a contradição, é evidente que a tragédia perturba a mediação estabilizante. Ao invés de alcançar uma resolução, as polaridades existenciais irrompem num conflito violento ou num perigoso desequilíbrio de um lado sobre o outro. A tragédia se vale menos da capacidade unificante e mediadora de seu deus patrono do que de seu *status* paradoxal (e, por vezes, problemático) que permanece no ponto onde os opostos convergem. Dioniso é uma figura que assume atributos contraditórios simultaneamente. Por certo, mesmo quando o desfecho da tragédia resolve o conflito, a essência mesma da situação trágica está em questionar ou destruir a mediação. A tragédia valoriza o caráter paradoxal e ambíguo da realidade porque se trata de uma forma de arte dionisíaca, que aceita a contradição como a básica experiência da existência humana. Em outras palavras, o drama trágico manifesta o mesmo tipo de estrutura profunda do mito dionisíaco, um padrão que impõe e reproduz a si mesmo em diferentes formas do fenômeno religioso dionisíaco.

A tragédia lida com situações nas quais os limites entre *ordem* e *transgressão* não parecem mais funcionar. Como Segal (1999, p. 30) observa, a tragédia não localiza o limite entre o civilizado e o selvagem nas fronteiras da sociedade, mas traz a natureza, a transgressão e a bestialidade para dentro da pólis, para o próprio âmago de seus governantes e cidadãos. No fim de contas, o deus dos ritos orgiásticos femininos, desempenhados nas montanhas e florestas selvagens, é o deus do teatro que tem um lugar de direito no centro da pólis – e, como vimos nas *Bacantes*, de Eurípides, seu poder transgressor pode ameaçar as bases patriarcais da ordem civilizada: o homem, chefe legítimo da cidade e do *oἶκος*.

Mais do que representar uma personalidade heroica em controle de um mundo ordenado, consoante Segal (1999, p. 41), a tragédia apresenta o herói e as estruturas de ordem que o rodeiam como ameaçados pela dissolução. Vista em termos estruturalistas, a tragédia aparece menos preocupada com uma personalidade coerente e bem ordenada, e mais interessada em símbolos²⁷⁹ de confrontação entre *ordem* e *transgressão*. O herói trágico se

²⁷⁹ O herói trágico é uma figura paradigmática (cf. Oliveira, 2002, p. 47). Além de representar uma personalidade humana, conforme Segal (1999, pp. 8-9), o herói trágico é também o elemento de um quadro simbólico mais vasto, um campo para o conflito de forças opostas. Para ser um herói, é necessário ter um destino especial, à parte dos homens comuns, e sofrer um isolamento potencialmente perigoso da comunidade e de seus valores seguros. Somente se completar esse destino, o herói pode realizar a si mesmo, e não renunciar a algo essencial de

torna o ponto focal do colapso das polaridades. A condição existencial paradoxal do herói é o campo onde as polaridades alcançam sua extrema tensão mais do que realizam mediação. Espaços civilizados e selvagens se tornam confusos: exterior e interior, *πόλις* e *οἶκος*, rei e fora da lei perdem sua identidade distintiva e se tornam perigosamente ambíguos. As normas e leis inquestionáveis, de repente, parecem estranhas e inadequadas ante a nova situação de *ἀνομία* (falta de lei) que a tragédia instaura. Ainda assim, porque aniquila as estruturas de ordem, a tragédia outorga ao homem o conhecimento da *precariedade* dessas estruturas. Isso mantém o homem receptivo para a *σωφροσύνη* que é apreendida somente através do sofrimento. A tragédia, enquanto forma dionisiaca, opera por meio da *transgressão* e da *reversão da ordem* para manter a civilização em contato com a complexidade dialética de sua existência. A tragédia reverte a ordem e instaura a dolorosa possibilidade de viver na desordem.

A *reversão da ordem*, experimentada durante a temporalidade dionisiaca, corresponde a situações-limite em que o homem se move além das categorias familiares em direção ao irregular, ao interstício, ao ambíguo. Essa experiência perturba os limites fixados entre *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. Tal situação impele que a ordem se reverta em transgressão – e, nesse estado de liminaridade, antinomias cessam de ser necessariamente opostas. A tragédia é, certamente, tal combinação de *ordem* e *transgressão* num contexto de fluído intercâmbio – a própria situação de *reversão*. Como Segal (1997, p. 357) atesta, a tragédia é constituída por uma relação de ideias verdadeiramente dialéticas. Ela é trágica justamente porque traz em união ambas as forças criadoras de ordem e as forças dissolvedoras de ordem em um balanço que está sempre instável. Consequentemente, a tragédia deve ser compreendida em termos antitéticos e complementares.

Depois de tudo, ainda com Segal (1999, pp. 48-49), o patrono da tragédia é o deus cujos mitos e ritos promovem o rompimento das barreiras entre deuses e homens e entre homens e bestas. Dioniso aponta para o que está além dos limites normais da civilização: é um deus que expõe as contradições latentes da pólis. Na imagética de seu mito, Dioniso é constitutivamente imortal e mortal, deus e besta, masculino e feminino – uma união anômala

sua natureza. Tal destino também significa ter um lugar dentro da ordem dos deuses. O jogo de forças divinas sobre a vida do herói é a marca da singularidade trágica. Essa singularidade traz os deuses, com os perigos de sua presença, de encontro com a vida do herói. O herói fica, pois, no ponto onde as esferas imortal e mortal se cruzam, onde a separação entre elas se torna difícil e misteriosa. A tarefa do herói é reconhecer e aceitar sua vida como parte de um quadro simbólico mais vasto. Sua natureza mortal e seu destino divino se provam um e o mesmo. As ambiguidades e os paradoxos na condição do herói e nas experiências que ele vivencia, representados na tragédia, refletem a dura polarização de valores que os homens experimentam. Embora a tragédia não forneça respostas para tais conflitos, ela é especialmente adequada para representá-los: sua estrutura embutida de polaridades pode dar aos conflitos heroicos uma fórmula tanto conceitual quanto poética.

de polaridades extremas. Durante a temporalidade dionisiaca, a sociedade não mantém seguramente a divisão hierárquica entre deuses, homens e bestas. O cortejo de Dioniso é composto por criaturas que misturam formas humanas e bestiais, e por mulheres que sustentariam associações com o mundo bestial. Em sua dimensão mítica-religiosa, Dioniso capacita o indivíduo a transcender suas limitações, mas o deus não se responsabiliza pela direção dessa transcendência, que pode facilmente se tornar um ato sacrílego de *ὑβρις*. Nessa dimensão, caracterizada pela simultânea coexistência das potencialidades mais baixas e mais elevadas no mesmo ente, reside a trágica face de Dioniso. Sob a proteção deste deus, as performances trágicas podiam representar tudo o que a vida disciplinada da pólis reprimia: o relaxamento das emoções e dos apetites; a admissão da transgressão; a perda do controle racional sobre o eu e o mundo; o poder do componente feminino na sociedade. O universo trágico, assim como seu deus, representa em certo sentido um anticósmos. Os limites definidos dão lugar à dualidade.

Uma vez que se trata de uma forma dionisiaca, a tragédia contempla as disposições transgressivas e o potencial subversivo de Dioniso, mas também se beneficia da energia criativa do deus, a qual é fundamental para a manutenção da ordem (cf. Segal, 1997, p. 388). Essa dupla função da *reversão* dionisiaca – a dissolução da ordem e a posterior manutenção da ordem – é relevante para o contexto sociorreligioso do festival dramático. Ao encenar ações no limite entre *ordem* e *transgressão*, o teatro trágico refletia sobre o sistema de valores de um modo que outras instituições sociais – como a assembleia e os tribunais, por exemplo – não refletiam. De fato, a tragédia era parte de um ritual que afirmava a ordem, mas à maneira dionisiaca (cf. Segal, 1999, p. 48).

Como Torrano (2022, p. 14) assinala, a tragédia configurava o grande momento de manutenção da ordem pública em que a cidade atualizava a tradição e apresentava atualizados suas referências e seus valores aos cidadãos. A tragédia, através dos cantos líricos e das reflexões gnômicas do coro, remetia aos valores da cidade, a saber, o louvor da *σωφροσύνη* e a condenação da *ὑβρις*. Trata-se especificamente da condenação da *ὑβρις* enquanto transgressão do *νόμος* e da *δίκη* (justiça) – aspectos constitutivos da ordem. Na tragédia, tais valores tradicionais adquirem um novo sentido na medida em que a *σωφροσύνη* passa a ser um valor de solidariedade cívica e a *ὑβρις* uma violação da isonomia democrática, visto que o herói, com suas ações transgressoras, ultrapassava as convenções da ordem política, social e religiosa.

Na tragédia, consoante Torrano (2022, p. 15), os heróis da epopeia são apresentados no contexto e na perspectiva do Estado democrático de Atenas, numa sobreposição de épocas, de instituições e de práticas sociais²⁸⁰ que aponta a inadequação de certas condutas heroicas – como a opulência (um dos aspectos possíveis da *ὑβρις*), a ousadia (*τόλμα*) e a obstinação (*αὐθαδία*) –, mas que também reatualiza certos valores tradicionais – como a moderação (*σωφροσύνη*) e a prudência (*φρόνησις*) –, atribuindo-lhes novos sentidos democráticos.

A tragédia grega pensou (...) como nos horizontes políticos da democracia ateniense o convívio entre os homens e os Deuses seria viável ou inviável, e em que termos convém aos homens conviver e dialogar uns com os outros e com os Deuses, de modo a contornar as eventuais impossibilidades e impasses desse convívio múltiplo. (TORRANO, 2022, p. 14).

Ao abordar tais relações, no entanto, “a tragédia não oferece modelos de conduta, mas mostra conflitos, contradições, erros de avaliação e obstinações fatídicas, que estimulam a reflexão e põem em questão os paradigmas tradicionais” (TORRANO, 2022, p. 15). Representados na tragédia sob o ponto de vista da pólis, ainda com Torrano (2022, p. 15), os heróis da epopeia deixam de ser parâmetros e tornam-se excessivos demais para a cidade democrática.

Não é difícil, pois, perceber que o herói e/ou a heroína trágicos, com seu forte comprometimento com as próprias demandas a despeito da comunidade, são figuras que não se encaixam facilmente na ideologia democrática (cf. Goldhill, 1990, pp. 115-16). É, de fato, significativo que heroínas como Antígona são colocadas em conflito com personagens que usam argumentos concordantes com a inclinação ideológica da pólis. Depois de tudo, Antígona sacrifica sua vida por um propósito glorioso, mas suas ações propiciam a agitação social e a destruição da família governante de Tebas. Avaliar o herói trágico é, pois, uma tarefa problemática porque seu exemplo negativo é tocado com certa glória. Por outro lado, é essencial para a dinâmica dialética da tragédia que o herói pareça ambos excepcional e incompatível com a pólis. Essa ambiguidade do herói é particularmente significativa para a dinâmica dionisíaca do festival dramático, já que, depois das cerimônias cívicas expressarem

²⁸⁰ Os poemas épicos, que deram à tragédia os temas e as personagens heroicas, retratam um Estado organizado sob a configuração tribal, como se vê na *Ilíada*: o exército aqueu se organiza por meio de tribos e, consequentemente, tem um código de ética tribal (cf. *Ilíada*, II, v. 363-68). A tragédia, porque apresenta e considera os heróis da epopeia sob o ponto de vista da pólis clássica, é constituída por essa duplicidade temporal (cf. Torrano, 2022, p. 13).

a função ordenada do homem na pólis²⁸¹, a tragédia representava homens e mulheres que realizavam sua excepcionalidade precisamente através da transgressão daquelas qualidades e obrigações consagradas nas cerimônias cívicas. O herói e a heroína trágicos, de fato, atuam de maneiras que vão contra os princípios da ideologia cívica democrática (cf. Goldhill, 1990, pp. 116-17). Dada sua inerente ambiguidade, o herói só pode encontrar um lugar desconfortável na ordem da cidade.

Portanto, em conformidade com Goldhill (1990, p. 114), por mais que a tragédia implicasse a ideologia dominante da pólis, ela o fazia de uma maneira nada direta. A tragédia, com sua disposição transgressora, com suas representações caracteristicamente dionisíacas do mito, questionava, examinava e, com frequência, subvertia o discurso de ordem da cidade. Nota-se, pois, uma tensão entre o festival dramático, como instituição cívica, e os dramas encenados nessa instituição. Como Goldhill (1990, pp. 123-24) assinala, a tragédia investigava os significados de palavras-chave do discurso da ordem social – νόμος, δίκη, κράτος (poder, soberania), σωφροσύνη – e representava as tensões e ambiguidades de seu sentido e uso. De novo e de novo, a tragédia retratava a dissolução e o colapso da ordem social; retratava o homem ultrapassando os limites existenciais e as normas do comportamento social; retratava um universo de conflito, transgressão e impasse. Mais do que simplesmente refletir os valores culturais atenienses, mais do que oferecer mensagens didáticas para os cidadãos, a tragédia parecia deliberadamente dificultar a tomada dos valores do discurso cívico.

Para Goldhill (1990, pp. 126-27), então, a tragédia pode ser definida como um “gênero de transgressão” porque realiza um questionamento do discurso de ordem. A tragédia, de novo e de novo, se foca em heróis e heroínas cujas ações colocam a comunidade em risco. A tragédia, de novo e de novo, toma os termos chave do vocabulário normativo, e examina a ambiguidade de seus significados. Tudo isso se relaciona intimamente com Dioniso e com seu culto. Juntamente com as ilusões e as transgressões da experiência teatral e com o relaxamento das disposições femininas, a esfera de Dioniso abrange o paradoxo e a *reversão da ordem* que se observam na relação entre as cerimônias cívicas e as peças

²⁸¹ Como Goldhill (1990, p. 114) assinala, as cerimônias da *Grande Dionísia* que precediam as performances dramáticas eram profundamente envolvidas com os valores cívicos da cidade. As libações dos generais; a exposição dos tributos impostos aos aliados; a anunciação dos benfeitores da cidade; o desfile dos órfãos de guerra, educados pelo Estado ateniense, em completo uniforme militar – todos estes fatos políticos notáveis salientavam o poder da pólis e os deveres de cada cidadão para com ela. O festival da *Grande Dionísia* era, no completo sentido da expressão, uma ocasião cívica para reafirmar os valores de ordem da cidade. Tratava-se, pois, de uma ocasião festiva pública dotada com significativa força ideológica – era fundamentalmente um festival para a pólis democrática. Depois das cerimônias cívicas, as performances da tragédia e da comédia eram realizadas.

dramáticas da *Grande Dionísia*. Antropólogos regularmente analisam o “tempo sagrado” de um festival como um período de inversão. A ordem social é revertida. As tragédias, que representam a sociedade colapsando em violência e desordem, podem ser compreendidas através dessa perspectiva da *reversão* ritual de normas. A tensão entre as cerimônias cívicas e as performances trágicas – que juntas constituem a *Grande Dionísia* – oferece uma dialética mais complexa entre a proclamação da *ordem* social e as possibilidades de sua *transgressão*. A tragédia não reverte simplesmente as normas da sociedade, mas suscita um questionamento a respeito das próprias bases dessas normas. Se a cerimônia cívica é designada para legitimar as estruturas de ordem da sociedade, as performances trágicas parecem designadas para questionar a legitimação das posições de ordem.

É imperativo, pois, notar que o conteúdo da tragédia confronta o contexto cívico do culto. Conforme Segal (1999, p. 51), essa tensão entre conteúdo e contexto é latente em toda tragédia, na medida em que ela pressupõe o contexto social da performance. Nas peças, as leis mais sagradas da civilização são transgredidas. Os atos realizados atraem *τό μίαιρόν*, a poluição perdurável dos mais terríveis crimes. *Rompimento dos laços familiares*: pais matam filhos e filhos matam mães e pais. Deuses são desafiados. Templo, altar, lareira são violados. Incesto, adultério, luxúria, a linguagem transgressiva da arrogância ou do insulto são a regra. Os espectadores da peça entram em contato com a poluição que deveria ser excluída do próprio contexto ritual. Ora, a função do ritual é justamente afirmar e conservar a ordem – a demarcação do sagrado e do profano, através do estabelecimento de limites físicos e tangíveis, é uma parte fundamental do ritual convencional (cf. Segal, 1997, p. 36). Mas é um traço característico do fenômeno religioso dionisíaco que os ritos, atuados neste contexto, confundam mais do que estabeleçam limites – e é claro que tal tendência se verifica na tragédia. Os ritos, representados na tragédia, não implicam necessariamente uma resolução feliz na ordem cívica e ritual, pois formam parte das *reversões* que organizam a ação. Potencialmente, todas as ações rituais retratadas na tragédia são ambíguas – o que contribui para manifestar a tragédia como forma essencialmente dionisíaca.

O ritual de Dioniso era executado no ato mesmo da performance trágica (cf. Segal, 1997, p. 377). E o ritual de Dioniso, por definição, contém contradição – e este traço determina a relação da performance trágica com as estruturas rituais convencionais: enquanto o ritual convencional tende a atuar a conservação e a afirmação da ordem social e religiosa, a tragédia questiona essa ordem e estabilidade. Ainda assim, na experiência trágica, existe algo de catártico, como Aristóteles bem reconheceu. Ao contemplar a *reversão*, a comunidade

sofre a mais profunda experiência de consciência da ordem. Na lógica dos paradoxos, a transgressão trágica é uma experiência profundamente ordenante. Desse ponto de vista, a experiência da transgressão, propiciada pela tragédia, é um meio de manter o homem “em ordem”. Na tragédia, assim como no mito de Dioniso, a *ῥβρις* é ao mesmo tempo uma força divina e uma propriedade constitutiva do mortal. Toda vez que o homem se aproxima do divino, ele ultrapassa os limites seguros de sua condição existencial. Por seu turno, ao permitir que o homem experimente com temor e reverência essa força, a tragédia o ajuda a conhecer e a expelir as propensões transgressoras de sua natureza.

A temática de toda tragédia não é apenas um evento épico específico ou um personagem épico específico, mas os opostos irreconciliáveis *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. Perante essa perene contradição, o poder civilizatório da pólis aparece ameaçado. Através da tragédia, a pólis alcança uma autoconsciência das tensões que a estruturam. Ao canalizar essas tensões na arte dionisiaca da tragédia, a pólis podia confrontá-las e trabalhar em sua mediação, muito embora a mediação não fosse permitida para os heróis dentro do espetáculo. A tragédia, em seu contexto social e ritual, realizava para a sociedade o que recusava para os personagens dentro de sua ficção. Seu contexto afirmava o que seu conteúdo negava.

Ora os *νόμοι*, enquanto normas da civilização, são precários como todas as instituições humanas. Quando eles colapsam, por um ato de *ῥβρις*, a queda na situação de *reversão* é rápida. É precisamente tal processo que agarra a imaginação dos poetas trágicos e que permeia a estrutura e imagética da ação trágica. As peças costumeiramente mostram a dissolução da sociedade e a regressão para o estado de *ἀναρχία* – literalmente, uma conjuntura de falta de ordem na qual o Estado e seu líder, enquanto instituição e autoridade respectivamente, não são funcionais. A estrutura formal da ação trágica, constituída da crise à peripécia ao desenlace, a fez ideal para explorar as *reversões* na experiência, linguagem e valores humanos. Os tragediógrafos, por sua vez, fizeram da ironia, do paradoxo, da consciência da ambiguidade recursos indispensáveis para sua composição. No *Agamêmnon*, por exemplo, Ésquilo é, sem dúvida, consciente no uso de imagens dúbias do sacrifício, da linguagem, da sexualidade como manifestações paralelas e análogas das violações da ordem. Parece claro que os poetas trágicos variavam tramas míticas dentro de uma determinada estrutura semântica, que consideramos que seja especificamente dionisiaca.

A presente seção tem, pois, os seguintes objetivos: (i) exemplificar concretamente a interpretação que neste estudo se propõe da tragédia grega, tomando o *Agamêmnon*, de

Ésquilo – uma tragédia livre de motivos dionisiacos – como objeto de análise; e (ii) construir uma análise estrutural e sistemática dessa tragédia, comparando os elementos constitutivos da estrutura dionisiaca com os aspectos, as noções e as imagens integrantes da ação trágica. Propõe-se uma análise interpretativa que resgate a coerência interna e o sentido geral da ação do *Agamêmnon*, de modo a determinar as relações entre os deuses imortais e os heróis mortais, e a esclarecer as noções de ordem e de transgressão próprias do pensamento mitopoético de Ésquilo. Trabalha-se com o pressuposto de que o *Agamêmnon* desenvolve uma dialética fundamentalmente dionisiaca na qual se cruzam e se opõem as categorias imortais (deuses e *δαίμονες*) e as categorias mortais (representadas pelo herói sobre-humano e pelo homem comum). A estrutura da ação trágica é de modo a explicitar as relações dos deuses (e suas instâncias de ordem) com os homens (e suas transgressões às instâncias divinas de ordem).

A tragédia, de fato, repete a paradoxalidade do deus a quem honra. Dioniso une os opostos que entram em conflito nas peças trágicas: deus-homem; abrigo civilizado-exterior selvagem; pólis-*oἶκος*; homem-mulher. Por seu próprio nascimento-natureza, Dioniso chama a ordem em questão. Para ele, ordem e transgressão, *σωφροσύνη* e *ὑβρις/μανία* coexistem mais do que se excluem. Ao substituir o controle sobre o *Outro* pela comunhão com o *Outro*, Dioniso também adiciona significado ao antagonismo de gênero nas peças. Sua dimensão mítica-religiosa integra *mulheres transgressoras*, as quais homens arrogantes podem tentar sujeitar através do insulto e da força. Em verdade, Dioniso é para a masculinidade o que a andrógina Clitemnestra é para Agamêmnon. Dioniso não somente estimula as mulheres a romperem com a casa, mas também as capacita a suplantar os homens.

É importante recordar que a imagética menádica reflete um padrão dionisiaco de separar as mulheres do *oἶκος* patriarcal e de convertê-las em destruidoras da família. Na tragédia, mesmo em peças nas quais Dioniso não é mencionado, a descrição da violência e do poder destrutivo femininos associa as ações das heroínas trágicas aos atos da mulher dionisiaca. Em verdade, uma das questões que mais atraem interesse na tragédia é a atuação consistente das personagens femininas (cf. Segal, 1997, p. 378). A tragédia continua sendo uma das maiores fontes que abordam as ansiedades da cultura grega em relação às disposições femininas e à transgressão dos limites estabelecidos para o comportamento feminino numa sociedade dominada por homens. O intercâmbio de papéis masculinos e femininos, na tragédia, manifesta o lado obscuro da exuberante confusão dos sexos que se verifica na dimensão mítica-religiosa dionisiaca.

Como Segal (1999, pp. 27-28) bem lembra, a mulher ocupou um lugar ambíguo na cultura grega, oscilando entre o civilizado e o selvagem, entre os espaços interior e exterior. Ainda que a mulher tenha conservado uma posição importante na pólis devido ao seu lugar central no *oἶκος*, ela era concebida como próxima da alteridade e da *ὑβρις* potenciais da esfera bestial por causa de sua sexualidade e confinidade com os processos biológicos, especialmente com a parturição. Considerada menos resistente que o homem aos apetites físicos (e especificamente sexuais) da *γαστήρ*, a mulher ocuparia uma posição para baixo na mediação entre a ordem da família e da pólis e a transgressão e bestialidade da natureza – o que significa que ela traria, para o centro civilizado, os poderes ameaçadores da natureza e da insubordinação ao juízo racional. Mantendo uma relação problemática com a dicotomia humano-besta, a mulher é o *outro*: uma estranha no *oἶκος* do marido, como Clitemnestra; uma estrangeira bárbara numa cidade grega, como Medeia; uma figura que se desloca perigosamente entre a cidade e o selvagem, como Ágave. Assim como no caso da mênade, o *status* da mulher é limítrofe, nas fronteiras entre civilização e selvagem, no fluxo entre os dois extremos da virgindade indomada e da promiscuidade perigosa.

Na literatura grega, como Foley (2004, p. 143) assinala, embora os homens não tenham uma associação estável com a ordem cultural, são as mulheres que retêm o papel como relativamente mais anticulturais e mais próximas da natureza do que eles. Certamente, na tradição mítica, as mulheres sucumbem mais rapidamente à atração do dionisismo do que os homens; e a experiência feminina nas montanhas, ainda que contenha elementos de cultura, se mostra mais próxima de Dioniso e de sua esfera bestial. O mundo feminino do dionisismo tem sua própria ordem: as mulheres são fêmeas maternais e caçadoras assassinas simultaneamente.

A abordagem da antropologia estrutural, conforme Foley (2004, pp. 140-41), permite investigar a representação da mulher no drama, levando-se em consideração questões socioculturais mais amplas. Estudiosos que adotam essa abordagem tendem a reforçar a equação lévi-straussiana natureza:mulher-cultura:homem ou, adaptando essa equação para textos da cultura grega, doméstico:mulher-público:homem. Helenistas, como Vernant, Vidal-Naquet, Detienne e Segal, se engajaram em aplicar o método da antropologia estrutural para interpretar textos da cultura grega antiga. Em sua análise, textos gregos localizam o humano entre deus e besta, e sistematicamente opõem as instituições da cultura – sacrifício, agricultura, casamento e *oἶκος* – ao estado de natureza – promiscuidade, consumo de carne crua, alelofagia, vida a céu aberto. A mulher foi identificada com ou se tornou simbólica para

aquelas formas de existência que foram externas à cultura. Consequentemente, ela representou princípios de transcendência por um lado e foi ligada à esfera das bestas por outro. A suposta afinidade da mulher com a natureza deriva de sua maior identificação com a reprodução sexual e com o cuidado dos filhos. A vida das mulheres era mais dedicada aos laços intrafamiliares e às relações emocionais, enquanto os homens eram mais vinculados aos laços interfamiliares e às relações culturais integrativas. As qualidades atribuídas à mulher – irracionalidade e emocionalidade – derivam de sua primária associação com a família e reforçam sua suposta proximidade com a natureza. A mulher é conceitualmente parte da cultura e aquilo que a cultura é designada a domar ou a reprimir. A mulher, ainda com Foley (2004, p. 142), é definida como membro disciplinado da cultura na medida em que aceita as instituições sociais, ao consentir com o casamento e com a castidade, permanecendo dentro do *oἶκος*. A mulher é definida como mais próxima da natureza quando se alinha, como uma mênade de Dioniso, ao selvagem, praticando *ὠμοφαγία* e escapando do casamento e do *oἶκος*.

A representação das mulheres na tragédia coloca problemas especiais. Enquanto mulheres reais, conforme Foley (2004, p. 133), aparecem confinadas nos espaços internos do *oἶκος*, submetidas ao silêncio público e à não participação na vida política de Atenas, no drama ateniense, elas desempenham um papel excepcionalmente proeminente. Elas falam por si mesmas, reivindicam ampla inteligência, criticam seu lote e influenciam homens com sua retórica. Elas abandonam a família e até mesmo tomam ação na esfera política, negada a elas na vida cotidiana. Algumas dessas anomalias são encontradas, sobretudo, em tramas baseadas numa tradição mitológica que enfatiza crises intrafamiliares. Mas a ação excepcional dessas mulheres demanda ainda maior explicação, uma vez que o papel das mulheres nas tramas mitológicas é frequentemente expandido e acentuado pela tragédia, se comparado com as versões épicas – como no caso da Clitemnestra esquiliana que toma completa responsabilidade pelo assassinato do marido (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1401-06), diferente de sua contraparte homérica que é apenas cúmplice do amante Egisto.

Como Goldhill (2004, pp. 44-45) assinala, a perspectiva da *Odisseia* sobre a trama do assassinato de Agamêmnon é totalmente diferente daquela da *Oresteia*. Primeiramente porque os conflitos do épico são entre homens pela autoridade dentro do *oἶκος*. Egisto é quem seduz Clitemnestra; coloca o guarda para vigiar a chegada de Agamêmnon; assassina o rei com a ajuda da astúcia de Clitemnestra; toma o controle do palácio e do governo de Micenas; e é assassinado por Orestes (cf. *Odisseia*, III, v. 235; 255-75; 303-10). Não fortuitamente Egisto é o primeiro exemplo de comportamento humano discutido na *Odisseia* (I, v. 35-41):

Orestes matou o usurpador do trono assim como Telêmaco e Odisseu deverão matar os pretendentes usurpadores. Clitemnestra é chamada de *δολόμητις*²⁸² (*Odisseia*, XI, v. 422) em sua capacidade de *ajudar* no plano de assassinato de Agamêmnon. Ora, ela é retratada somente como uma figura secundária na narrativa de sedução e de homicídio. De fato, só é no mundo estranho e selvagem das viagens de Odisseu que vemos figuras femininas no poder. O foco da *Odisseia* permanece, pois, sempre sobre a ordem masculina do *οἶκος*. No final da narrativa, vemos Odisseu, Laertes e Telêmaco lutando juntos contra os parentes dos pretendentes assassinados – três gerações de homens; uma casa exemplar; a linhagem masculina preservada; a defesa da ordem patriarcal. Na *Odisseia*, a narrativa de retorno e de vingança é localizada na ordem patriarcal do *οἶκος*.

Quando nos voltamos para Ésquilo, ainda com Goldhill (2004, p. 46), há claramente uma mudança de perspectiva na tradição sobre a casa de Agamêmnon. Não é mais Egisto, mas sim Clitemnestra que coloca o vigia para guardar o retorno do rei; é Clitemnestra que engana Agamêmnon e o mata com as próprias mãos; é Clitemnestra que toma o controle do palácio e do governo de Argos; é Clitemnestra o principal alvo da vingança de Orestes. A morte de Egisto na *Oresteia* é simplesmente uma questão menor. Se nada foi dito sobre a morte de Clitemnestra em Homero, ela se torna a confrontação central nas *Coéforas*, de Ésquilo. Se, para Homero, Orestes é um exemplo a ser seguido pelo jovem Telêmaco, para Ésquilo, Orestes é o paradigmático exemplo da dupla face da vendeta²⁸³. Ésquilo viu, no silêncio de Homero sobre o assassinato de Clitemnestra, um cenário paradoxal, difícil e altamente preocupante de *rompimento dos laços familiares*. Um cenário onde o jovem deve inevitavelmente transgredir as normas dos laços de sangue, se quiser restabelecer seu lugar de direito no *οἶκος*²⁸⁴. O Orestes esquiliano, confrontado por sua mãe, enuncia a questão que se tornará a questão trágica por excelência: “*Πολάδη τί δράσω;*”²⁸⁵ (*Coéforas*, v. 899).

Como se pode notar, com Foley (2004, pp. 151-52), as mulheres na tragédia não se confinam às esferas doméstica e religiosa as quais foram relegadas na vida real. Elas agem na esfera política e raramente sustentam os interesses masculinos do *οἶκος*. Embora

²⁸² “Enganadora artilosa”.

²⁸³ Refere-se à vingança de sangue. É um conflito entre grupos sociais, especialmente familiares. Uma ofensa inicial gera um sentimento de ressentimento que desencadeia uma retribuição, a qual faz com que a outra parte se sinta ofendida. A disputa é alimentada por um interminável ciclo de violência retributiva. Com esse ciclo contínuo de retaliação, torna-se extremamente difícil encerrar o conflito pacificamente. As vendetas podem persistir por gerações. É uma consequência extrema das relações sociais baseadas na honra familiar.

²⁸⁴ Nas *Coéforas* (v. 479-509), a execução de Clitemnestra é preparada através da reafirmação (e, portanto, da manutenção) dos laços familiares entre os irmãos e o pai, cujo suporte é passionalmente invocado no túmulo (cf. Goldhill, 2004, p. 22). Ainda assim, se trata de uma manutenção dos laços familiares precária, pois é efetivada através do rompimento dos laços com a mãe.

²⁸⁵ “Pílates, o que faço?”.

Clitemnestra, inicialmente, seja impelida à ação devido ao sacrifício da filha, seus motivos até o retorno do marido se tornam consideravelmente mais complexos (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1431-47). Ela rejeita o marido porque escolheu outro parceiro sexual e porque pretende assegurar o poder político para si mesma. Ela seduz o marido para que ele ande sobre a riqueza da família (simbolizada pelas luxuosas tapeçarias estendidas sobre o chão), a qual é seu dever como esposa guardar (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 904-13). Ao invés disso, ela usa essa riqueza para consolidar seu poder (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 942). Por outro lado, o comportamento subversivo de Clitemnestra a masculiniza e a volta contra os filhos sobreviventes. O alívio mal disfarçado de Clitemnestra pela morte de Orestes enfatiza seu sacrifício da maternidade (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 737-63). Tal masculinização da mulher, com sua violação dos interesses patriarcais do *oἶκος*, não é incomum nas heroínas representadas no drama.

Neste estudo, compara-se a atuação acentuada das mulheres na tragédia com seu papel preponderante no mito e no culto de Dioniso. Considera-se que o lugar privilegiado das mulheres na ação trágica se deve ao fato de que a categoria da *mulher transgressora* é um elemento constitutivo da estrutura dionisiaca, a qual determina a representação do mito épico pela tragédia. Não é uma incoerência a figura feminina ter um lugar de destaque nos dramas encenados no festival de Dioniso, uma vez que tais dramas fazem referência ao cosmos religioso do deus. Deve-se reconhecer que todas as complexas *reversões da ordem* encenadas pertencem essencialmente ao âmbito dionisiaco do gênero trágico. Deve-se localizar a precisa natureza dessas reversões no quadro do sistema simbólico dionisiaco, onde as *mulheres transgressoras* exercem uma função central para a instauração da *reversão da ordem*. Em suma, é importante investigar como a noção da mulher no drama trágico se relaciona com os sistemas simbólicos do dionisismo. Uma análise adequada da representação da mulher na tragédia deve considerar a filiação do gênero trágico à dimensão mítica-religiosa dionisiaca, e como esta concebe a ação feminina. Notadamente, a tragédia parece sugerir que a relação entre ordem e transgressão e entre masculino e feminino é dialética, e que a ordem masculina da sociedade deve assimilar a mulher, a despeito de suas inclinações transgressoras. Isto significa que, como no caso de todas as polaridades do pensamento grego antigo, a relação entre ordem e transgressão e entre masculino e feminino é simultaneamente de oposição e de complementaridade.

“A tragédia ateniense é (...) um caso essencialmente dionisíaco”²⁸⁶ (BIERL, 2017, p. 528). Em conformidade com a estrutura dionisíaca, a Clitemnestra esquiliana atua a função da *mulher transgressora* – o antitempo da mulher que, inserida no domínio dionisíaco, incorpora a perversão da norma. A rainha atua como uma *mulher autossuficiente* que domina a população masculina mais velha de Argos. Como esposa, ela toma o poder masculino do marido ausente, instaurando uma inusitada *autarquia feminina*. Como mãe, ela *perverte a maternidade* que está a serviço da preservação do *oĩkos* patriarcal. Ela também reverte as normas de gênero bem definidas, ao *abandonar o casamento*, ao ter *relações sexuais extraconjugais*, e ao se *colocar em combate contra homens*. Clitemnestra se adequa aos traços que configuram a mulher dionisíaca.

Ora, como Zeitlin (1990, pp. 65-66) assinala, não é contrassenso salientar as associações de Dioniso e da mulher com o teatro grego: é precisamente a identificação de Dioniso com o feminino que dá a ele e ao seu teatro o seu poder transgressor. A coexistência de traços masculinos e femininos no nascimento-natureza de Dioniso é um dos emblemas de seu poder paradoxal como perturbador das categorias sociais normais. Em sua própria forma divina, ele atesta a *coincidentia oppositorum* que desafia as hierarquias e regras do mundo masculino, reintroduzindo nele fusões, tensões e ambiguidades, e insistindo sempre no aspecto mais complexo da vida.

Por mais que a dominância das personagens femininas no drama trágico possa ainda intrigar comentadores, pretende-se, neste estudo, preterir tal perplexidade: não há nada “fora do lugar” na representação das mulheres na tragédia. Ao contrário, está tudo em seu devido lugar e em sua devida função – em conformidade com a lógica dionisíaca da tragédia. Dado que o gênero trágico é profundamente interessado no poder ameaçador da mulher de propensões dionisíacas, a análise do *Agamênon*, de Ésquilo, se focará em Clitemnestra como a agente central da ação. Tem-se consciência de que tal enfoque interpretativo, na heroína e não no herói, vai contra as tendências mais recorrentes da crítica que, desde Aristóteles, tem se focado no protagonista masculino como a figura central da ação. Desse modo, as análises costumam devotar sua atenção para delinear os traços e dilemas do herói masculino. O que se fará, neste estudo, é simplesmente mudar o foco de análise: devotaremos maior atenção à heroína, delineando seus traços, esclarecendo suas motivações e examinando seu papel fundamental para instaurar a *reversão da ordem* e para promover a queda trágica do herói.

²⁸⁶ Minha tradução (inglês-português).

É evidente que a insurreição das heroínas trágicas não lhes garante efetivamente maiores direitos ou privilégios, nem mesmo tem a consequência de propiciar uma revisão das noções do feminino na cultura grega (cf. Zeitlin, 1990, p. 69). As heroínas trágicas são, certamente, submetidas aos limites de suas ações, e pagam pelas transgressões desses limites. Violadores da ordem cultural são sempre punidos, sejam homens ou mulheres. Considerando-se, com McClure (1999, p. 6), as opiniões negativas expressas sobre as mulheres e o seu retrato geralmente pouco lisonjeiro nas peças, pode-se perceber que a tragédia, de fato, reforçava a ideologia dominante acerca do gênero feminino. Assim como no caso do mito e do culto de Dioniso, o drama trágico também representava a atuação da mulher como perturbadora da ordem social.

Mulheres, individualmente ou em coro, podem dar seus nomes como títulos às peças; as personagens femininas podem ocupar o centro do palco e deixar uma impressão emocional muito mais indelével nos seus espectadores do que as suas contrapartes masculinas (como faz Antígona, por exemplo, em relação a Creonte). Mas (...) nada muda para elas depois de viverem seu drama no palco.²⁸⁷ (ZEITLIN, 1990, p. 69).

Por outro lado, *funcionalmente* as mulheres desempenham papéis de instauradoras, agentes e instrumentos da *reversão da ordem*, colaborando ativamente para o *πάθος* do herói, e acelerando os processos que culminam em sua ruína (cf. Zeitlin, 1990, p. 69). Como Zeitlin (1990, p. 74) observa, quando homens sofrem ou morrem na tragédia, é uma figura feminina que geralmente está por trás dos acontecimentos. Essas figuras podem ser deusas como Afrodite, Hera ou as Erínias – ministras da justiça retributiva. Mas elas podem ser também mulheres mortais como Clitemnestra, Dejanira, Hécuba, Medeia, Antígona, Fedra e Ágave. As figuras femininas aniquilam os heróis: as estruturas (físicas e/ou mentais) deles não podem suportá-las. E o homem, num primeiro momento tão determinado a se opor a tudo que é feminino, é atordoado e, às vezes, literalmente dividido e mutilado. Essa violência feminina pode ser vista no comportamento menádico, mas, na tradição literária grega, a mulher é regularmente dotada com esse poder sobre o corpo e a mente masculinos.

5.2. A Estrutura da ação trágica: o *Agamêmnon*, de Ésquilo

Tomando-se o *Agamêmnon*, de Ésquilo, a presente seção é dedicada a demonstrar que os elementos constitutivos da estrutura dionisiaca correspondem aos aspectos, às noções e imagens que compõem a ação trágica. Os mitos heroicos, por si só, não continham o sentido

²⁸⁷ Minha tradução (inglês-português).

trágico que as tragédias lhes imputavam; e é perceptível que os poetas trágicos organizavam diferentes tramas míticas dentro de uma estrutura semântica que se revela essencialmente dionisiaca. Do ponto de vista dos traços, relações e sentidos comuns, a tragédia manifesta o mesmo tipo de estrutura profunda que fornece à dimensão mítica-religiosa de Dioniso o seu valor semântico. E o valor semântico da dimensão de Dioniso corresponde a um sentido notadamente trágico da existência. Trata-se de uma mesma estrutura semântica que confere o caráter inerentemente dionisiaco a diferentes formas que manifestam o fenômeno religioso dionisiaco.

O sentido trágico, pois, não decorre do mito heroico que fornecia seus temas às tragédias, mas parece provir do conjunto de traços e de experiências culturais que determinam tanto a forma divina de Dioniso quanto a sua esfera de atuação. Não se pode desprezar o fato de que a tragédia, em sua existência histórica, era uma performance que integrava o conjunto de celebrações rituais desempenhadas para honrar Dioniso, na *Grande Dionísia*. Como uma performance constitutiva do culto de Dioniso, a tragédia deveria necessariamente fazer referência ao domínio cultural-religioso do deus. O poeta trágico deveria, pois, alinhar sua composição poética às convenções próprias do gênero trágico – em outras palavras, deveria converter uma ação épica em uma ação trágica, moldando o mito heroico segundo os traços constitutivos do dionisismo que confeririam à trama o seu caráter inerentemente trágico. Ora, o que se afirma neste parágrafo não é de modo algum absurdo do ponto de vista dos estudos estruturais acerca da tragédia grega: helenistas conceituados como Otto (1965, p. 209), Vernant (1999, p. 57; pp. 359-60), Vidal-Naquet (1999, p. 271), Massenzio (1995, p. 14) e Segal (1997, p. XIII) concebem que o poeta trágico inscrevia os traços do dionisismo na forma de arte cívica, estética e ritual designada a explorar as contradições existenciais.

Desse modo, ao longo da análise do *Agamêmnon*, de Ésquilo, poder-se-á notar que a relação dialética fundamental para a tragédia grega, a saber, a relação universal entre *deuses* e *homens*, está em equivalência com o par de oposição mais amplo da estrutura dionisiaca – a relação *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. Inclusive, os padrões de oposição constitutivos da estrutura dionisiaca são encontrados no próprio texto trágico do *Agamêmnon*. As relações de oposição *imutabilidade-precariedade*, *σωφροσύνη-ὑβρις/μανία: ὄπη*, *manutenção dos laços familiares-rompimento dos laços familiares*, *masculino-feminino*, *deus-homem/besta* e a instauração da conjuntura de *reversão da ordem* pela atuação da *mulher transgressora* são todos elementos operantes na ação do *Agamêmnon*, os quais conferem à trama o seu sentido propriamente trágico e, portanto, dionisiaco.

A escolha do *Agamêmnon*, de Ésquilo, para ilustrar a relação essencial entre Dioniso e a tragédia grega, foi intencional. Procurou-se escolher uma tragédia que fosse livre de motivos dionisiacos justamente para demonstrar que os traços do dionisismo são constitutivos da ação trágica enquanto tal, e não dependem da menção a Dioniso. Devido ao fato de o mito dionisiaco e a tragédia grega compartilharem a mesma estrutura semântica, os elementos constitutivos do dionisismo corresponderão aos elementos constitutivos da ação trágica. Em verdade, a mesma metodologia de análise empregada para a interpretação das *Bacantes*, de Eurípides, será utilizada para a interpretação do *Agamêmnon*, de Ésquilo. Os mesmos traços operantes na ação das *Bacantes* serão notados na ação do *Agamêmnon*. Mas, para evitar-se a suspeita de que os elementos constitutivos do dionisismo só foram encontrados operantes na ação das *Bacantes* porque se trata de uma tragédia de tema dionisiaco (a única existente, por sinal), optou-se por selecionar uma tragédia que não contém alusões a Dioniso nem mesmo em suas canções corais. O *Agamêmnon*, de Ésquilo, é uma tragédia totalmente isenta de menções a Dioniso, diferentemente do *Édipo Rei* ou da *Antígona*, de Sófocles, por exemplo.

Inicia-se, então, a análise do *Agamêmnon* a fim de apontar e examinar os elementos constitutivos da estrutura dionisiaca que são operantes na ação desta tragédia. Além disso, procura-se compreender como Ésquilo faz uso dos traços do dionisismo para explorar as relações dialéticas entre os deuses imortais e suas instâncias de justiça e os heróis mortais e suas transgressões às instâncias divinas de justiça.

Prólogo. Nos primeiros versos do *Agamêmnon*, o Vigia, submetido à penosa vigilância, suplica aos deuses pelo retorno do líder da frota grega. Esta é uma tragédia sobre o νόστος – isto é, sobre o retorno à casa do rei que, vitorioso na Guerra de Troia, regressa só para ser destruído pela própria esposa. Agamêmnon, de fato, pode ser considerado como um Odisseu ao contrário. Enquanto o herói da *Odisseia* retorna vitorioso para Ítaca e readquire, com sucesso, a soberania de seu οἶκος, graças ao dolo positivo de Penélope, Agamêmnon retorna vitorioso para Argos, mas falha em reassumir a soberania de seu palácio, caindo vítima do dolo negativo de Clitemnestra. Como Goldhill (2004, p. 44) assinala, na *Odisseia*, a história de Agamêmnon e de seu filho Orestes é contada para ser exemplar. A casa de Agamêmnon e a casa de Odisseu são repetidamente comparadas. O retorno de Agamêmnon serve como paradigma de advertência ao retorno de Odisseu.

O prólogo (v. 1-39) tem a função de informar à audiência as circunstâncias gerais da ação. À noite, deitado sobre o teto do palácio dos Atridas, o Vigia espera o sinal luminoso

dos faróis que anunciarão a queda de Troia. O expediente ininterrupto do servo é comparado à vigilância de um cão de guarda. Exposto ao orvalho, o Vigia contempla o céu estrelado: os astros magníficos, nas suas ascensões e nos seus declínios, são como “*claros príncipes a brilhar no firmamento*” (v. 6). Em tal metáfora estelar, segundo Torrano (2018, p. 21), prefigura-se a trama da tragédia: a ascensão e a queda de reis.

O Vigia já dá a conhecer que algo está fora do lugar na governança de Argos. Há uma mulher de “*viril coração expectante*” (v. 11) exercendo o *κράτος* (poder, soberania) – esta mulher é Clitemnestra. Ela recebeu de seu marido, Agamêmnon, o cetro para administrar o *οἶκος* e a pólis, enquanto ele estivesse na campanha bélica. Mas a administração que Clitemnestra exerce não é de modo algum submissa, à maneira de uma governanta que apenas se concentraria na manutenção da ordem doméstica tal qual foi deixada pelo seu senhor – essa seria a atuação esperada para uma rainha no poder. A governança exercida por Clitemnestra não se limita a cuidar dos bens do marido – e, de fato, não consiste em defender os interesses dele. Ao invés disso, a rainha exhibe as virtudes e os riscos de uma natureza plenamente viril: racional, autoritária e audaciosa, ela se revela, aos olhos do Vigia, como uma mulher afeita aos modos de um homem – i.e., pronta para comandar (cf. Vernant, 2002, p. 201). Isto significa que Clitemnestra, de modo *autossuficiente*, executa um comando ativo: ela elabora estratégias de regência e faz deliberações políticas. Calculista, a rainha colocou o Vigia para ficar à espreita do sinal do fogo (v. 8-11). Como será revelado mais adiante, foi a própria Clitemnestra que implementou o sistema técnico dos faróis para que transmitisse, de posto a posto até Argos, a mensagem de que Troia havia caído e de que Agamêmnon estava retornando (v. 281-16). Ao estabelecer os meios de prever o retorno exato do marido, Clitemnestra se manifesta como um inusual *στρατηγός* (general, comandante)²⁸⁸ feminino.

Por identificar uma mulher que exerce práticas de poder desviantes da norma, o Vigia descreve uma conjuntura de *reversão da ordem* em Argos. Tal conjuntura não se deve ao fato de que o rei legítimo estava fora e de que sua esposa recebeu o encargo de cuidar dos interesses patrimoniais, familiares e políticos do marido-rei, uma vez que esta era a função da mulher nos momentos em que o marido estivesse ausente. Fosse a ausência do marido motivada pelo trabalho, pela política ou pela guerra, a tarefa da mulher era a de assegurar a conservação e a distribuição da herança familiar (cf. Xenofonte, *Econômico*, VII. 20-25; 35-

²⁸⁸ Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *στρατηγός*, ὁ. É um substantivo exclusivamente masculino porque a função de comando bélico e/ou político era exercida apenas por homens. A única aplicação do termo para o gênero feminino ocorre na comédia *As mulheres no Parlamento*, de Aristófanes: “*ἡ στρατηγός*” (v. 491). Neste caso, logicamente, a atribuição da função de *στρατηγός* a uma mulher serve ao efeito cômico.

9). No caso do rei, a herança familiar tinha dois aspectos: o patrimonial e o político, ambos vinculados aos direitos legítimos de hereditariedade dentro do *oἶκος*. Assim, na *Odisseia*, Penélope não apenas guarda os tesouros da família real, como também age para conservar, o máximo de tempo possível, seu casamento com Odisseu a fim de garantir que o *γένος* do marido mantenha a soberania em Ítaca. É claro que a atuação de Penélope condiz com a conduta esperada para a rainha que se esforça para resguardar o patrimônio e o poder político do senhor afastado.

Enquanto rainha regente, Clitemnestra deveria eclipsar-se em proveito do rei: a sua gestão deveria limitar-se a conservar o patrimônio familiar e político que seu marido lhe deixou a cargo. Mas o que o Vigia relata é uma situação de *ἀνομία*. Na afirmação de sua vontade viril, a rainha atua para sobrepujar o rei em todos os planos: Clitemnestra se instala definitivamente no trono em lugar de Agamêmnon; ela se apodera do cetro e do *κράτος*; ela proclama o *oἶκος* dos Atridas como sendo seu; ela toma como esposo seu amante (cf. Vernant, 2002, p. 203). É importante pontuar que, embora tenha uma inclinação para transgredir a ordem patriarcal, Clitemnestra foi estimulada a agir por causa de um ultraje anterior de Agamêmnon. O gênio *ύβριστής* da rainha foi atizado devido ao tratamento de vítima sacrificial que sua filha, Ifigênia, recebeu do pai. No entanto, a resposta feminina supera a ofensa do homem, e cria um desequilíbrio ainda mais violento que conduz a pólis a uma situação de *reversão da ordem* – situação que tão logo provocará o assassinato do marido-rei.

Em Argos, o *κράτος* – associado primeiramente ao poder masculino dentro do *oἶκος* – é exercido por uma mulher cuja índole vai contra a esperada subordinação da mulher ao homem (cf. Goldhill, 2004, p. 34). Ainda que a autoridade política de Clitemnestra provenha do marido, ela governa de modo autônomo, deliberando questões estratégicas e delegando ordens quase exclusivamente a homens – o que reflete uma profunda reversão dos papéis de gênero. Ao invés de simplesmente governar para manter o *κράτος* do marido, Clitemnestra demonstra notável aptidão para o comando das coisas públicas e exhibe desenvoltura inconveniente para exercer o poder. A qualidade viril do discernimento da rainha (“*γυναικὸς ἀνδρόβουλον*”: v. 11) enfatiza que é a sua natureza andrógina (e transgressora) que torna o exercício de sua autoridade “fora do lugar”. Curiosamente, como Goldhill (2004, p. 34) ressalta, o adjetivo *ἀνδρόβουλον* pode significar tanto “tramar como um homem” quanto “tramar contra um homem”. O sentido ambíguo é, por si só, significativo: para uma mulher, *tramar como um homem* (e assim perseguir uma posição de autoridade) é inevitavelmente

tramar contra um homem – isto é, tomar as prerrogativas masculinas para si e usá-las para reverter as bases da ordem patriarcal.

No *Agamêmnon*, pois, a conjuntura de *reversão da ordem* é instaurada pela ação da *mulher transgressora* que, ao exercer excessivamente o *κράτος* masculino, causa uma sucessão de eventos anômicos em que as normas patriarcais não são mais efetivas. Porque comanda o poder familiar e político e porque escolhe o próprio parceiro sexual, Clitemnestra reverte as normas sociais e traz o funcionamento do *status quo* à crise. Retratada como uma mulher transgressivamente andrógina, a rainha demanda e usurpa o poder e as prerrogativas do homem. Simbolizando o princípio feminino, Clitemnestra é uma transgressora astuta em insurreição contra o regime masculino.

Como Zeitlin (1978, p. 153) assinala, a relação marital é o foco do conflito que leva à profanação dos laços familiares no *Agamêmnon*. A norma marital não é mais aceita como um imperativo absoluto pela mulher. Clitemnestra, esposa e mãe, repudia a forma como a sociedade concebe o casamento. Ela não aceita o laço marital com o marido sacrificador da própria filha, e não considera a lealdade a ele como necessária, natural e justa. A rejeição do casamento conduzirá ao massacre do homem – e a consequência direta desse ato é a ameaça da destruição do *οἶκος* como um todo. Esse cenário parece familiar. Estamos diante do padrão de atuação próprio da mulher dionisiaca. Tal padrão prevê que a recusa da mulher ao seu lugar subordinado no casamento deve conduzir a uma situação de *ἀνομία* – nesse caso específico, uma ginecocracia²⁸⁹ –, cuja forma extrema projeta a destruição do *οἶκος* por meio do assassinato dos herdeiros masculinos.

As variações e as repetições da imagem da *mulher transgressora* no mito dionisiaco e no drama trágico refletem a ideologia de que a mulher seria essencialmente indômita e irrestrita. A negação do poder às mulheres atribui abertamente a elas uma inferioridade, mas ao mesmo tempo expressa uma ansiedade cultural em relação à sua suposta capacidade de irromper à violência desenfreada. A erupção dessa potência feminina *ὕβρισις* não é percebida como uma ameaça imprevisível, mas apresenta um padrão discernível que procede em correspondência com a atuação das *mulheres dionisiacas*. Não é à toa, pois, que grandes heróis civilizadores, como Héracles e Perseu, são agressivamente misóginos, e entre os seus atos civilizatórios estão a confrontação e a derrota de mulheres subversivas (amazonas e mênades) e do próprio deus feminino Dioniso (no caso de Perseu).

²⁸⁹ Refere-se à *γυναικοκρατία*, i.e., ao governo exercido por mulheres. Em tal conjuntura, o poder é dominado por mulheres (cf. Caldas Aulete, 2011, s.v. ginecocracia).

No relento, o Vigia confessa estar tomado pelo pavor, pois sabe que o *οἶκος* não é mais bem governado como outrora (v. 12-19). Por essa razão, ele roga aos deuses pelo afastamento dos sofrimentos: que entre as trevas surja o fogo anunciador do fim da vigília e do retorno do rei legítimo (v. 20-21). A súplica é atendida: os faróis são acesos, anunciando a vitória do exército argivo (v. 22-24). O Vigia se apressa para comunicar o acontecimento à rainha (v. 25-26). Clitemnestra prontamente se levanta do leito e já ressoa a *ὀλολυγή* que denuncia sua grande excitação pelo regresso do marido (v. 27-30). No entanto, como Bierl (2017, p. 538) observa, a *ὀλολυγή* entoada pela rainha é um sinal de perigo. Conceitualmente, este é o estridente grito que as mulheres ressoavam em situações de crise, sobretudo antes da imolação do animal sacrificial. No caso de Clitemnestra, sua *ὀλολυγή* prenuncia o sacrifício pervertido que será executado por ela – o assassinato de Agamêmnon. O Vigia também se revela eufórico, contudo, seu contentamento é breve: um grande boi pisa em sua língua (v. 31-39). Com esta expressão sutil, o servo insinua que há uma mácula pairando sobre o *οἶκος* argivo.

Párodo. O longuíssimo párodo (v. 40-257), que contém impressionantes 217 versos, tem a função de explorar o quadro moral e social da Guerra de Troia. Na primeira parte do párodo (v. 40-103), o coro de anciãos trata das motivações da expedição militar contra Troia, da duração da campanha e das circunstâncias presentes da ação, completando, assim, as informações dadas no prólogo. O coro, conforme Torrano (2018, p. 23), tem a intenção de compreender o sentido dos eventos recentes através da rememoração do momento inaugural da grande expedição bélica.

Há dez anos, os reis Agamêmnon de Argos e Menelau de Esparta, irmãos consagrados por Zeus com a honra de duplo trono e duplo cetro, conduziram uma surpreendente frota de mil navios argivos contra Troia (v. 40-47). Os irmãos exercem a função de *ἀντίδικοι* (v. 41), de oponentes de Príamo perante a Justiça de Zeus *Ξένιος*, o soberano dos deuses em seu aspecto de protetor das relações de hospitalidade entre famílias (cf. Goldhill, 2004, p. 25). Retirado do vocabulário jurídico, consoante Torrano (2018, p. 23), o termo *ἀντίδικος* qualifica a guerra, do ponto de vista humano, como um processo jurídico em que os reis argivos são os reclamantes e o rei troiano é o acusado. Já o termo que designa a expedição militar, a saber, *ἀρωγή* (“auxílio, socorro”: v. 47), tem a acepção jurídica de “apoio prestado no tribunal”. Na perspectiva estritamente humana, portanto, a guerra é concebida como uma demanda e a campanha como um recurso perante o tribunal.

Um símile, contudo, ultrapassa o âmbito *mortal* e revela a perspectiva *imortal* da Justiça empreendida contra Troia. A expedição bélica se move no domínio de uma Justiça ambígua que é claramente determinada pelos desígnios de Zeus. À maneira de abutres que ululam de dor devido à subtração de seus filhotes do ninho, os Atridas clamam pelo sanguinário Ares porque Helena, esposa de Menelau, fora raptada pelo filho de Príamo, Alexandre, quando ele foi acolhido como hóspede pelo rei espartano. Assim como Apolo, Pã ou Zeus ouvem os prantos dos abutres e enviam as Erínias “*perseguidoras de transgressores*” (TORRANO, 2018, p. 24) para vingá-los, os deuses enviam os Atridas contra Alexandre, sedutor e raptor de Helena (cf. Torrano, 2018, p. 24). Agamêmnon e Menelau são como Fúrias enviadas contra transgressores (v. 59): a expedição dos argivos é, pois, o braço armado de Zeus *Ξένιος* que pune as ofensas contra os laços de *φίλια*²⁹⁰.

Antes de serem associados às Fúrias, os dois atridas são comparados a abutres que reivindicam retaliação contra a perda de seus filhotes. Essa comparação causa um estranhamento: por qual motivo reis jungidos a Zeus são semelhantes a abutres? Significativamente, este primeiro símile já aponta para o caráter *ὀμός* (cruento) destes agentes de justiça problemáticos. Na poesia homérica, os animais que devoram corpos humanos são designados como *ὀμῆσται* (comedores de cru), e o abutre é um tipo específico de besta de rapina que se alimenta da carne dos mortos. Em verdade, a comparação dos Atridas com abutres denuncia, em sua terrível analogia implícita, as violações cometidas dentro da casa de Atreu – violações que, nesta tragédia, emergem para purgação. A menção aos abutres carniceiros traz à mente o banquete carníface oferecido por Atreu ao irmão Tiestes. Tendo assassinado e cozinhado os filhos que sua esposa adúltera tivera com Tiestes, Atreu ludibriou o irmão e o fez comer a carne das crianças mortas. Ao descobrir que se alimentara dos próprios filhos, Tiestes amaldiçoou toda a raça dos Pelópidas (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1577-1602).

O símile dos abutres denuncia que o *rompimento dos laços familiares* perpetrado por Atreu, pai de Agamêmnon e de Menelau, teve a consequência de lançar o seu *γένος* na *bestialidade*. Na medida em que, na concepção arcaica, a ignomínia familiar passa através das gerações, os filhos de Atreu herdaram do pai esse atributo da besta de rapina – i.e., eles são como abutres que se nutrem da morte. Ainda que chorem pela perda dos seus, estes abutres atridas não se deixam enganar: eles têm um apetite inconfundível por sangue; e uma injúria,

²⁹⁰ Sobre a noção de *φίλια*, ver páginas 306-07 deste estudo. Cf. também Liddell e Scott, 1996, s.v. *φίλι-α*.

como o rapto de Helena, pode ser o subterfúgio perfeito para uma série de matanças desmedidas.

