

*O grupo político por trás da produção teatral: uma análise de discurso de As Bacantes de Eurípides**

DOLORES PUGA ALVES DE SOUSA**
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Resumo: Este artigo propõe uma análise de discurso da tragédia *As Bacantes* (*Bakxai*) de Eurípides (406/5 a.C.) aliada aos conceitos de Eni Orlandi (2001) e em diálogo com as ideias historiográficas de Carlo Ginzburg (1989) sobre os sinais reveladores de sentido para suscitar a presença de um grupo político no financiamento da produção desta obra levada a público em Atenas de finais do século V. Concilia estudos de Paul Foucart (1904), Richard Seaford (2006), Leandro Barbosa (2012), Courtney Friesen (2015) e Eric Csapo (2008) para avaliar a peça e o deus Dioniso presente na mesma, além de estudos do contexto histórico tais quais de Luis Fernando D'ajello (2014) e da obra *Helênicas* de Xenofonte.

Palavras-chave: *As Bacantes*; Grupo político; Disputa política.

Abstract: This article proposes a discourse analysis of the tragedy *Bacchae* (*Bakxai*) of Euripides (406/5 b.C.) allied to the Eni Orlandi's concepts (2001) and in dialogue with the historiographical ideas of Carlo Ginzburg (1989) on the signs revelators of meaning to raise the presence of a political group in financing the production of this work carried out in Athens at the end of the fifth century. Conciliates studies of Paul Foucart (1904), Richard Seaford (2006), Leandro Barbosa (2012), Courtney Friesen (2015) and Eric Csapo (2008) to evaluate the play and the god Dionysus presents in it, as well as studies of the historical context such as Luis Fernando D'ajello (2014) and the Xenophon's work *Hellenica*.

Keywords: *Bacchae*; Political group; Political contention.

* Recebido em: 03/09/2017 e aprovado em: 11/10/2017.

** Professora Adjunta do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS / CPCX) e doutoranda em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ / PPGHC). Tese em andamento com finalização em março de 2018 intitulada: "As disputas políticas na arena do teatro ateniense: um estudo comparado das *hetaireias* de Eurípides e de Aristófanes (415-405/4)". E-mail: dolorespuga@gmail.com.

Toda e qualquer obra de arte possui em seu bojo discussões que constituem interesses políticos, mesmo que lance mão de um cabedal temático cujo principal foco sejam crenças, rituais e perspectivas religiosas. Quanto ao teatro grego clássico, essa questão não foge a regra, sobretudo quando se vincula aos interesses políticos de grupos de poder no funcionamento dos festivais de teatro de Atenas.

Nesse ínterim, a partir de uma investigação de análise de discurso da tragédia *As Bacantes* (*Bakxai*) de Eurípides, a pesquisa leva em consideração os interesses por trás da construção das mensagens da obra, as quais vieram a público no festival da Grande Dionísia de 405 a.C. Parte-se do pressuposto da existência de disputas entre grupos políticos ou facções (as chamadas *betaireias* no grego clássico) aliados à figura dos financiadores das peças produzidas e apresentadas nos festivais (os chamados *choregoi* ou *choregos* no singular: tradicionalmente chamado de financiador dos coros). A análise das mensagens de *As Bacantes* vinculada a apontamentos do contexto histórico – a saber, o final dos conflitos do Peloponeso entre Esparta e coligados contra o poderio ateniense e os golpes oligárquicos em Atenas (entre 411 e 404 a.C.), marcados pela aliança dos espartanos com a Pérsia para o apoio de oficiais responsáveis pela derrubada da democracia ateniense – auxiliam na compreensão da *betaireia* responsável pela produção desta peça teatral de Eurípides. Vale ressaltar que após os festivais, os atenienses levavam as discussões sobre o funcionamento dos mesmos bem como as questões litigiosas entre os envolvidos nas produções para debate político em assembleia pública.

A análise de discurso: *sinais* e *pistas* simbólicas da obra dramática

A análise de discurso é um estudo dos sentidos, no entanto, não se confunde com os estudos sobre interpretação e, por isso, distingue-se da hermenêutica. Seu procedimento vai além do simples modelo interpretativo, pois pelo método há a construção de um dispositivo teórico (ORLANDI, 2001, p. 25-26).

Segundo Eni Orlandi (2001, p. 26), “compreender é saber como um objeto simbólico [...] produz sentidos”. No entanto, para isso, concebe a existência de um dispositivo teórico e vários analíticos, uma vez que este último varia conforme aquele que avalia em cada avaliação. O que modifica são as questões que se faz, a natureza do material e a finalidade da análise (ORLANDI, 2001, p. 27). Por isso, a tragédia de Eurípidés é ponderada pela relação social que apresenta nas entrelinhas de seu discurso. Os estudos de Orlandi permitem, assim, a partir do mapeamento da peça teatral proposta, uma sistematização da obra em segmentos, facilitando a percepção de seus detalhes constituintes, bem como aquilo que possa escapar de uma leitura que se reduza apenas às temáticas explícitas.

Dentre os conceitos atribuídos por Orlandi em sua análise de discurso, é possível compreender principalmente: as *condições de produção* da obra, as quais refletirão o contexto imediato e amplo da produção do sujeito, bem como a situação pela qual partiu o sujeito para produzir; sua *memória discursiva*, traduzindo experiências passadas, tradições e aquilo que foi constituído como pensamento coletivo; seu *interdiscurso*, que concilia o que é externo ao texto à sua continuidade interna, dando-lhe coerência própria ao conjunto de formulações feitas, mas esquecidas, que determinam o que se diz sendo o sentido das palavras já determinado por um sentido maior fixado. Também classifica seu *intertexto*, apresentando quais outros textos e autores o documento se refere para pautar seu posicionamento; sua *paráfrase*, identificando aquilo que se repete e que é reforçado na mensagem; e sua *polissemia*, ou, em outras palavras, aquilo que demonstra uma ruptura no padrão de pensamento, uma inovação (ORLANDI, 2001, p. 25-94).¹

Ao se propor como base a análise de discurso, pretende, sobretudo, responder diversos questionamentos acerca do grupo político (ou também chamado *betaireia*) presente na condução da peça teatral de Eurípidés aqui referida a partir de um exame minucioso dessa própria obra. Para tanto,

¹ Os demais conceitos, também retirados da análise de discurso proposta por Eni Orlandi (2001, p. 25-94), também serão referenciados em itálico ao longo do texto para a avaliação de *As Bacantes* de Eurípidés.

vislumbra um diálogo com a perspectiva de Carlo Ginzburg (1989, p. 149) quando este suscita “[...] a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”. A abordagem dos *sinais* e *pistas* presentes na obra dramática auxilia a proposta metodológica da pesquisa no exame das personagens, cenas, simbologias, entre outros fatores.

