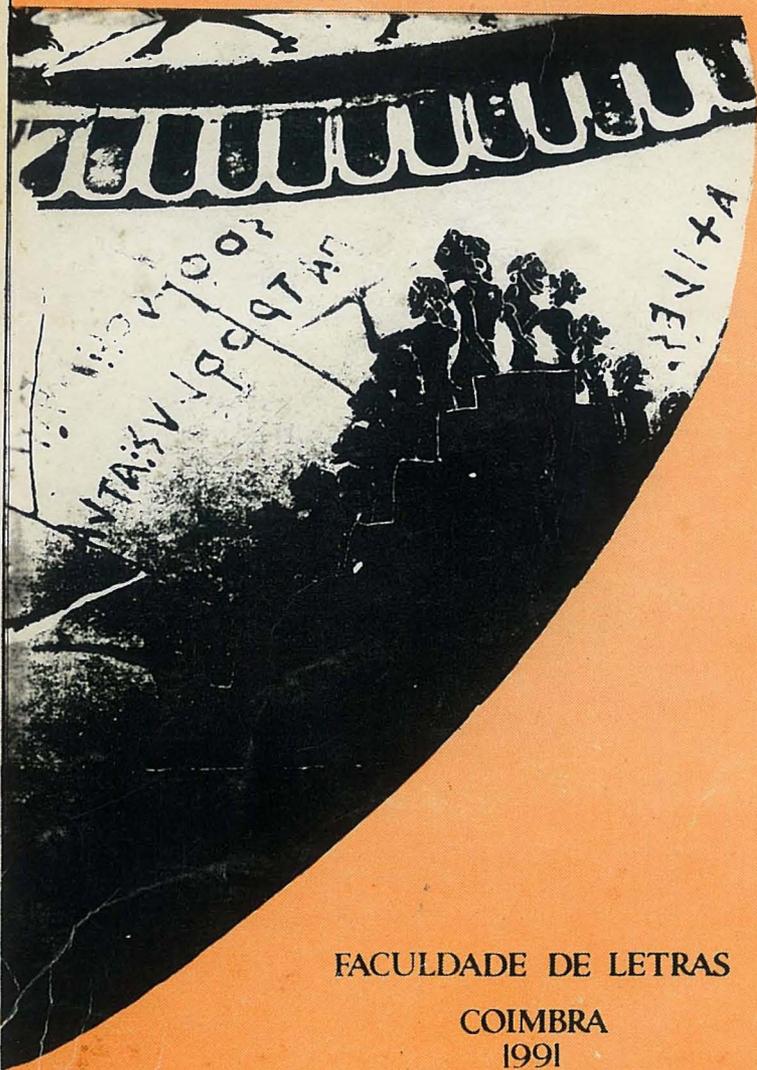


Francisco de Oliveira
e
Maria de Fátima Silva

O TEATRO DE ARISTÓFANES



FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA
1991

(Página deixada propositadamente em branco)

Francisco de Oliveira — Maria de Fátima Silva

O TEATRO DE ARISTÓFANES

Faculdade de Letras

Coimbra - 1991

Ficha técnica

Formatação : João Mateus

Capa : Victor Torres
motivo : vaso de Sófilo

Impressão e brochura : Secção de Textos da FLUC

Fotomontagem : Palmira Santos

Impressão : Manuel Monteiro e Leonel Serrano

Brochura: Domingos Girão

Depósito legal nº 42566/90

ISBN : 972-9038-13-9

Editor : Gabinete de Publicações da FLUC

1ª edição, Fevereiro de 1991

Comercialização: Balcão de Venda - Faculdade de Letras
3049 COIMBRA CODEX

© Francisco de Oliveira e Maria de Fátima Silva

.....
Subsidiado por: Junta Nacional de Investigação
Científica e Tecnológica (JNICT)

PREFÁCIO

Deseja este livro, dedicado ao **Teatro de Aristófanes**, preencher um espaço ainda em aberto na bibliografia aristofânica, ao reunir, numa sequência diversificada de capítulos, elementos relativos ao enquadramento histórico, social e cultural, que se reflectem na produção cômica ateniense do séc. V. Este estudo visa em primeiro lugar um leitor não especializado, ainda que dotado de uma preparação média na área da literatura e da cultura helénica, perfil que assenta, antes de mais, no dos estudantes de literatura grega.

Assim, depois de um quadro cronológico da época de Aristófanes, os dois primeiros capítulos ocupam-se dos aspectos sociais, materiais e culturais do fenómeno dramático, como também do fluir da comédia desde as origens, mal adivinhadas através dos vestígios conservados, até às sugestões de reforma programadas pelos seus melhores cultores e à estruturação plena. Algumas das datas e afirmações aqui produzidas, embora controversas, são tomadas como pressupostos da exposição.

A exemplificação dos padrões cômicos mais vulgarizados é feita nos capítulos subsequentes, dedicados à invectiva política, crítica literária e cômico feminista.

Toda a informação é apoiada numa leitura ampla dos comentários e fragmentos conservados, com uso abundante de citações, acompanhadas de tradução, a materializar aspectos peculiares da sistematização geral. É sobretudo a pensar nos estudantes da disciplina de Literatura Grega que, em três apêndices, é ensaiado um processo de análise de um texto mais extenso relacionado com a substância do capítulo respectivo; da consulta desse material se pretende fomentar no estudante a necessidade do recurso ao texto original, a sondagem vocabular, o assumir de posições de leitura mais personalizadas do que as que resultam simplesmente da consulta bibliográfica.

A informação bibliográfica geral consigna as edições e estudos de conjunto, reservando-se a um apêndice bibliográfico para cada capítulo os títulos de natureza mais restrita. Assim, o leitor entenderá que as remissões bibliográficas das notas tanto podem enviar para a bibliografia específica como para a geral.

Sem pretender ser exaustivo, antes exemplificativo dos principais suportes de um género dramático, **O Teatro de Aristófanes** terá cumprido a sua missão ao contribuir para a informação e divulgação daquela que foi uma das glórias do mundo de Dioniso: a comédia grega.

Seja-nos permitido agradecer aos nossos mestres Prof. Doutores Américo da Costa Ramalho e Maria Helena da Rocha Pereira, os quais nos iniciaram no estudo de Aristófanes e do teatro antigo e assim deram ânimo à realização deste trabalho.

Coimbra, 28 de Janeiro de 1991

Francisco de Oliveira

Maria de Fátima Silva

ÉPOCA DE ARISTÓFANES

QUADRO CRONOLÓGICO

534	<u>I concurso de poetas trágicos, sob os Pisístratos, com vitória de Téspis</u>
525-456	<i>Vida de Ésquilo</i>
510	Ditirambo introduzido nos festivais. Queda da tirania em Atenas
500-460	Obra de Epicarmo em Siracusa
500-429	Vida de Péricles
496-406	Vida de Sófocles
493	Arcontado de Temístocles
490	Batalha de Maratona, onde combateu Ésquilo
487	<u>I concurso de comédia, nas Grandes Dionísias</u>
484-406	Vida de Eurípides
480	Batalha das Termópilas. Vitória de Salamina
479	Batalha de Plateias. Expulsão definitiva dos Persas
478	Ascensão de Hierão, tirano de Siracusa
477	Formação da Liga de Delos, sob a direcção de Atenas
476	Píndaro e Ésquilo na corte de Siracusa
472	Representação de <i>Os Persas</i> de Ésquilo, que introduziu o 2º actor.
470	(?) Invenção do 3º actor, por Sófocles, segundo Aristóteles
470-399	Vida de Sócrates
468	Sófocles vence Ésquilo. Construção do Templo de Zeus em Olímpia
461	Ascensão de Péricles e aliança de Atenas com Mégara
458	<i>Oresteia</i> de Ésquilo.
457	Instituição da mistoforia
456-455	Início da carreira de Eurípides e do sofista Protágoras
454	Transferência do tesouro da Liga de Delos para Atenas
451-450	Aliados passam a ser julgados em Atenas. Limitação da cidadania

- 450-444 Nascimento de Aristófanes, filho de Filipe, do demos Cidateneu
- 449 Congresso pan-helénico convocado por Péricles
- 447 Início da construção do Pártenon (447-438). Formação da Liga Beócia
- 446-442 Construção do Odeão de Péricles
- 443 Ostracismo de Tucídides. Fundação da colónia de Thourioi
- 442 *Antígona* de Sófocles. Início dos concursos de actores cómicos
- 441 1ª vitória de Eurípides
- 440-437 Tentativas de suspensão do ataque nominal
- 435 Guerra entre Corinto e Corcira
- 433 Aliança de Atenas com Corcira
- 432 Atenas interdita comércio com Mégara. Guerra do Peloponeso
- 431 *Medeia* de Eurípides
- 430 Péricles reúne a população no interior das muralhas de Atenas.
Peste de Atenas
- 429 Morte de Péricles. Sucodem-lhe Nícias e Cléon. *Rei Édipo* de Sófocles
- 428-347 Vida de Platão. Revolta de Mitilene contra a Liga de Delos
- 427 1ª obra de Aristófanes, perdida, *Os Convivas*, sobre problemática da educação. Capitulação de Mitilene. Terror de Cléon
- 426 2ª obra do autor, perdida, *Os Babilónios*, onde atacava Cléon
- 425 1ª vitória de Aristófanes, com *Os Acarnenses*, peça de aspiração à paz, apresentada nas Leneias sob o nome de Calístrato.
Triunfo rápido em Pílos do recém-eleito estratega Cléon
- 424 Vitória nas Leneias com peça de invectiva política, *Os Cavaleiros*.
Aristófanes apresenta-se pela primeira vez como *chorodidaskalos*.
Derrota ateniense em Délion, onde combateu Sócrates
- 423 *Holkades*, peça perdida, contra Cléon. 3º lugar nas Grandes Dionísias, com *As Nuvens*, de temática educativa. Ano de tréguas
- 422 2º lugar nas Leneias com *As Vespas*, sob o nome de Filónides, contra a mania dos julgamentos. Morte de Cléon e de Brásidas

- 421 2º lugar nas Grandes Dionísias com **A Paz**, que revela o ideal de uma harmonia pan-helénica. Paz de Nícias
- 421-415 Construção da primeira *skene* de pedra em Atenas
- 420 Alcibíades eleito estrategico
- 418 Vitória espartana em Mantineia. Peça *Geras* ou *A idade do ouro*
- 416 Massacre dos Mélios, sinal de crise do imperialismo ateniense
- 415 Mutilação das estátuas de Hermes. Expedição à Sicília. Nova tentativa de proibição do ataque nominal. Incriminação de Alcibíades
- 414 *Anfiareu* , com tema da regeneração, apresentado nas Leneias.
2º lugar nas Grandes Dionísias com utopia política **As Aves**. Alcibíades deserta para Esparta.
- 413 Desastre da Sicília. Recomeço das hostilidades com Esparta
- 412 Aliança Esparta-Pérsia dá a Esparta superioridade financeira
- 411 **Lisístrata**, representada nas Leneias, sob o nome de Calístrato: as mulheres fazem greve ao amor pela causa da paz.
Tesmofórias, paródia literária, apresentada nas Grandes Dionísias.
Revolução oligárquica dos 400. Regresso de Alcibíades
- 410 Vitória ateniense em Cízico. Restauro da democracia em Atenas
- 409 Cartago conquista Himera na Sicília. *Filoctetes* de Sófocles
- 408 Encontro de Sócrates e Platão (?)
- 407 Derrota de Alcibíades em Cólofon
- 406 Vitória ateniense em Arginusas. Processo contra os generais vencedores.
Morte de Eurípides e de Sófocles
- 405 1º lugar nas Leneias com **As Rãs**, uma paródia literária.
Dioniso-o-Antigo tirano de Siracusa. Destruição da frota ateniense em Egospótamos. Lisandro cerca Atenas
- 404 **Capitulação de Atenas** e destruição das suas muralhas.
Governo dos 30 Tiranos imposto por Esparta
- 403 Restabelecimento da democracia com a ajuda de Tebas.
Amnistia geral. Castigo dos 30 tiranos

- 399 Processo e morte de Sócrates
- 395 Morte de Tucídides
- 392 Apresentação, nas Leneias (?), de **Mulheres no Parlamento**, com
tema feminino e utopia política
- 388 Representação do **Pluto**, utopia social
- 387 Sob o nome de seu filho Araros, apresenta *Kokalos*, história romântica
de Dédalo. Morte de Aristófanes
- 384-322 Vida de Aristóteles
- 364 *Ludi etrusci* em Roma
- 350-330 Teatro de Licurgo
- 343-291 Vida de Menandro
- 335-325 *Poética* de Aristóteles
- 334 Monumento corégico a Lisícrates
- 320 *Caracteres* de Teofrasto
- 316 *Díscolo* de Menandro

CONDICIONANTES
DA
REPRESENTAÇÃO TEATRAL

(Página deixada propositadamente em branco)

INTRODUÇÃO

As circunstâncias que rodeavam a representação de uma comédia impunham aos comediógrafos, e muito particularmente aos que iniciavam carreira, um conjunto de factores que condicionavam tanto a representação como a criação estética.

A importância dos factores não-literários do teatro é provada pelo facto de aos três grandes trágicos terem sido atribuídas invenções nesse domínio.

Por comodidade de análise, classifiquemo-los em factores sociais, factores materiais e factores culturais.

1. FACTORES SOCIAIS

1.1. Ideologia dominante na pólis

O postulado da democracia ateniense é, sem dúvida, o da completa integração do indivíduo na pólis. Ou, como escreve V. Ehrenberg a propósito da pólis grega, de nenhum cidadão se pode dizer que fosse uma pessoa privada, e isto é particularmente óbvio no caso dos dramaturgos¹. O indivíduo só se realiza como cidadão ideal, a exemplo do Δικαιόπολις 'Diceópolis' dos *Acarnenses*, na medida em que toda a sua vida é pautada pela intervenção política. Tomo aqui intervenção política no sentido de acção integrada na vida da comunidade, no verdadeiro entendimento da definição aristotélica do homem como πολιτικὸν ζῷον 'animal político'.

Também o comediógrafo era condicionado por essa exigência de consideração pelo colectivo (τὸ κοινόν).

Sinal interessante da submissão tendencial à comunidade é o facto de, nos monumentos corégios, que glorificavam a vitória nos festivais, o nome do comediógrafo ocupar o último lugar, por ser antecedido pelo do corego e este pelo da tribo vencedora.

Compreende-se, deste modo, que a vida da pólis apareça como o referente natural da comédia, e que o autor assuma explicitamente, como finalidade da obra, a intervenção social, isto é, que, para além de provocar o cómico, o autor intente διδάσκειν 'ensinar' e μέρψασθαι 'censurar'. Ou, por outras palavras, εὐλογεῖν 'elogiar' e λοιδορεῖν 'vituperar'².

¹ V. Ehrenberg (1951) 26

² Cf. K.McLeish (1980) 59-60; M.F.S.Silva (1987) 58-64. O número de ocorrências do termo διδάσκειν, cerca de três dezenas, é sensivelmente igual ao conjunto das ocorrências de μέρψασθαι e de λοιδορεῖν. O termo εὐλογεῖν aparece somente quatro vezes.

Não significa isto uma mera intenção de empenhamento social, pois o propósito lúdico é evidente. O facto reflecte-se, todavia, numa tendência para a "uniformização de temas e motivos", com o aparecimento, no mesmo concurso, de duas comédias inspiradas no mesmo tema ¹.

1.2. Ligação ao culto de Dioniso

A intervenção social, sendo direito e dever inerentes à sua qualidade de cidadão e à prática do lema da igualdade (ἰσονομία), é também expressão de um nexó explicitamente afirmado em relação ao culto de Dioniso, origem ou uma das origens da comédia.

Dioniso, deus da libertação e da liberdade, estava presente no próprio local da representação através do seu sacerdote e, acaso, de um altar (*thymele*) colocado no centro da orquestra ou nas suas proximidades e destinado a receber a sua estátua durante as Grandes Dionísias². Na vizinhança do teatro de Atenas erguia-se, ainda, o seu templo. Dioniso torna-se, deste modo, o orago da faculdade de intervenção e de expressão, como bem se recorda em *Nuvens* 518-519:

ἽΩ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
 τᾶληθῆ, νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκτρέψαντά με.
Espectadores, dir-vos-ei, livremente,
a verdade, por Dioniso, que me criou.

¹ M.F.S. Silva (1987) 33.

² Vide H.-D. Blume (1978) 19 e 73-74; M. Bieber (1961) 55 e 59; E. Simon (1982) 4-5. A. Pickard-Cambridge (1956) 40, 131, 168.

De resto, o êxtase e o entusiasmo próprios do culto de Dioniso, ao provocarem como que a deposição da personalidade e a abertura a uma nova personalidade, são expressões miméticas que definem a capacidade de representação dos actores¹.

Mas a ligação ao culto de Dioniso propõe outras sendas ao dramaturgo.

Sendo Dioniso o deus que só sabe πίνειν καὶ βιβεῖν 'beber e beijar' (Aristófanes, *Rãs* 740), agradam-lhe os temas do vinho e do amor. Como deus da fertilidade, convêm-lhe as procissões falofóricas exemplificadas em *Acarnenses* 241-279, como agradecimento pela abundância e pela paz. Os desfiles de foliões e ébrios no êxodo de obras como *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Aves*, *Tesmofórias* e *Pluto*, enquadram-se nas preferências de um deus folião, habituado à alegre companhia de Sátiros e Ménades. O casamento simbólico que fecha peças como *Aves* e *Paz*, e, de certo modo, *Acarnenses* e *Cavaleiros*, remete para as cerimónias do culto dionisíaco, nas quais se dava, nas Antestérias, o consórcio ritual entre Dioniso, representado pelo arconte-rei, e a mulher deste. Tal acto simbolizava a união do deus com o chefe religioso da comunidade, num evidente paralelismo com a união, portadora de fertilidade, entre Dioniso e Ariadne². As múltiplas referências ao vinho como símbolo de alegria e destruição e à sua capacidade de tudo mudar, tão importantes em peças como *Acarnenses* e *Cavaleiros*, recordam o atributo mais comum da divindade, a vinha que sempre crescia a seu lado e que era um factor do êxtase dionisíaco.

Esta ligação poderá ainda justificar a importância dada ao motivo sexual, o qual se traduz em maneiras que vão do calão obsceno à paródia da relação pederástica presente em *Cavaleiros* 725-740. Não se vê, todavia, salvo excepções como *Lisístrata* 885-958, que essa ênfase seja ditada por intenção de criar cenas eróticas.

¹ Cf. M. H. Rocha Pereira (1988) 304; M. Bieber (1961) 1-2; E. Simon (1982) 10.

² Ver M. Bieber (1961) 52.

De qualquer modo, a prova mais palpável da ligação ao culto é serem as comédias representadas nos festivais dionisíacos, as Leneias e as Grandes Dionísias ou Dionísias Urbanas, no recinto consagrado ao deus e na proximidade do seu templo.

Se, como é defendido por bons autores, o vestuário e o calçado dos actores trágicos eram os do culto de Dioniso, tal como os do drama satírico e da comédia (caso do falo), também aqui estava visivelmente estabelecida a ligação com essa divindade¹.

Cabe aqui uma referência especial à debatida questão do uso do falo pelos actores cómicos, o qual parece suficientemente atestado. A presença deste adereço é indiciada, no texto aristofânico, pela recorrência do termo *κόσος*².

Fig. 1:
Anforeta coríntia
Dançarino de komos
dionisíaco



¹ M. Bieber (1961) 6-8, 22; contra a hipótese, E. Simon (1982) 12-15 e 42; C.W.Dearden (1976) 111-121.

² Cf. C.W.Dearden (1976) 111-113; M. Bieber (1961) 36-39; J. Kileen (1971). "The comic costume controversy" *Classical Quarterly* 21 51-54.

1.3. A tendência para a limitação da liberdade de falar

A liberdade de falar, originariamente característica do *komos* dionisíaco, cortejo de foliões que invectivavam os espectadores ou circunstantes, tem, contudo, limites naturais ditados pelo decoro e pela conveniência¹.

Aristófanes, pela boca de Diceópolis, mostra-se bem consciente desses limites logo em *Acarnenses*, ao precaver-se de acusações de traição e falta de patriotismo: as críticas que dirige são feitas na ausência de estrangeiros, não significam qualquer conluio com o inimigo e não se dirigem contra as instituições. É o que ele tem o cuidado de afirmar nos v. 501-509 e 515-517²:

Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δόξαια δέ.
 Οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
 ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
 Αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐκ Ἀθηναῖοι τ' ἄγων,
 κοῦπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε γὰρ φόροι
 ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
 ἀλλ' ἐσμὲν νῦν γε περιεπισημένοι·
 τοὺς γὰρ μετούσιους ἄχρρα τῶν ἀστῶν λέγω.
 Ἐγὼ δὲ μισῶ μὲν Λακεδαιμονίους σφόδρα,...

Ora o que eu vou dizer é arriscado, mas é justo. Desta vez, Cléon não me pode acusar de dizer mal da cidade na presença de estrangeiros. Estamos sós, este é o concurso das Leneias, não há estrangeiros presentes. Nem é altura de virem os impostos nem os aliados das suas cidades. Agora estamos sós, a fina-flor. Sim, porque os metecos são a palha dos cidadãos, acho eu! Pois bem, eu detesto os Lacedemónios!

¹ M. Bieber (1961) 36 e 44.

² Tradução de M. F. S. Silva (1988).

.....
 Ἡμῶν γὰρ ἄνδρες, -- οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω·
 μέμνησθε τοῦθ', ὅτι οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω, --
 ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά,...

Havia entre nós uns fulanos -- não me estou a referir à cidade (fixem bem isto, não é à cidade que me estou a referir!)-- uns tipinhos miseráveis...

Em *Cavaleiros* 1111-1150, o volte-face na caracterização de Demos poderá, pois, ser uma maneira de evitar a suspeita de falta de patriotismo. De facto, como observa Ehrenberg¹, os Atenienses não tolerariam a ridicularização do povo, mas encorajariam a caricatura de indivíduos.

Mas, mesmo no caso de ataques individuais, a liberdade de o comediógrafo invectivar pelo nome (ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν) começou a exigir regulamentação². Independentemente de legislação restritiva específica, há sempre freios naturais, sobretudo quando a invectiva é tomada como arma de ataque contra os poderosos. É que estes reagem, seja através de mecanismos legais, seja através de formas mais subtis.

Aristófanes parece ter sentido, de perto, o perigo da excessiva audácia, se é verdade que foi perseguido por Cléon em tribunal com uma eventual acusação de usurpação da cidadania (ξενία)³. Do facto queixa-se ele logo em *Acarnenses* 628-664.

A limitação da maledicência pública tem exemplo paralelo em Roma, pois que uma das leis das XII Tábuas, segundo Cícero (*Tratado da República* 4.12), proibia exactamente agressões desse tipo contra os vizinhos.

¹ V. Ehrenberg (1951) 25-26

² Cf. Croiset (1973) 50 n. 1; St. Halliwell (1984). "Ancient Interpretations of ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν in Aristophanes", *Classical Quaterly* 34 83-88.

³ Vide M.F.S. Silva (1987) 49-51; V. Ehrenberg (1951) 49 sq.

Além dessa veia satírica contra indivíduos e especialmente contra políticos, a invectiva traduz-se com frequência em acusações dirigidas contra o público, contra os rivais literários, ou até contra os juízes dos festivais ou a própria colectividade. Em ambos estes casos se assiste, embora por razões diversas, a uma clara autolimitação do poeta, que à crítica severa junta ora a *captatio benevolentiae* (*Acaruenses* 626-635, 655-658; *Numens* 534-562; *Vespas* 1018-1032), ora a proclamação das suas boas intenções e do seu patriotismo, como no citado passo de *Acaruenses*.

Independentemente das tentativas de domesticação dos comediógrafos, a evolução da situação política, com o termo da Guerra do Peloponeso, levou a que as questões políticas, e com elas a invectiva política, passassem de moda.

1.4.1 Diversidade de festivais

Os dois festivais dionisíacos que comportavam representações cénicas tinham uma audiência diferente.

As Leneias eram celebradas em Janeiro/Fevereiro, mês de Gamelion ou dos casamentos, altura em que a navegação estava fechada e as vias terrestres difíceis. A audiência era, por isso, exclusivamente composta de habitantes locais, cidadãos e metecos (cf. *Acaruenses* 502-508). O festival, especialmente dedicado à comédia, era organizado pelo arconte-rei¹.

As Grandes Dionísias, que se passavam na primavera, no mês de Elaphebolion ou Março/Abril, abriam-se aos habitantes locais e aos de fora.

¹ Ver M. Bieber (1961) 52 sq.; H.-D. Blume (1978) 26-28; A. Pickard-Cambridge (1962) 144 sq.; K. McLeish (1980) 26 sq; C.W. Dearden (1976) 5-8.

Tinham, pois, uma audiência de nacionalidades diversas, e eram presididas pelo mais alto magistrado, o arconte-epónimo¹.

O horizonte de expectativa do público variava, desse modo, de acordo com a natureza dos festivais.

No primeiro caso, estava-se perante uma audiência mais experiente, globalmente, das coisas do teatro, e mais interessada nos negócios internos da pólis ateniense.

Correspondendo a essas características, parece verificar-se que as Leneias privilegiam temática literária ou questões de política interna, enquanto as Grandes Dionísias revelam apetência por assuntos mais gerais, como a temática pan-helénica².

Que o autor se afastasse de querelas internas na presença de visitantes e convidados estrangeiros, será compreensível se se atender à importância cívica e até política do momento.

Na verdade, as Grandes Dionísias eram ocasião para alardear, perante aliados e estrangeiros, uma coesão nacional correspondente ao brilho material dos tesouros publicamente expostos e ao poderio de uma pólis com pretensões a potência supra-regional. Estas razões de política externa poderiam ter levado Atenas a privilegiar o investimento nas Grandes Dionísias³.

1.4.2. Diversidade do público

A questão da diversidade do público deve entender-se, ainda, como da heterogeneidade dos espectadores.

¹ M. Bieber (1961) 52-53; H.-D. Blume (1978) 17-26; K.McLeish (1980) 26 sq.

² Vide C.W.Dearden (1976) 7-8; H.-D. Blume (1978) 16-29.

³ H.-D. Blume (1978) 17-18; P. Arnott (1962) 7-8; M.F.S. Silva (1987) 22.

Sendo acto cívico, a representação abrir-se-ia de preferência aos homens livres, os cidadãos. Todavia, é de admitir que as mulheres pudessem assistir. De facto, o culto de Dioniso, ocasião em que se celebravam os festivais, era aberto a estratos populacionais diversificados, nele cabendo homens, mulheres e escravos¹.

Se, nas representações propriamente ditas, a mulher estava presente na tragédia, parece lógica a continuação no teatro quando se passava à representação da comédia². Este facto afigura-se atestado em Aristófanos *Paz* 963-966 e no fragmento 41K de Aléxis de Thourioi³.

A presença de crianças poderá deduzir-se de Aristófanos, *Nuvens* 539.

Mas não era só nestas diferenças de idade e de sexo que se esgotava a questão da heterogeneidade. Talvez fosse até mais importante a consideração de estratos sociais e de níveis culturais diversificados, os quais era necessário satisfazer alternadamente. De facto, o próprio Estado ateniense garantirá a presença dos pobres através de um fundo criado no tempo de Péricles para pagar o bilhete de dois óbolos, o *theorikon*⁴.

A heterogeneidade social assumiria tanto maior importância quanto mais seguramente se confirmasse que havia uma disposição selectiva do público. Será talvez oportuno recordar que, em Roma, a disposição hierárquica dos espectadores nos *ludi* 'jogos' chegou a permitir clara exploração das suas reacções para efeitos políticos.

No caso do teatro aristofânico, a diversidade social poderá explicar certas sequências, como na cena inicial de *Os Cavaleiros*, em que o autor explora sucessivamente diferentes níveis de cómico, que vão do mais grotesco ao mais

¹ H.-D. Blume (1978) 58; Ghiron-Bistagne (1976) 196; A. Pickard-Cambridge (1962) 263.

² Cf. Platão, *Leis* 658d; *Górgias* 502d.

³ Opinião de M. Bieber (1961) 71; V. Ehrenberg (1951) 27-28 n. 2, tem opinião contrária.

⁴ Cf. H.-D. Blume (1978) 58.

subtil. De resto, a parábase das *Nuvens*, nos v. 520-527, lança-nos exactamente nesse tipo de preocupações ao fazer uma clara divisão entre espectadores σοφοί 'sábios, espertos' e espectadores δεισιόξ 'honestos'¹.

Um aspecto que, a este propósito, poderia revelar-se particularmente interessante seria apurar a presença de uma oposição entre cidadãos e camponeses, questão que tem a ver com as origens da comédia segundo Aristóteles, *Poética* 1448a. Essa oposição é claramente explorada em *Nuvens* 46-55 e 69-72. Nessa linha de investigação, H. Heberlein põe em relevo a importância de temas e elementos pequeno-burgueses e camponeses ("kleinbuergerlich-baeurlichen") em peças como *Acarnenses*, *Paz*, *Aves*, *Mulheres no Parlamento* e *Pluto*, para explicar o carácter rústico e rural de muita da temática e dos processos de cómico aristofânico². Esta interpretação surge, de resto, na linha da já expandida por M. Croiset: segundo deduz dos relatos de Tucídides, 2.14-16, durante todo o período em que a comédia se desenvolveu, a maior parte da democracia ateniense era rural de facto, como rural era a sua maneira de pensar³. Fala mesmo de uma aliança tácita entre democracia rural e comédia.

1.5. Sistema da coregia

A produção do espectáculo depende naturalmente das relações entre o ensaiador e director artístico e o produtor ou corego. Ora, em Atenas, a última função era desempenhada, no tempo de Aristófanes, a título de liturgia. Significava isto que, sob indigitação do arconte, um cidadão rico recebia o encargo de satisfazer todas as despesas inerentes à representação de um coro, incluindo coreutas,

¹ Cf. *Vespas* 1013-1014.

² H. Heberlein (1980) 11-40.

³ M. Croiset (1973) 3 e 7.

músicos, instrutores profissionais, e ainda extras silenciosos, figurantes, coros secundários, espaços para ensaios, adereços. Recorde-se que, para as Grandes Dionísias, seriam necessários nada menos de 28 coros para ditirambos, comédias e tragédias¹.

O director artístico, fosse o próprio poeta fosse um *chorodidaskalos* profissional, tinha, pois, que saber captar as liberalidades do corego se queria dar um espectáculo mais enriquecido ou até de luxo: músicos de qualidade, adereços vistosos e variados, especialmente no caso de coros multiformes como o das *Aves*, de coros secundários tão espectaculares como o das *Rãs*, que deu o nome à peça.

A importância da função do corego é medida pelo facto de o seu nome vir logo mencionado em segundo lugar no monumento corégico.

O ónus desta liturgia, conjugado com o depauperamento geral da pólis durante a Guerra do Peloponeso e posteriormente, obrigou a que a função fosse dividida por dois coregos, provavelmente por altura de 406/405, e depois assumida pelo Estado, que criou um magistrado para o efeito, o *agonotetes*, por alturas de 315, sob o domínio de Demétrio de Faléron². Em Roma, no período republicano, os jogos dados pelo Estado, eram organizados pelos edis ou por outros magistrados.

1.6. O teatro como privilégio de pessoas livres

Continua a discutir-se se, em Atenas, os estrangeiros podiam fazer parte das corporações de actores que se afirmam a partir dos séc. IV-III³.

¹ Cf. H.-D. Blume (1978) 32; M. Bieber (1961) 81; C.W. Dearden (1976) 101-110; P. Ghiron-Bistagne (1976) 179.

² H.-D. Blume (1978) 35-36. P.Ghiron-Bistagne (1976) 83-84.

³ Cf. P.Ghiron-Bistagne (1976) 174 sq.

Independentemente da situação nessa época, pode pensar-se que, originariamente, a tendência seria para só os cidadãos atenienses poderem estar implicados no espectáculo, pois ser coreuta constituía um dever cívico e uma distinção. Ora o coro está na origem de todo o teatro grego. Mesmo para os actores, o índice prosopográfico apresentado por Ghiron-Bistagne corrobora a asserção, na linha do já afirmado por Ehrenberg. Quanto aos comediógrafos, opina o mesmo Ehrenberg que os poetas da comédia antiga eram todos cidadãos atenienses¹. Actores e músicos, embora cidadãos, tendiam a ser profissionais. Extras silenciosos, e particularmente as coristas, poderiam ser escravos alugados.

O facto de o teatro ser privilégio de pessoas de nascimento livre, conjugado com a tendência ateniense para o afastamento da mulher da vida pública, impunha que os actores fossem todos do sexo masculino².

Em consequência, os papéis femininos tinham que ser representados por homens, explicando-se deste modo o hábito do *travesti*.

Este facto constituía sem dúvida uma limitação forte para a realização do espectáculo. Particularmente no caso da tragédia, o jogo das convenções e outros signos da linguagem teatral (tez branca para significar o feminino, pose, máscaras, cabeleiras e vestuário, entoação e dicção) tinha de ser de tal convicção que não quebrasse de modo algum a ilusão dramática, transformando uma cena trágica em ocasião de riso. Por estas razões, impunha-se um grande profissionalismo e especialização dos actores.

Em contrapartida, na comédia, o *travesti* podia transformar-se e transformava-se, até, em fonte de cómico, como bem se observa, por exemplo, em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*.

¹ P.Ghiron-Bistagne (1976) 301-379; V. Ehrenberg (1951), respectivamente p. 22 e 20-21 n.2.

² Cf. M. Bieber (1961) 9.

O aparecimento em cena de mulheres não era excluído, pois com frequência eram utilizadas como extras silenciosos, particularmente no caso de alegorias e abstrações personificadas e deusas. Impedido era que representassem qualquer papel, isto é que falassem.

2. CONDICIONANTES MATERIAIS

As rubricas 2.1, 2.2, 2.3, que vou tratar de seguida, partem de um pressuposto hoje geralmente aceite, embora recusado por Doerpfeld, Bieber e Russo: que, desde 440, pelo menos, tanto os espectáculos das Leneias como os das Grandes Dionísias eram realizados no Teatro de Dioniso Eleutero¹.

2.1. O local da representação

Interessam-nos aqui as três partes do teatro entendido sob o ponto de vista arquitectónico: o *theatron* ou auditório (a *cavea* latina), a *skene* e a orquestra.

A *skene*, ou *scaena* segundo a terminologia latina, de início inexistente, teria surgido cerca de 469 a. C., sendo, na época clássica, uma pequena construção de madeira, provavelmente rectangular. Na fase mais antiga não era centrada em relação ao eixo da orquestra e do *theatron*. Após a primeira *skene* de pedra em 421-415, surge a de 330, com a construção do teatro de Licurgo. Para além da função de apoio logístico à representação (guarda-roupa, local para a mudança de adereços), permitia, na fachada voltada para os espectadores, aquela que os latinos chamarão *frons scaenae*, apoiar um princípio de cenário. De facto, nela poderia acostar um conjunto de telas amovíveis pintadas, provável invenção de Agatarco no tempo de Ésquilo. Nela se podiam abrir portas, ou pelo menos uma porta. Desta maneira, a *skene* era utilizada como princípio de cenário, elemento essencial quando

¹ Cf. P. Thiery (1986) 23-24; C.W.Dearden (1976), e.g., p.5-8; M.F.S.Silva (1987) 27-28, n.8; H.-D. Blume (1978) 45; M. Bieber (1961) 54; Russo (1962). 3-21: a junção dos dois festivais só se teria dado com a construção do teatro de Licurgo.

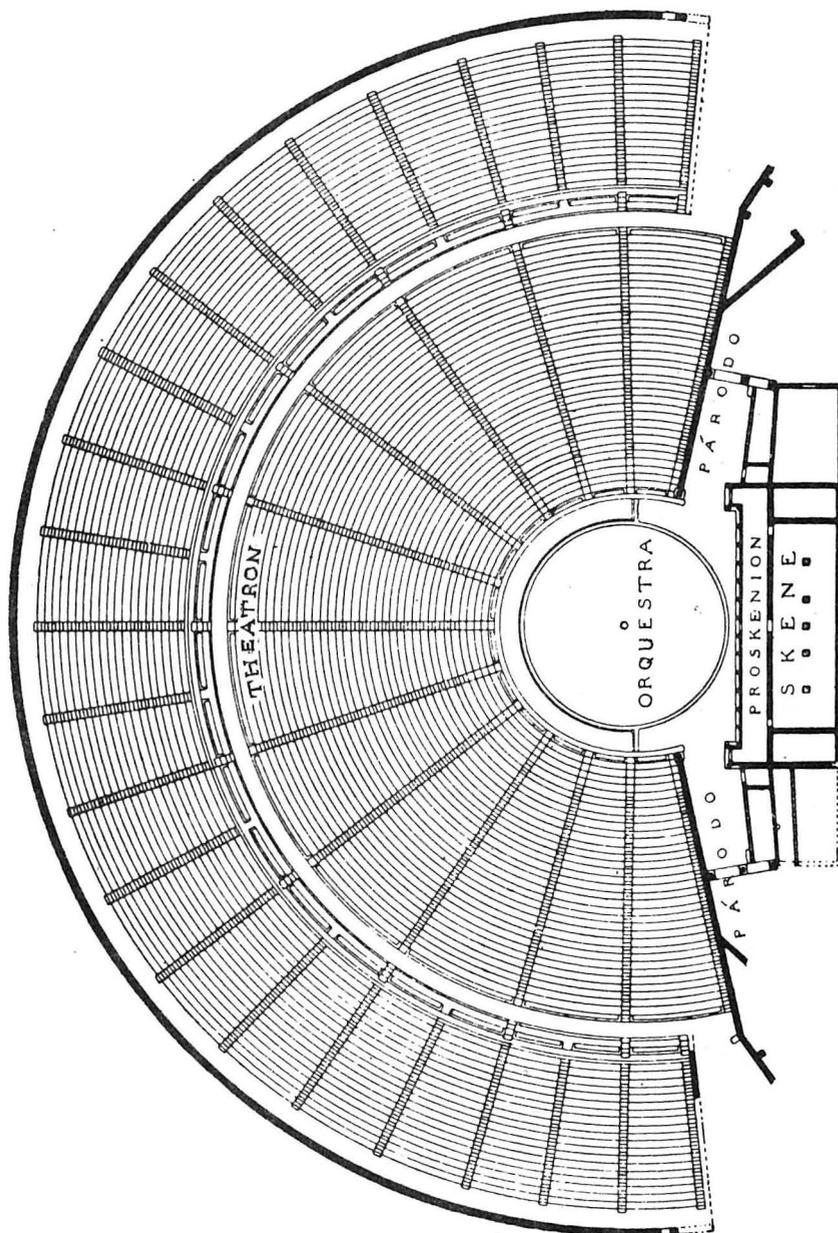


Fig. 2 — PLANTA DO TEATRO DE EPIDAURO

a acção começa a enriquecer¹. Estando a sua função bastante ligada às exigências das peças, compreende-se que a *skene* fosse a parte do teatro cuja arquitectura maior evolução iria sofrer

A orquestra, por seu lado, permitia a evolução de um coro numeroso e chegava a albergar actores. Devido à sua extensão, tornava verosímeis cenas como a do párodo dos *Acarnenses* e a subsequente procissão falofórica (v. 204-244 e 245-283), quando o coro perseguidor entra e evolui na orquestra simultaneamente com o herói e seu antagonista, Diceópolis, fingindo não o ver. Poderia admitir um número elevado de coreutas e extras, incluindo eventualmente coros secundários. O caso é discutido a propósito das *Suplicantes* de Ésquilo. De resto, no ditirambo entrava um coro de 50 coreutas².

O mesmo se passa em relação ao espaço entre a orquestra e a *skene*, designado por *proskenion* 'palco', delimitado ou não por *paraskenia* ou avanços laterais³. A sua vastidão tornava verosímeis cenas de aparte ou facilitava um tipo de encenação como a que pode ser exigida em *Nuvens* 133 sq., aquando da introdução de Estrepsíades no Pensadoiro.

O palco elevado, tão caro à crítica do século XIX, típico desde o período helenístico, não existia na fase inicial do drama. É natural que, nessa fase, da orquestra se acedesse ao *proskenion*, também designado por *logeion* 'lugar donde se fala', por ligeiros degraus de acesso⁴. A liberdade de movimentos entre a orquestra e a *skene*, característica de obras como as *Euménides* de Ésquilo ou os

¹ Sobre os problemas abordados a propósito da *skene*, ver M. Bieber (1961) 57-70; H.-D. Blume (1978) 50-51; A. Pickard-Cambridge (1956) 22-24, 55-56, 68-70; C.W.Dearden (1976) 3-5, 38-46; E. Simon (1982) 5-8; P. Thiery (1986) 25-26; K.McLeish (1980) 40-44.

² A. Pickard-Cambridge (1962) 31-32.

³ Cf. H.-D. Blume (1978) 50; A. Pickard-Cambridge (1956) 23-24, 265-266; P. Thiery (1986) 27; C.W.Dearden (1976) 18-19.

⁴ Ver P. Arnott (1962) 1, 19,32; P-C 156-160; P. Thiery (1986) 24-26. Depois da época helenística o *logeion* tenderá a destacar-se do *proskenion*, ocupando uma posição superior, segundo M. Bieber (1961) 114-121 e 126.

Acarnenses de Aristófanes, torna difícil admitir a existência de um palco mais elevado nessa época. Pickard-Cambridge mostra-se bastante céptico em relação à sua existência. Dearden credita o Teatro de Dioniso com um a uma altura de 1,20 metros¹. No teatro de Pirene, do séc. IV-III, virá a situar-se a 2,40 metros.

De qualquer forma, o que existia seguramente, desde Ésquilo, era a necessidade de colocar personagens a uma certa distância de outras personagens. É o caso do guarda que, na abertura do *Agamémnon* de Ésquilo, Clitemnestra põe de vigia no cimo do palácio, o qual se postaria no terraço da *skene*, designável por *distegia*, sítio eventualmente usado como *theologeion* 'lugar de onde falam as divindades' já por Esquilo². Quanto a este, é objecto de discussão se se identificava com o terraço constituído pelo tecto da *skene* ou se seria uma construção própria sobre esse terraço, identificável com a *distegia* mencionada por Pólux, 4.130³ A utilização de um espaço elevado, sem recurso à *mechane*, impõe-se no fecho de *Nuvens* 1485 sq., quando Estrepsíades vai incendiar o Pensadoiro. Na *Paz* (cf. v. 725) pode admitir-se que entre o tecto da *skene* e a zona do *proskenion* existia uma ligação a permitir o regresso de Trigeu com Teoria e Opora, sem utilização do escaravelho que o levava até ao cimo⁴.

Mas o local de representação tem ainda outras condicionantes: ao coabitar com templos em honra das divindades, conforme já foi referido, mais uma vez nos reconduz à temática religiosa, dionisiaca, acaso ao burlesco mitológico, como nas *Rãs* de Aristófanes; por outro lado, ao apoiar-se geralmente numa colina, a

¹ Ver, respectivamente, A. Pickard-Cambridge (1956) 1-74 e C.W.Dearden (1976) 13-18; cf. P. Arnott (1962) 1-41.

² Cf. A. Pickard-Cambridge (1956) 46-48, 128, 157, 184; E. Simon (1982) 7; P. Arnott (1962) 4, 42-43, 76, 118-119; C.W.Dearden (1976) 30-31 refere as peças de Aristófanes onde a utilização do tecto da *skene* seria necessária: *Nuvens*, *Vespas*, *Lisístrata*,

³ Ver P. Arnott (1962) 76 e 42-43, onde afirma que o teatro oferecia três níveis de actuação: a orquestra, o palco e o *theologeion*.

⁴ Pode, todavia, admitir-se que toda a cena seria praticável ao nível da orquestra e do *proskenion*.

arquitectura do teatro favorecia a propagação da voz, graças à facilitação natural das condições acústicas, o que não aconteceria se o *theatron* ou *cavea* fosse simples acervo de bancadas sem sustentáculo, postadas na ágora, e sem terem a edificação da *skene* como reflector. Os teatros de pedra, e em especial o de Epidauro, são exemplos de perfeição no domínio da acústica.

De qualquer forma, no local do teatro de Dioniso, inicialmente os espectadores estariam ao mesmo nível da orquestra ou dispunham-se pela colina acima. Em princípios do século V haveria já bancadas de madeira, que Péricles rodeou com anteparos de pedra¹.

A grandeza do *theatron* permitia que a representação fosse não só um acto colectivo, mas constituísse até um acto cívico onde praticamente toda a colectividade poderia estar presente. De facto, a sua capacidade situar-se-ia entre os 14 e os 15.000 espectadores. Em Megalópolis atingia mesmo a soma de 21.000².

Podemos ainda considerar que a situação geográfica e o facto de o teatro não ser coberto permitiam uma espécie de cenário natural, tão bem aproveitado no párodo extra-orquestral das *Nuvens* de Aristófanes (cf. v. 314 sq.).

2.2. Cenografia

A propósito da *skene*, já fiz referência, em 2.1, à cenografia. Recorda H.-D. Blume, aliás na sequência de opiniões expressas por outros estudiosos, que o espectador antigo estava altamente preparado para se abrir à ilusão cénica, a qual era normalmente desencadeada pelas indicações de cena incluídas nas falas. Essa

¹ A. Pickard-Cambridge (1956) 10-15 e 265-267; M. Bieber (1961) 63-64.

² Aristófanes, *Pluto* 1083 fala de 13.000.

virtualidade torna desnecessários e até limitativos, no dizer de Dearden, cenários excessivamente realistas¹.

Nesta lógica, o cenário seria relativamente secundário, o que indirectamente se deduz do facto de um festival como o das Grandes Dionísias, durante a Guerra do Peloponeso, poder incluir num só dia uma sequência cénica de três tragédias, um drama satírico e uma comédia, com exigências de cenário de outro modo difíceis de satisfazer.

Todavia, como escreve E. Simon, “os limitados recursos técnicos do palco ateniense não embaraçavam os dramaturgos, antes inspiravam a sua imaginação criadora”².

De qualquer forma, quanto ao período inicial, pode no mínimo falar-se de um cenário natural virtualmente aproveitado na representação. É, no entanto, visível que as obras mais antigas que nos restam, supõem um cenário rudimentar, que S. Melchinger qualifica de *rock set* 'cenário de pedra'³.

A existência de uma *skenographia*, mencionada já em fontes antigas, põe-nos problemas de tradução e de interpretação. Na verdade parece que *skenographia* deverá ser entendida como representação de arquitectura pintada em perspectiva, incluindo portas, tanto mais que a porta era um motivo decorativo tradicional, como refere E. Simon. Já Pickard-Cambridge traduz o termo por “architectural design in perspective” e não simplesmente por “scene painting”. Thiery refere-se-lhe engenhosamente como “peinture pour la skene” e não “peinture de la skene”⁴.

¹ Ver, respectivamente, H.-D. Blume (1978) 62-63; C.W.Dearden (1976) 45. Cf. Pickard-Cambridge (1956) 31. P. Arnott (1962) 106, escreve: “Examples from other theatrical traditions show that realistic scenery is by no means essential”.

² E. Simon (1982) 22.

³ S. Melchinger, apud E. Simon (1982) 21; cf. C.W.Dearden (1976) 4-5.

⁴ Ver, respectivamente, E. Simon (1982) 7; A. Pickard-Cambridge (1956) 124; P. Thiery (1986) 28 n.18; cf. P. Arnott (1962) 93 sq.; M. Bieber (1961) 59, 74; C.W.Dearden (1976) 38.

Segundo Aristóteles, Sófocles foi o inventor da *skenographia*, facto que se teria dado ou por 468, 460 ou em 430¹. Na opinião de Vitruvius, o aparecimento de *pinakes*, painéis pintados e colocados sobre a estrutura da *skene*, situar-se-ia no tempo de Ésquilo. Para Pickard-Cambridge e para Simon, a pintura foi introduzida no cenário no período final de Ésquilo, o qual também teria usado esta invenção e até recorrido ao célebre pintor Agatarco, que viria a teorizar sobre a nova técnica². H.-D. Blume é de opinião que ambos os testemunhos antigos podem estar certos, pois atribuir a descoberta a Sófocles não contradiz a sua utilização nas últimas obras de Ésquilo³.

O cenário vem naturalmente a sofrer grande evolução, particularmente entre os romanos, os quais, até por de início estarem impedidos de investir em teatros permanentes, irão desenvolver extraordinariamente a decoração da cena. Esses cenários, segundo Vitruvius, 5.6.9, tenderiam para a tipificação de acordo com o género dramático a que se destinavam, como se intuirá pelos frescos de Boscoreale, actualmente no Museu Metropolitano de Nova Iorque⁴.

A mudança de cena poderia, ainda, ser indicada por rotação de *periaktoi*, prismas com decoração diferente em cada uma das faces, colocados na parte lateral da *skene* ⁵.

¹ Ano de 468: P.C. 124; 460: H.-D. Blume (1978) 61; E. Simon (1982) 22-25; ano de 430: C.W.Dearden (1976) 38-39. Citações de Aristóteles, *Poética* 1449a e Vitruvius 7, *praef.* 11.

² A. Pickard-Cambridge (1956) 30-31, 124 e E. Simon (1982) 22.

³ H.-D. Blume (1978) 61-62.

⁴ Cf.M. Bieber (1961) 74-76 e 124-126.

⁵ P. Arnott (1962) 88; M. Bieber (1961) 75; P-C 126-127 (onde duvida da sua utilização no período clássico) e 234-238.

2.3. Maquinaria

Certa é a existência de alguma maquinaria, atestada mais por referências da própria obra de Aristófanes do que por vestígios arqueológicos.

A *Paz* de Aristófanes tem uma memorável cena inicial que, para a subida de Trigeu ao Olimpo, nos v. 82-180, exige a *mechane*, espécie de guindaste ou grua em que um braço articulado sobre um poste fixo, escondido no interior da *skene*, permitia erguer o herói, levá-lo em travessia ao longo do proscênio, e colocá-lo numa posição contrária ou até superior. Também em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 1010 sq., Aristófanes alude à *Andrómeda* de Eurípides, onde o processo também teria sido usado¹. O mesmo se poderá dizer quanto ao aparecimento de Íris em *Aves* 1198-1261, e de Sócrates em *Nuvens* 217-268, onde se oferece dependurado de uma cestinha, a contemplar, do alto da sua auréola, os míseros mortais.

A *mechane* teria sido experimentalmente introduzida por Ésquilo². Foi menosprezada por Sófocles, utilizada extensivamente por Eurípides, em especial nas cenas finais das suas peças, onde o aparecimento de divindades ditas *deus ex machina* permitia encontrar uma solução artificial, carregada de ironia iluminista “aufklaererischer Ironie”³.

Por outro lado, *sketches* como o aparecimento de Eurípides em *Acarnenses* 407 sq., ou de Ágaton em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 95 sq., supõem um *ekkyklema*, estrado móvel transportado para cena por extras silenciosos ou empurrado sobre rodas, com um painel na cabeceira posterior onde se poderiam dependurar adereços como os que são necessários cena da visita de

¹ Cf. A. Pickard-Cambridge (1956) 68; P. Arnott (1962) 72-78; C.W.Dearden (1976) 75-85; K.McLeish (1980) 45-49; P. Thiery (1986) 85-89..

² A. Pickard-Cambridge (1956) 56; P. Arnott (1962).72-78; C.W.Dearden (1976) 74-85.

³ H.-D. Blume (1978) 71-72; cf. Pickard-Cambridge (1956).106, 111.

Diceópolis a Eurípidés nos *Acarnenses*. Outra hipótese é conceber esse mesmo estrado como acoplado, pelo interior, à porta principal ou girando sobre um outro eixo. Ao abrirem-se para o lado do *theatron*, essa porta ou esse eixo arrastariam consigo o estrado, desvendando, assim, uma cena interior. Tecnicamente aproxima-se de uma solução de palco giratório¹.

Na comédia antiga, além de momentos de paródia, a utilização do *ekkyklema* permite a revelação de cenas de interior ou a criação de cenas fantásticas, irreais, longínquas.

E. Simon supõe-no usado já desde o tempo de Ésquilo, especialmente no caso do *Prometeu*, tal como a *mechane*. Mas Pickard-Cambridge mostra-se bastante céptico quanto à sua utilização nesses tempos recuados².