Como Segal (1999, p. 34) assinala, o traço do *ὀμός*, como atributo definidor do caráter, aponta a especial tendência de um homem para transgredir os limites civilizados. A crueza, de fato, caracteriza a violação das normas fundamentais da sociedade civilizada: a contaminação de instituições sagradas e o derramamento de sangue familiar. “Cru” não significa meramente uma metáfora para crueldade, mas retém associações com a esfera das bestas, e marca a violação de um limite fundamental entre *civilização* e *bestialidade*. Na tragédia grega, *ὀμός* (e seus derivados) é o termo que mais fortemente qualifica a transgressão da ordem civilizada. Tal termo qualifica os piores crimes e especialmente os mais fortes tabus relacionados às violações da família. A “crueza” que Agamêmnon herda do pai – a tendência de imolar os rebentos congêneres em benefício do trono de Argos – é o remanescente do passado da raça. Nesta tragédia, é a vendeta crua e sanguinária que requer que Agamêmnon seja assassinado em retribuição pelo assassinio dos filhos de Tiestes e pelo sacrifício de Ifigênia, a própria filha do Atrida. Tal é uma casa onde a crueza substituiu os laços de *φίλια*, e onde o código alimentar evoca memórias de *transgressão* a esses laços que sustentam a *ordem* civilizada.

Fica observado, então, que os primeiros versos do párodo já se referem, ainda que implicitamente, à maldição que paira sobre Agamêmnon e que determina os seus atos transgressores. Essa maldição só voltará a ser descrita, desta vez explicitamente, no discurso pressago de Cassandra (v. 1215-26). No discurso figurado do párodo, que identifica os Atridas com os abutres e com as Erínias, o coro nos informa duas coisas importantes: (i) que a casa de Agamêmnon é cercada pelas Erínias; e (ii) que o rei é semelhante à Fúria não apenas em sua função retributiva, mas também em seu apetite peculiar por sangue.

O coro claramente concebe que o litígio dos Atridas contra os troianos é legítimo: os reis foram enviados contra Troia pelo próprio Zeus – o deus soberano que zela pela *manutenção dos laços familiares* entre anfitrião e hóspede. Zeus foi ultrajado pelo crime de Páris contra as leis sagradas da hospitalidade (v. 60-69). A despeito disso, Agamêmnon também está destinado a encontrar um fim miserável devido ao cumprimento da Justiça de Zeus (cf. Lloyd-Jones, 1962, p. 188).

O móbil da guerra se justifica e se consagra por força da magnificência e sacralidade inerentes a quem sofreu a injúria que se busca reparar: a régia parelha de duplo trono e duplo cetro, imagem humana de Zeus, e Zeus mesmo, Zeus hóspede, cuja presença se mostra entre os homens nas relações de hospitalidade (...). (TORRANO, 2018, p. 24).

Entretanto, por mais justa que esta guerra possa parecer, o coro não deixa de ver nela uma motivação banal: “(...) *O Superior envia Atridas contra Alexandre por mulher de muitos homens*” (v. 60-62). Em outras palavras, o morticínio da guerra ocorre por causa de uma mulher adúltera. As façanhas guerreiras não ocultam a futilidade do motivo da guerra (v. 62-67). Tantas mortes de jovens excelentes denunciam, ainda com Torrano (2018, pp. 45-46), algo de excessivo no empenho por justiça dos Atridas – em verdade, reproduz-se a *ὑβρις* que antes condenara Páris.

Diante da grandiosidade dos reis e da empreitada bélica que realizam, o coro se apresenta como uma coletividade de anciãos que foi relegada da expedição porque já não era mais partícipe de Ares (v. 72-78). Inábeis para os feitos guerreiros, os velhos são nada além do que um “*sonho à luz do dia*” (v. 80-82)²⁹¹. Tal caracterização que o coro faz de si mesmo expressa a *precariedade* da condição humana – assim, os anciãos se reconhecem aquém da *imutabilidade* divina e da sobre-humanidade heroica. Como Torrano (2018, p. 25) assinala, a velhice dos anciãos, comparável à precária realidade do sonho à luz do dia, serve de metáfora à condição humana face aos deuses.

Marcado pelo coletivo, pela solidariedade do espaço político compartilhado e por um destino comum, o coro se reconhece aquém dos Deuses e dos heróis e se guia pelo exercício da virtude que mais convém à condição humana, a prudência. (TORRANO, 2018, p. 25).

Embora esteja fragilizado, deve-se pontuar, seguindo McClure (1999, pp. 72-73), que o coro de anciãos usufrui da autoridade e da prerrogativa da fala pública na Assembleia e no Conselho de Argos. O discurso do coro, atrelado a sua função política privilegiada, se manifesta como um discurso verdadeiro de autoridade. Legitimados por sua fala masculina pública e jurídica²⁹², o coro continuamente confronta a fala feminina transgressiva e persuasiva de Clitemnestra. Os anciãos atuam dramaticamente como os interlocutores masculinos que reforçam as normas de gênero perante a fala e ação públicas da rainha. Ainda que desfrute das práticas discursivas públicas por causa do *κράτος* outorgado pelo marido-rei, o comportamento de Clitemnestra verdadeiramente reflete uma inversão profunda dos papéis de gênero. Por isso, o Coro persistirá em tratar a rainha de modo estereotipado, repetidamente considerando suas palavras como triviais e não confiáveis.

²⁹¹ Ver também Píndaro (*Pítia VIII*, v. 135-40) e Sófocles (*Ájax*, v. 125-26).

²⁹² Os seguintes termos legais são encontrados no discurso do coro: “*ἀντίδικος*” (“oponente”: v. 41); “*ἀτίται*” (“sem valor”: v. 72); “*προδίκους*” (“justiceiros”: v. 451); “*τίνει χρέος*” (“pagar o devido [à imprecisão pública]”: v. 457); “*τεκμηρίοισιν*” (“indícios”: v. 1366); “*μαρτυρήσεων*” (“testemunha”: v. 1506); “*δίκαν (...) παρέξει*” (“a justiça (...) fornecerá”: v. 1511-12).

Até o momento, o coro não sabe o que significa o sinal dos faróis e não conhece a motivação dos sacrifícios oferecidos por Clitemnestra nos altares de todos os deuses da cidade. Os anciãos, então, se voltam para a imponente rainha, e perguntam o que a faz dar graças com abundantes sacrifícios (v. 83-99). Os eventos futuros revelarão que esses sacrifícios não são *φάρμακα* (remédios, drogas) calmantes das aflições (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 94-99), e, conseqüentemente, não são realizados como gratidão da boa esposa pelo retorno seguro do marido. Em certo sentido, seguindo a interpretação de Zeitlin (1965, p. 503), Clitemnestra está realmente agradecida pelo fato de o marido odiado ter sobrevivido à guerra, pois, assim, ela não foi privada da honra de matá-lo com as próprias mãos. Tão logo toma conhecimento do triunfo grego, Clitemnestra oferece sacrifícios para angariar o favor da Erroia e das Erínias – deusas funestas para as quais ela imolará o marido em retaliação pelo sacrifício da filha (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1433). Com calculismo brutal, pois, Clitemnestra planejou sua vingança contra o marido, exercendo a função retributiva da própria Erínia, sedenta por derramamento de sangue.

Clitemnestra deixa os anciãos sem resposta. Não é claro se a rainha estava em cena quando interpelada pelo coro ou se este estava apenas diante das portas do palácio, cantando questões para ela (cf. Torrano, 2018, pp. 25-26). Angustiado com o destino incerto da frota argiva, o coro se volta novamente para o passado e rememora outro banquete sacrificial: o festim das águias sobre a lebre prenhe. Como se pode constatar, com Zeitlin (1965, p. 464), o motivo do *sacrifício pervertido* é estabelecido, com toda sua carga significativa, desde o início da peça. Todos os atos violentos de derramamento de sangue são retratados como assassinatos sacramentais – isto é, como assassinatos rituais. A primeira alusão ao sacrifício pervertido foi notada no símile dos abutres atridas, o qual se refere implicitamente à imolação e ao repasto sacrificais dos filhos de Tiestes. No *Agamêmnon*, os membros da família real são as vítimas sacramentais uns dos outros.

Como Goldhill (2004, pp. 55-56) bem observa, no párodo (v. 104-257), há uma sensação de terror que toma conta do coro – um medo à espreita que parece predizer um futuro desastre. Esse terror, especificamente o medo do que está para acontecer, conduz a uma série de especulações a fim de alcançar o conhecimento acerca dos eventos. Uma forma de buscar esse conhecimento é por meio da linguagem da profecia que fornece um sinal vinculado ao futuro. As cenas de profecia testificam a busca pelo controle dos acontecimentos, a despeito da inevitável *precariedade* desse controle para os mortais. É a profecia de um presságio que estabelece o primeiro conflito trágico descrito no *Agamêmnon*.

Devido à idade e à divina Persuasão que o inspira (v. 104-106), o coro detém a autoridade para cantar os eventos. Na canção dos anciãos, consoante Torrano (2018, p. 27), o *κράτος* dos aqueus é concebido como *αἶσιον* (auspicioso) no âmbito dos desígnios divinos, e como *ὄδιον* (viário)²⁹³ no que concerne ao modo como esses desígnios divinos se revelam aos líderes da frota aqueia (v. 109-13). O auspício se manifesta como “*impetuoso pássaro*” (“*θούριος ὄρνις*”: v. 112) – e a qualidade da ave não deixa passar despercebida a natureza do deus que tutela este auspício: o pássaro é *θούριος*, um epíteto de Ares, “*Deus que se deixa ver nas carnificinas*” (TORRANO, 2018, p. 27).

O local do presságio não é determinado com exatidão, mas se pode inferir que acontece em Áulis por causa da intervenção de Ártemis. A fonte do presságio é, de acordo com Torrano (2018, p. 27), o *δαίμων* que preside o destino de Agamêmnon. Ao falar em nome do *δαίμων*, Calcas, o profeta da frota grega (*στρατόμαντις*: v. 122), revela o sentido da sina do herói. Interpretando os sinais numinosos, o profeta expressa o ponto de vista divino dos acontecimentos – ponto de vista que, na maioria das vezes, permanece obscuro aos homens.

Os reis atridas estavam retidos em Áulis, quando avistaram os reis das aves – i.e., duas águias – a devorar uma lebre prenhe (v. 114). Nesta manifestação, Calcas percebe os sinais do porvir e anuncia o vaticínio. Como Torrano (2018, p. 28) assinala, o discurso pressago de Calcas constitui uma das dificuldades hermenêuticas postas por esta tragédia. A interpretação deste discurso, consoante Lloyd-Jones (1962, p. 189), se coloca entre o mundo simbólico do presságio e o mundo real representado pelo presságio. As águias e a lebre pertencem ao mundo do presságio, mas as suas ações simbolizam um evento que deverá acontecer no mundo real. As águias ficam para os Atridas; logo, é natural que a lebre deve ficar para outra figura ou figuras que pertençam ao mundo real.

Conforme Vidal-Naquet (1999, pp. 107-08), o presságio manifesta um significado ambivalente. Os elementos favoráveis estão perfeitamente claros: as águias aparecem do lado da mão que porta a lança (v. 116), isto é, do lado direito. Uma delas tem o dorso branco, cor religiosamente benéfica, a outra é completamente negra (v. 115). Evidentemente, o profeta vê nas duas águias de colorações diferentes os dois Atridas de índoles distintas (cf. Torrano, 2018, p. 28). A primeira delas, a águia negra, é associada com Agamêmnon – o herói do drama. Trata-se da águia negra, a mais forte e a mais rápida das aves de rapina (cf. *Ilíada*, XXI, v. 252-53), considerada uma caçadora sombria devido a sua insaciável predação – em

²⁹³ Refere-se ao pássaro do presságio que é visto durante a jornada. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. ὄδ-ιος, ov.

Homero, tal águia é evocada como “a Negra” (cf. *Ilíada*, XXVI, v. 315-16). No nível simbólico, a cor negra da águia representa um caçador destinado à desgraça – logo, o símile aponta que Agamêmnon é um caçador lúgubre (v. 121). A águia branca, relacionada a Menelau, prediz que ele terá sucesso na empreitada bélica. Depois de tudo, Menelau é o herói diretamente ofendido pela ὕβρις de Páris, e o único que tem legítimo direito de aplicar a sanção de Zeus contra os troianos.

A caça das águias é um sucesso: elas devoram uma lebre prenhe tolhida de suas últimas corridas (v. 118-19). Essa caça, porém, caracteriza um sacrifício ímpio e impartilhável (“*θυσίαν ἄνομόν τιν’, ἄδαιτον*”: v. 150). Sem dificuldade, Calcas interpreta que os Atridas capturarão Troia (v. 123-30), mas adiciona que Ártemis está insultada com a matança da lebre. O aspecto agourento do presságio se dá com a recusa de Ártemis que envia ventos não favoráveis à navegação da frota. Para apaziguar os ventos, a deusa demanda outro sacrifício (v. 134-50). Esse sacrifício é um resgate pesado porque incitará a Cólera filivíndice de uma caseira astuta que não teme marido (v. 151-55). Por um lado, a lebre prenhe evoca o cerco de Troia, que será apanhada numa rede da qual nem adulto nem criança poderão evadir-se (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 357-60). Por outro lado, a lebre prenhe evoca o sacrifício de Ifigênia, filha donzela que Agamêmnon julgará lícito imolar para propiciar a glória bélica (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 107).

Calcas vê, nas últimas corridas da lebre, o risco de impreciação e de mácula por parte dos conquistadores – o que implica a ira dos deuses e o φθόνος²⁹⁴ de Ártemis (v. 131-38). Aqui, seguindo a interpretação de Torrano (2018, p. 28), compreende-se o φθόνος como a recusa de Ártemis ante os massacres perpetrados pelos Atridas. O entendimento deste conceito como “recusa” tem a vantagem de preterir as conotações convencionais de inveja divina que, neste caso específico, parecem estranhas à situação posta pela deusa. Na passagem dos versos 131-37, é claro o sentido de que Ártemis se recusa (“*ἐπίφθονος Ἀρτεμις*”: v. 134) por causa dos atos carnífcies que os reis estão destinados a cumprir. Para tomar Troia, os Atridas matarão rebentos inocentes, violando, assim, as regras do domínio da deusa.

A lebre prenhe é ao mesmo tempo Troia e Ifigênia (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 230). Dado que o discurso profético costuma abarcar uma vasta gama de sentidos, pode-se conceber, inclusive, que o despedaçamento dos filhotes da lebre corresponde à aniquilação dos filhos de Tiestes, já que a peça tem implicado que a mácula desse sacrifício pervertido

²⁹⁴ “*Φθόνος θεῶν*” é um conceito que se refere à “inveja dos deuses”: o mortal não pode ser plenamente feliz porque esta felicidade atrairia a inveja divina. Tal conceito implica a noção de que a *plenitude* só pode ser vivida e desfrutada pelos deuses.

influencia as ações de Agamêmnon. Assim como, no passado, crianças inocentes foram destroçadas no festim profano oferecido por Atreu, no futuro, Agamêmnon se fartará de crianças troianas, mesmo as não nascidas (!) – recorde-se a fala do rei, na *Ilíada* (VI, v. 57), quando ele declarou que nem mesmo as crianças troianas ainda no ventre escapariam da vingança (ver também *Agamêmnon*, v. 827-28). Tal sobredeterminação de sentidos é uma característica de Ésquilo (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 230).

Não se pode deixar de estranhar, com Vidal-Naquet (1999, p. 112), o fato de que a ave nobre, a águia, é apresentada cometendo um ato terrível, enquanto a ave vil, o abutre, é apresentada reclamando por justiça divina. Por meio desses símiles paradoxais, Agamêmnon é retratado como um rei cuja raça nobre está imprecada com a pior das máculas: o derramamento de sangue familiar e o consumo da carne de rebentos – o próprio ato das águias. Não obstante, este rei, que vive chafurdado na podridão de cadáveres infantis, pode ainda ser ultrajado pelo rapto dos seus e, assim, reclamar legitimamente por justiça – o próprio ato dos abutres. A podridão, traço característico dos abutres, está bem presente no *γένοϋς* de Agamêmnon. Entre a metáfora e o presságio, entre o signo e a imagem vindos dos deuses, há, pois, continuidade (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 230).

Ártemis, então, odeia o banquete das águias e, por consequência, odeia os Atridas matadores de rebentos e de donzelas núbeis, que são caros para a deusa. Calcas diz que Ártemis estende sua perigosa proteção a todas as crias lactentes (v. 142). E, num exercício associativo, deve-se lembrar que os rebentos humanos são também crias bebedoras de leite e são tão frágeis quanto os filhotes de animais selvagens. Ártemis, segundo Vidal-Naquet (1999, p. 108), só intervém porque Agamêmnon já violou o seu domínio – e muito antes do episódio de Áulis, dado que outros filhos como os da lebre já tinham sido destroçados por Atreu. Mais tarde, depois do assassinato do rei, Clitemnestra reconhecerá que fora o antigo gênio vingador que imolou Agamêmnon para vingar as crianças mortas por Atreu (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1502-03). Os filhos da lebre são, pois, identificados com todos os filhos massacrados pelos Atridas.

No mundo real, a lebre prenhe representa Troia, Ifigênia e os filhos de Tiestes. É imperativo compreender a razão pela qual Ártemis abomina o massacre de filhos e de virgens. Em verdade, a deusa tem um excelente motivo para recusar tais atos. Como Vernant (1999, p. 171) bem lembra, Ártemis é uma deusa *κουροτρόφος* – nutridora de rebentos (cf. Burkert, 2007, p. 110) – que preside ao parto, ao nascimento e à criação de crianças. Dominando a fronteira entre o selvagem e o civilizado, a função da deusa é cuidar das crias dos homens,

assim como das crias dos leões ferozes e de todos os animais do campo (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 141-43). Ártemis conduz as crianças à maturidade, domando-as e amansando-as para fazê-las ultrapassar a fronteira decisiva para a fase adulta, que representa o casamento para as moças e o acesso à cidadania para os rapazes. Nos ritos iniciáticos patrocinados por Ártemis, a moça e o rapaz deviam submeter-se a uma série de provas, ambientadas no meio selvagem, para que pudessem romper os laços que os uniam à esfera selvagem ainda não controlada pela cultura.

Enquanto deusa núbil sexualmente amadurecida, mas absolutamente casta e inviolável, Ártemis também exerce significativa proteção sobre as donzelas (cf. Burkert, 2007, p. 203). É justamente nesta fase de nubilidadade sexualmente atraente que a donzela grega estaria no seu estado mais selvagem e, portanto, totalmente inserida na dimensão da deusa (cf. *Odisseia*, VI, v. 99-109). Dado que não é lícito à donzela mortal viver à maneira de Ártemis, que usufrui perenemente da liberdade idílica virginal, a proteção da deusa à donzela se expressa em sua atribuição de tutelar o amadurecimento sexual da menina para que, posteriormente, seu casamento fosse realizado de modo sancionado pelas normas da sociedade e da religião²⁹⁵. Depois que a donzela se casava, Ártemis não permanecia completamente alheia a essa nova fase da vida da jovem: a deusa passava a presidir o parto e a criação de seus filhos.

A proteção da deusa às donzelas e aos filhos que elas geram torna clara a razão pela qual “*Ártemis pura se recusa aos alados cães do Pai sacrificadores de mísera lebre prenhe antes do parto e tem horror ao repasto das águias*” (v. 134-37). A motivação de Ártemis, para recusar o sacrifício da lebre prenhe, corresponde a sua função de proteger aqueles que a lebre e seus filhotes representam no mundo real. Agamêmnon ofende a *τιμή* da deusa. É precisamente a condição do Atrida – descendente de um imolador de crianças, e inclinado a sacrificar a filha núbil e outros rebentos inocentes – que o qualifica como mortal *ὕβριστής* sujeito à ira de Ártemis. Por isso, Zeus não impede que Ártemis lance um golpe contra Agamêmnon, uma vez que as transgressões pelas quais o rei responde se inserem no domínio da deusa. O conflito entre Ártemis e Agamêmnon é, portanto, determinado pela oposição constitutiva *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. A punição segue o padrão já delineado: o herói transgride a ordem da deusa e atrai a sua recusa. Em retribuição, a deusa envia a *ἄτη* (ou a *μανία*) para o herói a fim de que ele cometa uma nova *ὑβρις* só que agora dentro de sua esfera pessoal. A *ὑβρις* cometida em detrimento de Ártemis, a saber, a

²⁹⁵ Ver nota 254 deste estudo.

imolação de filhos inocentes, tem a consequência de fazer com que Agamêmnon reforce a mesma mácula só que, desta vez, *rompendo irreversivelmente os laços familiares* com a própria filha.

A caça das águias e o cerco de Troia, o sacrifício dos filhotes da lebre e a imolação de Ifigênia, dos filhos de Troia e dos filhos de Tiestes configuram caça e sacrifício sacrílegos na medida em que ofendem o domínio de Ártemis. As águias, conforme Zeitlin (1965, p. 494), não apenas se banqueteam na lebre, mas também na sua progênie. Enquanto a lebre prenhe é o próprio símbolo de uma vítima lamentável, em outro sentido, ela é a promessa da proliferação de vítimas que se pareçam com ela. Literalmente, os filhotes não nascidos são destruídos com sua mãe; figurativamente, esses filhotes são as representações embrionárias da destruição futura. O festim das águias sobre a lebre prenhe simboliza, pois, um padrão de predação. O apetite das águias é insaciável; a progênie da lebre é infinita. Ao sacrificar a filha, Agamêmnon não apenas profana a nubilidade sagrada de Ifigênia, mas também mata indiretamente os descendentes que poderiam nascer dela. Face à violência que Agamêmnon perpetua, Ártemis exige outro sacrifício monstruoso, cuja vítima lhe pertence inteiramente – Ifigênia é tanto a donzela sacrificada que não pôde gerar filhos, quanto a criança abatida pelo próprio pai na frente das tropas gregas (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 107). A deusa, portanto, exige de Agamêmnon sangue por sangue – e, desse modo, faz o Atrida revelar a sua corrupção moral mais profunda.

Em certo sentido, Ifigênia está destinada a ser a vítima de seu pai, se lembrarmos da mácula que ele herda (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 112). Em conformidade com a noção arcaica de justiça, “*um crime pode ser expiado numa geração seguinte, arcando o géno como um todo com os atos dos que o representam*” (TORRANO, 2018, p. 37). A funesta permanência da mácula no palácio dos Atridas, portanto, assombra a sorte de Ifigênia. O curso da ação, de fato, mostrará que o sacrifício pervertido de Ifigênia apenas sucede a outros e provoca outros. Depois de tudo, o festim das águias não é apenas uma caça abominável, mas também um sacrifício execrável que conduz a outro sacrifício ímpio. Em outras versões do mito, o sacrifício de Ifigênia é demandado por causa de outro crime cometido por Agamêmnon. Estacado no bosque sagrado de Áulis, o rei teria matado um cervo e se vangloriado de que seria um caçador melhor do que Ártemis – o que levou a deusa a puni-lo (cf. Sófocles, *Electra*, v. 563-72; Proclo, *Sumário de Cipria*, v. 42-47). Ésquilo, por seu turno, se absteve de evocar tal tradição: em realidade, não há nenhuma necessidade de evocá-la, pois, na concepção trágica do *Agamêmnon*, o rei, enquanto filho de Atreu, já é culpado,

mesmo ficando livre para não cometer os sacrilégios filicidas (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 108).

Ártemis, assim, impõe uma condição a Agamêmnon: se ele quiser prosseguir com a vindita contra Troia por causa de uma mulher adúltera, ele terá de sacrificar a filha donzela inocente (v. 144-45). O auspício bélico, seguindo Torrano (2018, p. 30), é ambíguo. Por um lado, proclama “*grandes bens*” (v. 157) para o palácio real, pois os conquistadores obterão riquíssimos espólios da cidade saqueada, e muitos heróis troianos serão abatidos (v. 127-30; 156-57). Por outro lado, o auspício não deixa de manifestar as suas “*destras, mas repreensíveis visões*” (v. 145): devido ao alto preço requerido, essa glória é fundamentalmente lúgubre e ruínosa (v. 158-59). O coro termina o relato do presságio com uma nênia que pranteia a Ifigênia, cujo sacrifício é veladamente mencionado no discurso de Calcas. Este sacrifício, porém, reivindicará retaliações em nome da vítima inocente. Levando em conta as consequências futuras, o coro roga para que o bem vença.

Nos versos seguintes do párodo (v. 160-83), o coro se esforça para compreender o sentido da ação divina sobre a sina dos mortais. Zeus, que concedeu a *σωφροσύνη* (o pensar bem; a prudência) como graça aos mortais, é a única fonte que sustenta o sentido verdadeiro dos acontecimentos. A fim de superar as contradições e os conflitos apontados pelo presságio, conforme Torrano (2018, p. 31), o coro interpela Zeus com um hino que canta a soberania transcendente do deus, manifestada pela multiplicidade de nomes e de aspectos que configuram o seu domínio (v. 160-62). Por permitir que o mortal “alcance a prudência” (*φρενῶν*: v. 175), Zeus propicia que os homens suplantem a *precariedade* constitutiva de seu saber.

A supremacia de Zeus se presentifica no âmbito teogônico (v. 167-72). Na segunda antístrofe, ainda com Torrano (2018, p. 32), nota-se a alusão aos mitos que narram a conquista da soberania divina por Zeus – vitórias fundadoras da ordem que explicita a natureza própria do deus. A qualidade “trivencedora” (“*τριακτῆρος*”: v. 171) pertence à natureza de Zeus como manifestação e consumação do ser que lhe é próprio, e, portanto, determina a ordem imposta a todos aqueles que residem sob o seu domínio, seja deus ou homem. Como Vidal-Naquet (1999, p. 229) assinala, o domínio de Zeus, o triunfo final de Zeus e a transcendência de Zeus estão presentes em toda a obra de Ésquilo. O Zeus de Ésquilo, como o de Hesíodo, tem uma trajetória que põe tudo à ordem. Celebrar a vitória de Zeus significa, pois, reconhecer a ordem que se estabelece como prudência aos mortais (v. 174-75). Paradoxalmente, no entanto, o “pensar prudente” (*φροεῖν*: v. 176) propiciado por

Zeus traz sofrimento aos mortais conhecedores. Ao dom divino, que consiste em pensar bem, corresponde o sofrido padecimento de aprendê-lo. Como marca da *precariedade* humana, Zeus instituiu aos mortais a lei imperiosa de que a sabedoria só seria alcançada mediante o *πάθος*: “ele encaminhou mortais à prudência, ele que pôs em vigor “saber por sofrer” (v. 176-77).

Quanto mais dolorosa a experiência vivida, com mais contundência a sabedoria se impõe a quem sofreu (v. 179-81) – tal é, para Torrano (2018, p. 32), o sentido existencial que Êsquilo atribuiu ao antigo provérbio “saber por sofrer” (“πάθει μάθος”: v. 178). Essa graça de “pensar bem” (*σωφροσύνη*: v. 181), ainda de acordo com o autor (2018, p. 33), traz consigo o ônus de sua acolhida por quem a recebe – acolhida irrecusável, por sinal, na medida em que nela a verdade se impõe mesmo a contragosto dos que se recusam a aprendê-la (v. 179-81). Ao cantar Zeus, o coro se volta para a ordem que determina como as dádivas divinas são dispensadas aos mortais – o que os deuses concedem de graça, os mortais devem acolher por violência: “Violenta é a graça dos Numes” (v. 183).

Em verdade, como Goldhill (2004, p. 28) assinala, “saber por sofrer” é um princípio que estrutura a ação trágica do *Agamêmnon*: o Atrida chegará ao duro entendimento que, para punir uma transgressão, ele deve necessariamente transgredir e, assim, transformar-se no contraventor da vez – o justiceiro punido; o caçador caçado; o sacrificador sacrificado. Agamêmnon passará de justiceiro vitorioso para transgressor derrotado. Para isso, o herói sofrerá o trágico dilema que conduz à transgressão inevitável. A sina de Agamêmnon é, pois, o exemplo paradigmático do que o coro tem cantado como o custo da graça de Zeus na vida dos mortais.

É importante observar que o canto tradicional do coro atesta a vinculação da *σωφροσύνη* a Zeus – elo que já havia sido constatado na ocasião de análise do mito de Dioniso. Do ponto de vista das relações de sentido, o quadrante estrutural dionisíaco claramente explicita que a *σωφροσύνη* é competência de Zeus porque pertence a ele a *τιμή* relativa à *manutenção da ordem olímpica*. Vitória, *σωφροσύνη* e justiça são, pois, aspectos constitutivos da ordem de Zeus. Não por acaso, a *σωφροσύνη* circunscreve os limites hierárquicos, instituídos por Zeus, que separam *imortais* e *mortais*²⁹⁶. Na participação humana desse princípio sagrado, vê-se a distinção entre a oferta divina e o acolhimento humano: a *σοφία* divina é *imutável*, uma vez que os imortais têm acesso absoluto à sabedoria, sem implicações de prejuízo. Essa *imutabilidade* de conhecimento é constitutiva da vida jubilosa

²⁹⁶ Ver páginas 228-29 deste estudo.

própria dos deuses. A condição existencial do homem, por outro lado, é determinada pela *precariedade* – isto significa que seu acesso à sabedoria é prejudicado pela ignorância, incerteza e falta de controle. Esse sofrimento faz parte das dubiedades e das perplexidades que caracterizam o saber humano. Por isso, na perspectiva trágica do coro, a *precariedade* da condição mortal é necessariamente vinculada à *precária* participação do homem na *σωφροσύνη*.

Por ser uma graça divina, a *σωφροσύνη* concede aos mortais o discernimento para que eles não percam a si mesmos, ao almejar a plenitude dos deuses. Ora, a máxima da *σωφροσύνη*, mencionada nos preceitos oraculares de Delfos, é “conhece-te a ti mesmo” ou “sabe quem tu és” (“γνῶθι σαυτόν”) – literalmente, a norma da sabedoria pia ordena que o homem não pretenda igualar-se a um deus (cf. Vernant, 2009a, p. 48). Quem transgride esse limite, “mete os pés no intocável” (TORRANO, 2018, p. 43). A ultrapassagem da *σωφροσύνη* (ato de *ὑβρις*) é retribuída com a *μανία* ou com a *ἄτη* que arruínam o discernimento daqueles que ousaram o que não deviam ousar. Para que a *ὑβρις* ruinosa seja evitada e a loucura e o desvario por ela engendrados se mantenham ausentes, é imperativo que o mortal se contente com o bom senso (cf. Torrano, 2018, p. 43). O que é para os mortais o melhor se define como *σωφροσύνη*.

Na experiência trágica do herói, o conhecimento *σῶφρον* (prudente; de mente sã) é alcançado mediante a violência *ὑβριστής* em que se extrapola os limites próprios da condição mortal. Essa é uma experiência distintivamente dionisiaca, se lembrar-se que, na dimensão mítica-religiosa de Dioniso, a *σωφροσύνη* costuma ser propiciada pela experiência de *ὑβρις*. Dentro do âmbito do deus, *σωφροσύνη* e *ὑβρις* são categorias opostas e complementares: o ato transgressivo provoca uma experiência paradigmática que viola a norma da sabedoria pia, mas que, ao mesmo tempo, impõe ao homem o conhecimento dos limites humanos. De acordo com esta concepção, seguindo Torrano (2018, p. 33), a proximidade de Zeus que Agamêmnon vivencia confere a ele um conhecimento próprio dos deuses e, com este conhecimento, um destino individual, mas ao custo de arrancá-lo dos limites habituais, de lançá-lo em direção ao que o ultrapassa em todos os sentidos, de arrebatar dele as referências conhecidas e a segurança que delas provém.

A paradoxalidade dessa graça violenta, em conformidade com Torrano (2018, p. 34), se deixa ver nos eventos enfrentados pelo Atrida em Áulis. Calcas claramente vê a destruição da lebre prenhe como um sacrifício cuja contraparte é o sacrifício de Ifigênia. E assim acontece. O coro prossegue o relato dos eventos que seguiram a manifestação do

auspício (v. 184-257). No porto de Áulis, ventos tempestuosos enviados por Ártemis impedem que a frota grega navegue. Com o passar do tempo em Áulis, as caças começam a diminuir e os navios a deteriorar (v. 188-97). A fome e o enfado passam a assolar as tropas gregas. Com o ânimo guerreiro imobilizado pelas forças do vento e do mar, Agamêmnon começa a cogitar – medonhamente condescendente, por sinal – a solução proposta pelo adivinho (v. 184-87). Para que a tempestade seja apaziguada, Calcas anuncia um sacrifício que, em verdade, não aplacará as atribulações. Para obter a anuência de Ártemis e para seguir com o cumprimento da justiça de Zeus, Agamêmnon terá de sacrificar a filha donzela.

Via de regra, *“o sacrifício cruento tinha lugar sempre que o exército tivesse que transpor as fronteiras territoriais, ou ainda rios e mar, bem como na frente da linha de combate, momentos antes da ordem de ataque”* (TORRANO, 2018, p. 34). Tal sacrifício, ainda com Torrano (2018, p. 34), tinha a intenção de propiciar o favor divino no empreendimento bélico. Nestas circunstâncias, sacrificava-se uma cabra a Ártemis *Ἀγροτέρα*, a Senhora das Feras, cujo domínio *“se desdobra nas zonas fronteiriças, (...) praias e orlas marinhas, limites entre a terra e o mar”* (VERNANT, 1999, p. 169). É um sacrifício dessa ordem que se impõe a Agamêmnon em Áulis.

A exigência da deusa é terrível, mas, depois de tudo, os deuses não têm comprometimento algum com a moral humana. O que é mesmo arrepiante é o fato de Agamêmnon, ao invés de opor-se à exigência, tornar-se cúmplice da sorte caprichosa (v. 184-87). Como Vernant (1999, p. 44) bem ressalta, o oráculo de Ártemis, transmitido por Calcas, não se impõe ao rei como um imperativo categórico. *“Ele não diz: “sacrifica a tua filha” – mas apenas: “se queres os ventos, é preciso pagá-los com o sangue da tua filha”* (VERNANT, 1999, p. 44). Agamêmnon, por sua vez, se submete ao presságio sem resistir ao seu caráter ignominioso – desse modo, o rei revela que a vida da filha tem menos valor do que a glória guerreira. É verdade que essa expedição é desejada por Zeus e, assim sendo, reveste-se de *ἀνάγκη* (necessidade). Ainda nessa situação, porém, pode-se constatar a ambiguidade dos fatos que mudam de valor e de sentido à medida que se passa do plano *imortal* para o plano *mortal*, os quais a tragédia ao mesmo tempo une e opõe. Do ponto de vista divino, a guerra é, de fato, justificada. Contudo, ao fazer-se instrumento da *δίκη* (justiça) de Zeus, Agamêmnon entra na esfera da *ῥβρις* e da *ἀσέβεια*.

No decorrer do drama, a destruição de Troia, como o sacrifício de Ifigênia, como a matança da lebre prenhe que prefigura os dois, é evocada sob um aspecto duplo e contraditório: é o sacrifício de uma vítima piedosamente oferecida aos deuses para satisfazer a vingança deles, mas é também, em sentido inverso, um horrível sacrilégio perpetrado por guerreiros sedentos de

morte e de sangue, verdadeiras feras, semelhantes às duas águias que, juntas, devoraram a delicada fêmea indefesa e os filhotes que trazia no ventre. (VERNANT, 1999, p. 44).

A primeira reação de Menelau e de Agamêmnon, ante a revelação do adivinho, é manifestar horror: eles batem os cetros no chão e choram (v. 201-04). Depois, o coro só fala de Agamêmnon. O executor da justiça divina fora posto, com consentimento de Zeus, diante de uma *ἀπορία* funesta: “ou não confiar [no auspício] e não confiando abandonar o projeto da expedição; ou sacrificar a própria filha como se sacrificam cabras a Ártemis, para que os ventos deixem aberto o caminho pelo mar” (TORRANO, 2018, p. 35). A situação é minuciosamente analisada por Agamêmnon que pesa desastre contra desastre: derramamento do sangue de sua filha contra o abandono da ordem de Zeus (v. 205-10). Cada escolha, de fato, implica uma catástrofe (v. 211). Não há saída segura nas duas imposições fatais – esse é o *locus classicus* da escolha trágica. Tal conflito de obrigações concorrentes e necessárias é conhecido como vínculo duplo trágico (cf. Goldhill, 2004, p. 26).

Por meio desse dilema, configurado no vínculo duplo trágico, Ésquilo explorou a *precariedade* inerente a cada ação humana. Como Lesky (1966, p. 80) assinala, o homem se expõe à incerteza ao agir. Muitas das ações humanas têm aspecto duplo – isto é verdade se não para todas as ações, pelo menos para aquelas ações que pressupõem decisão. Para Agamêmnon, proteger a filha significa desconsiderar a vontade de Zeus. Ao dar preferência aos laços de *φίλια* com a filha, o rei provaria o seu senso de responsabilidade com a família, mas, ao mesmo tempo, ele falharia gravemente com Zeus que protege os laços de *φίλια* entre anfitrião e hóspede.

Com efeito, como Lloyd-Jones (1962, pp. 191-92) acentua, há uma contradição gritante no dilema de Agamêmnon. Por um lado, Zeus ordena a expedição: é sua vontade que Troia caia. Por outro lado, a condição para que a execução da justiça divina prossiga é um sacrilégio: “trucidar a filha, (...), poluindo de filicidiais fluxos paternas mãos ante o altar” (v. 207-10). O texto é explícito quanto ao caráter *ἀσεβής* (sacrílego) do sacrifício: a imolação da filha virgem constitui a transgressão religiosa de um sacrifício humano e a transgressão familiar de um pai matando a filha. Zeus, portanto, força Agamêmnon a escolher entre duas faltas, qualquer uma das quais sendo certo resultar em catástrofe. Mas isso significa que Agamêmnon não é responsável por qualquer uma das ações tomadas, dado que estava sob “o jugo da coerção” (v. 218)? Certamente não.

Agamêmnon, consoante Vernant (1999, p. 27), é posto diante da necessidade de agir: experimenta uma situação de *ἀπορία*. Na encruzilhada da decisão, com a qual o seu

destino está comprometido, o rei se encontra acuado ante uma escolha difícil, mas inelutável. No entanto, ainda que a necessidade lhe imponha a opção por uma ou outra das duas escolhas, a decisão sempre permanece pessoal. É tomada, de fato, ao fim de uma deliberação em que se estabelece a escolha compatível com o caráter do herói. Como Lesky (1966, p. 78) agudamente compreende, na tragédia opera uma mútua e indissolúvel fusão entre a esfera de liberdade humana e a esfera de intervenção divina. Nessa situação trágica intrincada, é importante observar qual significado o poeta atribuiu às decisões pessoais do agente humano dentro de um quadro basicamente governado por Zeus.

O quadro divino é, pois, crucial para o sentido das ações humanas. Dada a interferência direta e constante dos deuses, Goldhill (2004, p. 69) assinala que críticos²⁹⁷ têm considerado que esta tragédia representa a ação humana como controlada e determinada pela autoridade divina. De acordo com tal interpretação, como Vernant (1999, p. 27) bem afere, a deliberação, considerada do ponto de vista do agente humano, seria incapaz de produzir outra coisa senão a verificação da *ἀπορία* – e esta constatação de perplexidade seria impotente para motivar uma decisão imparcial. O que motivaria a decisão seria simplesmente o reconhecimento da *ἀνάγκη* imposta pelos deuses – a *necessidade* que, fazendo pressão sobre um lado da balança, colocaria fim à situação inicial de equilíbrio. O herói já não teria mais que escolher entre duas opções igualmente imperiosas: ele verificaria que apenas uma opção é verdadeiramente impreterível. Tal constatação traduziria não a livre escolha do sujeito, mas o reconhecimento dessa necessidade de ordem divina, a qual o herói não poderia preterir. A despeito de tudo isso, o fato é que esse quadro divino não fornece uma simples determinação dos eventos humanos (cf. Goldhill, 2004, p. 73). Tem-se observado quão dialético e complexo é o sentido da ação humana no *Agamêmnon*. Nesta narrativa ordenada por Zeus, qual é o lugar da motivação e da escolha do herói?

Como Vernant (1999, p. 28) adequadamente assinala, ainda que as potências divinas exerçam um papel determinante na escolha trágica do herói, há também espaço para a autonomia do sujeito humano na decisão. É o que estabelece a teoria da dupla determinação proposta por Lesky (1966). Sabe-se que, em Homero, a ação dos heróis parece às vezes admitir dois níveis de explicação: a conduta do herói pode ser interpretada tanto como efeito de uma influência divina, quanto como resultado da disposição propriamente humana – os dois planos estando quase sempre intrincados demais para que se possa dissociá-los (cf. Lesky, 1966, p. 78). Para Lesky (1966, pp. 81-82), esse esquema da dupla determinação é

²⁹⁷ Cf. Page, *Aeschylus Agamemnon*, 2008, pp. xxiv-xxviii; e Rivier, *Eschyle et le tragique*, 1963, p. 85.

operante em Ésquilo, e torna-se um emblema constitutivo do dilema trágico: o herói se confronta com a imposição da necessidade divina, mas, por uma inclinação própria de seu caráter, ele se apropria dessa necessidade, tornando-a sua a ponto de até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro momento, estava sendo constrangido a fazer. Desse modo, introduz-se na decisão trágica essa margem de escolha autônoma – sem a qual o herói não poderia ser responsabilizado por seus atos e, assim, não lhe poderia ser imputada nenhuma culpa.

À vista disso, conforme Vernant (1999, p. 29), o herói esquiliano não é nem um pouco passivo, mesmo sendo compelido a uma escolha. O envolvimento dos deuses, em hipótese alguma, inibe a vontade pessoal do herói que, ao cooperar com o divino, manifesta o seu caráter. Na realidade, a ação heroica implica um determinismo do caráter heroico. Ora, o herói trágico, ainda com Vernant (1999, pp. 39-40), é um indivíduo que detém um conjunto de disposições que formam seu caráter particular, seu *ἦθος* – isto significa que o herói age conforme suas disposições e não poderia agir de outro modo (cf. Aristóteles, *Poética*, 1450a). O herói é a causa responsável (*αἰτιος*) de encontrar-se numa sina de sofrimento. Assim, o herói sempre será responsável pelos atos que encontram nele o seu princípio (a *ἀρχή*) e a sua causa eficiente (a *αἰτία*). De acordo com esta perspectiva, o herói trágico permanece fechado nas determinações de seu caráter, preso às disposições internas que comandam a prática dos vícios e das virtudes (cf. Vernant, 1999, p. 41).

Por mais que, seguindo Vernant (1999, p. 42), as decisões do herói pareçam ser fruto de sua submissão à coação imposta pelos deuses, na realidade, trata-se de uma coação divina que vai de encontro com a determinação interna do herói. Essa determinação interna não deixa de ter relações com a *ἀνάγκη*. Quando segue as disposições de seu caráter, o herói age *necessariamente* – ou seja, é dele que emana o ato; ele se afirma causa do que faz, responsabilizando-se plenamente por isso. A *ἀνάγκη*, a força motora da decisão trágica em Ésquilo, se reveste sempre da forma de uma coação divina sobre o homem, mas também se apresenta como inerente ao caráter próprio do herói. “*Ethos, o caráter [humano], e daímon, a potência divina, eis, portanto, as duas ordens da realidade onde se enraíza em Ésquilo a decisão trágica*” (VERNANT, 1999, p. 47). Situando-se a ação ao mesmo tempo no homem e no deus, o herói aparece ora como agente e causa da ação, ora como sujeito submisso a uma força divina que o compele a agir.

O coro revela que Agamêmnon sentiu que uma das alternativas era mais urgente do que a outra: “*como ser desertor das naus por frustrar o bélico pacto?*” (v. 212-13). Tão

logo Agamêmnon faz esse questionamento, conforme Lesky (1966, p. 81), a decisão irrompe de seu ânimo mais profundo: o rei prevê a desgraça e a vergonha que ocorreriam se ele abandonasse a empreitada bélica – a balança não está mais equilibrada. Agamêmnon acredita que não pode renunciar ao sacrifício da filha porque seria desonroso suspender a campanha e abster-se da punição de Troia. A mera possibilidade de preterir a expedição bélica a favor da vida da filha é julgada como o ato próprio do desertor (“*λιπόνανς*”: v. 212). Como se pode claramente constatar, o caráter “necessário” e “imperioso” do sacrifício de Ifigênia é colocado pelos interesses pessoais de Agamêmnon. Para o rei, é inconcebível romper o pacto guerreiro contra Troia porque a guerra é maior do que a paternidade, uma vez que forneceria a ele horizontes mais amplos, se comparado com a *manutenção dos laços familiares* com a filha. Para Agamêmnon, a honra marcial é um princípio socialmente inexorável, mesmo que envolva a prática ímpia do sacrifício familiar. Ainda que o rei veja uma reverência religiosa em obedecer a exigência de Ártemis, ele insiste principalmente nos resultados práticos do feito: honrar o exército grego ao escolher prosseguir com a vendeta (v. 224-27). A decisão de Agamêmnon está tomada – Ifigênia tem que ser sacrificada (v. 214-17).

De fato, a motivação interior e a conveniência inescrupulosa de Agamêmnon rebaixam qualquer compromisso seu com a moral e com os valores religiosos. O rei pode até conceber o sacrifício da filha com certa objetividade, porém Clitemnestra verá esse pragmatismo com a dor crua de uma mãe. O dilema de Agamêmnon é, portanto, claramente determinado pela oposição *manutenção dos laços familiares-rompimento dos laços familiares*. O rei teve a oportunidade de *manter o laço de φιλία com a filha* e, assim, de preservar-se da poluição miasmática de seu γένος. Mas, ao optar pelo sacrifício de Ifigênia, Agamêmnon corrompe a norma básica do comportamento civilizado: um pai não deve ser ὀμός (cruento) com um filho cuja sorte se voltou contra ele²⁹⁸. A opção do rei desvela a corrupção moral dos Atridas: essa é uma raça em que a φιλία – o laço afetivo e institucional que une familiares – é preterida. Agamêmnon concebe que é mais importante demonstrar χάρις – obrigação de reciprocidade – ao exército guerreiro do que à família. Com a elevada oferta da donzela, o rei serve ao propósito prático de manter o exército forte e unido pela vitória bélica. Reafirmando a suposta licitude do sacrifício, Agamêmnon confere um caráter quase sagrado ao derramamento de sangue parental. Imolar uma virgem em prol do favor divino na guerra faz o *rompimento dos laços familiares* adquirir o *status* de rito religioso, perverso, no entanto. A anuência divina, para a continuidade da guerra, é angariada

²⁹⁸ Cf. Eurípides, *Hipólito*, v. 1263-64.

mediante o assassinato ritual de uma garota. Em nome da glória guerreira, o grande líder dos aqueus pode comandar o sacrifício da filha e pode desejá-lo “*com superfurioso furor*” (v. 217). O tratamento de Ifigênia como oferta sacrificial mostra as atitudes de Agamêmnon em relação ao *oĩkos*: ele subordina a *manutenção dos laços familiares* às reivindicações da guerra.

Como Vernant (1999, p. 43) assinala, Agamêmnon toma sua decisão sob o jugo de uma dupla coerção que se impõe como uma necessidade objetiva: “*impossível subtrair-se à ordem de Ártemis (...); impossível abandonar uma aliança guerreira cujo fim – destruir Troia – está de acordo com as exigências de Zeus Xênios*” (VERNANT, 1999, p. 43). O aspecto de submissão a potências divinas está incontestavelmente presente na ação. Contudo, tal aspecto constitui apenas um plano da ação dramática. Há outro aspecto que emana do herói como uma das dimensões essenciais da decisão trágica.

O sacrifício de Ifigênia é necessário em virtude de uma situação que pesa sobre o rei como uma fatalidade, mas, ao mesmo tempo, essa morte não só é aceita, mas apaixonadamente desejada por Agamêmnon que assim é responsável por ela. O que Agamêmnon é coagido a fazer sob o jugo da Anánke é também o que ele deseja de todo coração, se é a esse preço que deve ser o vencedor. (VERNANT, 1999, p. 43).

A despeito da intervenção dos deuses no quadro de fundo, portanto, Agamêmnon é deixado à própria consciência e, assim, realiza *rompimento dos laços familiares*, experimenta loucura e executa vingança violenta. Se é vingança guerreira que ele quer, em detrimento da obrigação familiar concorrente, é vingança que ele terá. Mas, para vingar a transgressão de Páris, ele necessariamente deve transgredir. Esse é o princípio do “*saber por sofrer*” operante na ação trágica do *Agamêmnon* (v. 250-51). O assassinato de Ifigênia reclamará retribuição. Quando o rei retornar para Clitemnestra, ele será recebido como um transgressor a ser punido. Uma vez que o sacrifício de Ifigênia é realizado, Agamêmnon fica preso numa teia de vingança e *reversão* – vingança que pune uma transgressão, mas que também reverte o vingador num transgressor em necessidade de cumprir a expiação. O sacrifício de Ifigênia não somente reflete uma tendência herdada de *rompimento dos laços familiares*, como também conduz a um padrão de transgressão e retribuição.

Na decisão de Agamêmnon, necessidade, ato voluntário e perturbação mental estão intrinsecamente ligados. À maneira de um homicida maníaco, o rei afirma que é lícito (“*θέμις*”: v. 217) desejar com intenso furor extático (“*ὄργῃ περιόργως*”: v. 215-16) o sangue da filha virgem. É revelador que, tendo decidido executar o *rompimento dos laços familiares* entre pai e filha, Agamêmnon tenha entrado justamente na

esfera de Dioniso *Μαινόμενος* – o deus tomado pela fúria extática. Ora, mesmo que o deus não tenha sido mencionado na passagem, é evidente que o ímpeto filicida de Agamêmnon participa da qualidade própria de Dioniso. Não é, pois, irrelevante o fato de que Agamêmnon pareça um maníaco furioso a desejar sacrificar a filha – já vimos, ao longo da análise do mito de Dioniso, que a homologia entre um *ἀνδροφόνος* (homicida) e um *μαινόμενος* (furioso) é grande, uma vez que costuma ser o estado de mente desvairado que propicia o assassinato intrafamiliar. É, pois, de fundamental importância notar que o crime de Agamêmnon obedece ao paradigma dionisiaco da violência familiar: a *ῥβρις sacrílega* do herói o leva a ser dominado por um estado de mente perturbado – símil ao efeito da *μανία sacrílega* – que o incita a promover o *rompimento dos laços familiares* com a filha. Esse padrão segue em conformidade com a lógica dionisiaca da tragédia, dado que a perversão violenta dos laços familiares é um traço constitutivo que aparece repetidamente nas formas integrantes da dimensão mítica-religiosa de Dioniso.

Agamêmnon está tomado por uma fúria filicida que o arrebatava (v. 214-17). Como as ménades sinistras, o rei está prestes a desempenhar um ritual de sacrifício pervertido: exposto à fúria elemental da loucura, ele se tornará a besta de rapina da própria filha. Tal confusão entre *homem* e *besta* ameaça a ordem civilizada, principalmente quando o furioso extático é o rei defensor da própria ordem. A fúria filicida de Agamêmnon é o elemento central que perturba a ordem civilizada: tal fúria envolve o derramamento de sangue parental e a destruição do *οἶκος*. O assassinato executado por Agamêmnon, portanto, envolve as seguintes *transgressões à ordem* que são caracteristicamente dionisiacas: (i) a quebra da distinção entre *homem* e *besta*; (ii) a caça/sacrifício da filha como se fosse uma besta; (iii) a perversão dos laços de *φίλια*; (iv) a destruição da santidade do *οἶκος*; (v) a contaminação da pureza ritual.

Como Lesky (1966, p. 82) assinala, o sacrifício de Ifigênia não é apenas uma necessidade terrível imposta a Agamêmnon, mas também um desejo apaixonadamente desejado pelo qual ele é responsável. Nesta tragédia, o conflito trágico surge da fusão indissolúvel entre necessidade e vontade pessoal. As palavras de Agamêmnon não deixam dúvidas sobre essa fusão: não há mais qualquer hesitação em recuar da necessidade, pois *θέμις* deve cobrir não somente o ato sacrificial pervertido como também o frenético desejo por sua execução (v. 214-17). O coro aponta a mudança ímpia que ocorreu no espírito de Agamêmnon – aqui, torna-se evidente a degeneração do juízo do rei (v. 218-20). O coro cita especificamente o frenesi apaixonado (“*παρακοπά*”: v. 222), beirando a insanidade, que

encoraja Agamêmnon a conceber atos terrivelmente ousados (v. 218-21). O que é *θέμις*, para Agamêmnon, parece ao coro mísero frenesi apaixonado, mestre de vilezas e matriz de males (v. 222-23). Embora se trate de um sacrifício ritual exigido pela deusa, o coro percebe lucidamente a armadilha contida nesta exigência: o sacrifício demandado significa a negação mesma da verdadeira piedade – é, em realidade, um sacrifício ímpio (“*δυσσεβῆ*”: v. 219), impuro (“*ἄναγνον*”: 220) e profano (“*ἀνίερον*”: v. 220). Compreendendo as implicações desse sacrilégio, o coro concebe o consentimento de Agamêmnon como uma ousadia (*ὑβρις*) intolerável para a lucidez (cf. Torrano, 2018, p. 36). Na *ὑβρις* violadora do sagrado, reside a *ἄτη* – a Erronia – cuja influência sórdida abarca o frenesi apaixonado que leva o rei a cair em falta, causando assim a própria ruína.

O coro, então, expressa em termos poéticos o princípio da *ὑβρις* que gera *ὑβρις* como manifestação da *ἄτη*. A paixão frenética (“*παρακοπά*”: v. 222) de Agamêmnon aparece sob as formas de falta de caráter, de poluição religiosa e de fraqueza moral. A *ἄτη* é uma falta relacionada ao desvario da mente que conduz o transgressor à ruína – semanticamente tem a ver com a loucura. A *ἄτη* é paralela à *μανία ἀνόσιος* na medida em que também se trata de uma doença mental na qual o homem perde o bom senso, tornando-se um *ἁμαρτίνοος* – um demente. Conforme Vernant (1999, p. 36), essa loucura do erro – a *ἄτη* – assedia o indivíduo a partir de seu interior, penetrando-o como uma força divina maléfica. Dentro da perspectiva religiosa grega, o ato criminoso se apresenta como um ímpeto de poluição e loucura cuja proveniência é divina, manifestando-se no agente humano como um desvario de espírito.

Embora a tragédia *Agamêmnon* não apresente a *ὑβρις* e a *μανία* como categorias simétricas e sincrônicas, a ação representa um padrão segundo o qual a *ὑβρις sacrílega* leva o herói a ser afetado pela *ἄτη* que, semelhantemente à *μανία ἀνόσιος*, o conduz a transgredir freneticamente a ordem. Devido à correspondência no campo semântico e no campo da função, pode-se relacionar a *μανία ἀνόσιος* e a *ἄτη* como potências que agem similarmente para conduzir o herói *ὑβριστής* à ruína. No caso da ação trágica do *Agamêmnon*, a relação dionisiaca *ὑβρις/μανία* opera sob a forma transformada *ὑβρις/μανία:ἄτη*. Seguindo a tendência da estrutura dionisiaca, a *ὑβρις* e a *ἄτη* de Agamêmnon o direcionam ao *rompimento dos laços familiares* com a filha – não coincidentemente, a consequência específica da *ὑβρις* e da *μανία* sacrílegas praticadas no domínio de Dioniso.

Agamêmnon ousa ser o sacrificador da filha (“*θυτὴρ θυγατρός*”: v. 224-25) e a oferece como primícias dos navios (“*προτέλεια ναῶν*”: v. 227) – as primícias (*προτέλεια*) designam sacrifícios preliminares e, no caso aqui examinado, têm a função de favorecer a

partida dos navios para a guerra motivada pela mulher adúltera (v. 225-27). O sacrifício exigido pelos deuses, mas executado pela decisão paterna, se reveste da forma de um crime monstruoso (cf. Vernant, 1999, p. 43). O rei não somente aceita o sacrifício sacrílego como também o deseja com toda sua vontade. Essa tragédia mostra o herói sendo conduzido pelo destino a um ato terrível com o qual, não obstante, ele se compromete apaixonadamente.

O coro denuncia que a comunidade guerreira, liderada por Agamêmnon, pratica pouco do valor moral pio. O pai e os guerreiros nem mesmo consideraram as súplicas de Ifigênia por sua vida virginal (v. 228-30). De fato, a morte de Ifigênia é uma forte representação do que a violência da guerra significa para as mulheres. O destino da jovem foi decidido pelo pai que era, sobretudo, o general do exército grego. Embora a decisão tenha sido ponderada – testemunhamos o conflito e a dúvida de Agamêmnon – o resultado foi um ato consentido.

Depois de fazer a prece, como um verdadeiro sacerdote que lidera a imolação sacrificial, Agamêmnon orienta os servos acerca dos cuidados rituais e das precauções a serem tomadas, de modo que o sacrifício seja válido e, assim, angarie o favor de Ártemis. A filha virgem substituirá a cabra e, sendo a mais bela e valiosa oferta, aplacará os ventos tempestuosos, abrindo o caminho pelo mar (v. 231-34). Como Goldhill (2004, p. 62) assinala, o sacrifício, com sua observância cuidadosa das regras, forma uma instituição que ordena o derramamento de sangue e que estabelece a comunhão do grupo. É claro, então, que a performance adequada do sacrifício é uma expressão fundamental da participação do homem na ordem do cosmos. Mas o sacrifício de Ifigênia é um sacrifício corrupto que inverte precisamente a prática adequada do ritual. A virgem é tratada como uma cabra e sacrificada pelo pai. No ritual sacrificial convencional, atua-se a *comédia da inocência* que tem a função de mostrar que o animal consente com seu sacrifício: ao lançar um pouco de água e aspergir alguns grãos de cevada sobre o animal, ele é impelido a acenar a cabeça como sinal de seu consentimento. Ifigênia, ao contrário, vítima humana como é, é levada à força para o altar e a sua boca é amordaçada para que ela não lance uma impreciação contra o *oἶκος* paterno (v. 235-38). Não há festim que segue esse sacrifício, mas o coro recorda como a filha cantava o peão nos salões do pai durante os banquetes sacrificais (v. 239-47). O sacrifício de Ifigênia concretiza, exatamente, o que Calcas temia: “*sacrifício outro insólito impartilhável, inato artesão de rixas por não temer marido*” (v. 150-51).

Ifigênia foi oferecida como sacrifício de primícias (“*προτέλεια*”: v. 227) para consagrar a partida dos navios. As *προτέλεια*, que se referem também às ofertas preliminares

matrimoniais, aludem ao dolo do casamento prometido com Aquiles que atraiu Ifigênia a Áulis (cf. Zeitlin, 1965, p. 493). Esse sacrifício apenas nos lembra que Ifigênia era uma moça núbil e que, ao invés de oferecer as primícias de seu casamento, ela sinistramente se tornou a própria oferta de *προτέλεια*. Com efeito, as implícitas associações entre casamento e morte sacrificial configuram a razão de o *πάθος* de Ifigênia ser tão elevado. A jovem virgem que morre é a noiva do Hades – o paradigma mítico é Perséfone, deusa donzela que fez a descida forçada para unir-se com Hades. Como a núbil Perséfone, a virgem Ifigênia se submeteu à violência em nome de uma ordem dominada pela autoridade masculina. A tradição não hesitou em identificar o engajamento de Ifigênia no casamento com o ardil que a atraiu para o sacrifício (cf. Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, v. 128-40). Casamento e sacrifício são atos modelo da ordem civilizada, mas, no *Agamêmnon*, a combinação marca as contradições e as tensões dentro da ordem cultural. A troca de mulheres entre homens no casamento é, aqui, substituída pela troca de mulheres entre homens no sacrifício humano. As mulheres são as vítimas mais evidentes da amoralidade da guerra. Ao invés de atuar a favor da *manutenção dos laços familiares* entre pai e filha, Agamêmnon preferiu manter a reivindicação da comunidade masculina de guerreiros sobre a vida de Ifigênia.

