

# A POIESIS DA DEMO CRACIA

---

C O O R D E N A Ç Ã O D E  
BRENO BATTISTIN SEBASTIANI, DELFIM LEÃO,  
LUCIA SANO, MARTINHO SOARES, CHRISTIAN WERNER

---

*CoimbraCompanions*

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

# *'Talento e conselho':*

O CONTRIBUTO DO POETA NA CIDADE

---

'SKILL AND ADVICE':

THE CONTRIBUTION OF THE POET IN THE  
CITY

Maria de Fátima Silva

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ORCID | 0000-0001-5356-8386

## *Resumo*

*Rãs* é, no essencial, uma reflexão sobre a arte dramática na sua diversidade de formas e sobre a missão que a todos, deus e poetas, toca desempenhar junto dos cidadãos. Como arte política, evocam-se duas prioridades da poesia que, de harmónicas, se foram tornando competitivas, "o talento" e "o conselho". Ou seja, a diferença que parece opor os poetas do passado aos da nova vaga - Ésquilo e Eurípides como seus paradigmas em vigoroso *agon* - é a valorização relativa que fazem da 'utilidade social' e da 'mestria técnica'. Num universo onde a *dexiotes* se impôs como o grande fator de qualidade, é preciso recuperar esse outro objetivo maior, a *nouthesia*, a ética ao serviço da qual a versatilidade estética deve estar.

### *Palavras-chave*

comédia, tragédia, teoria literária, serviço público, Dioniso

## *Abstract*

*Frogs* is essentially a reflection about dramatic art in its formal diversity and the role played by gods and poets alike in relation to citizens. As a political art, poetry has two priorities that at first sight appear harmonious, but reveal themselves as competitive: skill and advice. Therefore the difference between past and modern poets - Aeschylus and Euripides as their paradigms in a strong *agon* - signifies the evaluation that each one makes of 'social usefulness' and 'technical skill'. Being *dexiotes*, at the end of the 5th century, the great criterium of quality, it is felt necessary to recuperate the greater aim of theatre, that is, *nouthesia*.

## *Keywords*

comedy, tragedy, literary criticism, public service, Dionysus



Apresentadas em 405 a. C. por um Aristófanes já maduro, num tempo em que a arte dramática, juntamente com a própria cidade de Atenas, depois de tempos de glória se via confrontada com a decadência, *Rãs* são por natureza um balanço do estado da arte, um diagnóstico da evolução da cidade e do teatro e o enunciado de uma fórmula de salvação para ambos. Com esse objetivo são convocados nomes de referência, antes de mais o do próprio deus do teatro, Dioniso, paradigma do espectador informado e do crítico competente, como eixo de coesão de todo o trajeto dramático; mas também Ésquilo e Eurípides, os poetas paradigmáticos - e agora, porque mortos ambos, já clássicos - da arte trágica; acrescentados, num pano de fundo que subjaz a toda a trama, de um Aristófanes igualmente representativo de uma crítica profissional a um outro género, a comédia. Chamados a refletir sobre a arte dramática na sua diversidade de formas - e com ela sobre a missão que a todos, deus e poetas, toca desempenhar junto dos cidadãos -, estes diversos intervenientes encarnam também princípios opostos: o que distingue um padrão mais antigo de um mais recente de fazer tragédia e comédia, de acordo com um público que também ele evoluiu de uma aristocracia herdeira de valores tradicionais para uma massa democrática e desprovida de normas seguras de comportamento; ao mesmo tempo que, com duas épocas distintas, se evocam duas prioridades da poesia que, de harmónicas, se foram tornando competitivas, a *δεξιότης*, “o talento”, e a *νοηθεία*, “o conselho”. Ou seja, a diferença que parece de facto opor os poetas do passado aos da nova vaga - Ésquilo e Eurípides como seus paradigmas em vigoroso *agon* - é a valorização relativa que fazem da ‘utilidade social’ e da ‘mestria técnica’. Num universo onde a *δεξιότης* se impôs como o grande fator de qualidade, é preciso recuperar esse outro objetivo maior, a *νοηθεία*, a ética ao serviço da qual a versatilidade estética deve estar. A formação, moral e artística do público, constitui, assim, uma prioridade a

ter em conta. Por isso, seguindo a melhor tradição, dos grandes poetas se espera a resposta salvadora para dois problemas agora críticos em Atenas: a falência poética e política da cidade.

## 1. A PRIORIDADE DA ESTÉTICA

O público tem, em *Rãs*, prioridade; por isso, o prólogo começa por estabelecer para o teatro dois níveis de consumidor opostos e radicalmente incompatíveis: de um lado, o *expert*, o espetador sofisticado, mas também o crítico subtil, encarnado, em superlativo, por Dioniso, o deus que preside à festa dramática; e do outro, um modesto e iletrado Xântias, o consumidor de uma comédia de baixo nível, e o pouco inteligente Hércules, o espetador acrítico da tragédia. No seu confronto com estes dois interlocutores, o que Dioniso pretende é justamente reduzir esta diferença, repudiando e reprimindo a vulgaridade cómica que tanto agrada ao escravo, e resgatando Eurípides, um padrão de qualidade trágica, para responder às preferências medíocres de seu irmão, o super-homem, detentor de muito músculo e pouco miolo. Procura assim reabilitar uma arte, cómica ou trágica, de verdadeira qualidade. No entanto, ele próprio, Dioniso, terá também a sua lição a tirar do debate: de fanático pela mestria técnica, o critério único por que parece avaliar os cultores das Musas, o deus vai evoluir para um árbitro mais consciente, para quem a mensagem, literária e política, que os poetas transmitem à cidade é de facto o valor maior.

### 1.1. Δεξιότης E νουθεσία CÓMICAS

O critério pelo qual, perante Xântias e as piadas de mau gosto que constituem a base de expressão da cena tradicional ‘do escravo carregado’ na comédia, Dioniso defende a sua posição repressiva, obedece a princípios de estética teatral. O seu alvo é principalmente a δεξιότης, e se algum objetivo didático existe na sua reação ele refere-se à formação de um público de qualidade. O que lhe merece repúdio e condenação é, antes de mais, a

repetição e banalidade das palavras e dos gestos que alimentam este tipo de cena. O próprio Xântias o reconhece na pergunta inicial que dirige ao deus (1-2): “Ó patrão, e se eu mandasse uma daquelas bocas do costume (τῶν εἰωθότων)<sup>1</sup>, que sempre (ἀεὶ) fazem rir os espetadores?”. A repetição e banalidade que afetam sobretudo a linguagem justificam que a primeira palavra da peça, contida na citada pergunta do escravo, seja εἶπω (“posso dizer”), porque é pela linguagem que, antes de mais, no critério de Dioniso, a verdadeira criatividade poética se afirma. À personagem cômica que tipo de linguagem atribuir: a do gracejo ‘elegante’ (ἄστεϊον, 5), ou, pelo contrário, o ‘desbragado e rasteiro’ (πάνυ γέλοιον, 6, 20)? Só em segundo lugar à palavra se associa o gesto, colocando a teatralidade no plano da dramatização do texto e, por isso, ao seu serviço. Justificar um gracejo de mau nível, na sequência do cansaço causado pelo peso das bagagens que oprime o escravo, pode ter, como repercussão visual, o mudar a vara de ombro (8-9). O gesto não passa, portanto, de um apontamento a sublinhar o efeito mais ostensivo das palavras.

Construída sobre materiais elementares - palavrões e simples apontamentos gestuais -, ‘a cena do escravo carregado’ viu ainda agravado o seu estatuto de ‘comicidade de mau gosto’ pela repetição exaustiva que dela fizeram múltiplos poetas (13-15), desprovidos de um verdadeiro talento. Σοφίσματα, uma coleção de “habilidades saloias” (17), é o que tudo isto parece a um crítico competente como Dioniso.