Embora o seu nome não apareça em Aristófanes, a ocorrência de verbos cognatos como *ἐκκυκλεῖσθαι* 'ser rolado' em *Acarnenses* 408 e 409 e *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 96, parece prova segura da sua existência no séc. V a. C.

Doutros mecanismos é costume falar, alguns provavelmente atribuíveis já à época clássica, casos do *bronteion* e do *keranoskopeion*, outros considerados tardios, da época helenística, como a cortina. O *bronteion* era uma máquina capaz de fazer um barulho de trovão (*βροντή*), e parece referido já em *Nuvens* 291-292³. O *keranoskopeion* era um maquinismo, acaso sob a forma de prisma, cuja rápida revolução seria capaz de provocar clarão intenso, a imitar o relâmpago (*κεραυνός*)⁴.

¹ A. Pickard-Cambridge (1956) 100-101 e 119-120; M. Bieber (1961) 76-79; P. Thiery (1986) 76-85; C.W. Dearden (1976) 50-74; P. Arnott (1962) 78-81.

² Ver, respectivamente, E. Simon (1982) 6 e A. Pickard-Cambridge (1956) 42, 100-122; cf. H.-D. Blume (1978) 69.

³ Ver P. Arnott (1962) 89-90; A. Pickard-Cambridge (1956) 133, 235-236.

⁴ Vide P. Arnott (1962) 89; A. Pickard-Cambridge (1956) 235-236.

Em suma, ressalta de 2.1, 2.2, 2.3, que os comediógrafos não se sentiam coarctados pelas condições que lhes eram oferecidas, pois Aristófanes, sempre pronto a queixar-se e a censurar, não se lamenta de tais contingências. Ghiron-Bistagne vai mesmo ao ponto de afirmar que a perda da rusticidade das condições materiais primitivas, a que o teatro de pedra terminado por Licurgo cerca de 330 veio pôr termo, traduz o abandono de uma certa liberdade e da fantasia dos poetas e actores¹.

2.4. Máscaras e adereços

Uma outra condicionante material era a máscara, elemento cuja origem pode ser considerada dionisiaca, pelo menos religiosa, a qual impedia a visualização da expressão facial, signo tão importante da linguagem cénica contemporânea².

Em compensação, a máscara acarretava largas vantagens: ajudar a submergir a personalidade individual sob a do papel a representar, fornecer uma caracterização prévia da personagem, factor cuja importância se relaciona directamente com a inexistência de programas e o caso de o cómico ser essencialmente de identificação, e facilitar o *travesti* e a duplicação de papéis³.

É um facto que, por sua natureza, a máscara poderia acentuar a tendência para a tipificação das personagens, tanto mais que parece não ter havido máscaras-retrato. Dearden observa que a máscara exagerava a expressão facial, embora os pormenores passassem despercebidos às últimas filas de espectadores⁴. De qualquer

¹ Ghiron-Bistagne.(1976) 204-205; cf. P. Thiery (1986), quadro p. 88

² M. Bieber (1961) 6, 22,81; H.-D. Blume (1978) 88.

³ M. Bieber (1961) 82

⁴ C.W.Dearden (1976) 122-123. Tendência para a tipificação: H.-D. Blume (1978) 91; P. Arnott (1962) 126 sq.

modo, parece poder afirmar-se que o seu uso não impede que as personagens ganhem, em Aristófanes, e em especial na comédia nova, uma certa individualização.

Uma coisa é segura: no período clássico, de acordo com os hábitos artísticos de então, a máscara não representaria grandes expressões de sentimentos, os quais teriam, por isso, de ser explicitamente significados pela mímica, pela pose e pelas inflexões de voz¹.

Um adereço de grande relevância na comédia é o falo, explicitamente referido por Aristófanes e objecto de numerosas referências cómicas. Constituía um símbolo tradicional da identificação do indivíduo com entidades mitológicas ligadas a Dioniso, os sátiros².

A importância dos adereços, em especial o vestuário, é aumentada pelo recurso ao *travesti*, o qual, sobretudo na comédia, implicava um *déguisement* ou disfarce bastante completo e total.

2.5. Meios financeiros disponíveis

Parece óbvio que qualquer espectáculo depende dos meios financeiros utilizáveis, por mais que possa dizer-se que a necessidade aguça o engenho.

É evidente que a riqueza e colorido dos coros multiformes, como nas *Aves*, o brilho dos adereços e vestuário, como os de Dioniso nas *Rãs*, a existência de coros secundários, de músicos e coristas de qualidade, a multiplicação de ensaios muito dependiam das facilidades postas à disposição pelo corego.

A questão pode ainda ser equacionada sob um ponto de vista mais geral e ter a ver com a situação financeira da pólis na sua globalidade.

¹Raciocínio por analogia com os décors, que não deviam ser realistas, e com as tendências da arte contemporânea: cf. P. Thiery (1986) 27.

²E. g. Aristófanes, *Nuvens* 537-539; C.W. Dearden (1976) 111 sq.

Especificamente, é posto o problema de saber se durante a Guerra do Peloponeso as facilidades dadas pelos coregos seriam tão fartas como outrora. É certo que se assistia, por razões militares, a um crescendo de dificuldades que as próprias finanças públicas sentiam, como se observa nos *Cavaleiros*. Todavia, o autor também faz referência ao enriquecimento de certos estratos sociais graças à guerra, como acontece em *Acarnenses* 595-617. E, não sendo embora costume referi-lo, é legítimo supor que, exactamente por haver dificuldades sociais, não deixaria de ser boa política disfarçá-las debaixo do esplendor das festividades públicas. Nota-se, na verdade, que não há evidente sinal de empobrecimento dos adereços, logo dos meios financeiros postos à disposição das peças apresentadas durante a Guerra do Peloponeso¹.

¹ Ver o estudo dedicado aos coros secundários por J. Carrière (1977). *Le choeur secondaire dans le drame grec*, Paris.

3. CONDICIONALISMOS CULTURAIS

Perante os condicionalismos já descritos, é caso para perguntar: afinal, espartilhado como estava o dramaturgo, que margem existia para a criatividade e a originalidade?

Creio já ter demonstrado que muitas das condicionantes, ao imporem limitações, permitiam também soluções. De facto, como escreve P. Thiery, sendo os lugares e condicionantes da representação praticamente imutáveis, o autor sabia bem os limites que lhe eram impostos, que possibilidades lhe eram oferecidas, a que público se dirigia, podendo, em consequência, a sua inspiração ter como referência o conjunto dessas circunstâncias, adoptando, perante elas, uma posição de conservadorismo ou de transgressão¹.

A questão do respeito pela tradição ou da fuga à norma é particularmente visível no grupo de condicionantes que passo a citar.

3.1. Estatuto inferior da comédia

O estatuto inferior da comédia, tão bem equacionado por Aristóteles, decorre, desde logo, no tempo de Aristófanes, de uma realidade histórica: o ter sido ela admitida a concurso oficial somente cerca de 50 anos após a tragédia, por 487-486². Isto não significa que anteriormente não fosse representada, mas somente que o era a título individual, sem qualquer protecção pública. Ora o argumento da antiguidade ou precedência, em princípio significa, nas sociedades clássicas, superioridade.

¹ P. Thiery (1986) 21.

² Aristóteles, *Poética* 1449a-b.

Apesar de tradicionalmente a comédia ser mais cotada nas Leneias, onde precedeu a tragédia, aí introduzida em 442, também é certo que este festival, que comportava a apresentação de 5 cómicos, ou 3 durante a Guerra do Peloponeso, e de 2 trágicos com a entrada da tragédia, não tinha a amplitude nem a projecção das Grandes Dionísias. Ora, nas Grandes Dionísias, na altura da Guerra do Peloponeso, quando a duração do estival foi reduzida, através da abolição do dia exclusivamente reservado à comédia, esta era representada depois da tetralogia, ou seja, da trilogia trágica seguida de um drama satírico¹. Em consequência, nessa época, a de Aristófanes, a comédia passa a ser oferecida no final de um dia preenchido já com toda uma série de espectáculos, quando os espectadores se encontravam no teatro desde o romper do sol, portanto cansados, menos capazes de atenção, dispostos ao barulho e até a debandar ao primeiro sinal de desprazer². Mesmo na fase anterior à guerra, só um dia era inteiramente consagrado à comédia, contra três dias destinados à tragédia.

É verdade que pode sempre dizer-se que o espectador ateniense era especialmente apreciador de teatro, não desertava facilmente, ou que o espírito agónico que se imprimira aos festivais era suficiente para garantir a fidelidade da assistência. E é legítimo também pensar que a diferença de género constituía por si só um polarizador de atenção.

Mas também é lógico afirmar que, no caso de não agradar logo nas primeiras cenas, a peça corria o risco de insucesso, pois que os espectadores atenienses, emotivos e inconstantes no dizer do próprio Aristófanes, *Acarnenses* 628-630, também eram exigentes e capazes de manifestações de desagrado.

¹ Esta opinião, geralmente aceite, é defendida por A. Pickard-Cambridge (1956) 53 e H.-D. Blume (1978) 27-28. M. H. Rocha Pereira (1988) 342, mostra alguma reserva, atendendo à argumentação de W. Luppe (1972). "Die Zahl der Konkurrenten an den komischen Agonen zur Zeit des Peloponnesischen Krieges", *Philologos* 116 53-75.

² Cf. G. François (1977). "L'encodage stylistique dans les *Cavaliers* d'Aristophane" *Les Études Classiques* 45 3-30.

Compreende-se, deste modo, que, em alguns casos, o comediógrafo preferisse começar o espectáculo com uma cena hilariante, ao jeito da cena inicial dos *Cavaleiros*, em vez de debitar de imediato um longo monólogo a título de prólogo expositório. A própria cena de extrema comicidade e burlesco com que abre a *Paz* parece constituir sinal do que afirmo¹.

Mas o facto de se ter desenvolvido mais tarde, em consequência da tardia protecção que lhe foi dada, permitiu à comédia ora seguir os passos da tragédia, como nos casos da utilização do prólogo expositório, ora utilizar a tragédia como fonte do cómico, num exercício de intertextualidade por vezes saturante: é o que se passa com as tentativas de libertar Mnesíloco em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* ou no *agon* dos trágicos que constitui toda a segunda parte das *Rãs*.

3.2. Cultura teatral dos espectadores

Esta intertextualidade, geralmente consagrada na designação de paratragédia atribuída a obras ou a algumas cenas de Aristófanes, não era, porém, hábito exclusivo do nosso autor. Consumava-se habitualmente sob a forma de paródia.

Falemos, pois, de paródia literária, definida, com B. Dupriez, como imitação consciente ou voluntária seja do conteúdo, seja da forma, com intenção crítica ou simplesmente cómica².

É evidente que a paródia só é sentida como tal enquanto o receptor consegue contrastá-la com o seu referente ou matriz³. Supõe, portanto, que o destinatário é grande conhecedor da tragédia que está a ser parodiada.

¹ Cf. H.-D. Blume (1978) 23-24.

² G. Dupriez (1980). *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 331-332.

³ Vide G. von Wilpert (1969). *Sachwoerterbuch der Literatur*, Stuttgart, 5ªed., s.v.: D. Lamping (1981). "Die Parodie", in: *Formen der Literatur*, hrsg. O. Knoerrich, Stuttgart, p. 292.

Na verdade, parece evidente que a cultura teatral do espectador ateniense médio era superior à do espectador médio do teatro actual, onde ele existe. O teatro era então um momento de festa cívica, manifestação da vida colectiva, na qual alguma vez, senão várias vezes na vida, uma grande parte dos espectadores haviam estado directamente comprometidos, e não apenas como meros espectadores.

Blume e Bieber calculam que, em cada ano, cerca de 1000 atenienses participavam activamente em algum dos coros de ditirambos, comédias, tragédias e dramas satíricos, sem mencionar os músicos, ensaiadores, actores e dramaturgos, arcontes, coregos e juízes, e ainda pessoal técnico, como costureiros, fazedores de máscaras¹. A situação é ainda mais notória se se considerar a existência de representações locais².

Outra forma de contacto poderia ser constituída pela audição e conhecimento de árias de tragédias e comédias, cantadas, por exemplo, em *symposia* 'banquetes', facto referido por Aristófanes em *Cavaleiros* 529-530.

Podemos, portanto, afirmar, que o espectador médio ateniense teria grande facilidade de identificação do referente a que a paródia se reportava.

Este facto, aduzido para justificar a eficácia virtual da paródia da tragédia em Aristófanes, faz-nos compreender, também, a aceitação que poderiam ter os *sketches* e alusões frequentes às coisas do teatro. O caso mais interessante e completo é o de *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, verdadeiro teatro dentro do teatro, mas também é de evocar a longa cena da visita a Eurípides em *Acarñenses* 393-479 .

¹ H.-D. Blume (1978) 18; M. Bieber (1961) 53.

² Representações fora de Atenas: Platão, *Laques* 183a-b; A. Pickard-Cambridge (1968).40 sq.; H.-D. Blume (1978) 29-30. Para as representações locais, ver Ghiron-Bistagne (1976) 193.

3.3. Tradição cômica pré-existente

Os gostos do público estavam já condicionados por formas de representação cômica anteriores. Magnes, Crates e Cratino, entre outros predecessores de Aristófanes, que este recorda na parábase dos *Cavaleiros* (v. 518-544), haviam habituado o público a uma arte que se fora progressivamente elaborando e enriquecendo com os signos da música e da coreografia e a complexidade da fábula ou acção.

Na Sicília, como recorda Aristóteles, Epicarmo introduzira o tom sentencioso, as abstracções personificadas, como *logos* e *logina* 'o raciocínio e a raciocínia', e o burlesco mitológico¹.

No domínio da invectiva, a comédia podia ainda ser condicionada pela habituação à sátira de Arquíloco, contundente, mordaz, irónica e erótica.

Perante esses antecedentes, nuns casos Aristófanes perfilha a tradição, noutros casos distancia-se. Veja-se o exemplo da utilização de abstracções personificadas em *Nuvens* 889-1104, a retomar o antecedente de Epicarmo, na cena do *agon* entre o *logos* mais forte e o *logos* mais fraco, também ditos raciocínio justo e raciocínio injusto. No capítulo do burlesco mitológico, recorde-se a figura de Dioniso na primeira parte das *Rãs*. Este, além de aparecer vestido de maneira dúplice, com túnica de açafraão, cor feminina, sob uma pele de leão, símbolo de uma virilidade hercúlea, fornece provas de cobardia nos v.285 sq. e 749 sq., e cenas de glotonaria e.g. nos v.503 sq., onde se assume como o deus-glutão Hércules. A glotonaria era, de facto, o atributo cômico do herói dos doze trabalhos, explorado em cenas como *Aves* 1565-1693.

Sintomática é a posição de Aristófanes perante a herança da farsa pré-literária e popular, de que recebeu o calão, o burlesco, a violência física, as

¹ Aristófanes, *Poética* 1448a e 1449b. Sobre Epicarmo, ver A. Pickard-Cambridge (1962) 230-290.

figuras do *alazon* 'fanfarrão', aquele que proclama qualidades que não tem, como o Lâmaco dos *Acarnenses*, do *iron*, o que disfarça qualidades que possui, representado em várias figuras menores e, quiçá, no próprio Sócrates de *Nuvens* e no Demos dos *Cavaleiros*, ou do Maco, que Demos ocasionalmente personifica nos *Cavaleiros*. Mas o autor também sente necessidade de se demarcar dela ao apregoar as suas novas e subtis invenções em *Nuvens* 518-548¹.

A herança pré-literária mais importante é, talvez, a utilização desse elemento primigénio do drama, o coro. Na sua origem e na fase mais antiga, o coro devia ser um bom antídoto para a incipiente importância do papel dos actores e para o seu reduzido número. Particularmente na comédia, que utiliza 24 coreutas, contra os 12 ou 15 da tragédia, o papel do coro é de intervenção directa na acção (cf. *Acarnenses*, *Vespas*, *Aves*, *Lisístrata*, *Cavaleiros* e *Paz*). Essa intervenção chega mesmo a balizar a estrutura da peça: o párodo ou entrada do cor, frequentemente espectacular; a parábase, com a sua estrutura própria da exclusiva responsabilidade do coro; e o êxodo, um final frequentemente em festiva procissão de foliões. Noutra domínio, é o coro quem arbitra a luta entre os grandes antagonistas quando estes se digladiam no *agon*, e é também ele quem separa episódios com *intermezzi* corais, e quem, mais, tarde, na comédia nova, estabelecerá a separação dos actos.

Naturalmente que a crescente complexidade e desenvolvimento da acção impelem a multiplicação e incremento do papel dos actores, o que arrasta a diminuição da importância do coro, como se nota já em Aristófanes, em peças como *Mulheres no Parlamento* e *Pluto*.

De facto, o coro aristofânico é um elemento de primeira importância na ocupação do espaço cénico, com os *intermezzi* líricos que preenche e a coreografia espectacular que introduz. A ele, embora não exclusivamente, andam ligados dois

¹ K.McLeish (1980) 53-56.

signos importantes da linguagem do teatro clássico, a música e a dança, as quais, infelizmente, são mal conhecidas, apesar dos inúmeros testemunhos escritos e arqueológicos da sua presença.

Finalmente, sendo constituído por cidadãos, e não por profissionais do teatro, o coro permite que o cidadão comum, para além do contacto que já tem como espectador mais ou menos assíduo, aprofunde a sua cultura teatral média, facto cuja significação já foi enfatizada.

3.4. A representação única

Embora existisse um *proagon* pré-apresentação das peças¹, com eventual mostra de *sketches* isolados, o qual decorria, quanto às Grandes Dionísias, a 8 do Elaphebolion, 3 dias antes do início da parte dramática do festival, e não contando para o caso as representações fora de Atenas, todo o espectáculo se centrava na premência do sucesso à primeira¹. É que não havia estreia nem reposição para limitar arestas ou satisfazer os reparos da crítica. Dada a capacidade do teatro e a natureza única do festival, a que se juntava o espírito agónico tipicamente grego, só o sucesso, e o sucesso à primeira vista, interessavam. E sucesso queria dizer obtenção do primeiro lugar no concurso.

Compreende-se, deste modo, que o receio do falhanço impusesse cautelas e cerceasse ambições de novidade.

¹ Ver P-C 72-73; H.-D. Blume (1978) 18. O *proagon* realiza-se, a partir de 444, no famoso Odeão construído por Péricles.

3.5. Tradição da identidade poietes / chorodidaskalos

Uma dessas cautelas seria exactamente precaver-se quanto à falta de experiência como encenador, director de actores e ensaiador do coro, em suma, como director artístico. É que a tradição da identidade entre essas funções e as de poeta só no tempo de Aristófanes é questionada. Na tragédia, a direcção artística passa para os protagonistas quando se institui o hábito das reposições, no século IV, após o desaparecimento dos três grandes trágicos¹.

De qualquer modo, é visível que, sendo o nome do ensaiador aquele que aparecia ao grande público, confundindo-se ensaiador com autor, a glória do dramaturgo só fulgiria em grande destaque quando ele ousasse prosseguir a tradição da identidade. Não quero dizer que, de outro modo, a verdadeira autoria do texto não fosse conhecida por alguns, como é afirmado pelo próprio Aristófanes em *Cavaleiros* 512 sq.

Em contrapartida, um poeta em início de carreira, e Aristófanes começou a escrever muito cedo, via-se confrontado com a perspectiva de insucesso no caso de não encontrar meio de compensar a sua falta de experiência e conhecimento das exigências técnicas do espectáculo. Compreende-se, desse modo, que Aristófanes não tenha encenado as suas primeiras obras, preferindo recorrer a um *didaskalos* profissional. Havia mesmo admiradores que o censuravam por aquilo que tinham por falta de coragem (*Cavaleiros* 512 sq.). Desculpava-se o poeta dizendo que ensaiar uma comédia era a mais difícil de todas as tarefas (*ib.* 512), tornando-se necessária uma aprendizagem prolongada dentro da hierarquia do meio teatral (*ib.* v. 541-544).

De qualquer forma, Aristófanes parece não ter tido grande interesse pela direcção artística, pois também noutras peças suas, para além das primeiras,

¹ Cf. H.-D. Blume (1978) 36; M.F.S. Silva (1987) 28 sq.

recorreu a profissionais. Isso aconteceu com as *Vespas* e com a *Lisístrata*. No final da sua carreira, talvez como patronato artístico, fez representar peças suas sob o nome do seu filho.

Estas circunstâncias colocam-nos num *milieu* teatral onde se perfila um intenso jogo de bastidores, com facetas de rivalidade e protecção, e é plausível imaginar um poeta novo, antes de ser admitido a concurso e alcançar renome, a procurar algum autor consagrado que aceitasse incluir em obra sua um *sketch* do jovem principiante. É também fácil descortinar a ciumeira que o sucesso desse trecho poderia originar, com as consequentes reclamações de paternidade e de plágio. São passos ilustrativos destas questões *Nuvens* 545 sq., e *Vespas* 1015-1050¹.

3. 6. Sorteio dos protagonistas

Ultrapassada a fase da identidade poeta/actor, que terá findado no tempo de Ésquilo, havia recurso, portanto, a actores para o desempenho de todos os papéis. Em consequência, e o caso é mais imperativo na comédia, o conhecimento prévio de quem iria representar determinado papel ajudava o autor na concepção da correspondente figura. Não ousou sequer transpor para a Antiguidade a prática hodierna de conceber obras exclusivamente para determinados actores, os mais célebres dos quais têm um *staff* especializado na selecção de temas, papéis e peças que o astro poderá aceitar.

Ora, com o incremento da acção, e, consequentemente, da importância dos actores, é instituído, por alturas de 449, nas Grandes Dionísias, e 432 nas Leneias,

¹ Para a relação com os rivais, ver M.F.S. Silva (1987) 33-44: embora não mencione a questão das parcerias, tem-na decerto presente na p. 36 a propósito das acusações de plágio; cf. n.75, p. 65-66.

para a tragédia, e 442 para a comédia o concurso dos Protagonistas ou primeiros actores, os quais eram sorteados. A inscrição IG II.2.2320 confirma que, em 342-341, os protagonistas passam a representar uma peça de cada trágico, de modo a permitir maior igualdade de oportunidade tanto para actores como para poetas¹.

Deste modo, nenhum autor se poderia queixar de lhe ter sido destinada uma *companhia* de valia inferior, já que era a sorte a ditar a distribuição. Estou a tomar por certo que a companhia, subordinada ao Protagonista, incluía o Deuteragonista, o Tritagonista e acaso um quarto actor, organizados hierarquicamente.

Em contrapartida, a tiragem à sorte impedia o poeta de escrever um papel em vista de determinado histrião, facto de especial significado no caso de actores cómicos, por a imagem de um cómico ser bastante vincada, e normalmente condicionada pela sua figura e desempenho habituais.

É legítimo, contudo, dizer-se que, em alguma medida, poderia o inconveniente ser compensado quer pela introdução de alterações de última hora quer pelas possibilidades que a estrutura da comédia permitia². De facto, sendo essa estrutura por vezes fluida e constituída por sucessão de *sketches* ligados por um fio condutor ténue, como as contas de um colar, fácil seria tirar ou acrescentar algo sem prejuízo para o todo. Mediante outro processo, um bom actor saberia, em caso de frieza do público ou debilidade da cena, introduzir improvisos ou *lazzi* do tipo dos que são referidos em *Rãs* 1-18. Estamos naturalmente a supor actores de grande gabarito e cultura teatral, verdadeiros profissionais.

Deve ainda acrescentar-se que só a partir de 470 foi utilizado o 3º actor, invenção de Sófocles, a crermos em Aristóteles³. A tragédia contentou-se com esse número, o que poderá ser deduzido de Demóstenes, para quem a maior ofensa

¹ Cf. G.- B. 179 e 194; M. Bieber (1961) 80.

² P. Thiery (1986) 41.

³ Aristóteles, *Poética* 1449a18; sobre os actores em geral, ver M. Bieber (1961) 80-86; H.-D. Blume (1978) 77- 106; P. Thiery (1986) 40 sq.; cf. C.W. Dearden (1976) 86-100; K.McLeish (1980) 111-126.

contra um actor trágico seria chamar-lhe Tritagonista¹. Supõe Dearden que a comédia teria seguido a mesma regra, e que actores suplementares, devido à exiguidade das falas, deveriam ser contados como adereços (*parachoregemata*)². Esta opinião parece difícil de sustentar quando se analisa a questão da distribuição de papéis em peças como *Acarñenses*, *Vespas* e *Rãs*, onde faria falta um 4º actor³.

De qualquer modo, os actores tinham de distribuir entre si vários papéis, o que mais obrigava a um grande virtuosismo, sobretudo da parte do Protagonista e do Deuteragonista.

3.7. Convenções cénicas

As convenções cénicas mudam com a época, até por serem condicionadas pelas condições materiais.

Limitar-me-ei a referir algumas, para além das inerentes à utilização da máscara, da maquinaria e do cenário em geral, as quais já foram referidas oportunamente.

Uma dessas convenções nascia logo do facto de o espectáculo ser representado à luz do dia, desconhecendo-se um recurso modernamente tão importante como a luminotecnia. Assim, para representar cenas nocturnas, alguma personagem ou extra silencioso acendia ou transportava velas ou tochas. Se a acção começava na transição para o alvorecer, como acontece no início das *Nuvens*, o facto era significado, no caso até verbalizado, pelo apagar das tochas.

¹ Demóstenes, *Discurso sobre a embaixada* 200 e 246.

² C.W.Dearden (1976) 88 e 96-100.

³ P. Thiery (1986) 42-67.

Esta verbalização, além de detonador da ficção cénica, servia igualmente de indicação de cena, dado o teatro clássico desconhecer as respectivas rubricas.

As mudanças de cena são coadjuvadas, no teatro moderno, pela iluminação e fazem-se num palco pequeno, acaso giratório, sendo visualizadas instantaneamente pelo espectador, que abrange num só golpe de vista toda a extensão do palco. No teatro antigo eram indicadas com frequência, mais uma vez, pela explícita notícia da entrada de nova personagem ou pela referência convencional ao ranger da porta ou dos gonzos. Esta convenção estende-se à comédia nova, onde se torna comum, tanto mais que nela se dá um incremento da acção. Da comédia nova vem a transitar para o teatro latino. Neste, e na continuação da herança arquitectónica grega e especificamente helenística, a convenção é quase uma verdadeira necessidade.

De facto, a vastidão do proscénio e do auditório tornam impossível abarcar com a vista todo o espaço de representação. A sua grandeza ajuda a explicar a importância do aparte, assim definido por Bain: "quando X e Y estão juntos em cena, aparte é uma réplica de qualquer dos actores destinada a não ser ouvida pelo outro actor e realmente não ouvida ou impropriamente entendida pelo outro"¹. Ora, da vastidão do lugar de representação e consequente interferência na comunicação auditiva, o aparte pode auferir alguma verosimilhança.

O estudo de Bain conclui, na linha de Lesky, pela existência de apartes burlescos (*bomolochoi asides*) e de apartes dirigidos à audiência, típicos da comédia, não dependentes, portanto, da imitação da tragédia².

Não havendo as conhecidas pancadas de Molière a assinalar a iminência da representação, compreende-se que houvesse necessidade de introduzir uma cena hilariante e movimentada, capaz de, por catarse, criar interesse e concitar a atenção dos espectadores na abertura do espectáculo, conforme referi acima.

¹ D. Bain 17.

² D. Bain 97-99.

De modo similar, no final, a inexistência de cortina a marcar o termo do espectáculo impunha que este fosse explicitamente assinalado, o que se realiza por dois processos. Aristófanes utiliza em algumas peças um fecho que consiste no esvasiar do local através de uma saída em desfile alegre, um êxodo festivo e exuberante, com canto e dança, um *komos* de carácter dionisiaco. O *Díscolo* de Menandro apresentará um segundo processo, que se generalizará no teatro latino de Plauto e de Terêncio. Aí, o fecho realiza-se através de um pedido explícito de palmas, traduzido pela expressão grega ἐπιχοροῦσατε, a que corresponderá o latim *plaudite* 'aplaudi'

Era também aceite como convenção a presença em palco de extras silenciosos, acaso do sexo feminino, tomados a título de coisas ou adereços (*parachoregemata*), com a condição de não falarem ou de dizerem somente réplicas sem significado (*kopha prosopa* 'personagens mudas'). Por este processo se compatibilizava a dificuldade de multiplicação dos papéis com a restrição do número de actores. De facto, era assim possível ocupar o lugar de um actor em cena, num momento em que este não falasse, libertando-o para o desempenho de um outro papel.

Os extras femininos eram escravas ou cortesãs sem condição livre, logo sem existência jurídica, cuja presença era requerida amiúde em cenas cheias de uma carga simbólica, nas quais a feminilidade funcionava como expressão, evocação e complemento do elemento dionisiaco do sexo, alegria e fertilidade.

Incluo entre as convenções cénicas a debatida questão do número de portas existentes. Em recente discussão Thiery defende a utilização de uma só porta nas representações aristofânicas. Apoia-se no facto, concedido por Dover, de a mesma porta poder ser atribuída a mais do que um proprietário e na análise da encenação das peças aristofânicas¹. Daí conclui pela impossibilidade de provar

¹ P. Thiery (1986) 30-39; Dover (1972) 21-24 ; cf. C.W.Dearden (1976) 19-30; P. Arnott (1962) 42.

peremptoriamente, com o texto de Aristófanes, a necessidade de utilização de portas diferentes. A sua tese mais uma vez arrasta a comédia para a imitação da tragédia, que só utilizava uma porta.

Embora esta conclusão não seja inaceitável, deve dizer-se que a dependência da comédia em relação à tragédia está longe de ser absoluta, como se vê quanto à chamada lei das três unidades e quanto ao número de actores.

Estas questões são, todavia, de natureza diversa e não têm a ver com a questão de fundo, que é a existência ou não de três portas na estrutura da *skene*. A redução do número de portas a uma única não é de todo inconveniente para a comédia, já que poderia, até, ser comicamente explorada a disputa por uma porta comum, num jogo de *bousculade* ou atropelo cómico.

4. CONCLUSÃO

Como se vê, o poeta ateniense, sobretudo quando estava em início de carreira, encontrava à sua frente um conjunto de tradições, normas, hábitos, premências a que dificilmente poderia fugir.

Os factores sociais forneciam ao dramaturgo um quadro de referência que facilitava a adesão do público, não só pela prévia disposição favorável como por a temática dionisíaca ser rica em matéria susceptível de exploração cómica. No caso de transgressão desse quadro, poderia o autor oferecer a singularidade da inovação ou da utopia. A diversidade do público, por outro lado, ao obrigar a um desdobramento de soluções, de níveis e de fontes do cómico, trazia à peça um acréscimo de variedade.

Os factores materiais também não significavam necessariamente um entrave à inspiração, pois que Aristófanes os chega a utilizar como fonte do cómico. Mais que isso: alguns desses factores ofereciam mesmo formas de ultrapassar outras limitações, tornando-se um esteio das soluções dramáticas adoptadas, como se vê pelo atropelo cómico e pelas virtualidades da exploração da maquinaria. A pobreza e a rusticidade do cenário são compensadas pelo apelo à imaginação dos espectadores, a implicar um contacto forte entre o palco e a assistência, o que é sem dúvida saudável para o espectáculo. Além disso, essa pobreza conduzia a soluções originais, como a utilização do cenário natural no párodo das *Nuvens*.

Quanto aos factores culturais, reconhece-se o menor apreço oficial pela comédia, mas não se nega que essa circunstância lhe permitiu utilizar as soluções já experimentadas e até recorrer aos temas da tragédia como fonte do cómico. A elevada cultura teatral do público, que exigia um apurado nível de oferta, também requerido pelo facto de o espectáculo ser único, tinha a vantagem de aumentar a eficácia da paródia literária.

Reconhece-se, todavia, que o dramaturgo poderia realmente sentir a sua criatividade cerceada por alguns dos factores apontados, especialmente a partir da oficialização dos concursos cómicos.

De facto, os mecanismos inerentes a toda a oficialização impunham uma tendência para a não transgressão da norma, pois que, em concursos que não admitiam insucesso e condicionavam a aceitação futura, a receita conhecida é, em princípio, a mais segura.

Estas afirmações talvez se compreendam melhor quando nos interrogamos sobre o critério de selecção e de admissão aos concursos. De facto, ao candidatar-se ou pedir um coro (χορὸν ἀρεῖν), o poeta fazia-o perante um magistrado recentemente empossado. É natural e humano que esse magistrado procurasse jogar pelo certo, dando ao público algo que promettesse sucesso garantido, a saber, um género de drama já experimentado ou um poeta já laureado, só dificilmente promovendo autores desconhecidos ou estreantes.

O facto repercute-se, de modos diversos, na obra de Aristófanes. Por um lado, sugere-se a existência de claques apoiantes quase organizadas em facção, as quais necessariamente poderiam tentar promover um poeta favorito e lançar um poeta novo. De qualquer forma, se é verdade que inserir-se num grupo pode implicar a possibilidade de contrariar os gostos de certo público, também é certo que tal facto não liberta da obediência às tendências de um outro público. Mas é já uma opção que é oferecida ao artista.

A parábase das *Nuvens* tem consciência destas divisões de gosto artístico quando opõe aos espectadores *sophoi* 'sábios' os *dexioi*. 'dignos'. Na dos *Cavaleiros* o poeta dá notícia de apoiantes que o conheciam, apesar de ainda não ter aparecido como *chorodidaskalos* das suas comédias, e que o instavam a fazê-lo.

Talvez a procura desses apoios constituísse uma tentativa de fugir às imposições mais gravosas e de proteger uma criatividade de que Aristófanes dá prova inquestionável.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- P. Arnott (1962). *Greek Scenic Conventions*, Oxford.
- P. Arnott (1989). *Public and Performance in the Greek Theatre*, London.
- H. -D. Blume (1978). *Einfuehrung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt.
- G. Comotti (1989). "Scenografia e spettacolo: le macchine teatrali", *Dioniso* 59 283-295.
- C.W. Dearden (1976). *The Stage of Aristophanes*, London.
- E. Frézouls (1989). " Architecture théâtrale et mise en scène", *Dioniso* 313-344.
- P. Ghiron-Bistagne (1976). *Recherches sur les acteurs dans la Grèce ancienne*, Paris.
- F. Heberlein (1980). *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt am Main.
- F. Kolb (1989). "Theaterpublikum, Voelkersammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt", *Dioniso* 59 345-351.
- B. Marzullo (1989). "Lo 'spazio scenico' in Aristofane", *Dioniso* 59 187-200.
- M.H. da Rocha Pereira (1988). *Estudos de História da Cultura Clássica. I. Cultura Grega*, Lisboa, 6ªed., p. 302-350.
- H.-J. Newiger (1989). "Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco", *Dioniso* 59 173-185.
- A. Pickard-Cambridge (1956). *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946 repr.
- A. Pickard-Cambridge (1962). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 2ª ed.
- A. Pickard-Cambridge (1968). *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 2ª ed.
- L. Polacco (1989). "Il teatro greco come arte della visione: scenografia e prospettiva", *Dioniso* 59 137-171.

(Página deixada propositadamente em branco)

TRADIÇÃO E NOVIDADE NA COMÉDIA ANTIGA

(Página deixada propositadamente em branco)

Tão antigos como a própria humanidade, o riso e a invectiva deixaram da sua existência um rasto que se perde na poeira do tempo. Em ocasiões festivas — quando o vinho novo pejava os barris e os celeiros se enchiam do fruto dos campos —, em tempo de erguer aos deuses uma prece agradecida, os espíritos procuravam, no desafogo do riso, a descompressão para o peso do quotidiano. Libertos de preconceitos e peias sociais, os homens davam então livre curso às suas críticas: e um ricaço, um magistrado ou um simples conhecido tornavam-se, no calor da festa, alvo de alusões grosseiras ou motivo de diversões carnavalescas (cf., como vestígio destas práticas primitivas, *Rãs* 416sq.).

Nascia, em contornos ainda vagos, o embrião de um novo género dramático, que, sob o patrocínio de Dioniso, haveria, nos princípios do séc. V, de obter, com o reconhecimento oficial, uma integração de pleno direito na vida da *polis*. Ia começar, nesse ano remoto de 487, um processo que, embora evoluísse no sentido da definição de uma arte, não havia de renegar nunca as suas origens; antes fazia delas, depois de polidas e trabalhadas, dotes de qualidade e fonte de triunfo.

Algumas décadas volvidas, no ano de 424, quando improvisação e espontaneidade tinham, em definitivo, dado lugar à perfeição e consciência artística, Aristófanes, um dos nomes de maior sucesso na produção cômica grega, podia volver os olhos para o passado e demarcar, no progresso da arte, as etapas principais. Para concretizar esta tarefa de reflexão e autocrítica, dispunha o poeta da parábase — ingrediente fixo na comédia antiga —, momento de quebra da ilusão cénica reservado à abordagem directa de problemas políticos e literários.

É, assim, que, na parábase de *Cavaleiros*, sob o pretexto de exemplificar a caducidade do êxito literário, o comediógrafo recorda os três nomes — outrora tão aplaudidos, logo vergonhosamente pateados ou esquecidos — que determinaram os marcos principais na evolução rápida do género. Do esquecimento ingrato do público, Aristófanes retira o nome de Magnes, esquecido e abandonado no fim da

vida, apesar dos triunfos que somou nos dias gloriosos em que a arte nascia fácil, com uma espontaneidade encantadora. Para garantir o aplauso do público, pouco exigente ainda, bastou-lhe diverti-lo com motivos banais, a que os coros primitivos o tinham habituado (*Cavaleiros* 522sq.):

Πάσας δ' ὑμῖν φωνὰς ἰεῖς καὶ φάλλων καὶ πτερυγίων
καὶ λυδίων καὶ φηνίων καὶ βαπτόμενος βατραχειοῖς.

Não houve processo que ele não tentasse: tocava lira, batia as asas, fazia de lídio, de pulgão, tingia-se de verde como as rãs.

No teatro de Magnes, é, acima de tudo, a fantasia que campeia. A descrição revela um tipo de espectáculo que retira o principal atractivo do ruído, da cor, do movimento, do exótico. Aos sons é dado o primeiro lugar, sons animais — o bater de asas, o zumbir, o coaxar —, e musicais, uns e outros familiares ao ouvido ateniense. Ruído e movimento a acompanharem o espectáculo, que os adereços de animais ou o disfarce de um tipo estrangeiro podiam proporcionar. Rica de elementos visuais e auditivos, voltada para um apelo todo sensorial do público, a comédia de Magnes imprime, todavia, às representações primitivas, onde estes motivos eram já abundantes, uma força nova e enriquece-ass com a exuberância dos coros.

Nunca o brilho antigo dos coros animais se apagou da tradição cómica, pelo contrário, décadas mais tarde, recrudescer com dimensão mais profunda. Do mundo animal, os comediógrafos continuaram a extrair o potencial espectacular que a exibição de um exterior vistoso ou o reproduzir de sons exóticos facilmente oferecem. *Aves, Vespas, Cegonhas e Rãs* de Aristófanes são o exemplo desse facto, juntamente com *Animais* de Crates, *Aves* de Magnes, *Cabras* de Êupolis, *Grifos e Formigas* de Platão Cómico, *Peixes* de Arquipo, *Rouxinóis e Formigas* de Cântaro, por exemplo. A cerâmica grega veio confirmar a divulgação deste

motivo cómico¹, já desde meados do séc. VI, mesmo antes do reconhecimento oficial da comédia. Para além do espectáculo, porém, os animais passam a ser, muitas vezes, dotados de sentimentos e objectivos à imitação dos homens, o que os transforma num veículo de utopia, caricatura e sátira.

De igual modo, o tipo do estrangeiro, estranho no exterior que o caracteriza e sugestivo na linguagem mais ou menos estropiada que usa, pertença das representações cómicas primitivas, manteve o habitual sucesso ao longo de todo o séc. V. Títulos como — para além de *Lídios* de Magnes atrás referido — *Persas* de Ferécrates ou *Babilónios* de Aristófanes documentam essa tradição. Não apenas os coros, como uma ou outra figura de estrangeiro conservada, exemplificam o potencial cómico a extrair deste tipo (cf. o Megarense e o Beócio de *Acarnenses*, o deus Tribalo de *Aves*, ou o Cita de *As mulheres que celebram as Tesmofórias*).

Os dias dourados de Magnes chegaram ao fim, quando outros se apresentaram, a este público ainda ingénuo e receptivo, com novos aliciantes e destronaram o favorito de outros tempos (*Cavaleiros* .526-528).

Εἶτα Κρατίνου μεμνημένος, ὃς πολλῶ ῥεύσας ποτ' ἐπαίνωι
διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίων ἔρρει, καὶ τῆς στάσεως παρασύρων
ἐφόρει τὰς δρυῖς καὶ τὰς πλατάνους καὶ τοὺς ἐχθροὺς
προθελύμνους.

Depois lembrava-se de Cratino, dantes tão aplaudido, como um rio a correr por planícies sem escolhos, a derrubar do seu posto, para os arrastar consigo, carvalhos, plátanos e... rivais cortados pela raiz.

O ataque pessoal que, com carácter pontual, estivera presente nas mais embrionárias formas dramáticas, entra agora, pela mão de Cratino, numa nova

¹ Cf. Sifakis (1971) 73-75.

fase. Depois que a política de Péricles estabilizou e revigorou a democracia ateniense, o ataque pessoal reforçou-se e ganhou um desassombro inaudito. Sátira nominal encarava-a o velho poeta com o vigor de poderosa corrente, que diante de si derrubasse mesmo as árvores de maior porte. O ataque pessoal não se faz mais por pequenas gotas destiladas ao acaso: os gracejos dilatam-se, estruturam-se numa intriga coerente, onde, pela primeira vez, questões políticas e sociais se instalam num plano cimeiro e, com elas, as próprias vítimas da sátira.

Vagos ecos do ataque político em Cratino nos chegam através dos poucos fragmentos conservados. É Péricles, sobretudo, o alvo principal dos seus ataques. "Zeus tonitruante" (frs. 71, 240K), ou "a maior língua da Grécia" (fr. 293K) são a denúncia da voz dominadora com que conduzia a cidade; "cabeça de cebola" (frs. 71, 240K) o pequeno ridículo de um pormenor fisiológico; "Zeus supremo, terno amante de Hera" (frs. 241K, 241B Edmonds), a ferroadada na ligação amorosa do político com Aspásia; lento em consumir as obras públicas, rápido em empurrar a cidade para a guerra (cf. *Papiro Oxirinto* 663, fr. 300K), a denúncia das fraquezas do regime. Com maior violência ainda, Hermipo e Teleclides perseguiram também com as suas sátiras o grande político. Na pessoa de Péricles, portanto, Cratino deu início ao ataque a uma longa dinastia de estadistas, em que haviam de encadear-se Cléon e Hipérbolo; a todos eles, ao longo do século, a comédia joeirou no seu crivo, para lhes atribuir a culpa dos males que cavaram a ruína de Atenas.

Outras figuras de primeiro plano na vida ateniense não escaparam também ao estilete de Cratino. Assim Cálias, senhor de uma das mais sólidas fortunas da cidade, juntamente com outros cidadãos destacados, sofria ataque verrinoso numa peça que recebeu o título expressivo de *Arquílocos*, aqueles que, como esse poeta, cultivaram a sátira desassomburada e sangrenta; fora exactamente de olhos postos na Iónia e nos cultores do iambo que aí proliferavam, que Cratino comunicou à comédia um dos seus traços mais característicos e perenes.

Em particular nos primeiros anos da sua produção, Aristófanes apresentou-se como o digno continuador da invectiva pessoal, à maneira de Cratino. Soube até, na opinião de Platónio (*Diff. Com.*, C. G. F. Kaibel, p. 6), valorizá-la com uma finura e elegância que, com vantagem, vieram substituir-se à acrimónia anterior. Foi, antes de mais, com *Babilónios* que Aristófanes iniciou um ataque feroz contra a orientação política ateniense, interna e externa, e, acima de tudo, contra Cléon, personalidade que tomou como paradigmática do demagogo. Apesar de acusado, diante do Conselho, pela vítima dos seus ataques, Aristófanes persistiu numa perseguição violenta contra os vícios e influência malfazeja do político, em *Cavaleiros* e *Vespas*. O poder de Cléon torna-o o colosso da Grécia (*Cavaleiros* 75sq.); temem-no os ricos, estremeecem, só de olhá-lo, os pobres (vv. 223sq.); o povo é como que propriedade sua (v. 714), Atenas curva-se para lhe render homenagem (v. 283). É pela cidade (vv. 266sq., 774sq., 1226) e pela sua popularidade que Cléon cobra impostos (vv. 259sq., 923sq.), sobrecarrega de tributos os aliados (v. 312), saqueia as ilhas (v. 1034). É em benefício da sua imagem que mantém o povo iludido (vv. 48sq.) e aumenta, demagogicamente, o pagamento dos juízes (v. 51). Delação é uma arma que contribui para o instalar em segurança à frente de um domínio de terror (vv. 278, 435sq., 462sq., 862sq.). Voraz (vv. 137, 205, 258), intriguista, caluniador e ousado, Cléon logrou, com a potência de uma voz estridente e torrencial (vv. 137, 256, 269, 311) e com conhecida falta de escrúpulos, iludir a ingenuidade popular e impor regras sobre a confusão reinante¹.

A mesma tradição da invectiva contra figuras políticas proeminentes iria prolongar-se em torno de Hipérbolo, o político herdeiro do poder de Cléon, com uma persistência quase obsessiva. Depois que alguém, uma primeira vez, se lembrou de investir contra ele, todos os companheiros lhe saltaram em cima, de

¹ Cf. infra capítulo Invetiva política nos *Cavaleiros*.

uma forma que quase criou dó em redor da vítima (*Nuvens* 552). Êupolis foi, no dizer de Aristófanes, o primeiro a dedicar a Hipérbolo um ataque agressivo, na comédia intitulada *Máricas*. Por sua vez Hermipo, em *Padeiras*, lança-se ao ataque do mesmo Hipérbolo, e, depois dele, o sucessor de Cléon tornou-se pasto para muitos autores de comédia (e. g., *Hipérbolo* de Platão Cómico).

Finalmente com Crates, numa imitação do siciliano Epicarmo, a arte cómica fortalece as linhas mestras da sua estrutura e sensibiliza-se para a caracterização de figuras. Dele comenta ainda o coro de *Cavaleiros* (537-539):

Οἷας δὲ Κράτης ὀργᾶς ὑμῶν ἠνέσχετο καὶ συτυφελιγμούς,
 ὃς ἀπὸ μικρᾶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστίζων ἀπέπεμπεν,
 ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος μάττων ἀστειοτάτας ἐπινοίας.

E Crates, quantos assomos de cólera e maus tratos da vossa parte não teve de engolir, um tipo que vos mandava embora depois de servir uma ementa ligeira, e que sabia preparar, com um gosto requintado, os mais finos pensamentos.

Primeiro como actor, depois na qualidade de comediógrafo, Crates parece ter prosseguido uma carreira atribulada, repartida entre os aplausos e apupos do público, mais inclinado a saborear as guloseimas apaladadas que lhe servia um Cratino, do que as iguarias delicadas, mas simples, que Crates confeccionava. Este poeta trouxe, no entanto, à comédia algo que até aí lhe fora estranho: moderação, equilíbrio e finura, doseados com bom gosto, e coesão no desenvolvimento das intrigas.

Foi desta jovem comédia, cheia de exuberância e espontaneidade quase infantil, ousada e impetuosa nos ataques, uma contadora mais ou menos organizada de saborosas histórias, que Aristófanes se apossou e à qual dedicou os seus dons de predilecto das Graças e das Musas. Sob uma capa de fascínio, porém,

a arte em breve revelou ao poeta, volvidos os primeiros anos de maturação, as fraquezas que a limitavam. A breve trecho Aristófanes percebeu que, se queria fazer da comédia um fenómeno capaz de competir, em elegância e qualidade, com as suas rivais na cena de Dioniso — tragédia e ditirambo —, tinha de reanimá-la e reabilitá-la aos olhos de um público cada dia mais conhecedor e exigente. Sensitivo, amadurecido nos segredos da arte, o poeta compreendeu que era chegada a hora da mudança, e iniciou, sem fraquezas, uma tarefa que havia de se revelar hercúlea.

...κωμωιδοδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων.

É a comédia a mais difícil de todas as tarefas,

desabafava o jovem comediógrafo (*Cavaleiros* 516). Houve que reconhecer, antes de mais, que o intuito lúdico, subjacente à própria essência da comédia, não lograva conferir-lhe, só por si, a dignidade de uma verdadeira arte. Ao mesmo tempo que a comédia se debatia na busca do seu caminho, a tragédia, já com um estatuto perfeitamente definido, atingia a plenitude como a herdeira directa da épica homérica, da poesia hesiódica e de toda uma tradição literária que sentia vivo o compromisso de ensinar e aconselhar o povo que a escutava. Com esse dever, a tragédia herdava também a glória da criação poética grega. Em consequência, o didacticismo confirmou-se verdadeiramente como a justificação da obra literária, razão imprescindível da sua existência e mérito. Aristófanes deu, a este critério, expressão inesquecível, na disputa que se instala entre o Ésquilo e o Eurípidés de *Rãs* pela definição do objectivo da criação literária (vv. 1054sq.):

Τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν

ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἡβῶσι ποηταί.

Às criancinhas é o mestre que as ensina; aos adultos são os poetas.

Se Cratino dera já mostras de uma preocupação séria em encaminhar a comédia neste sentido (cf. frs. 235K, 48A Edmonds), Aristófanes retoma a mesma noção com um empenhamento óbvio, que as parábases de *Acarnenses* e *Cavaleiros* testemunham. Ao seu jeito próprio, através do azedume da crítica e da violência do ataque, a comédia assume-se como um veículo de justiça e de educação colectiva. Assim o afirmam os *Acarnenses* (vv. 500sq.):

Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τραγωιδία.

Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ.

Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora o que eu vou dizer é arriscado, mas é justo.

E se esta fora a opção do poeta nos anos ainda periclitantes da sua iniciação teatral, a mesma perspectiva de fortalecimento e capacidade interventora do género, comprovada por uma sólida experiência, haveria de reaparecer vinte anos volvidos, quando a comédia se afirmara já em toda a sua pujança:

Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει

ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν.

É legítimo que o coro sagrado aconselhe e aponte à cidade o caminho do bem.

Além do ajustamento à tradição didáctica, a comédia, no desejo de crescer e acompanhar os tempos, não podia manter-se surda às vozes que se erguiam para conduzir o espírito grego por caminhos até então quase inexplorados. Com a expansão do movimento sofístico, surgia, lado a lado com o didacticismo, uma outra leitura do texto literário, já não tanto preocupada com a mensagem em si,

mas sobretudo com a forma que a veiculava. Ao estudar e interpretar os textos dos poetas, a crítica sofisticada impulsionava a valorização de uma segunda componente na obra literária: a qualidade artística. Mal dera ainda os primeiros passos nos caminhos difíceis da arte e já o poeta de *Cavaleiros* solicitava o aplauso do público nestes termos (vv. 545sq.):

Ὅτι σωφρονικῶς κοῦκ ἀνοήτως εἰσπηδήσας ἐφλυάρει,
 αἴρεσθ' αὐτῶι πολὺ τὸ ῥόθιον, ...
 ...se [o nosso poeta] evitou irromper em cena à doida, para despejar meia dúzia de patacoadas, façam ressoar, em sua honra, uma trovoadade aplausos.

Em consequência de uma primeira análise dos meandros da arte, Aristófanes ousa esboçar, ainda que timidamente, a apologia da moderação na comédia e formular uma censura ao desarrazoado da comicidade vulgar. O seu espírito passava por um processo de amadurecimento, que havia de conduzir a um novo padrão cómico, enriquecido por um maior intelectualismo. Assim pretendia o poeta preencher o fosso que, dia a dia, distanciava cada vez mais as elites culturais das grandes massas populares.

