



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS BACHARELADO

OTTO FIGUEIRÔA PAES BARRETO

**AS CONSTRUÇÕES MITOLÓGICAS DE DIONISO EM *AS BACANTES*, DE
EURÍPIDES**

Recife
2024

OTTO FIGUEIRÔA PAES BARRETO

**AS CONSTRUÇÕES MITOLÓGICAS DE DIONISO EM *AS BACANTES*, DE
EURÍPIDES**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Letras –
Bacharelado da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório
Vieira

Recife
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Barreto, Otto Figueirôa Paes .

As construções mitológicas de Dioniso em As Bacantes, de Eurípidés / Otto Figueirôa Paes Barreto. - Recife, 2024.

63 p.

Orientador(a): Anco Márcio Tenório Vieira

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2024.

1. As Bacantes. 2. Eurípidés. 3. Dioniso. 4. Mitologia. 5. Sincretismo. I. Vieira, Anco Márcio Tenório. (Orientação). II. Título.

880 CDD (22.ed.)

OTTO FIGUEIRÔA PAES BARRETO

**AS CONSTRUÇÕES MITOLÓGICAS DE DIONISO EM AS BACANTES, DE
EURÍPIDES**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Letras –
Bacharelado da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Letras.

Aprovado em: 09/10/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. André de Sena Wanderley (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que por muito tempo fui próximo e que, independente da minha distância e rebeldia, jamais deixou de ser uma grande fonte de piedade e conforto. Igualmente, agradeço a todos os santos, que foram tão presentes em minha vida.

Agradeço ao meu pai e minha mãe, Djair e Graciete que, independente das minhas dificuldades e da falta de confiança que me surgia, estes confiaram integralmente na minha capacidade. Obrigado pelo gigantesco apoio e amor durante todo este processo. De igual forma, agradeço às minhas tias-avós, que ajudaram na minha formação por grande parte da minha vida e me introduziram aos milagrosos livros e filmes. Agradeço à minha irmã, Eduarda, por ser exemplo de força.

Gostaria de agradecer a todos que estão juntos a mim quando mais preciso. Aqueles que, quando penso que vida está feia, embelezam toda minha existência. Essas pessoas, os meus amigos, são os que me fazem viver com um sorriso no rosto, a ter forças para acreditar em mim mesmo e são minhas maiores inspirações. Não importa a distância, se é um amigo vizinho ou se vive do outro lado do país: obrigado por me permitir enxergar o mundo através de seus olhos, nem que seja por um instante. Para mim, é admirável. Em especial, obrigado aos amigos que fiz na universidade, que deixaram o dia a dia mais alegre, me presentearam com boas risadas e que me ajudaram tanto. Sou muito grato a todos.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, que foi sempre muito paciente, atencioso e compreensivo comigo. Obrigado por disponibilizar materiais centrais para a minha pesquisa e por toda tranquilidade. Anco foi um dos meus primeiros professores na universidade e definitivamente quem me fez ficar encantado pelo universo do teatro grego e criar entusiasmo pelas aulas, mesmo quando tudo parecia muito difícil. Muito obrigado.

Agradeço também aos outros vários e fantásticos professores. Em especial, agradeço às professoras Maria Luísa de Andrade Freitas, Natasha Centenaro, Fernanda Galli e Suzana Cortez. Igualmente agradeço a André de Sena Wanderley, por aceitar participar da banca examinadora.

Obrigado, Eurípides e Dioniso, por mostrarem de maneira formidável os milagres da tragédia e as maravilhas dos deuses e dos homens.

RESUMO

Este trabalho analisa as construções mitológicas do personagem Dioniso e sua qualidade de deus sincrético na tragédia *As Bacantes*, de Eurípides. Para a análise, observamos a mitologia, dionisismo e historiografia apoiados, em especial, por Trabulsi (2004), Brandão (1987, 2022), Graves (2018), Lóia (2019), Tarzia (2019), Lira (2015), entre outros. Sobre a peça *As Bacantes* e o teatro, também recorremos a Aristóteles (2008), Rohden (2009) e Vernant (2000, 2006) e demais autores. Discutimos sobre a variedade de narratividades em torno das figuras de Dioniso, de Zagreu até a visita do deus à Tebas. Na análise, seguimos com a reflexão sobre mito e rito, a importância dos deuses para o teatro clássico e o comportamento do personagem Dioniso durante a peça. Refletimos como o personagem de Eurípides, o Dioniso, conecta o Oriente e o Ocidente durante a ação dramática e oferece diversas facetas de si mesmo, em especial, organizadas por um Dioniso muito próximo da figura do Zeus e de suas interpretações do século V, e por um Dioniso ctônico carregado pela tradição oriental. Assim como pensamos na catábase como estrutura principal do mito na peça. Para os conceitos de sincretismo utilizados durante a análise, nos baseamos em Canevacci (1996) e Ferretti (2007, 2014). Por fim, meditamos que Eurípides representa o personagem como plural e como uma representação da ideia abstrata de sincretismo.

Palavras-chave: *As Bacantes*. Eurípides. Dioniso. Mitologia. Sincretismo. Tragédia Grega.

ABSTRACT

This work analyzes the mythological constructions of the character Dionysus and his quality as a syncretic god in the tragedy *The Bacchae*, by Euripides. For the analysis, our observations on mythology, dionysianism and historiography were supported, in particular, by Trabulsi (2004), Brandão (1987, 2022), Graves (2018), Lóia (2019), Tarzia (2019), Lira (2015), and more. Regarding the play *The Bacchae* and the theater, we also resorted to Aristotle (2008), Rohden (2009) and Vernant (2000, 2006) and other authors. We discussed the variety of narratives around Dionysus' figures, from Zagreus to the god's visit to Thebes. In the analysis, we expanded our reflections on myth and rite, the relevance of the gods for classical greek drama and Dionysus' behavior as a character during the play. Then, we observed how Euripides' character, Dionysus, connects East and West through dramatic action and offers several facets of himself, especially those organized by a Dionysus very close to the figure of Zeus and his interpretations from the 5th century, and by a chthonic Dionysus from eastern tradition. In the same way, we think of the katabasis as the main structure of the myth in the play. For the concepts of syncretism used during the analysis, we relied on Canevacci (1996) and Ferretti (2007, 2014). At last, we meditated on how Euripides' depicted Dionysus' character as plural and a representation of the abstract idea of syncretism.

Keywords: *The Bacchae*. Euripides. Dionysus. Mythology. Syncretism. Greek Tragedy.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
1. 1 O MITO DE DIONISO.....	12
1. 1. 1 Os nascimentos de Dioniso: Zagreu.....	13
1. 1. 2 O segundo nascimento de Dioniso.....	15
1. 1. 3 As criações de Dioniso e suas expedições.....	15
1. 1. 4 Dioniso em Tebas.....	17
1. 1. 5 Narratividades posteriores.....	18
2. FUNDAMENTAÇÃO.....	19
2. 1. O MITO E O RITO.....	19
2. 2. O TEATRO E OS DEUSES.....	21
2. 3 DIONISO EM AS <i>BACANTES</i>	23
3. ANÁLISE.....	29
3.1 O DIONISO- <i>LYSEÚS</i> DO SÉCULO V.....	32
3.2 SOBRE O DIONISO CTÔNICO, DEUS DA ÁRVORE.....	35
3.3 BRÔMIO (“O QUE RUGE”).....	38
3.4 DIONISO-ZAGREU.....	45
3.5 O SINCRETISMO ESCRITO POR EURÍPIDES.....	53
3.5.1 Os elementos culturais alheios e as justaposições da qualidade de deus sincrético.....	55
4. CONCLUSÃO.....	58
REFERÊNCIAS.....	61

1. INTRODUÇÃO

As tragédias gregas clássicas são amplamente exploradas ano após ano, prova de sua pertinência e impressões deixadas no espectador, além de se mostrarem como fontes riquíssimas e férteis para debates e estudos sobre diversos temas e especificidades moldadas nessas histórias.

A tragédia *As Bacantes*, de Eurípides, é uma peça de teatro que foi apresentada pela primeira vez por volta do ano de 405 a.C. na Macedônia, local que o autor passou o fim de sua vida (Kury, 2005). Tem como figura central de seu enredo o personagem Dioniso, um deus estrangeiro que passa a ser cultuado por toda Grécia. E é este deus que, com o passar dos anos, vem sendo discutido e explorado de diversas formas, pois sua figura de deus, ao mesmo tempo tão próxima do homem, traz consigo uma série de questionamentos.

Ao decorrer da tragédia, percebemos que este mesmo personagem chamado Dioniso é transformado e recebe alguns nomes diferentes, entre eles Brômio e Baco. Mas não apenas. Esses nomes citados, são relacionados à mitologia do deus Dioniso que inspira o personagem homônimo na peça, e que, seguindo a historiografia e a literatura, tinha muitos nomes e versões. Pensando que Eurípides, como poeta trágico, decidiu colocar esses nomes, já que são nomes tirados diretamente da mitologia e apontam para certas qualidades do deus, indicaria assim questões mais específicas a sua persona construída durante a tragédia. Então, se esses nomes acrescentam noções diferentes para um personagem, quais são essas noções?

Para além dos nomes, Eurípides tece um personagem com múltiplas aparências, a depender do momento da peça, e com impressões diversas para os diferentes personagens. Ora, se este personagem nos entrega tantas formas e impressões, é possível que as questões supracitadas sejam de interesse para uma investigação vertical do personagem.

Dioniso, discutindo então a divindade e não o personagem, é uma das figuras mais complexas do panteão de deuses gregos, visto que seus enredamentos se apoiam em sua diversidade de narrativas e origens. Ademais, como um deus popularmente relacionado ao vinho, às orgias, às festividades e à loucura, ele é frequentemente rejeitado por causar escândalo àqueles alinhados à doutrina

apolínea do equilíbrio, como comentam Junito de Souza Brandão (1987) e Pierre Vernant (2000) em seu livro *O Universo, os deuses, os homens*.

Mas este não é um deus que se encaixe em uma definição que limite suas outras possibilidades de entendimento e interpretações, ele vai além. É um deus livre. Sendo assim, suas manifestações são livres e, se tratando dos homens, complexas. Logo, Dioniso também pode ser entendido como o deus da árvore, um deus ctônico, da catábase¹ e anábase², de amor, de violência, pode ser também relacionado à liberdade, aos Mistérios, um deus viajante que não faz acepção de pessoas, que não se permite preso na pólis, pois está nas montanhas. Dioniso é deus mascarado de humano: misterioso.

Para além dessas suas diversas facetas, pretendemos também investigar a qualidade de deus sincrético de Dioniso – que não deixa de formar essa construção mitológica do personagem. Pensemos, então, como esta qualidade já tão debatida no ramo da mitologia e historiografia é refletida dentro da poética de Eurípides. Pois

‘Dioniso assombra pela multiplicidade e pela novidade de suas transformações. Ele está sempre em movimento; penetra em todos os lugares, em todas as terras, em todos os povos, em todos os meios religiosos, pronto para associar-se a divindades diversas, até antagônicas (...) Dioniso é certamente o único deus grego que, revelando-se sob diferentes aspectos, deslumbra e atrai tanto os camponeses quanto as elites intelectuais, políticos e contemplativos, ascetas e os que se entregam a orgias. A embriaguez, o erotismo, a fertilidade universal, mas também as experiências inesquecíveis provocadas pela chegada periódica dos mortos, ou pela mania, pela imersão no inconsciente animal ou pelo êxtase do entusiasmo — todos esses terrores e revelações surgem de uma única fonte: a presença do deus. O seu modo de ser exprime a unidade paradoxal da vida e da morte. É por essa razão que Dioniso constitui um tipo de divindade radicalmente diversa dos Olímpicos’ (Eliade, 1975 *apud* Brandão, 1987, p. 138).

Eurípides tinha noção de que o deus que tematiza sua peça é um deus de complexidade, muito cultuado e também rejeitado. Sendo assim, ele usa dos artifícios da tragédia para que a complexidade mitológica do deus seja transpassada para seu personagem. O que nos interessa, então, é a construção desses vários Dionisos: identificar e explorar as várias características e facetas mitológicas do personagem e sua qualidade de deus sincrético na tragédia *As Bacantes*, de Eurípides. Dioniso, assim, seria o grande fundamento da presente pesquisa.

Para orientar a nossa pesquisa, de maneira que os objetivos e a fundamentação teórica sejam trabalhados e aglutinados, propõe-se uma análise do

1 Descida ao mundo dos mortos (Loia, 2019).

2 Ascensão. No caso do deus, ascensão do mundo dos mortos: ressurreição (Brandão, 1987).

personagem baseada em escritos historiográficos e mitológicos, além dos textos teóricos literários. Iremos nos valer da pesquisa bibliográfica para melhor compreender a construção dos personagens e, conseqüentemente, a construção de conhecimento e exposição das conclusões

Uma das tarefas que empreenderemos é pensar esses vários Dionisos na construção do seu personagem literário, explicando suas narratividades específicas, apoiadas pela bibliografia seguinte e supracitada. Observaremos também como essas diferentes facetas são expostas durante a peça: em que partes elas aparecem? Quem fala? Quais são as impressões deixadas? Por fim, buscaremos estabelecer relações dessas diversidades narrativas de Dioniso inseridas no texto com o sincretismo mitológico dele: as relações do deus estrangeiro com os marginais, com os territórios para além da Grécia durante a peça. De certa forma, como uma coisa está muito interligada a outra, qualquer aspecto mencionado do personagem contribuirá para os outros detalhes de sua construção. Afinal, falar de uma versão dele é falar de seu sincretismo, indireta ou diretamente.

Na análise, separemos os Dionisos em tópicos e estudamos essas facetas na obra, uma por uma, de maneira que as ideias e dados sejam expostos seguindo o entendimento do mito durante a tragédia. Então, é importante que sinalizemos como esses Dionisos serão expostos na seguinte análise. Separamos durante a pesquisa as facetas do deus encontradas e sinalizadas durante a peça, facetas essas que estarão separadas em tópicos nomeados de acordo com o Dioniso representado, sendo elas: As construções de Dioniso; O Dioniso-*Lyseús* do século V; Sobre o Dioniso deus ctônico, deus da árvore; Brômio (“o que ruge”); Dioniso-Zagreu; O sincretismo escrito por Eurípedes; Os elementos culturais alheios e as justaposições da qualidade de deus sincrético.

A ação, então, é o fio condutor de toda a análise. Nos guiaremos, a princípio, pelas características mais evidentes durante a peça, os diferentes nomes atribuídos a Dioniso e sua aparência durante o desenrolar da tragédia (evidenciada pelas impressões de outros personagens, em especial Penteu), quais narratividades do deus estão presentes durante a peça e como a pluralidade de facetas corroboram para a construção de um Dioniso sincrético. É evidente que, para que tudo isso seja investigado, estamos olhando primeiramente para a mitologia e historiografia – pensando em Trabuñsi (2004), na Grécia arcaica até a época clássica – e depois

para a criação literária de Eurípides, pois o mito existiu antes da peça, e esta contribuiu para maiores percepções sobre o deus.

Percebe-se então, que a construção desse personagem também perpassa por um conhecimento de um mundo vasto que reflete a obra de arte e seu personagem. Além de suas relações feitas com os escritos nietzschianos, feminismo, sobre a loucura, em específico, há, também, um arcabouço mitológico sincrético que transpassa e aglutina a poética teatral de Eurípides n'As *Bacantes*, que sinaliza, cada vez mais, que essas obras, em geral, são fontes inesgotáveis de saber.

1. 1 O MITO DE DIONISO

Para que possamos prosseguir com as devidas reflexões, é importante que algumas questões relacionadas à origem e histórias do deus sejam exploradas. Aqui, então, declina-se sobre o mito de Dioniso, para depois fundamentarmos com maior profundidade as ideias e, em seguida, partir para a investigação do texto e análise.

Como supracitado, Dioniso é um deus difícil de definir e que tem várias origens – mitológicas, geográficas e religiosas – que são complexas ao ponto de que será necessário um resumo que, naturalmente, deixará de lado algumas camadas a respeito do mito. Certamente, se qualquer uma das versões deixadas de fora nesta exposição forem necessárias para as seguintes análises, serão devidamente contextualizadas e introduzidas para o entendimento maior do que se aponta posteriormente.

Também devemos salientar que a depender das enciclopédias, dicionários e estudiosos da mitologia, fragmentos dos mitos são contados de diferentes formas ou, até mesmo, ocultados em detrimento de outros. Sendo assim, é comum que, para resumir as histórias de Baco, usemos diferentes fontes que não necessariamente estarão em conformidade – em determinadas partes – umas com as outras, dado que

[...] não há material ou investigador que dê conta de todo o arcabouço que se fixou em torno das imagens de um deus tão plural, quase sempre misterioso. Parece impossível apresentar todos os traços e definições completas de Dioniso ao longo dos anos, [...]. A ausência de unidade simbólica e representação é um desafio na compreensão da aparência e da essência deste deus, mais ainda se se pensar que, mesmo nas fontes, há

demasiada contradição. É significativo que novas fontes e abordagens, apreciações críticas e processos de identificação continuem a surgir, mesmo após tantas contribuições profícuas, e parece-nos imprescindível que os estudiosos estejam abertos a essas oportunidades. (Tarzia, 2019, p. 106)

Portanto, o que faremos é montar as narratividades de Dioniso de uma forma que emerja os principais acontecimentos e fatores relevantes, para que o leitor tenha o mínimo de introdução de suas mitológicas a fim de criar relações rápidas sobre o mito durante a leitura da análise, pois “[...] os mitos existem e, para entendê-los, é preciso primeiro conhecê-los. Também a mitologia, como um sistema de mitos, deve ser conhecida, para, em seguida, buscar-se o significado de cada mito” (Mafra, 2010, p. 33).