Mas as “*artes de Calcas não são sem efeito*” (v. 249), e a consequência direta desse sacrifício horrendo é a incitação da cólera que não teme marido. O coro bem sabe, seguindo Torrano (2018, p. 37), que a Justiça tem seu pendor como o prato de uma balança, e o ato sacrificial de Agamêmnon é de natureza tal que a Justiça sobre ele pende e se fará conhecer (v. 250-52). Os prelúdios da Guerra de Troia dão vazão à traição, ao relaxamento da sede de sangue, e, assim, culminam na Lei de Talião. A violação dos laços familiares e a crueza do sacrifício humano foram praticadas pelo maior dos reis gregos. O impulso vingativo de Clitemnestra foi, então, incitado pela selvagem violação dos direitos da família perpetrada por Agamêmnon. Calcas, por sua parte, advertiu sobre a ameaça da tardia, mas nunca falha, justiça retributiva dos deuses.

O sofrimento da filha inocente, promovido por Agamêmnon, é o sintoma de um mundo às avessas no qual o heroísmo é deslocado para uma personagem cuja vida normalmente não teria contato com a honra heroica. Nesta tragédia, vê-se a transferência da honra heroica para a mulher. Ao invés de conservar certa medida de grandeza e de nobreza no seu protagonista masculino, o *Agamêmnon* toma uma visão mais problemática da natureza do herói e deixa nossa simpatia dividida. Esta tragédia combina o *πάθος* terrível de uma donzela com a violência da guerra. Nesta peça, uma heroína feminina maior desafiará o centro de

poder e de autoridade predominantemente masculino. Clitemnestra forçará o marido-rei a confrontar o valor que ele atribui aos laços familiares. A energia, o compromisso e a força da heroína ofuscam o protagonista masculino que, em todo caso, é tão ambíguo em suas virtudes que nos suscita simpatia dividida.

Não é fácil avaliar o grau de simpatia de Ésquilo em relação a Clitemnestra no *Agamêmnon*: ela não é completamente demonizada. Ela é o centro de emoções complexas e, como muitos personagens trágicos, luta numa crise que a ameaça com a destruição. Todo poeta trágico enfatiza a capacidade destrutiva da paixão feminina, mas os poetas são igualmente empáticos no que toca à violência, insensibilidade e amoralidade com as quais os personagens masculinos tratam as mulheres. Mesmo que a justiça de Clitemnestra seja horrível, ela se mostra mais nobre do que o sacrifício de Ifigênia, perpetrado por Agamêmnon. A intensidade da vingança materna segue da conexão da mulher com os filhos e com a parturição – e a exasperação de Clitemnestra está diretamente relacionada à participação do pai na morte sacrificial da própria filha (v. 1414-17).

Por certo, a dinâmica dionisíaca da ação trágica se faz ver na abrupta *reversão* da mulher de vítima para agente: a violência do reino marcial se move para o espaço interior do domínio feminino. As câmaras interiores do palácio argivo se provarão tão potencialmente mortais quanto o campo de batalha troiano. Uma das funções de Ifigênia é fazer essa *reversão* tão dura quanto possível, ao atuar o papel da jovem submetida à violência paterna – assim, ela introduz temas associados ao *οἶκος* que se tornarão importantes para o desenvolvimento da peça. Clitemnestra, por sua vez, será a agente inesperada da vingança retributiva – sua crueldade e indiferença lembrarão os feitos funestos tanto de Agamêmnon quanto de Atreu.

A vingança heroica de Clitemnestra será caracteristicamente feminina, seguindo o modo como a tragédia tende a construir o caráter feminino: tal vingança dependerá do dolo da mulher, a qual estaria sempre pronta para conspirar contra o homem. Ainda, a vingança terá sucesso porque é inesperada: ironicamente, a subestimação da mulher pelo homem é a melhor arma. A *reversão dionisíaca* do comportamento feminino, que passa da pacificidade para a violência repentina, emerge como um tipo funesto de justiça. E, uma vez relaxada, essa violência não pode ser contida. A dimensão de Dioniso contém um potencial para o comportamento feminino que os homens não conseguem suprimir. A lógica dionisíaca expressa que as mulheres podem relaxar a violência reprimida de sua vida emocional – e esse relaxamento toma a forma de uma violência súbita. Tal violência opera, primeiro, dentro do espaço doméstico do *οἶκος*, particularmente contra seus herdeiros masculinos. Tanto no

Agamêmnon quanto nas *Bacantes*, é notório que as mulheres são capazes de sustentar uma confrontação com a autoridade política e marcial da pólis. Em realidade, esse padrão, que representa personagens femininas revertendo e derrubando a ordem masculina do *oἶκος* e da pólis, pode ser observado em toda tragédia grega de Ésquilo e Sófocles a Eurípides.

O sacrifício de Ifigênia não é descrito. O coro relata os preparativos da imolação, mas, no momento em que a faca é posicionada na garganta da moça, se nega a dar detalhes da execução (v. 248). De todo modo, os anciãos não precisam dizer mais: as descrições das outras matanças (a aniquilação da lebre prenhe e o próprio assassinato futuro de Agamêmnon) nos fornecem uma noção de como Ifigênia deve ter encontrado o seu fim (cf. Zeitlin, 1965, p. 489).

Na parte inicial do *Agamêmnon*, a situação é configurada pela demanda de Ártemis. O sacrifício pervertido significa mais do que uma exigência da deusa por sangue humano: em verdade, é o reflexo de um mundo humano corrompido. A reclamação de Ártemis notadamente vai de encontro com a natureza moral de Agamêmnon. O modo como ele compreende a intervenção da deusa – “*o sacrifício de cessar-vento e o virgíneo sangue, desejá-los com superfurioso furor, é lícito, pois que bem seja!*” (v. 214-17) – é muito mais a manifestação de seu caráter individual do que uma tentativa de se submeter piamente aos desígnios divinos. Ésquilo usa os deuses para abordar os problemas da ordem moral e para revelar o caráter humano: homens mostram o que eles são na forma como eles se relacionam com os deuses.

Agamêmnon viu o aspecto prático de sua escolha, mas subestimou os poderes divinos por trás dela: ele se fez cego e surdo para aquilo que os ventos advertiam sobre os desígnios divinos. Enquanto ventos favoráveis trazem saúde e prosperidade – indicativos do estado de harmonia do homem com os deuses –, ventos tempestuosos são sinais de alguma desordem na relação do homem com os deuses e com a natureza (cf. Zeitlin, 1965, pp. 500-01). O *μίασμα* – a mácula do derramamento de sangue – é uma poluição que pode até mesmo infectar a natureza. Os deuses, por sua vez, constituem a fonte de cura para a poluição, e os sacrifícios costumam fornecer a purificação adequada. Mas o assassinato sacrificial não é, de modo algum, a solução dos males. O sacrifício pervertido apenas salienta a *ἀσέβεια* em direção aos deuses, a ausência de apropriada comunhão com os deuses e a negação do ritual convencional.

Em sua função ritual, o sacrifício de Ifigênia teve o propósito de restabelecer a relação entre deuses e homens, e, assim, de garantir a vitória dos aqueus na guerra. Mas

efetivamente este sacrifício deixou uma mácula destrutiva em Agamêmnon. O rei tratou a filha como uma besta sacrificada para a deusa dos animais selvagens e da caça. O ritual sacrificial desviou para seu efeito oposto: as Erínias vingadoras passaram a perseguir Agamêmnon porque a vítima congênere devia ser apaziguada. O ultraje do ato sacrificial, então, se expandiu para a ordem cósmica como um todo: a lareira familiar se contaminou com o sangue derramado da filha; e o sacrifício colapsou de uma vez por todas a mediação civilizada entre deuses e homens – a oferta que deveria se mover para cima, a fim de propiciar *χάρις*, escorreu para baixo com o sangue derramado de Ifigênia. Depois que Agamêmnon imolou a própria filha, ele não pôde mais evitar os desastres em andamento. Ele será obrigado a cruzar o trágico caminho da aprendizagem de seus próprios limites humanos. Do ponto de vista da necessidade da Guerra, o sacrifício de Ifigênia pode ser justificado, mas as suas implicações para a ordem cósmica mais ampla permanecem para serem resolvidas.

Depois de tudo, como Zeitlin (1965, p. 498) assinala, sacrifício que não é sacrifício é essencialmente uma perversão sacrílega. Assassinato visto como sacrifício, além de configurar uma regressão atávica à *bestialidade*, constitui uma profanação da comunicação com os deuses. Agamêmnon pode até acreditar que o ato foi permitido pelos deuses, mas o fato é que o sacrifício humano denuncia o *ἔθος* corrompido da casa de Atreu. Essa impiedade se concretiza na *reversão* das relações familiares: os *φίλοι* se convertem em *ἐχθροί* (inimigos)²⁹⁹.

A tragédia *Agamêmnon*, conforme Goldhill (2004, p. 25), mostra claramente como a ação de tomar vingança conduz o justiceiro a um ato de transgressão. A narrativa expressa, de acordo com Zeitlin (1965, p. 482), como a vingança justificada por uma *ῥβρις* leva o próprio vingador à *ῥβρις*. Os Atridas estão justificados em sua ira pela perda de Helena, mas eles não estão tão justificados assim na destruição de Troia, já que eles foram enviados contra Páris, somente. E, de fato, eles estão ainda menos justificados no sacrifício de Ifigênia. Nesta tragédia, ainda com Zeitlin (1965, p. 495), é característico que os *ῥβρισται* pensem que a lei de retribuição não se aplica a eles porque seus atos seriam atos de justiça legítima. É provável que o *δικηφόρος* – o agente da vingança divina – veja seu ato de matança como sacrifício porque o sacrifício implica um ato bem motivado e propício, merecendo um retorno não de punição, mas de benção.

Como Goldhill (2004, pp. 24-25) bem observa, o *Agamêmnon* é norteado por um padrão narrativo de vingança. Dentro da perspectiva da ideologia arcaica, a vingança é uma

²⁹⁹ Designa aqueles que estão fora dos laços afetivos e institucionais que unem os *φίλοι*. O *ἐχθρός* é o inimigo, é o outro odiado. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *ἐχθρός*, *ἄ*, *ὄν*.

norma social. Consequentemente, nesta tragédia, a narrativa de vingança é usada para explorar as noções mais amplas de *justiça* e de *transgressão* – as quais, por sua vez, integram o próprio sentido ambíguo da noção de vingança. O foco da peça, sobre as práticas de retaliação dentro de um único *oἶκος*, conduz para a catástrofe do *rompimento dos laços familiares*. A estrutura da ação trágica vincula esse padrão de vingança com um padrão de *reversão* segundo o qual o próprio ato de tomar vingança transforma o justiceiro num transgressor elegível para sofrer retaliação. A preocupação com a vingança, então, possibilita uma apreciação crítica acerca da punição e da justiça – as próprias dinâmicas da *ordem social* arcaica.

Sendo assim, ainda com Goldhill (2004, p. 28), os vingadores vinculam seu ato retaliatório às concepções mais amplas de justiça e de norma social: eles fazem isso ao conceber a vingança como *δίκη*. A acepção do termo *δίκη* abrange desde as noções de “justiça” e “direito”, “retribuição” e “punição”, até os sentidos jurídicos de “tribunal” e “processo judicial”. *Δίκη* é um termo fundamental para a expressão da *ordem* na medida em que: (i) indica a organização ordenada da sociedade; (ii) delinea a ação justa para os homens; e (iii) dá nome à instituição destinada a regular a manutenção da ordem. No *Agamêmnon*, a palavra *δίκη* é usada obsessivamente para qualificar os atos de vingança como atos de *manutenção da ordem*. Por exemplo, Páris é descrito como um homem que chutou o altar de *Δίκη*³⁰⁰ (v. 382-83); por isso, a punição vem de Zeus que traz *δίκη* (v. 525-26). Agamêmnon vê si mesmo como agente de *δίκη* tanto no sacrifício de Ifigênia quanto na destruição de Troia (v. 214-17; 813). Clitemnestra, por sua vez, vê si mesma como agente de *δίκη* na destruição de Agamêmnon (v. 1432). Como esta tragédia repetidamente reitera, a ordem de Zeus também se explicita por meio da justiça. Evidentemente, enquanto aspectos da ordem de Zeus, *σωφροσύνη* e *δίκη* se dão a conhecer por quem as sofre. Dado que a “*Justiça impõe que a saibam os que a sofrem*” (v. 250-51), o terrível sofrimento da conflagração de Troia revela o selo do decreto de Zeus: os gregos e os troianos, sim, podem dar a conhecer o sentido da ordem de Zeus. Nessa experiência violentíssima, que trouxe consequências funestas para ambos os lados, inscreveram-se os vestígios dos desígnios divinos.

³⁰⁰ O nome próprio *Δίκη* designa a deusa Justiça, filha da união entre Zeus e *Θέμις*. Junto de suas irmãs *Εὐνομίην* (Equidade) e *Εἰρήνην* (Paz), *Δίκη* integra o trio das deusas *Ἥρας* (Estações). As *Ἥρας* tinham a função de ordenar a relação entre os homens, a distribuição dos bens sociais e as forças produtivas da natureza (cf. Torrano, 2007, p. 62). Como Torrano (2007, p. 62) assinala, os nomes das três deusas evidenciam como o pensamento mítico arcaico apreendia como uma única Ordem a ordem política, social, natural e temporal. Cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 901-06.

No *Agamêmnon*, como Goldhill (2004, p. 29) assinala, obviamente impera a lei da *δίκη* como retribuição e não como justiça restaurativa – isso significa que as faltas cometidas devem ter sua vingança violenta. O rei concebe que uma guerra motivada por uma mulher adúltera é legítima: essa é sua concepção de justiça. E essa concepção é compartilhada por Zeus que protege os direitos da hospitalidade. Mas o domínio da ordem de Zeus é vasto, e ele protege os laços familiares sob o aspecto de Zeus *Ἐρκεῖος* e, inclusive, protege os laços de sangue sob o aspecto de Zeus *Ἐόναιμον* (cf. Sófocles, *Antígona*, v. 659). Assim, para propiciar a guerra, Agamêmnon necessariamente comete uma violação terrível contra a ordem de Zeus, o *mantenedor dos laços familiares*. A justiça de Zeus, quando se voltar contra Agamêmnon, passará, desta vez, por Clitemnestra (cf. Vernant, 1999, p. 44). No duplo vínculo trágico não existe saída: as Erínias destroem os assassinos e os deuses não ignoram a glória injusta. A óbvia implicação de tal ação intrincada é que a concepção arcaica de justiça como retribuição não funciona, embora seja a presente vontade de Zeus. A retribuição violenta e sanguinária se repete – *δίκη* confronta *δίκη* –, e esse ciclo vicioso conduz para o completo colapso da ordem social. A *ἀνάγκη* da justiça arcaica é *ὕβρις* – e, por isso, essa ainda não é uma justiça civilizada. Será só nas *Eumênides* que Zeus substituirá a violência e a confusão da *δίκη* arcaica pela razão e mediação da *δίκη* legal (cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 797-99) – um movimento que parte da vendeta para a ordem da pólis e suas instituições.

A Guerra de Troia é um *tópos* que nos faz refletir sobre o sentido ambíguo da justiça. Conforme Zeitlin (2009, pp. 711-12), por causa da *ὕβρις* dos troianos que se recusaram a devolver Helena, Troia se tornou um não lugar: seus muros foram violados; sua cidadela fortificada foi destruída; seus templos e altares foram profanados; seus habitantes mortos ou arrasados à escravidão – tudo isso para compensar o ultraje às leis de Zeus *Ξένιος*. Como cumprimento da justiça divina, a vitória dos gregos sobre os troianos poderia funcionar como sinal da vitória da *ordem* sobre a *transgressão*. Mas a tradição nos conta que, na execução da justiça retributiva, os gregos cometeram *ὕβρις* ou coisa pior. Os vitoriosos praticaram atos de violência que constituíram ofensas diretas aos deuses: o velho rei Príamo foi assassinado sobre o altar de Zeus *Ἐρκεῖος* (cf. Pseudo-Apolodoro, *Epítome*, V. 21-22), o soberano dos deuses em seu aspecto de protetor da casa e da família; a princesa Cassandra foi estuprada no templo de Atena (cf. Eurípides, *As Troianas*, v. 69-71); o filho de Heitor, Astíanax, foi arremessado das muralhas (cf. Eurípides, *As Troianas*, v. 920-27; 945-90); a princesa Polixena foi sacrificada por exigência do fantasma de Aquiles (cf. Eurípides, *Hécuba*, v. 35-44). Como Poseidon tristemente ressaltou, a desolação *ὕβριστης* de Troia foi

marcada pela falta de reverência aos deuses (cf. Eurípides, *As Troianas*, v. 25-30). Muito embora a ofensiva grega contra os troianos tenha sido justa, a princípio, todo testemunho literário e artístico³⁰¹ que temos expressa que o comportamento dos gregos foi excessivo e nada exemplar.

Primeiro episódio. O primeiro episódio se inicia com a “*presença imperiosa da Rainha Clitemnestra*” (TORRANO, 2018, p. 39). Na ausência do marido-rei, ela se apresenta como a mulher no comando, mas suas reais intenções são fazer dessa regência permanente – por isso, ela assume a função de um *τύραννος*³⁰² político (cf. Zeitlin, 1978, p. 153). O corifeu a recebe com reverência, reconhecendo a autoridade da mulher que detém o poder (v. 258). No entanto, como Torrano (2018, p. 39) assinala, não há, nessa saudação respeitosa, nenhuma estima pessoal – isso é antes descartado pela explícita justificativa da reverência: “(...) *pois é justo honrar a mulher do rei quando o trono está ermo de homem*” (v. 259-60). Em outras palavras, a falta do homem é a única razão para que a autoridade de Clitemnestra seja considerada. A rainha parece não se importar com as motivações do coro para acatar a sua autoridade. Independentemente da opinião do coro, é ela quem está exercendo o poder do *βασιλεύς*, manipulando, inclusive, o grau de interferência dos anciãos nos casos da cidade – o que ficará claro mais adiante. Ao invés de mostrar-se insultada, Clitemnestra consente modestamente com a acolhida (v. 264-65) – em verdade, essa aparente modéstia significa a sua dissimulação persuasiva para não levantar suspeitas.

Clitemnestra começa dando as boas novas aos anciãos: “*os argivos capturaram o país de Príamo*” (v. 267). Tal notícia é recebida com surpresa e incredulidade pelo coro (v. 268) que insiste em considerar as palavras de Clitemnestra como triviais e não confiáveis (cf. McClure, 1999, p. 74). O coro, então, demanda provas (v. 272). Quando a rainha responde

³⁰¹ Ver a ânfora funerária de Mykonos, datada no segundo quarto do século VII a.C. (por volta de 670 a.C.). A ânfora traz a representação mais antiga da Queda de Troia, e suas imagens descrevem, em sucessão temporal, as cenas da tomada da cidadela (cf. Imagem 1). No pescoço da ânfora, vê-se a representação do desembarque dos aqueus a partir do cavalo de madeira (cf. Imagens 2 a-b). No corpo da ânfora, vê-se imagens impressionantes da violência que assolou a população troiana, desavisada e desprotegida do ataque furtivo. Essas cenas retratam, principalmente, o assassinato brutal de crianças diante de suas mães que imploram pela vida dos filhos (cf. Imagens 3 a-c). Vê-se também a cena de uma mulher de véu sendo assediada por um soldado armado com espada (cf. Imagem 4). Costuma-se considerar que tal cena se refere a Cassandra que foi estuprada por Ájax, o Lócrida, no templo de Atena. As imagens desta ânfora são surpreendentes, sobretudo, por causa do realismo cru com o qual se representa a brutalidade grega contra os troianos. A ânfora pertence ao Museu Arqueológico de Mykonos. As imagens descritas podem ser apreciadas no Anexo deste trabalho. As fotos da ânfora são cortesia do Museu Arqueológico de Mykonos que, na ocasião de visita ao museu, permitiu a captura das fotos. Acesso em 22 de junho de 2022 às 15h26min.

³⁰² Governante absoluto cujo poder não é limitado por leis. O tirano é um regente cuja soberania não provém dos direitos hereditários da família governante – neste sentido, o *τύραννος* se distingue do *βασιλεύς*. O tirano se eleva à condição de chefe de Estado, valendo-se de golpe político ou de movimentos populares. Cf. Chantraine, 1999, s.v. *τύραννος*.

que há indícios “*sem dolo de Deus*” (v. 273) que confirmam a notícia, os anciãos procuram assegurar que esses testemunhos não se sustentam em “*visões de sonhos*” (v. 274) ou em rumores não substantiados (v. 276) – aqui, o coro claramente levanta dúvidas sobre a credibilidade do discurso feminino. Na perspectiva do coro, a mente da mulher seria facilmente persuadida ou muito persuasível (cf. Foley, 2001, p. 207). Clitemnestra, por sua vez, marca seu distanciamento dos discursos femininos banais com certo aborrecimento: “*criticaste meu discernimento como se eu fosse uma mera garota*”³⁰³ (v. 277). Com efeito, o coro reiteradamente levantará dúvidas sobre a capacidade racional e a estabilidade emocional das mulheres, de modo a evocar as percepções ideológicas da Atenas Clássica acerca do gênero feminino. Clitemnestra, de maneira oposta, repetidamente desafiará os preconceitos do coro sobre a autoridade da fala e do discernimento femininos. Por retratar Clitemnestra usufruindo da prerrogativa masculina da *παρρησία*³⁰⁴, a tragédia, de fato, sinaliza uma incongruência entre o gênero da rainha e as suas atividades verbais – uma discrepância que denuncia o controle que ela mantém sobre seus interlocutores masculinos e a habilidade que ela detém para atuar diferentes papéis segundo seus objetivos retóricos (cf. McClure, 1999, p. 74).

Dado que Troia teria sido capturada na noite anterior, o coro questiona como seria possível a notícia chegar tão rapidamente a Argos (v. 279-80). Clitemnestra, então, esclarece que o veloz mensageiro foi o fogo de Hefesto. Ao explicar o mecanismo sinalizador dos faróis, a rainha ousadamente proclama a sua autoridade intelectual e verbal (cf. McClure, 1999, p. 74). Como Bierl (2017, p. 538) assinala, Clitemnestra orgulhosamente apresenta a sua estratégica invenção técnica: ela estabeleceu um refinado sistema de faróis que, por revezamento, carrega a mensagem lampejante de posto a posto (v. 312-14). Assim, ela soube da queda de Troia e do retorno de Agamêmnon. O engenho foi configurado, conforme Torrano (2018, p. 40), em três tríades de faróis. “*A primeira tríade reúne o monte Ida, ao sul de Troia, donde Hefesto emite a mensagem, a pedra de Hermes, na ilha de Lemno, e o monte Atos, consagrado a Zeus na Trácia* (v. 283-85)” (TORRANO, 2018, p. 40). Esse primeiro conjunto tem implicações sinistras: a menção a Lemnos traz à mente as mulheres lemnianas que mataram seus maridos (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 631-34).

A segunda tríade coliga o mirante do Macisto (identificado por escoliasta com a montanha da Eubeia), o monte Messápico na Beócia, e o monte Citéron junto a Tebas (v. 286-301). A terceira tríade reúne o monte das cabras

³⁰³ “*παιδὸς νέας ὥς κάρτ’ ἐμωμήσω φρένας*” (v. 277). Minha tradução.

³⁰⁴ Na democracia ateniense, referia-se ao direito da fala pública, exclusivo a homens adultos cidadãos. Mulheres, estrangeiros e escravos não usufruíam dessa prerrogativa (cf. McClure, 1999, p. 3).

errantes (identificável com Geraneia, cadeia montanhosa da Megárida), o monte Aracneu, na Argólida, e, enfim, o teto dos Atridas (v. 302-11). (TORRANO, 2018, p. 40).

Com efeito, consoante Bierl (2017, p. 538), tal dispositivo técnico, descrito juntamente com o catálogo orográfico, demonstra que a inteligência de Clitemnestra supera as expectativas. A exposição articulada da rainha impressiona o coro que confessa que seria prazeroso ouvi-la falar mais uma vez da instalação dos dispositivos (v. 318-19). A habilidade discursiva de Clitemnestra faz com que o coro, anteriormente cheio de implicâncias, dê graças ao brilhantismo retórico e à arguta inteligência da mulher no poder. Mas Clitemnestra não é só a embaixadora de boas notícias. Agora, ela instila nos anciãos a suspeita de que Agamêmnon e o exército podem ter caído em *ὑβρις*.

Corroborada pelo sinal dos faróis, Clitemnestra logra provar que os argivos capturaram Troia. Doravante, valendo-se apenas de sua habilidade retórica, a rainha discorrerá acerca da cidade recém-capturada e do futuro próximo da armada argiva. Conhecendo bem as propensões excessivas do marido-general, Clitemnestra dá a entender que, sob a liderança de Agamêmnon, o exército teria sido guiado pela *ὑβρις*. Assim a rainha descreve, conforme Torrano (2018, pp. 40-41), os primeiros momentos da cidade capturada: gritos de pranto e de júbilo se misturam (v. 321-25); e o fim das fadigas e dos perigos para os vencedores se contrapõe ao fim das alegrias e da liberdade para os vencidos (v. 326-37). Somente o temor aos deuses tutelares e o respeito aos templos sagrados de Troia poderiam preservar o exército argivo de ser assolado, no retorno ao lar, por calamidades provenientes da ira divina (v. 338-44). Com esse vaticínio, em que a rainha expressa piedade religiosa, Clitemnestra introduz outro prognóstico: mesmo que o exército retorne sem ofensa aos deuses, paira ainda a ameaça do suplício dos mortos que pode suscitar males adicionais (v. 345-47). Aqui, Clitemnestra faz referência ao suplício de sua filha Ifigênia, como ficará claro mais adiante (v. 1415-18; 1431-33). Falseando votos de que “*prevaleça o bem*” (v. 349), a rainha finge estar do lado do coro, mas parece prever que seus votos não se tornarão realidade. Clitemnestra sabe que o comportamento humano obedece às suas disposições de caráter: depois da vitória na Guerra, pela qual Agamêmnon sacrificou tudo, é difícil resistir à pilhagem gananciosa (v. 341-42). Desejo ímpio é a força que converte homens em *ὑβρισται*. Desejo por possuir mais, por ganhar mais riqueza, conduz ao comportamento injusto e à guerra (cf. Bierl, 2017, p. 539). Como o coro reconhecerá, mais adiante, Ares é o banqueiro carníface que troca corpos mortos por ouro (v. 437) – este é o resultado inevitável do desejo de enriquecimento pela guerra.

Como Goldhill (2004, p. 50) assinala, essa cena mostra a notável capacidade de Clitemnestra para persuadir homens. O coro é levado a acreditar no que a rainha quer que ele acredite – a saber, que Agamêmnon e o exército teriam cometido faltas que justificam os males que cairão sobre eles. Ainda que Clitemnestra tenha fornecido um relato conjectural, os anciãos ficam completamente convencidos e chegam a louvá-la: “*mulher, falas prudente qual prudente homem*” (v. 351). O coro admite que a fala prudente da rainha tem as tonalidades de um discurso masculino totalmente crível: “*eu ouvi de ti confiáveis indícios e estou pronto a orar piamente aos deuses*” (v. 352-53).

Embora tenha acabado de elogiar a fala racional e masculina de Clitemnestra, o coro voltará a depreciá-la no epodo do primeiro estásimo (v. 475-87). Notícias relatadas por mulheres – afirma o coro – são rumores não confiáveis: “*crédulo demais o gênero feminino vai a rápido passo; mas, com rápido fim, cantada por mulher, perece a glória*” (v. 485-87). Essa declaração gnômica, consoante McClure (1999, p. 75), atribui tanto a credulidade quanto a tagarelice às mulheres que espalhariam boatos facilmente convencidas pelas aparências. Assim o coro derroga o discurso feminino como se fosse trivial e sem autoridade. Na persistência em desprestigiar Clitemnestra, o coro expõe, no entanto, a sua própria vulnerabilidade ante o gênero feminino, uma vez que os anciãos não se atêm à habilidade da rainha para o engano – a qualidade feminina estereotipada que mais se aplica à rainha. Em realidade, por meio das críticas do coro, o *Agamêmnon* marca a separação das esferas discursivas de homens e de mulheres, mas, por meio da atuação de Clitemnestra, mostra como a fala feminina se infiltra no domínio masculino, particularmente valendo-se do engano e da persuasão. Assim, manifesta-se a relação *mulher transgressora: potencial subversivo da persuasão*.

“*Clitemnestra, de fato, domina o Agamêmnon*”³⁰⁵ (GOLDHILL, 2004, p. 35). A rainha é concebida como uma *mulher transgressora* principalmente em razão de sua linguagem e de seu comportamento sexual autônomos. Como já foi assinalado ao longo deste estudo, na democracia ateniense, havia poucas funções públicas para as mulheres. A despeito da participação de mulheres em certas cerimônias religiosas, conforme Goldhill (2004, p. 35), nem a Assembleia nem o tribunal permitiam que elas falassem em público. Por consequência, as mulheres eram constantemente vinculadas ao espaço interior, privado e não visto. O simples fato de uma mulher falar em público, fora do contexto religioso controlado, já era o sinal gritante de uma mulher “fora do lugar”. Na função que lhe cabe na tragédia grega – a da

³⁰⁵ Minha tradução (inglês-português).

mulher transgressora –, Clitemnestra atua esse desvio integralmente. Ela não somente aparece dominando a peça como a oradora principal, mas também usa o engano, a persuasão e a astúcia – a manipulação da linguagem – como instrumentos de sua dominação. É um lugar comum, no pensamento ideológico grego, que a mulher seja associada a linguagem corrupta ou a tipos de discurso especialmente privilegiados, como a profecia. Clitemnestra, no que lhe concerne, leva ao extremo o poder feminino associado ao mau uso das palavras.

Como já se viu, a tradição vincula o discurso enganador às mulheres desde Hesíodo, pelo menos. O mito hesiódico de Pandora nos conta que a primeira integrante do γένος γυναικῶν teria sido dotada com a linguagem falsa e ardilosa justamente para ludibriar os homens e, assim, trazer sofrimento a eles. Uma concepção similar, seguindo McClure (1999, pp. 27-28), predomina no drama ateniense onde *outsiders*, particularmente mulheres e escravos, são retratados como hábeis em controlar o discurso masculino dominante. Por representar mulheres retoricamente proficientes, que usam suas habilidades para subverter a ordem patriarcal, a tragédia parece explorar a ansiedade dos homens cidadãos em relação ao poder transmitido e consolidado por meio do discurso. Retórica persuasiva se torna um instrumento perigoso e poderoso nas mãos de mulheres que se movem além de seu baixo prestígio social, perseguindo posições de autoridade política.

No drama ateniense, as três virtudes cardinais prescritas para as mulheres são o silêncio, o autocontrole sexual e a domesticidade passiva – a virtude que garante as outras duas (cf. McClure, 1999, p. 25). Apesar de ser uma mulher casada, Clitemnestra, *mulher transgressora* que é, se expressa como uma mulher sexualmente corrupta. A liberdade de fala, que a rainha desfruta diante de homens, era um comportamento atribuído às cortesãs e prostitutas na Atenas Clássica. Como McClure (1999, pp. 23-24) assinala, a despeito da norma que promulgava o silêncio e a reclusão para as mulheres, as cortesãs e as prostitutas parecem ter sido desobrigadas dessa regra que governava a vida das “senhoras respeitáveis”. O exemplo histórico mais famoso é o da hetaira Neera, cuja presença física em seu próprio julgamento é repetidamente apontada por Apolodoro, valendo-se de pronomes dêíticos (cf. Demóstenes, *Contra Neera*, 59.44, 50, 64, 115). Em razão da exigência do ofício, as hetairas tinham maior interação com homens e, conseqüentemente, se engajavam em contextos verbais mais variados, como evidenciado pela cortesã Alce no discurso de Iseu (*Filoctemão*, 6.17, 19-21). Por isso, nas fontes literárias atenienses, as hetairas costumam ser retratadas como retoricamente proficientes – não surpreendentemente, portanto, essas fontes vinculam a habilidade retórica das hetairas ao seu *status* sexual. A hetaira persuasiva, sedutora no corpo e

na fala, personificava, na imaginação grega, a forte associação entre persuasão e erotismo. Para Aristófanes, por exemplo, a cortesã que fala serve como metáfora da corrupção política e da desordem social (cf. *Tesmoforiantes*, v. 805; *Vespas*, v. 1015-35; *Paz*, v. 739-59). Representando prostitutas como retoricamente habilidosas, a tradição literária reiteradamente marca a fala pública das mulheres e sua presença diante de homens como um sinal de licença sexual.

Pela participação em Afrodite, deusa escoltada pela divina *Ἀπάτη* (o Engano Sedutor), e pela participação em Persuasão, o *γένος γυναικῶν* teria sido dotado com uma linguagem erótica e eloquente³⁰⁶. Isso não significa que só as mulheres usariam a linguagem persuasiva e que os homens não se valeriam dos discursos ludibriosos. Mas, na concepção da tradição literária, a suposta susceptibilidade das mulheres ao desejo (*ἔρως*) as tornaria culturalmente mais propensas à persuasão sedutora. Afrodite e Persuasão estariam na mente e nos lábios das mulheres. Clitemnestra, no que lhe diz respeito, bem sabe que as palavras possuem um irresistível poder para subjugar os homens. Assim, quando estiver frente a frente com Agamêmnon, a persuasão sedutora da rainha aguçarà ainda mais o desejo ímpio do marido. O discurso íntimo da esposa, eroticamente carregado, suplantará o discurso masculino cívico e racional.

O mau uso das palavras, portanto, aponta para o comportamento erótico e adúltero de Clitemnestra. Do mesmo modo que a linguagem persuasiva é perigosa para a estabilidade da ordem, conforme Goldhill (2004, p. 35), o adultério é percebido como uma ameaça social que tem implicações para todo o conjunto da sociedade. Consequentemente, o adultério de Helena não é somente o quadro de fundo da ausência de Agamêmnon, mas também é o paradigma que ilumina o próprio comportamento de sua irmã, Clitemnestra. Em realidade, a associação ideológica da mulher com o interior da casa é concebida como uma resposta necessária à suposta lascívia feminina que conduz ao adultério. Na medida em que a função social básica da mulher era gerar herdeiros masculinos para o *οἶκος* do marido, o adultério era considerado como uma falta grave. Esperava-se, pois, que as mulheres “respeitáveis” fossem castas acima de tudo, mantendo-se confinadas no interior da casa o tanto quanto possível (cf. Foley, 2004, p. 130). A persistente associação das mulheres com a fala enganadora e com a lascívia obviamente implica que elas deteriam um poder na esfera reprodutiva: dado que os homens não podiam saber, com certeza, a verdade sobre a paternidade de seus herdeiros, as mulheres – as únicas que verdadeiramente sabiam quem era o pai de seus filhos – podiam

³⁰⁶ Ver página 194 deste estudo.

valer-se do engano (cf. McClure, 1999, p. 27). Mas, efetivamente, a tragédia aborda uma questão ainda maior do que o poder das mulheres na esfera reprodutiva. Em razão de representar mulheres que empregam a persuasão à serviço do autointeresse e da busca por *ἔπος*, o drama trágico associa ainda mais o gênero feminino com os princípios que destroem a pólis patriarcal. O mau uso da linguagem e da sexualidade, por parte das mulheres, ameaça a posição social dos homens: a patriarquia requer o controle de suas mulheres (cf. Goldhill, 2004, p. 36).

Como Foley (2001, p. 201) assinala, Clitemnestra é a mais infame das esposas trágicas porque combina o adultério com o assassinato do marido – as maiores ameaças que uma mulher é capaz no sistema cultural grego. É importante notar que, no *Agamêmnon*, toda ação é consequência do comportamento adúltero feminino que abarca o motivo da profanação do casamento e da família. A primeira profanação do laço matrimonial é realizada por Helena, e desencadeia a Guerra de Troia. Depois, há a profanação do próprio rito de casamento no sacrifício da núbil Ifigênia. A última profanação da união marital é realizada por Clitemnestra que assassina o marido-rei. Não se pode esquecer, a propósito, do adultério de Aérope que levou Atreu a assassinar os filhos que a esposa teve com Tiestes. Todas essas profanações do casamento têm como consequência direta o *rompimento dos laços familiares* e a instauração da *reversão da ordem*.

A tragédia grega, conforme Foley (2004, pp. 156-57), tem uma clara obsessão pelas crises e contradições culturais. Mulheres cometem adultério e sacrificam a herança familiar para obter *ἔπος* e *κράτος*. Homens sacrificam suas famílias por *κλέος*. Mulheres portam vícios masculinos e homens portam vícios e limitações femininos. Homens tomam vantagem de sua autoridade política. Mulheres pervertem suas funções sociais e religiosas para realizar transgressão e causar anarquia. Os limites entre família e Estado se tornam ofuscados espacialmente e ideologicamente. A situação de *reversão da ordem* instaurada pela *mulher transgressora* é bem delineada no *Agamêmnon*: Clitemnestra não somente subverte as funções da mulher no *οἶκος* como também perverte o sacrifício aos deuses para destruir o marido. Agamêmnon, por sua vez, sacrifica a filha e os jovens de Argos, pervertendo a piedade religiosa em proveito da vitória na guerra.

Considerando as conjecturas de Clitemnestra acerca do comportamento dos argivos em Troia, o coro, no primeiro estásimo (v. 355-474), canta a ofensa aos deuses e os perigos da opulência. A canção começa com uma nota de triunfo e termina com uma nota de desastre. A campanha em Troia é concebida como uma justa punição infligida a Páris por

Zeus *Ξένιος* (v. 362-69). Entretanto, no decurso do estásimo, vê-se outro aspecto dessa justiça. Ao invés de muitos guerreiros vitoriosos retornarem com vida, os jovens soldados retornam em urnas, vítimas lamentadas da guerra (v. 440-48). Uma dor recusadora se volta “*contra justiceiros Atridas*” (v. 450-51). Quando é dito que os deuses não ignoram os assassinos de multidão e a glória injusta (v. 461-66), pensa-se no conquistador que retorna, o rei. É curioso que os próprios conselheiros leais de Agamêmnon concordem com a opinião de Clitemnestra de que o rei é um afortunado sem justiça (v. 464). Agamêmnon deverá ser golpeado por Zeus – o mesmo Zeus que, enquanto protetor da hospitalidade, quis que Troia fosse destruída. As duas concepções contrárias da justiça divina estão justapostas na canção coral.

O cerco de Troia é descrito segundo o ponto de vista divino e, assim, os deuses aparecem como autores da captura. A terrível deusa Noite lança sobre as torres de Troia grande rede, de onde nem homem nem criança podem escapar (v. 355-61). Como Torrano (2018, p. 42) assinala, Zeus *Ξένιος* se serve do mesmo recurso praticado pelo transgressor (v. 362-66): “*contra o arqueiro Alexandre, que desonra a mesa hóspede, estende o arco e no tempo certo atinge o alvo*” (TORRANO, 2018, p. 42). Zeus Olímpico e Noite Ctônica se associam na captura de Troia, muito embora a ação do primeiro seja punitiva e a da segunda seja aniquiladora. Assim como o festim da águia negra significa uma caça monstruosa, a intervenção de Noite indica que o cerco de Troia consiste numa caça cruenta. Troia aprisionada na rede de Noite, capturada antes da execução – o vocabulário que descreve o cerco é o da caça (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 114). O próprio Agamêmnon admitirá, mais adiante, que a tomada de Troia foi *ὑπερκότους* – isto é, excessivamente cruel, sem proporção ao rapto de Helena (v. 822). Clitemnestra já havia sugerido cinicamente que uma guerra que não respeita a terra vencida se torna uma guerra perigosa para os vencedores. Os guerreiros argivos venceram a Guerra, mas num combate astucioso e noturno, “*coisa contrária à moral grega da batalha*” (VIDAL-NAQUET, 1999, p. 113). De fato, seguindo Vidal-Naquet (1999, p. 235), a aferição dos valores guerreiros é estranha no *Agamêmnon*: parte de Clitemnestra a apreciação do comportamento adequado a um exército valente, mas ainda reverente aos deuses do inimigo.

A guerra é um empreendimento inerentemente violento. E os troianos sabiam quão brutal seria seu destino se eles caíssem nas mãos dos gregos (*Ilíada*, XXII, v. 59-71; XXIV, 725-39). Mesmo assim, é evidente que os gregos, ávidos por espólios maiores do que o justo (v. 376-77), extrapolaram os limites do bom senso. O coro vê o crime de Páris como

expressão da opulência de sua pátria, mas também reconhece a opulência devastadora dos justiceiros. “*E assim se percebem a similaridade e equivalência entre o crime punido e os atos de quem o pune, subtendido não dito que é de esperar para quem puniu a mesma punição imposta a quem perpetrou o crime*” (TORRANO, 2018, p. 89). Uma vez que a *σωφροσύνη* orienta os mortais a não exceder a justa medida, é esperado que os deuses se ocupem de punir aqueles que conspurcam a “*graça do intocável*” (v. 372). Sabe-se que o homem que persegue a ousadia excessiva desperta a *ἄρη* (v. 374-78), a ruína enviada pelos deuses. “*Essa ousadia temerária e sem limites, causa de ruína, irrompe de aspirações maiores que a justiça, e de ardores que suplantam o que é para mortais o melhor*” (TORRANO, 2018, p. 43). O coro prevê o destino funesto de Agamêmnon que, semelhantemente a Páris, será capturado por essa rede de forças ruinosas (o desejo injusto, a opulência, o excesso); muito embora, os anciãos não tenham ideia de que Clitemnestra será o instrumento dessa Justiça (cf. Bierl, 2017, p. 540).

O coro, então, adverte que a miserável Persuasão, “*cria intolerável da conselheira Erronia*” (v. 386), não descansa até provocar a destruição do insolente que ousou demais e, assim, suscitou a recusa dos deuses (v. 385-95). Uma vez que a ação *ὕβριστης* de Agamêmnon foi tomada sob o arrebatamento do desvario, o coro canta as seduções da persuasão maléfica. Aqui, a sabedoria comum do coro parece ironicamente fazer referência à Clitemnestra, cuja *πειθώ* miserável trará sofrimento a Agamêmnon e ao seu *οἶκος* (cf. Bierl, 2017, p. 540). Mancomunada com a filha Persuasão, cheia de expedientes, a Erronia conduz o homem a ultrapassar o limite como se estivesse cego (v. 385-95). Não há como reparar a inevitabilidade da desgraça: “*todo remédio é inútil*” (v. 387). Não há remédio que combata mãe *Ἄρη* e filha *Πειθώ*: “*os Deuses não ouvem a prece do homem sem justiça e esse fica entregue às consequências da cegueira que o cegou*” (TORRANO, 2018, p. 44).

O coro também aborda a fuga de Helena e as suas consequências para os concidadãos gregos (v. 405-19). Helena expressa sua natureza sobre-humana na beleza divina, a qual traz à mente a própria beleza luminosa de Pandora que fora forjada pelos deuses. Assim como a primeira mulher sustentava um poder de sedução terrível, Helena é um ser perigosíssimo por causa de sua beleza irresistível que suscita a ânsia dos homens em possuí-la. Desde Homero considerada a única filha mortal de Zeus (cf. *Ilíada*, III, v. 199; 418; 424), Helena é fruto da união do soberano dos deuses com Leda, esposa do rei Tíndaro da Lacedemônia. Na noite de núpcias com o rei espartano, Leda foi visitada por Zeus. Nesta noite, em que se deitou com o marido mortal e com o amante imortal, Leda concebeu quatro

filhos, dois provenientes da semente mortal de Tíndaro e dois provenientes da semente divina de Zeus (cf. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, III. 10.7). Dois meninos e duas meninas: Pólux e Helena descendem de Zeus, e Castor e Clitemnestra são filhos de Tíndaro. Mas as duas irmãs se correspondem como duas calamidades: Helena provoca desgraças e Clitemnestra encarna a maldição que pesa sobre a estirpe dos Atridas (cf. Vernant, 2000, p. 91).

Objeto da disputa entre Menelau e Páris, Helena foi raptada à força ou seduzida pelas palavras doces como mel do príncipe troiano? Ela partiu por sua própria vontade ou estava sob a compulsão de Afrodite? Ainda que essas questões sejam debatidas há séculos, o coro de anciãos está sempre pronto para culpar Helena pelas desgraças que caíram sobre os gregos. Em todo caso, um fato é certo: quando Helena manifestou sua inclinação heroica para transgredir os limites que as mulheres comuns deviam respeitar, ela levou ruína à Troia (v. 406-08).

O luto de Menelau extrapola o seu palácio e se alastra em todas as casas gregas. Em cada casa há dor, pois, ao invés de homens, urnas cheias de cinzas retornam para as famílias (v. 427-36). Como Torrano (2018, p. 45) assinala, luto, ausência e dor se tornam o quinhão comum entre o palácio de Menelau e os outros lares gregos. Diante desse cenário desolador, o coro (v. 438-39) “*invoca o Deus Ares na figura do negociante que permuta corpos por ouro (...). O domínio de Ares se revela cruentamente na matança e na carnificina*” (TORRANO, 2018, p. 45). O ouro de Ares corresponde às cinzas da pira – e é precioso porque só pode ser trocado pela vida florescente de jovens guerreiros. É essa poeira pesada que retorna aos parentes do combatente morto (v. 440-45). Uma voz sussurra a dor recusadora contra justiceiros Atridas: o guerreiro louvado tombou “*por alheia mulher*” (v. 445-51). Ainda que sejam reconhecidas as façanhas guerreiras dignas de louvor, não se pode ocultar a futilidade da causa das mortes. A dor dos familiares é recusadora (“*φθονερὸν*”: v. 450) porque os deuses a assistem: tal dor é consequência do excessivo empenho dos Atridas por justiça, e, assim, suscita o *φθόνο*s divino. Além daqueles que, reduzidos a cinzas, retornaram aos seus familiares, outros permaneceram ocupando a terra conquistada, mortos, todavia (v. 452-55).

O exame do quadro da Guerra “*impõe o reconhecimento de que o grande altar de Justiça não pode ser violado sem que esses violadores se encarreguem de sua própria destruição*” (TORRANO, 2018, p. 46). No empenho dos Atridas em fazer justiça com as próprias mãos, repete-se a mesma *ὑβρις* que antes condenara Páris. Por isso, a impreciação pública, energizada pela dor recusadora dos inocentes caídos, se cumprirá assistida pela divindade vindicante (v. 457-58). Como Torrano (2018, p. 46) bem observa, o sinal noturno

do fogo, anunciante da vitória e do retorno da esquadra argiva, implica indícios angustiantes de que a Justiça pende sobre a cabeça daqueles que se empenharam excessivamente para impô-la (v. 459-66).

“Deuses não são sem vigilância dos matadores de multidão, negras Erínies a seu tempo cegam afortunados sem justiça no fortuito revés da vida” (v. 461-65). Agamêmnon, o perpetrador de uma estreita concepção de justiça, revelou seu caráter *ὕβριστης* e *ὠμός* na campanha contra Troia. Ele assassinou a própria filha, num sacrifício que violou as leis dos homens e dos deuses, e liderou uma expedição militar que se mostrou abusiva e cruel. O rei falhou na tarefa de evitar o derramamento do sangue familiar e concidadão. Agora, ele sustenta a mácula desse sangue e de sua terrível poluição. É verdade que Agamêmnon atuou como instrumento de Zeus, mas não é menos verdade que é perigoso ser um saqueador de cidades (v. 470-74): o extermínio do povo e a destruição dos templos troianos atraíram o ressentimento divino (cf. Lloyd-Jones, 1962, p. 195). Sujeito ao ciclo da boa e da má fortuna – sinal da efemeridade que determina a existência dos mortais –, Agamêmnon passará do mais glorioso dos heróis para o mais miserável.

No epodo do primeiro estásimo, conforme Torrano (2018, p. 89), a lealdade ao rei obriga os anciãos a recuar do assentimento dado às conjecturas de Clitemnestra (v. 475-81). Daqui em diante, esse recuo se converterá num obstinado esforço do coro para não ver ou não entender o curso dos acontecimentos que envolvem o retorno de Agamêmnon a Argos. À revelia da vontade do coro, todavia, as conjecturas de Clitemnestra serão confirmadas pelas palavras insuspeitas do arauto. Os acontecimentos claramente caminham para uma direção sombria.

Segundo episódio. A cena se desenvolve em torno de mensagens: um arauto chega com notícias da chegada iminente de Agamêmnon, e, depois, volta para transmitir uma falsa mensagem de Clitemnestra ao rei. Como Goldhill (2004, p. 51) assinala, neste episódio, a comunicação continua a manifestar-se como precária, aberta à manipulação e ambígua. Há necessidade de interpretação cuidadosa do discurso, mas isso efetivamente não acontece. Clitemnestra, de fato, espera que os argivos tenham cometido algum sacrilégio e, assim, provocado a ira dos deuses. E o arauto sem querer confirmará que, no decurso da tomada de Troia, os altares e as estátuas sagradas dos deuses foram profanados e a semente da terra destruída – tudo com a conivência de Agamêmnon (v. 527-31).

O coro anuncia aliviado a chegada do mensageiro: ele poderá revelar objetivamente o significado do sinal do fogo (v. 489-97). Os votos de felicidade, com os quais

o corifeu recebe o arauto (v. 499-500), dão expressão à boa índole, política e diplomática, dos anciãos (cf. Torrano, 2018, p. 48). Os mesmos votos se convertem em impreciação contra quem não anseia pelo bem da pólis (v. 501-02). Assim que chega, o arauto dirige uma saudação calorosa à terra argiva (v. 503-07). O comportamento do mensageiro, seguindo Torrano (2018, pp. 48-49), sugere que ele se curva e beija o chão num gesto reverencial com o qual os viajantes antigos saudavam a terra pátria ou a terra que os acolhia – assim como Odisseu faz ao chegar a Esquéria (cf. *Odisseia*, V, v. 463) ou a Ítaca (cf. *Odisseia*, XIII, v. 354). A saudação à terra se estende ao Sol, a Zeus, a Apolo, aos deuses conjuntos e a Hermes patrono dos arautos (v. 508-15). O mensageiro agradece ainda aos heróis pátrios por ter sobrevivido aos perigos do regresso e por ter sido atendido na súplica por dias favoráveis (v. 516-17). Finalmente, o mensageiro pede que o palácio argivo acolha devidamente (i.e., “em ordem”: “κόσμος”, v. 521) o rei Agamêmnon que vem “trazendo luz dentro da noite” (v. 522). A imagem de que o rei retorna e traz luz significa a salvação mesma da cidade, que voltará a ser regida pelo governante legítimo. O arauto, no entanto, complementa que o rei não deve ser saudado apenas pelo seu retorno, mas também pelo feito que já consumou: a destruição de Troia (v. 524-26).

A aniquilação de Troia, embora seja compreendida como ato de reverência a Zeus, denuncia a perpetração de transgressões contra a ordem cultural: o arauto descreve a devastação do solo cultivado e a assolação dos altares e das estátuas sagrados.

(...) ele revolveu Tróia com a enxada de Zeus portador de justiça, lavrado está o solo. Altares desaparecidos e estátuas de Deuses, e semente da terra toda está perecendo: lançou tal jugo ao redor de Tróia o rei Atrida sênior e com bons Numes (v. 525-30).

Quando o arauto se vangloria do modo como a destruição de Troia foi levada a cabo por Agamêmnon, o seu relato impressiona – e parte desse efeito reside na justaposição das violações da agricultura e da piedade religiosa. A invocação a Zeus é feita para legitimar a profanação da *χάρις* entre deuses e homens (!). A devastação dos campos cultivados significa o dano aos processos sagrados da natureza e, em verdade, é vinculada à violação mais ampla da ordem cultural. O ultraje à natureza se estende à profanação da santidade religiosa dos templos, altares e das estátuas dos deuses – o que consequentemente denuncia a relação pervertida que Agamêmnon mantém com o divino. A distorção da agricultura, com a imagem da enxada de Zeus lavrando Troia, e a distorção da piedade religiosa, com a imagem das moradas dos deuses destruídas, são claras evidências de uma grave corrupção na ordem cultural. Não se fala aqui da lavração do solo troiano e do desaparecimento dos templos

sagrados como simples metáforas da violência da guerra, mas sim como atos que expressam o espírito ímpio e violento de Agamêmnon. Tudo testemunha a desarmonia do rei com a ordem cósmica mais ampla. Na situação limite, que configura a guerra, Agamêmnon se move além das categorias ordenantes em direção ao anômalo, ao ilícito. Essa experiência não somente confunde as divisões entre natureza e cultura, mas também perturba os limites fixados entre *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*.

O poder do rei-herói simbolicamente se manifesta na sua capacidade para exceder as limitações do homem comum. Esse poder, no entanto, é indiferente em relação à direção em que flui – se para cima, em direção à santidade; se para baixo, em direção à maldição. Por consequência, os excessos extraordinários do rei-herói implicam o cosmos inteiro: ele sustenta a maior virtude e a maior corrupção (cf. Segal, 1999, p. 46). Em um passo, seguindo as disposições de sua natureza extraordinária, Agamêmnon se move além da norma, descarregando a violência e os comportamentos anticulturais que a sociedade se esforça para manter sob controle. A função ambígua do rei, como *mantenedor da ordem* de Zeus³⁰⁷ e como maior *transgressor dessa ordem*, ameaça as categorias ordenantes que a civilização precisa salvaguardar para garantir seu distanciamento da barbárie. Por outro lado, ao transgredir as normas da civilização e ao sofrer as consequências dessa *transgressão*, o rei-herói cumpre um papel importante para a *manutenção da ordem*: por meio de sua experiência paradigmática, ele contribui para reforçar a legitimidade da *ordem* (cf. Segal, 1999, p. 46). Quando as duas naturezas opostas de Agamêmnon ficam claramente reveladas, a sua realeza e a sua *bestialidade*, as transgressões da casa de Atreu emergem para a purgação ordenante (cf. Segal, 1999, p. 47).

Nem Páris nem o consorciado país alardeiam feito maior que o sofrido, pois condenado por rapina e furto perdeu sua presa e colheu devastados o palácio ancestral e a terra mesma (...). (v. 532-35).

A justiça imposta a Troia, conforme Vidal-Naquet (1999, p. 113), é relatada nos termos de uma caça: os gregos não se comportaram como hoplitas, mas como predadores que furtaram e rapinaram a presa. Da esfera cultural do campo de batalha se passa à esfera da caça

³⁰⁷ Toda forma de ordem entre os homens, conforme Burkert (2007, p. 177), era proveniente de Zeus. Em Homero, os reis eram “*nutridos por Zeus*” (*Ilíada*, II, v. 445), e o cetro dos Atridas provinha de Zeus (*Ilíada*, II, v. 100-08; Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 42-44). A pólis e o seu Conselho desfrutavam da proteção especial de Zeus *Πολιεύς* e de Zeus *Βουλαῖος*, respectivamente. Onde se devia conservar a ordem, Zeus estava presente. Por conseguinte, toda lei também era proveniente de Zeus. Acreditava-se que os homens administradores da justiça – a saber, os reis – teriam recebido a prescrição fixa dos direitos e dos deveres (as ordenanças) de Zeus (cf. *Ilíada*, I, v. 237-38). Como Torrano (2007, p. 61) ressalta, a *θέμις* – a lei ancestral, não-escrita, inspirada pelos deuses – é o apanágio do *βασιλεύς* que dita “*a conduta a manter todas as vezes que a ordem do génoς está em jogo*” (TORRANO, 2007, p. 61).

animal, selvagem e ímpia. Ao terminar o seu discurso, o arauto admite: “os *Priâmidas* pagaram duas vezes por suas faltas”³⁰⁸ (v. 537). Como Torrano (2018, p. 49) assinala, na perspectiva do mensageiro cúmplice do rei, a devastação e a destruição conduzidas por Agamêmnon são atos exemplares que fazem dele “o mais digno dos mortais” (v. 531). Entretanto, o coro já havia advertido que “grave é o grande alarde de glória” (v. 467-68). Páris não é o único mortal sujeito à lei imperiosa de Zeus: assim como o crime do príncipe o conduziu à destruição, os variados crimes de Agamêmnon esperam por sua retribuição. O arauto, para a infelicidade do coro, corroborou as sombrias previsões de Clitemnestra.

O arauto nota certa tristeza no coro, e supõe que esta tristeza provém da saudade que afligia os concidadãos que ficaram em Argos (v. 540-46). Mas o abatimento dos anciãos aponta para algo mais do que saudade, e o mensageiro percebe: “*donde esse triste horror atou-se à tropa?*” (v. 547). A resposta do coro – “*há muito tenho o calar por remédio do mal*” (v. 548) – insinua que nem tudo está bem. Após a confirmação das conjecturas de Clitemnestra, seguindo Torrano (2018, p. 50), o retorno do rei já não tem, para o coro, o mesmo significado que para o arauto. Não compartilhando da felicidade do mensageiro e temendo pelo pior, o coro dá uma réplica terrível: “*grande graça a morte agora*” (v. 550). Cansado demais para empenhar-se na interpretação da linguagem velada do coro, o arauto simplesmente acede que “*está bem feito*” o que se fez, já que é natural que se cometesse uns lances bons e outros repreensíveis (v. 551-53). Depois de tudo, só a vida dos deuses é mesmo isenta de males (v. 554). Ele, então, começa a contar as fadigas, os desconfortos, os perigos e os males que assolaram a frota argiva durante toda a campanha (v. 555-66). Passados os sofrimentos, prevaleceu a vitória e o desfrute dela – os prêmios da Guerra foram tão faustosos que nem mesmo importa “*aos mortos nunca mais ressurgir*” (v. 567-69). Para aqueles que restaram do exército argivo, o ganho prevaleceu de tal modo que seria ingratidão que o vivo se condoesse pela sorte adversa do morto (v. 570-71). “*Vencedor de Troia, o exército argivo aos Deuses fixou nos templos gregos estes espólios, prístino esplendor*” (v. 577-79). Tamanha riqueza saqueada, na ótica do arauto, compensou os dez anos de sofrimento e, por isso, Argos e seus chefes militares devem ser louvados (v. 580-82).

O coro não parece enxergar tanta magnificência nos feitos dos argivos em Troia. Os anciãos apenas ponderam que, se a convicção do arauto se mostrasse verdadeira, eles não se vexariam em aprender que tais atos violentos de opulência poderiam vir a se tornar atos

³⁰⁸ “διπλᾷ δ’ ἔτεισαν Πριαμίδαι θάμάρτια” (v. 537). Minha tradução.

pios de justiça (v. 583-84). Até isso acontecer, o coro prefere não louvar a ὕβρις: que as honras pelos feitos terríveis fiquem a encargo de Clitemnestra e do palácio (v. 585-86).

Clitemnestra aparece. Ela soube que as notícias do arauto confirmaram tanto o sinal de seus engenhosos faróis quanto as suas conjecturas acerca da tomada de Troia. Como Torrano (2018, pp. 50-51) assinala, o arauto percorreu longas distâncias só para dar uma notícia cujo completo significado a rainha já dominava. De modo debochado, Clitemnestra se vangloria de que precisou apenas do sinal do fogo para entoar a tradicional *όλολυγή* em celebração pelo retorno do marido (v. 587-89). Essa *όλολυγή*, contudo, é um grito de graças aos deuses pela chance concedida de perpetrar a vingança. Altiva, Clitemnestra menciona a repreensão que sofreu dos anciãos por crer na mensagem do fogo (v. 590-91). Ela fora acusada de puerilidade e, inclusive, repreendida porque a proclamação da glória seria imprópria nos lábios de uma mulher (v. 592-93). De seus detratores, tão bem fundamentados no senso-comum, Clitemnestra escarnece não só por causa da confirmação de suas previsões, mas também por causa da adesão da população às suas notícias da vitória: as mulheres espalhavam o alarido ritual e os altares dos deuses abundavam de oferendas odoríferas (v. 594-97). O palácio e a cidade já se encontravam prontos para recepcionar com honras o rei porque não foi necessário esperar a chegada vagarosa de um mensageiro.