A teorização destes propósitos é-nos transmitida pelo próprio poeta, na parábase de *Nuvens*, e em tom dolorido. Inovar tem um preço alto e Aristófanes aprendera-o quando, ao ensaiar um esquema revolucionário com uma peça que satisfizera os seus anseios de artista, esbarra com a frieza e insensibilidade do público, que ficou indiferente e lhe negou o aplauso. O poeta estava, porém, seguro dos méritos da peça e disposto à combatividade. Para a reposição de *Nuvens* — de resto nunca concretizada por razões que nos escapam —, compõe uma parábase polémica que é uma verdadeira consagração do "talento" como qualidade artística. Aristófanes apresenta-se a concurso seguro de si, não mais aquela donzela

tímida e hesitante, que os Atenienses haviam acolhido, com simpatia, na insegurança dos verdes anos, mas o adulto orgulhoso da filiação que o liga a Dioniso (*Nuvens* 518-526):

Ἦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
 τάληθῆ, νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέφαντά με.
 Οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,
 ὡς ὑμᾶς ἠγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς
 καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωιδιῶν,
 πρώτους ἤξιωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι
 ἔργον πλεῖστον· εἴτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
 ἠττηθεῖς οὐκ ἄξιός ὢν· ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
 τοῖς σοφοῖς, ὧν οὐνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.

Espectadores, vou dizer-vos, com desassombro, a verdade, e que Dioniso que me criou me não deixe mentir. Bem eu poderia ter vencido e ser considerado um talento no momento em que, por vos ter na conta de espectadores de bom gosto, vos dei a provar, antes de quaisquer outros, a mais perfeita das minhas comédias, que me custou os olhos da cara, de resto. Apesar disso, vi-me batido e afastado por rivais casca grossa, sem o ter merecido. E é a vocês, a gente culta, por quem empreendi tão dura tarefa, que eu censuro.

Como se definia esta nova concepção de comédia, que tanto esforço custou ao seu criador, sem ser capaz de encontrar eco no auditório? Para ela, o poeta encontra o qualificativo de σῶφρων 'sisuda', e 'sisuda' significa, antes de mais, avessa a tudo que seja vulgaridade e mau gosto. Sem prescindir em absoluto de uma comicidade mais chã, Aristófanes imprime à peça de 423, na generalidade da própria temática, um tom mais sereno e profundo do que o habitual. A caricatura

de teorias científicas e filosóficas contemporâneas destinava-a a um bloco mais restrito de espectadores; o *agon* entre dois modelos de educação dotava-a de uma seriedade intrínseca; o todo da peça podia, enfim, merecer justamente o qualificativo de *σώφρων*, e por isso deixou o público um tanto gelado. Dolorido embora, Aristófanes não esmorece no propósito de realizar, confiante na sensibilidade dos espectadores e nas exigências recentes dos intelectuais, a necessária reforma da comédia. Para a reposição que deseja fazer de *Nuvens*, Aristófanes compõe uma nova parábase que é a avaliação do material disponível no mundo cómico e o determinar de linhas de acção que conduzam a objectivos reformadores. Outras vozes, de resto, se solidarizam com Aristófanes, para reprovarem na comédia processos obsoletos e gastos pelo uso, que poetas menos dotados persistiam em utilizar, na certeza — é preciso confessá-lo — de êxito seguro.

A primeira abordagem do assunto ocorre, em *Nuvens* (vv. 293-296), no diálogo entre Sócrates e Estrepsíades subsequente à entrada do coro. As primeiras palavras dos coreutas esbatem-se por trás do ribombar de trovões, o que desencadeia em Estrepsíades uma reacção de medo, acompanhada dos habituais condimentos cómicos.

ΣΤ. Καὶ σέβομαί γ', ὦ πολυτίμητοι, καὶ βούλομαι

ἀνταποπαρδεῖν

πρὸς τὰς βροντάς· οὕτως αὐτὰς τετρεμαίνω καὶ πεφόβημαι·

κεὶ θέμις ἐστίν, νυνὶ γ' ἤδη, κεὶ μὴ θέμις ἐστὶ, χεσεῖω.

ΣΩ. Οὐ μὴ σκώψεις μηδὲ πήσεις ἅπερ οἱ τρυγοδαίμονες

οὔτοι...

ESTREPSÍADES

As minhas homenagens, deusas soberanas! Deixem que responda aos trovões com uma boa traqueada. Que susto me pregaram! Fiquei para morrer! Com licença dos deuses, ou sem ela, tenho de me aliviar, e é para já!

SÓCRATES

Deixa-te de disparates! Não faças como esses pataqueiros desses poetas cómicos

Para além de denunciar, em concreto, uma das cenas mais vulgarizadas na comédia, este passo contém, em embrião, o motivo paródico que Aristófanes viria a desenvolver, com aparato mais rico, na abertura de *Rãs* (vv. 1-20). O diálogo defronta dois tipos antagónicos; de um lado, Sócrates, o símbolo do saber e da cultura de uma época, ou Dioniso, o deus do teatro e árbitro autorizado em matéria dramática; do outro, Estrepsíades, o homem rural e propenso à vulgaridade, ou Xântias, o escravo, seu digno comparsa. Uma causa externa — susto, esforço excessivo — propicia os habituais gracejos, com o abalo que exerce sobre os intestinos do discípulo ou do escravo. Sucedem-se as grosserias, vulgares, costumeiras, saturantes (*Rãs* 3, 5, 8, 10). Alguma hesitação da parte da personagem boçal em proferi-las estimula para elas a gargalhada antecipada dos espectadores. Árbitros do bom gosto, Sócrates e Dioniso procuram intervir (cf. *Rãs* 3, 4, 7), suster nos lábios do companheiro os tais gracejos, que afinal brotam, na repetição eterna de processos familiares aos poetas a quem falta o talento e sobeja o dom da imitação.

Apesar de crítico, Aristófanes cede, também ele, à tentação de recorrer à escatologia como um meio fácil de obter comicidade. Fá-lo muitas vezes com êxito, como nas cenas atrás consideradas, ou quando, por exemplo, acompanha as atribulações de Dioniso, viandante esforçado dos caminhos infernais, atormentado

por monstros e fantasmas, que denuncia, na nódoa que lhe mancha a túnica, o susto a roer-lhe as entranhas (*Rãs* 285-308; cf. ainda *Paz* 175sq., *Aves* 65-68). Momentos há, porém, em que o aproveitamento do motivo enferma das mesmas fraquezas outrora submetidas a censura e condenação. Poderá ser deles exemplo o sofrimento de Bléfiro, acororado num canto de rua, coberto de trajos femininos, a aproveitar as trevas da madrugada para aliviar, por entre súplicas angustiadas aos deuses, uma renitente obstipação. Sem uma justificação dramática segura, excessivamente longa no seu desenvolvimento (*Mulheres no Parlamento* 311-373), algo grosseira nos recursos cômicos que utiliza, esta cena é, sobretudo, uma cedência à vulgaridade e à tradição popular de um Aristófanes que, fatigado pelos anos, se aproximava do termo de uma existência devotada a Dioniso.

O ataque à banalidade, em *Nuvens*, concentra-se principalmente na parábase. A defesa desta peça como uma criação inovadora e um caso à parte no momento artístico contemporâneo, implica correlativamente a definição de um novo conceito de comédia. Uma produção que se preza de intelectualismo e superioridade formal não pode permitir-se determinadas vulgaridades, de que o poeta enumera uma longa lista. Esta é, para nós, o melhor fiel para uma fixação da fronteira entre tradicionalismo e novidade na fase da comédia que então se vivia.

Comédia 'sisuda' é, desde logo, aquela que se apresenta sem uma longa tira de couro pregada no fato, apenas capaz de fazer rir criancinhas (*Nuvens* 537-539). Usar um falo postiço representara desde sempre, no mundo cômico grego, uma alusão ao deus que patrocinava a festa, garante da fertilidade e da abundância dos frutos. Apesar da controvérsia gerada em volta desta questão, não parece ousado aderir ao número daqueles que afirmam a permanência deste acessório de traje na cena de Aristófanes. E não era, com certeza, como sensatamente defende Dover¹ toda a simbologia que o falo comporta que estava nas intenções do poeta criticar; o

¹ Dover (1976). *Clouds*, p. 122.

que ele recusa é o aproveitamento que os comediógrafos vinham fazendo deste acessório como pretexto para gracejos obscenos, que uma verdadeira arte não podia legitimar. E, para alguns deles, a obscenidade tornara-se um condimento indispensável e excessivo. Senão ouçamos um testemunho anónimo da antiguidade (*De Com.*, C. G. F. Kaibel, p. 8), que observa a respeito de Êupolis: 'à imitação de Cratino, insiste muito na grosseria e na obscenidade'; os mesmos nomes estão na mira da *Vita Aristophanis* que deles comenta: 'a invectiva de Cratino e Êupolis é, por demais, penetrante e obscena'. É, no entanto, ainda do teatro de Aristófanes, que podemos extrair alguns passos expressivos do potencial cómico deste processo: cf., e. g., *Acarnenses*. 156sqq., 592, 1216sq., *Vespas* 1341-1350, *Lisístrata* e *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, *passim*.



Fig. 3: Alabastro coríntio do séc. VI

Os gracejos aos carecas, enumerados entre os mais vulgares na comédia (*Nuvens* 540), foram motivo de invectiva entre o poeta e os rivais. Careca, ele também, Aristófanes recebera, não sem bonomia, a ferroada de Êupolis (fr. 78K); em tom bem humorado, cria em imaginação o quadro de dias felizes, em que, careca vitorioso, se veja rodeado, como o clã dos seus parceiros de testa pelada, pela homenagem dos muitos admiradores (*Paz* 767-773):

Καὶ τοῖς φαλακροῖσι παραινοῦμεν
 ξυσπουδάζειν περὶ τῆς νίκης·
 πᾶς γὰρ τις ἐρεῖ νικῶντος ἐμοῦ
 κάπῃ τραπέζῃ καὶ ξυμποσίοις·
 'Φέρε τῶι φαλακρῶι, δὸς τῶι φαλακρῶι
 τῶν τρυγαλίων, καὶ μάφαίρει
 γενναιοτάτου τῶν ποιητῶν
 ἀνδρὸς τὸ μέτωπον ἔχοντος'.

E mesmo os carecas ficam avisados de que devem cooperar na minha vitória. Porque se saio vencedor, toda a gente, à mesa e nos banquetes, há-de dizer: 'Vá lá, uma lambarice para o careca! Passa aí esse docinho ao careca! Não recuses o que é devido a um homem de testa pelada, como o mais talentoso dos nossos poetas.'

Pickard-Cambridge¹ situa a origem do córdax por volta do séc. VII. A associação desta dança com o tipo cómico da velha — documentada pela arqueologia — recorda a utilização que Êupolis, e já antes dele Frínico, fez deste modelo, adaptando-o à mãe do político Hipérbolo, que exibia em cena como uma velha embriagada a dançar o córdax (*Nuvens* 555). A reprovação aqui enunciada por

¹ Pickard-Cambridge (1962) 164.

Aristófanes (*Nuvens* 540) aponta para o facto de o córdax se ter tornado a dança característica da comédia, a que escoliastas e lexicógrafos se referem como 'a dança cómica' (cf. *escólio Nuvens* 540). Mesmo sendo discutível a exibição deste motivo nas peças conservadas de Aristófanes, não restam dúvidas de que o córdax aparecia na produção de Êupolis e Frínico e em vários outros comediógrafos, para merecer a designação extensiva de 'dança cómica'. Associado à embriaguez e à lascívia, o córdax primava por uma extrema vivacidade de movimentos (cf. *Paz* 328; Mnesímaco Cómico fr. 4. 18sq. K).

O exemplo seguinte refere uma cena em que é protagonista o velho, caracterizado pela indispensável bengala. Este acessório proporciona o ingrediente sempre bem sucedido da pancadaria, com os subseqüentes gracejos, mais ou menos obscenos, saídos da boca da vítima. E o escoliasta concretiza em Êupolis e Hermipo os directamente visados por tal censura. A estas cenas em que o escravo é rei, *Paz* 743-747 acrescenta outra modalidade que agrupa dois escravos, companheiros que são de infortúnio. A representação primitiva do escravo compreende já traços de personalidade, que haviam de fixar-se como constantes neste tipo teatral: a tentativa de fuga, a mentira e a sujeição ao castigo, são temáticas que viriam a fundamentar muitos dos momentos altos do teatro plautino. Os próprios diálogos, conformados em estreitos parâmetros cénicos, vão cair fatalmente no convencionalismo e na repetição. Sempre que um escravo é soado — o que acontece invariavelmente quando há um escravo em cena —, o comediógrafo repete os tradicionais gracejos, postos na boca de um companheiro que testemunha o castigo. Há, por exemplo, um fragmento de Platão Cómico (fr. 2k) que parece preservar uma cena moldada segundo este esquema:

Περὶ τῶν πλευρῶν οὐδεμίαν ὥραν ἔχεις.

Pobres dos meus bofes! Estás-te nas tintas para eles!

Mas também Aristófanes não prescinde deste motivo popular, rico em movimento, gritos, queixumes e desabafos. Dele faz um aproveitamento na abertura de *Cavaleiros*, animada pelo diálogo vivo entre dois escravos, em fuga das pancadas do mordomo da casa, doridos e gemebundos, a architectarem, com a subtileza de um sofista, palavras de desafogo e vingança. O processo reaparece, por exemplo, em *Aves* (vv. 1320-1336), num contexto particularmente feliz. Recém-fundada, a Cidade das Nuvens e dos Cucos franqueia as portas para acolher os seus devotos. Enquanto se procede aos preparativos, o coro celebra-lhe as seduções, paraíso de eleição de Sensatez, das Graças e Amores, e de Tranquilidade com o seu rosto sereno — ecos de descrições paradisíacas, com que, por exemplo, Sófocles (*Édipo em Colono* 668-719) e Eurípides (*Medeia* 824-845) haviam brindado Atenas. Enquanto sedosa escorre a melodia, o escravo corre, dobrado, a transportar, cesto após cesto, as asas para os visitantes. E Pistetero, severo e ameaçador (v. 1324):

Ἦς βλακικῶς διακονεῖς. Οὐ θᾶπτον ἐγκονήσεις;
Que moleza a fazeres o serviço! E se te despachasses?!

Esquecido dos encómios à harmonia do lugar, o coro estimula a acrimónia do patrão (vv. 1326-1328):

Σὺ δ' αὔθις ἐξόρμα
 τύπτων γε τοῦτον ᾧδί.
 Πάνυ γὰρ βραδύς ἐστὶ τις ὡσπερ ὄνος.
Tu, vê lá se o espevitas com uma carga de pau, assim! É pachorrento que nem uma mula!

Largos efeitos tira também a comédia do movimento (εἰσῆιξε, *Nuvens* 543), do ruído (ιοὺ, ἰοὺ βοᾶι, v. 543), do brilho das tochas (δαῖδας ἔχουσ'). O recurso às tochas, a que o teatro trágico concedera já um lugar importante, vulgarizou-se igualmente na cena cómica. De um mero instrumento para clarear as trevas em que as personagens se movem (cf. *Nuvens* 18, *Mulheres no Parlamento* 1, 27, 50), a tocha pode inserir-se numa estrutura cómica mais desenvolvida, como instrumento de ameaça, quando com ela se pretende queimar alguém. Assim, em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 238-246, a lamparina serve para depilar um Mnesíloco aflito, que Eurípides se esforça por disfarçar de mulher. Particularmente significativos são os vv. 1217-1220 de *Lisístrata*:

Ἕμεῖς τί κάθησθε; Μῶν ἐγὼ τῆι λαμπάδι

ὑμᾶς κατακαύσω; φορτικὸν τὸ χωρίον.

Οὐκ ἂν ποήσαιμ'. Εἰ δὲ πάνυ δεῖ τοῦτο δρᾶν,

ὑμῖν χαρίζεσθαι ταλαιπωρήσομεν.

E vocês, o que fazem aí especadas? Querem que vos dê uma chamuscadela com a minha tocha? Truques de meia tigela, não! Não embarco neles! A não ser que seja mesmo obrigado a isso, para vos fazer o jeito. Então está bem, por muito que nos custe!

Armado de tocha, o prítane ameaça um grupo de curiosas que obstruem a passagem, para logo cair em si e reconhecer a banalidade deste tipo de atitude. No entanto — e a afirmação carrega-se de ironia —, se os gostos do público assim o exigirem, a personagem está disposta a transigir.

Em *Vespas* 58sq., o poeta acrescenta novos dados a esta já longa enumeração. Atirar gulodices aos espectadores (vv. 58sq.) era um subterfúgio primitivo e ingénuo de provocar o riso e cativar um público pouco exigente. O quadro que *Vespas* reproduz integra como protagonistas dois escravos, um tipo

cómico com grande fortuna no teatro posterior. Um par de servos, armados de um cesto, lançam nozes aos espectadores. Idêntica observação recorre em *Pluto* 796sq., onde, mais uma vez, Aristófanes condena as guloseimas e os figos lançados ao público, como forma ilegítima de provocar o riso. Em *Paz* 962, o escravo, por ordem de Trigeu, lança para o anfiteatro alguns grãos do ritual do sacrifício. E ao motivo convencional sobrepõem-se comentários de sugestão obscena, que a palavra 'grãos' proporciona, numa cena exuberante, toda voltada para as bancadas populares do recinto.

A abundância de recursos dramáticos de craveira inferior faz-se sentir na enumeração prolongada, a que um monótono οὔθ' dá o tom do exagero. Lá figura o célebre Hércules esfomeado, que representa a versão cómica mais conhecida do herói viril dos Gregos. O manancial mitológico, que continuava a proporcionar, em plena época clássica, uma torrente inestimável de temas — sobretudo a tragédia contribuía fortemente para a reinterpretação e divulgação de velhas sagas —, não foi também esquecido pela comédia. Ao longo de todo o séc.V, uma imensa lista de títulos mitológicos (e.g., *Admeto*, *Nascimento de Afrodite*, *Nascimento de Ares*, *Nascimento de Atena*, *Io*, *Medeia*) abonam da enorme vitalidade destes temas. Deuses e heróis facilmente se convertiam em caricaturas burlescas; bastava, para tanto, substituir às concepções ideais criadas pela épica, pela tragédia e pela lírica, a sátira, onde a satisfação das necessidades físicas e, em geral, a desmistificação das figuras, proporcionava um cómico directo e inesgotável.

De entre as personalidades do mito, Hércules foi, a julgar pelo próprio testemunho de Aristófanes, uma das que mais matéria proporcionou à comédia. De heróico, justiceiro e valoroso, o velho Hércules cedeu lugar a um brutamontes voraz e estúpido, a cada passo envolvido em aventuras grotescas. Além de acrescentar ao Hércules esfomeado outras leituras cómicas do mito, um escólio *Paz* 741 testemunha a uniformidade das críticas suscitadas pela saturação de tais cenas:

Ἐπεπόλαζε γὰρ τότε ταῦτα, Ἡρακλῆς πεινῶν, καὶ Διόνυσος
 δειλός, καὶ μοιχὸς Ζεὺς, ὥστε καὶ αὐτοὺς δοκεῖν ἄχθεσθαι.
 Κρατῖνος ὑπὸ δ' Ἡρακλέους πεινῶντος ἄγει καὶ σκώπτοντος
 ταῦτα οὐ βοιωτὸν ἐστί.

Estes processos — o Hércules esfomeado, o Dioniso covarde, o Zeus conquistador — estavam então de tal forma na berra, que os próprios poetas pareciam saturados. Assim Cratino: 'Com esses Hércules sempre esfomeados e a dizer as gracinhas do costume, mais vale fazer as malas!

Por seu lado, Dioniso, o deus da fertilidade e do êxtase, patrono do teatro, natureza delicada e feminino, dera origem a uma figura grotesca, pançuda e balofa, exuberantemente efeminada, a cada passo encharcado nos suores frios do susto. Magnes, Crates, Cratino, Êupolis, Aristómenes, só para dar alguns exemplos, haviam sucessivamente retomado esta personagem com traços já de todo codificados e gastos. Para nós, a ressurreição deste tipo cómico é indissociável do aproveitamento que Aristófanes dele realiza em *Rãs*. Figura controversa na sua versatilidade, mescla de um misto de formas culturais, ele é, na perspectiva de Segal¹ o factor de unidade desta comédia, invulgar no seu modelo estrutural. Em toda a primeira parte da peça, Dioniso é o palhaço grotesco, amarelo, covardola, que a tradição consagrara. De alguma forma, porém, Aristófanes reabilita a personagem, na segunda parte da comédia. Dotado da sensibilidade do crítico, zeloso do palco que patrocina, entusiasta de Eurípides, o velho Dioniso ressurgiu a uma nova luz. Através de sucessivas aventuras, onde a natureza divina se diluiu no eterno flutuar com humanas fraquezas, a dignidade do deus impõe-se, por fim. Reconhecido por Plutão e Perséfone como patrono dos festivais dramáticos da

¹ Segal (1961) 207-242.

comunidade, Dioniso é saudado como árbitro competente no estabelecimento da relação entre a arte e a literatura e o estado.

Zeus, envolvido em permanentes odisseias amorosas, a procriar filhos sem conta das mil e uma mortais que despertavam as suas atenções apaixonadas, era uma personalidade claramente estabelecida no mito. Se esta matéria pôde servir aos filósofos do séc.VI para criticarem a falta de ética, que punha em causa a religião tradicional, ou aos trágicos como motivo para repensar as relações sempre controversas entre divindades e mortais, é inegável que a mesma matéria comportava um potencial cómico em extremo sugestivo. Os comediógrafos não se fizeram rogados e colheram-no até ao esgotamento. Assim *Nemesis* de Cratino, *Noite longa e Desventuras de Zeus* de Platão Cómico, *Dânae* de Sanírión, *Calisto* de Alceu Cómico, ecoam ainda alguns aproveitamentos burlescos do 'Zeus conquistador'.

Eurípides e as suas tragédias haviam-se convertido num lugar-comum entre os comediógrafos contemporâneos, alvo de frequentes paródias e críticas (cf. *Vespas* 61). Tratava-se apenas de dar continuidade a um motivo já tradicional na comédia grega — a sátira dirigida contra os poetas —, de que Eurípides se tornou uma espécie de bode expiatório a chamar sobre si constantemente as atenções. O participío ἐνασελγαινόμενος alude a um tipo de ataque pessoal a que as invectivas contra Eurípides, até nós conservadas, não dão a devida abonação. A significar, com sentido activo, 'comportar-se licenciosamente', ou passivo, 'ser tratado licenciosamente', o referido participío alude a uma invectiva pessoal desusada no caso do tragediógrafo. Em contrapartida, os gostos teatrais que pôs em prática e as inovações que introduziu na produção trágica estiveram constantemente na mira dos cómicos. Recordemos que, para além de *Acarnenses*, *As mulheres que celebram as Tesmofórias* e *Rãs*, em que o trágico é personagem, existem inúmeras paródias disseminadas pelas restantes comédias e fragmentos de Aristófanes. Outros poetas fizeram igualmente incidir as suas críticas sobre o trágico:

Teleclides, numa comédia com o título provável de *Frígios*, parece ter feito uma paródia da tragédia do mesmo nome; à maneira de *Rãs*, Platão Cômico ressuscita Ésquilo, Sófocles e Eurípidés em *Poetas*, e Frínico estabelece um cotejo entre tragediógrafos em *Musas*. Por fim, Estrátis foi autor de uma peça intitulada *Fenícias*, paródia da tragédia homónima. Motivo constante de caricaturas, a produção trágica proporcionou à comédia realizações bem sucedidas e mais seguras, quando a instabilidade política desaconselhava a invectiva frontal e desassomburada a personalidades políticas de primeiro plano. E sem dúvida que, de entre os inúmeros cultores, Eurípidés, pelo inconformismo e novidade que o caracterizavam, se tornou o trágico mais sugestivo e susceptível de um aproveitamento cômico.

A parábase de *Paz* contribui com mais algumas informações para a determinação do núcleo tradicional dos recursos cômicos. Aí nos aparece, em primeiro lugar (vv. 739sq.), a referência aos trapos, que parece visar especialmente Êupolis (cf. escólio *Paz* 740). A personagem andrajosa, que se tornava também na tragédia, apesar de algumas vozes discordantes, um processo visual eficaz para despertar emotividade e patético, encontrara na cena de Eurípidés o melhor acolhimento. É natural que um processo indigno da tragédia encontrasse o seu palco favorito na cena cômica, a ponto de atingir a saturação.

O combate contra os percevejos (*Paz* 740) podia proporcionar pequenos gracejos, sobretudo quando se tratava de alojar alguém. Aristófanes exemplifica dois tipos de exploração cômica subordinados a esta temática: Estrepsíades, que vê as suas reflexões perturbadas, no Pensadoiro de Sócrates, por causa dos percevejos, que não deixaram de o incomodar enquanto se concentrava sobre um colchão (*Nuvens* 634, 696-722); Dioniso, que se prepara para repetir a façanha outrora empreendida por seu irmão Hércules, uma viagem ao reino de Hades, pede-lhe elementos para um roteiro, de que constem as estalagens... onde haja o menor número de percevejos possível (*Rãs* 114sq.).

Este o manancial que a comédia fora acumulando ao longo dos tempos, e que atingia agora os limites da saturação. O público, porém, aprecia sempre estas ementas apaladadas, que, se são predilectas dos espíritos vulgares, também não deixam insensíveis os mais perspicazes. Desse facto tinha também consciência Aristófanes. E ao formular uma proposta de reforma, o poeta não visa a erradicação pura e simples da vulgaridade, façamos-lhes a justiça de acreditar no seu senso prático; recomenda, isso sim, a reabilitação do género pelo incremento de aspectos mais elevados e subtis, sem contudo deixar esvair-se-lhe o cómico burlesco ou perder-se a sua intensa vitalidade.

No programa traçado por Aristófanes, a comédia deve progredir em duas frentes. Antes de mais, empenhar-se na realização de uma missão didáctica, prerrogativa ancestral das formas literárias consagradas. A invectiva pessoal é, neste campo, a arma natural da comédia: estar atenta ao mundo envolvente, analisar figuras e factos, intervir com a palavra certa — ainda que dura e crítica — na hora própria. O ataque directo, ligado à génese da comédia, ganhava, nesta perspectiva, uma dignidade nova, como fonte de ensinamentos e veículo de conselhos. No entanto, por interferência da crítica contemporânea, o conceito de arte começava a alargar as suas perspectivas, ao associar ao critério didáctico o estético, na avaliação da qualidade artística. O empenhamento dos poetas, no ataque a esta segunda frente, deve concentrar-se na busca da novidade dos temas, na estruturação correcta das intrigas, na composição cuidada dos versos. É este o sentido em que o poeta aponta na comédia que representou, na sua produção dramática, o momento da voltagem, *Nuvens* (vv. 544-548):

Ἄλλ' αὐτῆι καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ' ἐλλύθην.

.....
 οὐδ' ὑμᾶς ζητῶ ἔξαπατᾶν δις καὶ τρίς ταῦτ' εἰσάγων,

ἀλλ' ἀεὶ καινὰς ιδέας εἰσφέρων σοφίζομαι,

οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίως καὶ πάσας δεξιᾶς.

Esta comédia apresentou-se confiante em si própria e nos seus versos (...).

Por meu lado, não procuro enganar-vos a apresentar duas e três vezes os mesmos temas; o que vos trago são sempre intrigas novas, que tiro do coco, em nada semelhantes umas às outras, mas todas elas cheias de talento.

O desaire sofrido num primeiro ensaio de uma padrão diferente de cómico, que esbarrou com a frieza e insensibilidade de um público imaturo ainda, trouxe Aristófanes ao caminho da verdade e norteou toda a sua carreira futura. Sem abdicar dos propósitos, com tanto ardor defendidos, de elevar o género cómico acima da vulgaridade de que então enfermava, o poeta compreendeu que esse era um passo demasiado longo para ser dado de uma só vez. Refreados os ímpetos juvenis, Aristófanes encontra a fórmula ideal no compromisso entre os seus próprios projectos artísticos e o agrado popular. É dentro desta moderação que prossegue uma carreira fértil em sucessos, até ao momento climático de 405, quando o êxito alcançado com *Rãs*, a comédia do justo equilíbrio entre a componente séria e jocosa, o premiaria de todos os esforços e incompreensões.

Também em *Rãs* o tema era à partida sisudo: tratava-se de cotejar, ponto por ponto, a arte trágica de Ésquilo e Eurípides, pólos opostos na trajectória do género, para assim denunciar as causas da sua transformação. Os riscos de atingir apenas um sector limitado do auditório eram patentes. Mas Aristófanes estava atento e, desta vez, não permitiu que a desilusão pairasse no teatro. A intriga repartiu-a em dois grandes blocos: a viagem atribulada de Dioniso e de um escravo

a caminho dos infernos — a permitir uma sequência de cenas de permanente espalhafato cómico —, e a disputa literária, no reino dos mortos, para atribuição ao melhor do trono de honra da tragédia. A salvaguardar a coesão das duas sequências, a figura de Dioniso, a evoluir de poltrão ridículo aterrado nas andanças infernais, para um verdadeiro deus do teatro, perito credenciado numa disputa de poetas.

Com a representação de *Rãs*, que recebeu do público o galardão de um primeiro prémio e as honras da reposição algum tempo depois, poeta e auditório subiam ao clímax de uma evolução, que fizera do primeiro um hábil manejador dos apetrechos da arte, do segundo um consumidor consciente de uma comédia enfim dignificada. Não ficava sem eco o apelo de um protegido das Graças e das Musas (*Vespas* 1051-1059):

Ἄλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν,
 ὦ δαιμόνιοι, τοὺς ζητοῦντας
 καινόν τι λέγειν κάξευρίσκειν
 στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε,
 καὶ τὰ νοήματα σώιζεσθ' αὐτῶν,
 εἰσβάλλετέ τ' εἰς τὰς κιβωτοὺς
 μετὰ τῶν μῆλων. Κἂν ταῦτα ποῆσ',
 ὑμῖν δι' ἔτους τῶν ἱματίων
 ὀζήσει δεξιότητος.

Daqui para o futuro, meus amigos, quando encontrarem poetas capazes de dizer e criar alguma coisa de diferente, dêem-lhes o vosso amor e o vosso carinho. Guardem-lhes os pensamentos em arcas perfumadas de alfazema. Verão que assim, durante anos e anos, hão-de manter a roupa com um bom cheirinho a... talento.

APÉNDICE

DESABAFOS DE ESCRAVO

Rās, vv. 1-15

- ΞΑ· Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὦ δέσποτα,
 ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;
- ΔΙ· Νῆ τὸν Δί' ὃ τι βούλει γε, πλήν 'πιέζομαι'.
 Τοῦτο δὲ φύλαξαι· πάνυ γὰρ ἐστ' ἤδη χολή.
- ΞΑ· Μηδ' ἕτερον ἀστεῖόν τι;
- 5 ΔΙ· Πλήν γ' ὡς θλίβομαι'.
- ΞΑ· Τί δαί; Τὸ πάνυ γέλοιον εἶπω;
- ΔΙ· Νῆ Δία
 θαρρῶν γε· μόνον ἐξεῖν' ὅπως μὴ 'ρεῖς ...
- ΞΑ· Τὸ τί;
- ΔΙ· Μεταβαλλόμενος τάνάφορον ὅτι χεζητιᾶις.
- ΞΑ· Μηδ' ὅτι τοσοῦτον ἄχθος ἐπ' ἑμαυτῶι φέρων,
 10 εἰ μὴ καθαιρήσει τις, ἀποπαρδήσομαι;
- ΔΙ· Μὴ δῆθ', ἰκετεύω, πλήν γ' ὅταν μέλλω 'ξεμείν.
- ΞΑ· Τί δῆτ' ἔδει με ταῦτα τὰ σκεύη φέρειν,
 εἴπερ ποήσω μηδὲν ὦνπερ Φρυνίχοις
εἴωθε ποιεῖν καὶ Λύκισι κάμειφίαις
 15 σκεύη φέρουσ' ἐκάστοτ' ἐν κωμωιδίαι;

XÂNTIAS

Ó patrão, posso dizer uma daquelas piadas do costume, que sempre fazem rir os espectadores?

DIONISO

Diz para a frente, o que quiseres, menos 'estou apertado'! Essa, foge dela que até já dá vômitos!

XÂNTIAS

E uma outra, daquelas de salão?

DIONISO

Desde que não seja 'estou à rasca'!

XÂNTIAS

Então qual há-de ser? Talvez uma assim, de estoirar de riso?...

DIONISO

Anda prá frente! Bolas! Há só uma que não podes dizer...

XÂNTIAS

E qual é?

DIONISO

No momento em que trocas a vara de ombro, 'tenho de ir à casinha'!

XÂNTIAS

Nem mesmo que, com uma carga destas sobre o lombo, se ma não tiram de cima, dê um realíssimo estoiro?

DIONISO

Nem pensar, por quem és! A menos que me queiras fazer deitar as tripas pela boca fora.

XÂNTIAS

Bom, então que necessidade havia de andar aqui com esta tralha toda às costas, se não posso fazer nada do que fazem Frínico, Lícis e Amípsias, sempre que transportam fardos na comédia?

Em cena, as figuras típicas do patrão e do escravo, aqui identificadas com Dioniso, o deus do teatro em pessoa, e Xântias, um vulgar exemplo do servo cómico. Simultaneamente, dois estratos sociais e culturais se defrontam: o deus, árbitro autorizado da arte, Xântias o boçal que nem mesmo distingue um gracejo de bom nível de uma simples grosseria. Sobrecarregado pelas bagagens do patrão, Xântias sente-se na pele de tantos outros comparsas da comédia, que, oprimidos sob um fardo, se refugiam no desafogo da obscenidade. Estão criadas as condições para a reprodução sempre e sempre repetida de uma mesma cena burlesca. Simplesmente o comediógrafo acrescenta aos dados conhecidos um elemento novo, o da crítica à própria arte que cultiva.

E é, em primeiro lugar, o público a merecer a ferroada do poeta, gente que vibra, invariavelmente, com a cena costumeira. Τῶν εἰωθέτων (v. 1) a definir o estilo da cena, ἀεὶ γελῶσιν (v. 2) a registar a não menos constante reacção do público, colocam o problema dentro dos seus verdadeiros limites. Apesar do êxito garantido, a saturação atinge o extremo e provoca a náusea: πάνυ γὰρ ἔστ' ἦδη χολή (v. 4), μέλλω 'ξεμεῖν (v. 11).

Dentro dos parâmetros habituais, o escravo adia, solicita autorização para lançar as esperadas grosserias (εἶπω, ὦ δέσποτα, v. 1); o rosto do auditório alarga-se já num sorriso. Dioniso está, porém, renitente, a recusar com um constante πλήν 'menos aquela' (vv. 3, 5, 11) as sacrossantas palavras. Mas eis que, ao exemplificar o objecto das suas proscricções, é o próprio deus que se antecipa a pronunciá-las, famosas, nauseantes. O teor dos gracejos é o de sempre: ἀποπαρδήσομαι (cf. *Nuvens* 293), χεζητιᾶς (cf. *Nuvens* 295), θλίβομαι

(cf. Aristófanes fr. 323K), ou *πιέζομαι*. Iludido pela ignorância, Xântias, o representante da população entusiasta por este tipo de gracejo, não destrinça o nível de uma boa graça. Para ele, a obscenidade é *ἀστεϊόν τι* (v. 5), *τὸ πάνυ γέλοιον* (v. 6, cf. v. 20). E os nossos heróis recordam a dinâmica convencional a ligar a palavra à acção. Com as grosserias, a vítima executa movimentos sempre repetidos, o curvar-se sob o peso do fardo, o trocar de ombro a vara que suspende as bagagens, numa tentativa de alívio, imagens exteriores de sofrimento e esforço.

Aristófanes fortalece a comicidade do episódio pela inversão dos papéis dos dois intervenores habituais. Xântias sente-se dorido com tal desfasamento. Será que a injustiça do autor foi ao ponto de lhe conceder, do papel rotineiro, apenas a parte custosa, o transporte das bagagens, sem a gostosa compensação das obscenidades (vv. 9sq., 19sq.)? Aristófanes aproveita para lançar, contra poetas rivais, frechadas directas. E então Frínico, Lícis e Amípsias?

A referência a Frínico é, em 405, especialmente saborosa, dado que este era, no concurso, um dos mais temíveis adversários do nosso poeta; ao apresentar-se com uma comédia também inspirada na crítica literária, *Musas*, Frínico conquistou o segundo lugar. De Lícis, nada mais podemos acrescentar à acusação de vulgaridade em que é englobado neste passo. Finalmente Amípsias por diversas vezes se viu confrontado com Aristófanes e não sem um certo sucesso. Recordemos a vitória alcançada pelos seus *Aldeões* sobre *Aves*, e o segundo lugar atribuído a *Cono*, no concurso em que *Nuvens* foi condenada a uma terceira posição.

Apesar das censuras de banalidade lançadas contra poetas adversários, provas não faltam de que o próprio Aristófanes se serviu de um processo que sabia eficaz: assim, depois de se lhe referir de passagem, em *Nuvens* 293-296, numa atitude igualmente crítica, o poeta voltava a ele numa peça para nós perdida, de onde nos ecoam os desabafos conhecidos de um servo (fr. 323K):

Ὡς διὰ γε τοῦτο τοῦπος οὐ δύναμαι φέρειν
σκεύη τσσαῦτα καὶ τὸν ὤμον θλίβομαι.

É por isso que não posso carregar com esta tralha toda. Tenho o ombro apertado que só visto!

Em última análise, o passo de *Rãs* 1-15 representa a solução amadurecida de um mestre na arte cómica, capaz de aproveitar dados tradicionais, por muito desgastados que estejam, e deles fazer tecido novo e rico de matizes.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- C. Clerici (1958). 'La commedia attica antica nella critica di Aristofane', *Dioniso* 21 95-108.
- A. Couat (1902). *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris, 3^a ed.
- D. Grene (1937). 'The comic technique of Aristophanes', *Hermathena* 50 87-125.
- R. Harriott (1965). 'Aristophanes, originality and convention', in *Classical drama and its influence*. Essays presented to H. D. F. Kitto, London, p. 71-84.
- K. Lever (1956). *The art of Greek comedy*, London.
- C. T. Murphy (1972). 'Popular comedy in Aristophanes', *American Journal of Philology* 93 169-189.
- A. W. Pickard-Cambridge (1962). *Dithyramb, tragedy and comedy*, 2nd ed. rev. by T. B. L. Webster, Oxford.
- E. Romagnoli (1958). 'Origine ed elementi della commedia di Aristofane', in: *Filologia e Poesia*, Bologna.
- Ch. Segal (1961). 'The character and cults of Dionysus and the unity of the *Frogs*', *Harvard Studies in Classical Philology* 65 207-242.
- G. M. Sifakis (1971). *Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of Attic Comedy*, London.
- T. B. L. Webster (1955). 'The costume of the actors in Aristophanic comedy', *Classical Quaterly* 5 94sqq.

(Página deixada propositadamente em branco)

INVECTIVA POLÍTICA NOS *CAVALEIROS*

SUA TIPOLOGIA

(Página deixada propositadamente em branco)

I - INTRODUÇÃO

Nos v. 1274-1275 de *Cavaleiros*, na parte epirremática da 2ª parábase, encontramos a seguinte afirmação na boca do Coro:

ΧΟ Λοιδορῆσαι τοὺς πονηροὺς οὐδέν' ἐστ' ἐπίφθονον,
 ἀλλὰ τιμὴ τοῖσι χρηστοῖς, ὅστις εὖ λογιζέται
Vituperar os maus não é nenhum desdém.
Mas é louvar os bons, se tu pensares bem

Esta afirmação ilustra, com clareza, todo o princípio da composição da comédia, baseada na *vituperatio*, modalidade do *genus demonstrativum* do discurso. Ao situar-se nesta modalidade, a obra reivindica uma intenção actuante, porque, como discurso persuasivo, pretende de facto convencer alguém, o público, naturalmente.

Tipologicamente, a invectiva da peça *Os Cavaleiros* qualifica-se explicitamente como λοιδορία ou λοιδορεῖν (v. 90). Ora λοιδορία e o verbo λοιδορεῖν, como se pode verificar no v. 1400, em *Vespas* 1184 e *Nuvens* 934, implicam uma ideia de hostilização, oposição e violência.

Contudo, na citação transcrita na abertura deste capítulo, a λοιδορία postula, simultaneamente, uma clara intenção didáctica. Para a concretizar, espera, da parte do espectador, uma transferência de sentido para a qual é necessário um exercício de razão que conduza a um entendimento correcto (εὖ λογιζέσθαι).

Esse entendimento é o da recusa da violência destrutiva, da sátira pela sátira, da paródia linear inócua. Implica a capacidade de retirar da λοιδορία a sugestão negativa, metamorfoseando-a em desejo e intenção construtiva.

É essa mensagem profunda que proponho buscar em toda a peça, a qual, deste modo, afirmará a intenção programática de construir a imagem do político

ideal, retirada do contraste com o retrato e espectáculo do mau político oferecidos em cena.

Ao propor-me tratar o tema da invectiva política em Aristófanes, não tomo, portanto, à letra a definição de invectiva oferecida por S. Koster, que lhe atribui a finalidade de desacreditar ou despromover publicamente uma personalidade designada pelo nome. De igual modo, encaro como parte da verdade a afirmação de M. Croiset, quando diz que os ataques do coro dos cavaleiros não vão além da invectiva pessoal¹.

Nem a comédia *Os Cavaleiros* se caracteriza especificamente, em meu entender, por um cerrado *ὄνομαστὴ κωμωδεῖν* 'ataque nominal', pelo menos contra os líderes que o referente social oferecia em primeiro plano. Isso é particularmente visível no facto de se propor uma clara identificação entre o Paflagónio e Cléon, sucedendo, todavia, que este não é designado pelo nome senão uma vez, no v. 976.

Interpreto este comedimento como intenção clara de não obliterar, sob a capa da sátira contra uma figura tão localizada no espaço e no tempo, a discussão genérica sobre a imagem do governante.

Que Aristófanes entende situar a discussão ao nível mais vasto dos conceitos, torna-se-me evidente quando vejo que o próprio Demos assume um papel colectivo e personifica as mais altas instituições políticas atenienses, a βουλή 'conselho' e a ἐκκλησία 'assembleia'².

¹ Ver S. Koster (1980). *Die Invektive in der griechischen und roemischen Literatur*, Meisenheim am Glan, 39 e 72-76, que se dedicam à invectiva na comédia, e 15; M. Croiset (1973) 74-76.

² Essa dupla valia ressalta logo da analogia casa/Estado e tem sido naturalmente observada pelos estudiosos. Vide, e.g., K.J. Reckford (1987) 108: "The old householder, Demos, is also the Sovereign People of Athens -themselves". Sob o ponto de vista do espaço, como escreve P. D. Arnott (1989) 4: "the atmosphere of the *ekklesia* colours all the play, and the identification of theatre with the Pnyx is almost total".

A minha análise tem, ainda, como pressuposto, a dificuldade de distinção entre moral e política na Antiguidade. Tenta, todavia, fazer a distinção entre dois aspectos complementares: as críticas ao político enquanto homem de Estado, no sentido político moderno, e os ataques ao político enquanto indivíduo, numa perspectiva que actualmente diríamos do foro meramente individual.

A - Crítica ao político como homem de Estado

A.1 - Questão da titulação

A designação mais característica é aplicada a Demos, nos v. 1111-1114, quando o Coro descreve nele a imagem do tirano que desperta um temor geral:

ΧΟ ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις
 ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν-
 ὄρωποι δεδίασί σ' ὥσ-
 περ ἄνδρα τύραννον.
*Ó Demos, que belo
 governo tens. Todos
 te receiam
 como a um tirano!*

O gravoso da designação é aqui intensificado por esta vir precedida de ἀνὴρ 'um homem'.

A acção do político em geral é também apresentada pelo Servidor A em termos que assumem carácter pejorativo, interpretação que não é, contudo, partilhada por Sommerstein¹. Refiro-me aos v. 191 e 217-218:

ΟΙ.Α' Ἡ δημαγωγία γὰρ οὐ πρὸς μουσικοῦ.
A demagogia não é para tipos instruídos.

¹ Sommerstein (1981) ad 191 vê aqui uma simples referência à figura do político democrático.

Τὰ δ' ἄλλα σοι πρόσσεσι δημαγωγικά,
 φωνὴ μιαιρά, γέγονας κακῶς, ἀγοραῖος εἶ.
De resto, nada te falta para a demagogia:
Voz de miasma, raça da pior, és um tipo da ágora!

Alternativamente, neste mesmo passo, essa acção é descrita como πολιτεία 'política' (v. 219), ocorrência única da palavra em toda a produção aristofânica:

Οἱ.Α ἔχεις ἅπαντα πρὸς πολιτείαν ἃ δεῖ.
Tens tudo o que é preciso para a política...

Estas palavras ocorrem como resposta à admiração e dúvida expressas pelo Salsicheiro nos v. 211-212:

Α.Λ Τὰ μὲν λόγι' ἀϊάλλει με· θανμάζω δ' ὅπως
 τὸν δῆμον οἷός τ' ἐπιτροπεύειν εἴμ' ἐγώ.
Esse oráculo passa-me a mão pelo pêlo.
Mas não imagino como vou ser capaz de governar o povo.

O termo que neste passo se nos oferece, ἐπιτροπεύειν 'governar', não assume necessariamente um carácter negativo, que só o contexto lhe poderá conferir, como sucede no v. 426. A sua ocorrência no v. 949, quase em alternativa a ταμειεύειν, sugere uma governação por legação, assumindo-se que Demos é a fonte de poder, o que é susceptível de implicar uma ideia de menosprezo e subalternidade¹.

¹ A ideia de um exercício de poder por delegação decorre da noção de intendência expressa pelo verbo ταμειεύειν. Sobre a importância da expressão τὸν δῆμον ἐπιτροπεύειν 'ser tutor de Demos', vide H.-J. Newiger (1957) 46-49 e M. Landfester (1967) 23-25.

Também o termo μέγας 'grande', e em especial o seu superlativo μέγιστος 'o maior', só assumem valor negativo em certos campos semânticos. Na dupla ocorrência dos v. 836-840 é a conjugação dos sublemas μόνος 'sozinho' e ἄρξεις 'dominarás', e em especial a metáfora da delinquência do último verso, que lhe conferem esse valor derogativo¹. E, nos v.178-181, perante a perplexidade do Salsicheiro, o Servidor A, através de uma crítica de valores, consegue exactamente subverter o sentido positivo desse atributo, ao tornar μέγας sinónimo de πονηρός, ἐξ ἄγορᾶς ε ἄρασός (v. 181) . No v. 982, onde explicitamente se refere a Cléon, é o artifício literário do cómico de imprevisto (παρὰ προσδοκῶν) que lhe transmite sentido negativo, função que é exercida pelo contexto no v. 430. No v. 158 é com o composto ὑπερμέγας 'supergrande' que o Salsicheiro é saudado pelo Servidor A.

O registo μόνος 'só, único', já referido a propósito de μέγας, evoca, nos v. 836-840, o perigo do poder absoluto. Assume um sentido fortemente negativo e cómico ao ser usado como superlativo μονώτατος no contexto dos v. 351-352, que descrevem a coacção e o terror exercido pelo Paflagónio sobre Atenas, e nos v. 1340-1343, onde se refere aos demagogos que bajulam Demos na esperança de serem seus conselheiros privilegiados e únicos. No v. 1398 assinala o isolamento final a que o Paflagónio é condenado, após o seu derrube. É também aplicado ao Salsicheiro no v. 360, passo que explora simultaneamente a figura do parasita e o tema do mau político, que se locupleta sozinho. O facto constitui prenúncio de que, uma vez chegado ao poder, será igual ao adversário.

Já o título de πρῶτος 'primeiro', que no v. 130 significa a liderança suprema, parece supor apreciação positiva, em especial no v. 327, onde causa indignação o contraste entre a condição de primeiro, de líder, e as acções nefastas

¹ Como título de rei, μέγας aparece em *Acarnenses* 65, 113, e em *Aves* 486.

que pratica ¹. Em metáfora lúdica, o termo descreve o exagerado afã da emulação política, referindo-se ao Paflagónio no v. 1164, e assume, no v. 1165, expressão cómica no neologismo *προτεράτερος* reivindicado pelo Salsicheiro, no seguimento já da sua atitude no v. 339.

O qualificativo de *προστάτης* 'da primeira fila, líder do povo' (v. 1128), vem a revelar-se nefasto por ser reservado a um único detentor e acoitar o perigo de ruína e derrube. Também o verbo correspondente aparece no v. 325 em contexto pejorativo. Se, tal como escreve Sommerstein, o título era reservado para os políticos que se apoiavam no povo, proclamando ser seus benfeitores, poderemos estar perante um tipo de ataque contra o tirano demagogo².

Refira-se, finalmente, que a acção do governante é descrita, para além do referido *ἐπιτροπέειν*, através de formas verbais como *ἄρχειν*, *θεραπέειν*, *κρατεῖν*, *πολιτεύειν*, *προστάτειν*, *ταμιεύειν*.

No caso de *ἄρχειν*, além de designar a condução de um navio ou de um carro de cavalos (v. 1307 e 1264), significa a dominação de Demos sobre toda a terra, tal como lhe é prometida pelo Paflagónio no v. 965, sobre todos os Helenos (v. 797), sobre a Arcádia (v.801), ou o domínio do Salsicheiro sobre Atenas e os aliados (v. 839). No geral, reporta-se a políticas expansionistas e imperialistas, como se vê. O contexto transmite-lhe uma conotação negativa e a clara sensação de se estar perante um dos lemas propagandísticos então mais em voga. O mesmo se diga de *ἀρχέλαος* 'senhor, dominador', um termo raro e arcaizante que no v. 164 alude ao poder extraordinário prometido ao Salsicheiro.

¹ Em *Paz* 914-917 Trigeu é exaltado como *σωτήρ* 'salvador' e *πρῶτος* 'primeiro', logo a seguir aos deuses.

² Cf. Sommerstein (1981) ad loc., que evoca *Paz* 683-684 e Tucídides, 4.66.3, 6.35.2; Neil (1966) ad 1127-1128; M. Landfester (1967) 71-72. Para a ideia de tirania, ver P. N. Ure (1962). *The Origin of Tyranny*, Cambridge, 1922 repr. New York, que distingue entre tirano demagogo e tirano polemarco.

Sobre *ὑεραπέειν*, recordo que logo no v. 59 é com esta palavra que o Servidor A descreve a prepotência do Paflagónio ao impor-se como valido exclusivo e onnipotente de Demos, a quem, de acordo com a ocorrência do v. 799, trata como se fosse a sua ama. Não admira que, após assumir a intendência, também o Salsicheiro descreva a sua acção com o mesmo verbo (v. 1261).

No v. 134, *κρατεῖν* é o termo com que o Servidor descreve a detestada governação dos comerciantes, o mesmo que, no v. 210, na famosa paródia oracular, traduz a luta pela supremacia.

O verbo *πολιτεύειν* 'governar', no v.1365, não parece susceptível de interpretação negativa. Na obra de Aristófanes só é registado uma segunda vez, em *Lisístrata* 573.

Finalmente, *ταμείειν*, tal como *ἐπιτροπέειν*, parece definir a capacidade de governar, mas por delegação, logo numa posição de dependência e subalternidade. Aplica-se ao Paflagónio no v. 948 e ao Salsicheiro no v. 959. Talvez represente a importância da administração financeira nesta peça.

A.2 - Tema da sedição

Não admira que a acusação de conspirador e sedicioso, arma frequente dos detentores do poder, apareça de preferência na boca do Paflagónio, que então detinha posição política dominante.

De facto, logo na sua primeira entrada em cena ele aparece a vociferar contra conspiradores invisíveis (v. 235-236) e a lucubrar conciliábulos com base em indícios inconsistentes (v. 237-238). E quando se vê acossado pelo Coro dos Cavaleiro, nos v. 257 e 452, logo ele os qualifica de *ξυνωμότες* 'conspiradores'. Nos v. 475 sq., ameaça mesmo denunciar a conspiração (*ξυνωμοσίᾳ*) à βουλή e

acusá-los de confabularem pela calada da noite. É o que, de facto, vem a fazer no ἀγών extracénico, segundo nos é relatado pelo Salsicheiro nos v. 624 sq.

Aliás, nos v. 860-863, o Paflagónio proclama-se esbirro de todas as conspirações, alardeando que nada lhe escapa (cf. v. 74).

O verbo ἐπιβουλεύειν configura de igual modo a pecha da conspiração, servindo para invectivar o Paflagónio no v. 894.

Variante deste lema é a acusação de divisionismo e primazia do interesse partidário sobre o colectivo, ignomínia que o Salsicheiro parece lançar contra o rival nos v. 816-818, quando o acusa de transformar os Atenenses em μικροπολίτας 'mini-cidadãos'¹.

