

Ética, mitologia e teatro na Grécia Antiga

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA*

RESUMO

Depois de fazer um pequeno esboço dos mistérios báquicos, a autora volta-se para a *vexata quaestio* das origens da tragédia na sua relação com o mito e o ritual e fornece um pequeno número de exemplos, no drama grego, da presença de grandes valores éticos e políticos, tais como hospitalidade e democracia.

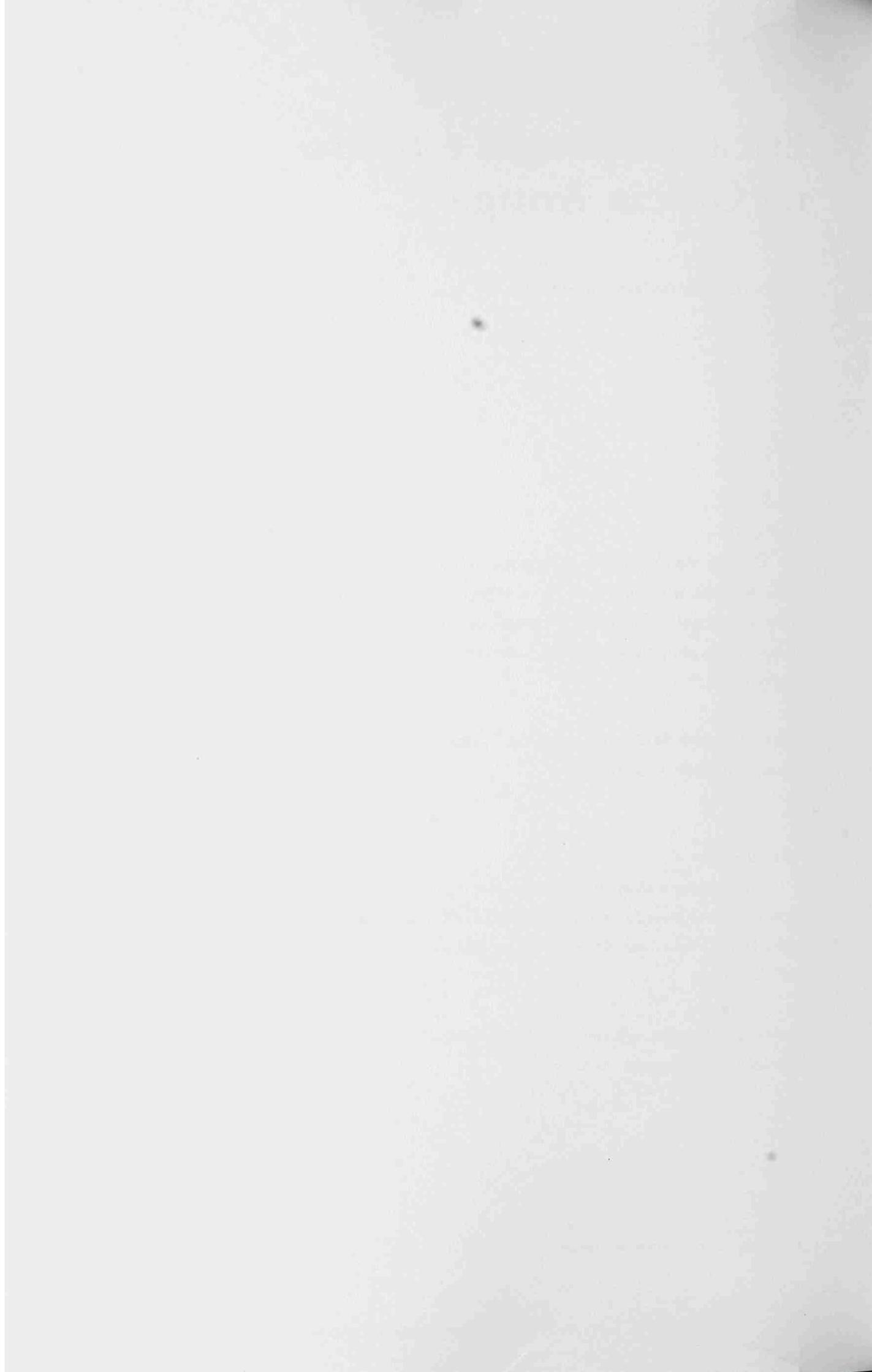
Palavras-chave: Mistérios báquicos – irracional – tragédia grega – mito – ritual – hospitalidade – democracia