Embora esta peça seja prioritariamente dedicada a uma crítica à tragédia, mesmo assim a comédia merece ainda um reparo ‘pedagógico’ do coro de iniciados, consciente da função que lhe cabe como porta-voz de um poeta maduro. Como que, tacitamente, contrariando as preferências do deus do teatro e, com ele, da forma ‘moderna’ de avaliar o processo dramático, os iniciados vão repondo um outro equilíbrio que há de triunfar no final do *agon* (389-392):

E que, o dia inteiro, com segurança,

---

1 ‘O hábito’ como condicionador de uma verdadeira arte inovadora e imaginativa, condena também aqueles que o usam, os Frínicos, os Lícis e os Amípsias da comédia: *Ra.* 14, εἶωθε ποιεῖν.



eu me entregue à alegria e à dança.  
Que me encha de dizer ou graçolas,  
ou tiradas sérias;  
e depois de ter gozado e troçado  
de uma forma digna da tua festa,  
que me caiba a fita da vitória.

Do poeta cómico os propósitos são, sem dúvida, “gozar e troçar”. Mas sem nunca esquecer que o contexto é de ritual, a festa é sacra e pública. Logo os gracejos, como as tiradas sérias que o poeta cómico também se permite, devem obedecer ao padrão de qualidade que a natureza da festa exige. A tradição não pode deixar de estar presente, mas o talento pede mais: da inovação, gosto crítico, divertimento mas também seriedade na mensagem, depende o tão almejado prémio, que é sem dúvida o reconhecimento geral de uma *arete* autêntica.

## 1.2. Δεξιότης, O CRITÉRIO EM MODA NA TRAGÉDIA

Dentro do prólogo, a cena entre Dioniso e Héracles cumpre função paralela com a que abria a peça, entre patrão e escravo. Prosseguindo um itinerário ainda de fins desconhecidos, os dois caminantes vão encontrar no filho de Sémele o informador à altura de uma verdadeira catábase. Mas a conversa que se gera agora entre visitante e visitado é também um confronto entre dois espetadores, detentores de diferentes competências sobre uma outra modalidade teatral, aquela que a partir deste momento vai centrar todas as atenções de *Rãs*, a tragédia. A fusão entre os dois temas - crítica literária e catábase - consolida-se na figura de Eurípidés, o poeta preferido do deus do teatro e que, apesar de já falecido, Dioniso se empenha em resgatar.

O que aprecia Dioniso em Eurípides, como uma verdadeira obsessão? O facto de ele ser δεξιός (71)<sup>2</sup>, ou seja, um artista da técnica e não do conselho. Apesar de a sua morte ter desfalcado, na opinião de um verdadeiro *expert*, a cena trágica, os nomes que lhe sobreviveram e lhe deram continuidade, de qualidade medíocre, não deixam de impressionar espetadores menos exigentes, como Hércules. De facto, numa avaliação rasteira - a que lhe está acessível -, o irmão de Dioniso impressiona-se com a nova tendência da arte, apesar de tudo herdeira do grande poeta falecido. A tendência é agora para produzir peças “aos milhares, que, em palavrado, deixam Eurípides a léguas de distância” (89-91). E logo o deus traduz, em linguagem mais precisa, a apreciação empírica do irmão: “Rabisco<sup>3</sup>, é o que essa tropa é, paleio fiado, conservatório de andorinhas”<sup>4</sup> (92-93), numa depreciação do discurso e da dissonância dos cantos, sempre avaliados em termos meramente estéticos. Ou seja, esta nova geração degradou Eurípides, tal como este - a sequência do *agon* o denunciará - tinha já dado passos ousados em relação a Ésquilo. Portanto a poesia trágica seguia um rumo coerente, onde a retórica penetrava como um vírus destruidor e produzia uma imparável decadência do género. Alguma ligeireza e imponderação estão subjacentes à quantidade acrítica de peças e à abundância avassaladora de argumentos que passaram a vigorar nos festivais dramáticos.

Não é este, na sua atual decadência, o modelo que Dioniso, um verdadeiro conhecedor, aprecia como um poeta γόνιμος, “genuíno” (96)<sup>5</sup>, de que

---

2 Dover 1993: 13-14 avalia a utilização e sentido deste adjetivo. Verifica que a utilização de δεξιός como um termo valorativo se encontra no limite de uma trajetória, porque é evidente que, depois de ter servido para avaliar os méritos de um poeta ou dos espetadores durante o séc. V a. C., se torna uma palavra de uso escasso nos anos que se seguem a este final de século. Propõe Dover, como tradução adequada neste passo, a de “inteligente”, embora reconheça que “ser δεξιός não é simplesmente possuir uma inteligência aguda, ou a capacidade de apreensão rápida e profunda; em muitos casos, cobre também a ideia de uma inteligência criativa, habilidade ou aptidão, e assim sobrepõe-se a σοφός”.

3 “Rabisco” é a designação que cabe aos segmentos parasitários que é preciso arrancar da vinha, porque prejudicam o fruto já formado (cf. *Etymologicum Magnum*, 367. 18 sq.) e que, na vindima, são abandonados porque inúteis.

4 Esta expressão, “conservatório de andorinhas” – *chelidonon mouseia* –, que alude à ‘chilreada’ dissonante dos μέλη, é uma paródia de Eurípides, *Alcmena* fr. 88 N<sup>2</sup>, “conservatório de rouxinóis” – *aedonon mouseion*, símbolo, por seu lado, do belo canto.

5 *Gonimos* ‘fértil’ tem aplicação fisiológica (cf. Arist., *HA* 523<sup>a</sup> 25). A surpresa de Hércules sobre o sentido da palavra, e as explicações de Dioniso, talvez testemunhem a sua novidade.

Eurípides é, na sua opinião, o padrão acabado. Esse - e todos os exemplos abonatórios são retirados pelo deus dos lábios do mais γόνιμος dos criadores de cena - é o que, em termos gerais, é “capaz de se sair com uma tirada de génio” (ὄστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι, 97), e essa mestria técnica é, por enquanto, a sua marca de qualidade. Com a nova escola dramática, a poesia, tal como a retórica, passou a viver de um exterior ‘persuasivo’, atraente, mas pouco consistente de conteúdo. A superficialidade artificiosa da linguagem cativou os ouvidos, sem um empenho autêntico pela disciplina das mentes, ou antes, não hesitando diante de padrões de impiedade ou falta de ética. As tais “tiradas arriscadas” que tanto agradam a Dioniso não são só despidas de sentido didático, mas eticamente erradas. Se não, olhemos os exemplos paradigmáticos por ele recordados: “o éter, aposento de Zeus” (100; E. *Melanipp. Sap.* fr. 487 N<sup>2</sup>), frase em que a substituição de um termo digno para a ‘morada’ do senhor do Olimpo por uma daquelas criações sofisticadas do momento - δωμάτιον<sup>6</sup> - sugere alguma impiedade ou desrespeito pelos deuses e suas prerrogativas tradicionais; do mesmo modo que “o espírito que se recusa a jurar sobre os altares, e vai a língua e jura falso nas costas do espírito” (101-102; cf. E. *Hipp.* 612)<sup>7</sup>, deturpando o que Eurípides de facto escreveu - “a minha língua jurou, mas o espírito manteve-se livre de juramentos” -, acentua uma ideia de perjúrio, que não estava no objetivo do filho da Amazona, em *Hipólito*. Assim sai denunciado o lado amoral de Eurípides, o poeta aplaudido por ladrões, perjuros e parricidas. Ou seja, sob os exemplos dados como expressivos de uma linguagem sofisticada fica já perceptível uma certa amoralidade que irá ser condenatória de Eurípides.