A.3 - Perturbação da ordem social

Acusação frequente é aquela que alveja no político a sua prática de agitador, a sua acção subversiva e perturbadora.

O registo deste lema observa-se bem nas ocorrências dos verbos σεείειν 'abalar, sacudir' (v. 840), κυχᾶν 'agitar, agredir' (v. 251, 363 e 692), e sobretudo ταραττειν 'mexer, perturbar' (cf. v. 66, 214, 251, 358, 431, 692, 840, 867, 902)².

O verbo σεείειν, que ocorre no v. 840, dá voz à irónica premonição do Coro, para o qual o próprio Salsicheiro, quando detiver um poder semelhante ao de Poseídon, se dedicará também à extorsão.

¹ A minha opinião apoia-se em *Vespas* 41. Cf. Taillardat (1962) 409-410. Neil (1966) ad loc. e Sommerstein (1981) admitem uma segunda explicação, a referência a obra pública desconhecida.

² Ver L. Edmunds (1987), cujo artigo explora as acepções de ταραττειν, e se refere a σεείειν na p. 239 n. 18: "at first seems to mean brandishing". Sobre κυχᾶν opina, na p. 234 n. 4, tratar-se de metáfora culinária.

Surgindo pela primeira vez no v. 66, em contexto de forte denegritamento, τάραττειν denota, com grande ironia, ao ser usado em metáfora culinária na acepção de 'mexer, remexer', a acção do político nefasto (v. 213-216). Eis as palavras dirigidas pelo Servidor A ao Salsicheiro hesitante em entrar na política:

ΟΙ. Α' φαυλότατον ἔργον· ταῦθ' ἄπερ ποεῖς πῶει·
 τάραττε καὶ χόρδευ' ὁμοῦ τὰ πράγματα
 ἅπαντα, καὶ τὸν δῆμον ἄει προσποιοῦ
 ὑπογλυκαίνων ῥηματίοις μαγειρικοῖς.

SERVIDOR A

*Não há ofício mais simples. É só fazer o que já fazes:
 mexe, remexe, ao mesmo tempo, todos
 os assuntos, e, quanto ao povo, cativa-o sempre
 com palavrinhas, com mezinhas docinhas.*

Também em metáfora, neste caso meteorológica, em palavras que o Servidor A explicita nos versos imediatos, o próprio Paflagónio se caracteriza como vento perturbador da natureza, nos v. 430-431:

ΠΑ. Ἐξεμι γάρ σοι λαμπρὸς ἤδη καὶ μέγας καθιεύς,
 ὁμοῦ τάραττων τήν τε γῆν καὶ τὴν θάλατταν εὐκῆ.
*Eu me lançarei violento sobre ti, tocado a toda a força,
 perturbando toda a terra e todo o mar, por todo o lado!*

A mesma imagética se aplica ao Paflagónio nos v. 691-693, a sublinhar o seu carácter violento. Em contrapartida, no v. 840 parece referir-se ao Salsicheiro, a quem é prometido um extraordinário poder de agitação, do qual tirará altos proveitos. O domínio que este possui de tal arma é atestado nos v. 358 e 902.

Mas a mais bela expressão utilizada para descrever o agitador político é a célebre imagem das enguias, que Taillardat classifica de comparação totalmente nova e original¹. Com ela o Salsicheiro pinta o Paflagónio nos v. 864-867:

ΑΛ. Ὅπερ γὰρ οἱ τὰς ἐγγέλεις θηρῶμενοι πέπονθας.
 Ὅταν μὲν ἡ λίμνη καταστῆ, λαμβάνουσιν οὐδέν·
 ἔαν δ' ἄνω τε καὶ κάτω τὸν βόρβορον κυκῶσιν,
 αἶροῦσι καὶ σὺ λαμβάνεις, ἦν τὴν πόλιν ταραττης.
Fazes como os pescadores de enguias:
quando o pântano está parado, nada pescam.
Mas quando remexem o fundo de cima a baixo, hão-de
pescar. Também tu pescas quando perturbas a cidade.

No v. 247, o Paflagónio é brindado com o sugestivo *hapax* ταραξιπτώστρατος 'perturbador do exército dos Cavaleiros', que o descreve como elemento causador de perturbação, temor e perigo². No v. 309, o Coro utiliza o *hapax* insultuoso βορβοροτάραξις 'que remexe a lama'.

Quanto a κυκᾶν 'agitar, agredir', trata-se de um verbo que surge como sinónimo de ταραττειν nas ocorrências dos v. 251 e 692. No primeiro caso é auto-incitamento bélico com que os Cavaleiros se movem para atacar o inimigo Paflagónio. Nesta acepção, deve estabelecer-se relação com o v. 363, onde o Paflagónio ameaça agredir a βουλή usando a βία 'força, violência'. No segundo

¹ Para Taillardat (1962) 411-412, tal comparação é preparada pela ocorrência de βορβοροτάραξις no v. 309.

² Vide A. Costa Ramalho (1952) 45. A. Sommerstein (1981) ad loc., encontra dupla interpretação para o composto: a que adoptei e a que relaciona o Paflagónio com Taraxipo, espírito maléfico que assusta os cavalos. Cf. L. Edmunds (1987) 237. Na p. 138, ACR recorda que este, como a maioria dos compostos, se destina a fazer troça do político. Das ocorrências de ταραττειν, faltou mencionar a do v. 251, onde funciona como incitamento bélico do Coro. Em Paz 753 o composto βορβορόθυμος 'espírito conturbado' refere-se presumivelmente às ameaças de Cléon.

caso, refere-se também ao Paflagónio e à sua acção de desencadear tempestades políticas.

No v. 445 o Paflagónio acusa o Salsicheiro de ἀλιτήριος 'criminoso, delinquente', termo que, segundo Neil, também sugere 'perigo social' ¹.

Como se depreende do exposto, ao descrever o mau político como perturbador e fador de violência, a invectiva aristofânica projecta nele a imagem do tirano. Esta conclusão é bem expressa por L. Edmunds nas seguintes palavras: "To sum up, the image of stormy Cleon in *Knights* belongs to the tradition expressed in the ship-of-state metaphor ... to describe the condition in which a tyrant emerges"².

A .4 - Caracterização metafórica

A imagem do mau político é em grande medida traçada pelo recurso ao plano metafórico, como tentarei mostrar com o estudo das metáforas mais salientes nos *Cavaleiros*. Tal facto não causará admiração, se se atender a que todo plano da obra supõe a ambivalência governo da casa / governo da pólis, e que eu exprimiria como analogia microcosmo / macrocosmo. H.-J. Newiger enfatiza a relação entre Vordergrund ou primeiro plano (Demos como patrão) e Hintergrund ou segundo plano (Demos como fonte do poder). M. Landfester dá relevo à base terminológica que apoia essa metáfora, o verbo ἐπιτροπέειν 'ser tutor de, governar', o qual se usa tanto em sentido privado como em sentido administrativo³.

¹ Neil (1966) ad 445-446.

² L. Edmunds (1987) 246-247.

³ Ver, respectivamente, H.-J. Newiger (1957) esp. p. 11-23, e M. Landfester (1967) esp. p. 24-25.

a) metáfora da delinquência e da ilegalidade

A metáfora da delinquência é aquela que mais frequentemente caracteriza o mau político. Uma das suas realizações concretiza-se na acusação de roubo, coisa que o Paflagónio, aliás, assume como politicamente defensável nos v. 1224-1226, quando é acusado de espoliar Demos:

ΔΗ. ἽΩ μισρέ, κλέπων δὴ με ταῦτ' ἐξηπάτας,

Ἐγὼ δέ τυ ἐστεφάνυζα κήδωρησάμαν

ΠΑ. Εγὼ δ' ἔκλεπον ἐπ' ἀγαθῶ γε τῆ πόλει.

DEMOS

Malvado! Assim me enganavas com a tua roubalheira?

E eu a distinguir-te com coroas e presentes!

PAFLAGÓNIO

E eu a roubar, mas para o bem da cidade!

A tirada é subtil, pois que, a meu ver, introduz uma clara distinção entre povo (δῆμος) e cidade (πόλις), em que esta assume um plano de maior abstracção de interesse colectivo que o representado por Demos. De facto, não só é a cidade e não o povo o objectivo da acção política (v. 130, 149, 458, 982), como se marca diferença entre povo e cidade, nos v. 273 e 873-874.

No momento de ser destronado da liderança política, o Paflagónio ainda reivindica o título de κλέπτης 'ladrão', no v. 1252, embora reconheça não merecer o título de εὐτυχής 'feliz':

ΠΑ. κλέπτης μὲν οὐκ ἂν μάλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως.

Mais ladrão do que eu, de modo algum! Mais feliz, talvez!

Aliás, na sequência deste passo, também o Salsicheiro assume a arte do rapinamento como parte da educação política, ao afirmar, no v. 1239, os princípios da sua formação:

ΑΛ. Κλέπων έπιτορκεῖν καὶ βλέπειν έναντίον.

Depois de roubar, jurar falso e olhar de frente.

Roubo e perjúrio eram as qualificações que, logo de pequenino, haviam feito adivinhar nele a fibra de um futuro governante (cf. v. 417-427), vaticínio que ouvira a um orador (v. 426):

ΑΛ. "Οὐκ έσθ' όπως ό παῖς δδ' ού τόν δῆμον έπιτροπέσει".

"Uma criança destas não pode deixar de governar o povo".

Nos v. 801-804 o roubo aparece como autêntico programa político, naturalmente escondido sob a proclamação do interesse colectivo. Vejamos as acusações que o Salsicheiro lança contra o Paflagónio:

ΑΛ. Ούχ ἔνα γ' άρξη μα Δι' Αρχαδίας προνοούμενος,άλλ' ἔνα
μαλλον

σὺ μὲν άρπάξης καὶ δωροδοκῆς παρὰ τῶν πόλεων, ό δὲ
δῆμος

ὑπὸ τοῦ πολέμου καὶ τῆς όμύχλης ἄ πανουργεῖς μη καθορᾶ
σου...

*O que te preocupa não é ele dominar a Arcádia. É poderes
tu gafiar mais e receber peitas dos aliados, enquanto o povo,
oprimido pela guerra e pela poeira, não te vê trafulhar.*

O ataque faz evocar as circunstâncias específicas da hegemonia alcançada ou imposta por Atenas sobre a liga de Delfos, donde resultaram atrocidades e injustiças que não podiam deixar de ferir sensibilidades.

O mesmo motivo do roubo ou opressão fiscal e financeira, que virá a ser parodiado pelo Salsicheiro com metáfora da delinquência, é pelo próprio Paflagónio reafirmado nos v. 774-778:

- ΠΑ. ὅς πρῶτα μὲν, ἢνύ' ἐβούλευον, σοὶ χρήματα πλεῖστ'
ἀπέδειξα
ἐν τῷ κοινῷ, τοὺς μὲν στρεβλῶν, τοὺς δ' ἄγχων, τοὺς δὲ
μεταίτων,
οὐ φροντίζων τῶν ἰδιωτῶν οὐδενός, εἰ σοὶ χαριώμην.
- ΑΔ. Τοῦτο μὲν, ὦ Δῆμ', οὐδὲν σεμνόν· κἀγὼ γὰρ τοῦτό σε
δράσω
ἀρπάζων γὰρ τοὺς ἄρτους σοὶ τοὺς ἀλλοτρίους παραθήσω.

PAFLAGÓNIO

*Primeiro, no Conselho, meti grandes somas
no erário público. Apertei uns, espremi outros, abanei-os,
borrifei-me para os interesses particulares, para te agradar.*

SALSICHEIROS

*Isso, ó Demos, não é nada de especial. O mesmo farei eu:
gamar o pão dos outros e servir-to!*

Já na paródia oracular o primeiro atributo do Paflagónio fora exactamente ἄρπαξ 'gafieiro' (v. 137), aquele que tudo rouba com as suas garras de águaia (v. 205), desde gamar a comida pelos outros preparada (v. 52-54) até arrancar as tripas ao inimigo (v. 708), participar em roubalheiras nocturnas (v. 856), arrombar

ou escravizar (v. 1030), surripiar banheiras (v. 1062)¹. No final do prólogo, a sua onnipresença traduz expressão de roubalheira universal quando, através da paronomásia, se diz que tem sempre a Latrónia em mente (v. 79)².

Mas, como foi dito, o próprio Salsicheiro acaba por dominar as mesmas artes, suplantando o Paflagónio e impor-se perante Demos, ao servir-lhe a lebre rapinada ao rival (v. 1195-1200). De resto, já nos v. 296-299 o Salsicheiro evitara ficar atrás do Paflagónio, assumindo ambos a profissão de ladrões e perjuros:

ΠΑ. Ὁμολογῶ κλέπτειν σὺ δ' οὐχί.

ΑΛ. Νῆ τὸν Ἑρμῆν τὸν Ἀγοραῖτον

ΠΑ. Κάπιορκῶ γε βλεπόντων.

ΑΛ. Ἀλλότρια τοίνυν σοφίζει.

PAFLAGÓNIO

Confesso que sou ladrão! Tu não.

SALSICHEIRO

Eu também, por Hermes da Ágora!

PAFLAGÓNIO

Nego tudo quando me descobrem.

SALSICHEIRO

Ora, não passas da imitação !

Mas a roubalheira é a causa principal da perdição dos grandes líderes, como assinala Demos no volte-face dos v. 1111-1150. Segundo confessa, Demos

¹ A história da banheira (πύελος), que resulta de jogo etimológico com a decantada vitória em Pilos (Πύλος ; cf. v. 1058-1062), é já preparada no v. 55.

² Sommerstein (1981) ad 79 sugere que τὼ χεῖρ' ἐν Αἰτῶλοις evoca a ideia de pedinçice, por paronomásia com αἰτεῖν 'pedir'. As ocorrências dos v. 66 e 1071 conjugadas com o v. 775 (μεταατεῖν) indiciam tratar-se antes de exigência, já que este último composto significa 'importunar, fazer chantagem'.

espreita e castiga nos políticos esse vício característico, enfaticamente assinalado pela recorrência de κλέπτειν nos v. 1127, 1147 e 1149.

Para descrever essa tara específica, Aristófanes recorreu à inovação vocabular, forjando termos expressivos sobre o étimo *δωρ-, o qual, entre outras possibilidades, lhe permite, no v. 996, um jogo etimológico com Δωροδοκιστὶς 'à maneira dórica', uma harmonia musical pela qual, desde criança, Cléon tinha especial predilecção. É que δωροδοκιστὶς talvez lhe fizesse lembrar δῶρον 'peita' (cf. v. 529) ¹.

O verbo δωροδοκεῖν 'aceitar ou fazer suborno', que já aparece no v. 66 a descrever a chantagem do Paflagónio, significa, no v. 802, a venalidade ou corrupção passiva nas relações com os aliados, com natural prejuízo para a colectividade. A acusação é repetida, pela boca do Salsicheiro, nos v. 832-835:

AL. Καὶ σ' ἐπαδεῶ
 νῆ τῆν Δήμητρ', ἢ μὴ ζῶην,
 δωροδοκήσαντ' ἐκ Μυτιλήνης
 πλεῖν ἢ μνᾶς τετραράκοντα.
E eu provarei,
por Deméter, ou má morte me morda,
que recebeste de Mitilene
mais de 40 minas de suborno!

Mas o verdadeiro *leit-motif* da caracterização do Paflagónio como ladrão é a referência à famosa campanha de Pilos, como se verifica nos v. 742-745.

¹ Cf. V. Coulon-H. van Daele (1980) ad loc., n. 3.

b) metáforas do amor e do ódio

A metáfora amorosa como tema da peça, especialmente nos v. 691-1263, é bem analisada por M. Landfester¹.

Ambos os rivais se proclamam, nos v. 725-748, amantes de Demos e vão lutar para ver qual deles lhe tem mais amor. O Paflagónio afirmava insistentemente a sua dedicação (φιλῆν), e. g. nos v. 732, 773, 791 e 821 (cf. v. 799), o que com igual insistência é contradito pelo Salsicheiro nos v. 792, 848 e 870. Este propõe que Demos decida a quem dar o seu amor (v. 748), pois anda enganado nos amigos (v. 1341). Na verdade, Demos vem a descrer do amor do Paflagónio no v. 946.

A metáfora do amor pode assumir-se como metáfora sexual, o que é particularmente visível na transição do uso de φιλῆν para o uso de ἐρᾶν 'amar', verbo que exprime o sentimento do Salsicheiro por Demos no v. 734, e, sob forma passiva, a perversão de Demos em relação aos que o requestam (v. 737), e do substantivo ἐραστής 'amante' nos v. 732-737, 1163 e 1341, momentos em que tanto o Salsicheiro como Demos desconfiam das declarações de amor. No v. 733 o Salsicheiro proclama-se ἀντεραστής 'rival' do Paflagónio².

Já no prólogo expositório, no v. 49, uma das malas-artes com que o Paflagónio parece dominar Demos é a do sexo. No v. 263, o abuso sexual traduz a opressão fiscal praticada pelo mesmo³

¹ M. Landfester (1967) esp. p. 50-59

² Taillardat (1962) 401: "Aristophane est le seul à donner ce développement burlesque à la métaphore politique ἐραστής δήμου"

³ A inferência do motivo sexual advém de: a) a partir da ocorrência de ἐξαπατᾶν no v. 48, que pode significar 'enganar o amante', interpreto, no v. 49, κοσσυλλματῶν ἐκροισι 'com a ponta do couro' como referência ao falo usado pelo actor; Sommerstein (1981) traduz por "odd scraps of waste leather" e vê aqui a acusação de que o Paflagónio distribuía ao povo pequenas porções de dinheiro e ficava com a maior parte; b) admitir, no v. 263, equívoco sexual.

Mas também Demos é satirizado por não se comportar como amante, de acordo com o que idade preconizaria, mas como o enfant-mignon que se deixa prostituir com qualquer comerciante, traindo os homens de bem (v. 732-740).

No programa final de restabelecimento recorda-se o efeito político perverso do uso da metáfora amorosa pelos maus políticos, pois o povo deixa-se bajular por bem-falantes (v. 1340-1344), sem prejuízo de, nos v. 821-822, Demos reagir negativamente às declarações de amor do Paflagónio, considerando-as uma porcaria, tal como fizera, em geral, no v. 1163¹.

Cabe aqui analisar as ocorrências do adjetivo φίλος 'amigo' com que o Paflagónio também jura o seu amor a Demos no v. 861. Jamais esse adjetivo lhe é aplicado por outrem, contrariamente ao que se passa com o Salsicheiro, proclamado φιλτατος 'amicíssimo' de Demos (v. 1335), e salvador do Servidor A (v. 148), e esperança do Coro (v. 611). É também com esse superlativo que o Salsicheiro proclama captar Demos no v. 726.

Quanto à utilização de φίλος como substantivo, os v. 94 e 473 aludem ao *entourage* do Paflagónio, constituído por gente da sua laia, e o v. 466 recorda a sua actuação suspeita em relação aos Argivos, que propunha tornar amigos. No v. 349 o Paflagónio zomba do Salsicheiro ao sugerir que ele importuna os amigos, forma de dizer que os não tem.

O denegrimto da metáfora do amor como expressão da simpatia política poderá repousar em grande medida na conotação do termo ἔρασις, sobretudo na prosa, com a ideia de tirania. Esta sugestão é especialmente perceptível nos v. 1340-1344².

Por outro lado, a expressão do ódio 'μισεῖν', além de permitir ao Salsicheiro pretextar, sob juramento, o seu amor a Demos, serve para ilustrar, nos

¹ Assumo a hipótese de Neil (1966) ad loc., relacionando o verbo σκερβόλλειν com o termo σκῶρ.

² Vide Neil (1966) ad 1341-1342.

v. 400 e 510, a reacção provocada pelo Paflagónio, como governante, nos governados. Ora governar pelo temor e pelo ódio será outra expressão tradicional da tirania.

c) metáforas do desporto e do lazer

De modo assinalável, toda a estrutura da peça se baseia numa metáfora agónica. De facto, a retratar a luta entre os dois rivais, vemo-los enfrentarem-se num triplo combate (*agon*). Numa progressão crescente, essa luta inicia-se num ambiente doméstico (v. 303-460). Passa depois para a βουλή, um conselho constituído por representantes, sob a forma de um *agon* extracénico no decurso da parábase, que vem a ser relatado pelo Salsicheiro nos v. 624-682. Daqui deriva para a ἐκκλησία, a assembleia geral dos cidadãos (v. 756-941, mas com prolongamento em cenas agónicas posteriores ao próprio *agon*¹. Este crescendo é bem perceptível no facto de haver uma progressão geométrica no número dos assistentes à digladição.

No domínio do pormenor, assinalem-se os v.494-497, que descrevem as lutas entre políticos como combates de galos². A mesma metáfora traduz o grau de irritação que a Demos causam as juras amorosas do Paflagónio, autênticos dentes de alho, os quais só servem para acirrar o ânimo (verbo σχοροδύζειν no v. 946). Nos v. 387-390 é com metáfora atlética que o Coro incita o Salsicheiro a enfrentar o oponente, tal como fará no *antikatakeusmos* dos v. 841-842. A mesma metáfora descreve como o Paflagónio maltrata os cidadãos ricos

¹ Estou a referir-me, aqui, em sentido restrito, à estrutura formal tipificada nos *agones* intracénicos, os dos v. 303-460 e 756-941, considerando cenas agónicas as disputas entre os dois adversários fora dessa estrutura formal: vide Ussher (1979) 7-9. Tomando *agon* em sentido lato, M. Landfester (1967) 26 sq., pode falar em 5 *agones*.

² Ver comentário de van Leeuwen (1968) e de A. Sommerstein (1981) ad loc.

(cf. v. 262-263: verbos ἀγκυρίζειν e ἐγκοληβάζειν) ou o simples rival político (v. 481). No v. 855, através da referência a um jogo infantil que utilizava conchas (forma adverbial ὀστρακίνοδον), poderá estar a ser alvejada a tendência do Paflagónio para perseguir os inimigos com o ostracismo. No v. 781, num *hapax*, o Paflagónio é acusado de διαξυφίζεσθαι 'jogar à esgrima' com os Medos, o que suporá eventual acusação de traição. Ao ameaçar ἐπιστομίζειν 'pôr freio, silenciar' os inimigos, no v. 845, o Paflagónio serve-se de uma metáfora da equitação¹. Nas cenas agónicas finais, nos v.1159 sq., a compita desenvolve-se em paródia atlética.

d) metáfora culinária

A metáfora culinária sugere demagogia, prevalência dos interesses particulares e manipulação política, e é uma das mais importantes da peça².

Logo na parte expositória do prólogo, o uso 'político' da comida é atribuído, como arma sabiamente manejada, ao Paflagónio, o que é visível na gradação crescente do v. 51, onde convida Demos a atafulhar, engolir, devorar. No v. 258, o Paflagónio é acusado de devorar os bens públicos. Nos v. 353-355 ele próprio utiliza esta metáfora para se gloriar das suas qualidades políticas (cf. θύνην τε φερμὰ 'postas de atum cozinhadas'). Nos v. 824-827 o Salsicheiro acusa-o de sorver, com ambas as mãos, sofregamente (ver ocorrência do verbo μυσταλάσσειν 'partir a carne em bocados; usar côdea de pão como colher'), o erário público, como se fosse uma iguaria de luxo³.

¹ No v. 1109, aquando da transmissão de poderes, é utilizada a metáfora das rédeas do poder; cf. *Mulheres no Parlamento* 466.

² M. F. S. Silva (1986) 143 considera que a metáfora culinária assume "particular destaque". Sem o negar, a minha seriação dá primazia a outras.

³ Ver comentário de van Leeuwen (1968) e de A. Sommerstein (1981) ad loc. O significado utópico da comida está bem saliente nos v. 813-816, onde significa um governação capaz de trazer a felicidade geral. Quanto aos v. 824-827, Neil (1966) assinala a presença do neologismo ἐκκαυλίσειν 'cortar um ramo, colher' no v. 826.

Também Demos utiliza a arte culinária na avaliação dos méritos dos candidatos à chefia, pois gosta de engodá-los, engordá-los e, no final, regalar-se com o pitéu (cf. v. 1125-1130). A sua glotonaria é tal que traz gravada no sinete (v. 954) uma folha com gordura de boi¹.

Salienta-se, neste aspecto, a partir dos v. 1165 sq., e, sobretudo, nos v. 1190 sq., o longo e definitivo despique entre os rivais, onde a culinária se alia ao tema do rapinango e da violência. Neil ad 1166 observa que o serviço segue a ordem normal de uma refeição. De facto, começa por se pôr a mesa (v. 1165), apresentam-se petiscos e tapas como o *πυλαχούς* 'bolo de mel' (v. 1190) e a *λαγῶνα* 'lebre' (v. 1192) a acompanhar o vinho servido no v. 1187, chega-se à sobremesa, designada pelo termo técnico *παρραφέρειν* no v. 1215. O Paflagónio oferece comidas que sugerem guerra (cf. v. 1171-1172), mas o Salsicheiro acaba por alcançar a vitória graças a um guisado de lebre que roubara ao Paflagónio e servira a Demos, e é pela arte culinária que fará a transformação deste (v. 1321).

As artes culinárias são as artes dos políticos em outros passos: as do Salsicheiro, nos v. 343 (*hapax καρυχοποιεῖν* 'fazer um petisco'), 214-216 (*χορδέειν* 'transformar em salsicha') e 769-772; e as do Paflagónio, que fornece o pilão e a colher de pau, utensílios para bater os preparos e mexer as comidas (v. 984), e recebe como condenação final o ofício de mixordeiro (v. 1399)².

¹ O passo explora a sinonímia entre *Δῆμος* 'povo' e *δημός* 'gordura'.

² Não nego a veracidade da utilização da carne de cão e de burro na alimentação, que no passo são consideradas de qualidade inferior. De qualquer forma, como escreve K. J. Reckford (1987) 117, o Paflagónio interessa-se mais em comer do que em servir comida.

e) metáfora da apicultura

A opressão fiscal é vertida em metáfora da apicultura no v. 794, que descreve o modo como o Paflagónio espreme, como a um favo (βλῆττειν), o povo já em dificuldades, ou como, segundo os v. 402-404, poussa em tudo o que pode dar dinheiro (δωροδόχος), como abelha a recolher o pólen. E, no v. 755, Demos é comparado a quem amassa figos para dar a comer às abelhas.

f) metáforas da agricultura

Nos já citados v. 258-260, o Paflagónio aparece a colher os bens públicos como quem apalpa figos para ver se estão maduros (verbo ἀποσκάζειν), numa sugestiva e original metáfora da recolha dos frutos que se repete no v. 326.

Numa outra, da ceifa (v. 391-394), dedica-se a colher a seara alheia, aprontando-se a vendê-la.

Nos v. 824 sq. está a ideia de arrancar couves pela raiz (verbo ἐκκαυλίζειν), isto é, tirar todo o lucro possível da inspecção financeira.

A ideia de varejar os frutos dos estrangeiros, traduzindo a sua opressão e esbulho, poderá ser a metáfora presente no v. 326, se, em vez de ἀμέλγει, aceitarmos a leitura ἀμέργεις, proposta por Taillardat¹.

A metáfora da viticultura, expressa no v. 166 pelos verbos πατεῖν 'pisar uvas' e κλαστέζειν 'podar a vinha', assinala, na visão do Servidor, o irónico destino do sucessor do Paflagónio, o abuso do poder².

¹ Taillardat (1962) 420-421.

² Cf. H.-J. Newiger (1957) 19 e 25.

g) metáforas de ofícios artesanais

Nos v. 314 e 461-463 o Paflagónio invectiva o rival por meio de uma metáfora artesanal da preparação e corte do couro, acaso do ofício de sapateiro, a julgar pela utilização do verbo ὑποτέμνειν 'cortar' no v. 316, metáfora que julgo encontrar-se também nos v. 371 e 768; nos v. 479-480 acusa os inimigos de tramarem conspirações como quem fabrica queijo.

Por sua vez, o Salsicheiro agride com metáforas de carnicheiro nos v. 372 sq., e contra-ataca exactamente com a metáfora do sapateiro nos v. 868-870. Nos v. 464-471 recorre à metáfora da metalurgia, que também estará presente na utilização do verbo ἀφύπειν 'puxar o brilho a um metal, purificar por decocção' no v. 1321.

Demos censura o Paflagónio por este lhe impingir pães de baixa qualidade, a ser esse o significado do *hapax legomemon* ἐγκρυφιάζειν que ocorre no v. 822 e, de qualquer modo, significa 'ocultar, agir às escondidas', com a ideia de fraude, portanto¹.

A importância destas metáforas melhor se compreenderá se recordarmos que Platão opõe o sapateiro-remendão à figura do governante ideal².

h) metáfora da pesca

Nos v. 311-313 a imposição e percepção de taxas e obrigações fiscais (φόρος) é comparada à pesca do atum. A metáfora da pesca das enguias, presente nos v. 864-867, já foi tratada acima.

¹ Neil (1966) ad 822 inclina-se para a metáfora do comércio do pão.

² Platão, *República* 421a. Contrariamente a H.-J. Newiger (1957), não trato neste capítulo metáforas como a dos v. 342 sq., que considero culinária, ou a dos v. 919 sq., que incluo entre as metáforas do fogo.

Fig. 4:
Pintor de Ambrosios



j) metáforas meteorológicas e náuticas

A impetuosidade do Paflagónio parece descrita, no v. 511, pela comparação com um tufão (ἔριώλη). A torrente das suas ameaças, que prometem tudo engolir (v. 691 sq.), merecem, todavia, o desdém de ser qualificadas pelo rival com o sugestivo *hapax* ψολοκομπία 'trovoada vã' no v. 696¹.

Nos v. 436-441, a maledicência do Paflagónio é comparada a um vento de tempestade que sopra sobre um navio e ao acto de bater com os remos (v. 830) na intenção de levantar uma cortina de água que esconda os seus próprios crimes. Tais acções são significadas respectivamente pelos neologismos θαλαττοκοπεῖν e πλάτυγγειν.

¹ Tradução de A. Costa Ramalho (1952) 42 e 139. Recorde-se o célebre episódio do comício no Terreiro do Paço perturbado com disparos, durante o período revolucionário, que Pinheiro de Azevedo desdramatizou dizendo: "É só fumaça! O povo é sereno!".

L. Edmunds, ao assumir para τεράττειν o significado de "stirring up of bodies of water", caminha no sentido de que esta acepção metafórica invoca a imagem da nau-do-Estado, particularmente nos v. 430 sq.

k) **metáfora teatral**

As invectivas políticas são ironicamente tratadas, nos v. 902-903, como farsas e tiradas de βωμολόχος 'bufão', com o qual se identifica a figura do Salsicheiro (cf. v. 1194), e de ἀλαζών 'fanfarrão', termo reservado para o Paflagónio (cf. v. 269)¹.

O próprio Demos fora caracterizado pelo recurso a um outro tipo da comédia pré-literária, Maco, nos v. 62 e 396. A própria insistência na metáfora culinária não deixa de evocar, embora remotamente, os heróis da glotonaria da farsa popular.

l) **metáfora do fogo**

Nos v. 919-922, brincando com a aproximação etimológica do nome do Paflagónio com παφλάζειν 'ferver', o Salsicheiro vê nas suas ameaças tições que ironicamente se apresta a resfriar. A ideia de violência destruidora do fogo qualifica as invectivas dos políticos, segundo as palavras do Coro nos v. 383-385:

ΧΟ. Ἦν ἄρα πῦρ ὅσον ἕτερα θερμότερα καὶ λόγων
 ἐν πόλει τῶν ἀναίδων ἀναιδέστεροι:
*Há coisas na cidade mais quentes do que o fogo, e discursos
 mais impudentes do que os dos impudentes.*

¹ Cf. McLeish (1979) esp. p. 53-56 para a classificação das personagens. Nos v. 1209-1210 o próprio Demos, por quebra de ilusão dramática, remete para a linha de pura ficção teatral da peça.

O fogo é, de facto, na sua valência de símbolo destruidor, uma expressão metafórica comum na invectiva política, quer se reporte ao domínio da destruição objectiva provocada pela acção do governante, quer exprima o resultado de uma acção guiada por uma constituição psicológica passional e mórbida, típica da figura do tirano. É sintomático que esta metáfora tão sugestiva apareça em ligação com o termo ἀναίδεα, que designa a 'impudência' característica do demagogo e do tirano¹.

m) metáfora militar

No v. 290-291 ambos os antagonistas utilizam metáfora da cavalaria para descreverem a sua luta. O Salsicheiro assim explica a sua resistência aos ataques do rival nos v. 271-272 (verbos ὑπεκκλίειν 'esquivar-se' e ῥαήσσειν 'atacar'). O próprio Coro vê a luta política em termos militares nos v. 761 sq. (verbo προσκεῖσθαι 'perseguir', provavelmente do domínio naval), o que, no v. 767, encontra eco imediato na boca do Paflagónio, que jura μάχεσθαι 'combater' o inimigo.

n) metáfora da maternidade

Nos v. 1056-1057, que retomam o oráculo dos v. 1036-1040, com a metáfora da maternidade e procriação, mais uma vez o Salsicheiro desdenha da vitória do Paflagónio em Pilos, ao sugerir que, se é verdade ser a mãe (o Paflagónio) a transportar o filho no ventre (a vitória em Pilos), também é certo que ele lá foi posto por outrem.

¹ Cf. Neil (1966) ad 322-325 para o termo ἀναίδεα e sua relação com ὄβρις .

A.5. - Expressão animal e paradigmática

O mau político é algumas vezes descrito como um monstro, um ser não-humano, animal ou fera, e comparado a tipos mitológicos ou **exempla** históricos. Sinto que se trata de um contraponto à tendência grega para a concessão de honras divinas ao bom governante¹.

Esta questão surge logo nos v. 74-79, onde o Paflagónio aparece dotado de uma onnipresença descomunal e inumana, que se revela obsessiva, coerciva e tirânica². A comparação a um animal é ainda notória nos v. 375-381 (animal de abate) e 1111-1150 (vítima ritual).

Em contrapartida, nos v. 273, o Paflagónio descreve o *entourage* do Salsicheiro, isto é, o Coro, como constituído por $\theta\eta\rho\acute{\alpha}$ 'feras'.

A aproximação do político ao reino animal assume especial significado nesta peça, em particular nas paródias oraculares que utilizam o valor simbólico e emblemático do animal.

Dada a frequente ambiguidade e plurissignificação dos símbolos, não admira que qualquer ataque feito com sua utilização facilmente sofra apropriação por parte do campo oposto e seja facilmente devolvido.

Assim, parodicamente, quando se proclama preparado para a política (v. 411-414), o Salsicheiro equipara-se ao cão-de-guarda que recolhe as migalhas da mesa, o que, de resto, já se adivinhava na utilização do verbo $\alpha\upsilon\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\upsilon$ no v. 211, que significa 'fazer festas a um cão, lisonjear'.

¹ Sobre o conceito de $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ $\acute{\alpha}\nu\eta\rho$, vide L. Bieler (1976). **ΘΕΙΟΣ ANHP. Das Bild des "Goettlichen Menschen" in Spaetantike und Fruehchristentum**, Darmstadt. K. Scott dedicou vários artigos às diversas formas de *adulatio* dos governantes.

² Sommerstein (1981) ad loc., vê aqui a imagem do deus-sol e remete para *Odisseia* 11.109. Pela minha parte, sugiro confronto com *Vespas* 1029-1036, que é em grande medida literalmente reproduzido em *Paz* 751-760.

É também com o cão que ladra em defesa de Demos que o Paflagónio se identifica nos v. 860-863 e 1017-1024, através da metáfora do cão-de-guarda¹. O Salsicheiro logo afirma que o que ele faz é abocanhar às escondidas, e, nos v. 1030 sq., reinterpreta o oráculo dizendo que este o descreve como cão Cérbero que lambe, pela calada da noite, as iguarias e as ilhas aliadas. Convida, pois, Demos a guardar-se dele. Por sua vez, o desprezo do Salsicheiro pelo Paflagónio é expresso, no v. 289, através do sugestivo composto e *hapax* κυνοκοιτῶν 'bater como a um cão'². Este, em sinal de bajulice, costuma apresentar-se a Demos como um cão, o que é sugerido, nos v. 47-48, por ὑποπίπτειν 'deitar-se aos pés do dono' e ἀβάλλειν, termo que partilha com o rival, chegando a estender o focinho para Demos limpar os dedos depois de se assoar (v. 908-910).

É o mesmo Paflagónio quem se vê como κυνοκέφαλος 'chimpanzé', por jogo etimológico com κύων 'cão', no v. 416³. Considera-se ainda leão e guardião de Demos, apesar de este ver nele o Anti-leão (v. 1035 sq.). É acusado de ὄμοσος 'grosseria porcina' no v. 985 (*hapax*). A sua voracidade e verborreia grangeiam-lhe a alcunha de gralha palradora, o símbolo que utiliza no seu sinete (v. 956). É tido ainda por gavião, nos v. 1051 sq., e como cão-raposa (κυνάλωπηξ) nos v. 1067 sq.⁴.

¹ Tanto no v. 219 como aqui estamos perante a metáfora do cão do povo: cf. C. Mainoldi (1984). *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne*, Paris, 156-160.

² Para a identificação de Cléon com um cão, ler *Vespas* 894 sq. Para a tradução do composto, cf. van Leeuwen (1968) ad loc.

³ A reivindicação pode ser paródica, a considerarmos que o chimpanzé, como o macaco (cf. Platão, *Laques* 196e), era tido como animal covarde, de acordo com T. Irwin (1977). *Plato's Moral Theory. The Early and Middle Dialogues*, Oxford, 61.

⁴ Sobre a utilização emblemática dos animais em Aristófanes, ver M.I.D.S. R. Gonçalves. (1983). *Imagens e símbolos animais na poesia greco-latina*, Lisboa, I, 111 sq. O debate televisivo da pré-campanha para as eleições presidenciais em Portugal, realizado no programa 1ª página de 06 de Dezembro de 1990, iniciou-se com a referência a uma *boutade* de Mário Soares contra políticos que se comportavam como macacos num armário de vidro e que o Presidente interpretou como metáfora. O candidato Basílio Horta reagiu negativamente, apesar de se ter exaltado a falar de bananas, e devolveu com a metáfora do elefante num pântano.

Por sua vez, o Salsicheiro é apresentado com um macaco cheio de habilidades (v. 887), uma gralha (v. 1051) e, segundo o v. 206 sq., uma serpente. Como já foi dito, ele próprio se identificara com um cão no v. 289.

Demos é tratado como águia que reinará sobre ar e terra (v. 1087), num contexto suspeito de ironia, tal como o Paflagónio fora qualificado de águia-de-couro de curvas garras sempre prontas a bifar, segundo os v. 202-205, que interpretam o oráculo dos v. 197-201, identificação que não rejeita, por sugestão deixada no v. 1051 sq.

Também os heliastas merecem ser desdenhosamente tratados pelo Paflagónio como animais, no v. 256, onde se explora o sentido negativo do verbo βόσκειν 'criar', que se aplica a animais em sentido próprio¹.

Interpretei esta temática preferentemente como paródia oracular. Não desprezo, todavia, a sua qualificação simultânea como paródia de invectiva política, especialmente na parte final da peça².

No domínio mitológico, é possível descortinar também alguns elementos de análise. Assim, nos v. 839 sq., ao Salsicheiro é prometido um poder igual ao de Poseídon, deus que abala a terra, pai de gigantes e monstros. Por sua vez, no v. 511, o Paflagónio é identificado com Tífon. Tanto se pode evocar aqui o carácter monstruoso e violento da divindade, como valorizar o facto de Tífon também valer como monstro gerador de turbilhões e ventos de tempestade, o que justifica a imediata acumulação semântica com ciclone ou furacão (ἐπιώλη)³. Nos v. 1080-1083 é relacionado com Cilene (Κυλλήνη), a montanha onde nascera

¹ Ver Taillardat (1962) 80 sq. A palavra teria passado a significar 'ganhar o pão' na linguagem vulgar (cf. v. 1258).

² Para não alongar, recorde-se como Aquiles insulta Agamémnon com os epítetos cara de cão (v.159), olhar de cão e coração de veado (v. 225), na célebre disputa do início da *Ilíada*.

³ A referência a ἐπιώλη reaparece em *Vespas* 1148, onde poderá designar a maneira como Cléon consumia fortunas. A analogia com Tífon estará em *Vespas* 1033.

Hermes, também orago de comerciantes e ladrões¹. No v. 248 é comparado com Caríbdis, monstro aquático conhecido pela voracidade fatal, razão pela qual vem em acumulação semântica com φέρραγξ 'sorvedouro'. Finalmente, como foi apontado acima, no v. 1030 é aparentado a Cérbero, o terrível cão do inferno². De acordo com o v.137, o Paflagónio tem a voz do impetuoso Ciclóboro, rio da Ática³.

Como se observa, todas as descrições emblemáticas remetem para aspectos bem negativos da caracterização do Paflagónio: o rapinança, a voracidade, a estupidez e a violência brutal. Com a caracterização do mau político como intemperante e violento, mais uma vez se inscreve à sua conta a tendência tirânica. Este aspecto é especialmente marcado pelo título de Anti-Leão que lhe é consignado no v. 1043 sq., o qual pertencera a Cípselo de Cálcis, consagrado exemplo de tirania⁴. A própria identificação com a águia, que partilha com Demos, é, como observa Neil ad 1086, um símbolo de soberania mais típico do mundo persa, evocando, por isso, uma realza bárbara.

Para além do domínio mitológico, a caracterização do mau político recorre a lugares-comuns e **exempla**: nos v. 1004 e 1097 o Salsicheiro é identificado com Glânis, paradigma da feitiçaria, e Demos desempenha o papel do Maco da comédia popular pré-literária, o tipo do velho estúpido e glutão (v. 62 e 396).

Sou tentado a incluir entre os **exempla**, tomando-os como **exempla** contemporâneos, as personagens que em Aristófanes alimentam uma série de

¹ M.F. S. Silva (1985) n.253 prefere interpretar o passo na linha de Sommerstein (1981) ad loc., na base da paronomásia entre Κυλλήνη, porto da Élide menos conhecido que a montanha, e o adjectivo κυλλός, que no v. 1083 qualifica a mão no gesto de se fechar como para roubar. Neil (1966) ad loc., não vê razão para escolher entre qualquer das interpretações, e opina que o texto supõe presumíveis alusões a desconhecidas influências de Cléon na Arcádia (cf. v. 798).

² Cléon é comparado a Cérbero em *Paz* 313-315, onde a ocorrência do participio παφλάζων estabelecerá a identidade com o Paflagónio da nossa peça. Sobre Cérbero e Caríbdis, vide Taillardat (1963) 405 e 423.

³ Vide *Acarñenses* 381, onde o neologismo κυκλοβορεῖν lhe é reservado.

⁴ Cf. Sommerstein (1981) e Neil (1966) ad loc.; L. Edmunds (1987) 247 n. 46.

lugares-comuns do ὄνομαστὸν κωμωδεῖν, por vezes com um referente real de mínima relevância, mas que se transformaram em arquétipos de determinados vícios e características, pau-para-toda-a-colher da invectiva local: no v. 765, em belo efeito de *para prosdokian*, as cortesãs Salabaco e Cina, a primeira comparada a Cleofonte em *Tesmofórias* 805, a segunda aparentada a Cléon em *Vespas* 1032 e *Paz* 775; Cleónimo, parasita, covarde e mentiroso (v. 958 e 1372); Clístenes, no v. 1374; Hipérbolo, nos v. 739, 1304, 1315 (cf. *Acarnenses* 846-847; *Paz* 679-692; *Nuvens* 551-558); Péricles, no v. 283; Aristides e Milcíades, no v. 1325.

A.6. - Corrupção

a) Corrupção activa

Logo no ambiente doméstico descrito na parte expositória do prólogo a prepotência do Paflagónio se baseia num conjunto de malas-artes: pedidos, insistências, intimidação, chantagem, lisonja e corrupção activa (v.66). Era essa a técnica que utilizava com Demos, ao distribuir o soldo militar a cidadãos alistados (v. 807), medida introduzida por Péricles, e favorecer o trióbolo como pagamento dos dicastas ou jurados (v. 51, 255, 800). Com este μισθὸς δικαστικός esperava conquistar claros apoios políticos, como se depreende dos v. 255-257¹:

ΠΑ ἾΩ γέροντες ἠλιασταί, φράτερες τρωβόλου,
οὔς ἐγὼ βόσκω κεκραγῶς καὶ δύαια κᾶδαια,
παραβοηθεῖν', ὡς ὑπ' ἀνδρῶν τύπτομαι ξυνωμοτῶν.

¹ O pagamento dos 3 óbolos é referido em *Vespas* 88, 690, 684 (cf. 607, 795, 1118) e *Aves* 1541: cf. A. Boeckh (1976) 234. Segundo Neil (1966) ad loc., o v. 51 constitui a mais antiga referência ao trióbolo.

*Ó velhos heliastas, compinchas do trióbolo
que eu alimento vociferando pela justiça e pela injustiça,
socorrei-me! Estou a ser agredido por conjurados!*

A triobolia era uma medida caríssima ao Paflagónio, que dela se orgulhava, esperando mesmo, graças a uma política expansionista, aumentar o bónus para cinco óbolos (v. 797-800) e levar os juízes a receberem o montante do $\mu\iota\sigma\theta\delta\varsigma$ βουλευτικῶς atribuído aos membros da βουλή¹

De resto, quando se sente pressionado, logo tenta inverter a situação com promessas de favores. É o que faz ao ser acossado pelos Cavaleiros (v. 266-268): estão a praticar uma injustiça contra quem se aprestava a propor que fosse erigida uma estátua em honra da valentia deles! Chega mesmo, no v. 439, a tentar comprar o próprio rival.

Mas, nos v. 472-474, o Salsicheiro proclama não se deixar corromper pelo Paflagónio, que recorria ao ouro e à prata, acaso por intermédio de amigos.

b) Corrupção passiva

A corrupção passiva é assinalada pela ocorrência do termo $\mu\iota\sigma\theta\delta\varsigma$, que designaria a remuneração pelo exercício de cargos públicos, o salário militar (v. 804), e em especial o pagamento dos dicastas ou juízes: cf. v. 807, 905, 1019, 1352². Esta referência permite equacionar a justeza a mistoforia, isto é, de os cidadãos serem compensados com remunerações pelo exercício de funções públicas

¹ Informação de Aristóteles, *Constituição dos Atenienses* 62, apud Neil (1966) ad 797-798.

² Em *Aves* 682-685, Bdelicléon acusa os partidários de Cléon, na pessoa de Filocléon, de ganharem os 3 óbolos sem nada fazerem, enquanto na marinha e no exército os mesmos 3 óbolos custavam muito suor; a acusação é repetida pelo Coro em 1117-1119.

que deviam antes ser sentidas como honra e privilégio. Aristófanes, pela boca de Demos, parece desdenhar, no v. 945, dos democratas... do óbolo. Mas a verdade é que o mesmo Demos proclama, nos v. 1125-1126, o seu amor ao trióbolo diário, que parece receber em troca de nenhum trabalho, conforme promessa do Paflagónio nos v. 904-905. O sentido do qualificativo *κυματωρῶς*, no v. 41, parece configurar a ideia de que vivia à custa de cargos públicos¹.

Perante tal situação, não admira vermos censurado pelo Salsicheiro, nos v. 1350-1353, o facto de certos demagogos ou oradores forçarem os favores do povo através de práticas de distribuição de dinheiros públicos, cuja percepção condicionavam à garantia de julgamentos parciais favoráveis aos seus interesses (v. 1358-1360).

Em congruência, na parte final da peça, isto é, após a regeneração de Demos e a conseqüente reformulação de valores e conceitos, o termo *μισθός* passa a designar, nos v. 1066, 1078 e 1367, o justo salário devido aos remadores².

A dupla face da corrupção, pois não há, efectivamente, corrupção activa sem corrupção passiva, aparece num curto diálogo nos v. 435-441, onde claramente se mostra com que desfaçatez o Paflagónio costuma ser corrompido e corromper:

ΠΑ. Οὔτοι μὰ τὴν Δῆμητρα καταπροῖξει τάλαντα πολλὰ
κλέψας Ἀθηναίων.

ΟΙ. Α' Ἄρσει καὶ τοῦ ποδὸς παρίει·
ὥς οὗτος ἤδη κακίας ἢ συκοφαντίας πνεῖ.

¹ Interpretação proposta por Taillardat (1962) 395-396. Sobre a questão em geral, vide A. Boeckh (1976) 226 sq.; J. R. Ferreira (1990). *A democracia na Grécia antiga*, Coimbra, 83-87; sobre o *μισθός ἐκκλησιαστικός* ou pagamento da presença na *ἐκκλησία*, consulte-se M. F. S. Silva (1977-1978).

² O pagamento aos remadores e marinheiros em geral, de que trata A. Boeckh (1976) 272-288, implicava somas altíssimas, como facilmente imagina quem calcular o montante para os 60.000 participantes na expedição à Sicília. O incremento da triobolia pode ter dificultado os graves problemas financeiros decorrentes da Guerra do Peloponeso.

ΑΛ. Σὲ δ' ἐκ Ποτειδαίας ἔχοντ' εἶ οἷα δέκα τάλαντα.

ΠΑ. Τί δῆτα; βούλει τῶν ταλάντων ἐν λαβῶν σιωπᾶν;

ΟΙ.Α' Ἄνηρ ἐν ἠδέως λάβοι. Τοὺς τεφύριους παρίει·

τὸ πνεῦμ' ἔλαττον γίγνεται.

ΠΑFLAGÓNIO

*Por Deméter, não ficará impune teres roubado
tantos talentos aos Atenienses!*

SERVIDOR A

Atenção. Solta a escota!

Está a soprar um vento soão ... e de delação!

SALSICHEIRO

Sei muito bem que enfiaste no bolso 10 talentos de Potideia!

ΠΑFLAGÓNIO

E depois? Queres um talento para ficares calado?

SERVIDOR A

Bem capaz de aceitar era o gajo! Solta as cordas!

O vento amaina!

O próprio Paflagónio é também acusado de corrupto nos v. 393-394, 402-403, 1225 e 465-467, onde fica a sugestão de que se preparava para extorquir dinheiro aos Lacedemónios em troca da libertação dos que aprisionara em Pilos, e nos v. 930-933, que lançam a suspeita de se deixar subornar por Mileto.

Como se verifica, ao Paflagónio é preferencialmente reservada a crítica tanto de corrupção passiva como de corrupção activa. Ao acentuar-se que a sua acção tem em vista o interesse particular (v. 467: ἰδίᾳ), fica-nos dele a imagem do mau governante.

A.7 - Arbitrariedade fiscal e prepotência administrativa

Do programa de rejuvenescimento de Demos faz parte o rigor na administração financeira, donde resultará crescimento do erário público e justiça.

Ora a actuação do Paflagónio é em tudo contrária a tais ideias. De facto, ele promete a coacção fiscal quando ameaça o Salsicheiro com uma liturgia própria de pessoa de altos rendimentos, uma trierarquia agravada com ser velha a trirreme que lhe competiria armar (v. 912-918). Promete-lhe ainda uma subida de escalão de tributação suplementarmente penalizada com o carácter progressivo do imposto (εἰσφορά), para o que utilizará a sua capacidade de manipular os registos censitários (v. 923-926):

ΠΑ. Δώσεις ἔμοι' καλὴν δόξην
 ἱπούμενος ταῖς εἰσφοραῖς.
 Ἐγὼ γὰρ εἰς τοὺς πλουσίους
 σπεύσω σ' ὅπως ἂν ἐγγραφῆς.

PAFLAGÓNIO

*Permitir-me-ás uma justiça e picos
 seres esmagado com impostos!
 Eu me encarregarei de te despachar
 para a lista dos ricos!*

Estas referências retratam provavelmente uma política de rigor fiscal de Cléon, naturalmente impopular para os mais ricos.

Que a política fiscal do Paflagónio era opressiva e audaciosa, di-lo o Coro nos v. 304-313, onde o domínio fiscal é claramente denunciado pelas ocorrências de τέλος 'taxa, obrigação' no v. 306, e de φόρος 'tributo, imposto' no v. 313, os quais são completados com γραφή 'processo' e δικαστήριον 'tribunal' (v. 307-

-308 e 442), que o Salsicheiro se propõe fechar mal assume a liderança (v. 1317). Não admira, pois, que o Coro o qualifique de *τελώτης* 'cobrador de impostos' (v. 248) ¹. De resto, a opressão fiscal e o desrespeito pelos interesses dos cidadãos são assumidos explicitamente pelo Paflagónio nos v. 774 sq., onde se lhe atribui o objectivo não tanto de encher os cofres públicos (v. 775), como de se locupletar e aquecer em brasas alheias (v. 780). Embora oprima o povo, os ricos também o temem (v. 222-224).

