

Presenças de Dioniso em Ésquilo

Maria Mafalda Viana

>
Os Persas,
 trad. Manuel de Oliveira
 Pulquério,
 enc. Pierre Voltz,
 A Escola da Noite, 1999,
 fot. Augusto Baptista
 [cortesia Museu
 Nacional do Teatro].

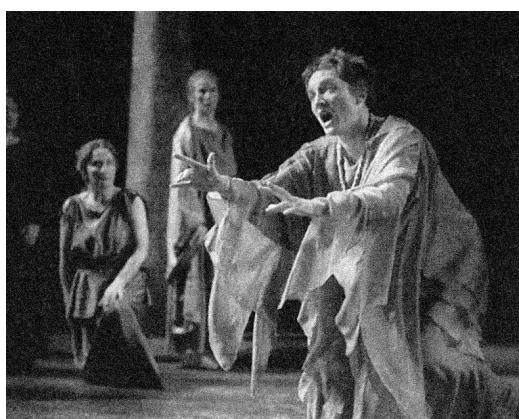


A imagem de Dioniso interpela sempre o olhar do que se detém a pensar na tragédia grega, no que de fragmentário se vislumbra como sua origem e no cenário das festas onde era representada. Imagem singular, pois, neste palco, Dioniso é uma personagem ausente, cujo movimento fugaz todavia se revela de formas múltiplas. Embora os concursos da tragédia tivessem lugar nas Grandes Dionísias, no texto trágico, o deus prima pela sua ausência. Mas acaso não projectará o seu alento por detrás da máscara? Seria fácil justificar a ausência de Dioniso na tragédia por um preceito formal de género, mas, mesmo admitindo a possibilidade de existir uma tal regra no tempo de Ésquilo, ficaríamos ainda sem saber porque teria esta sido instituída. Uma coisa, porém, sabemos: é justamente característica do deus ser *polumorphos*, desaparecer, metamorfosear-se, aparecer por detrás da máscara, ser num movimento permanente que encontra a sua alteridade. Ser indomável. Na mitologia de Dioniso, este aspecto está simbolicamente associado à água, sendo por vezes o deus representado a bordo de um navio. Como Tétis, a marinha nereide que apenas Peleu soube dominar, Dioniso tem o poder da metamorfose. Poder aterrador neste caso, mas ausente em Tétis, que tomou de imediato o aspecto de uma mulher mal Peleu a agarrou.

O adjectivo grego *deinós* pode exprimir o movimento do deus. Predica o prodigioso, a falta de palavra para dizer a metamorfose imparável do que é uma coisa que

imediatamente deixa de ser. Na tragédia *Os Persas* de Ésquilo, o exército persa é repetidamente classificado no párodo como *deinós*, o que, associado à longa enumeração dos seus combatentes, cria no espectador a expectativa de que estes homens, no recontro com os Gregos, serão vencedores – ilusão também legitimamente alimentada pelos Persas. Sobre as águas de Salamina, dispostos para o combate, – assim o relatava o mensageiro à rainha Atossa – (vv. 353-432), ao ouvirem o canto em honra de Apolo entoado pelos Gregos, os Persas julgam tratar-se de um sinal de retirada, quando, pelo contrário, o canto incitava ao combate. Primeiro vislumbre de Dioniso, o deus da máscara que se escondia por detrás do rosto de Apolo. Ninguém sabia de onde vinha esse *daimon* que estaria por detrás de uma derrota tão retumbante quanto inesperada para os Persas. Gritavam os Gregos pela sua liberdade, mas os Persas mostravam-se já incapazes de uma resposta a este tempo ligeiro por entre cujos caminhos flexíveis e fluidos o deus se movimentava, sendo comparável ao que no texto é (vv. 93-107) um *dólon*, ou a própria deusa Ate – silenciosa, ela caminha sobre a cabeça dos mortais turvando o seu entendimento.

Para nós, hoje, a percepção do significado da figura de Dioniso tem a marca indelével da construção de Eurípides, que o colocou diante da cidade e da sua lei (*As bacantes*). Embora venha no seguimento da tradição anterior do deus, este confronto explícito da cidade em



face de Dioniso parece ser uma novidade do texto de Eurípedes. Colocar diante da cidade o que está fora da cidade e torná-lo explícito sob a forma de um diálogo que permite simultaneamente defender a lei, mas reconhecer a sua fragilidade julgo que não era possível fazê-lo no tempo de Ésquilo, pelo menos da mesma forma que se encontra em Eurípedes. Que havia, pois, nesse antigo deus celebrado nas Grandes Dionísias que permitiu a Eurípedes

modelá-lo diante da cidade? *As bacantes* é o único texto trágico sobrevivente da Antiguidade onde o deus aparece como personagem, mas já os antigos se admiravam com a ausência, dizendo entre si, a propósito de uma representação de Ésquilo: "mas que tem isto de dionisiaco?" (Plutarco, *Symp. Quaest.* I, 1, 615). Ora, se Dioniso era um elemento tão vital no teatro a ponto de ser estranhada a sua ausência numa representação de Ésquilo, podemos talvez conjecturar que a sua presença, de que tivemos já um vislumbre, se deve esconder de algum modo sob os versos do poeta. Silencioso, ou mesmo ausente, mas ainda assim presente. A frase contradiz-se, mas justamente o deus não se deixa apanhar na predicação da língua.

