

UM DEUS EM BUSCA DE IDENTIDADE: DIONISO EM RÃS

A GOD LOOKING FOR IDENTITY: DIONYSUS IN FROGS

Em *Rãs*, Aristófanes encarna no deus do teatro o propulsor de uma viagem, ao longo da qual Dioniso se debate com uma permanente indefinição de identidade: quem é este Dioniso errante, à procura de um fortalecimento que a ressurreição de um poeta representa? De resto, esta pergunta sobre a identidade de Dioniso não se esgota dentro da mera estrutura cômica. Ela suscita uma questão que se estende à própria natureza ambígua ou múltipla do deus e que se reflecte no seu culto. Logo o ritual permite a reviravolta da normalidade da vida social: que a ordem sexual flutue, ou que a hierarquia de classes sofra uma inversão podem ser entendidas como faces específicas de uma festa que comporta princípios essenciais de subversão e de questionamento.

In the *Frogs*, Aristophanes gives to the god of theater the initiative of a trip, during which Dionysus faces a permanent problem of identity: who is this Dionysus looking for the power that a poet's resurrection represents? The question about Dionysus' identity doesn't find an answer within the play; it also puts under discussion the ambiguity of the god and his cult. The ritual allows changes on normal life: sexual order and social hierarchy may be subverted as part of a festival, where subversion and questioning are a priority.

PALAVRAS-CHAVE: culto dionisiaco, catábase, viagem.

KEYWORDS: cult of Dionysus, katabasis, travel.

Ao projectar o tema de *Rãs* como um balanço da existência da tragédia ao longo de um século de apogeu que agora terminava com a morte de Eurípides e de Sófocles, Aristófanes consagrava, com saudade, esses que tinham sido os nomes grandes numa Atenas que, também ela, parecia cumprir um ciclo de vida. De facto, em todas as memórias os acontecimentos de uma guerra longa, feita mais de reveses do que de vitórias, sugeriam igualmente uma morte, ano após ano consolidada, do que fora a grandeza da cidade. Recente ainda, o resultado de Arginusas, se permitia uma esperança fugaz por se ter saldado numa vitória, relembra também a reclamação geral pelo abandono dos cadáveres dos combatentes pelos chefes atenienses da campanha, o que ensombra o vislumbre duvidoso de uma regeneração. Certa era, sem dúvida, a necessidade de um longo caminho a cumprir com vista à superação da crise de identidade que a 'gloriosa Atenas' vivia também. Mais do que simplesmente reiterar o êxito dos três grandes poetas da tragédia –os dois recém-falecidos associados a um concorrente de peso, Ésquilo–, o autor de *Rãs* sujeita-os a uma avaliação: desmembra cada fibra da sua produção, compara estratégias, define

padrões, coteja técnicas, pesa numa balança os resultados e finalmente avalia a intervenção social que cada um dos poetas logrou alcançar com a sua produção sobre a sociedade sua contemporânea. Se ao poeta cómico, também um homem de teatro genial e experimentado, não falta competência para esta função, em cena é do mais credenciado dos juizes que faz seu porta-voz: de Dioniso, o deus do teatro, patrocinador da festa dramática, por um lado, e a divindade revitalizadora dos seres e da natureza por outro. Porque ao mesmo tempo que busca uma resposta para o futuro da arte dramática, símbolo dos mais recentes êxitos intelectuais de Atenas, Aristófanes questiona também os poetas sobre uma receita de salvação para a cidade, procurando um reverdecer político para uma decadência cívica inegável. Assim literatura e política são simplesmente as duas faces de uma só moeda, detidas na mão de um deus multifacetado, Dioniso.

É sobre Dioniso e a sua função na peça de 405 que nos vamos debruçar. Porque afinal a faceta divina que parece prevalecer –que Dioniso, na sua qualidade de senhor supremo do festival, se assuma como o árbitro qualificado na avaliação dos méritos dos poetas cómicos e trágicos– é apenas um dos traços da personagem. Em contrapartida na primeira metade da peça Aristófanes encarna nela o propulsor de uma viagem ao longo da qual Dioniso se debate com uma permanente indefinição de identidade. Dentro e fora de cena, cada um dos seus interlocutores ou dos espectadores terá de viver também a sua própria aventura em busca de uma verdade fugidia: quem é este Dioniso errante, à procura de um fortalecimento que a ressurreição de um poeta representa? Não restam dúvidas, deste ponto de vista, de que os dois grandes momentos da peça –viagem e *agôn*– nada têm de desarticulados ou de independentes; a coesão patente reside na resposta à pergunta sobre qual é a identidade unitária do deus, que resulta das suas diferentes intervenções no decurso de toda a comédia. De resto, esta pergunta sobre a identidade de Dioniso não se esgota dentro da mera estrutura cómica. Ela suscita uma questão que se estende à própria natureza ambígua ou múltipla do deus e que se reflecte no seu culto. A alteração da ordem social que caracteriza a religião dionisíaca veio pôr em causa a legitimidade da ordem estabelecida, como se patenteia da peça dionisíaca de Eurípides, as *Bacantes*. Logo o ritual permite a reviravolta da normalidade da vida social: que a ordem sexual flutue, ou que a hierarquia de classes sofra uma inversão podem ser entendidas como faces específicas de uma festa que comporta princípios essenciais de subversão e de questionamento.

