

ARISTÓFANES E A ARTE DE CONSTRUIR O CÓMICO

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Universidade de Coimbra

Além de um poeta talentoso e experiente, Aristófanos tornou-se também, no seu tempo e desde os seus primeiros passos no teatro, um crítico e um teórico da arte que cultivava.¹ A observação atenta que dedicou à comédia focou-se em diversas perspectivas, todas elas essenciais para garantir a exigência e a qualidade que um género, de alcance ‘político’, colocava aos seus cultores. Este tipo de preocupação evidencia-se, na carreira de Aristófanos, sobretudo nos primeiros anos. É quando o jovem poeta se instalava na arte como um profissional – entre 425-421 a. C. de acordo com as peças conservadas – que esta reflexão lhe é exigida, de modo a definir um objectivo e uma estratégia para a sua criação. Sem esquecer que, porque a comédia parecia viver nestes anos um período de verdadeira efervescência, se impunha a cada poeta realmente dotado, e consciente das exigências de um verdadeiro profissionalismo, delimitar um perfil e um lugar face aos seus concorrentes.

Dentro destas preocupações, Aristófanos foi prosseguindo diversas etapas. Em primeiro lugar, atentou no passado da comédia, nos momentos decisivos da sua definição, até àquele em que ele mesmo, herdeiro dessa tradição, se assumiu também como um profissional. Perante os caminhos trilhados pelos poetas paradigmáticos que o precederam – Magnes, Cratino e Crates –, o jovem comediógrafo pretendeu definir a sua própria intervenção. Sem abdicar de elementos que se tinham integrado no género cómico como parte da sua natureza, não deixou de programar factores de inovação e de

¹ Com razão afirma TAPLIN, Oliver. Fifth century tragedy and comedy. In: SEGAL, Erich (Ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: University Press, 1996. p. 9-28. Às p. 11-12: “Aristófanos é provavelmente o autor mais metateatral antes de Pirandello”.

reforma, que dessem aos motivos do passado uma justificação adequada aos novos caminhos que Atenas trilhava, ou seja, às expectativas de um público que, em função do próprio fluir histórico, evoluía rapidamente. O que significa que, se a produção cômica e as suas estratégias estavam no centro da sua observação, em paralelo o poeta não descurava a relação intrínseca que tem de haver com o público, e com a sua experiência, gostos ou exigências em cada momento. A trajectória rápida que o quotidiano de Atenas prosseguiu ao longo do séc. V a. C. a tal o obrigava.

Por outro lado, e olhando agora numa perspectiva horizontal para o percurso dos seus contemporâneos, também eles herdeiros de igual tradição, Aristófanes pretendeu estabelecer a diferença. Com mais ou menos razão, sem deixar de estar sujeito à própria tradição de ataques entre poetas rivais, mesmo assim procurou avaliar, na recepção que o seu tempo fazia de um lastro de tradição cômica, o maior ou menor talento com que cada um investia na renovação dos moldes do passado. Para concluir, desse ponto de vista, que alguns – entre os quais se reconhecia a si mesmo – eram capazes de ser selectivos, escrupulosos na escolha dos motivos, imaginativos na sua recuperação, enquanto outros se limitavam a repetir invariavelmente a banalidade de certos efeitos, de um tom puramente rasteiro e elementar. Dessa pobreza de talento que a maioria denunciava, surgiu também um certo parasitismo dentro da arte cômica, que levou os menos talentosos a correrem atrás de qualquer rasgo de génio, com que os mais dotados contribuíam para um património comum.

Olhando para todo esse património, numa perspectiva diacrónica ou sincrónica, o poeta foi interiorizando que havia que definir, em primeiro lugar, um grande objectivo para a arte, dentro da *pólis* que a acolhia e patrocinava. Estabelecer, em termos gerais, com os Atenienses o sentido de um diálogo inevitável – em que medida a cidade serve ao poeta de fonte inspiradora, e quais as expectativas que essa mesma cidade alimenta em relação aos poetas que aplaude – impôs-se como um ponto de partida. A que se seguiu a necessidade de promover o ajuste de ferramentas técnicas – os elementos de cena e a palavra –, que dessem à mensagem a transmitir um tom e um colorido apropriado e convincente. A dosagem destas diversas ferramentas da composição cômica, dispostas no que a história do género demonstrou ser uma hierarquia natural, garantiu a exclusão de muitos a quem

o sucesso se mostrou avesso; pode o poeta reconhecer, sobre a sua arte, que “a poucos ela concedeu os seus favores” (αὐτὴν ὀλίγοις χάρισασθαι²), apesar de muitos terem sido os que lhe tentaram a abordagem.

De todas estas reflexões nos dá conta o próprio Aristófanes num contexto meta-teatral, inserindo-as nas suas comédias, quer explícitas na própria arquitectura dramática, quer como comentário fracturante da ilusão cénica nas parábases; tais reflexões constituem peças de excelência para a história do género cómico e do seu discurso, poético, dramático e cénico.

O riso

Porque se trata, quando se pensa na estrutura da comédia, de um trajecto da arte de ‘fazer rir’, parece conveniente que o primeiro tópico a considerar, ainda que em linhas gerais, seja o próprio conceito de riso e das suas condicionantes, tal como a Atenas clássica o entendia. Não é um estudo exaustivo do riso o que pretendemos fazer, impossível na estreiteza desta reflexão, mas apenas considerar as concepções de riso mais úteis na execução dramática.³

Uma primeira reflexão sobre o vocabulário usado a este propósito – dos modos de fazer rir e do tipo de riso conseguido – pode ser reveladora: de um lado está o poeta, que ‘troça’, ‘mete a ridículo’, ‘torna risível’ alguém ou alguma coisa, e do outro está o destinatário dessa mensagem, que reage ao estímulo, com maior ou menor espontaneidade ou consciência, e ‘ri’. Portanto o riso em cena é um processo bilateral, interactivo, onde o efeito – de um ataque, de um insulto ou de uma piada – pode não intervir sobre quem o produz, mas procura interferir sobre quem o ouve.

Pela proximidade etimológica com a designação do próprio género, que se conformou como ‘arte’ de fazer rir, talvez κωμωδεῖν deva ser considerado em primeiro lugar. Esta é a palavra com que Aristófanes se refere ao papel do poeta cómico desde as suas primeiras reflexões sobre a arte que cultiva. Na parábase de *Acarnenses*⁴, lembrando as acusações de

² ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 517.

³ De resto o inventário sobre os termos para o riso em Aristófanes foi feito por SOMMERSTEIN, Alan H. Parler du rire chez Aristophane. In: DESCLOS, Marie-Laurence (Ed.). *Le rire des Grecs: Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000. p. 65-75. Vide p. 67.

⁴ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 630-631.

Cléon a propósito do ataque que contra ele tinha dirigido em *Babilónios*, o poeta reproduz-las com o que parece a terminologia própria de uma formulação burocrática: “acusado [...] de meter a ridículo [κωμωδεῖ] a cidade⁵ e de insultar [καθυβρίζει] o povo”. Parece haver entre os dois termos – κωμωδεῖν e καθυβρίζειν – um nexos gradativo, na realização do mesmo propósito: ‘meter alguém a ridículo’ ou mesmo ‘insultar alguém’ para suscitar o riso. Κωμωδεῖν, se tivermos em conta a relação etimológica com o velho κῶμος, o cortejo festivo, de tipo carnavalesco, onde a população se exprimia pela subversão da hierarquia natural do seu quotidiano, pode sugerir sobretudo o recurso a uma convenção, com as suas regras bem estabelecidas, submissa a um modelo aceite, ainda que seja discutível o alvo contra que agora se dirige, não um qualquer particular, mas a cidade no seu todo. Não há, portanto, nesta arte de parodiar, uma espontaneidade genuína, mas sobretudo a capacidade de voltar a modelos bem definidos por toda uma experiência ‘técnica’ de fazer rir. Κωμωδεῖν pode também ser usado por quem se sente objeto de ridículo e se vê incluído no âmbito de um contexto cómico; é esse o queixume da Pobreza, em *Pluto*, 557⁶.

Καθυβρίζειν, por sua parte, soa a excesso, a insulto gratuito que, por isso, põe em causa não só o alvo, desta vez o povo, mas o próprio tom adoptado pelo gracejo. A associação entre κωμωδεῖν e o insulto resulta da simples graduação da investida; se a troça é consentida na κωμωδία, é fácil que ela descambe para o insulto ou para a maledicência; a καθυβρίζειν corresponde, também em Platão⁷, κακηγορεῖν,

⁵ É curioso notar como a palavra κωμωδεῖν e os sentidos em que é aplicada se restringem, na época clássica, a Aristófanes e Platão, cada um deles a seu modo proporcionando uma leitura teórica da arte de fazer rir e dos seus objectivos. Este mesmo sentido de “meter a ridículo”, como essência do género que se designa por ‘comédia’, coincide, assim, com o que é dado à palavra por PLATÃO. *República*, 452d.

⁶ Cf. ARISTÓFANES. *Rãs*, 368; cf. PLATÃO. *Leis*, 816d. Nesse passo de *Rãs*, o coro de Iniciados, na sua prece e execração, inclui “aquele que, por ter sido feito alvo de comédia (κωμωδηθεῖς) nas festas nacionais de Dioniso, corta no salário dos poetas”. A propósito da religiosidade da festa e dos excessos nela permitidos, DOVER, Kenneth J. *Aristophanes: Frogs*. Oxford: Clarendon Press, 1993. p. 242 comenta com propriedade: “Esta é uma indicação importante de que pessoas eminentes nem sempre levavam a bem o ridículo cómico; as palavras aqui escolhidas lembram-nos de que esse ridículo é sancionado por uma tradição religiosa”.

⁷ PLATÃO. *República*, 395e.

“injuriar”,⁸ dentro do mesmo crescendo no vigor do κωμωδεῖν.

Também associado à mesma arte, e por vezes mesmo articulado com κωμωδεῖν, é σκώπτειν. Com uma utilização muito ampla, esta palavra parece aludir, fora de qualquer contexto específico, a «brincar, fazer ou dizer coisas divertidas»; nesse sentido se aplica, por exemplo, a Magnes e aos seus recursos de cena, gestos, danças, música, ruídos, destinados a divertir⁹, à escatologia, às piadas aos carecas, aos disfarces¹⁰, ou ainda aos farrapos e às pancadas¹¹, todos eles processos expressivos de uma comicidade vulgar e diríamos quase pré-artística. Mas, tanto quanto parece, a própria evolução da estratégia de fazer rir, que vai passando, como veremos, de uma fase mímica para outra em que a palavra se impõe como objecto central da expressão cómica, retoca o sentido de σκώπτειν; “fazer rir” ganha então uma abrangência mais técnica, como a sua ligação com κωμωδεῖν testemunha.¹²

Aquele vocábulo que, no grego, traduz a ideia elementar e genérica de “rir”, como a reacção produzida por diversos estímulos, é γελάω. Parece que esta palavra, usada na sua forma simples, exprime sobretudo uma reacção natural no ser humano,¹³ que obedece mais ao instinto do que a qualquer cumplicidade ou elaboração mental; é o que Lopez Eire¹⁴ define como uma manifestação de alegria, descontração e prazer, remetendo para

⁸ Cf. ainda λοιδορεῖν, “atacar, censurar, insultar” “quem não presta”, ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 1274-1275, como a obrigação que o poeta desempenha em favor “da gente de bem”.

