

O HADES E A PÓLIS: O TEMA UTÓPICO DA CATÁBASE

MARIA DE FÁTIMA SILVA

*Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Universidade de Coimbra*

Num comentário que fez sobre o tema de ‘Orfeu’, Diodoro Sículo parece sintetizar o essencial sobre a tradição da ‘catábase’ e o contorno e variáveis com que uma longa tradição a desenhou:

Διὰ τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς τὴν γυναῖκα καταβῆναι μὲν εἰς Ἄιδου παραδόξως ἐτόλμησε, τὴν δὲ Περσεφόνην διὰ τῆς εὐμελείας ψυχαγωγήσας ἔπεισε συνεργῆσαι ταῖς ἐπιθυμίαις καὶ συγχωρῆσαι τὴν γυναῖκα αὐτοῦ τετελευτηκυῖαν ἀναγαγεῖν ἐξ Ἄιδου παραπλησίως τῷ Διονύσῳ. Καὶ γὰρ ἐκεῖνον μυθολογοῦσιν ἀναγαγεῖν τὴν μητέρα Σεμέλην ἐξ Ἄιδου, καὶ μεταδόντα τῆς ἀθανασίας Θυώνην μετονομάσαι. Ἡμεῖς δ’ ἐπεὶ περὶ Ὀρφέως διεληλύθαμεν, μεταβησόμεθα πάλιν ἐπὶ τὸν Ἡρακλέα.

Em nome do amor pela mulher, atreveu-se à terrível aventura de descer ao Hades. Com a sua melodia, seduziu Perséfone e convenceu-a a ajudá-lo nos seus intentos: que ela lhe consentisse trazer de volta à terra a mulher, já falecida, tal como aconteceu com Dioniso; porque, segundo a lenda, também este trouxe de volta do Hades a mãe, Sémele, que, em função da imortalidade conseguida, mudou o nome para Tione. Quanto a nós, terminado este excursus sobre Orfeu, voltaremos a Hércules.

Destaquemos, desta síntese, alguns aspectos essenciais. Em primeiro lugar a motivação, que é sentimental, mas decisiva: é ‘por amor’ (διὰ τὸν ἔρωτα) que alguém se determina (ταῖς ἐπιθυμίαις) a um projecto extremo, verdadeiramente utópico. O objecto dessa paixão é, no caso de Orfeu e de Dioniso aqui especificados, uma mulher com diferentes relações com o aventureiro, esposa (πρὸς τὴν γυναῖκα, τὴν γυναῖκα αὐτοῦ) no

¹ DIODORO SÍCULO. *Biblioteca histórica*, 4. 25. 2-3.

primeiro caso, ou mãe (τὴν μητέρα) no segundo. A decisão a que o amor conduz é uma aventura radical, a de descer ao Hades (καταβῆναι μὲν εἰς Ἄιδου), a exigir uma grande ousadia (παραδόξως ἐτόλμησε) a par de uma *areté* particular, no caso de Orfeu “a sedução do seu canto” (διὰ τῆς εὐμελείας). O projecto passa por um confronto com o mais poderoso dos adversários, a própria morte (τετελευτηκῶϊον), que se deseja vencer na sua maior vantagem, a irreversibilidade; ἀναγαγεῖν, “trazer de volta para cima”, é o vocábulo que exprime essa vitória, sendo a “imortalidade” (τῆς ἀθανασίας) a coroação do triunfo. Como está consagrado nas grandes façanhas míticas, uma aliada vem juntar-se à decisão do herói, para lhe facilitar o caminho; Perséfone, quando se trata do Hades, aparece como a versão mais óbvia. Por fim, embora a atenção de Diodoro esteja centrada em Orfeu, uma comparação com a proeza de Dioniso antes de enveredar pelo tema Hércules parece propiciar a reunião das figuras que o mito naturalmente associava com a catábase.

A descida aos infernos, a que a épica tinha dado já forma literária², mostrou-se uma referência poderosa na produção dramática, a que a comédia atribuiu grande expansão. Tem sido amplamente aceite que foram momentos cruciais na vida de Atenas aqueles que sugeriram aos poetas cómicos o regresso a esse tema, como expressivo da “paixão” por um passado de felicidade de que o presente se mostrava escasso. As duas comédias mais representativas do motivo, quanto julgamos saber, *Demos* de Êupolis e *Rãs* de Aristófanes, dão força a esta correspondência, ainda que em diferentes medidas; com data bem estabelecida – 405 a. C. –, a peça de Aristófanes coincide, antes de mais, com a morte de Eurípides e de Sófocles, entendida como o desmoronar de um último bastião da Atenas da cultura e dos poetas, a que a tragédia tinha vindo trazer um século de enorme pujança. Com o colapso da poesia trágica era, de certa forma, a própria cidade que ruía, cada vez mais claro no horizonte o desfecho adverso de um sonho político, o da Atenas capital de um império, grego ou mesmo mediterrânico. Profecia muito em breve convertida em realidade, com o termo da guerra do Peloponeso em derrota para Atenas. Por seu lado, a data de *Demos* de Êupolis é insegura e polémica, ainda que algum consenso se tenha formado

² *Odisseia*, X, 490-540, XI, 20-332.

em redor do ano de 412, próximo do final da campanha da Sicília. E mesmo aqueles que discordam desta hipótese (e adiantam um ano entre 418-414)³ procuram para a fundamentação de outras datas a concordância de grandes acontecimentos; logo a ideia da subsequência a uma verdadeira catástrofe política é um argumento de peso para a proposta de uma data.

Além destas duas produções, que nos propomos analisar com mais atenção, há indícios de outras comédias perdidas, onde a catábase era também explorada. Nos anos 20 do séc. V a. C., duas produções de Ferécates, *Crapátalos* (o nome de uma moeda fantástica, segundo a comédia vigente no Hades)⁴ e *Mineiros*, relacionavam-se com o tema. A antecipar *Rãs*, em *Crapátalos* Ésquilo ganhava voz para proclamar a grandeza da sua tragédia (sem dúvida em contraste com a evolução sofrida após a sua morte; “eu que erigi e vos leguei uma arte majestosa!”⁵); e talvez, como na peça de 405, alguém se propusesse trazê-lo de volta a Atenas. Por seu lado, o fr. 85, onde parece sugerir-se as possibilidades de se chegar ao Hades sem maior sofrimento⁶, talvez constitua a informação dada a alguém que se propunha tal aventura. E um ἐβόδιζον, “caminhava”⁷, pode aludir à caminhada necessária para o atingir. *Mineiros*, por sua vez, naquele que é o único fragmento expressivo que conservamos⁸, acentua a visão dos inferos como um mundo de delícias, farto em banquetes luxuosos, em petiscos que entram, por sua iniciativa, na boca dos convivas falecidos⁹, e se desdobram espontaneamente, para que nada falte a um serviço que prossegue sem cessar¹⁰; este é um tópico que *Rãs*, como veremos, também utiliza¹¹.

³ Sobre a discussão da data desta peça, vide STOREY, Ian C. *Eupolis poet of Old Comedy* Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 112-114. Apesar do consenso mais alargado em volta de 412, o próprio Storey prefere o ano mais recuado de 417.

⁴ Fr. 86 K.-A. Vide CALTABIANO, M. Caccamo; COLACE, P. Radici. La moneta dell' Ade (Pherecr., Fr. 81, I 168K = Poll., 9, 83, 21-25). *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa, v. 17, n. 4, p. 971-979, 1987.

⁵ Fr. 100. Cf. ARISTÓFANES. *Rãs*, 1004.

⁶ Cf. ARISTÓFANES. *Rãs*, 117-134.

⁷ Fr. 88.

⁸ Fr. 113.

⁹ Fr. 113. 6-7.

¹⁰ Fr. 113. 32-33.

¹¹ Sobre os traços convencionais do mundo utópico, vide RUFFELLI, Ian. The world turned upside down: utopia and utopianism in the fragments of Old Comedy. In:

Gerytádes, ‘o Palrador, o Papagaio’¹², uma produção de ano próximo de 405, ocupava-se também de crítica literária, num plano alargado; genericamente sabemos que uma assembleia de poetas deliberava destacar três emissários – Sanírión como expoente da comédia, Meleto da tragédia e Cinésias do ditirambo¹³, além de todos eles, porque enfermos e débeis, naturais “visitantes do Hades” (ἄδοφοίτας¹⁴) – para descerem ao reino dos mortos e inquirirem quem, de entre os poetas contemporâneos, poderia ser distinguido com o título de “o melhor”, em relação aos seus pares, ou em que proporção relativamente às glórias do passado. E. Hall¹⁵ admite que a viagem dos três emissários ao Hades “era descrita ao longo da peça” e que, apesar de obscuro, o objectivo da embaixada fosse “recuperar do além uma divindade feminina, como a Poesia”. Para esta suposição, Hall baseia-se num fr. *a incerta fabula*¹⁶, onde se lê: ... φέρε νυν ἐγὼ τὴν δαίμον’ ἦν ἀνήγαγον, “traz-me cá a deusa que eu conduzi de volta”, o que poderia aludir à Poesia, resgatada do Hades à maneira do que Trigeu fez com a Paz, que recuperou do Olimpo. Os tópicos convencionais numa catábase são visíveis no fr. 156, na conversa entre dois interlocutores não identificados¹⁷, um conhecedor da decisão tomada, outro surpreendido com ela. Que uma catábase implica esforço e sofrimento (“quem ousaria descer ao reino dos mortos e aos portais sombrios do Hades?”), καὶ τίς νεκρῶν κευθμῶνα καὶ

HARVEY, David; WILKINS, John (Ed.). *The rivals of Aristophanes, Studies in Athenian Old Comedy*. London: Duckworth, 2000. p. 473-506; MELERO BELLIDO, Antonio. La utopia cómica o los limites de la democracia. *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, Madrid-Santiago de Compostela, v. 3, p. 7-20, 2001; _____. La lengua de la utopia. In: LÓPEZ EIRE, Antonio; RAMOS GUERREIRA, Agustín. *Registros lingüísticos en las lenguas Clásicas*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2004. p. 149-172.

¹² KASSEL, Rudolf; AUSTIN, Colin. *Poetae Comici Graeci*. III. 2. Berlin / New York: de Gruyter, 1984, p. 101, discutem o título como um nome próprio, de modelo cómico semelhante, por exemplo, a στωμυλιοσυλλεκτάδης ou ρακιοσυρραπτιάδης (Rās, 841 et seq.), expressivo portanto da “tagarelice” contemporânea. Mas, embora dado por seguro que o tema da peça era a crítica literária, é impossível garantir a que poeta γηρυτάδης se referia.

¹³ Fr. 156. 8-10; ATENEU. *Deipnosophistas*, 12, p. 551.

¹⁴ Fr. 156. 4, 6; cf. ARISTÓFANES. *Aves*, 1377, sobre Cinésias.

¹⁵ HALL, Edith. Female figures and metapoetry in Old Comedy. In: HARVEY; WILKINS, 2000, p. 407-418. Cf. p. 413.

¹⁶ ARISTÓFANES. *Fragmentos*, 591. 84-86.

¹⁷ MASTROMARCO, Giuseppe. *Introduzione a Aristofane*. Bari: Laterza, 1996, p. 73, admite que se trate de uma personagem dos infernos, talvez Éaco, o porteiro, e de uma outra humana.

σκότου πύλας ἔτλη κατελθεῖν¹⁸) é o que qualquer criatura comum tem por certo, como também que gente disposta a “visitar o Hades” é espécie difícil de encontrar entre os vivos; pois os temores do Hades têm, na geografia ameaçadora do reino de Plutão¹⁹, motivo justificado²⁰.