ABSTRACT

After giving a short survey in Bacchic mysteries the author turns to the vexed question of the origins of tragedy and its connexion with myth and ritual and gives a few examples of the presence in Greek drama of great ethical and political values, such as hospitality and democracy.

Key-words: Bacchic mysteries – the irrational – Greek tragedy – myth – ritual – hospitality – democracy

* Professora da Universidade de Coimbra.



Uma das divindades mais enigmáticas do panteão grego é Díónisos, deus da fertilidade e da vegetação, especialmente das vinhas, simbolizado pela videira e pela hera. Os seus rituais, os mistérios báquicos, com muito de selvagem e frenético, celebravam-se de dois em dois anos no Inverno, sobre as altas montanhas cobertas de neve: um grupo de mulheres com peles de gamo e tirsos na mão, sobre elas corria (era a chamada ὄρειβασία) e dançava, ao som da música de tamboris, até atingir o delírio, que as levava a apanhar um animal selvagem, a dilacerá-lo (σπαραγμός) e a comê-lo cru (ὠμοφαγία), após o que entravam em êxtase.

A única obra dramática sobre este tema chegada até nós, *As Bacantes* de Eurípides, dá-nos uma ideia desse estado de espírito (vv. 135-150):

Que prazer, nas montanhas, quando se sai das correrias
do tíaso, cair no solo,
vestido com o traje sagrado de pele de gamo,
andar à caça do sangue do bode imolado, da delícia da omofagia,
avançando pelas montanhas frígias, lídias, com Brómio à frente.

Evoé!

Do solo correm rios de leite, rios de vinho,
rios de néctar de abelha.

Segurando, como o fumo
do incenso da Síria, a chama
incandescente da tocha do pinheiro,
no alto do bastão,
o celebrante de Baco instiga-se à corrida
e às danças, sacode as transviadas,
impele-as com seus gritos,
agitando nos ares a sua cabeleira macia.

Que este culto teria vindo da Lídia ou da Frígia, como se sugere no texto, ou da Trácia, pensou-se durante muito tempo. Porém a decifração da escrita denominada Linear B, feita há umas cinco décadas, veio surpreender o mundo culto com a revelação de que, em algumas tabuinhas micénicas do séc. XIII a. C., figurava o nome deste deus, a par de outros. A própria hipótese, que chegou a formular-se, de que teria havido um longo período de olvido e que só mais tarde Diónisos teria sido reintroduzido, também caiu por terra com a descoberta de uma inscrição votiva com o nome desta divindade, num templo da ilha de Ceos, onde esse culto se praticara sem descontinuidade desde o séc. XV a. C.

Por outro lado, à medida que se fazem novas escavações, verifica-se que ele se alargou a ponto de se tornar um dos mais difundidos de todo o mundo grego e romano, do Mar Negro ao Egipto e da Ásia Menor à Itália do Sul, e isso desde o séc. V a. C. ao séc. IV d. C.

Seja como for, há nesta divindade algo de muito diferente do que é habitual no panteão grego, e o carácter orgiástico das celebrações situa o seu culto no âmbito do irracional, bem longe, portanto, do celebrado racionalismo grego, de que Apolo era o paradigma¹. Ficou famosa, a partir da segunda metade do séc. XIX, a teoria de Nietzsche, que traçava a antítese entre o espírito apolíneo e o dionisíaco, numa simplificação de conceitos a que M. Vogel viria a chamar, como é sabido, “um erro genial”.

Muitas teses se desenvolveram neste âmbito, não só porque ele diz respeito a aspectos fundamentais da mente e do comportamento humano, como porque em ligação com ele está uma das mais altas criações da arte de todos os tempos – a tragédia grega².