Eurípides e *As Bacantes*: reflexões sobre o tema

Para compreender a obra *Bakxai* (*As Bacantes*), faz-se necessário abranger perspectivas acerca do autor Eurípides, não para sistematizar uma generalizada fundamentação sobre sua dramaturgia, mas para problematizá-lo como sujeito histórico. O *sujeito locutor* Eurípides nasceu em Salamina e viveu por volta dos anos de 480 a 406 a.C. a maior parte em Atenas e veio a falecer na Macedônia. Não agiu diretamente nos cargos políticos, mas suas peças eram rodeadas de questões políticas. Não era tão popular no período clássico como Ésquilo e Sófocles, mas foi ganhando destaque no século IV, já falecido, devido ao crescimento da procura pelas apresentações de suas peças, inclusive para além da Ática. Dentre suas principais obras que chegaram até nós, destaca-se: *Medeia* (431 a.C.), *Hipólito* (*Hippolytos* – 428 a.C.), *As Troianas* (*Troïades* – 415 a.C.), *As Fenícias* (*Phoinissai* – 411/410 a.C.), e a peça *As Bacantes* (*Bakxai* – 406/405 a.C.) – esta última, objeto da pesquisa, chegando póstuma a público.

O *sujeito interlocutor*, público pelo qual Eurípides dialogou com *As Bacantes*, eram os espectadores heterogêneos do festival da Grande Dionísia; público formado não apenas por cidadãos atenienses de plenos direitos, como por aqueles altos dignitários dos estados aliados de Atenas. O festival fomentava a imagem da hegemonia ateniense aos metecos e estrangeiros. O *material simbólico* pelo qual o poeta trabalhou foi o texto teatral e sobretudo o espaço de circulação do Teatro de Dioniso em Atenas, cuja estrutura física para a presença dos cidadãos atenienses e os demais dividia-se entre *theatron* (espaço do público); *orchestra* (espaço do coro), e *proskenion* (espaço onde atuavam os atores).

Eurípides é um dos tragediógrafos da antiguidade mais conhecidos nos dias atuais. Sua *relação de forças* consiste no fato de que suas obras foram as que mais chegaram até nós, demonstrando o impacto que as temáticas de suas peças repercutiram para os sujeitos históricos que o elegeram ao longo do tempo. Na contemporaneidade, Eurípides é um dos tragediógrafos mais apresentados para o público devido à intensidade de suas personagens. Além disso, *As Bacantes*, apesar de conter uma busca de determinação constante de ideias por parte do rei Penteu em Tebas, apresenta um discurso autoritário na imagem de Dioniso que se demonstra como ser implacável na vingança contra a região que o renegou. Mais ainda, sob o suporte do coro das bacantes, que, com falas incomensuráveis, reforça o discurso principal da obra em versos impositivos.

A *natureza da linguagem* de *As Bacantes* se caracteriza por um texto dramático questionador. Possui traços da discussão religiosa de Tebas e o poderio Persa, conflito entre o rei Penteu e Dioniso, focando, sobretudo, nos rituais estrangeiros e nas atitudes das mulheres em transe. A linguagem se propõe como denúncia. Trabalha, em sua *textualidade*, o espaço de Atenas de fins do século V a.C. a partir da imagem ficcional de Tebas. O texto denuncia a intolerância desta comunidade para com os rituais e a fé dos estrangeiros sob a figura de Dioniso. Constrói uma crítica à aristocracia ateniense e sua tradicionalidade, demonstrando toda a liderança de uma nova oligarquia estrangeira no poder.

Como *objeto do discurso*, Eurípides apresenta a vinda de Dioniso da Ásia Menor – lugar onde triunfou como deus – a Tebas para conseguir reconhecimento dos tebanos, uma vez que era um deus filho de Zeus com Sêmele, princesa da região. Com exceção de Cadmo (o fundador da cidade) e do velho adivinho Tirésias, todo o restante da população de Tebas não reconhece Dioniso como deus, uma vez que não acreditam em sua paternidade, incluindo o rei Penteu. Dioniso, então, hipnotiza todas as mulheres que o rejeitam e as fazem contemplar o coro das bacantes (suas mônades: adoradoras do culto a Dioniso – ou também chamado de Baco – as quais são vistas como “endoidecidas” que dançam em sua honra na obra de Eurípides).

Após a tentativa de prendê-las como também o profeta de Dioniso (que era o próprio deus disfarçado), Penteu se vê também hipnotizado

pela curiosidade de ver os estranhos cultos das bacantes e, por conselho de Dioniso, resolve se travestir de mulher para contemplá-las das montanhas. Então Agave, mãe de Penteu, que, entorpecida pelo deus junto às bacantes, dilacera seu próprio filho, imaginando ser um leão selvagem, e carrega consigo sua cabeça, ostentando sua façanha até a cidade. Cadmo e sua mulher são transformados em “dragões-serpente”, coagidos a lançar chamas contra templos e tumbas gregas, e Agave e suas irmãs são obrigadas a se exilarem de Tebas.

O elemento *desencadeador* de *As Bacantes* se desenvolve no decorrer dos últimos anos do século V a.C., com as transformações advindas dos conflitos do Peloponeso e a ascensão de oligarquias no poder, cuja representação dos metecos (estrangeiros em Atenas) emergentes das atividades comerciais e mercantis e seus valores reflete as disputas de facções políticas em jogo. Eurípidés utiliza uma simbologia diferenciada da figura de Dioniso e de seu culto, em uma concepção mais *orgiástica* do que o antigo Dioniso de Creta (FOUCART, 1904, p. 20-34), este último, uma perspectiva pela qual a Ática e Atenas tiveram contato. Fundamenta-se como questionamento social e demonstração metafórica das mudanças políticas e culturais ocorridas em Atenas ao longo do século V, quando a cidade-estado estava entre busca de alianças e recrudescimento com lutas por conquista de ideias favoráveis à sua perspectiva de democracia nas demais regiões.

Essa diferenciada visão acerca de Dioniso foi um dos elementos introduzidos pelos ritos *thiasos* na Grécia e em Atenas, e as mudanças ocorridas em seus elementos para a mitologia abordada pelos atenienses foram tentativas de uma “helenização”, bem como a aprovação de práticas dos cultos por parte das famílias mais tradicionais. Para Paul Foucart, quando se trata de elementos *thiasos* entre os gregos é preciso enxergá-los para além das cores sombrias da perspectiva construída das sociedades de bacanais, influência de etruscos e das campanhas que introduziram raiva, crimes, deboches e uma ferocidade sensual nas cerimônias greco-orientais que não existiam nos primórdios. De resto, a visão produzida por Eurípidés é, segundo Foucart (1873, p. 163-164), semelhante e pode servir às associações dos grupos políticos formados na Grécia, em outras palavras, pode servir às *betaireias* que se formaram na disputa de domínio em

Atenas nos finais do século V, sobretudo 406/5 a.C., período de criação e apresentação da obra. Para Foucart, devemos aos versos de Eurípides a graça da poesia ao traçar as orgias báquicas dentro dessas novas características que foram sendo suscitadas, que traduziam a disputa por espaço de grupos oligarcas estrangeiros e/ou que os apoiavam na tentativa de determinação e legitimidade.