Em cena, o protagonista empreendia uma aventura e este é o primeiro *topos* evidente na peça. Coube à épica, antes de mais, consagrar o tema da viagem como uma busca penosa, assaltada de perigos ultrapassados pela perseverança e coragem de heróis, que perspectivam, para além de todas as barreiras, um objectivo superior: o regresso a casa, a recuperação de uma identidade perdida, a ressurreição de um universo de trevas e de sofrimento até

ao esplendor da tranquilidade e da paz; numa palavra, a procura de uma razão válida e de um caminho ascendente para os percalços da existência humana. Esta é também uma simbologia óbvia para a catábase de Dioniso: depois de ter percorrido um caminho longo de sustos e de obscuridades, o retorno ao esplendor da brilhante Atenas e a um passado de glória já saudoso é enfim atingido. E se neste processo é clara a ideia de reverdecer ou renascer, quem melhor do que o próprio deus da vitalidade e do viço eterno, como também do teatro, para a empreender como um outro herói? Não admira portanto que a viagem de Dioniso em *Rãs* tenha podido também ser lida como um percurso iniciático de inspiração mística que, após uma descida às penas infernais e um contacto directo com o aniquilamento, promete revigoramento e ressurreição. Mas qualquer que seja a simbologia subjacente, a cena à superfície é de comédia. Por isso, a óptica que se impõe é deformante e caricatural, sem perder validade nem sentido.

Aristófanes procura, antes de mais, instalar no teatro de uma forma palpável a noção de dúvida sobre a natureza do deus, no que toca à sua identidade divina e prerrogativas de senhor do teatro. Para tal vale-se sobretudo de dois instrumentos a carácter com os hábitos e práticas consagrados da comédia: o traje e a linguagem. A exploração destes dois factores engloba num todo as duas primeiras cenas da peça e consolida entre elas uma simetria habilidosa e voluntária. Em cada um dos dois episódios, Dioniso trava um *agôn* de identidade, com um simples escravo primeiro, com Hércules, o herói e seu irmão depois. Talvez o espectador seja estimulado a perceber que neste mundo em que Dioniso se move tudo está em causa, no que à sociedade e à tradição mitológica e religiosa diz respeito, o que afinal corresponde à verdade da anarquia e do cepticismo reinantes. No conjunto, parece ser por enquanto a faceta do deus do teatro que predomina, como afinal convém a uma comédia em que a avaliação dos poetas é a nota dominante.

A primeira palavra da peça, *eípo*, impõe o tom. É de expressão verbal e de estilo que se trata. Logo mergulhamos em plena convenção: Xântias, o escravo carregado de bagagens, quer cumprir o seu papel e dizer os palavrões costumeiros; Dioniso, por seu lado, com a autoridade de patrão e com o não menos habitual bom gosto que o define como deus do teatro, pretende evitar a falta de elegância e o peso indesejável da rotina. Mas lá está Aristófanes para deturpar a confortável tradição; na pressa de evitar os consabidos palavrões, o deus antecipa-os, enumera-os, repete-os, abdicando do seu papel para assumir o do comparsa. Sem se esquecer todavia do ‘enjoo’ profissional que o invade perante tão vulgares baboseiras. Das credenciais de deus do teatro, Dioniso passa para a apresentação de uma carta de identidade (22); além do nome, *Diónysos*, acrescenta a paternidade, *huiòs Stamniou* ‘filho de um odre’, que graciosamente ilude a versão inevitável de *huiòs Diós* ‘filho de Zeus’. Mas por via do gracejo, a outra faceta do deus fica também esclarecida. Ele é o senhor

do vinho e patrocina a festa de que os odres são a insígnia. Se o *stámnos* for um tipo de vaso particularmente associado com as Leneias como defende Pickard-Cambridge¹, a personagem identifica-se como o deus da festa concreta em cujo âmbito a representação de *Rãs* decorre. Não parece de somenos, nesta cena de patrão e escravo em viagem, destacar a presença de um terceiro interveniente no percurso: o burro, que o deus conduz pela arreata e que Xântias monta, sob o peso das bagagens. Este animal que, nas *Rãs*, será também objecto de uma disputa de competência e de funções com o escravo, tinha no rito dionisiaco o seu papel como montada do deus². A dúvida cómica que se desenvolve entre as duas criaturas carregadas –o escravo e o animal– suscita a relação entre o papel do burro nos rituais iniciáticos e o desabafo de Xântias no v. 159: ‘Mais pareço o burro dos Mistérios’.