Não vamos aqui discutir a questão em toda a sua amplitude. Limitar-nos-emos apenas a dizer que as teses a este respeito formuladas se têm sucedido e contraditado ao longo dos últimos decénios, sem que se tenha encontrado uma resposta convincente a esta dúvida: como explicar que um culto de características primitivas, diríamos mesmo selvagens – “Energias Selvagens” é o título de um livro célebre sobre mito e religião do Professor Burkert (2001) - tenha dado origem a uma forma de arte em que, com base em mitos tradicionais, se entrecruzam a poesia, a música, a dança, como modos de celebração de um deus, completamente diversos daquele que referimos primeiro – e isso, a princípio, apenas no território da Ática.

¹ Sobre esta complexa questão, veja-se o celebrado livro de E. R. Dodds (1951).

² Sobre este assunto, veja-se em especial o ensaio, expressivamente intitulado “A show for Dionysus” (Easterling, 1992), p. 36-53.

Começaremos por recordar factos, aliás, bem conhecidos: no mais célebre e conceituado dos oráculos gregos, o de Delfos, chegara-se, quanto às práticas dionisíacas, a uma hábil solução de compromisso, segundo a qual Diónisos era admitido no santuário durante os três meses de Inverno, quando Apolo estava para os Hiperbóreos. Era para aí que Atenas mandava uma delegação, porquanto dentro dos seus muros não se celebravam esses rituais. Em contrapartida, eram nada menos de quatro os festivais que a cidade anualmente levava a efeito em honra de Diónisos: as Antestérias (em Fevereiro), as Leneias (em Janeiro), as Dionísias Rurais (em Dezembro) e as Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias (em Março). Ora, exceptuando o primeiro, em que os rapazes e raparigas celebravam a sua saída da infância, usando uma coroa de flores (donde a designação), se provava o vinho novo e se simbolizava o casamento secreto da mulher do arconte-rei com o deus da fertilidade – exceptuando esse, dizíamos, os outros três comportavam representações teatrais. Por sua vez, o quarto festival era o de instituição mais recente, mas também o mais importante, e aí foi, tanto quanto sabemos, que pelo menos desde que Téspis ganhou o primeiro prémio, c. 554 a. C., principiaram a efectuar-se espectáculos teatrais.

Das cerimónias que constituíam as Grandes Dionísias não vamos ocupar-nos em pormenor, mas apenas salientar os aspectos que mais interessam ao nosso propósito, aqueles que mostram à evidência a estreita relação entre o elemento cívico e religioso (ainda não se tinha inventado o laicismo e, por outro lado, a religião grega não tinha livros sagrados nem classe sacerdotal organizada) e que se sucediam, durante dias, no teatro de Diónisos³.

Assim, as cerimónias eram organizadas pelo arconte epónimo, uma das principais autoridades da urbe, que designava, de entre os cidadãos ricos, aquele a quem competiria sustentar em sua casa o coro, o seu regente e talvez o flautista. Essa incumbência, chamada liturgia – e que, aliás, não era obrigatório aceitar – corresponderia, nos nossos dias, conforme uma vez escreveu espírituosamente um dos melhores especialistas na matéria, o Prof. H. D. Kitto, a um “gracioso” imposto complementar (1956, p. 73). E lembremos, à passagem, que os coros de tragédia grega comportavam, a princípio, doze elementos que depois passaram a quinze, e os de comédia ascendiam a vinte e quatro coreutas.

Outra prática que merece relevo neste contexto era o modo de constituição do júri que no final havia de aquilatar o mérito dos concorrentes. Comportava ele uma lista de nomes a partir da qual se fazia depois o escrutínio do vencedor.

³ São incontáveis os livros sobre esta matéria. Limitamo-nos a referir Pickard – Cambridge (1988) e John J. Winkler and Froma I. Zeitlin (1990).