Mas o próprio Demos é censurado por, ao tempo da intendência do Paflagónio, permitir uma política económica que, em prejuízo do investimento, preferia a malversação e a dilapidação do erário em salários e prestações sociais (v. 1350-1354), coisa que agora reconhece um erro (v. 1355).

A arbitrariedade e a injustiça do Paflagónio, que, como se vê, é, dos dois rivais, o único alvo destes ataques, são pormenorizadas nos v. 258 sq., mas já se encontram apresentadas no prólogo, onde, nos v. 63-70, se retrata a sua capacidade de intimidação, chantagem e esbulho (*δωροδοχεῖν*), malas-artes com que consegue fazer condenar os oponentes. Este aspecto, que configura uma governação pelo terror, característica típica da tirania, encontra-se admiravelmente retratado nos v. 222-224, 230-233 e 1028-1029, onde queda a sugestão de que um exercício de poder como esse não deixará de provocar a reacção dos súbditos.

A prática da injustiça e a desumanidade encontram-se também no v. 1030, onde o Paflagónio é identificado com Cérbero. Aí, a ocorrência do composto *ἀνδραποδιστής* poderá evocar a política de Cléon no esmagamento da revolta de Mitilene: morte dos varões adultos, escravização de mulheres e crianças².

Estas tendências para o abuso do poder são claramente de feição tirânica.

¹ Segundo Sommerstein (1981) ad loc., parece ser esta a primeira vez que o termo *τελώτης* significa ladrão.

² Segundo Sommerstein (1981) ad loc., hipótese alternativa para interpretar *ἀνδραποδιστής* será torná-lo equivalente de arrombador. Neil (1966) ad 1030-1032 admite ainda a acepção de ladrão de escravos.

A.8. - Simonia e malversação

a) Simonia

A acusação de simonia somente ocorre uma vez, quando é utilizada pelo Paflagónio para atacar o Salsicheiro nos v.300-302:

ΠΑ Καὶ φανῶ σε τοῖς πρυτάνεσιν
ἀδεκατεύτους τῶν θεῶν ἱε-
ρὰς ἔχοντα κοιλίας.
Vou denunciar-te aos prítanes!
Sem pagar a dízima, retiveste
*as vítimas consagradas aos deuses*¹

b) Malversação e peculato

A malversação é aqui tomada como o desvio de bens públicos para proveito próprio, tal como é atribuída ao Paflagónio nos v. 258-260, os quais, embora reproduzam uma acusação habitual na comédia antiga, mostram como a sua avidez não aguardava pelo exercício de nenhuma magistratura para sorver os bens da comunidade². São palavras do Coro:

ΧΟ. Ἐν δόξη γ', ἐπεὶ τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν κατεσθίεις,
κάποσुकάξεις πιάζων τοὺς ὑπευθύνους σκοπιῶν,
ὅστις αὐτῶν ὠμός ἐστιν ἢ πέπων ἢ μὴ πέπων.

¹ Sommerstein (1981) ad loc., julga tratar-se de referência a botim de guerra.

² Sommerstein (1981) ad loc., remete para *Vespas* 554 e 894 sq.; cf. *Tesmofórias* 811-812.

*Com razão, já que devoras o erário que te não pertence,
e, como figos, espremes os responsáveis, a ver
qual deles está ou não está a cair de maduro.*

Idêntica acusação transcorre nos v. 824-827, onde o Salsicheiro censura a apatia de Demos perante a actuação do Paflagónio, o qual utiliza as auditorias e prestações de contas dos magistrados em fim de exercício para se mancomunar:

ΑΛ. Ὅπόταν χασμᾶ, καὶ τοὺς καυλοὺς
τῶν εὐθυνῶν ἐκκαυλίζων
καταβροχθίζει, κάμφοῦν χειροῦν
μυστιλάται τῶν δημοσίων.
*Enquanto estás para aí embasbacado, aos caules
mais tenros dos que prestam contas, ele arranca-os
e papa-os, e com ambas as mãos,
devora os bens públicos.*

A malversação é ilustrada na cena dos v. 1211-1224, quando se verifica que o Paflagónio entrega a Demos uma pequena parte e guarda para si o melhor quinhão, remoque provavelmente já presente no v. 49 e repetido na comparação dos v. 716-718¹. Todavia, nos v. 1225-1230, Demos afirma castigar, no momento oportuno, os líderes que cometem peculato.

Já nos v. 465-467 a acusação, indo no mesmo sentido, equaciona a oposição entre o interesse público e o interesse particular (τὰ ἴδια), o único que o Paflagónio prosseguia, sob a capa da defesa do bem comum (cf. v. 435-436)².

¹ Quanto aos v. 48-49, admito estar-se também perante equívoco sexual.

² No geral a oposição é entre τὸ κοινόν e ἴδιος ou ἰδιώτης, tal como é explicitada nos v. 775-777.

Esta acusação é já claramente visível no prólogo, v. 103, quando o Servidor B, ao descer à adega, o encontra a deliciar-se com biscoitos confiscados (Ἐπίπρωστα λεῖψας δημιώτραν').

Ironicamente, para convencer o Salsicheiro a entrar na política, o Servidor A acena-lhe com benesses decorrentes do comércio ultramarino (v. 176: verbo περνάναι 'exportar').

A.9 - Espoliação dos aliados

No v. 802, o Paflagónio é censurado por espoliar as cidades aliadas, acusação também subjacente nos v. 832-835, onde é suspeito de se ter vendido a Mitilene, e provavelmente também presente nos v. 774-776.

Os v. 1070-1073 recordam a sua insistente proposta do levantamento, junto dos aliados, de tributos acaso destinados a suportar os custos das campanhas militares, para cuja percepção defende o envio de navios colectores (νῆες ἀργυρολόγοι).

No v. 438 é acusado de ter espoliado cinco talentos a Potideia.

O Paflagónio é ainda identificado com o cão que furtivamente devora as iguarias e as ilhas (v. 1033-1034: verbo raro διαλείχειν 'limpar, lambar').

Nos v. 837-840, o Coro parece entender que explorar os aliados (σύμμαχοι) era prática comum dos líderes atenienses, pois promete ao Salsicheiro essa capacidade quando ele chegar ao poder¹.

¹ O termo σύμμαχος 'aliado militar' refere-se com frequência na comédia aristofânica ao coro: cf. v. 222 e 689. O facto tem a ver com o seu papel interveniente na acção.

A.10 - Opressão dos estrangeiros e metecos

No final da peça, nos v. 1407-1408, o Paflagónio é sentenciado a regressar ao seu ofício e a ser mirado pelos estrangeiros (ξένοι) que maltratara, acusação que retoma a do v. 326. Do mesmo modo se havia dito, nos v. 794-796, que expulsara violentamente as embaixadas (πρεσβεῖαι) que vinham negociar a paz. A sua ânsia de rapinar os estrangeiros é a causa última da sua desgraça. De facto, mal ouviu falar em embaixadores, logo, atraído pelo ouro (v. 1195-1198), abandona o guisado de lebre que o Salsicheiro prontamente lhe rouba para servir a Demos.

Aliás, o nosso Paflagónio desdenha do Salsicheiro por nele ver o orador vulgar que, contra metecos, só consegue vencer causas de meia-tigela (v. 347). É que o Paflagónio, como refere o Coro, só se interessa por estrangeiros ricos (v. 326). O seu derrube será, para os visitantes, uma boa nova (v. 973-976).

A.11. - Entourage

Nas metáforas amorosa e da delinquência presentes nos v. 726 sq., o Paflagónio acusa o Salsicheiro e os seus νεανίσκοι 'jovenzinhos', termo a que dá um valor pejorativo claro (cf. v. 731). Em contrapartida, quando pretende mostrar um supremo desdém pelas suas capacidades oratória e política, acusa o adversário de deambular de noite, sozinho, a importunar os amigos, isto é, que não tem apoios políticos (v. 348).

Em resposta, o Salsicheiro corrige esse sentido pejorativo afirmando que se trata de καλοὶ τε κἀγαθοὶ 'aristocratas' (v. 735). E contra-ataca de imediato, ao

incluir o Paflagónio, como βυρσοπώλης 'mercador de couros', entre os comerciantes que formam o *entourage* do volúvel Demos (v. 738-740)¹.

É também o Salsicheiro quem acusa o Paflagónio de se cercar de jovens mercadores de couro (ver recorrência da expressão νεανίας no v. 853) habituados, com outros comerciantes da ralé, a conspirar e a utilizar a violência, pela calada da noite (v. 852-857).

Em consequência, o Paflagónio é condenado a deixar a política e a misturar-se com prostitutas e banheiros (v. 1400-1401 e 1403), acusação que poderá reflectir o comportamento de um tirano, sempre cercado pelos guardas de corpo.

Independentemente desta última sugestão, certo é que, tirano ou não, o político não actua sozinho. Só que o mau político é coadjuvado por camarilhas desonestas, nas quais se podem incluir os familiares, conforme se entrevê na referência à parceria de pesca do Paflagónio descrita na metáfora dos v. 310-311, aos seus amigos, nos v. 94 e 473, e aos do Salsicheiro, no v. 349.

Investivar essa camarilha é naturalmente uma forma de atacar o político odiado. É o que se passa nos v. 573-574, onde é alvejado o pai do Paflagónio, Cleeneto, intermediário na obtenção de favores ilegítimos. Também o seu sequaz Teoro é atacado nos v. 608-610, tal como o seu parasita e secretário Túfanos (v. 1102-1103), e o seu esbirro Fanos, na referência irónica do v. 1256². No v. 958 sugere-se uma relação estreita com o político Cleónimo, cuja voracidade, aí entrevista, é depois confirmada nos v. 1290-1299³.

¹ Na opinião de Sommerstein (1981) ad loc., que não perfilho, a acumulação poderá ser uma forma de se referir à personagem única do Paflagónio.

² Ver menção de Teoro em *Acarnenses* 134 sq.; *Nuvens* 400; *Vespas* 42-51, 418-419, 599-600, 1220, que também se referem a Fanos, e 1236.

³ A figura de Cleónimo é das que têm maior representação: *Acarnenses* 88, 844; *Cavaleiros* 958, 1293, 1372; *Nuvens* 353, 400, 673, 674, 675; *Vespas* 19, 20, 822; *Paz* 446, 673, 675, 1295; *Aves* 289, 290, 1475; *Tesmofórias* 605.

A.12 - Abuso de oráculos, magia e quiromancia

O tema dos oráculos é, na peça, logo desde o prólogo (v. 109-145), a mola de toda a acção. É ele que, permitindo encontrar a σωτηρία 'salvação' procurada desde o v. 12, vem a desenvolver-se longamente em paródia oracular tanto no prólogo como no epílogo. O tema, que se prestava a cómica digladição baseada na dissensão quanto ao sentido verdadeiro das alusões e enigmas propostos pela linguagem oracular (cf. v. 195), é particularmente expresso pelos termos λόγια e χρησμοί, de que registei, respectivamente, 10 e 20 ocorrências¹.

O Salsicheiro acabará por se revelar melhor intérprete dos oráculos (v. 997-1099), estando por isso destinado a cumprir o prometido no oráculo roubado, o qual continha a profecia do derrube do Paflagónio (v. 177, 197 sq., 211). Essa profecia haveria de realizar-se, como que a assinalar a supremacia dos oráculos píticos sobre os restantes (v. 220 e 1229).

A importância dos oráculos, tema de invectiva lançado contra o Paflagónio logo no v. 61, justifica que este os use no momento oportuno (cf. v. 797 sq.), guarde ciosamente os seus (v. 115-117), pois gosta de os utilizar com frequência, a ponto de merecer ser desdenhado como Bácsis (v. 124 e 1003), adivinho muito em voga durante a Guerra do Peloponeso, e de ser acusado pelo Salsicheiro de ludibriar os Atenienses com os seus oráculos (v. 818) e com os seus sonhos (v. 809; cf. 1090-1091). O Paflagónio julgava que os seus dotes de intérprete poderiam inverter as situações que lhe eram desfavoráveis (v. 960-961), pois fiava-se nas capacidades de manipulação que o levavam a suprimir as partes que lhe não eram favoráveis (v. 1025-1026).

¹ Para a distinção entre estes dois termos, se é que existe, vide Neil (1966) ad 120: λόγια será a palavra dos deuses e adivinhos preservada e transmitida oralmente; χρησμοί o termo genérico.

No final da peça, para reivindicar ascendente sobre o rival, também o Salsicheiro se proclama o adivinho Glânis, irmão mais velho de Bácsis (v. 1004 e 1097).

O próprio Demos é desdenhado pela sua reação aos oráculos, que, segundo o v. 61, o fazem entrar em êxtase. Esta ideia é expressa pela ocorrência de σφυλλίζω, verbo que assume clara conotação negativa ¹.

¹ A conotação negativa ligada à figura feminina da Sibila virá, segundo Neil (1966) ad loc., da tradicional misoginia ateniense.

B - CRÍTICA À VIDA PRIVADA DO POLÍTICO

B.1 - Nascimento e origem social e étnica

No v. 218, o Servidor A, para convencer o Salsicheiro a entrar na política, ironicamente elogia, entre os seus méritos, o nascimento vil, e, na sequência de uma longa apresentação, este não arrenega a sua baixa condição, marcando que ser ἐκ πονερῶν 'da pior espécie' (cf. v. 336-337) é, de acordo com o v. 1274, o antónimo de χρηστός 'honesto', e, segundo os v. 182-187, o contrário de ser ἐκ καλῶν καὶ γαυρῶν, isto é, dos 'homens perfeitos, aristocratas':

ΑΛ. Οὐκ ἄξιὼν γὰρ ἑμαυτὸν ἰσχύειν μέγα.

ΟΙ.Α΄ Οἴμοι, τί ποτ' ἔσθ' ὅτι σαυτὸν οὐ φῆς ἄξιον;

Ξυνειδέναι τί μοι δοκεῖς σαυτῷ καλόν.

Μῶν ἐκ καλῶν εἶ καὶ γαυρῶν;

ΑΛ. Μὰ τοὺς θεοὺς,

εἰ μὴ ἔκ πονηρῶν γ'.

ΟΙ.Α΄ ἼΩ μακάριε τῆς τύχης,

ἔσον πέπονθας ἀγαθὸν εἰς τὰ πράγματα.

SALSICHEIRO

Cá por mim, não me julgo digno de tão grande poder.

SERVIDOR A

Ora essa! Que te faz dizer que não te julgas digno?

Guardarás na consciência...alguma virtude?

Serás uma pessoa de bem?

SALSICHEIRO

Credo, pelos deuses!

Sou da pior espécie!

SERVIDOR A

Ó felizardo

tens tudo o que é preciso para o negócio!

O termo *πονηρός* 'descarado' aplica-se preferentemente ao Salsicheiro (v. 181, 186, 336, 337, 712), mas também é reservado ao Paflagónio (v. 821 e 858), e até a Demos (v. 891), para além de Arífrades (v. 1281, 1282). Só no v. 265 perde algo do sentido ofensivo habitual, sem todavia deixar de ser negativo, significando simplório.

O Salsicheiro, por outro lado, nos v. 447-448, acusa o Paflagónio de ser filho de um dorífero, o que prenunciaria instintos tirânicos¹.

Noutro plano, logo no v. 2, o Paflagónio é dito um *νεώνητος* 'recém-adquirido, comprado na lua nova', o que remeterá para uma origem social humilde e até servil, alusão que se repete nos v. 43-45. De facto, o mercado de escravos realizava-se pela lua nova. O próprio uso de um nome geográfico, vulgar na onomástica servil, poderá apontar no mesmo sentido ou configurar uma origem bárbara e estrangeira a que o Salsicheiro acaso alude quando jura por Zeus Helénico, que implicitamente opõe ao orago não-helénico do rival, no v. 1253². A mesma ideia de origem estrangeira ocorrerá no relacionamento do Paflagónio

¹ Neil (1966) ad 447-449 recorda que os *δορυφόροι* eram os mercenários que constituíam a guarda de corpo do tirano, o que transmite sentido pejorativo ao termo. O Paflagónio encaminha a sugestão para a acusação de conspirador. Quanto a *σχοροδόαλη*, admito paronomásia implícita com *σῶρ* 'trampa'.

² Neil (1966) ad loc., enfatiza a importância pan-helénica da invocação do Salsicheiro. M. Landfester (1967) 16-17 acentua a carga pejorativa ligada às ideias de bárbaro e de escravo. Sobre o conceito de bárbaro, ver J. R. Ferreira (1983). *Hélade e Helenos*, Coimbra, e.g. p.187-258.

com o termo *σκοροδάλμη* 'salmoura de alho' que, segundo Neil ad loc., poderá ser uma iguaria típica do Ponto Euxino. No mesmo sentido se encaminhará a sua identificação, no v. 416, com o chimpanzé, animal originário da África. Na óptica de S. Koster, e atendendo a que no v. 335 o Paflagónio é dito *πολίτης* 'cidadão', o termo *νεώνητος* poderia qualificar o arrivista político¹.

Por sua vez, no v. 41, Demos é apresentado como *ἄγροικος* 'rústico', termo que é reabilitado no v. 808².

Uma das marcas mais nítidas de desqualificação do estatuto social é a ocorrência do termo *ἀναίδεῖα* 'impudência' e seus compostos. De facto, a *ἀναίδεῖα* é ironicamente apresentada como suprema virtude política (v. 277; cf. v. 385) e como característica dos oradores demagogos (v. 324-325). É dela que o Paflagónio se proclama mestre inultrapassável (v. 409: *Ὅτις μ' ὑπερβλεῖσθ' ἀναίδεῖα*; cf. 397), a ponto de só se declarar vencido perante a maior impudência do rival, o que é sugestivamente explanado pelo composto e *hapax* *ὑπεραναιδέεσθαι* (v.1206) e já vem anunciado nos v. 384-385.

Talvez por isso, no *agon* extracénico, antes de enfrentar o seu rival, o Salsicheiro implora, das divindades dos malefícios, uma voz impudente (v. 638).

B.2 - Educação e temperamento

A questão do *status* social está intimamente ligada à da educação. O elemento de ligação entre os dois lemas é dado de modo muito marcante pelos registos ideológicos inerentes ao termo *ἀγορά* 'ágora' e seus derivados, com os quais, ironicamente, é qualificado o Salsicheiro.

¹ De qualquer modo, num plano meramente literário, a qualificação inicial de *δοῦλος* enquadra-se na analogia microcosmo doméstico/ macrocosmo político presente na abertura da peça.

² A oposição cidade-campo é visível também no v. 317.

O termo ἀγοράϊος 'um tipo da ágora' funciona como autêntico epíteto específico do Salsicheiro (cf. v. 218). Essa espécie de reserva do termo justifica-se até pelo facto de o seu nome político vir a ser Agorácrito 'o escolhido, aprovado ou que disputa na ágora' (cf. v. 1257-1259; 1335)¹. Foi na ágora que o Salsicheiro foi criado (v. 293; 1258) e educado (v. 636-638); aí aprendeu a roubar, sob os auspícios de Hermes da Ágora (v. 297)²; é a Ágora que ele invoca, nos v. 636-638, antes de enfrentar o Paflagónio, tornando-a sinónimo e orago de φράσος 'despudor', de γλωττία εὔπορος 'língua afiada' e de φωνή ἀναίδής 'voz impudente'³.

A ágora é lugar de comércio desonesto (v. 1009). É para aí que o Salsicheiro se dirige para vender as suas tripas (v. 147), não exactamente na ágora, mas, pior ainda, à sua entrada (v. 1245-1247). Ser da ágora é sinónimo de πονηρός e φρασός no v. 181. De resto, suprema desqualificação, também o castigo final do Paflagónio será exercer o seu comércio às portas da ágora (v. 1397-1398). É que faz parte do programa de Demos rejuvenescido limpá-la de maus frequentadores (v. 1373). O próprio Paflagónio, nos v. 409-410, coloca-se sob a protecção de Zeus da Ágora.

Quanto aos estudos, nos v. 984-996 são recordadas as limitadas capacidades intelectuais do Paflagónio e, através do sugestivo *hapax* ὁμοουσία, a sua educação porcina⁴. É claro que também o Salsicheiro, para além das primeiras letras, não franqueara o limiar do nível secundário, significado pela música nos v. 188-189. Não admira, por isso, que ele seja dado à coprolalia, como refere

¹ Discussão sobre o sentido do termo Agorácrito em M. Landfester (1967) 98 sq., e K. J. Reckford (1987) 119.

² Hermes era deus do comércio e também do roubo.

³ Tomar a ágora como ser enquadra-se no gosto por abstrações típico da herança indo-europeia. A personificação assume relevante importância literária e ideológica em Aristófanes, como refere H.-J. Newiger (1957).

⁴ Para A. Costa Ramalho (1952) 163, o termo "abrange também a sua incultura e a sua falta de educação". Cf. *Vespas* 36.

Demos no sugestivo jogo etimológico implícito no v. 899. A exposição do seu curriculum nos v. 1235-1239 é altamente elucidativa das baixas habilitações que possui. Mas a instrução também não é coisa que recomende para a política, diz o Escravo A nos v. 190-194. Por isso o Coro lhe dirigirá o seguinte convite, no *katakeleusmos* dos v. 333-334 :

ΧΟ ἼΑλλ' ὃ τραφεῖς ὅθενπέρ εἰσιν ἄνδρες οἷπερ εἰσίν,
 νῦν δεῦξον ὡς οὐδὲν λέγει τὸ σωφρόνως τραφῆναι.
*Tu que foste educado onde o são os homens de agora,
 mostra lá que de nada vale ter uma educação virtuosa!*

A educação revela-se, todavia, condição imprescindível para uma boa condução política, o que transparece na boca do Paflagónio quando este ironiza com a falta de formação do Salsicheiro nos v. 1235-1238. Daí a necessidade de reeducar Demos (v. 1099: ἀναπαιδεύειν).

Quanto ao temperamento, o v. 41 caracteriza Demos não só como ἄγροικος 'rústico', mas também como ἀκράχολος 'altamente irritável'.

Por sua vez, no v. 1222, o termo προσδιδόναι 'dar esmola' mostra que o Paflagónio tratava o Povo sobranceiramente, como inferior, o que é sinal de ὕβρις 'soberba' e traço de temperamento tirânico.

B.3 - Profissão

Para além do que já foi dito, os cognatos de ἀγορά, que se aplicam especificamente ao Salsicheiro, indiciam que o sucessor do Paflagónio será um comerciante. Isso mesmo, de resto, estava anunciado no oráculo roubado ao Paflagónio: após uma sucessão de comerciantes no poder, um στυπτειοπώλης

'vendedor de estopas' (v. 129), um προβατοπώλης 'comerciante de gado' (v. 132), e um βυρσοπώλης, o Paflagónio vendedor de curtumes (v. 136), um ἀλλαντοπώλης 'salsicheiro' (v. 143) haveria de destronar o Paflagónio. Como se vê, estes comerciantes são verdadeiros devoradores de comerciantes, pois que um é sempre derrubado por outro ¹.

A depreciação do comércio, que poderá estar já presente no v. 131, onde se dá, com intuito cómico, a utilização de πώλης 'comerciante' como palavra isolada, quando o normal era utilizá-la como segundo elemento de um composto, é especialmente visível quando o Salsicheiro ataca o *entourage* de Demos nos v. 738-740:

ΑΛ. τοὺς μὲν καλοὺς τε κἀγαθοὺς οὐ προσδέχει,
σαυτὸν δὲ λυχνοπώλαισιν καὶ νευρορράφοις
καὶ σκυτοτόμοις καὶ βυρσοπώλαισιν δίδως.
Tu não respeitas os homens de bem.
Entregas-te a vendedores de lanternas, bate-solas,
sapateiros, vendedores de couros.

O castigo final do Paflagónio é voltar à vida de mixordeiro, substituindo o rival no seu ofício de salsicheiro (1397-1399), ele que já fora acusado de fraude nos v. 315-318.

As próprias trirremes desprezam Hipérbolo, político belicista e vendedor de lanternas. Quando este quisera levá-las em expedição contra Cartago, haviam-lhe sugerido que mobilizasse antes as suas celhas (cf. v. 1315: σκάφη).

¹ Os mercadores a que se alude poderão ser as figuras históricas de Êucrates (cf. v. 254) e Lísicles (cf. v. 765). Que se trata de uma sucessão de figuras a assinalar toda a ascensão de uma classe, indica-o a ocorrência do termo πρῶτα 'em primeiro lugar' no v. 129.

Desta maneira, compreende-se quão depreciativo será qualificar o Paflagónio com um nome composto em que o primeiro elemento é *βυρσο-, a assinalar a sua profissão. De facto, diz-se que ele é um δοῦλος βυρσοδέψης 'escravo curtidor' no v. 44; Βυρσοπαφλαγών 'Paflagónio dos curtumes' no v. 47; Βυρσοίετος 'águia dos coiros' nos v. 203 e 209, βυρσοπώλης 'curtidor' nos v. 136 e 139 (cf v. 740); o seu *entourage* é, segundo o v. 852-853, de βυρσοπαλῶν νεανῶν 'jovens curtidores'. Na linha dessa caracterização, o Paflagónio espanta... os oradores com um caça-moscas de couro (v. 59: βυρσώνη ; cf. 449) e fede a couro (v. 892).

Quando o Salsicheiro reafirma preferir o comércio à política, recebe o desdém do Servidor A, nos v 160-162 (cf. 144-145). E o oráculo indiciador da descoberta da salvação revela que o comércio é contrário a uma vida de glória (v. 200-201) ¹. O próprio interessado não compreende como pode um Salsicheiro ser um grande homem (v. 178-179), tanto mais que vender salsichas e ser dissoluto caminham de mão dada (v. 1242). Mas, ironicamente, era essa a qualificação que o destinava à vitória: ser comerciante e dos mais desprezíveis, daqueles que fazem comércio juntamente com os vendedores de salgados e fumados (τάρυχος) às portas da ágora (v 1246).

B.4 - Vestuário e higiene

A importância política do vestuário nas sociedades antigas é bem conhecida². Também nos Cavaleiros o vestir e a aparência assumem relevância como sinal da regeneração de Demos e da sua reeducação (cf. v. 1323-

¹ A depreciação do comércio pode ligar-se à ideia de trabalho manual e de trabalho escravo: cf. M. Finley (1980). *A economia antiga*, Porto, 50 sq. e 110 sq., que recorda a opinião de Cícero expressa no *Tratado dos Deveres* 1.150-151.

² Um ataque que se fazia a Mota Pinto era ele vestir fatos de listas largas, na altura considerado sinal de provincianismo.

-1334). O vestuário era o sinal externo do estatuto social e político, como se pode verificar pela referência à grinalda que o Paflagónio tem de depor no v. 1227, em sinal de degradação do seu *status*, ou na perda do sinete aquando da sua deposição (v. 947).

O Salsicheiro critica o Paflagónio por deixar andar Demos sem calçado capaz (v. 868-870) e sem túnica a condizer (v. 881-883), e veste-o com nova roupa, que lhe restituirá a aparência do passado (cf *σκευή* 'aparência, aspecto, vestuário' nos v. 1324 e 1331; *χιτών* 'túnica' nos v. 881 e 886). Posteriormente, nos v. 967-969, através de um oráculo, anuncia que o rival trajará roupas efeminadas e cheias de luxo oriental¹.

Segundo o v. 892, o Paflagónio provoca repulsa pelo mau cheiro, que, aliás, ao vender *σῶφιον* barato (v. 894 sq.), procura expandir por toda a cidade².

No prólogo, v. 43, Demos é acusado de ser *ὑπόκωφον* 'de orelhas duras', o que pode indiciar surdez e acaso algum tique físico daí decorrente.

Em relação a esta personagem, anote-se ainda a ocorrência do verbo *μακχοῦν*, que se refere a uma expressão facial de ausência e estupidez nos v. 62 e 396³. A mesma ideia de ar embrutecido poderá encontrar-se no v. 755⁴.

¹ Ver Sommerstein (1981) ad loc.

² Esta planta, usada como condimento e medicina, era purgativa mas causava flatulência.

³ O significado da expressão facial tem a ver com a importância da fisionomia, de que encontro exemplo em Plínio-o-Antigo, *História Natural* 37.14, que atribui a Pompeu, laudativamente, um *os probum* 'rosto honesto'.

⁴ Vide V. Coulon-H. van Vaele (1980) ad loc., n.1.

B.5 - Idade e aparência física

Incluo aqui, além da aparência exterior, as questões ligadas à voz e ao olhar.

Que a idade poderia ser tomada como tema de invectiva, é válido inquestionavelmente para a velhice, da qual haveria uma visão predominantemente negativa, como se verifica nos v. 906-908, os quais introduzem o tema do rejuvenescimento de Demos, e no v. 525.

No aspecto da idade, além da referência às suas cãs e às úlceras das suas tíbias (v. 908 e 907), o caso mais notório é a descrição de Demos como um velhadas de maneiras rudes e mau feitio (v. 42 e 70), com uma expressão facial de ausência e estupidez¹. É o que se encontra sugerido nos compostos de μακκώ nos v. 61-62 e 396, e explicitado nos v. 752-755. No v. 1349 Demos é dito um ἀνόητος γέρων 'velho desmiolado'.

O qualificativo de ὑπόκωφον 'de ouvido duro', que se lhe aplica no v. 43, poderá sugerir algum tique relacionado com a surdez. Tiques de leviandade são-lhe de facto atribuídos nos v. 1347-1348.

Por outro lado, num paralelo entre a imobilidade física e a intelectual, especialmente visível nos v. 754 e 396, várias vezes se diz que Demos ou os membros da βουλή estão parados ou sentados, sendo que os verbos καθῆσθαι e καθίζεσθαι se aplicam especificamente ao facto de Demos ter sede na Pnix, lugar pedregoso, onde se realizavam assembleias políticas (v. 750 e 754). O Paflagónio julga-se certo de o dominar nessa posição embrutecida (v. 396), onde o mantém sentado desconfortavelmente sobre os pedregulhos (v. 783). Em contrapartida, o Salsicheiro apresta-se a servir-lhe um confortável coxim (v. 785).

A sugerir a imbecilidade de Demos, a sua falta de iniciativa e a submissão à chantagem política (cf. v. 261), é-lhe referido várias vezes o verbo χαιύειν 'estar

¹ A velhice é tomada como desgraça, pelo Coro, no v. 270.

embasbacado' (cf. 651, 755, 804, 1032 e 1119). A crítica também é dirigida contra o Paflagónio no v. 380. No v. 824 a mesma acusação é lançada contra Demos, agora através do verbo $\chi\alpha\sigma\mu\tilde{\alpha}\sigma\theta\alpha\iota$. O composto $\acute{\alpha}\nu\alpha\chi\alpha\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$, no v. 641, descreve a arenga demagógica do Salsicheiro na βουλή.

É especial motivo de acinte o facto de Demos assumir um comportamento não condizente com a sua idade (v. 736-737 e 1126), sendo por isso tratado como criança a quem, segundo o v. 51, é preciso $\acute{\epsilon}\nu\tau\iota\theta\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$ 'dar a papinha'. No v. 715 o Paflagónio gaba-se de saber com que é que ele se delicia ($\psi\omega\mu\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\nu$ 'dar de comer na boca'), o que de imediato (v. 716-718) leva o Salsicheiro a compará-lo com uma ama desnaturada (verbo $\sigma\tau\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\nu$ 'alimentar crianças').

Mas, no aspecto político, não era só a idade avançada que merecia reparo. No outro extremo, também a juventude poderia constituir razão para desfeita, como se pode verificar supra, a propósito do *entourage*. Por isso Demos se refere com desdém à nova vaga que frequenta a ágora, composta de $\mu\epsilon\iota\phi\acute{\alpha}\chi\iota\omega$ 'garotada' (v. 1375), termo que o Coro utiliza positivamente no v. 556.

O Paflagónio, por outro lado, teria feições distorcidas e aterradoras, como se depreende da controvérsia sobre os v. 230-233¹. Por sugestão dos v. 900-901, que exploram a paronomásia, deduzir-se-á que o Paflagónio era um tipo ruivo, prenúncio de maquinações e origem servil². Além disso, provocava repulsa pelo mau cheiro (v. 892)³.

São também criticados, no v. 1373, os peralvilhos que se passeiam na ágora com a barba feita.

¹ Este passo levanta a questão da existência de máscaras-retrato: cf. K. J. Dover (1967). "Portrait-Masks in Aristophanes", in: ΚΩΜΩΔΟΙΤΡΑΓΗΜΑΤΑ , Ed. W.J.W. Koster, Amstelodami, 16-28.

² A paronomásia é entre $\pi\omega\rho\rho\acute{\omicron}\varsigma$ 'ruivo' e $\Pi\acute{\upsilon}\rho\rho\alpha\nu\acute{\omicron}\rho\omicron\varsigma$, antropónimo comum.

³ O mau cheiro do couro é também referido em *Paz* 753. Num colóquio realizado em Julho de 1990 em Nottingham, P. Thiery apresentou uma comunicação sobre "Les odeurs de la polis ou le 'nez' d' Aristophane".

Quanto ao olhar, observe-se que certamente era tido como espelho da alma, sendo de tal modo importante que por vezes βλέπειν se reporta a toda a fisionomia (cf. v. 631 e 855). O Salsicheiro, que sabia desviar o olhar dos outros para roubar à vontade (v. 420), precisa que o seu olhar seja desviado das tripas para a política (v. 162). Olhar de frente (βλέπειν ἐναντίον) era certamente uma prova de coragem (cf. v. 342 e 569). Mas, para o Paflagónio, era um exercício de impudência, pois pervertia-o com o perjúrio (v. 298 e 1239). Sente-se tão seguro do seu olhar que desafia o Salsicheiro, a quem de resto ameaça arrancar as sobrelhas (v. 373), a encará-lo sem pestanejar (v. 292).

A referência, no v. 580, ao cabelo longo dos Cavaleiros, sinal de tendências aristocráticas e filolacónicas, não vem a ter sequência como motivo de injúria¹.

Um outro aspecto de relevo é o da voz. O Paflagónio domina o povo com a sua oratória, que lança na βουλή contra os Cavaleiros (v. 626-629), como se fosse um trovão (ἐλασφόροντος). O substantivo βοή, os verbos βοᾶν e καταβοᾶν traduzem esse aspecto com muita clareza, a começar pela algazarra que ambos os rivais vão fazer à porta de Demos (v. 728), incomodando-o. Sugerem também a estridência da voz com que o Paflagónio pretende amedrontar e derrotar o adversário (v. 274, 275 e 286: jogo etimológico καταβοᾶν βοῶν) e com que atormenta Atenas quando prepara a pesca dos impostos (v. 311-312). É também pela voz que, no párodo, os Cavaleiros se incitam mutuamente ao combate contra o Paflagónio inimigo.

E como é em gritaria que os políticos se medem (v. 285-287), para lutar contra ele, só uma voz (φωνή) tão impudente (v. 638) como a do Salsicheiro (v. 218).

¹ O contexto da referência à cabeleira do Coro no v. 1121 é de desfavor; em *Nuvens* 545, *Vespas* 463-470 e *Lisístrata* 561 é claramente derogativo. Sobre a questão, vide Neil (1966) ad 580. Plínio-o-Antigo, *História Natural* 37.14, dá importância à cabeleira como indiciadora de sentimentos.

No v. 137, o Paflagónio, com uma voz de Ciclóboro, é dito ainda *κεκράκτης* 'vociferador', termo substituído, no v. 304, por *κράκτης*, forma tardia, segundo Liddell-Scott, que não regista a sua ocorrência em Aristófanes. De facto, esganiçar-se a vociferar (*κράζειν* e seus compostos), vocação típica do Paflagónio, traduz uma retórica amoral de cariz sofisticado, como atestam as suas próprias palavras nos v. 255-256:

ΠΑ. ᾤΩ γέροντες ἡλιασταί, φράτερες τριωβόλου,
 οὔς ἐγὼ βόσκω κεκραγῶς καὶ δίκαια κᾶδέα...
Ó velhos heliastas, compinchas do trióbolo
que eu sustento vociferando em causas justas e injustas...

É, de igual modo, com o seu vozeirão que ele exercita a espionagem (v. 863) e a delação (v. 487: figura etimológica *κράγον κράζεσθαι* 'vozeiar vociferações'), e amedronta a cidade (v. 274).

O verbo *κράζειν* mostra ainda como o Paflagónio, além de vociferar assustadoramente (v. 274), também sabe ganir (v. 1018). Não admira em quem está destinado a bravatas com gente da pior espécie (v. 1403: composto *διακράζειν*). Ele próprio não recusa tais atributos, reivindica-os mesmo nos v. 285 e 287.

É claro que o Salsicheiro não pretende ficar sem tal arma, que igualmente requisita nos v. 285, 287 (jogo etimológico *κατακράζεσθαι κράζων* 'vencer em vozearia'), 640-642 e 670 (verbo *ἀνακράζειν*).

É também esse o verbo que se aplica para explicar a desenfreada gritaria de excitação dos membros da *βουλή*, no v. 674.

O verbo *λαλεῖν* (v. 348) serve para o Paflagónio desfazer nas capacidades do Salsicheiro, que fala com os seus botões. No v. 1381 o termo *λαλητικός* 'fala-

-barato' qualifica os demagogos bem-falantes que, nas assembleias, faziam aprovar decretos.

Como se observa, as referências à voz traduzem uma visão geralmente negativa da oratória política, tendo subjacente a identificação entre ῥήτωρ e δημαγωγός¹. Evocam, acaso, de acordo com o v. 626, o poder tirânico do deus detentor do trovão.

B.6 - Vícios e defeitos

Para além de toda a panóplia de metáforas da delinquência com que é descrita a actuação do mau governante, há toda uma série de referências a vício e defeitos onde a esfera política dificilmente se distingue da privada.

Já analisei em pormenor as acusações de roubo. Detenho-me agora em acusações específicas e mais próprias da esfera individual, onde logo se salientam as de calúnia, violência e dolo.

A calúnia é representada pelo epíteto βάσκωνος 'caluniador' que no v. 103 qualifica o Paflagónio. Mais veementes são o termo διαβολή 'acusação, calúnia', que lhe é aplicado nos v. 7 e 491, ou o verbo διαβάλλειν 'atacar, caluniar' nos v. 64, 288 e 486. Também o Salsicheiro é aconselhado a utilizar a mesma arma ou com ela caracterizado, como se nota na recorrência da mesma forma verbal nos v. 496 e 810.

A calúnia tem uma expressão característica quando se assume como συκοφαντία 'sicofantia', atributo que o Servidor A atribui ao Paflagónio no

¹ Cf. M. Landfester (1967) 33-36. Não estudo aqui as ocorrências de γλώττω, λέγειν, ῥῆμα, ῥήτωρ, e seus compostos. Sobre a crítica de Aristófanes à oratória, veja-se o bem documentado artigo de M.F.S.Silva (1987-1988). Para o significado dos demagogos, cf. J. R. Ferreira (1990). *A democracia na Grécia antiga*, Coimbra, 195-201.

v. 437. A sicofantia é assinalada pelas ocorrências dos verbos φάσκειν no v. 300, onde o Paflagónio empreende uma φάσις 'denúncia' contra o Salsicheiro, ambos na acepção de 'denunciar, descobrir'. É com o verbo φάσκειν que, no v. 278, vemos o Paflagónio propor uma acção de ἕνδεξις contra os que reivindicavam direitos sem terem a qualificação legal para isso, a qual também é utilizada pelo Salsicheiro nos v. 280-281. Este, denunciado como subversivo nos v. 445-446, responde no v. 447 com uma acusação de tirania. Nos v. 475 sq., através do verbo λέγειν, o Paflagónio anuncia um processo de traição.

Como se pode verificar, ambos os políticos são exímios praticantes dessa chaga do sistema judicial ateniense, a denúncia, fonte da calúnia. Por isso ambos têm o cuidado de se equipararem a um cão, símbolo corrente do sicofanta¹. Posteriormente, na sequência da ameaça de citação judicial (v. 170: δῶς μοι δόκη), o Paflagónio lança contra o Salsicheiro a acusação de violência sobre a forma de γραφή ὑβρεως, especificamente de ὑβρις διὰ πληγῶν, isto é, de espancamento, como é explicitado pelos verbos ἄδουεῖν e τύπτειν no v. 730, e de insultos e maus tratos, acções descritas com os verbos καθυβρίζειν, no v. 722, e περιυβρίζειν, no v. 727².

A utilização da violência, e em especial a prática de suplícios requintados, extravagantes e inumanos sobre o adversário, constituem uma característica bem conhecida da imagem do tirano, a qual se encontra bem representada nos v. 369-381, que se referem tanto ao Paflagónio como ao Salsicheiro³.

O verbo διαβάλλειν evoca, num plano genérico, a veemência que é apanágio das lutas políticas⁴. Será, pois, de relacionar com o termo βία 'força,

¹ Vide Taillardat (1962) 403.

² Cf. M. Landfester (1967) 48-49.

³ Em relação ao v. 371, Sommerstein (1981) admite interpretar διαπαταλευθήσει como violência sexual.

⁴ Neil ad 288: διαβάλλειν "is the regular word for 'damaging' a political opponent".

violência' com que o Paflagónio se autocaracteriza no v. 693, ele que chega a ameaçar de morte a criadagem, através do uso de ἀποθνήσκειν nos v. 68, 239 e 284 (cf. v. 80-81), e que, nos v. 691-702, promete esfrangalhar (cf. infra v. 698 com a ocorrência do verbo ἐξεσθίειν), e, graças ao seu poder, acabar com os adversários (v. 239, 694 e 702: ἀπολλύναι), numa omnipresença bélica estonteante traduzida, no v. 695, pela ocorrência do verbo διατίπτειν. O verbo ἀπολλύναι 'estar perdido, ser destruído' é especialmente capaz de exprimir a ideia de derrube ou morte política, anunciada pelos oráculos nos v. 127, 135, 138, 199, 1019, ansiosamente desejada ao Paflagónio pelos Servidores (v. 3) e pelo Coro (v. 776). Serve também para o Salsicheiro jurar, pela morte, o seu amor a Demos (v. 768), e é a sua exclamação quando este não evidencia apoiá-lo politicamente (v. 752).

Quanto a ameaças, eram habituais no Paflagónio, como se prova com a ocorrência do substantivo ἀπειλή 'ameaça' nos v. 696 e 922, ou do verbo correspondente ἀπειλεῖν 'ameaçar' no v. 927.

O dolo é expresso sob diversas maneiras. Metaforicamente, o termo δόλος, isco utilizado na pesca, caracteriza, no v. 686, a variedade de recursos de ambos os protagonistas (cf. verbo δολοῦν nos v. 1067 e 1081).

As ideias de aldrabar com embustes, transmitida no v. 803 pelo verbo πανουργεῖν, que descreve o logro em que o Paflagónio faz cair Demos, e a de engrolar com cabalas acumulam-se nos v. 331-332, onde o Salsicheiro, que se inicia na política, já se apresenta dotado da mesma velhacaria (cf. v. 684), desfaçatez e artimanhas (πανουργίᾳ τε καὶ ὑράσει καὶ κοβαλιεύμασιν) que o seu rival, e nos v. 417 e 450, que tornam a atribuir-lhe κόβαλος 'artimanhas'. No v. 270 é reservada ao Paflagónio, no sugestivo *hapax legomenon* ἐκκοβαλιεύεσθαι, a ideia de empalmar velhos indefesos. Particularmente numerosas são as ocorrências do termo de insulto πανούργος 'velhaco, patife, canalha' com que o Paflagónio é agredido pelo Servidor A nos v. 45 e 46; pelo

Coro, no superlativo dos v. 247, 249 e 250; e pelo rival, nos v. 317, 450 e 823. Também o Salsicheiro é assim insultado pelo Paflagónio no v. 902, e qualificado pelo Coro no v. 684, onde espera ver encontrar nele canalhice suficiente para suplantar o Paflagónio. Estes defeitos ou vícios são explicitamente opostos à virtude da σωφροσύνη no v. 334 ¹.

Quem assim age é certamente possuidor de audácia, impudência, desfaçatez, atributos expressos pelo substantivo θράσος, vício oposto à virtude da ἀνδρεία 'coragem', que se refere ao Paflagónio em 303-304 e 693, e que, segundo os v. 331, 429 e 637, o Salsicheiro também utiliza para se igualar ou enfrentar o adversário. O correspondente adjectivo θρασύς aparece somente no v. 181, aplicado ao Salsicheiro.

A gente deste teor fica bem, por outro lado, perjurar. E, de facto, ambos os rivais se autocaracterizam como capazes de ἑπισηχεῖν 'perjurar': o Paflagónio, no v. 298, o Salsicheiro, nos v. 299 ("estás a plagiar-me") e 1239. O Salsicheiro, nos v. 423-424 e 428, costumava negar tudo depois de jurar solenemente pelos deuses (verbo ἀπομύνασθαι).

Destas atitudes andam próximas a mentira, definida pelo étimo *ψευδ- e vizinha da calúnia, como nos v. 64, 630 e 695, que se referem ao Paflagónio, e o logro ou engano, traduzido pelo verbo ἔξαπατᾶν². O verbo ἔξαπατᾶν, nas suas 9 ocorrências, só no v.418 se reporta à maneira como o Salsicheiro, em pequeno, enganava os cozinheiros roubando-lhes comida. Nos restantes, refere-se sempre ao Paflagónio e descreve como trazia Demos ludibriado (v. 48, 633, 809, 1224,

¹ Por brevidade, não estendo a análise a termos de insulto genérico, bastante numerosos mas sem significado específico.

² No v. 695 trata-se de autocaracterização. No v. 630 surge o *hapax* ψευδοτραφάξιος 'armole de falsidades', em tradução de A. Costa Ramalho (1952) 42, que, todavia, na p. 139, não atribui intenção agressiva a este composto; cf. Neil (1966) ad 630.

1345, cf. 1357). Mas este proclama, no v. 1103, que tudo isso era fingimento de sua parte.

Seguem-se a lisonja, para a qual remetem *θωπεία*, *θωπέειν* e *θωπευμάτια*, e a bajulice, expressa por *κολακέειν*. Tanto um como outro procuram exceder o rival em *θωπεία* 'lisonja' (v. 890). Por sua vez, o Paflagónio utiliza como armas predilectas *θωπέειν* 'lisonjear', ideia artisticamente expressa pelo diminutivo *θωπευμάτια* no v. 788, e *κολακέειν* 'bajular' (v. 48). Demos é acusado, no v. 1116, de se deixar levar pelos adutores.

Outras acusações, raras em Aristófanes, aparecem com menor frequência. É o caso do v. 443, onde o Paflagónio é acusado de *ἀστρατεία* 'deserção'. No v. 296 é tratado como *ἀλαζών* 'fanfarrão', ignomínia que devolve ao Salsicheiro no v. 290 (cf. 903), e como *μάσθλης* 'patife'. No v. 390 é dito *δειλός* 'cobarde', termo que retoma a acusação de *δειλία* 'cobardia' que já vem do v. 368 e que pode encontrar-se referida na atribuição irónica de coragem (*ὑράσος*) ao Paflagónio nos v. 693-698, e no desdém com que o Salsicheiro encara as suas ameaças nos v. 696-697, onde a ocorrência de *ψολοκομπία* 'trovoada vã' é claramente derogativa.

Nos v. 74-79, as diversas paronomásias presentes nos neologismos aliam a ideia de devassidão à acusação de gatunagem.

B.7 - Devassidão

O equívoco sexual constitui, como é sabido, abundante fonte do cómico aristofânico, que amiúde trata os políticos como prostitutas (cf. v.878-880).

Num plano metafórico e altamente paródico, já explorado anteriormente, Demos é alvo sexual dos dois rivais, sendo acusado pelo Salsicheiro de se prostituir com gente desqualificada (v. 732-740). Neste passo, altamente caricatural

e paródico, o velho Demos é acusado de perverter a relação pederástica ao comportar-se como criança e não como o mais velho da relação. A paródia utiliza a oposição voz passiva / voz activa, e reserva a passividade para Demos.

A tendência para a perversão sexual é uma característica dos políticos desta peça e revela-se cheia de comicidade.

De facto, o Salsicheiro ameaça violentar o Paflagónio, o que é vertido pelo verbo κινεῖν 'assediar sexualmente' no v. 364, termo com que, nos v. 875-880, são atingidos os oradores e, indirectamente, até o próprio Paflagónio¹. O Salsicheiro em pessoa proclama ter-se prostituído regularmente já antes de se dedicar à política, o que é expresso no v. 1242 pelo iterativo, raro, βινέσκεσθαι 'prostituir-se'². O próprio Servidor A, para o converter à política, promete-lhe orgias de *fellatio*, se esse é o significado do verbo λαυάζειν, que aparece em *para prosdokian* no v. 167, em vez de σιτεῖν 'comer'. No v. 721 poderá estar a gabar-se de práticas contra-natura.

Também o Paflagónio prevarica no domínio sexual quando afirma, no v. 355, haver decidido κασαλαβάζειν 'entregar à prostituição' os estrategos da campanha de Pilos. A sua identificação com o κυναλώτηξ 'cão-raposa' poderá, na hipótese de C. Mainoldi, indiciar também ligações ao lenocídio³.

No final da peça, v. 1384-1385 e 1391, todavia num momento de sobrevalorização do sexo como elemento dionisíaco, Demos ainda ostenta uma cómica ambivalência sexual, revelando-se capaz de devassidão, o que é sugerido no v. 1391 pelo *hapax legomenon* κατατριakonτουτίζειν 'furar trinta vezes' resultante de τριάκοντα 'trinta', uma referência às tréguas de 30 anos, e do jogo

¹ Ver M. Landfester (1967) 50-52 n.141.

² Sobre a linguagem sexual de Aristófanes, veja-se Taillardat (1962) esp. 100-108, e A.Komornicka (1981).

³ C. Mainoldi (1984). *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne*, Paris, 164.

etimológico com ἀκοντίζειν 'atingir com um dardo', e de práticas homossexuais contra-natura que se adivinham no v. 1386.

Ambas as referências são naturalmente interpretáveis como sinal da restituição de Demos ao vigor e práticas de uma idade anterior à senilidade, tanto mais que passa agora a comportar-se como o amante que desfruta o jovem, quando anteriormente, no v. 737, fora acusado de se comportar como o jovem desfrutado¹.

¹ Interpretação valorizada por M. Landfester (1967) 103-104.

B.8 - Glotonaria

Este lema poderia afigurar-se como desprovido de significado. Assume, todavia, uma relevância invulgar, tanto por razões de moralidade como por o tema da culinária ter um valor de utopia que já mereceu estudo¹.

Não tem sido, porém suficientemente assinalada a importância política deste motivo, o qual se reporta a uma coisa que era essencial na Antiguidade, a garantia do abastecimento alimentar, o mesmo é dizer, a salvaguarda da subsistência e da vida. Essa importância é marcada no v. 716, quando se estabelece equivalência entre σιτίζειν e βίος, e nos v. 1101 e 1102, que reúnem βίος com cevada (κριθή; cf. ἄλφια) e mostram a obsessão de Demos com a subsistência². Nos v. 411-416, quando o Paflagónio ataca o Salsicheiro por este se ter alimentado com virtualhas, fica implícita a ideia de que uma alimentação rica define um *status* social e é indispensável para ter sucesso na política.

Além disso, o que é essencial para o ponto de vista da invectiva, como observa Taillardat, τρώγειν 'comer' era usado na linguagem familiar como sinónimo de κλέπτειν 'roubar'³.

Ao desdenhar do patrão, logo no v. 41, o Servidor classifica-o com o *hapax* κναμοτρῶξ 'comedor de favas', o que tanto pode aludir a um processo de votação para certas funções como a um hábito alimentar.

A gulodice é o vício característico de Demos, que parece só pensar em comer: cf. v. 51-52, 60, 1166 sq. Por essa razão, para manter o seu ascendente, o Paflagónio está sempre a prometer-lhe comida. Todavia, a ração diária de cevada

¹ Veja-se W.Fauth (1973). "Kulinarisches und Utopisches in der griechischen Komödie", *Wiener Studien* 7 39-60.