1. 1. 1 Os nascimentos de Dioniso: Zagreu

Para a tradição órfica, Dioniso ou Zagreu – ou grande caçador, caçador noturno (Brandão, 1987) – é fruto da relação entre Zeus e Perséfone que, por consequência, foi alvo dos humores de Hera, colérica pela traição, que pediu para os Titãs matarem a criança como vingança pela afronta. Para tentar escapar do trágico fim, Zagreu se metamorfoseou em touro (Grimal, 2005). Apesar disso, as tentativas de escape não foram suficientes: os Titãs alcançaram o menino, “[...] devoraram o seu corpo e que, por isso, foram fulminados por Zeus e relegados para o Mundo Subterrâneo, tendo, das suas cinzas, nascido os homens” (Lóia, 2019, p. 119).

O garoto Zagreu, já no início de sua vida teria encontrado a violência da qual deveria terminar com sua trajetória em vida. Porém, “Atena – ou Zeus – terá conseguido salvar o coração de Dioniso, guardando-o numa cesta, sendo este, depois, tomado por Zeus para, com Sêmele, dar origem a outro Dioniso: Dioniso-Lyseús” (Lóia, 2019, p. 119, grifo do autor).

É interessante perceber, em especial em uma de suas histórias de origem, que Dioniso está tematizado em um “sincretismo órfico-dionisíaco”, aos termos de Brandão (1987, p. 117). Nesta versão de sua origem, o deus, depois de morto, é cozinhado e devorado por seus assassinos, o relacionando como um deus de catábase e, por voltar à vida, de anábase. Na realidade, seus cultos, de maneira

geral, foram embebidos pelo ocorrido do desmembramento e o consumo da carne crua, como explica Brandão (1987, p. 119):

[...] a cocção, sobretudo num caldeirão, ou a passagem pelas chamas constitui uma operação mágica, um rito iniciático, que visam a conferir um rejuvenescimento; especialmente, em se tratando de uma criança, o rito tem por objetivo outorgar virtudes diversas, a começar pela imortalidade.

Seu mito órfico reforça este desmembramento seguido de catábase e anábase em dois momentos bem especiais: a morte do menino Dioniso-Zagreu e, posteriormente, no ataque das ménades a Orfeu (Graves, 2018), quando Dioniso já não era mais criança e havia atraído as mulheres ao seu culto, suas ménades.

Sua versão órfica está muito interligada com as características mais arcaicas do dionisismo. Parece que o Zagreu se sincretiza com o Dioniso a partir de suas concepções arcaicas mais antigas – é importante ressaltar que nem sempre Zagreu é lido como uma faceta do deus Dioniso, a depender das fontes, não são abordados como figuras interligadas, vide as reflexões de Vernant (2006), mas, quando sincretizados, é evidente que suas percepções são assemelhadas e atraídas para as interpretações mais dionisíacas da figura de Dioniso-Zagreu. Para além da catábase, o submundo está também interligado à sua faceta de deus ctônico pois,

[...] a própria estrutura do mito mais ancestral é uma catábase e esta estrutura é partilhada, quer pelos primeiros povos primitivos de caçadores, quer pelos povos primitivos de *agricultores*, isto é, quer por aqueles mitos e ritos de ordem masculina, quer por aqueles de *ordem feminina*; quer por aqueles que se encontram na ancestralidade do Médio Oriente próximo e até do Oriente, quer por aqueles que se vieram a fixar no *Egipto, na creta minoica e micênica e na Grécia*, que os recebeu de Aqueus e os integrou na cultura dórica, olímpica. (Lóia, 2019, p. 119, grifo nosso)

Por ora, é importante expor que não se sabe muito bem por onde essas noções surgiram: esse Dioniso ctônico e arcaico é da mesma origem de Zagreu? Há ainda o que se pensar. Mas Trabulsi (2004, p. 25) quando trata desse Dioniso arcaico do segundo milênio, o relaciona intensificadamente com o “Zagreus”, “[...], que seria Dioniso em seu aspecto ctônico, e um derivado designando um sacerdote ‘divisor de terras’, função apropriada ao clero de uma divindade subterrânea”. O que sabemos, é que muito provavelmente a origem deste deus provém do Egito (Trabulsi, 2004), fazendo-o sincrético desde os primórdios, quando seu mito se espalha para os outros cantos do Mediterrâneo e se associa com outras culturas e deuses. Zagreu também teria a relação com os chifres de touro tal qual a concepção do Dioniso arcaico, deus agrário e das florestas. Talvez aí, então, se encontrem

qualidades semelhantes, que foram embebidas por ambos os cultos para seu sincretismo. Até então, salientamos isto sobre Zagreu.

1. 1. 2 O segundo nascimento de Dioniso

De acordo com Brandão (1987), depois de ter seu coração salvo, Zeus – disfarçado de mortal (Kerényi, 2015) – deu o órgão do pequenino à Sêmele, filha de Cadmo, rei de Tebas, para ser ingerido, assim, gerando Dioniso mais uma vez. Nesta ocasião, a progenitora de Dioniso não é uma deusa, mas uma humana aristocrata – apesar de que, para alguns, Sêmele seria um avatar da Grande Mãe (Brandão, 1987). Sêmele também era irmã de Agave, Ino e Autônoe, essas que nunca confirmaram o caso da irmã com o deus, fato que futuramente deixaria Dioniso em revolta.

Eis então outros problemas e desencontros gravitando em torno do Dioniso. Hera, que foi novamente traída por Zeus, não permite que Sêmele e a criança saiam impunes da referente situação. O que temos é uma artimanha da rainha dos deuses contra a princesa tebana. De acordo com Kerényi (2015) e Brandão (1987), Hera, disfarçada como ama da princesa, convence Sêmele a rogar a Zeus por um pedido do qual ele não poderia negar, já que teria prometido cumprir qualquer desejo da amante: de que o deus aparecesse em sua forma divina. Zeus preso pela promessa, revela-se inteiramente divino, e seus raios e trovões fulminaram Sêmele. “O feto, o futuro Dioniso, foi salvo por gesto dramático do pai dos deuses e dos homens: Zeus recolheu apressadamente do ventre da amante o fruto inacabado de seus amores e colocou-o em sua coxa, até que se completasse a gestação normal” (Brandão, 1987, p. 120). Completado o tempo, nascia novamente Dioniso.

É importante perceber que esta versão de sua origem é a que tem maior respaldo na obra de Eurípides, sendo então introduzida logo em seus primeiros versos e trazendo para Baco uma aclimação majoritariamente tebana. Mas há ainda o que se discutir sobre essas origens.

1. 1. 3 As criações de Dioniso e suas expedições

Após o nascimento de Dioniso, Zeus até então se preocupava com a ira de Hera, que não satisfeita, ainda queria o jovem Baco morto. Sendo assim, Dioniso foi

levado por Hermes para ser cuidado pelo casal rei Átamas e Ino, irmã de Sêmele, para que, longe de Zeus e criado como uma das amas da rainha, tivesse as chances de uma vida plena (Brandão, 1987; Grimal, 2005). Todavia, Hera não foi enganada e fez com que o rei beócio enlouquecesse, causando mortes na família e forçando o pequeno Baco a se refugiar novamente. Em algumas versões, como a que Sílvia M. S. de Carvalho (2010) e Karl Kenrényi (2015) comentam, Ino teria se afogado, em meio a loucura que atingiu o casal.

Desta vez, Hermes – ou Zeus – transformou o garoto em um cabrito ou bode e o levou para o monte Nisa – talvez situado na Ásia, de acordo com Grimal (2005) –, onde seria criado pelas Ninfas e Sátiros (Brandão, 1987; Graves, 2018). Na gruta onde foi educado, Dioniso teria descoberto sobre o plantio e consumo das vinhas, sendo assim, o jovem deus teria concebido o que seria a sua maior dádiva para os humanos: o vinho.

No entanto, Hera continuava com sua perseguição a Dioniso, e suas fugas eram forçadas. Já adulto, a deusa o enlouqueceu, fazendo-o vagar pelo continente asiático e africano; pelo Egito e a Síria (Grimal, 2005). Nessas expedições, Dioniso ensinou o cultivo das vinhas por onde passava – como no Egito (Graves, 2018) –, presenteando e arrebatando todos ao seu culto, mas suas marcas não deixaram apenas as dádivas. Na verdade, juntando suas Mênades, seguidores, animais, tirsos e armas, montado em um tigre, conquistou e lutou em guerras, como Pierre Grimal (2005, p. 122) comenta:

Da Trácia, Dioniso dirigiu-se à Índia, região que conquistou numa expedição semiguerreira, semidivina, submetendo os países pela força das armas (de facto, levava consigo um exército). É então que se situa a origem do cortejo triunfal de que fazia acompanhar, o carro puxado por panteras e ornamentado com parras e hera, os Silenos e as Bacantes, os Sátiros e outras divindades menores, tais como Priapo, o deus do Lâmpsaco.

Graves (2018, p. 169) narra que após sua expedição na Índia, o deus teria voltado à Europa “[...] passando pela Frígia, onde sua avó Reia o purificou dos vários assassinatos que havia cometido durante sua loucura e o iniciou nos Mistérios”. A ordem de suas passadas pela Ásia, África e Europa variam um pouco, assim como seu encontro e educação com Reia – também chamada de Cibele – que o purificou de sua loucura antes ou depois de sua passagem pela Índia.

Como percebemos, a infância e o começo da vida adulta de Dioniso foram marcadas por muitas desavenças e perseguições, fazendo-o migrar e se refugiar por boa parte de sua juventude por várias partes do Mediterrâneo. Não obstante,

Dioniso encanta e é bem recebido por todas suas amas e encontraria maior paz – longe da cólera de Hera – quando passa a ser criado por sua avó Reia, que por ela é introduzido aos Mistérios, pelos quais a divindade se correlaciona de maneira mais forte pelo seu epíteto de Iaco (Brandão, 1987).

A perseguição por Hera marca uma das características mais fascinantes do deus, que é essa oposição e risco que ele representa ao recato, aos muros, às ordens sociais e ao recalque (Brandão, 1987; Graves, 2018). Como a rainha dos deuses é a figura que apresenta o casamento, o que há de moral, certamente sua perseguição tem um fundamento: extinguir aquilo que estaria fora do controle, das boas maneiras.

Independentemente, as figuras femininas e a natureza já estão embebidas neste clima dionisíaco. Na verdade, Dioniso que está constantemente rodeado pelo universo feminino e pela natureza, chegando até o próprio se portar e ser criado às maneiras femininas, como uma ama, além de ser o criador do vinho, educado nas grutas, com divindades ligadas às florestas e águas, como os Sátiros e as Ninfas.

Importante pontuar aqui também a natureza de seus ritos e cultos espalhados, onde mito e realidade se misturam de maneira muito mais íntima. Até então, percebemos ligações do deus com as divindades agrárias, com a catábase e anábase.

1. 1. 4 Dioniso em Tebas

Eis, então, o momento que a peça *As Bacantes*, de Eurípides, se situa e é ambientada. De acordo com as narratividades, quando Baco retorna de sua expedição pela Ásia, uma verdadeira conquista pelo Oriente (Vernant, 2000), e retorna à Europa, tem o objetivo de ser reconhecido como divindade filha de Zeus no país de origem de sua mãe: a Beócia (Grimal, 2005). Contudo, Baco disfarçado de sacerdote e carregando consigo as influências das culturas orientais, um estrangeiro (Vernant, 2000), perturba a ordem arcaica de Tebas. Assim, há resistência de Penteu, líder de Tebas, que não permite os cultos dionisíacos na cidade, muito menos reconhece Baco como um deus.

Dioniso atrai as mulheres de Tebas para o monte Cíteron, a fim de que em espírito livre participem de suas orgias e comunhão divina consigo e a natureza que as cerca. De acordo com Robert Graves (2018, p. 170), Penteu decidiu aprisionar

Dioniso junto com suas mênades asiáticas, “[...] mas acabou enlouquecendo e, em vez de agrilhoar Dionísio, agrilhoou um touro”. Em outras versões como as que Vernant (2000) e Brandão (1987) apontam, menos próxima do que vemos em *As Bacantes*, Dioniso é realmente preso, mas um terremoto o liberta junto com suas mênades. O desenrolar é que Penteu, nada satisfeito, insiste em interromper os ritos, atitude que o leva a ser desmembrado por sua mãe e tias, assim como o touro é despedaçado pelos devotos de Dioniso em seus cultos, que defendem os ritos em comunhão e delírio báquico. Todas estão “doentes de dionisismo”, diz Vernant (2000, p. 158). Sendo assim, o deus sai vitorioso de Tebas e mantém a sua honra e a de sua mãe Sêmele, a quem ele tinha tanto apreço.

1. 1. 5 Narratividades posteriores

Como vimos, há ligação de Dioniso com a terra, com a libertação, com os estrangeiros e localidades consideradas bárbaras, com o feminino e com muito do que se era marginalizado. Além disso, a loucura e o ilusionismo são temas recorrentes em suas narratividades, com “traços xamanísticos (ressemantizados)”, segundo Carvalho (2010). Como deus do teatro, é um deus plural, assim como a arte que representa, esse ilusionismo está intimamente ligado à arte do teatro, visto que,

Se um dos traços maiores de Dioniso consiste, como pensamos, em misturar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente o Além aqui embaixo, em nos desprender e em nos desterrar de nós mesmos, é o mesmo rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura no palco grego. (Vernant, Vidal-Naquet, 2014, p. 162)

Para além dessas qualidades e facetas, vejamos a interpretação do deus por Eurípides n’*As Bacantes*. Não falamos de Ariadne, do rapto de Dioniso pelos piratas e de outras especificidades de suas narrativas pois, até então, o que levaremos para os Dionisos de Eurípides não está relacionado fortemente com as narrativas de sua vida pós-Tebas, já que não é um momento contemplado pela peça ou mesmo citado. Falaremos e explicaremos sobre os mitos e o teatro, para que se entenda de uma forma mais clara as aberturas e limites de interpretações, que são sempre complexas, e a possibilidade do estudo que foca numa figura tão cheia de idiosincrasias.

2. FUNDAMENTAÇÃO

2. 1. O MITO E O RITO

Refletindo sobre o mito, abordado através da crítica literária por David Pessoa de Lira (2015) em seu artigo “O Mito de *Θεύθ* [Theuth]: Estudos *Mitopoiéticos* do Diálogo Platônico de *Phædrus* 274c-275b”, onde estes estudos *mitopoiéticos* contemplam “a invenção e composição do relato mítico” (Lira, 2015, p. 24), entendemos, com o apoio dos estudos de Maria Helena da Rocha Pereira (2012 *apud* Lira, 2015), que os mitos gregos e suas composições têm um grande poder de retomada e renovação, e que

Ao analisar *mitopoieticamente* um conto, procura-se não apenas estudá-lo como objeto literário sincrônico, mas entender os percursos composicionais, traditivos e ficcionais diacronicamente. Os princípios de *tradição, linguagem, transmissividade, preservação, sentido, ficção, factualidade e comunicação* estão relacionados com o nível cronológico e histórico-social do mito e sua aplicabilidade. (Lira, 2015, p. 27, grifo do autor).

Sendo assim, considerando as relevâncias das questões supracitadas, há um interesse, enquanto analisamos os mitos de Dioniso transpassados na peça de Eurípidés, de contemplar e entender a construção do personagem, sabendo que

[...], o mito enquanto relato ou conto está na instância textual (oral e escrita), ou seja, ele é um texto. Por isso, diz-se de sua pertença à ordem literária e discursiva. O mito deve ser narrado, ouvido e lido, sendo um fenômeno literário. Isso implica que o mito é uma narrativa ou uma sequência de episódios de acontecimento específico. (Croatto, 2010 *apud* Lira, 2015, p. 28).

Sequências essas que são escritas e oralizadas por diversos autores, e em forma que aparecem variam-se aspectos de um mesmo mito, não a fim de desmerecê-lo ou manipulá-lo de forma deliberada, mas porque cada local, cada autor, cada imaginário é construído por um tempo e um espaço (Lira, 2015). Assim, a interpretação do mito antigo se torna especialmente plural.

Isso advém do fato de que uma hermenêutica do mito se distingue de qualquer processo interpretativo textual, embora ambos possam pertencer ao mesmo círculo hermenêutico e permanecerem interdependentes. O fato claro para isso é ouvir, lembrar e contar o mito sem necessariamente lembrar *ipsis litteris* das palavras de um determinado texto onde ele está inserido. (Lira, 2015, p. 29, grifo do autor).

Portanto, há um apontamento para o texto e que “[...] o mito é um recorte dentro de um a história literária” (Lira, 2015, p. 29), assim, “Enquanto linguagem (*λόγος*), o

mito é passivo, possibilita uma hermenêutica de releitura, justamente porque o texto é polissêmico” (Croatto, 2010 *apud* Lira, 2015, p. 29).

Ademais, salienta-se que a ótica da análise é de que o mito é diferente da história factual, verídica, diferente de uma ótica que assume “[...] a literariedade do relato mítico como verdade” (Lira, 2015, p. 28). Desse modo, há a implicação que “O mito é história no âmbito do sagrado, onde é capaz de instaurar os aspectos da realidade, mas o pesquisador é capaz de discernir que ele é fruto do imaginário do *homo religiosus*” (Lira, 2015, p. 28, grifo do autor), pois “Uma leitura fundamentalista do mito levaria a uma interpretação literal do mito como um acontecimento veraz em detrimento da intencionalidade mais aprofundada” (Lira, 2015, p. 28).