⁹ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 525.

¹⁰ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 296, 540; cf. ainda 350, 542, 992.

¹¹ ARISTÓFANES. *Paz*, 740, 745.

¹² Cf. ARISTÓFANES. *Pluto*, 557, σκώπτειν πειρᾷ καὶ κωμωδεῖν. A associação de σκώπτειν com λέγειν, feita num passo de XENOFONTE. *Ciropedia*, 1. 3. 8, σκώψαντα εἰπεῖν, vai também nesse sentido.

¹³ Vale a pena recordar a afirmação de ARISTÓTELES. *Partes dos animais*, 673a6, a propósito dessa característica exclusivamente humana em todo o reino animal, o riso como uma espécie de reacção fisiológica, a que o Estagirita aplica justamente o termo γέλως. Sobre o sentido do vocabulário aplicado em grego ao ‘riso’, vide LÓPEZ EIRE, Antonio. Les mots pour exprimer l’idée de “rire” en grec ancien. In: DESCLOS, 2000, p. 13-43. Na sua página 14, López Eire define γελάω com um enunciado de inspiração aristotélica: “O verbo com que se exprime uma manifestação total de alegria ou de júbilo, contraíndo os músculos do rosto que esticam os lábios, descobrem os dentes e conferem aos olhos um brilho particular, é em grego antigo γελάω”.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26-27.

Vespas, 1304-1306 e *Paz*, 335-345: nesses exemplos, «o riso (γελαῖν) mistura-se a um conjunto de actos naturais (os saltos, os traques), que a educação, a etiqueta e o *nómos* têm por hábito reprimir”. As crianças, ingénuas na percepção do ridículo de certas situações, «riem», sendo o seu riso infantil a mostra mais clara da funcionalidade humana, descomprometida, do riso; se ensaiadas por poetas de má qualidade certas estratégias ingénuas de provocar o riso, o seu alcance não vai além de «fazer rir criancinhas»¹⁵, numa manifesta impotência de quem faz rir para produzir um estímulo efectivo, e de quem ri para discernir uma verdadeira comicidade; é como se o que acontece no espaço da ficção se limitasse a reproduzir um impulso natural, sem tirar dele nenhum outro efeito acrescido. A mesma ingenuidade com que o uso de um símbolo sexual procura estimular o riso estende-se a outros métodos igualmente inócuos, de que Aristófanes pensa poder acusar os seus rivais; por isso, exclui dos seus admiradores aqueles que não são capazes de discernir a verdadeira comicidade e se ficam por um riso ingénuo e espontâneo¹⁶. O γελαῖν assim entendido não comporta nenhuma ironia ou sentido cáustico; pode até revelar, pelo contrário, simpatia ou cumplicidade; em certos casos exprime também uma espécie de passividade defensiva perante a estranha atitude de um interlocutor, que não merece mais do que um riso despido de maior sentido ou envolvimento (é assim que o Salsicheiro de *Cavaleiros*, 696 diz encarar as fúrias do adversário, entre outras formas descabidas ou infantis, como gritar ou dançar; e com que Estrepsíades, perante o filho que acaba de jurar ‘por Zeus’¹⁷ “ri”, um riso de ignorância e inocência). É esse também o riso com que Diceópolis, no seu mercado, atende com generosidade a reivindicação “divertida” de uma noiva (γελοῖον),¹⁸ que mais não pretende do que reter em casa a satisfação erótica que o noivo lhe pode dar e viver em paz a sua felicidade.¹⁹

¹⁵ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 539; *Rãs*, 2.

¹⁶ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 560.

¹⁷ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 820.

¹⁸ ARISTÓFANES. *Acarneuses*, 1058. “Divertida”, não “ridícula”, precisa OLSON, S. Douglas. *Aristophanes: Acharnians*. Oxford: University Press, 2002. p. 329.

¹⁹ SOMMERSTEIN, 2000, p. 66 perspectiva a avaliação de γελαῖν integrando a ideia do riso que simplesmente significa um franzir de lábios e aquele que efectivamente é sonoro e mais expressivo; a todas essas nuances γελαῖν pode dar expressão; é o caso do Hércules de *Rãs*, 42-46 que, perante um Dioniso mescla de efeminado e de

Seguindo o que nos parece uma gradação progressiva que separa o “rir-se para” do “rir-se de”, ἐγχάσκω, na tradução de Olson²⁰, significa “rir-se na cara de alguém”, simplesmente captando o sentido do ridículo de algo que se presenciou, mas sem o decoro de poupar o outro ao ridículo de um deslize²¹. Na mesma linha, Sommerstein²² define-o: “Este é o riso de troça. É o riso que nos invade à custa de alguém que não quer ser objeto de riso, na maior parte dos casos de alguém que acaba de passar por um fracasso manifesto, ou por se ter mostrado estúpido, ou, com mais frequência, por ter sido humilhado”. O coro de *Acarnenses* teme que o cidadão pacifista que, às escondidas, negociou tréguas com o inimigo e agora consegue fugir à sua fúria, ainda se lhe ria na cara por ter escapado imune²³, do mesmo modo que Lâmaco teme que, além de ferido por uma queda, permita que o adversário, Diceópolis, “se fique a rir”²⁴; ou Fidípides teme que o pai se fique a rir de o ter punido, sem receber a justa contrapartida²⁵, ou Bdelíceleon de que o pai seja vítima do riso dos retóricos, que considera seus amigos²⁶. Sommerstein,²⁷ perante estes diversos exemplos, pode resumir: “Duas variedades deste riso de troça são muito típicas de Aristófanes: o político que engana o povo ateniense e ri da sua credulidade, o herói cómico que ri da catástrofe dos seus antagonistas, como Diceópolis do Lâmaco de *Acarnenses*”.²⁸

Por fim, é à composição καταγελαῖν que assiste, em geral em Aristófanes, o sentido de “troçar, rir à custa de alguém” ou “meter a ridículo”, exprimindo uma atitude voluntária de sublinhar ou denunciar o lado fraco de alguém e de o sujeitar ao ridículo; se essa é uma circunstância do

super-homem, ri com espalhafato e ruído. Desta forma, Hércules recria em cena o riso espontâneo e irrefreável do espectador igualmente atônito perante a estranheza do novo Dioniso. Esta é, portanto, uma modalidade de riso que qualquer poeta cómico não desdenha de estimular no seu público.

²⁰ OLSON, 2002, p. 138.

²¹ Pontualmente, no entanto, alguma carga política pode incluir-se nesta forma de riso; cf. ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 1313, ἐγχανεῖται τῇ πόλει.

²² SOMMERSTEIN, 2000, p. 68.

²³ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 221.

²⁴ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 1197.

²⁵ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 1436.

²⁶ ARISTÓFANES. *Vespas*, 721.

²⁷ SOMMERSTEIN, op. cit., p. 68.

²⁸ Ἐγχάσκω e καταγελαῖω representam sempre este sentido.

quotidiano, ela é também o grande desafio que se coloca a um poeta cómico: o de dominar a arte do *καταγελαῖν*. Lâmaco, em *Acarnenses*, no *agón* que o confronta com o felizardo Diceópolis, o beneficiário das dádivas da paz, sente-se por ele ridicularizado pelo confronto ostensivo com as carências de que sofre²⁹. Esse é o efeito pretendido pelo grande *agón* da peça. Diceópolis não se limita a rir-se-lhe na cara, acentua ou legenda, com palavras, a sua infelicidade. Do mesmo modo, um dos escravos de *Cavaleiros* tem queixas do Paflagónio, que o «meteu a ridículo» diante dos seus amigos e companheiros, com uns couros falsificados que lhe vendeu³⁰; e com a mesma desfaçatez com que enganou o comprador, Cléon engana também, sem respeito, o povo: «Troço dele tudo o que eu quisera»³¹.

Importa agora observar como estas concepções de riso e os modos de o provocar se podem exprimir por uma técnica, própria de um género em manifesto aperfeiçoamento, a comédia.

Estratégias da arte de fazer rir: a construção do género cómico

Na parábase de *Cavaleiros*, Aristófanes produz uma revisão das principais etapas por que o género cómico foi passando desde que, como uma experiência teatral já sedimentada, deixou a mera improvisação para se integrar, de pleno direito, nas festas cívicas da cidade (ou seja, a partir do seu reconhecimento oficial na *pólis*, em 486 a. C.). O que considera uma longa observação (*πάλαι διαγιγνώσκων*)³² – apesar de sobre a sua iniciação no teatro terem decorrido escassos quatro anos –, permite-lhe identificar circunstâncias e nomes que construíram a história do género cómico.

Assim, o poeta que agora fala através da voz do coro tem autoridade e credenciais, em primeiro lugar pelo que representa de talento e competência, para tal reflexão. Antes de apresentar os resultados de uma longa observação, Aristófanes faz valer os seus dotes de qualidade, sentindo-se já distanciado dos seus “colegas do antigamente” (*τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμωδοδιδάσκαλος*)³³, que, por mais aplaudidos que tivessem sido no seu

²⁹ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 1081, 1107, 1126; cf. *Cavaleiros*, 161.

³⁰ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 319-320.

³¹ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 713.

³² ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 518.

³³ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 507.

tempo de apogeu, não merecem ao público de hoje maior atenção. O poeta agora em moda tem uma dignidade compatível com os gostos do momento (νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητής³⁴): 'odeia' (μισεῖ³⁵) os que socialmente merecem censura; este μισεῖ é a condição para o vigor que se exige à sua mensagem e constitui-se como a motivação concreta para o ataque, o σκώπτειν, que é a forma de expressão natural de um comediógrafo; a cena cómica deixou de ser inócua, superficial, espectacular, mas vazia de sentido, para resultar de sentimentos fortes e empenhados, voltados contra alvos concretos. Por isso o poeta não simplesmente produz teatro, investe na κωμωδοδιδασκαλία, à maneira dos seus antecessores, mas sem descurar um traço de identidade própria; agora "ousa dizer o que é justo" (τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια³⁶), ou seja, está à altura, pelo seu vigor, da elevação das vítimas e dos episódios que caricatura. O seu papel passou a ser 'dizer' o que é socialmente 'justo'; em causa está agora uma missão política, que depende da escolha dos alvos e da ousadia da palavra e do insulto, mais do que do brilho do espectáculo.