O *agon* com que é preenchida a segunda parte de *Rãs* irá dilatar e especificar os méritos de um verdadeiro poeta trágico. Para isso há que

A partir do século seguinte, a imagem torna-se comum aplicada ao ‘talento poético’ (cf. Pl., *Tbt.*, 151e; Philostr., *VS* 2. 582; Plu., *Moralia* 348b).

<sup>6</sup> Deturpando Eurípides, Dioniso usa a palavra δωμάτιον, um diminutivo gracioso, onde o verso trágico tinha usado οἴκησις, uma daquelas palavras sofisticadas, nova vaga, com a terminação -σις aplicada a um vocabulário comum como οἶκ-, “casa”.

<sup>7</sup> Cf. *Ra.* 1471, em que o mesmo verso do *Hipólito* serve de argumento a Dioniso para justificar, terminado o *agon*, a quebra dos compromissos antes assumidos; havia sido também já motivo de paródia em *Tb.* 275-276.

abstrair dos gostos pessoais do deus do teatro e colocar o seu preferido em contraste não com 'a rapaziada' que hoje enche a cena ateniense, mas com um poeta de facto à altura dos melhores, aquele que, no Hades, mereceu ocupar durante anos o trono da tragédia: Ésquilo. A esse grande episódio - agora que terminou a catábase e o *agon* da poesia está iminente - antecede-se, no entanto, a parábase que, embora sendo neste caso essencialmente de índole política, ou talvez por isso mesmo, enuncia pela primeira vez com ênfase o grande mérito do verdadeiro teatro (686-687): "É justo que este coro sagrado dê à cidade bons conselhos e ensinamentos úteis" (χρηστὰ τῇ πόλει ζυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν)<sup>8</sup>. Nesta medida, a parábase de *Rãs*, sem deixar de ter autonomia dentro da ficção dramática da peça, ao voltar-se de forma concreta para as causas profundas da crise que Atenas atravessava, serve mesmo assim de preâmbulo ao novo rumo que a crítica literária irá tomar.

Guiado pelo propósito que começa por enunciar, o coro de *Rãs* assume-se como um exemplo de conselho e ensinamento político, sua virtude primeira e neste momento única, como um verdadeiro coro cómico deve ser. Ao seu natural interlocutor - o coletivo de cidadãos / espetadores (700) - os iniciados dirigem um apelo que tem por critério os méritos relativos de um código social antigo face a outro recente; louvam os cidadãos à moda antiga, agora caídos em desprestígio em favor de outros de cunhagem recente, numa degradação equivalente à que a própria poesia vem sofrendo. Recordam as linhas de que se constitui o perfil de um cidadão de qualidade, agora desprestigiadas na opinião pública (727-729): "aqueles que conhecemos como gente de boa cepa, sensatos, corretos, honestos, criados nas palestras, nos coros e na cultura<sup>9</sup>, pomo-los a um canto". Em favor de prioridades que só vieram degradar a desejável *arete* social (734-735): "e valem-nos

8 Sintetiza Konstan 1995: 63, sobre o sentido de διδάσκω: "Os poetas são mestres: embora o uso do termo *didasko* para pôr em cena uma produção dramática possa ter referido originalmente o papel do poeta na instrução do coro e dos atores (...), é claro que para Aristófanes ele tem também uma conotação relativa à educação moral que os poetas trágicos deviam proporcionar ao auditório de cidadãos, procurando fazer deles gente nobre e corajosa".

9 Τῶν πολιτῶν θ' οὓς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονες / ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε κάγαθούς / καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ, / πρῶσελοῦμεν. Este é o elenco correspondente ao programa tradicional de educação, assente no exercício físico, na música e na aprendizagem intelectual.

para tudo dos cobres, gente de fora, de cabelo ruço<sup>10</sup>, vigaristas por herança, importação de última hora, que a cidade noutros tempos não queria nem para bode expiatório<sup>11</sup>. Terminada a parábase, os critérios pelos quais a poesia deve ser julgada anunciam-se outros, se de facto o poeta de *Rãs* quer cumprir a missão de excelência que o seu coro proclamou como marca de verdadeiro mérito; a *νουθεσία* começa a sobrepor-se à *δεξιότης*.

Ora a situação que o deus do teatro encontra no inferno, no que toca aos cultores da Musa trágica, não é diferente da que afeta os cidadãos de Atenas: Ésquilo, o representante de uma arte antiga e sólida, corria o risco de ser ‘destronado’ por Eurípidés, o exemplar da ‘cunhagem’ mais recente e falsificada na poesia. A forma como a transição entre poetas ameaça produzir-se repõe, no entanto, o critério da *δεξιότης* como essencial e responsável pelo processo sucessório, de difícil gestão entre os mortos. Os instrumentos de que Eurípidés se serviu para contestar o adversário foram ainda aqueles que mais vantagem lhe poderiam dar no confronto, “os contra-argumentos, as piruetas, as reviravoltas” (*τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν*, 775). E tal como Dioniso aderiu, com entusiasmo, a esses truques de linguagem, os mortos tiveram igual reacção: “passaram-se da bola e consideraram-no o mais habilidoso” (*σοφώτατον*, 776)<sup>12</sup>. Contra essa ‘habilidade’ meramente técnica nada pôde, em tempos de ‘campanha eleitoral’, a força genuína de um poeta *κράτιστος* como Ésquilo (770). Porque foi um certame que esclarecesse qual dos dois era “mais habilidoso na arte” (*τὴν τέχνην σοφώτερος*, 780) que os mortos, em grande grita, exigiram. Plutão teve de ceder e, por isso, na hora da chegada dos visitantes, “um debate, uma avaliação, que ponha à prova o talento dos dois” (*ἀγῶνα ποιεῖν*

10 Pírrias, ‘o ruço’, tornou-se na Comédia Nova frequente como nome de escravo, sobretudo trácio de origem.

11 Trata-se de um ser humano, homem ou mulher, que se apedrejava ou exilava, de um modo concreto ou simplesmente simbólico, pretendendo desta forma erradicar o mal e purificar a comunidade. Em Atenas este era um ritual enquadrado nas Targélias. Cf. Burkert 1985: 82 sq.

12 Dover 1972: 187 resume em poucas palavras a evolução de sentido de *σοφός*: “A palavra *sophós* (advérbio *sophôs*, substantivo abstrato *sophía*) era sobretudo usada nos períodos arcaico e no início do clássico para exprimir a habilidade artística, técnica ou científica; mais raramente, mas com frequência crescente no final do período clássico, exprimiui competência prática, moral ou política, e por isso se aproximou do sentido de ‘sensato’”.

αὐτίκα μάλα καὶ κρίσιν ... τὴν τέχνην, 785-786) está iminente. A poesia vai ser “pesada numa balança” (797) - ainda que a expressão neste momento não passe de uma metáfora -, porque o que está em causa é, por enquanto, o seu lado ‘material’ e mensurável. Todos os outros meios de medida preparados para o efeito - réguas, esquadros, moldes, 799-800 - são os que correspondem a uma ‘construção artesanal’. É este o critério de que o juízo sobre a poesia parte, de acordo com os padrões em vigor, os que nortearam antes Dioniso e agora Plutão, num erro de avaliação que o próprio *agon* irá corrigir<sup>13</sup>.