Assim como Lira (2015), as diferenças entre o mito e o rito são pensadas, pois, apesar de considerarmos mito como história sagrada, diferente do factual, o rito e o mito é um desses casos em que, como supracitado, pode instaurar aspectos da realidade, mas que dificilmente esta realidade é completamente distinta do imaginário religioso, como ocorre na peça com o menadismo – peça esta que é um dos maiores documentos sobre o menadismo, que entra neste mesmo dilema do mito e rito, que “Sem esses aproximadamente trezentos versos nosso conhecimento sobre o menadismo estaria inteiramente comprometido” (Trabulsi, 2004, p. 210) –, que está muito mais ligado a uma atividade real e concreta, porém, impulsionada pelo mito, já que “[...] os mitos, [...], constituem um aspecto importante do vivido dionisíaco” (Trabulsi, 2004, p. 191). O que há de concreto? As roupas, os tirsos, as atividades, as orgias? Pouco se sabe, pois o menadismo e muito dos ritos dionisíacos estão classificados como Mistérios, ou seja, apenas iniciados tinham o contato direto com o que se passava durante essas atividades religiosas. Trabulsi (2004, p. 191, grifo nosso) ainda comenta:

Os mitos eram veiculados quando cerimônias religiosas, mas também em muito outros suportes: obras literárias (por vezes compostas com fins religiosos, mas adquirindo uma vida e difusão a parte), cerâmica, escultura, pintura; no saber partilhado, também, pois a religião dionisíaca foi o ponto de partida de mais de um ditado ou fórmula que passou à linguagem corrente. A grande liberdade de manipulação dos mitos, das histórias sagradas, na religião greco-romana [...] e cujo exemplo mais exuberante para o dionisismo é a obra de Nonos, mas de que a interpretação órfica oferece, já no século VI, *um testemunho da grande variedade, por vezes contraditória, faz com que o estudo dos ritos seja indispensável mais do que nunca.*

E prossegue com a reflexão:

Quanto às relações entre mito e rito, ponto muito discutido pelos historiadores das religiões, eu adoto aqui uma posição que, se não fornece muitas soluções, pelo menos evitará erros grosseiros. Eu a resumiria assim: eu não penso que o rito seja a realização de histórias sagradas que se contava para explicar o mundo. Também não penso que – e é a tese mais disseminada – os mitos sejam histórias inventadas tardiamente para explicar rituais de que os homens teriam perdido a memória do sentido primordial. Penso que, entre as duas ordens de fatos, há numerosos pontos de passagem, interações, como também, muitas vezes, divergências e contradições. [...]. O problema dos ritos dionisíacos só vai reter nossa atenção à medida que ele permitirá esclarecer as relações entre dionisismo como fenômeno da sociedade, o poder político na época clássica e o indivíduo. (Trabulsi, 2004, p. 191-192)

É evidente que o estudo do dionisismo como fenômeno da sociedade e poder político é foco do trabalho de Trabulsi, mas aqui é importante trazer a discussão para salientarmos que consideramos o raciocínio do pesquisador. As relações do mito e do rito são frequentes e suas diferenças bastante nebulosas. Assim, muito do que se agrega ao mito de Dioniso está diretamente mesclado com os ritos dionisíacos ou aos Mistérios Eleusinos verídicos. É onde, como na peça, mito e concretude andam lado a lado, quase que inseparáveis (em determinados aspectos, evidentemente, como a dúvida se haveria realmente o consumo de carne crua, seja de boi, carneiro ou da carne humana, entre outros cenários que não se sabe ao certo o limite do conto e rito). É importante salientar que “[...], existem pistas, no mito, que indicam épocas definidas e certas características estão intimamente relacionadas com os estratos culturais. O exemplo disso é a menção de ferramentas, utensílios, práticas sócio-culturais etc” (Burkert, 1982 *apud* Lira, 2015, p. 31). Não é fácil, então, separar o que é factual e o que não é, pois, em alguns casos, ainda há o que ser explorado e revelado pelos estudiosos da historiografia, antropólogos, arqueólogos, etc.

2. 2. O TEATRO E OS DEUSES

Dentre os aspectos importantes das tragédias, a mitologia perpassa grande parte dessas histórias e são fontes de inspirações para os tragediógrafos no fazer artístico do drama. Mas Vernant e Vidal-Naquet (2014, p. XXI) debatem: a tragédia não é o mito mas “[...] situa-se entre dois mundos e essa dupla referência ao mito – como pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presentes nas consciências,

e aos novos valores desenvolvidos [...], é que constitui uma de suas originalidades e a própria mola da ação”.

Apesar disso, a poesia, o drama e os outros diversos tipos de arte, nos apresentam como esse paganismo era notado e perpassado, pois

[...], a religião grega é antes de tudo aquele tesouro, múltiplo e abundante, de narrativas lendárias que os autores gregos – seguidos pelos latinos – nos transmitiram, e nos quais o espírito do paganismo permaneceu suficientemente vivo para oferecer ao leitor de hoje, num mundo cristão, o meio de acesso mais seguro à compreensão do que foi o politeísmo dos antigos (Vernant, 2006, p. 17-18).

Sendo assim, podemos dizer que Eurípides – e não apenas ele, mas os tragediógrafos num geral – explora no drama seus temas trágicos inspirados nos mitos, como afirma Lesky (1996), quando aborda sobre as questões delimitadoras das possibilidades do trágico.

É importante frisar que isso não significa que essas peças necessariamente tragam a realidade total de um culto – especificamente falando do culto a Baco, aqui –, mas que toda essa realidade vivida a partir dos mitos são inspirações, manipuladas artisticamente através dos elementos estéticos discutidos na *Poética*, de Aristóteles, para que se crie os efeitos específicos da obra de arte e provoquem os espectadores dessas tragédias. É como Johnny José Maфра comenta em seu livro *Cultura Clássica Grega e Latina* (2010, p. 34), “[...] que o mito nunca atinge um estágio de sua plena interpretação e está sempre em busca de seu sentido, [...]”. Sendo assim, essas histórias que envolvem os deuses e a manipulação artística de Eurípides a partir delas, parecem sempre estar abertas a novos olhares e diferentes considerações.

Então, prosseguindo com a reflexão sobre o teatro, os deuses e a obra de Eurípides, como Lesky (1996, p. 201, grifo nosso) expõe a partir da tragédia *Medeia*, o tragediógrafo tinha liberdades, enquanto criador e artista, para construir um personagem, uma vez que

Não como bruxa e sim como pessoa humana é demoníaca esta Medéia, que é *transformada* por Eurípides em assassina dos próprios filhos. Com grande liberdade opõe-se ele aqui à tradição, que nos informa sobre um morticínio dos filhos pelos coríntios e sobre o culto que se lhes tributou [...].

Sendo assim, reforçando aquilo que Vernant e Vidal-Naquet (2014) comentaram anteriormente, parece que aquilo que está sendo produzido artisticamente e apresentado em contexto religioso (sabendo que as apresentações teatrais e, neste caso, com uma força metalinguística aflorada, estão em um clima religiosamente

dionisiaco, apesar de alguns debates pensarem sobre uma distância de Dioniso com a arte teatral (Vernant; Vidal-Naquet, 2014)), como que por milagre, está transformando o mito a medida que o compõe. Onde personagem literário, mito e realidade se misturam. Então, quando interpretados os personagens e a ação do teatro desenrola-se, as histórias são feitas.

Ademais, quando pensamos na obra de Eurípides, pensamos numa obra embebida pelos deuses. Sendo assim, podemos afirmar que

[...] o teatro de Eurípides sem deuses é impensável. Aí reside justamente uma das críticas de Aristóteles, pois o filósofo acusa o poeta trágico de usar e abusar do expediente do *deus ex machina*, a figura divina, por outras palavras, que surge ‘de pára-quedas’ (na verdade numa grua) para ditar o desfecho do drama. Isto acontece muitas vezes porque Eurípides tem tal empenho em introduzir inovações ao nível mitológico que, no fim da peça, tem dificuldade em repor os factos da tradição mítica que todos conheciam, e aceitavam, como canónica (Lourenço, 2004, p. 60, grifo do autor)

2. 3 DIONISO EM AS *BACANTES*

Ainda podemos pensar em *As Bacantes* como um daqueles casos especiais, em que mesmo à época havia especificidades que tornavam a peça inovadora e particularmente perturbadora. Todos os créditos, em obriedade, a Eurípides e sua poética clássica, que vence o “teste do tempo”. Não é à toa que Eurípides, como muito comentado, é considerado o mais trágico dos áticos, e nesta que foi uma de suas peças finais, o autor trouxe a atmosfera religiosa dionisiaca com uma força evidentemente singular, já que Dioniso demorou para aparecer nas artes e narrativas clássicas, pois, como comenta Albin Lesky em *A tragédia grega* (1996, p. 268) “[...] a velha epopéia não podia, ou não queria, tomar muito conhecimento de Dioniso, nem foram seus poetas que o levaram ao coração dos homens, mas, em poderoso movimento, o seu culto arrastou o povo diretamente à maravilha do êxtase”. Brandão (1987) comenta e José Antonio Trabuasi (2004) também reforça em sua riquíssima pesquisa *Dionisismo, Poder e Sociedade: na Grécia até o fim da época clássica* como este Dioniso, deus do teatro, uma das artes que mais repercutiram mundialmente através dos tempos, foi tão recluso nos épicos e parecia se esconder como deus da árvore – aos bosques, longe das cidades e de seus muros – durante a Época Arcaica.

Trazendo então algumas considerações de Frederico Lourenço em *Grécia Revisitada: ensaios sobre cultura grega* (2004, p. 299, grifo do autor) sobre o poeta e sua obra, pensemos que

Eurípides continua a ser o mais proteico de todos os autores da Antiguidade Clássica. A interpretação da sua obra tem conhecido as reviravoltas mais inesperadas e, desde o séc. XIX, cada geração de estudiosos vem apresentar um Eurípides diferente. Mas há uma tragédia cujos enigmas não foram todos desvendados: *Bacantes*, uma obra ao mesmo tempo sublime e horripilante, que ainda consegue pôr em estado de choque o leitor a quem o *gore* do cinema moderno já não faz impressão nenhuma.

Parece então, que esses enigmas envoltos d’*As Bacantes* não deixam de intrigar a quem lê, a quem, arrebatado pela história, se deixa purgar os sentimentos pela ação trágica. É então que nos interessamos também por estes mistérios espalhados pela obra de Eurípides e pelo próprio autor. Meditemos também nas inovações supracitadas, inovações essas que estão ao nível mitológico.

É sabido que, diferentemente de outras tragédias, Eurípides situa tematicamente e traz para o centro de seus diálogos o próprio Dioniso, que se apresenta na ação desde o primeiro instante – casos parecidos acontecem em *Ésquilo*, como na tragédia *Prometeu Acorrentado* –, como explica Vernant e Vidal-Naquet (2014, p. 336), é “[...] o deus que coloca no palco do teatro sua epifania, que se revela tanto aos protagonistas do drama quanto aos espectadores nas arquibancadas”. É evidente que em várias outras obras trágicas, os deuses nos aparecem como intercessores ou uma parte que assiste de longe o desenrolar daquelas ações e vez ou outra interrompem maravilhosamente o cotidiano daqueles heróis. O que nos faz pensar, neste sentido, em como Eurípides aproximou ainda mais do seu teatro aquele deus Dioniso da arte que ele representava, seguindo a reflexão:

Como não estranhar que, na forma de que a tragédia de fato, nada nos temas, na textura das obras, no desenrolar do espetáculo, se relacione especialmente com um deus que, no seio do panteão grego, fica um pouco de lado: Dioniso encarna não o domínio em si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente [...]. E no entanto não foi na tradição mítica relativa a esse deus singular, [...], que os poetas trágicos foram buscar inspiração. Com algumas exceções, como as *Bacantes* de Eurípides, o assunto de todas as tragédias é a lenda heróica que a epopeia tornara familiar a cada grego e que não tem absolutamente nada a ver com Dioniso. (Vernat; Vidal-Naquet, 2014, p. 158, grifo do autor)

mesmo que, de acordo com o que Albin Lesky comenta (1996, p. 191), Eurípides não tenha se filiado a nenhuma doutrina determinada, porque

Para ele, não era decisiva a determinação de um sistema, mas sim a entrega ao novo espírito da época e a espécie de indagação que se exigia. Por isso torna-se vão o esforço de querer encontrar em seus dramas uma visão de mundo nitidamente delineada, em todos os seus traços individuais.

Então, quando propomos a olhar esse Dioniso construído por Eurípides, também pensamos na complexidade do deus *per se*, que Milena Tarzia (2019, p. 107) expõe, e as narratividades sobre o deus expostas mais acima colaboram com a noção, pois

[...] também são muitos os Dionisos a serem compreendidos ao longo da historiografia. Ele não é uno, é um deus múltiplo, e seria ingenuidade e desídia do pesquisador não considerar a diversidade de suas feições, que ora se manifesta como Brômios, Eleutério, Briseus, Ditirambós, Eubuleu, Sóter, Trígonos, Tirsóforos, Hagnos, Lenaios, etc.

E prossegue, explicando que “Seja como imagem divina ou exclusivamente como tema de investigação, Dioniso apresenta aos estudiosos uma variedade de significados, sentidos e olhares que geraram e ainda geram discussões na esfera acadêmica”.

Concluimos, então, que por esses motivos nos aparece o interesse neste personagem: sua *complexidade* como deus – junto a *complexidade* de narrativas e cultos –, a particularidade deste deus dentro da obra de Eurípides, por estar centrado durante toda a ação, e o interesse na declinação dessa construção poética cheia de mistérios e inovadora em *As Bacantes*. Acarretando nos objetivos introduzidos: evidenciar esses vários Dioniso na construção do personagem; Descrever como essas diferentes facetas são expostas durante a peça e constroem o personagem Dioniso; Estabelecer relações dessas várias versões de Dioniso com o sincretismo mitológico intrínseco do personagem.

Portanto, como supracitado, declinemos que durante todo o drama *As Bacantes*, Dioniso é referenciado com diferentes nomes: seus epítetos. Cada um desses nomes carrega significados específicos e noções diferentes sobre o mito. Para além disso, percebe-se que para cada personagem, para cada vez que Dioniso é mencionado – direta ou indiretamente – e quando o próprio personagem do deus age, são construídas camadas e diferentes aspectos na caracterização do deus.

Apesar de seus frequentes três grandes epítetos utilizados – Dioniso, Baco e *Báquio*, sendo este último a versão latinizada do segundo –, há também as

implicações de Brômio, Iaco e “grande caçador”, sendo os mais recorrentes relacionados ao canto litúrgico e aos Mistérios, diferentemente da versão órfica, que se relaciona bastante com morte e ressurreição – catábase e anábase. Vernant (2000, p. 145) afirma que “Quanto a Dioniso, não é possível enquadrá-lo numa definição”, e Brandão (1987, p. 115) reforça que “Dioniso é o deus da μεταμορφώσις (metamórphosis)”, confirmando o caráter dinâmico.

Sabendo através da *Poética* de Aristóteles (2008, p. 54) que “[...] a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade” e tendo Eurípides reconhecimento de outras versões do mito, para além do Dioniso-Lyseús, correspondente ao mito olímpico helênico (Lóia, 2019), como a de Dioniso-Zagreu, como afirma Brandão (1987, p. 115), “Eurípides situava Zagreu numa atmosfera religiosa intencionalmente dionisíaca. Fundindo os dois, os Órficos hão de fazer de Zagreu o primeiro Dioniso”, como, ao que tudo indica, noções sobre os Mistérios de Elêusis, ao se referir a Deméter e Gaia como unas em uma de suas tragédias (Ribeiro Jr., 2010), e o uso dos epítetos Iaco e Baco, que eram nomes acostumadamente associados em seus divinos Mistérios Eleusinos (Kerényi, 2015).

Jean-Pierre Vernant, em seu livro *Mito e religião na Grécia Antiga* (2006, p. 84-85, grifo do autor), afirma que “Eurípides, em seu *Hipólito*, evoca pela boca de Teseu o jovem ‘que se faz Bacante sob a direção de Orfeu’, e Heródoto, ao lembrar a proibição de amortalhar uma pessoa de lã, atribui essa prescrição ‘aos cultos que são denominados órficos e báquicos’”, apesar de que “[...] essas aproximações não são decisivas, visto que o termo ‘báquico’ não era reservado exclusivamente aos rituais dionisíacos”. Apesar disso, como vimos posteriormente e veremos na análise, não é impossível pensarmos num Dioniso de sua tragédia – e este clima dionisíaco de outras obras suas – relacionado ou referenciado de alguma forma com o Zagreu.

Então, com tantas nuances, é natural que os questionamentos sobre a relação entre Eurípides e os dionisismos se estendam. Entendemos, também, que não são apenas esses nomes que formam esses Dionisos, a construção do personagem envolve desde sua aparência até suas falas e a de outros personagens. Logo, tratemos dessa construção de maneira generalizada, para que o personagem seja explorado em sua amplitude. Para pensarmos sobre as aparências, Vernant (2014, p. 174, grifo do autor) também aponta em como essas características físicas

do deus na tragédia perpassam por construções e uma importância para o entendimento do personagem, visto que

[...]: a peça de Eurípides, as *Bacantes*, que coloca em cena, no teatro, a onipotência da *mania* dionisíaca de um modo particularmente ambíguo. Sob a máscara trágica, um ator encarna o deus, protagonista do drama, mas esse deus, ele próprio mascarado, dissimula-se numa aparência humana, que não deixa de ser por sua vez equívoca. Homem-mulher com o rosto pintado, emoldurado de longas tranças, olhar estranho, vestido com uma roupa asiática, Dioniso faz-se passar por um de seus profetas, vindo para revelar aos olhos de todos a epifania do deus cujas manifestações essenciais são a metamorfose, o disfarce e a máscara.