De acordo com Richard Seaford (2006), aproximadamente no mesmo período de *As Bacantes*, houve evidência de hostilidade e perseguição ateniense a determinados tipos de cultos de origem estrangeira ou que assim se pensava os quais possuíam características de iniciação e busca de êxtase. Havia, segundo o autor, objeções morais quanto à perspectiva de embriaguez e o que se imaginava serem licenças sexuais; o mesmo tipo de objeção de Penteu a Dioniso e suas mênades na obra de Eurípides. Para Seaford (2006, p. 35), a motivação a essa hostilidade se devia a uma busca de controle e um discurso ateniense de *coesão social*, o que, na realidade, refletiria uma tentativa de domínio dos mais tradicionais líderes da cidade-estado ao suscitarem a busca por autoridade simbólica. Segundo Courtney Friesen (2015, p. 55):

Eurípides também explora a distintiva ambiguidade étnica da identidade de Dioniso. Na mitologia e no ritual, ele é consistentemente representado como bárbaro ou estrangeiro na Grécia. [...] Eurípides emprega essa ambiguidade como um meio de explorar a tensão religiosa dentro da Atenas contemporânea, onde, ele nota, poderia ser processado por impiedade em relação à introdução de deuses novos ou estrangeiros. Existem, no entanto, muitos outros “deuses estrangeiros” que foram introduzidos em Atenas durante o século V, frequentemente associados com rituais de êxtase. [...] a desconexão entre a atual prática ateniense da religião dionisíaca e o excesso, violência, e subversão com o qual é retratado na obra *As Bacantes* é em parte o resultado da projeção de Eurípides do caráter percebido dos recém-chegados cultos estrangeiros.

Embora Courtney Friesen aponte a peça como projeção do que o poeta percebe como sendo a maneira em que a sociedade ateniense

tradicional enxerga “recém-chegados cultos estrangeiros”, seria, de fato, uma tradução da obra desse misto de elementos, buscando suscitar, em meio à violência característica exposta, uma determinação e valorização de cultos antigos exteriores à região de Atenas, os quais a cidade-estado e a Ática tiveram contato por meio da reelaboração de outros povos. Segundo Foucart (1904, p. 20-22), a origem do mito de Dioniso se dá na Trácia e na Frígia, mas a maior parte das fontes vem do culto da Trácia. Entre os nativos, Dioniso era chamado de *Sabázio*, e era considerado o deus da vegetação (em sua origem, vegetação da montanha), das árvores frutíferas e do vinho. A orgia noturna na Trácia era feita em lugares altos, prática essencial de adoração. Quando cedeu lugar à ritos estabelecidos, eram admitidas cerimônias de preparação e iniciação.

Nas festas do século V, especialmente as mulheres se envolviam no culto à Dioniso, substituindo as ménades do mito (as bacantes companheiras do deus lendário). Usavam vestidos longos com coroas de hera, um tirso na mão e na outra uma cobra familiarizada. Passavam a noite na montanha e excluía o lado profano; tais como orgias e elementos considerados “selvagens” – o culto oriental abarcava a realização de corridas frenéticas, danças desordenadas, sons de pratos, tambores e flautas frígias. Havia também gritos repetidos de “*evobé*” – chamadas entusiastas ao deus –, movimentos violentos do corpo e especialmente da cabeça. Insensíveis à dor e à fadiga, às vezes se jogavam ao chão, às vezes saltavam. Com apreensões de fúria, pegavam pedaços de animais e comiam a carne sangrenta em delírio de possessão divina (FOUCART, 1904, p. 23-24). Segundo Foucart, *As Bacantes* de Eurípides possuem a imagem da orgia das mulheres da Trácia.

O mito de Dioniso da Trácia se espalhou pela Macedônia e pelo norte da Grécia, como Delfos e Tebas – dois centros religiosos mais importantes, os quais mantiveram o caráter original do deus, com algumas mudanças: a perspectiva de Dioniso como filho de Zeus com Sêmele teria sido uma transformação trácia da figura dionisíaca em Tebas, embora esta região tenha se imortalizado como local de nascimento do deus no mito. Em Delfos, no período clássico, Dioniso teve um lugar importante ao lado de Apolo (no templo deste deus – Parnassus). Na parte frontal do templo

representavam-se mulheres em danças noturnas e o deus Dioniso era o mesmo trácio, com seu cortejo de bacantes (FOUCART, 1904, p. 27; 33).

Dioniso trácio era representado como um deus poderoso, impiedoso em sua vingança. Exatamente o oposto da criança indefesa do mito cretense, perspectiva que definiu as lendas em Delfos, em que Dioniso, havia sido assassinado pelos Titãs e que Zeus havia ordenado para Apolo em Delfos para transportar os restos mutilados do filho para o templo (FOUCART, 1904, p. 29). O sacrifício tinha a intervenção e auxílio de Deméter nas tradições de Creta: recompor o corpo do deus para garantir seu renascimento – uma vez que, em Creta, Dioniso era filho de Deméter e não de Sêmele (FOUCART, 1904, p. 33). Essa relação de Dioniso com a morte e o renascimento (perspectiva desenvolvida em Creta e Delfos), foi mantida nas cerimônias das Antestérias em Atenas. O culto *poliade* ligado à Dioniso possuía características comedidas e oficializadas pela cidade-estado – bem divergentes da representação do culto trácio. Nessas cerimônias atenienses, Dioniso já renascido e crescido, está pronto para desposar-se. Segundo Fábio Vergara Cerqueira (2011, p. 153; 154-155), nas Antestérias, têm-se o envolvimento de homens, mulheres e crianças; e a encenação do casamento dionisíaco conta com a participação do *basileus*, cargo religioso importante em Atenas, arconte esse que deveria pertencer à famílias que descendessem de “heróis fundadores”, ou seja, de representantes da tradicional aristocracia ateniense. Fica elucidado o domínio simbólico *poliade* imposto em detrimento do culto estrangeiro dedicado à figura dionisíaca. De acordo com Foucart (1904, p. 29; 31):

Assim chegamos a dissipar algumas das confusões que deram origem a tendências de unificar os personagens divinos, no longo trabalho de séculos. Houve em Delfos, dois Dionisos separados, e nem um nem o outro é filho de Sêmele. A partir dos pontos mais opostos eles se encontraram aos pés de Parnassus [templo de Apolo em Delfos]. Um deles é o deus trácio no delírio profético, associado com honras a Apolo, ele precedia na posse do oráculo. O outro é o deus morrendo e renascendo, que provisoriamente o chamamos de Dioniso cretense, mas que se reunirá ao culto na Ática

[...]. O deus trácio foi descrito como um homem de barba feita; e o filho de Sêmele era adolescente, uma beleza afeminada, cujo longo cabelo flutuava sobre seus ombros. Este tipo jovem encantava os gregos, sempre apaixonados pela beleza física. Poetas e artistas o popularizaram à vontade. Os mitógrafos gregos admitiram três Dionisos, a participação dos dois mais antigos é bastante baixa; para um, a vinicultura; para outro, a agricultura; nada mais. Todo o resto foi o filho de Zeus e Sêmele.

Embora o mito de Dioniso em Creta tenha o associado com Deméter, havia sido justamente a imagem cretense criada do deus a referência para a Ática e Atenas, mas agora determinando a filiação de Dioniso à Sêmele – lenda que mais se determinou ao longo do tempo, não apenas por Tebas, mas também em obras tais quais a *Teogonia* de Hesíodo: “[...] Sêmele, filha de Cadmo, se juntou a ele [Zeus] em amor e lhe deu um filho esplêndido, Dionísio jubiloso, uma mulher mortal, um filho imortal. E agora ambos são deuses” (Hesíodo, *Theogonia*, 940-942).