Clitemnestra assevera que tudo o que o arauto tem a dizer ela já sabe (v. 598). Recusa-se a ouvi-lo e prefere falar de si mesma. A rainha deseja que o arauto leve uma mensagem bem específica ao rei: que Agamêmnon se apresse para encontrar em casa a esposa fiel à maneira de uma cadela (!), que guardou o palácio e o poder de seu senhor, sendo inimiga dos inimigos (v. 605-08). Como McClure (1999, p. 76) nota, embora tenha manifestado seus traços masculinos (e tirânicos) ao coro, Clitemnestra agora age em conformidade com as normas do comportamento feminino, construindo uma imagem de si como se fosse uma convencional esposa grega. No entanto, sempre que interpreta o papel da esposa obediente e fiel, Clitemnestra insinua que está agindo dubiamente.

Depois de dez anos afastados, Clitemnestra tem a preocupação de convencer Agamêmnon de que ela manteve o comprometimento com os laços matrimoniais. Para isso, a rainha emprega um discurso de fidelidade sexual: ela reivindica que tem sido uma esposa fiel (“γυναῖκα πιστήν”: v. 606), uma boa cadela da casa (“δωμάτων κónα ἐσθλήν”: v. 607-08) cujo selo, presumivelmente da castidade, não foi rompido (“σημαντήριον οὐδὲν διαφθείρασαν”: v. 609-10). De acordo com McClure (1999, p. 77), ao usar o termo *πιστή* (fidelidade), Clitemnestra se refere precisamente ao autocontrole sexual prescrito às

mulheres na Grécia Antiga. A afirmação da fidelidade erótica serve para conferir credibilidade ao discurso da mulher que, assim, se atesta equilibrada e comedida diante de seus interlocutores masculinos. Além disso, o termo *πιστή* associado com *σημαντήριον* (selo) sublinha a integridade do corpo feminino casto que deve ser incorruptível e impenetrável. Por outro lado, o verbo *διαφθείρω* (romper), que era um termo técnico da oratória que designava a sedução adúltera, aponta para a ambiguidade do discurso de Clitemnestra. Em verdade, a descarada metáfora sexual confessa mais do que nega o comportamento adúltero da rainha: “*não conheço prazer ou infame fala com outro, mais que banho de bronze*” (v. 611-12). Essa declaração, consoante Torrano (2018, p. 52), tem a intenção de significar que, assim como a rainha desconhece a arte metalúrgica (o banho de bronze), ela desconheceria a intimidade com outro homem que não fosse Agamêmnon. Em seu outro sentido, porém, a metáfora do banho de bronze não apenas conota uma mistura de sexualidade e violência como também acena para a hipocrisia de Clitemnestra que, além de conhecer a intimidade com outro homem, planeja executar o assassinato do marido no banho mediante o sangramento por bronze.

O discurso ambíguo de Clitemnestra, seguindo Torrano (2018, pp. 51-52), pode ser compreendido sob dois pontos de vista: o da humanidade do arauto que verifica estar tudo bem; e o do destino heroico que abarca o passado, o presente e o porvir. É só através da segunda perspectiva que se pode perceber que, nas palavras da rainha, “*o marido é o amado do país, mas não da esposa* (v. 604-05); *e que ao vir verá no palácio a mulher “fiel tal qual a deixou”, com inalterado propósito de vingança e nenhuma fidelidade* (v. 606-07)” (TORRANO, 2018, pp. 51-52). A cadela do palácio, em realidade, não é o fiel cão de guarda, mas sim a cadela lasciva que se deita com o macho que escolher. “*Leal a ele*” (v. 608) *refere-se não a ele, o marido, mas àquele outro, o amante*”; “*inimiga dos desafetos*” (v. 608) *inclui Agamêmnon entre esses [os ἔχθροί]*³⁰⁹” (TORRANO, 2018, p. 52). O coro até tenta sinalizar ao arauto a ambiguidade das palavras de Clitemnestra: “*ela assim falou transparente palavra se por claros intérpretes a entendes*” (v. 615-16). Fazendo essa sutil observação, o coro aponta a necessidade da interpretação cuidadosa do discurso – isto é, a necessidade de que o arauto se atenha ao sentido velado das palavras de Clitemnestra e, assim, possa transmiti-lo ao rei. Mas o mensageiro, esgotado da viagem como está, permanecerá atrelado ao significado superficial da mensagem.

³⁰⁹ Colchete meu.

Como Segal (1999, p. 53) assinala, é característico que, na tragédia grega, a unidade do *λόγος* se dissolva na dicotomia e na ambiguidade. Ao invés de promover a mediação entre a mente e o mundo, a linguagem fica emaranhada numa série de conflitos que obscurecem e confundem a percepção da realidade. Mais do que um meio de comunicação, a linguagem se torna uma barreira. Nos lábios de Clitemnestra, a linguagem se torna o mecanismo da *transgressão* – a comunicação entre a rainha e os homens é retratada como irônica, enganadora e objetivando a dominação. Ainda que a linguagem tenha sido tradicionalmente concebida como um instrumento vital para a *manutenção da ordem*, sendo associada ao temperamento que cria as leis da cidade (cf. Aristóteles, *Política*, 1254b 5; Sófocles, *Antígona*, v. 355), o discurso público da rainha aparece como um discurso anômico que lança a comunicação à crise. Por essa razão, a *ὑβρις* de Clitemnestra (seu ultraje à ordem masculina) reside, sobretudo, na sua maneira de comunicar-se. Contra o *λόγος* cívico fica o discurso persuasivo (e sedutor) da rainha.

Recado dado, Clitemnestra se retira. Os dois episódios que antecedem a “cena do tapete” mostraram a capacidade da rainha para manipular a comunicação (cf. Goldhill, 2004, p. 51). Na última cena do segundo episódio, o coro força o arauto a falar sobre a tempestade que assolou os navios gregos, quando retornavam de Troia (v. 622-35). O desejo do arauto era apresentar-se apenas como o mensageiro da salvação. Por isso, ele fala da tormenta, enviada “*por ira divina contra aqueus*” (v. 646-49), contra sua vontade. Indagado a respeito do regresso de Menelau (v. 617-19), o mensageiro informa que a tempestade e o naufrágio fizeram a armada argiva se separar (v. 650-70). Esse desastre foi diretamente provocado pelos sacrilégios dos aqueus e, de fato, facilitou grandemente a realização da vingança de Clitemnestra, uma vez que, devido à tempestade, Agamêmnon retornou sem o irmão que o defenderia (cf. Lloyd-Jones, 1962, p. 193).

“*Fogo e mar, elementos antes inimigos, conjuraram e mostraram seu pacto na destruição parcial da esquadra argiva (...). A cólera dos deuses se revela na tempestade e na fúria dos elementos*” (TORRANO, 2018, p. 52). As imagens de ventos e tempestades ruinosos, consoante Zeitlin (1965, p. 499), refletem a corrupção e a perda de harmonia nas relações entre deuses, homens e natureza. Os ventos eram concebidos como *δαίμονες* (divindades) ctônicos, benéficos ou maléficos, que poderiam ser conjurados ou aplacados de acordo com invocação ou sacrifício adequados. Ártemis, de fato, manifestou sua recusa contra Agamêmnon através de ventos desfavoráveis que estagnaram a frota grega em Áulis. Tais ventos foram amainados com o sacrifício de Ifigênia. Outros ventos, entretanto, continuaram a

afligir a campanha em Troia. Além da tempestade que destruiu a esquadra grega na viagem de retorno, faz-se referência também à Helena que navegou para Troia “*ao sopro do gigante Zéfiro*” (v. 692), um vento de ânimo violento (cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 378-79); às rajadas de opulência que sopravam da ruína fumegante de Troia (v. 819-20); e à casa atrida que soprava o fedor de assassinato sangrento (v. 1309).

Assim, a esperança secreta de Clitemnestra e o temor do coro foram corroborados no relato da tempestade que fez “*o mar Egeu florir com cadáveres de aqueus e com restos de naufrágios*” (TORRANO, 2018, p. 52). Os dois Atridas se separaram, e não se sabe do paradeiro de Menelau. Mantendo sempre o otimismo de quem não compreende as implicações sombrias do salvamento de Agamêmnon, o arauto pondera que, se a esquadra argiva se salvou, contrariando todas as expectativas, é possível que seja da vontade de Zeus que Menelau tenha escapado do infortúnio (v. 671-75). Menelau, a águia branca, realmente se livrou da sorte nefanda (v. 676-79), pois eventualmente retornará à casa sem nenhuma lesão e em posse de Helena. Mas se Zeus não está propenso a destruir a casa de Menelau (v. 676-79), sabe-se que este não é o caso de Agamêmnon, a águia negra – caçadora destinada à desgraça.

O que faz Zeus determinar a destruição de uma casa? Seguindo a interpretação de Lloyd-Jones (1962, p. 192), os anciãos fornecem mais adiante uma resposta definitiva para essa questão (v. 750-71). Opulência e ato ímpio são suficientes para levantar a ira dos deuses e, assim, atrair a desgraça para um homem ou para os descendentes dele (v. 750-62). Se é assim, a decisão de Zeus, em destruir a casa de Agamêmnon, não é sem motivo. Em Áulis, Zeus confrontou o rei com uma escolha que conduziria seu *οἶκος* inevitavelmente à ruína. Ainda que tenha decidido pelo sacrifício de Ifigênia sob influência da *ἄτη*, a ação do Atrida foi um crime na perspectiva de todos. A decisão de Agamêmnon fez dele dialeticamente uma vítima dos desígnios de Zeus e um transgressor individual: culpado como é, o rei é uma figura verdadeiramente trágica. Por causa da maldição, o rei sucumbiu vencido pelo desejo ímpio que governa o *γένος* de Atreu (v. 763-71). Desde seu nascimento, o destino de Agamêmnon está determinado: ele é o filho sobre o qual caiu a maldição de Atreu.

No início da expedição, conforme Lloyd-Jones (1962, p. 199), Ártemis exigiu de Agamêmnon sangue por sangue. Agamêmnon não recusou essa exigência porque a vontade de Zeus correspondia ao seu desejo ímpio. O consentimento dado, contudo, angariou para o Atrida a vendeta da esposa que compartilha da natureza *daimônica* da irmã – tanto Helena quanto Clitemnestra servem como instrumentos dos propósitos destrutivos de Zeus. A vingança justa contra os troianos tem a consequência direta de envolver Agamêmnon em mais

culpa: por um lado, a destruição de Troia foi o triunfo da justiça divina, por outro lado, foi um crime atroz. O justiceiro deve ser punido. Ainda assim, a culpa que o rei contrai no sacrifício da filha só é uma decorrência da culpa original herdada de Atreu: a maldição vem primeiro e determina tudo o que segue. Zeus traz a ruína de Príamo; Zeus traz a ruína de Agamêmnon.

Ao longo das canções corais, o paralelo entre o destino da casa de Príamo e o destino da casa de Agamêmnon é deliberadamente construído. De novo e de novo essa perspectiva é reiterada: primeiro, declarações gnômicas expressam como a lei de Zeus é traçada na justa punição de Troia; depois, desenvolve-se a percepção de que o que é verdadeiro para Troia pode ser verdadeiro também para seus conquistadores; por último, constata-se a ameaça agonizante (cf. Lloyd-Jones, 1962, p. 192). O segundo estásimo retoma o tema de Helena e ilustra a sua natureza na parábola do filhote de leão (v. 681-749). A canção retrata a filha de Zeus como um ser feminino *daimônico*, enviado ao mundo com o propósito de causar estrago e destruição. Somos levados a lembrar que Clitemnestra é irmã dela (e, de fato, o coro, no quinto episódio, observa a similaridade do caráter das irmãs (v. 1468-71)). Partindo do tema de Helena, o coro se volta ao exame da justiça divina e da culpa (v. 750-81).

A primeira estrofe do segundo estásimo, consoante Torrano (2018, p. 53), reflete a concepção arcaica de que o nome de cada indivíduo traz consigo a indicação de seu destino e das implicações decorrentes dele. Isto significa que o nome, o ser nomeado e os acontecimentos vividos por ele configuram uma série de imagens que determinam o *δαίμων* que preside o destino desse mortal para o bem ou para o mal: *“toda uma série de sinais sensíveis se faz indícios do invisível Nume para quem sabe perceber e compreender esses indícios e assim tanto revela a invisível presença aos que o sabem, quanto a encobre aos que o não sabem”* (TORRANO, 2018, p. 53). O coro, de fato, indaga quem foi o sujeito presciente que deu nome tão verdadeiro a Helena – nome em que os sinais do Nume se deixam ver com tanta clareza (v. 681-87). Servindo-se de um trocadilho, o coro analisa o nome Helena (“*Ἑλέναν*”: v. 687). Tal nome expressa o *ἔθος* beligerante da filha de Zeus: ela é “*lesa-naus, lesa-varões e lesa-país*” (“*ἑλένας, ἑλάνδρος, ἐλέπτολις*”: v. 687-88). A tempestade e o naufrágio dos navios gregos testemunham que a rainha recuperada é “*lesa-naus*” (“*ἑλένας*”). A Guerra e a ruína de Troia, por sua vez, comprovam que Helena é “*lesa-varões*” (“*ἑλάνδρος*”) e “*lesa-país*” (“*ἐλέπτολις*”) (cf. Torrano, 2018, p. 54).

Em verdade, como Torrano (2018, p. 53) bem observa, os epítetos que qualificam Helena apontam para paradoxos perturbadores: “*belinubente*” (“*δορίγαμβρον*”: v. 686) reúne

as noções antitéticas de guerra (*δορί*) e de laços matrimoniais (*γαμβρόν*); “litiginosa” (“*ἀμφινεικῇ*”: v. 686) se refere a contendas que envolvem homens. O nome de Helena realmente reverbera no destino de muitos homens, relacionados com ela ou não. A beleza de Helena evoca a *χάρις βίαιος* (a graça violenta) que a proximidade do divino suscita nos destinos humanos (v. 183). O que há de graça e de horror na presença de Helena em Troia, ainda com Torrano (2018, pp. 54-55), define-se por uma só palavra ambígua: “*κῆδος*” que significa “núpcias”, “aliança”, mas também “funeral”, “luto” (v. 699-708). A “lutuosa aliança nupcial” (“*κῆδος*”: v. 699) de Páris com Helena cobrou seu preço funesto ao país de Príamo (v. 709-11). A ambiguidade do nome de Helena reflete a própria ambiguidade de sua presença que, além de trazer amorosa graça à Troia, trouxe também os caçadores hoplitas, executores de sanguinolenta Rixa (v. 690-98). Os acontecimentos, então, explicitam o sentido do destino enunciado pelo nome Helena. Depois de festejar as núpcias ilícitas, o país de Príamo caiu numa desgraça miserável, repleta de morte, escravidão e pranto (v. 713-16). Quando esse destino se tornou manifesto, aqueles que antes festejaram o casamento de Páris passaram a clamá-lo como “o pavoroso noivo” (v. 712).

O coro menciona “os inúmeros caçadores armados de escudo”³¹⁰ (v. 694) que perseguiram a luxuosa nau de Helena a caminho de Troia. Como sugere a parábola do filhote de leão, seguindo Vidal-Naquet (1999, pp. 113-14), os guerreiros da expedição grega não se comportaram como hoplitas, mas sim como bestas de rapina sedentas por sangue. O vocabulário é sistematicamente o da caça: a expedição repetirá a matança da lebre, mas, dessa vez, o leão, outro animal nobre, substitui as águias. A natureza selvagem, com seus predadores bestiais no encalço das presas, serve de referência constante. Entretanto, a confusão da caça com a guerra aponta para a violação ímpia das normas civilizadas: “*não se deve matar o inimigo como se caça um animal feroz*” (VIDAL-NAQUET, 1999, p. 233).

Há confinidade entre o filhote de leão e as águias: ambos são predadores que aniquilam presas vulneráveis, as águias a lebre e o leão as ovelhas. Por conseguinte, de acordo com Torrano (2018, p. 55), a situação de Troia se deixa descrever na narrativa do homem que criou em casa um leãozinho, ainda não desmamado (“*ἀγάλακτον*”: v. 718) e amante de peito (“*φιλόμαστον*”: v. 718). A família brincava com o filhote, pequeno e dócil, como se fosse um bebê (v. 719-24), e o leãozinho, coagido pelas necessidades do ventre, os bajulava (v. 725-26). Porém, tendo alcançado a maturidade, o animal manifestou o *ἔθος* cruento de seus pais: o leão agradeceu a acolhida doméstica com matança das ovelhas, e a família se viu encharcada

³¹⁰ Minha tradução.

de sangue (v. 727-32). O leão parecia domesticado, mas, com o passar do tempo, ele inevitavelmente revelou a natureza que herdou de seus pais – e essa natureza provocava violento derramamento de sangue dentro do *οἶκος*. Aquele que recebeu em casa tão extraordinário hóspede foi pago com dor e destruição (v. 733-34). Uma vez que a parábola é contada logo após a evocação das núpcias de Páris com Helena, é evidente que o leãozinho corresponde ao casal: Helena, que cativou Príamo com sua *χάρις* e que retribuiu a acolhida troiana com sangue e morte; e Páris, que recompensou a hospitalidade generosa de Menelau, em Esparta, com o rapto de sua esposa. Os dois causaram a ruína de Troia.

Por outro lado, o leãozinho é também identificado com o “*sacerdote de Ἄττη, enviado por deus, que a casa alimentou*”³¹¹ (v. 735-36). Tal sacerdote cruento é tecnicamente aquele que preside os sacrifícios de sangue, o *σφαγεύς* (cf. Zeitlin, 1965, p. 467). Ao associar o leão com um sacrificador cruento, a parábola expande sua correspondência para além de Troia, Helena e Páris. Ora, anteriormente, o ato de predação das águias à lebre foi concebido como um sacrifício, assim como o ato de predação do leão às ovelhas é concebido como um sacrifício. E um dos representantes das águias na esfera humana é Agamêmnon. Logo, pode-se deduzir que o leão é também um símbolo relevante para o rei que, embora tenha sido criado no seio de uma família nobre, é capaz de executar o mais sórdido ato de *bestialidade*: o derramamento do sangue da própria filha, sacrificada como se fosse uma ovelha (v. 1414-16). Não fortuitamente, Agamêmnon será chamado, mais adiante por Cassandra, de “*nobre leão*” (v. 1259).

Inclusive, seguindo Torrano (2018, p. 55), essa identificação do leãozinho com o “*sacerdote de Ἄττη enviado por deus*” aponta para as Erínias punitivas que Zeus enviou contra Páris. E fomos informados que tais Erínias correspondem ao infatigável par de Atridas (v. 59-62). Se o leão representa Agamêmnon, e o rei, por sua vez, é a Erínia, logicamente o leão também é uma Erínia³¹². O leão, porém, não se trata apenas de uma potência vindicante, mas especificamente de um *δαίμων* cruento que reside dentro do *οἶκος*, sendo constantemente alimentado com sucessivos derramamentos de sangue familiar. O leão-Erínia é, pois, o *δαίμων* que preside o destino comum do *οἶκος* dos Atridas. A maldição dessa estirpe apresenta-se como Erínia, Agamêmnon e o leão. De fato, como Vidal-Naquet (1999, p. 122) ressalta, as Erínias são caçadoras puramente bestiais, e a selvageria delas faz parte constitutiva

³¹¹ Idem.

³¹² Tal relação pode ser demonstrada numa equação. Assumiremos que o leão é A, Agamêmnon é B, e a Erínia C. No párodo, fomos informados que B é igual a C e, na parábola do leão, notamos, por inferência, que B equivale a A. Portanto, A é igual a C ou o leão é a Erínia.

de Agamêmnon. O caráter leonino (i.e., predador) delas é sublinhado, com ênfase, por Apolo nas *Eumênides*: “convém que [vós Erínias] habiteis cova de leão sanguínario”³¹³ (v. 193-94). O leão bebedor de sangue é igualmente o leão da parábola que se banqueteara com o sangue das ovelhas, e o próprio Agamêmnon, juntamente com seu exército, lambeu o sangue real de Troia até se fartar, como se fosse um leão carnívoro (v. 822-27).

Dado que o leãozinho manifesta a Erínia que habita no *oĩkos* atreu, é possível enxergar nele também a imagem de cada um dos habitantes do palácio. Em verdade, como Zeitlin (1965, p. 482) bem observa, a imagem do leãozinho transcende Helena para tornar-se a imagem generalizada do assassino dentro da casa. Naturalmente, então, o símile pode ser aplicado para todos aqueles que cometem crimes de derramamento de sangue: assim, tal imagem é relevante para Clitemnestra e Egisto. Além disso, o leão na casa, conforme Goldhill (2004, pp. 59-60), torna-se o símbolo dos efeitos inescapáveis da herança parental – a força determinante do passado sobre o presente. Assim como o leão na casa reproduz as características dos pais, Agamêmnon em seu palácio multiplica o crime do pai. O passado de violência intrafamiliar, no *yévos* dos atridas, causa o presente padrão de *rompimento dos laços familiares* entre pais e filhos, e entre maridos e esposas. Quando Calcas explicou o presságio das águias, sua observação final apontava para a maldição como a causa da situação trágica de Agamêmnon (cf. Goldhill, 2004, p. 58).

Valendo-se de outro provérbio antigo, o coro continua a refletir sobre a tendência de reaparecimento dos traços dos pais nos filhos: “quando grande a opulência humana procria e não morre sem filho. Da boa sorte, na família, a insaciável miséria floresce” (v. 751-53). Essa generalização, seguindo Torrano (2018, p. 56), expressa a noção comum da moral grega, segundo a qual a opulência conduz ao excesso que, por sua vez, leva à soberbia – uma das figurações da *ὑβρις*. Uma vez suscitada, a *ὑβρις* “não morre sem filho” (v. 754) e sempre faz florescer a “insaciável miséria” (v. 756). Desse modo, o coro corrobora a máxima gnômica, reconhecendo que o “ato ímpio se multiplica símil à sua origem” (v. 758-60) – reitera-se, aqui, o princípio da *ὑβρις* que gera *ὑβρις* (cf. Torrano, 2018, p. 90). A opulência se manifesta como ato ímpio porque intrinsecamente constitui uma forma de impiedade contra os deuses. Contrária à impiedade da “grande opulência” é a Justiça que, insubornável ao poder da riqueza conquistada com mãos sórdidas, “dirige tudo a termo” (v. 772-81). Por certo, o preceito da herança parental vale tanto para as casas ímpias quanto para “as casas

³¹³ Tradução de Torrano (2013, p. 89). Colchete meu.

com reta justiça” (v. 761): “*a natureza dos pais se manifesta na dos filhos, e assim é que um e outro se perpetuam e cada vez se mostram*” (TORRANO, 2018, p. 56).

Terceiro episódio. O coro finalmente acusa a chegada de Agamêmnon e o saúda (v. 783-87). No passado, os anciãos criticaram a conduta do rei que fez guerra para recuperar “*alheia mulher*” (v. 448). Mas, agora que a empreitada está feita – e concluída de modo satisfatório pelo menos para o Atrida que retorna munido de valiosos butins –, eles recebem Agamêmnon de modo fidedigno. Servindo ao rei com um conselho que o alerta contra inimigos dissimulados, o coro manifesta sua lealdade à autoridade legítima da pólis (v. 788-98). Os anciãos assumem que condenaram as ações de Agamêmnon como mísera demência (v. 224), porém, com seu retorno, o sentido das ações mudou de condenável para louvável (v. 799-806). Como Torrano (2018, pp. 58-59) observa, a ὕβρις de Agamêmnon, a saber, o sacrifício de Ifigênia, a devastação de Troia e a profanação dos templos dos deuses, é suplantada pelo que se reconhece como o benefício da presença do rei legítimo na cidade: “*agora de todo coração com amizade sou grato a quem bem cumpriu a lida*” (v. 805-06).

Clitemnestra mantinha a esperança de que os gregos tivessem cometido sacrilégio em Troia e, assim, angariado a ira dos deuses. O arauto já havia confirmado as expectativas da rainha, mas, agora, o próprio Agamêmnon vai ainda mais longe: ele se vangloria da destruição total da cidade e reconhece que a retaliação grega foi superior à ofensa do rapto de Helena (v. 821-24). O orgulho do rei dificilmente sustenta a hipótese de que ele teria sido contrário à destruição e à profanação dos santuários dos deuses em Troia. Independentemente da grande controvérsia que há, entre os intérpretes modernos, acerca do caráter que Agamêmnon manifesta em sua única aparição na peça – há quem considere que o rei se mostra como um homem nobre, detentor de moderação e autocontrole³¹⁴ –, um fato é certo: a destruição dos templos troianos foi um sacrilégio, e os deuses cobrarão o preço desta transgressão.

Particularmente, a posição interpretativa que se sustenta neste estudo não enxerga tanta grandeza de espírito na primeira aparição de Agamêmnon. A reverência pia que o rei dirige aos deuses mais parece um discurso pronto: Agamêmnon não evoca nenhum deus específico (v. 810-16; 829; 851-53), e seu discurso é repleto de chavões piedosos e de referência superficial aos deuses (cf. Zeitlin, 1965, p. 504). Ele saúda o sucesso com gratidão, obviamente; mas, nesse agradecimento, ele se coloca no mesmo patamar que os deuses. Agamêmnon declara que ele e os deuses regionais de Argos são os causadores da justiça imposta ao país de Príamo (v. 810-13). A magnificência que Agamêmnon exhibe, portanto, tem

³¹⁴ Cf. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon*, vol. II, 1962a, p. 441.

algo de *ὕβρισις*: a arrogante equiparação com os deuses e a vaidosa confiança em seu poderio militar. Inclusive, o rei descreve a imposição da justiça a Troia com a imagem do leão carnívoro: a tropa, progênie do cavalo, saltou como um monstro argivo devorador e, à maneira de um leão cruento, lambeu o sangue real até se saciar (v. 821-28). Como já foi observado acima, a imagem do leão carnívoro mais associa Agamêmnon com os deuses infernais bebedores de sangue – as Erínias enviadas por Zeus contra Alexandre – do que com os deuses olímpicos, detentores da Justiça (cf. Torrano, 2018, p. 59).

Nesse discurso, Agamêmnon se apresenta como um rei *δεινός*, de acordo com as duas acepções do termo: ele se manifesta como extraordinário em sua ímpar afinidade com os deuses e como terrível em seu tratamento cruento de Troia. No entanto, a condição existencial do rei, como o mais extraordinário e o mais terrível de todos os homens (v. 531-32), é a razão de sua condição trágica. Sua *δεινότης* (terribilidade) aponta para a parte problemática de seu poder real como *mantenedor da ordem*: tal qualidade denota algo de elementar, gigantesco, além das normas consideradas éticas. Se seu poder surpreendente subjuga um grande país, ele é também capaz de grandes extremos de violência. Essa qualidade terrível da natureza de Agamêmnon é, em verdade, mais negativa do que positiva: o rei só se empenhou para servir, com ousadia, os seus próprios desejos miasmáticos. Essa ousadia, consequentemente, coloca o rei fora dos limites da ordem civilizada e faz dele símil a uma besta *ἄπολις* (sem cidade, fora da lei). Os feitos de Agamêmnon refletem não a defesa da justiça, mas a indomável violência que reside dentro dele. Como resultado, Agamêmnon é um homem desamparado pelos deuses: seu futuro reserva não a glória, num mundo benignamente ordenado, mas a total ruína num universo capaz de *reversões* estranhas e repentinas.

Depois do proêmio dedicado aos deuses (e a ele próprio), Agamêmnon se volta aos anciãos e manifesta seu assentimento à palavra propícia (v. 830-37). Embora tenha aceitado o conselho do coro de modo “*concorde e condizente*” (v. 831), o rei demonstra que não se apropriou do conselho sensatamente: ao invés de ater-se ao jogo das aparências, Agamêmnon prefere reiterar que possui experiência e discernimento suficientes para reconhecer os “*benévolos aparentes*” (v. 838-40). Entretanto, tem-se visto o quão prejudicado está o juízo do rei que, desde o sacrifício da filha, está cegado pela *ἄρη*. Nesse discurso autoconfiante, Agamêmnon, em verdade, se revela ainda mais enganado pelas aparências. É significativo observar, com Zeitlin (1965, p. 493), que, de todos os homens que foram para Troia, o rei louva somente Odisseu (v. 841-43) – não por acaso, o mestre do engano, considerado o inventor dos ardis do cavalo de madeira e do casamento que atraiu Ifigênia para

Áulis (cf. *Odisseia*, VIII, v. 492-95; Eurípides, *Ifigênia em Táuris*, v. 24-25). O rei, como Zeitlin (1965, p. 495) assinala, não tem uma só palavra de consideração para os outros homens que o seguiram e que, agora, são só um punhado de pó. Agamêmnon, tomado pelo desvario, pela ilusão e arrogância, é totalmente impressionável pelas aparências enganadoras. A imagem enganosa que Agamêmnon sustenta de si mesmo e da realidade o torna incapaz de compreender pontos de vista que questionem os seus. Facilmente cooptável pela linguagem enganadora, o rei é uma vítima perfeita para Clitemnestra.

Acatando (parcialmente) o conselho dos anciãos e elogiando a própria (suposta) perspicácia, Agamêmnon anuncia que pretende retomar o governo da pólis de modo transparente e democrático. Valendo-se de imagens de procedimentos médicos, o rei comunica as medidas administrativas que tão logo tomará na cidade: “*reunido o povo em assembleia geral, deliberaremos: como o que está bem ficará bem com o passar do tempo, e se podem saneadores remédios, ou cautério ou incisão prudente, tentaremos reverter o mal da doença*” (v. 845-50). Mas, antes de dedicar-se a tais atividades, o rei precisa adentrar no palácio para retomar o cetro e oferecer libações à acolhedora Héstia (v. 851-53) – a deusa da lareira familiar. Mal sabe Agamêmnon que a esposa, que deveria cuidar da Héstia familiar, apoderou-se do cetro e proclamou a lareira dos Atridas como sua. Deve-se notar, aliás, a indiferença do marido recém-chegado em relação à sua esposa: depois de uma década de separação, Agamêmnon nem mesmo se dirige a ela.

Clitemnestra barra a entrada de Agamêmnon no palácio. Ao aparecer no portão para recebê-lo, ela claramente demonstra que está no comando do *oĩkos*, a despeito de sua dissimulada conformidade ao papel feminino subordinado. Em seu primeiro encontro com Agamêmnon, consoante Goldhill (2004, p. 49), a rainha leva ao extremo a ideológica associação das mulheres com o engano. Clitemnestra faz uma fala de boas-vindas que afirma seu suposto desespero na ausência do marido e sua suposta alegria com o retorno dele. O discurso da rainha exalta o poder soberano do marido – o que parece condizer com a posição de Agamêmnon como sustentáculo do palácio. Mas nada parece estar mais longe da verdade. Os atos subsequentes de Clitemnestra negarão todas as realizações do marido, as quais seu discurso falsamente celebrou. A ironia dramática fornece um significado sinistro à imagem radiante que Clitemnestra constrói de Agamêmnon.

Assim como Agamêmnon, que não fez questão de dirigir-se à esposa, Clitemnestra primeiro se dirige aos anciãos – e não ao marido que reencontra depois de dez anos. Como Foley (2001, p. 209) assinala, com seu discurso magistral e ambíguo, repleto de

elogios copiosos ao marido, Clitemnestra constrói a situação conveniente para estender as tapeçarias vermelho-sangue diante da carruagem real. Em sua fala estranha – porque mistura o discurso oficial de recepção ao rei com os padecimentos domésticos da esposa –, Clitemnestra confunde as esferas pública e privada, política e pessoal. Acima de tudo, num contexto marcadamente cívico, Clitemnestra combina retórica pública com a imagem da vulnerabilidade emocional da esposa ostensivamente fiel. Como admitirá mais adiante, ela tem explorado a fórmula retórica de falar de acordo com o *καιρός* (v. 1372) – termo que significa falar de modo diplomático ou a fim de produzir um resultado desejado.

Clitemnestra opera uma inversão de perspectiva. O ponto de vista masculino é suplantado pelo ponto de vista da mulher sentada em casa (v. 861). Mas uma mulher que fala por si mesma, e não através de outrem, é perigosa (v. 858-59). Como McClure (1999, pp. 77-78) acentua, nessa fala densa de metáforas e insinuações, Clitemnestra continua a expor a si mesma, minando sua persona feminina com retórica masculina. A rainha se apropria do discurso masculino cívico, respaldando sua aparição pública inapropriada com uma curiosa *excusatio*: “ó cidadãos venerandos de Argos, não me envergonho [*αἰσχυνοῦμαι*] de vos dizer os *viris amores*” (v. 855-57). A vergonha (*αἰσχρός*) a qual Clitemnestra se refere tem relação com sua aparição diante de homens – o discurso feminino público aponta para uma falta de vergonha, assim como a exibição pública do corpo feminino é um sinal de sem-vergonhice (cf. Plutarco, *Preceitos conjugais*, 142 d). O verbo “*αἰσχυνοῦμαι*” (v. 856), quando usado para mulheres, normalmente se refere a comportamento sexual – isto significa que Clitemnestra desrespeita as normas da vergonha feminina ao pronunciar sua virtude erótica à cidade, e não privadamente ao marido (cf. Foley, 2001, p. 209).

A fala da mulher é, então, como seu corpo: quando levada para fora de casa, publicamente para homens, causa vergonha e problemas à reputação dos *κύριοι* (senhores, chefes do *οἶκος*). O modo como Clitemnestra se endereça a Agamêmnon carrega as ironias inerentes à sexualização de sua fala. O conteúdo de seu discurso é distintamente íntimo e não público: ela discorre sobre seus “*viris amores*” (“*φιλόνορας*”: v. 857). A rainha, assim, justifica sua aparição e sua fala públicas diante de homens com uma mensagem de suposto amor conjugal. Não obstante, a ambiguidade do termo *φιλόνορας*, que descreve a má conduta erótica de Helena (v. 411), aponta para a união adúltera de Clitemnestra com Egisto. Evidentemente, a rainha argiva não se importa em perder a reputação de esposa casta na comunidade.

Como McClure (1999, p. 79) observa, Clitemnestra se esforça para construir uma imagem de si em conformidade com as convenções do comportamento feminino. Ela se caracteriza como uma típica esposa que, apartada do marido por causa da guerra, teria se tornado vulnerável a rumores perversos sobre a morte dele (v. 861-73). Tais rumores parecem ter vida própria: eles continuamente irrompem e proclamam dores piores que o mal (v. 863-65). A referência de Clitemnestra aos “rumores” evoca as declarações anteriores dos anciãos acerca da suscetibilidade feminina a mexericos. Mas, diferentemente da cena anterior em que a rainha se manifestou como impassível a boatos, agora, ela constrói uma imagem de si como se fosse uma mulher pueril que acreditaria prontamente em quaisquer histórias que ouvisse. Inclusive, Clitemnestra afirma que teria ficado à mercê de sonhos (v. 891-94) – outra fonte de falsa informação que, mais cedo, ela preteriu, ao provar que seu conhecimento da queda de Troia não era baseado em sonhos (v. 274). Todas essas contradições somente corroboram a habilidade de Clitemnestra para interpretar papéis de acordo com a necessidade retórica do momento.

Tantos rumores e sonhos não propícios teriam suscitado a insegurança da rainha-mãe que, por isso, tomou providências para resguardar a vida do herdeiro do trono (v. 874-76). O jovem Orestes fora enviado como hóspede à casa de Estrófilo da Fócida (v. 877-81). Clitemnestra lembra que o filho é o “*penhor do pacto*” (v. 888) entre ela e Agamêmnon – isto significa que os filhos são a garantia do pacto matrimonial que o rei contraiu com ela. No entanto, ao sacrificar Ifigênia, Agamêmnon traiu o pacto selado com Clitemnestra. Assim como Agamêmnon rompeu a ligação que Clitemnestra tinha com Ifigênia, a rainha rompeu a ligação que Agamêmnon tem com Orestes. Em realidade, Clitemnestra exilou o próprio filho e, dessa maneira, assegurou o apoderamento do trono após o assassinato do marido. Agindo desse modo, a rainha-mãe renunciou ao mais natural laço de sangue com o filho para vingar os laços perdidos com a filha.

Abandonando o amor e a lealdade pelo filho vivo a favor da filha morta, Clitemnestra perturba o equilíbrio entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Consequentemente, sua relação com os valores civilizados se torna ambígua. Devotada à vendeta, a rainha coloca em risco a própria família, fazendo com que o filho não tenha uma casa familiar para morar. A mãe inflige desterro ao filho vivo e nega nutrimento a ele. Vinculada a uma casa amaldiçoada, influenciada pelo *δαίμων* infernal que preside o destino do *γένος* atreu, Clitemnestra destrói a continuidade geracional da casa. É pela justiça aos mortos que Clitemnestra sacrifica tudo. A casa, com seu nutrimento da futura geração e com

sua rememoração da geração passada, deveria sustentar o equilíbrio entre os vivos e os mortos, dar a cada um o que lhe é devido. Mas, no *oĩkos* atreu, esse equilíbrio é destruído. O filho vivo tem seu direito à moradia e ao nutrimento negado, e os filhos mortos não podem ser colocados para descansar. As Erínias das crianças imoladas deverão voltar para punir seus assassinos.

Apesar de ser difícil defender o tratamento que Clitemnestra dá a Orestes, é importante perceber que seus atos são reflexos do *oĩkos* que ela habita – e, nesse *oĩkos*, os valores da *φίλια* sofreram *reversão*. A destruição suplantou o nutrimento; a morte suplantou a vida dos rebentos. A filha, dileta da mãe, foi selvagemmente sacrificada. O filho, predileto do pai, deverá se juntar ao sofrimento da irmã através do exílio. O compromisso de Clitemnestra com a filha morta, em detrimento do filho vivo, é uma condição não apenas de sua personalidade maternal pervertida, mas também é uma condição imposta por seu meio. A ação da rainha-mãe tem a ver com a destruição de uma personalidade que, um dia, foi uma esposa e mãe exemplar. Em seu tratamento de Ifigênia, Agamêmnon subordinou as reivindicações da família às reivindicações de uma guerra que não era sua. Sob essa perspectiva, Clitemnestra pode, de fato, ser considerada uma *mater dolorosa* que lança o marido, sacrificador da filha, ao Hades. Não obstante, ao vingar a honra de Ifigênia, Clitemnestra também se conduz ao Hades.

Na medida em que Clitemnestra se move da justiça retributiva para o *rompimento dos laços familiares*, ela se torna completamente estranha à própria família – uma mãe odiosa, avessa ao filho vivo. Deve-se observar que a ação transgressora de Clitemnestra obedece ao padrão dionisiaco, mas com uma significativa variação. Apesar de romper com o *oĩkos* patriarcal ao preterir, como de praxe, o casamento, ela realiza esse rompimento não por meio do assassinato do filho herdeiro, mas, mais efetivamente, por meio do assassinato do próprio chefe do *oĩkos*. Em realidade, Clitemnestra segue a tendência menádica de recusar a maternidade à serviço da preservação do *oĩkos* patriarcal, mas sua maneira de realizar tal recusa é um enfraquecimento do traço dionisiaco de romper com os filhos: o assassinato do filho é permutado pelo exílio do filho.

De todo modo, deve-se lembrar que a aversão da mulher dionisiaca aos filhos legítimos nem sempre toma a forma do assassinato cruento desses filhos. A forma mais imediata dessa aversão à maternidade civilizada é o abandono e a recusa de prover o nutrimento aos filhos – como a tragédia *Bacantes*, de Eurípides, claramente demonstra. Nesse sentido, a recusa de Clitemnestra de prover a criação e o nutrimento do filho herdeiro segue o

padrão dionisíaco: ela exila (i.e., abandona) Orestes. A maternidade de Clitemnestra é contrária aos filhos legítimos gerados no casamento, e não contribui para a continuidade do *oἶκος* patriarcal. Mesmo assim, é admirável que ela não tenha ousado matar Orestes, dado que nele o pai encontra seu continuador e vingador (cf. Vernant, 2002, p. 203). Por mais nociva que seja, Clitemnestra ainda é uma mãe. De fato, sua maternidade ambígua é paralela à própria ambiguidade da maternidade menádica: por mais avessas que sejam aos filhos, as mônades ainda são constitutivamente mães e nutrizes. Mães e nutrizes não dos filhos legítimos, sublinha-se, mas dos filhos de outrem – como o é a própria Clitemnestra de Eurípides (*Electra*, v. 930-37), uma mãe que renega os filhos que se ligam à linhagem de Agamêmnon, enquanto prefere os filhos ilegítimos de modo tão completo que eles recebem o nome da mãe em vez do nome do pai (cf. Vernant, 2002, p. 204).

Muito embora Clitemnestra, no *Agamêmnon*, tenha atenuado a tendência da mulher dionisíaca de assassinar o filho herdeiro do *oἶκος*, isso não significa que tal propensão não seja constitutiva de seu caráter feminino transgressor. A aversão maternal em relação a Orestes atinge seu ápice somente nas *Coéforas* – de fato, o rompimento de Clitemnestra com os laços maritais só a leva a intensificar a sua perversão da maternidade. Nas *Coéforas*, não passa despercebido à velha ama de Orestes que Clitemnestra se regozija com as notícias da morte do filho (v. 737-41). A fala da ama, descrevendo seu cuidado ao menino, mostra claramente o amor verdadeiro de uma mãe (v. 743-63). Clitemnestra, por seu turno, expressou esse amor uma única vez – e foi por Ifigênia. Quando a rainha, nas *Coéforas*, finalmente descobre o dolo do filho, sua reação imediata é pedir por um “*machado homicida*”³¹⁵ (v. 889). Clitemnestra está pronta para executar em autodefesa o *rompimento dos laços familiares* entre mãe e filho. Mas o rompimento com Orestes é motivado também em retaliação ao assassinato de Egisto. Esse é o estágio final em que Clitemnestra, protetora feroz de Ifigênia, rejeita o filho que retorna para recuperar seus direitos de hereditariedade. Tal é o rompimento dionisíaco do laço entre mãe e filho. Tal é a progressão de Clitemnestra de mãe zelosa para mãe que repudia a maternidade em função do *oἶκος* patriarcal.

É, pois, significativo que a sequência das peças sugira o contínuo ajustamento de Clitemnestra ao padrão de atuação da mulher dionisíaca. Se a mulher supervaloriza o laço mãe-filho, ela conseqüentemente subvaloriza o laço marital – o que, por sua vez, a conduz a uma afirmação de sua *independência sexual*. Tal independência sexual se manifesta politicamente por um desejo de autogoverno. O próximo passo dessa *progressão*

³¹⁵ Tradução de Torrano (2013, p. 133).

autossuficiente é, paradoxalmente, a subvalorização (mesmo a rejeição) do laço mãe-filho. Como uma variação do paradigma da mulher dionisiaca, Clitemnestra parte da maternidade excessiva, em relação a uma única filha, para a mudança maternal abrupta em relação ao filho. Ela reverte negativamente as propensões excessivas de sua maternidade: ela não é só capaz de fazer o filho vivo órfão de pai, como também o exila e pode até mesmo matá-lo, privando-o do nutrimento da mãe – de fato, esta é uma das razões pelas quais Orestes sustenta tamanha amargura da mãe (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 913-17). Os atos transgressores de Clitemnestra em relação à maternidade, portanto, podem ser concebidos como variações possíveis da conduta da mulher dionisiaca: a mênade oscila o comportamento maternal, ora como mãe excessivamente zelosa, ora como mãe que despreza o filho sucessor do *oἶκος* patriarcal.

Quando finalmente se dirige a Agamêmnon, Clitemnestra se prepara para recepcioná-lo com honras dignas de um deus: “*ao rei, de quem se fala como agente de Deus e que assim se apresenta, a acolhida há de ser digna de um Deus, ausente inveja*” (TORRANO, 2018, p. 62). Clitemnestra ordena às servas que estendam na entrada do palácio tapeçarias púrpuras, criando, assim, um verdadeiro “caminho de sangue” para Agamêmnon cruzar (v. 908-11). É evidente que andar sobre vestes luxuosas, normalmente reservadas como oferendas aos deuses, é um ato inaceitável para um mortal que, agindo desse modo, suscita o *φθόνος* divino (v. 904). Clitemnestra sabe disso e essa é justamente a sua intenção: revelar a todos o caráter *ύβριστής* do marido e, assim, torná-lo responsável, aos olhos dos cidadãos, pela desgraça miserável que cairá sobre ele. Para convencer Agamêmnon a tal ato excêntrico, a rainha se vale de um argumento falacioso. Nas palavras de Clitemnestra, já que o rei sofreu tantos males na guerra e no regresso, esses sofrimentos não fariam dele um homem plenamente feliz. Por ser um mortal sofrido, então, ele não suscitaria a inveja divina ao andar sobre as tapeçarias majestosas (v. 904-07).

Como Torrano (2018, p. 62) assinala, a proposta de acolhida da rainha é substancialmente ambígua, pois, além do sentido imediato, um outro sentido se deixa perceber de um ponto de vista numinoso que abarca os acontecimentos futuros. No sentido imediatamente perceptível, “púrpura” é a cor dos magníficos tapetes que impedem os pés da realeza de tocar o chão comum (v. 906-07). Tais tapetes, portanto, compõem o caminho pelo qual os deuses conduzem, com justiça, o rei que tão bem os teria servido (v. 910-11). Sob outro ponto de vista, que abarca o porvir, “púrpura” é a cor do sangue tanto dos rebentos cruamente imolados quanto do próprio rei que pagará pelas imolações filicidas. “*No mais, a*

mente não vencida por sono fará com os Deuses o justo destino” (v. 912-13) – nesta passagem, Clitemnestra revela implicitamente a Agamêmnon que, durante todos esses anos, sua determinação em vingar a filha não escadeleceu em nenhum momento. Ela pacientemente aguardou o regresso do marido, confiante nos deuses que garantiriam o retorno dele com vida só para que encontrasse a consumação da Justiça nas mãos dela. Assim, com o consentimento dos deuses, Clitemnestra imporá o justo destino a Agamêmnon. Clitemnestra, portanto, se vê como agente da *δίκη* na destruição do marido (cf. Goldhill, 2004, p. 28).

A rainha, segura da legitimidade de seus atos, arrogantemente proclama o homicídio como cumprimento da Justiça. No entanto, ela ignora o fato de que, agindo desse modo, ela somente atrai a justiça retaliatória, como potência maligna, contra si mesma. Em sua determinação excessiva em honrar a filha, Clitemnestra se concebe como o próprio instrumento da justiça divina, mas não se atenta à experiência do marido que poderia ensinar algo a ela. Do mesmo modo que Agamêmnon teve que cometer várias transgressões para punir a *ὑβρις* de Páris, Clitemnestra também está cometendo uma série de violações aos direitos da família para punir o marido. Aqueles mesmos laços de sangue que Clitemnestra se diz defender, ela negligencia em relação ao filho vivo. Atuando como a chefe usurpadora do *οἶκος*, a rainha viola a santidade e as reivindicações da família. A orgulhosa *δικηφόρος* não reconhece as transgressões inerentes às suas reivindicações de justiça.

A rainha subestima demais a resistência de Agamêmnon à adulação: é claro que ele não se encoraja prontamente a executar o ato escandaloso. Agamêmnon é consciente da ameaça real de recusa divina e de censura dos cidadãos. Por isso, conforme Lloyd-Jones (1962, p. 196), o rei responde à longuíssima fala de boas-vindas da esposa com uma curta e grossa rejeição de seu louvor. A resposta faz dele, surpreendentemente pela primeira vez, prudente (v. 923-30). O rei reconhece que andar sobre as tapeçarias luxuosas seria um ato transgressivo que, além de angariar a inveja dos deuses, o associaria ao comportamento feminino e bárbaro (v. 918-22). Embora considere convenientes as palavras da rainha (um sinal sutil de que a vaidade dele fora tocada), Agamêmnon adverte que o insigne louvor deve provir de seus pares masculinos – e não da esposa (v. 914-17). Assim, ele rejeita os agrados “à maneira de mulher” (v. 918-19) e pontua que não deseja ser aclamado à moda bárbara (v. 919-21). Como um humilde rei grego, Agamêmnon reivindica que “*a fama fala sem tapetes nem enfeites*” (TORRANO, 2018, p. 63).

É notório que a resistência de Agamêmnon se baseia, sobretudo, em seus preconceitos de gênero e de raça, segundo os quais o ato de andar sobre tapeçarias escarlates

seria apropriado aos apetites luxuriosos de mulheres e de bárbaros. Mas, como Zeitlin (1978, p. 154) nota, o rei já tem revelado seus apetites lascivos ao trazer junto dele Cassandra como concubina. E a consideração de Agamêmnon, acerca da conveniência da fala de Clitemnestra, já aponta para sua secreta afinidade com os valores de opulência e de consumação de desejos. Sabe-se que, na perspectiva ideológica e cultural grega, o mundo bárbaro era considerado como o mundo da efeminação e dos prazeres sensuais. Tomando o quadro das dicotomias culturais, portanto, a objeção de Agamêmnon se estabelece na antítese masculino, grego, autocontrole e honra *versus* feminino, bárbaro, apetites físicos e desonra.

Para Agamêmnon, pois, a atitude de Clitemnestra é caracteristicamente feminina e bárbara. Em ambos os aspectos dessa associação, a rainha ocupa o lugar do *outro* – e sobre esse *outro* estão projetadas implicitamente a falta de autocontrole, a falta de confiabilidade e a instabilidade emocional (que pode progredir para a violência). Ainda que Clitemnestra seja uma mulher grega, a alteridade de seu gênero denuncia sua confinidade com as remotas fronteiras do mundo grego. De fato, as câmaras interiores do palácio argivo, ocupadas por Clitemnestra, se mostrarão tão potencialmente mortais quanto a violência bárbara que Agamêmnon enfrentou em Troia. O rei se deparará com o rompante da violência feminina e bárbara em sua própria terra natal. Ao fazer referência às dicotomias autóctone-bárbaro e homem-mulher, Agamêmnon sem querer nos força a refletir sobre os valores que podem cruzar essas divisões de raça e de gênero. No precário universo dionisíaco da tragédia, os limites entre as raças se tornam momentaneamente tão fluídos quanto aqueles entre os sexos.

Menosprezar o discurso feminino, no entanto, se prova um erro fatal para Agamêmnon. A proficiência retórica da mulher, de fato, será suficiente para destruir os argumentos prudentes do rei. Clitemnestra bem sabe que a persuasão aguça mais do que acalma o desejo reprimido dos homens. Assim, quando Agamêmnon para diante do palácio, os louvores persuasivos da rainha se materializam nas tapeçarias púrpuras – o símbolo da suposta sujeição e admiração sensuais da esposa à potência gloriosa do marido. Mas, em realidade, as tapeçarias escondem as intenções assassinas da rainha. O emprego de astúcia e de ocultação compõe a primeira parte do plano de Clitemnestra: ela faz Agamêmnon pensar que sua chegada foi muito desejada e, agora, é honrada à altura. A associação entre fala, segredo sexual e espaço interior reflete a operação do plano distintivamente feminino de Clitemnestra. As tapeçarias tecidas pela mulher contêm sua capacidade oculta para a violência. Ao invés da total passividade feminina ante a perda da filha núbil, as tapeçarias escarlates simbolizam a não esperada reação que reside na engenhosidade, energia e violência

maternais. Clitemnestra prova a Agamêmnon que as artimanhas femininas e bárbaras podem derrotar a força física e mental de homens “prudentes”. O produto da tecelagem – sinal de domesticidade, modéstia e obediência da mulher à autoridade masculina – revela esse outro lado oculto da mulher dionisiaca: o repentino e terrível relaxamento da violência homicida.

As tapeçarias, confeccionadas no tear pela esposa compenetrada em suas tarefas domésticas, se tornam instrumentos da violência da *mulher transgressora*. Assim, a aparente submissão do trabalho feminino se reverte num ato de rebelião contra o *oĩkos* patriarcal: o assassinato do poderoso marido-rei. Como se viu, na ocasião de análise do mito de Dioniso, as mulheres costumeiramente usam a tecelagem como forma de liberação de suas inclinações transgressoras. No *Agamêmnon*, a tecelagem – labor implícito nas tapeçarias tecidas – é um pretexto que capacita Clitemnestra a atrair o marido despreocupado para o interior do *oĩkos*. A despeito das variações no aproveitamento da tecelagem – no mito dionisiaco, as mulheres preterem a atividade; no *Agamêmnon*, Clitemnestra se serve da atividade –, em ambos os casos o motivo nega a submissão da mulher dentro de casa. Para Agamêmnon, as tapeçarias tecidas são sinais da submissão e domesticidade de Clitemnestra, mas verdadeiramente significam o meio de ocultar o plano de vingança que o matará. A esposa supostamente domesticada usa a tecelagem como parte de seu estratagema para destruir o marido. Tecer é uma comum representação cultural da feminilidade “domada” e, portanto, constitui um ponto focal para representar os primeiros sinais da insurreição feminina. No caso da vingança de Clitemnestra, a domesticidade da tecelagem muda abruptamente para o selvagem *rompimento dos laços familiares*. A reversão da rainha, da solicitude conjugal para o assassinato intrafamiliar, lembra mesmo a repentina transformação das esposas dedicadas em mênades transgressoras, prontas para reverter a tradicional função social da mulher. Embora Agamêmnon seja um guerreiro difícil de combater no embate físico, ele é vulnerável à mulher que é combativa a seu próprio modo. Já aprendemos com Dioniso que a violência feminina não precisa da marcialidade masculina: seu caráter distintivo emerge da persuasão e da *bestialidade*³¹⁶. Revertendo o papel comum da mulher como “presa do homem”, Clitemnestra, à maneira de uma mênade, se torna ela mesma a caçadora predatória.

As tapeçarias, produtos da tecelagem de Clitemnestra, têm uma natureza multivalente: não se sabe exatamente se se tratam de tapetes, de mantas, de vestes ou, mais genericamente, de tecidos luxuosos provenientes do tesouro atreu. Para McNeil (2005, p. 2), os tecidos escarlates, estendidos à frente do palácio, significativamente se parecem com vestes

³¹⁶ Ver páginas 177-78 deste estudo.

nupciais que teriam servido como robe nupcial ou como colcha para o leito marital. Tal hipótese se coloca porque há nuances nupciais na “cena do tapete”. De todo modo, a suntuosidade das indumentárias parece mesmo corresponder ao enxoval de um casal real: os tecidos são ricamente estampados, brilhantes e coloridos³¹⁷ (v. 959-60). Quando sincera, a oferta de tecidos luxuosos tinha o propósito de promover a *χάρις* entre o casal, a qual estabilizava e sustentava o casamento. O indumento, de fato, evoca precedentes homéricos – em particular, histórias sobre a função da veste nupcial para restaurar a harmonia marital e cívica.

Como McNeil (2005, pp. 7-8) assinala, as vestes ornamentadas tinham um significado especial para os gregos antigos, pois eram reservadas para rituais sagrados e para as Graças. O valor simbólico desses tecidos residia na concepção de que eles consolidariam a relação de *χάρις*, como exemplificado pelo *πέπλος*³¹⁸ ofertado a Atena nas *Panateneias* – a veste, confeccionada por mulheres tecelãs, servia como símbolo da harmonia entre a comunidade e a deusa. No caso mais específico do *Agamêmnon*, essas indumentárias majestosas deveriam promover a harmonia entre marido e mulher, servindo como uma oferta de solicitude marital. A manta nupcial (*χλαῖνα*, *φᾶρος* ou *εἶμα*) constitui particularmente uma figura metonímica tanto para a união sexual quanto para a cama nupcial – o tecido é a cama que, por sua vez, é o casamento. Por consequência, metaforicamente falando, as tapeçarias estendidas no chão simbolizam a cama nupcial de Agamêmnon – logo, pisar sobre esses tecidos significa implicitamente contaminar o casamento.

Para Agamêmnon e Clitemnestra, seguindo McNeil (2005, pp. 11-12), as vestes nupciais possuem valores distintos – o que evidencia a discórdia marital. A resistência de Agamêmnon a andar sobre as tapeçarias aponta para o valor ritual e econômico desses tecidos. Da perspectiva ritual, ele se refere às tapeçarias como se fossem indumentárias sagradas ou como se tivessem um significado sagrado: tratá-las como tapete seria ato de *ὑβρις*. Além disso, as vestes luxuosas correspondem ao tesouro da família que, nesse caso, vale seu peso em púrpura (v. 946-49; 957). Por sua parte, Clitemnestra se refere aos tecidos como robes ou colchas de cama (“*εἰμάτων*”: v. 960; 963), situando-os, assim, num contexto

³¹⁷ De acordo com McNeil (2005, p. 5), as indumentárias nupciais, conhecidas desde a Idade do Bronze, eram tecidas em teares de urdidura vertical, com o emprego de uma técnica de tecelagem suplementar que incorporava estampas ou imagens coloridas às vestes. No caso de um casal da realeza, essa indumentária teria sido tecida pela própria rainha ou por uma parente feminina próxima dela. Enquanto escravas provavelmente teciam as vestimentas básicas da família, tais como lençóis, toalhas, mantos e cobertores simples, as nobres senhoras micênicas confeccionavam indumentárias mais adornadas e/ou ritualmente mais importantes. Aparentemente, essas vestimentas ornamentadas eram usadas em cerimônias sagradas, como casamentos e funerais aristocráticos.

³¹⁸ Veste superior, composta de uma única peça, usada por mulheres. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *πέπλος*, ó.

nupcial. Além de servir como robe, a indumentária podia ser usada como colcha – sob a qual o casamento era conservado.

Na Grécia Antiga, portanto, a tecelagem funcionou como uma metáfora para a produção da harmonia cósmica, marital e cívica – uma noção que remonta a Homero. Valendo-se de alusões metafóricas à tecelagem, Homero descreveu como o casamento de Odisseu e Penélope foi restaurado após uma separação de vinte anos (cf. *Odisseia*, XXIII, v. 289-96; 300-02). A união de Odisseu e Penélope, sob as colchas da cama nupcial, serviu como paradigma da *χάρις* marital. No entanto, as vestes nupciais de Clitemnestra e Agamêmnon, conforme McNeil (2005, pp. 10-11), preterem os valores simbólicos relacionados à harmonia e ao equilíbrio maritais. O gesto de Clitemnestra de ofertar tecidos valiosos ao marido deveria ser um ato intencionado a restaurar os laços matrimoniais. Porém, ao invés de restaurar os laços com Agamêmnon, a oferta de *χάρις* perversamente encobre o engano e a traição da esposa. No reencontro com o marido, Clitemnestra abusa da *χάρις*, usando-a para sedução e engano mais do que para reconciliação. Agindo desse modo, a rainha reforça a fenda criada em Áulis pela notória “*graça ingrata*” (“*ἄχαρις χάρις*”: v. 1545) de Agamêmnon, quando ele publicamente desonrou mãe e filha com uma falsa promessa de casamento de Ifigênia com Aquiles. É pertinente lembrar que o rei sacrificou a filha trajada de vestes nupciais (“*πέπλοισι*”: v. 233). Como uma oferta recíproca à dádiva funesta de Agamêmnon, Clitemnestra presenteia o marido com indumentárias nupciais que evocam a *χάρις* do casamento abortado de Ifigênia.

Ainda que resista, portanto, Agamêmnon nada mais é que uma vítima desamparada ante a persuasão sedutora de Clitemnestra – a mulher que aguça mais do que acalma os desejos *ὑβρισταί* do marido. Tudo que Clitemnestra precisa, de fato, é de um breve diálogo de treze versos (v. 931-43) para persuadir Agamêmnon a andar sobre as tapeçarias luxuriantes, fazendo-o contrariar o seu melhor julgamento. A despeito da capacidade retórica de Clitemnestra, é importante reconhecer que a rendição de Agamêmnon se deve mais à própria natureza dele, suscetível à opulência e às aparências enganadoras. O papel de Agamêmnon como um rei prudente, pois, não engana Clitemnestra. Ela compreende o comportamento do marido como falsa modéstia e considera fora de hora seu temor aos deuses, dado que este temor deveria ter se manifestado muito antes, quando foi proposto a ele o sacrifício da filha. Embora o rei seja consciente do *φθόvoς* divino e da opinião pública, a sua vaidade fora instigada pela esposa: tudo o que Agamêmnon mais deseja é ser invejado em sua grandeza símil aos deuses.