Assim, podemos perceber que *As Bacantes* apresenta-nos mais de um Dioniso, não no sentido literal de mais de um personagem com o nome Dioniso, mas um personagem que carrega consigo diversas manifestações de diferentes culturas de um mesmo deus mitológico, que são refletidas na peça e agregam significado em sua construção de personagem e naturalmente no enredo da tragédia. Essas facetas e qualidades são coletadas de diversas culturas ao redor do mediterrâneo, como o Orfismo, a cultura cretense, e até mais tarde na cultura romana.

Não é difícil concluir que uma das razões para que o deus tenha tantos nomes seja por ser sincrético, de várias origens, ter diferentes versões, um estrangeiro para os apolíneos. Podemos indicar essa qualidade do deus quando nos referimos à sua construção como um personagem mitologicamente multifacetado, e também como um personagem caracterizado como “estrangeiro” e que agrega ao seu culto pessoas de diferentes culturas e idades, aos mais diversificados fiéis, das mulheres até os anciãos, identificadas na tragédia de diversas formas.

Vernant (2006, p. 14) já comentara sobre o fato da religião grega não sintetizar-se em uma tradição uniformizada, mas

[...] suas certezas não acarretam para o devoto a obrigação, sob pena de impiedade, de aderir integral e literalmente a um corpo de verdades definidas; para quem cumpre os ritos, basta dar crédito a um vasto repertório de narrativas conhecidas desde a infância, em versões suficientemente diversas e em variantes numerosas o bastante para deixar, a cada um, uma ampla margem de interpretação. [...] Mas nem por isso, ignoram que existem outras línguas, outras religiões além da sua, e sempre podem, sem cair na incredulidade, tomar em relação à sua própria religião distância suficiente para elaborar a respeito dela uma livre reflexão crítica. Os gregos não se privam disso.

Trabulsi (2004, p. 210, grifo nosso) enfatiza e corrobora com a visão deste Dioniso sincrético, quando comenta, ao refletir sobre o menadismo na peça, que

Os versos 72-77 provocaram muitas especulações. É verdade que o estado do dionisismo atual tal como ele nos é proposto por Eurípides é *um quadro*

sintético e sincrético que mistura tradições antigas e evoluções contemporâneas e até premonitórias. Sabemos, através das imagens, que Dioniso ocupa um espaço cada vez mais importante em Elêusis e, por outro lado, que ele se assimila a religiões estrangeiras que chegam em Atenas.

Tal como Vernant (2000, p 160-161) apresenta, que Dioniso “[...] conquistou a cidade, não para expulsar dali os outros deuses, não para impor sua religião contra a dos outros, mas para que [...], fossem representados, em seu templo, suas festas e seu culto, o marginal, o vagabundo, o estrangeiro, o anômico”. Quando falamos de qualquer aspecto mitológico de Dioniso dentro da peça, estamos falando de sua mistura e dinamicidade. Seu sincretismo é sempre transpassado durante a peça, seja por seu séquito mitológico composto de “bárbaros”, seja por sua expedição ao redor do mundo (mais especificamente a Ásia), por suas origens diferentes ou por destinar seus inimigos ao Hades – coisa associada ao Zagreu – ou até passar segurança para os mais velhos, como Tirésias, a seguir sua devoção com vitalidade.

Para tratarmos da sua diversidade narrativa de mitos e seu sincretismo, é importante salientar que é corriqueiro que cada mito da Grécia antiga está, de diversas maneiras, interligado uns aos outros, como foi explicitado pelas narratividades do deus supracitadas. Então, é natural que ao falar de Dioniso, nomes que não estão presentes no decorrer da tragédia mas que gravitam em torno das narratividades relativas ao deus sejam recorrentes, como Orfeu – e Zagreu –, Perséfone, Deméter, Hera, Hermes, entre outros.

Contudo, percebemos que todos esses aspectos são refletidos durante *As Bacantes*, e cada um deles têm sua importância para a compreensão do enredo e do personagem Baco. Podemos pensar, então, que assim como deus que constrói em sua tragédia, o Baco de natureza sincrética, “Ler Eurípides é mesmo assim: uma montanha russa de surpresas e de contradições; [...]” (Lourenço, 2004, p. 61).

3. ANÁLISE

Das diversas profundidades artísticas encontradas em *As Bacantes*, Dioniso, deus filho de Zeus, é singularmente apresentado e construído por Eurípides durante toda a ação da peça, um deus que desde suas origens mitológicas é embebido por uma complexidade quase que inata, de uma mistura e diversidades narrativas que sobressaem mesmo entre aqueles vários deuses que rodeavam o imaginário, o cotidiano e a religiosidade dos gregos antigos e, de forma cada vez mais reveladora e instigante, fazem parte também do imaginário do homem contemporâneo.

A excentricidade de Baco na tragédia é fundamentada por uma construção complexa baseada na mitologia deste deus, que Trabulsi (2004) comenta como sendo “sintética” e “sincrética”. Ou seja, percebemos um aglomerado de “Dionisos” em diversos fragmentos e interpretações da peça que se unem em um todo coerente, que estão imanentemente ligados com a instância textual dos mitos. Declinemos aqueles que, com a ajuda dos estudiosos do teatro, mitologia, história, antropologia, hermenêutica, literatura, entre outras áreas, conseguimos identificar, expondo assim esta síntese.

Em primeiro, afirma-se que o sincretismo do deus está sendo espelhado por toda a peça, mas em especial no seu personagem, pois não seria possível ouvir de Brômio, Iaco, Évio, grande caçador, sem a natureza daquilo que o antropólogo italiano Massimo Canevacci (1996) já havia falado, uma natureza sincrética, nascida da diáspora de um povo ou de elementos de um, do contato “intercultural” e “interlinguístico”, que se deslocam e misturam, a “aculturação”. E este deus é todos esses nomes e todas aquelas características – físicas e psicológicas – que ele apresenta e são comentadas pelos outros personagens durante a ação. Mas essas características estão ligadas, de uma forma particular, uma mais saliente que a outra, à versões diferentes e narratividades diferentes deste mesmo deus. Podemos entender este sincretismo também como um hibridismo (Ferretti, 2014), como termo mais amplo, apesar que o uso da palavra “sincretismo” está alinhado com as pesquisas de Trabulsi (2014) e Brandão (1987), pois os pesquisadores utilizam do vocábulo sincretismo para se referir ao deus, além de uma ligação maior com a religião.

Eurípides então usa de seu conhecimento sobre o deus, de mundo e – possivelmente – sua vivência na Macedônia para formar a peça e o personagem

diverso. O encanto pelo Oriente embebe o personagem, e essas culturas diversas do Ocidente e Oriente transformam suas características e facetas. É como Canevacci (1996, p. 22) comenta que

O sincretismo refere-se – quer como processo, quer como resultado – a todos os níveis dos sistemas socioculturais de tipo voluntário e coercitivo, explícito e implícito, inovador e renovador. Ele diz respeito àqueles trânsitos entre elementos culturais nativos e alheios que levam a modificações, justaposições e reinterpretações, que a cada vez podem incluir contradições, anomalias, ambiguidades, paradoxos e erros.

E por que se interessar pelo processo da síntese que resulta no sincretismo representado na tragédia? O sincretismo de Dioniso já foi várias vezes apontado mas pouco se fala do processo de síntese mitológica dentro da peça. Entendemos que este processo na visão grega pagã não era ruim, como Ferretti (2014, p. 20) ilustra rapidamente a noção, alguns séculos depois de Eurípides, expondo que

Stewart (2005) afirma que, com Plutarco, no séc. I a.C, o termo sincretismo tinha conotações positivas de união ou fusão contra o inimigo comum; no século XVII, adquiriu conotação negativa, sendo visto como reunião ou unificação ecumênica entre várias doutrinas cristãs.

Ademais, prossegue afirmando “[...] que, numa definição geral, sincretismo é a combinação de elementos de duas ou mais tradições religiosas diferentes dentro de uma estrutura específica” (Sterwart, 2005 *apud* Ferretti, 2014, p. 20).

Enquanto esmiúça sobre suas motivações para a forma que escolheu traduzir *Bacantes*, Trajano Vieira (2003) pincela de maneira ordenada os elementos mitológicos que influenciaram o seu trabalho. É notável o foco que o autor dá ao segundo nascimento de Dioniso na peça, e é este que, evidentemente, é o nascimento mais repercutido durante a ação, e é por ele e por este Dioniso segundo, Dioniso-*Lyseús*, como comenta Lóia (2019), que separamos para refletir sobre suas facetas.

Vieira (2003, p. 28, grifo do autor) comenta da importância dos nascimentos na mitologia, e que o episódio do nascimento de Dioniso merece maior atenção. Comenta que, segundo Eurípides, pelas palavras de Tirésias, para acalmar Hera após traí-la, “Zeus corta uma parte (*merós*) do céu e a entrega a Hera como ‘penhor’ (*hómeros*), em lugar do primeiro Dioniso”, chamando atenção para este fato, “Costuma-se observar que Tirésias, encarnando o espírito sofístico da época, pretenderia explicar racionalmente o mito do nascimento de Dioniso, a partir da coxa de Zeus (*merós*)” e acrescenta,

“[...] o que leva Zeus a cortar um pedaço (*méros*) do céu e oferecê-lo como ‘penhor’ (*homerós*) a Hera é a semelhança entre os dois significantes linguísticos. É a partir dessa analogia que o mito se constrói: [...]. Segundo Eurípides, a forma (*merós/hómeros*) gera o mito (Dioniso com que Hera é presenteada). O significante não só representa o significado, como produz sentidos novos. O segundo Dioniso é um símile do primeiro e mantém, com ele, um elemento constitutivo: a luminosidade (o raio de Zeus, que provoca o parto prematuro de Dioniso, e a camada superior do céu, o Éter, matéria de que o segundo Dioniso é constituído). Essa luminosidade partilhada pelos dois deuses nos permite afirmar que o Dioniso oferecido à Hera é e não é o primeiro Dioniso” (Vireira, 2003, p. 28-29, grifo do autor)

Percebe-se então que, no fundamento de seu mito, Dioniso – como portador de luminosidade – também, como muito comentado, representa o Outro, que é ele mesmo. Eurípides transpassa esses aspectos mitológicos do deus também em sua aparência durante a peça, mas dos momentos mais estabelecedores da relação de Dioniso com o raio luminoso, é logo em sua apresentação, em seu monólogo inicial que dá conta de explicar o nó da peça e conseqüentemente ditar seus rumos. Apresenta-se (Eurípides, 2005, p. 205, grifo nosso):

DIÔNISO

Estou aqui, chegando à terra dos tebanos,
eu, o próprio Diôniso, filho de Zeus,
que há muitos anos a filha do antigo Cadmo,
Sêmele, trouxe ao mundo graças ao fulgor
de um divino relâmpago vindo das nuvens.
Tomei a forma humana para freqüentar
as nascentes de Dirce e as águas do Ismeno.
Já posso ver junto ao palácio a sepultura
de minha mãe — pobre Sêmele! — fulminada
por um raio e as ruínas de sua morada
ainda fumegantes do fogo de Zeus,
testemunho perene da vingança de Hera
e um violento insulto à minha amada mãe.
[...]

A minha preferida entre as cidades gregas
é Tebas, onde já se ouviram meus clamores.
[...]

De fato, as irmãs de minha querida mãe,
que em primeiro lugar deveriam poupar-me
de tal insulto, declararam que eu, Diôniso,
não sou filho do grande Zeus e que Sêmele,
ludibriada por um amante mortal
e mal aconselhada pelo próprio Cadmo,
havia atribuído seu pecado ao deus.

Lóia (2019) comenta como o segundo Dioniso (não falando, aqui, do simulacro entregue à Hera) se especifica do primeiro Dioniso – respectivamente, Dioniso-Lyseús e Dioniso-Zagreu –, e que uma das grandes características, como citado pelo próprio personagem, é sua origem (filho de Sêmele, retirado da coxa de Zeus) e sua fisicalidade humana, mas essas especificidades não param por aí.

Sendo assim, é evidente que o nome *Dioniso-Lyseús* está sendo usado para se referir a esta parte específica da construção do personagem. A partir disso, podemos refletir sobre as especificidades desse *Dioniso-Lyseús* durante a peça.

3.1 O DIONISO-LYSEÚS DO SÉCULO V

O Dioniso de Eurípides não reflete com maior força o Dioniso da época arcaica, pois suas referências são bem mais sutis em comparação a do Dioniso clássico, que é evidentemente referenciado durante a tragédia. Uma dessas maiores referências em sua construção é uma das aparências do personagem (apesar de que, como veremos, sua segunda aparência durante a peça refere-se a um Dioniso de natureza mais agrária, ou seja, arcaica), em que o deus se revela como um belo estrangeiro:

Penteu

[...]

Mas, para o gosto das mulheres, estrangeiro, não és malfeito, e confiando apenas nisto vieste para Tebas; teus longos cabelos bem arranjados nesses cachos sobre a face em nada se assemelham aos de um lutador; eles lembram amor. A tua pele é clara; vê-se que ficas cuidadosamente à sombra, sem expor ao sol, preocupado apenas com a conquista dos favores de Afrodite. (Eurípides, 2005, p. 222)

Trabulsi (2004, p. 122) já comentara que Eurípides

[...] se apropria do novo Dioniso e, através do prestígio imenso das *Bacantes*, contribui para afirmar ainda mais a nova imagem. É curioso ver que Penteu acompanha por vezes esta mudança: assim, ele e Dioniso estão imberbes numa imagem do final do século V [...], enquanto que Penteu está barbudo, como o deus à moda antiga, [...].

O que reforça o contraponto dos dois personagens, desenvolvido durante toda a ação: Dioniso representa o que é “novo” com seu rosto do século V, aquilo que já não está – de maneira saliente – relacionado ao antigo. Já Penteu, numa aparência mais madura, agrega à sua ideia de tradição apolínea, conservadora, que se escandaliza com a figura deste novo Dioniso; um Dioniso efeminado, sem barba, com cabelos longos e travestido com as roupas das Mênades.

Trabulsi (2004, p. 122, grifo do autor) também comenta como as imagens dionisíacas são desenvolvidas a partir do século IV, que “abandonam certos temas, mas se enriquecem em vários outros” e

[...] o que é específico às imagens do século IV é o apagamento do *segundo* nascimento de Dioniso. Isso marca uma independência e uma importância maiores de Dioniso em relação a Zeus, [...], na época em que Dioniso fez sua entrada no círculo dos grandes deuses.

O autor (Trabulsi, 2004, p. 122) também indica que o Dioniso arcaico “[...] era o deus macho, viril, muitas vezes hierático, sóbrio, por vezes ameaçador; ele se torna o deus jovem e imberbe, muitas vezes efeminado” e que “A transição entre os dois rostos se faz entre 450 e 400, de tal maneira que no século IV o Dioniso barbudo será rara exceção”.

Tendo em vista que a peça foi escrita neste período final do século V (405 a.C.), ainda não adentrando nas fortes tendências do século IV em que o segundo nascimento de Dioniso, ou seja, seu nascimento por Sêmele, um dos pontos centrais da peça é ignorado. Eurípidés não projeta uma independência maior de seu personagem com Zeus. Com isso, a relação entre Dioniso e Zeus ainda aparenta ser intensificada, pois o Dioniso da peça ainda quer sua entrada no círculo dos grandes deuses, apesar de portar a luminosidade que vem de Zeus e o Éter em si.

Logo, percebemos algumas noções importantes sobre o personagem em *As Bacantes*. O deus está, evidentemente, dependente de Zeus. Ora, se não fosse por Zeus, como poderia Dioniso reivindicar seu posto como divindade? É notável a importância de Zeus para os objetivos do personagem. Outrossim, a imagem do novo Dioniso no escrito de Eurípidés reforça os seus mitos após suas noções do arcaísmo e de outras culturas – apesar de não abandonadas –, pois, não há menção clara (como o uso dos vocativos) a Zagreu ou mesmo a sua aparência barbuda e de homem mais velho, que a época arcaica da Grécia costumeiramente interligava ao deus (Trabulsi, 2004). A princípio, a escolha deste Dioniso de aparência efeminada vem como um reforço de suas temáticas pós século VI na peça.

Entre as noções que são reforçadas, variações do mito são naturalmente evidenciadas em relação às outras. Sabemos que o Dioniso da peça foi criado pelas Ninfas, pois, em certo momento, o Coro nos narra:

Coro

Ah! Filha do Aquelôo, santa Dirce,
formosa Ninfa! Em tua nascente
há muito tempo deste boas-vindas
ao filho de Zeus todo-poderoso,
quando seu o pai o salvou de morrer
por causa do fogo imortal de um raio
para acolhê-lo em sua própria coxa,
[...]
Então és tu, Dirce muito feliz

[...] (Eurípides, 2005, p. 227).

E o próprio Dioniso afirma ao início da peça:

Diôniso

[...]

Tomei a forma humana para frequentar
as nascentes de Dirce e as águas do Ismeno. (Eurípides, 2005, p. 205)

Karl Kerényi em seu livro *A Mitologia dos Gregos Vol. I* (2015) comenta como a criação de Dioniso por Ino tornou-o efeminado, pois teria sido criado como mulher para despistar as atenções de Hera, que buscava vingança após Zeus a trair com Sêmele. Não só Kerényi nos traz a razão da efeminização de Dioniso ligada a sua educação por Ino como mulher, mas Robert Graves (2018) também reforçará esta noção. Então, nos parece que a criação de Dioniso pelas Ninfas não é apontada por estes dois pesquisadores como a grande responsável por esta feminização, mas Ino e seu período com o deus jamais é citado durante a tragédia de Eurípides. Podemos refletir, então, que Eurípides não apresenta nenhuma criação como a responsável por esta característica do deus. Porém, ao trazer o deus com sua aparência efeminada e a criação por Dirce, Eurípides reafirma a ligação do deus com o universo feminino.