As relações com Creta se realizaram com as invasões gregas na região ainda no período Minóico, mas se determinaram quando os Aqueus, cansados de pagar tributos à talassocracia cretense, instituíram o período micênico com a ocupação definitiva de Creta. De acordo com Pierre Lévêque (1967, p. 46): “Cerca de 1.400, Gregos vindos do Peloponeso saquearam os palácios [cretenses] e destruíram o poderio minóico. Contrariamente ao que tinham feito os seus antepassados em 1.700, ocuparam o país: Creta perdeu sua independência e estiolou até ao fim do Minóico Recente, por volta de 1.200”. Provavelmente, esse domínio teria embebido os gregos e a ática da cultura simbólica na figura dionisíaca de Creta² – versão já diferenciada dos rituais orgiásticos da Trácia –, em uma concepção posteriormente apropriada para usos atenienses nos oficiais cultos *poliades*.

² Yidy Páez Casadiegos (2008, p. 169) aponta que evidências epigráficas conduziram a pensar que o contato da Ática com o mito de Dioniso teria sido justamente no século XV a.C., devido às relações com o oriente próximo, assim como Lévêque ao apontar o contato grego com Creta.

Segundo Leandro Mendonça Barbosa (2012, p. 125), o sentido do culto *poliade* a Dioniso em Atenas surge com a ascensão do poder tirânico na figura de Pisístrato como forma de controle do ritual “[...] que antes acontecia longe das cidades e dos olhos do poder”. “Trazendo o culto *cthônico* [referente à terra; à vegetação] de Dioniso para dentro das muralhas da *polis*, Pisístrato obtém uma dupla vantagem: ao mesmo tempo em que transforma esse culto em uma resistência aos antigos ideais aristocráticos, ele também traz para perto de sua regência um culto que não fazia frente ao poder oficial” (BARBOSA, 2012, p. 85). Diferentemente de ter uma relação de crença à Dioniso – como afirma Jacqueline de Romilly (1998, p. 16) acerca do festival de teatro homônimo ao deus –, Pisístrato levou o culto dionisíaco à Atenas sob interesses de poder e disputa com a aristocracia. Embora pareça paradoxal apontar que justamente a aristocracia se determinaria com a oficialidade do culto ateniense, Leandro Barbosa (2012, p. 13) analisa que, desde a época da tirania na região, o dionisismo sofre transformações primordiais para atender interesses políticos das elites, o que significaria pensar que as referências ao culto e suas características vão se modificar conforme conveniências dos grupos de poder, ou *betaireias*, assim como o é no caso de *As Bacantes*, obra que exalta os atributos estrangeiros de Dioniso.

Aos finais do século V, uma obra como essa possui, então, um sentido inverso àquele pregado pelos cultos oficiais atenienses. Suas *relações de sentido* situam questionamentos feitos sob a figura de Dioniso na sociedade de Atenas, e servem para Eurípides como ponto de reflexão aos caminhos escolhidos por Atenas em suas decisões políticas. Vislumbra uma análise crítica à visão social e religiosa tradicional da cidade-estado em sua generalidade, além da dificuldade de encarar mudanças estratégicas. Fomenta a oligarquia estrangeira no poder no jogo da arena política, sobretudo porque suscita, segundo Paul Foucart (1904, p. 20-34), uma construção imaginária de Dioniso advinda da Trácia, totalmente diferente dos rituais tradicionais adquiridos pelos atenienses a partir de Creta. Enfatiza, por meio da “selvageria” dos ritos e ações das bacantes, comportamentos estranhos aos de Atenas.

Assim, Eurípides utiliza como *mecanismo de antecipação* expressões tais como “sabença não é sabedoria” (Eurípides, *Bakxai*, v. 395); “ser sábio o

que é? [...] é impor mãos vencedoras à testa inimiga?” (v. 877-880); “não invejo a ciência” (v. 1005); “reluz, ó *dike* justiceira” (v. 991). São ideias utilizadas por Dioniso disfarçado e pelo coro como questionamento ao público e denotam uma crítica à visão habitual de razão e atitude política em relação aos outros que disputam reconhecimento e poder, considerados indignos e loucos.

Desse modo, a *formação imaginária* da peça suscita a projeção de um imaginário social que reflete positivamente as mudanças culturais e políticas ao criticar o posicionamento arcaico a respeito das antigas normas e condutas sociais para a tomada de decisões, apresentando relação intrínseca com os movimentos políticos ocorridos em Atenas a partir de 411 a.C. – quando Atenas foi tomada pela liderança de 400 cidadãos em meio à crise na perda de algumas batalhas nos conflitos do Peloponeso – e a perspectiva aberta de reconhecimento a uma posição imperiosa mas renovada de uma recente oligarquia no poder.

Nesta obra de Eurípides, é possível conceber, como *interdiscurso*, elementos pontuais da Sofística pelos usos de argumentação e indagações com as falas de autoridade de Dioniso (o “outro”, o “estrangeiro”) contra as perspectivas religiosas tradicionais de Perseu. Para reforçar esse controle da personagem, Eurípides atribui, como *memória discursiva*, registros baseados na história mítica sobre a vida do deus Dioniso, tanto na cultura oral grega, quanto nos escritos.

Para tanto, utiliza-se de frases como as de Dioniso na peça: “Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia, Dioniso. Deu-me a luz Semele cádmia. O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto” (Eurípides, *Bakxai*, v. 1-3) e falas como as do coro: “O raio de Zeus voejando, engravida Semele: em espasmos de um parto imposto, a mãe do ventre prematuro o expulsa e morre sob o golpe do corisco. Então Zeus o recebe um recesso-nascedouro: no fêmur recluso, preso com ágrafos dourados, o oculta de Hera” (Eurípides, *Bakxai*, v. 88-98). Nesse sentido, para o reconhecimento da personagem em Atenas, Eurípides cria um enredo na obra *As Bacantes* construindo legitimidade ao discurso de Dioniso, e, fomentando como *intertexto*, o diálogo entre uma perspectiva mais orgiástica do culto e obras tais quais a *Teogonia* de Hesíodo. Nesse sentido, aliada a uma perspectiva

dionisiaca mais “selvagem”, Eurípides propõe credibilidade para a criação de sua personagem Dioniso ao fornecer informações que condizem com obras que traduzem traços da cultura grega.

Como *paráfrase*, ao longo de toda a obra *As bacantes*, o poeta reforça a crítica ao *nomos* (lei) visto crucialmente como *sophia* (sabedoria). Além disso, sustenta a *physis* (a natureza), na deturpação da lógica democrática da norma social ateniense em contraposição com a “selvageria” ligada à perspectiva de uma nova cultura e deuses, e o termo *eudaimonia*, alegria vivenciada com a divindade.