Por fim um elemento importante escapa a quem se limita à leitura dos primeiros 37 versos da peça, que era no entanto patente ao espectador ainda antes de a primeira palavra ser pronunciada. O Dioniso cómico usa a túnica amarela, o traje feminino que em geral é próprio das representações do deus e das suas ménades. Também Eurípides, em *Bacantes* (235 sq., 453-459), explorou com exuberância a beleza efeminada do filho de Sêmele. Pela túnica amarela, o deus confirma a sua identidade como deus da festa e a ambiguidade própria da sua natureza. Dos diferentes elementos que com mais visibilidade se exprimem nesta cena de abertura resultam duas ideias fundamentais para o sentido dionisiaco da peça: a orgia, ou festa do vinho profundamente associada ao deus do teatro, combinada com os mistérios da viagem iniciática que aproxima desta a tradição eleusiaca. Em contraste com a túnica amarela todavia, o deus colocou sobre ela outras insígnias másculas e heróicas, a pele de leão combinada com o maço, inspirados na virilidade de Hércules. Da personagem compósita que resulta desta combinação de traços torna-se evidente um factor de caracterização em geral associado a Dioniso e que G. Jay-Robert³ resume oportunamente como ‘o desdobramento da sua personalidade e as suas permanentes relações com o múltiplo’. Segundo este ponto de vista, a aparência mista de Dioniso, para além de uma expressão teatral, tem também um sentido ritual, sugerindo um elemento da identidade do deus e do seu culto.

A primeira paragem na casa de Hércules retoma cada um dos elementos antes sugeridos. Um simples bater à porta, que soa a coice de centauro (28),

¹ *Dramatic festivals of Athens*, 2nd ed. revised by J. Gould and D. L. Lewis, Oxford 1968, 28 ss.

² Sobre as representações iconográficas deste motivo, cf. E. Suárez de la Torre, “Las Ranas de Aristófanes y la religión de los atenienses”, in *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*, Salamanca 1997, 203; e sobre o seu sentido religioso, Ch. Segal, “The character and cults of Dionysus and the unity of the *Frogs*”, *HSPH* 65, 1961, 220.

³ “Le voyage initiatique de Dionysus aux enfers ou le temps du renouveau”, *Euphrosyne* 28, 2000, 24.

insiste na sobreposição do visitante com o herói super-homem, antes que agora, ao espelho diante do modelo inspirador, o traço paradoxal de Dioniso seja sujeito a uma análise em cada pormenor. Com a nitidez de um retrato dois pormenores de exterior identificam Dioniso: o *krokotós*, a túnica amarela, e o *kóthornos*, a bota confortável. Mas como conciliar as insígnias do deus com a pele e o maço que definem o vencedor de tantos trabalhos hercúleos? A verdade é que Dioniso virá a confessar (109) que foi deliberadamente que procurou assumir a identidade de Hércules, criando dele uma réplica pelo menos visual (*katà tèn mímesin*, 109). Por todo este jogo de semelhanças e de diferenças, um novo *agôn* de identidade se justifica, entre macho e fêmea, herói e deus, valente e covarde. A este traço cómico que, no imediato, provoca o riso do próprio modelo, Dioniso não consegue de facto adaptar-se, manifestando em ocasiões repetidas que o traço não lhe serve; quando, já no Hades, se vê confrontado com as aventuras que, numa repetição do itinerário de Hércules, o esperam, vai ter de entrar em trocas sucessivas com o criado; e há que reconhecer que Xântias se adapta bem melhor a uma identidade de Xântias-Hércules. É a má gestão do conflito verdade / aparência que faz de Dioniso uma permanente ambiguidade.