Alguns anos de actividade teatral permitiram ao ainda jovem poeta dramático de 424 a. C. afirmar, como uma premissa essencial³⁷: "A produção de uma comédia é a tarefa mais penosa que pode haver" (Κωμωδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων). É dessa exigência máxima que o poeta se propõe traçar o diagnóstico: o que justifica, afinal, essa dificuldade suprema de 'produzir uma comédia', o mesmo é dizer 'de fazer rir'? Desta interrogação, o coro parte para uma avaliação da história do género, como um testemunho a ter em conta. E parece encontrar, como resposta, uma primeira dificuldade intrínseca à própria arte – a de conseguir um equilíbrio ajustado das que são as suas componentes naturais, a caracterização das figuras, o gesto, o som, o movimento cénico, a palavra; a que se acrescenta outra condição igualmente relevante, a de corresponder à instabilidade dos gostos do público, célere em mudar de opinião, fazendo da trajectória de uma carreira teatral um fenómeno de envelhecimento e de substituição rápidos, isto é, responder à mudança permanente de gostos com propostas inovadoras.

³⁴ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 509.

³⁵ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 511.

³⁶ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 510.

³⁷ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 516.

Nos versos que dedica à descrição cronológica das principais etapas da comédia, Aristófanes multiplica os advérbios de tempo, que estabelecem o fluir rápido de cada intervenção, mesmo quando se trata de poetas de talento, numa certa fase vibrantemente aplaudidos³⁸. Desse jogo temporal fica clara a existência de uma cadeia de interferências, onde cada novo poeta de sucesso traz inovação, sem que, mesmo assim, quebre um processo que, de geração em geração, se vai aperfeiçoando e, com outros contributos, crescendo e evoluindo. É a todos patente que “os poetas anteriores, com a velhice, são abandonados” (τοὺς προτέρους τῶν ποιητῶν ἅμα τῷ γήρᾳ προδιδόντας³⁹); assim aconteceu a Magnes, “com a chegada dos cabelos brancos” (ταῖς πολιᾶς κατιούσαις⁴⁰), “quando se tornou velho e perdeu o dom de fazer rir” (τελευτῶν ἐπὶ γήρωσ, οὐ γὰρ ἐφ’ ἥβης [...] πρεσβύτης ὦν, ὅτι τοῦ σκώπτειν ἀπελείφθη⁴¹); e a seguir com Cratino, que “agora” (νυνί⁴²), depois de conquistados tantos aplausos e tantas vitórias no antigamente (διὰ τὰς προτέρας νίκας⁴³), expõe de modo flagrante a decadência da velhice (γέρων ὦν⁴⁴). São pregnantes de sentido todas estas expressões voluntariamente repetidas; mais do que o fim da vida, o fluxo geracional entre ‘os de antes’ e ‘os de agora’, no universo da arte, marca a caducidade de um modelo criativo e a conseqüente rejeição do público, quando uma outra proposta mais consentânea com a pressão do momento surge.

Dentre os favoritos da Musa, Aristófanes começa por recordar Magnes⁴⁵ e, com ele, os primórdios da fase artística da comédia. De que constava, nesses velhos tempos, a estratégia teatral? O que o público pode recordar é “todo o tipo de sons” a que Magnes⁴⁶ recorria para lhe agradar

³⁸ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 521, 526.

³⁹ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 519.

⁴⁰ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 520.

⁴¹ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 524-525.

⁴² ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 531.

⁴³ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 535.

⁴⁴ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 533.

⁴⁵ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 520.

⁴⁶ Magnes, neste momento já falecido, foi um nome de sucesso na comédia durante a primeira metade do séc. V (480-450 a. C.). Testemunhos antigos (IG II², 2325. 44) atribuem-lhe onze vitórias nas Dionísias. O *schol. ad loc.* lê – talvez sem razão – este conjunto de participípios que lhe caracterizam a produção, como títulos de comédias:

(πάσας δ' ὑμῖν φωνὰς εἰς⁴⁷). Por φωνάς Aristófanes valoriza todos os ‘recursos’ disponíveis, mas evita a menção clara da ‘palavra’, que ainda não tinha então conquistado o seu espaço. O primeiro ‘discurso cómico’ privilegia o apelo sensorial que, mais do que visar a inteligência do auditório, sobretudo procura mobilizar-lhe os sentidos. Os quadros que identificam a produção de Magnes dão disso mesmo testemunho⁴⁸: “tocava lira, batia as asas, fazia de lídio, de pulgão, tingia-se de verde como as rãs” (ψάλλων καὶ περυγίζων καὶ λυδίζων καὶ ψηνίζων καὶ βαπτόμενος βατραχείοις). ‘Os sons’ que dantes se faziam ouvir eram os dos instrumentos musicais,⁴⁹ os onomatopaicos, a sugerir os produzidos por animais, ou eventualmente ruídos que traduzissem a estranheza de um linguajar bárbaro. Com esse alarido de fundo colaborava um espectáculo cénico ainda um tanto desregulado; bater asas, saltar como as pulgas ou as rãs, mimar um estrangeiro eram efeitos que mantinham vivo em cena o contexto exótico ou sobretudo rústico, em que as primeiras manifestações teatrais certamente ocorreram, e serviam um público também ele rural e pouco exigente. Todos estes processos concorreram para criar uma cena assente na cor, no exótico, no movimento e no ruído. Qualquer menção a λέγειν, seja em que modalidade for, não tem lugar na referência à comédia desta fase.

Cratino⁵⁰ veio trazer a este modelo de cómico uma inovação

Tocadores de lira, Aves, Lídios, Pulgões, Rãs. Sobre a vitalidade destes processos nas representações primitivas, vide PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. *Dithyramb, tragedy and comedy*. 2nd ed. revised by WEBSTER, Thomas B. L. Oxford: Clarendon Press, 1962. p. 79-80, 157.

⁴⁷ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 522.

⁴⁸ ARISTÓTELES. *Cavaleiros*, 522-523.

⁴⁹ Discordo da sugestão de SOMMERSTEIN, Alan H. *Aristophanes: Knights*. Warminster: Aris & Phillips, 1981. p. 171 de que Aristófanes se refira a um tipo de paródia musical, como a que ele mesmo faz de Ágaton em *Tesmofórias*, 100-129. Na verdade seria destoante, no tom de espontaneidade primitiva que se quer estabelecer como característica de Magnes, esse tipo de paródia.

⁵⁰ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 526. Em 424 a. C., data de *Cavaleiros*, Cratino (c. 481-420 a. C.) mantinha-se vivo e activo na produção dramática, embora Aristófanes pareça dá-lo como alguém cuja carreira pertence já ao passado. Mais velho do que Aristófanes, Cratino abeirava-se do fim de uma carreira de facto recheada de sucessos. De resto os dois poetas competiram pelo menos entre os anos de 427 – em que Aristófanes se estreou – e o de 423, ano da apresentação de *Nuvens*. No mesmo concurso a que *Cavaleiros* se apresentava, Cratino concorria com *Sátiros*, que lhe mereceram um segundo lugar. E já no ano seguinte, quando *Nuvens* de Aristófanes foi galardoadada com

verdadeiramente fracturante, envelhecendo sem apelo o modelo precedente; por isso merece, na parábase de *Cavaleiros*, uma referência destacada. O ataque nominal tinha feito os encantos dos Gregos desde tempos remotos⁵¹; não sem que a primeira característica que avulta do retrato produzido sobre Cratino seja o vigor renovado, vigor no ataque e vigor na escolha dos seus alvos, que conferiu a uma antiga prática. Para o velho poeta, Aristófanês escolhe uma metáfora poderosa: como o caudal de um rio, que “corre” (ἔρρει⁵²), “arranca e arrasta consigo” (παρασύρων ἐφόρει⁵³) árvores de grande porte⁵⁴, assim Cratino não poupou “carvalhos, plátanos e rivais, arrancados pela raiz”.⁵⁵ Nestes rivais, talvez o próprio Magnes, o seu antecessor, possa estar incluído. A verdade é que, com Cratino, a comédia tomava uma outra feição. Sobre ele, o coro de *Cavaleiros* não faz nenhuma menção a efeitos de cena; concentra-se por inteiro na linguagem, criativa, carregada de subentendidos, de neologismos, reformuladora de modelos poéticos da tradição; mas, antes de mais, voltada para um sentido crítico e pedagógico focado sobre a realidade social ateniense do momento.⁵⁶

um decepcionante terceiro lugar, Cratino, com a *Garrafa*, saía vencedor incontestado. A partir daqui não é conhecido o percurso de vida de Cratino.

⁵¹ Cf. ARISTÓFANES. *Rãs*, 416 et seq.

⁵² ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 527.

⁵³ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 527-528.

⁵⁴ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 528.

⁵⁵ Este mesmo vigor passou a ser o retrato de marca de Cratino. O próprio poeta, na sua *Garrafa* (*Pytínē*), em resposta ao desafio de Aristófanês, se descrevia (fr. 198 Kassel-Austin) pela boca de um amigo: “Apolo soberano, que caudal de palavras (τῶν ἐπῶν τοῦ ρεύματος)! São fontes que jorram, uma boca de uma dúzia de bicas, um Ilisso o que ele tem na garganta! Se não houver quem lhe feche a torneira, ele vai encharcar tudo isto aqui com a sua poesia”. Do seu rival, Cratino retomava não só a ideia acusatória, mas até a própria metáfora do caudal avassalador. RUFFELL, Ian. A total write-off. Aristophanes, Cratinus and the rhetoric of comic competition. *The Classical Quarterly*, Cambridge, v. 52, n. 1, p. 138-163, 2002, à p. 144, no entanto, condiciona o tom de elogio que esta metáfora representa para o efeito causado por Cratino; à primeira vista elogiosa, ela pode ser relacionada com a imagem da falta de controle, do arrastar indiscriminado de tudo o que se lhe opõe; vai no mesmo sentido a interpretação de SOMMERSTEIN, 1981, p. 171. Por fim, vários comentadores pretenderam ver nesta metáfora do caudal poderoso uma aproximação entre Cratino e Arquíloco; na verdade, PSEUDO-LONGINO. *O sublime*, 33, 5, usa, na descrição do estilo vigoroso de Arquíloco, a mesma metáfora.

⁵⁶ Parece ter sido Cratino, de acordo com este testemunho de Aristófanês, o primeiro poeta da Comédia Antiga a atribuir à arte cômica uma função cívica; assim, no seu fr. 52 Kassel-Austin, Cratino atribui, com legitimidade, o prémio no *agôn* àquele poeta

Do talento de Cratino Aristófanos pode dar, com duas cantigas em voga, uma exemplificação.⁵⁷ Δωροῖ συκοπέδιλε, “a Corrupção de sandálias douradas”,⁵⁸ é um bordão que compete, no longo qualificativo que inclui, com os célebres epítetos homéricos que coroaram deusas e beldades, não sem que uma assonância com a designação de ‘sicofanta’ revitalize a ideia da sua actualidade. Por seu lado Δωροῖ, a Corrupção como a divindade da moda, dá a um dito do passado a maior pertinência na Atenas do momento. Τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων, “artífices de hinos bem manipulados”⁵⁹ é um louvor, claro, aos preferidos das musas, mas o qualificativo εὐπαλάμων,⁶⁰ que reconhece à palma da mão a agilidade para receber proventos ilícitos, vai no mesmo sentido de corrupção e respectiva denúncia.