Os Demos de *Éupolis*, ecos de uma peça de sucesso

O contexto da realidade ateniense tende, como vimos, a sugerir a politização da velha catábase. O sentimento que se impõe é o da nostalgia pelos ‘bons velhos tempos’; deixa de ser uma mulher a encarnar o objectivo da aventura, para dar lugar a figuras representativas do colectivo da cidade, que referenciam esse saudoso passado de pujança. Aftónio²¹ dá ao motivo uma designação, *eidolopoíia*, e passa a defini-la:

Εἰδωλοποιία δὲ ἢ πρόσωπον μὲν ἔχουσα γινώριμον τεθνηὸς δὲ καὶ τοῦ λέγειν παυσάμενον ὡς ἐν Δήμοις Εὐπόλις ἔπλασε καὶ Ἄριστείδης ἐν τῷ Ἰπὲρ τῶν τεσσάρων.

*A eidolopoíia dispõe de uma figura conhecida, já morta e remetida ao silêncio, como Éupolis criou em Demos e Aristides no Sobre os quatro*²².

Ao herói que resgata o objecto da sua paixão do Hades impõe-se um duplo movimento, de catábase e de anábase, esta última centrada na figura trazida, que vai ganhando não só vida como voz, aquela que o Hades

¹⁸ Fr. 156. 5-6, verso que parodia EURÍPIDES. *Hécuba*, 1-2.

¹⁹ Fr. 156. 11-13. À semelhança da “merda eterna” de *Rãs*, 146, Ferécates fala do “Rio da Diarreia” (fr. 156. 13) como de uma componente conhecida da geografia do inferno.

²⁰ Menções de diferentes poetas – Esténelo, fr. 158, Ésquilo, fr. 161, Ágaton, fr. 178 – confirmam e ampliam o compromisso do assunto da peça com a crítica literária. Aos “horrores” do Hades (ὁ τῆς διαρροίας πόντος, fr. 156. 13) parecem também contrapor-se manjares destinados aos visitantes (fr. 164).

²¹ AFTÓNIO. *Exercícios preparatórios*, 11.

²² O texto de Élio Aristides, *Sobre os quatro*, aqui referido, promovia a defesa de quatro estadistas – Temístocles, Címon, Péricles e Milcíades –, criticados por Platão no *Górgias*, 503c, 515d. E, a propósito, faz menção da peça de Éupolis, com estas palavras (3. 365): “Um dos poetas cómicos trouxe de volta à Terra (ἐποίησε ... ἀνεστῶτας) quatro chefes políticos (προστατῶν), entre os quais estão dois dos aqui mencionados”. Esta informação é complementada por um *schol. ad locum*, que acrescenta: “Éupolis trouxe de volta do Hades (ἐποίησε ἀναστάντα) Milcíades, Aristides, Sólon e Péricles”. Mais adiante (3. 487), Élio Aristides sugere até alguma vulgaridade na ressurreição de Péricles no teatro (κάν τοῖς δράμασιν ὡς ἀνεστῶτα ὀρῶντες).

silenciara. Cria-se assim condições para um *agón* previsível entre passado e presente, mortos e vivos, prosperidade e crise. É esse o papel reservado aos políticos em Êupolis e aos poetas trágicos em Aristófanes.

Storey²³ sintetiza a fragilidade do que sabemos sobre a intriga de *Demos* com estas breves linhas:

Podemos dizer com alguma certeza que uma personagem de nome Pirónides aparecia na comédia, que quatro chefes mortos voltavam a Atenas (Sólon, Milcíades, Aristides, Péricles), que a primeira cena se situava algures fora de Atenas, e que episódios que envolviam estes chefes mortos ocupavam a última parte da comédia.

Tentemos, na medida do possível, explorar estes elementos sobre que algumas certezas existem.

Começemos por Pirónides, figura de identidade discutível a que parece seguro atribuímos a missão catabática²⁴; talvez a proximidade da palavra *προθυμία*, “empenho, determinação”²⁵ exprima o sentimento que o motivou na façanha, em vez de *ἔρω*s ou *πόθος* habituais neste contexto. Mas quem é este Pirónides, na pele de um Hércules, de um Dioniso ou de um Orfeu? Talvez um daqueles heróis cómicos inspirados para grandes aventuras utópicas, como os que Aristófanes baptizou com os nomes falantes de Diceópolis, “O Cidadão Justo”, Trigeu, “O Vinhateiro”, Pisetero, “O Companheiro Digno de Confiança”, ou Estrepsiádes, “O Sujeito que se Vira” – gente a que a idade e a experiência inspiram engenho e determinação. A Pirónides estaria reservada a façanha imensa de renovar Atenas, fazendo-a regressar aos ‘bons velhos tempos’ através de um rasgo à altura de um herói de catábase: trazer do Hades os bons chefes do antigamente. Portanto o motivo da crise – que é político e ético – está focado na liderança; os chefes do momento representam decadência, são falhos do carisma dos de antigamente.

A grande discussão gerada entre os estudiosos sobre qual a leitura a fixar para o nome do protagonista de Êupolis – Mirónides ou Pirónides²⁶ –

²³ STOREY, 2003, p. 116.

²⁴ Fr. 99. 56-57, Πυρωλίδην ... οὗς ἀνήγαγεν, 68.

²⁵ Fr. 99. 55.

²⁶ Sobre a dificuldade em fixar este nome e os argumentos que levam a preferir Pirónides

resultou, nas últimas décadas, numa preferência por Pirónides, o mesmo é dizer por uma personagem fantástica, de nome falante, em vez de Mirónides, político e general muito activo em diversas etapas da história de Atenas ao longo do séc. V a. C.²⁷. Para Pirónides, Plepelits²⁸ dá a interpretação de “O Entusiasta, O Vivaço, O Purificador através do fogo” (Πυρων-ἰδης), reconhecendo-lhe uma estrutura equivalente aos nomes de Fidípides ou Estrepsiádes, por exemplo. Este seria, portanto, um herói alinhado, no nome e na personalidade que ele sugere, com uma galeria de figuras aristofânicas. É previsível que, nas cenas iniciais que antecipavam o primeiro fragmento que conservamos²⁹, houvesse lugar à catábase propriamente dita, ou pelo menos à referência a uma descida ao Hades, com mais ou menos pormenores, como episódio antecedente ao *agón*, que os fragmentos conservados testemunham. Ao contrário do que virá a acontecer em *Rãs*³⁰, onde o debate entre poetas se passa no Hades e opõe um Êsquilo morto a um Eurípides igualmente falecido, tendo por prémio não só a cadeira de honra da tragédia no inferno, como também o regresso à vida, Êupolis dá a um processo equivalente uma outra focagem: o *agón* que ocorre entre os vivos, consumada a anábase³¹, opõe mortos com aqueles que agora conduzem o destino de Atenas; a solução talvez fosse

a Mirónides, vide STOREY, 2003, p. 116-121.

²⁷ Vide PLUTARCO. *Aristides*, 10. 10, 20. 1; TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, I, 105. 3 – 106. 2, 1. 108. 2-3, I, 111. 1; DIODORO SÍCULO. *Biblioteca histórica*, 11. 79. 3, 11. 81. 1, 3-4; ARISTÓFANES. *Lisístrata*, 801-804; *Mulheres na assembleia*, 303-306. Mirónides somava, como estrategista, um currículo de façanhas notável, primeiro como combatente em Plateias, depois vencedor dos Coríntios em Mégara (457 a. C.); por fim, sobre os Beócios no ano a seguir. Para a geração dos anos 20 do séc. V correspondia a um desses símbolos de homens de fêvera, que tinham contribuído para a já distante glória de Atenas.

²⁸ PLEPELITS apud STOREY, 2003, p. 119.

²⁹ Fr. 99. 1-34, versos correspondentes ao final da parábase, sob forma de uma ode em dímetros iâmbicos, seguida de um epirrema em tetrâmetros trocaicos. Vide STOREY, 2003, p. 358.

³⁰ SOMMERSTEIN, Alan H. *Aristophanes: Frogs*. Oxford: Aris & Phillips, 1996, p. 10, pensa que talvez a localização da acção no Hades fosse novidade em *Rãs*. Admite, como única hipótese e mesmo assim discutível, os *Crapátalos* de Ferécates, como tendo feito a mesma opção. O que significa que, na peça de Êupolis, bastaria uma evocação dos mortos. Vide *infra*.

³¹ Cf. PLUTARCO. *Péricles*, 3. 4: “Êupolis, nos *Demos*, punha questões acerca de cada um dos demagogos regressados do Hades”, *πυρνανόμενος περί ἑκάστου τῶν ἀναβηθηκότων ἐξ Ἀΐδου δημαγωγῶν*, o que prova a anterioridade do regresso sobre o interrogatório. Cf., ainda, fr. 99. 60-63, um passo de saudações de boas vindas.

substituir estes por aqueles, com manifesta vantagem para a cidade (substituição equivalente à que se processa em *Lisístrata* e *Mulheres na assembleia* entre homens e mulheres). Ganha a causa para a reposição dos velhos chefes, talvez se seguissem as conhecidas cenas de farsa, em que os demagogos de novo em exercício teriam de confrontar sucessivos opositores. Sugerem-no a saudação à pátria de um dos mortos ressuscitados³², provavelmente Aristides³³, seguida dos preparativos de uma recepção de boas vindas³⁴, da menção da anábase³⁵ e da referência à atitude dos chefes e do seu salvador, que o coro regista³⁶ (δοκῶ τοὺς ἄνδρας ἦδη τούσδ' ἰδεῖν καθήμενους, οὓς φασιν ἦκειν παρὰ νεκρῶν [...] ὡς ὀρθὸς ἔστηκας... ἀλπῶν... Πυρωνίδης. “julgo ver já esses tais fulanos sentados, que, ao que se diz, chegaram do reino dos mortos; e ele, o Pirónides, em pé, ali ao lado”³⁷). Registe-se o “já” com que o coro anuncia a presença dos “tais sujeitos”, que parece corresponder ao cumprimento de uma expectativa que os acontecimentos anteriores na peça deixavam prever. O tom da saudação expressa nos vv. 60-63 faz sentido se o coro e os quatro chefes regressados à terra se estiverem a encontrar pela primeira vez.

³² Fr. 99. 35-38, ὦ γῆ πατρίᾳ χαῖρε.

³³ Estas palavras de saudação têm tonalidades euripidianas; cf., e. g., fr. 558. 1-2 N² do *Eneid*, ὦ γῆς πατρώϊας χαῖρε φίλτατον πέδον | Καλυδῶνος; o formalismo convencional na saudação de quem chega, depois de uma longa ausência, à sua terra, é confirmado, e. g., por A. Ag. 503, ἰὼ πατρώϊον οὐδας Ἄργείας χθονός; cf. ÉSQUILO. *Suplicantes*, 256, ὀρίζομαι δὲ τήν τε Περραιβῶν χθόνα. Talvez este momento de reingresso tivesse por cenário a casa do próprio Pirónides, ou, segundo outros estudiosos, a ágora de Atenas. O v. 37, “o que é que se passa”, traduziria a surpresa de alguém, talvez um criado, pelo encontro inusitado com os mortos.

³⁴ Fr. 99. 41-44, 58.

³⁵ Fr. 99. 56-57.