Proclamado o seu nome pelo arauto, era esse que recebia, das mãos do arconte, uma coroa de hera, a planta sagrada de Diónisos – tal como nos Jogos Olímpicos, o prémio consistia numa coroa de oliveira brava, árvore simbólica de Héracles, seu criador (e recorde-se, a propósito, que essa multissecular tradição foi retomada nos Jogos realizados em Atenas, no ano passado).

Particularmente significativo, neste âmbito, era o prelúdio de todos esses actos: é que, logo após o sacrifício de um animal e libações, procedia-se à coroação, com uma coroa de ouro, dos cidadãos beneméritos da *polis* (e lembremos, de passagem, que a impugnação do direito de Demóstenes a receber tal distinção e a defesa do orador deu origem a um dos discursos mais célebres de todos os tempos, a *Oração da Coroa*); outro acto era constituído pela exposição dos tributos das cidades aliadas; outro ainda, de não menor simbolismo, era a parada e a exortação aos órfãos de guerra, que eram sustentados pelo Estado, e que, por terem atingido a idade da vida militar, recebiam armas e alcançavam o direito de *proedria*, ou seja, de ocuparem lugares de honra no teatro.

Durante cinco dias consecutivos representavam-se tragédias (três cada autor, conjunto chamado, mais tarde, trilogia), seguidas de um drama satírico; comédias, em número de cinco; e dançava-se o ditirambo, num total de vinte coros, uma vez que cada uma das tribos apresentava um de homens e um de rapazes. A ordenação destes eventos ainda hoje se discute, e também não é relevante para o nosso propósito.

Mas, se não nos intriga que se executasse o ditirambo, que, pelo menos desde o século VII a. C., era um canto lírico em honra de Diónisos (embora mais tarde pudesse celebrar também outros deuses), já é mais difícil de explicar o aparecimento da tragédia e, mais tarde, da comédia.

Essa questão, que se discutia no tempo de Aristóteles (*Poética* 1448 a-b), o qual admite que ela nascesse da improvisação, a partir de ditirambos, e que “evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolveu tudo o que lhe era inerente”, e ainda que “após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria” (*Poética*, 1449a)⁴, é e continuará certamente a ser, das mais discutidas de todos os tempos. Não vamos deter-nos no assunto.

Também não tentaremos explicar como é que, além dos mitos dionisíacos (de que *As Bacantes*, de que falámos no começo, são o único exemplo conservado), muitos outros foram versados por outros trágicos, facto que torna compreensível que viesse a originar-se o provérbio *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* “isto nada tem a ver com Diónisos”,

⁴ Traduções de Ana Maria Valente, 2004.

referido por Plutarco⁵, e mencionado depois no léxico da Suda s. v. , mas que certamente surgira muito mais cedo. E tudo se prende com a complexa e sempre acesa discussão sobre as origens e sentido do mito, sobre a qual diremos simplesmente que as muitas teorias, formuladas já na Antiguidade, e retomadas e postas ao serviço dos métodos de diversas escolas, sobretudo a partir do séc. XIX (desde a teoria do ritual de Jane Harrison e da Escola de Cambridge à psicanalista de Freud e à dos arquétipos do inconsciente colectivo, formulada por Jung, até ao mais recente estruturalismo, pós-modernismo e ideologia), só têm vindo a demonstrar a dificuldade da questão.

Tomemos antes a definição de Burkert (1981, p. 11-35, *passim*) que vê nele a “verbalização de fenómenos de importância colectiva, por meio da aplicação de contos tradicionais”, fenómenos esses que – prossegue – são “os da vida social, do ritual religioso, do medo dos fenómenos da natureza, da experiência da doença, e outros problemas gerais da sociedade humana”.

Vestígios de ritual religioso, nomeadamente de sacrifícios humanos, encontrou-os o mesmo famoso especialista em várias tragédias bem conhecidas, designadamente em *As Traquínias* de Sófocles e na *Medeia* de Eurípides (no terceiro e longo solilóquio da protagonista). E, isto observa o mesmo Professor Burkert (2001), sem falar nas tragédias cujo enredo decorre em volta de um sacrifício humano, como *Ifigénia entre os Tauros*, *Ifigénia em Áulide*, ou *As Bacantes* de Eurípides, ou aquelas em que o motivo surge com variações, como *Os Heraclidas*, *Hécuba* e *As Fenícias* do mesmo poeta.