² Parece-me significativo que a maioria das referências aristofânicas a cereias surjam no par *Cavaleiros/Nuvens*, na *Paz* e, posteriormente, no *Pluto*. Não exploro aqui todas as referências aos vários tipos de comida mencionados na peça. A importância política do domínio do abastecimento de cereais reflecte-se no v. 857.

³ Taillardat (1962) 310-311 e 413.

que lhe destina (v. 1101), já não convence Demos. Ao servir-lhe uma iguaria de primeira, o Salsicheiro, que já aprendera a lição, suplanta o Paflagónio: para tratar com Demos, só com amor e papinha. Esta verdade está muito bem expressa na concisão dos v. 1207-1208, onde a metáfora amorosa se alia à da culinária, num belo efeito de *para prosdokian*:

ΑΔ. Τί οὐ διακρίνεις, Δῆμ', ὁπότερός ἐστι νῶν
 ἀνῆρ ἀμείνων περὶ σὲ καὶ τὴν γαστέρα;
*Demos, porque não decides qual de nós
 é melhor para ti e ... para o teu estômago?*

Demos, de facto, vê tudo em termos de comida, inclusive a governação: ao mau político, engorda-o antes de o papar, segundo os v. 1125-1140.

É evidente que em Demos estão a ser alvejados os cidadãos que frequentam a βουλή (Conselho) só com intenção de se governarem, o que é particularmente visível na descrição que o próprio Salsicheiro faz, nos v. 624-682, do *agon* extracénico que aí se realizara. Na ocasião, os presentes haviam sido bajulados pelos dois rivais com incríveis promessas de petiscos lautos e baratos: uma hecatombe de 100 bois pelo Paflagónio, anchovas a bom preço, uma hecatombe de 200 bois, cabras, sardinhas quase dadas pelo Salsicheiro. O efeito fora tal que mais ninguém quisera ouvir falar de tréguas, sobretudo porque, tendo açambarcado todo o coriandro disponível no mercado, o Salsicheiro o oferecia de borla para condimentar as anchovas, juntamente com cebola ¹.

¹ A longa descrição em que o Salsicheiro faz o papel de mensageiro, é altamente satírica e merece ser comparada com a crítica que encontramos em *Mulheres no Parlamento* 730-876, ao individualismo e interesseirismo reinantes. Por outro lado, o Paflagónio vai ser batido porque, embora garantisse a base da alimentação, não passava do estritamente necessário e indispensável, cingindo-se a uma ração frugal de subsistência. O Salsicheiro promete, no fundo, uma melhoria do nível de vida e raciocina sempre em termos de comida: cf. P. Thiery (1986) 248.

O verbo δειπνεῖν 'jantar, banquetear-se', que se aplica a Demos nos v. 60, 1031 e, metafórica e ironicamente, no v. 1140, sob a forma ἐπιδειπνεῖν, configura igualmente o lema da glotonaria, especialmente quando este caracteriza a actuação do Paflagónio, habituado a comer à custa do Povo sem o merecer. Disso ele próprio se gaba no v. 766.

Comer no Pritaneu, isto é, ter a distinção da σίτησις, tão ambicionada pela sua camarilha (cf. v. 574), torna-se um verdadeiro *leit-motif* da caracterização do Paflagónio, que ironicamente aspira a continuar a banquetear-se nele sem qualquer merecimento (v. 709 e 766). Daí se compreende o ataque que, nos v. 280-281, o Salsicheiro lança contra ele:

ΑΛ. Ναὶ μὰ Δία κάγωγε τοῦτον, ὅτι κενῆ τῆ κοιλίᾳ
 εἰσδραμῶν εἰς τὸ πρυτανεῖον, εἴτα πάλιν ἐκθεῖ πλέα.
*Pois, cá por mim, acuso este tipo de correr
 para o Pritaneu de tripa vazia e sair de tripa forra!*

A acusação presente nesta crítica, de modo particular nos versos transcritos, é a de comer à custa da comunidade, ou, dito em forma jurídica, de roubar a comida dos outros, no caso, a comida do povo (cf. v.1030-1034). Aquilo que em princípio constituía a recompensa por altos méritos praticados em favor da comunidade, transforma-se, deste modo, em esbulho cometido contra a própria colectividade.

Nisso o Paflagónio não era o único. Nos v. 575-576, o Coro antepõe as virtudes de desinteressado patriotismo dos antepassados ao egoísmo da actualidade, em que ninguém combate se não retirar proveitos pessoais:

ΞΟ. νῦν δ' ἂν μὴ προεδρίαν φέρωσι καὶ τὰ σιτία,
 οὐ μαχεῖσθαι φασιν.

*Agora, se não levarem proedria e comedoria,
negam-se a combater.*¹

É certo que o Paflagónio recusa tal acusação, proclamando ter alimentado o povo (cf. v. 799). Essa pretensão dá azo a novo remoque, o qual circula à volta dos termos *στῆλον* 'alimento' e *στίζειν* 'alimentar': alimentou o povo mas mal e porcamente, pois guardou para si o melhor bocado (v. 716-718). Enquanto aquele comia frugalmente, este limpava as mãos a pães de primeira (v. 819). E, na prática, vemo-lo no v. 1190 dar a Demos uma só fatia do seu bolo, enquanto o rival oferece um inteiro (v. 1191).

A relação entre gula e delinquência, já referida a propósito dos v. 280-283, está também no v. 709, mas especialmente no v. 103, onde os biscoitos avidamente comidos pelo Paflagónio são biscoitos roubados ao povo. Aqui, é o verbo *λέχειν* 'lamber' que exprime uma ideia de **intemperantia** que recorre em 1034 (cf. 1285), e também se refere a Demos no v. 1089.

Esta relação torna-se especialmente saliente quando estudamos os registos do verbo *ἔσθιεν* 'comer' e dos seus compostos *ἐξέσθιεν* 'devorar' *ἀπεσθιεν* 'comer, engolir', *κατεσθιεν* 'rilhar' e *παρεσθιεν* 'petiscar'. Além de se referirem à voracidade de Cleónimo (v. 1293) ou à frugalidade dos corajosos cavalos dos Cavaleiros (v. 606), explicam a maneira como o Paflagónio domina Demos através da comida (v. 897 e 1106), lembram, pela boca do Salsicheiro, que a comida ministrada não substituía a desejada, aquela que só seria facultada pelo regresso aos campos (v. 806). Gula e intemperança aliam-se claramente na figura do Paflagónio, cuja rapacidade é marcada nas ocorrências dos v. 258, 354, 706-707, 939-940, 1026 e 1032. O vendedor de couros parece devolver a acusação ao Salsicheiro no v. 361, o qual, no v. 362, se gloria de empanzinar e enriquecer,

¹ A referência ao passado funciona certamente como crítica ao presente.

apesar de ter comido urtigas em pequeno (v. 422). A gula dá também expressão à violência, quer quando o Paflagónio ameaça engolir o Salsicheiro (v. 698-700), quer quando este é incitado a enfrentar o inimigo depois de comer alho (v. 496-497)

Não admira, pois, que o Paflagónio, como o próprio proclama, só tivesse actuado em Pilos depois de bem comido e bem bebido (v. 353-355 sq.).

A voracidade do Paflagónio é expressão metafórica de violência sobre o adversário no v. 263, através da ocorrência do verbo ἐγκοληβάζειν 'tragar, engolir'.

Comer à custa do povo parece ser, ironicamente, o móbil e o destino de todos os políticos, pois que o Salsicheiro, que fora atraído para a política com essa promessa (v. 167), vem a ocupar o assento que o deposto Paflagónio deixa vago no Pritaneu (v. 1404-1405). Deste modo, a metáfora da culinária dá expressão artística à acusação de abuso do poder e peculato, e significa a primazia do interesse individual sobre o colectivo.



Fig. 5: Pintor de Brigos

Mas os devoradores do erário poderão ser obrigados a restituir o que roubaram, o que é expresso pelos verbos ἐκβάλλειν 'lançar fora' (v. 404) e ἐξέμεεῖν 'vomitar' (v. 1145-1150)¹. Fechar-se-ia, desse modo, o círculo da intemperança.

B.9 - Embriaguez

Genericamente, vale para a embriaguez a introdução feita para a gula. De facto, os excessos na comida e na bebida são, sob o ponto de vista da moral, aspectos do mesmo vício, a *intemperantia*, o contrário de σωφροσύνη.

Com os referidos v. 353 sq., onde a bebedeira, fonte do mal, segundo os v. 351-352, é traduzida pelo verbo πίνειν 'beber', de que registo 15 ocorrências, introduzo o tema da bebedeira ou, à latina, *temulentia*. Que o vinho constitui a mola de todos os negócios, é a tese enunciada pelo Servidor nos v. 85-100 (cf. v. 83 e 118).

Com ressalva dos v. 888-889, onde o Salsicheiro se compara a um ébrio que usurpa os pertences de outrem, é principalmente o Paflagónio quem é dado a beber. O seu amor ao vinho é tal que chega a zombar do rival por este beber água (v. 349), a exemplo do Servidor A, que no v. 89 desdenhara do camarada por este não acreditar nas virtudes do vinho. O Salsicheiro vai retorquir que, contra o vinho do Paflagónio (v. 354), prefere ἐπιπίνειν 'regalar-se' com caldo de carne (v. 357). E, para firmar seus créditos, dá vinho bem misturado a Demos (v. 1187). A ideia de beber e de tragar ou emborcar, traduz ainda a tempestuosa violência do Paflagónio, vertida pelo verbo κατὰπίνειν no v. 693, ou as ameaças do

¹ Em *Acarnenses* 6, este termo é aplicado explicitamente ao facto de Cléon ter sido obrigado a restituir 5 talentos, o que parece pôr-nos perante um caso de auto-referência.

Salsicheiro sobre o rival, expressas pelo verbo ἐκπύειν no v. 700. Finalmente, beber pela mesma taça significa, para o Coro, a expressão de um ódio comum contra o Paflagónio (v. 1288-1289), cujo derrube e castigo seriam celebrados com simpósios de alegria (v. 402-406).

A embriaguez, ironicamente proclamada como a chave de todos os negócios (v. 88 sq.), traduzida explicitamente pelo verbo μεθύειν 'embriagar-se', é a causa remota da desgraça do Paflagónio, pois faz com que perca os seus oráculos (v. 104). Aliás, de tão má peça, se algum bem fazia, era por estar constantemente com o grão na asa, o que é sugerido pelo iterativo μεθύσκειν (v. 1054 e 99). Não admira, por isso, que, na sua condenação final, sobressaia a pena de cultivar a embriaguez (μεθύειν) na pior companhia e, depois de já estar completamente toldado,...beber (πύειν) a água suja dos balneários (v. 1400-1401).

Também as trirremes explicitam o seu desdém pelo expansionista Hipérbolo alcunhando-o, no v. 1304, de mau cidadão e ὀξύνης 'zurrapa, morraça'.

CONCLUSÃO

A utilização intensiva da invectiva política situa *Os Cavaleiros* bem no interior da Comédia antiga, que, como é sabido, tinha uma especial predileção por temática política. Neste aspecto, a peça analisada é provavelmente a mais característica de Aristófanes.

A riqueza e a extrema elaboração da invectiva aristofânica contra o mau político parecem conter já, como apontei ao longo da exposição, todos os lemas com que há-de ser caracterizada a figura do tirano.

Esta observação é tanto mais importante quanto, no domínio específico da imagem do mau governante, adivinhamos uma sistematização de características que antecipa autores tão marcantes na história do pensamento político como Heródoto, Platão e Aristóteles.

É lógico supor que tais características são provavelmente dependentes da retórica coeva e dos seus cânones para o género. Além desta influência, observa-se que nas figuras do Paflagónio e do Salsicheiro, seu fac-símile, se conglomeram heranças da experiência histórica de contacto com a tirania de feição demagógica. Esta experimentara em Corinto a dominação dos vendedores de lucernas e de cerâmica, e, em Atenas, com os Pisístratos, a influência opressiva da riqueza baseada na exploração de minas. Ora o Paflagónio aparece como curtidor rodeado de comerciantes, como o Hipérbolo dos v. 1300-1315, e o próprio Salsicheiro anuncia a intenção de comprar minas no v. 362.

Não pretendo afirmar, com isto, que, com tal tipificação da invectiva contra o mau político, Aristófanes exprimisse um medo real da tirania. Penso que receava sobretudo a ascensão de caudilhos provenientes de uma nova camada dirigente, a do comércio e da indústria, os quais, na tradição da tirania de feição demagógica, se apoiavam no δῆμος 'povo' e o dominavam graças à oratória e à utilização abusiva do erário público.

Desta maneira, Aristófanes espelha uma evolução significativa em relação à experiência histórica referida: as armas já não são tanto a riqueza pessoal utilizada para fins de dominação política como a utilização das riquezas públicas segundo critérios de política pessoal e partidária.

Que o receio da opressão não era especificamente o medo da dominação de um só, isto é, do Paflagónio, mostra-o, em meu entender, o facto de o tratamento desta personagem se não limitar à mera sugestão mais ou menos explícita da identificação Paflagónio/Cléon.

Efectivamente, em primeiro lugar, a sua individualidade é apoucada pela circunstância de estar sempre em cena com um seu duplo, pior ainda do que ele; depois, o Paflagónio é, afinal, o quarto de uma série de demagogos provenientes da mesma camada dirigente; em terceiro lugar, o Paflagónio é somente o representante de uma categoria, a dos Paflagónios, como bem se marca logo na entrada da peça (v. 6 e v. 199) e nos plurais presentes no v. 740; finalmente, observa-se que o poder de caudilhos como o Paflagónio é diferente do dos tiranos. Em certa medida é pior. É que estes líderes conseguem influência política desmedida independentemente do exercício de magistratura ou poder supremo (cf. v. 258-260), talvez por se apoiarem em facções políticas aguerridas (v. 816-818, com a ocorrência dos termos *μικροπολιτᾶς* e *διατελιχίτων*).

Por estas razões, reafirmo o que de início declarei: Aristófanes afastou-se voluntariamente do ataque nominal explícito contra Cléon porque não desejava personalizar o seu tema¹. Propunha-se, além de divertir, criar no espectador, através de um exercício de razão, a imagem do bom governante, exactamente nos antípodas dos caudilhos em cena.

Um exercício preparatório para a definição dessa imagem era exactamente levar o espectador a raciocinar, a abandonar a coacção psicológica, inimiga da

¹ Desnecessário se torna afirmar que, em vista do exposto, em minha opinião há que relativizar a verdade histórica das referências a Cléon-Paflagónio.

razão, e a pensar como era necessário que o poder expresso pelo voto popular (cf. v. 805-809) fosse recusado a políticos com o perfil traçado.

Em suma, sem deixar de atacar instituições como a da justiça, o autor entende que o remédio para as mazelas de Atenas não está tanto na reforma das instituições como na qualidade das lideranças políticas, as quais deviam ser escolhidas por quem era a fonte do poder, o voto popular, de entre personagens com perfil contrário ao apresentado. Neste aspecto, Aristófanes afirma-se como um democrata.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

1 Edições e comentários

J. Van Leeuwen (1968). *Aristophanis Equites*, Leiden.

R.A.Neil (1966). *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim.

A.H. Sommerstein (1981). *The Comedies of Aristophanes: Vol.2. Knights*, Warminster.

2. Estudos

A. Boeckh (1976). *The Public Economy of Athens*, London, 1842 repr. Princeton.

W. Donlan (1978). "Social vocabulary and its relationship to political propaganda in fifth-century Athens", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 27 95-111.

T. A. Dorey (1956). "Aristophanes and Cleon" *Greece & Rome* 3 132-139.

L. Edmunds (1987). "The aristophanic Cleon's 'disturbance' of Athens", *American Journal of Philology* 187 233-263.

G. François (1977). "L' encodage stylistique dans les *Cavaliers* d' Aristophane", *Les Études Classiques* 45 3-30.

St. Halliwell (1984). "Ancient Interpretations of ὄνομαστὸν κωμῳδεῖν in Aristophanes", *Classical Quarterly* 34 83-88.

A. M. Komornicka (1981). "Sur le langage érotique de l'ancienne comédie attique", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 9 55-83.

M. Landfester (1967). *Die Ritter des Aristophanes*, Amsterdam.

H.-J. Newiger (1957). *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, Muenchen.

- M. F. S. Silva (1977-1978). "A pñix aristofânica", *Humanitas* 29-30 121-143.
- M. F. S. Silva (1986). "Políticos e mulheres na comédia grega", *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, 3 127-151.
- M. F. S. Silva (1987-1988). "Crítica à retórica na comédia de Aristófanes", *Humanitas* 39-40 43-104.

(Página deixada propositadamente em branco)

ARISTÓFANES, CRÍTICO DA TRAGÉDIA GREGA
AS RÃS

(Página deixada propositadamente em branco)

O tema da crítica literária impôs-se à comédia desde os seus inícios e não deixou indiferentes os principais dos seus cultores. Dos fragmentos conservados releva a importância que esta temática teve em muitos dos poetas que, para nós, não passam de um número escasso de títulos e versos, mais ou menos inexpressivos (cf. *Ulisses*, *Arquílocos* e *A garrafa* de Cratino; *Hesíodos* de Teleclides; *Crapátalos* e *Quíron* de Ferécrates; *Musas* e *Trágicos* de Frínico; *Safo* de Amípsias; *Lacónios* ou *Poetas*, *Acessórios Cénicos* de Platão Cómico; *Cinésias* de Estrátis).

Duas razões principais parecem ter ditado este interesse difundido pelo tema poético. Em primeiro lugar, a proeminência que coube à crítica literária nos meios intelectuais atenienses fez dela um fenómeno cultural tão prioritário, que não podia deixar de sensibilizar os comediógrafos. Sob a orientação dos Sofistas, os Atenienses eram agora chamados a avaliar os méritos dos poetas, com os quais haviam estabelecido um primeiro contacto nos bancos da escola e cuja produção continuava a orientar a formação cultural da comunidade. Para além deste aspecto de actualidade e apelo directo aos interesses colectivos, a crítica literária representava também uma alternativa à invectiva política, quando o enquadramento social a desaconselhava. É este o ponto de vista que Platónio (*Diff. Com.*, C. G. F. Kaibel, p. 5) nos preservou, ao comentar:

Ἡ δὲ μέση κωμωδία ἀφῆκε τὰς τοιαύτας ὑποθέσεις, ἐπὶ δὲ τὸ σκώπειν ἱστορίας ῥηθείσας ποιηταῖς ἦλθον. Ἀνεύθυνον γὰρ τὸ τοιοῦτον ὅσον διασύρειν Ὅμηρον εἰπόντα τι ἢ τὸν δεῖνα τῆς τραγωδίας ποιητὴν· τοιαῦτα δὲ δράματα καὶ ἐν τῇ παλαιᾷ κωμωδίᾳ ἔστιν εὔρειν, ἅπερ τελευταῖα ἐδιδάχθη λοιπὸν τῆς ὀλιγαρχίας κρατουμένης· οἱ γοῦν Ὀδυσσεῖς Κρατίνου οὐδενὸς ἐπιτίμησιν ἔχουσι, διασυρμὸν δὲ τῆς Ὀδυσσεύς τοῦ Ὀμήρου.

A comédia de transição abandonou este tipo de temas e voltou-se para a paródia das criações dos poetas. Era como caricaturar textos de Homero ou de qualquer poeta trágico: não se corria o risco de ser chamado a responsabilidades. Já na comédia antiga se pode encontrar este género de peças, apresentadas em fase um pouco tardia quando a oligarquia se instalou no poder. Assim, Ulisses de Cratino não apresenta qualquer ataque pessoal; é simplesmente uma paródia da Odisseia de Homero.

Para além da autocrítica, a comédia enfrenta os géneros literários, por tradição mais favorecidos, a epopeia, a lírica, a tragédia, e sobre elas elabora as suas paródias, recriações e críticas. Mas é sobretudo a tragédia que, na geração de Aristófanes, pela projecção e glória de que então se cobria, reclama, com mais frequência, os olhares dos críticos.

Na produção de Aristófanes, a crítica à tragédia, tema constante nas atenções do poeta, segue um progresso árduo, que se inicia com *Celebrantes do banquete*, peça para nós perdida, e atinge o ponto alto com *Rãs*, ainda que posteriormente reapareça nas últimas comédias. Na abordagem desta matéria, são utilizados basicamente dois processos: a paródia primeiro, a discussão crítica mais tarde. Ainda que se sustente, em boa parte, do objectivo lúdico, a paródia comporta para além dele a observação atenta dos factores que definem a personalidade de um poeta como paradigmática de um dado estádio da arte. A recriação de uma cena ou tirada significativas pode denunciar processos e efeitos dramáticos, elementos de estilo sem que para tal o crítico se pronuncie abertamente. A reprodução deformada fala por si. Apesar de um tanto primária, esta forma de criticar tem um efeito poderoso, que se coaduna bem com a natureza lúdica da comédia.

Aristófanes, porém, propunha-se algo de mais complexo, para o que se foi documentando ao longo dos anos, enquanto simultaneamente procedia à indispensável preparação do público. Depois de ter, com êxito, parodiado cenas

esparças da tragédia contemporânea, o comediógrafo atinge o ponto das grandes conclusões sobre a técnica do género, e, pelo confronto de dois dos seus mais significativos cultores, analisa o processo evolutivo por que a arte passara, a par do fluir cultural e social dos Atenenses.

É de 425 a.C. a primeira comédia conservada na íntegra, *Acarnenses*, que apresenta já uma sátira bem elaborada de Eurípides (vv. 280-571). A personagem do trágico ganha vulto através da paródia a uma das suas tragédias mais famosas, *Télefo*. Ao factor espectáculo, de apelo mais directo para o crítico como para o público, é dado destaque de primeiro plano; sucedem-se o quadro palpitante e movimentado do roubo de um refém, a entrada aparatosa do próprio Eurípides sobre o *ekkyklema*, a encarnação em Diceópolis de um outro Télefo, doente, mendigo e esfarrapado. A caricatura patenteia-se sem sombras, num reavivar dos grandes quadros euripidianos. A acompanhar o patético das situações e o exibicionismo cénico conseguido pela ostentação dos trajos e espectáculo das máquinas teatrais, o trágico ressuma no seu gosto pela subtilidade retórica e pela controvérsia oratória de que Télefo e a sua réplica cómica se fazem porta-vozes. Uma ou outra citação directa, a criação de expressões de matiz euripidiano, a terminologia trágica em geral imprimem à cena uma última pincelada convincente.

Em *Paz*, Aristófanes retoma o motivo da caricatura trágica com algum fôlego, numa cena ampla (vv. 76-176), onde cabe ainda aos dados espectaculares do teatro de Eurípides posição dominante. Trigeu, a imagem cómica de um Belerofonte trágico, também ele preocupado com o destino dos homens, empreende um voo ao Olimpo, sobre corcel alado, para dirigir aos imortais uma interrogação angustiada. É agora a *mechane*, como antes o *ekkyklema*, a responsável pelos efeitos aparatosos da encenação. É este o enquadramento que Aristófanes delinea, para desfechar na vítima outros dardos menores: lá estão as crianças abandonadas a um destino cruel, a expandirem em gritos lancinantes, carregados de patético, a sua angústia. A personagem de Trigeu/Belerofonte ressuscita o tipo do herói mendigo

e estropeado, de que Télefo havia sido já o paradigma. Mais uma vez, a linguagem e a disposição rítmica em esticomitia (diálogo dividido verso a verso entre os interlocutores) dão, no plano formal, a réplica condizente com o todo da cena. Numa palavra, continuam na mira do crítico os grandes efeitos teatrais de Eurípides, apoiados numa sugestão dos processos estilísticos mais comuns.



Fig. 6: Eurípides, *Estenebeia*

Pela primeira vez, dentro da produção aristofânica conservada, *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, de 411, são totalmente dedicadas a questões literárias. Eurípides e as novidades do seu teatro figuram em maior destaque, a par de Ágaton que se adivinha como o digno continuador, mais afoito até, dos caminhos rasgados pelo poeta de *Helena* e *Andrómeda*. O processo crítico é, ainda desta vez, sobretudo a paródia: paródia geral às intrigas romanescas de Eurípides, subrepticamente insinuada na própria textura da comédia, paródias mais circunstanciadas a processos concretos da cena e estilo do trágico, exemplificados em *Télefo*, *Palamedes*, *Helena* e *Andrómeda*.

O elemento gerador e coordenador das sucessivas paródias é o antifeminismo de Eurípides, que esteve na origem de uma polémica entre as mulheres e o procurador do poeta, causadora de um longo processo 'de arriscadas aventuras' à maneira do trágico. Associado à personalidade feminina desfila o eterno rol de vícios, atribuídos tradicionalmente às mulheres — adultério, incesto, assassínio —, a justificar o seu ressentimento contra o poeta que os denunciou e a garantir alguns bons momentos de cómico. Concatenadas com as traves mestras da intriga cómica, as recriações dos processos cénicos, rítmicos e vocabulares de Eurípides ganham agora uma profundidade diferente. Para além dos factores de exotismo e dinamização da acção — tonalidade remota do cenário, personagem em risco de vida, o disfarce, o herói andrajoso, o náufrago, o rapto, o salvador romanesco —, a réplica dos prólogos, monódias, discursos, reconhecimentos, esticomitias, métrica, música, imagética exibem-se numa sucessão de quadros aparatosos e diversificados, qual mostruário das potencialidades do mais trágico dos trágicos. Sobre todos estes ingredientes, Aristófanes derrama, agora com abundância, o tempero da fantasia burlesca e do alarde cómico, numa exuberância até então nunca ensaiada.

Em 405, com *Rãs*, Aristófanes enveredava decididamente pela via literária, capaz neste momento de uma consideração amadurecida e sistemática da tragédia,

realizada não apenas por um processo essencialmente paródico, mas sobretudo de feição teórica. E, ao fazê-lo, jogava uma cartada segura. O público que defrontava em 405 já não era o mesmo que havia recusado *Nuvens*; graças ao empenhamento dos Sofistas, de cujas posições intelectuais Eurípides fora, no mundo de Dioniso, o principal propagador — a merecer, por isso, acerbas críticas na peça —, os Atenienses haviam desenvolvido a capacidade crítica, analítica, dialética (cf. *Rãs* 113sqq.); porque o estudo dos poetas, agora encarado numa perspectiva mais activa, continuava no primeiro plano da formação da juventude, Aristófanes sentiu que um confronto entre dois conceitos de tragédia tinha condições para aliciar a atenção dos espectadores, mormente na ocasião em que Sófocles e Eurípides, os dois nomes mais sonantes na arte, acabavam de abandonar o mundo dos vivos. Percepção, de resto correcta, que proporcionou ao comediógrafo aquele que terá sido o momento climático da sua carreira de dramaturgo.

Com *Rãs*, Aristófanes consumava uma avaliação de conjunto do evoluir do género trágico, com base nos seus marcos principais: de uma fase embrionária e ingénua, concomitante com os dias de Frínico (cf. *Rãs* 910), através da estabilização e apogeu com Ésquilo, renovação e revitalização com Eurípides, num primeiro passo para a decadência, até ao declínio sem apelo, que se acelerou com a morte do controverso poeta. É essencialmente sobre Ésquilo, o poeta que simboliza a grandiosidade passada, e Eurípides, o representante do pensamento moderno, tomados como rivais, que Aristófanes estabelece, num *agon* vibrante, as divergências essenciais entre os dois grandes padrões trágicos.

É apenas de Eurípides que se trata na primeira metade da comédia, aquela em que Dioniso, coadjuvado por Xântias, vive a sua própria odisseia a caminho do Hades. Sob uma sucessão de cenas, onde nenhum dos processos cómicos de êxito seguro junto das grandes massas é poupado, numa exuberância aparatosa de burlesco, a personalidade de Eurípides, e com ela o tema da crítica literária, impõe-se desde os primeiros versos na própria motivação que determina a viagem

do deus do teatro: ir ao inferno buscar o poeta recém-falecido, para com ele revigorar a cena trágica, agora vazia de talentos. Como pano de fundo, o nome de Eurípidés e o seu perfil literário permanecem vívidos em toda esta sequência de aventuras, de que são a justificação.

Como aperitivo para a polémica literária que preenche a segunda metade da peça, Aristófanes avança desde já o sumário dos traços relevantes no poeta preferido por Dioniso. Na conversa do deus com seu irmão Hércules, antes do início da viagem, eles encontram um cabimento natural. A um irmão surpreso, que não vislumbra a razão para a vinda inusitada dos dois viandantes, o deus do teatro explica os seus motivos. Foi em campanha naval, quando, na coberta da nau, lia, num momento de ócio, a *Andrómeda*, que um desejo fulminante lhe fez vibrar a alma. Eurípidés é atirado para o diálogo através de uma das tragédias que mais o celebrizara, segundo alguns a melhor das suas produções; a peça tornara-se tão popular, a ponto de ser leitura predilecta de um combatente num momento de lazer, em pleno campo de luta. Ao fim de tantos anos (a tragédia fora apresentada em 412), *Andrómeda* era ainda capaz de despertar no leitor um violento sentimento de saudade (πόθος) pelo poeta que a criara, a mesma nostalgia que Eurípidés tão bem soubera imprimir aos seus apaixonados Perseu e Andrómeda. Como primeiro traço da sua vítima, Aristófanes destaca essa famosa capacidade, já antes patenteada na paródia de *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, de ferir o público na sua sensibilidade mais profunda, de acordar o sentimento e a piedade.

Com uma ou outra citação do trágico (cf. *Rãs* 64 e *Eurípidés* fr. 736N²; *Rãs* 72 e *Eurípidés* fr. 565N²), a temperar as justificações devidas ao deus anfitrião, Aristófanes cria o ambiente para a menção bombástica do nome de Eurípidés, que deixa exangue um já atónito Hércules. Mas como, interroga-se o herói, que ideia estranha a de ir buscar um morto que salve o teatro trágico? Será que entre os vivos se não pode encontrar um poeta de mérito? E mesmo que assim seja, porque não trazer do Hades Sófocles em vez de Eurípidés (vv. 76sq)?

Ἐἶτ' οὐ Σοφοκλέα πρότερον ἄντ' Εὐριπίδου
 μέλλεις ἀνάγειν, εἴπερ γ' ἐκεῖθεν δεῖ σ' ἄγειν;

Além do mais, se é preciso trazer alguém lá de baixo, porque não há-de ser Sófocles, de preferência a Eurípides?

Pela primeira vez em *Rãs*, o trágico é sujeito a um confronto, que Aristófanes estabelece em termos muito ambíguos. Πρότερον parece abrigar uma hipótese pro-sofocliana da parte de Hércules; como entender as palavras que o herói pronuncia: trazer Sófocles *de preferência* a Eurípides, ou trazer Sófocles por *este ser superior* a Eurípides? Dioniso não se compromete com a resposta. Justifica-se com a necessidade de experimentar o poeta Iofonte, filho de Sófocles, longe do pai, de modo a testar a sua capacidade de artista, sem a cooperação eventual do velho dramaturgo. Razões extra-cénicas devem também ser ponderadas para a exclusão *in limine* de Sófocles e para o papel reduzido que lhe é dado em toda a disputa pelo trono da tragédia. Sófocles falecera muito recentemente, numa altura em que *Rãs* deveria já estar composta, de modo que Aristófanes, para evitar alterações maiores, se teria limitado a dedicar ao poeta breves referências (vv. 76-82, 786-794, 1515-1519). De resto, na observação sensata de Dover¹, a morte de Sófocles não viria trazer à comédia alterações de fundo. Era no confronto de Ésquilo e Eurípides, como representantes de dois momentos antagónicos no fluir da tragédia, que Aristófanes queria assentar o *agon* da peça, sem que a personalidade humana e literária de Sófocles, definida como εὔκολος, se mostrasse muito promissora em matéria paródica (os poetas cómicos sentiram-no unanimemente, como o prova a escassez de paródias a Sófocles conservadas).

¹Dover (1972) 181.

Curiosamente a possibilidade de trazer Ésquilo do Hades nem mesmo é ponderada neste momento. Tanto mais que Dioniso sabe bem como lhe seria difícil iludir esse Eurípides πανοῦργος (cf. *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 94), o espírito imaginativo e habilidoso em desenredar-se das mais intrincadas situações, que tudo faria para se libertar das cadeias do Hades. Para além da μηχανοποιία, motivo fulcral nas paródias de *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, outras facetas conhecidas de Eurípides são recordadas. O estilo prolixo, as longas ῥήσεις que atribui às personagens, os debates em que as confronta, numa concessão aos gostos da época; mais moderado, apesar de tudo, que a geração que agora prolifera na cena de Dioniso (vv.89-91), Eurípides surpreende por uma nota genial (γενναῖον) a cada momento revelada. Dioniso propõe mesmo alguns exemplos abonatórios, que irão converter-se em alusões indirectas a aspectos, sempre parodiados, do pensamento euripídico. 'O éter, casinhoto de Zeus', deturpação de palavras de *Melanipa Sábia*, Eurípides fr. 487N² (onde se lê, 'éter, morada de Zeus'), faz de uma expressão tradicional, repescada na épica homérica (cf. *Íliada* II. 412), uma arremetida contra o comentado ateísmo de Eurípides. Χρόνου πόδα 'o pé do tempo' (cf., e. g., *Bacantes* 889) presta-se a uma sugestão divertida do gosto de Eurípides por metáforas inspiradas no quotidiano, onde o comezinho um tanto ridículo se substitui à solenidade, apanágio tradicional da tragédia. Por fim, numa alusão ao v. 612 de *Hipólito*,

Ἦ γλῶττ' ὀμώμοχ', ἢ δὲ φρήν ἀνώμοτος.

A minha língua jurou, mas o espírito manteve-se isento de juramento.

Aristófanes substitui (*Rãs* 101sq.)

ἢ φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὀμόσαι καθ' ἱερῶν,

γλῶτταν δ' ἐπιорκήσασαν ἰδίαι τῆς φρενός.

O espírito não quer jurar sobre as vítimas, mas vai a língua e jura falso às escondidas do espírito.

fazendo daquilo que, para Hipólito, é a manifestação da repulsa em calar uma confidência que considera insultuosa, um propósito de perjúrio. E se perjúrio não é crime que deva imputar-se a este herói de Eurípides, que afinal não cederá nunca à tentação de fugir à palavra dada, a sugestão que dele dá o passo cómico, num fraseado de resto voluntariamente confuso, é, em última análise, a tão badalada imoralidade de Eurípides, o poeta aplaudido entre os mortos por ladrões, perjuros e parricidas (vv. 771-776).

Concluída a viagem de Dioniso e Xântias por entre um sem-número de peripécias, é chegado o momento do *agon* e, com ele, de uma apreciação circunstanciada, como Aristófanes jamais havia realizado, das tragédias respectivas de Ésquilo e Eurípides. Num prólogo retardado, Xântias e o escravo de Plutão relatam as circunstâncias em que a contenda surge. Eurípides, recém-chegado ao Hades, contestou o direito de Ésquilo a permanecer na cadeira de honra da tragédia e a gozar as honras públicas do Pritaneu, que até aí lhe haviam pertencido sem concorrência. O mundo dos mortos dividiu-se: de um lado a multidão dos malfeitores, apoiantes entusiastas de Eurípides, do outro a gente digna, em número reduzido no inferno como entre os vivos, a aplaudir Ésquilo. À partida, Aristófanes estabelece uma conexão entre Ésquilo e o que é aristocrático e honesto, bem como entre Eurípides e os marginais, em maioria na época conflituosa da guerra. O povo em grita exigia um julgamento formal dos dois poetas. Sófocles, perante a questão, assumira a posição cómoda e a carácter com a sua habitual bonomia, de se declarar 'na reserva' (v. 792), embora disposto a actuar, se Ésquilo saísse vencido. Foi quando Plutão hesitava numa situação que se mostrava tensa, que

providencialmente Dioniso aportou aos cais do inferno, e assumiu, como perito na matéria, a arbitragem da questão.

Preparam-se os instrumentos de medida, balança, esquadros, réguas, moldes, cunhas; dentro do rigor analítico, propagado pela investigação científica então tão em voga, Aristófanes propõe-se medir e esquadrinhar um ser insusceptível de medida: a poesia. Enquanto Ésquilo assiste, reservado e enfurecido (ταυρηδόν, v. 804) a tais preparativos, Eurípides, o homem da nova vaga, rejubila de entusiasmo com a perspectiva de uma disputa sangrenta.

Depois de uma intervenção coral que dá a nota de abertura, a discussão começa num tom que se pretende vivo. Sem que o árbitro tenha dado ainda o sinal para o início do combate, já os dois antagonistas se invectivam, na generalidade, arremessando mutuamente os primeiros dardos. Eurípides toma a dianteira, para denunciar o timbre grandioso do teatro de Ésquilo, quiçá a sua nota mais característica, resultante de um conjunto harmonioso de factores: intriga e personagens, aparato cénico, linguagem e versificação (vv. 836-839).

Ἐγὼ εἶδα τοῦτον καὶ δῖσκεμμαι πάλαι,
 ἄνθρωπον ἀγριοπιόν, ἀυθαδόστομον,
 ἔχοντ' ἀχάλινον, ἀκρατές, ἀπύλωτον στόμα,
 ἀπεριλάλητον, κομποφακελορρήμονα.

Quem o tipo é sei eu! Há muito já que o trago debaixo de olho! Um fazedor de matarroanes, de palavreado altaneiro, linguinha sem freio, sem tento, sem barreiras, falador pelos cotovelos, artista de palanfrório de estrondo.

Condescende Ésquilo em quebrar o mutismo digno em que se escudara, imagem de alguns dos seus heróis silenciosos, para contrapor ao inimigo (vv. 841 sq.):

*Αληθες, ὦ παῖ τῆς ἄρουράας θεοῦ,
 Σὺ δὴ ' μὲ ταῦτ', ὦ στωμυλιοσυλλεκτάδη
 καὶ πωχοποιὲ καὶ ῥακιοσυρραπιάδη;

Ah sim, seu filho da deusa agreste! Ah ele é isso, seu coleccionador de patacoadas, fazedor de mendigos. costureiro de farrapos?!

O tom do contra-ataque, de inconfundível andamento trágico, é uma demonstração do poder de Ésquilo para criar longos compostos, paródicos agora, um dos importantes factores da majestade da sua produção. A abrir a sua intervenção, Ésquilo retoma palavras de Aquiles numa tragédia perdida de Eurípides (fr. 885N²). Com um pequeno retoque, a substituição de ἄρουράας α θαλασσίας do original, o verso deixa de aplicar-se ao 'filho da deusa marinha', Aquiles, para se endereçar ao 'filho da deusa... agreste', Eurípides, a cuja mãe Clito, ao que parece hortaliçeira de profissão, os comediógrafos nunca pouparam maldosas alusões (*Acarnenses* 457, 478, *Cavaleiros* 19, *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 387, 456, 910). Nova catadupa de insultos recorda aspectos formais onde o teatro de Eurípides se mostra mais vulnerável. Se de linguagem se trata, Ésquilo tem uma contrapartida a fazer valer. À acusação de solenidade de que acabava de ser vítima, o poeta responde com o epíteto vistoso στωμυλιοσυλλεκτάδη, que reduz o adversário à categoria de 'coleccionador de patacoadas', palrador oco e desarrazoado. Um fosso é cavado entre o estilo de um e outro contendor, a solenidade de um oposta à tagarelice do outro. Para além da linguagem, de novo aspectos já antes parodiados dão o flanco à crítica: são reis do teatro de Eurípides os Belerofontes, Filoctetes, Inos, Eneus, Fénix ou Télefos, galeria de heróis esfarrapados e estropiados, a oferecerem-se à vista do público no espectáculo degradante da sua miséria, e a encherem-lhe os ouvidos com a verborreia inesgotável da sua retórica. E enquanto se procede ao sacrifício

propiciatório, Ésquilo lança ainda um vago ataque contra as monódias e a imoralidade das personagens euripidianas, mais adiante vítimas de acerbas críticas.

Dioniso e o coro entregam-se a uma prece às Musas, para que se dignem patrocinar a polémica literária que está iminente e solicitam dos contendores que, por sua vez, invoquem as divindades. São sintomáticos da personalidade de ambos os patronos que preferem (vv. 886-894): Ésquilo, oriundo de Elêusis, evoca Deméter; Eurípides, o discípulo dos sofistas, prefere aos deuses ancestrais outros recentes e pessoais; é para o Éter, princípio promotor de vida e inspiração, a Língua, instrumento da tão preciosa discussão, Compreensão como fonte do saber, e as narinas de faro apurado, símbolo do indispensável espírito crítico, que vão as suas súplicas. De passagem, Aristófanes insiste na acusação de ateísmo (cf. *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 450sq.), outrora lançada contra o tragediógrafo, como contra Sócrates (cf. *Nuvens* 247sq., 264sq.). Tomando estas duas personalidades como símbolo de uma época, a comédia oprime-as indiscriminadamente com as tendências cépticas correntes entre os sofistas. No *agon* de *Rãs*, a simples invocação inicial das divindades é uma forma eficiente de opor a mentalidade de duas épocas. Se é certo que o sopro religioso, que perpassa nas peças de Eurípides, é de uma natureza muito diferente daquele que animara as tragédias de Ésquilo, será mesmo assim abusivo rotular de ateísmo as posições que o poeta assume. Tal diferença entre os dois dramaturgos assenta principalmente na época em que cada um produziu os seus dramas. O mundo de Ésquilo é cheio de deuses, a crença religiosa conserva intacta muita da sua força. Dentro desse contexto, Ésquilo encara o problema das relações homem/divindade no plano da justiça divina, a fazer sentir sobre a falibilidade humana todo o seu peso. A questão põe-se no plano de culpa/castigo, na procura de uma justificação para o destino que fere os homens.

Independentemente de sentimentos pessoais, Eurípides viveu numa outra época, separada da de Ésquilo por meio século de uma evolução rápida. A crítica

aos deuses olímpicos, a contestação dos mitos, o repúdio, enfim pela aceitação passiva da herança religiosa, marcaram profundamente a Atenas da segunda metade do séc. V. Se esta posição analítica não basta para considerar os sofistas como adeptos do ateísmo, é, no entanto, sintomática de um inegável racionalismo, que se tornou padrão de uma época. Eco da ideologia contemporânea, Eurípides divide-se entre o puro sentir religioso, que um Hipólito (*Hipólito* 73-87) ou Teónoe (*Helena* 998-1029) simbolizam, e o espírito crítico patente em figuras como Belerofonte (fr. 286. 1-3N²) ou Hécuba (*Troianas* 885sq.). A própria hesitação é já reveladora da posição do poeta face à vida. A Eurípides pouco importa discernir a origem do sofrimento ou tentar justificá-la; para ele conta apenas que o homem sofre e por isso é digno de piedade. Tal afastamento progressivo dos deuses surge como consequência dos hábitos reflexivos dos sofistas e do seu interesse pelo estudo do homem em si; é o racionalismo em toda a sua plenitude.

Face às cambiantes subtis da problemática religiosa, a comédia adopta uma posição simplista, que Aristófanes linearmente exprime em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 450sq.:

Νῦν δ' οὗτος ἐν ταῖσιν τραγωδίαις ποιῶν
τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς.

Mas agora esse fulano, que trabalha em tragédias, convenceu os homens de que os deuses não existem.

Para as grandes massas populares, as discussões e dúvidas acerca dos deuses e sua natureza só podem ter uma interpretação: descrença. E Aristófanes pactua e traduz simplesmente essa opinião corrente e ingénua.

Até este momento, nos preliminares do *agon* propriamente dito, Aristófanes sumariou os aspectos mais evidentes na obra de cada um dos

antagonistas; prepara-se agora para desenvolver alguns destes tópicos, no calor da discussão, para que o coro dá, de seguida, o sinal de abertura.

Eurípides antecipa-se e passa de novo ao ataque (vv. 908-910):

Τούτων δὲ πρῶτ' ἐλέγχω,
ὡς ἦν ἀλαζῶν καὶ φέναξ οἷοις τε τοὺς θεατὰς
ἐξηπάτα μῶρους λαβῶν παρὰ Φρυγίῳι τραφέντας.

Para já vou criticar este tipo, pelas parlapatices e fanfarronadas com que enganava um público, que tinha recebido ingénuo das mãos de Frínico.

Com este fraseado, Eurípides retoma a acusação de magnificência excessiva do teatro de Ésquilo. À grandeza associa-se a falta de clareza, que deixa atónitos os espectadores, pouco afeitos ainda aos requintes do género, após uma fase de simplicidade quase arcaica, própria do teatro trágico de Frínico. A título de exemplo, Eurípides cita o silêncio trágico, utilizado com particular frequência por Ésquilo. Que fatuidade sentar um Aquiles ou uma Níobe perante o público, no início da peça, de cabeça baixa e rosto velado, e deixá-los nessa atitude um lapso de tempo capaz de criar surpresa e solenidade no anfiteatro, uma perfeita 'exibição de tragédia' (vv. 911-913)! O. Taplin¹ aprecia o efeito destes silêncios dramáticos e a forma como Ésquilo os explora. A atenção dos espectadores é atraída por um foco lançado sobre a personagem muda. Após uma longa concentração, em geral preenchida por outras figuras que comentam ou se interrogam sobre essa mudez, o momento em que o silêncio será quebrado ocorre enriquecido por grande intensidade emotiva. A personagem expande, enfim, a razão do seu silencioso cogitar. Aristófanes selecciona, da produção esquiliana, dois momentos paradigmáticos: os silêncios prolongados de Níobe, na tragédia do mesmo nome, há três dias sentada,

¹ Taplin (1972) 57-97.

muda, sobre o túmulo dos filhos, e o mutismo de Aquiles, arredo e inacessível, nas tragédias *Mirmides* e *Frgios*.

squilo explora o *suspense*, estimulando a curiosidade do público (v. 919):

... ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆιτο,

...para o espectador ficar pasmado à espera.

Mas só quando o drama atingia a metade, é que, por fim, a personagem se dignava falar; e fazia-o com uma solenidade inesquecível, onde squilo primava na majestade natural do seu estilo. O comentário ao tom solene utilizado por estas figuras silenciosas, quando se faziam ouvir, estabelece a passagem para a discussão dos neologismos bombsticos de squilo, aparatosos e incompreensíveis (vv. 924-926):

... ῥῆματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,

ὄφρ' ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμωρωπά,

ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.

Dizia uma dúzia de palavras pesadas que nem bois, de sobrolho e penacho, uns perfeitos fantoches, desconhecidos dos espectadores.

Peso e volume, solenidade e altivez aristocrática, estranheza e impenetrabilidade, são as características que ressaltam desta definio. Os compostos são, por certo, o traço mais visível no estilo de squilo, que, numa primeira leitura, deixa a impressão de registrar uma grande abundância de palavras encorpadas. Em boa medida, esses compostos são criaoes do poeta, numa preocupao constante de elevar o nível da tragédia. Do conjunto, resalta a impressão final de um estilo empolado e bombástico, combatido pelas regras modernas de leveza e transparência da frase (cf. v. 927), e, portanto, com um sabor marcadamente

antiquado. À sempre louvada simplicidade que outros elementos substitui Ésquilo nas suas criações (vv. 928sq.)?

Ἄλλ' ἢ Σικαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ τ' ἀσιτίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμασ' ἰπποκρημνα...

Eram só Escamandros, trincheiras, sobre os escudos águias-grifos forjados em bronze, e palavras montadas a cavalo...

Com estas palavras, Eurípides compõe uma miscelânea do vocabulário e efeitos cénicos do adversário. Alusões geográficas aqui simbolizadas no rio Escamandro (cf. *Rãs* 1056 sq.), a proporcionarem a inclusão de topónimos vistosos; palavras insólitas e sonoras, de gosto bélico, inspiradas na épica; seres exóticos e decorativos, importados do mundo oriental, a contribuírem para o exterior fulgurante da cena. Com toda esta magnificência — virá a justificar-se Ésquilo no v. 1060 — o poeta pretendia apenas salvaguardar a coerência interna do drama, num equilíbrio justo entre a qualidade semidivina das personagens, o tom elevado da linguagem e o próprio aparato da sua aparição, exteriorizado na imponência dos trajos.

Eurípides herdou esta tragédia como um paciente, inchado de ornamentos e palavras enfáticas, enferma de peso excessivo, e, à luz dos gostos contemporâneos, empreendeu a necessária renovação (vv. 939-944). O seu primeiro trabalho foi submetê-la a uma cura de emagrecimento e depuração, compensada pela indispensável revitalização. A metáfora de Eurípides corresponde à verdade: o poeta fez apelo à lei das compensações, substituindo ao heróico o sensacionalista. Esvaziada das adiposidades que Ésquilo lhe provocara, a tragédia foi revigorada com os metros mais ligeiros; as disputas filosóficas, os exercícios retóricos e as ousadias líricas que as monódias representaram. Procedia-se, assim, a uma modificação radical no conceito de tragédia, que abandonava a solenidade e

hieratismo anteriores, para se lançar num modelo penetrado das modernas ousadias intelectuais e requintar no dramatismo e no patético.

Uma boa parte da 'leveza' moderna da tragédia ficou a dever-se à reconversão do papel e número das personagens, consumando-se a sua valorização progressiva, em detrimento da importância do coro. O problema da variedade e multiplicação de personagens, na cena de Eurípides, está sobretudo relacionado com as alterações profundas que a estrutura e acção da tragédia sofreram com este poeta, em relação ao modo como as entendia Ésquilo. O carácter sacro e a majestade que distinguiam o estádio mais antigo do género impediam que a acção se desenvolvesse em ritmo acelerado. Eurípides veio imprimir à tragédia um andamento mais vivo, com particular destaque para as peças dos anos vinte do séc. V (*Ifigénia entre os Tauros*, *Helena* e *Andrómeda*), onde o imprevisto e a aventura passaram a conduzir o movimento rico da intriga. Esta pluralidade de situações e episódios trouxe consigo o alargamento do número de personagens e implementou a participação de cada uma delas no curso da história. Com o maior relevo concedido às figuras, desenvolve-se, por sua vez, o interesse pela análise psicológica, obtida pelo confronto entre os vários tipos de personalidade, pelas justificações constantes que são chamadas a dar das suas atitudes, pela necessidade de confidenciar sentimentos e emoções, pela defesa que fazem de ideias e pontos de vista.

A tentativa de conduzir a tragédia por uma via mais realista permitiu a Eurípides diversificar o leque de personagens, e criar, a par das figuras heróicas tradicionais, outras de estratos sociais inferiores, numa harmonização de várias componentes humanas. Personagens como a Ama de Fedra, a escrava de Alceste, o lavrador marido de Electra trazem à cena a riqueza interior do homem e comprovam como, por trás da modéstia do gibão, se pode ocultar um tesouro de sentimentos e lucidez. Aristófanes faz-se porta-voz daqueles para quem esta abertura da cena trágica sabe a profanação e vulgaridade (vv. 948-950):

Ἐπειτ' ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπιῶν οὐδὲν παρηῆκ' ἔν ἀργόν,
 ἀλλ' ἔλεγεν ἡ γυνή τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἦττον,
 χῶ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἄν.

Depois, logo a partir dos primeiros versos, não deixava ninguém inactivo: falava a mulher, e o escravo não lhe ficava atrás, e o senhor, e a donzela, e a velha.

Personagens a confrontar, que o poeta pretende distintas em sexo, idade, estrato social e interesses, com uma ideologia e sentimentalidade fatalmente distintas.

A manifestação de toda esta riqueza interior encontra na retórica um veículo de expansão adequado. Formado no gosto sofisticado pela disciplina e organização crítica do discurso, Eurípides colhe a glória de ter sido, no teatro, o divulgador e mestre da nova mentalidade. E, para que a sua lição encontrasse eco no público que o escutava, o trágico empreendeu a desmistificação da tragédia, de modo a torná-la acessível e familiar ao homem comum. Para as temáticas que preferiu, o Eurípides cómico encontra o qualificativo de οἰεῖα 'familiares, domésticas', assuntos onde o espectador se sente em casa, porque neles encontra projectados os seus anseios e interrogações; identificação poeta/público, que os temas bélicos de Ésquilo, feitos mais para assombrar do que comunicar, liminarmente excluía. Às figuras humanas e diversificadas de Eurípides, Ésquilo opõe os seus guerreiros, exemplificados em Cicno e Mémnon (v. 963), montados em cavalos ornados dos mais faustosos arreios. Personagens mais ou menos fantásticas, em que o público não descobre a mais ligeira afinidade de vida ou interesses, e perante as quais fica assombrado e distante (vv. 961sq.). Em resultado, diferentes têm de ser os espectadores saídos da escola (μοῦνηταί) de cada um dos dois poetas: espíritos belicosos, façanhudos, agrestes os Formísios e Megénetos formados por Ésquilo; subtis, elegantes, retóricos, sofisticados numa palavra, os Clitofontes e Terâmenes

educados no teatro de Eurípides (vv. 964-970). Fazer uma opção temática encobre, portanto, um objectivo mais vasto, a delimitação dos objectivos interventores que o artista pretende exercer junto do público, o mesmo é dizer, o estabelecimento de princípio de um critério de arte. É esta a questão fundamental que Ésquilo coloca ao adversário, com uma pergunta directa e despojada de subterfúgios (v. 1008):

Ἄποκρινάκι μοι, τίνος οὐνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;
Ora diz-me lá, por que razão se deve admirar um poeta?

