

“AGRADAR A GREGOS E A... GREGOS”.
ARISTÓFANES E O(S) SEU(S) PÚBLICO(S)

“PLEASING GREEKS AND... GREEKS”.
ARISTOPHANES AND HIS AUDIENCE(S)

RUI TAVARES DE FARIA

rui.mv.faria@uac.pt

Universidade dos Açores

CECH – Universidade de Coimbra

<https://orcid.org/0000-0002-0529-9107>

Texto recebido em / Text submitted on: 06/11/2023

Texto aprovado em / Text approved on: 13/03/2024

Resumo

O público detém um papel fundamental na representação dramática e Aristófanos cedo tomou consciência da importância deste elemento coletivo para o sucesso – ou insucesso – de uma peça teatral. Sensível à heterogeneidade do consumidor da arte cômica, aquele que é para nós o representante da Comédia Antiga fez-se valer de diversas estratégias para tornar a(s) sua(s) audiência(s) num público sofisticado e crítico. É sobre este processo, o de “educar” cidadãos através do teatro e para o teatro, que incide o nosso artigo. Neste âmbito, Aristófanos assume uma função relevante, comprometido que está com uma comédia que ele pretende que seja política e didática.

Palavras-chave: Aristófanos, público, comédia, política, didaticismo.

Abstract

The audience plays a fundamental role in dramatic representation and Aristophanes soon became aware of the importance of this collective element for the success – or failure – of a play. Sensitive to the heterogeneity of the consumer of comic art, the one who is for us the representative of Ancient Comedy made

use of several strategies to turn his spectators into a sophisticated and critical audience. In this article, we will focus on this process, that of “educating” citizens through theatre and for theatre. In this context, Aristophanes assumes a relevant role, committed as he is to a comedy that he intends to be political and didactic.

Keywords: Aristophanes, audience, comedy, politics, didacticism.

Introdução

A tradição dramática que Aristófanes herda quando se estreia, em 427 a.C., com a peça *Celebrantes do Banquete*, condiciona e influencia a sua produção cômica. Nos primeiros anos da sua carreira, o poeta enfrenta um conjunto de temas e motivos populares, já remodelados por uns tantos comediógrafos que o precederam e que deixaram contributos decisivos para a configuração da arte. Além disso, tem de atender à expectativa de uma Atenas em crise e de um público com gostos e exigências que mudam ao longo dos tempos. Perante este panorama, Aristófanes tem de se valer do seu talento e trilhar o seu caminho como poeta cômico, delineando as estratégias dramáticas que possam garantir-lhe merecidos prêmios e um lugar renomado na Comédia Antiga.

Para dar cumprimento aos seus pressupostos, o jovem poeta analisa e comenta os primórdios da comédia e procura identificar os elementos tradicionais nos quais o género enforma. Esta análise crítica – que atribui a Aristófanes o papel de uma espécie de teorizador literário – faz-se sobretudo nas parábases das comédias apresentadas entre 425-421 a.C., anos em que, além de se dirigir a um auditório heterogéneo, o próprio poeta se consciencializa de quais são as ferramentas que podem fazer da sua arte uma referência. O compromisso sociopolítico que os poetas cômicos preconizaram e assumiram, através dos conselhos que dirigiam aos espetadores, orientou, desde logo, a originalidade criadora, pelo que as novidades que a cena cômica ia apresentando teriam de se impor, de modo gradual, de acordo com o mérito que sobretudo distinguiu toda a tradição literária anterior: o didacticismo. No entanto, um certo inconveniente se tornou também visível; este “comprometimento social, que caracterizava a Comédia Grega Antiga, funcionou como um polo de atração na produção dramática e contribuiu para uma indesejada uniformização de temas e motivos à disposição dos poetas.”¹

¹ Silva 1987, reimpr. 1997: 33.

Valorizada a missão social da comédia, Aristófanes ponderou também, como um segundo fator indissociável de uma arte de qualidade, a *dexiotes*: a perfeição estética. Consciente das potencialidades do gênero cômico, que tentava impor-se ao lado de outros modelos literários bem consolidados, como a épica, a lírica e a tragédia, o poeta explica que o sucesso de uma comédia depende essencialmente da sua capacidade inovadora. Tomar consciência dos recursos espontâneos e improvisados do cômico popular e ‘excluí-los’ de uma arte revigorada é talvez uma afirmação excessiva para o que na realidade o poeta pratica; porque não há ‘exclusão’, mas ‘reformulação’ dos padrões convencionais, de acordo com outros propósitos e modelos. E para concretizá-los, há que enfrentar um coletivo que se pauta por vontades e desejos nem sempre conformes aos do comediógrafo: o público.