³⁶ O coro era constituído pelos Demos, os bairros suburbanos da Ática, de acordo com a organização de Clístenes. Sobre a sua natureza, constituição e actuação, vide STOREY, 2003, p. 124-129. Merece ainda a pena citar a leitura simbólica que EHRENBERG, Victor. *The people of Aristophanes*. Oxford: Taylor & Francis, 1951, p. 61, faz deste coro: “Os demos representam o corpo inteiro da população de ideias estreitas e de classe humilde, da cidade e do campo, que, na sua afeição fechada pela terra e pelos vizinhos, constituíam a base de sustentação do Estado”. Por outro lado, dentro do que é a natureza sobretudo rústica dos protagonistas e coros da Comédia Antiga (caso dos *Acarnenses*, *Paz*, *Pluto* e *Lavradores*), talvez estes Demos fossem sobretudo núcleos rústicos, proporcionando um conflito com os seus correspondentes urbanos. Cf. fr. 99. 11-14, onde o coro se refere “aos das Grandes Muralhas que comem melhor do que nós” (τοὺς ἐν μακροῖν τευχόιν), certamente a população ateniense que vivia dentro do círculo urbano, com melhor qualidade de vida do que os que viviam fora, nos campos.

³⁷ Fr. 99. 64-65.

Quais seriam então os antecedentes à consumação da anábase: o anúncio de um projecto de catábase, seguido das aventuras da sua concretização, à maneira de *Rãis*? Houve algum consenso sobre a possibilidade de uma catábase de Pirónides e de uma cena no Hades, para se decidir e conseguir a vinda de quatro chefes mortos e exactamente aqueles quatro; no conjunto, uma situação semelhante à que *Rãis* traz à cena, em relação aos poetas trágicos. Mas, como nota Storey³⁸, todos os comentários antigos valorizam o regresso dos quatro políticos, sem menção da exploração da catábase: ἀνίστημι³⁹ e remitto⁴⁰ são os verbos repetidos como alusivos ao aspecto fulcral da peça. Mas outras possibilidades foram adiantadas para viabilizar a vinda dos demagogos do passado, como, por exemplo, uma cena de evocação (do tipo da de Dario em *Persas* ou daquela que Ésquilo parece ter também praticado em *Psykhagogoi*⁴¹, inspirado pela *Nékyia* de *Odisséia*, XI), de que Pirónides fosse o impulsor. Daí que o lugar apropriado para este ritual fosse exterior aos muros da cidade⁴² e eventualmente obrigasse a uma deslocação do herói, acompanhado de um comparsa (se pensarmos de novo no modelo de *Rãis*, ou de *Aves* e *Tesmofórias*).

Instalados de novo entre os vivos, e eventualmente reinvestidos nas funções correspondentes, cada um passa a encarnar a excelência que, por tradição, se lhe associa: Aristides a justiça, Milcíades, a competência militar, Sólon, a autoridade moral e a capacidade legislativa, Péricles, a autoridade cívica. Diferentes, mas complementares, nas *aretai*, os quatro paradigmas estavam em condições de cumprir um objectivo comum, o de regularizar a vida colectiva de Atenas⁴³. A conversão proposta, de novos por velhos

³⁸ STOREY, 2003, p. 122.

³⁹ ÉLIO ARISTIDES, 3. 365, τῶν κομικῶν τις ἐποίησεν τέτταρας τῶν προστατῶν ἀνεστῶτας, ἐν οἷς δύο τούτων ἔνεισιν, “um dos poetas da comédia trouxe de volta à Terra quatro chefes, entre os quais dois dos que aqui refiro”; *schol. ad locum*, Εὐπολις ἐποίησε ἀναστάντα τὸν Μιλτιάδην καὶ Ἀριστείδην καὶ Σόλωνα καὶ Περικλέα. Ἐν τούτοις οὖν ἔνεισι δύο, φησί, Περικλῆς καὶ Μιλτιάδης, “Éuropolis trouxe de volta à Terra Milcíades, Aristides, Sólon e Péricles. Entre eles há dois, diz-se, Péricles e Milcíades”; PLUTARCO. *Péricles*, 3. 4.

⁴⁰ VALÉRIO MÁXIMO, 7. 2. 7.

⁴¹ TGF III, fr. 273a Radt.

⁴² STOREY, 2003, p. 123 sugere a possibilidade de Maratona, baseado no apelo à cidade, feito por Milcíades no fr. 106.

⁴³ PLATÓNIO, 2. 13-15, “foi capaz de trazer do Hades as figuras dos legisladores e, através deles, de discorrer sobre a aprovação ou reprovação das leis”, ἀναγαρεῖν ἱκανὸς ὢν ἐξ Ἄιδου

políticos, não abala o sistema democrático, antes o torna mais consistente; o plano consiste em fazer prevalecer, em cada uma das fibras do sistema, a qualidade, sobre o oportunismo ou a corrupção. Se algo precisa de reforma não é o modelo político, mas os seus agentes.

Com a correspondência entre nomes paradigmáticos e as qualidades indispensáveis numa democracia, está lançado aquele que, tudo indica, seria o fio condutor da intriga, o elogio dos ‘bons velhos tempos’. É, no entanto, evidente que, com ‘bons velhos tempos’, não se identifica um período definido da história recente de Atenas. A utopia é construída pela sobreposição anacrónica de indivíduos, de tempos diferentes, portadores de qualidades de excelência, capazes de criarem uma imagem, no seu todo, ideal; eles são a encarnação do que de melhor alguma vez Atenas produziu.

Algumas palavras ou expressões fundamentam, no pormenor, o que o conteúdo geral da peça e as personagens que o encarnam parecem propor; Pirónides⁴⁴ adianta, dentro deste critério, o diagnóstico para a crise instalada: “há muitos anos já, Atenas vive de sujeitos sem fêvera” (τὰς Ἀθήνας πόλλ’ ἔτη... ἀνάνδρους ἄνδρας); a que, num outro momento⁴⁵, o coro ou mesmo Pirónides acrescentava, saudoso, “essa gloriosa cidade, inteirinha, que saudades temos dela!” (ἅπασα γὰρ ποθοῦμεν ἡ κλεινὴ πόλις), reconhecendo-se a necessidade de a “reverdecer” (ἀμβλυστονῆσαι καὶ χλοῆσαι τὴν πόλιν⁴⁶). Nῦν, “hoje em dia”, ocorre com frequência⁴⁷, por oposição a πάλαι, “dantes”⁴⁸, ou ἐξ ἐκείνου τοῦ χρόνου, “desde esses velhos tempos”⁴⁹.

O texto conservado parece sugerir que a intervenção dos quatro políticos do passado⁵⁰ acontecesse por pares: no fr. 104, Milcíades e Péricles são referidos em conjunto, como também no fr. 99. 47 (“quando vocês os

νομοθετῶν πρόσωπα καὶ δι’ αὐτῶν εἰσηγούμενος ἢ περὶ θέσεως νόμων ἢ καταλύσεως.

⁴⁴ Fr. 99. 74-75.

⁴⁵ Fr. 118.

⁴⁶ Fr. 119.

⁴⁷ Frs. 101, 103, 131.

⁴⁸ Fr. 110.

⁴⁹ Fr. 130.

⁵⁰ Designados por *prostatoi*, ÉLIO ARISTIDES, 3. 365; *nomothétai*, PLATÓNIO. *Diff. Char. (Proleg. De com. II)* p. 6 Kost.; *stratgoí*, SÓFOCLES. *Édipo em Colono*, fr. 41 Radt; *demaggoí*, PLUTARCO. *Péricles*, 3. 4.

dois, tu e o Sólon⁵¹, voltaram”, ἦνίχ' ἤρχετον σὺ καὶ Σώλων, sendo que σύ se pode identificar com Aristides), outros dois chefes comparecem, reunidos por uma antiguidade que lhes é comum.

Postas em prática, as diferentes *aretai* encontram, no diálogo com opositores, o modo de se esclarecer ou afirmar. Este é um modelo bem conhecido da Comédia Antiga, em que o protagonista, vencedor na causa que defende, se confronta com sucessivas figuras que o contestam ou interpelam (*Acarnenses*, *Paz*, *Aves*, *Pluto*), sobre as quais ele impõe a sua razão. O fr. 99. 80 parece dar o tom ao diálogo entre Aristides e um sicofanta, com a afirmação peremptória do primeiro, “sou um homem justo” (δικαίως εἰμ' ἀνήρ). Sobre a aquisição desta virtude dá conta Aristides em conversa com um interlocutor anónimo que o fr. 105 reproduz; à pergunta de “como te tornaste um justo?”, Aristides responde: “A minha natureza era já excelente, mas, além disso, eu mesmo me associei, com todo o empenho, à natureza”. É com essa virtude presente que o velho político defronta a pecha social do momento, com os traços que são também constantes em Aristófanes⁵²; na boca do sicofanta, a palavra sempre repetida é “dinheiro”, e o tom geral, o da extorsão, de que a vítima favorita é um estrangeiro (neste caso provindo de Epidauro⁵³) ou aliado (τοῦ ξένου⁵⁴); estas são “artes” que o associam com a

⁵¹ Sólon é aquele cuja actuação os fragmentos conservados deixam mais na sombra. É sabido que já Cratino, nos *Quírones*, o fazia falar como um fantasma. É até irónica a intervenção relativa de Sólon em *Quírones* e *Demos*. Na peça de Cratino, os Quírones, senhores de uma sabedoria lapidar, reclamavam pelo desencanto que neles provocava o regime político de Péricles. É do mesmo descontentamento que surge a ideia da anábase, ou invocação, de Sólon, que comparecia em cena (fr. 246) para fazer o elogio das delícias do passado (frs. 256-257). O mesmo Péricles que, no seu tempo, o de Cratino, era responsabilizado pela decadência da cidade, pouco mais de uma década passada era integrado por Eupolis na embaixada dos grandes de antigamente, ao lado do próprio Sólon. Talvez em *Demos* ele travasse um *agôn*, como grande legislador e autor de elegias, com um sofista, Sócrates, ou eventualmente com um poeta nova vaga.

⁵² Cf. ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 818-829, 908-958; *Aves*, 1410-1469; *Pluto*, 850-958. O tópico da cena de *Aves* é precisamente a extorsão que os sicofantas promovem sobre os aliados e, no *Pluto*, o diálogo é estabelecido entre o Homem Justo e o Sicofanta. Sobre a interpretação possível para esta cena de *Demos*, vide STOREY, 2003, p. 166-169.

⁵³ Fr. 99. 93.

⁵⁴ Fr. 99. 84-89, ἔφην κελεύειν τὸν ξένον μοι χρυσίου δοῦναι στατήρας ἑκατὸν ἦν γὰρ πλούσιος. [...] καί τ' ἔλαβον τὸ χρυσίον, “(Sic.) Disse-lhe que mandasse o estrangeiro dar-me cem estateres de ouro. Que o tipo tinha massa! [...] e aí filei-lhe o ouro”; cf. ainda χρήματα, fr. 99. 96, e ὁ ξένος, fr. 99. 105.

ágora, a escola da vida e do expediente⁵⁵. Da vitória da justiça e de Aristides sobre a velhacaria do sicofanta⁵⁶, não deixam dúvidas, em primeiro lugar o lamento do vencido – fr. 99. 106 “estava-me então reservado sofrer tal justiça”, Δίκαια δῆτα ταῦτα πάσχειν ἦν ἐμέ; mas também a identificação, feita por Aristides, desse cúmulo de desonestidade que é, nos tempos que correm, um sicofanta⁵⁷, comparável com um corrupto de excelência, como Diagneto⁵⁸; daí o conselho que Aristides dá à cidade para que regresse à justiça (“proclamo, à cidade inteira, que vocês devem ser justos, porque quem é justo...”, ἐγὼ δὲ πάση προσαγορεύω τῇ πόλει εἶναι δίκαιους, ὡς ὅς ἂν δίκαιος ᾖ⁵⁹).⁶⁰ O louvor que fazia, ou suscitava em alguém, dessa *areté*, sob forma de sentença, não deixa dúvidas⁶¹: “A justiça é, seja em que circunstâncias for, de preservar” (τὸ γὰρ δίκαιον πανταχοῦ φυλακτέον).