Um acrescento é trazido ao pormenor da filiação; o ‘filho do odre’ é irmão de Hércules (58, 60), o que repõe a ordem na ascendência de ambos a partir do deus supremo. Também a faceta do senhor do teatro reaparece nesta segunda cena, quando Dioniso desvenda o motivo final do seu projecto, trazer do Hades Eurípides, o poeta do seu coração. Mas à menção expressa do autor da inesquecível *Andrómeda*, Dioniso acrescenta, de modo mais subtil, o uso de um vocabulário à Eurípides, numa réplica do que antes foram, na perspectiva da convenção teatral, os palavrões do escravo carregado. Com menos acutilância para os ouvidos modernos, mas com igual impacto para os contemporâneos, o deus cita versos da *Hipsípila* (*Rãs* 64, *cf.* fr. 763 N²), do *Eneu* (*Rãs* 72, *cf.* fr. 565 N²), da *Alcmena* (*Rãs* 93, *cf.* fr. 89 N²), da *Melanipa* (*Rãs* 100, *cf.* fr. 487 N²) e do *Hipólito* (*Rãs* 101-102, *cf.* *Hipp.* 612). É longa a discussão que se instala sobre as preferências do deus do teatro e os critérios pelos quais define os bons e maus poetas trágicos. Pela afinidade que têm com o deus que os patrocina, os cultores da musa da tragédia repartem-se, sem meios tons: há os que desesperam qualquer árbitro, porque são genuinamente maus; a estes Dioniso inclui-os na lista dos *epiphyllídes* (92), os frutos atrofiados de uma cepa raquítica, a quem falta um vislumbre de seiva; do outro lado estão os bons, infelizmente já desaparecidos, que se mostraram *gónimoi* (96-102), criativos, inconformistas, geniais, numa palavra, profundamente dionisíacos.

Findo o percurso terreno de Dioniso ficam no ar várias perguntas associadas à sua identidade, prerrogativas e competências, abrindo caminho a novas hesitações e disputas.

Mas de Hércules, Dioniso espera também o conselho experiente que lhe facilite o percurso cómodo e a chegada segura ao reino de Hades. Ao encarnar, sob o aparato das insígnias, o herói macho e valente, o novo viajante espera repetir a experiência outrora vivida por Hércules. O mesmo cuidado que o vencedor do cão Cérbero tinha posto nos preparativos da sua viagem, indo antes buscar inspiração e conhecimento aos mistérios de Elêusis (Apolodoro 2. 5. 12) em que foi iniciado por Eumolpo, está de certa forma expresso neste encontro cômico, em que Dioniso importa, em segunda mão, os necessários conhecimentos agora testados pela experiência de Hércules. Numa leitura superficial, voltada para o efeito cômico imediato, o que os dois irmãos divinos permutam é simplesmente um guia turístico do Hades, que os informe sobre os prazeres e lazeres do inferno. Mas com esta visita preparatória, o herói cômico cumpria um processo compatível com a experiência de um iniciado: antes de se lançar na aventura existencial (*patheîn*) pretendia munir-se de uma prudente aprendizagem (*matheîn*) e conhecer o melhor modelo de uma morte tranquila e suave.

O percurso que o antigo visitante do inferno relata, e a sua repetição previsível no que Dioniso se prepara para iniciar, começa e termina com o encontro com o que são os dois coros da peça. Impõe-se primeiro a travessia do lago infernal no barco de Caronte (137-140), que separa o mundo dos vivos do dos mortos, onde Dioniso viverá o seu *agôn* com as rãs; esta aventura constitui o primeiro dos percalços e provas infligidos ao viajante e o passo inicial da sua odisseia. No seu termo, quando a porta do palácio de Plutão e o fim da aventura estão já à vista, um outro encontro redentor com os Iniciados de Elêusis está também desde já previsto (154-158). Logo a intervenção dos dois coros assinala momentos climáticos na catábase do aventureiro cômico. Entre eles situa-se o espaço redentor, onde uma sucessão de sofrimentos põe à prova o herói e o tempera para uma futura reintegração e clarificação da sua existência e propósitos de vida.

No momento de viver uma iniciação, o mesmo é dizer, de entrar na barca de Caronte, Dioniso dá expressão, gestual e verbal, à incapacidade e ignorância de quem se inicia. Como todos os mortais, para quem esta viagem é obrigatória, o deus empreende-a como uma novidade nunca experimentada e cheia de inevitáveis surpresas. O lago que atravessa é uma espécie de terreno de suspensão, onde a vida acaba e algo diferente começa, onde ao quotidiano da existência se substitui a estranheza e o desconhecido que são a porta de acesso à iniciação. Nos gestos mais comezinhos, como o de se sentar *ao* remo ou *sobre* o remo, o passageiro de Caronte dá o flanco (197-198). Fica patente e confessada a sua imperícia perante a navegação e os segredos do mar, que o põe abaixo de