Deste testemunho um pormenor merece ainda atenção no que toca a Cratino: a sua imensa popularidade resultou muito mais da capacidade de manipulação da linguagem do que de qualquer outro factor teatral; o que faltava na criação de Magnes tornou-se agora uma prioridade, ofuscando os outros elementos de cena. Por intervenção de Cratino, a comédia entrava efetivamente numa nova rota, onde um novo equilíbrio dava à palavra a vitória sobre o espectáculo. Em contrapartida, da deslocação de cantos corais, que se autonomizaram do conjunto da representação e se transferiram, do teatro, para outros cenários colectivos, como o banquete⁶¹, há que tirar também uma conclusão: a de uma falta de coesão interna da estrutura, que

que melhor aconselhar a cidade. Não sem que, há que registá-lo, alguns elementos tradicionais continuassem muito vivos em Cratino, como é o caso da trama mitológica; com frequência o conto mítico serve de estrutura para a caricatura política, como é o caso de *Dionisalexandre*, onde uma sátira a Péricles se fazia sobre uma deformação do mito do julgamento das deusas por Páris, nas montanhas do Ida.

⁵⁷ As duas cantigas pertenciam a uma comédia intitulada *Eumidas*. NEIL, Robert Alexander. *The Knights of Aristophanes*. Hildesheim: Cambridge University Press, 1966. p. 79 entende que Δωροῖ συκοπέδιλε é uma paródia de canções dirigidas a divindades, com nomes mitológicos do tipo Θαλλῶ ou Καρπῶ.

⁵⁸ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 529. O epíteto aplicado à nova divindade inspira-se numa tradição arcaica (cf. χρυσοπέδιλε, *Odisseia*, 11. 604; HESÍODO. *Teogonia*, 454, num e noutro caso aplicado a Hera).

⁵⁹ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 530. Esta expressão, ou outra semelhante, poderia designar os filhos de Euneu, instrumentistas conhecidos, que davam título à peça.

⁶⁰ EDMONDS, John Maxwell. *The fragments of Attic comedy*. Leiden: Brill, 1957. p. 44 sublinha o parentesco existente entre εὐπάλαμος e παλάμη, “a palma da mão”.

⁶¹ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 529.

permitia autonomizar, sem lesões, uma parte do conjunto. Esta mesma independência dos cantos, em relação à construção dramática para que foram concebidos, não lhes retira ao vigor, mas com certeza lhes tira à pertinência ou especificidade na relação com um contexto determinado. Nele, como fora dele, os cantos de Cratino faziam sentido. Ficava denunciada, como ainda não resolvida pelo velho poeta, uma necessidade que só Crates viria a solucionar: a de dar à intriga uma verdadeira consistência dramática, aquilo que Ruffell⁶² designa por *inovação conceptual*.

Apesar do fulgor inegável de uma carreira, Cratino sofreu a mesma sorte do seu antecessor; e como sinal de decadência, o instrumento que tangia – a sua principal arma de sucesso – rompeu-se⁶³; logo aquele poeta que, na *acme*, “corria” com fragor (ρέυσας⁶⁴, ἔρρει⁶⁵), passou a uma “errância” sem destino (περιέρρει⁶⁶), impressionando, segundo o autor de *Cavaleiros*, aqueles que assistiam ao desabar da sua pujança, agora errática e quebradiça. Ao mesmo tempo, da imagem vegetal da seleção das suas vítimas – os carvalhos e plátanos da sociedade e da política atenienses –, resta agora a de uma “coroa murcha”⁶⁷ e sem viço,⁶⁸ que o poeta exibia na cabeça em sinal de decrepitude. E, por fim, ao “canto” (ᾄσαι⁶⁹) bem timbrado e oportuno nos ataques, sucedeu-se um discurso também ele ‘errático’, indefinido, para que “disparatar” pode ser uma designação conveniente (παρρηροῦντ⁷⁰, ληρεῖν⁷¹).⁷² Com uma simetria bem estudada de vocábulos e de imagens, Aristófanes traça, também ele, sobre Cratino um retrato poeticamente sofisticado à medida do seu rival.

⁶² RUFFELL, 2002, p. 147.

⁶³ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 532-533.

⁶⁴ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 526.

⁶⁵ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 527.

⁶⁶ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 533.

⁶⁷ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 534.

⁶⁸ SOMMERSTEIN, 1981, p. 172 vê, nesta alusão à coroa murcha, uma denúncia do tempo já longo em que uma peça de Cratino se não via premiada.

⁶⁹ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 529.

⁷⁰ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 531.

⁷¹ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 536.

⁷² *Rês*, 945 considera este o tipo de linguagem desenfreada e sem sentido, aquela que passou a caracterizar os poetas de tragédia depois da morte dos três grandes.

Crates⁷³ veio então, por sua vez, revolucionar a comédia em novas perspectivas, que, porque mais exigentes e privadas da exuberância do passado, não colheram dos espectadores uma adesão incondicional e imediata. Foi com reserva (“quantos ataques de fúria e vexames ele não sofreu”⁷⁴) que a sua proposta foi acolhida, e os prémios escassos. Mas de que constava, afinal, a proposta de Crates? Desta vez Aristófanes serve-se de uma metáfora culinária, para a exprimir. Sem dúvida contando com a expectativa de um outro público, mais intelectualizado e capaz de preferir ementas mais subtis, Crates serviu-lhe “refeições ligeiras” (ἀπὸ μικρᾶς δαπάνης⁷⁵), mas confeccionadas com um requinte máximo, apesar de austero (ἀπὸ κραιβοτάτου στόματος μάπτων)⁷⁶ e com um refinamento verdadeiramente cidadão (ἀστειοτάτας ἐπινοίας⁷⁷). Ou seja, no dizer de Ruffell:⁷⁸ “A carreira longa e bastante medíocre de Crates foi suficientemente bem sucedida para ser conhecida, mas suficientemente mal sucedida para se poder considerar um relativo fracasso”.⁷⁹ Por trás da metáfora ficam patentes a moderação

⁷³ A actividade dramática de Crates situa-se entre os anos 450-430 a. C., após uma fase em que foi actor nas produções de Cratino. Há dele pelo menos três vitórias nas Dionísias Urbanas que os testemunhos antigos abonam (IG, II², 2325, 52). Ora, enquanto Magnes se distinguiu como membro de uma primeira geração de poetas cómicos, Cratino e Crates eram praticamente coetâneos. RUFFELL, 2002, p. 147 entende que a menção de Crates não resulta em particular da especial qualidade da sua produção, mas sim do contributo que ela presta à caracterização de Cratino. É por contraste com ele que as intrigas de Cratino denunciam “falta de inovação, ingenuidade, e sofisticação, porque tudo o que elas eram resumia-se a obras primas de hipóboles cómicas”. RUSTEN, Jeffrey. Who invented comedy. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 127, n. 1, p. 37-66, 2006, à p. 58, por seu lado, entende que os primeiros 40 anos depois da oficialização da comédia não lhe terão trazido grande crescimento ou impacto. Mas a geração de 40, a que pertencem Cratino e Crates, veio de facto revolucionar o género; Crates afastando-se da intriga mitológica e construindo histórias libertas dos excessos da sátira ou da invectiva; e Cratino abrindo uma outra linha, seguida por Aristófanes e Éupolis, que encontrou para o ataque uma finalidade e um sentido.

⁷⁴ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 537.

⁷⁵ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 538.

⁷⁶ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 539. Hesíquio glossa κραιβός ξηρός, «seco», que se pode aplicar ao génio seco e frio de alguém (ARISTÓFANES. *Aves*, 1452), ou ao estilo sóbrio e austero (DEMÉTRIO. *Sobre o estilo*, 238; *Antologia Palatina*, 11, 322).

⁷⁷ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 539.

⁷⁸ RUFFELL, op. cit., p. 147.

⁷⁹ O próprio ARISTÓFANES (fr. 347 Kassel-Austin) insiste, através da mesma metáfora, na mediocridade já distante de Crates, tidas em conta as exigências mais sofisticadas do público com que lida:

da cena e da expressão verbal – que contrariava as preferências de Magnes, por um lado, e por outro as de Cratino –, um equilíbrio de ingredientes que certamente culminou em verdadeiras intrigas, onde um gosto urbano arredava as estratégias rústicas do passado; aqui reside provavelmente a razão do elogio que a sua produção mereceu a Aristóteles (“A construção de intrigas veio inicialmente da Sicília, mas de entre os Atenenses Crates foi o primeiro a afastar-se da sátira [τῆς ἰαμβικῆς ιδέας] e a construir histórias e intrigas com unidade [καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους]”).⁸⁰ Estava assim composto, de contradições e variedade de efeitos, o potencial de uma comicidade, construída ao longo de décadas, em que Aristófanes, a seu tempo, se viria a inserir.

Enfim, um modelo maduro de arte cômica

Afirma Ruffell⁸¹ sobre este relato feito na parábase de *Cavaleiros* a propósito do passado da comédia: “Ele serve para construir uma herança literária da Comédia Antiga, que culmina ou é ultrapassada pela comédia de Aristófanes”. E assinala de seguida que a menção de Crates, na sua interpretação escolhida aleatoriamente ou até com algum exagero sobre o mérito verdadeiro desse poeta, serve para criar um lapso entre um passado pujante – aquele que Cratino, agora depauperado, antes representou – e a vitalidade reformista com que Aristófanes se afirma no mundo teatral. Com

Ἦν μέγα τι βρῶμι ἔτι τρυγωδοποιομουσική,
 ἦνίκα Κράτητί τε τάριχος ἐλεφάντινον
 λαμπρὸν ἐκόμιζεν ἀπόνως παραβελημένον,
 ἄλλα τε τοιαῦθ' ἕτερα μυρ' ἐκίχλιζετο.

Nesse tempo ainda a arte de compor comédias era um petisco apreciado, quando o público achava brilhante um acepipe de marfim preparado por Crates, em duas penadas, e estrondeava toda uma série de patacoadas do mesmo calibre.

Vale a pena recordar a observação de BONANNO, apud MASTROMARCO, Giuseppe. *Introduzione a Aristofane*. Bari: Laterza, ²1996. p. 32: o que Aristófanes contraria é “a poesia voltada para a fábula e não para acontecimentos concretos, dignos da atenção quotidiana. Esta é a censura ao poeta ‘empenhado’ perante os mitos limitados a si mesmos e que não frutificam de um modo útil na *polis*”.

⁸⁰ ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b 7-9. SOMMERSTEIN, 1981, p. 173 vê, no elogio de Aristóteles, uma alusão a que Crates “escrevia peças mais voltadas para temas universais, do que tópicos ou paroquiais”, o que faria dele um espécie de precursor da Comédia Nova. Não é sem razão, portanto, que NEIL, 1966, p. 81 o qualifica como “Terêncio de Atenas”.