Milcíades, o general, confrontava-se muito provavelmente com um dos estrategos do momento, do tipo *alazón*, o fanfarrão. O fr. 104 constitui um apelo a Milcíades e a Péricles, como opositores de uma nova raça de comandantes (“não deixem o poder a esses novatos de maus costumes, que andam a arrastar o comando pelas canelas”), no que parece referir-se ao aparato fútil com que alguns se pavoneavam em público, usando roupas faustosas⁶². No fr. 106, Milcíades suspira “pela sua batalha de Maratona” (μὰ τὴν Μαραθῶνι τὴν ἐμὴν μάχην) e amargura-se com a situação com que, no regresso, se depara em Atenas.

⁵⁵ Fr. 99. 81. Não deixa de ser sugestivo que, na boca do sicofanta, haja referências à morte e aos mortos, em função da natureza do interlocutor (fr. 99. 97-98); ao que Aristides responde (fr. 99. 102) com uma citação de Eurípides, fr. 507 N: “Porque não deixas os mortos estarem mortos?”, τί τοὺς θανόντας οὐκ ἔως τεθνηκέναι;

⁵⁶ Fr. 99. 103-104 soam como um queixume do sicofanta, punido como é de regra nas cenas cômicas em que comparece; cf., e. g., *Acarnenses*, 926.

⁵⁷ Fr. 99, 116-117, “de longe, o mais poderoso dos safados nova vaga que para aí andam”, ὅς τῶν πανούργων ἐστὶ τῶν νεωτέρων πολλῷ κράτιστος.

⁵⁸ Sobre este indivíduo, vide STOREY, 2003, p. 168-169.

⁵⁹ Fr. 99. 118-119.

⁶⁰ Ao referir-se à extorsão em concreto, Aristides usa o termo *dikaioσύνη* (fr. 99. 91), talvez porque, do plano geral da justiça como um princípio que ele representa, passe a aludir ao controle que o sistema judiciário deve ter sobre a corrupção que grassa na cidade.

⁶¹ Fr. 114.

⁶² Alcibíades é um candidato possível a esta referência, conhecido como era por exibir roupas de luxo na ágora (cf. TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, VI, 12. 2; PLÚTARCO. *Alcibíades*, 13. 1, 16).

Péricles, por sua vez, ganha algum contorno nos fragmentos conservados dos *Demos*, com traços que são comuns na sua caricatura cómica⁶³. A sua principal característica política é, sem dúvida, a capacidade retórica. O fr. 102 é um comentário, entre dois interlocutores não identificados, sobre essa sua excelência. A concorrência entre esse campeão, “que se tornou o melhor entre todos no uso da palavra” (κράτιστος οὔτος ἐγένετο ἀνθρώπων λέγειν), e os adversários é visto como uma corrida, onde Péricles leva vantagem a milhas de distância. Mas não se pense que a “rapidez” ou “agilidade” é o seu único crédito; acrescente-se-lhe o potencial de “persuasão” que lhe habita os lábios (πειθῶ τις ἐπεκάθειζεν ἐπὶ τοῖς χέλεσιν) e “penetra os seus ouvintes com o aguilhão” (τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκρωμένοις). Eficácia, fluência, são, no seu estilo retórico, qualidades que o tornam excepcional, e didáctica a mensagem que passava, quer pela técnica, quer pelo conteúdo. Dentro de um plano agonístico, o orador modelar que foi Péricles é confrontado com as novidades representadas por um tal Búziges⁶⁴, “dos que por aí deitam faladura o melhor, ainda que um verdadeiro flagelo” (ὧν γ’ ἔστιν λέγειν ὁ Βουζύγης ἄριστος ἀλιτήριος). À inesquecível mestria de Péricles, Búziges responde com um “grasnado” ensurdecador, para exprimir ideias sem sentido nem ética (τί κέκραγας ὥσπερ Βουζύγης ἀδικούμενος; “o que estás tu para aí a grasnar, que nem o aldrabão do Búziges?”⁶⁵). A este assunto talvez se possa associar o fr. 116, onde se diz de alguém, claramente representante

⁶³ SILVA, M. Fátima. Cratino. A sombra de um grande poeta. *Humanitas*, Coimbra, v. 49, p. 3-23, 1997; MELERO BELLIDO, Antonio. Mito y política en la comedia di Cratino. In: LÓPEZ EIRE, Antonio (Ed.). *Sociedad, política y literatura: Comedia Griega Antigua*. Salamanca: Logo, 1997. p. 117-131. A verdade é que o tempo suavizou a acrimónia, e tornou a retórica de um verdadeiro “Zeus tonitruante” em excelência. Vide ainda BRAUN, Thomas. The choice of dead politicians in Eupolis’ *Demoi*: Themistocles’ exile. In: HARVEY; WILKINS, 2000, p. 204-231.

⁶⁴ Fr. 103. A pergunta de alguém que quer saber se existe agora em Atenas um verdadeiro orador, após a morte de Péricles, assemelha-se às que, em *Rãs*, 73 et seq., Hércules coloca a Dioniso sobre os trágicos que ficaram activos depois da morte de Eurípides e de Sófocles. Quanto a Búziges, o apelido de família de um tal Demóstrato, cf. *Lisístrata*, 391-397. A referência integra-se num episódio, ocorrido anos antes, quando se discutia em Atenas a expedição à Sicília, em 415. Perante os resultados infelizes desta aventura militar, a memória que ficou dos que a defenderam só pode ser de reprobção. Tucídides (VI, 1. 25) coloca o mesmo Demóstrato na posição de adversário de Nícias, o famoso general a quem caberia, apesar da antipatia manifesta pelo projecto, conduzi-lo. Ouvimos referir-lhe os argumentos em favor do reforço das tropas, a recrutar nas ilhas, e adivinhamos-lhe, pelas alusões cómicas, o empolamento.

⁶⁵ Fr. 113.

do modelo novo, “para palrar um artista, para falar um verdadeiro nabo”, λαλεῖν ἄριστος, ἀδυνατώτατος λέγειν. Λαλεῖν, “palrar, tagarelar”, num tom sonoro, mas oco e sem sentido, é o contrário de λέγειν, usar um discurso estruturado e convincente. Provavelmente um demagogo do tipo de Hipérbolo seria o opositor natural para este Péricles, na pele do bom orador e político de outrora.

Famoso ficou também, como seu traço identificativo, o formato oblongo da cabeça⁶⁶, a que o fr. 115 faz referência, numa ambiguidade de conotações físicas e políticas: “trouxeste a coroa de glória da malta lá de baixo” (ὅ τι περ κεφάλαιον τῶν κάτωθεν ἤγαγες); talvez Péricles “coroasse” o processo de ressurreição, ou seja, fosse o último a aparecer, por razões cronológicas, mas certamente também de projecção.

Por último, a célebre questão do bastardo que Péricles teve de Aspásia, e que, face ao seu próprio decreto de 450 a. C. – que estabeleceu a exigência de ambos os progenitores atenienses para garantir a cidadania dos descendentes –, não podia gozar de plenos direitos na cidade, não deixava de ser explorada em *Demos*. No fr. 110, Êupolis parodiava passos famosos em contextos semelhantes – a pergunta que Aquiles dirige a Ulisses sobre o filho, na *Nékyia* homérica, *Odisseia*, XI, 492-493; e a que Dario, também o fantasma de um morto, dirige a Atossa sobre Xerxes, nos *Persas*, 717 –, ao fazer Péricles interrogar Pirónides sobre o seu próprio herdeiro:

(Περ.) ὁ νόθος δὲ μοι ζῆ; (Πυ.) Καὶ πάλαι γ' ἂν ἦν ἀνὴρ,
εἰ μὴ τὸ τῆς πόρνης ὑπωρρώδει κακόν.

(Per.) E o meu bastardo, ainda vive? (Pir.) E de há muito seria um homem, não fosse o estafermo da puta lbe estragar a vida.

Dentro da convenção tradicional, o conflito de gerações instala-se no contraste entre um pai modelar e um descendente que não passa de um bastardo, filho de uma prostituta⁶⁷, incapaz, pela sua origem, de se afirmar na política. Talvez o fr. 111 prolongue a ideia com uma metáfora: se os carneiros e as aves geram crias à sua medida, porque não acontecerá

⁶⁶ Cf. PLUTARCO. *Péricles*, 3. 2-4.

⁶⁷ Sobre os ataques cómicos a Aspásia, vide ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 526-534; ÊUPOLIS, frs. 192. 166-169, 267, 294. Sobre a personagem em Cratino, SILVA, 1997; MELERO BELLIDO, 1997.

o mesmo com a raça humana⁶⁸? O tema dos filhos ou descendentes, isto é, do conflito de gerações, parece forte na peça⁶⁹.

O fr. 131 tem sido considerado pelos estudiosos em geral como próximo do fecho de *Demos*, ou até mesmo como as suas últimas palavras. Possivelmente os membros do coro saúdam e festejam com coroas os quatro *áristoi*, o que significaria a adesão entusiástica dos demos à ideia utópica do protagonista.

Em conclusão, os fragmentos conservados de *Demos* são, apesar de todas as dúvidas, sugestivos dos grandes temas da peça, que a põem em linha com as preferências da época. À ideia de catábase e de anábase, associa-se o louvor dos ‘bons velhos tempos’, e o diagnóstico, em contra-luz, da decadência actual corporizada nos tipos habituais, o sicofanta, o *alazón*, o retórico, o demagogo. Ruína em que *oíkos* e *pólis* colaboram e se sintonizam, dentro do princípio de que a decadência geracional só pode trazer ao colectivo a mesma queda. No entanto, como afirma Ruffell⁷⁰, a utopia, em *Demos*, tem uma dupla face: uma ‘nostálgica’, voltada para o passado glorioso de Atenas; outra ‘optimista’, dependente do movimento dramático, que transfere essa visão ideal do passado para um caminho de futuro.

Rãs, uma paródia da convenção da catábase

Se o promotor de uma catábase se distingue por uma qualquer *areté*, o Dioniso de *Rãs* é, nas primeiras cenas da peça, a subversão desse traço. Tal como a Atenas que o cerca – a cidade em crise no final do séc. V a. C. e no termo adverso da guerra do Peloponeso –, o deus vive um percurso de dúvidas e cumpre um itinerário de esclarecimento, em busca de identidade e de missão. O teste a que é sujeito constrói-se sobre a manipulação hábil de recursos cómicos, de que o Dioniso em cena, como simulacro do patrocinador do teatro, participa, sem de tal ter consciência. Sucessivos confrontos, sugeridos pela mais antiga tradição popular, com interlocutores convencionais, resultam para o deus em outras tantas ambigui-

⁶⁸ Cf. fr. 127, que parece aplicar-se a Aristides que, ele mesmo “justo”, não teve um filho à sua altura.

⁶⁹ Vide ainda o fr. 112, a propósito dos sobrinhos de Péricles, gente incapaz, vulgar e ausente da vida política; vide STOREY, 2003, p. 138-140.

⁷⁰ RUFFELL, 2000, p. 488.

dades e, para o poeta experiente que é Aristófanes, num desafio à renovação das estratégias da arte. Cumprido o itinerário da revelação, entre o *avatar* cómico e o deus que preside à festa, a distância reduz-se e a sobreposição afirma-se: a índole do deus e a missão que lhe compete na *pólis* desvendam-se e justifica-se ao longo da penosa trajetória dramática, uma catábase. Os que são atributos do Dioniso tradicional deixam de funcionar, em *Rãs*, como um dado adquirido; do mesmo modo que para Atenas, a maior das *pólis* gregas, o sucesso e o poder, apenas aparentes, dão sinal de fragilidade e ruptura e necessitam de clarificação e reforma.