Em certo momento, o Coro ainda nos faz referência a esta versão do mito quando cita o monte Nisa: “Para que plagas levas teu cortejo, deus venerado, portador do tirso?! Lá para Nisa, repleta de feras,/ ou para os picos dos montes Corícios?” (Eurípides, 2005, p. 228, grifo nosso). Pois, foi em Nisa que Dioniso foi levado e criado pelas ninfas, além de ter sido neste mesmo monte que Dionísio inventou o vinho. É também um deus que incita a mudança e o desafio (como ao travestir Penteu de Mênade, mais a frente na peça), mas que ao mesmo tempo expressa delicadeza e agrado, tudo isto reforçado pela escolha de sua aparência efeminada, por Eurípides.

É este Dioniso efeminado que está ligado de forma mais íntima com o nascimento por Sêmele, é o Dioniso-*Lyseús*. Toda a descrição supracitada da aparência do deus reforçam este segundo nascimento, além do estrangeirismo que Dioniso carrega consigo durante a tragédia. Sobre a faceta de deus estrangeiro, Trabulsi (2004, p. 128) comenta que “[...] até o final da época arcaica Dioniso não era explicitamente considerado pelos gregos como um deus estrangeiro”,

confirmando uma ênfase de Eurípides a esta característica de sua contemporaneidade, século V. É este Baco, também, ligado a Zeus e, como filho de deus, representa o potencial do Éter, isto é, dos céus superiores, da nobreza do grande panteão dos deuses olímpicos, daqueles que estão elevados e que Dioniso se junta a eles, formando o dodecateão. É este deus, que ao final da peça aparece suspenso aos céus (*ex machina*), triunfante, ditando os destinos de Agave e Cadmo.

A ênfase de sua pele clara, por não se expor ao sol, nos entregam considerações de seus ritos ocultos, onde Josué Marques (2010, p. 43) entende que

Dioniso o deus frígio, bactriano e agora tebano, é o deus noturno. Não é falso, não é um impostor. Antes é um deus que se esconde mas revela o que se sabe, mas não se deixa ver pelos fumos do sonho e da individuação: é um deus noturno, lunar. A noite existe e nela se revela toda uma nova dimensão do real, conseqüentemente do homem. Na noite tudo se inverte: O ancião rejuvenesce, o homem torna-se mulher, o temperado cidadão destempera-se, bebe, dança canta e fornicava como se fosse um ser primitivo e selvagem. É a emergência de um mundo às avessas, num retorno temporalmente circunscrito ao caos original, povoado por seres tão fantásticos como as Amazonas e os Centauros, os Titãs e, sobretudo, onde o deus não é macho ou fêmea, mas um ente poderoso na sua androginia, reunindo em si a ampla riqueza da completude primeva.

Toda esta sua aparência transmite uma amabilidade, por vezes ligada à Afrodite, como também um estranhamento seguido de um fascínio pelas terras consideradas bárbaras e por sua androginia. Este Dioniso preza pela Paz e quer que todos experimentem de sua maior dádiva: o vinho. Mas é a vinha que nos leva vegetação, aos bosques e a terra. Há então certo tipo de transição. Como supracitado, mesmo esta primeira aparência é transformada, quando o deus se revela em sua forma “original”, desvelando seus cornos taurinos para Penteu em determinado momento da peça. Se este Dioniso é amável, por outro lado, Eurípides sempre sustenta a contradição do deus, escrevendo sobre o sentimento avassalador de vingança que atinge os humores de Baco, que quer honrar a mãe Sêmele pelas injustiças que sofreu pelos próprios familiares na terra de Tebas.

3.2 SOBRE O DIONISO CTÔNICO, DEUS DA ÁRVORE

Que implicações a escolha do deus com o chifre de touro projeta durante a construção do personagem Dioniso? A escolha de uma representação mais antiga de Dioniso, de um deus agrário, da árvore, remete tanto às suas características de deus ctônico, isto é, subterrâneo e da terra, como também, o Dioniso que descobriu

o plantio das videiras e o vinho, entregando a humanidade um de seus maiores atributos e presentes. Na peça de Eurípides, não há menção exata ao descobrimento das videiras pelo menino-deus. Porém, estudiosos como Brandão (1987), Robert Graves (2018) afirmam que foi no monte Nisa que o jovem descobriu o néctar das uvas. Já Grimal (2005), por exemplo, não especifica um local para a descoberta do vegetal, apenas que o deus descobriu a videira já na fase adulta. É certo que o vinho é citado várias vezes durante a peça, caracterizando em grande parte a bondade do deus com os homens, relacionando à bebida. Dioniso para em Tebas e logo planta as vinhas como honraria e respeito à sua mãe Sêmele, como vemos:

Diôniso

[...]
É meu dever também agradecer a Cadmo
por haver feito deste solo, inviolável
aos passos dos mortais, o altar de sua filha,
que vim cercar de videiras cheias de uvas. (Eurípides, 2005, p. 205)

Brandão (1987, p. 124) explica que “O fato de Dioniso ser concebido sob forma animal, como touro ou bode, representa apenas o espírito da vegetação, o espírito do grão, que, no momento da colheita, se encarna num animal, em cujo corpo encontra guarida”. Na peça, a faceta do deus que revela os chifres referencia intimamente o campo, o agrário, que pode retomar a ideia de um deus plantador. O Coro, por sua vez, revela como já em seu nascimento, Dioniso é dado à terra, com a serpente representado os poderes ctônicos (Brandão, 1987):

Coro

[...]
Quando chegou a hora prefixada
pelo destino, Zeus te deu à luz,
a ti, um deus cornudo como os touros.
Ele te trouxe uma coroa estranha,
composta de serpentes, [...]. (Eurípides, 2005, p. 208)

E o sábio Tirésias, ao argumentar com Penteu, resume bem como a natureza agrária de Dioniso está bem ligada às uvas e seu néctar, como também a relação entre o Baco e a divindade sincrética Deméter:

Tirésias

[...] Pois saibas, filho,
que para todos nós, simples seres humanos,
há dois conceitos realmente essenciais:
primeiro o de Deméter, a deusa maior
ou, se preferes, simplesmente a Terra-Mãe
(podemos invocá-la por um destes nomes);

ela nos nutre com seus alimentos sólidos;
 depois da deusa veio o filho de Semele,
 seu êmulo, que descobriu e revelou
 o leve suco produzido pelas uvas
 para curar de muitas amarguras
 a triste raça humana; a simples ingestão
 do néctar tirado das uvas, nos concede
 o esquecimento dos males cotidianos,
 graças à paz do sono, único remédio
 para nossos padecimentos. Sendo deus,
 Diôniso é dado a outras divindades
 e lhe devemos todo o bem que elas nos fazem. (Eurípides, 2005, p. 215)

Deméter, a depender das versões do mito, poderia ter sido a primeira mãe de Dioniso (Lóia, 2019). Mas, entre as correlações maiores, os famosos Mistérios Eleusinos (que não são mencionados durante a tragédia) são uma das maiores relações do deus com a deusa. Estes mistérios que justificam pela descida de Deméter ao mundo inferior em busca de sua filha Perséfone, por um “[...] período correspondente ao florescimento do grão lançado à terra” (Lóia, 2019, p.119). Deméter teria recebido notícias em Elêusis do paradeiro de sua filha, e em agradecimento, instruiu aos mortais sobre a agricultura (Lóia, 2019). Por estes motivos, surgiram a celebração dos Mistérios Eleusinos. Dioniso se ligaria à celebração justamente com a colheita e como introdutor destes mistérios (Brandão, 1987). No fragmento supracitado, há então um reforço da relação do deus com a vegetação e a terra, como também explora o líquido, o suco, o elemento úmido, como Brandão (1987, p. 134) comenta ao falar da festa dionisíaca das flores (*Antestérias*): “Mas, como Dioniso está ligado, já se comentou, ao elemento úmido, por ser uma divindade da vegetação, [...]”.

Ademais, esse Dioniso que presenteia os povos com as uvas e o vinho, não só na Grécia mas para o restante do Mediterrâneo até o Extremo Oriente da Ásia, é um Dioniso que desperta alegria e alívio para os humanos, a quem ele é tão próximo. Pois, como relata o Mensageiro: Dioniso “[...] ofereceu-nos, a nós, os simples mortais,/ a vinha que nos livra de nossos pesares./ De fato, sem o vinho onde haveria amor?” (Eurípides, 2005, p. 238). Este lembrete de um Dioniso arcaico é incrivelmente submerso por Eurípides em sua nova face, pois se a faceta arcaica se reflete também na aparência com chifres e nas suas relações com o agrário, este amor que essas características trazem são bem salientes ao século V, como Trabulsi (2004, p. 121) comenta, que “É um Dioniso que suscita a alegria, e não é

por acaso que o final do século V vê Eros entrar no mundo dionisíaco”. O deus pode ser lembrado por muitas coisas, mas há atenção especial para o vinho.

Eurípides ao indicar os cornos taurinos e trazer esta parte do mito, não só tece novas informações sobre o passado do personagem, como também traz as noções de que, ele quer vingança, ele quer ser reconhecido, mas Dioniso, antes de tudo, espalhou alegria e alívio aos povos, curando suas dores psíquicas e físicas. Percebemos então, que sua metamorfose transpassa do mito para a linguagem teatral e por subsequente a nós, pois, se ao começarmos a peça formávamos uma visão do personagem de um Dioniso ligado à luminosidade e aos céus, que busca reconhecimento como divindade e vingança, agora percebemos que, antes de tudo, ele deixou aos humanos sua libertação e dádivas.

Sua aparência taurina não acaba com sua relação com o agrário, pois como Carvalho (2010) aponta, o touro em sua ferocidade muge e urra, aproximando-o ao Brômio, um dos epítetos mais recorrentes durante a tragédia.

3.3 BRÔMIO (“O QUE RUGE”)

Não é apenas a metamorfose de touro que urra em força, mas a de leão, a de pantera e até mesmo tigre. Há o enfoque na figura do touro por ter sido a escolha de Eurípides para a aparência sem disfarce do deus, e por ser referenciado outras diferentes vezes no drama, como quando Penteu e seus soldados prendem um touro em vez de quem deveria ser preso no lugar, o próprio Dioniso (o que nos remete a história em que o primeiro Dioniso se transforma em touro para escapar das garras dos Titãs, mas em especial, aqui, há o seu triunfo, há o escape e controle deste nó em que o personagem se encontra).

O rugido ou mugido está relacionado com umas das facetas e epítetos mais citados de Dioniso, o Brômio. Brandão (1987, p. 114) situa esta faceta do deus da seguinte maneira:

BRÔMIO, em grego [...] (Brômios), é um dos epítetos mais freqüentes de Dioniso nos hinos que imitam os cantos litúrgicos, entoados em seu culto. Do ponto de vista etimológico, [...] (Brômios) se prende a [...] (brómos), “estremecimento, frêmito, ruído surdo e prolongado”, cuja fonte é o v. bre/mein(brémein), “fremir, agitar-se”, donde Brômio é “o ruidoso, o fremente, o palpitante”, significação que se harmoniza perfeitamente com a agitação e o tremor, acompanhados de estertores e surdos rugidos, que assinalavam o estado de transe com a presença do deus que se apossou de seus adoradores. (Brandão, 1987, p. 114)

Brômio é reverenciado várias vezes durante toda a peça, mas há características e implicações muito particulares quando citado. A algazarra e o barulho de Brômio é notável, é sempre acompanhado de suas Bacantes, não é à toa que, de forma muito particular e significativa, Brômio é evocado quase que inteiramente pelo Coro ou Corifeu durante a peça (com exceção de quatro das quatorze ocasiões: uma pelo próprio Dioniso, na voz do Outro, outra por Cadmo, por um Guarda e pelo 1º Mensageiro). Brômio é primeiramente citado logo após o primeiro monólogo de Dioniso (o próprio Brômio), durante o estásimo do Coro:

Coro

[...]
 Viemos apressadas lá da Ásia
 e do sagrado Tmolo – doce esforço
 gostoso de sofrer, *pois é por Brômio.*
Cantamos Báquio com nossos gritos
de Evoé. [...] (Eurípides, 2005, p. 207, grifo nosso)

Observa-se que Brômio é introduzido acompanhado de algumas características. As mênades destacam o deleite de sofrer por este deus, e neste prazer há a evocação pelos gritos de Evoé. Para além, também é chamado por Báquio, versão latinizada de Baco. Brômio e Baco são dois nomes expressos em especial durante a tragédia, sendo Baco citado dezenove vezes durante a ação. Ambos são nomes intimamente ligados aos seus cultos e festas, mais especificamente, Brômio aos Mistérios Eleusinos e Baco às orgias, êxtase e entusiasmo (elementos que não falta nas mênades durante a tragédia). “Evoé”, segundo Mario da Gama Kury (2005) é um grito de alegria e regozijo derivado de “Évio”, outro nome do deus Dioniso. Estes gritos estariam relacionados com a saudação ao deus durante seus cultos e festas. Entende-se que, desde o começo, Brômio é uma das facetas de Dioniso que é construída inicialmente por suas mênades e ligada a uma devoção festiva e alegre, envolvidas aos gritos. Outro momento da peça que reforça tal característica, é quando o Coro narra o abandono das mulheres da cidade de Tebas para os montes, distantes do que seria considerado o “civilizado”:

Coro

[...]
Tebas inteira vai participar
das danças consagradas quando Brômio
sair guiando os coros das devotas
em direção aos montes altaneiros
 onde o esperam muitas celebrantes
 que abandonaram os seus afazeres

– principalmente suas lançadeiras –,
tangidas pelos aguilhões de *Báquio*.

[...]

É doce para nós nos altos montes,
quando saímos da corrida báquica,
ficar deitadas na relva abundante
sob a pele de corça, e capturar
um bode para ser sacrificado
e devorar a sua carne crua,
extasiadas, enquanto corremos
pelos montes da Frígia, ou então
nos montes lídios levadas *por Brômio!*

Gritemos todas Evoé! (Eurípides, 2005, p. 209, grifo nosso)

A relação de Brômio com a palpitação e os gritos são reforçadas em alguns momentos da peça, como em

Corifeu

Ah! Dentro de poucos instantes o palácio
do rei Penteu vai abalar-se, vai ruir!
Está em seu interior o deus Diôniso!
Sim! Adoremo-lo! Nós todas o adoramos!
Vedes a pedra da arquitrave deslocar-se
estrepitosamente no alto das colunas?

Ouve-se o estrondo da queda do teto no interior do palácio

Estou ouvindo Brômio gritar lá dentro! (Eurípides, 2005, p. 229-230, grifo do autor)

E a confusão, tremor e algazarra reforçados especialmente quando, através da terceira pessoa, Dioniso refere-se a si mesmo

Diôniso

Por certo enorme espanto encheu vossos espíritos,
mulheres bárbaras, e vos compele agora
a prosternar-vos desta maneira no chão.
Sentistes todas de maneira convincente
que Baco transformou em ruínas o palácio
onde estava Penteu. Mas basta. Levantai-vos,
acalmai vossos corpos expulsando deles
o habitual tremor causado pelo medo. (Eurípides, 2005, p. 230, grifo nosso)

O Coro e o Corifeu são formados pelas mênades e bacantes, as iniciadas em seus Mistérios. Entende-se que o coro “[...] constitui não apenas uma personagem coletiva situada em uma relação fechada com as demais personagens do drama, mas também funciona como intermediário entre o universo da peça e a plateia, cujo ponto de vista auxilia a moldar” (Burian, 1977 *apud* Sanchez, 2020, p. 192) e que há uma “[...] constituição plenamente religiosa” (Sanchez, 2020, p. 192) deste coro durante o encaminhar do drama. Sabendo que, de certa forma o coro é a voz do autor na peça, é aquele grupo coral, de barulho de som ritualístico, que aconselha,

dá impressões à parte, carrega consigo uma visão ampla, ou seja, aquele que sabe mais que a maioria dos personagens da peça e dos espectadores. Há de se entender porque o Brômio privilegia suas aparições em meio a esses.

Sendo Brômio um dos nomes, de acordo com a mitologia e historiografia, ligado em especial aos Mistérios Eleusinos e as Bacantes iniciadas nos mistérios do deus Baco, é de se entender que quem tem acesso a essa faceta do deus é quem é iniciado em seu culto, culto este cheio de energia e som, do grito, dos ditirambos, dos urros do próprio Brômio. Então, as mênades são quem têm acesso e entendimento para falar seu nome, logo, possuem uma maior intimidade com a religiosidade do deus e as narratividades do deus adorado. Pois entende-se que há

[...] elementos claramente litúrgicos dos cantos corais, que fazem referência à história passada de Dioniso e a outros mitos, contudo, em métrica e forma – não raro cíclica – de reverência. Nesse tom também se refere, sobretudo, a aspectos dos rituais dionisiacos. (Sanchez, 2020, p. 192-193)

Os rituais dionisiacos da peça parecem ser fortemente baseados nos dos Mistérios Eleusinos, em que o deus Dioniso aparece associado às deusas Deméter, a Grande Mãe e Perséfone (Brandão, 1987; Trabulsi, 2004; Carvalho, 2010). Esses cultos eram de caráter privado, sendo apenas os iniciados capazes de usufruir dos louvores, festas e conhecimentos religiosos. O dionisismo não está necessariamente ligado aos Mistérios de Elêusis, mas há uma grande participação do deus na integração desses ritos das deusas ctônicas e agrícolas, quando introduzido por sua avó Reia (também identificada ela mesma como Grande Mãe ou Cibele, v. 81-90, 106-113) após sua volta do Oriente, como explica Vernant (2006, p. 76-77)

O que, então, faz a originalidade de Dioniso e de seu culto, em relação aos outros deuses? Contrariamente aos mistérios, o dionisismo não se situa ao lado da religião cívica para prolongá-la. Ele exprime o reconhecimento oficial, por parte da cidade, de uma religião que, sob muitos aspectos, escapa à cidade, contradizendo-a e ultrapassando-a.