Numa perspectiva moderna, podemos pensar que a face do deus foi apagada, por se tratar de qualquer coisa oposta à lei da cidade e ameaçadora para a sua ordem. O que procuro dizer, no entanto, é que Dioniso se transforma nesse interdito colocado no tempo de Eurípedes diante da ordem conveniente da cidade, mas que no tempo de Ésquilo o deus tinha ainda uma outra face cujo significado se distancia já do nosso pensamento. Sendo tão vigoroso, violento mesmo, o poder desencadeado por Dioniso, e sendo para nós hoje certo que as Grandes Dionísias eram celebradas em honra deste deus, é difícil aceitar que a sua ausência seja efectiva. Perdeu-se por completo o sentido do brilho, do burburinho, da alegria festiva experimentados pelos Gregos nestas festas, onde os sentimentos de dor e alegria eram postos diante dos seus olhos, no palco, através da recriação de antigos mitos épicos; nem mesmo podemos ter acesso a uma fonte que sem equívoco nos esclareça de que modo a figura de Dioniso, cuja aura preside ao ambiente festivo, atravessa a densidade das cenas onde é "imitada" a vida humana. De facto, em nenhuma das peças sobreviventes é dramatizado qualquer aspecto da tradição mitológica de Dioniso, mas esta circunstância não garante uma ausência efectiva do que este deus simboliza.

Devemos, pois, retomar a pergunta dos espectadores de Ésquilo para pensarmos em que sentido Dioniso está ausente. Na primeira metade do século XX, Murray (1940) sugere que a história de Dioniso enquanto deus da vegetação tem um recorte trágico. Para lá dos pormenores desta tese, importa-me salientar a perspectiva de leitura. O autor não procura na tragédia uma presença explícita do mito de Dioniso, mas o espírito desta figura cuja vida se assemelha à história de "toda" a vida: a das flores e das árvores, como a dos homens e das cidades. Numa perspectiva análoga, pode-se supor que o deus a encontrar em Ésquilo não se mostrará numa figura inteira, porque não é da sua natureza deixar-se apanhar íntegro ou na lógica predicação da linguagem. Um relance sobre *Os Persas*

<
Cassandra em *Oresteia*,
trad. Robert Fagles,
dir. Tony Taccone
e Stephen Wadsworth,
Repertory Theatre,
Berkeley, EUA, 2001.

<
Cassandra
(Vivienne Bennett)
e o coro em *Agamemnon*,
trad. Louis MacNeice,
dir. Rupert Doone,
Group Theatre,
Westminster Theatre,
Londres, 1936.

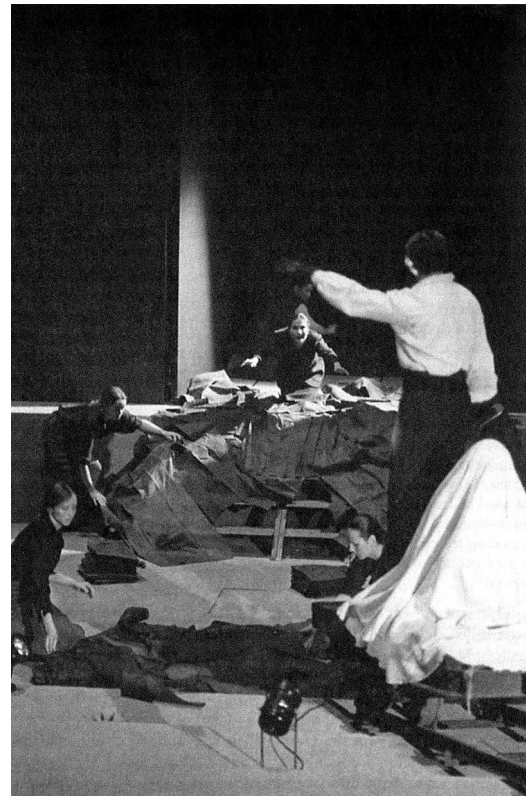
>

Cena de *Die Orestie*,
trad. e dir. Peter Stein,
Schaubühne, Berlim, 1980.

permite vislumbrar a figura do deus *polumorphos*, cuja fluidez nos obriga a vê-lo como figura em permanente metamorfose de encontro à sua alteridade. Dito assim, podemos pensar que o movimento do deus é sem sentido, que a sua natureza polimórfica se enquadraria num conjunto de figuras retóricas do adorno. Porém, se a este movimento da metamorfose associarmos por analogia o da *vida*, entendida não em sentido biológico, mas enquanto movimento que o tempo humano mostra em permanente alteridade, a figura de Dioniso revela-se uma possibilidade de sentido para o teatro de Ésquilo. É essa a "vida" (esse o "homem") diante da qual se encontra, por exemplo, o herói mítico Édipo, o homem que sabe a resposta à pergunta da Esfinge, mas cujo saber se revela de imediato um "não-saber".