Façamos, em traços gerais, o percurso sobre a δεξιότης trágica que o *agon* põe em discussão. A pré-caraterização que o coro faz dos dois rivais, como um preâmbulo ao debate, valoriza, dentro do critério que tem sempre vigorado em *Rãs*, a linguagem. Em confronto vão estar o poeta “tonitruante” (ἐριβρεμέτας, 814)<sup>14</sup>, de estilo pomposo e épico, mas genuíno e visceral que é Ésquilo, contra o adversário “de língua afiada” (ὀξύλαλον, 815)<sup>15</sup>, construtor de subtilezas e habilidosas sofisticações, que é Eurípides. Os porta-vozes destes diferentes discursos - as personagens - serão eles também o reflexo das duas opções opostas; as de Ésquilo “selvagens” (ἀγριοποιόν, 837), despojadas de refinamentos urbanos<sup>16</sup>, mas ‘ameaçadoras’ na sua expressão sumptuosa, caudalosa e solene; as de Eurípides degradando a cena, com um discurso “montado sobre patacoadas” (στωμυλιοσυλλεκτάδη, 841) e uma imagem decadente por efeito dos farrapos que cobrem os heróis do passado (καὶ πτωχοποιὲ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη, χωλοποιόν, 841-842, 846).

É com dificuldade que Ésquilo introduz, a princípio timidamente, a questão da νοθεσία com uma denúncia de falta de ética contra as monódias

---

13 De resto, para solucionar a dificuldade em encontrar um juiz para a contenda literária, tarefa que não se mostrou fácil porque a competência na matéria é escassa, Dioniso apareceu como por milagre. Nele se reconheceu, como a situação exigia, um “*expert* na arte” (τῆς τέχνης ἔμπειρος, 811).

14 Epíteto de Zeus em *Iliada*, 13. 624, o que se torna uma vénia ao talento de Ésquilo.

15 Pulmões e língua são os órgãos que tornam físico o contraste entre a criação de cada um dos poetas.

16 Adiante (901) ἀστεῖον, “urbano”, é aplicado ao estilo de Eurípides.

cretenses do adversário (849-850)<sup>17</sup>, numa menção ainda discreta ao erotismo que irá ganhando terreno no teatro de Eurípides. Porque logo este, sempre mais aguerrido em todo o *agon*, faz regressar à δεξιότης a discussão, focando-se “nos diálogos, nos cantos, nas fibras nevrálgicas da tragédia” (862). E o coro, aquele mesmo que, na parábase, tinha louvado o conselho como a missão estrita do poeta, deixa-se levar e anuncia formalmente o início de um *agon* de δεξιότης (875-881):

Donzelas, nove filhas de Zeus, Musas divinas,  
 que do alto olhais os espíritos subtis e engenhosos (λεπτολόγους)  
 dos poetas cinzeladores de sentenças (γνωμοτύπων),  
 agora que eles se confrontam com golpes estudados  
 e se digladiam (ἀντιλογοῦντες) com argumentos sinuosos,  
 observai a potência  
 destas duas bocas, tão hábeis (δεινοτάτοις) em produzir  
 palavreado (ρήματα) e serradura de versos<sup>18</sup>.  
 Pois está iminente o grande concurso do talento (ἀγών σοφίας).

Como ponto de partida, a discussão instala-se sobre generalidades, aquelas que fundamentam ‘o tom global’ das criações de ambos os poetas. Sob o lema de poeta “parlapatão e vigarista” (ἀλαζών καὶ φένας, 909), Ésquilo vê denunciados alguns dos efeitos característicos do seu teatro; a solenidade geral que o identifica é construída sobre o silêncio dramático de uma personagem única e imóvel em cena (911-913), em flagrante desproporção

---

17 Eurípides é parodiado adiante pela preferência que manifestou, crescente nas suas últimas peças, por monódias. E dentro deste padrão de canto a solo, parece ter enveredado, em alguns casos, por um modelo inovador. Os Cretenses eram, na Antiguidade, conhecidos como bailarinos ágeis, inventores dos *hyporchemata*, cantos acompanhados de dança, que permitiam aos executantes mimarem uma ideia, um sentimento ou uma ação. Esta prática, em Ésquilo e Sófocles aplicada aos coros (cf. Ath. 21 f; S., *Aj.* 698-700), em Eurípides estendeu-se aos atores (cf., e. g., *Pb.* 301 sqq., *Or.* 982-1012, 1369 sqq.), que passam a competir com o coro na arte de cantar e mimar. Considerando estas novas figuras musicais importadas do país de origem das Fedras e das Pasífaes, Aristófanes sentiu-se autorizado – ao reproduzir um exemplo destas monódias, *Ra.* 1331-1364 – a fazê-lo acompanhar pelo bailado de uma dançarina em atitudes eróticas.

18 Naturalmente o ‘palavreado’ como produção de Ésquilo, e a ‘serradura de versos’ de Eurípides.

com as longas tiradas do coro (914-915); sobre a linguagem incompreensível, abundante em neologismos e longos compostos, enigmáticos para um ouvido comum (924-925, 1004-1005); ou ainda sobre elementos épicos muito marcantes, nos seus temas como no estilo (928-929).

Em contrapartida Eurípides usa a metáfora da medicina dietética para exprimir a natureza do tratamento a que teve de sujeitar a tragédia herdada do seu antecessor (939 sqq.). Se por um lado a emagreceu das adiposidades esquilianas, por outro fortificou-a “com versalhadas, digressões e beterrabas brancas<sup>19</sup>, mais um tonicozinho de palavreado extraído dos livros<sup>20</sup>” (939-943). A intelectualidade penetrava o teatro e, com ela, a essencialidade perdia-se em favor do artificialismo. À personagem única e silenciosa de Ésquilo, Eurípides substituiu a diversidade de figuras, com estatutos, género e idade diferentes, numa focagem inovadora no quotidiano democrático, a todas conferindo o direito de usar da palavra (948-952); provou, com esta substituição dos heróis do passado pela variedade social do presente, que a *polis* não dispensa a intervenção de todos, nas suas múltiplas diferenças. Além do privilégio dado à dialética e à retórica, ferramentas de prestígio na cidade democrática em que Atenas se tinha transformado, os temas épicos foram substituídos pelos “domésticos” (οἰκεῖα πράγματα, 959), ajustados à medida do humano e do familiar.

Após uma intervenção fundamental de Ésquilo para orientar a discussão num novo rumo, o da *νουθεσία*, como veremos a seguir, Eurípides ainda irá fazer regressar a discussão a aspetos técnicos com a avaliação dos prólogos e dos cantos líricos como elementos essenciais na estrutura da peça e no efeito dramático (1119-1121). Quanto aos prólogos, os do adversário pecam pelo mesmo defeito de fundo que vicia todo o seu teatro, “a falta de clareza” (ἀσαφής, 1122). Quando se passa ao pormenor, critérios sofisticados dominam nesta discussão. As questões que os prólogos suscitam têm a ver com linguagem, repetições e nuances subtis de palavras, *orthoepia*, ou,

---

19 Usadas como laxante. A metáfora por que Eurípides opta para retratar o processo evolutivo a que a tragédia foi sujeita corresponde à verdade. Depois de uma cura de emagrecimento, houve que tonificá-la, com metros mais ligeiros, disputas filosóficas, tiradas retóricas e ousadas líricas.

20 Cf. 1409 sobre a coleção de manuscritos que Eurípides possuía.



no caso de Eurípides, com uma monotonia vocabular e métrica insustentável. Nos cantos líricos, se Ésquilo peca pelo tom épico, pelos seus refrões, Eurípides é condenado pela anarquia e pela admissão de todo o tipo de melodias, numa mescla sem critério, em que predomina o tom ‘doméstico’. Portanto, prólogos e cantos, sublinhados como componentes essenciais da estrutura dramática, nada trazem de novo à índole já definida para cada um dos contendores, apenas a pormenorizam.