Avaliemos-lhe, em primeiro lugar, a capacidade para a aventura. Se Orfeu fez valer, na descida aos infernos, a sedução do canto, tal como Hércules se impôs pela força do braço, o Dioniso de *Rãs*, antes de mais uma criatura amorfa em busca de afirmação, é chamado a enfrentar conflitos onde a linguagem domina. Há portanto que testar-lhe a competência nessa que é uma das suas prerrogativas; essa é a matéria da cena inicial⁷¹, aquela em que também a sua autoridade de patrão face à insolência de um servo, o paradigmático Xântias, é posta à prova. Em causa está a tradição cómica que faculta ao “escravo carregado” o direito de, ao mesmo tempo que dá sinal de sofrimento e opressão sob o peso das bagagens, soltar consabidos palavrões. O nível da linguagem em causa é o mais rasteiro, mas também o mais apetecível para um espectador menos exigente. A quem usa o nome do deus do teatro coloca-se o primeiro desafio e, como um crítico competente, Dioniso censura e repudia o processo fácil⁷². Esta seria a reacção convencional, de um Dioniso que, sem reservas, preenchesse as suas atribuições de patrocinador teatral. Mas não, a hesitação instala-se quando o censor, na ânsia de reprovar a indesejável prática que a arte tinha levado à saturação, ele mesmo se antecipa a debitar os palavrões, suscitando questionamentos legítimos: quem é o senhor e quem o criado? Quem é o conhecedor e o ignorante? Onde termina a saturação para começar a reforma?

Mas já um outro *agón* o desafia, dentro de um diálogo com o

⁷¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1-20.

⁷² Sem trair o contexto cómico, a crítica é veiculada por um vocabulário à medida: “enjoo” (χολή, 4), “vomitar” (ἔμεϊν, 11), “ganhar cabelos brancos” (πλεῖν νιαυτῷ πρεσβύτερος, 18), servem de expressão, dentro de um nível rasteiro próprio do tom deste diálogo, para o desacordo crítico.

mesmo interlocutor, Xântias, agora além de transportador de bagagens, transportado por um burro. Dos palavrões do escravo, o teste salta para as subtilezas sofisticadas do discurso, expressas por um φέρω e um φέρομαι, activo e passivo⁷³. “Levar” ou “ser levado” não tem a objectividade que uma criatura comum pensa alcançar com os próprios olhos ou a falácia dos sentidos⁷⁴. Que o escravo “transporte” é apenas uma aparência, tida em conta a objecção de que “é transportado por outro”. O condicionalismo que limita a verdade face à aparência, submissa à importância do significante verbal em relação ao significado, é matéria que coloca a língua ao nível de um património de filósofos, onde sofistas como Protágoras, Górgias ou Pródico corporizavam polémicas inovadoras. Ao espectador presente no teatro impõe-se acrescentar ao quadro mais interrogações: Quem leva ou é levado? Onde está a verdade ou a aparência? Quem a determina, os sentidos ou o *lógos*?

Um último *agón* ‘poético’ está ainda reservado a Dioniso, e esse tem em cena, por adversárias, as rãs do Aqueronte, residentes também dos Pântanos, bairro de Atenas, provavelmente entre o teatro de Dioniso e o Ilisso, onde o deus tinha o seu templo, o Leneu⁷⁵. Tal como Xântias, escravo cómico amputado de legítimas prerrogativas verbais ou em disputa com um burro na sua faceta de “carregador de bagagens”, as próprias rãs sofrem também da ambiguidade das aparências: serão elas habitantes dos lugares infernais ou simplesmente vizinhas do recinto sacro do deus? Dessa diluição da geografia de Atenas em risco de se tornar imagem do inferno, resta um bastião seguro: cá ou lá, as rãs coaxam, e é com esse coaxar, transformado em canto de cisnes, que desafiam o passageiro de Caronte. Aos seus hinos, doces e melodiosos, em honra de Dioniso Leneu, réplica dos que se entoam nas celebrações festivas da cidade⁷⁶, o adversário responde

⁷³ ARISTÓFANES. *Rãs*, 21-34.

⁷⁴ Neste caso, Dioniso ajusta o comentário ao tom sofisticado do contexto. O segredo está em insistir numa mesma palavra, o pomo da discórdia, em diversas tonalidades: φέροι (24), φέρεις (25), τοῦθ' ὃ σὺ φέρεις ὄνος φέρει (27), πῶς γὰρ φέρεις, ὅς γ' αὐτὸς ἕφ' ἑτέρου φέρει (29), φέρε (32).

⁷⁵ DOVER, Kenneth J. *Aristophanes: Frogs*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 223 chama a atenção para a controvérsia desta localização e defende, como espaço mais previsível, a zona entre a Acrópole e as margens do Ilisso.

⁷⁶ ARISTÓFANES. *Rãs*, 209-267.

com observações rasteiras, atento ao imediato incómodo a que está sujeito como remador improvisado. Se à melodia das rãs se associam qualificativos de suavidade e beleza (ξύναυλον ὕμνων βοάν⁷⁷, εὐγηρυν ἑμῶν κοιδάν⁷⁸, ἔμε γὰρ ἔστερξαν εὔλυροί τε Μοῦσαι⁷⁹, χορείαν αἰόλαν⁸⁰), nas respostas de Dioniso predomina a grosseria directa⁸¹. Até ao momento em que, replicando o *agón* com Xântias, o Dioniso cómico passa a coaxar, sobrepondo-se assim ao ritmo das inimigas⁸². E de novo o espectador é chamado a avaliar: quem é o patrocinador dos hinos harmoniosos, Dioniso ou as rãs? Quem garante a festa, a voz da natureza ou a arte? A *phýsis* ou a *paideía*?

Mas não é só pela competência do deus da linguagem, árbitro do bom gosto poético e musical, que Dioniso é posto à prova. Ao mesmo tempo que se empenha na salvaguarda da Atenas santuário das artes, o deus assume-se igualmente como o salvador de um ascendente de prestígio cívico que se vê ameaçado. E para o cumprimento desse objectivo precisa também de coragem e de músculo, para o que o modelo se oferece na figura de Hércules, herói da força e defensor dos fracos, caminhante de terrenos perigosos, também ele protagonista de uma catábase; ou seja, o Dioniso de *Rãs* corporiza, de certa forma, um cúmulo de personagens que viveram idêntica odisseia: a de descer ao reino dos mortos.

A intervenção de Hércules na peça, na qualidade de *expert* nas andanças infernais, não deixa dúvidas sobre a sua participação no motivo central. É em função das credenciais ganhas pela força e valentia nesse trabalho concreto, que a visita ao herói se torna para Dioniso uma imposição. Com o seu trabalho, Hércules antecipa aquele que Dioniso se propõe agora repetir, ou seja, vencer a morte. Por isso, como afirma David Konstan⁸³, Hércules cumpre,

⁷⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 212.

⁷⁸ ARISTÓFANES. *Rãs*, 213-214.

⁷⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 229.

⁸⁰ ARISTÓFANES. *Rãs*, 247-248.

⁸¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 221-222, 226, 236-238, 255.

⁸² Num balanço dos ingredientes desta cena, MACDOWELL, Douglas M. *Aristophanes and Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 281, resume: “Nestes poucos versos, Aristófanes combina a tradição dos hinos cómicos, a tradição dos coros animalescos, uma celebração alegre bem conhecida do público e a figura de Dioniso, com música efectiva e divertimento”.

⁸³ KONSTAN, David. *Greek Comedy and Ideology*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 62.

na primeira parte da peça, a mesma função que os Iniciados de Eleûsis na segunda, um e outros prometendo ressurreição e felicidade para sempre. Entre Dioniso e Hércules há um elo de parentesco, são irmãos de acordo com o mito, ambos filhos de Zeus. Mas também neste caso, a repercussão de *phýsis* é apenas aparente, porque na realidade os dois são distintos, ou, melhor dizendo, comicamente contrastantes. O que em Hércules é bravura, o mesmo é dizer, em tradução paródica, brutalidade – assinalada pela pele de leão e pelo bastão de vencedor de lutas paradigmáticas –, em Dioniso é delicadeza, feminilidade, cobardia – expressas na túnica amarela e nas sandálias confortáveis que calçam o caminhante⁸⁴. Mas depois de colhidas as informações necessárias da experiência de Hércules⁸⁵, a distância entre ambos traduz-se em *mimesis*: se lhe veste a pele, Dioniso tem de adoptar-lhe também o carácter e a atitude⁸⁶. A partir deste momento, que é agonístico à superfície, mas tende a ser harmónico na essência, o Dioniso cómico passa a dispor de um roteiro⁸⁷ que fará dele, e da sua aventura, a réplica fiel da protagonizada pelo herói da força⁸⁸. Ghislaine Jay-Robert⁸⁹ sublinha como

⁸⁴ ARISTÓFANES. *Rãs*, 45-47.

⁸⁵ Do roteiro infernal, permeado de observações cómicas, salienta-se a referência ao preço da travessia, os dois óbolos a pagar a Caronte (139-140, 270). A tabela, a mesma que em Atenas se usava para diversos pagamentos, teria sido uma contaminação do Hades pela cidade de Teseu, que a levou para lá. Cf. DOVER, 1993, p. 208. Além de uma menção graciosa a uma prática da cidade, atribuída ao seu fundador, o nome de Teseu traz ao contexto da catábase um acréscimo, pois também foi herói de tal proeza. Numa tragédia perdida – *Pirítoo* –, da autoria de Eurípides ou de Crítias, tomava-se por assunto o salvamento que Hércules levava a cabo de Pirítoo e Teseu; Pirítoo pagava o preço de ter pretendido cortejar Perséfone, Teseu o da lealdade a um companheiro em perigo; Hércules cumpria a sua missão de trazer Cérbero do Hades, por encomenda de Euristeu. Vide DOVER, 1993, p. 54. Sobre o tema da catábase de Hércules e seus propósitos, vide ainda EURÍPIDES. *Heraclidas*, 218-219; *Hércules Furioso*, 619, 1169-1170.

⁸⁶ ARISTÓFANES. *Rãs*, 108-115, 463.

⁸⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 136-163.

⁸⁸ As informações dadas por Hércules sobre o itinerário que espera Dioniso são, de facto, a síntese da sua própria experiência. Também Hércules cruzou o lago infernal na barca de Caronte; no Hades, encontrou os monstros; assistou-se com o fantasma de Medusa, até perceber que era apenas uma sombra; Dioniso encontra Empusa, também uma criatura susceptível de sofrer metamorfose; ambos chegam aos lodaçais e encontram os suplicados dos infernos. Vide BOWIE, Angus M. *Myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 235-236.

⁸⁹ JAY-ROBERT, Ghislaine. Le voyage initiatique de Dionysos aux Enfers ou le temps du renouveau. *Euphrosyne*, Lisboa, v. 28, p. 25-26, 2000.

também a forma de encarar o roteiro pelos dois aventureiros é contrastante. Hércules faz da descida para o Hades um percurso longo e perigoso, povoado de pântanos, monstros, lodaçais imensos, até à porta de Plutão onde, enfim, reina a paz prometida aos Iniciados. Este é um quadro negro, em total oposição ao que Dioniso imagina; o roteiro que espera tem portos, padarias, lupanares, estalagens, encruzilhadas, fontes, cidades⁹⁰. Às ameaças de uma paisagem inóspita, responde o recém-chegado com uma fantasia acolhedora, onde as necessidades estão garantidas; como diz Jay-Robert, “o movimento vertical, capaz de arrastar o viajante para os abismos sem fundo, converte-se numa linha horizontal, cruzada de estradas e bifurcações, graças às quais o viajante pode avançar até ao objectivo definido”. Finalmente Aristófanes, depois de permitir a Hércules a descrição e a Dioniso a fantasia, irá criar uma rota combinada das duas versões, intercalando risco com prazer.