⁸¹ RUFFELL, 2002, p. 143.

vantagem sobre todas as outras etapas, a sátira política torna-se relevante como o traço mais marcante do género, que o novo poeta recupera como a sua principal bandeira. Embora, como afirma Ruffell,⁸² essa sátira se mantenha cuidadosamente sob controle e acrescida de conceitos e ideias, de modo a que divirta e, ao mesmo tempo, instrua os espectadores. Só depois a estratégia de expressão dramática e cénica merecerá a atenção de Aristófanes. Somando e renovando todas as experiências testadas pelos seus antecessores, Aristófanes propõe-se enfim construir a fórmula ideal para o ‘estilo cómico’.

O discurso que Diceópolis, o protagonista de *Acarnenses*, profere diante do coro de carvoeiros em defesa do inimigo lacedemónio⁸³ abre com um apelo directo ao público que, antes de político, é sobretudo literário e artístico. E qual é a essência desse apelo do protagonista, como porta-voz do poeta, ao seu interlocutor imediato, o coro, e também, num segundo plano, aos espectadores? A preocupação central de Aristófanes é “falar, perante os Atenienses, sobre a cidade” (ἐν Ἀθηναίοις λέγειν μέλλω περὶ τῆς πόλεως⁸⁴). A palavra toma, em cena, todo o protagonismo, palavra que não é vã nem simplesmente poética ou graciosa, mas focada na cidade tal como os espectadores a devem olhar. Para a sua criação, Aristófanes usa aqui a designação de τρυγωδιά⁸⁵, que talvez devolva à comédia um velho sabor ritualístico que presidiu à sua origem.⁸⁶ Com este vocábulo, colado às preocupações cívicas que acaba de manifestar, certamente o poeta pretende assinalar a passada maior na evolução do género que as suas preferências

⁸² RUFFELL, 2002, p. 148.

⁸³ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 496-556.

⁸⁴ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 497-498.

⁸⁵ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 499.

⁸⁶ RUFFELL, op. cit., p. 146-147 defende também a especial conexão que esta palavra estabelece entre a comédia e as libações dionísicas. Em *Acarnenses* (cf. 499, 500, 628, 886) este é o vocábulo por que se designa a comédia. O uso desta palavra ou de outras da mesma família semântica parece comportar uma conotação algo pejorativa, sublinhando o lado primitivo do género. Cf. *Nuvens*, 296, em que são censurados “esses pataqueiros desses poetas cómicos” (τρυγοδαίμονες οὔτοι); e *Vespas*, 650, onde os poetas cómicos (πὶ τρυγωδοῖς) são referidos como mestres em habilidades saloias (cf. *Vespas*, 1536-1537). OLSON, 2002, p. 200-201 vê no uso desta palavra, quase exclusivamente aristofânica (para além de Aristófanes reaparece apenas em EUPOLIS fr. 99. 29 Kassel-Austin), uma remissão para a τραγωδία e a sua utilização própria de contextos em que algum contraste entre os dois géneros é marcado.

pressagiam, não sem que a relação entre novidade e inovação continue sólida.

Em defesa do género que cultivava, uma nova forma de literatura que disputa um terreno com uma tradição literária de séculos, já bem instalada e consagrada entre os Atenienses, Aristófanes pode afirmar sem reservas⁸⁷: “Porque o que é justo, conhece-o também a comédia” (Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδιά). E com este reconhecimento da competência da comédia valoriza ao mesmo tempo a sua capacidade de intervir com uma mensagem didáctica e útil, mérito principal de toda a produção poética que a precedeu.

“Dizer o que é justo”, politicamente honesto e conveniente, que deve ser uma prioridade em toda a produção cômica, é de seguida confrontado com um “eu” muito enfático – “O que eu vou dizer é terrível, mas justo”, ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ⁸⁸ –, que parece colocar o autor de *Acarnenses*, entre os que agora são responsáveis pela produção de comédias, em posição avantajada, ou mesmo isolada do ponto de vista do próprio, na concretização desse projecto. E se o propósito ficou claro – dizer o que é justo –, esclarece-se também o tom ou a forma com que se pretende passar essa mensagem: δεινὰ, “terrível”, a qualificar o tom das palavras que o poeta se propõe proferir (ἐγὼ δὲ λέξω), faz já do Aristófanes de *Acarnenses* um criador reformista, que prioriza, na comédia, a palavra, que agora chama a si o vigor de que um Cratino tinha determinado o modelo. Portanto não resta dúvida de que, de entre os seus precursores, é com Cratino que o novo poeta se sente mais identificado.

Com estes versos, Diceópolis exprime não só o proémio do seu discurso ao coro, numa paródia do que o Télefo euripídiano fizera aos Aqueus, como lança também o mote para o tema a desenvolver adiante na parábase, precisamente “um novo conceito de mérito cômico”. Desse mérito cômico, Aristófanes declara agora, com mais clareza, o paradigma. Abre com uma afirmação de modéstia, que, dada a sua juventude e o pouco tempo de carreira que contava ainda em 425 a. C., data da apresentação de *Acarnenses*, não deixa de ser irónica – “desde que se apresenta à frente de um coro de comédia, o nosso poeta nunca veio a público para dizer que é talentoso”⁸⁹. E é nas calúnias de que foi vítima que encontra justificação

⁸⁷ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 500.

⁸⁸ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 501.

⁸⁹ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 628-629.

para uma mensagem egocêntrica. Atacado por Cléon, Aristófanes vem agora exprimir publicamente uma justificação. O que afinal o vítima é já a consequência dos primeiros resultados obtidos na aplicação da sua estratégia reformista: “Falar, perante os Atenienses, a respeito da cidade”. O seu λέγειν, o “falar” que é também “raciocinar” sobre a cidade (περὶ τῆς πόλεως), foi traduzido como κωμωδεῖν τὴν πόλιν, “troçar da cidade”, e, em relação ao povo, como um “insulto” (τὸν δῆμον καθυβρίζει).⁹⁰ Foram esses os argumentos que o demagogo Cléon usou para perseguir o autor do que entendeu serem impropérios. Ora porque terá tido o ataque contra Cléon consequências mais gravosas do que aquele que Cratino dirigiu contra Péricles? Porque a vítima reagiu com mais azedume? Porque o contexto social e político se tinha tornado mais susceptível? Porque o poeta se excedeu no ataque?⁹¹

Procurando repor a verdade numa outra perspectiva, o poeta declara-se, ao contrário do que pensam os seus detractores, como “causador de muitos benefícios” (πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος⁹²) para um “vós”, os espectadores, que são também os cidadãos de Atenas. O seu argumento justificativo não contraria nem o κωμωδεῖν, “troçar”, nem o καθυβρίζειν, “insultar”, um e outro sem dúvida parte do que seja “dizer coisas terríveis”, λέγειν δεινά; valoriza-lhes, isso sim, os efeitos e os objectivos. O primeiro adversário que procurou combater foi a demagogia, o discurso falsamente

⁹⁰ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 631. Através do testemunho do texto atribuído a Xenofonte que se intitula *Constituição dos Atenienses* (2, 18), fica clara a diferença entre o que seja um ataque dirigido contra a cidade e o povo – considerado ilegítimo pelo risco que representa para a solidez da democracia ateniense – ou contra indivíduos específicos, com visibilidade pública – que os espectadores reclamam e aplaudem. Daí que os termos da denúncia de Cléon parecem ter encontrado a versão certa. MASTROMARCO, ²1996, p. 28 justifica também esta preferência por aquela afinidade que a comédia tem com a manifestação carnavalesca, que usa como estratégia dominante a de subverter as hierarquias sociais.

⁹¹ Na verdade vários motivos se associaram para provocar esta reacção do demagogo: em primeiro lugar o contexto; quando pouco tempo passara ainda sobre a tomada de decisão de Atenas a respeito de Mítilene, tornava-se particularmente aguda uma crítica que punha Atenas no papel de uma cidade tirânica perante as suas aliadas. Por outro lado, havia também o problema da oportunidade, a denúncia feita em plenas Dionísias, quando o público era mais internacional e as críticas atingiam uma dimensão mais expandida (cf. *Acarnenses*, 502-508).

⁹² ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 633.

elogioso que dá prazer (ἦδεσθαι θωπευομένους⁹³, ὑποθωπεύσας⁹⁴) – ao contrário da sua preferência pela versão agressiva da palavra –, mas que “engana” (ἐξαπατᾶσθαι⁹⁵, ἐξαπατῶντες⁹⁶) – em oposição ao efeito que a sua comédia produz de “dizer o que é justo”.⁹⁷ Portanto, a sua produção visa um adversário poderoso, colectivo, que se identifica mais com uma prática generalizada do que com indivíduos concretos. É contra emissários estrangeiros, contra embaixadores de cidades aliadas que se dirige, como aqueles que abordam Atenas com fórmulas feitas, convencionais, que apelam ao orgulho de uma cidade por tradição “brilhante” e “coroadas de violetas”, sem qualquer pertinência face à realidade concreta do momento. Assembleia do povo e teatro são postos em paralelo como opositores num diálogo em que as partes comungam de um mesmo objetivo: o de discutir os interesses da cidade; a retórica falsa, contra que Aristófanes se mobiliza, também aproxima os dois auditórios, o público do teatro e os cidadãos em assembleia. Ou seja, a comédia, como Aristófanes a entende, está em vias de redirecionar a sua função, para se assumir como uma tribuna pública, porta-voz de uma nova *politeía* que se constrói pela crítica e onde o teatro pode exercer uma função primordial. Nesse propósito consiste o essencial do seu mérito e da sua utilidade, que o poeta remata com a repetição da sua hipótese, agora esclarecida e justificada⁹⁸: “Foi por assim ter agido que o poeta se tornou para vós responsável por muitos benefícios”.

Ora se a primeira mensagem que o poeta se propõe fazer ouvir não tem fronteiras, visa um horizonte amplo perspectivado por uma cidade cosmopolita como Atenas, representado pelas numerosas embaixadas que a visitam, a sua segunda preocupação vai para o relacionamento da cidade de

⁹³ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 635.

⁹⁴ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 639.

⁹⁵ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 634.

⁹⁶ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 636.

⁹⁷ Esta é a conclusão a tirar das cenas de paródia à assembleia a que o mesmo público a quem agora o poeta se dirige acaba de assistir. Comenta OLSON, 2002, p. XLVIII: “a cena de abertura de *Acarnenses*, em que todos os alegados fracassos da democracia ateniense são postos diante do público e ridicularizados, de um modo agressivo e brutal, serve para ilustrar o que significa na prática a tal natureza da comédia deste poeta, colocando a cidade sob a exigência de fazer uma escolha”.

⁹⁸ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 641.