Como *polissemia*, Eurípides inova ao dar grande importância à mensagem da trama pelo coro, questão não priorizada em suas peças anteriores. Os rituais de cultos estrangeiros, com ênfase no transe e na demonstração de mulheres seminuas em bacanais se apontam como ideia ousada para a época em que a obra foi produzida e levada a público (mesmo que essas partes tenham sido apenas apontadas pela fala do Mensageiro). Como um todo, a obra traduz um apelo a novos olhares socioculturais e políticos. A *materialidade da polissemia* traz a ruptura desta obra de Eurípides em comparação às demais, apresentando uma valorização do coro em detrimento de tragédias tais quais *Medeia* e *Hipólito* (*Hippolytos*), em que a personagem é intensa por si mesma, sem o auxílio dramático aprofundado do coro. Além disso, estas últimas obras igualmente não apresentam uma ampla discussão religiosa ligada, sobretudo, à perspectiva ritualística como em *As Bacantes* – embora na peça *Hipólito*, Afrodite determine o destino do mortal.

Para esmiuçar as questões pertinentes à obra *As Bacantes*, cabe sistematizar algumas cenas, personagens e diálogos. A partir dessa investigação é possível compreender as perspectivas conceituais empregadas em sua análise de discurso. Assim aponta Eurípides:

TIRÉSIAS

Não sofismemos com os demos. Qual
Cronos, a tradição paterna: imêmore.
Inexiste argumento que a destrua,
mesmo se alguém, sutil, recorra à ciência.
“Lá vai, senil, o coro, um velho sem-

vergonha” – alguém dirá – “coroado de hera!”
 Se é velho ou moço quem deva integrar
 o coro, ao deus é igual: congraçamento
é o que deseja, obter honras de todos,
 rejeita distinguir quem o engrandeça
 (Eurípides, *Bakxai*, v. 200-209).

Eurípides apresenta Tírsias como um sábio adivinho que é um dos únicos a compreender Dioniso. Já nas partes iniciais da peça demonstra com aquela personagem que não haverá argumento suficiente contra o deus, mesmo que se recorra à lógica usual. O poeta já situa, assim, o fundamento de toda a peça: o congraçamento a Dioniso. Em contrapartida, configura a defesa contra o deus na figura de Perseu e a maneira como Cadmo é apresentado como louco:

PENTEU
 Fica longe de mim! Vai dionisar-te!
 Não queiras me infectar com tua folia.
 Justiçaarei esse didata-mestre
 de tua loucura. [...]
 Minha mordida, assim doerá bem mais.
À cidade, os demais! Sigam o rastro
 desse alienígena adamado, porta-doença nova à mulher,
 enódoa-leitos.
 Nele metendo as mãos, trazei-o a mim
 amarrado. Que morra apedrejado!
 De fel serão seus bacanais em Tebas!
 (Eurípides, *Bakxai*, v. 343-357).

Nesta parte, Eurípides apresenta as principais ideias contra Dioniso na peça. Além de situar Cadmo, o fundador de Tebas, como insano, por confiar nos ideais dionisíacos. O poeta fomenta, assim, a partir da fala de Penteu, a disputa por um poder até então consolidado pelos valores tradicionais dos habitantes da cidade. Em um constante movimento de contraposições, Eurípides (*Bakxai*, v. 390-395) apresenta também um coro que problematiza a ideia de lucidez, opondo lógica com sabedoria: “CORO - [...] a lucidez, sustêm, mantêm imperturbada a morada. [...] Sabença não é sabedoria [...]”.

Por meio do coro, Eurípides aponta que sensatez não é seguir pela lógica de pensamento costumeiro e tradicional de Tebas, porque isso causa crise e perturbação. Em outras palavras e para além da ficcionalidade, a sabedoria para o poeta é compreender a necessidade de mudanças e, metaforicamente, reconhecimento de uma nova liderança política em Atenas.

Como é possível observar, há um contraponto constante entre àquilo que deve ser compreendido como condutas e normas. De um lado estão os helenos, de outro, os “bárbaros” – estes assim apontados para bem diferenciar os dois lados em disputa na argumentação da peça teatral: “PENTEU – Aqui primeiro, o demo³ introduziste? / DIONISO – Só coreografam essa orgia os bárbaros. / PENTEU – Pois, no pensar, são piores que os helenos. / DIONISO – São melhores: adotam outras normas. [...] A treva é sacra⁴” (Eurípides, *Bakxai*, v. 481-486).

Os apontamentos críticos de Penteu aos rituais estrangeiros denotam superioridade de pensamento por parte dos helenos. Porém, Dioniso como elemento principal da peça situa com objetividade que a verdadeira hierarquia e poder estão nas mãos dos que detêm outras normas e visões. “Os melhores” não são mais pensados como a tradicional aristocracia grega, mas justamente àqueles que trazem outras normas, mesmo sob o aspecto autoritário como as oligarquias, uma vez que, no sentido metafórico, “a treva é sacra”, e trará dias melhores. Além disso, a relação com o “bárbaros”/ estrangeiros pode denotar as relações de políticos atenienses durante os conflitos do Peloponeso, que buscaram o domínio espartano ou persa

³ A palavra traduzida como “demo”, não possui, na peça *As Bacantes*, simplesmente o significado de divindade. O termo utilizado na obra em grego: *daimona*, conduz ao entendimento de “estar sob o domínio de” no caso, domínio de uma divindade, sob o poder de uma perspectiva religiosa. Sobre o assunto, é possível conferir o dicionário do site Perseus referente a esta obra de Eurípides. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em: 05 de fev. 2017.

⁴ O termo traduzido como “sacra”, para explicar que a treva é sagrada, possui, na obra de Eurípides, um sentido de “dignidade” e “honestidade” em grego: *semmotes*, apontado até mesmo como “temor” na versão em inglês do site Perseus. Todos são indicativos de uma determinação positiva, divina, verdadeira e imperativa de obediência para a noite e a escuridão, trevas estas as quais se referem simbolicamente ao oposto das práticas tradicionais religiosas, pensadas dentro da “luz”; da *sophia*, da razão.

como barganha política. Para cristalizar a crítica à tradicionalidade religiosa e política, fundamenta-se, na fala do Mensageiro, uma descrição detalhada dos rituais dionisíacos:

MENSAGEIRO

[...] moças, matronas, virgens insubmissas
soltavam sobre a espádua a cabeleira,
reapertavam os frouxos nós das nébridas
e as peles tachetadas iam cingindo
com serpentes que lhes lambiam a face.
Outras erguam cabritos, feras crias
lupinas, branco leite oferecendo-lhes
as que traziam os seios ainda túrgidos [...].
Ao meu lado saltou Agave e eu dei
um bote, com o intuito de pegá-la,
moita vazia, que o meu corpo ocultara.
Sobregritou: “Cadelas minhas, ágeis,
esses homens nos caçam! Compareçam,
quais hoplitas, vibrando exímios tirsos”.
Nossa fuga preserva-nos a vida
da dilaceração bacante; à mão
nua, atacam novilhas na pastagem.
Puderas ver naquelas mãos a vaca:
mamas repletas, bipartida, muge!
Houve quem o vitelo desmembrasse
(Eurípides, *Bakxai*, v. 694-701; 728-739).