Ao filho de Sémele falta, porém, a coragem do filho de Alcmena. Τόλμα, “ousadia” (vocábulo usado por Diodoro Sículo na sua síntese, como certamente parte da expressão convencional da história), uma condição necessária a façanhas arrojadas e ao contexto catabático (que vem ao espírito de Hércules como pressuposto perante a intenção confessa de Dioniso, *τολμήσεις γὰρ σὺ ἵέναι*⁹¹), vai-se progressivamente substituindo, no espírito do viajante em preparação, por *δῆμα*, “medo” (*μηδὲ δειμάτου*⁹²) e *φόβος* (*φοβηθείην ἔμοι*⁹³), como parte da bagagem.

A viagem que se inicia é penosa, uma extensa caminhada necessária para satisfazer tão estranho itinerário. “Caminhar” e “sofrer” tornam-se sinónimos (*βαδίζω καὶ πονῶ*⁹⁴), em paralelo com a ideia de “descer lá para baixo”, consinta-se o pleonasma; *ἐλθεῖν εἰς Ἄιδου κάτω* ou, reforçando a distância, *κατωτέρω*⁹⁵, ou *κατέρχομαι*⁹⁶ são as alternativas a *καταβαίνω* ou

⁹⁰ ARISTÓFANES. *R&S*, 109-115.

⁹¹ ARISTÓFANES. *R&S*, 116; cf. DIODORO SÍCULO. *Bibliotheca histórica*, 4. 25. 3, que a aplica a Orfeu.

⁹² ARISTÓFANES. *R&S*, 144.

⁹³ ARISTÓFANES. *R&S*, 280.

⁹⁴ ARISTÓFANES. *R&S*, 22-23, 128, 135, 178.

⁹⁵ ARISTÓFANES. *R&S*, 69-79.

⁹⁶ *κατῆλθες*, ARISTÓFANES. *R&S*, 136.

κατάβασις ausentes nesta fase dos preparativos; talvez, como acontece com a palavra ‘utopia’ – de nascimento mais tardio para um motivo literário de grande dimensão na Antiguidade –, também ‘catábase’ não tivesse ainda, no séc. V a. C., aquela tonalidade formal que a converteu na designação técnica para um processo literário e dramático.

Terminada a cena preparatória em casa de Hércules, abre-se para Dioniso a marcha que *Rãs* saturam de incidentes. É evidente, apesar de todas as interrogações de identidade, que o Dioniso disposto à catábase se assume, em caracterização exterior e disposição de espírito, como o protagonista de uma investida heróica contra o Hades. Em todos os percalços – que se sucedem de acordo com o catálogo previsto por Hércules –, Dioniso se afirma pela dissidência, de modo a produzir a imagem do anti-herói catabático. É preciso remar, para atravessar o lago dos infernos; um Dioniso atarantado afirma-se ἄπειρος, ἀθαλάττεντος, ἀσαλαμίnius⁹⁷, “inexperiente, avesso ao mar”, estranho a Salamina”, pátria de referência dos bons marinheiros. Trata-se de enfrentar os monstros infernais; um Dioniso fanfarrão carimba a túnica com o selo de uns intestinos comprimidos pelo susto (ὄδὶ δὲ δείσας ὑπερεπυρρίασέ σου⁹⁹). E outro tanto se repete perante Éaco¹⁰⁰, o porteiro de Plutão, a reclamar, do simulacro de Hércules, vingança por inimizades antigas¹⁰¹; as tripas do visado cedem, a palidez esbate o fôlego guerreiro, o medo (δείσσα¹⁰²) justifica a cobardia

⁹⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 204.

⁹⁸ Este gracejo torna-se efectivo dado que, no mito, Dioniso era um navegante; cf. *Hino Homérico a Dioniso*; EURÍPIDES. *Ciclope*, 11-12. Era famosa a história da sua captura por piratas. Hermipo, fr. 63, atribui-lhe a fama de o mais antigo dos navegantes.

⁹⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 308.

¹⁰⁰ Segundo DOVER, 1993, p. 54, no *Pirítoo* existia um diálogo entre Éaco e Hércules, em que o primeiro exprimia espanto diante da vinda de um estranho e Hércules declarava quem era e ao que vinha. Sublinha ainda o mesmo estudioso que provavelmente o coro da peça era constituído por iniciados de Elêusis. Estas semelhanças sugerem, em *Rãs*, uma paródia que a escassez de testemunhos torna difícil de avaliar, desde logo pelas dúvidas colocadas quanto à data do *Pirítoo*. Mas é possível imaginar que a paródia tivesse convertido o Éaco do mito numa espécie de porteiro mal disposto, muito próprio das convenções do género. Sobre as dúvidas suscitadas pela identidade do porteiro do inferno em *Rãs*, que DOVER, na sua edição, designa anonimamente por “Porteiro”, vide a discussão desenvolvida pelo mesmo editor em 50-55.

¹⁰¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 479.

¹⁰² ARISTÓFANES. *Rãs*, 484.

(δειλότατε, δειλός¹⁰³). Estes são sinais que, dentro da convenção cômica, sugerem um recuo progressivo da disposição inicial; a segurança heróica, modelada sobre o exemplo de Hércules, começa a ruir.

Ampliando o contraste, não só com um Hércules, mas com um simples escravo atrevido, reunidos ambos sob uma legenda comum, Ἡρακλειοζανθίαν,¹⁰⁴ Aristófanes torna a dicotomia medo/ousadia em alguma coisa de palpável, através do jogo de insígnias – pele de leão e cacete para a coragem, túnica amarela e sandálias para a cobardia –, num processo que soma ao espectáculo a acção. Com o protagonismo, que salta entre patrão e escravo, alternam também as insígnias respectivas. Γίγνομαι¹⁰⁵, “tornar-se”, passa a estar no centro das palavras e da acção, como expressivo de sucessivas metamorfoses¹⁰⁶. Se o escravo é λημματίας κἀνδρείος, “determinado e corajoso”¹⁰⁷, e ainda ἀφοβόσπλαγχνος, “de tripas intrépidas”¹⁰⁸ – um verdadeiro achado para responder à expressão cômica do susto que Dioniso protagonizara –, pois que assuma o cacete e a pele de leão, e deixe ao comparsa o peso das bagagens (ἐγὼ δ' ἔσομαι σοι σκευοφόρος ἐν τῷ μέρει¹⁰⁹). Mas se o tom da cena muda e, em vez do perigo, se apresentam o prazer e a festa, as bagagens regressam ao escravo¹¹⁰ e a pele a um patrão fortalecido¹¹¹. O próprio coro¹¹² sublinha a transferência (μετακυλίνδειν¹¹³, μεταστρέφειν¹¹⁴) como marca de excelência e arma de um homem hábil; com este reparo,

¹⁰³ ARISTÓFANES. *Rãs*, 486-487.

¹⁰⁴ ARISTÓFANES. *Rãs*, 499. Este é o tipo de composição de nomes e personalidades em que Cratino se mostrou hábil criador (e. g. *Dionisalexandre*, título de uma das suas comédias).

¹⁰⁵ ARISTÓFANES. *Rãs*, 495, 581-583.

¹⁰⁶ É curioso notar, *mutatis mutandis*, como também em Diodoro Sículo a ideia de “mudança, transferência, metamorfose” se impõe, no que respeita a Sémele (μεταδόντα, μετονομάσαι). As grandes alterações que a distância entre morte e vida comporta exigem essas mudanças que, no caso de Sémele, lhe alteraram não a personalidade, mas o nome.

¹⁰⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 494.

¹⁰⁸ ARISTÓFANES. *Rãs*, 496.

¹⁰⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 497.

¹¹⁰ ARISTÓFANES. *Rãs*, 525.

¹¹¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 528.

¹¹² ARISTÓFANES. *Rãs*, 534-540.

¹¹³ ARISTÓFANES. *Rãs*, 536.

¹¹⁴ ARISTÓFANES. *Rãs*, 539.

ajuda-nos a transplantar o velho herói catabático, um Ulisses, um Hércules ou um Orfeu, de personalidade coerente e inteiriça, para as virtuosidades do homem novo, um produto da sofística¹¹⁵. Mais não faz a reflexão coral do que intervalar uma promessa de prazer com outra de perigo que já regressa, nas ameaças decididas de duas taberneiras, a exigir nova troca de insígnias¹¹⁶; e o coro passa a celebrar Xântias que, com a farpela, recebe uma vez mais “o olhar façanhudo” do herói que encarna¹¹⁷.

Explorado à saciedade o efeito cómico da metamorfose, é chegada a hora da clarificação. Recorre-se ao teste, primeiro à medida de um escravo, sujeito a tortura para que se lhe arranque a verdade¹¹⁸; depois à medida de um deus, confrontado com o arbítrio esclarecido dos seus iguais, Plutão e Perséfone. Cumprida a viagem redentora, de um longo calvário até ao esclarecimento final, Dioniso chegou à sua Ítaca, no caso o palácio de Plutão; aí recupera a identidade, de deus do teatro, e com ela as atribuições que a cidade dele espera. Aceder a um mundo proibido tem um preço, de imaginação criativa (*lógos*) e de esforço (*érgon*), que a catábase concretiza na elaboração de um projecto e numa viagem. Para ambos os requisitos, o Dioniso cómico encontrou resposta, como vimos.

As ambiguidades que afectam o herói não deixam imune o próprio Hades. Entendido como exemplo de um “mundo do avesso”, o reino dos

¹¹⁵ Terâmenes é dado como modelo deste novo protótipo, ele que adiante, no *agón*, volta a ser referido como exemplar da escola sofística (967). Como político de grande visibilidade, tinha partilhado o comando militar com Péricles (LÍSIAS, 12. 65) e sido um dos *próbuloi*, “comissários” nomeados após a campanha da Sicília. A partir justamente desta fase terminal da guerra, Terâmenes manteve-se em evidência, ao promover o estabelecimento da oligarquia, em 411 (TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, VIII, 68. 4). Com o derrube deste regime, Terâmenes flutuou para uma tendência mais democrática, acompanhando a ordem dos tempos (TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, VIII, 89. 2-94. 1). Em Arginusas, foi acusado de negligência na recuperação dos caídos e feridos em combate, mas soube como alijar responsabilidades para os generais (XENOFONTE. *História da Grécia*, 1. 6. 35, 1. 7. 5-8). Logo um verdadeiro político do momento, interviente, hábil, argumentativo, liberto de princípios ou de peias ideológicas.

¹¹⁶ ARISTÓFANES. *Rãs*, 586-589.

¹¹⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 590-594. KONSTAN, 1995, p. 70 observa como a confusão entre Dioniso e Xântias equivale, na versão cómica, aos abalos na hierarquia social que Atenas experimentava no momento: os cidadãos sofriam perda de direitos (700-705), enquanto os escravos ganhavam o direito à liberdade e, com ela, à contestação.

¹¹⁸ ARISTÓFANES. *Rãs*, 616-622.