E salienta a característica muito repetida quando o deus se autorreferencia durante a peça:

É que, até no mundo dos deuses olímpianos 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. (p. 77, grifo do autor)

Isso explicaria porque Cadmo também teria conhecimento e intimidade para chamar o nome de Brômio, já que ele e Tirésias estão aderindo aos ritos do deus por boa vontade, chegando a se dirigir às montanhas. No episódio em que Dioniso, já triunfante ao final da ação, indica duras penas para Penteu, Cadmo e Ágave, o patriarca revela:

Cadmo

[...]

Choro primeiro por teu infortúnio enorme
e também pelo meu, pois na realidade
o deus, mais do que nos ferir com duplo golpe,
acaba de matar-nos, de nos extinguir,
ele, o divino Brômio, de nossa raça! (Eurípides, 2005, p. 263, grifo nosso)

E, evidentemente, o Dioniso disfarçado de sacerdote, de bacante, teria autoria para se referir ao Brômio, ele mesmo, como outra personalidade (o Outro):

Diôniso

[...]

E vós também, filhas de Cadmo, estendei,
solícitas, os braços para vosso irmão
que vai travar este combate portentoso,
a ser vencido hoje por mim mesmo e Brômio! (Eurípides, 2005, p. 250)

Dois dos momentos em que Eurípides cita o Brômio à parte de seus louvores religiosos, não iniciados, é através das vozes do Mensageiro e do Guarda. O personagem do mensageiro se apresenta como alguém que, ao acaso e às escondidas, presenciou de perto fragmentos de quem seriam essas mênades e o que ocorre entre elas. Mas, evidentemente, ele não tem a totalidade nem a experiência como participante desses cultos, ele é quem observa por um instante, como espectador curioso e sem poder ser visto, o que essas devotas e o Baco são capazes de realizar. Sendo assim, revela-se que o nome Brômio está em meio a eles, este deus que é o Outro, e reforça as questões do rugido, gritos e algazarra, ligados às mitológicas de Dioniso-Brômio:

1 Mensageiro

[...]

Nós concordamos e ficamos emboscados
no denso emaranhado da vegetação
dos bosques verdes. *O momento era propício;*
os cortejos estavam em preparativos
para participar de uma corrida báquica,
e todas as mulheres em competição
faziam em uníssono a invocação
a Íaco, a Brômio, filho de Zeus;
o alto monte, tendo à frente as suas feras,
participava de uma festa delirante

durante a qual tudo corria e se agitava. (Eurípides, 2005, p. 236-237, grifo nosso)

Este momento, em especial, revela outra faceta do deus Dioniso, quando citado o Iaco. É tão misterioso que o espectador tem ciência desta faceta apenas com o relato de espionagem do Mensageiro. Entendemos que

Iaco, em grego [...] (Íakkhos), é um avatar de Dioniso. Via-se nele o deus que conduzia a procissão dos Iniciados nos Mistérios de Elêusis e que era identificado misticamente com Baco. Etimologicamente, *Iaco* provém de [...] (Íakkhé), “grande grito”. Trata-se, em princípio, de uma exclamação ritual, de que nasceu a idéia da presença, no cortejo dos Iniciados, de um *daímon* (gênio), o místico Iaco (o Iaco dos Mistérios), que projetava, de certa forma, a alma coletiva e a expressão do entusiasmo de que era tomada, como antegozo da iniciação, a multidão dos peregrinos em marcha para Elêusis. *Daímon* de Deméter, Iaco era o *arkheguétes*, o introdutor dos mistérios, como o denomina, com justiça, Estrabão. (Brandão, 1987, p. 114, grifo do autor)

Brômio, Iaco e Baco parecem três facetas intimamente ligadas ao decorrer da tragédia, em especial, interligadas através do menadismo. Brômio está muito ligado a uma força do Dioniso, uma grandiosidade ritualística e poderosa, capaz de destruir palácios, estremecer os homens e causar um movimento enérgico e impulsivo nos personagens ao redor (em especial o Coro e o Corifeu). Não é atoa que Brômio é frequentemente citado como “grande” (v. 441), “santo príncipe” (v. 511), “senhor” (v. 513), etc. Iaco, interpretado no texto como um avatar de Dioniso – diferente de outras narratividades que interpretam Iaco como filho de Dioniso, uma divindade à parte de Dioniso (Kerényi, 2015) – compartilha a força do grito com Brômio e a sua agitação. Essas características de Iaco e Brômio são compartilhadas por Baco, que consideraria o que aproxima o Dioniso ctônico do Dioniso do Éter, luminoso. Porém, Baco é evidentemente construído em torno de Brômio e Íaco. Eurípides (2005, p. 208) em seu texto, reforça a estreiteza do Coro com o Dioniso-Brômio e a receptividade com a divindade:

Tu, Brômio, deus e filho de deus,
desce, Diôniso, dos altos montes
da Frígia distante para cá,
para as cidades gregas onde os coros
te acolhem com total intimidade!

O que contrasta, naturalmente, com a posição do guarda:

Guarda
[...] Quanto às Bacantes que prendeste
e acorrentaste no cárcere da cidade,
elas estão saltando em plena liberdade

nos campos próximos e *invocando Brômio*;
 todos os laços dos pés delas desfizeram-se
 sem que ninguém as ajudasse, e os ferrolhos
 soltaram-se e deixaram que as portas se abrissem
 independentemente das mãos de mortais. (Eurípides, 2005, p. 221, grifo
 nosso)

O guarda de Penteu, apesar de não participar desses Mistérios (que a ocorrência desses cultos é de conhecimento de todos os personagens, apesar de não saberem de sua natureza precisamente, pois há o enlouquecimento de todas as mulheres da cidade, fato que irrita profundamente o personagem de Penteu) conhece o nome através das narratividades, mas não pela vivência do culto a Dioniso. Sendo assim, não há menção aos gritos, não há alegria por parte do personagem, muito menos informação sobre o que verdadeiramente se passa dentro de seus cultos.

Eurípides constrói um Brômio de natureza libertadora, barulhenta e jubilante, em especial, ligado aos Mistérios, com Iaco aparecendo em um momento particular da ação. Iaco embebe a noção das riquezas e de mestre iniciático, e aprofunda o contexto eleusino durante a peça, além de estar relacionado também ao grito de evocação, assim como Brômio e o Évio. Baco, por sua vez, podendo ser um sinônimo para o Iaco (Kerényi, 2015), está ligado a estas festividades e orgias. Todas essas três facetas se interligam também através da natureza ctônica do deus, salientemente representada por seus chifres de boi e transformações, sendo o boi ligado ao Brômio, em especial. Mas, ao mesmo tempo que há este enfoque para cada um dos epítetos, Brômio, Iaco e Baco são um só, assim como também são Dioniso, Évio e Zagreu, então essas características são compartilhadas durante a peça quase que homogeneamente. Eurípides reforça as características de Dioniso como um deus que reveste vários aspectos mas não se encerra em nenhum, como comentado por Vernant (2006). Iaco também poderia estar ligado ao elemento ígneo, ao fogo, pois

Acerca das Lenéias, as festas que se celebravam no Lénaion, são pouquíssimas as informações. Sabe-se tão-somente que Dioniso era invocado com o auxílio do daduco, 'o condutor de tochas', e, consoante uma glosa de um verso de Aristófanes, o sacerdote eleusino, 'trazendo na mão uma tocha', exclamava: 'Invocai o deus!' Os participantes do festival gritavam em resposta: 'Ó Iaco, filho de Sêmele, distribuidor de riquezas!' Trata-se, como é claro, de uma invocação para provocar fertilidade e a hierofania de Dioniso, que deveria presidir às solenidades das Lenéias. Estas, ao que tudo indica, se iniciavam por uma procissão de caráter

orgiástico, uma indubitável reminiscência do Kômos antigo, a que se seguia um duplo concurso de comédia e tragédia. (Brandão, 1987, p. 127).

A luminosidade do deus, o elemento ígneo, estaria compartilhada no fogo do raio que forçosamente o separou de Sêmele, como também nas tochas ritualísticas, invocando Iaco.

3.4 DIONISO-ZAGREU

O Zagreu na obra de Eurípides se relaciona de forma mais sutil ao decorrer da peça, não tendo, por exemplo, o seu epíteto citado *ipsis litteris* durante a ação. Parece que o Zagreu de Eurípides está tecido através de sua aparência, das interpretações das mênades sobre o Dioniso e à própria prática do culto ao deus, que culmina em um dos momentos da peça em que o Zagreu se manifesta em maior intensidade através da experiência religiosa do desmembramento de Penteu.

Discorrendo sobre o Dioniso-Zagreu e suas relações mitológicas com o texto, sabemos que esta faceta do deus está intimamente ligada ao Orfismo e ao Oriente, é uma das grandes vertentes religiosas que torna maior a relação do deus Baco com uma tradição especialmente oriental (Lóia, 2019). Sabemos também que Zagreu narrativamente nasceu antes do Dioniso-*Lyseús*, que herdou dessas narratividades características especiais que foram reinterpretadas e desenvolvidas de maneiras diferentes nesta visão do mito do século V. A exemplo, o Zagreu foi desmembrado, onde catábase e anábase, antes citadas, são evidentes neste momento em específico da narrativa. O desmembramento e o Zagreu também reaparecerão nas narrativas órficas quando o próprio Orfeu, profeta principal e possível fundador desta tradição religiosa, é desmembrado pelas mênades asiáticas de Dioniso, após confrontar o culto do deus e, novamente, a catábase e anábase se tornam presentes no mito, pois, sem a morte pelo desmembramento, Orfeu não se uniria à sua amada (Lóia, 2019). Como percebemos na versão do mito de Brandão, que “Inconsolável e sem poder esquecer a esposa, fiel a seu amor, Orfeu passou a repelir todas as mulheres da Trácia. As Mênades, ultrajadas por sua fidelidade à memória da esposa, fizeram-no em pedaços”, e de Graves (2018, p. 180),

Quando Dionísio invadiu a Trácia, Orfeu não lhe rendeu honras, mas ensinou-lhe outros mistérios sagrados e predicou a maldade do assassinato ritual entre os homens da Trácia, que o escutavam com reverência. Ele

costumava se levantar toda manhã para cumprimentar o sol do amanhecer no cume do monte Pangeu, proclamando que Hélio, a quem chamava de Apolo, era o maior de todos os deuses. Ofendido, Dionísio enviou contra ele as ménades de Deium, na Macedônia. Elas esperaram até que seus maridos entrassem no templo de Apolo, onde Orfeu oficiava como sacerdote, tomaram as armas que os homens haviam deixado na entrada, irromperam no templo, mataram os homens e arrancaram, um a um, os membros de Orfeu. Atiraram sua cabeça no rio Hebro, mas a cabeça, sem parar de cantar, continuou flutuando até alcançar o mar, que a arrastou até a ilha de Lesbos.

Apesar de o desmembramento ser comum na narrativa órfica, o Dioniso-*Lyseús*, ainda que também passe pela experiência mística da ressurreição (Loia, 2019), não é desmembrado, o que nos faz pensar que a herança do desmembramento de animais e até, possivelmente, de crianças em seu culto, estão ligadas de forma mais íntima às narrativas órficas, perpassando para os cultos dionisíacos do século V (e representados na peça) como uma herança de uma tradição majoritariamente oriental e como lembrança do que ocorreu misticamente com o Zagreu em seu primeiro nascimento. Não parece coincidência Eurípidés demonstrar em sua peça que as bacantes têm conhecimento de Orfeu

[...]
 Diôniso! Vê tuas profetisas
 lutando aqui contra a fatalidade?
 Vem logo, príncipe de cachos áureos,
 brandindo o tirso! Desce do alto Olimpo,
 reprime arrogância do tirano
 pronto a fazer jorrar o nosso sangue!
 Para que plagasavas teu cortejo,
 deus venerado, portador do tirso?
 Lá para Nisa, repleta de feras,
 ou para os picos dos montes Corícius?
 Ou talvez para os vales abismais
 do Olimpo cheio de bosques espessos,
*onde o famoso Orfeu com os acordes
 de sua cítara há muito tempo
 enfeitiçava as árvores e as feras?* (Eurípidés, 2005, p. 228, grifo nosso)

As ménades relembram, através da narrativa de um dos mensageiros:

[...]
 – que vimos? – uma, com seus braços afastados
 levantou uma vaca com o ubre túrgido,
 mugindo sem parar; outras, usando as mãos,
esquartejavam as novilhas indefesas;
 por toda parte era possível descobrir,
 dispersos nas pastagens e mesmo nas árvores,
 costelas, cascos bifurcados, que, suspensos
 nos ramos dos pinheiros, gotejavam sangue.
Touros enfurecidos que as ameaçavam
 com seus chifres agressivos, *num instante
 tombavam e mil mãos de mulheres desciam
 sobre seus corpos retalhando toda a carne*

*que lhes cobria os ossos, mais depressa, rei,
do que tu mesmo baixarias tuas pálpebras
[...]. (Eurípides, 2005, p. 237, grifo nosso)*

Apesar de citado, pode ser que o Orfeu da tragédia não seja o Orfeu desmembrado. Pois, em outras versões, “Orfeu passava, por vezes, por colaborador de Dioniso na fundação dos mistérios de Elêusis” (Grimal, 2005, p. 341), mas certamente ideias da tradição órfica de Zagreu pode ser evidenciada durante a ação.

Este desmembramento, que transforma completamente o ser (espiritualmente e fisicamente com sua morte e aqueles que em êxtase relembram a história do deus e o homenageiam), perpassa de Dioniso esquartejado pelos Titãs para Orfeu morto pelas mênades e por Penteu desmembrado pelas bacantes. Zagreu então se torna Dioniso-*Lyseús*, Orfeu é venerado (salvo diferentes interpretações e narratividades do mito) e Penteu finalmente assume que reconhece a divindade de Dioniso, em submissão última, “De tirano prepotente e dominador, passa a seguidor interessado e manso” (Sanchez, 2020, p. 191), de sua falha trágica, o orgulho, passa à despretensão. Assim, como exposto por Lóia (2019), a catábase é a estrutura do mito mais ancestral que é compartilhada e, no contexto, também usada por Eurípides.

Outra característica mitológica sobre o Dioniso órfico é o nascimento do menino com cornos de touro e a relação do animal com suas metamorfoses, como explica Tarzia (2019, p. 14, grifo do autor) “*Dzagreús* é chamado de o primeiro Dioniso, era comumente representado como touro ou como o deus infante, menino, filho de Zeus e Perséfone, sempre protegido pelos curetes”, então

Por ordem de Hera, os titãs capturaram Dionísio, filho recém-nascido de Zeus, uma criança dotada de chifres, coroada com serpentes, e, apesar de suas *transformações*, eles o reduziram a pedaços, os quais ferveram numa caldeira enquanto uma romã brotava do solo onde havia caído seu sangue. (Graves, 2018, p. 168, grifo nosso)

Como antes já citado, Dioniso é apresentado a Penteu em sua verdadeira face em um dos momentos cruciais da peça, quando o aristocrata em loucura revela:

Penteu

Tenho a impressão de ver dois sóis e duas Tebas
com suas sete portas. Tu, que me conduzes,
agora te assemelhas a um touro bravo,
pois aos meus olhos aparecem grandes chifres
em tua frente. Eras antes uma fera?
Vejo-te como se fosses de fato um touro. (Eurípides, 2005, p. 246)

O touro, como anteriormente mostrado, é intimamente ligado as faces arcaicas de Dioniso, fazendo então esta característica agrária uma lembrança significativa para a peça, pois, ao ver este deus agrário, ctônico, antigo, Penteu é absorto por um reconhecimento do deus em Dioniso (já que antes estava disfarçado de um sacerdote do culto), ele está face a face com o Outro, com um deus antiquíssimo. Então, esta face de Zagreu, identificado como touro, “[...] teria conexão com as manifestações animais de Dioniso, que melhor representam esse aspecto de vítima sacrificial” (Tarzia, 2019, p. 14) e inspira a experiência religiosa do desmembramento e sua relação maior com um êxtase mortal, mas também de rendição e renovação de uma ordem. Quando o bode é sacrificado na cerimônia religiosa teatral, a ordem é recuperada, já que “O teatro se assemelha a um ritual com roupas e máscaras especiais, que poderiam remeter a espécies de ritos iniciáticos, como aqueles a que foi submetido o pequeno Zagreu, ou primeiro Dioniso” (Sanchez, 2020, p. 192).