A ruína de Agamêmnon, de fato, começa com a derrota na batalha de *πειθώ*. Nesta batalha, a mulher conquista o conquistador de Troia – uma surpreendente reversão de gênero apontada pelo próprio rei (v. 940) que “*admira que um tal desejo de combate se manifeste em mulher*” (TORRANO, 2018, p. 64)³¹⁹. Clitemnestra se comporta não como uma esposa aliviada pelo regresso do marido, mas como uma guerreira em campo de batalha. Ainda que seja vista como uma contendadora, o uso da persuasão sedutora retém o caráter feminino da marcialidade de Clitemnestra – sua retórica extravagante notoriamente a aproxima das cortesãs bárbaras, habilidosas em bajular tiranos (cf. McClure, 1999, p. 80). Como Goldhill (2004, p. 50) assinala, manipulando as respostas do marido na medida em que tece a rede de palavras, Clitemnestra ataca cada uma das razões que impediam Agamêmnon de andar sobre as tapeçarias. Tomada de audácia, ela ainda ordena a Agamêmnon: “*sê persuadido! Cede teu poder [κράτος] para mim de bom grado*”³²⁰ (v. 943). Com efeito, o que é dramatizado aqui é a linguagem persuasiva da rainha à serviço de sua dominância. O controle de Clitemnestra sobre o marido-rei, sua habilidade de convencê-lo a pisotear o casamento e a riqueza familiar, mostra o poder da retórica manipulativa em ação.

Primeiro, conforme Torrano (2018, p. 63), Clitemnestra cobra de Agamêmnon sinceridade nas respostas (v. 931). Obtendo do marido a garantia de franqueza (v. 932), a rainha investe uma pergunta simples, mas que atinge o nó da questão: “*por temor aos Deuses prometerias esse ato?*” (v. 933). Essa pergunta mira certamente na inclinação de Agamêmnon de cometer atos ilícitos sob o pretexto de estar coagido pelos deuses. Clitemnestra faz o marido cogitar a possibilidade de fazer algo costumeiramente proibido aos mortais: receber honras dignas de um deus. Uma situação similar já foi verdadeiramente vivida por Agamêmnon em Áulis – e relembra-la reacende os desejos ímpios dele. Sitiado nos bosques selvagens da Áulida, Agamêmnon “*ultrapassou todos os limites do que sói ser lícito aos mortais e tornou-se o sacrificante de sua própria filha*” (TORRANO, 2018, p. 63). A ambiguidade da pergunta de Clitemnestra incide, assim, tanto sobre sua oferta quanto sobre a situação passada, quando a ultrapassagem de limites foi executada com menor resistência pelo rei. Comprometido em empenhar sinceridade nas respostas, Agamêmnon confessa que acataria às honras dignas dos deuses, desde que “*um competente sábio tivesse indicado esse rito*” (v. 934). Nessa réplica, por certo, o rei já cedeu à oferta ultrajosa de Clitemnestra. Ao pedir que o marido execute um ato da mesma natureza daquele proposto por Calcas – ou seja,

³¹⁹ O uso de vocabulário marcial também expressa a batalha verbal: “*νικωμένη*” (v. 912: “vencida”); “*μάχης*” (v. 940: “combate”); “*νικᾶσθαι*” (v. 941: “conquistar, vencer”); “*νίκη*” (v. 942: “vitória”).

³²⁰ “*πιθοῦ: κράτος μέντοι πάρες γ’ ἐκὼν ἐμοί*” (v. 943). Minha tradução.

um ato igualmente *ὕβριστης* –, “a rainha implicitamente (...) pede que ela valha junto ao rei tanto quanto um competente sábio” (TORRANO, 2018, p. 63).

Clitemnestra já conseguiu convencer Agamêmnon de que a magnificência dele, supostamente símil aos deuses, proviria de sua capacidade de ultrapassar os limites do que é lícito para os mortais. Na próxima investida argumentativa, ainda com Torrano (2018, p. 64), a rainha se dedica a demonstrar ao rei o que seria pertinente a essa magnificência: “*que te parece Príamo faria, se vencesse?*” (v. 935). Assegurada a vitória, parece a Agamêmnon que o fausto rei Príamo deveria andar sobre os enfeites (v. 936). A resposta do Atrida sugestivamente revela sua secreta afinidade com o rei e os valores bárbaros (cf. Zeitlin, 1978, p. 154). Desse modo, Clitemnestra argutamente refuta e elimina a razão alegada por Agamêmnon de que não aceitaria o acolhimento porque este seria conveniente à personalidade de mulheres e de bárbaros. A rainha logra extrair a sincera opinião de Agamêmnon acerca da recepção com tapeçarias escarlates: tal honra é própria à magnificência de um rei glorioso. Se agir assim parece pertinente à magnificência de rei, Clitemnestra conclui que Agamêmnon não deve ter pudor de que os mortais comuns o censurem (v. 937). Mas a verdade é que o rei tem objeção a essa conclusão: o pudor se deve ao fato de que a “*fama proclamada pelo povo tem grande força*” (v. 938). Agamêmnon só não desfrutou da oferta ainda porque reconhece a força da falação do povo. Clitemnestra, então, reavalia a “grande força da fama” e sua relação com a realeza – uma abordagem que vai de encontro com o *ἔθος* do rei. Quem não desperta a inveja, que se manifesta nas críticas, não é digno de estima (v. 939). A reprovação e o louvor são, pois, efeitos inerentes à fama. O rei já confessou que sabe, por experiência própria, que poucos mortais têm respeito sem inveja por amigo bem-sucedido (v. 832-33). Clitemnestra se serve da declarada experiência do rei para convencê-lo de que é inerente à realeza ser alvo de inveja ou reprovação.

Clitemnestra rebate todos os argumentos de Agamêmnon. Ante a obstinação da esposa em fazê-lo ceder, o rei só consegue reagir com a crítica débil de que um tal desejo de combate não é apropriado a uma mulher (v. 940). A rainha persiste para obter a rendição de Agamêmnon na contenda verbal: dado que oferta tão estimada parece pertinente aos excessos de rei, convém aos opulentos deixar-se vencer (v. 941). O coro, porém, já cantou que opulência é *ὕβρις* (v. 379-84). Clitemnestra anseia tanto pela rendição do marido que não resiste e enuncia a ele, com toda clareza possível, o verdadeiro propósito da oferta: “*sê persuadido! Cede teu poder [κράτος] para mim de bom grado*”³²¹ (v. 943). A rainha não quer

³²¹ Minha tradução.

apenas matar Agamêmnon privadamente dentro do *oἶκος*, ela também quer humilhá-lo publicamente e fazê-lo colaborar com o golpe de Estado orquestrado por ela e pelo amante (!). Convertendo o marido num tolo, Clitemnestra ordena expressamente que o grande conquistador de Troia entregue o comando do *oἶκος* e da *πόλις* à mulher.

É curioso o fato de que Agamêmnon cede justamente quando Clitemnestra faz a exigência do modo mais imperativo e claro possível. Aqui, torna-se óbvio que a rainha está no comando não apenas da casa, mas também do marido-rei. Agamêmnon age como um homem deslumbrado pela irresistível proposta da esposa. É notório que ele está à mercê de sua própria vaidade e arrogância. O rei colapsa rapidamente aos assédios *ὑβρισταί* de Clitemnestra porque ele foi outra vez colocado diante de uma escolha tentadora, a qual o faz revelar sua secreta fraqueza moral. Deve-se considerar que Zeus e as Erínias incutiram a *Ἄτη* em sua mente. Ainda assim, Agamêmnon sabe que andar sobre as tapeçarias escarlates é *ὑβρις*, do mesmo modo que ele sabia que a poluição do tipo mais medonho – o *μίασμα* – é causada pelo derramamento de sangue familiar. Apesar disso, nas duas situações, ele não pôde evitar a tentação de cometer ações interditas aos mortais. Cego ao pleno sentido da ordem de Clitemnestra, o rei não resiste à consequência imediata do mando: tudo que ele mais quer é ser homenageado, com pompas divinas, pela grande glória alcançada em Troia. Ignorando as verdadeiras implicações do ato, o rei descalça os pés e finalmente pisa nas “*púrpuras dos deuses*” (v. 946), embora esteja ciente de que provocará o *φθόνος* divino (v. 947) e a vergonha de arruinar o palácio “*pisando opulência e tecidos preciosos*” (v. 948-49).

Antes de entrar no palácio, Agamêmnon faz seu último pedido à esposa: recomenda que a rainha acolha, com boa vontade, uma jovem estrangeira que chega com ele (v. 950-52). Neste momento, ficamos sabendo que o rei não retornou sozinho, mas trouxe com ele uma concubina como espólio de guerra. A escrava sexual é ninguém menos que Cassandra, a mais bela filha de Príamo. A perturbação nas relações entre *imortalidade* e *mortalidade* é claramente expressa na condição da princesa troiana. Ela é profetisa de Apolo, mas o deus é seu arruinador: primeiro, ele destruiu a eficácia do dom profético da princesa como punição por seu dolo; agora, ele a trouxe para Argos como concubina do algoz de sua família (v. 1275). O ato de Agamêmnon, a saber, introduzir uma concubina no espaço doméstico da esposa legítima, só serve para reforçar a determinação de Clitemnestra em matá-lo.

Como McNeil (2005, p. 3) assinala, a chegada de Agamêmnon e Cassandra na mesma carruagem parece representar uma paródia das procissões antigas de casamento. O rito

matrimonial se realizava com uma procissão que conduzia o casal, numa espécie de carro ou carruagem, para o *οἶκος* do noivo³²². Chegando na casa do marido, o casal era saudado na porta por uma mulher mais velha (geralmente a mãe dele) que deveria receber a noiva e introduzi-la na família³²³ conforme os ritos de incorporação – os *καταχύσματα*³²⁴. A despeito de sua condição de concubina, Cassandra é retratada como uma noiva sob véus, sentada recatadamente ao lado de Agamêmnon – o algoz como “noivo”. Antes de desfilar nas tapeçarias escarlates, o rei faz duas exigências que refletem ritos nupciais. O primeiro pedido de Agamêmnon requer que as sandálias dele sejam desamarradas – tal exigência alude, de modo invertido, ao rito de amarrar as sandálias especiais da noiva (as *νυμφίδες*)³²⁵. O segundo pedido diretamente evoca os *καταχύσματα* aos quais as noivas e os escravos novos eram submetidos quando chegavam na casa. Por exigir que Clitemnestra não imponha o jugo servil em Cassandra (v. 953), Agamêmnon prescreve que sua esposa legítima introduza a concubina na casa como se fosse uma noiva. Com essa exigência, o rei adiciona insulto à injúria matrimonial.

Ao recepcionar o casal de amantes no portão do palácio, é evidente que Clitemnestra atua, de modo pervertido, o papel da matriarca da família que deve receber e incorporar a nova esposa no *οἶκος*. No entanto, a esposa legítima é Clitemnestra, e a noiva que ela é orientada a integrar é a escrava sexual do marido. Se a rainha mina o casamento com seu comportamento adúltero, Agamêmnon não fica atrás em seu desprezo pelos laços maritais. Como recompensa para sua família, que se sacrificou pela vitória do rei na Guerra de Troia, Agamêmnon retorna com uma concubina que deveria ter a mesma idade de Ifigênia, quando foi sacrificada. Esse prêmio, escolhido dentre muitas riquezas (v. 954), é visto por Clitemnestra como um último insulto ao seu *status* de esposa.

³²² Há numerosas imagens de vasos áticos dos séculos VI e V a.C. que retratam procissões de casamento nas quais o noivo e a noiva são conduzidos em carruagens. O mais popular paradigma mitológico é a procissão do casamento de Peleu e Tétis. Cf. a hídria ática de figuras negras, datada ao redor de 520 a.C., atribuída ao pintor Lisípides, que retrata Peleu e Tétis em pé numa carruagem na companhia dos deuses. Ver a cratera ática de figuras vermelhas, datada em 430 a.C., que representa Peleu subindo na carruagem com Tétis já dentro dela. Numa pýxis ática de figuras vermelhas, datada em 430 a.C., a procissão de casamento, que conduz os noivos numa carruagem, é retratada em sua completude, desde a partida da casa do pai da noiva até a chegada na casa do marido. As imagens dos vasos podem ser consultadas em Oakley e Sinos, 1993, pp. 84, 91-94.

³²³ Cf. o lutróforo ático de figuras vermelhas, datado em 460 a.C., que representa a mãe do noivo recebendo o casal e conduzindo-os para a câmara nupcial. A imagem do vaso pode ser consultada em Oakley e Sinos, 1993, pp. 102-03.

³²⁴ Ver página 204 deste estudo.

³²⁵ Muitas cenas de vasos áticos retratam o adorno da noiva por meio da amarração de suas sandálias. Frequentemente, Eros é representado executando esse ato: ele aparece calçando e ajustando as sandálias especiais nos pés da noiva. Hesíquio nos informa que essas sandálias eram chamadas de *νυμφίδες*. Ver o lécito ático de figuras vermelhas, datado em 410 a.C., atribuído ao pintor Mídias, que retrata Eros amarrando as sandálias de uma noiva. A imagem do vaso pode ser consultada em Oakley e Sinos, 1993, p. 67.

Clitemnestra não se abala com o pedido ultrajoso do marido. A reação da rainha é responder com docilidade, empregando, todavia, metáforas de opulência. Clitemnestra, consoante McClure (1999, pp. 88-89), evoca a luxuosidade e os atributos perigosos das tapeçarias estendidas sobre o chão (v. 958-60). A rainha aponta a cor púrpura dos tecidos (“πορφύρα”: v. 959), o seu valor em prata (“ἰσάργυρος”: v. 959) e a sua liquidez (“κηκίς, βαφαί”: v. 960). Não por acaso, tais qualidades sugerem a fluidez do sangue: κηκίς significa qualquer substância que jorra ou esguicha, enquanto βαφή pode servir como metáfora para sangue³²⁶. Uma vez que a cor púrpura escura das tapeçarias implica o sangue que flui da casa, ela também significa morte. Apontando o zelo excessivo com que recebe o marido, Clitemnestra celebra a vitória como consequência da opulência que é ὕβρις: Agamêmnon é δεινός o bastante para pisotear a púrpura dos deuses, se oráculos temerários vão de encontro com a vaidade do rei (v. 961-65). Além disso, as cores vibrantes dos tecidos preciosos evocam as vestes açafrão com as quais Ifigênia fora imolada (v. 239)³²⁷, e também aludem aos πέπλοι fatais com os quais Clitemnestra capturará Agamêmnon no momento do assassinato. Do tema da riqueza do palácio, simbolizada pelas tapeçarias, Clitemnestra se volta para metáforas da agricultura (v. 966-72). As imagens do movimento das estações em direção à colheita se relacionam com a noção de completude e reforçam a implicação de morte (v. 970-72): assim como o vinho é o τέλος da uva, a morte de Agamêmnon é o τέλος de seu retorno à casa.

O que é especialmente importante, nesta fala de encerramento de Clitemnestra, é a ambiguidade do termo τέλος. A palavra, conforme Goldhill (2004, p. 66), abarca as acepções de “fim” e de “consumação”: o “fim” que é a morte; a “consumação” de um rito religioso, mais comumente o sacrifício – logo, as noções de “fim” e de “consumação” vinculam-se ao ato da imolação sacrificial. O termo também significa “aquilo que é pago”. E todos esses sentidos podem ser encontrados no *Agamêmnon*. De fato, o termo é usado nos momentos mais carregados da peça justamente por causa de seu sentido ambíguo. No momento em que o rei entra no palácio, Clitemnestra louva a Zeus Τέλειος, “o Consumador” (cf. Burkert, 2007, p. 98), para que ele “consuma” (“τέλει”: v. 973-74) as preces dela. Por mais que a súplica “Zeus,

³²⁶ Cf. Ésquilo, *Persas*, v. 317.

³²⁷ Ifigênia vestia peplos açafrados, quando fora sacrificada pelo pai (*Agamêmnon*, v. 233; 239). É presumível que ela estivesse vestindo peplos finos para seu casamento com Aquiles (cf. Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, v. 128-31). Tomando como referência o peplo luxuoso ofertado a Atena nas *Panateneias*, tais vestes finas parecem ter sido de cores vibrantes e ornamentadas com bordados brilhantes. O coro de mulheres troianas, na *Hécuba*, de Eurípides (v. 468-71), revela que o peplo consagrado à Atena era cor açafrão com bordados variados e brilhantes.

Zeus Consumador, consuma minhas preces” (v. 973)³²⁸ possa parecer um rogo comum para Zeus *Τέλειος*, este pedido se refere especificamente à morte (i.e., ao fim, “τέλος”) de Agamêmnon – uma morte compreendida nos termos de um sacrifício, que também é um τέλος. Assim, quando Clitemnestra invoca o marido como τέλειος (“τελείου”: v. 972), “perfeito”, “imaculado”, ela emprega um termo técnico para designar a vítima ideal de um sacrifício cruento. Além de ser um sacrifício a Zeus *Τέλειος*, o assassinato de Agamêmnon é também concebido como o cumprimento do plano de Clitemnestra, e o pagamento de Agamêmnon pelo assassinato de Ifigênia. A retórica sedutora da rainha manipula a declaração para permitir que sua súplica aos deuses apareça sinistramente na linguagem ambígua do τέλος.

Agamêmnon pisa nas tapeçarias púrpuras, mesmo sabendo que suscitaria o φθόνος divino (v. 956-57). Por que ele fez isso? Porque ele fora instigado pela ἄτη herdada do pai, assim como em Áulis. Como Torrano (2018, p. 91) assinala, quando cedeu à acolhida ὕβριστής que há pouco havia recusado, o rei se revelou arrebatado pela ἄτη. A “cena do tapete”, compreendida da perspectiva de quem dispõe das mesmas informações que o coro, é suficiente para corroborar o princípio da ὕβρις que gera ὕβρις como manifestação numinosa da ἄτη. A prosperidade injusta de Agamêmnon atraiu a recusa dos deuses e o induziu a uma excessiva confiança de si, de caráter transgressor – e esta ὕβρις trouxe consigo a ἄτη que o fez agir desvairadamente, colaborando com a própria ruína (cf. Torrano, 1995, p. 17). Na medida em que se vê Agamêmnon caminhando para a morte, vencido pela irresistível persuasão de Clitemnestra, não se pode evitar de encará-lo com pena. Ele é culpado, mas também é uma vítima destinada à ruína – o que faz dele uma figura verdadeiramente trágica.

Terceiro estásimo. Agamêmnon desaparece dentro do palácio. A atividade da funesta ἄτη, manifestada na decisão do rei, impele o coro a cantar tomado por pressentimentos sinistros (v. 975-77). O coro já não pode mais ignorar os agouros de seu “coração observador de sinais” (v. 977). O canto, seguindo Torrano (2018, p. 67), irrompe como hino oracular e falta ao coro convicção para desprezar o vaticínio como se fosse mero sonho obscuro (v. 978-82). Esse terror à espreita pressagia o futuro desastre e impede o desfrute do regresso do rei. O coro testemunha o πάθος cego de Agamêmnon e aprende com esse sofrimento (v. 988-89). Como cumprimento da lei “πάθει μάθος”, decretada por Zeus, o sofrimento do herói se torna paradigmático aos mortais comuns que, contemplando as ações

³²⁸ “Ζεῦ, Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει” (v. 973). Minha tradução.

heroicas, aprendem os limites que devem respeitar para conduzir uma vida justa e *σῶφρον* aos olhos dos deuses.

Essa canção agourenta, ainda com Torrano (2018, p. 67), constitui a nênia da Erínia – um hino sem lira que promete a morte violenta e miserável de sua vítima como punição por suas transgressões (v. 990-94). A sensação terrificante, que toma o coração e as vísceras, não se deixa enganar: a Justiça se move para seu cumprimento (v. 995-97). A Erínia aparece como agente da Justiça de Zeus – uma Justiça retributiva (e não restaurativa) executada através do *rompimento dos laços familiares*. Vinculada à vingança de sangue, a Erínia atua como perpetuadora da violência intrafamiliar (*transgressão*) e como mantenedora da Justiça (*ordem*). Diante desses sinais, o coro roga para que seu pressentimento visceral se revele falso (v. 998-1000).

Atendo-se às leis gerais da moderação (v. 1008-13), o coro faz referência ao navio que, para salvar-se do naufrágio, se desfaz do excesso de carga – do mesmo modo, tal receio providencial pode salvar a casa de ser destruída pela opulência (cf. Torrano, 2018, p. 68). Com a narrativa acerca do sábio punido por Zeus, o coro alude à maior *ἀνάγκη* da condição humana: a morte (v. 1017-20). A despeito da notável capacidade do sábio, perito nos encantamentos que chamariam de volta o sangue caído por terra, Zeus não permitiu que ele encontrasse remédio para a morte (v. 1021-24). Por mais que o homem seja dotado de inteligência capaz de proezas culturais, ele ainda é fadado à morte como todas as demais criaturas da natureza. Tal é a inevitabilidade trágica que diz respeito à condição existencial do homem, que de todas as criaturas mortais é a mais próxima dos deuses. A morte é a porção que as *Μοῖραι*³²⁹ distribuem para os homens e que os separa definitivamente dos deuses (v. 1025-27). A morte, pois, chega para todos os homens e a sabedoria pratica moderação na dor do sofrimento (v. 988-89).

Quarto episódio. Antes que a ação atinja seu clímax catastrófico, tem-se a chamada “cena de Cassandra”. Essa longuíssima cena ocupa quase 300 versos – não muito menos que um quinto da peça. O impacto desse episódio é causado tanto pelo sofrimento existencial de Cassandra quanto por sua função de “*profetisa com um destino a cumprir*” (TORRANO, 2018, p. 69): cabe a ela a tarefa de revelar o passado oculto que dirige o curso dos acontecimentos na casa de Atreu. Como Vidal-Naquet (1999, p. 232) assinala, na princesa

³²⁹ As *Μοῖραι*, de acordo com Torrano (2007, p. 62), distribuem o lote de bem e de mal ao qual cada homem deve submeter-se como seu único destino. “*As Moírai regem o que de bem e de mal aos homens é dado viver, segundo uma medida divina pela qual a vida humana (feliz ou desventurada) encontra sua razão de ser e se integra na ordem maior de Zeus*”. Para o homem, conforme Burkert (2007, p. 176), o limite configurador é a morte – esta é sua “porção” destinada. Ver nota 136 deste estudo.

troiana, as qualidades de adivinha e de personagem trágica se fundem totalmente: além de realizar o perfeito paradigma da escrava por direito de conquista, ela é profetisa de Apolo, cujo dom controverso é revelar a verdade e ser nunca compreendida. Cassandra fará um esforço desesperado para avisar o coro do perigo mortal que Agamêmnon corre, mas a princesa não será levada a sério. De fato, esse episódio dramatiza a falha da comunicação (cf. Goldhill, 2004, p. 51).

Após Agamêmnon se render, Clitemnestra interpela Cassandra para que ela siga o senhor e entre no palácio, acatando, assim, o seu destino de escravizada. A rainha revela que está prestes a desempenhar um sacrifício no interior do *οἶκος*, e convida Cassandra para participar da cerimônia preliminar (v. 1035-38) – um pedido aparentemente banal, já que os escravos domésticos participavam dos ritos da família. Mas, como Zeitlin (1965, p. 467) assinala, a cerimônia preliminar de lavagem das mãos (v. 1037) é uma referência irônica ao banho de Agamêmnon que precederá seu assassinato. A fim de aplacar a resistência da princesa para entrar no palácio, Clitemnestra recorre a um caso paradigmático: até mesmo o nobre filho de Alcmena, quando vendido, suportou a vida de escravidão (v. 1039-41). Notadamente, Hércules é identificado não pelo nome, mas pela ascendência materna; e ele fora submetido à escravidão por Ônfale, rainha da Lídia (cf. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, II. 6.3). Conforme Zeitlin (1978, p. 154), a escravização de Hércules por Ônfale é significativa porque ele foi coagido a atuar o papel de uma mulher cativa, usando vestes femininas, cumprindo tarefas domésticas, e servindo à lascívia da rainha como concubino. Ao fazer referência à subjugação de Hércules por Ônfale, Clitemnestra toma como modelo paradigmático uma mulher que não apenas impôs a *reversão* de gênero, como também exerceu uma efetiva ginecocracia. Uma vez que a sorte de Hércules recai sobre a princesa troiana (v. 1042), a rainha dita a norma grega: “*tens de nossa parte como é o de costume*” (v. 1046). Porém, a boa vontade de Clitemnestra sugere implicações terríveis: “*Zeus clemente te colocou no palácio para ser participante das águas de purificação*”³³⁰ (v. 1036-37). O discurso receptivo da rainha, em verdade, convida Cassandra para participar do sacrifício não como conviva, mas como vítima ao lado de Agamêmnon (cf. Torrano, 2018, p. 69).

Cassandra, por sua parte, resiste impassível. E a intervenção do coro, consoante Torrano (2018, p. 69), põe em evidência sua percepção seletiva diante da declarada irrupção da verdade (v. 1047-49). Intrigados com a reação da princesa, a rainha e o coro se questionam se a estrangeira pode entender grego (v. 1050-52), se ela pode usar linguagem de sinais (v.

³³⁰ “σ’ ἔθηκε Ζεὺς ἀμηνίτως δόμοις κοινωνὸν εἶναι χερνίβων” (v. 1035-37). Minha tradução.

1060-61) e se um intérprete pode ser necessário (v. 1062). Ante a *ξένη* (estrangeira, estranha) com “*jeito de fera recém-capturada*” (v. 1063), o coro parece mais interessado em observar a intrigante *bestialidade* da princesa do que se ater ao suspeito empenho de Clitemnestra na execução de sacrifícios. Incapaz de persuadir Cassandra com palavras (v. 1052), a rainha fica impaciente, pois não pode esperar mais: ela tem um sacrifício, graça muito esperada, para executar (v. 1055-58).

O silêncio aterrador de Cassandra, em verdade, aponta para algo mais do que resistência à linguagem manipulativa da rainha (cf. Goldhill, 2004, p. 52). Não é sem motivo o fato de que Clitemnestra veja na paralisação de Cassandra o sintoma da *μανία* (“*ἡ μαίνεται γέ*”: v. 1064)³³¹ e que, inclusive, frise que a princesa está a “*espumar sangrento furor*” (v. 1066) – tal comportamento denuncia o êxtase que se manifesta como paralisia, dominando as percepções sensoriais de Cassandra (cf. Otto, 1965, p. 92). Esse silêncio mortal, como Otto (1965, p. 92) bem observa, é um fenômeno inicial que revela a participação em Dioniso. Para além do pandemônio, outro fenômeno que anuncia a presença do deus é o silêncio mortal provocado pelo desencadeamento do êxtase. O silêncio entorpecedor e o frenesi selvagem são comportamentos dionisiacos que Cassandra manifesta diante de nossos olhos (!). A imagem da mênade absorta, com olhar fixo, era conhecida: Catulo (*Carmen*, LXIV. 60) tem essa representação em mente, quando compara Ariadne, estagnada na praia, com coração cheio de fúria e com olhar distante, a uma bacante esculpida em pedra. O silêncio funesto era realmente tido como um sinal que indicava a participação das mulheres em Dioniso: mulheres sinistramente caladas eram consideradas semelhantes às mênades, dado que a taciturnidade seria uma característica de sua condição insana (cf. Suda, s.v. *βάκχης τροπον*). Portanto, quando Cassandra surpreende com seu silêncio extático e com sua boca espumando furor, testemunha-se o sintoma do horror produzido pelo presságio maníaco. Ela se assemelha a uma mênade, depois de augurar as sucessivas violências intrafamiliares que ocorreram e ocorrerão no *οἶκος* atreu.

Cassandra rompe o silêncio só depois de Clitemnestra retirar-se (v. 1068). A princesa troiana solta um grito desesperado e passa a invocar Apolo (v. 1072-73). Cassandra compreendeu muito bem a proposta de Clitemnestra que a convidou tanto para ser participante do sacrifício de Agamêmnon quanto para servir de vítima sacrificial. Nenhum desses sentidos escapou ao dom vaticinador da princesa. Num primeiro momento, Cassandra só consegue enunciar o futuro terrível por meio da linguagem maníaca: apenas gritos

³³¹ “Sim, [ela] está louca”. Minha tradução.

frenéticos de furor profético (“ὄτοτοτοῖ πόποι δᾶ”: v. 1072; 1076) podem manifestar o horror do derramamento de sangue familiar. Não se deve ignorar o fato de que, apesar de ser uma profetisa de Apolo, Cassandra acessa as visões proféticas entusiasmada pelo furor extático (v. 1140), caracteristicamente dionisiaco. Tomada pelo frenesi de cunho báquico, a princesa se assemelha a uma mênade que manifesta dons divinatórios – Tirésias, nas *Bacantes* (v. 298-301), já havia apontado para a confinidade que há entre o *μαινόμενος* e o *μάντις* (adivinho, profeta). Aqui, o presságio participa de Dioniso porque as imagens vaticinadoras são associadas a violações intrafamiliares que promovem a destruição dos laços entre pais e filhos, marido e mulher.

Como Schlesier (1996, pp. 100-01) assinala, o uso de terminologia dionisiaca, em contextos que não sejam coordenados por Dioniso, sugere a simultânea, ainda que implícita, participação do deus, mesmo que o frenesi seja inspirado por outra divindade (neste caso, Apolo). Êxtase e furor, mesmo quando associados a outras forças divinas, foram considerados, na tradição mítica e religiosa, como sinais de Dioniso e fundamentalmente relacionados a ele. Desse modo, Dioniso é sutilmente incluído como agente influente e objeto de referência mesmo em cenas onde a divindade decisiva não é o próprio deus. Isto significa que a qualidade maníaca da arte divinatória de Cassandra não é compreendida como figurativa. O arrebatamento extático da princesa troiana não é menos furioso e presciente do que a loucura das mênades descrita nas *Bacantes*, por exemplo. Aliás, dada a participação particular da mântica de Cassandra em Dioniso, Eurípides também a apresentou como uma *μαινάς* (mulher louca, furiosa)³³².

O comportamento de Cassandra, então, revela que ela está sob o jugo de Apolo, mas se comporta como se estivesse participando de Dioniso. Esse paradoxo não passa despercebido ao coro que admira que a invocação a Lóxias se manifeste por meio de lamentos frenéticos (v. 1074-75; 1078-79) – tal invocação não parece compatível com o modo de ser de Apolo (cf. Torrano, 2018, p. 70). O ímpeto de visão profética causa a Cassandra perturbação física, sensação de calor (v. 1256) e delírio (v. 1215-16) – efeitos que associam suas previsões com o estado de descontrole mental. Neste lamento atormentado, a princesa troiana compartilha experiências com a mulher dionisiaca. Ululando em luto furioso, Cassandra experiencia a crua imolação de crianças e a quase completa destruição do *οἶκος* atreu. A expressividade patética, por meio de interjeições selvagens, também salienta seu elevado estado emocional (cf. McClure, 1999, p. 95). Essas características não apenas vinculam o

³³² Cf. Eurípides, *As Troianas* (v. 307; 349; 415) e *Electra* (v. 1032).

rompante profético da princesa à mântica dionisiaca, como também evidenciam que seu discurso é espontâneo e isento de dolo.

O sofrimento de Cassandra se manifesta por meio do silêncio que, de repente, muda para a aguda lírica do lamento. O pior efeito do terror é a paralisante dormência da língua da princesa que lhe causa a agonia da não comunicação. Cassandra é incapaz de comunicar ao coro os perigos que encalçam Agamêmnon. A linguagem da princesa troiana, conforme Segal (1999, pp. 57-58), reflete o paradoxo da situação trágica: a tentativa de comunicar o incommunicável. Em sua fala, vê-se a forma civilizada do discurso tentando a mediação entre a *divindade* e a *bestialidade*, as quais, manifestando-se juntas, destroem a efetividade da comunicação. Os sons que Cassandra vocifera dificilmente compõem uma fala. Os gritos frenéticos de sílabas incompreensíveis (v. 1072; 1076; 1100; 1114; 1256-57; 1307) expressam a dor que nenhuma palavra pode adequadamente transmitir. Além desse choro inarticulado, quase animal, associar Cassandra às bestas (“*τρόπος δὲ θηρὸς ὥς νεαιπέτου*”: 1063)³³³, ele também concretiza a revelação divina – um conhecimento que transcende a fala porque o horror selvagem da visão não pode ser circunscrito pela linguagem. Na ação trágica, as *transgressões* à *ordem* cósmica e social são decodificadas em termos do ritual, da vida animal e da linguagem – todos estes códigos fornecem a mensagem de um universo distorcido.

A fala de Cassandra vacila freneticamente entre a linguagem oracular e a linguagem bestial. Apesar disso, só ela é capaz de compreender os sinais dos eventos, diferentemente do coro que tem a percepção da realidade obscurecida e confundida pela linguagem persuasiva de Clitemnestra. Ainda que a rainha se comunique com racionalidade, seu discurso é carregado de ambiguidade e de erotismo. Assim, a ação trágica contrapõe a mulher que mente e persuade todos com a mulher que sempre diz a verdade, mas não é capaz de persuadir ninguém. Embora seja uma linguagem verdadeira, a profecia é o mais enigmático de todos os *λόγοι* (discursos) – e carece da lógica racional que os anciãos consideram como traço de um discurso verdadeiro. Apesar da incredulidade de seus interlocutores, Cassandra não deixa de falar as verdades que eles se negam a aprender. Desde a profecia de Calcas, o coro tem sentido que há um fator obscuro que orienta as decisões de Agamêmnon – fator que, se abertamente enunciado, explicaria os pressentimentos sinistros dos anciãos. O padrão de violência na família de Agamêmnon se estende ao passado, e a cativa troiana conhece a

³³³ “[Ela] tem jeito de fera recém-capturada”.

história de destruição entre pais e filhos. É claro que esse passado é visto, pela profetisa, como o fator determinante dos eventos.

Através das visões de Cassandra somos levados a conhecer, pela primeira vez explicitamente, os crimes da casa de Atreu – tais crimes se relacionam como um padrão consistente de *rompimento dos laços familiares*. Na medida em que se aproxima do portão, a princesa vê os filhos imolados de Tiestes (v. 1096-97) e o sangue deles umedecendo o chão (v. 1092). Tão logo tem essa visão, ela exclama a Apolo: “*â! Onde me trouxeste? A que palácio?*” (v. 1087). O coro responde essa questão com demasiada objetividade: “*Ao dos Atridas; se não percebes isto, eu te digo e não dirás ser isto mentira*” (v. 1088-89). O coro, conforme Goldhill (2004, p. 52), procura fornecer uma resposta informativa e direta, mas denuncia não crer completamente na experiência mântica que Cassandra manifesta diante de seus olhos. Embora a resposta do coro não seja falsa, a princesa não pode aceitar a réplica como apropriada e, assim, o corrige: ela especifica que a casa é odiada por deus e que consiste num matadouro autófago (v. 1090-92)³³⁴. Cassandra, então, relata a imolação dos filhos de Tiestes: “*por estas testemunhas acredito que estas crianças pranteiam a morte (“σφαγᾶς”) e carnes cozidas devoradas pelo pai*” (v. 1095-97). A sinistra função da casa de Atreu – a saber, de abater seres humanos – foi inaugurada com o sacrifício das crianças que, em seguida, foram servidas ao pai.

Tão logo Cassandra testemunha o martírio dos filhos de Tiestes, ela vê um novo mal poderoso sendo tramado dentro da casa (v. 1100-04). Esse mal é descrito por meio de expressões metafóricas que denunciam a morte iminente de Agamêmnon. O vocabulário usado para narrar o assassinio do rei, consoante Vidal-Naquet (1999, p. 114), é o do sacrifício e o da caça. Cassandra aparece como uma cadela de caça arguta que fareja os sucessivos derramamentos de sangue realizados no *οἶκος* atreu (v. 1093-94; 1184-85). Agamêmnon, por sua vez, aparece como uma vítima abatida num sacrifício monstruoso. Tal matança perverte os estágios do sacrifício cruento convencional: a purificação preliminar da vítima toma a forma do banho funesto que a esposa dá no marido (v. 1107-11); e o ato da imolação é acompanhado pelo grito ritual da Erínia familiar (v. 1117-18). Por outro lado, o sacrifício também sugere uma caça corrompida: Cassandra descreve a rede do Hades com a qual

³³⁴ “Sim, odeia Deus e conhece muitos malignos massacres dos seus, com homicídios [*ἀνδρσφαγεῖον*] e umedecido chão [*πεδορραντήριον*]” (v. 1090-93). É evidente, conforme Zeitlin (1965, p. 468), que Cassandra compreende os crimes do *οἶκος* atreu sob a ótica do ritual sacrificial: “*ἀνδρσφαγεῖον*” denomina o lugar de abate de homens, e “*πεδορραντήριον*” se refere ao chão que goteja sangue. O substantivo composto “*ἀνδρσφαγεῖον*” é formado pelo termo *σφαγεῖον*, que designa o vaso ritual para recolher o sangue da vítima sacrificada – desse modo, o termo evoca o próprio conceito de *σφαγή*, de assassinato sacrificial.

Agamêmnon é capturado, sendo tratado como uma besta acuada antes de ser morto pela mulher (v. 1114-17). A execução do ser humano, ainda com Vidal-Naquet (1999, p. 116), é descrita com metáforas da caça, enquanto os agentes envolvidos no assassinato são comparados a animais de criação: a vaca, Clitemnestra, captura o touro, Agamêmnon, com tapeçarias (“πέπλοισιν”: 1126) que servem as vezes de rede e, assim, o abate (v. 1125-28). Esse modo de execução salienta ainda mais a corrupção do ato sacrificial, pois a vítima não consente com o sacrifício, sendo imolada com o auxílio de um artilheiro (v. 1126-29). A tragédia, assim, opera uma *reversão da ordem* completa: a “*fêmea mata o macho*” (v. 1231).

Agamêmnon é retratado como a fera capturada e abatida pela mulher (também bestial) que pune tanto o sacrifício de Ifigênia quanto a imolação dos filhos de Tiestes. O rei, como Vidal-Naquet (1999, p. 115) assinala, é o sacrificador sacrificado e o seu sacrifício-abate repete a matança original – aquela que tomou a forma hedionda do sacrifício infanticida que levou o pai maculado, pelos intestinos e pelas vísceras dos próprios filhos (v. 1221-22), a fazer uma imprecisão contra o γένος dos Pelópidas (v. 1600-02). O πάθος destes inocentes é, em verdade, algo pior do que um sacrifício humano na medida em que se trata de uma οἰκεία βopά (v. 1220) – de um repasto familiar resultado do canibalismo doméstico. O tabu do canibalismo se realiza precisamente no momento em que as instituições civilizadas do sacrifício e da caça estão corrompidas. As *reversões* entre *homem* e *besta*, de fato, refletem a *precariedade da ordem civilizada*. O οἶκος é assombrado pelos fantasmas das crianças dilaceradas e, além disso, acomoda o túmulo de uma donzela sacrificada como besta. A deusa políade Hera patrocina uma cidade cuja casa real vive no adultério. Tais são os emblemas do mundo corrompido do Agamêmnon. Aqui, os sacrificadores pios são caçadores de homens que, tão logo, serão caçados. Os assassinatos continuamente perpetrados violam não apenas a sacralidade do sacrifício, mas também a hierarquia biológica que separa o homem da besta.

Como se sabe, seguindo Goldhill (2004, pp. 61-62), o sacrifício deveria expressar o sentido ordenante da comunidade humana e de seus valores. Primeiro, o sacrifício deveria fortalecer o sistema hierárquico entre as esferas, uma vez que o sacrifício convencional demarca a esfera humana em oposição ao mundo divino (que recebe a oferta) e ao mundo bestial (que fornece a vítima sacrificial). Ainda, o sacrifício deveria promover a separação entre animais selvagens que são caçados e animais domésticos que são sacrificados. Nota-se que o sacrifício convencional codifica um conjunto de valores a respeito da cultura humana. Por conseguinte, o sacrifício expressaria o lugar do ser humano na ordem cosmológica: a esfera humana é distinta da esfera natural das bestas e da esfera imortal dos deuses. A besta

sacrificada deveria ser um animal doméstico, que simboliza parte da dominância do homem sobre a natureza. O homem come a carne cozida desse animal e seus ossos são assados para os deuses imortais que não precisam alimentar-se. A necessidade fundamental do homem de cozinhar a carne contrasta, pois, com o consumo bestial da carne crua e com o consumo divino dos odores dos ossos.

Entre o sacrifício e a caça – isto é, entre os dois meios pelos quais os gregos antigos obtinham carne – as conexões não são inexistentes (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 103). A instituição da caça também contribuiu, a seu modo, para ordenar a separação entre a esfera cultural da pólis e a esfera selvagem da natureza. Em diversos textos trágicos, mitológicos e filosóficos, a caça é concebida como uma das expressões da passagem da natureza à cultura (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 103). Como Goldhill (2004, p. 64) assinala, a caça é uma instituição que envolve mais do que o exercício e a matança de animais por desporte. Trata-se de outra atividade coletiva (nesse caso, exclusivamente masculina) que ajuda a definir a coesão do grupo social. A caça promove a comunalidade não somente porque constitui a iniciação do rapaz ao grupo de homens adultos, mas também porque contribui, assim como o sacrifício, para definir a posição do homem em relação à esfera da natureza. O caçador pode ser tanto a besta de rapina (o leão) ou a besta astuciosa (o lobo) quanto o homem, detentor de uma habilidade (*τέχνη*) que nem o leão nem o lobo possuem (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 104). Caça é, inclusive, uma forma de derramamento de sangue ritualizada e controlada que, semelhantemente ao sacrifício, coleta carne para o banquete comunal.

Não é, portanto, fortuito o fato de que a caça corrompida seja uma imagem da *reversão da ordem* na narrativa do *Agamêmnon*. Tal imagética já foi usada para qualificar a conduta ilícita do exército argivo, cujos homens se comportaram não como hoplitas, mas como caçadores no encalço de Troia (v. 694-95). Agora, Cassandra vê o leão lambedor de sangue troiano (v. 827; 1259) tornar-se a caça da vez – ao mesmo tempo, vítima da leoa Clitemnestra (v. 1258) e do leão covarde/lobo ardiloso, Egisto (v. 1224; 1258). É evidente que a crueza da esfera natural se mantém perigosamente no *γένοç* atreu, manifestando-se nos espaços abrigados da casa. Essa imagética do sacrifício e da caça corrompidos, de fato, expressa a corrupção de um sistema de normas mais amplo, o qual estabelece o lugar do homem na *ordem civilizada* (cf. Goldhill, 2004, p. 63). Por representar cada ato de assassinato como caça e sacrifício, a tragédia constrói cada ato de *rompimento dos laços familiares* como sinal e sintoma da *reversão da ordem* dentro da comunidade argiva e de suas normas.

Nesta tragédia, assim como no mito de Dioniso, o sacrifício e a caça destoam das práticas convencionais e, conseqüentemente, afirmam não a posição estável do homem numa hierarquia bem delineada, mas sim a sua condição precária entre *imortalidade/ordem* e *mortalidade/transgressão*. Repetidamente, o sacrifício e a caça são o quadro de fundo das mais terríveis *transgressões*: o rei é sacrificado como se fosse um animal no altar e, assim, despenca da posição de homem para a posição de besta. Essa violação converte os lugares da civilização – a casa, a lareira e a cidade – em lugares de selvageria e crueza, onde as normas mais fundamentais são transgredidas. Por causa do assassinato do rei pelas mãos da própria esposa, os altares da casa não podem oferecer sacrifícios aceitáveis. A vítima sacrificada não é apropriada. O sacrifício é pervertido. A casa está poluída. A fumaça que deveria subir para os deuses é substituída por uma mancha de sangue que se impregna no chão, misturando-se com o sangue derramado dos filhos de Tiestes.

Recebendo os vaticínios terríveis de Cassandra, o coro prefere não reconhecer como verdadeiros os prenúncios de que haverá sangue do rei derramado no chão do palácio (cf. Torrano, 2018, p. 71). Fica claro que, diante da inevitabilidade da catástrofe, os anciãos preferem abster-se dos acontecimentos, dissimulando não compreender o que Cassandra desesperadamente revela (v. 1098-97; 1105-06). O coro alega não entender as declarações da princesa porque ela é uma estrangeira (v. 1199-201; 1253) e porque ela se comunica na linguagem oracular (v. 1112-13; 1130-35; 1255). No entanto, essa obstinada incompreensão é simulada, dado que Cassandra se comunica na língua grega (v. 1254) e que os próprios anciãos já têm apontado, ao longo das canções corais, as implicações funestas das ações de Agamêmnon. Tudo que os anciãos se permitem entender diz respeito somente ao passado do *oἶκος* atreu (v. 1242-45).

No *Agamêmnon*, os processos de comunicação se mostram corrompidos, contribuindo para a situação de violência e de desordem. O discurso persuasivo conduz à calamidade, enquanto o discurso verdadeiro é alçado ao descrédito. O demérito atribuído ao discurso oracular de Cassandra pode, de fato, ser visto como sinal da *precariedade* da condição humana no nível da linguagem. A precariedade da existência da princesa está necessariamente relacionada à precariedade de sua linguagem pressaga. Por mais que o discurso oracular relate eventos que acontecerão efetivamente no futuro, os presságios de Cassandra estão sujeitos à dúvida, à confusão e à incerteza de interpretação – colaborando, assim, para que não haja quaisquer reações para evitar o desastre iminente. De todo modo, uma coisa é fato: os oráculos transmitidos ao *oἶκος* atreu são notoriamente perigosos (v. 1130-

35). A ação trágica consistentemente nos avisa a não esperar que os oráculos forneçam um esclarecimento das questões mais complexas. Nesta peça, a *πρόμαντις* (profetisa) eficaz é Justiça – e ela traz violência. Mais do que precaver conflitos de culpa e responsabilidade, os oráculos parecem apenas lançá-los em evidência. E o que é mais perturbador: a única adivinha capaz de ter uma visão factual dos eventos está fadada a ser sacrificada “*como rês tangida por Deus para o altar*” (v. 1298).

Cassandra comunica, num discurso agitado, a visão de seu próprio assassinato (v. 1136-39; 1149). À medida que a loucura profética se intensifica (v. 1140), a princesa se torna ainda mais lúcida com relação ao curso dos acontecimentos, e faz um apelo a Apolo: “*Porque aqui me conduziste a mim, infeliz, para nada senão morrer junto? Por que?*” (v. 1138-39). Os deuses olímpicos no *Agamêmnon* são distantes e indiferentes – é como se o contato entre os humanos e o Olimpo estivesse quebrado, e somente as divindades funestas do Hades estivessem livres para perambular pelo *οἶκος* e pela pólis. Apolo influencia a sorte (“*τύχη*”: v. 1136)³³⁵ de Cassandra como um deus de *μῆνις* (ira). Ofendido e rancoroso, Apolo é um amante de temperamento vingativo que não descansará até fazer a princesa desejada pagar miseravelmente pela rejeição da união amorosa com ele.

Como Zeitlin (1965, p. 470) assinala, a princesa troiana vê sua morte como um oferecimento sacrificial. Essa percepção é sutilmente indicada em seu lamento pelo destino miserável de Troia e de si mesma (v. 1167-72). Os sacrifícios oferecidos pelo pai (“*θυσίαι πατρὸς*”: v. 1168), diante das muralhas de Troia, não salvaram o país (v. 1170-71) e nem socorreram Cassandra (v. 1172) – a ruína da princesa é paralela à queda de sua cidade natal. Dentre as vítimas sacrificadas por Troia, estão os bois (v. 1169) e a própria Cassandra, que cairá ardorosa por terra (v. 1172). Assim como os sacrifícios paternos não forneceram recursos para resguardar Troia, a consagração sacrificial de Cassandra não evitará o mal vindouro para Argos.

O coro se mostra incomodado com o hino, pressago e fúnebre, de Cassandra. Os anciãos censuram a princesa por comportar-se como uma mulher lamuriante que se lastima pelos sofrimentos passados e pelos sofrimentos que ainda virão (v. 1141-45; 1150-53). A imagem do rouxinol sôfrego identifica Cassandra especificamente com o luto maternal (cf. McClure, 1999, p. 95) e, inclusive, a associa com o destino paradigmático de Procne³³⁶ (cf.

³³⁵ Refere-se ao acaso, à boa/má sorte. Tal oscilação da fortuna no destino de um mortal costuma ser influenciada por forças divinas. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *τύχη*, ἡ.

³³⁶ De acordo com Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, III. 14.3-15), Procne e Filomela eram filhas de Pandíon, rei de Atenas. Na ocasião da guerra contra Lábdaco, rei de Tebas, Pandíon pediu ajuda a Tereu da Trácia, filho de Ares. Por ter tido êxito na guerra graças ao auxílio do herói trácio, Pandíon concedeu a ele a filha Procne em

McNeil, 2005, p. 15). Assim como Procne lamentou o filho Ítis (v. 1144) que matou e serviu ao pai Tereu, Cassandra lamenta a morte dos filhos de Tiestes que sofreram um destino similar ao de Ítis. Devido ao seu dom pressago, Cassandra é capaz de conectar-se ao luto do destino comum dos filhos de Tereu e de Tiestes. O coro, de fato, alude a Procne, quando compara a melancolia de Cassandra com o sôfrego rouxinol que pranteia o destino de males cantando “*Ítis, Ítis*” (v. 1142-45) – significativamente, o rouxinol chora invocando o nome do filho sacrificado de Procne. A princesa troiana, que neste ponto da cena está para entrar no palácio, apropriadamente se refere a Procne: “*Íó, íó! Vida de canoro rouxinol! Deuses lhe deram alígero corpo e doce viver isento de lágrimas*” (v. 1146-48).

Embora o discurso de Cassandra, consoante McClure (1999, p. 96), seja um símbolo tangível de sua impotência, o coro acredita que, por tratar-se de um discurso agourento, ele é potencialmente perigoso (v. 1119-24; 1150-55). O coro concebe esse hino como desarmônico, dissonante – “*um não cantante canto*” (“*νόμον ἄνομον*”: v. 1142) – e indizível (“*δυσφάτω*”: 1152). Os maus agouros (“*κακορρήμονας*”: v. 1155) tornam o discurso de Cassandra não propício e, portanto, capaz de atrair desgraças. Dada a crença do coro no poder da linguagem, parece que as metáforas funestas, cantadas por Cassandra, funcionam como um tipo de ato de fala que coloca em movimento os eventos desastrosos que tomarão lugar no *οἶκος* atreu. Por isso, o coro tenta, em vão, suprimir os presságios dela.

Diante da resistência do coro para não se deixar convencer (v. 1174-77), Cassandra, num último grande esforço, contém a canção oracular e passa a comunicar-se através da fala corrente – uma mudança do metro lírico para o trímetro iâmbico (v. 1178-97). Nessa segunda parte da cena, a princesa descreve as visões mânticas com clareza: “*darei instruções não mais por enigmas*” (v. 1183). A fim de convencer o coro da validade de seu conhecimento pressago, Cassandra vê a necessidade de fazer um mapeamento dos incidentes que sustentam suas visões. Para isso, ela evoca de novo o passado do *οἶκος*, mas, desta vez, descreve objetivamente o motivo de Erínias perpetuarem-se no palácio e patrocinares os eventos funestos que lá ocorrerão (v. 1184-87). As Erínias não abandonam a morada por

casamento. Com ela, Tereu teve um filho chamado Ítis. Mas Tereu desejava também a irmã de Procne. Então, ele raptou e violentou Filomela, e cortou sua língua para que ela não contasse a ninguém a violência que sofreu dele. Filomela, porém, teceu um bordado numa túnica que revelou a Procne os males que Tereu tinha cometido contra as duas. Ferida pela traição do marido e pela desgraça que caiu sobre a irmã, Procne matou o filho Ítis e o serviu num banquete a Tereu. Antes que o herói descobrisse, Procne e Filomela fugiram. Quando soube o que havia comido, Tereu tomou um machado e saiu no encalço das duas. Mas os deuses metamorfosearam as irmãs em pássaros: Procne foi transformada num Rouxinol e Filomela numa andorinha.

causa da ousadia dos atridas³³⁷ que as mantêm constantemente bêbadas de sangue humano (v. 1188-89). Ainda que a natureza sanguinária das Erínias as torne congêneres à crueza dos atridas (v. 1190), elas são deusas cuja *τιμή* é ordenar a *manutenção dos laços familiares*. Por essa razão, elas abominam a primeira profanação do leito marital realizada pela esposa de Atreu que cometeu adultério com o irmão dele, Tiestes (v. 1191-93). Foi justamente esse adultério que configurou a primeira erronia (“*πρώταρχον ἄτην*”: v. 1193), a qual conduziu ao primeiro *rompimento dos laços familiares* perpetrado por Atreu. Representantes dos filhos massacrados de Tiestes, as Erínias entoam a vingança pelo sangue derramado das crianças. Fazendo jus à essência enantiológica dos deuses, as Erínias aparecem como potências sanguinárias de vingança e como mantenedoras da ordem familiar (cf. Goldhill, 2004, p. 72).

É importante observar que as visões de Cassandra corroboram os próprios pressentimentos do coro enunciados no terceiro estásimo. Naquela ocasião, após Agamêmnon entrar no palácio desfilando sobre as tapeçarias púrpuras, os anciãos foram tomados por pressentimentos sombrios e se sentiram impelidos a cantar um hino de mau agouro (v. 975-83). Essa canção pareceu ter sido inspirada por uma divindade maléfica, a Erínia. O coro, então, passou a acompanhar a nênia odiosa da Fúria – justamente um hino sem lira que cantava a morte miserável do nodoador pela mancha de sangue (v. 990-95). Cassandra, desta vez, confirma ao coro a proveniência daquela inspiração nefanda: o palácio é realmente habitado pelas Erínias que constantemente “*hineiam num hino o primeiro horror*” (v. 1191-92). Curiosamente, Cassandra revela que até mesmo os cidadãos membros do Conselho têm sido afetados pela presença *daimônica* das Erínias na casa real de Argos. Dado que a casa real é a fonte do *μίασμα*, é natural que a cidade também esteja poluída. Os governantes da pólis têm uma existência ímpia, logo a perturbação na vida política e religiosa da comunidade é reflexo da desordem dentro da casa real. De fato, a orgulhosa impiedade, a ausência de próxima comunicação com os deuses, e as grotescas perversões dos rituais de sacrifício e de caça marcam o terrível distanciamento do *οἶκος* atreu dos deuses olímpicos (cf. Zeitlin, 1965, p. 504).

³³⁷ Essa *τόλμη* (ousadia) coloca os Atridas fora dos limites da *ordem*. Tanto Atreu quanto Agamêmnon violam as normas do comportamento civilizado: um pai não deve ser *ώμός* (cruel) com um filho cuja sorte se voltou contra ele (cf. Eurípides, *Hipólito*, v. 1263-64). Por mais que os filhos de Aérope não fossem filhos legítimos de Atreu, ele era tio das crianças e, inclusive, as criava como se fosse pai delas. Isto significa que Atreu não tinha licença para condenar as crianças que se descobriram filhas de Tiestes. Ao matar essas crianças, Atreu agiu como se matasse a própria prole. Agamêmnon, por seu turno, foi mesmo mais longe: matou a própria filha, sangue de seu sangue. Tais *transgressões* cruentas refletem a violência bestial dentro desta estirpe e a sua impiedade com relação aos deuses.

Cassandra fornece aos anciãos uma justificativa crível para os eventos funestos vaticinados – afinal, derramamentos de sangue familiar invocam imediatamente a presença abominável de Erínias. As transgressões do passado têm papel determinante nos eventos do presente – e essa relação é expressa na história de violência intrafamiliar dentro do *οἶκος* de Agamêmnon. Cassandra, então, indaga ao coro se ela diz coisas absurdas, como se fosse uma adivinha charlatã (“*ψευδόμαντις*”: v. 1195), ou se ela prediz de modo certo as consequências dos atos homicidas (v. 1194). Diante da descrição objetiva da origem e natureza da maldição que paira sobre Agamêmnon, os anciãos não têm outra alternativa senão reconhecer a veracidade das palavras da profetisa. Mas tal reconhecimento não vem sem contragosto por parte dos anciãos que são compelidos a tornarem-se testemunhas juradas do vaticínio (v. 1198-201).

Cassandra faz questão de sublinhar o fundamento de sua fala: o vaticínio provém de Apolo – o deus mesmo a iniciou na mântica (v. 1202). O coro, interessado em saber mais sobre a relação da princesa com o deus, pergunta se Apolo a iniciou atingido pelo desejo erótico (“*ἰμέρω πεπληγμένος*”: v. 1203). Cassandra pudicamente confirma a suspeita do coro (v. 1204), e detalha que o deus lutou para que ela entregasse a sexualidade virginal a ele (v. 1206). A princesa, então, abertamente admite que ofendeu Apolo com um dolo (v. 1208). Cassandra deu consentimento à união erótica sob a condição de que o deus a ensinasse o ofício da mântica. Mas, tendo sido iniciada e instruída pelo deus, ela infringiu sua promessa de união, e foi punida com a perda de credibilidade (v. 1210-12). “*A deficiência retórica da profetisa, incapaz de gerar persuasão, se descreve como consequência de mentira e falta na relação erótica com o Deus*” (TORRANO, 2018, p. 73). Ao rememorar esse dolo, Cassandra confessa o crime que justifica a sua participação infeliz em Apolo. O caráter da participação de Cassandra em Apolo é sugestivamente indicado no jogo de palavras com o qual ela o invoca: “*Ó Apolo, abolitivo meu, aboliste-me*”³³⁸ (v. 1080-82). O aposto “*abolitivo meu*” caracteriza o aspecto de Apolo do qual Cassandra participa – ela se liga justamente ao aspecto destrutivo e desfavorável do deus (cf. Torrano, 2018, p. 70). Apolo é o destruidor da própria profetisa: destruidor da eficácia de seu dom profético e destruidor de sua vida, pois ele a trouxe para Argos para ser assassinada (cf. Zeitlin, 1965, p. 504). O vínculo entre *deus imortal* e *adivinha mortal*, portanto, perdeu toda perspectiva de reconciliação e será destruído: tal relação está fadada a consumir-se no abolição final de Cassandra. Em razão dos

³³⁸ “*Ἀπολλον, ἀπόλλων ἐμός, ἀπόλεσας*” (v. 1080-82).

sofrimentos impostos à princesa, o coro fica tomado de compaixão e, assim, certifica que os vaticínios dela são dignos de fé (v. 1213).

Cassandra não consegue mais controlar a irrupção do vaticínio: os eventos funestos continuam a desdobrar-se diante de seus olhos (v. 1215-16). Agitada por outra visão aterradora, Cassandra descreve as imagens do canibalismo consumado por Tiestes que, enganado pelo irmão, comeu a carne dos próprios filhos (v. 1217-22). Como retaliação, um leão covarde, hóspede lascivo da casa, trama nova armadilha contra o senhor recém-chegado (v. 1223-26). Aqui, Cassandra se refere ao cumprimento da Lei de Talião. Ao longo da peça, esse princípio é trabalhado em termos de uma exata reciprocidade com os mortos: o transgressor deve ser destruído pelo *δόλος* tal como ele matou. Do mesmo modo que Atreu empregou um ardil para servir indignamente as crianças laceradas ao pai, o único filho vivo de Tiestes, Egisto (“o leão covarde”: v. 1224), trama um ardil para matar indignamente o filho de Atreu (v. 1579-82; 1603-09). É claro que Agamêmnon não será morto e, depois, oferecido como alimento num banquete canibal – o que Cassandra está dizendo é que Agamêmnon sucumbirá por um dolo justamente porque Atreu se valeu de um ardil para conspurcar Tiestes (v. 1598-602). A destruição por meio do *δόλος*, de fato, ressalta o componente enganador (“*δολία*”) que integra a maldição.

A execução do dolo, contudo, não cabe a Egisto. Na imagem da “*língua de odiosa cadela*” (v. 1228), Cassandra expõe Clitemnestra como a agente consumadora que emprega a manipulação de palavras para cumprir seu propósito assassino. A esposa é uma oradora inteligente que ludibria o “*destruidor de Ílion*” (v. 1227) com uma falsa aparência, ao fingir boa vontade enquanto atrai um Agamêmnon despreocupado para o interior do palácio (v. 1236-38). Cassandra, inclusive, denuncia que o discurso de Clitemnestra tem uma potência erótica que ela emprega para seduzir o marido, fazendo-o colaborar com o próprio assassinato (v. 1227-30). Tal linguagem ardilosa instaura uma situação de *reversão da ordem* que perturba o *status quo* e que culmina na anomalia final, expressa por Cassandra numa justaposição oximorônica: a “*fêmea mata o macho*” (v. 1231).