A resposta de Eurípides é, também ela, espontânea e cabal (vv. 1009sq.):

Δεξιότητος καὶ νοῦθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιῶμεν
 τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.
*Pela habilidade e pelo conselho, porque tornamos os homens melhores nas
 cidades.*

Com esta definição, Eurípides vem ao encontro do conceito superior que os Gregos tinham dos poetas como educadores do povo, radicado em antigas lendas helénicas, como a de Orfeu, por exemplo. Na mesma tradição, Homero e Hesíodo impor-se-iam às gerações posteriores como manuais inesgotáveis de ensinamentos (vv. 1030-1036), e não resta dúvida de que o conteúdo ético da poesia e o valor pedagógico que lhe era atribuído justificam a consideração em que eram tidos os poetas gnómicos; entre os trágicos e cómicos do séc. V, a tradição persistia. Por seu lado, a crítica literária nascente confrontou-se com a crença generalizada de que o fim último da poesia é ensinar; e, embora reconhecendo e dinamizando a outra condição da arte, o talento, não pôde fugir ao peso de uma tradição que a própria evidência impunha.

É também sobre o factor 'conselho' que o Ésquilo de *Rãs* se apoia, por nele pressentir uma maior vulnerabilidade do rival. Numa paródia do seu próprio estilo (vv. 1013-1017), o velho poeta afirma com orgulho que, ao contrário de Eurípidés, a produção dramática que legou aos Atenienses — tenham-se em consideração os exemplos modelares de *Sete contra Tebas* e *Persas* — se revelou fonte ubérrima de ensinamentos, capaz de transformar o povo eleito de Atena nos guerreiros valorosos de que a cidade carecia. Para uma época belicosa, em que a educação se restringia ao exercício físico no ginásio ou palestra, para além das lições do citarista, Ésquilo soubera encontrar a fórmula ideal: um público de valentes, de umas boas polegadas de altura, peito sempre feito ao combate, em convívio quotidiano com dardos, lanças, penachos, cnémides e escudos.

Em contrapartida, que discípulos formou Eurípidés? 'Αγοραῖοι, κόβαλοι, πανοὔργοι 'aldrabões, tralulhas, safados' são os epítetos que se lhes ajustam. Ao carácter instrutivo e patriótico dos temas bélicos de Ésquilo, opõem-se as temáticas eróticas, socialmente danosas, de Eurípidés. Fedra, Estenebeia e Melanipa encarnam, na óptica da comédia, as mulheres devassas e viciosas saídas da pena do trágico (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 497sq., 546sqq., *Rãs* 1051). Na orientação realista que imprimiu à arte, Eurípidés dotou as suas personagens com todas as fraquezas e vicissitudes características da natureza humana; por esta senda, a tragédia abriu-se ao vasto domínio das relações sentimentais entre os dois sexos e, pela primeira vez, tomou a paixão amorosa como motivo de exploração (vv. 1043-1055):

AI. 'Αλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίησεν πόρνας οὐδὲ
 Στενεβοίας,
 οὐδ' οἷδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πάποτ' ἐποίησα γυναῖκα.

.....

EY. Καὶ τί βλάπτουσ', ὦ σχέτλι' ἀνδρῶν, τὴν πόλιν ἀμαὶ
Σθενέβοιαι;

AI. Ὅτι γενναίως καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας
κώνεια πίνειν αἰσχυνθείσας διὰ τοὺς σοὺς Βελλεροφόντας.

EY. Πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας
ξυνέθηκα;

AI. Μὰ Δῦ', ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν
γε ποιητὴν,

καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. Τοῖς μὲν γὰρ
παιδαρτίοισιν

ἔστ' διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποιηταί.

ÉSQUILO

*Mas Fedras prostituídas, isso não criava, nem se pode apontar
uma única mulher apaixonada, que alguma vez tenha saído da
minha pena.*

EURÍPIDES

*E que mal faziam à cidade as minhas Estenebeias, seu grande
estupor?*

ÉSQUILO

*É que levaste mulheres honestas, esposas de cidadãos honestos, a
beber cicuta, envergonhadas com os teus Belerofontes.*

EURÍPIDES

E não era verdadeira a história que compus acerca de Fedra?

ÉSQUILO

*Lá verdadeira, isso era, sem dúvida! Mas é dever do poeta ocultar
o vício, não o apresentar nem ensinar. Porque se aos meninos é
o mestre que os ensina, aos adultos são os poetas.*

O desprezo, com que Ésquilo marca a distância entre os seus temas bélicos e os eróticos do adversário, é sintomático da controvérsia que devia rodear as produções eurípidianas orientadas nesse sentido. Com elas, na visão mais conservadora, o poeta das *Fedras* e *Estenebeias* punha em causa a própria estrutura social e familiar de Atenas, ao mesmo tempo que degradava a tragédia e destruía toda a sua dignidade heróica.

A título de defesa o atacado apela para outro princípio artístico: que critério seguir na criação literária, o moralista ou o realista? Se a história viciosa de Fedra é verdadeira, tal como a tradição a testemunha, porque não contá-la? Peremptória e famosa é a resposta de Ésquilo que consagra, para a posteridade, a vitória do didacticismo na literatura grega clássica.

Concluído, num plano geral, o balanço, nas suas grandes linhas, da criação trágica, Aristófanes parte agora para a análise de pontos específicos do género, onde a recriação paródica encontrará um cabimento perfeito. Prólogos e passos líricos são desmontados na sua configuração intrínseca e recriados em exemplos caricaturais.

O uso do prólogo que, segundo Aristóteles (cf. *Them.Or.* 26, p. 316 Dindorf), remontava aos primórdios da tragédia, permaneceu como um ingrediente constante ao longo de toda a existência do género. Das peças conservadas pode apurar-se, no entanto, que o prólogo, todo o espaço dramático que antecede a entrada do coro, se moldou à sensibilidade e condicionalismos de cada autor ou peça, com total flexibilidade, produzindo uma apreciável variedade de modelos. Algo paradoxalmente, porém, Eurípides, espírito sempre inconformista e revolucionário nas opções filosóficas e dramáticas, conformou-se, no respeitante à abertura das peças, a um esquema uniforme e monótono — o monólogo em trímetros iâmbicos; a julgar pelos exemplos conservados e pelas críticas frequentes legadas pela antiguidade, este modelo antidramático identificou-se em definitivo

com a criação eurípidiana. Verdaderamente a crítica aos prólogos, em *Rãs*, tem um segundo alcance mais profundo, imitação que é das recentes teorias dos sofistas sobre a correção e propriedade da linguagem; Protágoras e a crítica a que o sofista sujeitou o primeiro verso da *Ilíada*, para nele detectar vários erros, são facilmente reconhecíveis no projecto cómico (cf. Aristóteles, *Elencos* 173b 17-25, *Poética* 1456b 15-18). Não é isenta de pretensão esta atitude analítica, que o Eurípides de *Rãs* reproduz, de tomar as primeiras linhas de um texto célebre e nelas, onde o comum dos mortais só vê perfeição, apontar erros em abundância.

Na abordagem que faz do prólogo em *Ésquilo* e Eurípides (vv. 1119-1247), Aristófanes não esquece as diferenças relativas. O comentário ao primeiro dos dois trágicos parte de um único exemplar, os primeiros versos de *Coéforas*. Essas breves linhas, que o poeta recita a convite do adversário, são suficientes para pôr mais uma vez em evidência o estilo obscuro (v. 1122) e tautológico (vv. 1154, 1173 sq.) que lhe é próprio. Digamos que os defeitos apontados aos prólogos de *Ésquilo* transcendem o problema concreto da abertura das peças, são antes o retomar de práticas literárias disseminadas por toda a produção (cf. *Rãs* 909 sq., 923-927, 961sq., 1004sq.). Para maior comicidade, também o autor, quando chamado a explicitar o sentido do texto que criara, dá para ele uma explicação tão absurda, que o coloca no papel de mais um espectador embaçado diante de um monstro que afinal saíra da sua própria imaginação.

Diverso é o processo utilizado pela comédia no caso de Eurípides: um após outro, numa série interminável, os prólogos sucedem-se num esquema sempre e sempre repetido (recordemos que os prólogos eurípidianos e as suas componentes habituais haviam sido já caricaturados por Aristófanes, levemente em *Acarnenses* (vv.46-51), e com mais desenvolvimento em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (vv.855-870). Em geral o tom adoptado por Eurípides, mesmo que aqui e além animado por uma nota emotiva, é sobretudo o da exposição minuciosa e objectiva. As invocações, preces, ameaças, a nota

nostálgica, que se associam a este ou aquele prólogo numa tentativa de animação dramática, nem sempre bastam para lhe alterar a fisionomia; na maior parte dos casos, Eurípides envereda por um modelo frio e monótono que pôde inspirar as críticas de Aristófanes.

Os exemplos seleccionados pela comédia são meras informações, dadas com objectividade e acumulação de pormenores; particular atenção merece o elemento genealógico circunstanciado mesmo quando a popularidade do mito parecia desaconselhá-lo por desnecessário; mas, para além dele, salienta-se a repetição do elemento geográfico, a referência à deslocação de uma figura de ou para um local referido com precisão (*Rãs* 1207 sq., 1212 sq., 1225, 1232), as circunstâncias que envolveram essa viagem (v. 1207), qualquer atributo específico (vv. 1211 sq., 1233) ou actividade (vv. 1240 sq.) da personagem em causa. Mas, mais do que os aspectos temáticos, também a sintaxe e com ela a métrica conservam uma simetria rigorosa, de forma a tornar óbvio que o esquema de construção da frase se apropria, pelas poucas variantes que apresenta, à monotonia das ideias que exprime. Desta uniformidade resulta, para Aristófanes, a possibilidade de interromper a citação a qualquer altura e enfiar-lhe, como um refrão, a mesma frase jocosa, ληκύθιον ἀπώλεσεν 'perdeu um frasquinho". A surpresa do visado é tão grande como a nossa; impõe-se um esclarecimento que Ésquilo se apressa a fornecer (vv. 1202-1204):

ποιεῖς γὰρ οὕτως ὡςτ' ἐναρμόζειν ἅπαν,
καὶ κωιδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον,
ἐν τοῖς ἰαμβείοισι.

Compões de uma forma que qualquer coisa se ajusta aos teus iampos, um odrezeco, uma anforazita ou uma sacola.

As hipóteses enunciadas assemelham-se pelo ritmo, pela categoria de diminutivos que lhes é comum e como referências que são ao quotidiano mais trivial. Por todos estes motivos representam um aprofundamento no nível trágico da linguagem e identificam-se com os οὐκ εἶα πράγματα de Eurípides. Um pouco desapontados com a leitura meramente literária desta cena, e sensibilizados para o tom sugestivo da expressão ληκύθιον ἀπώλεσεν, alguns estudiosos modernos (Whitman, Henderson, Quincey) têm-se esforçado por retirar dela outros matizes de comicidade que lhe confirmam um apelo mais directo junto do público. As várias sugestões apontadas pecam por um denominador comum, a falta de um testemunho indelével. E não me parece que, numa peça essencialmente construída sobre a caricatura da estética literária, haja necessidade de encontrar, para uma cena em especial, uma justificação cómica de outro âmbito (sexual ou exibição de pancadaria). Se o público riu com a paródia dos cantos líricos, dos temas, das personagens, porque não seria sensível à caricatura dos prólogos sem para tal necessitar de um condimento mais apaladado?

A convite de Dioniso, dá-se início à crítica aos cantos líricos de ambos os dramaturgos. Perante a ameaça de Eurípides, que se prepara para arrasar a lírica do adversário, o coro exprime aquela que seria a opinião generalizada a este respeito (vv. 1252-1256):

Φροντίζειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω,
 τίς' ἄρα μέμψιν ἐποίησε
 ἄνδρ' ἔτι πολὺ πλεῖστα δὴ
 καὶ κάλλιστα μέλη ποιή-
 σαντι τῶν μέχρι νυνί.

*Estou morto por ver o que poderá dizer o tipo de um poeta, que compôs os
 mais belos e extensos cantos que jamais se escreveram até hoje.*

Imediata e empírica, esta apreciação salienta, dos cantos de Ésquilo, o que neles se impõe à primeira vista: extensão considerável e perfeição formal dificilmente igualável. Apesar dessas qualidades, Aristófanes não deixará de fazer sentir que, para os gostos da época, Ésquilo ganhara entretanto um sabor arcaico e incompreensível, que a evolução rápida dos tempos provocara (cf. *Nuvens* 1364-1368). E ninguém melhor que Eurípides, o homem da nova vaga, para as evidenciar. Para tal recolhe o crítico um certo número de versos nas tragédias de Ésquilo — todas elas perdidas para nós à excepção de *Agamémnon* 104, 109, citados em *Rãs* 1276, 1285 —, sem nexos consistentes entre si, que vai alternando com um verso sempre repetido, à maneira de refrão, conseguindo do conjunto uma sensação de monotonia flagrante. Vingava-se assim de acusação idêntica de que acabara de ser vítima, a propósito dos prólogos.

Se estes versos não possuem uma conexão lógica há, no entanto, um critério a presidir à sua escolha. Sobressai, antes de mais, o tom épico dos temas e linguagem: referências constantes aos heróis homéricos e seus epítetos (vv. 1264sq., 1270sq.), hinos aos deuses (v. 1266), o ressuscitar de um ritual religioso (vv. 1274sq.) ou de um presságio (v. 1289), a figuração de seres monstruosos (vv. 1287, 1291), num universo impregnado do horror da guerra e da ameaça de destruição, a que a grandeza do vocabulário, conseguida sobretudo pelo peso e raridade dos compostos, dá a forma mais conveniente.

Em conclusão, o Ésquilo lírico, tal como Aristófanes o retrata, tem um parentesco iniludível com Homero e a épica. Embora, de um modo geral, esta tenha sido uma fonte de inspiração para os trágicos, Ésquilo é, no entanto, dos três maiores, o que se mantém mais perto de Homero, de cujos sobejos afirma ter-se alimentado (Ateneu, 347e). Um segundo aspecto temático patente na paródia tem a ver com a religiosidade do velho poeta, a opô-lo a esse Eurípides, o tal 'que ensinou aos homens que os deuses não existem' (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 451). A relação do homem com a divindade, os meios pelos quais ela

se estabelece (oráculos, profecias, sonhos, presságios, prodígios), a necessidade de conhecer os desígnios dos deuses e de os propiciar com preces, rituais, hinos e festejos espelham-se no teatro esquiliano. Temas a que convém o estilo empolado que a comédia permanentemente põe em relevo. Diante dos espectadores de *Rãs*, todos estes motivos são a imagem de um mundo saudoso e perdido, de grandeza e glória, tão longínquo da derrota e decadência actuais: Maratona e Salamina que acordavam nos combatentes de Arginusas.

Se a lírica de Ésquilo entronca na melhor e mais pura tradição poética grega, os cantos de Eurípidés condenam-se à partida por uma objectiva falta de selecção das fontes em que bebem (vv. 1301-1303):

Οὔτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνωιδῶν,
 σχολίων Μελήτου, Καρυῶν ἀύλημάτων,
 θρήνων, χορευῶν.

Para ele tudo serve de inspiração: cantos de prostitutas, os escólios de Meleto, as árias à flauta da Cária, trenos, cantos corais.

Dignidade trágica é do que carecem estes modelos, ricos, no entanto, em potencialidades eróticas, lúdicas e populares, condizentes com a abertura ao quotidiano e às paixões humanas de que Eurípidés dotou a tragédia. No fim, discretamente mencionadas após tão vistosos concorrentes, as formas líricas ancestrais, trenos e cantos corais, numa vénia quase forçada ao peso da tradição. Para o acompanhamento instrumental de tal música, que Ésquilo se prepara para exemplificar, antes convêm as castanholas do que a lira (vv. 1304-1306), mais a carácter com o ritmo agitado, exuberante e sensual da melodia. Como pano de fundo, a comédia oferece a cadência ritmada de uma bailarina — a 'Musa de Eurípidés' no dizer de Ésquilo —, a executar, ao som dos crótalos, uma dança lasciva, a própria encarnação das melodias de Eurípidés.

Descontado o exagero cómico, que perfil nos resta da lírica de Eurípides em termos essenciais? A especulação sobre as grandes leis universais, a meditação sobre o sentido profundo da existência humana, que haviam constituído o tema principal dos cantos de Ésquilo e Sófocles, dão lugar, em Eurípides, a motivos de feição mais humana, mais próxima do quotidiano, como o flagelo da guerra, a posição da mulher em sociedade ou os seus sofrimentos no matrimónio. Por vezes, porém, a imaginação e vivacidade de espírito do poeta vão mais longe, para fora dos limites da própria temática em causa, de modo que os seus cantos ganham uma feição próxima de interlúdios corais, com o delinear dos grandes quadros desfasados do contexto. Mais liberto dos fios condutores da intriga, o coro pode voar nas asas da imaginação do negrume trágico que o cerca e procurar, em universos distantes ou fantasistas, a sonhada catarse. Na criação desses quadros, Eurípides requinta na imagética descritiva e no traço pictórico, fornecidos com profusão. Se, por um lado, a lírica pode ser uma forma de enriquecimento do cenário, ou um painel ajustado a envolver o comportamento de uma personagem, facilmente o poeta se arrisca a cair no excesso, a deixar-se levar pela fantasia para cenas cuja conexão com a globalidade estrutural da peça se revela manifestamente ténue.

A linguagem então utilizada, sobretudo de inspiração lírica, enraizava numa convenção de grande riqueza pictórica, onde o adjectivo é soberano. Abundantes e justapostos em contrastes elaborados, eles são pinceladas sucessivas de uma tela impressionista que fascina, à distância, a atenção. Sem que, todavia, Eurípides se exima ao exagero, e ceda à proliferação labiríntica de cambiantes que, por vezes, parecem privilegiar a forma e esvaziar, de todo, o conteúdo. São sobretudo esses momentos em que, no dizer de S. Barlow¹, o estilo euripídiano mais se afigura a 'uma concha lustrosa vazia por dentro', os que dão motivo à crítica cómica.

¹ Barlow (1971). *The imagery of Euripides*, London.

Ao percorrermos as poucas linhas em que Aristófanes parodia os cantos corais do trágico seu contemporâneo, deparamos com uma seqüência de quadros, também eles desligados entre si, inspirados, na maior parte, em descrições da natureza. O poeta de Salamina e o encanto que sempre manifestou pelo mar, lembra-o Aristófanes em dois quadros marinhos, profusos de ruído, frescura, cor, luminosidade e vida: alcíones em voo livre num céu aberto, salpicadas da espuma das ondas (vv. 1309-1312), ou a curva graciosa do salto do delfim, desenhada junto ao cerúleo da nau (vv. 1317sq.). Encravado entre estas duas telas exuberantes de luz e de traço requintado, um *flash* de interior, em flagrante contraste, abafa-nos sob o peso sombrio de um tecto, a estreiteza de um canto, a tarefa monótona do tecer de uma teia, a melopeia dormente de um fuso (vv. 1313-1316). Abre-se agora uma janela sobre os campos cobertos de vinhedo, paisagem imóvel, recortada em linhas nítidas (vv. 1320sq.). Quadros de claro/escuro, exterior/interior, tranquilidade/angústia são a banda desenhada de uma realidade que se oferece coberta de atractivo plástico; sensoriais, os qualificativos em profusão utilizados são, mais do que apropriados e expressivos, sobretudo decorativos.

Toda a melodia, do estilo daquela que foi capaz de provocar um *frisson* sensual no velho Mnesíloco (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 130-133), rica de processos e causadora de fortes emoções, lembra a Ésquilo os mil artificios da famosa cortesã Cirene, imaginativa e imprevista na arte de cativar.

Mas do lirismo euripídiano, a sátira não se esgota com os cantos corais; mais do que esses são os monódicos que caracterizam um poeta, que, aos poucos, foi reduzindo a intervenção lírica do coro para a confiar aos actores. Não que Eurípides estivesse a ser totalmente inovador, antes encarecia e reforçava uma prática que a tragédia anterior já conhecia. Mas a monódia ganha, com ele, uma tonalidade intimista e dramática que por completo a revoluciona. Sobretudo confiada a personagens jovens e femininas, almas mais vibráteis e sensitivas, a monódia funcionou como um veículo de confidências exaltadas, mostruário

patético de sentimentos, canal de lamúrias e suspiros. Versátil, aquele mesmo Eurípides que conferira ao prólogo o ritmo de um relato informativo, surge agora sob a face contraditória do criador dos extremos da emoção, maestro de cantos aflitos da alma. O artifício de tais momentos põe-no Aristófanes a nu na paródia que elabora, com recurso a citações do visado e a uma acuidade natural para reproduzir os arroubos do estilo de Eurípides; não se trata desta vez (como na paródia anterior de *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, vv. 1015-1055) de um canto ao serviço de uma cena ou personagem concretas, mas de um exercício que exemplifique a essência intrínseca do motivo (vv. 1331-1363). Partindo de uma temática manifestamente modesta — o roubo de um galo —, na boca de uma personagem que nada tem de heróico, o comediógrafo reproduz de Eurípides os efeitos vistosos e melodramáticos, sem poupança de aparato estilístico. Desta desadequação tema/estilo, que a sátira imita do trágico, condimentada com constantes afundamentos na banalidade, ressalta a natureza histórica do conteúdo monódico, que as verdadeiras circunstâncias em nada justificam.

Para heroína do seu canto, Aristófanes escolhe uma mulher vulgar, alertada por um sonho, motivo por excelência trágico, para o roubo de um galo com que o destino a vitimara. Como as mais legítimas heroínas de Eurípides, ei-la lançada num apelo angustiado às trevas, que lhe enviaram tão funesto presságio, cega de terríficas visões nocturnas, que desfecham no dado comezinho e doméstico: a ordem às servas para que alumiem a candeia e ponham a água ao lume. Todo o negrume de um sonho que se quebra à luz de um pavio. Constatado o roubo, a heroína 'destroçada' pelo fado perde-se em lamentos, apelos a amigos e aliados, humanos e divinos, para que o procurem, suspiros de tristeza e solidão pelo abandono a que se vê votada. Repetidas, as notas plangentes encharcam em lágrimas um alma sofredora, irreconciliável com um mundo hostil, perseguida por cruel destino, agora que o seu galináceo de estimação bateu a asa. Sensacionalismo

emocional sobre um cenário vazio, fonte natural de profundo desequilíbrio artístico e notável efeito paródico.

Apreciados os νεῦρα da tragédia, as traves mestras da sua estrutura como género literário, num processo de feição teórica, ainda que animado por momentos de diversão burlesca, Aristófanes suscita, no final, uma cena bufa, embora coerente com o teor literário do *agon*. Por sugestão de Ésquilo, os versos de ambos os poetas são pesados numa balança. O proponente da prova é, à partida, o grande favorito, num confronto onde conta sobretudo o 'peso' do objecto. O prato de Ésquilo, carregado de rios, de morte e despojos de guerra, não deixa margem à subtilidade alada e inconsistente da matéria pousada sobre o outro prato. No Dioniso solene, de cujo braço pendia o fiel decisivo nesta contenda, o público não podia deixar de rever Zeus supremo — numa outra cena famosa que Homero eternizara — a ajuizar, numa balança, os fados de Aquiles e Heitor (*Iliada* XXII. 209-213); o próprio Ésquilo aproveitara a sugestão na sua *Ψυχοστασία*, onde Tétis e Eos assistiam, angustiadas, à pesagem das almas dos respectivos filhos. Cheia de evocação literária, e ao mesmo tempo coerente com o método inicialmente proposto para a quantificação da tragédia (*Rãs* 797), esta cena presta-se em *Rãs* a um quadro visualmente sugestivo, que contribui para o aligeirar da intriga. Deste jogo subtil de efeitos, arranca Aristófanes mais matéria de crítica e presenteia a parte menos exigente do auditório com um Dioniso ignorante e estúpido, solenemente investido no seu papel de árbitro.

Ao público estava reservada uma surpresa final. Aquele mesmo Dioniso tão apostado em trazer Eurípides do Hades para preencher a cena, agora vazia de talentos, do seu teatro, disposto a correr, em nome desse objectivo, as mais arriscadas aventuras, está incerto na sua escolha no final da peça, a pôr em causa a própria coerência dramática da comédia. Esquecido do sentimento inicial que o impulsionara, o deus não se permite votar em nenhum dos dois poetas em litígio, com base apenas literária. Nessa matéria reconhece a cada um méritos distintos,

mas equivalentes. É no valor didático das respectivas produções que Dioniso procura a solução: que propõem os seus amigos como salvação para a difícil situação de Atenas? Afinal estética e didacticismo encontram neste momento a harmonização. Se as propostas adiantadas pelos poetas, em resposta à pergunta do deus, o deixam ainda na dúvida, Dioniso acaba por se decidir por Ésquilo com o fundamento único de que é esse o poeta que tem algo de útil a ensinar à cidade, capaz de a reconduzir aos ideais do passado que fizeram os seus dias de glória. Desta solução, a grandeza literária de Eurípides não sai menosprezada. A ideia de uma competição entre este poeta e o mestre consagrado do género, longe de parecer absurda, colhe desde logo os aplausos veementes de uma facção de apoio numerosa; de resto, depois de comparadas, ponto por ponto, as produções de ambos, a incógnita sobre o resultado persiste até final, sem que haja nunca a sensação de que Eurípides trave um combate perdido. Em todo o *agon* a σοφία e δεξιότης de Eurípides tiveram o devido reconhecimento, sem que, no entanto, o deus lhes queira sacrificar, por fim, o sentido da missão social do poeta, que Ésquilo representa. A questão decide-se no plano político, onde Ésquilo simboliza a grandeza de outrora, Eurípides a decadência presente: e neste dualismo, Dioniso não tem, de facto, dificuldades de opção.

Do relevo concedido ao tema da crítica literária, na obra de Aristófanes, a par do conhecimento interior vasto sempre demonstrado na abordagem das questões, não se pode, contudo, encarar o comediógrafo como um verdadeiro crítico, e a sua obra como um manual de estética. Acima de tudo, Aristófanes era um artista do riso, para quem o intuito lúdico teria de ser uma regra a privilegiar entre todas. Não queiramos, portanto, encarar as suas reflexões como rigorosas e fidedignas no seu conjunto. Mas o poeta era também um homem de letras, mestre no seu ofício, de uma sensibilidade sempre comprovada, atento aos segredos mais recônditos do universo de Dioniso e das Musas. Sob o traço negro da caricatura, existe um inegável conhecimento, minucioso e maduro, que seria erróneo descurar.

Sem procurar a sistematização teórica de um compêndio, Aristófanes vai ao fundo da poesia, para abarcar o essencial da sua natureza. Ao estudioso cabe precaver-se contra o exagero cómico, procurar definir os limites da intenção paródica, na certeza de encontrar em Aristófanes um testemunho fiel das preocupações críticas do seu tempo.

APÉNDICE

EURÍPIDES, O MAIS TRÁGICO DE TODOS OS POETAS...

Acarnenses, 409-436

- EY. Ἄλλ' ἐκκυκλήσομαι καταβαίνειν δ' οὐ σχολή.
 ΔΙ. Εὐριπίδη.
 EY. Τί λέλακας;
 ΔΙ. Ἄναβάδην ποεῖς, 410
 ἐξὸν καταβάδην. Οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποεῖς.
 Ἄτὰρ τί τὰ ῥάκι' ἐκ τραγωιδίας ἔχεις,
 ἐσθῆτ' ἐλεινήν; Οὐκ ἐτὸς πωχοὺς ποεῖς.
 Ἄλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ', Εὐριπίδη,
 δός μοι ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος. 415
 Δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῶι ῥῆσιν μακράν·
 αὕτη δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει.
 EY. Τὰ ποῖα τρύχη; Μῶν ἐν οἷς Οἶνεὺς ὁδὶ
 ὁ δῦσποτμος γεραιὸς ἠγωνίζετο;
 ΔΙ. Οὐκ Οἶνεὺς ἦν, ἀλλ' ἐτ' ἀθλιωτέρου. 420
 EY. Τὰ τοῦ τυφλοῦ Φοίνικος;
 ΔΙ. Οὐ Φοίνικος, οὔ·
 ἀλλ' ἕτερος ἦν Φοίνικος ἀθλιώτερος.
 EY. Ποῖας ποῦ' ἀνήρ λακιδίας αἰτεῖται πέπλων.
 Ἄλλ' ἦ φιλοκλήτου τὰ τοῦ πωχοῦ λέγεις;
 ΔΙ. Οὐκ, ἀλλὰ τούτου πολὺ πολὺ πωχιστέρου. 425
 EY. Ἄλλ' ἦ τὰ δυσπινῆ θέλεις πεπλώματα,
 ἃ Βελλεροφόντης εἶχ' ὁ χωλὸς οὔτοσί;

ΔΙ· Οὐ Βελλεροφόντης· ἀλλὰ κάκεῖνος μὲν ἦν
 χωλός, προσαιτῶν, στωμύλος, δεινὸς λέγειν.

ΕΥ· Οὔδ' ἄνδρα, Μυσὸν Τήλεφον.

ΔΙ· Ναί, Τήλεφον· 430

τούτου δός, ἀντιβολῶ σέ, μοι τὰ σπάργανα.

ΕΥ· ἼΩ παῖ, δὸς ἀτύϊ Τηλέφου ῥακώματα.

Κεῖται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστείων ῥακῶν.

μεταξὺ τῶν Ἴνοῦς. Ἴδοῦ, ταυτὶ λαβέ.

ΔΙ· ἼΩ Ζεῦ διώπαι καὶ κατόπαι πανταχῆι 435

ἐνσκευάσασθαί μ' οἷον ἀθλιώτατον.

EURÍPIDES

Bem, vou rodar aí para fora. Não tenho vagar para descer.

DICEÓPOLIS

Eurípides!

EURÍPIDES

Que berros são esses?

DICEÓPOLIS

É de pés no ar que tu compões, quando bem o podias fazer com os pés em terra! Não admira que cries personagens coxas. Para que são esses farrapos de tragédia que aí trazes, essa roupa de fazer pena? Não admira que cries mendigos. Mas, Eurípides, pelos teus joelhos te peço, dá-me um farrapo daquela tua tragédia já antiga. Tenho de fazer ao coro um grande discurso, que há-de ser a minha morte se o faço mal.

EURÍPIDES

Que trapos? Serão aqueles com que aqui o Eneu, o velhinho desafortunado, se apresentou a concurso?

DICEÓPOLIS

Não eram os de Eneu, eram de um outro ainda mais infeliz.

EURÍPIDES

E os de Fénix, o cego?

DICEÓPOLIS

Não, os de Fénix não. Havia outro ainda mais desgraçado do que Fénix.

EURÍPIDES

Mas afinal, que manto em farrapos é que o tipo está a pedir? Será que te estás a referir aos de Filoctetes, o mendigo?

DICEÓPOLIS

Não. São de um outro muito, muito mais mendigo que ele.

EURÍPIDES

Se calhar quer as roupas imundas que usava Belerofonte, esse coxo que aí está.

DICEÓPOLIS

Não eram as de Belerofonte. Eram de um outro, coxo como ele, fala-barato, com uma grande léria.

EURÍPIDES

Já sei quem é o tipo. Télefo da Mísia.

DICEÓPOLIS

Esse mesmo, o Télefo. Por favor, dá-me cá os trapos dele.

EURÍPIDES

Ó rapaz! Dá-lhe lá esses trapos do Télefo. Estão aí em cima dos farrapos de Tiestes, misturados com os de Ino. Aqui estão, toma lá!

DICEÓPOLIS

Ó Zeus que tudo espia e vigia, faz com que eu envergue a roupa mais miserável que existe.

Toda esta cena paródica de *Acarnenses* reproduz, diante do público, a personagem do Tέλεφο eurípidiano (cf. *supra*, pp. 167 sq.). Pressionado a proferir, diante do coro de carvoeiros, em perigo de vida, um discurso de defesa, Diceópolis vai a casa de Eurípides para obter deste um traje que inspire, nos seus ouvintes, um sentimento de piedade.

Eurípides vem sobre o *ekkyklema*, na posição em que habitualmente compõe, de pés no ar, rodeado dos acessórios que costumava usar na caracterização de algumas das suas personagens. Esta entrada do tragediógrafo vem rodeada de subtilezas. O público lembra, de imediato, o uso arrojado e frequente que o poeta fazia das máquinas do teatro. Pejado de farrapos, o *ekkyklema* proporciona uma visão que logo conduz a nossa imaginação para um quadrante determinado da cena de Eurípides: as figuras de reis mendigos e coxos.

Diceópolis, na súplica que lhe faz, avança outro elemento habitual neste tipo de personagem, a propensão para as longas *ρήσεις* (v. 416). Está lançado o dado psicológico.

Com estas mesmas características, Eurípides enumera uma longa série de figuras a exemplificar a sua infindável galeria: Eneu, Fénix, Filoctetes, Belerofonte, Tiestes, Ino. Nenhuma delas, porém, corresponde, de modo integral, ao que Diceópolis procura. Aquela que lhe baila no espírito, cujo nome não recorda já, é o rei dos mendigos eurípidianos, intensificadas todas as pechas habituais (*ἀθλιώτερος*, vv. 420, 422, *πτωχίστερος*, v. 425). E mais ainda: *χωλός, προσαιτῶν, στωμύλος, δεινὸς λέγειν*. É o pedinte com as suas enfermidades, mas também com uma verve inesgotável, os rogos habituais. 'Já sei quem é o tipo', recorda Eurípides, 'o Tέλεφο da Mísia'. Começa nesse momento a reconstituição minuciosa dos atributos do herói, de modo a insistir no cuidado que o poeta punha na caracterização das personagens, entendida como a dimensão externa da sua personalidade e sofrimento.

O exagero da crítica é manifesto. Mas não restam dúvidas de que Eurípides tinha uma certa tendência para as histórias de reis ou personagens outrora rodeados de respeito e admiração, e que, por um conjunto de circunstâncias, descem ao fundo da degradação. Este núcleo, potencialmente dramático, é valorizado pela dimensão externa e visual que o completa. Será exagerado reduzir Eurípides à categoria de um simples tecnicista da cena, sempre em busca de efeitos dramáticos, embora para tanto lhe tenhamos de reconhecer um talento indiscutível. Mas se a técnica dramática é um elemento importante da actividade criadora, tem como suporte uma problemática humana e moral, sem o que lhe não encontraríamos sentido, como a caricatura cômica largamente demonstra.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- R. H. Allison (1983). 'Amphibian ambiguities: Aristophanes and his *Frogs*', *Greece and Rome* 30 8-20.
- J. W. H. Atkins (1961). *Literary criticism in Antiquity. A sketch of his development*, I, Gloucester.
- D. J. Conacher (1967). *Euripidean drama: myth, theme and structure*, Toronto.
- G. M. A. Grube (1961). *The drama of Euripides*, London, reimpr.
- G. A. M. Grube (1965). *The Greek and Roman critics*, London.
- R. Harriott (1962). 'Aristophanes' audience and the plays of Euripides', *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 9 1-8.
- R. Harriott (1969). *Poetry and early criticism before Plato*, London.
- J. T. Hooker (1980). 'The composition of the *Frogs*', *Hermes* 108 169-182.
- (1968). *Twentieth century interpretations of the Frogs. A collection of critical essays*, ed. by Littlefield: Twentieth cent. interpretations. A Spectrum Book Englewood Cliffs.
- P. Pucci (1961). "Aristofane ed Euripide: Ricerche metriche e stilistiche", *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie*, Se. VIII, vol. X. 5 277-421.
- J. de Romilly (1961). *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris.
- D. A. Russell (1981). *Criticism in Antiquity*, London.
- Ch. Segal (1970). "Protagoras' orthoepeia in Aristophanes' battle of the prologues", *Rheinisches Museum* 113 158-162.
- E. Sikes (1969). *Greek view of poetry*, London, reimpr.

- P. T. Stevens (1956). "Euripides and the Athenians", *Journal of Hellenic Studies* 76 87-94.
- O. Taplin (1972). "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *Harvard Studies in Philology* 76 57-97.
- O. Taplin (1977). *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- G. Ugolini (1923). "L'evoluzione della critica letteraria in Aristofane", *Studi Italiani di Filologia classica* n. s. 3 215-246, 259-291.
- C. H. Whitman (1969). 'Ἀηκίδιον ἀπώλεσεν', *Harvard Studies in Philology* 73 109-112.

(Página deixada propositadamente em branco)

A MULHER, UM VELHO MOTIVO DE CÓMICO

(Página deixada propositadamente em branco)

Do mundo da comicidade tradicional nos legou Aristófanes o inventário dos recursos mais vulgares e desgastados, para lhes contrapor a urgência da reforma e o tratamento reconstituente da novidade. Para corresponder às expectativas de um auditório cada dia mais conhecedor e exigente, a comédia teve de fazer um esforço no sentido de dosear, num nível mais elevado, o potencial burlesco seu sustentáculo natural, e a intervenção social, de que dependia o reconhecimento do seu papel didático dentro da *polis*. Sem voltar costas à tradição, consciente do efeito certo que velhos processos e fórmulas dramáticas sempre alcançavam sobre o público, mau grado a vulgaridade e a repetição em que iam caindo, Aristófanes apostou na imaginação criadora e no talento poético; estes os aliados que nunca o abandonaram na pesquisa de motivos originais, ou, pelo menos, na tarefa árdua de engalanar com brilho desconhecido os lugares-comuns do género.

Dentro deste programa inovador se insere naturalmente a temática feminina. Desde sempre os poetas gregos haviam dado voz a uma certa animosidade em relação à mulher, já patente em Hesíodo, que a considerara um presente envenenado dos deuses aos homens (*Teogonia* 600-612, *Trabalhos e dias* 57-82); Arquifloco parece ter enveredado pelo mesmo caminho, como Semónides de Amorgos (fr. 7 West) que, no séc. VII a.C., compôs um catálogo dos vícios femininos. Eco dessa tradição, Aristófanes retoma-a no comentário (*Lisístrata* 1039):

Οὐτε σὺν πανωλέθοισιν οὐτ' ἄνευ πανωλέθρων.

Nada feito com essas pestes, e nada feito sem essas pestes.

Tratava-se apenas, neste verso, de repetir a posição a que também a comédia aderira desde os dias mais remotos da sua existência. Assim de Susáron, considerado por testemunhos antigos como o inventor da comédia ou o seu difusor na Ática, subsiste para os modernos um único fragmento (fr. 1 K) que proclama a

ira pessoal do poeta contra a má mulher que o abandonou (C.G.F. Kaibel, p. 47):

Κακὸν γυναῖκες, ἀλλ' ὅμως, εἰ δημόται,

οὐκ ἔστιν οἴκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακόν.

Καὶ γὰρ τὸ γῆμαι καὶ τὸ μὴ γῆμαι κακόν.

*São uma peste, as mulheres! Mas, meus amigos, nenhum lar é um lar sem a tal peste. Casar ou não casar, venha o diabo e escolha!*¹

E foi tal o afinco com que os comediógrafos se lançaram na exploração dos potenciais cómicos deste motivo, que o tornaram banal, gasto e indigno de uma arte de qualidade. Quando apregoa os seus intuitos reformistas dentro do género que cultivava, Aristófanes repudia como de categoria inferior a invectiva contra as mulheres e, com orgulho, afirma (*Paz* 751):

Οὐκ ἰδιώτας ἀνδρωπίσκους κωμωιδῶν οὐδὲ γυναῖκας.

Não eram simples particulares — uns zé-quitólis quaisquer — que ele trazia à cena, nem mulheres!

O autor de *Vespas* vai mais longe e ergue o véu sobre um conjunto de tópicos que, no tocante ao aproveitamento da mulher, os seus rivais de ofício vinham retomando até à saciedade. Susárion, o tal poeta que encheira o teatro com o clamor lamentoso de um amante traído, era de Mégara, e a produção de Mégara representava, na gradação cómica, o escalão mais baixo e depreciado (cf. *Vespas* 56 sq.; cf. *Éupolis* fr. 244K). Em *Acarñenses*, é trazido à cena um megarense, que congemina, à boa maneira da sua terra, um plano cheio de obscenidade (Μεγαρουά τις μαχανά, v. 738), para garantir a subsistência familiar. A cena vive do aparato

¹ Cf. Frínico Cómico frs. 18, 19K do *Solitário*, que igualmente afirma que só um velho misantropo se compraz numa vida a sós, sem mulher nem filhos.

do disfarce, tentativa de um pai esfomeado de transformar em 'porquinhas' as duas filhas que pretende negociar no mercado. A linguagem é grosseira, o *qui pro quo* sexual evidente, a vulgaridade inegável.

Dentro da tarefa de depuração do género, Aristófanes aconselha também a exclusão do córdax (*Nuvens* 540), coreografia que escoliastas e lexicógrafos designam por 'dança cómica'. Trata-se de um ritmo lascivo, associado à embriaguez, de que a personagem da velha enrugada e sem dentes parece ter sido executante privilegiada. O verbo ἔλκειν 'puxar, arrastar', que o nosso poeta lhe aplica, sugere a natural vivacidade dos passos (cf. *Paz* 328). Dos efeitos perturbadores do córdax sobre a assistência, ouçamos o testemunho do comediógrafo Mnesímaco (fr. 4. 18 sq. K):

Πρόποσις χωρεῖ, λέπεται κόρδαξ,
ἀκολαστάζει νοῦς μειρακίων.

Seguem-se os brindes, arranca o córdax, a rapaziada perde a cabeça.

Menos criteriosos do que Aristófanes, outros poetas não excluíram das suas peças este recurso, cujo êxito era por demais conhecido. E assim o encontramos, por ex., a condimentar a sátira política. Hipérbolo, um dos elos na cadeia de dirigentes que assumiram a condução da democracia ateniense, transformou-se, a dada altura, na vítima predilecta dos cómicos. Depois que um primeiro se lembrou de lhe atirar uma frechada, todos caíram em cima do desgraçado, dele e da mãe dele, de uma forma que quase criou dó em redor dos perseguidos (*Nuvens* 551sq.). Foi Êupolis o iniciador das invectivas contra Hipérbolo, no *Máricas*, onde, a um modelo já conhecido de sátira política (*Nuvens* 555sq.),

προσθεῖς αὐτῷ γραῦν μεθύσῃν τοῦ κόρδακος οὔνεχ', ἦν

Φρύνιχος πάλαι πεπώηχ', ἦν τὸ κῆτος ἕσθιεν.

acrescentou uma velha bêbada a dançar o córdax, que Frínico há muito criara, e que um monstro marinho devorava.

Ou seja, contaminou uma cena do padrão mais popular, com uma paródia da conhecida figura euripidiana de Andrómeda, a virgem solitária e indefesa, ameaçada por um monstro. Por sua vez, Hermipo, em *Padeiras*, retoma o ataque do mesmo Hipérbolo e da mãe, e, depois dele, o demagogo tornou-se pasto de um sem fim de críticas¹. Esta cena tão amplamente plagiada conjuga elementos radicados na comédia: a personagem da velha e, como seus predicados, a licenciosidade e a bebedeira.



Fig. 7: Skyphos de Epicteto

¹ O próprio Aristófanes não poupou a mãe de Hipérbolo, a quem apelidou de usurária em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 839-845.

Apesar de muito crítico em relação a toda esta herança cómica de feição extremamente popular, Aristófanes sentiu que não podia erradicá-la por completo do seu teatro, sob pena de ver escapar-se-lhe o aplauso e favores do público. Em alguns momentos de fraqueza acedeu a franquear-lhes o acesso e adoptou-os com o mesmo cunho burlesco que censurara nos parceiros de ofício. Mas mais do que a simples aceitação passiva — e aqui reside o mérito que trouxe o velho poeta ao plano dos bafejados pelas Musas —, Aristófanes soube recuperar esses padrões, de modo a 'purificar e intelectualizar gradualmente uma estranha representação, sem contudo deixar esvair-se-lhe o cómico burlesco ou reduzir-se a sua intensa vitalidade'¹.

Assim a associação da mulher com o vinho regressa na cena aristofânica como uma das pechas com mais frequência apontada nas mulheres. A par de inúmeras menções secundárias e convencionais (e.g., *Lisístrata* 1-3, 64sq., 114, 195-197, *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 347sq., *Mulheres no Parlamento* 14sq., 43-45, 146; Ferécrites frs. 69, 70, 143K), este motivo ganha por vezes maior amplitude.

Trata-se, em *Mulheres no Parlamento*, de caricaturar uma sessão da assembleia do povo. Do auditório, neste dia povoado de mulheres, avança uma cidadã, coroada como convém a um orador ou ao participante de um banquete, disposta a usar da palavra. E como julga ser prática corrente nas sessões conduzidas por homens, pede vinho. Vinho?! — ecoa a surpresa geral (vv. 136-143).

Νῆ τὴν Ἄρτεμιν,

καὶ ταῦτα γ' εἰζώρον. Τὰ γούν βουλευόμεναι

αὐτῶν, ὅσ' ἂν πράξωσιν ἐνθυμουμένοις,

ὥσπερ μεθύοντων ἐστὶ παραπειληγμένα.

¹G. Murray (1965) 209.

.....
 καὶ λοιδοροῦνται τ' ὡς περ ἐμπεπωκότες,
 καὶ τὸν παροινῶντ' ἐκφέρουσ' οἱ τοξόται.

Vinho, homessa! E pinga de primeira! É por isso que os decretos que lá fazem, quando se olha para eles com olhos de ver, mais parecem obra de bêbados, com pancada na mola. (...) Mais, injúrias não faltam, como entre gente que lhe entorna bem. E quando um tipo descamba, os arqueiros põem-no no olho da rua.

O tópicos do vinho concorre aqui para colorir o cenário que nos é dado da Pnix e do funcionamento do principal órgão democrático de Atenas: uma desorganização geral, onde campeia um punhado de bêbados, que se injuriam no meio da discussão, antes de redigirem decretos caóticos e loucos (cf. *Mulheres no Parlamento* 153-155).

Um outro exemplo do uso deste motivo ocorre em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, articulado com uma paródia do próprio festival de Deméter e Perséfone. Mnesíloco, o velho parente de Eurípides, logrou entrar, oculto sob disfarce feminino, no recinto sacro onde é ímpia a presença de homens. Mas eis que uma denúncia o põe em perigo. Para se certificarem da identidade daquela 'mulher', a única desconhecida, as outras celebrantes questionam-na sobre o festival do ano anterior. Desse, porém, ela só arrisca um pormenor: bebemos! (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 626-631). Pouco satisfatória, a resposta colabora na denúncia e, enfim, a identidade da falsa matrona revela-se sem sombra de dúvida. Ainda disfarçado, no meio da hostilidade reinante, Mnesíloco, em desespero, recorre à violência e escuda-se num refém. Ao fazê-lo, encarna um novo Télefo, o famoso rei da Mísia, cuja história infeliz havia inspirado os principais nomes da tragédia. Também ele, como a cerâmica se não cansou de reproduzir, depois de às escondidas penetrar no acampamento inimigo para suplicar

a cura das feridas que lhe haviam sido infligidas pelos Aqueus, se vira capturado e em perigo. Angustiado, arrebatara o pequeno Orestes dos braços da mãe e com ele procurara proteger-se. É agora a paródia literária que se instala e Eurípides o principal visado, na leitura muito pessoal que fez do mito de Télefo, com o seu gosto em acentuar a acção violenta, a espada erguida prestes a desferir o golpe, a criança indefesa, numa palavra, uma cena condimentada de emotividade, onde sobressaem confidências e a alma humana de todo se desvenda.

Em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (vv. 689-764), a caricatura desta cena trágica reveste-se de uma comicidade e uma movimentação muito acentuadas. Mnesíloco, em riscos de vida, arrebatava dos braços de uma das mulheres o seu bebé, e refugia-se com ele no altar. A pobre mãe solta doloridos lamentos à maneira trágica (vv. 690sq.). Indiferente àquela dor maternal, o Parente ameaça a criança com palavras por certo colhidas na boca de Télefo (vv. 694sq.):

Πληγὲν μαχαίρῃ τῆϊδε φοινίκας φλέβας
καθαματώσει βωμόν.

Com um golpe desta faca, há-de encharcar de sangue o altar.

O coro junta-se à pobre mãe, sucedem-se os lamentos entremeados de invectivas. Aos pés do altar amontoa-se a lenha, cresce para Mnesíloco a sua própria pira funerária. A angústia determina-o, o refém pagará com a vida (vv. 731sq.). Despe a criança; mas, em vez do bebé esperado, é um odre, de vestido cretense e botas à persa, que tem nas mãos. Por ele, a mãe nutre um afecto só equiparável ao de um verdadeiro filho; Aristófanes insiste em acentuar esta dedicação. Já inacessível à súplica, Mnesíloco executa a criança. Sobre o altar jorra, em vez do sangue da vítima, ... o vinho novo do odre. E o carrasco suspira (vv. 735-738):

Ἵν' ἄφροσύνας γυναικίαι, ὧ ποτίσται
 κάκ παντὸς ὑμεῖς μηχανώμεναι πειῖν,
 ὧ μέγα κατήλοις ἀγαθόν, ἡμῶν δ' αὖ κακόν,
 κακὸν δὲ καὶ τοῖς σκευαρίοις καὶ τῆι κρόκηι.

Ó mulheres danadas, perfeitas esponjas, capazes de todas as engenhocas para emborcarem uma boa pinga! Sois a felicidade dos taberneiros, e a nossa desgraça, e a desgraça da casa e do tear.

O comediógrafo faz, em toda esta cena, a sobreposição de duas heranças literárias. De um lado o patético de Eurípides — a abandono de uma vítima inocente na mão de um homem dominado pelo pânico e pela ânsia desesperada de vergar o inimigo; do outro, um vasto património antifeminista, de raízes seculares, aqui refrescado e desenvolvido numa trama nova e colorida.

Sem nos afastarmos ainda das duas cenas acabadas de contemplar, de *Mulheres no Parlamento* e *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, ressaltaremos que boa parte do grotesco que as anima reside no uso do disfarce. O traje e as potencialidades cómicas que possui haviam sido um factor destacado nas representações primitivas. Nos dias já distantes de Mages, quando o género vivia uma fase ainda ingénua e simples, uma parte importante da criação teatral assentava no traje e acessórios: 'Não houve processo que ele não tentasse', — recorda Aristófanes — 'fazia de lídio, de pulgão, tingia-se de verde como as rãs'. Cor, movimento e exótico parecem constituir as traves mestras deste tipo de espectáculo. Num tempo em que ao texto era ainda consagrada uma intervenção menor, é sobretudo o estímulo visual que se explora, conseguido por uma profusão de adereços de animais e estrangeiros, ricos de excentricidade.

Aristófanes devolve-nos exemplos expressivos deste recurso dramático, aplicados à temática feminina, em que o texto é testemunha da exuberância cénica que tal motivo sugeria. No disfarce encontram as mulheres um meio de

ultrapassarem o demérito em que é tido o seu sexo, e de se substituírem aos homens nas tarefas que, em geral, lhes são exclusivas. É esta a estratégia aplicada por Praxágora e pelas companheiras para ocuparem, impunes, o recinto da assembleia democrática. Aristófanes não perde o ensejo de explorar a comicidade visual da cena, ao colocar Praxágora no papel do chefe que passa em revista as suas hostes, para verificar se a feminilidade das companheiras está bem oculta sob o emaranhado selvagem dos pêlos — que os cuidados de *toilette* se empenharam em fazer crescer —, a dissimulação de uma barba farta e o disfarce de um traje de linha masculina (vv. 57-75). E é da cena que uma das mulheres dá voz ao sentir do público, cuja hilaridade não resiste ao efeito que lhe é posto diante dos olhos (*Mulheres no Parlamento* 124-127):

ΓΥ. Β Δεῦρ', ὦ γλυκυτάτῃ Πραξαγόρα· σκέψαι, τάλαν,
ὡς καὶ καταγέλαστον τὸ πρᾶγμα φαίνεται.
ΠΡ, Πῶς καταγέλαστον;
ΓΥ. Β' Ὡσπερ εἴ τις σηπιάεις
πῶ γωνα περιδήσειεν ἑσταθευμένας.