ínferos contrapõe às sombras, pântanos, perigos e sofrimentos, as delícias que a convenção sempre atribuiu a um mundo utópico; numa palavra, distopia e utopia convivem harmoniosamente em *Rãs*. Alguns traços que fazem parte da convenção da utopia estão patentes na catábase da peça e também eles em dicotomias sugestivas. Há primeiro o itinerário fantástico, criado com topónimos verdadeiros e forjados, imaginativos e paródicos. Como paragens no percurso infernal, são propostos no pregão de Caronte, qual funcionário de estranha companhia de navegação¹¹⁹:

Τίς εἰς ἀναπαύλας ἐκ κακῶν καὶ πραγμάτων;

Τίς εἰς τὸ Λήθησ πεδίον, ἢ ᾿ς ᾿ Ονουπόκας,

ἢ ᾿ς Κερβερίουσ, ἢ ᾿ς Κόρακας, ἢ ᾿ πὶ Ταίναρον;

Quem quer ir para o Eterno Repouso dos males e dos negócios? Quem quer ir para a planície do Esquecimento, para a Terra onde o Diabo Perdeu a Cartola, para os Cerbérios, para o Raio que o Parta, ou para o Ténaro?

Aqui se misturam topónimos relacionados com a geografia mítica do Hades (o Letes, rio do Esquecimento, ou o Ténaro, o promontório lacónico que marcava a entrada do inferno), gracejos sobre realidades tradicionais no mundo dos mortos (caso do cão Cérbero que passa a dar nome a um clã ou tribo), e finalmente construídos sobre expressões que designam, na linguagem comum, fórmulas de não lugar ou de maldição (o Lugar onde se tosquia o burro, ou os corvos).

Vem depois, como símbolo do prazer perfeito que a utopia reserva face à realidade, a aventura suprema, prometida pelos mistérios de Elêusis e ganha através da piedade e da justiça¹²⁰. Como coro da peça, os mistas habitam na vizinhança do palácio de Plutão, à porta do poder infernal, no âmago da própria utopia. Depois dos apertos e perigos, que o Hades – e a vida – reservaram aos dois viajantes, o mundo que os mistas experimentam é de uma perfeição e amenidade total. Um simples sopro místico¹²¹ e já Dioniso e Xântias se contagiam da doçura ambiente (ἡρεμεί¹²², ἡσυχίαν¹²³).

¹¹⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 185-187.

¹²⁰ ARISTÓFANES. *Rãs*, 454-459.

¹²¹ Cf. ARISTÓFANES. *Rãs*, 154.

¹²² ARISTÓFANES. *Rãs*, 315.

¹²³ ARISTÓFANES. *Rãs*, 321.

A paisagem onde os iniciados se movem é um prado¹²⁴, húmido e florido, moldura ideal para as danças¹²⁵. Os ares enchem-se dos fumos, suculentos e fartos, dos assados rituais¹²⁶. E, em tal ambiente, a natureza humana revitaliza-se e a idade perde o seu peso acabrunhador¹²⁷.

Íaco, versão ritual de Dioniso, participa no cortejo, como patrocinador da caminhada infatigável dos mistérios¹²⁸. Mas no hino que o celebra – tal como naquele em que as rãs entoavam louvores a Dioniso Leneu – o deus cómico, ainda à procura de identidade, não se revê: o que terá “um deus infatigável” (ἄνευ πόνου¹²⁹) a ver com o caminhante estafado da aventura cómica (βαδέζω καὶ πονῶ¹³⁰)? Ou que paralelo haverá entre um Íaco “amigo dos coros” (φιλοχορευτά¹³¹) e aquele Dioniso que disputa palavras com um criado e banalidades com as rãs? As benesses que o deus concede aos seus fiéis – “sem sofrimento, festejar e dançar” (ἀζημίους παίζειν καὶ χορεύειν¹³²) –, o Dioniso cómico mostra-se incapaz de as garantir a si mesmo. É no papel de um vulgar seguidor, entusiasmado pela iniciativa de Xântias, que o Dioniso cómico enfim se envolve... na sua própria festa¹³³.

Da utopia faz também parte a abundância, a participação em banquetes que, por milagre, se preparam e se oferecem. A esta cornucópia de manjares, a comédia juntou, como traço seu, longos menus, que vulgarizam, ao paladar de qualquer gourmet ateniense, as benesses da própria fantasia. O inferno de *Rãs*, mais uma vez, responde a esse requisito, sem prescindir, como é essencial, do claro/escuro de uma permanente dicotomia. Cabe a Perséfone garantir, na corte de Hades, uma generosidade paradisíaca¹³⁴. Pela

¹²⁴ ARISTÓFANES. *Rãs*, 326, 344, 351-353, 372-375, 441-442, 449-453.

¹²⁵ Cf. ARISTÓFANES. *Rãs*, 156-157.

¹²⁶ ARISTÓFANES. *Rãs*, 338.

¹²⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 345-350. Cf. EURÍPIDES. *Bacantes*, 188-190.

¹²⁸ ARISTÓFANES. *Rãs*, 397-407.

¹²⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 401. Cf. EURÍPIDES. *Bacantes*, 194, 614, 737-764.

¹³⁰ ARISTÓFANES. *Rãs*, 23.

¹³¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 403, 413.

¹³² ARISTÓFANES. *Rãs*, 406.

¹³³ ARISTÓFANES. *Rãs*, 414-415.

¹³⁴ Como iniciado nos mistérios de Elêusis antes de descer ao Hades (cf. EURÍPIDES. *Hércules Furioso*, 613), Hércules tinha com Perséfone uma relação de boa amizade. Daí que a deusa, a mão feminina na sua catábase, o tenha ajudado a cumprir a missão de

voz de uma serva, a senhora dos infernos regala os que são seus hóspedes com um banquete farto e a ponto de surgir sobre a mesa por artes de um cozinheiro competente¹³⁵. Não lhe faltam os pães, os purés, os assados, as sobremesas¹³⁶, tudo preparado com rapidez (εὐθέως) e em quantidade (δύ ἢ τρεῖς, ὄλον¹³⁷); nem as aves, os grelhados e os vinhos¹³⁸, com uma qualidade excepcional e a tocar as raias do supérfluo (τραγήματα, γλυκύτατον); tudo animado por uma flautista e duas ou três bailarinas, de uma juventude fora do comum (ὠραιοτάτη, ἠβυλλιώσαι κάρτι παρατετιλμένα¹³⁹). Quantidade, excelência, prontidão, eis o que o vocabulário sublinha.

Mas logo, em flagrante oposição, Dioniso e Xântias mergulham, da utopia, na mais rasteira realidade. E essa mora numa vulgar taberna, que também as tem o Hades, onde para mais Hércules tinha deixado contas em aberto. Os petiscos são, nesse outro contexto tão conhecido dos vivos, bem mais modestos: pão¹⁴⁰, carne¹⁴¹, alhos¹⁴², conservas¹⁴³ e queijo¹⁴⁴, a ração mediana de qualquer simples mortal. Os números repetem-se, não para dimensionar uma abundância fantástica, mas para avaliar a gulodice pantagruélica do Hércules cómico, outrora cliente de passagem: os pães que comeu, dezasseis, os pedaços de carne, vinte; alhos, a maior parte do que havia; conservas, com fartura; os queijos, com cestos e tudo. Como natural consequência, os números reflectem-se na conta, porque nada é de graça na taberna. Só a carne, vinte pedaços a meio óbolo cada, somam uma boa maquia. Mas o total? Esse subiu a tal montante, que provocou no freguês

capturar Cérbero (Timeu, *FGrHist* 566F 102b). Esta é a mesma Perséfone que Diodoro Sículo cita como aliada de Orfeu, no seu desígnio de recuperar Eurídice. Em *Rãs*, a deusa não faz mais do que garantir ao seu hóspede um jantar de boas vindas.

¹³⁵ ARISTÓFANES. *Rãs*, 517-518.

¹³⁶ ARISTÓFANES. *Rãs*, 503-507.

¹³⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 506.

¹³⁸ ARISTÓFANES. *Rãs*, 509-511.

¹³⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 513-516.

¹⁴⁰ ARISTÓFANES. *Rãs*, 551.

¹⁴¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 553.

¹⁴² ARISTÓFANES. *Rãs*, 555.

¹⁴³ ARISTÓFANES. *Rãs*, 558.

¹⁴⁴ ARISTÓFANES. *Rãs*, 559.

uma crise de fúria¹⁴⁵; em vez da bolsa, Hércules, ao seu jeito próprio, sacou da espada e pôs em fuga as taberneiras. É assim que a própria utopia, sujeita à caricatura, se molda à ambiguidade geral da peça.

Para a catábase de *Rãs* há um motivo e, dentro do que é tradicional, é objectivo de quem a promove – o Dioniso cómico – enfrentar a morte e promover o resgate e o regresso à vida de alguém, que se ama e cuja ausência se não suporta. O sentimento motivador da aventura é, na peça, *πόθος*, “a saudade”¹⁴⁶, que se incrementa até ao “desejo” (*ζῆλος*¹⁴⁷), que morde¹⁴⁸ e inquieta. À sua medida, o deus do teatro sofre por um poeta (“sinto falta de um poeta dos bons”, *δέομαι ποιητῶν δεξιῶν*¹⁴⁹), dos verdadeiros, dos genuínos (*γόνιμος*¹⁵⁰), da excelência daqueles, já perdidos no passado que a morte levou, capazes de uma tirada, que a sua memória identifica com Eurípidas¹⁵¹. Porque *areté* poética para Dioniso tem nome, e esse é – confessa-o finalmente o deus num *enjambement* patético – Eurípidas (*τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάρπει πόθος / Εὐριπίδου*¹⁵²). Mais do que *enjambement*, o nome do poeta é também *paraprosdokían*, um rasgo de surpresa, porque afinal é de um falecido que se trata. O que a Hércules, no papel de um espírito rasteiro que se ilumina apenas face a um prato de sopa, parece inusitado, é afinal a vénia à tradição: porque a catábase tem de ter por objecto exactamente um morto. Como um novo Orfeu, que tenta resgatar a esposa amada, ou Hércules, que liberta das garras da morte um amigo querido, Dioniso dispõe-se a todos os esforços para recuperar o poeta do seu coração. É essa a disposição, primeiro íntima, individual, que o move. Disposição que – é bem sabido – o desfecho da peça não satisfaz; não porque o deus do teatro tenha mudado de preferências, seduzido pelo mérito inegável do opositor ao seu preferido; mas porque o objectivo da catábase mudou perante o *agón* infernal; antes de satisfazer sentimentos ou anseios pessoais, foram os interesses da cidade que se impuseram, levando

¹⁴⁵ ARISTÓFANES. *Rãs*, 561-562.

¹⁴⁶ ARISTÓFANES. *Rãs*, 53, 66.

¹⁴⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 59.

¹⁴⁸ ARISTÓFANES. *Rãs*, 66.

¹⁴⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 71.

¹⁵⁰ ARISTÓFANES. *Rãs*, 96-98.

¹⁵¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 98-102.

¹⁵² ARISTÓFANES. *Rãs*, 66-67.

o entusiasta de Eurípidés a assumir-se finalmente na sua verdadeira missão: a de patrocinador da vitalidade de uma *pólis*, Atenas.

Por isso, a anábase que se pretende não tem em perspectiva, como na tradição, um objecto incontroverso: Eurídice para Orfeu, Cérbero para Hércules, Sêmele para Dioniso. Para que também a convenção da comédia seja cumprida, um *agón* interpõe-se entre a definição do objectivo de Dioniso e o resultado da descida. Tudo se altera: o que retorna é, não um poeta hábil, mas um outro sensato (ἔχων ζύνεσιν¹⁵³, εὖ φρονεῖν δοκίμας¹⁵⁴, διὰ τὸ συνετός¹⁵⁵); logo não Eurípidés, mas sim Ésquilo¹⁵⁶.