Na medida em que se comporta como uma mulher poliandra (v. 62) e como uma esposa viúva-negra (v. 1231), Clitemnestra aparece, no discurso de Cassandra, como uma monstrosidade que desdenha os liames conjugais. Comparada à víbora bicéfala, à Cila e à mônade de Hades, Clitemnestra incorpora o princípio da violência em sua manifestação inteiramente feminina e bestial (v. 1232-36). Os paradigmas mitológicos de Clitemnestra são fêmeas monstruosas, ligadas à natureza, que matam homens: a víbora bicéfala traz à mente

Ἐχιδνα, ninfa terrível que se alimenta de carne crua (cf. *Teogonia*, v. 297-300); Cila é um monstro marinho apavorante que devorou seis homens da esquadra de Odisseu (cf. *Odisseia*, XII, v. 85-100; 108-10); e a mônade de Hades se refere à capacidade de Clitemnestra de transformar o espaço abrigado do *οἶκος* num espaço de carnificina menádica, onde os herdeiros masculinos da casa são selvagememente mutilados. Cassandra converte a astuta *mulher transgressora* em *δαίμονες*³³⁹ arquetípicos que hostilizam o ordenamento masculino do cosmos.

É importante assinalar que a designação “*mênade de Hades*” se encontra numa passagem que está corrupta no original grego. Nem todos os editores e críticos modernos consentem com a emenda “*θύουσαν Αἰδου μητέρ*” (“*imoladora mãe de Hades*”: v. 1235) adotada por Smyth (1926) e por Fraenkel (1962b). Na edição de referência de Weil (1858), o helenista propõe uma emenda que parece adequar-se melhor ao sentido geral da passagem: “*θύουσαν Αἰδου μαινάδ*” (“*imoladora mônade de Hades*”: v. 1235). Como Seaford (1989, p. 304) assinala, a designação “*mãe de Hades*” é inapropriada para o contexto em que Clitemnestra mata seu marido – e não seu filho. Para compreender a razão de Fraenkel (1962b) manter a emenda “*mãe de Hades*”, é necessário considerar o verso completo: “*θύουσαν Αἰδου μητέρ ἄσπονδόν τ’ Ἀρη φίλοις πνέουσαν;*”³⁴⁰ (v. 1235-36). Fraenkel (1962b, pp. 570-71) justifica que a partícula *τε* depois do adjetivo *ἄσπονδόν* (implacável) requer que o termo precedente denote um relacionamento familiar: uma *mãe* infernal que ataca os *φίλοι*. Mesmo que essa justificativa esteja correta, ela ainda não sustenta a hipótese de que *μητέρα* seria o único termo possível nessa passagem. Ora, tomando-se o mesmo argumento de Fraenkel, a designação *μαινάδα* também seria adequada, uma vez que a mônade configura uma mulher que ataca homens ou meninos com os quais ela mantém laços de *φίλια*. Tal é justamente a *transgressão* que determina o comportamento menádico. Ou seja, a exigência de que o termo denote uma relação familiar é cumprida.

Assim sendo, neste estudo, considera-se mais apropriada a proposta de emenda de Weil (1858) que lê “*θύουσαν Αἰδου μαινάδ*” (“*imoladora mônade de Hades*”: v. 1235). A proposta de Weil (1858), conforme Seaford (1989, p. 304), atende à exigência de Fraenkel (1962b), quanto a necessidade de vínculo familiar entre a assassina e o assassinado – a mônade mata seus parentes –, e é paralela a outras passagens similares de textos trágicos: na *Hécuba*, as nutrizes troianas que dilaceram os filhos de Polimestor são chamadas de “*Βάκχαις*

³³⁹ Neste caso específico, seres semidivinos inferiores aos deuses. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. δαίμων, ονος.

³⁴⁰ “*Imoladora mãe de Hades a soprar nos seus implacável Ares?*” (v. 1235-36). Tradução de Torrano (2018, p. 189).

Αἰδου” (“*bacantes do Hades*”: v. 1077); e no *Héracles*, o herói que mata a esposa e os filhos é chamado de “*Αἰδου Βάκχος*” (“*baco do Hades*”: v. 1119). Além disso, a imagem da imoladora que respira a truculência de Ares contra seus *φίλοι* e que solta gritos de triunfo durante a matança (v. 1235-37) condiz com o comportamento da mênade que participa de Ares: é um *tópos* a ideia da(o) baca(o) que respira violência contra seus familiares (cf. Sófocles, *Antígona*, v. 136-37) e que solta alaridos de triunfo em batalha, inspirada pelo deus da carnificina na guerra (cf. Ésquilo, *Os Sete contra Tebas*, v. 498-99).

Ao comparar os atos de Clitemnestra com as ações esperadas de monstras e de mênades, insubordinadas ao *κράτος* masculino, Cassandra mostra que a *feminilidade* da rainha envolve categorias existenciais mais complexas. Dada a identificação de Clitemnestra com os laços naturais de *φίλια* e com as energias bestiais, uma definição estável de seu caráter não é mesmo possível. Assim como ocorre no mito de Dioniso, as reversões entre *homem* e *mulher* também envolvem o intercâmbio de homem e besta no sacrifício. O sacrifício do homem no lugar da besta é respondido pela transformação da esposa assassina em seu equivalente bestial e menádico: Clitemnestra se torna uma víbora, uma cadela monstruosa ou uma mênade furiosa. A violência da rainha, caracteristicamente feminina, encontra sua referência última e mais forte na mênade: Cassandra vê a rainha celebrando a perversão terrível do ritual em que ela imola o marido como se fosse uma besta sacrificial. O *rompimento dos laços familiares* e a consequente destruição do *οἶκος* patriarcal conectam o ataque de Clitemnestra com a violência menádica. Esses traços dionisiacos, contudo, estão a serviço da justiça retributiva e são profundamente imbuídos da motivação, muito consciente, da vingança de sangue. Se, por um lado, Clitemnestra age furiosa como uma mênade, por outro, ela é conduzida pelo cálculo a sangue frio.

O reconhecimento que o coro conferiu há pouco à Cassandra, acerca da veracidade de seus vaticínios, implica que ele reconheça também a morte iminente de Agamêmnon nas mãos da esposa e do primo efeminado. Os anciãos, de fato, compreenderam não só a conexão entre os acontecimentos, mas também o sentido e a consequência de cada um deles (cf. Torrano, 2018, p. 73). Mas, para o coro, é difícil suportar a ruína infame de seu rei, e eles voltam a dissimular senilidade, fazendo perguntas como se nada tivessem entendido. Resistindo em aceitar a traição de Clitemnestra, os anciãos se permitem admitir somente os fatos passados (v. 1242-45). A verdade é que, na percepção do coro, é inconcebível que o rei-general Agamêmnon seja morto indignamente por uma mulher – os anciãos não conseguem compreender como isso significa o cumprimento da ordem de Zeus,

embora eles saibam que se trata justamente disso. Cassandra, já impaciente, anuncia a morte do Atrida do modo mais franco e direto possível: “*digo que verás a morte de Agamêmnon*” (v. 1246). O coro, de novo, censura a princesa e pede que ela mantenha a boca fechada em bom augúrio (v. 1247). Cassandra lembra que os anciãos devem pedir a anulação dos agouros para Apolo, uma vez que é ele quem preside as palavras dela (v. 1248). De fato, os anciãos bem sabem que, quando provém dos deuses, a linguagem é vinculada à realidade – por isso, eles tentam controlar os rompantes vaticinadores de Cassandra (v. 1249). Palavras funestas atraem efeitos funestos: a falta de cuidado na enunciação pode ser desastrosa. Relutantes em conformar-se com o presságio de que Agamêmnon será vencido pela mulher, o coro insiste em perguntar pelo homem (“*ἀνδρός*”: 1251) que matará o rei. Cassandra a esta altura se mostra extenuada, tanto em razão dos ímpetos vaticinadores quanto por causa do jogo de senilidade do coro, e simplesmente responde que os anciãos estão a distanciar-se demais de seus oráculos (v. 1252). A princesa troiana já disse em boa língua grega que Clitemnestra e ninguém mais será a algoz de Agamêmnon (v. 1254).

Cassandra é, mais uma vez, arrebatada pelo delírio visionário (v. 1256-57). Indiferente às tentativas do coro de controlar seus agouros, a adivinha continua a relatar imagens da matança. Dessa vez, Cassandra se foca na descrição de seu próprio assassinato sacrificial: “*essa leoa bípede junto com o lobo deitada na ausência do nobre leão matar-me-á mísera*” (v. 1258-60). Condenada à morte certa, Cassandra se pergunta porque ainda conserva as insígnias de Apolo (v. 1264-65). Num ato de revolta, ela lança para longe o cetro e arranca as fitas divinatórias do pescoço, destruindo-os (v. 1266-68).

O gesto de destruir os ícones do poder do Deus reproduz culturalmente a cratofania do Deus configurada na iminente morte da profetisa. A adivinha abole as insígnias divinas por imitação cultural da visão divinatória do porvir de sua relação com o Deus. (TORRANO, 2018, p. 74).

O ato de Cassandra de destruir as insígnias de Apolo é uma representação concreta do poder destrutivo que o deus manifesta sobre ela. A destruição das insígnias de Apolo reflete, assim, a própria destruição de Cassandra por Apolo (v. 1267). Na vida e na morte, a participação da princesa no deus foi marcada pelo signo da destruição, primeiro de seu compromisso erótico com o deus, depois de seu dom profético e de sua vida (v. 1273-74). Após a falta contra Apolo, o destino de Cassandra foi traçado: o conhecimento absoluto que ela detém significa meramente um elevado conhecimento de sua ruína inevitável (v. 1275-76).

A destruição de Cassandra se consumará numa imolação sacrificial: “*em vez do altar paterno [“βωμοῦ πατρῶου”] o cepo espera rubro de sangue cálido da imolação*

[“*προσφάγματι*”]” (v. 1277-78). O altar do pai, seguindo Zeitlin (1965, p. 471), se refere tanto a Cassandra que faz parte dos sacrifícios troianos (v. 1168-72) quanto a Ifigênia que foi executada no altar paterno. A referência também pode incluir a morte do próprio Príamo, assassinado por Neoptólemo sobre o altar pátrio consagrado a Zeus (cf. Pseudo-Apolodoro, *Epítome*, V. 21-22). A palavra mais significativa da passagem é *πρόσφαγμα* (v. 1278) – um termo técnico que designa um tipo de sacrifício. A acepção mais estrita da palavra expressa a oferta feita a um homem morto – neste sentido, Cassandra serve de vítima sacrificial pela morte de Agamêmnon. Mas o termo pode indicar também um sacrifício preliminar que aponta para a importância secundária de Cassandra na trama sacrificial (v. 1260-61; 1325-26). Sugestivamente, Clitemnestra parece mesmo tratar Cassandra como uma oferenda preliminar ao sacrifício de Agamêmnon (v. 1035-38).

Não há cura para a mácula do *γένος* atreu. A corrupção da raça não pode ser curada nem com *φάρμακα*, nem com sacrifícios (v. 1260-61). Nesta tragédia, não há um *ιατρόμαντις* (adivinho iátrico) de Apolo que possa remediar os atos ímpios que perturbam a relação entre deuses e homens. A mais enfática expressão dessa impiedade é encontrada no horror dos sacrifícios pervertidos (cf. Zeitlin, 1965, p. 504). A única solução enxergada por Cassandra é o assassinato retaliatório da mulher que, neste momento, exerce todo seu poder maligno (v. 1279-81). A princesa troiana ainda indica um indivíduo específico para a tarefa – a lei da vendeta exclui qualquer outra pessoa. O pai deverá ser vingado e o filho deverá matar a mãe (v. 1281). A aliança do filho com os interesses do pai deve necessariamente realizar o *rompimento dos laços* com a mãe que se tornou hostil (v. 1282-84). Orestes, o filho exilado na infância pela mãe, voltará para casa a fim de executar a extrema transgressão, o ato mais cruento de todos – o matricídio (cf. Zeitlin, 1978, p. 161). Clitemnestra não pode escapar de sua condição de mãe do herdeiro de Agamêmnon. Ainda que cultivasse uma relação maternal deturpada com Orestes, Clitemnestra não conseguiu encontrar ódio suficiente que superasse a dor de matar a criança a quem ela deu nascimento (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 896-900; 913-17). Vale destacar, com Bierl (2017, p. 550), que a reação de Clitemnestra à suposta morte de Orestes, nas *Coéforas*, é enigmática: primeiro (v. 691-95), ela lamenta a maldição da casa que lhe faz carente dos *φίλοι* (especificamente dos filhos); depois, em seu choro desesperado por Orestes, ela faz questão de sublinhar que tinha esperança de que, exilado do palácio, o filho tivesse se livrado do extermínio (v. 696-99). A passagem é ambígua e não podemos ter certeza se Clitemnestra está sendo irônica ou se ela verdadeiramente se lamenta. Depois de

tudo, Orestes é filho dela e, na passagem, é claro que ela sente como se estivesse sendo despojada de seus entes queridos.

No entanto, é justamente essa escolha de preservar a vida do filho que sela a ruína da rainha. Por tratar-se de um “*matricida rebento*” (v. 1281), não se pode deixar de notar que Orestes herdou da mãe a natureza bestial e dionisiaca que o faz propenso a executar o *rompimento dos laços familiares* entre mãe e filho. Orestes é o filho anômalo – a contraparte lógica da mãe anômala (cf. Zeitlin, 1978, p. 161). Assim como Clitemnestra foi imaginada como uma víbora (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1233; *Coéforas*, v. 996), Orestes aparece, no sonho pressago da mãe, como uma serpente que ela pariu e nutriu em seu seio (cf. *Coéforas*, v. 527-33; 928-29). Clitemnestra é, inclusive, a mãe-mênade (cf. *Agamêmnon*, v. 1235) cujo filho está fadado a tornar-se um baco: confrontada pelo filho, a rainha reconhece a atividade do delírio báquico (cf. “*βακχείας*”: *Coéforas*, v. 698) que suscita continuamente a hostilidade entre os *φίλοι* na casa (cf. *Coéforas*, v. 692-99). No *οἶκος* atreu, a lógica dionisiaca de *rompimento dos laços familiares* ameaça ser permanente, passando de pais para filhos.

Enquanto filho de uma mulher dionisiaca, Orestes não escapará de tornar-se um baco caçado por potências menádicas. A retaliação do filho contra a mãe, em verdade, não resultará na quebra do ciclo de violência intrafamiliar. Longe de libertá-lo da influência da mãe, o matricídio alimentará o poder feminino maléfico que há muito tempo habita no palácio: as nocivas Erínias passarão a entoar a canção de ligação para Orestes a fim de atraí-lo ao domínio da mãe assassinada (cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 321-96). Uma vez que Clitemnestra é uma derramadora de sangue parental que banuiu os herdeiros masculinos do *οἶκος*, não é surpreendente que as Erínias, representantes da causa dela no nível das forças divinas, devam manifestar-se como mênades (cf. “*μαινάδων*”: *Eumênides*, v. 500) que caçam o filho como se fosse uma besta³⁴¹. As Erínias, em sua perseguição furiosa a Orestes, parecem empenhadas em destruir a linhagem masculina do *οἶκος* de Agamêmnon. A aparição das “*cadelas raivosas da mãe*”³⁴² (cf. *Coéforas*, v. 1054) é suficiente para converter Orestes num frenético, posto a vagar (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 1048-50; 1061-62; Eurípides, *Orestes*, v. 339; 441; 835). Na condição de homem que derramou sangue afim, Orestes se torna um maníaco que deve ser estabelecido fora da ordem social. Ritualmente impuro, privado do completo juízo, Orestes *μαινόμενος* deixa o espaço civilizado e passa a vagar no corpo e na

³⁴¹ No prólogo das *Eumênides* (v. 24-26), a Pítia invoca Dioniso Brômio, o deus caçador que, conduzindo as bacantes à caça pervertida, preparou uma morte de lebre para Penteu – sugestivamente, o tipo de morte que as Erínias preparam para Orestes (cf. Vidal-Naquet, 1999, p. 121).

³⁴² Tradução de Torrano (2013, p. 145).

mente. O filho se torna a besta caçada exposta à fúria elemental das encarnações loucas da mãe dionisiaca. As Erínias, assim, concretizarão as metáforas monstruosas e menádicas que têm sido associadas com Clitemnestra (cf. *Agamêmnon*, v. 1232-36).

Tendo em vista as desgraças miseráveis que cairão sobre a casa de Agamêmnon – Orestes matricida compelido a “*coroar a ruína dos seus*” (v. 1283) –, Cassandra se pergunta porque se lastima consternada, já que o grande juramento dos deuses assegura que os transgressores da Justiça jamais passarão impunes de seus atos (v. 1285-90). Cassandra, única entre os seus, testemunha o cumprimento do decreto de Zeus: viu Troia pagar por suas transgressões e, agora, vê os justiceiros pervertidos de Argos se arruinares em paga pelas faltas cometidas durante a conquista de Ílion (v. 1286-88). Por decisão dos deuses, “*a punição do crime de Páris pede por sua vez a punição dos crimes engendrados pelo propósito e execução mesma dessa punição do crime de Páris*” (TORRANO, 2018, pp. 92-93). Como Cassandra revela, os efeitos colaterais da punição infligida aos troianos serão perturbadores para os atidas. De fato, qual consequência poderia ser pior para Agamêmnon do que o arrasamento de seu *οἶκος*? Ifigênia foi sacrificada; Clitemnestra se transformou na paradigmática esposa viúva-negra; Electra foi condenada à miséria e à virgindade compulsória; Orestes, o herdeiro do *οἶκος*, foi submetido ao exílio e condenado a carregar a pior das máculas, o matricídio. A glória alcançada na Guerra de Troia de nada valeu para Agamêmnon que encontrará um fim miserável nas mãos de uma mulher. Sob a lei da *δίκη* contra *δίκη*, Agamêmnon foi golpeado com o dismantelamento de sua linhagem familiar. A Guerra de Troia provocou grandes prejuízos para o *γένος* do rei – principalmente por conta da mácula traumática que corrompeu a vida de seus descendentes.

Segura de que os algozes de Príamo e de seus nobres filhos (v. 1305) não escaparão impunes, Cassandra se sente determinada em enfrentar a morte – em verdade, seu assassinato sacrificial configura mais um crime que trará consigo a punição contra os atidas (v. 1314-19). Tudo que Cassandra pede a Hades, com coragem surpreendente, é que obtenha uma morte rápida e sem sofrimento (v. 1291-94). Evidentemente, há algo de heroico no modo como a princesa troiana confronta a morte – o próprio coro chama a atenção para a ousadia heroica de Cassandra (v. 1296-98). Embora as mulheres possam usufruir de *εὐκλεία* (boa reputação), não é comum que elas manifestem a *τόλμη* (ousadia) dos guerreiros – Cassandra, no entanto, expressa a firmeza de um ânimo audaz (v. 1302). Nesta tragédia, o processo de morte violenta realmente inverte algumas divisões de gênero. Na medida em que caminha para sua execução, Cassandra permanece impassível e não chora (v. 1299). Como um

guerreiro heroico, ela não foge da desgraça iminente (v. 1301). Agamêmnon, por outro lado, é submetido a uma morte feminina – isto é, uma morte dentro de casa, envolvida de tensões familiares e repleta de murmúrios de dor. Para selar sua humilhação, Agamêmnon ainda chora enquanto é golpado pela mulher (“οἰμώγμασιν”: 1346)³⁴³. Em seus momentos finais, o rei tem a conduta que se esperaria de Cassandra – e desperta pena. A princesa, em contraste, escolhe o modo masculino de morte: ao invés de demonstrar covardia, ela prefere a *καρτερία* – a resiliência, a conduta tradicionalmente masculina face ao sofrimento³⁴⁴. Cassandra, uma mulher que nada tem de viril, vai de encontro com o gládio de Clitemnestra (v. 1296-98) – de certo modo, sua caminhada rumo à morte pelo bronze não é muito diferente de um suicídio heroico. Cassandra, a princesa troiana submetida à escravização sexual, contribui para que o “destruidor de Ílion” (v. 1227) pareça uma mulher em sua experiência de morte. O sacrifício heroico da princesa é inversamente proporcional ao sacrifício feminino de Agamêmnon.

A tragédia, como uma forma genuinamente dionisíaca, explora situações em que as rígidas dicotomias entre *masculino* e *feminino* entram em colapso. Essa indefinição de papéis de gênero aumenta as ironias em torno da morte de Cassandra e de Agamêmnon. Os papéis, aqui, invertem aqueles do épico heroico. O general permanece atrelado à casa enquanto o enfrentamento da morte pertence à concubina. O paradoxo de um heroísmo feminino é, pois, desestabilizante – desestabilizante na passividade imposta ao herói e na retirada compulsória de suas qualidades heroicas. Assim, embora seja uma vítima da destruição, Cassandra coloca um problema: ela manifesta e incorpora um heroísmo que Agamêmnon pessoalmente não tem oportunidade de expressar. Por um lado, a adivinha é o paradigma do espólio de guerra, a mulher nobre escravizada sexualmente por causa da ruína de seu país natal. A morte dela tem uma qualidade puramente feminina, na medida em que ela morre dentro dos limites da casa e pelas mãos da esposa enciumada de seu senhor (v. 1262-63). Por outro lado, precisamente por causa de sua admirável *τιμή* e de sua confiança no juramento dos deuses, Cassandra alcança *status* heroico e recebe dos anciãos um tipo de estima tradicionalmente conferida a guerreiros homéricos que provam seu valor (v. 1304). A fragilidade de sua condição, devido à escravização e aos impulsos visionários, contrasta com sua ousadia para confrontar a morte violenta (v. 1296-98; 1302).

O que faz Cassandra recuar não é o medo da morte, mas sim o fedor repulsivo que emana de dentro do *οἶκος* (v. 1306-08): o palácio cheira a sangue e a sepulcro (v. 1309; 1311). Tal odor é um sintoma do sacrifício que tem Agamêmnon como *θύμα* – a vítima

³⁴³ Οἰμωγμα se refere ao choro de lamentação. Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. οἰμωγμα, τό.

³⁴⁴ Cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. καρτερία, ἦ.

assassinada (v. 1118). Ainda resistente em aceitar o massacre do rei, o coro entende que Cassandra está incomodada com os odores do sacrifício das ovelhas (“*θύματα*”: v. 1310) que Clitemnestra disse preparar em agradecimento pelo retorno do marido (v. 1056-58). Agamêmnon é um *θύμα*, as ovelhas são *θύματα* – tal é uma ironia que notadamente ilumina um dos sentidos possíveis da parábola do filhote de leão. Na ocasião de análise dessa parábola, observou-se que a imagem do leão podia ser aplicada a todos os residentes do *οἶκος* atreu que cometeram crimes de sangue³⁴⁵. Logo, o paralelismo que se constrói entre Agamêmnon e as ovelhas, enquanto vítimas sacrificais, aponta Clitemnestra como a imoladora doméstica simbolizada pelo leão da parábola. Assim como o leão se banqueteara com o sangue das ovelhas (v. 730-32), Clitemnestra se fartará com o sangue de Agamêmnon (v. 1388-92). Se Cassandra se serviu de metáforas para apontar o tratamento de Agamêmnon como vítima sacrificial, Clitemnestra se servirá do ato concreto para fazer do marido uma oferenda sacrificial a Zeus Subterrâneo e às Erínias (v. 1387; 1433).

A essa altura, Cassandra não espera mais que o coro atenda seus vaticínios acerca da morte do rei (v. 1313-14) – atendê-los implicaria alguma intervenção por parte dos anciãos, e eles, em verdade, preferem não se envolver. A atitude do coro transforma os presságios de Cassandra em avisos fúteis. Tudo que a princesa pede aos anfitriões, como dom de hospitalidade, é que eles testemunhem a consumação de suas profecias (v. 1315-20) e, assim, a reconheçam como “*adivinha por demais veraz*” (v. 1241). Antes de entrar no palácio, Cassandra faz uma última súplica à luz do sol: pede que seja feita justiça pela morte da escrava que, presa à mão do senhor, não pôde escapar do massacre comum (v. 1322-26). A *μοῖρα* de Cassandra é inescapável. Por isso, tudo que ela mais deplora é a *precariedade* da condição mortal cuja *ἀνάγκη* é padecimento (v. 1327-30).

Anapestos do coro. Cassandra finalmente entra no palácio. Sozinhos, os anciãos passam a considerar as implicações dos presságios da princesa. Se Cassandra não teve qualquer influência sobre o curso dos acontecimentos, seu vaticínio, pelo menos, expôs claramente a origem da maldição que paira sobre a casa de Agamêmnon. Dada a natureza dos eventos, o coro reflete sobre a multiplicação da opulência num *οἶκος*. Quando não repelida dos palácios, a prosperidade ruínosa brota insaciável e, como consequência, ocorre o que se verifica na casa de Agamêmnon (v. 1331-34). No passado, o rei foi “*honrado por deus*” com a captura da cidade de Príamo e com a garantia do retorno ao lar (v. 1335-37). Agora, esse mesmo bem-aventurado deve pagar com o próprio sangue o sangue dos filhos imolados e, no

³⁴⁵ Ver as páginas 378-81 deste estudo.

futuro, deverá cobrar vingança através de outros derramamentos de sangue familiar (v. 1338-40). Se tal homem como Agamêmnon, próspero e eleito dos deuses, foi sujeito à ruína miserável, nenhum mortal pode proclamar-se “*nascido com incólume Nume*” (v. 1341-42).

Diálogo dos coreutas. Por duas vezes, o coro ouve o choro de Agamêmnon que denuncia os golpes certos de Clitemnestra que o abate dentro do palácio (v. 1343; 1345). O assassinato do rei faz o coro mudar o tom: os anciãos trocam o discurso lírico pela fala corrente das deliberações da Assembleia. Os gritos do rei pedem urgência de ação, mas o coro, num diálogo inacreditável, se atém em discutir o que está acontecendo e não faz nada (!). Os anciãos já haviam mesmo afirmado a sua inépcia para a ação. Ainda assim, é curiosa a reação deles ante o assassinato de seu rei. É claro que, agindo desse modo, os anciãos estão a obedecer a convenção teatral segundo a qual o coro não deve entrar no espaço do palco (restrito aos atores) – uma convenção que, neste caso, impede o coro de tentar impedir o assassinato do rei (cf. Goldhill, 2004, p. 57). O coro, então, recorre a um instrumento democrático: o debate em que se examina os diversos aspectos do que acontece dentro do palácio e as implicações destes acontecimentos para a cidade (cf. Torrano, 2018, p. 76). Por mais que os gritos de Agamêmnon sejam indiciadores, o coro ainda não está muito certo da ação criminosa de Clitemnestra – se for verdade, no entanto, o crime conduzirá a pólis a um governo despótico, aberto à tirania da mulher. Tudo que o coro sabe, com certeza, é vinculado ao estridente choro de Agamêmnon – choro que, na percepção dos anciãos afeitos a provas concretas, evoca apenas uma imagem mental (embora seja uma imagem muito convincente!).

Um governo legítimo está prestes a ser suplantado por uma ginecocracia inusitada. Em tal estado de *reversão da ordem*, o Conselho de Argos se propõe a discutir democraticamente o que pode ser feito. Os anciãos parecem determinados, pelo menos, a impor resistência contra o regime despótico: “*não se pode tolerar, é preferível morrer, a morte é mais doce do que a tirania*” (v. 1364-65). Reunidos em assembleia, conforme Torrano (2018, pp. 76-77), os doze anciãos respectivamente propõem: (1) convocar os cidadãos em defesa do palácio (v. 1348-49); (2) flagrar e conter o crime (v. 1350-51); (3) agir o mais rápido possível, de modo a não retardar a ação (v. 1352-53); (4) reconhecer a instauração da tirania na pólis (v. 1354-55); (5) chegar a um acordo o mais rápido possível, pois os executores se favorecem do retardamento da ação e não param de golpear a vítima (v. 1356-57); (6) por outro lado, a gravidade da situação pede planejamento antecipado da reação (v. 1358-59); (7) já que não se pode ressuscitar o morto com palavras (!), é mais prudente planejar uma ação frente ao fato consumado (v. 1360-61); (8) ao optar-se por não agir no

momento exato, curva-se aos criminosos a fim de preservar-se a vida (?) (v. 1362-63); (9) é preferível morrer do que se submeter à tirania (v. 1364-65); (10) há de adivinhar-se, por indícios vindos de choro, que o rei está morto (?) (v. 1366-67); (11) é necessário conhecimento claro para reagir ao assassinato do rei; portanto, deve-se distinguir conjectura e claro saber (v. 1368-69); (12) a assembleia é majoritária em aprovar que se saiba o que aconteceu com o Atrida, antes de agir (v. 1370-71). Por mais que essa discussão reflita um debate democrático num processo de tomada de decisão, seu resultado é um veredicto inútil cuja finalidade é adquirir evidências do que realmente aconteceu dentro do palácio.

O debate hesitante postergou completamente a reação ao assassinato do rei, muito embora os anciãos já tivessem sido avisados por Cassandra. Os anciãos foram incapazes de ajudar o agonizante Agamêmnon e, agora, a sua função cívica de Conselho está ameaçada. Com a morte de Agamêmnon – e com o consequente despontamento da tirania –, os anciãos perdem sua autoridade e, assim, sofrem um rebaixamento de *status* (cf. McClure, 1999, p. 98). Morto o rei, os anciãos são imediatamente privados de seus privilégios políticos – logo, a fala deles se torna impotente. A impotência verbal do coro é um sintoma da *reversão da ordem* em Argos.

Quinto episódio. “*Como se atendesse à demanda do coro pelo claro saber*” (TORRANO, 2018, p. 78), Clitemnestra se apresenta como regicida, exibindo os corpos de Agamêmnon e Cassandra provavelmente sobre um *ἐκκύκλημα*³⁴⁶. As vítimas jazem lado a lado, e Agamêmnon ainda está envolto nas tapeçarias com as quais foi fatalmente enredado. Triunfante, a rainha exalta o feito assassino e confronta o coro chocado. Com a perpetração do *rompimento dos laços familiares* com o marido-rei, a *reversão da ordem* está completamente instaurada pela *mulher transgressora*. Clitemnestra usou seu ato de vingança para apropriar-se da riqueza de Agamêmnon e para impor seu próprio governo feminino em Argos. A rainha se revela como uma competente *τύραννος* feminina: extremamente inteligente, ela planejou com antecedência todos os detalhes da derrubada do governo legítimo, e não hesitou em usar artil, engano e astúcia para manipular seus opositores com palavras e ações (cf. Bierl, 2017, pp. 532-33). Pretendendo substituir o macho em todos os domínios, a rainha reivindicou, com gládio na mão, a função ativa no governo do Estado, e deixou para seu comparsa a parte feminina: a subalternidade, a instigação e a cumplicidade (cf. Vernant, 2002, p. 203).

³⁴⁶ Tipo de plataforma com rodas que podia ser puxada para frente (cf. Pickard-Cambridge, 1946, p. 101). Essa plataforma servia para revelar os corpos de personagens assassinados (cf. Pólux, *Onomástico*, IV. 128). Por convenção teatral, cenas de *φόνος* (assassinato, homicídio) não eram representadas diante do público.

O caráter andrógino de Clitemnestra, conforme Zeitlin (1978, p. 153), vincula a autonomia de pensamento e de ação com o desejo de governar. Esses atributos convertem a vendeta maternal numa questão ginecocrática: “*em sua decisão de matar Agamêmnon, as ofensas que ela pôde invocar legitimamente contra o seu esposo pesaram menos que a sua recusa à dominação masculina, a sua vontade de tomar o lugar do homem na casa*” (VERNANT, 2002, pp. 201-02). Embora a governança de Clitemnestra não caracterize uma ginecocracia integral, pois ela divide o poder com o amante, o princípio é mantido pela delineação do caráter de Egisto. Ele é um homem que já sucumbiu à dominação feminina: é um *oíkourós*, um homem do interior doméstico que renunciou aos propósitos heroicos da guerra (v. 1225). Como Vernant (2002, p. 201) assinala, foi da mulher que ele recebeu o cetro de Agamêmnon – isto é, ele acedeu ao trono pela cama. Egisto partilha o trono com Clitemnestra numa situação que normalmente é a da mulher no *oἶκος* do homem. No casal Clitemnestra-Egisto, Clitemnestra é o homem, Egisto é a mulher³⁴⁷. Egisto é só um coadjuvante, e não o protagonista do golpe de Estado contra Agamêmnon (cf. Zeitlin, 1978, p. 153). O homem subordinado, o leão sem força (“*λέοντ’ ἀναλκιν*”: v. 1224), é o único parceiro possível para a mulher dominante (cf. Zeitlin, 1978, p. 154).

Os feitos de Clitemnestra, portanto, revelam aos homens a verdade desconfortável de que a conservação de seu poder depende do comportamento de suas mulheres no reino privado do *oἶκος*. No caso de Argos, a transgressão matrimonial da rainha lançou sua força destrutiva para fora do palácio, tendo consequências imediatas na democracia – geralmente, na tragédia, a transgressão da mulher causa uma dor comum para todos os cidadãos. A sexualidade feminina, de fato, possui um poder singular para trazer vergonha (*αἰσχρός*) à reputação do homem, à casa e, assim, à toda comunidade. O desdém de Clitemnestra pela ordem pública patriarcal se manifesta, sobretudo, em seu modo despudorado de comunicar suas transgressões maritais e cívicas aos anciãos: “*não me envergonho [ἐπαισχυνθήσομαι]*” de contradizer muitas palavras antes oportunas” (v. 1372-73). O verbo *ἐπαισχύνομαι* novamente aponta para a promiscuidade inerente à linguagem da rainha: ela reverte os costumes sexuais tradicionais e expressa publicamente um prazer sexual feminino em seu triunfo (cf. Foley, 2001, p. 204). Plenamente vitoriosa, ela detalha como golpeou o corpo de Agamêmnon, expressando uma luxúria grotesca e macabra pelo ato: o fluxo de sangue, jorrado pela ferida,

³⁴⁷ Todos os poetas trágicos representam Egisto como efeminado, covarde e mulherengo, que se vale do apoio das mulheres e que só conhece as armas que são particulares a Afrodite, a saber, a persuasão sedutora e o dolo enganador (cf. Vernant, 2002, p. 201). Ver Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1224-25; 1259; 1625-27; 1635; 1665; 1671; *Coéforas*, v. 302-05; Sófocles, *Electra*, v. 299-302; Eurípides, *Electra*, v. 914-17; 930-37.

pareceu a ela o fluído seminal expelido pelo macho durante a união sexual³⁴⁸ (v. 1388-92). Clitemnestra realiza a capacidade da mulher como causadora de morte mais do que como fonte de nova vida. Além de castigar o corpo de Agamêmnon, ela também ceifou a vida de Cassandra que fora tratada como um *φιλήτωρ* (“amante”: v. 1446) – termo usualmente empregado para homens, indicando a função ativa no sexo (cf. Foley, 2001, p. 214). Aqui, seguindo Foley (2001, p. 214), Clitemnestra parece conferir sua própria sexualidade ativa a Cassandra, afirmando que a concubina, além de exercer o sexo ativo na cama do senhor, forneceu ainda novo prazer ao leito da rainha (v. 1446-47). Na grande tensão entre *ordem* e *transgressão*, é evidente que Clitemnestra fica do lado da *transgressão*. Ela consistentemente desafia os comportamentos convencionais e os aspectos culturais impostos à mulher em seu nascimento – contra esses comportamentos e aspectos a rainha se posiciona, criando novas relações pelo uso da astúcia e também da violência.

Um certo aspecto heroico reside em Clitemnestra. A sua condição heroica, no entanto, envolve uma *reversão* dos valores de gênero normais. A rainha-mãe se move com fluência perigosa do doméstico para o heroico, das específicas preocupações das mulheres com a casa para os ideais da *ἀρετή* (excelência) masculina. Dentro do *οἶκος*, ela matou o marido-rei e o substituiu numa transgressiva *autarquia feminina*. A reparação da honra de Clitemnestra desafiou a política centrada no homem: a fidelidade da rainha-mãe não era com o marido, mas com as Erínias da filha imolada. A esposa se recusou a respeitar a posição submissa de seu compromisso com o marido: ao reencontrar Agamêmnon, ela praticou o valor de um homem que fora desonrado. Clitemnestra, assim, contrapõe os clichês da fraqueza e da covardice femininas aos valores heroicos da honra e da coragem – na casa de Atreu, o furor marcial de Ares também reside nas mulheres.

Desse modo, o feito solitário da rainha – matar o marido com as próprias mãos – segue o antigo padrão heroico de vingança em retribuição pelo derramamento do sangue de um familiar. Segundo a moral arcaica, fazer boas ações ao amigo e fazer más ações ao inimigo era um princípio válido para o nobre que teve sua *τιμή* ferida³⁴⁹ (cf. Goldhill, 2004, p. 24; Oliveira, 2006, p. 15) – e Clitemnestra se encontra justamente nessa situação. Com o assassinato sacrificial de Ifigênia, Clitemnestra sofreu um golpe contra sua honra: viu

³⁴⁸ Segundo Zeitlin (1978, p. 169), no pensamento grego antigo, acreditava-se que o maior componente do sêmen seria o *πνεῦμα*, uma substância arejada como espuma que conteria a semente vital do divino – daí provém a comparação, elaborada por Clitemnestra, do fluído seminal com o “orvalho de Zeus” que faz a semente brotar à vida (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1391-92). Supostamente originado no cérebro, o sêmen seria responsável por dotar o rebento com a capacidade essencial da razão. Semente de geração, de habilidade intelectual, e do elemento divino no ser humano, o sêmen confirmaria a suposta superioridade inata do homem sobre a mulher.

³⁴⁹ Cf. Eurípides, *Bacantes*, v. 877-81; Sófocles, *Antígona*, v. 522.

Agamêmnon subordinar as reivindicações absolutas da família às reivindicações arbitrárias da guerra. A rainha decidiu tomar vingança pela filha que foi feita instrumento dos jogos de poder do pai. A violência de Clitemnestra contra Agamêmnon corresponde, portanto, à violência de Agamêmnon contra Ifigênia. Em ambos os casos, há um paralelismo perturbador entre a intimidade familiar e o derramamento do sangue. Ofendida como foi em sua reivindicação pela vida da filha, a *τιμή* ferida de Clitemnestra não pode mais ser controlada por aquele que deveria ter poder sobre ela – o marido-rei. A dinâmica da ação retaliatória consiste, pois, na abrupta *reversão* (dionisiaca, sublinha-se) da mulher de vítima para agente.

O ato heroico de Clitemnestra, contudo, tem um caráter distintivamente feminino na medida em que depende do *δόλος*. Embora tenha empregado a *πειθώ δολίαν* (persuasão ardilosa) para pegar Agamêmnon desprevenido, Clitemnestra intencionalmente se refere ao feito consumado sem usar os termos *μητις* ou *δόλος* (cf. Torrano, 2018, p. 78). Isso porque ela prefere atribuir ao seu ato doloso uma conotação heroica, tomando-o como um *ἀγών* (combate) no qual ela se saiu vitoriosa (v. 1377-78). Valendo-se de palavras certas e de aparente amizade, ela imobilizou o marido com uma tapeçaria luxuosa, usada como rede, e o matou com três golpes (v. 1374-76; 1382-87). Clitemnestra não iniciou o “combate” contra Agamêmnon para perder (v. 1380-81). Ela planejou a ação consciente de como uma mulher poderia superar o homem: o *δόλος* supre a necessidade de força física (v. 1377-79). Foi assim que uma mão não guerreira destruiu o “*destruidor de Ílion*” (v. 1227). Não mais compelida a esconder suas verdadeiras intenções, Clitemnestra se manifesta como a agente consumadora (v. 1379), contradizendo descaradamente todos os lugares-comuns da solicitude conjugal que evocou nas suas palavras anteriores aos anciãos, ao arauto e a Agamêmnon. Com uma fala repleta de insinuações sexuais e rituais pervertidas, a rainha profere um *κομπός* – um vanglorio do feito heroico também pervertido.

Cassandra, enfim, se demonstrou uma “*adivinha por demais veraz*” (v. 1241). Ela já havia denunciado o pacto sacrificial que Clitemnestra contraiu com as Erínias do palácio. Agora, a rainha mesma confirma a contiguidade que há entre o assassinato sacrificial do rei e as outras duas imolações sacrificais executadas na casa de Atreu, a saber, o sacrifício de Ifigênia e o martírio dos filhos de Tiestes (v. 1384-87; 1395-98). O regicídio é justificado, consoante Torrano (2018, p. 78), como uma oferenda votiva a Zeus Subterrâneo – “*uma contrapartida ctônica do sacrifício olímpico oferecido por Agamêmnon a Ártemis*” (TORRANO, 2018, p. 78). O regicídio aparece como a manifestação do poder das Erínias, assim como a própria expedição de Agamêmnon, “*responsável por filicídio e genocídio*”

(TORRANO, 2018, p. 78), foi concebida como a Erínia enviada por Zeus *Ξένιος* contra Troia. Os longos vaticínios de Cassandra não foram dados à toa. Agora, pode-se verificar, desde a primeira erronia de Aérope (“*πρώταρχον ἄτην*”: v. 1192), o cumprimento do grande desígnio de Zeus. O destino de Agamêmnon está determinado desde o seu nascimento – ele é o filho do amaldiçoado Atreu. Zeus usou Agamêmnon como instrumento de sua vingança contra Páris, mas usou o Atrida de tal modo que a destruição dele deveria inevitavelmente seguir a assolação de Troia. O rei se curvou à demanda, propositalmente sacrílega, da deusa – e seu consentimento trouxe sobre ele a vingança da rainha-mãe. É realmente lamentável que a detentora do conhecimento fosse a desamparada Cassandra – vítima tanto do ressentimento de Apolo quanto da violência e satisfação sexual de homens na guerra. Tão desacreditada como foi pelos anciãos, a profecia de Cassandra não serviu para evitar os eventos funestos, mas foi útil para evidenciar a vingança contra o general grego culpado pelo derramamento de tanto sangue inocente.

Apesar de ter abominado o sacrifício da filha, Clitemnestra executou uma perversão ainda mais medonha do ritual sacrificial. O sangue de Agamêmnon, conforme Zeitlin (1965, p. 473), foi tratado como uma oferenda de libação funesta. Clitemnestra fez do sangue expelido por cada golpe as três libações derramadas depois de um festim³⁵⁰. A esposa não somente realizou libações de sangue, ao invés de vinho, como também distorceu o Zeus Salvador, invocado na terceira libação, em Zeus do Hades – o Salvador dos mortos (“*Διὸς νεκρῶν σωτήρως*”: v. 1387). Clitemnestra perpetrou um sacrifício de sangue que, embora fosse corrompido, era compatível com a *bestialidade* congênita das deusas infernais com as quais ela contraiu o pacto retributivo – as Erínias. Como Vidal-Naquet (1999, pp. 122-23) assinala, estas deusas convocavam sacrifícios muito específicos: libações de sangue, não de vinho; e oferendas noturnas cujas vítimas animais não eram assadas (cf. *Ésquilo, Eumênides*, v. 106-09). Tratava-se apenas de ofertas naturais, sem nada que dependesse do fogo civilizador ou da agricultura. No caso da matança de Agamêmnon, todavia, a crueza do sacrifício ctônico foi realizada sem a atenuação da imolação animal. As Erínias, que reinam neste universo de *reversão da ordem*, não exigem o sangue e a carne de vítimas animais, mas sim de homens (!). Tal crueza é ainda mais ressaltada na tragédia *Eumênides* em que as deusas claramente expressam o desejo de beber o sangue e de comer a carne do matricida

³⁵⁰ Nos banquetes, segundo Zeitlin (1965, p. 473), realizavam-se costumeiramente três libações: uma libação aos deuses olímpicos, uma aos deuses ctônicos e uma a Zeus *Σωτήρ*, o Salvador. O terceiro copo de vinho era dedicado a Zeus *Σωτήρ* como símbolo de boa sorte (cf. Píndaro, *Ístmica VI*, v. 8).

Orestes: “(...) o rubro licor dos membros sugado de ti vivo: de ti beberei não potável poção” (v. 265-66); “vivo és meu pasto, não imolado em altar” (v. 305)³⁵¹.

Por trás dos atos de Clitemnestra estão as potências ctônicas dos laços de sangue – as Erínias de Ifigênia. O desastre presente sustenta associações sinistras com o passado: aos olhos de Clitemnestra, Agamêmnon é um sacrificador ímpio que encheu sua taça com o sangue da própria filha (v. 1397). Agora, nada mais justo que o pai retorne para beber o elixir ignominioso de Ifigênia, cujo sangue foi vertido pelo sucesso do empreendimento bélico (v. 1398). Clitemnestra julga que ela e os conselheiros de Argos têm boas razões para alegrarem-se (v. 1393-94). Afinal, a rainha dispensou justiça a um homem que carregava culpa não apenas pelo sangue da filha, mas também pelo sangue de muitos concidadãos – lembre-se que pesavam sobre Agamêmnon a impreciação de Ifigênia (v. 235-37) e as maldições do povo (v. 457-58). Na perspectiva da rainha, a libação triste ao morto poderia ser justamente convertida numa cerimônia de júbilo (v. 1395-96). A despeito do discurso insolente de Clitemnestra, deve-se reconhecer que a vingança executada realmente retribui os feitos de um rei e pai cruel.

O sacrifício oferecido por Clitemnestra a Zeus Subterrâneo, seguindo Zeitlin (1965, p. 479), é propriamente um *σφάγιον* – sacrifício em que o sangue da vítima era oferecido como expiação do *μίασμα*. O significado desse ritual pode ser explicado: o fantasma da pessoa assassinada demandaria sangue para aplacar sua sede de vingança. Na época em que Ésquilo representou a *Oresteia*, a vítima imolada era um animal que substituíra o sacrifício do suplicante poluído: o sangue do animal era derramado sobre o homem culpado, desse modo, ele poderia ser identificado com a vítima sacrificada (cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 448-52). O fantasma da pessoa assassinada, então, era enganado e aplacado. O sacrifício que Clitemnestra executou, no entanto, condiz com uma noção mais antiga do ritual de purgação – no sentido tribal de justiça, a culpa de sangue deve ser paga com a oferta do sangue do próprio assassino. Consequentemente, ela matou Agamêmnon e deu seu sangue para Zeus Subterrâneo e para as Erínias, as potências de vingança de sua filha. Sob essa perspectiva, a importância que Clitemnestra dá ao sangue jorrado da ferida de Agamêmnon é melhor compreendida: o “*αἵματος σφαγῆν*” (v. 1389) significa especificamente a “oferta sacrificial do sangue [de Agamêmnon]”.

É notório que o horror manifestado pelo coro, consoante Zeitlin (1965, p. 479), evidencia quão distante está o ato selvagem da rainha do sacrifício de purgação convencional,

³⁵¹ Tradução de Torrano (2013, pp. 93 e 97).

embora a força motriz da culpa de sangue continue sendo uma noção válida³⁵². Sob certa perspectiva, ainda com Zeitlin (1965, pp. 486-87), a vendeta como sacrifício é condizente com a noção mais primitiva – a demanda do fantasma da vítima pelo sangue do assassino. Por outro lado, o tipo de retribuição perpetrado por Clitemnestra ainda transgride o sacrifício apropriado. Os anciãos reconhecem a atuação da antiga *lex talionis* só depois de a rainha revelar as motivações do assassinato. Por mais que a culpa de sangue do rei precisasse ser expiada, os anciãos sabem que a aplicação da antiga lei, que requeria a vida do assassino como compensação pela vida da vítima, não é adequada.

Diante do vanglorio pavoroso de Clitemnestra, a primeira reação do coro, antes mesmo de condená-la pelo crime, é censurar a linguagem ousada e o regozijo inapropriado da rainha sobre o corpo do marido (v. 1399-400). O tom jactancioso de Clitemnestra configura uma transgressão no campo da linguagem: desde Homero, era considerado inapropriado vangloriar-se sobre o corpo de um homem morto (cf. *Odisseia*, XXII, v. 412; Eurípides, *Electra*, v. 900-56). Nesse caso específico, consoante Foley (2001, pp. 211-12), o coro parece desaprovar, sobretudo, o fato de que o discurso arrogante provém de uma mulher que não teria direito, em qualquer circunstância, a tal ostentação. Na perspectiva dos anciãos, a mulher ultrajosamente ousada se vangloria sobre o homem a quem ela deveria, acima de tudo, respeitar – o marido.

A rainha, por sua vez, não permite mais ser julgada como uma simples esposa. Como Foley (2001, p. 212) assinala, Clitemnestra espera ser considerada como uma agente moral que atuou de modo autônomo e em defesa de seus próprios interesses. A rainha, que até então vem pervertendo a linguagem e o comportamento apropriados para o guerreiro heroico, percebe que o coro a vê como uma mulher irracional: “*tendes-me por mulher imprudente*” (v. 1401). Diferentemente de sua postura anterior, quando o coro a ridicularizou como se ela fosse uma garota pueril, Clitemnestra não atenua sua dominância e mantém a altivez discursiva (cf. McClure, 1999, pp. 97-98) – o que faz o coro depreciá-la como “soberba” (v. 1426) e “arrogante nas palavras” (v. 1427).

Clitemnestra combate a estereotipação da situação pelo coro, quando reitera que o cadáver de Agamêmnon é o feito de sua mão direita – concebida como um justo artífice

³⁵² No período Clássico, conforme Zeitlin (1965, p. 487), os princípios mais antigos do tratamento do homicídio ainda eram considerados. Nas *Leis* (IX, 871-872), Platão testemunha a validade da antiga concepção religiosa acerca do derramamento de sangue: acreditava-se que o assassino estava poluído e espalhava poluição na comunidade, e que o espírito rancoroso do morto exortava seus parentes para vingança. A grande contribuição da instituição do Areópago, em Atenas, foi controlar e regulamentar os métodos dessa vingança, abolindo a execução da rixa de sangue e prescrevendo condições (como ritos purificatórios e exílio) por meio das quais o assassino receberia o perdão dos vingadores.

masculino (“δικαίως τέκτονος”: v. 1406), sublinha-se. A rainha, seguindo Foley (2001, p. 212), pede para ser louvada ou repreendida nos mesmos termos em que concebe a ação (v. 1401-06). Isto é, ela exige ser considerada como uma vingadora heroica, e não como uma mulher que se vangloria inapropriadamente sobre o corpo do marido. É realmente curioso que ela julgue que a primeira alternativa – ser louvada – é possível para o coro. A rainha demanda, ainda com Foley (2001, p. 203), que os anciãos parem de tentar compreender os eventos de uma perspectiva claramente condicionada por seu papel social de mulher. Clitemnestra exige ser julgada como uma agente autônoma nos mesmos termos que um líder prestes a assumir o trono. Mas os anciãos insistentemente se recusarão a tratá-la desse modo.

Desafiado por Clitemnestra, o coro não consegue evitar a irrupção do lamento pela morte de Agamêmnon. Os anciãos manterão a fala em modo lírico até o final do episódio. Numa cena epirremática, a persistência de um grupo de homens em cantar, enquanto uma personagem feminina fala, é inabitual (cf. Foley, 2001, p. 212). Como McClure (1999, p. 98) assinala, assim como o assassinato de Agamêmnon converteu Clitemnestra numa figura heroica com práticas discursivas correspondentes, a morte do rei compeliu os anciãos a assumirem a tarefa feminina do lamento que seria função da esposa presidir. Mas, uma vez que a própria esposa é a massacradora do marido, os anciãos tomam para si a incumbência do lamento a fim de garantir que o rei não permaneça não chorado.

Os anciãos não conseguem tratar Clitemnestra em termos heroicos e, assim, só podem supor que a esposa enlouqueceu sob efeito de uma droga (v. 1407-08). Uma vez que não enxergam Clitemnestra como uma agente autônoma, mas sim como uma mulher irracional sob efeito de drogas, a punição que os conselheiros propõem a ela não é a penalidade habitual para homicídios premeditados³⁵³ (cf. Foley, 2001, p. 212). O coro imputa a ela as penalidades cívicas em caso de homicídio culposo: maldições públicas e exílio (v. 1408-11). Tal proposta de punição ressalta a resistência dos anciãos em aceitar Clitemnestra – a mulher – como a agente consumadora que triunfou sobre o rei-general.

³⁵³ A Constituição Ateniense, promulgada pelo legislador Sólon, manteve a lei de homicídio estipulada pelo código de Drácon (cf. Aristóteles, *A Constituição de Atenas*, 7.1). A lei draconiana, conforme Westbrook (2008, p. 3), foi gravada no século VII a.C. em tabuletas de madeira que giravam sobre eixos – tais tabuletas eram conhecidas como *ἄζοιες*. No período Clássico, aproximadamente em 409/08 a.C., o governo ateniense encomendou a transcrição da lei draconiana de homicídio para uma estela de mármore, que deveria ser estabelecida na Ágora. Uma parte da estela sobreviveu aos dias atuais, contendo o preâmbulo que define a comissão de transcrição da lei, e as primeiras 60 linhas da prescrição para homicídios involuntários. Nos casos em que uma pessoa matasse outra sem premeditação, a norma geral era o exílio. Apesar de o restante do código draconiano ter sido perdido, sabe-se, com Plutarco (*Vida de Sólon*, 17.1), que a norma geral para homicidas patentes era a morte. A inscrição IG I³ 104 (Lei de Drácon), em grego e sua correspondente tradução para o inglês, pode ser consultada no site *Inscriptiones Graecae*: <http://telota.bbaw.de/ig/digitale-edition/inschrift/IG%20I%C2%B3%20104>. Acesso em 31 de agosto de 2023 às 15h33min.

Clitemnestra reage ao anúncio da condenação. Em resposta ao coro, conforme Foley (2001, p. 213), a rainha abandona o discurso heroico e passa a comunicar-se com uma linguagem apropriada ao tribunal. Usando terminologias legais³⁵⁴, Clitemnestra afirma que está num julgamento ajuizado por delegados tendenciosamente severos: “*testemunha de minhas façanhas tu és áspero juiz*” (v. 1420-21). Ora, o rei também não deveria ter sido exilado e amaldiçoado porque carregava o *μίσμα* da morte da filha, sacrificada como se fosse uma rês (v. 1414-20)? A rainha contra-argumenta, seguindo Torrano (2018, pp. 79-80), que o sacrifício de Ifigênia como encantamento dos ventos trácios não implicou a Agamêmnon a pena de exílio, e nem os conselheiros, naquela ocasião, se reuniram para propor penalidades contra ele (v. 1413-21). Mas, agora, os anciãos articulam uma oposição a qual Clitemnestra está disposta a combater com punho de ferro. A rainha lembra ao coro que já provou ter condições de confrontar homens (v. 1421-23). Ela adverte que, caso se saia vitoriosa num suposto confronto com o Conselho, não haverá hesitação por parte dela em aplicar represálias (v. 1423-25).

Clitemnestra claramente declara defender-se da ética cívica orientada para o masculino. A rainha, seguindo Foley (2001, p. 213), denuncia que os anciãos não têm se posicionado como juízes justos, pois, enquanto eles propõem punições para ela, eles foram condescendentes no caso do crime hediondo de Agamêmnon contra Ifigênia. De fato, por mais que o coro tenha expressado desconforto com o sacrifício filicida, ele derogou as críticas a Agamêmnon e até mesmo compreendeu a necessidade política do feito (v. 799-806). À vista disso, o argumento inteiro de Clitemnestra é provocativo. Na perspectiva da rainha, contrária aos padrões patriarcais, Ifigênia pertencia a ela por direito de suas dores do parto. E, mesmo assim, a dileta filha foi expropriada da mãe pelo pai por causa de mera magia (v. 1414-18). Clitemnestra, compreendendo a situação desse modo, faz do laço de sangue uma prerrogativa do poder procriativo do ventre (v. 1417-18). No seu entendimento da parentalidade, o poder decisivo é conferido não à semente do pai, mas ao ventre da mãe que guardou o rebento e ao seu seio que o alimentou (cf. Vernant, 2002, p. 205; Ésquilo, *Coéforas*, v. 896-98). O laço de sangue através do ventre é a base da *φίλια* de Clitemnestra – uma *φίλια* que inclui as noções de amor, lealdade e defesa da honra da filha (v. 1431-33). Foi a defesa da prioridade dos laços de sangue que levou Clitemnestra a assassinar o marido e, depois, a combater o herdeiro masculino incumbido de derramar o sangue maternal em favorecimento do pai (cf. Zeitlin, 1978, p. 165). Portanto, as reivindicações públicas que o

³⁵⁴ Cf. v. 1412: “*δικάζεις*” (“tu [o coro] julgas a mim”); v. 1420: “*ἐπήκοος*”, (“testemunha [de um crime]”); v. 1421: “*δικαστής*” (“juiz”).

coro considera envolvidas na escolha de Agamêmnon não têm valor nenhum para Clitemnestra.

A rainha deixa claro que sua vingança contra Agamêmnon foi dispensada por causa da violação cruenta dos direitos da família. Ela forçou o marido a confrontar as consequências de sua supervalorização dos laços públicos em detrimento dos laços familiares. Dessa perspectiva, Clitemnestra é também uma vítima da crueldade de Agamêmnon – ela é uma mãe enlutada que viu a filha ser tomada dela por uma causa banal (de seu ponto de vista). Não se pode deixar de reconhecer que Clitemnestra foi impelida a agir devido ao seu intenso compromisso emocional com a filha – nota-se que a intensidade da vingança maternal segue da conexão da mulher com o nascimento, com a filha e com o luto. A rainha não iria parar por nada, incluindo sua autopoluição, para punir o martírio de Ifigênia. O que Clitemnestra reivindica, em sua resposta ao coro, é não ter beneficiado o marido que não foi reverente, confiável e justo com a filha e com os deuses. Como um homem que violou todos os laços sagrados entre familiares (o que é confiável e justo) e entre os deuses (o que é reverente), Agamêmnon mereceu o mal vindo dela. Ao salientar a relação pai-filha entre Agamêmnon e sua vítima, Clitemnestra faz o rei um criminoso aos olhos dos homens e dos deuses e, assim, exprime logicamente em termos universalizantes a justiça que ela defende. Diante de nossos olhos, é atuado os dois aspectos de Clitemnestra: a mãe enlutada e a vingadora quase *daimônica*.

Por outro lado, como uma heroína trágica, Clitemnestra tem uma relação ambígua com os valores ordenantes. Ela exprime essa ambiguidade ao defender um válido e necessário aspecto do *oἶκος* – os direitos da família e o tratamento adequado da filha. Mas ela igualmente viola outro princípio do *oἶκος* que é a *manutenção dos laços familiares* entre marido e esposa e entre mãe e os filhos vivos que se ligam à linhagem paterna. Por desafiar um princípio do *oἶκος*, em benefício de outro, Clitemnestra provoca uma ruptura trágica que chama os próprios fundamentos da *ordem* em questão. O oponente dela é o *φίλος* que se revelou um verdadeiro *ἐχθρός*: o poderoso marido-rei que também subverteu os princípios da *ordem* civilizada que ele mesmo se dizia defender.

A exclusiva fidelidade de Agamêmnon com a esfera pública significa a fidelidade aos laços exclusivos mantidos entre homens na pólis. As instituições públicas, como a assembleia, os tribunais e as hostes, eram completamente excludentes para as mulheres, cujo domínio doméstico era reservado à manutenção da procriação, da parturição e da nutrição. Explorando a relação contraditória entre a vida da pólis e a vida do *oἶκος*, a tragédia encena a

vingança do *οἶκος* contra aqueles que o transgridem nas atividades masculinas da política e da guerra. O menosprezo de Agamêmnon em direção às mulheres (Ifigênia, Clitemnestra e Cassandra), sua insistência na supremacia do homem sobre a mulher, paralela exatamente a sobreposição da cidade à casa. Desse modo, as alusões de Clitemnestra ao sacrifício da filha não somente expõem o ressentimento e a hostilidade entre marido e mulher, como também manifestam um conflito mais profundo entre os valores da pólis e os valores do *οἶκος*. O luto de Clitemnestra invocou aqueles poderes familiares que Agamêmnon violou em Áulis. A catástrofe, dentro do palácio, finalmente oprimiu as vitórias funestas obtidas por Agamêmnon fora do *οἶκος*.