SEGUNDA MULHER

Chega cá, Praxágora, minha querida! Olha, filha, isto está de partir o coco!

PRAXÁGORA

Que é que está de partir o coco?

SEGUNDA MULHER

Mais parecemos arenques fumados de barbas!

Mnesíloco, o Parente de Eurípidés, encarna a situação inversa: velho e balofo, ei-lo que se transforma, diante do público, numa matrona séria, graças aos

bons préstimos de Ágaton, o poeta efeminado, em cujo toucador se encontra tudo aquilo que deve constituir o guarda-roupa da *coquette* mais exigente. É no meio do maior espalhafato cómico, que o Parente é depilado, chamuscado, barbeado, e ataviado sob a elegância de um vestido de cerimónia, sapatos finos e apertados, bandelete nos cabelos (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 213-267). A cena é tradicional e popular, o processo por demais conhecido. Mas estão distantes o primitivismo e ingenuidade de Magnes; a cena entra agora num contexto, onde se converte no veículo divertido de uma mensagem mais profunda. Se as companheiras de Praxágora envergam acessórios masculinos não o fazem apenas para divertir o auditório com a sua imagem invertida; escudam-se neles para darem aos homens e ao povo de Atenas um tema de reflexão, sobre a forma de encontrar a salvação da cidade. Como também Mnesíloco, um perfeito *clown*, é o veículo da sátira à personalidade e produção poética de Ágaton primeiro, e se encontra preparado para encarnar as heroínas patéticas de Eurípides, numa comédia dominada pelo tema da crítica literária.

Dos momentos aristofânicos até agora coligidos ressalta a expansão do cómico feminino, apoiado em objectivos mais sólidos de que se torna o ornamento burlesco, e a sua ampliação, de meros apontamentos esporádicos, para cenas mais alargadas ou mesmo para as fronteiras dilatadas de peças completas. Assim J. Henderson¹ recorda a falta de exemplos antigos de uma protagonista feminina como Lisístrata ou Praxágora. Além dos breves aparecimentos de figuras como vendedeiras de mercado ou divindades menores, os papéis femininos eram então sobretudo personificações (cf. Cratino, *A garrafa*), figuras mitológicas (como a caricatura de Andrómeda em Frínico, acima referida), ou familiares de homens proeminentes (como a mãe de Hipérbolo). No impulso dado à intervenção feminina, a comédia mais não fazia do que acompanhar o curso dos tempos.

¹ Henderson (1987). *Aristophanes' Lysistrata*, Oxford, p. XXVIII.

Fora a guerra a grande responsável por mudanças radicais na sociedade ateniense. A Atenas da primeira metade do séc. V colhe a imagem da mulher recatada, limitada às paredes da casa, onde se movia com discrição enquanto solteira, onde reinava como soberana quando casada. Pouco culta, da vida diária estava-lhe afecto o domínio caseiro, em contraste com o mundo dos homens todo voltado para o exterior colectivo. Alguns *flashes* cómicos nos devolvem essa imagem tradicional da mulher dona de casa (*Lisístrata* 16-19):

Χαλεπή τοι γυναικῶν ἕξοδος.

Ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπασεν,
 ἡ δ' οὐκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παίδιον
 κατέκλιεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισεν.

Não é fácil à mulher sair de casa. Ora é uma que se ocupa do marido, outra que vai acordar um escravo, ou vai deitar o bebé, ou dar-lhe banho ou enfiar-lhe a papa.

Mas não só as tarefas domésticas retinham a mulher no domicílio familiar. Eram também as convenções sociais e a defesa do seu bom nome a aconselhar recato e discrição (cf. *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 790sq.). Para a ateniense de nível médio ou aristocrático, as ocasiões de se expor fora de casa eram raras¹. É-lhe devida participação em cerimónias religiosas, como prerrogativa

¹ Diferente é a situação da espartana, que vive muito mais voltada para o exterior e é educada à semelhança dos seus parceiros masculinos: sumariamente vestida (cf. Eurípides, *Andrómaca* 595-601), a jovem lacedemónia praticava, ao ar livre, exercícios físicos e desenvolvia um vigor, que deixava assombradas as suas iguais atenienses. Lisístrata e as companheiras exemplificam essa admiração, ao saudar a chegada da espartana Lampito, cuja robustez lhes desperta uma cadeia de exclamações assombradas (*Lisístrata* 77-84) e o desejo de tocar as suas carnes firmes. Outros testemunhos (cf. *Odisseia* XIII. 412) se unem ao coro de elogios endereçados à beleza das Espartanas; no entanto, os seus hábitos livres não deixaram de merecer reprovação, como formas de comportamento chocantes (Aristóteles *Política* 1296a 29-71b 19).

reconhecida às jovens das melhores famílias (*Lisístrata* 640-647). Ou mesmo compete-lhe, em exclusivo, a organização de festivais em honra das deusas suas protectoras, como Deméter e Perséfone. São esses, na perspectiva cómica, cenários privilegiados para que as mulheres tramem os seus planos revolucionários fora do olhar vigilante dos maridos: é nos Esciros que Praxágora e as aliadas planeiam a usurpação do poder público (*Mulheres no Parlamento* 17sq.), e nas Tesmofórias que o clã feminino prepara a vingança contra Eurípides, seu inimigo de sempre (*As mulheres que celebram as Tesmofórias passim*)¹.

No quotidiano, pequenos pretextos podiam justificar a ausência da mulher: assistir à festa pelo nascimento de uma criança (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 795), ou auxiliar uma amiga em trabalho de parto (*Mulheres no Parlamento* 528sq.); tais situações, porém, não deixavam de permitir aos maridos mais severas perguntas suspeitosas (*Mulheres no Parlamento* 520sq.), ou mesmo repreensões indignadas (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 792-796). Mais livre é a existência da mulher de condição humilde, obrigada a procurar fora de casa, pela força do trabalho, o sustento diário. É dela modelo a florista de *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, viúva e mãe de cinco filhos (vv. 446-448). Temperadas pelas exigências da vida, as mulheres trabalhadoras (vendedeiras de mercado na sua maioria) são aguerridas e temíveis, capazes de fazer frente a um exército (cf. *Lisístrata* 456-461, onde as vemos como uma verdadeira tropa de elite ao serviço da heroína).

Dentro das paredes apertadas da casa, a mulher reina. A ela cumpre organizar o serviço dos escravos, governar o orçamento familiar (cf. *Lisístrata* 494sq., *Mulheres no Parlamento* 211sq.), tecer (*Mulheres no Parlamento* 91sq.), guardar,

¹ Outras peças, como *Mergulhadores* de Éupolis ou *Vigília* de Ferécrates, ou ainda *Bacantes* de Eurípides, revelam a mesma suspeição masculina em relação às festividades religiosas das mulheres, como ocasiões propícias à licenciosidade e conspiração.

como símbolo de autoridade, as chaves da dispensa. Deste esquema de vida ancestral, a comédia explorou certos temas de riso já um tanto envelhecidos: através das prerrogativas que lhe cabem, a dona de casa procura saciar os seus apetites, uma fome incontável (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 812sq.; cf. Semónides fr. 7 D² 46sq.) e uma sede sustentada à socapa (*Lisístrata* 114, *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 347, *Mulheres no Parlamento* 43sq.); irritados, os maridos retiram-lhes as chaves da dispensa e da sua confiança (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 418).

Destes vários quadros do quotidiano, sobressaem, como consequência, as bases do relacionamento homem/mulher, que a comédia valoriza nas suas rixas, despiques, conflitos, mais capazes de proporcionar matéria para sátira. Não deixa, porém, esporadicamente, de sugerir um quadro de dedicação (caso do marido preocupado em arranjar um medicamento para acudir à mulher indisposta, *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 484-486, 504), ou do são convívio familiar (como o marido recebido em festa pela mulher e filha, quando exhibe o salário que recebeu como juiz, *Vespas* 605-612); ou do homem que suspira, desconsolado, depois que a mulher abandonou o lar (*Lisístrata* 865-869).

A guerra veio alterar este quadro tranquilo e monótono. Os homens partiram, abandonaram a casa, deixaram a responsabilidade do património mais que nunca confiada às companheiras. Para muitos não houve regresso, e para as mulheres cresceu a solidão: daquelas que viram murchar a juventude sem casamento ou que sofreram longas ausências dos maridos, de outras a quem a morte privou de filhos e esposos (*Lisístrata* 99-106, 588-597), ...ou até de amantes, suspira Lisístrata para mais enegrecer o quadro (v. 107). A ausência ou baixas que dizimaram os exércitos alteraram o xadrez social: o número de mulheres cresceu, em proporção, mas sobretudo a sua qualidade de vítimas impôs-se mais que nunca à consideração da comunidade. Para elas convergiram as atenções gerais; sobre elas recaíram novas responsabilidades e aos poucos a Ateniese foi

emergindo da sombra da sua existência anterior, para ganhar um ascendente social e humano pouco antes insuspeitado. Ao seu jeito próprio, a cena cômica registou a mudança e deu dela imagens expressivas.

Diceópolis torna-se exemplo de uma certa comiseração pela posição feminina face ao combate: no momento em que goza os benefícios da paz, que utopicamente negociara só para si e que se recusa a repartir, abre uma única exceção para uma noiva, que é mulher, não tem culpa da guerra e deseja, a todo o transe, salvar a presença carinhosa do marido junto de si (*Acarnenses* 1056-1066).

O casamento de Estrepsíades tornou-se paradigmático de um novo padrão de alianças: o rústico endinheirado e a herdeira de uma aristocracia falida (*Nuvens* 41-48). Recolhidos, por força da constante ameaça de incursões inimigas, à protecção das muralhas da cidade, os camponeses viram-se chamados a participar na vida urbana. Naturais então estes consórcios de equilíbrio periclitante, com meninas de cidade, de gostos caros e costumes dissolutos, mas pelo próprio nível social a assumirem um ascendente firme sobre os maridos¹. A 'desgraça' a pairar sobre Estrepsíades estampou-se no retrato do seu casamento (*Nuvens* 49-52):

Ταύτην ὄτ' ἐγάμουν, συγκατεκλινόμεν ἑγὼ
 ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρώων, περιουσίας,
 ἢ δ'αὔ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων,
 δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος.

No dia do casório, sentado à mesa ao lado dela, eu tresandava a vinho, queijo, lã, abundância; ela a perfume, açafraão, volúpias, despesas, gulodices, Afrodites...

¹ Também Eurípidés se refere ao perigo dos casamentos desiguais: cf. *Andrómaca* 619sqq., 1279sqq., *Electra* 1097sq.; e Aristófanes, de uma forma grosseira, exprime-se em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* 289-291 pelas vantagens que a mulher pode ter numa aliança assim, que lhe permite impor-se ao marido.

As divergências foram-se acentuando com o tempo. Nasce um filho e a situação piora. O pai sonha para o rebento um futuro de mediania e poupança, a mãe dias de glória e prestígio. Mais afeito à política materna, o rapaz torna-se um parasita destruidor do património familiar. Impotente, Estrepsíades limita-se a aguentar, a lastimar-se e a procurar uma solução, quando se vê empurrado para um beco sem saída.

Aos poucos as portas da casa vão-se abrindo e a mulher conhece uma outra liberdade. É assim que as companheiras de Lisístrata, mulheres com um nome de família, saem, mal rompe o dia, para ir à fonte, onde reina o tumulto dos cântaros e se vêem misturadas com escravos marcados a ferro (*Lisístrata* 328-334). A par das novas exigências caseiras, os costumes vão-se também liberalizando e fluindo para a dissolução. E quem mais responsável por este estado de coisas que os próprios maridos? — denuncia a comédia. Num texto cheio de subentendidos obscenos, os homens assumem a culpa de uma complacência exagerada (vv. 404-406):

Ὅταν γὰρ αὐτοὶ συμπονηρώμεθα
ταῖσιν γυναῖξὶ καὶ διδάσκωμεν τρυφᾶν,
τοιαῦτ' ἀπ' αὐτῶν βλαστάνει βουλεύματα.

A partir do momento em que nós mesmos nos tornamos cúmplices da perversidade das nossas mulheres e lhes ensinamos a libertinagem, são essas as tendências que germinam nelas.

E é o marido que, nas vésperas de partir para a guerra, pede ao ourives que se encarregue de cravar uma conta no colar da mulher; ou aquele outro, por demais confiado, que abre as portas de casa ao sapateiro, para consertar o sapato da esposa solitária.

Em consequência dos efeitos do combate que a ninguém poupam, a mulher ganha o direito de quebrar o seu habitual mutismo e de se pronunciar sobre o dia-a-dia da vida colectiva, para assinalar a insensatez das decisões masculinas (*Lisístrata* 507-511, 525-528):

Ἡμεῖς τὸν μὲν πρότερον πόλεμον καὶ χρόνον ἠνεσχόμεθ' ὑμῶν
 ὑπὸ σωφροσύνης τῆς ἡμετέρας τῶν ἀνδρῶν ἄττ' ἐποεῖτε·
 – οὐ γὰρ γρύζειν εἰᾶθ' ἡμᾶς – καί τοι ἡρέσκετέ γ' ἡμᾶς.
 Ἄλλ' ἠισθανόμεσθα καλῶς ὑμῶν, καὶ πολλάκις ἔνδον ἂν οὔσαι
 ἠκούσαμεν ἂν τι κακῶς ὑμᾶς βουλευσαμένους μέγα πρᾶγμα.

Μετὰ ταῦθ' ἡμῖν εὐθύς ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ
 ταῖσι γυναιξὶν συλληθεύσαις. Ποῖ γὰρ καὶ χρῆν ἀναμεῖναι;
 Ἦν οὔν ἡμῶν χρηστὰ λεγουσῶν ἐτελήσθητ' ἀντακροᾶσθαι
 κἀντισωπᾶν ὡπερ χῆμεῖς, ἐπανορθώσαμεν ἂν ὑμᾶς.

Pois nós, nos primeiros tempos da guerra, aturámos, com a nossa discrição habitual, tudo o que vocês, os homens, entenderam por bem fazer. Se vocês nos não permitiam dar pio! E estavam-se nas tintas para o que pensássemos. Mas nós cansadas de saber o que vocês faziam. Quantas vezes, em casa, nos não chegou o zumzum das decisões disparatadas que tomavam em questões de vulto. (...) Pois bem, acabámos de decidir, numa assembleia de mulheres, salvar a Hélade. Para quê perder mais tempo? E se quiserem dar ouvidos aos nossos conselhos, que são sensatos, e calar o bico, como nós fazíamos dantes, vão ver como vos metemos nos eixos.

Em resposta às novas coordenadas sociais relativas à posição da mulher, a cena de Dioniso concede um lugar cada vez maior às heroínas femininas.

Na comédia, elas ganham direito a conduzir o fio da acção e a rivalizar, em vantagem, com os concorrentes masculinos¹; na tragédia as atenções convergem para as grandes heroínas, ricas de sentimentos e emoções, a cada passo analisadas e desvendadas.

O tema da *γυναικοκρατία*, ou seja, do domínio feminino na vida pública, parece ter conhecido algum impacto na comédia da segunda metade do século. Se Aristófanes lhe dedicou duas criações, *Lisístrata* e *Mulheres no Parlamento*, *A Tirania* de Ferécrates persistia na mesma questão².

Um projecto comum anima as heroínas destas várias comédias: a salvação de Atenas (cf. *Lisístrata* 29sq., 39-41, *Mulheres no Parlamento* 210-212, 229-232; Ferécrates fr. 187K), que passa pela necessidade urgente de pôr fim à guerra em que a Hélade se desgasta, e por encontrar para a cidade uma nova estrutura política que lhe assegure bem-estar e prosperidade. A *γυναικοκρατία* surge como uma solução fantasista, ainda que numa perspectiva diversa da de, por exemplo, fundar uma cidade feliz no mundo abstracto das nuvens e dos cucos (*Aves*), ou procurar nos infernos os salvadores da glória do passado (*Rãs*). É marcada por um pragmatismo maior, porque o estratagema previsto se situa dentro do ajuste, a condicionalismos diferentes, das práticas do quotidiano. Assim, Lisístrata mais não projecta do que vencer com as armas da coqueteria feminina, como Praxágora entende pôr ao serviço da comunidade a experiência das mulheres como

¹ Henderson (1980). "*Lysistrata: the play and its themes*", *Yale Classical Studies* 26 169sq. regista a relativa vulgaridade de coros femininos na comédia desta fase; mas de protagonistas do tipo de Praxágora ou Lisístrata não há indício seguro, e a única possibilidade, no estado dos nossos conhecimentos, parece ser *Tirania* de Ferécrates. Destas circunstâncias conclui Henderson pela originalidade de Aristófanes nesta prática, o que sobrevaloriza o carácter fantástico das duas figuras.

² Obviamente estas são situações utópicas, de que nunca a Grécia conheceu um paralelo real. Apesar disso, Aristófanes pode recuperar da lenda e do mundo bárbaro exemplos famosos: em primeiro lugar as Amazonas, que, na Atenas mítica de Teseu, ocuparam a Pnix e guerrearam os seus adversários masculinos (v. 678); do mundo bárbaro, avulta a figura da rainha cária Artemísia, que, aliada a Xerxes, combateu com valentia contra o exército grego (v. 675; cf. *Heródoto* 7.99, 8.87sq.).

administradoras do património familiar. Não se sonham golpes de magia nem se impulsionam mecanismos sobrenaturais. Nem por isso, todavia, a cena deixa de ser fantástica; a utopia reside na projecção da esfera doméstica para fora dos seus limites e no seu alastramento às fronteiras cívicas de Atenas ou mesmo das cidades gregas em geral.

Lisístrata é uma peça que aspira, toda ela, ao regresso à normalidade, estado que os homens perturbaram com a sua insensatez e que as mulheres pretendem, a qualquer preço, restabelecer. Suspira-se pela harmonia perdida, em que, unidas à sombra poderosa de Atenas e Esparta, as cidades gregas caminhavam para uma indizível prosperidade. 'A graça não está', como a propósito define Henderson¹ 'na transformação fantástica da realidade, mas na exploração das suas possibilidades fantásticas'.

Lisístrata é, antes de mais, uma personagem utópica, dotada de qualidades que habitualmente se associam ao arsenal masculino: corajosa e decidida, inteligente² e imaginativa, capaz de defender, com argumentos sólidos, um plano arrojado e controverso. Em toda esta força de uma personalidade de comando, contrasta com as companheiras, mulheres comuns, a quem só um pulso tirânico pode conduzir na via do êxito. Novas e velhas, estas são a cópia da convenção cômica. Ignorância, frivolidade e irresponsabilidade as principais facetas das mais jovens (excepção feita à espartana Lampito que, menos segura que Lisístrata, se encontra no entanto acima do padrão comum), um certo azedume e autoridade um traço fixo das velhas. Neste clã feminino, Lisístrata recorta-se como uma abstracção ideal: nada nos é dito da sua idade ou estatuto familiar, mas torna-se evidente que não partilha dos traços comuns nas suas aliadas. Numa perspectiva

¹ J. Henderson (1987). *Aristophanes' Lysistrata*, Oxford, p. XXXIII.

² A inteligência era considerada rara nas mulheres: cf. *Rãs* 949, *Mulheres no Parlamento* 241sq.; Eurípides, *Andrómaca* 364sq.; *Medeia* 298sq., 1081sq., *Melanipa Sábia* fr. 483.

exterior, ela regista-os, procura tirar partido deles, sem nunca se lhes identificar. Assim define-se como a voz do bom-senso defensor dos nobres valores tradicionais.

Desde a abertura da peça que a acção dá força a este contraste: Lisístrata está só, em cena, a aguardar a chegada tardia das companheiras. A impaciência, perturbação, excitação que transparecem do seu semblante distinguem-na do desinteresse e indiferença que se pressente na ausência das amigas (*Lisístrata* 1-4):

Ἄλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκέλευεν
ἢ ἔς Πανός ἢ τὰ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος,
οὐδ' ἂν διελευῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.
Νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἔνταυθοῖ γυνή.

Se as tivessem convidado para uma festa de Baco, de Pã, de Afrodite de Cólidas ou da Senhora do Bom Parto, nem se achava passagem por causa dos tamboretos. Mas, hoje, aqui, nem uma só compareceu.

Motivadas para os prazeres do vinho, da dança, da festa e do amor, seu mundo convencional, é difícil cativá-las para a reflexão de questões graves (cf. vv. 387-398). A solidão física de Lisístrata é o símbolo do seu isolamento nos problemas que lhe agitam o espírito; a incompreensão que manifesta pelas razões domésticas das atrasadas, a denúncia de uma total indiferença pelos problemas femininos.

São elevados os propósitos que orientam a figura da 'libertadora dos exércitos': arquitectar uma estratégia que devolva a Atenas a paz e a normalidade, de que as mulheres serão executoras decididas. Menos afoita que Lisístrata, Cleonice confessa as suas apreensões (*Lisístrata* 42-45):

Τί δ' ἂν γυναῖκες φρόνιμον ἔργασαίαιτο
 ἢ λαμπρόν, αἰὲ κατήμεθ' ἐξηνθισμέναι,
 κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμέναι
 καὶ κίβερύ' ὀρθοστάδια καὶ περιβαρίδας;

Mas o que poderão as mulheres fazer de sensato ou notável, se vivemos sentadas de pó-de-arroz na mão, bem ataviadas, de vestido de gala, túnicas até aos pés e sapatos finos?

Em termos a que dá um tom solene e trágico, Cleonice enuncia aqueles que têm sido os instrumentos da fraqueza feminina. E também nós partilhamos a mesma incerteza: como poderá Lisístrata agitar a abulia das suas cúmplices? Mas o seu projecto é consciente e pragmático: retirar dessas mesmas fraquezas, que não nega, a sua própria força, colocar as ninharias da indumentária e da cosmética ao serviço dos ideais de uma política reformista (vv. 46-48). Apesar das limitações evidentes que as afastam da sua condutora, as mulheres aderem com entusiasmo a qualquer solução que lhes devolva a companhia masculina, num clima de paz. Afirmam-se dispostas a todos os sacrifícios, até à morte, para alcançarem tal objectivo; mas, afinal, a proposta concreta — faça-se greve ao amor! — deixa-as desalentadas, cabisbaixas, desistentes. Só a muito custo dão, enfim, o seu aval e se convertem num mero instrumento de execução de um projecto, em cuja elaboração não colaboraram e perante o qual funcionam simplesmente como agentes não convictos.

É chegado o momento de passar à acção, o mesmo é dizer de tomar de assalto o local sagrado da cidade, a Acrópole, para daí desencadear uma política de chantagem contra os homens. O próprio coro da peça dá voz à estranheza da situação, sem réplica na experiência de cada um. Quem havia de dizer que essas mulheres, o flagelo das famílias, haviam de tomar semelhante atitude? (vv. 256-265). O combate é árduo; à autoridade masculina recalitrante enfia-se na cabeça o

vêu, nas mãos o fuso e a lâ. E que fie, com ar de basbaque, como é típico de quem executa essa tarefa (vv. 530-538). Concretiza-se, na transferência de insígnias, a passagem do poder. Assim investido, o representante da autoridade vê-se remetido ao silêncio e, por sua vez, obrigado a assistir passivamente à decisão dos destinos de Atenas. É, ainda uma vez, o recurso ao disfarce, com toda a sua habitual comicidade, a coroar um momento da peça, aquele em que as mulheres tomam posse das suas novas funções. Como um outro Penteu, este Proboulos autoritário vê-se metido na pele do adversário e reduzido a uma completa submissão.

Lisístrata pode agora, rainha e senhora, anunciar a sua política, toda ela inspirada... no trabalho da lâ.

Em primeiro lugar, como se faz com a lâ em bruto, que se mergulha em água, é preciso tirar a sujidade a Atenas; depois estende-se sobre uma esteira e arrancam-se-lhe os borbotos feios e duros. Os que se juntam e fazem tufo para ascenderam aos cargos, cardam-se e arrança-se-lhes a cabeça. Depois junta-se num cesto a boa vontade colectiva e mistura-se tudo: metecos, estrangeiros nossos aliados, devedores ao tesouro, tudo junto. E, bolas, essas cidades que por aí há, cheias de colonos desta terra, o melhor é considerá-las como flocos de lâ caídos no chão, cada um para seu lado. Pega-se-lhes a todos por uma ponta, que os ligue ao cesto, e dá-se-lhes um nó, de modo a fazer delas um novelo enorme; é com esse novelo que se há-de tecer um casaco para o povo' (Lisístrata 574-586).

Para conseguir a adesão da vontade masculina a esta política, Lisístrata desencadeia a programada greve. Outros motivos de hilaridade são oferecidos aos espectadores. Primeiro, por um momento de fraqueza, que quase liquida toda a conjura. Sob falsos pretextos — tarefas inadiáveis, filhos a precisarem de cuidados,

urgências de parto — cada uma procura escapar-se e quebrar o compromisso¹. Um pouco mais de coragem, insuflada por Lisístrata, e chega o momento da vitória. Esta consuma-se numa cena licenciosa, em que o poder do atractivo feminino verga a renitência teimosa dos maridos, defrontados com a solidão doméstica, onde falta o pulso ordeiro da senhora e o calor amoroso da esposa. Como bem nota Henderson² nas saudades paradigmáticas de Cinésias pela mulher, pressentimos um lampejo, raro em Aristófanes, de afecto entre marido e mulher, sob a exuberância cómica da mais genuína tradição.

Com a sua heroína, o poeta dá também um passo em frente na revalorização de um processo cómico. As mulheres rodeiam-se, como sempre, dos requintes femininos, reforçam as exigências do luxo, desafiam os maridos com os atractivos da beleza, do dengue, do sexo. Mas desta vez, por milagre de Lisístrata, usam os seus fracos meios ao serviço da pátria, por eles não manifestam fragilidade, mas poder, com eles deixam de ser conquistadas, para passarem a ser conquistadoras. E os maridos seduzidos não encontram na consorte a amante mesquinha e frívola a que se tinham acostumado, mas uma mestra na técnica de dar e recusar que, por graça de uma greve às artes de Afrodite, os obriga a devolverem a paz à Hélade. Longe da intenção da peça uma campanha feminista, mas tão somente devolver aos homens a lucidez, que permita às mulheres o reingresso na passividade da casa.

Animado pelo sucesso que alcançara com a peça de 412, Aristófanes retoma o assunto γυναικρατία (ginecocracia) em *Mulheres no Parlamento*, ainda que dentro de um plano diverso. Alguns pontos de contacto aproximam as duas peças. Praxágora, sozinha em cena, à espera das colaboradoras que tardam, é também ela uma excepção à habitual negligência mulhêr nas grandes questões de interesse

¹ Sobre os motivos cómicos da fuga, cf. *Vespas* 136-229.

²Henderson (1980). 207.

nacional. Apesar disso, não encarna uma abstracção ideal como Lisístrata. A preencher o tempo de espera, ei-la que fala, em nome das mulheres, à sua única companheira, a lamparina, do clã devotada confidente de amores e apetites inconfessáveis¹. Um 'nós' a conduzir o relato da intimidade feminina identifica Praxágora com as práticas e gostos do seu sexo.

Acorrem aos poucos as companheiras, agora como então a desfiar compromissos familiares como desculpa para o atraso. Qual o plano que movimenta a conspiração? A necessidade de mudar o curso da vida de Atenas. O primeiro passo será também ocupar uma área do poder, desta vez a própria assembleia do povo, para fazer aprovar uma nova política, por elas executada e gerida. Não se trata de promover o regresso à normalidade e de proporcionar às donas de casa — dominada a vontade masculina à sua causa — a volta à penumbra tranquila do lar. As mulheres estão agora decididas a tomar o poder, a reformar o regime, a assumir a condução da nova gestão. O irrealismo apodera-se da cena: sob trajos masculinos, as Atenienses passam a encarnar disposições também viris, usurpam as funções dos homens e transformam, dos fundamentos, a sociedade humana. Credenciais não lhes faltam, basta que tragam à prática colectiva as regras conservadoras que, com sucesso, utilizam no quotidiano doméstico (vv. 214-240); e, se são os efeminados gabarolas a ocupar a ribalta do poder, como não estará a mulher autêntica, por excelência tagarela, em situação privilegiada para a preencher (vv. 111-114)?². Enfim o peso dos argumentos somado a uma perfeita estratégia de voto, concede às mulheres o cheque em branco da administração pública. De volta a casa, onde a espera o interrogatório de um marido desconfiado — também este estatuto familiar vulgariza Praxágora como uma mulher comum

¹ A cumplicidade da tocha com a intimidade da mulher é um lugar-comum na literatura grega posterior (cf. *Antologia Palatina* 4, 8, 165).

² Sobre esta característica da mulher, cf. Menandro fr. 66. 3. Plauto *Aulularia* 124; Juvenal 6. 408.

—, a chefe do partido vitorioso vai delinear, então em pormenor, o seu programa político. Pasmem-se! A proposta das conservadoras mães de família é, toda ela, novidade e mais novidade. Trata-se de reger a vida de Atenas segundo as mais modernas teorias comunistas e de instaurar, na cidade de Palas, a utilização comunitária de bens e ...mulheres. Para Aristófanes trata-se de parodiar uma filosofia política recente e a motivar, no momento, acesas discussões, filosofia que havia de encontrar anos mais tarde eco na *República* de Platão¹.

É no tipo da velha ninfomaniaca que assenta a exuberância cómica do desfecho de *Mulheres no Parlamento*. Implantado em Atenas, por iniciativa feminina, um regime comunista de bens e mulheres, o público é convidado a constatar os resultados práticos de tal política. Regra de ouro do novo esquema: as mulheres são património colectivo, os seus encantos estão ao dispor de quem quiser auferir deles. Mas como defender as velhas caquéticas da concorrência desleal das beldades? Muito simplesmente (v. 618):

καὶ τ' ἦν τούτης ἐπιθυμῆσθαι, τὴν αἰσχρὰν πρῶτον ὑποκρούσει.

Quem pretender um borrachinho, terá de haver-se primeiro com um estafermo.

Animada pela força da lei, coberta das graças quebradiças do pó-de-arroz, uma velha aguarda, debruçada da janela, a chegada de um jovem namorado. Na sacada vizinha, fresca de juventude, uma moçoila espera o seu rapaz. Em canto à desgarrada instala-se entre as duas a disputa. E eis que, à esquina, desponta o D. Juan vindo da festa, quente das ânsias da paixão, esperançado na ternura de um derriço. 'Isso era no tempo da outra senhora, meu menino' — desilude-o a megera.

¹ Sobre as relações entre *Mulheres no Parlamento* e a *República*, cf. MARIA DE FATIMA SOUSA E SILVA (1988). *Aristófanes. Mulheres no Parlamento*, Coimbra, pp. 27-34.

'Agora é a nós que a lei manda avançar primeiro'. O que podem argumentos do coração contra a força de um decreto? Mal recuperado ainda desta primeira investida, já outra velha, mais decrépita que a primeira, reivindica direitos de prioridade, logo contestados por um terceiro exemplar, concorrente de respeito neste inferno de górgonas sedentas. Empurrado, puxado, disputado, o rapaz some-se nas profundas de um antro, tenebrosa mansão da vencedora, em lamentos plangentes de triste vítima dos rigores da nova legalidade. Gracejos obscenos abundantes condimentam este petisco de burlesco, que Aristófanes, já velho e cansado, serve ao público na esperança de com ele obter um sucesso fácil.

A par da comédia, também a tragédia repercutia o interesse vivo que a problemática feminina suscitava nestes anos finais do séc. V a.C. Para além de desencadear polémicas e escândalos entre os seus espectadores, a tragédia voltada neste sentido dava à mordacidade dos comediógrafos material de riqueza inesgotável.

É sobretudo em Eurípides que vemos assimilado este interesse feminista da época. Por isso, merece o poeta, em *Rãs*, uma crítica desprimorosa de Ésquilo, que opõe aos objectivos pedagógicos, que os seus temas bélicos haviam alcançado, a influência perniciosa das cenas eróticas e imorais de Eurípides (vv. 1041-1044). As figuras femininas sucedem-se na cena do trágico contemporâneo de Aristófanes, numerosas, de posse de uma inteligência que em nada desmerece da do homem, mas sobretudo de uma sentimentalidade complexa, que o poeta escarpeliza com um empenho constante pelo conhecimento do ser humano e da sua psicologia. *As mulheres que celebram as Tesmofórias* são testemunho do modo como o público sentia esta insistência de Eurípides. Segundo a perspectiva da comédia, Eurípides é o poeta que traz constantemente a mulher à cena para dizer mal dela (vv. 390sqq.; cf. vv. 85, 182, 385sqq., *Lisístrata* 283, 368sq.):

Ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἄμβραχου
 εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωιδεὶ καὶ χοροί,
 τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρραστρίας καλῶν,
 τὰς οἶνοπότιδας, τὰς προδοτίδας, τὰς λάλους,
 τὰς οὐδὲν ὑγίης, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν;

Haverá algum insulto com que esse tipo nos não tenha ainda brindado? Seja onde for, desde que haja uma meia dúzia de espectadores, actores e coros, lá começa ele a chamar-nos marafonas, danadas por homens, esponjas, traidoras, zeros à esquerda, a desgraça dos maridos (vv. 390-394).

Este é o modo deformado que a comédia utiliza para exprimir o arrojo com que Eurípides reconhece na mulher uma personalidade e sentimentalismo a ter em conta, traçado que se distancia radicalmente do papel subalterno que as Atenienses tinham ainda na sociedade contemporânea. Arrancar a mulher do canto discreto da sua casa para lhe atribuir, como um direito, atitudes que o código social reprovava, só podia, na comédia, ser classificado de maledicência. Do escândalo que estas heroínas produziram no público, na sua maioria conservador, dá ideia a cólera veemente das celebrantes das Tesmofórias (vv. 546-548). Obviamente a caricatura insiste no vício, na deformação culpada da alma feminina, que consagra nos paradigmas de Melanipa e Fedra, mulheres adúlteras e perjuras (cf. v. 497):

ἐπίτηδες εὐρίσκων λόγους, ὅπου γυνὴ πονηρὰ
 ἐγένετο, Μελανίππας ποιῶν φασίδρας τε Πηνελόπην δὲ
 οὐπώποτ' ἐπόησ', ὅτι γυνὴ σώφρων ἔδοξεν εἶναι.

[um tipo] que se pôs, de propósito, à procura de argumentos em que havia uma mulher perversa, a criar Melanipas e Fedras. Mas Penélope, nunca ele fez nenhuma, só porque parecia ser uma mulher honesta.

É visível a parcialidade cômica desta acusação, que passa por cima da generosidade de uma Alceste ou de uma Ifigénia, da candura de uma Andrómeda, do amor apaixonado de uma Mégara, ou mesmo da fidelidade conjugal de uma Helena, na peça homónima. É certo, por outro lado, que nas tragédias de Eurípides se fazem ocasionalmente afirmações misóginas, como é o caso de Hipólito ou de Orestes; ou se incluem personagens criminosas, de que são exemplo Fedra ou Medeia. Mas, mesmo no caso destas personagens, não se pode negar que o poeta as estuda, procura analisar as suas reacções e justificá-las dentro de certos factores condicionantes, mais do que condená-las sem apelo. E se vai ao mito colher exemplos não é, como afirma a comédia, com o intuito preconcebido de ilustrar a maldade feminina, mas para induzir o público a uma revisão da sua leitura tradicional.

Do teatro euripídiano, Aristófanes retém breves apontamentos que mostram a atenção dada à psicologia da mulher, numa perspetiva analítica da exteriorização dos sentimentos. Segundo a queixa das celebrantes das Tesmofórias, com ele os maridos aprenderam a interpretar as reacções das mulheres e a verem com suspeita os seus mais pequenos gestos: uma coroa que se tece (vv. 400sq.), um utensílio doméstico que, por distração, se larga das mãos (vv. 401sq.), palavras que inconscientemente vêm aos lábios com uma frequência significativa (v. 404), a palidez comprometedora de um rosto de rapariga (vv. 405sq.).

Associada ao aprofundamento da psicologia feminina está uma outra temática, também ela inovação discutida do teatro euripídiano: o amor, nas suas várias cambiantes, que vão da candura e desinteresse vividos por uma Andrómeda, até ao adultério criminoso encarnado em Melanipa e Fedra. Na linguagem da caricatura, o tragediógrafo converte-se no produtor inesgotável de tudo quanto é alegria do amor correspondido, tormento de paixão frustrada, adultérios e incestos

(cf. *Rãs* 1078sq.)¹.

Na caracterização do amor, Eurípides põe à prova recursos técnicos e estilísticos que não passaram despercebidos no crivo da comédia. Vestido de mulher, preso à canga à espera do castigo, o Parente de Eurípides, procurador falhado do poeta entre as mulheres, procura atrair em seu socorro o trágico. Ei-lo apto a encarnar Helena e Andrómeda, mulheres em perigo, prestes a serem salvas por um herói que chega sem ser esperado. Solidão e desamparo ecoam em sofridos lamentos, transparecem em atitudes de dor exaltada.

No papel da bela Helena (*As mulheres que celebram as Tesmofórias* 855-919), Mnesíloco dirige palavras de sofrimento às águas do Nilo, tão distante da saudosa Esparta sua pátria, de onde tarda a vinda prometida de um esposo salvador. Por entre o negro desespero desponta o primeiro raio de esperança. O coração da heroína bate mais forte, agitado por pressentimentos de bom agouro. E chega um estranho, envolto nos farrapos de um náufrago, que busca hospitalidade. Quem reina nestas paragens? Onde estou? De quem é o túmulo onde te sentas? Porque ocultas o rosto, mulher? A resposta é a pureza da heroína — ironias da sorte! —, a lealdade eterna de Helena a Menelau. A espartana faz jus a esta nova faceta de esposa fiel: cala-se, hesita, retrai-se, tarda em responder às perguntas ansiosas do recém-chegado. O nome do esposo que se lhe escapa dos

¹ Das responsabilidades dos poetas na devassidão de costumes é também exemplo Gnesipo, que, por isso, é atacado por Êupolis (fr. 139K). Poeta em voga, Gnesipo destronou a velha escola com as suas melodias amorosas, de tom devasso, acompanhadas a instrumentos complexos, que transtornam o bom senso das esposas e mães de família:

Τὰ Στρησιχόρου τε καὶ Ἀλκιμάχου Σμυωνίδου τε
ἀρχαῖον ἀείδειν· ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστιν ἀκούσειν.
Κεῖνος νυκτερίν' εὔρε μοιχοῖς ἀείματ' ἐκκαλεῖσθαι
γυναῖκας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνον.

Estesícoro, Alcman e Simónides, estão todos a pedir reforma. Agora é Gnesipo que está na berra. Foi daquela cabecinha que saiu, para os amantes, a serenata nocturna. Basta uma flauta ou uma lira para atrair as nossas mulheres.

lábios, as semelhanças físicas que se impõem, e chega o momento do reencontro. Já nos braços um do outro, os dois esposos — a matrona volumosa que é Mnesíloco apertada a um Eurípides náufrago, na caricatura cómica — esvaem-se em exclamações e mil evocações do que foi a sua longa separação. Espectáculo e linguagem sustentam este momento de patético tão a contento de Eurípides para exprimir a emotividade feminina, e dão força a uma cena de estridente gargalhada, carregados os traços principais.

O golpe não produz efeito graças à clarividência da mulher de guarda ao prisioneiro. Mnesíloco tem de ensaiar novo estratagema. É Andrómeda que o parente agora encarna. Uma donzela exposta sobre um rochedo, num turbilhão de ventos e vagas que hão-de trazer um monstro devorador; o terror que a domina na noite solitária; as delícias da ternura mútua após o desespero; tal era a história em que Eurípides, com estrondoso sucesso, pôs todo o seu talento de artista.

Em canto trespassado de dor, Mnesíloco clama, qual Andrómeda, contra a injustiça do destino que o fadou para tão grande desdita. Só Eco lhe responde, do seu antro, na solidão das trevas. Surge então Eurípides, na pele do herói desconhecido, que, pela mão do destino, chega a um país estranho e longínquo, vindo das alturas do firmamento, graças ao poder dos seus pés alados. O olhar fixa-se-lhe no miserando espectáculo da jovem oferecida ao monstro, toda ela infortúnio e esbelteza (vv. 1105sq.). O coração de Perseu estremece de piedade e cavalheirismo (v. 1110) e um amor profundo nasce naquele momento. Eurípides soubera explorar os efeitos da paixão, ao apresentar, pela primeira vez, o despertar do amor entre dois seres na flor da juventude, puros e desafortunados. Aristófanes parte do elemento romanesco e espectacular da cena; substitui, porém, os enamorados por dois velhos disfarçados, perseguidos pelo infortúnio na pessoa das celebrantes das Tesmofórias, neste momento representadas por um polícia cita, o bárbaro bronco que é preciso iludir; os protestos amorosos não resistem à lógica do guarda, que os condimenta com comentários grosseiros.

Nunca, em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, as mulheres põem em dúvida a veracidade das criações de Eurípides, ou o seu vigor artístico. Pelo contrário, o queixume que as traz revoltosas e dispostas a liquidar o inimigo é o de verem os direitos, que por tradição lhes cabiam, reduzidos pela eficácia com que o poeta pôs a nu os seus defeitos e logrou convencer os maridos. Por isso é fácil repor a paz entre as mulheres e o poeta: basta que este se comprometa a não pôr mais em evidência os podres femininos, e as reclamantes retiram-se da lide.

Rodeada de um elenco de factores de cómico, a temática feminina havia motivado, desde sempre, cenas aparatosas e populares, de cujo sucesso a própria insistência claramente abona. Ao longo da história da comédia e do seu progresso como género literário, nunca este tópicos foi abandonado, mas conheceu, também ele, um caminho de depuração e enriquecimento. Assim o cómico feminista deixou de ser um mero condimento acessório, para se tornar num suporte de temas de alcance mais profundo. A sátira política e a crítica literária, assuntos que conciliaram o interesse dos principais cultores do género, encontram na mulher um agente de grande efeito, projectado da penumbra do passado para o primeiro plano da vida ateniense, por força da guerra e da crise social. Atenção merecida afinal, porque, como apregoou o coro de companheiras de Lisístrata (vv. 544-548),

αἴς

ἔνι φύσις, ἔνι χάρις, ἔνι ὑράσος,

ἔνι τὸ σοφόν, ἔνι δὲ φιλόπολις

ἀρετῇ φρόνιμος.

... nelas há talento, há graça, há nervo, há sabedoria, há patriotismo, há miolo.

Ταύταισιν οὖν, ἄνδρες, παραδόντες τὴν πόλιν 230
 μὴ περιλαλῶμεν, μηδὲ πυνθανώμεθα
 τί ποτ' ἄρα ὄρᾶν μέλλουσιν, ἀλλ' ἀπὸ τῶν τρόπων
 ἕσμεν ἄρχειν, σκεψάμενοι ταυτὶ μόνα,
 ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες
 σώιζειν ἐπιθυμήσουσιν· εἶτα σιτία 235
 τῆς τῆς τεκούσης θάκτον ἐπιτρέψειεν ἄν;
 Χρήματα πορίζειν εὐπορώτατον γυνή,
 ἄρχουσά τ' οὐκ ἂν ἐξαιπατᾶν εἰσισμέναι.

PRAXÁGORA

*É às mulheres, na minha opinião, que se deve confiar a cidade.
 Tanto mais que, nas nossas casas, é a elas que confiamos a
 administração doméstica.*

TODAS

Muito bem! Muito bem! Apoiado! Ah valente, isso é que é falar!

PRAXÁGORA

*Que os hábitos delas são melhores que os nossos é o que vou
 demonstrar. Para começar, mergulham a lâ em água quente, à
 moda antiga, todas elas, e não se vê que estejam dispostas a
 mudar. Ao passo que a cidade de Atenas, mesmo se uma coisa dá
 resultado, não se julga a salvo, se não engendrar qualquer
 inovação. Fazem os seus grelhados sentadas, como dantes; trazem
 fardos à cabeça, como dantes; celebram as Tesmofórias, como
 dantes; cozem bolos, como dantes; compram gulodices, como
 dantes; gostam de uma boa pinga, como dantes; pelam-se por
 fazer amor, como dantes. Por isso é a elas, meus senhores, que
 temos de confiar a cidade, sem mais discussão, sem sequer nos*

preocuparmos com o que pensam fazer. Demos-lhes carta branca para governarem. Consideremos apenas dois pontos: primeiro, que, se são mães, vão dar tudo por tudo para salvarem os soldados; segundo, no que respeita à comida, quem mais solícito que uma mãe para reforçar uma ração? Ninguém mais furão que uma mulher para arranjar umas massas; no poder, não há quem lhes faça o ninho atrás da orelha, porque a fazer o ninho atrás da orelha quem é que lhes leva a palma?!

Aliadas num projecto de salvação da cidade, as Atenenses ensaiam um golpe que lhes permita ocupar, disfarçadas, a Pnix, em dia de assembleia popular, para aí proporem e votarem a ascensão das mulheres ao poder. Esta tentativa de instauração de uma γυναικοκρατία permite a Aristófanes recriar e parodiar uma sessão da *ecclesia*, com toda a habitual agitação, veemência nas intervenções e absurdo nas deliberações.

É a protagonista, a Praxágora, que Aristófanes reserva a demonstração de um modelo oratório, ditado segundo os mais modernos cânones da retórica. Forçada pela inépcia das companheiras a tomar a palavra, Praxágora assume-se enfim como chefe do movimento feminino, para apresentar, perante as suas apoiantes, um hipótese elaborada de salvação para Atenas.

Afoita, a oradora avança com um proposta concreta, que estala, sucinta, espantosa, irrespondível: 'é às mulheres, julgo eu, que é preciso confiarmos a cidade'. E antes que a assembleia se recomponha da surpresa, a oradora arrasa-a com um único, mas poderoso, argumento, que se resume às credenciais de que as mulheres são detentoras como donas de casa e gestoras do património. Incentivada por um coro de aprovações, Praxágora amontoa argumentos em favor da sua tese, num vasto rol de exemplos abonatórios. Com a fórmula própria, ἐγὼ διδάξω 'vou demonstrar', se dá início a uma longa tirada, que simula ser um discurso de

apoio incontestado ao valor feminino. Qual o seu principal ponto de sustentação? Ao contrário da cidade de Atenas, as mulheres são conservadoras, o seu dia-a-dia monótono, precavido das oscilações da sorte. Um *πρῶτα μὲν* (v. 215) a abrir este primeiro argumento coloca o tradicionalismo na primeira linha das virtudes femininas. Nas tarefas comezinhas e vulgares — o trabalho da lã, por exemplo —, ei-las que, em perfeita coesão, *ἀπαξάπασαι*, se vergam à regra antiga, *κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον* (v. 216), e repudiam qualquer inovação (*κοῦχ ἰ μεταπειρωμένας*, v. 217). Exactamente o contrário de Atenas (*ἡ δ' Ἀθηναίων πόλις*, v. 218) que vive na efervescência da novidade, a engendrar sempre políticas revolucionárias (*εἰ μὴ τι καινὸν ἄλλο περιηργάζετο*, v. 220).

Mais ainda: se na gestão doméstica têm obtido resultados estrondosos, decerto os obterão também no governo da cidade. E a comédia sobrepõe, sem hesitações, o quotidiano familiar ao cívico, numa deliciosa utopia. Aí também se impõe um conservadorismo comprovado nas suas virtudes... e defeitos. A acompanhar a simetria da existência feminina, o próprio texto ganha uma cadência marcada, onde cada verso ressoa no final com um 'como dantes' ilustrativo. Faz-se o retrato tradicional da ateniense: activa em casa, ela cozinha, carrega fardos à cabeça, num repetir eterno de gestos e atitudes; participa nas festas de Deméter, as Tesmofórias, nos raros momentos em que vence as fronteiras do lar. À tradição social, Praxágora soma a tradição cómica. Como sempre elas estoiram com os maridos, dão asas às suas necessidades eróticas, vibram com uma boa aventura extra-conjugal, satisfazem a gulodice e a sede com um bom Baco. Apetrechadas com todas as suas 'virtudes', quem lhes poderá negar talento governativo?

Chegado o momento do epílogo, são recapitulados os argumentos essenciais do discurso e feito um esforço para estimular a reacção e emotividade do auditório. Com as palavras *ταύταισιν οὖν* (v. 229), a oradora retoma o seu ponto de vista, para afirmar a urgência de passar, sem mais delongas, à execução da proposta (*μὴ περιλαλῶμεν... ἀπλῶι τρόπῳ ἐῶμεν ἀρχεῖν*, vv. 230-232).

Um σκεφόμενοι ταυτὶ μόνα, 'consideremos só estes pontos', abre lugar a uma última vibração de notas já conhecidas: como mães e esposas, são inexcedíveis na arte de lutar contra as carências domésticas. E o rol dos 'predicados' prossegue: ladinas para levarem a água ao seu moínho, prevenidas contra qualquer golpe baixo, elas que são mestras nessa arte.

Denunciadora dos defeitos femininos, sob a capa falsa de um discurso de defesa, Praxágora dá voz às ancestrais acusações contra o sexo fraco, ao mesmo tempo que o propõe como executor de uma política fantasista de salvação nacional. Assim consuma, em harmonia perfeita, a fusão entre dois momentos na evolução do aproveitamento cómico da mulher.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- J. Assael (1985). 'Misogynie et féminisme chez Aristophane', *Pallas* 32 91-103.
- G. Clark (1989). *Women in the ancient world*, in *Greece and Rome*, supp. 21, Oxford.
- J. Gould (1980). 'Law, custom and myths: aspects of the social position of women in classical Athens', *Journal of Hellenic Studies* 100 38-59.
- J. Henderson (1980). "Lysistrata: the play and its themes", *Yale Classical Studies* 26 153-218.
- A. O. Hulton (1972). "The women on the Acropolis: a note on the structure of the *Lysistrata*", *Greece and Rome* 19 32-36.
- M. Lefkowitz (1986). *Women in Greek myth*, London.
- S. Pomeroy (1978). *Donne in Atene e Roma*, Torino.

BIBLIOGRAFIA GERAL

(Página deixada propositadamente em branco)

1. Edições

- Aristofane. Le Comedie I-IV*, ed. R. Cantarella, Milano, 1949-1964.
Aristophane, I-V, ed. V. Coulon et H. van Daele, 1923-1930, reimpr. 1967-
 -1972.

2. Estudos

- E. David (1984). *Aristophanes and Athenian society of the early fourth century*
 B. C., Leiden.
- C. W. Dearden (1976). *The stage of Aristophanes*, London.
- K. J. Dover (1972). *Aristophanic comedy*, Berkeley and Los Angeles.
- V. Ehrenberg (1951). *The people of Aristophanes*, Oxford, 2ª ed.
- R. Harriot (1986). *Aristophanes, poet and dramatist*, London.
- K. Mc Leish (1980). *The theatre of Aristophanes*, Essex.
- C. T. Murphy (1972). 'Popular comedy in Aristophanes', *American Journal of*
Philology 93 169-189.
- G. Murray (1933). *Aristophanes. A study*, Oxford, reimpr. 1965.
- A. Costa Ramalho (1952). *ΔΙΠΛΑ ΟΝΟΜΑΤΑ no estilo de Aristófanes*,
 Coimbra.
- K. Reckford (1987). *Aristophanes' old-and-new comedy*, Chapel Hill and
 London.
- C. F. Russo (1962). *Aristofane autore di teatro*, Firenze.
- M. F. Sousa Silva (1987). *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra.
- J. Taillardat (1965). *Les images d' Aristophane*, Paris, 2ª ed.
- P. Thiery (1986). *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- C. H. Whitman (1964). *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge,
 Massachusetts.

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE GERAL

Prefácio

Quadro cronológico (FO)	5
Condicionantes da representação teatral (FO)	9
Tradição e novidade na comédia (MFS)	51
Invectiva política nos <i>Cavaleiros</i> . Sua tipologia (FO).....	85
Aristófanes crítico da tragédia grega: <i>As Rãs</i> . (MFS).....	163
A mulher, um velho motivo cómico (MFS).....	207
Bibliografia geral.....	245