1. O público: a heterogeneidade do consumidor da arte cômica

Os objetivos didáticos e ‘políticos’ de Aristófanes implicam a consideração e a análise de um elemento fulcral para que as produções cômicas resultem bem-sucedidas: o público. A tomada de consciência do comediógrafo perante os gostos, as exigências e as características de uma audiência diversificada – em confronto com o propósito assumido do que se poderia chamar ‘educação das audiências’ – vai incentivá-lo a uma reflexão sobre o modo como se tem processado o cômico e sobre as estratégias de uma possível reforma; “se, na sua extrema simplicidade, o processo tem um efeito seguro junto da massa mais modesta da assistência, ele pode ser melhorado de forma a satisfazer também uma plateia mais erudita.”²

As oportunidades de levar à cena uma comédia correspondiam sobretudo a dois grandes festivais urbanos: as Leneias, que se comemoravam em janeiro, e as Grandes Dionísias, em março/abril.³ Este é um aspeto a ter em conta para a caracterização dos tipos de público que os dramaturgos enfrentavam. Por ocorrerem no inverno, as Leneias acolhiam, como espetadores, sobretudo os cidadãos e residentes. A acusação de que se defende Aristófanes perante os Atenenses, em *Acarnenses* (425 a.C.) – uma peça apresentada a um público local –, por ter criticado, em *Babilónios* (426 a.C.), o estado político da *polis*

² Silva 2007: 186.

³ Havia também as Dionísias Rurais, por exemplo no Pireu ou em Elêusis, onde eventualmente poderia haver reposições das estreias representadas na *polis*, mas pouco se sabe acerca destas festividades.

na presença de estrangeiros – quando se tratava das Dionísias –, identifica a proveniência do público e a diferença registada nos diversos festivais (*Ach.* 630-633). De facto, às Grandes Dionísias, festival que tinha lugar na primavera, acorriam, além dos cidadãos e estrangeiros residentes em Atenas, não só outros cidadãos helénicos, como os aldeões (*Ach.* 370) e camponeses que se fixaram nos subúrbios da cidade, durante a Guerra do Peloponeso,⁴ e os que habitavam as ilhas (*Pax* 760); a eles associavam-se numerosos estrangeiros que visitavam Atenas, “ou motivados pela curiosidade de admirar as glórias da cidade de Palas, ou como representantes dos aliados, que ali vinham depositar os seus tributos”,⁵ aos quais o poeta alude na comédia de 425 a.C. (*Ach.* 642-645). Aristófanes até refere o apreço que o rei da Pérsia tem por ele (*Ach.* 647), afirmação que, apesar de exagerada e até absurda, daí que tenhamos de a considerar com a devida cautela, imprime a ideia de um círculo ainda mais vasto de público e a noção de que Atenas se impunha exteriormente pela sua cultura. Daí, e ainda numa perspetiva apenas global, resulta necessária uma adequação dos temas e motivos cómicos ao tipo de público que assiste aos diferentes festivais.

Se é diversificada a proveniência de espetadores, é também difícil calcular com precisão o número de pessoas que compunham as audiências de Aristófanes;⁶ tratando-se de festivais de natureza religiosa, a comparência de um número alargado de gente justifica-se estando em causa um ato cívico. É, portanto, com certeza a toda a cidade – pelo menos à sua componente masculina⁷ – que o poeta se dirige.

⁴ MacDowell 1995, reimpr. 1996: 13.

⁵ Silva 1987, reimpr. 1997: 22.

⁶ Aristófanes fala numa vasta multidão (*V.* 1010, *Ra.* 677), informação pouco precisa quanto à quantidade de pessoas que assistiam à peça. Também Platão se refere, no *Banquete*, a uma plateia numerosa (175e). Ora, importa ter em conta a dimensão dos espaços em que ocorriam os espetáculos teatrais, dos quais o que chegou até nós em mais perfeitas condições e que melhor dá a ideia do que era o edifício teatral é o teatro de Epidauro. Foi construído em finais do séc. IV a.C.; tem 55 filas de assentos e uma capacidade para cerca de 14 000 espetadores. Crê-se que não corresponderá com exatidão à dimensão dos anfiteatros do séc. V. Em Atenas, foi no teatro de Dioniso que teve lugar a maior parte das representações teatrais dos séculos V e IV a.C. Os estudos arqueológicos mostram que a capacidade de espetadores ronda os cerca de 17 000, dispostos por 78 filas de assentos em pedra. A este propósito consulte-se, para informações detalhadas, no âmbito da arqueologia, Fraise & Moretti 2007.