Como se pode notar, seguindo Foley (2001, pp. 227-28), o coro e a rainha reiteradamente interpretam a ruína de Agamêmnon de modos diferentes. A rainha se vê num julgamento e se esforça para desestabilizar as perspectivas tradicionais dos anciãos e para fazê-los aceitar a morte de Agamêmnon como um ato de justiça deliberado e autônomo. Clitemnestra constrói seu argumento em termos que minam o lamento de Agamêmnon, por parte dos anciãos, como um marido superior, um rei amado e um general heroico. A rainha faz a morte humilhante de Agamêmnon dentro de casa parecer acertada – uma consequência de seus crimes familiares –, e os anciãos preferem não reconhecer isto, pois acatar os argumentos de Clitemnestra significaria, em grande parte, desafiar o *status* de Agamêmnon como um homem íncrito. Por essa razão, a resposta dos anciãos à contestação provocadora de Clitemnestra ignora completamente as motivações apresentadas por ela. O coro prefere repreendê-la como uma mulher de desígnios soberbos que inapropriadamente dirige palavras arrogantes sobre a morte do marido (v. 1426-27). Os anciãos não aceitam a concepção heroica da rainha sobre o ato – ao invés disso, optam por taxá-la de louca, subordinando-a consistentemente aos pressupostos ideológicos tradicionais que viam as mulheres como uma raça propensa à irracionalidade, à falta de vergonha e à falta de controle.

Assim, os anciãos preferem apontar o estado de perturbação mental da rainha – claramente manifestado pelas estrias de sangue nos seus olhos (v. 1427-29). Essa perturbação configura a “mente que se enlouquece”³⁵⁵ (“*φρὴν ἐπιμαίνεται*”: v. 1428) como consequência do *rompimento dos laços familiares*. A “cruenta sorte” (“*φονολιβεῖ τύχῃ*”: v. 1428) de Clitemnestra se realiza por sua contaminação com o derramamento de sangue familiar. Como se sabe, a *μανία* é o efeito direto do *rompimento dos laços familiares*: quem quer que transgrida a santidade desses laços é assolado pelo estado furioso consequente do homicídio.

³⁵⁵ Minha tradução.

O furor maníaco, exibido por Clitemnestra, revela a força motriz da calamidade na casa: todos aqueles que cometeram assassinato intrafamiliar foram assolados pelo frenesi e furor constitutivos do estado maníaco (cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 222-27; 1575-76; *Coéforas*, v. 696-99; 1021-28; 1046-62). No furor, destrutivo e *ὀβριστής*, com o qual os Atridas matam uns aos outros, manifesta-se o mesmo espírito cruento daqueles que entram no domínio de Dioniso.

Horrorizados com a petulância arrogante de Clitemnestra, os anciãos advertem que ela está subordinada à inexorável *lex talionis* (v. 1429-30). Desprovida de *φίλοι* (neste caso, especificamente de familiares), a rainha é uma vítima vulnerável à imposição violenta da vendeta: “*deves ainda pagar golpe por golpe*” (v. 1430). E eles estão certos: Agamêmnon não está desprovido de um herdeiro masculino elegível para vingá-lo. Orestes, o filho renegado, mas mantido vivo pela mãe, deverá retornar para inserir seu *οἶκος* novamente na *ordem patriarcal*. As regras da retribuição direta permanecem dominantes: somente o parente masculino pode vingar a família – “*Ares confrontará Ares; Δίκη confrontará Δίκη*”³⁵⁶ (cf. Goldhill, 2004, pp. 29-30). Orestes será expressamente instruído por Apolo a matar Clitemnestra como ela matou Agamêmnon: o deus guiará o rapaz na execução do matricídio que deve fazer dele o “salvador do lar paterno”. Seguindo a exigência divina, o filho adotará um plano de engano: ele chegará ao palácio disfarçado como mensageiro da própria morte e, assim, pegará a mãe e Egisto desprevenidos (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 554-84). O paralelo com a morte de Agamêmnon é evidente. A *Μοῖρα* que, em parte, sustentou o crime de Clitemnestra justificará, pela mesma lógica, o assassinio dela (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 910).

Orestes é o *σπέρμα* da casa de Agamêmnon – a semente que enraíza a raça dos Atridas na terra de Micenas (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 204; 236; 503; Vernant, 2002, p. 203). Ele atua em nome do pai, mas também em seu próprio nome. Orestes deverá *romper o laço familiar entre mãe e filho* se quiser recuperar seu patrimônio como rei herdeiro de Argos e, assim, reafirmar a ordem social da patriarquia. Diferentemente do modo como a rainha-mãe concebe as leis da progenitura, a *ordem* que Orestes procurará restabelecer, por força da *transgressão* (o matricídio), menospreza a parentalidade materna: o parente do filho seria o homem que cobre, a mulher seria apenas uma estranha (ou hóspeda) que conservaria o rebento no ventre (cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 660-61). Apolo e Atena, nas *Eumênides*, se esforçam para remover a parte feminina de qualquer posição significativa nos laços familiares. Ainda assim, é válido salientar que os argumentos dos deuses não convencem por

³⁵⁶ Cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 461: “*Ἄρης Ἄρει ζυμβαλεῖ, Δίκη Δίκα*”. Minha tradução.

completo os juízes do recém-instituído tribunal do Areópago: os votos pela condenação e pela absolvição de Orestes empatam (cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 741-43). De fato, não é tão simples negar o mais natural e óbvio de todos os laços de sangue. Na Antiguidade, a consanguinidade entre mãe e filho era comprovada pela evidência concreta, enquanto a paternidade era uma ligação baseada em inferências (cf. Zeitlin, 1978, p. 171). A mulher, sendo receptáculo da semente masculina ou não, ainda era indispensável para a continuidade do γένος simplesmente em razão de sua potência procriadora, nutridora e geradora de vida (cf. Zeitlin, 1978, p. 158).

Clitemnestra acredita que alcançou a mais alta honra por causa de sua “piedade” em relação a Zeus Subterrâneo, mas essa “piedade” tomou a forma ímpia do derramamento de sangue familiar e da exposição do cadáver do marido. A resposta que ela obtém de Zeus é as Erínias de Agamêmnon entrando na casa. Ainda que Clitemnestra seja consanguineamente uma estranha no οἶκος dos Atridas, ela se tornou membro da família quando gerou os filhos de Agamêmnon (cf. Vernant, 2002, pp. 211-12). Os laços familiares entre marido e mulher eram estabelecidos concretamente através dos filhos. Dessa lei da parentalidade Clitemnestra não pode escapar, e é por isso que ela nutre tanta aversão aos filhos que ela gerou desse casamento. Visceralmente ligada aos filhos – fato que a impede de matar o herdeiro do trono e, assim, de salvar a própria vida –, o μίasma se agarra a ela porque é a assassina do pai de seus filhos. Clitemnestra elegeu Agamêmnon como o μίasma da pólis, mas ela mesma se prova como a atual fonte de poluição. Ela assassinou o marido e, agora, está sozinha com o amante numa casa poluída por sucessivos derramamentos de sangue familiar.

Conduzida pelas Erínias de Agamêmnon, a vingança contra Clitemnestra é apropriada porque o assassinato violou os direitos da família – aqueles mesmos direitos que a rainha dizia respeitar, ela transgrediu em relação a Agamêmnon e aos filhos vivos. Se Agamêmnon foi destruído em seus valores centrais de autoridade, Clitemnestra recebeu a maldição da casa de Atreu. A escolha de Clitemnestra de sacrificar o casamento (e a integridade) pelos laços de sangue com a filha, que não podem mais ser renovados, suscita a reação em cadeia da maldição de Atreu. A justiça que a rainha-mãe defende somente perpetua o ciclo de violência. Clitemnestra devasta a continuidade da casa de Agamêmnon – ainda assim, esposa e marido permanecem unidos no desastre. A relação da rainha com a justiça não é, pois, isenta de ambiguidades. A justificativa dela é legítima, claro, mas aponta para o aspecto trágico de sua apropriação dos valores familiares. Nessa família, o compromisso com a justiça e o compromisso com a vida são mutuamente exclusivos. Os valores da vida estão

em conflito com os valores morais – e Clitemnestra opta pelos últimos. O que emerge é a inadequação de uma sociedade cujo sistema de justiça reside sobre a vingança de sangue – nessa conjuntura, o vingador corre o risco de cometer o mesmo crime que vingou.

A resposta de Clitemnestra, ao prenúncio da Lei de Talião voltada contra ela, reforça a sacra liceidade (“θέμιν”: 1431) de seu pacto com Ἄτη e Ἐρινός: “ouves ainda esta lei de meus juramentos, pela perfectiva Justiça de minha filha, Erronia e Erínis, a quem eu o imolei” (v. 1431-33). É tal pacto que assegura à rainha a expectativa de não ser retaliada no futuro e que lhe confere a consciência de ter agido com justiça (cf. Torrano, 2018, p. 80). Clitemnestra, assim, explica ao coro que sua autoconfiança não é sinal de insanidade, mas deriva dos juramentos às deusas da vingança, patrocinadoras de sua causa. Tais juramentos se referem, consoante Zeitlin (1965, pp. 476-77), àqueles que ela jurou no passado, quando se comprometeu em sacrificar Agamêmnon pela morte de Ifigênia. É provável que esses juramentos se refiram a uma prática ritual que cabia ao vingador para solenizar o ato. Orestes, de fato, confirma que Clitemnestra e Egisto contraíram um juramento para matar Agamêmnon (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 976-79), e ele próprio também fez juramentos preliminares para sancionar a execução da mãe e do amante (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 900-01).

Como Zeitlin (1965, p. 478) observa, as deusas, às quais Clitemnestra dirigiu juramentos, são caracterizadas como τέλειοι – aquelas que trazem questões ao cumprimento³⁵⁷. Em verdade, Justiça, Erronia e Erínias são deusas intimamente ligadas às noções de vingança, e são todas destinatárias do sacrifício homicida de Clitemnestra. O poder dessas deusas se provou, para a rainha-mãe, eficaz pelo cumprimento da morte de Agamêmnon como vingança pela morte de Ifigênia. Assim, elas são as deusas apropriadas para as quais um juramento deve ser reforçado pela anulação da lei de retribuição. Corroborando, desse modo, o pacto com Justiça, Erronia e Erínias, Clitemnestra rejeita a aplicação da Lei de Talião contra ela, e invoca as deusas para formular sua justificativa de liberação do ciclo da vendeta. Confiante na força de seu pacto, a rainha ainda completa que a retaliação não a apavora porque ela não está despojada de φίλοι (v. 1434), como o coro acredita. Embora Egisto não seja um parente familiar, ele é o φίλος que a protege, que acende a lareira da casa e que tem se provado benévolo de um modo como Agamêmnon não foi (v. 1434-37).

³⁵⁷ Cf. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1431-33: “καὶ τήνδ’ ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν: μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκη, Ἄτην Ἐρινὺν θ’, αἷσι τόνδ’ ἔσφαξ’ ἐγὼ (...)”. Na passagem, conforme Zeitlin (1965, p. 478), tanto τέλειον quanto τῆς παιδὸς modificam Δίκη, mas a construção também permite que esses termos complementem Ἄτη e Ἐρινός. A estrutura assindética da frase e o conectivo enclítico permitem a associação mais próxima possível entre as três deusas.

Vê-se que, atrelada à lareira familiar de Agamêmnon, Clitemnestra executa constantemente violações de sua santidade: ela toma para si a autoridade do *oἶκος* e realiza ritos ímpios que celebram a imolação do senhor da casa. Os lugares mais sagrados do *oἶκος*, a lareira e o leito, estão profanados pelo adultério e pelas sacrílegas libações com o sangue de Agamêmnon. A mãe desampara os filhos vivos que a unem ao marido. Usurpando a autoridade masculina da casa, Clitemnestra transmite essa autoridade não ao herdeiro do rei, mas ao amante dela. O amante que se deita na cama da rainha também se senta no trono do rei legítimo (!). O usurpador, residindo no centro da casa violada, detém uma posição anômala: ao invés de tomar uma esposa para a própria lareira – a prática usual numa sociedade patrilocal –, ele se muda para a lareira da mulher e, com ela, divide a autoridade do *oἶκος* (cf. Vernant, 2002, p. 201). A posição de Egisto, nesta casa, é uma abominação.

Clitemnestra, então, revela que puniu Agamêmnon não só devido ao assassinato de Ifigênia como também devido ao comportamento adúltero dele com as Criseidas e com Cassandra em Troia (v. 1438-43). Embora Agamêmnon não fosse considerado culpado de adultério do ponto de vista da lei, ele errou ao inserir uma concubina na casa presidida pela esposa³⁵⁸. Ainda assim, as relações extraconjugais de Agamêmnon não configuravam uma razão para que ele sofresse quaisquer tipos de represálias – a única pessoa na relação marital que está, de fato, cometendo o crime de adultério é a própria Clitemnestra. Isto significa que a rainha dispensa à Agamêmnon a culpa e a retaliação normalmente dispensadas às esposas infiéis e aos seus amantes (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 989-90). A rainha é uma mulher de índole viril e, por isso, toma para si a mais exclusiva prerrogativa do homem: ela se dá o direito de ter um amante. Nota-se que, agindo desse modo, Clitemnestra se coloca na posição do marido, enquanto rebaixa Agamêmnon à subordinação da esposa. A destruição das relações de *φίλια* aparece, assim, na esfera da sexualidade: a esposa adquire sua licença sexual às custas do assassinato do marido. Confiscando os apanágios masculinos para instaurar seu próprio *oἶκος* matriarcal, Clitemnestra se faz homem. Na presença da mulher *κύρια*, alçada à posição de senhora detentora do poder na casa, os homens decaem ao papel da esposa e da concubina. Colocado na posição da esposa, Agamêmnon perde o apanágio de ter uma concubina e, assim, é punido por “ser flagrado” com uma amante no ambiente doméstico. Colocado na função da esposa/concubina, Egisto se torna um parceiro de cama.

Quando descreve Egisto como um *φίλος* que se comporta como seu companheiro legítimo, Clitemnestra suprime o caráter criminoso de seu adultério e, ao mesmo tempo,

³⁵⁸ Cf. Sófocles, *As Traquínias*, v. 536-49, e Eurípides, *Electra*, v. 1030-38.

atribui esse sentido às ligações eróticas de Agamêmnon com outras mulheres (cf. Foley, 2002, p. 215). Por mais que Clitemnestra aborde a questão do adultério com cinismo, deve-se notar que ela está tentando mostrar o aspecto positivo de sua relação com Egisto, enquanto sublinha o aspecto nocivo das relações de Agamêmnon com as troianas (v. 1435-41). Em verdade, Agamêmnon não foi bom para nenhuma das mulheres que teve: Clitemnestra era constantemente traída e desprezada em seus sentimentos maternos; a jovem Criseida foi forçada à servidão sexual (cf. *Ilíada*, I, v. 111-15); e Cassandra foi aprisionada e também submetida à escravidão sexual (v. 1440). Clitemnestra, de seu modo questionável, teve a intrepidez de rejeitar a união com o homem que se mostrou um inimigo, e, assim, escolheu para si um companheiro que protegia seus interesses e que a agradava (cf. Foley, 2001, p. 233).

Num ambiente em que sua relação com Egisto era considerada crime e seus desejos íntimos deviam ser suprimidos de acordo com o *αἰδώς*³⁵⁹ feminino, Clitemnestra não estava mesmo disposta a tolerar a exibição da proeza sexual de Agamêmnon com Cassandra (cf. Foley, 2001, p. 233). Mas Cassandra era uma vítima, e não deixa de ser condenável o fato de que a rainha assassinou a adivinha só porque se sentiu ultrajada em seu orgulho de esposa (v. 1440-46). Mais abominável ainda é o insulto que Clitemnestra confere ao *πάθος* de Cassandra, afirmando que a heroína, em seu lamento de morte, a serviu com uma última tarefa sexual (v. 1446-47). Ainda que Clitemnestra esteja questionando todo um sistema cultural que subordina as mulheres, o modo violento e grosseiro como ela tratou Cassandra contradiz seus argumentos “feministas”.

É indiciadora a confissão de Clitemnestra a respeito do amor que nutre por Egisto e do ciúme que sentiu de Cassandra. A reivindicação de justiça por Ifigênia soa, agora, um pouco evasiva, pois se vê que a rainha também foi motivada por seu relacionamento com Egisto e por sua conservadora moralidade em relação à Cassandra. A partir de agora, quando Clitemnestra rejeitar a *φίλια* proveniente de Agamêmnon, devemos nos lembrar que há outro tipo de *φίλια* no quadro de fundo: o laço com Egisto. Não há dúvida de que a causa principal de Clitemnestra – a *δίκη* por Ifigênia – seja justa, mas as circunstâncias subjacentes a essa causa minam alguns dos princípios morais que ela tem defendido. A ação trágica, de fato, não nos deixa esquecer que a rainha está *usando* mais do que seguindo os princípios de justiça.

Embora Clitemnestra profira justificativas heroicas para a vingança sangrenta, ela espontaneamente manifesta razões muito femininas para matar o marido. E o coro sente ainda

³⁵⁹ Tem a ver com a noção de respeito por si mesmo, considerando a opinião dos outros. Refere-se ao autorrespeito, à dignidade (cf. Liddell e Scott, 1996, s.v. *αἰδώς*).

mais ojeriza ao descobrir que Agamêmnon fora morto por causa da vaidade da esposa (v. 1448). Indignados, os anciãos expressam vontade de morrer porque o rei-general sofreu uma morte infame nas mãos da mulher (v. 1448-54). Quando conduziu Clitemnestra ao seu altar doméstico – isto é, quando se casou com ela –, Agamêmnon selou o destino de sua casa. Longe de afirmar e de continuar a existência do *oἶκος*, esse casamento foi o primeiro estágio de sua ruína. Uma união que deveria perpetuar a linhagem real de Argos promoveu, ao contrário, sua destruição.

A indignação dos anciãos se deve principalmente ao fato de que a morte imposta a Agamêmnon não segue o paradigma arcaico da morte heroica masculina. A morte exemplar deveria ter um contexto público: o guerreiro morreria por sua pátria e, assim, receberia honra, fama e outras formas de reconhecimento público (cf. Tirteu, v. 10-22 West)³⁶⁰. Enquanto o homem morto em campo de batalha era lamentado e honrado por todo povo como um semideus, o homem que encontrava a morte em casa era nem amado, nem lembrado pela comunidade (cf. Calino, 1, v. 9-26 West)³⁶¹. Assim, os poetas arcaicos tendiam a associar a morte masculina com o espaço marcial e público, e a morte feminina com o espaço doméstico e privado (cf. *Odisseia*, XI, v. 170-73; 187-203). Mas a morte trágica de Agamêmnon opera uma inversão dessa representação espacial codificada: enquanto a imolação de Ifigênia foi um ato público, feito no espaço aberto diante de todo exército aqueu, o sacrifício de Agamêmnon foi um ato privado, realizado no espaço umbroso da casa e executado por uma mulher.

Na tragédia, o espaço doméstico, que representa os recessos da casa ou do palácio, é propriamente o lugar da sexualidade feminina, do engano e da vingança. Esse espaço interior, lugar de abrigo e calma, destruiu o rei-general que foi capaz de superar a truculência do reino de Ares. Por incrível que pareça, Agamêmnon estava mais seguro no ambiente bárbaro da Guerra de Troia do que em seu próprio *oἶκος*. A relação campo de batalha hostil e casa segura é, assim, invertida. É parte da lógica dionisíaca da tragédia que a casa não se mostre como o centro dos valores civilizados, e que a crueza da esfera bestial se revele perigosamente constitutiva das mulheres que residem nesse espaço abrigado. E, assim, o *oἶκος* se torna um lugar ameaçador onde uma predadora pode emergir a qualquer momento para destruir o herdeiro da casa.

³⁶⁰ Tirteu foi um poeta elegíaco, pertencente ao século VII a.C. Ele nasceu em Atenas, mas se tornou cidadão espartano (cf. Smith, 1870, vol. III, p. 1197).

³⁶¹ Calino de Éfeso foi um poeta elegíaco, pertencente ao século VII a.C. Juntamente com Arquíloco, é frequentemente considerado o inventor da poesia elegíaca grega (cf. Smith, 1870, vol. I, p. 573).

Procurando compreender tal acontecimento não natural – o vigoroso rei morto por uma mulher (v. 1452-53) –, o coro invoca Helena como a origem da catástrofe. Ela não é concebida como uma mulher comum: o coro a vê mais como uma potência destruidora de homens. Na perspectiva dos anciãos, a louca Helena (“παράνουσ Ἑλένα”: v. 1455) seria, sozinha, a responsável pela destruição de muitas vidas em Troia; e, agora, ela teria coroado seu feito inolvidável com o aniquilamento do rei de Argos (v. 1456-60). É notório que os anciãos estão transferindo à Helena a culpa pelas inúmeras mortes viris que, mais cedo, atribuiu a Agamêmnon e que, inclusive, justificava as maldições que recaíam sobre ele (cf. Torrano, 2018, p. 80). Mas, desde que o rei retornou e, sobretudo, depois das consequências de sua morte para a pólis, os anciãos mudaram a postura em relação ao soberano. Tudo que os anciãos querem é prestar as condolências necessárias ao rei morto, reforçando sua lealdade a ele.

Clitemnestra, por seu turno, não aceita que as mortes dos dânaos sejam imputadas unicamente a Helena (v. 1464-66). A rainha objeta precisamente o fato de os anciãos atribuírem à irmã o que o clamor do povo atribui a Agamêmnon – a saber, a responsabilidade pela morte de inúmeros jovens soldados (cf. Torrano, 2018, p. 80). A morte de Agamêmnon, do mesmo modo, não deve ser conferida a Helena: o rei morreu pela mão direita da esposa e em retaliação por um crime cometido por ele próprio – o sacrifício profano da filha. Em outras palavras, foi justamente a paixão cega de Agamêmnon pela glória e pelos espólios de guerra que lançou morte e desastre sobre a pólis. Clitemnestra, assim, considera a perspectiva do coro equivocada e fornece-lhe dois conselhos: (i) não pedir pela morte, (ii) nem se irar contra Helena como se ela fosse uma destruidora de homens (“ἀνδρολέτειρα”: v. 1465), uma vez que Agamêmnon caiu em purgação de suas próprias escolhas (v. 1462-67). Como Foley (2001, pp. 215-16) assinala, Clitemnestra não permite que os anciãos se baseiem no tradicional clichê poético (e ideológico) que encontra a origem de todos os males nas mulheres e nos seus supostos apetites lascivos.

Ante a objeção de Clitemnestra, o coro desiste de incriminar apenas Helena. Ainda assim os anciãos continuam a enxergar a mulher como a fonte das desgraças. O coro percebe, nas duas irmãs adúlteras, a manifestação de um *δαίμων* funesto e tenaz. Conforme Torrano (2018, p. 80), os anciãos consideram esse *δαίμων* como a ruína do palácio e dos dois Tantálidas – Menelau e Agamêmnon – e como o poder que se manifesta através das mulheres deles – Helena e Clitemnestra (v. 1468-71). Esse *δαίμων* funesto, seguindo Foley (2001, p. 216), é ligado a Clitemnestra através da imagem do corvo odioso que, de pé sobre o cadáver,

entoa com alarde um díssono hino (v. 1472-74). Na passagem, o particípio que descreve a figura semelhante ao corvo – “σταθεῖς” (“tendo se colocado de pé”: v. 1473) – pode referir-se tanto ao δαίμων quanto a Clitemnestra, mas a imagem aponta diretamente para a postura da rainha diante do corpo de Agamêmnon. Assim como a nênia da Erínia cantada no palácio (v. 1191-92), a linguagem da rainha, que se comporta como uma besta de rapina³⁶², é dissonante e/ou fora dos limites culturais (“ἐκνόμως”: v. 1473). Dessa maneira, Clitemnestra aparece como o suporte da cratofania numinosa, a personificação da corvídea Erínia (cf. Torrano, 2018, p. 81).

É importante observar que essa imagem do corvo, devorador de carniça, sustenta relações significativas com o símile dos abutres carniceiros que tiveram seus filhotes rapinados (v. 49-59). Tanto o corvo quanto os abutres, criaturas igualmente ὠμισταί (pois ambos se alimentam de carne cadavérica), são símbolos expressivos para a funesta Clitemnestra. A relação implícita é que os abutres violados se converteram no corvo violador, assim como a mãe transgredida se converteu na esposa transgressora. Os abutres que choravam em luto trazem à mente a mãe enlutada que chorou por sua filha. Ouvindo seus clamores, Zeus enviou as Erínias vingadoras contra o culpado pela mancha de sangue (v. 56-59; 973-74; 1386-87). Essas Erínias, como temos constatado, se manifestaram nos atos da própria Clitemnestra – desse modo, os abutres e a mãe enlutados fizeram a transição para a besta de rapina que mantém relações próximas com os mortos: o corvo. Por sua permanente ligação com a filha morta, Clitemnestra sofreu uma progressão de vítima (os abutres) para a violadora cruenta (o corvo) que se deleita sobre o cadáver do marido – o assassino de Ifigênia.

Evidentemente, o traço pútrido dessas aves aponta para o próprio caráter corrompido de Clitemnestra – essa δίκηφόρος problemática que, no seu processo de impor justiça sobre o culpado, tornou-se ela mesma manchada de morte e dominada por motivos de autoengrandecimento. Ainda que a rainha tivesse justificativa para matar Agamêmnon, sua motivação perdeu legitimidade quando abarcou a paixão feminina, adúltera e ciumenta. E, claro, Clitemnestra matou não somente Agamêmnon, mas também Cassandra que era uma vítima inocente em relação à vingança maternal (cf. Zeitlin, 1965, p. 482). Como Zeitlin (1965, pp. 493-94) assinala, na medida em que a motivação de Clitemnestra é corrompida, sua justiça retributiva se prova não um ato de justiça, mas de crime. Assim, a casa de Atreu tem produzido, constantemente, vingadores corruptos que perpetuam o mesmo padrão de atos pervertidos. Se, então, nos determos sobre essa significativa mudança de vingador justo para

³⁶² O corvo pode ser incluído na categoria das bestas de rapina na medida em que não é apenas uma ave carniceira, mas também predatória (cf. McClure; Schulwitz; Robinson; Mojica, 2019, p. 423).

assassino transgressor, podemos constatar quão enganosa é a denominação *δικηφόρος* para aqueles que assim se consideram. Clitemnestra não reconhece que não faz jus a esse título, e também não enxerga a nova retaliação que deve inevitavelmente seguir de seus atos criminosos. Isto significa que esta vingadora corrompida não engana somente os outros, mas também engana a si mesma, especialmente quanto aos motivos e à natureza de suas ações. O autoengano é revelado, sobretudo, na glorificação de sua justiça corrompida como se fosse sacrifício pio (cf. Zeitlin, 1965, p. 495).

É interessante notar que, ao conceber a influência maléfica de uma potestade no destino dos Atridas, o coro expressa certa condescendência em relação à Clitemnestra. Apegados como são às categorias normativas de gênero, os anciãos têm dificuldade em responsabilizar Clitemnestra pelo assassinato – tal responsabilização implicaria aceitar a mulher como a agente moral que atuou de modo autônomo para defender a honra de um *φίλος*. O coro prefere atribuir a uma potestade a determinação do assassinato e, conseqüentemente, conferir a Clitemnestra apenas uma participação instrumental no feito (digamos assim). E a rainha não se opõe a essa concepção, pois ela é consciente da ignomínia que Agamêmnon já carregava devido ao *rompimento dos laços familiares* perpetrado por Atreu (v. 1475-77). Clitemnestra, então, aceita transferir parte da responsabilidade do homicídio ao *δαίμων* vindicante que instigaria o desejo sanguinário nas vísceras da raça (v. 1478-80). Exaltando o *δαίμων* três vezes alimentado (v. 1477), a rainha estabelece a conexão entre a imolação de Agamêmnon e os sacrifícios de Ifigênia e dos filhos de Tiestes. Tais mortes são concebidas como efeitos de uma mesma causa – a maldição do *οἶκος* – e, portanto, compartilham da crueza e impiedade do sacrifício infanticida executado por Atreu (v. 1480). O primeiro crime e o último estão unidos pela mesma ideia e pela mesma imagem: Agamêmnon era a vítima destinada a expiar com o próprio sangue as dívidas dos crimes antigos. Assim, Clitemnestra passa a encarnar o próprio espírito de vingança da casa.

Os anciãos, porém, ficam indignados com a resposta de Clitemnestra que pode ser interpretada como um discurso de louvor aos apetites sanguinários do *δαίμων* (v. 1481-84). O coro, então, se volta a Zeus na tentativa de alcançar uma compreensão adequada acerca da morte do rei (v. 1485-88). Agamêmnon teve uma morte ímpia com a anuência de Zeus, “*causador de tudo e de tudo autor*” (v. 1485-86). Todavia, a referência à ordem de Zeus não é suficiente para reconfortar os anciãos. Eles imediatamente expressam desespero com relação à morte indigna de seu rei – vítima do dolo e da arma de dois gumes empunhada pela mulher (v. 1489-96). Além de destinado à glória na Guerra de Troia, Agamêmnon estava também

condenado a sofrer nas mãos de deuses impassíveis. Nesta tragédia, Zeus é em certa medida justo, mas sua forma de assegurar justiça é usar as inclinações autodestrutivas de homens e de mulheres. Tal justiça, claro, é retributiva mais do que restaurativa.

Diante da inconformidade dos anciãos, Clitemnestra propõe a eles um outro modo de encarar os fatos: que eles considerem que a façanha foi feita por *ἀλάστωρ* – o *δαίμων* vindicante de Atreu que, na forma da esposa de Agamêmnon, resgatou o sangue do rei em pagamento pelo sangue dos jovens.

Julgas ser minha esta façanha mas não contes que seja eu a esposa de Agamêmnon, mas, na figura da mulher deste morto, o antigo áspero Nume, sem oblvio de Atreu cruel festeiro, fez deste homem feito a paga dos jovens, noutro sacrifício (v. 1497-1504).

Note-se que a rainha não nega que o ato foi executado por ela, apenas adverte que *ἀλάστωρ* agiu *através* dela. Dessa perspectiva, Agamêmnon não teria sofrido uma morte tão indigna assim, pois ele teria sido executado pelo *ἀλάστωρ* que se manifestou em Clitemnestra. Compreendendo deste modo a fala da rainha, parece que ela está tentando consolar os anciãos consternados (!) – e essa não seria uma interpretação absurda se considerar-se que Clitemnestra tem a intenção de persuadir os anciãos acerca de sua justa autoridade para governar a pólis (cf. Foley, 2001, p. 221). Clitemnestra é uma mulher que fala “*prudente qual prudente homem*” (v. 351) e, assim, prefere não infligir sua autoridade pela força, como Egisto desejará fazer (v. 1621-24; 1639-42).

De todo modo, a passagem dos versos 1497-1504 é particularmente difícil de interpretar porque Clitemnestra parece contradizer a si mesma. Anteriormente³⁶³, a rainha se esforçou para defender a legitimidade de seu crime e para convencer os anciãos de que ela atuou como uma agente moral autônoma na defesa da honra de Ifigênia. Agora, Clitemnestra parece querer evitar a responsabilidade pelo crime, ao declarar que não foi ela, mas sim a potestade de vingança da casa que executou Agamêmnon – se é assim, então a rainha não é uma agente moral autônoma.

Como resolver esse impasse? Uma interpretação seria conceber, com Foley (2001, pp. 219-20), que Clitemnestra não está negando a responsabilidade pelo assassinato, mas apenas colocando a questão da vingança numa perspectiva mais ampla que considera as relações latentes entre todos os agentes envolvidos e as forças divinas conjuradas. Ora, ainda que Clitemnestra tenha agido, sobretudo, em vingança pessoal por sua filha, deve-se lembrar que ela agiu em conluio com Egisto – consequentemente, ela tomou para si as demandas do

³⁶³ E mesmo depois dessa passagem, cf. v. 1551-53; 1567-76.

amante por vingança. Tendo em vista a aliança dela com o último filho vivo de Tiestes, faz sentido que ela conceba seu ato assassinio *também* como cumprimento da justiça contra Atreu. Clitemnestra, de modo lógico, se associa à potestade responsável em infligir vingança sobre o filho culpado (pela morte de Ifigênia) do homem culpado (pela morte dos filhos de Tiestes). Dessa perspectiva, o *δαίμων* vindicante de Atreu já havia destinado Agamêmnon à ruína – de fato, a menção a “*Atreu senhor de hórrida festa*” (v. 1502) traz à mente a força nefanda dessa culpa herdada. Como consorte viril de Egisto, então, Clitemnestra estabelece que seu ato assassinio vingou, de uma única vez, Ifigênia e os filhos de Tiestes. Isto significa que a façanha não se trata apenas do ato de uma mulher para vingar sua filha, mas também da realização do *δαίμων* imbuído de vingar os *rompimentos dos laços familiares* executados na casa. Sob essa perspectiva mais universalizante, a morte de Agamêmnon pode ser melhor aceita pelos anciãos como cumprimento da justiça de Zeus (cf. Foley, 2001, p. 222).

Vê-se que Clitemnestra reconhece a rede fatal de eventos que determinou o assassinato de Agamêmnon. Ultrapassando as motivações pessoais da rainha, a ruína de Agamêmnon encontra sua origem na maldição que pesa sobre o *γένος* dos Atridas. O *μίασμα* contagioso se prende ao círculo dos parentes do indivíduo transgressor (cf. Vernant, 1999, p. 36). Retaliação exigida pelo *δαίμων* da raça, a Erínia se materializa em Clitemnestra como uma força divina maléfica – uma potência de desgraça que faz o *rompimento dos laços familiares* repetir-se ao longo de gerações sucessivas. No entanto, como se viu anteriormente no caso de Agamêmnon, isso não significa que Clitemnestra não seja *αἴτιος*, causa responsável de seus atos enquanto eles provêm conjuntamente dos deuses. O ato assassinio de Clitemnestra é derivado de uma força *daimônica* de poluição e, ao mesmo tempo, é a realização *necessária* de seu caráter corrompido. Designado por Zeus e imposto por *ἀλάστωρ*, o assassinato de Agamêmnon é, porém, “*decidido, preparado e executado por sua esposa por razões que são bem dela e que se inscrevem na linha reta de seu caráter*” (VERNANT, 1999, p. 44). Como o autor assinala, a rainha “*pode invocar Zeus ou a Erínia; mas é o seu ódio pelo esposo, sua paixão culposa por Egisto, sua vontade viril de poder que a decidiram agir*” (VERNANT, 1999, p. 44). Por mais que a influência poderosa do gênio vingador de Atreu se manifeste no ato assassinio – a poluição antiga que suscita nova poluição *através* da esposa –, Clitemnestra, como heroína individual, é responsável pelo *rompimento dos laços familiares* que executou.

Quem será testemunha de tua inocência (“*ἀναίτιος*”) desta morte? Como? Como? Do pai proviria cooperante (“*συλλήπτωρ*”) o Nume sem oblívio. O

negro Ares age violento com novos congêneres fluxos de sangue por onde prosseguindo fará justiça ao coalho voraz de jovens³⁶⁴ (v. 1505-12).

Dada a intrínseca culpa da rainha, os anciãos enfatizam o fato de que ela é culpada. Eles fazem uma pergunta retórica, pois sabem que Clitemnestra não pode eximir-se da responsabilidade pelo assassinato. Ainda que a rainha tenha agido sob a influência maléfica do *δαίμων* da raça, é inconcebível que ela seja *ἀναίτιος* (v. 1506) – não culpada, não responsável – pelo assassinato do rei. Note-se que o termo *συλλήπτωρ* (“assistente, cooperante”: v. 1507) evita estabelecer uma relação comandante-subordinado entre o *δαίμων* (o deus) e Clitemnestra (o instrumento humano). Uma vez que o termo indica que o *δαίμων* cooperou com a execução do rei, os anciãos ainda estão atribuindo a Clitemnestra a função principal no feito (cf. Foley, 2001, p. 224). A noção de que forças divinas tiveram sua parte no ato se vincula à evidência da responsabilidade humana de Clitemnestra (cf. Vernant, 1999, p. 45). Sem refletir sobre o rumo do destino dos Atridas, Clitemnestra se fez cúmplice do *ἀλάστωρ*. Na decisão trágica, colaboraram os desígnios dos *imortais* e os projetos e/ou as paixões dos *mortais* (cf. Vernant, 1999, p. 45). No caso de Clitemnestra, como Vernant (1999, p. 46) ressalta, além de o regicídio ter sido motivado por suas paixões pessoais, o crime foi minuciosamente preparado e calculado para que o marido-rei não pudesse escapar (v. 1377-81). Não obstante, por mais que se trate de premeditação correspondente ao caráter da heroína, ainda se manifesta a intervenção de potências divinas no ato. Os deuses não estão menos presentes na fria resolução de Clitemnestra do que no desvario apaixonado de Agamêmnon.

Por isso, seguindo Vernant (1999, p. 47), o coro não hesita em constatar na morte do rei a manifestação de um *δαίμων* que, para punir a descendência maldita de Tântalo, se serviu de duas mulheres de igual espírito (v. 1468-70). Diante disso, os anciãos só podem lamentar o ato ignominioso da esposa temerária que, em vão, espera livrar-se do *δαίμων* da raça (v. 1507-08). Ao invés de deixar a mácula a encargo dos Atridas, Clitemnestra responde aos deuses pelo derramamento de sangue familiar. E os anciãos advertem que o deus a quem a rainha terá de responder é Ares, “*cuja justiça se manifesta com novos coágulos de sangue no chão*” (TORRANO, 2018, p. 81). Ares preside sobre a retaliação violenta e sanguinária entre os congêneres (v. 1509-12). O homicídio de Clitemnestra, de fato, participa da sede de sangue do negro Ares (v. 1509) que, assim, se associa às divindades ctônicas (Erínias e Erronia). A

³⁶⁴ Parênteses meus.

executora do sacrifício homicida está fadada a tornar-se a próxima vítima: Orestes retornará para repetir o *rompimento dos laços familiares*, desta vez entre *mãe e filho*.

Mesmo que a ruína de Agamêmnon tenha sido determinada por desígnios divinos, o coro não pode aceitar que o rei-general tenha sofrido uma morte justa pelas mãos da esposa (v. 1513-20). O que faz a imposição da justiça a Agamêmnon problemática é precisamente o fato de que ela foi executada por uma mulher que se serviu do dolo. Mas Clitemnestra contesta a perspectiva dos anciãos de que ela teria imposto a Agamêmnon um “*repouso indigno*” (v. 1518), apropriado a um escravo (“*ἀνελεύθερον*”: v. 1521). Na concepção da rainha, seguindo Torrano (2018, p. 81), o emprego do dolo para matar o marido foi justo porque ele próprio recorreu antes ao ardil funesto: “*neste palácio não perpetrou dolosa erronia?*” (v. 1523-24). A rainha parece fazer referência à tradição segundo a qual Agamêmnon teria atraído mãe e filha para Áulis sob o pretexto enganoso de unir Ifigênia em casamento com Aquiles³⁶⁵. Na *Ifigênia em Áulis* (v. 1608-1702), de Eurípides, vê-se as tentativas comoventes de Clitemnestra para mudar a decisão de Agamêmnon, mas sua reivindicação maternal pela vida da filha é brutalmente desconsiderada. Assim como no *Agamêmnon*, de Ésquilo, o rei manteve, acima do laço entre mãe e filha, a reivindicação da sociedade masculina de guerreiros sobre a vida de Ifigênia (cf. Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, v. 1773-87). Nota-se que, quando se refere ao dolo de Agamêmnon, Clitemnestra o qualifica como erronia (*Agamêmnon*, v. 1524). Essa erronia configura precisamente o *rompimento dos laços familiares*: a reversão das relações intrafamiliares; os *φίλοι* convertidos em *ἐχθροί*; a devoção entre familiares substituída pela traição.

Nesta tragédia, como Foley (2001, pp. 225-26) assinala, a Lei de Talião é aplicada através de ações assassinas exatamente recíprocas. No entendimento de Clitemnestra, já que Agamêmnon, valendo-se de um dolo, imolou Ifigênia com a espada, ele deveria morrer justamente pela espada e como vítima de um engano: “*ele fez o que é digno, sofreu o que é digno e no Hades não alardeie, com ensífera morte ele pagou o que começou*” (v. 1527-30). É claro que, para Clitemnestra, pouco importa que a morte dolosa pelas mãos de uma mulher seja humilhante e miserável para Agamêmnon. O rei recebeu da esposa o mesmo tratamento que deu à filha, portanto, ele sofreu uma morte apropriada, segundo a lógica da vendeta.

³⁶⁵ Cf. Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, v. 128-40: “[Agamêmnon]: Mandeí, então, a contragosto, uma mensagem à minha esposa para que trouxesse logo nossa filhinha para Áulis, a pretexto de uni-la em casamento com o valoroso Aquiles. Salientei os méritos desse guerreiro, que impunha a condição de só partir conosco se pudesse deixar na Ftia, sua pátria, uma esposa legítima de nossa raça. No intuito de persuadir minha mulher, tive a ideia desse enlace imaginário. Entre nós, gregos, somente Odisseu astuto, o adivinho Calcas, Menelau e eu estávamos cientes da verdade horrível”. Tradução de Mário da Gama Kury (2005).

Ainda que a morte tenha sido correspondente ao feito filicida de Agamêmnon, Clitemnestra reconhece que ele não poderá vangloriar-se de seu fim no Hades (v. 1528-30), já que ele sucumbiu ao gládio empunhado pela esposa e não por um guerreiro heroico no campo de batalha.

O coro, por seu turno, reitera “*que os juízos possíveis sobre as ações de Agamêmnon ou de Clitemnestra não afetam a natureza mesma do Nume e sua forma de manifestar-se*” (TORRANO, 2018, p. 81). Isto é, a despeito dos juízos que podem ser feitos sobre as motivações de Agamêmnon e de Clitemnestra, a natureza nefanda da sina não é alterada (v. 1530-32). Independentemente do partido que se possa tomar, a ruína do palácio é certa. O coro aborda a noção central da maldição familiar e, desse modo, aponta para o inevitável padrão de vingança e retaliação que configura a Justiça de Zeus (v. 1535-36). O temor do coro é concretizado na imagem da chuva de sangue que cai sobre o palácio, enquanto *Moïpa*, aliada de *Δίκη*, amola suas lâminas para o cumprimento de outro dano (v. 1533-36). Aqui, está implícita a ideia de que outro sacrifício será requerido. Os anciãos, conforme Foley (2001, p. 226), notam que a vingança vindoura de Orestes oferecerá uma resolução potencialmente desastrosa para o assassinato de Agamêmnon.

O coro volta suas preocupações para o funeral de Agamêmnon. Os anciãos, consoante Foley (2001, pp. 226-27), ficam agoniados ao perceber que o rei não receberá as honras fúnebres apropriadas. Novamente, eles afirmam que prefeririam ter morrido antes de ver seu rei “*colhido no leito rasteiro de prateada banheira*” (v. 1538-40). Os anciãos constataam que a esposa, “*massacradora do marido*” (v. 1542-43), não somente desproveu Agamêmnon de uma morte digna, como também irá privá-lo de uma cerimônia fúnebre à altura de seu *status* heroico (v. 1541-50). E eles estão certos. Clitemnestra fornecerá a Agamêmnon um humilhante sepultamento privado, negando-lhe as honras públicas esperadas para o funeral de um rei heroico (v. 1551-52). A rainha-mãe enterrará o marido com a mesma mão que o matou, e não lhe renderá nenhum lamento (v. 1552-54). O único acolhimento que Agamêmnon receberá será de sua filha Ifigênia no Hades (v. 1555-59). Obviamente, a humilhante falta de reconhecimento público no funeral do rei é paralela à sua humilhante morte pelas mãos da mulher.

É evidente que o tratamento funerário inapropriado, prestado por Clitemnestra a Agamêmnon, significa uma violação da ordem religiosa e social. O rito funerário, que deveria unir os membros da casa e da comunidade em luto comum, expressa o ódio pelo rei e o seu consequente abandono. Mutilado e desonrado como se fosse um *ἐχθρός*, o marido-rei foi

tratado pela esposa como se fosse o mais miserável dos mortais (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 439-43). A *φίλια* entre familiares é, assim, substituída pela inimizade própria de inimigos. Em verdade, como Orestes reconhece nas *Coéforas* (v. 345-53), Agamêmnon teria se saído melhor se tivesse morrido em Troia – lá, pelo menos, ele teria recebido um funeral honroso, digno de sua condição de general heroico. Como Murray (1914, p. 14) ressalta, o aspecto mais criminoso da morte de Agamêmnon é o fato de que seu corpo não recebeu as observâncias religiosas adequadas. Significativamente, em todas as tragédias que abordam o tema da morte de Agamêmnon, essa privação dos ritos funerários aparece como o horror central do crime de Clitemnestra³⁶⁶. Sabe-se que, no pensamento religioso arcaico, o falecido só seria admitido e honrado no mundo dos mortos se os ritos funerários tivessem sido devidamente cumpridos. Quando mutilou o cadáver de Agamêmnon e o deixou não chorado, Clitemnestra tinha a intenção de tornar a morte do marido insuportável mesmo no além-vida (cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 440-42).

Por fim, o coro reconhece que o *πάθος* de Agamêmnon tem relação com o *rompimento dos laços familiares* que ele realizou em detrimento de Ifigênia – portanto, a miséria do rei é efeito da Lei de Talião (cf. Zeitlin, 1965, p. 478). Ainda assim, a retribuição executada pela rainha-mãe apenas repete a ignomínia do marido e atrai os efeitos funestos da retaliação para ela mesma. Os anciãos consideram o caso difícil de julgar porque tanto Agamêmnon quanto Clitemnestra perverteram a santidade dos laços familiares: “*opróbio aqui se opõe a opróbio, difícil de discernir. Pêgo quem pega, quem mata paga*” (v. 1560-62). Mesmo lamentando a morte do rei, os anciãos não podem deixar de ver na catástrofe a expressão da ordem de Zeus: “*sofre quem faz essa é a lei*” (v. 1563-64). “*Chegada a hora, Agamêmnon devia pagar o preço do sangue infantil que fora derramado*” (VERNANT, 1999, p. 47).

Em vista disso, os anciãos constataam que Zeus detesta a descendência de Atreu – estirpe dirigida pela *ἄτη* (v. 1566). Por execrar os Atridas, Zeus conduz os acontecimentos de modo a lançar a raça maldita para fora do *οἶκος* (v. 1565). Face às implicações da lei de Zeus no destino da casa, Clitemnestra atribui às declarações do coro o valor de verdade oracular (v. 1567-68). E a rainha vai mesmo mais longe. Ela admite que paira sobre si uma ameaça difícil de enfrentar: “*a loucura [μανία] das mortes mútuas*” (v. 1576). Uma vez que os anciãos trouxeram à luz as consequências lógicas da retaliação, Clitemnestra aparece surpreendentemente menos confiante. Por mais justificada que fosse sua violência contra

³⁶⁶ Cf. Ésquilo, *Coéforas*, v. 435-43; Sófocles, *Electra*, v. 442-46; Eurípides, *Electra*, v. 288-89; 323-25.

Agamêmnon, a rainha ainda derramou sangue familiar. Agora, tudo que ela pode fazer é apegar-se à validade de seu pacto com o *δαίμων* que preside a casa – justamente a Erínia conjurada por Plístenes (epônimo de Tiestes) na ocasião em que foi impelido a devorar os próprios filhos (v. 1568-73). Clitemnestra procura, assim, apegar-se à perspectiva de que seu ato assassino cumpriu com justiça a exigência do *δαίμων* da raça.

Mas a confiança da rainha-mãe se revela abalada. Clitemnestra está disposta a renunciar a boa parte da riqueza de Agamêmnon, se assim ela conseguir angariar a boa vontade do *δαίμων* e contrair um acordo com os parentes do rei assassinado (v. 1574-76). Tudo isso na tentativa de afastar do *οἶκος* a *μανία ἀνόσιος* (v. 1576). No entanto, como Bierl (2017, p. 543) assinala, uma absolvição divina e uma solução diplomática estão fora de alcance. As Erínias nunca desistirão de sua prerrogativa da vingança de sangue – e, assim, o assassinato de Agamêmnon requer que Orestes mate sua mãe, submetendo-se à ordem de Zeus exigida por Apolo (cf. Ésquilo, *Eumênides*, v. 713-14; 797-99).

Seguindo a lógica dionisiaca da tragédia, conforme Bierl (2017, p. 528), Clitemnestra representa um modelo feminino pervertido dentro do sistema de ordem regulado pelas normas de gênero. Em conformidade com o padrão de atuação da *mulher transgressora*, Clitemnestra iniciou um movimento de *transgressão* que, além de suplantar o *νόμος* tradicional, expôs o viés parcial da *ordem sociocultural*. Como Foley (2001, p. 233) assinala, o ato assassínio e a apologia da rainha, neste quinto episódio, trouxeram à tona os seguintes questionamentos à ordem sociocultural: (i) por que uma mãe deveria tolerar o sacrifício da filha pelo pai – um ato que o próprio coro considerou indizível, profano e insuportável (v. 219-20)? (ii) por que a sociedade não inclui a possibilidade de Agamêmnon ser submetido formalmente à justiça? (iii) a hierarquia cultural, que subordina as reivindicações privadas às públicas, é consistentemente legítima? (iv) por que a vingança executada por uma mulher deve ser *a priori* ímpia (v. 1517; 1644-46)? (v) por que uma mulher de mente viril (“*ἀνδρόβουλον*”: v. 11) não pode exercer o *κράτος* na pólis? As *transgressões* de Clitemnestra colaboram para tornar manifestos os desequilíbrios constitutivos do sistema de *ordem*.

Último episódio. Egisto finalmente aparece para confirmar que o infortúnio de Agamêmnon teve “sua origem na maldição que pesa sobre toda a linhagem dos Atridas desde o criminoso festim de Tiestes” (VERNANT, 1999, p. 44). Pela primeira vez na peça, os detalhes da mácula familiar são relatados de modo objetivo e relativamente circunspecto (cf. Foley, 2001, p. 206). Egisto começa seu testemunho saudando a chegada do dia justiceiro e concebendo a morte do rei como evidência da vigilância dos deuses que vingam os mortais (v.

1577-79). Agamêmnon foi abatido na rede tecida pela Erínia porque ele era o filho do ardiloso Atreu, que ousou servir os filhos do próprio irmão num banquete ímpio (v. 1580-82). A hostilidade entre Atreu e Tiestes começou em razão deste último ter uma reivindicação legítima ao trono de Argos. Por esse motivo, Atreu, então governante de Argos, exilou o irmão do palácio e da cidade (v. 1583-86).

Em seus delírios visionários, Cassandra revelou que Tiestes havia se deitado com a esposa de Atreu, Aérope (v. 1191-93). Desta união adúltera com o cunhado, Aérope gerou dois filhos. Eventualmente, Atreu deve ter descoberto a traição. Para vingar-se de Tiestes, Atreu permitiu que ele retornasse a Argos como suplicante e, sob o pretexto enganoso de honrá-lo com um grande banquete, deu de comer a Tiestes a carne de seus próprios filhos (v. 1587-97). Tendo descoberto a proveniência profana da refeição, Tiestes vomitou as carnes das crianças e lançou uma contagiosa imprecação sobre toda raça dos Pelópidas (v. 1598-602). O repasto ilícito aconteceu no “*dia de cortar carnes*” (“*κρεουργὸν ἡμᾶρ*”: v. 1592). Tal expressão indica, conforme Zeitlin (1965, pp. 469-70), que o assassinato dos filhos de Tiestes tomou lugar numa ocasião festiva ou dia sagrado, quando a carne, ordinariamente uma raridade na dieta grega, estaria disponível depois dos sacrifícios feitos aos deuses. Nesse dia macabro, contudo, não foram oferecidas carnes de gado, mas sim de crianças. O festim de Tiestes sobre seus filhos não configura apenas uma hedionda perversão do banquete de acolhimento ao suplicante. Tendo em vista a natureza sagrada do banquete como uma refeição comunal compartilhada entre homens e deuses, tal festim constitui também uma perversão da própria instituição do sacrifício.

Depois de oferecer o banquete sacrílego, Atreu banuiu Tiestes e seu filho recém-nascido, Egisto. Egisto é o décimo terceiro filho de Tiestes e o único descendente direto vivo que tem licença para tomar vingança contra os Atridas (v. 1603-07). Egisto, então, retribuiu o sacrifício infanticida de Atreu tecendo o ardil para imolar o filho dele, Agamêmnon (v. 1609). A atividade da maldição familiar, no *oἶκος*, torna-se clara: Egisto se declara a serviço dos deuses e, assim, tem a satisfação de ver Agamêmnon “*nas redes da Justiça*” (v. 1610-11). Apesar de sua participação pusilânime no assassinato de Agamêmnon, deve-se reconhecer que o Plistênida faz uma exposição sóbria de seus motivos.

Embora expresse piedade filial, seguindo Torrano (2018, p. 84), Egisto é aviltado pelos anciãos que são leais ao rei morto. A “*soberbia de malfeitores*” (v. 1612) com a qual Egisto se declara homicida doloso é expressão de *ὕβρις* – e tal comportamento só contribui para angariar a antipatia dos anciãos. Uma vez que Egisto reivindica responsabilidade

intencional pelo regicídio, os conselheiros de Argos imputam contra ele a punição em casos de homicídios premeditados³⁶⁷: a morte por apedrejamento e as maldições do povo (v. 1613-16). Note-se que, diferentemente de Clitemnestra que foi tratada como uma homicida involuntária no assassinato de Agamêmnon, Egisto teve suas alegações de responsabilidade e intencionalidade prontamente acatadas pelo coro. Ainda que o Plistênida tenha se mostrado responsável somente em palavras – e não em ações como Clitemnestra –, é ele (o homem) que recebe o reconhecimento como agente autônomo na perpetração da vingança de sangue. É evidente que o tratamento dado a Clitemnestra expressa a relutância dos anciãos em aceitar que uma esposa agiu deliberada e voluntariamente para assassinar o marido-rei. Mas, dada a natureza vexaminosa da morte imposta a Agamêmnon, cujo assassinato foi tramado por um homem afeminado e foi executado por uma mulher, os anciãos são obrigados a testemunhar que a ruína do rei é, em essência, duplamente feminina (cf. Foley, 2001, p. 224).

Afrontado pelo coro, que não reconhece a legitimidade de sua ascensão ao trono de Argos, Egisto se afirma como um aristocrata tirano³⁶⁸. Numa cidade acostumada com a democracia, ele irá impor seu poder pela força. Egisto recebe os protestos dos anciãos como um desaforo do povo inferior. Para retratar a insolência da “ralé” perante a aristocracia, Egisto se serve da imagem do povolêu que “*sentado junto ao remo ífero*” vilipendia os mestres do navio sentados no convés acima (v. 1617-18). Tal imagem, segundo Bierl (2017, p. 545), faz alusão ao processo histórico de implementação da democracia em Atenas – período em que se observou um movimento de ampliação de direitos às classes mais baixas da população. Sabe-se que, desde as Guerras Persas, a pólis ateniense vinha atribuindo a cidadania plena aos cidadãos de categoria mais baixa (os *θῆτες*)³⁶⁹ porque o poder naval dependia em grande parte dos remadores. Assim, no sistema democrático, os cidadãos da classe mais baixa, “sentados junto ao remo” (v. 1617-18), detinham os mesmos direitos políticos que os cidadãos ricos que financiavam as trirremes. Isso significa que, mesmo que os cidadãos comuns estivessem muito aquém dos aristocratas em termos de riqueza, eles podiam exercer poder na Assembleia e nos tribunais. Referindo-se justamente a essa conjuntura, Egisto toma a oposição dos

³⁶⁷ Sobre as punições em casos de homicídios voluntários e involuntários, aplicadas em Atenas, ver nota 353 deste estudo.

³⁶⁸ Em sua primeira acepção, conforme Bierl (2017, p. 530), *τύραννος* era um termo neutro. Mas, com o surgimento da democracia e com a crescente participação do povo na política, a palavra logo assumiu um sentido pejorativo, designando qualquer governante ilegítimo. “Tirano” se tornou um termo com o qual se poderia atacar um oponente que tentasse estabelecer um regime despótico contra a democracia – o pior cenário possível para cidadãos livres que tinham o direito de participar dos processos de decisão da pólis.

³⁶⁹ Segundo Aristóteles (*A Constituição de Atenas*, 7.3), o legislador ateniense Sólon organizou o corpo de cidadãos em quatro classes, levando em consideração o rendimento de suas propriedades e produções agrícolas. Os *θῆτες* constituíam a quarta classe e correspondiam aos cidadãos mais humildes, mas que tinham o direito de fazer parte das assembleias e dos tribunais.

anciãos, membros do Conselho, como uma ofensa ao seu *status* de classe. Mas, vivendo até então sob o regime democrático que caracterizava o governo de Agamêmnon, os anciãos tinham o direito de envolverem-se nos assuntos políticos da cidade. Indo contra os direitos do povo, Egisto se afirma como um tirano que pretende governar por intermédio da violência (v. 1619-24).

Apontando a pusilanimidade e a falta de masculinidade de Egisto, o coro contesta a capacidade do Plistênida para exercer a função de tirano em Argos (v. 1633). Os anciãos veem no comportamento de Egisto a disposição da mulher (“*γύναι*”: v. 1625) que fica em casa (“*οἰκουρός*”: v. 1625) à espera dos homens virtuosos que partiram para a guerra. Como um adúltero, ele conspirou a cama do homem e, como um covarde, ele tramou às ocultas o massacre do grande general (v. 1626-27). Tal atitude desafiadora do coro só instiga ainda mais a agressividade do Plistênida (v. 1628-32). Desdenhando por completo as ameaças de violência, os anciãos só conseguem tratar Egisto como um afeminado que deixou para a mulher a tarefa viril de executar o rei-general que regressava do campo de batalha (v. 1633-35). Por essas razões, os anciãos se recusam veementemente a respeitá-lo.

Egisto apresenta uma justificativa para seu comportamento pusilânime. Diz que a parte funesta do dolo coube à mulher porque ele era um inimigo suspeito e, portanto, não podia confrontar Agamêmnon diretamente. Tal alegação surte nenhum efeito no coro (v. 1636-37). Em realidade, esse subterfúgio só contribui para reforçar a deplorável pusilanimidade de Egisto e para criar uma imagem de aproveitador (v. 1638-39). O coro, mais vez, questiona Egisto sobre a razão de ele próprio não ter matado Agamêmnon, dado que a atrocidade de Atreu contra os filhos de Tiestes era um crime que Egisto tinha a licença de vingar, segundo a lógica da vendeta (v. 1643-44). O apanágio da vingança de sangue era de Egisto – e não de Clitemnestra. Mas, ao colocar a mulher para executar o ato retaliatório, Egisto perdeu a justa reivindicação pela vingança. Por mais que Egisto se esforce para explicar que executou o assassinato de Agamêmnon através de Clitemnestra, os anciãos não podem concordar com tal alegação, uma vez que quem matou efetivamente o rei foi a mulher. Vingança executada de modo pervertido, os anciãos preveem o regresso de Orestes que, com próspera sorte, matará ambos os assassinos do pai (v. 1646-48). Egisto, de fato, parece menos consciente da ameaça de retaliação do que Clitemnestra.