### 1.3.A VALORIZAÇÃO DA *vousθεσία*

Só quando, depois de se ver sujeito a responder aos reptos do adversário, claramente mais ‘ligeiro’ do que ele no uso da palavra e na argumentação - no *agon* cómico, como na própria criação dramática que os caracteriza -, Ésquilo finalmente tem espaço para a sua própria intervenção, a metodologia do debate se altera; o mero tecnicismo é então afastado em favor de uma questão de fundo, que na verdade se antecipa à forma como cada um materializou a sua criação. Por trás da realização está o princípio, consignado na pergunta (1008): “Por que é que se deve admirar um poeta?”. Para ela Eurípides profere a famosa resposta, que escolhemos para epígrafe desta reflexão (1009): “Pelo talento e pelo conselho”, seguindo a ordem que lhe é cara e por que toda a discussão tem decorrido. E talvez porque a *vousθεσία* que tem em mente se ajuste ao que afirmou ter sido o seu grande mérito no diálogo com o público e a *polis* - a dinamização dialética e retórica no convívio social -, Eurípides não hesite em acrescentar, numa precisão do que seja ‘conselho’ (1009-1010), “porque tornamos os homens melhores nas cidades”. Mas a correção que Ésquilo de imediato introduz nesta observação, substituindo a intervenção intelectual e estética sobre os cidadãos, pela ética sobre as almas, deixa Eurípides, pela primeira vez, claramente fragilizado (1010-1012): “E se não cumprires esses propósitos, e pelo contrário, de sérios e dignos, tiveres feito deles uns rematados vigaristas, que castigo achas tu que mereces?”. Fragilidade tanto mais evidente pelo facto de Dioniso, até este momento sobretudo atento ao poder impactante da *δεξιότης*, responder a este pecado capital com a pena de morte (1012). E quando, como antes

Eurípides, Ésquilo passa a focar-se mais especificamente na sua intervenção como criador de tragédia, não são as suas estratégias dramáticas que caracteriza, mas os espetadores que produziu, assim colocando em definitivo a *νουθεσία* no centro das atenções.

É certo que 'os diálogos, os cantos, as fibras nevrálgicas' da tragédia continuam a estar sob escrutínio, mas do ponto de vista de Ésquilo sempre na perspectiva da relação com o público; ou seja, os efeitos causados são medidos mais pela sua repercussão exterior, sobre o anfiteatro<sup>21</sup>, do que como uma simples estética dramática dentro de cena. Logo a *δεξιότης* deve estar ao serviço da *νουθεσία* e não ser um critério ou metodologia paralela ao 'educar', porque não vale por si mesma se não tiver esse objetivo maior como alvo central. Em consequência *διδάσκω* (1019, 1026) ganha outra visibilidade no diálogo que tem a produção de Ésquilo como objeto. Se os seus espetadores eram guerreiros de fôlego e patriotas, dentro de uma linha ética tradicional, é porque resultaram da sua preferência pelos temas épicos do passado, que ele reabilitou como primordiais no seu teatro. Porque se há peças que verdadeiramente o identifiquem, na opinião do próprio autor e sem dúvida do público em geral, essas são *Sete contra Tebas* e *Persas*, onde reina o espírito de Ares<sup>22</sup>; onde o tema mítico de *Sete* pôde impulsionar o espírito combativo, o motivo histórico de *Persas* ofereceu-se como paradigma de valentia patriótica, tendo por referência um feito concreto, numa espécie de complementaridade entre os dois exemplos<sup>23</sup>.

A consolidar a sua preferência, Ésquilo pode invocar uma longa tradição a que toda a literatura grega obedeceu (1030-1036). Tanto os nomes míticos - Orfeu e Museu -, como aqueles para que remetem os primórdios da poesia

---

21 Ésquilo exime-se à acusação de que era sobretudo pelo «engano» que interferia com o público (*ἐξηπάτα*, 910), passando a usar uma terminologia que traduza a adesão entusiasta dos seus espectadores às propostas que lhes oferecia: «Fulano que a visse ficava em pulgas por combater» (*ὁ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάιος εἶναι*, 1022), «depois ... ensinei-lhes a ânsia de vencer sempre os inimigos» (*μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα / νικᾶν αἰεὶ τοὺς ἀντιπάλους*, 1026-1027).

22 A crer em Plutarco, *Moralia*, 715 e, este comentário sobre os *Sete* foi feito por Górgias (82B 24 D.-K.); sobre o assunto, *vide* Lanata 1963: 207.

23 Incorrigível na sua sensibilidade à *δεξιότης*, Dioniso não se exime a recordar, dos *Persas*, o efeito cénico dos lamentos do coro diante do espectro de Dario, como algo que verdadeiramente o impressionou (1028-1029).

- Homero e Hesíodo -, se impuseram pelos ensinamentos<sup>24</sup>; se há mérito que os distinguiu foi a utilidade, que os consagrou como pilares de uma civilização. Orfeu ensinou os Gregos a evitar crimes, representando portanto a passagem da barbárie a uma convivência baseada no respeito mútuo; Museu, a cura das doenças, como forma de resistir às agressões do ambiente; Hesíodo o trabalho da terra, como garantia de subsistência; e, por fim, Homero tornou as artes da guerra num combate de valores, reabilitando a agressão pura e simples<sup>25</sup>.

Em conformidade, as personagens capazes de encarnar estes temas são naturalmente os heróis do passado, os Pátroclos e os Teucros, verdadeiros paradigmas dos méritos guerreiros (1040-1042). E é também por um quiasmo hábil que, contrastando as suas figuras, masculinas e vigorosas, com as femininas e viciosas de Eurípidés - as Fedras e as Estenebeias (1043-1044) -<sup>26</sup>, Ésquilo chega aos temas eróticos do adversário, os seus *oikeia pragmata* que representaram a degradação moral da tragédia. Mais do que desajustadas ao ambiente sacro da festa dionisíaca, as ousadias euripidianas interferiram com a normalidade social e doméstica, promovendo adultérios e suicídios em consequência de paixões culpadas (1049-1051).

Uma pergunta, que reputaríamos de ‘imprudente’, agora formulada por Eurípidés, traz de novo à discussão uma questão de fundo (1052): “E não é real a história que eu compus sobre Fedra?”. Para ela Ésquilo debita, como resposta, o enunciado teórico do que é a verdadeira poesia, numa consagração

---

24 Este mesmo conjunto de poetas mantém-se unido no espírito de Sócrates que, perante o tribunal, especula sobre a felicidade de conviver no além com os verdadeiros juizes, Minos, Éaco ou Radamanto, ou, quem sabe, com poetas como Orfeu, Museu, Hesíodo e Homero (Pl., *Ap.* 41 a-c; cf. ainda *Prt.* 316 d-e; Hípias B6 D.-K.).

25 A inversão que parece haver na menção de Hesíodo e de Homero produz um interessante efeito de quiasmo na citação dos poetas do passado: crime de morte - sobrevivência / sobrevivência - combate regulamentado por valores.

26 As Fedras e as Estenebeias, junto com as Melanipas (cf. *Ra.* 1049-1052, *Tb.* 497-498, 544-550), são tomadas como exemplo da imoralidade que Eurípidés instalou nas suas criações. É semelhante o destino que lhes coube; mulheres casadas ambas, numa fase da vida já madura, conceberam por um jovem um amor adúltero, que, por não obter correspondência, as incita à denúncia do amante renitente. Estenebeia, mulher do rei Preto de Tirinto, ao ver-se acusada por Belerofonte, hóspede do marido, denunciou-o como sedutor (cf. *Il.* 6. 160-165). Sobre o sentido geral desta peça para nós perdida, *vide* Webster 1967: 80-84. Fedra, do mesmo modo, ao ver-se repudiada pelo enteado, Hipólito, acusou-o ao marido como responsável por um atentado contra o seu pudor; sobre o tratamento deste mito em Eurípidés e respetiva bibliografia, *vide* Silva 2005: 167-193.

da leitura a que todo o seu raciocínio no *agon* conduziu, a defesa intransigente da *νουθεσία*: só o que é honesto pode vir a cena (1056), porque os poetas são, antes de mais, 'mestres de adultos'. E para conseguir esse objetivo essencial, a *δεξιότης* tem de moldar-se a uma fórmula de equilíbrio: grandes pensamentos e assuntos exigem uma linguagem elevada, trajos de aparato e personagens de estatuto semidivino (1059-1061).