Palas com as suas parceiras no mundo grego; perante essas populações, o poeta pretende mostrar “o valor da democracia”⁹⁹, colocando num patamar de excelência essa Atenas a que vale a pena pagar tributos¹⁰⁰, e com quem importa consolidar alianças.¹⁰¹

É esta intervenção política o que tornou δεξιός o poeta que agora se coloca a um nível de excelência (ἄριστος¹⁰²), que o distingue dos rivais. Retomando uma expressão antes proferida por Diceópolis (λέξω ... δίκαια), o coro reconhece no poeta a capacidade de “correr riscos” (παρεκινδύνεω¹⁰³) em nome desse mesmo objectivo supremo, εἰπεῖν τὰ δίκαια¹⁰⁴. O poeta toma agora consciência de que o público a quem se dirige tem uma amplitude insuspeitada para um Magnes, ou mesmo para um Cratino. O eco das suas mensagens passou a ter “uma sonoridade à distância” (πόρρω κλέος¹⁰⁵), muito para além dos limites de Atenas ou da Grécia. Com um exagero paradigmático, Aristófanes avança com a curiosidade do próprio Rei da Pérsia sobre o potencial relativo das cidades helénicas, em função da qualidade dos seus poetas. Sem hesitação, essa voz distante de máxima autoridade reconhecia aos Atenienses vantagem incontestada, em função da mensagem cáustica (εἴποι κακὰ πολλὰ¹⁰⁶) que lhes vinha endereçando um poeta, agora merecedor do título de “conselheiro” (ξύμβουλον¹⁰⁷). Continuar a “pôr em cena o que é justo” (κωμωδήσει τὰ δίκαια¹⁰⁸) e “ensinar” a um povo o melhor caminho para a prosperidade e o sucesso (ὕμᾱς πολλὰ

⁹⁹ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 642.

¹⁰⁰ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 643-644.

¹⁰¹ OLSON, 2002, p. 239 entende que Aristófanes pretende sobretudo acentuar o mau tratamento que Atenas dá aos seus aliados e que o poeta deve denunciar (como tinha feito, para incómodo de Cléon, no ano anterior, em *Babilónios*); e não propriamente que vise sublinhar ou corrigir o mau funcionamento dos regimes democráticos locais.

¹⁰² ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 644.

¹⁰³ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 645.

¹⁰⁴ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 645.

¹⁰⁵ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 646.

¹⁰⁶ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 649.

¹⁰⁷ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 651.

¹⁰⁸ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 655.

διδάξειν ἀγάθ¹⁰⁹, τὰ βέλτιστα διδάσκων¹¹⁰), é essa a missão que o poeta se propõe continuar a levar a cabo no futuro.

Este é um projecto reformista de criação, que um ainda jovem Aristófanes tem a propor, diante da tradição que herdou. Λέγειν, o predomínio da palavra, sobrepõe-se a todos os demais ingredientes da arte dramática com uma prioridade exclusivista. Σκώπτειν, “dizer piadas” para provocar o riso, é ultrapassado por εἰπεῖν τὰ δίκαια, passar uma mensagem de justiça, ao serviço da cidade. O diálogo que o poeta quer estabelecer, pela sua índole eminentemente política, vai muito além das paredes do teatro, tem um alcance ‘universal’. É claro na proposta – que silencia as outras estratégias dramáticas e cénicas –, que estas não estão nas prioridades do poeta neste momento ainda inicial da sua carreira.

No concreto, os acertos da proposta

Se, em *Acarnenses* e *Cavaleiros*, Aristófanes adianta uma certa concepção de comédia devidamente fortalecida e renovada à medida de uma outra fase na história do género, entre os anos de 423 e 421 a. C., com *Nuvens*, *Vespas* e *Paz*, consolida e põe no terreno os seus propósitos. A derrota que coroou a que considerou a sua primeira criação verdadeiramente revolucionária – *Nuvens* – a isso o obrigou. É o que resulta da reflexão que o próprio faz na parábase da segunda versão da peça, a que conservamos.

O que constituía, na perspectiva de Aristófanes, o mérito inovador desta criação, certamente de acordo com a doutrina antes enunciada? Sem dúvida o mérito da peça podia avaliar-se em termos absolutos, pela sua qualidade própria, mas também em função dos seus propósitos e na relação com o povo e a cidade, representados pelos seus espectadores; e, por fim, na comparação entre o que o poeta vinha produzindo face aos poetas rivais. Na verdade é toda uma doutrina cómica, avaliada nas diversas perspectivas, o que esteve em causa em 423 a. C.

Pareceu a Aristófanes que, no seu conjunto, todos estes factores de excelência reuniam, nesta fase da sua carreira, as condições ideais¹¹¹: após uma experiência de meia dúzia de anos, o poeta podia considerar-se

¹⁰⁹ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 656.

¹¹⁰ ARISTÓFANES. *Acarnenses*, 658.

¹¹¹ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 520-525.

já σοφός, “hábil, competente, capaz”.¹¹² Do público que o vinha acompanhando, podia esperar-se competência equivalente (θεατὰς δεξιούς), e, quanto à peça produzida, o seu autor não hesitava em a proclamar “a mais sofisticada de todas as minhas comédias” (καὶ ταύτην σοφώτατ’ ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν), elaborada com máxima persistência e empenho (ἢ παρέσχε μοι ἔργον πλεῖστον). Todas estas qualidades luziam mais ainda, se confrontadas com o que Aristófanes denuncia, com razão ou sem ela, como a mediocridade dos rivais (ὕπ’ ἀνδρῶν φορτικῶν). Também para Aristófanes existe já um ‘antes’ e um ‘agora’, não o que separa o apogeu da velhice, como no caso dos seus antecessores, mas o que acompanha uma trajectória de crescimento, de um início ainda tímido (ἐγὼ παρθένος γὰρ ἔτ’ ἦν¹¹³), mas mesmo assim galardoado com a simpatia do público, e este “agora” (νῦν¹¹⁴) em que, certa dos seus direitos qual Electra espoliada em procura de um aliado para os reclamar, a peça vem em busca da solidariedade de espectadores competentes.

Na sua reclamação, o poeta vai mais fundo, identificando factores concretos que justificam a qualidade intrínseca da sua produção e que, adivinhamos, fariam dela a primeira de uma nova senda que Aristófanes se propunha trilhar de futuro. Ser σώφρων, «sensata, séria, moderada»¹¹⁵ resume, em termos gerais, a *areté* de *Nuvens* como representante de um outro padrão de comédia. E o poeta passa a definir o conteúdo desse qualificativo por via da exclusão de todos os motivos que a tradição punha ao seu dispor, mas que lhe parece conveniente repudiar em nome de um novo modelo artístico. Com a exclusão dos elementos sexuais – “é um tipo de comédia que não vem de tira de couro pendurada, vermelha na ponta e grossa, para fazer rir criancinhas”¹¹⁶ –, o poeta distancia-se da velha τρυγωδία, a representação ritualizada, ainda muito marcada pela índole fertilizadora do deus

¹¹² Um poeta de boa qualidade recebe os qualificativos de σοφός (*Nuvens*, 1378, *Rãs*, 766, 776, 780), δεξιός (*Acarnenses*, 629, *Rãs*, 71, 1114, 1121), γενναῖος (*Rãs*, 1031) ou ἀγαθός (*Acarnenses*, 644, *Rãs*, 74, 84). A δεξιότης é comum para significar a “finura de espírito” e a “elegância de estilo”; a par da νουθεσία, “o conselho”, é considerada como uma das qualidades essenciais de um poeta (*Rãs*, 1008-1009).

¹¹³ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 530.

¹¹⁴ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 534.

¹¹⁵ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 537.

¹¹⁶ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 537-539.

patrocinador da festa, Dioniso. Além da marca religiosa, a sexualidade, que naturalmente se atrelou aos símbolos do ritual, proporcionava um certo tipo de cômico,¹¹⁷ sem dúvida rasteiro e pouco elaborado, incapaz de satisfazer um público verdadeiramente σοφός.

Mas logo uma profusão de outros recursos se lhe seguem, que denunciam convencionalismo e uma indesejável monotonia. Em alguns deles, reconhecemos um padrão que os tornaria consentâneos com os gostos primitivos de um Magnes: “nem dança o córdax”¹¹⁸ “nem irrompe de tochas na mão,¹¹⁹ nem grita iú iú”¹²⁰. Estes são os elementos que privilegiam o movimento, o ruído, o brilho. Noutros, vislumbramos já uma tentativa dramática onde a palavra começa a ter uma intervenção, ainda que tímida e confinada ao gracejo e ao riso fáceis e sem um objetivo reabilitador; é o caso das excluídas “piadas aos carecas”,¹²¹ ou do que se configura já como um *sketch*, aquele que vive da interlocução entre duas figuras tradicionais, o velho e a vítima das suas pancadas, o escravo ou o filho. Neste caso progrediu-se para uma fusão do gesto e da palavra – às bengaladas do velho, aquele que lhe está por perto e as apanha responde com os consabidos palavrões; mas digamos que o alcance de sentido dos gestos e palavras, dentro de um quadro de linhas permanentes, não vai além das suas próprias

¹¹⁷ Assiste razão a DOVER, Kenneth J. *Aristophanes: Clouds*. Oxford: University Press, 1976. p. 122 quando entende que não é tanto o convencionalismo do traje o que está em causa, mas um certo tipo de cômico que dele se pode extrair. Alguns nomes são particularmente associados à obscenidade, apesar de ela ser transversal na comédia antiga, assim Cratino e Êupolis; cf. ANÓNIMO. *Sobre a Comédia, Comicorum Graecorum Fragmenta*, Kaibel, p. 8; *Vida de Aristófanes*.

¹¹⁸ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 540. PICKARD-CAMBRIDGE, ²1962, p. 164 situa os primeiros vestígios do córdax no séc. VII a. C. Tal como é abonado pela referência de *Nuvens*, 555, esta dança, excessiva e erótica, típica da comédia (cf. *schol. Nuvens*, 540), era associada com a velha decrépita, também ela uma figura ligada ao passado remoto do género. É seguro que o córdax aparecia em produções de Êupolis e de Frínico, de modo a merecer esta associação à comédia. TEOFRASTO. *Caracteres*, 6, 3 reitera a ideia de que, quando se dança o córdax sem se estar embriagado ou sem se pertencer a um coro de comédia, é porque se perdeu o juízo.

¹¹⁹ Sobre o uso cômico das tochas, que servem para ameaçar ou queimar alguém, cf. e. g. ARISTÓFANES. *Nuvens*, 18, *Lisístrata*, 1217-1220, *Tesmofórias*, 655, *Mulheres na assembleia*, 1, 27, 50, *Pluto*, 1194.

¹²⁰ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 543.

¹²¹ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 540. Cf. ARISTÓFANES. *Paiz*, 767-773; ÊUPOLIS fr. 89 Kassel-Austin.

fronteiras limitadas, não se estende para qualquer outro objetivo, de leitura simbólica, que lhes flexibilizasse o potencial. Por isso todos estes padrões de comicidade vulgar merecem, de um poeta reformista como Aristófanes se orgulha de ser, igual repúdio. A comédia que ele produziu “é confiante em si mesma e nos seus versos que se apresenta”¹²². E sabemos, depois de perscrutados os propósitos antes enunciados pelo poeta, o que Aristófanes pretende dizer: mais do que quaisquer outros recursos que use, o que a dignifica é o objetivo, útil e didático, da sua mensagem, e a qualidade das palavras que a compõem. *Nuvens* – reconhece-o o seu autor – cumpre bem os princípios que definiu, em geral, para a sua produção, em correspondência com o que considera um modelo superior.