Podemos pensar que esse desmembramento de Penteu, apesar de consequência de sua imprudência, tal qual Orfeu também antes o foi, é o ponto-chave, a catástrofe, o caos e a renovação, que reestabelece a ordem cósmica³, antes perturbada com o não reconhecimento do deus como filho de Zeus. Pois, Penteu

Assoberbado, este baixa leis absurdas, tal qual a proibição do culto a Dioniso – para não perder o trono, e não por considerar os ritos fonte de imoralidade, como afirma até ser *desmascarado* e conduzido pelo deus. Em outras palavras, rejeita Dioniso por acreditar nele, e não por não acreditar, o que nos remete ao estudo de Mircea Eliade (1972, p. 43), segundo o qual a chegada de um novo rei poderia estar relacionada a um período de caos e de renovação. (Sanchez, 2020, p. 188, grifo do autor)

Para além do desmembramento e dos cornos, Dioniso também é referenciado como “grande caçador” durante a peça. Eurípidés frisa este nome duas vezes, pela boca das bacantes (Coro e Agave) ao confirmarem a destreza de Dioniso para uma violência perseguida, uma caça. Não por usar as próprias mãos mas pelo seu poder, transformando as bacantes em caçadoras, neste jogo em que o caçador (Penteu, que persegue as bacantes) se torna o caçado (Dioniso, que dá força às bacantes)

Agave
Diôniso, um *hábil caçador*,
pôs na pista da fera suas Mênades.

³ Vale ressaltar que esta ordem cósmica não é a ordem social de Tebas que Penteu defende durante a tragédia, uma ordem sexista e social, como exprime Sanchez (2020).

Coro

Ele é um *grande caçador*, um mestre. (Eurípides, 2005, p. 260, grifo nosso)

E prossegue Agave, embebida em loucura, sem saber que no lugar da cabeça de um leão segurava a cabeça de seu filho:

Como a senilidade torna o humor amargo
e tristes os contatos! Ah! *Se Penteu fosse
bom caçador, tão valoroso quanto eu mesma,
acompanhando sempre seus jovens amigos
nas correrias em perseguição às eras!
Mas ele sabe apenas lutar contra os deuses!
É hora de adverti-lo. Ordena-lhe, meu pai,
que venha até aqui, diante de meus olhos,
para ser testemunha de minha ventura!* (Eurípides, 2005, p. 263, grifo
nosso)

As perseguições violentas (as caças) são frequentes no mito de Dioniso, como mostrado, foi perseguido por Hera, pelos Titãs, fugindo como leão, cabrito e touro (Brandão, 1987; Grimal, 2005; Graves, 2018), também importunado por Licurso (Brandão, 1987). Então, “Diga-se, logo, que a perseguição a Dioniso, sob a perspectiva mítica, faz parte de um rito iniciático e catártico: [...]. O episódio da perseguição aparece em determinados momentos das festas e cerimônias a que o filho de Sêmele presidia” (Brandão, 1987, p. 115-116). Percebemos, então, que as perseguições e correrias têm fundo religioso no contexto dionisiaco, como as bacantes relembram ao correr em direção a Penteu. O que também converge no episódio do esartejamento de Penteu como religioso e purificador/catártico, após a perseguição, através das dádivas de Dioniso-Zagreu. O deus é chamado de grande caçador justamente nos momentos depois da catástrofe, o que reforça esta habilidade: é confirmado como um hábil caçador somente após propriamente caçar Penteu.

Brandão (1987, p. 114-115, grifo do autor) declina que

A etimologia, já familiar aos antigos, do nome de *Zagreu*, como *Grande Caçador*, permanece a mais verossímil como interpretação do nome desta divindade, idêntica ou identificada com o Dioniso antigo da cultura egéia. E se Zagreu, como epíteto, raramente aparece em textos da época clássica, seu nome, todavia, já é atestado desde o século VI a.C. Ésquilo, em fragmentos de algumas de suas peças perdidas, faz de Zagreu o equivalente de Hades ou Plutão, ou mesmo seu filho, mas Eurípides o menciona entre as divindades cultuadas por confrarias religiosas que ele supõe terem existido desde a época de Minos e cujos membros formam o coro de sua tragédia *Os Cretenses*. Esse Grande Caçador é um Caçador noturno: o coro da tragédia citada dá-lhe o epíteto de *nyktipólos*, “noctívago”, o mesmo que empregara Heráclito para designar os seguidores de Dioniso.

Esta relação com a noite também é evidenciada nos embates argumentativos entre Penteu e Dioniso, em que o deus faz reverência e estima as sombras e a noite, o que converge com seus Mistérios acontecendo longe da luz do dia. Como vemos o Coro das mênades narrar:

Vamos enfim juntar nossos pés nus
aos *cortejos noturnos de Diôniso*,
[...]
Mas de repente o *caçador* incita
com gritos a corrida de seus cães;
mais rápidas que as tempestades súbitas
elas saltam ao longo dos riachos
pelas campinas, procurando, aflitas,
bem longe dos homens desnaturados
a paz e a sombra da floresta escura.
Que é ciência, que é glória máxima,
[...] (Eurípides, 2005, p. 244-245, grifo nosso)

E debatem Dioniso e Penteu:

Penteu
Celebram-se esses ritos à noite ou de dia?

Diôniso
Principalmente à noite; as trevas são sagradas.

Penteu
Nessa armadilha cairão nossas mulheres.

Diôniso
O dia também vê ações indecorosas. (Eurípides, 2005, p. 224, grifo nosso)

O que temos do Dioniso com um poder mais próximo de um Hades (ou Plutão) é sua riqueza terrena (ctônica) e sua relação coma catábese durante a peça, já que

Dioniso propriamente não morre, pois que o mesmo renasce do próprio coração. A morte, desse modo, não afeta a imortalidade do filho de Zeus, donde provém, certamente, sua identificação com Osíris o “morto imortal” (Heród. 2,42; Plut. *Ísis e Osíris*, 35, 364 F) e com o imortal deus da morte, Plutão (Heráclito, frag. 15). Destarte, a “morte” de Dioniso nada mais é que uma *catábese* seguida, de imediato, de uma *anábase*. (Brandão, 1987, p. 118, grifo do autor)

E sua riqueza está nesta sua relação entre a terra e a morte, entre o nascer e o renascer, entre os extremos da alegria, como Brandão (1987, p. 135, grifo do autor) ilustra, ao citar sobre o terceiro dia da “festa das flores”, na qual

Soa estranho que, em meio ao regozijo da festa do vinho novo, surjam os mortos e as Queres, veículos de terríveis miasmas. É bom, todavia, não nos esquecermos de que Dioniso, sendo um deus da vegetação, como Deméter e Perséfone, dele depende também a próxima colheita. O *hieròs gámos* com a *Basillina*, no dia anterior, e a panspermia têm toda uma conotação

de fertilidade. Além do mais, os mortos (já que as sementes são sepultadas no seio da terra) e as forças ctônicas governam a fertilidade e as riquezas, de que, aliás, são os distribuidores. Não é por metáfora que o senhor do reino dos mortos se chamava *Plutão*, o rico por excelência, o qual, como se mostrou, é uma deformação de *Pluto*, a 'própria riqueza'. Num tratado, atribuído ao grande médico Hipócrates, lê-se: 'É dos mortos que nos vêm os alimentos, os crescimentos e os germes'. Os mortos sobem a este mundo em busca dos agradecimentos e dos sacrifícios (frutos, cereais, animais...) daquilo que eles mesmos proporcionaram aos vivos.

Mas o Hades só é citado, em especial, quando Dioniso, dirigindo-se ao Coro, explica que condena o rei

[...]
 Mas devo ir até onde Penteu está
 para ajustar as roupas que ele vai usar
quando descer ao Hades, morto pela mãe.
 [...] (Eurípides, 2005, p. 244, grifo nosso)

E essa sua ligação com os mortos também é reforçada pela ilusão fantasmagórica que o deus manifesta no meio do pátio (Eurípides, 2005, p. 232). Milena Tarzia (2019, p. 115, grifo do autor) comenta a relação de Dioniso, Hades e Zagreu com a força ctônica, usando como exemplo as lâminas de Pelina (possivelmente uma das referências mais antigas do mito), onde

O trecho que aparece nas duas lâminas em que consta a orientação '*diga a Perséfone que o próprio Bacchos te libertou*' é interpretado, pelos autores, como a indicação de um Dioniso ctônico, subterrâneo, que ao lado de sua mãe, Rainha dos infernos, autoriza o traslado das almas ao outro mundo. Esse Dioniso que liberta é o Dioniso dos órficos, é Dioniso-Zagreu, é Dionioso Bacchos – que, uma vez tendo sido sacrificado e renascido, agora guia e cuida daqueles que também poderão renascer. O Dioniso Lysios é aquele que rompe com o ciclo de dolorosos pesares, que liberta da necessidade de reencarnação, conduzindo os seus a um único caminho triunfal, o *verdadeiro* renascimento

Sendo assim, percebe-se que o Dioniso-Zagreu de Eurípides se apresenta como arcaico, ctônico, noturno e caçador; capaz de milagres sacrificais e libertadores, renovação, riquezas e imortalidade. Pode-se afirmar que Eurípides integra o Zagreu de forma profunda, subterrânea, na atmosfera religiosa dionisíaca da peça.

Zagreu ainda proporciona uma relação importante do personagem Dioniso com o oriente e o considerado bárbaro na peça. Como explorado por Lóia (2019), o Dioniso-Zagreu e sua relação com a morte e com o que vem da terra, é um dos pontos principais que ligam uma tradição oriental e a tradição ocidental dos mitos gregos, já que

As descidas aos infernos constituem o privilégio de alguns deuses, como Perséfone, Dioniso, Inanna-Ishtar, Ísis e Osiris, ou semi-deuses como

Hercules e Orfeu, aos quais não se punha o problema da dualidade alma e do corpo e, por isso, também não se lhes afigurava problemática a possibilidade ou impossibilidade de, enquanto viventes, transporem os limites da vida e da morte. (Lóia, 2019, p. 123)

E complementa adiante

[...]: uma divindade que morre e que, ao morrer empreende a primeira viagem ao reino dos mortos e se transforma, ela própria nesse reino. Assim o é com Deméter, Osíris e Inanna-Isthar, mas também em outras tradições tão dispersas como as que são relatadas na Indonésia, na África ou na América do Sul, onde encontramos o mesmo tipo de registos; e é também o mesmo substrato que verificamos nos diferentes elementos mítico-rituais do politeísmo oriental, contendo sempre dois aspetos contra-polares – urânico e ctónico – da mesma divindade. (Lóia, 2019, p. 123)

O aspecto urânico se destaca em especial na faceta e no nome geral de Dioniso na peça, aquele portador da luz, filho de Zeus, triunfante aos céus, e Zagreu embebe todo esse personagem com o clima especialmente ctónico, com o substrato politeísta e sincrético oriental. Dioniso é sim, ambos ao mesmo tempo, é Dioniso-Zagreu, mas também todas suas outras facetas. Trabulsi (2004) afirma que Baco (Osíris) é um deus egípcio, e que esta divindade, com suas variações, é celebrada em Bizâncio, Esmirna e na Ática, e que para os egípcios, Dioniso e Deméter são os que dominam o Hades.

Milena Tarzia (2019, p. 116, grifo do autor) destaca que Eurípedes em sua peça *Cretenses*, equipara Dioniso a Zagreu, e salienta as raízes mitológicas cretenses que teriam inspirado o autor

Além da associação de Dioniso ao epíteto de Zagreu, filho de Zeus e Perséfone relatada por Calímaco e do comentário de Diódoro sobre o conteúdo órfico desta passagem, neste coro dos Cretenses, Porfírio (século III EC) explica que Eurípedes teria retirado suas ideias de uma tradição antiga da ilha de Creta, em que o status de *bacchos* era concedido ao iniciado nos mistérios de Zeus Idaios, *Meter Oreia* e Zagreu. Essa tríade equivaleria àquela de Zeus, *Mater Rea* e Dioniso *Baccheus Omóphagos*, das Bacantes. (Tortorelli, 2013, p. 146). A identificação do Zagreu relatado por Eurípedes em *Cretenses* parece ter conexão com o Dioniso que aparece na tabuinha em linear B, de Chania (Creta). A tabuinha atesta que Dioniso já era venerado, não só no continente, mas também na Ilha de Creta e em profunda relação com o culto de Zeus. Na tabuinha de Pilos, também se verifica outra tríade, mas entre Zeus, Hera e Drimios (filho de Zeus), já reconhecido como teônimo de Dioniso. Todas essas interpolações possibilitam evocar o ambiente em que este Dioniso-Zagreu foi cultuado.

Creta que, segundo Lóia (2019), é um dos berços desta ligação entre o Oriente e Ocidente, na época pré-helênica, conectando os aspectos ctónicos de, por exemplo, Osíris, que também é desmembrado como Zagreu e tem a ligação com a catábase e

imortalidade. Pensamos também nos cultos orientais e egípcios a uma Grande Deusa Mãe que

[...] é integrada nos cultos tribais, como origem de tudo quando existe – é uma deusa da fecundidade: deusa da terra, simbolizada na serpente; deusa do céu, adorada como ave; da vegetação, representada pela “árvore da vida”; e deusa do amor da morte, bem como da guerra. (Lóia, 2019, p. 121)

Credos que se assemelham bastante aos cultos da Mãe Reia, avó de Dioniso, que o instruiu aos Mistérios, assim como os de Deméter, e que ambas teriam a relação com a terra, a grande nutriz. Refletindo,

[...] podemos afirmar que se verificam as mesmas características de uma religião cosmobiológica primitiva em todo o mundo mediterrâneo que, tendo origem na Mesopotâmia, alastrou para Oriente e Ocidente, vindo a fixar-se, do modo que já se pode antever, na forma própria da Religião Grega (Lóia, 2019, p. 122)

Logo, “[...] *Géia* (Deméter), *Réia* e *Hera* não passam de nomes diferentes de uma única deusa, quer dizer, de uma *Grande Mãe*” (Brandão, 1987, p. 157-158, grifo do autor). Contudo, Dioniso (Dioniso-*Lyséus*, Dioniso-Zagreu, Baco, Brômio, etc) e seus cultos herdaram os substratos do Oriente através da religião órfica. Sendo assim, como apontado diversas vezes a influência órfica na peça, não é difícil pensar que essas raízes cretenses e orientais influenciaram o Dioniso construído por Eurípides em *As Bacantes*

3.5 O SINCRETISMO ESCRITO POR EURÍPIDES

Como observado, o deus Dioniso é síntese de diversos elementos culturais e narrativas, e o personagem correspondente em *As Bacantes* tenta seguir essa característica tão relevante do deus. Neste sentido, percebemos que Baco na peça não se satisfaz com apenas uma de suas qualidades ou facetas, mas que sua complexidade é totalmente relevante para exprimir a diversidade que Eurípides perpassa pelo personagem. Dioniso não se limita a ser o “deus do vinho e das orgias”, ao contrário, se aproxima do que Vernant (2006, p. 6) aponta sobre o mito e a religião na Grécia antiga, ele “[...] reúne uma pluralidade de ‘efeitos’, para nós completamente díspares, mas que o grego relaciona entre si porque vê neles a expressão de um mesmo poder exercendo-se nos mais diversos domínios”.

Não expondo aqui, claro, que Eurípides era afirmativamente um religioso, como já comentara o próprio Lesky (1996), podemos enxergar *Bacantes* a partir do caráter sofista. O ponto é que Eurípides era, obviamente, embebido pelas tradições culturais-religiosas da Grécia do século V a.C., e com sua vivência na Macedônia ao fim da vida, seu conhecimento e interação com o Baco, Zagreu, Dioniso, através do menadismo, o deu repertório e vivência para construir um personagem singular e de uma liberdade interpretativa expansiva, como os limites bem exemplificados por Vernant (2006, p. 25) tratando de Calímaco:

Um autor como Calímaco, quando, na época helenística, retoma um tema lendário para apresentar dele uma nova versão, não está livre para modificar à vontade os elementos desse tema e para recompor-lhe o roteiro a seu bel-prazer. Ele se inscreve numa tradição; quer se amolde a ela com exatidão, quer se afaste em algum ponto, é sustentado por ela, apóia-se nela e deve referir-se a ela, pelo menos implicitamente, se quiser que sua narrativa seja entendida pelo público. Louis Gernet já o assinalou: mesmo quando parece inventar tudo, o narrador trabalha respeitando a linha de uma 'imaginação lendária' que tem seu modo de funcionamento' suas necessidades internas, sua coerência.

Já que, “Essas narrativas, esses *mythoi*, tanto mais familiares quanto foram escutados ao mesmo tempo que se aprendia a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo” (p. 15).

A questão especial em Eurípides, é que na maior parte das tragédias que chegaram até nós não se têm um deus como personagem central da ação (com exceção, por exemplo, de *Prometeu Acorrentado*, com o próprio Prometeu como protagonista, deus pré-olímpico). Para além, os deuses, quando representados, podem aparecer com suas particularidades mais salientes: Apolo da luz e do sol e a vidência de seus sacerdotes, vide Cassandra; Diana e a caça, quando mais, aquela que domina os ventos e impede Agamemnon de partir com seus guerreiros para Troia, como ocorre em *Ifigênia em Áulis*; Prometeu, como protagonista, tem algumas de suas qualidades bem exploradas, como a vidência, o patrono dos humanos e sua teimosia como divindade. Também temos aquelas divindades alegóricas (Commelin, 2011) que geralmente estão bem alinhadas com o que representam, sejam ideias ou qualidades, como a deusa Paz, em *A Paz*, de Aristófanes, ou mesmo a Violência (personagem muda) e a Força em *Prometeu Acorrentado*. O Zeus citado em *As Bacantes* é o Zeus portador da luz, do Éter, assim como seu filho Dioniso. É um deus que está fisicamente distante da ação (já que não há um personagem para ele)

mas, ao mesmo tempo, perto das motivações de grande parte dos personagens, como já explana do anteriormente.