A posição de Eurípides no *agon* acaba de sofrer novo revés. Cabe agora a Ésquilo formalizar uma acusação pormenorizada das pechas do adversário, fundamentada nesse condenável exercício de 'realismo' que se empenhou em defender. O poeta dos mendigos é responsável por uma primeira degradação do modelo teatral na materialização cénica, onde o seu 'realismo' não fez mais do que, ao querer concretizar o sofrimento, dar margem a que os seus heróis "*parecessem dignos de piedade*" (1062-1063) e, dessa forma, encontrassem argumento para fugir aos impostos (1065-1066). Logo as repercussões do seu teatro são devastadoras. Se os temas eróticos degradavam as almas e as famílias, o realismo cénico demoliu o compromisso social. E não se ficou por aqui o mau efeito causado por Eurípides. Aos seus reis mendigos, como aos espetadores, ensinou-os a arengar e dessa forma esvaziou as palestras (1069-1070, 1075), promovendo uma mudança de hábitos na educação cívica; se, por um lado, comprometeu a preparação física e o equilíbrio desejável entre corpo e espírito, por outro criou uma insubordinação geral em sociedade, rompendo hierarquias e produzindo o caos. Por suas mãos, a cidade encheu-se de fala-baratos, gente que ilude e engana o povo, e de obesos por falta de exercício (1083-1087). A metamorfose que ambos os poetas imprimiram sobre os Atenienses passou a estar, em definitivo, no centro da discussão.

## 2.O PÚBLICO, O PRODUTO DA *νουθεσία* DOS POETAS

É sabido como era heterogéneo o público que das bancadas aplaudia ou apupava os poetas em cena. Sem dúvida que um grande passo em frente separava os espetadores a quem Aristófanes dirigia a sua crítica aos poetas, em *Rãs*, daquele que, décadas antes, brindava os dramaturgos com uma

tremenda ingenuidade ou ignorância. Para esse apuramento de gostos e reforço da capacidade crítica vários fatores tinham contribuído. Em primeiro lugar, o empenho dos próprios poetas em transformarem a cena do teatro numa bancada pública, de onde enviavam mensagens didáticas, não só do ponto de vista moral agora, de acordo com a comédia, secundarizado, mas sobretudo estético. Tornar cada espetador capaz de distinguir originalidade, qualidade, génio da simples mediocridade ou repetição tinha sido tarefa de décadas, que começava a dar os seus frutos. Mas, fora do teatro, a circulação cada vez mais comum dos textos, bem como a ação pedagógica dos intelectuais de vanguarda, os sofistas, davam contributos inestimáveis para criar uma outra mentalidade e exigência na avaliação da qualidade. Por isso, em pleno contexto cómico, Aristófanes podia propor - e com essa ousadia colher um estrondoso sucesso - um *agon* de talento (e conselho) travado entre dois nomes de referência na tragédia, Ésquilo e Eurípides. Mesmo se permeado de graças ou distorções divertidas, o confronto de qualidade entre os dois rivais podia passar em revista aspetos de pura técnica teatral, antes de se focar em questões de fundo, como o sentido e o objetivo geral da criação dramática, sem temer que os espetadores se perdessem perante matérias tão subtis.

Tido em consideração que é sobre a comédia que *Rãs* em primeiro lugar se foca, o escravo Xântias veste, nesse contexto, a pele do espetador 'não escolarizado' e medíocre<sup>27</sup>. Satisfazem-no cenas desgastadas, palavras tradicionais, gestos primários, numa cedência à vulgaridade e à simples convenção. Esses são recursos que uma audiência qualificada e bem formada repudia sem apelo, perante os quais se enjoa ou vomita (4, 11, 16-18), tal é a sensação de 'empanturradela' que poetas de má qualidade e meros seguidores da tradição lhe provocam. O próprio Dioniso, revestindo, além de patrocinador da festa, o papel do mais competente dos espetadores (ὤς θεώμενος, 16), testemunha a experiência desesperada de um *expert* diante da mediocridade artística então reinante. Logo um diálogo incontornável se estabelece entre cena e auditório, poeta e público: ao primeiro cabe

---

27 Xântias sem dúvida pertence ao grupo de espetadores, adiante censurado pelo coro, que «se entusiasma com patéticos sem tom nem som, totalmente a despropósito», 358.

selecionar o material para cada criação, evitar a banalidade e dar mostras de independência e génio criativo, e ao segundo saber destrinçar o que é simplesmente um apelo à expectativa criada por uma prática batida, de um achado original e de um verdadeiro talento.

Quando, da comédia, a avaliação transita para a tragédia, Dioniso permanece na posição do espetador qualificado, tanto mais identificado nos seus méritos pelo contraste com os que carecem de formação e se vingam na superficialidade, como é o caso de Hércules. Pondo de lado a superioridade natural num espírito divino e assumindo-se parceiro de um vulgar espetador no processo de refinamento, Dioniso apura o seu gosto pelos poetas do momento com a leitura. E é exatamente a capacidade de apreciar em pormenor, com o texto diante dos olhos num momento de lazer, uma peça de sucesso como a *Andrómeda*<sup>28</sup> de Eurípidés (52-54), que desperta nele um entusiasmo incontrolável pelo seu favorito. Símbolo de um intelectual bem formado, o deus é seletivo nas suas preferências, lê o melhor e vibra (ἕμερος, 62, πόθος, 66) diante do mérito autêntico. Hércules serve-lhe de contraponto; capaz de se entusiasmar apenas diante de um bom prato de sopa, este é o espetador de baixo nível, sem dúvida não tão acrítico quanto Xântias, mas mesmo assim interrogativo sobre o que de facto distingue um Eurípidés daquela “rapaziada” que agora povoa a cena trágica. Os arroubos de criatividade que Dioniso lhe traz à memória como paradigmas de excelência poética deixam-no frio ou mesmo cético quanto a uma real qualidade; deles fala como “tontarias” (κοβαλά, 104), ou mesmo “uma porcaria completa” (παμπόνηρα, 106), incapaz de usufruir das inovações radicais que a arte ia sofrendo. Entra, por isso, no número daqueles que mereceriam uma reprovação sem apelo, porque não só aderem, como

---

28 A *Andrómeda*, uma peça para nós perdida, foi apresentada, juntamente com *Helena*, em 412 a. C., sete anos antes de *Rãs*, com um sucesso e popularidade de que dá testemunho um escólio a *Ra*. 53 ao referir-se-lhe como ‘uma das mais belas tragédias de Eurípidés’. Uma donzela exposta sobre um rochedo, nos confins distantes da Etiópia, cercada de um turbilhão de vagas e ventos que hão de, a qualquer momento, trazer um monstro devorador; o terror que a domina e os lamentos na noite solitária; depois a chegada imprevista de um libertador, a sua emoção perante tanta beleza e infortúnio; as delícias da ternura mútua após o desespero; eis os artifícios romanescos em que assentava esta célebre produção euripídiana, a que Aristófanes dedicou uma ampla paródia em *Tb*. 1015-1132. Sobre esta cena, *vide* Silva 1997: 142-155.

registam e divulgam, criações que denunciam decadência, na poesia, como na música que, em cena, lhe segue a par: “os que mandaram copiar uma tirada do Mórsmo”<sup>29</sup>, ou “os que aprenderam a pírrica do Cinésias”<sup>30</sup>. Apesar de a própria leitura espelhar erros de critério, a verdade é que a difusão do texto criou um outro nível de público. O próprio Aristófanes, autor do *agon* de *Rãs*, tira desse facto um enorme proveito (1109-1118); os seus espetadores, munidos de ‘um livrinho’<sup>31</sup>, são hoje capazes de consumir uma polémica entre poetas com competência de verdadeiros críticos, graças à educação sofisticada a que o poeta cómico não deixa de reconhecer alguns méritos. Trata-se, portanto, de um público perito, na intuição como na formação técnica (δντων σοφών, 1118). No entanto, essa é uma aprendizagem que beneficia apenas a δεξιότης (1114); à νοθεσία irá voltar o próprio Aristófanes, fazendo de Ésquilo seu porta-voz.