Por contraposição aos seus rivais, a criação de 423 a. C. ostenta ainda uma outra virtude, a da originalidade. Não se trata, para o seu criador, de repetir duas ou três vezes a mesma fórmula, por mais bem achada que ela seja; o desafio está em, sem abdicar de um padrão constante de qualidade, “congeminar sempre ficções novas, nunca parecidas umas com as outras, mas todas elas engenhosas” (ἀλλ’ αἰ καινὰς ιδέας εἰσφέρων σοφίζομαι, οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιᾶς¹²³). O vocabulário é aqui bem insistente nos factores de mérito: a novidade, a variedade e a imaginação. Mesmo quando se trata de privilegiar a sátira nominal, de alcance político, que, como já vimos, desde Cratino passou a constituir a marca de génio da comédia, mesmo aí é preciso não esquecer essas exigências. Herdeiros, ele próprio e os seus contemporâneos, de igual tradição, nem todos, porém, se mostraram à altura dos requisitos que ela pressupunha para obter eficácia.

E Aristófanes avança com um exemplo paradigmático, de onde se pode extrair toda uma doutrina de como utilizar tecnicamente a sátira política: trata-se do ataque aos demagogos mais destacados do momento, Cléon e Hipérbolo, os sucessores de Péricles na ribalta política ateniense. O próprio se assume como modelo na forma como visou Cléon: depois de escolher a primeira das vítimas, a que mais poder e visibilidade detinha, Aristófanes soube respeitar outra condição fundamental, o *kairós* ou sentido da oportunidade; se investiu com exuberância contra a sua vítima quando

¹²² ARISTÓFANES. *Nuvens*, 544.

¹²³ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 547-548.

ela estava no auge (μέγιστον ὄντα¹²⁴), fê-lo apenas uma vez e não se tentou a repeti-lo (αὔθις¹²⁵) “quando o fulano jazia no tapete”. Deu com isso uma lição de bom gosto que os seus companheiros não souberam repetir. Quando se tratou, para os seus rivais, de enveredar pelo mesmo tema da invectiva política, agora centrada em Hipérbolo, a figura do momento, os erros cometidos, de insistir com uma repetição insustentável sobre o mesmo alvo e de simplesmente replicar o que os seus modelos próximos – Aristófanes e outros – tinham feito, tocaram as raias do plágio. Êupolis¹²⁶ ainda fez um esforço de criatividade, que não passou, porém, de uma colagem confrangedora, uma espécie de indesejável *contaminatio* de soluções encontradas por outros; na composição do seu *Máricas* não foi além de dar “uma volta aos *Cavaleiros* e mal e porcamente, a que acrescentou uma velha bêbada a dançar o córdax, que Frínico uma vez tinha composto, e que um monstro marinho devorava”.¹²⁷ Além da falta de originalidade, Êupolis parecia diluir, na acusação de Aristófanes, a concentração eficaz do seu ataque a Cléon sob uma dispersão criticável de elementos de índole diversa: de recursos modestos e populares como o córdax, que as *Nuvens* acabavam de repudiar, à crítica literária à tragédia, que colocava uma velha bêbada no papel deformado da Andrómeda eurípidiana, tudo valeu na construção dispersa do *Máricas*. Mas piores do que Êupolis foram ainda os que persistiram no ataque a Hipérbolo, numa repetição sem sentido, que

¹²⁴ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 549.

¹²⁵ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 550.

¹²⁶ Êupolis era da mesma geração de Aristófanes e durante algum tempo a sua produção evidenciava um claro consenso de pontos de vista, no que se refere a diversos aspectos do imediato contemporâneo; ambos, por exemplo, se encarniçaram contra Cléon, Aristófanes em *Babilónios*, Êupolis em *Cidades*. Chegaram mesmo a trabalhar em conjunto, até ao dia em que o rompimento ocorreu, com uma acusação de plágio de Aristófanes contra o agora rival: o seu *Máricas*, um ataque contra Hipérbolo, seria um plágio, e de resto mal conseguido, dos seus *Cavaleiros*. O *Máricas* foi produzido em 421 a. C., três anos após a apresentação de *Cavaleiros*. Êupolis não deixou de reagir; no fr. 89 Kassel-Austin de *Báptai*, “Mergulhadores”, considerou ter dado à composição de *Cavaleiros* uma colaboração que fazia dele uma espécie de legítimo coautor.

¹²⁷ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 553-556. A velha bêbada, eventualmente encarnando a mãe de Hipérbolo, era uma figura típica da comédia mais popular, ligada ao córdax, a dança erótica própria do género. Por outro lado, a donzela que um monstro marinho devorava aludia à célebre peça que Eurípides tinha levado a cena, com um enorme sucesso, em 412 e que intitulou *Andrômeda*. O próprio Aristófanes fez da produção de Eurípides motivo de uma paródia extensa, em *Tesmofórias*, 1015-1132.

não respeitou a oportunidade nem o princípio elementar da inovação¹²⁸: “A seguir Hermipo fez de novo uma composição contra Hipérbolo,¹²⁹ e já todos os outros se atiraram contra Hipérbolo, imitando a minha metáfora das enguias”. A insistência nos advérbios de tempo – “a seguir” (εἶθ’), “de novo” (αὐθις), “já” (ἤδη) – traduz a insistência com que o mesmo motivo foi usado; “todos os outros” (ἄλλοι ... πάντες), o anonimato dos muitos que, sem sucesso, tentavam o mundo da criação teatral. Para, por fim, Aristófanes insistir na acusação de plágio daqueles que – e no anonimato talvez se perceba a multiplicação do abuso – repetiram, como se de uma fórmula consagrada se tratasse, “a metáfora das enguias” que ele mesmo tinha congeminado no ataque que fez a Cléon, em *Cavaleiros*¹³⁰. Esta menção à sua metáfora bem sucedida, colada à sátira política, deixa perceber que a sutileza da linguagem ganhava terreno como razão de mérito de um poeta cómico; mas por outro lado denuncia também a vulgarização rápida que qualquer novo achado sofria, desgastando-se na mão de poetas de pouco talento.

Prosseguindo pela mesma senda de clarificação do que é desejável fazer em nome de uma verdadeira arte, Aristófanes, em *Vespas e Paz*, aprofunda a clarificação dos seus objetivos – que continuam consistentes –, mas sobretudo especula sobre a melhor forma de os concretizar. E essa resulta de um equilíbrio entre o que é elevado e popular na comicidade, mas também de uma opção clara, entre elementos que são utilizáveis e outros que se devem simplesmente repudiar. É essa mesma consciência da hierarquização dos materiais disponíveis e a necessidade de proceder a uma seleção criteriosa, o que não encontra nos seus rivais. Novidade continua a ser um mérito essencial, dado o desgaste rápido – assim o atestava, como vimos, toda a história da comédia – a que o género estava sujeito.

Vespas afirma, desde logo, que não só os velhos recursos cómicos, feridos pelo tempo, entram facilmente em decadência; mesmo uma comédia mais refinada, como aquela que se ocupa da sátira política ou da

¹²⁸ ARISTÓFANES. *Nuvens*, 557-559.

¹²⁹ Hermipo, um poeta cómico de uma geração anterior a Aristófanes, compôs, num ataque a Cléon, a peça que intitulou *Artopolídes, Padeiras*, em que a mãe de Hipérbolo desempenhava um papel. Também Platão Cómico investiu contra o mesmo demagogo, numa peça a que deu o título de *Hipérbolo*.

¹³⁰ ARISTÓFANES. *Cavaleiros*, 864-867.

crítica literária, lhe está sujeita. É essa a reflexão que, logo no prólogo¹³¹, o par de escravos, ao apresentar a peça, afirma com veemência, retomando considerações desenvolvidas na parábase de *Nuvens*; de facto Aristófanes não tinha ainda conseguido diluir o efeito doloroso da derrota da peça de 423 a. C. Trata-se, para o poeta, de estabelecer um nível para a criação do dia, entre aqueles que considera os limites extremos na tradição do género: a distância que separa uma comicidade demasiado refinada (λίαν μέγα¹³²) – talvez aquela de que uma peça σώφρων como *Nuvens* possa servir de modelo –, de uma comédia que assenta “num riso à moda de Mégara”¹³³ (γέλωτα Μεγαρόθεν¹³⁴), de um tipo rasteiro e vulgar, decerto na linha daquelas soluções que o poeta condena na parábase de *Nuvens*; ou seja, na realidade Aristófanes retoma, agora por outras palavras, o contraste antes definido em *Nuvens*.

Depois desta afirmação de princípio e regressando sempre ao modelo das suas anteriores considerações, o poeta avança para a identificação do que é que se deve evitar, numa lista de tópicos – seguindo aqui também o modelo de *Nuvens* (*vide supra*), que viria a reutilizar no ano seguinte, na parábase de *Paῖς* – sempre anteceditos pela negativa, agora associada a um “outra vez” que condena, além do mau gosto, a repetição (οὔθ’... οὐδ’... οὐδ’ αὔθις... οὐδ’... αὔθις¹³⁵). Em conformidade, os recursos condenados são proscritos por um duplo motivo: ou porque, como é o caso do par de escravos que atira nozes aos espectadores¹³⁶

¹³¹ ARISTÓFANES. *Vespas*, 54-66.

¹³² ARISTÓFANES. *Vespas*, 56.

¹³³ Sobre a tradição cômica de Mégara, que os Atenienses entendiam representar uma comicidade da pior espécie, *vide* ARISTÓTELES. *Poética*, 1448a29-1449b2; PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, p. 178 et seq. O próprio Aristófanes dá testemunho da mesma tradição; em *Acarnenses* traz a cena um Megarense, que, à maneira da sua terra, congemma um plano obsceno para negociar as filhas e assim fazer frente à fome.

¹³⁴ ARISTÓFANES. *Vespas*, 57.

¹³⁵ ARISTÓFANES. *Vespas*, 60-63.

¹³⁶ A igual processo se refere Trigeu, em *Paῖς*, 960-962, ao ordenar ao escravo que o acompanha na preparação do ritual de sacrifício que brinde os espectadores com grãos, numa alusão de matiz sexual. Nesta cena inicial de *Vespas*, Aristófanes mostra como se produz uma possível reabilitação dessas banalidades; em vez de nozes, os escravos lançam ao público adivinhas, para lhe proporcionar não o bulício do gesto de quem corre atrás de guloseimas, mas a agitação das ideias em busca de respostas a um desafio. E já no fim da carreira – o que mostra a perseverança destes recursos tradicionais –, em

ou do Hércules comilão,¹³⁷ são de uma vulgaridade e convencionalismo já inaceitáveis; ou porque, ainda que não demasiado antigos e até possuidores de um potencial interessante e actual, caíram já numa repetição verdadeiramente desgastada, como é o caso de Eurípides, na paródia literária, e o de Cléon, na sátira política¹³⁸. Ao mesmo tempo que repudia tais vulgaridades, Aristófanes não deixa de reconhecer o agrado com que a comédia acolhe certas linhas temáticas, como a literária e a política, centradas em figuras proeminentes e em voga num determinado momento.