qualquer ateniense minimamente treinado para o ofício (203-204)⁴. No entanto, esta incapacidade pode tornar-se ainda mais irónica se tivermos em conta que fazia parte dos próprios festivais dionisiacos o ritual da vinda do deus *de barco*, o que talvez tivesse acontecido, no decurso das Leneias, no mesmo dia em que a caricatura cômica do deus subia à cena. As Antestérias eram momento para episódio semelhante⁵. O efeito cômico da inépcia do deus é constatado pelo patrão do momento, Caronte. Mas longe está o capitão infernal de suspeitar que o marinheiro improvisado que se senta aos remos seja Dioniso, o deus do teatro e da melodia. Por isso o conforta, na sua inabilidade de marinheiro, com a ideia de que haverá música –de surpreendente qualidade, 205-207– produzida pelas rãs do lago, para o ajudar na necessária cadência da remação. Do mesmo modo que Xântias, em cena anterior, não distinguia uma graça sofisticada de uma piada de mau gosto, também Caronte confunde o coaxar execrável das rãs com melodias que ele avalia como perfeitas (*kállista*, 206) e espantosas (*thaumastá*, 207). Está dado o mote para o *agôn* com as rãs: o passageiro terá uma nova oportunidade de se afirmar como o deus insuspeitado das melodias, já que, como remador, se não vê esperança de recuperação.

Sobre a importância e o efeito do canto de rãs fala o privilégio de ele ter dado o nome à peça. Durante o tempo ocupado pela travessia do lago que conduz ao Hades –simbolicamente a navegação que conduz ao aniquilamento para permitir a redenção– Dioniso vai ser de novo posto à prova. Antes de mais, e de uma forma aguda, é questionada a sua qualidade divina. Como habitantes autóctones dos lagos (*limnaía*, 211), as rãs celebram com um hino Dioniso, senhor dos mesmos pântanos. Mesmo se nem a mais leve desconfiança as invade de estarem na presença do deus, elas referem-se-lhe com pormenores da sua identidade tradicional e com as fórmulas que correspondem a um convencional hino à divindade. Dioniso é celebrado com os epítetos (215-219) de Niseu, numa remissão para os campos da sua infância; de filho de Zeus, Dioniso de seu nome; de senhor ‘dos pântanos’, Limneu, onde cada ano Atenas, durante as Antestérias, celebrava o deus do vinho novo; a estes festivais andava também associado o contacto com o mundo do além, que representa ao mesmo tempo o universo dos mortos e a origem de benesses que de lá procedem. Desta menção resulta particularmente significativa a visita ao Hades que o deus cômico se prepara para empreender, em busca de uma suprema benesse: a de recuperar um bom poeta que revitalize e alimente a cena, então murcha e decadente, do teatro de Dioniso. No canto das rãs perpassa ainda o canto ritual, *iahésamen*, e a memória dos pipos sagrados e da doçura redentora dos vapores

⁴ Já Êupolis, em *Taxiarcos*, tinha sujeitado Dioniso a aventura idêntica, fazendo-o assumir, sob o controle do almirante Formião, a qualidade de remador. Então, como agora, o deus ficava muito aquém das expectativas (fr. 268. 50-55).

⁵ Cf. H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, Ithaca 1977, 109.

etílicos. O quadro é claro e convencional. Mas Dioniso não se toca, não se assume como o destinatário do hino, nem acolhe as rãs como fiéis celebrantes do seu culto. Por milagre da comédia, o reconhecimento da qualidade divina do herói cómico fracassou por completo.

Mas outra prova ficou prometida pela referência de Caronte ao canto das rãs. Desta vez, mais do que se não reconhecer no hino que as habitantes lacustres entoam, Dioniso entra em disputa musical com elas e desafia-as como verdadeiras concorrentes. Não hesito em me colocar do lado daqueles para quem esta cena é uma antecipação sugestiva do *agôn* literário da peça. De resto o seu movimento e algum do vocabulário usado é disso mesmo testemunha.

Dioniso começa por se colocar numa posição crítica em relação ao canto das rãs, que lhe soa como um eterno e cacofónico coax (226-227). Com o comentário desafia a animosidade das suas concorrentes, que, não o tendo reconhecido como senhor dos pântanos, o não reconhecem também como deus da música e o repelem como um intruso, que intervém a despropósito em seara alheia (*pollà práttōn*, 228). Ressoa a tonalidade poética do canto das rãs, que se referem às divindades suas protectoras –Pã, as Musas e Apolo–, para depois reproduzirem, em convincentes onomatopeias, a sua existência lacustre fazendo jus a uma qualidade que até Dioniso reconhece como própria de ‘uma raça dotada para o canto’ (*philodōn génos*, 240). Para lhes responder, o deus apenas dispõe do bombardeamento de um traseiro dolorido da aspereza de um banco de remador. Destituído das suas habituais prerrogativas durante este percurso de provação, Dioniso não consegue mais do que apropriar-se do coax das suas rivais. É num simples *agôn* de gritos, em que cada parte lança mais alto o seu coax, que o deus vence. Brados de ‘vocês não me hão-de vencer’, ou *nikêsete* (262), ou de ‘vou-vos arrasar’ *epikratêso* (266) constroem as etapas de uma vitória musical que termina com o silenciamento de uma das partes e o brado de guerra do vencedor divino: ‘Eu não dizia ...’ (268). Mas apesar de vitorioso, Dioniso está ainda longe de se afirmar na sua verdadeira natureza: como reconhecer neste remador improvisado, que coaxa em disputa com as rãs, o senhor venerado de doces melodias?