No entanto, apesar das diferenças, um mesmo pecado une os dois filhos de Zeus, Dioniso e Hércules, na apreciação que fazem do teatro, o da observação incompleta do que constitui os méritos plenos de uma verdadeira arte. É que mesmo Dioniso, fanatizado pelo novo rumo que o teatro adotou, o da sofisticação estética, perdeu a noção de um outro fator decisivo no papel social dos poetas, o da função didática e interventiva na *polis*.

Mais do que uma *captatio benevolentiae*, o elogio dos espetadores, feito pelo coro em *Rãs* 700 - como “por natureza, os mais hábeis” (σοφώτατοι φύσει; cf. 1115, αἱ φύσεις τ’ἄλλως κράτισται) -, assinala nos Atenienses um

---

29 Mórsmo, como seu irmão Melântio, dedicou-se à tragédia, com sucesso limitado, seguindo de resto ambos uma tradição familiar, já que seu pai Fílocles, sobrinho de Ésquilo, tinha desenvolvido a mesma atividade. A má qualidade da produção dos filhos de Fílocles é caricaturada por Aristófanes em *Eq.* 402, *Pax* 801-817. Mórsmo foi autor de uma *Medeia*, em cuja representação Melântio vestiu o papel de Jasão; deste herói havia ele entoado as monódias em tom doloroso e estridente; cf. *Eq.* 400 sq., *Pax* 1009-1014.

30 Em *Av.* 1373-1409, Cinésias é parodiado como um nome em voga entre os poetas ditirâmicos (cf. *Pherecr.* fr. 155. 8-12 K.-A.). Outras referências são-lhe feitas *infra* 1437 sq., *Gerytades*, fr. 156 K.-A. Sobre a intervenção que teve no evoluir da música, cf. Lawler 1950; Pickard-Cambridge 1962; Silva 1997: 419-421. A pírrica era uma dança executada com armas, que imitava uma coreografia de combate.

31 Sobre a banalidade da venda do livro entre os produtos disponíveis na ágora, cf. Aristomen. fr. 9 K.-A.; Eup. fr. 327 K.-A.; Ar., *Av.* 1288; Nicopho fr. 10. 4 K.-A.; Theopomp. fr. 79 K.-A. A controvérsia tem sido acesa sobre que tipo de ‘livro’ está em causa; cf. Sommerstein 1996: 256.

potencial de competência e um pendor natural para o prazer do teatro. Essas qualidades inatas fizeram dele um material humano de excelência a ser 'trabalhado' por cada um dos grandes nomes que se foram sucedendo na cena trágica. E assim todos têm de reconhecer que, entre os espetadores de *Rãs* e aqueles que constituíram o auditório do velho Frínico<sup>32</sup>, completamente "tontos" (910, 989-991) e impreparados, nada há em comum. Pois foi sobre esse tipo de auditório ingénuo que os dois nomes agora em confronto imprimiram marcas distintas, como distinto era também o seu gosto teatral. Porque o sucesso se faz de cumplicidade sólida entre as três pontas de um triângulo: o poeta, a obra criada e o público. Daí que o público formado por Ésquilo mereça o apodo de "gente séria" (τὸ χρηστόν, 783), por oposição ao de Eurípidés que não passa de um bando de "vigaristas" (πανοῦργοι, 781).

Resultados tão diferentes foram a consequência, antes de mais, das estratégias formais, dramáticas e cénicas, de cada um deles. A solenidade de Ésquilo não ofereceu aos espetadores facilidades de compreensão ou acesso fácil às suas propostas. A 'ficção' que criou era elevada, distante, causadora de surpresa e incompreensão (833-834, 930)<sup>33</sup>; a reação esperada, a que deixava o público atónito, à primeira vista incapaz de penetrar no "engano" (ἐξηπάτα, 910); nem Dioniso, com toda a sua competência, escapava à dificuldade, buscando em longas noites de insónia resposta para os enigmas colocados por Ésquilo (921, 931). Segundo a opinião de Sommerstein (1996: 236), o que na verdade distinguiu a sua intenção da do adversário,

---

32 Frínico, o principal antecessor de Ésquilo, é, em geral, recordado pela comédia como um poeta de talento. A crer no testemunho cómico, as árias que compôs continuavam a mobilizar o aplauso dos conhecedores e não menos das massas populares. Os mais velhos conservavam das suas criações uma memória entusiasta (cf. *V.* 269 sq.), sobretudo graças à doçura das suas melodias. Elegante de aspeto, as composições espelhavam um requinte equivalente (*Au.* 748 sqq., *Tb.* 164 sqq.). O mundo lírico de Frínico parece denunciar um claro matiz asiático (cf. *V.* 219 sq.). No entanto, neste passo Frínico é visto como padrão de Antiguidade e de uma fase em que a tragédia dava ainda passos hesitantes num trajeto de popularidade. Sobre a produção de Frínico, *vide* Else 1975: 74 sq.; Lesky 1964: 74-77; *id.* 1971: 267 sq., 283 sq.; Pickard-Cambridge 1962: 63-65.

33 Sommerstein 1996: 229 comenta nestes termos o conteúdo de ἐτεραπεύετο, "embasbacava", como a reação provocada por Ésquilo sobre o seu público (834): "o verbo grego é *terateuesthai*, etimologicamente 'to be portentous'; este verbo e os seus derivados aplicavam-se aos oradores e a personagens que faziam uma argumentação fantástica, ou que eram bizarros de estilo, de apresentação, atitude ou gesto, com o objetivo de se tornarem eles mesmos e a sua mensagem mais impressionantes".



é que “Ésquilo apenas *explorou* os gostos (crus) do público que tinha herdado, enquanto Eurípides se empenhou em *refinar* a sua sensibilidade e compreensão”. Mesmo assim, o velho poeta conseguiu guindar para outro nível, ainda que com esforço, a capacidade de adesão dos auditórios. O próprio Dioniso, o espectador dobrado à sedução da *δεξιότης*, embora reconhecendo o desfasamento entre essa estratégia e o ‘palavreado da moda’, tem de confessar que não deixava de ser sensível ao poder desses recursos; mais radical, por força de um outro gosto mas também do seu papel de adversário no *agon*, Eurípides só pode considerar a tática de Ésquilo uma perfeita “ingenuidade” (ἠλίθιος, 917).

Como seu lema, Eurípides escolhe, em contrapartida, “a clareza” (σαφές, 928), a grande ausente nas criações do adversário. Abdica da “sobranceria” (οὐκ ἔκομπολάκουν, 961) e do distanciamento, para, através dessa ‘clareza’, alterar radicalmente a atitude do público. De “tontos” e “atónitos”, faz deles cidadãos contestatários, hábeis na dialética (λαλεῖν ἐδίδαξα, 954, 957-958), assumindo-se como responsável por uma pedagogia toda focada na *δεξιότης* e cúmplice de uma mudança radical nas mentalidades. Com a preferência pelo humano e pelo doméstico, Eurípides ia ao encontro da experiência individual, de modo a estabelecer um diálogo, próximo e ‘claro’, entre poeta e público. Onde Ésquilo privilegiava ‘o engano’, ele passou a valorizar ‘o debate’ (ἔξηλεγχόμεν, 960, ἤλεγχον, 961), depois de introduzir na arte o raciocínio e a reflexão (λογισμὸν ἐνθεῖς τῇ τέχνῃ / καὶ σκέψιν, 973-974). Por seu intermédio, a tragédia acompanhava a ordem dos tempos, sem o intuito propriamente de corrigir ou moralizar. Inspirado na mesma educação sofisticada que marcava agora a assembleia e os tribunais, também o teatro se conformou à nova mentalidade e se sujeitou ao contorno cultural da cidade do final do século.