Pela voz do escravo, o nosso poeta termina com uma precisão do que é qualidade e equilíbrio numa produção, dentro de um modelo virtuoso como aquele que *Vespas* julga ser¹³⁹: que tenha, na linha de Crates, “assunto”, um fio temático consistente (λογίδιον γνώμην ἔχον), mas de dificuldade comedida, nem demasiado “subtil”, acima do que é a condição de um espectador médio (ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον), mas certamente “mais refinada do que uma comédia grosseira” (κωμωδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον). A experiência mal sucedida de *Nuems*, que Aristófanes agora atribuía ao excesso, dava lugar a um equilíbrio entre um cómico que se deseja criativo, original, com algum fôlego, mas sem exageros de banalidade nem de sofisticação, que na verdade buscavam, cada um deles por sua vez, uma certa franja de público e não a mobilização geral do auditório.

A parábase de *Vespas*, como de resto a de *Paz*,¹⁴⁰ retomando ambas o mesmo assunto do que seja o percurso de um profissional de comédia, nos seus sucessos e vicissitudes, fazem ouvir a voz de um poeta que já

Pluto, 796-799, Aristófanes persistia na censura daqueles que continuam a lançar figos e guloseimas aos espectadores como uma forma de provocar o riso.

Por seu lado a parábase de *Paz*, 743-747 refere-se ainda à vulgaridade de uma outra cena de escravos, aquela em que predomina a pancadaria e os queixumes da vítima. Ao catálogo que se vai somando de vulgaridade, *Paz*, 740 acrescenta ainda as piadas aos farrapos e aos percevejos.

¹³⁷ ARISTÓFANES. *Vespas*, 58-60, *Paz*, 741-742. Aristófanes produz cenas em que o Hércules comilão é ainda o protagonista. Assim, dá-lhe em *Aves* e *Rãs* o papel habitual, de brutamontes e sempre acessível ao argumento de um bom prato de comida.

¹³⁸ ARISTÓFANES. *Vespas*, 61-63.

¹³⁹ ARISTÓFANES. *Vespas*, 64-66.

¹⁴⁰ Há que registar como única esta aproximação, ou em boa parte repetição, entre as duas parábases. Talvez o texto agradasse particularmente a Aristófanes, que o sentia como feliz e oportuno em duas peças, que não se distanciavam, em tempo, mais do que um ano.

ultrapassou o tempo do crescimento para atingir a plena maturidade. É nessa condição, a de um profissional amadurecido, que o poeta se afirma, em tom cada vez mais convicto e enfático: se se declara como “grande” (μέγας) e digno de um merecimento ímpar (τιμηθεὶς ὡς οὐδεὶς πώποτε), em *Vespas*, 1023-1024, em *Paz*, 736-738 pode proclamar-se “o melhor de entre os poetas cómicos, o mais célebre e digno dos maiores elogios” (ἄριστος κωμωδοδιδάσκαλος ... κλεινότητος ... ἄξιος ... εὐλογίας μεγάλης). Num e noutro caso, Aristófanes mais uma vez avalia a sua arte, com um olhar mais perspicaz, sem dúvida, mas ao mesmo tempo fiel aos seus critérios de sempre.

O primeiro valor a apreciar numa criação cómica, aquele que se apregoa com mais veemência, continua a ser o seu objetivo e a missão que tem de valorizar como sua. Por isso, Aristófanes começa por repudiar o inaceitável (οὐκ ... οὐδὲ ... οὐδ’¹⁴¹), que os seus ataques visem figuras menores e anónimas, e não tenha por alcance outro alvo que não seja a mesquinhez das pequenas intrigas ou dos arrufos amorosos, que animam as palestras¹⁴². Portanto à coesão da intriga, à moda de Crates, que privilegiava no prólogo de *Vespas*, substitui-se agora a influência de Cratino, o modelo para a sátira política vigorosa.

O primeiro requisito para se cumprir com dignidade e proficiência essa missão do ataque socialmente pedagógico está na escolha da vítima, que deve ser não “um sujeito qualquer”, “nem simples particulares ou mulheres” (ἀνθρώποις¹⁴³, ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους ... γυναῖκας¹⁴⁴), mas – o que exige ao poeta uma raiva digna de Hércules nos seus trabalhos contra aventesmas (Ἡρακλέους ὀργήν)¹⁴⁵ – “um dos maiores” (μεγίστοις¹⁴⁶), ou mesmo, numa restrição progressiva, “aquele” (αὐτῷ¹⁴⁷), “o monstro” (τέρας¹⁴⁸) que, pela

¹⁴¹ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1024-1025; cf. *Paz*, 751.

¹⁴² ARISTÓFANES. *Vespas*, 1025-1028, *Paz*, 762-763.

¹⁴³ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1029.

¹⁴⁴ ARISTÓFANES. *Paz*, 751.

¹⁴⁵ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1030, *Paz*, 752. Aristófanes repete, como condição de uma poesia cómica eficaz, o mesmo sentimento de ‘ódio’ ou ‘ira’ que tem de animar o poeta; *vide supra*, a propósito do μῦθος de *Acarnenses*.

¹⁴⁶ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1030, *Paz*, 752.

¹⁴⁷ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1031, *Paz*, 754.

¹⁴⁸ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1036, *Paz*, 759.

sua dimensão, ocupa o primeiro plano da ribalta política, Cléon. Nada lhe falta dos atributos ameaçadores de uma besta feroz: os dentes afiados, os olhos inflamados, a voz avassaladora¹⁴⁹. Nem está só nesse confronto; em volta do demagogo pululam os sicofantas, os delatores sempre prontos à denúncia e à perseguição¹⁵⁰. Ou seja, neste conflito o poeta enfrentava ‘o poder’, representado pelo que de pior e de mais temível Atenas conhecia neste momento, demagogos e sicofantas, aliados em interesses comuns e temíveis na sua prepotência.

Mas além dos políticos corruptos, Aristófanes enfrentava também um outro inimigo, a incompreensão do público que já antes lhe tinha valido um desaire perigoso e inesquecível¹⁵¹. Para corresponder à aliança dos inimigos, o poeta temia não encontrar nos seus aliados naturais, os espectadores, a mesma solidariedade, apesar de serem eles os beneficiários directos da sua ousadia. E não se tratava de indiferença ou de temor da parte da audiência, mas simplesmente da incompreensão de quem se mostrava ainda incapaz de acompanhar os passos inovadores a que o poeta os convidava. Às “ideias profundamente inovadoras” que apresentou (καινοτόμας ... διανοίας¹⁵²), a principal marca do seu talento, o público respondeu com a “incompreensão”, vergonhosa em quem somava já anos de experiência (ὑπὸ τοῦ μὴ γινῶναι καθαρῶς¹⁵³, ὑμῖν αἰσχρὸν τοῖς μὴ γνοῦσιν¹⁵⁴). Aristófanes continua convicto de que é o próprio génio e o inconformismo com a rotina da comédia o que constitui, para o seu sucesso, a principal dificuldade. Recapitulando o triângulo de êxito já desenhado em *Nuvens* – obra produzida, talento do poeta, qualidade do destinatário –, Aristófanes continua a apontar o dedo do fracasso ao público, incapaz de acompanhar a marcha de progresso por que o poeta passava, distanciando-se do que era o comum dos seus rivais¹⁵⁵. Neste aspecto, a parábase de *Paῖς* diverge da de *Vespas*. O poeta que

¹⁴⁹ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1030-1037, *Paῖς*, 752-759.

¹⁵⁰ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1037-1042.

¹⁵¹ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1043-1044.

¹⁵² ARISTÓFANES. *Vespas*, 1044.

¹⁵³ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1045.

¹⁵⁴ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1048.

¹⁵⁵ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1047-1050.

aqui relembra as suas estratégias e sucessos está mais seguro de si e cheio de orgulho profissional; do público não lamenta a incompreensão, apenas exige o reconhecimento devido ao seu mérito¹⁵⁶.

Este apelo desfecha, em *Vespas*, no elogio incondicional da inovação: que o público cresça e se torne capaz de reconhecer o verdadeiro mérito, aquele que reside em “dizer e inventar qualquer coisa de novo” (καινόν τι λέγειν κάξευρίσκειν¹⁵⁷) condições de uma verdadeira δεξιότης¹⁵⁸. Em *Paz*¹⁵⁹, o elogio não é menos sonoro, mas talvez mais preciso na concretização de proporções entre os requisitos de sucesso; à “exclusão de inépcias, de vulgaridades e de piadas de baixo nível”, Aristófanos substituiu “uma técnica elevada, com a edificação de torres, através de grandes palavras e pensamentos,¹⁶⁰ e de gracejos que não são de feira (ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις)”.

É claro, desta dupla proclamação de sucesso em *Vespas* e *Paz*, que Aristófanos considerava ter atingido a *acme* artística e, com ele, entendia que a arte se consciencializava do seu papel político e do uso adequado das suas ferramentas próprias. E não é difícil de lhe reconhecer razão: de facto a Comédia Antiga vivia então os seus dias de maior pujança.

RESUMO

Além de criador teatral, Aristófanos desde cedo se revelou um teórico da arte que cultivava. Encontrar, na cena, um lugar de relevo, significou para o poeta considerar o trajecto já antes realizado pelos melhores na arte cômica, de modo a definir caminhos inovadores para a sua própria criação. Não se dispensou também Aristófanos de considerar as expectativas de novos públicos e a resposta que poetas rivais davam à mesma necessidade de inovação. Constitui, portanto, um testemu-

¹⁵⁶ ARISTÓFANES. *Paz*, 760-761.

¹⁵⁷ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1053.

¹⁵⁸ ARISTÓFANES. *Vespas*, 1059.

¹⁵⁹ ARISTÓFANES. *Paz*, 748-750.

¹⁶⁰ Aristófanos refere-se aqui a si próprio e à sua qualidade como poeta cômico com palavras idênticas àquelas que, mais tarde, usa para consagrar Ésquilo como o iniciador de uma verdadeira produção trágica (*Rãs*, 1004-1005).

nho da maior importância para a história da comédia grega e da sua evolução, sentido e objetivos políticos.

Palavras-chave: *Rãs*. Crítica literária. Tradição didática da poesia. Técnica do riso.

ABSTRACT

Beside being a theatrical author, Aristophanes from the very beginning of his career revealed to be an expert in his art. To find a distinct place among comedy authors he had to consider the way followed before by the best poets of the past, in order to define new solutions for his own plays. At the same time, Aristophanes took into account new audiences and the answer his rivals were giving to the same research for innovation. Therefore our poet represents a fundamental testimony for Greek comedy's history, its evolution and political aims. Keywords: *Frogs*. Literary criticism. Didactic tradition of poetry. The art of comedy.