Após a travessia, Dioniso penetra no próprio terreno da provação, cercado de trevas e de lama (273), onde deverá encontrar –se foi correcto o aviso de Hércules– os monstros e os pecadores sujeitos a um suplício purificador. Na imaginação optimista de Dioniso, porém, o Hades é um mar de rosas, uma espécie de roteiro turístico, em cuja travessia as únicas preocupações são os alojamentos condignos e os restaurantes de qualidade (108-115). O que a concepção do projecto do deus implica é o que G. Jay-Robert⁶ refere como a substituição de um perigoso declive por uma confortável rede viária munida de

⁶ *Op. cit.*, 26.

bons serviços de apoio: ‘É assim que esta descida longa e perigosa, essa terrível voragem, se tornam na boca de Dioniso num percurso delicioso, cuja lentidão estudada, misturada com paragens frequentes, proporciona ainda complementos de prazer’. O momento de contacto com as estalagens infernais vai ser, no entanto, transposto para uma altura que se sucede à benção garantida pelo coro de iniciados.

Por enquanto, embora numa ordem inversa à prevista por Hércules, são em primeiro lugar os supliciados que se oferecem à sua observação (274-275; cf. 145-153). Platão dá testemunho desta crença numa espécie de purgatório, coberto de lama, onde as almas jazem sujeitas a suplício, que atribui a poetas do passado (*República* 363e). Dessa imagem se apropriaram os executores de rituais de iniciação (*Fédon* 69c), que os previam também como acidentes de percurso no caminho da salvação e da luz.

Ultrapassados os pecadores, Dioniso será sujeito a uma prova comicamente mais dura de identidade, desta vez diante dos monstros infernais (278-297). Das lutas heróicas com os monstros sempre foi paradigma Hércules, cuja insígnia emblemática –a pele– o anti-herói Dioniso traz agora consigo. O teste é feito portanto ao novo herói, mal metamorfoseado com vista a essa nova condição. É de facto a metamorfose que reina em toda esta cena, porque afinal Empusa é do mesmo fenómeno a representante ideal. Apenas da aventura de Dioniso com o monstro, é a estranha criatura que sai vencedora; de Dioniso fica só uma certeza, de que herói ele não é. Mas se este motivo é por si um elemento óbvio, vozes da antiguidade (cf. Plut. fr. 178 Sandbach) documentam os medos como uma etapa do processo a que se sujeitam os iniciandos na recta final da sua aprendizagem redentora⁷. Empusa conta-se no número desses *phásmata* assustadores (*FGrHist* 338F 2), com a sua capacidade de permanente metamorfose: de animal sereno e inofensivo –o burro e o mulo–, ela adquire forma de sedutora mulher, para logo virar cão perigoso. Mas outros sinais lhe acentuam a estranheza, uma perna de bronze e outra ... de merda, para além de um rosto terrivelmente reluzente. Dioniso, que suspirava por uma aventura que lhe permitisse cometer um trabalho heróico, não resiste ao primeiro ruído nem à visão que lhe comprova a presença do monstro. A valentia desaba perante a prova: o valente corre a refugiar-se atrás do companheiro e até os seus nomes – Hércules ou Dioniso– quem pode defini-lo –ele teme (298 sqq.), preferindo o que lhe parece a segurança do anonimato. Antes de procurar refúgio junto do seu sacerdote, que com bonomia acolhe o deus à protecção da sua cadeira de presidente do festival.

⁷ G. Brown, “Empousa, Dionysus and the mysteries: Aristophanes’ *Frogs* 285 ff”, *CQ* 41, 1991, 41-50, desenvolve uma minuciosa argumentação no sentido de relacionar estes monstros que assustam os iniciandos, entre eles concretamente Empusa, com os mistérios de Elêusis.