Também na tragédia de Ésquilo se coloca a questão sempre premente da morte. Escolhemos, para exemplificar, uma peça que, até há pouco mais de meio século, era considerada a mais antiga de todas as tragédias conservadas, para o que se apontavam diversas características, entre as quais a ausência de prólogo, o domínio das partes líricas, a acção reduzida: *As Suplicantes*. Eliminadas estas dúvidas pelo aparecimento de um papiro que nos permite datá-la entre 465 e 463 a. C., poderemos à vontade considerar que na trilogia a que pertenciam ocorreria a morte violenta, que, em condições ainda não anunciadas, viria a consumir-se na sequência perdida da obra, uma vez que todas as Danaides, excepto uma, dariam cumprimento a uma nova ordem do pai, pondo termo à vida dos seus perseguidores.

Aliás, há mais questões morais que se colocam nesta peça, a primeira das quais é a da protecção a dar a um suplicante, concedendo-lhe hospitalidade e defesa, mas sujeitando-se a si mesmo a sofrer as consequências desse acto.

Era este um embrião de ética que vigorava na sociedade grega desde tempos imemoriais. Efectivamente, já nos Poemas Homéricos, Zeus, o deus supremo,

⁵ *Quaestionum Convivialium Libri IX*, 1, 1.5. Pode ver-se uma síntese da questão em A. Pickard-Cambridge (second ed., 1962) p. 124-126.

senhor de atributos primitivos, que se revelam nos fenómenos atmosféricos, como “senhor do trovão” e “ajuntador de nuvens”, é também guardião dos juramentos (*Ilíada* III, 276-280) e protector dos hóspedes e suplicantes. Dois destes atributos podiam até ser reunidos no mesmo verso, como sucede naquela cena inesquecível da *Odisseia* (VII, 133-148) em que Ulisses náufrago lança os seus braços em volta dos joelhos da rainha dos Feaces, para lhe implorar que lhe conceda uma escolta que lhe permita regressar ao seu país. É então que o herói Equeneu, o mais velho dos presentes, incita o rei Alcínoo a acolher aquele estrangeiro desconhecido e a fazer libações “a Zeus tonitruante, que acompanha os suplicantes com respeito.”

Assim, o desconhecido recebia protecção e se tornava *xenos* (“hóspede”), contraindo com o seu protector laços que atravessavam gerações e se mantinham mesmo em situação de guerra. É o que sucede na célebre cena da *Ilíada* (VI, 119-236) em que o grego Diomedes, rei de Tirinto, e o príncipe Glauco da Lícia, aliado dos Troianos, vão defrontar-se em combate singular e, ao interrogarem-se sobre a respectiva identidade, descobrem que tal laço existira entre os seus antepassados. Os dois guerreiros abstêm-se de combater, e até trocam armas, em memória da oferta de presentes que também fazia parte do ritual:

“Afastemos as lanças um do outro no ardor da refrega.

Há muitos Troianos ilustres para eu matar,
e muitos são os Aqueus para tu aniquilares, se puderes;
troquemos pois as armas a fim de que estes saibam
que nos sentimos honrados com a hospitalidade dos nossos maiores”.
Depois de assim falarem, saltaram dos seus cavalos,
apertaram as mãos e juraram lealdade.

Na peça de Ésquilo que nos ocupa, as filha de Dánao colocam-se sob a protecção dos deuses, e as suas primeiras palavras (vv. 1-5), ao entrarem em cena, depondo nos altares os ramos das suplicantes, envoltos em lã branca, são uma prece a Zeus⁶:

Que Zeus, protector dos suplicantes,
lance um olhar complacente
sobre o undívago bando
que vem dos braços do Nilo
de frias areias.

⁶ Traduções de Ana Paula Quintela Sottomayor, 1968.