⁷ Quanto à presença de um público feminino, as peças de Aristófanes não nos fornecem testemunhos; quanto à sua ausência, a mesma é sugerida nalguns passos. Em *Paz*, Trigeu, em conversa com o escravo, diz que “Só as mulheres é que não foram contempladas” (*Pax* 966)

Não menos relevante do que a quantidade é a natureza do público e, nesse aspeto, o testemunho das peças aristofânicas permite conhecer a variedade humana que ocorria às festividades. Tratando-se de uma competição, destaca-se, em primeiro lugar, o júri. Referindo-se às Grandes Dionísias, MacDowell⁸ esclarece o método de seleção dos jurados, o qual, na falta de evidências contrárias, também era o mesmo para as Leneias. Os elementos que poderiam integrar o júri eram previamente escolhidos pelo Conselho e representavam as tribos de Atenas. Antes de ter início a competição, o Arconte retirava de cada uma das dez urnas o nome do indivíduo que figuraria na secção dos juízes. Os cidadãos indigitados através deste sorteio deixavam os lugares que ocupavam na audiência e iam sentar-se numa ala dianteira do anfiteatro. Aí proferiam um juramento de imparcialidade de modo que fossem premiadas as peças de melhor qualidade. Embora se proceda previamente à escolha dos elementos elegíveis, a seleção dos dez jurados é feita “at the last minute”⁹ e desconhece-se os critérios em que foi baseada a pré-seleção dos representantes das *phylai*. Como se pode deduzir, os jurados eram cidadãos comuns, como a grande parte da camada social que assistia às representações dramáticas, não detinham um conhecimento mais aprofundado da matéria cômica, nem eram críticos do teatro. A ter em conta todo este processo, o fator competência não assume, à primeira vista, a relevância que se espera da constituição de um corpo de jurados para uma competição teatral,¹⁰ pois valoriza-se a representatividade política pelo envolvimento do Conselho e do Arconte numa pré-seleção dos membros do júri.

Contudo, impõe-se um apontamento sobre as credenciais dos juízes, uma vez que lhes é atribuída a responsabilidade oficial na avaliação das peças em concurso. Como representantes de um público heterogéneo, os elementos

com os grãos que o criado lançou ao público, naturalmente porque não estavam presentes. Aliás, mesmo antes desta conversa, Aristófanes explicita o género do destinatário a quem dirige a sua pretensão: τοὺς ἄνδρας καὶ τοὺς παῖδας (*Pax* 765-766). E em *Aves*, quando, na parábase, o Coro refere “Se um de vocês anda de amores e dá de caras com o marido da fulana, no sector dos membros do Conselho” (*Av.* 793-795), insinua-se que, durante os espetáculos, é possível envolver-se com mulheres casadas, uma vez que elas ficavam em casa, enquanto os maridos iam assistir às peças. Sobre a polémica acerca da presença ou ausência de um público feminino nas competições dramáticas ocorridas em Atenas nos séculos V e IV a.C., *vide* Haley 1890: 159-186; Henderson 1991: 133-147.

⁸ MacDowell 1995, reimpr. 1996: 11-12.

⁹ Dover 1972: 16.

¹⁰ Mauduit 2004: 84.

do júri tinham de, pelo menos, na sua qualidade de cidadãos atenienses, ser capazes de identificar o tema da comédia com os assuntos em evidência no momento, tinham de compreender a convenção subjacente a alguns dos processos paródicos que se operavam ao longo da produção, tinham, enfim, de manifestar certa sensibilidade perante as novidades que estavam a considerar e a avaliar. Revermann, reportando-se particularmente aos juízes, reconhece-lhes competência suficiente para chegar a uma decisão justa:

the audience, or more narrowly the judges, are of course refined (σοφοί) enough that they will arrive at the correct verdict even though a play was allotted the first performance slot in the competition.¹¹

Se a competência dos elementos do júri é relevante, não é menos a sua idoneidade. É nesta perspetiva que as observações feitas pelo poeta no final de *Mulheres na assembleia* (Ec. 1154-1162) são sugestivas:

Coro

Há uma sugestão, coisa sem importância, que eu quero dar aos juízes: que a gente séria me dê o prémio pelo que há de sério na peça; e os que gostam de uma boa risada mo concedam pelo que nela há de risonho. É portanto a todos, por assim dizer, que eu peço que me deem a vitória. E que o acaso que me atribui o primeiro lugar na representação, não redunde em meu prejuízo. Bem pelo contrário, é preciso que vocês tenham em conta todas estas circunstâncias e não falem à vossa palavra. Julguem os coros com imparcialidade, sempre. Não façam como essas marafonas de má raça, que só se lembram do amante da véspera, sempre.¹²

A competência¹³ do júri corresponde a distinguir os diversos níveis do cómico, i.e., valorizar a dimensão estética da peça, avaliar com seriedade e responsabilidade o espetáculo que se lhes oferece, não se focando em questões marginais porque aí falhariam os verdadeiros propósitos a que se presta o desempenho da função dos juízes. Por isso, a corifeia apela à

¹¹ Revermann 2006: 101.