Que é, pois, isso que viam os Persas e os aterrorizava? Que prodígio se esconde sob as águas ou entre os versos do poeta e os espanta? Não sabemos por que razão Ésquilo terá escondido "isso" que não temos a certeza de compreender, mas sabemos estar diante de qualquer coisa que pela sua natureza se esconde. Nada disto se deve confundir com jogo frívolo, pois nesse movimento de encontro à sua alteridade, movimento simbolizado nas águas, é também o mundo do além e da morte que se levanta diante do olhar do homem. Na verdade, não podemos dizer "isso" que é o dionisismo senão de forma metafórica, pois é coisa silenciosa que escapa aos elos da linguagem. Podendo ser associado no texto ao "artifício doloso de um deus" (v. 93), Dioniso não está nem ao lado dos Persas, nem ao lado dos Gregos, mas irrompe mostrando uma face que se deve, mas não pode, olhar de frente diante do que vê no *deinón*, tal como ele é associado aos Persas no início da peça, o seu outro rosto em que o prodígio se mostra indomável para os Persas e se volta contra eles próprios.

A mesma *vida* em toda a sua vastidão indomável e de aspecto metamórfico parece ter diante Agamémnon, na tragédia de Ésquilo. Sabemos pelo relato do mensageiro (*Agamémnon*, 185-225) da hesitação do rei diante do jugo da necessidade. Como Penteu, Agamémnon está diante de qualquer coisa semelhante a esse deus *polumorphos*. No entanto, o que Agamémnon tem diante não se opõe à cidade do mesmo modo que o Dioniso d' *As bacantes* se opõe a Penteu, pois este não quer recebê-lo em qualquer circunstância. No tempo de Eurípides, o *nómos* era uma lei escrita com o peso de uma instituição que no *Agamémnon* não podemos ver de forma tão assegurada. Agamémnon participa (não se opõe) dessa indomável vastidão, de tal modo que Ihe é imposta a necessidade de decidir sobre o que todavia não compreende: "pois é justa desejar com ardor extremo o



sacrifício do sangue de uma virgem que acalma os ventos. Que seja por bem" (Ag. 214-217). A necessária decisão de Agamémnon, considerada injusta pelo entendimento humano, parece mostrar que em Ésquilo o herói, homem e cidadão, é o rei diante do qual a vida parece apresentar-se nua, isenta de predicação e indomável enquanto *polumorpha*. As consequências do gesto de Agamémnon mostram como não é dada ao homem qualquer possibilidade de saber, por que razão era o seu gesto o necessário e incompatível com a medida da linguagem que decide o que é bom ou mau. Agamémnon é culpado, seguramente, mas apenas enquanto não culpado. E não há outra forma de dizê-lo. Do mesmo modo, os Persas são *deinoi*, pois suscitam espanto e terror ao mesmo tempo que eles próprios experimentam um sentimento de terror sobre as águas, cuja metamorfose os engana e Ihes escapa. Também isto não é um jogo. Hoje podemos pensar que é a linguagem do homem que apenas Ihe concede dois caminhos, mas na verdade não somos mais sábios do que Agamémnon¹.

Este poder que toma o homem de espanto, o *monstrum* ou *isso* que tantos nomes recebe, é porventura o que a princípio se encontrava no teatro de Ésquilo e que, ao longo do séc. V a. C., se metamorfoseou no interdito recusado pela cidade. Na cidade de Eurípides torna-se o deus mais próximo de uma perspectiva moderna, mas já aí, mesmo presente diante de Penteu, ele está ausente e silencia-se perante este rei que não compreende já as palavras de Dioniso. Como ele, também nós hoje temos dificuldade em escutá-lo.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles (2003), *Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris PUF.
MURRAY, Gilbert (1940), *Aeschylus*, Oxford, Clarendon Press.

¹ Esse todo múltiplo de que Agamémnon participa num confronto não é em si mesmo uma coisa negativa. Simplesmente não é dialectizável, o que, neste caso, significa que a extensão do gesto de Agamémnon só numa percepção dialéctica da linguagem é perceptível como coisa injusta. Neste sentido, podemos pensar que a encenação da decisão de Agamémnon vai ao encontro do sentido do trágico como "afirmação de vida (que aparece) múltipla", lido em Nietzsche por Deleuze (2003: 1-43).