3.5.1 Os elementos culturais alheios e as justaposições da qualidade de deus sincrético

Sendo assim, com o tragediógrafo usando dessa possibilidade expansiva dos *mythoi* e suas tradições para poder criar o prisma dionisíaco da peça, o personagem do deus também nos apresenta como seu sincretismo é moldado, referenciando, em especial, o Oriente, suas paisagens e seus habitantes, aos quais Baco se interliga de forma íntima em suas mitológicas e ajuda a entender as relações interculturais e interlinguísticas comentadas anteriormente por Massimo Canevacci (1996). A Ásia Menor é frequentemente lembrada durante a fala do deus e de suas bacantes, a exemplo da narrativa em seu diálogo inicial:

*Cruzei a Lídia e sua terra aurífera
e as planícies da Frígia e viajei
para os ensolarados planaltos da Pérsia,
e a Bactriana com suas muitas cidades
bem defendidas por muralhas altaneiras,
e a Média, gelada pelo durante o inverno,
e até o extremo da Arábia Feliz,
e toda a Ásia, enfim, cujo limite
são as ondas salgadas, com suas cidades
cercadas por belas muralhas, onde os gregos
se misturaram com diversas raças bárbaras
A primeira cidade grega que visito
é esta aqui. Em muitas regiões distantes
organizei meus coros, implantei meus ritos,
para manifestar-me aos homens como um deus.* (Eurípides, 2005, p. 206,
grifo nosso)

E mais adiante, o Coro comenta:

*Tu, Brômio, deus e filho de deus,
desce, Diôniso, dos altos montes
da Frígia distante para cá,
[...]* (Eurípides, 2005, p. 208, grifo nosso)

Percebemos, desde o princípio do drama, que Baco é ambientado por lugares como a Lídia, Frígia, Pérsia, Bactriana, a Arábia Feliz e toda a Ásia. Regiões essas que são localidades diversas da Ásia Ocidental e Ásia Oriental, onde situamos, na contemporaneidade, a Turquia, Iêmen, Omã, China, entre outros países. Esta aclimação oriental do personagem nos transporta para a ideia de um deus que está expandindo seu reconhecimento não só nas terras dos gregos mas também nos

territórios estrangeiros, em que a população é frequentemente referenciada como bárbara, por suas diversas línguas e variedades linguísticas para além do grego, por suas culturas divergentes dos helênicos e tradições diversificadas. O intercâmbio entre Oriente e Ocidente também é fortalecido em outros momentos da peça e com outras referências ligadas a Baco, desde as vestimentas, modos de se portar e até artefatos, como, mais adiante, Eurípides escreve:

Desse chão impregnado também sobe,
como um vapor, o raro incenso sírio. (Eurípides, 2005, p. 210, grifo nosso)

O adjetivo “raro” nos induz não apenas a pensar na dificuldade de se encontrar tal substância nas terras helênicas, em especial, na Tebas, como também o valor atribuído a esta raridade, que vem junto com Dioniso e a dispersão de seus seguidores. Estes estrangeirismos são carregados e levados pelas pessoas, que abraçam a todos que estão dispostos a se entregar aos novos horizontes, às novas sabedorias. É, também, este tipo de representação que as bacantes asiáticas e Baco dispõem consigo ao entrar em Tebas, em sua diáspora, o que tem tudo a ver com o sincretismo (para a contemporaneidade, podemos pensar em multiculturalismo, também) e a síntese religiosa explorada durante a tragédia e aqui exposta, já que

O sincretismo como sabemos possui muitos aspectos. Josué Tomasini Castro diz que: ‘ao pensar em sincretismo, pode-se pensar em: negociação, interação, confronto, transmissão, mistura, adaptação, assimilação, sondagem, transposição, identificação, simbiose, fusão, amálgama, alienação, dinamismo, confluência, interação, etc.’ (CASTRO, 2006: 29). (Castro, 2006, p. 29 *apud* Ferretti, 2007, p. 5)

Reforçando, Massimo Cannevacchi (1996 *apud* Ferretti, 2007, p. 6) “considera o sincretismo como o lado positivo da diáspora. Afirma que diáspora é mãe do sincretismo”. E entendemos que “Segundo Lévi-Strauss (1976) a diversidade das culturas raramente foi vista como um fenômeno natural, mas como um escândalo e recusar a admitir a diversidade cultural é um fenômeno profundamente enraizado na maioria dos homens” (Strauss, 1976 *apud* Ferretti, 2007, p. 3). Reforçamos, então, ideias que Eurípides constrói durante a tragédia: a interação de povos e suas culturas diferentes geram conflitos, porém, para aqueles que abraçam essas diferenças, são abençoados com as singularidades e sabedorias de cada povo.

Podemos indagar que o Baco escrito por Eurípides é como uma personificação do sincretismo e da diversidade cultural, é aquele que causa

escândalo e que também traz consigo um fascínio pelo Oriente. Como explica André de Sena em seu artigo “O *Livro das mil e uma noites* e as releituras fantásticas do ocidente” (2013, local 24, grifo do autor),

O personagem Dioniso, de *As bacantes* (406 a.C.), de Eurípides – apenas um dentre os vários exemplos que se poderia enumerar no espectro do mais puro aticismo –, nos serviria de ícone para este precursor fascínio que o médio Oriente suscitou ainda nos tempos clássicos, carnalizando os mistérios e belezas, ora sedutores, ora aterrorizantes, da “ditosa Arábia” (Eurípides, 2004, p. 220). Não à toa, é Dioniso – filho de Zeus, mas educado por ninfas asiáticas – o conhecido potencializador de elementos mágicos e estranhos da fase heroica dos *Hinos homéricos* aos palcos trágicos da era de Péricles, sem contar com sua presença como motivo plástico nos famosos vasos negros de figurinhas vermelhas. A tragédia euripidiana, apesar de propalar a noção de *métron*, de respeito humano às hierarquias divinas, está repleta de acontecimentos que ensaiam a ruptura da propalada verossimilhança associada à mímese aristotélica, veras fantasmagorias que vão do controle telepático do deus em relação ao coro das bacantes, passando pelas sugestões do insólito (terremotos, incêndios, mutações físicas e efeitos óticos que confundem os outros personagens), até o elogio da licantropia.

Todo este envolvimento do deus com o estrangeiro reforça as afirmações sobre o deus, que em seu culto não há discriminações (v. 266) e que é dado a outras divindades (v. 372). Porém, um dos momentos cruciais para percebemos Dioniso como uma personificação literária do sincretismo que envolve Tebas é quando o próprio Penteu, numa figura de resistente, interroga Dioniso. E o deus calmamente nos expõe a amplitude de interpretações carregadas em si, se referindo como o Outro:

Penteu

Se viste mesmo o deus, qual é a sua aparência?

Diôniso

A que lhe apraz; além disso, nada direi. (Eurípides, 2005, p. 223, grifo nosso)

Dioniso, ao admitir suas diversas máscaras, suas diversas aparências, expõe as potências divinas diversas que pode oferecer, e o mais importante, está disposto a mostrar aquela que agrada. Não só com Peteu existe esta possibilidade, mas com todos aqueles dispostos a reconhecer Dioniso e suas pluralidades, cada uma invocada pela necessidade de cada homem.

4. CONCLUSÃO

Contudo, após discorrermos sobre a síntese mitológica que Eurípides constrói Dioniso, e conseqüentemente sua qualidade de deus sincrético, podemos perceber duas direções do personagem. O deus Dioniso da tragédia *As Bacantes* pode ser pensado em dois grandes dinamismos em suas ações durante a peça que interferem nas impressões dos outros personagens, o primeiro, de deus filho de Zeus, portador da luz e ligado ao Éter, resumidamente, o Dioniso-*Lyseús*, que está mais orientado para as interpretações do Dioniso do século V: jovem, sem os pelos faciais, com a narratividade de origem focada no seu nascimento por Sêmele, sua criação pelas ninfas, a expedição ao Oriente e sua chegada em Tebas. É frequentemente associado ao vinho, ao amor, à sua aparência efeminada, à vitalidade, à loucura, é *Gynaimanês* (Trabulsi, 2004). Em especial, é este deus que aparece suspenso ao final da peça e dita os destinos dos personagens, é ele que se associa mais fortemente com o próprio nome “Dioniso”, entre os vários nomes da divindade, e o que utiliza de forma dependente o nome de Zeus em seu argumento de ser “deus filho de deus”, contendo as características urânicas. É a dinâmica mais saliente durante a peça.

O segundo dinamismo que percebemos é o de “Brômio” e Zagreu, que urra e é submerso, ligado às manifestações reveladoras da divindade, com chifres de touro, fecundante, deus da árvore e dos bosques, muitas vezes ameaçador, deus das festas e algazarra, deus ctônico, da terra, com suas ligações com o Hades e ao desmembramento. Baco e Iaco interligam-se entre estes dois dinamismos, pois, como podemos ver, são frequentemente interligados às origens de Dioniso-*Lyseús* e do Zagreu, às orgias, êxtase e entusiasmo, como também as qualidades de iniciador aos Mistérios Eleusinos. Dioniso, então, une e faz parte dos extremos: a terra e o céu, através do éter, do elemento ígneo e úmido. Como mostra uma de suas epifanias durante a tragédia:

Mensageiro 2

[...]

– Diôniso, sem qualquer dúvida – gritou:
 “Entrego-vos, filhas queridas, este homem
 que ri de vós, de mim e de meus sacros ritos.
 Agora é vossa vez! Agi! Vingai-vos dele!”

*Enquanto ele falava uma chama divina
 brilhou a certa altura unindo a terra ao céu.* (Eurípides, 2005, p. 254, grifo
 nosso)

Percebemos então, que Eurípides reforça a todo momento as dualidades e paradoxos de Baco, metamorfoseando as significações do personagem durante a tragédia, fazendo com que nós, os espectadores, sejamos seduzidos também por este estrangeiro que nos convida ao seu universo, isto é, a tragédia. Sendo o mito a matéria-prima da tragédia (Brandão, 2022), Eurípides utiliza dessas narratividades dionisiacas de maneira a alcançar uma primazia artística que permita trazer um Dioniso tão próximo e complexo como o homem. Pois, podemos encontrar em nós o Dioniso, Penteu, Cadmo, as Bacantes, e até a própria Tebas. Não é à toa que esta obra que discutida através de todos esses parágrafos ainda nos serve como um grande portão de entrada para um universo muito encantador e amplo: a história, a cultura, a religião, as artes, as contradições, os deuses e, claro, o humano.

É como Sófocles (1991, p. 210 *apud* Rohden, 2009, p. 32) nos alerta, pela boca do Coro em *Antígona*: “[...] há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem [...]”. Dioniso se entrega a essas contradições e liberdade, ele é representado como muitos em um, como nós. É disfarçado de sacerdote, de humano, e é deus, é ator e espectador, assiste e participa a todo momento. O que faz o espectador ser atingido e mudar, nos transformamos junto ao personagem no decorrer da ação, pois “Somente nos conhecendo podemos nos livrar dos autoritarismos e da dependência de nossas crenças e convicções pessoais” (Rohden, 2009, p. 24), já que “Assistir quer dizer participar” (Rohden, 2009, p. 25). Dioniso é contraditório a partir da coerência artística de Eurípides, é o paradoxo de sempre. É certo que “Até mesmo nas variações às quais se presta, um mito obedece a limitações coletivas bastante estritas” (Vernant, 2006, p. 25), e é isso que o tragediógrafo faz com maestria.

Dioniso, em *As Bacantes*, é como uma representação do abstrato sincretismo, que aglutina as fés dos humanos e os fascínios de cada canto da terra e se unem em diversas tradições, nos deuses, nas ideias e no entendimento de mundo. Dioniso é o deus ático como o egípcio, é o que espalha suas dádivas para todos os povos que o aceitam livremente, pois ele preza pela liberdade dos espíritos. Este personagem é o dinamismo personificado nos diálogos euripidianos. O sincretismo dá base para uma das questões notadas como a alma d’*As Bacantes*, a catábase como estrutura principal do mito e da peça, que só é possível pois a representação deste Dioniso é sincrética, ou seja, Zagreu e seu desmembramento é referenciado,

assim como Brômio (“Évio”), Iaco e Baco. E através do mito cretense, o mito da ilha que interliga África, Ásia e Europa, e abastece o mito com as diversas culturas que fizeram fundir o filho de Perséfone com o filho de Sêmele. A catábase alimenta a estrutura teatral, que se com Zagreu e Orfeu foi determinante para uma grande mudança, com Penteu a catástrofe é agente restaurador ao mesmo tempo agente de mudança, catarse.

É claro que, apesar de o trabalho tentar abranger o máximo dessas ramificações mitológicas, é mais do que possível as novas pesquisas, novos olhares e uma expansão sobre essas variedades e sobre o sincretismo dentro da peça. Pois, trabalhar com o passado sempre deixa questões imprecisas, em aberto, que rendem olhares cada vez mais aguçados e curiosos. O próprio Eurípides assume, através da fala de Tirésias, que há dificuldade em entender ou subtrair todas as narratividades de origem de Dioniso, e que tendemos a tomar para nós as histórias mais difundidas. Ainda, reforça um discurso sincrético da figura dionisíaca.

Tirésias

[...]

A circunstância de o deus ter sido um refém nas mãos de Hera, embora só em aparência, foi a origem da versão mais divulgada. (Eurípides, 2005, p. 216)

Sabemos, como citado anteriormente, que buscar uma visão de mundo delimitada durante a obra não seria possível, pois a natureza humana é diversa. Os esforços, então, de separar ou classificar, são para maior entendimento dessas visões de mundo desenvolvida durante a obra, uma pluralidade em um todo coerente. Apesar da distância histórica, esperamos que com este estudo Dioniso e Eurípides se aproximem cada vez mais da realidade dos leitores e que as tragédias os transformem de forma cada vez mais plural e assumam as diversidades da vida, assim como o deus.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**: Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2022.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CARVALHO, Sílvia Maria Schmuziger de. Dioniso. *In*: RIBEIRO JR., Wilson Alves (org.). **Hinos Homéricos**: tradução, notas e estudos. Tradução: Edvanda Bonavina da Rosa *et al.* São Paulo: Editora UNESP, p. 342-346, 2010.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes**. 5. ed. Tradução: Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FERRETTI, Sergio. Multiculturalismo e sincretismo. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIA DA RELIGIÃO, 1., 2007, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: UCG, p. 1-10, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufma.br/jspui/handle/1/183>. Acesso em 29 de jan. de 2024.

FERRETTI, Sergio. Sincretismo e hibridismo na cultura popular. **Revista Pós Ciências Sociais**, [s. l.], v. 11, n. 21, p. 15-34, set. 2014. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/2867>. Acesso em: 31 jan. 2024.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**: volume 1. 2. ed. Tradução: Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5. ed. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

KERÉNYI, Karl. **A mitologia dos gregos Vol. I**: a história dos deuses e dos homens. Tradução: Octávio Mendes Cajado. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

KURY, Mario da Gama. Introdução. *In*: EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes**. 5. ed. Tradução: Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 3. ed. Tradução: Jacó Guinsburg *et al.* São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1996.

LIRA, David Pessoa de. O Mito de Θεύθ [Theuth]: Estudos Mitopoiéticos do Diálogo Platônico de Phædrus 274c-275b. **Eutomia**, Recife, v. 1, n. 16., p. 22-45, dez. 2015.

Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/2049>. Acesso em: 25 jan. 2024.

LÓIA, Luís. Senão Orfeu o Orfismo como ponte entre o Ocidente e o Oriente. *In*: NATÁRIO, Maria Celeste *et al.* (org.). **Portugal–Goa: os Orientes e os Ocidentes: The East (s) and the West (s)**. Porto: Universidade do Porto; Instituto de Filosofia, p. 117-125, 2019. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/124482>. Acesso em: 26 fev. 2024.

LOURENÇO, Frederico. **Grécia Revisitada: ensaios sobre cultura grega**. 3. ed. Lisboa: Livros Cotovia Lda., 2004.

MAFRA, Johnny José. **Cultura Clássica Grega e Latina: Temas fundadores da literatura ocidental**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2010.

MARQUES, José Manuel Gonçalves. **Dioniso, entre cena e mito**. 2010. Dissertação (Mestrado em História e Cultura das Religiões) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/2040>. Acesso em: 27 mai. 2024.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. Os hinos homéricos. *In*: RIBEIRO JR., Wilson Alves (org.). **Hinos Homéricos: tradução, notas e estudos**. Tradução: Edvanda Bonavina da Rosa *et al.* São Paulo: Editora UNESP, p. 39-93, 2010.

ROHDEN, Luiz. A tragédia grega e nós: um jogo hermenêutico. *In*: AZAMBUJA, Celso Cândido de *et al.* (org.). **Os gregos e nós [em homenagem a José Nedel]**. São Leopoldo: Editora Unisinos, p. 13-33, 2009.

SANCHEZ, Tatiana Bernacci. O sagrado n'As bacantes de Eurípides. **InterFaces**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 185-195, julh./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/30108>. Acesso em: 24 fev. de 2024.

SENA, André de. O Livro das mil e uma noites e as releituras fantásticas do Ocidente. *In*: SENA, André de (org.). **Literatura fantástica e orientalismo**. Recife: Ed. Universitária da CEPE, 2013. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/book/481>. Acesso em: 26 dez. de 2024.

TARZIA, Milena. **O orfismo e a representação mítica de Dioniso-Zagreu na Grécia Clássica: uma análise historiográfica**. 2019. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/191287>. Acesso em: 18 set. 2023.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Tradução: José Antonio Dabdab Trabulsi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução: Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIEIRA, Trajano. Introdução. *In*: VIEIRA, Trajano. **As bacantes de Eurípides**. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, p. 17-47, 2003.