Este susto é imediatamente seguido por um quadro de esplendor e de benção, a aparição dos Iniciados; ou seja, o herói cómico prossegue no seu caminho de redenção que segue as etapas dos próprios mistérios, do terror para uma luminosa felicidade. Às trevas lamacentas que cercam o percurso infernal, sucede-se inesperadamente um canto centrado sobre a beatitude da iniciação, banhada em luz fulgurante.

Tal como acontecera com Empusa, que se anunciava primeiro por um ruído (285), também é pelo ouvido que a presença do cortejo de iniciados se impõe (312). Compõem-no aqueles que, depois de iniciados em vida, gozam no além os prazeres luminosos e tranquilos da eternidade⁸. O júbilo da eterna festa em jardim imortal é motivo insistente no seu canto (333, 375, 392, 408, 410, 415, 443, 452), exprimindo aquele clima de alegria que advém da sã convivência e da solidariedade social. Logo o ruído se torna mais perceptível como ‘um sopro de flautas’, acompanhado de um clarão de tochas. Desta vez sem sustos, mas consciente da presença dos mistas que Hércules previra (155-157, 313-314), Dioniso reduz-se a uma tranquila posição de espectador. Já próximo, o coro de iniciados que agora entoa o párodo de *Rãs*, desfila como um cortejo eleusínio que deixasse Atenas a caminho do santuário de Deméter, ao som de um canto a Íaco. Apesar de o tom ter mudado por completo, Íaco é menção inevitável no dois cantos, das *rãs* e dos iniciados. Com constantes invocações o deus – representado por uma estátua coroada de mirtos, que seguia na procissão das tochas a caminho de Elêusis– é chamado a integrar o cortejo dos seus fiéis e a participar nas danças (326-328).

Da relação do canto do párodo de *Rãs* com os rituais de Elêusis os sinais são múltiplos⁹. Na festa, a divindade assume as tradicionais insígnias, a coroa de mirtos coberta de frutos que agita ao ritmo da dança (328-330). O movimento reforça-se, cresce, marcado pela cadência firme dos pés que batem no solo. Em volta, as trevas brilham à luz das tochas. Interrompidos por uma sequência de anapestos, os apelos regressam dirigidos às divindades eleusínias que justificam a celebração, Deméter e Perséfone. Não faltam neste canto os ataques e os gracejos, que sugerem os *gephyrismoí* típicos dos rituais de Elêusis. Por fim, o canto termina em novos apelos e exortações, que assinalam a chegada ao recinto sagrado, num ritmo firme e incansável, que contagia de alegria e de luz os que nele participam.

São, no entanto, diversas as opiniões que pretendem relacionar também Dioniso com os iniciados de Elêusis, fazendo confluir num e noutra culto um

⁸ Parece ser clara, no final do séc. V, a distinção, que separava no além os iniciados dos não iniciados. Na literatura, são diversos os testemunhos que abonam este ponto de vista: *Hino Homérico a Deméter* 480-482; Píndaro fr. 137 Snell; Sófocles fr. 837 Radt.

⁹ Cf. A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge 1993, 229-230.

estado de espírito semelhante que justifica actos rituais idênticos¹⁰. Sendo, de resto, estes os dois cultos iniciáticos mais populares na Atenas da época, não surpreende a tendência para inevitáveis cruzamentos entre eles. Tanto mais que, embora a designação genérica de *mystes* seja implicitamente relacionada com Elêusis, no concreto esse relacionamento não é restritivo. A evocação de Íaco, que parece poder identificar-se com o próprio Dioniso¹¹, é desta hipótese um primeiro argumento. Mas, para além dela, outras sugestões que no canto dos iniciados não deixam dúvidas como uma alusão aos mistérios eleusínios, são também claramente uma menção do *thiasos* dionisiaco (*cf.* desde logo a ocorrência desta palavra em 327). Evocações, gestos, delírio e envolvimento no êxtase ritual, descritos acima a propósito do cortejo eleusínio, apropriam-se igualmente bem ao dionisismo. Até a constatação do poder de contágio que a volúpia do ritual exerce sobre todos; qual Cadmo ou Tirésias de *Bacantes*, mesmo os mais velhos sentem os membros cansados tomados de uma energia insuspeitada que não resiste ao calor contagioso da dança. Por isso também Xântias, e por fim o próprio Dioniso, baixam resistências e entram na folia. Sem que, mais uma vez, Dioniso se assumia como o rei da festa ou os que o cercam lhe reconheçam a divina presença.