A oposição entre o coro e Egisto chega a seu ápice, e surge a necessidade de intervenção conciliatória para evitar a irrupção de um combate (v. 1649-53). Em verdade, o conflito tem algo de cômico, pois se vê o covarde Egisto e os decrépitos anciãos empunhando

a espada para uma contenda que, sabe-se, não chegará a lugar algum, dada a condição inepta dos “guerreiros”. De todo modo, Clitemnestra, mais viril que o homem e a verdadeira *κῆρυξ*, intervém na contenda, ao perceber o risco de ambos os lados se ferirem e a ameaça ao bem-estar da cidade (v. 1654-60). Ela pede afavelmente que seu amado (“*φίλτατος*”: v. 1654) coloque um fim na animosidade contra o povo, e que os anciãos voltem para suas casas (v. 1657). Depois de perpetrar a vingança funesta, Clitemnestra não quer mais derramamento de sangue. De fato, desde a última conversa com o coro, a rainha tem demonstrado uma mudança de percepção – da certeza de que a “justiça” de seu feito a eximiria da retaliação para a desconfortável constatação de que paira sobre ela “*a loucura [μανία] das mortes mútuas*” (v. 1576). Clitemnestra reconhece, tarde demais, que a colheita do sangue de Agamêmnon se provou uma “*mísera safra*” (v. 1655). E, assim, ela vê si mesma e Egisto assolados pela “*grave garra*” do *δαίμων* tutelar da raça (v. 1659-60).

Como Bierl (2017, p. 546) assinala, a rainha-mãe prudentemente percebe que a instauração de novos conflitos, desta vez contra o povo, só conduziria à *στάσις* (agitação civil) – e isto já é sofrimento demais (v. 1656). Clitemnestra, então, pede que os anciãos não sofram num possível desforço em nome do rei, pois o que ela e Egisto fizeram era devido, levando-se em conta os atos sórdidos pelos quais Agamêmnon era responsável (v. 1657-58). Ainda que seja uma mulher entre homens, a rainha é audaz o suficiente para fazer-se ouvir (v. 1661).

Contraposta à covardia, palermice e pusilanimidade de Egisto, cresce a figura de Clitemnestra, numinosa como suporte da cratofania do Nume presente no palácio, heróica pela conquista do poder mediante astúcia, e tirânica pela contestação de legitimidade ao seu governo. (TORRANO, 2018, p. 94).

No entanto, não se deve crer ingenuamente que a rainha, por causa de seu posicionamento modesto e de sua deferência a Egisto, está rendendo-se à conduta feminina prescrita pela norma cultural. Como Foley (2001, pp. 228-29) ressalta, para Clitemnestra, a função da mulher submissa permanece mais como um papel a ser atuado, e, no final da peça, ela certamente reafirma a autoridade sobre o povo e a pólis. Em realidade, o que se observa é a rainha demonstrar “*na eficácia de suas palavras conciliatórias bem delineada a sombra do tirano*” (TORRANO, 2018, p. 84). Embora pareça assumir o típico papel da mulher que sente ojeriza por derramamento de sangue, Clitemnestra não perde a oportunidade de encerrar o *Agamêmnon* impondo o *κράτος* sobre os anciãos. A rainha lembra os membros do Conselho de que o poder no palácio é dela e de seu consorte, e de que, na *autarquia feminina*, os

protestos dos conselheiros têm a mesma legitimidade de “vãos latidos” de cachorros (v. 1672-73).

A cena final do *Agamêmnon* permanece dentro da situação dionisiaca de *reversão da ordem*. Vê-se o *oἶκος* e a pólis sob o poder da *mulher transgressora* que (i) violou as leis do casamento patriarcal; que (ii) promoveu o *rompimento dos laços familiares* com o marido e o filho herdeiro do *oἶκος*; e (iii) que reverteu os papéis de gênero dentro do Estado. Consumando o potencial transgressor da mulher dionisiaca, Clitemnestra promoveu o desequilíbrio não apenas na ordem humana, mas também na ordem cósmica – e, desse modo, revelou-se como a “*poluência do país e dos deuses pátrios*” (v. 1644-46). Dada a completa situação de *ἀνομία*, a mensagem mais contundente que esse final subversivo parece transmitir é: a conservação da ordem depende do controle que se exercerá sobre o *γένος γυναικῶν*. Caso contrário, há o risco de instaurar-se a situação de *ἀναρχία* que se realizou no *Agamêmnon*.

É característico da lógica dionisiaca da tragédia que ela reverta os códigos de ordem para, assim, chamar atenção para o sistema ordenado como um todo. Isto significa que as relações entrelaçadas entre os diversos aspectos da ordem se tornam mais visíveis sobretudo no momento em que os fundamentos ordenantes – como a autoridade legítima do homem como pai e líder do *oἶκος* e da pólis – são profundamente revertidos. Desse modo, a tragédia faz uma reafirmação às avessas da norma cultural que prescreve a restrição do gênero feminino e das disposições femininas. O final do *Agamêmnon* tão somente endurece a reversão das dicotomias sexuais e espaciais que separam homens e mulheres, invertendo o *status quo* centrado no masculino. O que fica é uma poderosa experiência da transgressão que a mulher de propensões dionisiacas é capaz de realizar dentro sistema de ordem fundamentado nas relações de gênero.

Considerações finais

O presente estudo teve o objetivo de investigar a relação Dioniso-tragédia grega, partindo do pressuposto de que, para além do contexto festivo-religioso da *Grande Dionísia*, tal relação se manifestaria na própria obra trágica, cuja estrutura semântica seria composta pelos elementos constitutivos da dimensão cultural-religiosa do deus. Em outras palavras, considerou-se que a tragédia grega refletiria determinado sentido dialético da existência que seria essencialmente relacionado com Dioniso e com seu cosmos religioso. Para demonstrar a pertinência de tal hipótese, foi necessário realizar a análise estrutural do conjunto do mito de Dioniso a fim de trazer à luz os traços paradoxais que estruturavam tanto o nascimento-natureza do deus quanto as formas que integravam o seu âmbito cultural-religioso. Recuperados os elementos constitutivos do dionisismo, foi possível comparar os traços, as noções e imagens operantes na ação trágica com os traços, as noções e imagens próprias do quadro dionisíaco. Para viabilizar tal comparação, realizou-se a análise de duas tragédias, a saber, *As Bacantes*, de Eurípides, e o *Agamêmnon*, de Ésquilo. Tal análise permitiu constatar que na ação trágica de ambas as tragédias fluíam e refluíam, convenientemente transformados, os aspectos constitutivos do dionisismo.

É evidente que a relação entre Dioniso e a tragédia grega, que se pretendeu demonstrar neste estudo, não é um dado explícito da realidade empírica, mas sim uma construção teórica de caráter estrutural. A estudiosa exerceu, aqui, um papel ativo: analisou o conjunto do mito de Dioniso; apreendeu os elementos constitutivos da dimensão mítica-religiosa dionisíaca; infundiu-lhes ordem e sentido; organizou os elementos em uma estrutura racional. Quando se descreveu os elementos constitutivos do mito dionisíaco (que, numa consideração superficial, parece não ter nada a ver com a tragédia), pôde-se notar a correspondência destes elementos com os aspectos próprios da ação trágica. Assim, construiu-se a relação Dioniso-tragédia grega. Não é um capricho do acaso o fato de que os elementos constitutivos do dionisismo sejam traços familiares à ação trágica. Essa correspondência que salta aos olhos – só depois de apreendermos, descrevermos e ordenarmos os traços do mito dionisíaco num quadro estrutural lógico – se deve à necessária razão de que o mito dionisíaco e a tragédia grega pertencem estruturalmente a um mesmo âmbito: o fenômeno religioso dionisíaco.

Para a interpretação do mito grego e da tragédia ateniense, o presente estudo seguiu a perspectiva histórica-antropológica estrutural desenvolvida principalmente por

Vernant, e a abordagem metodológica da antropologia estrutural desenvolvida por Lévi-Strauss. Esse posicionamento teórico e metodológico permitiu considerar a tragédia como parte de um fenômeno social, religioso e estético que implicou necessariamente o contexto cultural-religioso dionisíaco. Tal abordagem teórica-metodológica também propiciou a análise das relações de oposição e de ambiguidade que são tão fundamentais para a lógica dialética do mito de Dioniso e do drama trágico. No entanto, tem-se em conta as críticas que tal posicionamento estruturalista pode levantar num estudo que procura apontar uma relação de essência (no sentido do compartilhamento de uma mesma estrutura profunda) entre Dioniso e a tragédia grega.

As análises estruturalistas costumam ser criticadas, sobretudo, porque todos os elementos da narrativa mítica (como personagens, propriedades e ações) se tornam termos de uma rede supostamente abstrata de relações de oposição. As análises estruturais frequentemente destacam duas noções que compõem a oposição fundamental, e séries de outras relações intermediárias que a refletem. A principal objeção é que esse tipo de análise produziria estruturas artificiais que não corresponderiam à compreensão que os gregos antigos tiveram do deus Dioniso e da tragédia. Para corroborar tal crítica, costuma-se mencionar o antigo provérbio grego “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” como prova de que, para além da ocasião festiva, a própria audiência ateniense não enxergaria nada de intrinsecamente dionisíaco na performance trágica. Mas, dada a natureza imprecisa e tardia dos testemunhos que atestam esse provérbio, deve-se reconhecer que tomá-lo como prova de uma autonomia da tragédia à dimensão cultural-religiosa de Dioniso é mesmo mais abstrato do que a estrutura semântica construída a partir dos mitos dionisíacos e dos textos trágicos. Depois de tudo, como Goldhill (1990, p. 115) pontua, não se pode esperar descobrir como a audiência ateniense do século V a.C. compreendeu o fato de a tragédia ter sido concebida como uma performance ideal para honrar Dioniso em seu festival religioso. É um posicionamento deveras questionável tomar o provérbio como resposta para o problema, supondo que toda audiência ateniense tivesse somente essa resposta homogênea para explicar a relação das performances dramáticas com o deus patrono do teatro.

Antes, então, que se considere que a estrutura dionisíaca apresentada não é uma estrutura factual, mas sim uma estrutura abstrata (construída, portanto, a partir das projeções do observador contemporâneo), deve-se observar que a análise foi realizada em proximidade constante com os textos gregos. Os padrões de oposição que constituem a estrutura dionisíaca são inerentes aos mitos dionisíacos e às duas tragédias examinadas – não foram inventados.

Isso significa que a estrutura dionisiaca não é abstrata, mas sim proveniente do conteúdo semântico dessas duas formas (o mito e a tragédia) que integram o domínio de Dioniso. A convergência de traços, noções e imagens, que confere ao mito dionisiaco e à tragédia grega identidade, é independente da variedade da forma e deve ser localizada na estrutura de sentido que define o fenômeno religioso dionisiaco.

A estrutura nada mais é que um sistema de relações entre as partes ou os elementos de um todo que admite transformações predicáveis, mas sempre mantendo o valor semântico específico do fenômeno social examinado (cf. Burkert, 1979, p. 5). A estrutura dionisiaca, apreendida a partir da análise do mito de Dioniso, é regida por uma relação dialética que confere o sentido particular ao cosmos do deus, cujo nascimento-natureza representa a tensão entre duas condições existenciais antitéticas: a *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. Esta relação dialética fundamental se explicita através de noções e imagens que, transformadas segundo as necessidades dos enredos míticos, retratam as oposições entre *imutabilidade-precariedade*, *σωφροσύνη-ὑβρις/μανία*, *manutenção dos laços familiares-rompimento dos laços familiares*, *masculino-feminino*, *deus-homem/besta*. Tal rede de tensões, em função da relação dialética principal, se relaciona para criar uma conjuntura de *reversão da ordem* – uma situação que revela ou que Dioniso está presente em determinado cenário ou que este cenário participa de algum modo de Dioniso.

O exame das *Bacantes*, de Eurípides, e do *Agamêmnon*, de Ésquilo, por sua vez, demonstrou que os aspectos, as noções e imagens característicos da ação trágica aparecem como *transformação* dos elementos constitutivos da estrutura dionisiaca. É bem sabido que o quadro da tragédia se estrutura na relação universal entre deuses e homens (cf. Oliveira, 2002, p. 42). Na tragédia, opera a dialética, pertinente ao dionisismo, que explora o sentido mortal e o sentido imortal da ordem dispensada por Zeus e, por vezes, transgredida por um herói que atua, de modo paradigmático, o lugar instável do homem entre *imortalidade* e *mortalidade*, entre *ordem* e *transgressão*. Ora, tal relação entre deuses (e suas instâncias de ordem) e homens (e suas inclinações a transgredir as instâncias de ordem) está em equivalência com a relação dialética que rege a estrutura dionisiaca: a oposição *imortalidade/ordem-mortalidade/transgressão*. Mas não só isso, as demais oposições constitutivas do dionisismo – *imutabilidade-precariedade*, *σωφροσύνη-ὑβρις/μανία:ᾄτη*, *manutenção dos laços familiares-rompimento dos laços familiares*, *masculino-feminino*, *deus-homem/besta* – são relações constantemente operantes na ação trágica, aparecendo transformadas nas imagens, metáforas e nos símbolos por meio dos quais o poeta confere o sentido propriamente trágico ao mito

heroico. Nas obras de Eurípides e de Ésquilo, analisadas neste estudo, ambos os poetas pareciam conscientes em usar imagens das *mulheres transgressoras*, do sacrifício pervertido, das violações às instituições civilizadas do casamento, do *oĩkos* e da pólis, como manifestações paralelas e análogas da transgressão à ordem humana e à ordem cósmica. Observa-se que a ação transgressora do herói e/ou da heroína trágicos sempre ataca os *vómoi* que mantêm a comunidade e o cosmos em ordem. O colapso dos *vómoi* implica a dissolução total das instituições civilizadas – situação que denuncia uma relação de *ávoμία* de determinado grupo humano com o plano divino. Pela própria natureza desses atos de transgressão, a realidade representada pelo texto trágico será sempre de uma *reversão da ordem*. Ora, o universo de Dioniso é um mundo às avessas, onde nada está em seu devido lugar – e este é justamente o cenário construído pela tragédia grega.

De fato, o resultado fundamental do presente estudo foi o deslindamento de uma linguagem comum, ao mito de Dioniso e à tragédia grega, que, por isso mesmo, forma uma estrutura. Os elementos constitutivos dessa linguagem manifestam o valor semântico que pertence especificamente à dimensão mítica-religiosa dionisíaca – a ponto de esta linguagem tornar-se o próprio símbolo ou a forma primeira da realidade divina chamada Dioniso. E já foi constatado que o valor semântico da dimensão de Dioniso se refere a um sentido propriamente trágico da existência. Como Otto (1965, p. 209) agudamente compreendeu, a grandeza da ideia de Dioniso viveu na tragédia. A tragédia desenvolveu sua forma, composta pelos traços característicos do gênero, dentro do contexto mítico-religioso dionisíaco. O que se chama geralmente de “trágico” não é peculiar à tragédia, mas é peculiar a Dioniso – a forma divina primordial que, com seu nascimento-natureza paradoxal, fundou o sentido trágico da existência. A realidade cosmológica de Dioniso – o fenômeno original da dualidade, o divino encarnado naquilo que é mortal – determina os aspectos próprios da essência dionisíaca da tragédia. Isto significa reconhecer que a dualidade constitutiva de Dioniso faz parte da essência de toda forma dionisíaca, e a tragédia é localizada no domínio de Dioniso porque ela se relaciona com ele na estrutura de seu gênero.

Documentação textual

AELIANI. **Varia Historia**. Editio Stereotypa. Lipsiae: Sumtibus et Typis Car. Tauchnitii, 1829. 319 p.

_____. **Historias Curiosas**. Introducción, Traducción y Notas de Juan Manuel Cortés Copete. Madrid: Editorial Gredos, 2006. 327 p.

_____. **On the Characteristics of Animals, Books XII-XVII**. English Translation by A. F. Scholfield. London: William Heinemann, vol. III, 1959. 445 p.

AESCHINES. **The Speeches of Aeschines. Against Timarchus; On the Embassy; Against Ctesiphon**. English Translation by Charles Darwin Adams. London: William Heinemann, 1958. 527 p.

ANTONINO LIBERAL. **Metamorfoses**. Tradução do grego, introdução e comentário de Reina Marisol Troca Pereira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. 297 p.

APOLLODORUS. **The Library**. English Translation by Sir James George Frazer. London: William Heinemann, vol. I, 1921. 403 p.

_____. **The Library**. English Translation by Sir James George Frazer. London: William Heinemann, vol. II, 1921. 546 p.

APOLÓNIO DE RODES. **Argonáutica, livros I e II**. Estudo introdutório, Tradução e Notas de Ana Alexandra Alves de Sousa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2021. 177 p.

ARISTÓFANES. **A Paz**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986. 223 p.

_____. **As mulheres no Parlamento**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988. 155 p.

_____. **As Vespas, As Aves, As Rãs**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004. 294 p.

_____. **As nuvens**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003. 278 p.

_____. **Lisístrata e as Tesmoforiantes**. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011. 446 p.

ARISTÓTELES. **Constituição dos Atenienses**. Introdução, tradução do original grego e notas de Delfim Ferreira leão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. 151 p.

_____. **Organon**. Tradução, Prefácio e Notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, vol. I, 1985. 173 p.

_____. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. 316 p.

_____. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. 225 p.

_____. **Política**. Tradução e Notas de Antônio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Coleção Vega Universidade/Ciências Sociais e Políticas, 1998. 663 p.

_____. Ética a Nicômaco. In: CIVITA, V. (Ed.). **Aristóteles Tópicos**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973. pp. 245-436.

ATHENAEUS. **The Deipnosophists, Books I-III**. English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1993. 483 p.

_____. **The Learned Banqueters, Books 10.420e-11**. Edited and Translated by S. Douglas Olson. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2009. 512 p.

BAQUÍLIDES. **Odes e Fragmentos**. Tradução do grego, Introdução e Comentário de Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. 236 p.

CALLIMACHUS. **Fragmenta**. Edidit Rudolfus Pfeiffer. Oxonii e Typographeo Clarendoniano, vol. I, 1949. 520 p.

CALLINUS. **Greek Lyric Poetry**. Translation, Introduction and Notes by M. L. West. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 21.

CATULO. **Carmina**. Tradução de José Pedro Moreira e André Simões. Introdução de Ana Alexandra Alves de Sousa. Lisboa: Livros Cotovia, 2012. 185 p.

CLEMENT OF ALEXANDRIA. **The Exhortation to the Greeks; The Rich Man's Salvation**. English Translation by G. W. Butterworth. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960. 408 p.

DEMÓSTENES. **Contra Neera**. Tradução do grego Glória Onelley. Introdução, Notas e Índice Ana Lúcia Curado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. 141 p.

_____. **Against Meidias, Androtion, Aristocrates, Timocrates, Aristogeiton**. English translation by J. H. Vince. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1935. 597 p.

Die Fragmente der GRIESCHISCHEN HISTORIKER. Vorrede, Text, Addenda, Konkordans von Felix Jacoby. Leiden, New York, Köln: Brill, 1995. 313 p.

DIODORUS OF SICILY. **Books II. 35-IV. 58**. English Translation by C. H. Oldfather. London: William Heinemann, 1967. 539 p.

_____. **Books IV. 59-VIII.** English Translation by C. H. Oldfather. London: William Heinemann, 1939. 427 p.

_____. **BIBLIOTECA HISTÓRICA, Libros I-III.** Introducción, Traducción y Notas de Francisco Parreu Alasà. Madrid: Editorial Gredos, 2001. 573 p.

_____. **BIBLIOTECA HISTÓRICA, Libros IV-VIII.** Traducción y Notas de Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Editorial Gredos, 2004. 474 p.

Epicurea. Edited by Hermann Usener. New York: Cambridge University Press, 2010. 445 p.

Epigrammata Graeca. Edidit Georgius Kaibel. Berolini: Apud G. Reimer, 1878. 703 p.

ÉSQUILO. **Tragédias.** Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009. 424 p.

_____. **Agamêmnon de Ésquilo.** Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2017. 190 p.

_____. **Agamêmnon.** Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2018. 223 p.

_____. **Coéforas.** Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013. 154 p.

_____. **Eumênides.** Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013. 152 p.

_____. **Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments.** English translation by Herbert Weir Smyth. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1926. 527 p.

_____. **Agamemno.** Recensuit, Adnotationem Criticam et Exegeticam Adjecit Henricus Weil. Giessae: Impensas Fecit J. Ricker, 1858. 140 p.

_____. **Sete contra Tebas.** Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Alan H. Sommerstein. São Paulo: Editora 34, 2018. 149 p.

Etymologicum Gudianum. Fasciculus I. Recensuit et Apparatum Criticum Indicesque Adiecit Ed. Aloysius de Stefani. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, 1909. 293 p.

Etymologicum Gudianum. Fasciculus II. Recensuit et Apparatum Criticum Indicesque Adiecit Ed. Aloysius de Stefani. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, 1920. 580 p.

EUMELUS. In: _____. **Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta.** Edidit Albertus Bernabé. Stuttgartiae et Lipsiae: Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1996. 288 p.

EURÍPIDES. **Bacas.** Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995. 132 p.

_____. **As Bacantes de Eurípides**. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010. 197 p.

_____. **Bacantes**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Editora Hedra, 2011. 139 p.

_____. As Fenícias, de Eurípides. Tradução de Jaa Torrano. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 2, 2016, pp. 112-181.

_____. **Ifigênia entre os Tauros**. Tradução do grego, Introdução e Comentário de Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. 108 p.

_____. **Medéia**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odisseus Editora, 2006. 179 p.

_____. **Teatro Completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, vol. I, 2015. 165 p.

_____. **Teatro Completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, vol. II, 2016. 332 p.

_____. **Teatro Completo I. O Ciclope, Alceste, Medeia**. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022. 383 p.

_____. **Teatro Completo II. Os Heraclidas, Hipólito, Andrômaca, Hécuba**. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022. 485 p.

_____. **Teatro Completo III. As Suplicantes, Electra, Héracles**. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2023. 411 p.

_____. **As Troianas**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Editora 70, 1996. 95 p.

_____. **Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 277 p.

_____. **Orestes**. Translated by John Peck and Frank Nisetich. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995. 111 p.

GORGAS. **Encomium of Helen**. Edited with Introduction, Notes and Translation by D. M. MacDowell. Bristol: Bristol Classical Press, 1982. 43 p.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: JOSÉ CAVALCANTE DE SOUZA (Org.). **Os Pré-Socráticos**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril, S.A., 1973. pp. 85-97.

HERODOTUS. **Herodotus, Books I-II**. English Translation by A. D. Godley. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1999. 503 p.

_____. **Herodotus, Books V-VII**. English Translation by A. D. Godley. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. III, 1998. 574 p.

_____. **Herodotus, Books VIII-IX.** English Translation by A. D. Godley. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. IV, 1969. 399 p.

_____. **História.** Tradução de J. Brito Broca. Estudo crítico por Vítor de Azevedo. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2001. 1071 p.

HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias (Primeira Parte).** Introdução, Tradução e Comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996. 103 p.

_____. **Os Trabalhos e os Dias.** Edição, Tradução, Introdução e Notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012. 147 p.

_____. **Teogonia. A Origem dos Deuses.** Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. 157 p.

_____. **Obras y Fragmentos.** Introducción, Traducción y Notas de Aurelio Pérez Jiménez e Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos, 1978. 439 p.

_____. **The Shield; Catalogue of Women; Other Fragments.** Edited and Translated by Glenn W. Most. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2007. 434 p.

HESYCHII ALEXANDRINI. **Lexicon.** Recensuit et Emendavit Friderico Ritschelio. IENAE: Typis Maikij, 1864. 1612 p.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução de Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010. 908 p.

_____. **Ilíada.** Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 715 p.

_____. **Odisseia.** Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Italo Calvino. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 813 p.

_____. **Odisseia.** Tradução, Notas e Comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018. 688 p.

_____. Homeric Hymns. In: HESIOD. **Hesiod; Homeric Hymns and Homerica.** English Translation by Hugh G. Evelyn-White. London: William Heinemann, 1920. 639 p.

_____. **Hinos Homéricos.** Tradução, notas e estudo de Edvanda Bonavina da Rosa [et al.]. Edição e organização de Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010. 574 p.

HORACE. **Odes.** Translated with commentary by David R. Slavitt. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2014. 184 p.

HYGINUS. **Astronomica.** Recensuit Bernhardus Bunte. Lipsiae: Aedibus T. O. Weigeli, 1875. 130 p.

_____. **Fabulae**. Edidit Peter K. Marshall. Monachii et Lipsiae: Aedibus K. G. Saur, 2002. 242 p.

ISAEUS. On the estate of Philoctemon. In: _____. **Isaeus**. English translation by Edward Seymour Forster. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1943. pp. 195-241.

JOANNIS STOBAEI. **Florilegium ad Epimium**. Manuscriptorum fidem emendavit et supplevit Thomas Gaisford. Lipsiae: Bibliopolio Kuehniano, vol. IV, 1824.

LUCIANO DE SAMÓDATA. **Luciano VI**. Tradução do grego, Introdução e Notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. 227 p.

_____. **Luciano IX**. Tradução do grego, Introdução e Notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. 243 p.

MENANDER. **The Principal Fragments**. English Translation by Francis L. Allinson. London: William Heinemann, 1921. 539 p.

NONNOS. **Dionysiaca Books I-XV**. English translation by W. H. D. Rouse. Mythological Introduction and Notes by H. J. Rose. Notes on Text Criticism by L. R. Lind. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, vol. I, 1911. 555 p.

_____. **Dionysiaca Books XVI-XXXV**. English translation by W. H. D. Rouse. Mythological Introduction and Notes by H. J. Rose. Notes on Text Criticism by L. R. Lind. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, vol. II, 1940. 547 p.

_____. **Dionysiaca Books XXXVI-XLVIII**. English translation by W. H. D. Rouse. Mythological Introduction and Notes by H. J. Rose. Notes on Text Criticism by L. R. Lind. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, vol. III, 1942. 517 p.

OPPIAN. **OPPIAN, COLLUTHUS, TRYPHIODORUS**. English translation by A. W. Mair. London: William Heinemann, 1928. 633 p.

Orphicorum Fragmenta. Collegit Otto Kern. Berolini: Apud Weidmannos, 1922. 407 p.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Tradução de Dunia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003. 167 p.

_____. **Metamorfoses**. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003. 335 p.

Paroemiographi Graeci: Zenobius. Diogenianus. Plutarchus. Gregorius Cyprius. Cum appendice proverbiorum. Ediderunt E. L. Leutsch et F. G. Schneidewin. Gottingae: Vandenhoeck et Ruprecht, 1839. 536 p.

PARTÉNIO. **Sofrimentos de Amor**. Tradução do grego, Introdução e Comentário de Reina Marisol Troca Pereira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. 157 p.

PAUSANIAS. **Description of Greece, Books I-II.** English translation by W. H. S. Jones and H. A. Ormerod. Edited by R. E. Wycherley. Cambridge, London: Harvard University Press: Heinemann, vol. I, 1998. 455 p.

_____. **Description of Greece, Books VI-VIII.** English translation by W. H. S. Jones and H. A. Ormerod. Edited by R. E. Wycherley. Cambridge, London: Harvard University Press: Heinemann, vol. III, 1933. 441 p.

_____. **Description of Greece, Books VIII-X.** English translation by W. H. S. Jones and H. A. Ormerod. Edited by R. E. Wycherley. Cambridge, London: Harvard University Press: Heinemann, vol. IV, 1935. 605 p.

PHILOSTRATUS THE ELDER. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS; CALLISTRATUS. **Philostratus Imagines, Callistratus Descriptions.** English Translation by Arthur Fairbanks. London: William Heinemann, 1931. 429 p.

PINDAR. **The Odes of Pindar.** Introduction and English Translation by John Sandys. London: William Heinemann, 1915. 635 p.

_____. **Olympian Odes / Pythian Odes.** Edited and Translated by William H. Race. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1997. 416 p.

_____. **Pindarus: Fragmenta; Indices.** Edited by Herwig Maehler. Monachii; Lipsiae; Saur (Bibliotheca Teubneriana), 2001.

PLATO. **The Laws.** Translated with an introduction by Trevor J. Saunders. Middlesex: Penguin Books, 1970. 550 p.

_____. **Laws, Books I-VI.** English Translation by R. G. Bury. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. I, 1994. 528 p.

_____. **A República.** Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. 566 p.

_____. **Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro.** Tradução direta do grego por Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. 183 p.

_____. Platão. Menêxeno. Introdução, Tradução e Notas de Emerson Cerdas. **Revista Archai**, Brasília, n. 30, 2020, pp. 1-35.

PLUTARCH. **Moralia.** English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. II, 1962. 507 p.

_____. **Moralia.** English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. III, 1961. 599 p.

_____. **Moralia.** English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. IV, 1962. 552 p.

_____. **Moralia.** English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. V, 1999. 501 p.

_____. **Moralia**. English Translation by W. C. Helmbold. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. VI, 1962. 527 p.

_____. **Moralia**. English Translation by Paul A. Clement. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. VIII, 1969. 515 p.

_____. **Moralia**. English Translation by Edwin L. Minar. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. IX, 1959. 484 p.

_____. **Moralia**. English Translation by Benedict Einarson. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, vol. XIV, 1967. 504 p.

_____. **Lives: Demetrius and Antony, Pyrrhus and Caius Marius**. English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, vol. IX, 1959. 619 p.

_____. **Lives: Theseus and Romulus, Lycurgus and Numa, Solon and Publicola**. English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, vol. I, 1998. 581 p.

_____. **Lives: Themistocles and Camillus, Aristides and Cato Major, Cimon and Lucullus**. English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, vol. II, 1997. 630 p.

_____. **De Cupiditate Divitiarum**. Edited by W. R. Paton. London: David Nutt, 1896. 42 p.

_____. **De Ísis e Osíris**. Tradução, Introdução e Notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo, SP: 2022. 284 p.

POLLUCIS. **Onomasticon**. Annotationibus Interpretum. Curavit Guilielmus Dindorfius. Lipsiae: Libraria Kuehniana, vol. I, 1724. 526 p.

PROCLO. **Crestomatia**. In: GATTI, I. F. **A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio**. 2012. 155 p. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SAPPHO et ALCAEUS. **Fragmenta**. Edidit Eva-Maria Voigt. Amsterdam: Athenaeum Polak & Van Gennep, 1971. 506 p.

Scholia Graeca in ARISTOPHANEM. Cum prologomenis grammaticorum, varietate lectionis optimorum codicum integra, ceterorum selecta, annotatione criticorum item selecta, cui sua quaedam inseruit F. Dübner. Parisiis: Editoribus Firmin-Didot et Sociis, 1883. 726 p.

Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera). Scholia ad Libros E-I Continens. Recensvit Hartmut Erbse. Berolini: Walter de Gruyter et Socios, vol. II, 1971. 545 p.

Scholia in Euripidem. Collegit Recensvit Edidit Eduardus Schwartz. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimer, 1887. 440 p.

Scholia ad Hesiodum. Emendavit et Supplevit Thomas Gaisford. Lipsiae: Bibliopolio Kuehniano, 1823. 660 p.

SENECA. **Six Tragedies.** Translated with an Introduction and Notes by Emily Wilson. Oxford: Oxford University Press, 2010. 240 p.

_____. **Medeia.** Tradução do latim, Introdução e Notas de Ana Alexandre Alves de Sousa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. 107 p.

SÓFOCLES. **Ájax.** Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. 119 p.

_____. **Antígone.** Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016. 172 p.

_____. **As Traquínias.** Apresentação, tradução e comentário filológico de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 150 p.

_____. Electra, de Sófocles. Tradução de Roosevelt Rocha. **Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI - UNB**, Brasília, Vol. 14, Ano 5, 2020, pp. 229-280.

_____. **Filoctetes.** Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Edmund Wilson. São Paulo: Editora 34, 2009. 215 p.

_____. **Rei Édipo.** Introdução, tradução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odisseus Editora, 2015. 237 p.

STESICHORUS, IBYCUS, ANACREON and SIMONIDES. **Lyra Graeca.** Edited and Translated by J. M. Edmonds. London: William Heinemann, vol. II, 1924. 469 p.

Suidae Lexicon. Ex Recognitione Immanuelis Bekkeri. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri, 1854. 1158 p.

TERPANDER, ALCMAN, SAPPHO and ALCAEUS. **Lyra Graeca.** Edited and Translated by J. M. Edmonds. London: William Heinemann, vol. I, 1922. 459 p.

TYRTAEUS. **Greek Lyric Poetry.** Translation, Introduction and Notes by M. L. West. Oxford: Oxford University Press, 2008. pp. 23-27.

XENOFONTE. **Econômico.** Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 99 p.

Referências bibliográficas

ANTUNES, C. L. As Anacreônticas e a imagem de Anacreonte na Antiguidade. **Letras Clássicas**, São Paulo, v. 17, n. 1, pp. 109-149, 2013.

AULETE, C. **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa.** Organizador Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. 1072 p.

BERNABÉ, A. V. Fragment Orphica de rationibus quibus animae aeternam beatitudinem adsequi possint. De rituum orphicorum origine et indole. De orphei sectatoribus (frr. 470-679). In: BERNABÉ, A. V. (Ed.). **Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta. Pars II. Orphicorum et Orphicis Similium Testimonia et Fragmenta.** Monachii et Lipsiae: Aedibus K. G. Saur, 2005. pp. 9-79.

BIERL, A. **Klytaimestra Tyrannos: Fear and Tyranny in Aeschylus' Oresteia (with a Brief Comparison with Macbeth).** Comparative Drama, vol. 51, n. 4, pp. 528-63, 2017.

_____. God of Many Names: Dionysus in the Light of his Cult Epithets. *Παλειών*: papers in memory of Christiane Sourvinou-Inwood. Edited by Athena Kavoulaki. **Ariadne. The Journal of the School of Philosophy of the University of Crete**, Crete, v. 1, pp. 229-288, 2018.

_____. Dionysus in Old Comedy. Staging of Experiments on Myth and Cult. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus.** Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 366-85.

BLUNDELL, M. W. Helping Friends and Harming Enemies. In: _____. **Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991. pp. 26-59.

BOEKE, H. The gnomic expression of cosmology in Pindar. In: _____. **The Value of Victory in Pindar's Odes. Gnomai, Cosmology and the Role of Poet.** Leiden, Boston: Brill, 2007. pp. 29-102.

BORGEAUD, P. Dionysus, the Wine and Ikarios: Hospitality and Danger. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism.** Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 161-172.

BOWIE, E. L. Time and Place, Narrative and Speech in Philicus, Philodamus and Limenius. Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns. Edited by Andrew Faulkner; Owen Hodkinson. **Mnemosyne**, Leiden, Boston, v. 384, pp. 87-118, 2015.

BRELICH, A. **I Greci e gli dèi.** A cura di Vittorio Lanternari e Marcello Massenzio. Napoli: Liguori Editori, 1985. 141 p.

_____. **Gli eroi greci. Un problema storico-religioso.** Roma: Edizioni dell'Ateneo Roma, 1958. 409 p.

BREMMER, J. N. Walter F. Otto's Dionysus (1933). In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus.** Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 4-21.

_____. Greek Maenadism Reconsidered. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, v. 55, pp. 267-286, 1984.

BURKERT, W. **Religión griega. Arcaica y Clásica.** Traducción Helena Bernabé. Revisión Alberto Bernabé. Madrid: Abada Editores, 2007. 502 p.

_____. **Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek. Sacrificial Ritual and Myth.** Translated by Peter Bing. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. 334 p.

_____. The Organization of Myth. In: _____. **Structure and History in Greek Mythology and Ritual.** Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979. pp. 1-34.

CABALLERO, S. P. Maenadic Ecstasy in Greece: Facto or Fiction?. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus.** Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 159-183.

CABRAL, L. A. M. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia.** 2013. 159 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

CALAME, C. Pour une Anthropologie Historique des Récits Héroïques Grecs: Comparaison Différentielle et Pragmatique Poétique. **Nordlit**, v. 33, pp. 3-18, 2014.

_____. **La Tragédie Chorale: Poésie Grecque et Rituel Musical.** Paris: Les Belles Lettres, 2017. 249 p.

CARPENTER, T. H. On the Beardless Dionysus. In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. A. (Ed.). **Masks of Dionysus.** Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. pp. 185-206.

CARTLEDGE, P. Introduction: defining a kosmos. In: CARTLEDGE, P.; MILLET, P.; SITTA von REDEN (Ed.). **Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998. pp. 1-12.

CASSIDY, W. Dionysus, Ecstasy and The Forbidden. **Historical Reflections**, New York, v. 17, n. 1, pp. 23-44, 1991.

CHANTRAINE, P. (Ed.). **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque.** Paris: Klincksieck, 1999. 1447 p.

DES BOUVRIE, S. Creative Euphoria. Dionysus and the Theatre. **Kernos**, Liège, v. 3, pp. 79-112, 1993.

DETIENNE, M. **Dioniso a Céu Aberto.** Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 152 p.

DODDS, E. R. Introduction. In: EURIPIDES. **Euripides Bacchae.** Edited with commentary by E. R. Dodds. Oxford: Oxford University Press, 1960. pp. xi-lix.

DUBOIS, L. Documents religieux. In: _____. **Inscriptions Grecques Dialectales D'Olbia du Pont.** Genève: Librairie Droz S.A., 1996. pp. 95-180.

DUNDES, A. G. Structuralism and Folklore. **Studia Fennica**, v. 20, pp. 75-93, 1976.

EASTERLING, P. E. A show for Dionysus. In: EASTERLING, P. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 36-53.

ELSE, G. F. **Aristotle's Poetics: the argument**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957. 653 p.

_____. **The origin and early form of Greek Tragedy**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967. 102 p.

ESPINOSA, I. De Deus. In: _____. **Ética**. Tradução Grupo de Estudos Espinossanos. Coordenação Marilena Chauí. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. pp. 45-121.

FARAONE, C. A. Gender Differentiation and Role Models in the Worship of Dionysus: The Thracian and Thessalian Pattern. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 120-143.

FLICKINGER, R. C. **Greek Theatre and its drama**. Chicago: University Press, 1918. 358 p.

FOLEY, H. P. **Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1985. 285 p.

_____. Tragic Wives: Clytemnestras. In: _____. **Female Acts in Greek Tragedy**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001. pp. 201-42.

_____. The conception of women in Athenian drama. In: FOLEY, H. P. (Ed.). **Reflections of Women in Antiquity**. London and New York: Routledge, 2004. pp. 127-68.

FORTES, M. Time and Social Structure: an Ashanti Case Study. In: FORTES, M. (Ed.). **Social Structure: Studies presented to A. R. Radcliffe-Brown**. New York: Russell & Russell, 1963. pp. 54-84.

FRAENKEL, E. Commentary on 1-1055. In: AESCHYLUS. **Aeschylus Agamemnon**. Edited with a commentary by Eduard Fraenkel. Oxford: Clarendon Press, vol. II, 1962a. 480 p.

_____. Commentary on 1056-1673. In: AESCHYLUS. **Aeschylus Agamemnon**. Edited with a commentary by Eduard Fraenkel. Oxford: Clarendon Press, vol. III, 1962b. 849 p.

GALLO, L. La donna greca e la marginalità. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, v. 18, n. 3, pp. 7-51, 1984.

GEORGOUDI, S. Sacrificing to Dionysus: Regular and Particular Rituals. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 47-60.

GERALDO, L. G. **Os elementos dionisiacos presentes na origem da tragédia grega**. 2017. 229 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

_____. A relação paradoxal entre Dioniso e a tragédia grega. In: CORRÊA, E. F. S.; SANTOS, I. A. V. (Orgs.). **Travessias, deslocamentos, diásporas: os entrelaces nos Estudos Clássicos e Orientais**. Rio de Janeiro: Letras e Versos, vol. II, 2021, pp. 135-52.

GERNET, L. Anthropology in Greek Religion. In: _____. **The Anthropology of Ancient Greece**. Translated by John Hamilton and Blaise Nagy. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1981. pp. 3-70.

GHIDINI, M. T. Dionysus versus Orpheus?. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 144-158.

GÖDDE, S. Fremde Nähe. Zur mythologischen Differenz des Dionysus. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 85-104.

GOLDHILL, S. The Great Dionysia and Civic Ideology. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (Ed.). **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. Princeton: Princeton University Press, 1990. pp. 97-129.

_____. **Aeschylus, The Oresteia. A Student Guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 95 p.

HALLIWELL, S. Introduction. In: ARISTOTLE. **The Poetics of Aristotle**. Translation and commentary of Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987. pp. 1-29.

HELENO, J. G. **Hércules no Eta: uma tragédia estoica de Sêneca**. 2006. 298 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HENRICHS, A. Die Maenaden von Milet. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, v. 4, pp. 223-241, 1969.

_____. Greek Maenadism from Olympias to Messalina. **Harvard Studies in Classical Philology**, Harvard, v. 82, pp. 121-160, 1978.

_____. Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard. **Harvard Studies in Classical Philology**, Harvard, v. 88, pp. 205-240, 1984.

_____. “He has a God in Him”: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus. In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. A. (Ed.). **Masks of Dionysus**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. pp. 13-43.

_____. “Full of Gods”: Nietzsche on Greek Polytheism and Culture. In: BISHOP, P. (Ed.). **Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition**. New York: Camden House, 2003. pp. 114-137.

_____. Nietzsche on Greek Tragedy and the Tragic. In: GREGORY, J. (Ed.). **A Companion to Greek Tragedy**. Malden: Blackwell Publishing Ltda, 2005. pp. 445-458.

_____. Gottliche Prasenz als Differenz: Dionysos als epiphanischer Gott. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011a. pp. 105-116.

_____. Dionysos Dismembered and Restored to Life: The Earliest Evidence (OF 59 I-II). In: JÁUREGUI, M. H. *et al.* **Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments in Honour of Alberto Bernabé**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011b. pp. 61-68.

_____. Dionysus: One or Many?. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 554-582.

ISLER-KERÉNY, C. **Dionysos in archaic Greece: an understanding through images**. Translated by Wilfred G. E. Watson. Leiden, Boston: Brill, 2007. 291 p.

JÁCOME, P. M. Bacchus and Felines in Roman Iconography: Issues of Gender and Species. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 526-540.

JAMESON, M. The Asexuality of Dionysus. In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. A. (Ed.). **Masks of Dionysus**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. pp. 44-64.

JIMÉNEZ, A. P.; DÍEZ, A. M. Introducción General. In: HESÍODO. **Obras y Fragmentos**. Madrid: Editorial Gredos, 1978. pp. 7-59.

JONES, P. Introdução. In: HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. pp. 7-51.

JUST, R. **Women in Athenian Law and Life**. London, New York: Routledge, 2009. 248 p.

KERÉNYI, K. **Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível**. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odisseus, 2002. 333 p.

KIRK, G. S. Lévi-Strauss and the Strutural Approach. In: _____. **Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Others Cultures**. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. pp. 42-83.

_____. Nature and Culture: Gilgamesh, Centaurs and Cyclops. In: _____. **Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Others Cultures**. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. pp. 132-171.

KONARIS, M. Dionysus in Nineteenth-Century Scholarship. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 467-478.

KRAEMER, R. S. Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus. **The Harvard Theological Review**, Cambridge, v. 72, n. 1/2, pp. 55-80, 1979.

LANTERNARI, V. Introduzione. In: BRELICH, A. **I Greci e gli dèi**. A cura di Vittorio Lanternari e Marcello Massenzio. Napoli: Liguori Editori, 1985. pp. 13-19.

LESKY, A. Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus. **The Journal of Hellenic Studies**, vol. 86, pp. 78-85, 1966.

_____. Los comienzos del drama. In: _____. **Historia de la Literatura Griega**. Tradução de José M. Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gregos, 1985. pp. 249-260.

LÉVI-STRAUSS, C. A Estrutura e a Forma. **Antropologia Estrutural Dois**. Tradução e Coordenação de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1993. pp. 121-151.

_____. A Gesta de Asdiwal. **Antropologia Estrutural Dois**. Tradução e Coordenação de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1993. pp. 152-205.

_____. Quatro Mitos Winnebago. **Antropologia Estrutural Dois**. Tradução e Coordenação de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1993. pp. 206-218.

_____. Como Morrem os Mitos. **Antropologia Estrutural Dois**. Tradução e Coordenação de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1993. pp. 261-276.

_____. História e Etnologia. In: _____. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 13-40.

_____. As estruturas dos mitos. In: _____. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 221-248.

_____. Estrutura e dialética. In: _____. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 249-257.

_____. A noção de estrutura em etnologia. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 299-344.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. (Ed.). **A Greek-English Lexicon**. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. 9. ed. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1996. 2436 p.

LLOYD-JONES, H. The Guilt of Agamemnon. **The Classical Quarterly**, vol. 12, n. 2, pp. 187-99, 1962.

LYONS, D. **Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. 269 p.

MACEDO, J. M.; KÖLLIGAN, D.; BARBIERI, P. (Ed.). **Πολυώνυμοι – A Lexicon of the Divine Epithets in the Orphic Hymns**. Würzburg: Würzburg University Press, 2021. 260 p.

MASSENZIO, M. **Cultura e crisi permanente: la “xenia” dionisiaca**. Roma: Edizioni dell’Ateneo Roma, 1970. 109 p.

_____. Il teatro e l’ombra di Dioniso. **Dioniso e il teatro di Atene**. Firenze: La Nuova Italia Scientifica, 1995. pp. 9-42.

MCCLURE, L. The City of Words: Speech in the Athenian Polis. In: _____. **Spoken like a woman. Speech and Gender in Athenian Drama**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999. pp. 3-31.

_____. Logos Gunaikos and Gender in Aeschylus’ Oresteia. In: _____. **Spoken like a woman. Speech and Gender in Athenian Drama**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999. pp. 70-111.

MCCLURE, C. J. W.; SCHULWITZ, S.; ROBINSON, B. W.; MOJICA, E. K. Commentary: Defining Raptors and Birds of Prey. **Journal of Raptor Research**, vol. 53, n. 4, pp. 419-30, 2019.

MCGILL, V. J.; PARRY, W. T. The Unity of Opposites: a Dialectical Principle. **Science & Society**, v. 12, n. 4, pp. 418-444, 1948.

MCNEIL, L. Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: The ‘Carpet Scene’ in Aeschylus’ Agamemnon. **Greece & Rome**, vol. 52, n. 1, pp. 1-17, 2005.

MERKELBACK, R. Das Prooemium des hesiodeischen Katalogs. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, v. 3, pp. 126-133, 1968.

MORAW, S. Visual Differences: Dionysus in Ancient Art. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 233-252.

MOST, G. W. Introduction. In: HESIOD. **Theogony; Works and Days; Testimonia**. Cambridge: Harvard University Press, 2006. pp. xi-lxxxii.

MURRAY, G. **Hamlet and Orestes. A Study in Traditional Types**. New York: Oxford University Press, 1914. 27 p.

NAGY, G. **The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry**. London: The Johns Hopkins Press, 1979. 392 p.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 177 p.

NILSSON, M. P. **The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion**. London: Humphrey Milford, 1927. 582 p.

OAKLEY, J. H.; SINOS, R. H. **The Wedding in Ancient Athens**. Madison: University of Wisconsin Press, 1993. 153 p.

OBBINK, D. Dionysus Poured Out: Ancient and Modern Theories of Sacrifice and Cultural Formation. In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. A. (Ed.). **Masks of Dionysus**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. pp. 65-86.

OLIVEIRA, F. R. Duas ou três coisas sobre mitos e história: *Os Persas* de Ésquilo. **Letras Clássicas**, n. 6, pp. 37-53, 2002.

_____. Introdução. In: EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006. pp. 13-25.

_____. Mulheres Invisíveis: Tragédia e Público na Grécia Antiga. **Cadernos aparte 1**: dossiê tragédia, São Paulo, v. 1, pp. 69-75, 2013.

OTTO, W. F. **Dionysus. Myth and Cult**. Translated with an Introduction by Robert B. Palmer. Bloomington, London: Indiana University Press, 1965. 243 p.

_____. **Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego**. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2005. 266 p.

PAGE, D. Introduction. In: AESCHYLUS. **Aeschylus Agamemnon**. Edited by John Dewar Denniston and Denys Page. Oxford: Clarendon Press, 2008. pp. ix-xxxix.

PALMER, R. B. Introduction. In: OTTO, W. F. **Dionysus. Myth and Cult**. Translated with an Introduction by Robert B. Palmer. Bloomington, London: Indiana University Press, 1965. pp. ix-xxi.

PELLING, C. Conclusion. In: PELLING, C. (Ed.). **Greek Tragedy and the Historian**. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1997. pp. 213-235.

PEREIRA, R. M. T. Referências biográficas. In: ANTONINO LIBERAL. **Metamorfoses**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. pp. 11-16.

PFEIFFER, R. Academy and Peripatos. The masters of philosophy in Athens: Socrates, Plato, Aristotle. In: _____. **History of Scholarship: from the beginnings to the end of the Hellenistic Age**. Special Edition. New York: Clarendon Press Oxford, 1998. pp. 57-87.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **Dithyramb, Tragedy and Comedy**. London: Clarendon Press Oxford, 1927. 419 p.

_____. **The Theatre of Dionysus in Athens**. London: Clarendon Press Oxford, 1946. 306 p.

_____. **The Dramatic Festivals of Athens**. London: Clarendon Press Oxford, 1953. 325 p.

PROPP, V. **Morphology of the Folktale**. Translated by Laurence Scott. Austin: University of Texas Press, 1968. 158 p.

RIVIER, A. Eschyle et le tragique. **Etudes de Lettres**, v. 6, n. 1, pp. 73-112, 1963.

ROHDE, E. **Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks**. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1925. 626 p.

SÁN CRISTÓBAL, A. I. J. The Sophoclean Dionysus. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 272-300.

SANTAMARÍA, M. A. The Term βάκχος and Dionysus Βάκχιος. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 38-57.

SANTOS, E. C. **O texto do discurso “Contra Ctesifonte” de Ésquines a partir do ms. Res. 463 da BNP: Introdução, edição crítica, tradução e notas**. 2019. 293 p. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2019.

SAUSSURE, F. **Cours de Linguistique Générale**. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye. Paris: Payot, 1971. 331 p.

SCHLESIER, R. Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models. In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. A. (Ed.). **Masks of Dionysus**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. pp. 89-114.

_____. Der bakchische Gott. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 173-202.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, vol. 1, 2005.

_____. **O mundo como vontade e representação**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, vol. 2, 2015.

SCHWARTZ, N. Under the Spell of the Dionysian: Some Meta-tragic Aspects of the Xenos Attributes in Euripides' Bacchae. In: BERNABÉ, A.; JÁUREGUI, M. H.; SAN CRISTÓBAL, A. I. J.; HERNÁNDEZ, R. M. (Ed.). **Redefining Dionysus**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. pp. 301-328.

SCULLION, S. Nothing to do Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual. **The Classical Quartely**, New Series, v. 52, n. 1, pp. 102-137, 2002.

_____. **Maenads and Men**. Worcester College, University of Oxford, Oxford, pp. 1-22, January 2013. Internet publication.

SEAFORD, R. The Attribution of Aeschylus, Choephoroi 691-9. **The Classical Quarterly**, vol. 39, n. 2, pp. 302-06, 1989.

_____. **Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State.** Oxford: Oxford University Press, 1995. 455 p.

_____. Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy and the Polis. In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. A. (Ed.). **Masks of Dionysus.** Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. pp. 115-146.

_____. **Dionysus.** London, New York: Routledge, 2006. 154 p.

SEGAL, C. The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides' *Bacchae*. **Arethusa**, v. 11, n. 1/2, pp. 185-202, 1978.

_____. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae.* Expanded Edition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. 420 p.

_____. Tragedy and the Civilizing Power. In: _____. **Tragedy and Civilization: an interpretation of Sophocles.** Norman: University of Oklahoma Press, 1999. pp. 1-12.

_____. A Structural Approach to Greek Myth and Tragedy. In: _____. **Tragedy and Civilization: an interpretation of Sophocles.** Norman: University of Oklahoma Press, 1999. pp. 13-42.

_____. Kingship, Ritual, Language. In: _____. **Tragedy and Civilization: an interpretation of Sophocles.** Norman: University of Oklahoma Press, 1999. pp. 43-59.

SMITH, W. (Ed.). **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology.** Boston: Little, Brown, and Company, vol. I, 1870. 1093 p.

_____. **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology.** Boston: Little, Brown, and Company, vol. III, 1870. 1406 p.

SOKEL, W. H. On the Dionysian in Nietzsche. **New Literary History**, v. 36, n. 4, pp. 501-520, 2005.

SOUSA, E. Apêndice. In: ARISTÓTELES. **Poética.** 7. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. pp. 195-266.

SPINETO, N. **Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma greco.** Roma: L'erma di Bretschneider, 2005. 436 p.

_____. Athenian Identity, Dionysiac Festivals and the Theatre. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism.** Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 299-313.

TOPPER, K. R. Dionysos comes to Thrace. **Arethusa**, v. 48, n. 2, pp. 139-72, 2015.

TORRANO, J. O Mito de Dioniso. In: EURÍPIDES. **Bacas.** Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995. pp. 11-41.

_____. A Questão Decisiva da Ontologia Mítica. In: _____. **O Sentido de Zeus. O Mito do Mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1996. pp. 15-20.

_____. Diòs Nóos: he toû Agatoû Idéa. In: _____. **O Sentido de Zeus. O Mito do Mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1996. pp. 28-49.

_____. O Sentido Dionisiáco de Zeus. In: _____. **O Sentido de Zeus. O Mito do Mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1996. pp. 115-138.

_____. Deuses, Numes, Heróis e Homens. In: _____. **O Sentido de Zeus. O Mito do Mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1996. pp. 139-164.

_____. Musas e Ser. In: HESÍODO. **Teogonia. A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp. 21-28.

_____. Musas e Poder. In: HESÍODO. **Teogonia. A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp. 29-37.

_____. A Quádrupla Origem da Totalidade. In: HESÍODO. **Teogonia. A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp. 38-46.

_____. Três Fases e Três Linhagens. In: HESÍODO. **Teogonia. A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp. 47-65.

_____. Memória e Moíra. In: HESÍODO. **Teogonia. A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp. 66-78.

_____. A Temporalidade da Presença Absoluta. In: HESÍODO. **Teogonia. A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp. 79-88.

_____. A Presença do Nome-Nume. In: HESÍODO. **Teogonia. A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. pp. 89-94.

_____. Herói e Honras Heróicas Estudo de Coéforas. In: ÉSQUILO. **Coéforas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013a. pp. 15-69.

_____. Teologia Trágica Estudo de Eumênides. In: ÉSQUILO. **Eumênides**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013b. pp. 15-67.

_____. A Tragédia Reso de Eurípides. **Fragmentum**, Laboratório Corpus UFSM, v. 1, n. 38, pp. 98-131, Jul./Set. 2013c.

_____. A Dialética Trágica na Orestéia de Ésquilo. In: ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2018. pp. 13-14.

_____. Sacralidade e Violência. Estudo de Agamêmnon. In: ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2018. pp. 17-100.

_____. Eurípides e sua época. In: EURÍPIDES. **Teatro Completo I**. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022. pp. 11-23.

_____. Héracles e a interlocução com o Nume. In: EURÍPIDES. **Teatro Completo III**. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2023. pp. 269-79.

TRAJANO, V. A voz contrária de Antígone. In: SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016. pp. 11-21.

VALK, J. The Concept of the Coincidentia Oppositorum in the Thought of Mircea Eliade. **Religious Studies**, v. 28, n. 1, pp. 31-41, Mar. 1992.

VERNANT, J. Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide. **L'Homme**, v. 25, n. 93, pp. 31-58, 1985.

_____. The Myth of Prometheus in Hesiod. In: _____. **Myth and Society in Ancient Greece**. Translated by Janet Lloyd. New York: Zone Books, 1990. pp. 183-201.

_____. O Momento Histórico da Tragédia na Grécia: Algumas Condições Sociais e Psicológicas. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 1-5.

_____. Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 7-24.

_____. Esboços da Vontade na Tragédia Grega. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 25-52.

_____. Édipo sem Complexo. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução de Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 53-71.

_____. Ambiguidade e Reviravolta. Sobre a Estrutura Enigmática de Édipo-Rei. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução de Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 73-99.

_____. O Deus da Ficção Trágica. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 157-162.

_____. O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 211-219.

_____. O Dioniso Mascarado das Bacantes de Eurípides. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 335-360.

VERNANT, J.; FRONTISI-DUCROUX, F. Figuras da Máscara na Grécia Antiga. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 163-178.

VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. Prefácio. In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. xxi-xxiv.

_____. Prefácio. In: _____. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 149-156.

VERNANT, J. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 209 p.

_____. Um Teatro da Cidade. **Entre Mito & Política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. pp. 347-357.

_____. A Tragédia de Heitor. **Entre Mito & Política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. pp. 381-388.

_____. O Ciclope: Entre a Odisséia e as Bacantes. **Entre Mito & Política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. pp. 389-391.

_____. A Identidade Trágica. **Entre Mito & Política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. pp. 397-403.

_____. Héstia-Hermes. Sobre a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos. In: _____. **Mito e Pensamento Entre os Gregos**. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 189-241.

_____. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2009a. 93 p.

_____. **A Travessia das Fronteiras. Entre Mito & Política II**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2009b. 214 p.

VERSNEL, H. ΕΙΣ ΔΙΟΝΥΣΟΣ. The Tragic Paradoxo of the Bacchae. Inconsistencies in Greek and Roman Religion, Volume 1: Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism. **Studies in Greek and Roman Religion**, v. 6/1, pp. 96-205, Jan. 1998.

_____. Heis Dionysus! One Dionysus? A Polytheistic Perspective. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 23-46.

VIDAL-NAQUET, P. A Caça e o Sacrifício na Oréstia de Ésquilo. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Tradução de Maria Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 101-124.

_____. Ésquilo, o Passado e o Presente. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 221-239.

_____. Édipo em Atenas. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. pp. 267-285.

WACH, J. **Sociology of Religion**. London, New York: Routledge, 2019. 513 p.

WEST, M. L. The Origins of the Catalogue. In: _____. **The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure and Origins**. Oxford: Oxford University Press, 1985. pp. 125-171.

WESTBROOK, R. Drakon's Homicide Law. In: CANTARELLA, E.; GAGARIN, M.; MODRZEJEWSKI, J. M.; THÜR, G. (Orgs.). **Akten Der Gesellschaft Fur Griechische Und Hellenistische Rechtsgeschichte. Symposium 2007**. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2008. pp. 3-16.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. **Der Glaube der Hellenen**. Berlin: Akademie Verlag, band II, 1955. 544 p.

WILDBERG, C. Dionysus in the Mirror of Philosophy: Heraclitus, Plato and Plotinus. In: SCHLESIER, R. (Ed.). **A Different God? Dionysus and Ancient Polytheism**. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011. pp. 205-232.

WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I (Ed.). Introduction. In: _____. **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. Princeton: Princeton University Press, 1990. pp. 3-11.

ZEITLIN, F. The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 96, pp. 463-508, 1965.

_____. The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia. **Arethusa**, vol. 11, n. 1/2, pp. 149-84, 1978.

_____. Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter. **Arethusa**, v. 15, n. 1/2, pp. 129-157, 1982.

_____. Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I (Ed.). **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. Princeton: Princeton University Press, 1990. pp. 63-96.

_____. Apollo and Dionysus: Starting from Birth. **Kykeon**, v. 142, pp. 193-218, Jun. 2002.

_____. Troy and Tragedy: The Conscience of Hellas. In: DILL, U.; WALDE, C. (Ed.). **Antike Mythen**. Berlin, New York: De Gruyter, 2009. pp. 709-26.

Anexo – Fotos da ânfora funerária de Mykonos

As fotos a seguir foram coletadas em junho de 2022 no Museu Arqueológico de Mykonos (Grécia) na ocasião da realização do estágio científico *Escola de Verão Brasileira na Grécia: Inovação e Tradição em Paros Arcaico*. Tal estágio foi organizado pelo Centro de Teoria da Filologia (CTF) do Instituto de Estudos Avançados (IdEA) da UNICAMP, com apoio do Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da UNICAMP, do Ministério das Relações Exteriores do Brasil e da Embaixada do Brasil em Atenas.

Imagem 1 – Ânfora funerária de Mykonos, datada ao redor de 670 a.C.



Imagem 2a – Detalhe do pescoço da ânfora



Imagem 2b



Imagem 3a – Detalhe do corpo da ânfora



Imagem 3b



Imagem 3c



Imagem 4 – Detalhe do corpo da ânfora