O sinal de disparidade entre o objectivo da catábase e a sua concretização surge no primeiro contacto com o palácio de Plutão, ainda preambular, delegado em escravos coscuvilheiros, Xântias e o seu parceiro do palácio infernal. O próprio debitar das regras que definem o prestígio dos melhores no Hades e a explicação sobre a polémica que se percebe à distância deixam um alerta. A ambiguidade por que a excelência é traduzida, com a palavra σοφώτερος¹⁵⁷, “o ser mais competente” na sua arte, introduz uma primeira alteração no critério anterior de Dioniso; no Hades, a prioridade vai para “o mais competente”, um termo mais amplo do que “o que é hábil” (σοφώτερος em vez de δεξιός). O que σοφός possa significar para a opinião pública no Hades merece um esclarecimento mais completo: ao chegar ao reino de Plutão, Eurípidés contestou a estabilidade da posição de Ésquilo, como “o melhor” (κράτιστος¹⁵⁸): procurou apoio entre o público mais receptivo às preferências da sua produção, “salteadores, carteiristas, parricidas e assaltantes”¹⁵⁹, pondo em evidência a mensagem pouco ética da sua cena; e fê-lo com os habituais artifícios retóricos, “antilogias, subtilidades, reviravoltas”¹⁶⁰. Foi assim que mereceu, entre esse auditório, o consenso

¹⁵³ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1482-1483.

¹⁵⁴ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1484.

¹⁵⁵ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1490.

¹⁵⁶ Sobre a mudança de intenções de Dioniso no propósito da catábase, vide KONSTAN, 1995, p. 61-74.

¹⁵⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 766.

¹⁵⁸ ARISTÓFANES. *Rãs*, 770.

¹⁵⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 772-773.

¹⁶⁰ ARISTÓFANES. *Rãs*, 775.

como σοφώτατον¹⁶¹. Pela primeira vez, a excelência de um poeta é colocada não apenas num plano formal, exterior, superficial de uma linguagem engenhosa – critério por que Dioniso, ainda na Terra, se orientava – mas desmembrada em mérito ético e estético, nesta ordem de prioridades. Foi então que os mortos exigiram um julgamento em forma, para decidir qual dos dois se poderia considerar “o mais competente na sua arte” (τὴν τέχνην σοφώτερος¹⁶²). Com esta espécie de novo prólogo, que a conversa entre os dois escravos representa¹⁶³, prepara-se, ou redefine-se, o sentido daquela que vai ser a segunda parte da peça, com uma autonomia própria relativamente à catábase anterior: o *agón* literário. Como eco deste propósito, também o coro, no momento de se dar início ao debate após alguns mimos entre os dois contendores, pronuncia a tese em debate no mesmo sentido¹⁶⁴: “É agora que o grande debate pela competência vai passar a vias de facto” (νῦν γὰρ ἀγῶν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη).

É como juiz da contenda que Dioniso, antes de mais, entra na sua verdadeira identidade de deus, com competência teatral; mas é também por via dessa função que o deus da festa dramática vai tomar consciência de quais as exigências adequadas ao seu estatuto e função, na contingência que a cidade vive; que não se deixe seduzir por superficialidades *à la page*, mas premeie o que é genuíno, visceral e portador de uma mensagem construtiva para a cidade em crise. Não surpreende, portanto, que, como consequência dessa aprendizagem, Dioniso decida de modo diferente do previsto; não há, como alguns estudiosos têm defendido, quebra na estrutura dramática, entre o propósito e a decisão; um e outra são apenas os pólos extremos de um processo de crescimento que o deus experimenta e que Atenas é também convidada a aceitar.

O *agón*, que segue o curso que sobretudo Eurípides define com as questões que suscita, progride também num sentido de aprofundamento: da linguagem, para recursos de cena, temas e personagens. É

¹⁶¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 776.

¹⁶² ARISTÓFANES. *Rãs*, 779-780.

¹⁶³ É bem conhecida, como própria da abertura de uma comédia (vide *Cavaleiros*, *Vespas*, *Paῖς*), a cena entre dois escravos que, além de reclamarem contra os patrões, definem a acção futura.

¹⁶⁴ ARISTÓFANES. *Rãs*, 884.

cumprido este caminho, que leva da exterioridade ao âmago da proposta, que chega o momento de repor a grande questão, que perpassa toda a catábase. Formulada pelo velho Ésquilo, a reflexão, central no *agón*, surge com toda a pertinência¹⁶⁵: “Qual o motivo por que se deve admirar um poeta?” (Τίνος ούνεκα χρη θυμαίξειν ἄνδρα ποιητήν;). A resposta, dada por Eurípides, satisfaz o sentido do *agón* e o progresso de toda a peça¹⁶⁶: “Pela habilidade e pelo conselho (δεξιότητος καὶ νοουθεσίας), porque tornamos os homens melhores nas cidades”, ou, por outras palavras, porque preparamos bons cidadãos. É no interesse da cidade que a dimensão ética, para além da estética, faz do teatro uma verdadeira arte. Cada poeta é livre de usar uma metodologia própria – Ésquilo pela fidelidade aos modelos da épica, dentro de um padrão tradicional de literatura útil e didáctica como a que, a par do velho Homero, Orfeu, Museu e Hesíodo também cultivaram¹⁶⁷; Eurípides vendido às novidades sofisticadas do momento –, desde que o objectivo final se não altere. Foi este o risco que Eurípides correu, e que o condenará a uma derrota no *agón*: o de ter enveredado por uma tragédia licenciada, privilegiando Fedras e Estenebeias¹⁶⁸. Na opção consciente que fez, ponderou duas perspectivas de criação artística: a realista e a didáctica, uma procurando reproduzir a vida tal qual é, outra valorizando paradigmas éticos e escamoteando vícios¹⁶⁹. O peso dos valores fala pela boca de Ésquilo, com palavras expressivas de uma ética tradicional: “Deve o poeta ocultar o mal, e não o apresentar nem o ensinar. Porque às crianças é o mestre quem as ensina, aos adultos são os poetas”.

Embora o *agón* literário prossiga com o cotejo de aspectos técnicos concretos, a verdade é que o *agón* sobre o sentido da arte acabava de conhecer o seu desfecho. Sob preferências e divergências de forma, o essencial estava definido. Por isso, depois de avaliados ainda os prólogos,

¹⁶⁵ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1008.

¹⁶⁶ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1009-1010.

¹⁶⁷ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1032-1036.

¹⁶⁸ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1043-1044.

¹⁶⁹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1052-1055. Este é um tópico que antecipa a crítica moral à poesia, como a virá a colocar Platão na *República*. A ideia de que essa é a missão de um poeta, sobretudo trágico, ascende primeiro a uma tradição poética de que a tragédia se sente herdeira (1030-1036), mas até da sua própria designação de *didaskaloi*, no sentido básico de que ensinavam e ensaiavam os participantes na representação.

os cantos líricos, o peso relativo da produção dos poetas em litígio, o juiz fica incapaz de os hierarquizar do ponto de vista estritamente técnico¹⁷⁰. Por diferentes motivos, ambos têm, quanto à *δεξιότης*, argumentos para o cativar; o resultado é, portanto, sob este ponto de vista, um empate. Falta, porém, accionar a *νοῦθεσία* e aí encontra-se a chave da solução, distinta da esperada e conciliadora dos motivos que animam as duas partes da peça: aquele poeta que merecer o primeiro lugar no *agón* não só adquire o título de “o melhor” entre os mortos, mas o direito de satisfazer o objectivo da catábase, voltar a Atenas de acordo com o projecto do deus. A ressurreição é ganha, no caso de Ésquilo, pelos serviços prestados e a prestar à cidade, pelo que se pode chamar comprometimento cívico. É patente como Dioniso, ao recordar o móbil da sua descida ao Hades, mudou de opinião e se limita a um enunciado mais vago¹⁷¹: “Vim cá abaixo à procura de um poeta” (*ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητήν*).

E quando convidado a concretizar melhor o seu propósito, responde não com egoísmos de um espectador isolado, mas como um cidadão pleno, consciente também dos seus deveres de divindade protectora, à frente dos interesses colectivos¹⁷²: “Para que a cidade, a salvo, conduza os seus coros”. A paixão pela música, pela arte dramática, cede lugar à salvação da cidade como sua mesma condição. A ordem que se vai estabelecendo no Hades e na figura de Dioniso é uma promessa de que igual esperança ainda resta a Atenas. É dentro deste outro ponto de vista que se ensaia um novo *agón*, breve, sobre uma proposta política concreta para a crise de que a cidade padece. *Agón* que não interessa prolongar, porque afinal não passa de um recurso lateral para promover um desempate. A missão primeira dos poetas, há que reconhecê-lo, não é exprimirem-se sobre a solução para questões concretas do quotidiano político; cabe-lhes, isso sim, através da imitação, da representação, simbólica e universalista, da realidade promover reflexões de fôlego muito mais amplo. E essa é uma questão já discutida no *agón* literário da peça. Logo, a salvação de Atenas não está dependente nem de personalidades como Alcibiades, nem de estratégias, como o reforço da armada. O que o deus consegue no reino dos mortos é uma resposta que

¹⁷⁰ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1413.

¹⁷¹ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1418.

¹⁷² ARISTÓFANES. *Rãs*, 1419.

aponta para valores, os que alimentaram o passado glorioso da cidade.

Ou seja, se não é também o conselho político o que pode resolver o impasse, a solução só pode ser “divina”, determinada por um Dioniso agora consciente do seu papel social. É a Ésquilo que, no simulacro de uma *pólis* em que o inferno se havia transformado, é o poeta que arregimenta em sua volta a gente séria, defensores dos valores tradicionais, a quem a peça devolve a autoridade sobre Atenas. É com essa geração, de que o velho poeta é o representante, que coincide também uma poesia, séria e elevada. Tal como em *Demos* de Êupolis, o elogio de Aristófanes em *Rãs* pertence a todos aqueles que ajudaram a construir os bons velhos tempos de Atenas. A sensatez da decisão é sublinhada pelo coro. De modo a que, sem mais reservas, Plutão abra, ao deus e ao poeta de sensatos conselhos, as portas do Hades, sem demora e sem condições, como exige o *happy end* de uma comédia. Rodeado de cantos, o poeta pode regressar ao mundo dos vivos; ao mesmo tempo que, por generosidade dos deuses íferos, a cidade possa promover também a sua redenção¹⁷³: “E à cidade concedei bons pensamentos, fonte dos maiores bens” (τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας).

É assim que uma peça que abriu com a menção do poder da palavra, εἶπω, deixa agora, como tonalidade final, a promoção do pensamento, ἐπίνοια, como fonte verdadeira de todos os bens.

RESUMO

O tema da catábase, de tradição épica, teve na comédia um tratamento amplo. Das diversas peças de que parece ter sido motivo central, destacam-se *Demos* de Êupolis e *Rãs* de Aristófanes. Centrados em diferentes perspectivas – Êupolis na dos chefes políticos, Aristófanes na dos poetas trágicos –, ambos os poetas partilham um único objectivo: o de encontrar, para uma Atenas em crise, a salvação.

Palavras-chave: Épica. Comédia antiga. Utopia. Convenção da catábase.

ABSTRACT

The katabasis, a subject since the epic poetry, had in comedy a large popularity. Among the different plays devoid to this subject, Eupolis'

¹⁷³ ARISTÓFANES. *Rãs*, 1530.

Demoi and Aristophanes' *Frogs* are of particular relevance. Focused on different perspectives – Eupolis on the demagogues and political leaders, Aristophanes on tragic poets –, both of them share the same aim: to find, for the deep crisis of Athens, a way of salvation.

Key-words: Epics. Ancient Comedy. Utopia. Katabasis' convention.