O detalhamento dos rituais apontados pelo mensageiro possui a função de causar estranhamento na lógica tradicional, pois denota loucura pelas mulheres que, mesmo com criação tebana, seguiram os cultos. No entanto, a altivez, a fúria e o poderio daquelas que assim fizeram parte dos rituais demonstra que aqueles que estão do lado das novas condutas, inclusive políticas autoritárias (dentro da metáfora da trama), estariam a salvo; a exemplo da própria mãe do rei de Tebas: Agave. “DIONISO – Persuade-te, Penteu, aprende, eu te sugiro. Escuta o meu conselho. Mesmo maltratado, direi: contra um deus não te armes! Calma! Rumor, o deus, rejeita que removas bacantes das montanhas!” (Eurípides, *Bakxai*, v. 787-791).

Novamente aparece o apelo à sensatez, agora como conselho de Dioniso à Penteu. A localidade das mulheres do coro de bacantes denota uma relação ficcional de Tebas com Atenas, uma vez que esta região encontra-se em meio às montanhas. E Dioniso segue, condenando Penteu:

DIONISO

Mulheres, o homem caiu em nossa rede;
até as bacantes vem, mas Dike, a Justa,
o mata. À ação, Dioniso-deus presente!
Urge puni-lo! Rouba-lhe a razão;
insânia leve infunde: se ajuizado,
não vai querer vestir-se de mulher,
mas quererá, se não tiver bom juízo.
Desejo que os tebanos riam do rei:
conduzo-o pela polis, fêmeoforme,
outrora tão terrível nas ameaças...
Enfeitarei Penteu. Que baixe ao Hades
ínfero, pelas mãos da própria mãe
dilacerado! Saberá que Zeus
gerou à perfeição um deus: Dioniso,
entre terribilíssimo e gentil!
(Eurípides, *Bakxai*, v. 847-861).

Segundo Leandro Barbosa: “Esta cena contém a realzeza ridicularizada pelo poder dionisiaco. Provavelmente Eurípides estava interessado em tecer uma crítica àqueles governantes de Atenas que o hostilizaram” (BARBOSA, 2012, p. 166) – referindo-se ao fato de que Eurípides passou o final de sua vida exilado na Macedônia. É possível observar, nesta sátira ao rei Penteu, uma crítica à tradicional aristocracia ateniense, que não reconhece o poder de uma oligarquia estrangeira na *polis*. Nesta parte, Dioniso acaba estabelecendo que o “juízo” de Penteu seria o único elemento que o salvaria, uma vez que determina sua vingança. Mesmo que o rei de Tebas sinta curiosidade de ver os novos rituais – e para isso necessite se travestir de mulher –, ele não os respeita. A intenção é colocar Penteu humilhado contra a lógica da própria Tebas, impondo o destino de ser morto illogicamente pelas mãos de sua própria mãe. Há então um questionamento do coro, levantando indagações sobre sabedoria, o divino e a lei:

CORO

Ser sábio, o que é?

É transcender o belo prêmio
aos mortais ofertado pelos deuses?

É impor mãos vencedoras
à testa inimiga?

O belo sempre agrada.

Moroso, mas certo,
o poderio divino move-se:
pune o cultor da ignorância,
quem, com louco parecer,
não engrandece o nume.

Sutis,

os deuses ocultam
os passos delongados de Cronos,
e caçam o ímpio.

Cogitar de,

Visar

ao que excede as normas? Não!

Pensar o quanto é forte o demoníaco
custa o mínimo,

bem como o seu valor de lei no tempo extenso,
eterno e conatural à natura

(Eurípides, *Bakxai*, v. 877-896).

As interrogativas do coro novamente pressupõem o que significa sabedoria: lógica ou sensatez. A falta desta sensatez é que determina, na fala do coro de Eurípides, a ignorância. A antiga lei de nada vale e adianta. Apenas observar o que excede as normas tradicionais também não.

Ao final da obra *As Bacantes*, Cadmo sustenta aquilo que seria constituído como resultado do discurso de autoridade de Dioniso em toda a peça. Na metáfora de Eurípides, o poeta parece prever um futuro em que, por falta de lucidez política, Tebas/Atenas estaria condenada a um poderio desvairado do estrangeiro, uma vez que a região não soube compreender os benefícios os quais poderiam ser estabelecidos com as novas normas políticas, mesmo que autoritárias.

CADMO

A voz do oráculo me obriga
 a encabeçar confusa horda barbárica
 contra a Grécia. Eu, dragão-serpente, minha
 mulher conduzirei, Harmonia, serpe-
 dragão, direcionando lanças contra
 templos e tumbas gregas. Não terminam
 os meus males, e não recobrarei
 a paz, nem mesmo quando no Aqueronte.
 [...]

CORO

Muitas formas revestem deuses-demos.
 Muito cumprem à contra-espéra os numes.
 Não vigora o previsto.
 O poro do imprevisto o deus o encontra.
 Este ato assim conclui
 (Eurípides, *Bakxai*, v. 1355-1362; 1388-1392).

À Tebas (metaforizando Atenas), não é dada uma escolha de conduta. No momento em que Penteu e os demais da cidade não se rendem ao reconhecimento do deus, está condenada. A ideia de dominação é assim concebida na obra, preponderância esta que reflete a legitimidade sociopolítica e simbólica pelos quais lutam novos ricos representantes do poder ateniense, os altos dignitários advindos de outras regiões, culturas e perspectivas religiosas, mas que se estabeleceram na cidade.

Segundo Eric Csapo (2008, p. 160), quanto à análise artística das peças antigas, a partir do final do século V a.C. é possível verificar esse apelo na construção de personagens cada vez mais individualizados, em que o coro, embora representasse tradicionalmente o “corpo cívico” democrático, perde cada vez mais sua importância ou modifica sua função cênica – neste último caso, como em *As Bacantes*. De qualquer forma, mesmo com essas mudanças, permanece o discurso oficial democrático da “igualdade”, pois aquilo que é diferente é estigmatizado, como a representação de um coro totalmente diferenciado a exemplo da própria peça *As Bacantes*, em que o coro não representa a “cidade”, mas o “outro”. De acordo com o estudioso, as obras passam a apresentar cada vez mais uma espécie de *realismo social*, com uma linguagem mais próxima da

realidade, diferentemente da “pompa” utilizada por poetas como Ésquilo, por exemplo.

Segundo Csapo, a linguagem das interpretações de Eurípides e Aristófanes nas últimas décadas do século V tendia para o realismo social do discurso comum. Por isso mesmo, sem abordagem nas diferenças sociais e na diversidade da linguagem na *polis*. A estética era de um realismo limitado ao cidadão democrático, cujo “outro” era um estranho, estrangeiro ou até mesmo uma mulher (como no caso do coro das mulheres de *As Bacantes*). Na realidade, a distinção apelava mais para as elites antidemocráticas que equacionaram a diferença cultural entre elite e massa (CSAPO, 2008, p. 168).

Contexto histórico e discussões políticas da Atenas de *As Bacantes*

Quanto à análise estética da obra *Bakxai* (*As Bacantes*), mais que demonstrar rituais estrangeiros ligados à Dioniso, Eurípides traduz, sob a metáfora de Tebas uma democracia e um poderio ateniense esfacelados com o período de fim dos conflitos do Peloponeso e a disputa entre a parte mais tradicional da *polis* dos atenienses, concebida pelos *aristoi* (“os melhores” – famílias aristocráticas) e seus rituais e deuses, e a ascensão de novos ricos, *oligoi* e seus cultos e deuses. Na peça, o coro faz o papel das bacantes, que avisam Penteu que suas atitudes do não reconhecimento do novo deus são errôneas e predizem o estrago que Dioniso fará com Tebas.