E, ao longo de toda a tragédia, este epíteto do deus supremo será repetido muitas vezes. Também a sua qualidade de patrono da hospitalidade é invocada num canto em honra do poder de Zeus Xénios (625-628, 670-672), isto é, Zeus hospitaleiro.

É precisamente isso que as Danaides vêm implorar ao soberano de Argos, terra à qual acabam de chegar, fugidas do Egipto, onde os primos ameaçavam submetê-las e desposá-las à força. Por sua vez o rei Pelasgo chega com os seus homens armados, para inquirir o que se passa. É então que acaba por descobrir que aquelas estrangeiras errantes são afinal suas parentes da mesma casa real, o que o envolve no terrível dilema de optar ou por atender aquela súplica aos deuses da sua cidade, ou por desencadear uma guerra de desfecho incerto. As Danaides terminam a sua defesa reafirmando os poderes do deus supremo (347):

Pesada é a cólera de Zeus, protector dos suplicantes.

Porém a cena, embora evoque tempos de um passado longínquo, é representada na Atenas dos meados do século V a. C., ou seja, na cidade onde os valores da democracia já tinham começado a afirmar-se. Assim se explica que o rei declare que nada pode fazer sem consultar o povo, e que só depois de efectuada essa diligência prometa defendê-las.

Outros valores morais desta tragédia poderiam apontar-se, como o da justiça (δίκη) e o da moderação, muito recomendada pelas aias ao terminar. Mas este basta para sublinhar a actualidade do tema. E, se o mesmo sucede com a *Antígona* de Sófocles e a *Medeia* de Eurípides, que têm dado motivo a reposições ou mesmo recriações sem conta (a *Antígona*, por exemplo, na França ocupada durante a II Grande Guerra, bem como na antiga Jugoslávia, dilacerada em guerras civis; ou a *Medeia*, em países sul-americanos e africanos de difícil aculturação), a situação de *As Suplicantes* implica também temas e valores que são, infelizmente, da mais premente actualidade. É que, como se lê num livro de Salvatore Settis publicado não há muito tempo, “o clássico diz respeito ao passado, mas também ao presente, e a uma visão do futuro.”⁷

Do teatro grego possuímos apenas umas escassas dezenas de tragédias, das muitas centenas que se produziram. Além disso, nada sabemos das danças do coro e quase nada da música (dois fragmentos em papiros, recuperados sobretudo nos últimos anos, e de notação insegura), a qual era também obra do poeta; pouco conhecemos da encenação. E, não obstante estas limitações, há muitos séculos que se vê nelas um modelo artístico que não é fácil de ultrapassar.

⁷ Futuro del “classico” (Torino, 2004).

BIBLIOGRAFIA

- BURKERT, W. (1981) – “Mythos und Mythologie”. In *Propyläengeschichte der Literatur*. I. Berlin: Propyläen Verlag. Tradução portuguesa: Lisboa: Edições 70.
- BURKERT, W. (2001) – *Savage Energies. Lessons of Myth and Ritual in Ancient Greece*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DODDS, E. R. (1951) – *The Greeks and the Irrational*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Tradução portuguesa: Lisboa: Gradiva.
- EASTERLING, P. E. (1992) – “A show for Dionysus”. In *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: University Press. p. 36-53.
- KITTO, H. D. (1956) – *The Greeks*. Harmondsworth: Penguin Books. Tradução portuguesa: Coimbra: Arménio Amado.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1962) – *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. 2nd. rev. ed. by WEBSTER, T. B. L. Oxford: University Press.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1988) – *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd. rev. ed. by GOULD, J.; LEWIS, A. M. Oxford: University Press.
- SETTIS, S. (2004) – *Futuro del “classico”*. Torino: Einaudi.
- SOTTOMAYOR, A. P. Q., trad. (1968) - *Ésquilo, As Suplicantes*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- VALENTE, A. M., trad. (2004) – *Poética. Aristóteles*. Lisboa: F. C. Gulbenkian.
- WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I., eds. (1990) – *Nothing to do with Dionysos?* Princeton: University Press.