Terminado o encontro feliz com os iniciados, já diante dos viajantes se perfila a porta do palácio dos infernos. Falta porém ao Dioniso cómico cumprir a etapa final do reencontro com a sua identidade. Sob a pele de um Hércules, sobejam-lhe ainda algumas provas de heroicidade, que são também o reflexo directo feito *katà tèn mimesin*, das experiências do super-homem. Vítima das iras daqueles que, no inferno, retêm queixumes da passagem de Hércules pela mesma aventura – Éaco, lesado pela perda do cão Cérbero, ou uma estalajadeira prejudicada pela conta em aberto de pantagruélico jantar–, Dioniso é também alternadamente objecto das simpatias dos admiradores do seu heróico irmão –de uma serva e da própria Perséfone que se dispõe a garantir-lhe um acolhimento amistoso. À alternância de episódios, Dioniso reage com a habitual cobardia ou arrogância: a trocar de insígnias com Xântias para se ocultar sob o anonimato de um escravo nas horas de perigo; ou a recuperar, com autoridade, as suas quando o estatuto de herói e de deus lhe promete conforto e benefícios. Por isso, é com propriedade que Xântias qualifica aquele que, na ficção de momento, lhe serve de patrão (486): ‘És o cúmulo da cobardia entre os deuses e os homens’. Na troca constante do traje e acessórios, a identidade instável da figura prolonga-se numa multiplicação exuberante de quadros. Para terminar em prova suprema, a dos açoites, mesmo essa sem resultados

¹⁰ *Cf.* E. Suárez de la Torre, “Las Ranas de Aristófanes y la religión de los atenienses”, in *Sociedad, política y literatura, op. cit.*, 200-201; D. Konstan, *Greek comedy and ideology*, Oxford 1995, 64; A. M. Bowie, *op. cit.*, 230-234; M. Habash, “Dionysos’ roles in Aristophanes’ *Frogs*”, *Mnemosyne* 55, 2002, 8-9; P. Thiery, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986, 314-319.

¹¹ *Cf.* Sófocles, *Antígona* 1146-1154; Eurípides, *Bacantes* 725 sq.

definitivos. Em todos estes episódios rápidos, cujo ritmo promete um termo à vista para tanto temor e sofrimento, se percebe ainda a experiência final de uma iniciação que se aproxima, sem desvios, de um desfecho feliz. Mas tal sucesso ganha-se à custa de provas, em que as trevas, os ruídos, os maus encontros ou mesmo a purificação pelos açoites são processos rituais bem conhecidos. É que os gemidos com que um e outro dos supliciados registam os golpes elimina a comprovação do critério utilizado: os deuses não sofrem. Só Plutão e Perséfone, porque também detentores de divindade, podem enfim resolver, por semelhança, o enigma e detectar, contra toda a fragilidade das aparências, onde está a essência divina de Dioniso.

É a hora de o deus pôr ao serviço da comunidade infernal, e ateniense, as suas competências. Como senhor do teatro é-lhe possível arbitrar um *agôn* entre poetas. Mas é como deus da vitalidade e do reverdecer eterno que ele sobretudo age; ao preferir Ésquilo, o poeta da grandeza de Atenas, a Eurípides, o trágico do seu coração, Dioniso dava um passo em frente na sua definição, em *Rãs*. Na verdade, esta mudança de opinião, que enobrece o deus, parece corresponder ao abandono de uma preferência pelas técnicas revolucionárias de Eurípides e pelo modelo conflituoso e individualista da vida da *pólis* no momento; a esse espírito, que significa a crise, Ésquilo contrapõe-se como o símbolo de uma coesão e harmonia cívica que garantiu à Atenas do passado uma vida colectiva de qualidade superior. Como bem valorizou D. Konstan¹², depois de uma sequência de quadros emblemáticos que enfatizaram, mesmo se sob as linhas deformantes da caricatura, o heroísmo individual e a comunhão mística, Dioniso impunha-se agora como árbitro aceite e qualificado da competição cívica. Mostrava-se finalmente capaz de resolver o seu problema de identidade, depois de ultrapassadas inúmeras metamorfoses, através da coerência das diversas facetas que se harmonizam na figura de um só deus capaz de múltiplas intervenções. Mas ao alcançar a sua definição individual, o deus obtinha também a clarificação do seu papel no plano colectivo. Nesse contexto, finalmente actuava de modo a garantir a Atenas a solução ponderada e efectiva para um regresso à glória do passado. Atingir uma fórmula de salvação para a cidade coincidia com a reabilitação de um símbolo da sua pujança, o fenómeno teatral. Não sem que, na competição entre poetas paradigmáticos –Ésquilo e Eurípides–, cada espectador percebesse a imagem ideal de um *agôn*, apenas uma espécie de arquétipo de tantos outros que tinham por cenário terrestre o próprio festival dramático de Atenas.

Maria de Fátima SILVA*

¹² *Op. cit.*, 65.

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra (Portugal). fãnp@ci.uc.pt