Dos conceitos operacionais de *As Bacantes*, é possível destacar *sophon*, aqui traduzida por Trajano Vieira como “sabença” ou “conhecimento/ciência” em contraposição à *sophia*, traduzida por “sabedoria”. Como é possível perceber, Eurípides joga com a questão do conhecimento racional apontando que, ao contrário da tradição que define o “outro” representado como louco, loucura seria se portar contra a sabedoria e lucidez de obedecer aos mandos de Dioniso – sabedoria esta identificada na velhice de Cadmo e do vidente Tíresias que se demonstram a favor do deus desde o início da peça.

Segundo Trajano Vieira (2010, p. 18): “Eurípides, no final da vida, diante de uma Atenas esgotada por mais de duas décadas de guerra contra Esparta, reavalia noções tradicionais da cultura grega, que remontam a Homero, como prudência e piedade religiosa”. O “outro”, representado por Dioniso e as bacantes na peça podem demonstrar essa intolerância quanto à divergência, demonstra insatisfação quanto a um poderio ateniense agora esfacelado e Eurípides fomentando essa dualidade com uma perspectiva realista ao situar as ações sociais perante seus próprios cultos e crenças e os cultos e crenças que vinham dominando a cidade, embora demonstre fantasiosamente o poder do deus na tragédia. De acordo com Eric Csapo (2008, p. 169), o foco renovado na caracterização realista da diferença levou a representação dramática a ficar mais próxima de uma nova elite governante, definida mais pela riqueza que pela descendência, apesar da apropriação de muitos valores e atitudes da aristocracia do início do século V.

Essa perspectiva de avaliação das peças teatrais das últimas décadas do século V feita por Csapo, aliada às análises de discurso e das ações da personagem Dioniso em *As Bacantes*, cujo tom autoritário e vingativo vem construir uma imposição pela sua aceitabilidade, reflete o momento histórico de busca pela determinação de uma oligarquia cujas referências se situam no poder do estrangeiro. Metaforicamente, a obra aponta que não cabe mais à Atenas e à sua parcela social mais tradicional “aceitar de bom grado” um deus e seus rituais externos à *polis*. A linha de total dominação do deus como resultado da tragédia pressupõe os caminhos que levaram o processo histórico de Atenas entre 406/5, os quais resultariam, posteriormente, no golpe de estado de 404 com os chamados trinta tiranos.

Em diálogo com o contexto histórico de finais do século V apresentado como base em abordagens historiográficas tais quais François Chamoux (1983), Florencio Hübñac (1987) e (1989), Donald Kagan (1987) e Luis Fernando Telles D’ajello (2014), além da referência de obras como *Helênicas* (Xenofonte, *Helênicas*, II, 2-3), é possível apontar alguns nomes elucidativos do processo os quais auxiliam na compreensão de plausíveis participações nas produções teatrais desse período. Associado

às discussões sobre as disputas entre os grupos políticos atuantes em Atenas, esses nomes apontam alternativas de *hetaireias* que, embora sem registro formal – pela sua própria característica de existência no rigor do sigilo, uma vez que se caracterizavam por grupos políticos de disputa e sublevação de poder –, podem ter atuado entre 406/5, momentos de criação e apresentação de *As Bacantes*.

Com o fim da Batalha da Arginusa⁵ nos conflitos do Peloponeso em 406 a.C., mesmo após da vitória ateniense, a cidade-estado se encontrava em crise, sobretudo pelo problema que os generais enfrentaram ao não levarem de volta os corpos dos combatentes falecidos que lutaram. O oligarca moderado Terâmenes teria tentado acordo de paz com Esparta na figura do general espartano Lisandro, o que não ocorreu devido às tentativas de resistência ateniense à guerra. Mesmo assim, o final dos conflitos do Peloponeso foi marcado pela Batalha da Ilha de Egospóstamos em 405 a.C., quando os espartanos conseguiram o controle da região do Helesponto⁶ e subjugaram Atenas pela fome.

Todo esse processo para estabelecer a tirania dos Trinta em 404 se deu com a determinação de Esparta, sob liderança de Lisandro, para que o governo fosse direcionado por oligarcas radicais tais como Crítias. A esse ponto, Terâmenes, apesar de ter participado entre os trinta, foi condenado à morte e executado por não concordar, ao menos em discurso, com a radicalidade oligárquica proposta. A questão é que em 406, Esparta já havia refeito alianças com a Pérsia na tentativa de derrotar Atenas e finalizar a guerra. O império persa estava presente na atuação política e lideranças impostas por Lisandro em terras atenienses, sobretudo para se conjecturar do golpe que se fundamentaria em 404.

O período de nova coalizão entre espartanos e a Pérsia demarcaria o momento de criação e produção da peça *As Bacantes*. À semelhança dos rituais trácios – região ainda dominada pelo império persa – Eurípides

⁵ “As Arginusas são pequenas ilhas ao largo de Mitilene, na ilha de Lesbos. Em 406 foram palco de uma duríssima batalha naval opondo a frota ateniense à frota do Peloponeso” (MOSSÉ, 2004, p. 39).

⁶ Helesponto é um estreito localizado a noroeste na atual Turquia.

retrata Dioniso e suas mênades em um teor estranho à Atenas, mas bem característico da perspectiva da determinação estrangeira na cidade-estado nesse momento histórico.

Entre os personagens do período, é bem provável que figuras como Crítias e/ou de sua *betaireia* em 406/5 – como possíveis novos ricos e metecos representantes de Esparta (tais quais Lisandro) e da Pérsia – estivessem por trás do financiamento e produção de *As Bacantes* como *choregoi* no período. Embora as *betaireias* possuam atributos de inconstância, e por isso partam da premissa de que seus integrantes possam vir a alterar para novos grupos conforme a flutuação de seus interesses políticos, é digno de nota que Crítias havia participado da *betaireia* cuja aliança havia muitos metecos, porém sob liderança dos atenienses Andócides e Leógoras em 415 a.C. – conforme delação do próprio Andócides (AURENCHE, 1974, p. 44) referente aos grupos políticos responsáveis por motivos de sublevação de poder com a mutilação das cabeças de Hermes em Atenas (pilares sagrados do deus) e pela paródia aos Mistérios de Elêusis – rito de iniciação no culto às deusas Deméter e Perséfone nesta região da Ática.

Mesmo de família aristocrata, além de tio de Platão (MOSSÉ, 2004, p. 80), Crítias tinha, em 406/5, conspirado alianças com o domínio espartano/Persa, promulgando interesses pela supremacia antidemocrática mesmo às custas da autoridade estrangeira em Atenas. A personagem de Dioniso na peça de Eurípides reflete justamente essa característica do poder estrangeiro na busca impositiva de reconhecimento.