Ora é justamente esta conformação, que foi efetiva, que Ésquilo, o poeta do passado e, em *Rãs*, representante dos valores antigos, reprova. A eficácia comprovada do adversário na contaminação do teatro com a metodologia sofisticada Ésquilo não a põe em causa, como uma realidade em que o adversário foi exímio, antes denuncia os efeitos devastadores que a sua própria eficácia teve sobre o público. De “uns fulanos valentes, com uns

bons palmos de altura”, logo moralmente sérios, fisicamente perfeitos e socialmente corretos - cumprindo em pleno o ideal da *kalokagathia* -, como eram os que herdou do seu antecessor, Eurípides produziu “gente do comércio, uns patetas alegres e uns aldrabões” (1014-1015) numa degradação social evidente.

### 3. DIONISO EM DIFICULDADES DE DECISÃO

Cotejadas as criações dos dois concorrentes ao trono de honra da tragédia, é chegado o momento da decisão. E mesmo que não haja ainda um vencedor claro e tudo aponte no sentido de um empate, há pelo menos dois critérios que se foram afirmando como contraditórios - *δεξιότης* e *νουθεσία* - que vão ainda ser sujeitos a um teste final, pois deles depende a solução do *agon*.

Por sugestão de Ésquilo (1365-1367), de certa forma contaminado pela metodologia materialista preferida pelos seus dois interlocutores, adversário e juiz, procede-se à pesagem da tragédia, colocados nos pratos de uma balança versos representativos dos dois concorrentes<sup>34</sup>. Teste, aliás, que é sem dúvida favorável ao ‘peso’ natural que se veio definindo como próprio do seu teatro; por isso a forma que Ésquilo propõe de aferir a *δεξιότης* ‘a peso’ é, no seu sentido mais profundo, muito diferente das superficialidades voláteis da nova arte e da nova crítica: se Eurípides se veio inspirando num modelo *sofístico* de apreciação de cada uma das estratégias poéticas, Ésquilo regressa ao motivo *épico* ‘da pesagem das almas’ para obter o peso geral da tragédia. Tanto o deus como o coro persistem e aplaudem a ideia de que esse é o critério para se avaliar a *τέχνη* (1369) dada a natural *δεξιότης* (*ἐπίπονοί γ’ οἱ δεξιοί*, 1370) dos inspirados das musas.

---

<sup>34</sup> A cena da pesagem dos versos tinha, na literatura grega, antecedentes conhecidos. Já Homero (*Iliada*, 22. 209-213) tinha colocado na mão de Zeus uma balança para avaliar dos destinos de Aquiles e Heitor. Cena famosa, documentada no tempo de Ésquilo pela cerâmica (cf. Beazley 1963: 44-46), é também a pesagem das almas de Aquiles e Mémnnon, com Zeus ou Hermes por juiz. Ésquilo aproveitou o motivo na sua *Psychostasia*, onde Tétis e a Aurora, profundamente angustiadas, assistiam à pesagem das almas dos respetivos filhos, numa cena em que o juiz é discutível (cf. Taplin 1977: 431 sq.).

No entanto esse tão louvado método está à beira da falência, porque agora que Dioniso é chamado a pronunciar-se, como suprema autoridade, o resultado a que inevitavelmente ele conduz é o do empate. Sob o ponto de vista da δεξιότης, ambos os litigantes são bons, cada um a seu modo é certo (1413). Por isso, o deus enuncia de novo o seu propósito, mas subtilmente em termos diferentes dos que usara antes de iniciar a catábase. Ele que, a Hércules, confessara a sua determinação por resgatar Eurípides - “pois ninguém me há de persuadir a não ir à procura dele”, 68-69 - declara agora que o objetivo que o trouxe foi o de ‘vir buscar um poeta’ (1418). E, de facto, a sua intenção mudou<sup>35</sup>; o que neste momento o move não é a paixão que sente pelo poeta do seu coração, mas os interesses da cidade (1418-1421): “Vim cá à procura de um poeta. Com que intenção? De modo a que Atenas, passada a crise, possa organizar os seus festivais. Assim, aquele de vocês que der à cidade um bom conselho (παραινέσειν μέλλη τι χρηστόν), é esse que eu decido levar”. Definitivamente o deus aposta na νουθεσία, quando faz depender a vitória no *agon* de soluções que os poetas possam adiantar para a política da cidade, no reconhecimento do papel didático que lhes compete.

E se Eurípides reclama com o que entende ser o compromisso assumido antes por Dioniso, do deus só recebe uma resposta sofisticada, que o deixa vencido pelas suas próprias armas (1471): “A minha língua jurou, mas é Ésquilo que eu escolho”. Porque a verdadeira moral da história, ou seja, a legitimidade do critério por fim vencedor, essa fica a cargo do coro exprimi-la (1482-1499):

Abençoado seja quem tem uma inteligência apurada! Não faltam razões para afirmá-lo. Este aqui, por exemplo, que deu provas de bom senso, vai voltar para casa, para bem dos seus compatriotas, para bem da família e dos amigos, por ser um tipo inteligente.

---

35 Sobre as diferentes leituras interpretativas que esta mudança de intenção - que se reflete no resultado do *agon* e no plano geral da estrutura da peça - colheu, cf. Konstan 1995: 61-62.

Sensato é não ficar sentado ao paleio com o Sócrates, à margem da arte, indiferente ao que há de melhor no género trágico. Porque perder tempo com paleio fiado e com tretas para boi dormir, é de quem não tem juízo.

Com esta intervenção, o coro consagra as razões da oposição profunda que distingue os dois poetas e os dois momentos do género trágico que cada um deles representa. Mas sobretudo premeia o que deve ser o verdadeiro objetivo da poesia, como também o critério primordial na sua avaliação: a *vουθεσία*.

### BIBLIOGRAFIA

- Beazley, J. D. (1963), *Attic Vase paintings in Boston III*. Boston.
- Burkert, W. (1985), *Greek Religion*. Oxford.
- Dover, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy*. Berkeley, Los Angeles.
- Dover, K. J. (1993), *Aristophanes. Frogs*. Oxford.
- Else, G. F. (1975), *The origin and early form of Greek tragedy*. Cambridge.
- Konstan, D. (1995), *Greek Comedy and ideology*. New York, Oxford.
- Lanata, G. (1963), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e Frammenti*. Firenze.
- Lawler, A. W. (1950), "Limewood Cinesias and the Dithyrambic Dance", *TAPhA* 81: 78-88.
- Lesky, A. (1964, 3ª ed.), *Die griechische Tragödie*. Stuttgart.
- Lesky, A. (1971, 3ª ed.), *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern.
- MacDowell, D. (1995), *Aristophanes and Athens*. Oxford.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1962, 2ª ed.), *Dithyramb, Tragedy and Comedy, ed. revised by T. B. L. Webster*. Oxford.
- Silva, M. F. (1997, 2ª ed.), *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Lisboa.
- Silva, M. F. (2005), "A Fedra de Eurípidés. Ecos de um escândalo", in *Ensaaios sobre Eurípidés*. Lisboa: 167-193.
- Sommerstein, A. (1996), *Aristophanes. Frogs*. Warminster.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford.
- Webster, T. B. L. (1967), *The Tragedies of Euripides*. London.