Por essa razão, seria simplista apontar que Eurípides teria se “convertido” aos rituais trácios de Dioniso na velhice durante a feitura da obra *As Bacantes* em sua morada na Macedônia ou que tivesse apenas se “ressentido” com a perseguição que sofria pelo sistema *poliade* e pelos atenienses (BARBOSA, 2012, p. 157-158) – os quais não teriam compreendido seus posicionamentos políticos e não o reconheceram na apresentação de suas peças, obtendo poucas premiações nos festivais teatrais como poeta. Esse apontamento seria simplista não por ser uma perspectiva errônea, mas porque parte do pressuposto de que o teatro se fundamenta apenas pelo autor e sua concepção.

Considerações finais

Para além de simples literatura, a produção teatral de qualquer região e tempo histórico engloba financiadores, diretores (*didaskaloi* – os quais também eram patrocinados pelo *choregos*),⁷ atores e uma gama de indivíduos concernentes à realização do espetáculo. No caso do teatro antigo em Atenas, não se foge à regra, acrescentando o fato da existência de *choregoi* e políticos interessados na produção das obras, nas possíveis premiações e consequências na vida pública. O fato de Eurípides ter vivido sua velhice na Macedônia pode vir a explicar o possível contato de uma ou mais *hetaireias*, as quais, aliadas aos *choregoi* responsáveis pela obra, estariam interessadas na criação do poeta para uma peça teatral que representasse suas ideias de poder para aquele momento crítico de Atenas.

Para elucidar as questões da pesquisa, mesmo sem o registro desses grupos em 406/5, os nomes dos sujeitos históricos apresentados pela historiografia e pela documentação permitem, metodologicamente, cruzar elementos e indícios de suas participações. De acordo com Carlo Ginzburg (1989, p. 156-157), ao criticar a concretude do fazer historiográfico:

A história se manteve como uma ciência social *sui generis*, irremediavelmente ligada ao concreto. Mesmo que o historiador não possa deixar de se referir, explícita ou implicitamente, a séries de fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva assim como os seus códigos expressivos permanecem intrinsecamente individualizantes (mesmo que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira). Nesse sentido, o historiador é comparado ao médico, que utiliza os quadros nosográficos [de descrição das doenças] para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural.

⁷ É possível constatar a possibilidade de contratação de diretores a partir de um discurso de Demóstenes intitulado *Contra Mídias*, no qual ele aponta a presença de um indivíduo denominado Sânio, que teria sido contratado como *didaskalos* por um “poderoso” *choregos* denominado Teozótides (Demóstenes, *Contra Mídias*, XXI, 58-59).

O caráter indireto e conjectural de avaliação dos fatores sociopolíticos em conjunto com a investigação da peça teatral proposta, aliado às possibilidades apresentadas pela teoria de análise do discurso de Eni Orlandi, permite à pesquisa aprofundar as avaliações da obra *As Bacantes* de Eurípides, auxiliando na utilização do método *indiciário* a partir da busca de fragmentos reveladores de sentido. Dessa maneira, por meio da análise teórico-metodológica confluindo período e obra dramática, é possível preencher as lacunas sobre a participação de grupos de disputa e poder políticos dentro das produções teatrais de Atenas em finais do século V. Nessa perspectiva, as assembleias na *Ágora* (realizadas até mesmo após as apresentações teatrais nos festivais) se demarcavam não apenas como lugar para o voto, mas também como uma atmosfera macro do resultado de disputas políticas de micro espaços – tais como os usos de manutenção ou sublevação de poder dentro do teatro a partir dos interesses por trás de suas produções.

O teatro assim pensado é concebido como ferramenta para estratégias de domínio sociopolítico e cultural e não somente como espaço para ritualização do sagrado e mítico dentro dos valores simbólicos da Atenas clássica. Pensar dessa maneira situa o teatro como importante instituição no mundo antigo, sobretudo para o envolvimento de interesses de grupos políticos em disputa e o retira da perspectiva de uma “áurea” apenas de caráter religioso, e por isso, imparcial e divino – uma vez que as obras e os festivais da antiguidade clássica são encarados costumeiramente dentro de estudos no campo das religiosidades e dos rituais.⁸ Aponta-se, assim, o teatro como instrumento de atuação de sujeitos históricos em conflito dentro de um campo de disputas políticas, econômicas e culturais.

⁸ Sobre o assunto é possível conferir obras historiográficas francesas que já se tornaram clássicas dentro dos estudos do teatro antigo, por uma perspectiva estruturalista e generalizante da sociedade grega e pelo viés apenas ritualístico e sagrado do teatro, sem adentrar nos conflitos sociais por trás das produções artísticas: como Jean-Pierre Vernant (1972), de Vernant em conjunto com Pierre Vidal-Naquet (1977), Jacqueline de Romilly (1998) e Claude Mossé (1993).

Referências

Documentação primária

- AURENCHE, Olivier. *Les groupes d'Alcibiade, de Léogoras et de Teucros – remarques sur la vie politique athénienne en 415 avant J.C.* Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- DEMOSTHENES. *Against Midias*. Trans. A. T. Murray. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1939.
- EURÍPIDES. *As Bacantes*. Trad. Trajano Vieira. Edição Bilíngue. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HESIOD. *Theogony*. Trans. Hugh G. Evelyn-White. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1914.
- XENOPHON. *Hellenica*. Trans. Carleton L. Brownson. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1918.

Obras de apoio

- BARBOSA, Leandro Mendonça. *De selvagem a efeminado: as representações de Dioniso no imaginário Ático*. Jundiá: Paco, 2012.
- CASADIEGOS, Yidy Páez. Las Razones del Simposiarca: una Aproximación a los Misterios Dionisiacos. *Eidos*, n. 9, p. 166-197, 2008.
- CHAMOIX, François. *A civilização grega na época arcaica e clássica*. Paris: Les Éditions Arthaud, 1983.
- CSAPO, Eric. Calípides limpando o assoalho: os limites do realismo no estilo clássico de atuação e interpretação. In: EASTERLING, Pat; HALL, Edith (Org.). *Atores gregos e romanos*. São Paulo: Odysseus, 2008, p. 145-169.
- D'AJELLO, Luis Fernando Telles. Atenas em disputa: sobre como os oligarcas formaram os democratas – de 411 a 403 os oligarcas moldam sua oposição. In: *NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade*, ano VII, n. 1, p. 300-323, 2014.

- FRIESEN, Courtney J. P. *Reading Dionysus – Euripides Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015.
- FOUCART, Paul. *Le culte de Dionysos en Attique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos Emblemas Sinais – Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HÜBENĀK, Florencio. La revolución del 404 em Atenas em el contexto de la crisis de decadencia de la polis. *Memorias de Historia Antigua*, n. 8, p. 87-105, 1987.
- _____. La “Mutilacion de los Hermes” como antecedente de la revolucion del 411 a.C. en Atenas. *Memorias de Historia Antigua*, n. 10, p. 7-22, 1989.
- KAGAN, Donald. *The fall of Athenian Empire*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987.
- LÉVÊQUE, Pierre. *A aventura grega*. Lisboa; Rio de Janeiro: Cosmos, 1967.
- MOSSÉ, Claude. *O cidadão na Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. *Dicionário da Civilização Grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2001.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1998.
- SEAFORD, Richard. *Dionysus*. London; New York: Taylor & Francis Group, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- VIEIRA, Trajano. Introdução. In: EURÍPIDES. *As Bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. Edição Bilingue. São Paulo: Perspectiva, 2010.