¹² Salvo indicação contrária, para a versão portuguesa de *Mulheres na assembleia*, segue-se a tradução de Maria de Fátima Silva.

¹³ Revermann 2006:105 define ‘competência’ como “a skill-set which is both innate and, to a significant extent, acquired on the basis of an individual’s cognitive and emotional pre-disposition as well as socialization. These skill-sets are culturally conditioned, actualized on demand and evolve according to experience, memory and practice.”

imparcialidade e à fidelidade dos jurados (κρίνειν τοὺς χοροὺς ὀρθῶς ἀεὶ), o que sugere que este grupo de espetadores nem sempre terá sido judicioso nos veredictos. É que pormenores resultantes do próprio sorteio, como seja a ordem pela qual as comédias são representadas no festival, pode interferir na decisão do júri. Por isso, levar à cena a peça em primeiro lugar não é vantagem para um poeta, porque são sobretudo os últimos que deixam uma marca mais próxima na memória de quem julga.

Mas além dos juizes – e com inevitável influência nas decisões – há o auditório que enchia o teatro. No leque social que constitui o público de Aristófanes, seguem-se os magistrados e oficiais, que têm lugares reservados nas primeiras filas do anfiteatro (*Pax* 882-886). Sobre esta parcela do público não há, porém, testemunhos que permitam uma caracterização pormenorizada. Em algumas comédias, as personagens e/ou o coro interagem com esta camada específica da audiência e, a julgar pelo que refere Trigeu em *Paz*, é com entusiasmo que os conselheiros aderem a certos procedimentos cômicos, sobretudo se vão ao encontro das suas aspirações, como quando está em causa a celebração da desejada paz (*Pax* 905-906):

TRIGEU

[...]

Vamos, prítanes, acolham a Folgança. (*Entrega-lhes a folgança.*) Vê só com que entusiasmo o prítane a recebeu.¹⁴

Mas a grande maioria dos espetadores das comédias de Aristófanes era o *demos*, i.e., os cidadãos comuns,¹⁵ que se honravam “de pertencer a uma tribo e de ter um nome de família” (*Av.* 32-33). Acerca desta coletividade o poeta fornece traços caracterizadores que confirmam a sua heterogeneidade e as suas voláteis preferências em termos de matéria dramática.

¹⁴ Salvo indicação contrária, para a versão portuguesa de *Paz*, segue-se a tradução de Maria de Fátima Silva.

¹⁵ Ribeiro Ferreira 1996: 277 refere que, relativamente à presença nas festividades teatrais, “todos têm direito a participar neste momento privilegiado da vida coletiva. O estado oferece aos cidadãos de menores recursos os bilhetes, nos quais havia letras que indicavam a fila onde cada um se devia sentar. Os restantes cidadãos pagavam pela entrada dois óbolos. Os ricos e os mais abastados, por outro lado, suportavam os encargos da produção das peças e dos ensaios dos coros – eram os coregos.”

São vários os fatores que podem justificar divergências de base entre os espetadores, e o primeiro é, sem dúvida, a idade, a geração a que pertencem e a escolaridade de que beneficiaram. A camada mais velha do público está agarrada aos motivos cómicos que a tradição impôs; para continuar a agradar-lhes bastará ao poeta repetir estes mesmos processos (*Ach.* 370-371, 375). Em *Nuvens*, por exemplo, pai e filho expressam gostos divergentes em matéria poética e teatral (*Nu.* 1361-1379), logo a competência que velhos e novos manifestam, enquanto consumidores da arte dramática, é diferente de acordo com a idade. Talvez por isso se justifique o pedido de Aristófanes em *Paz* (*Pax* 765-766):

CORO

Portanto mereço ter do meu lado a gente crescida e a rapaziada.

Não menos relevante é a escolaridade que, na Atenas do séc. V a.C., demarca diferenças gritantes. A parábase de *Acarnenses* (*Ach.* 679-681, 714-716) deixa muito evidente a forma por que diferentes gerações encaram, por exemplo, a competência retórica quando se trata de processos judiciais. Ora essa competência faz parte de uma aprendizagem obtida junto dos mestres da moda, os sofistas, que cava um fosso no nível intelectual de cada grupo etário. E naturalmente essa diferença que se denuncia nos tribunais não deixa de afetar também a capacidade dos públicos no teatro.

Por outro lado, entre as convenções que sempre garantem a simpatia dos Atenenses, no mundo da política como no do teatro, estão os elogios – dirigidos aos próprios públicos e à *polis* –, que os envaidecem e influenciam (*Ach.* 370-375, 637-639, 655-659; *Eq.* 501-506; *Nu.* 522, 528). Ora, a convenção cômica privilegia justamente a interação contrária, os ataques ao auditório, em termos coletivos ou mesmo invetivas pessoais, no sentido de parodiar, por exemplo, o estatuto que reclamam para si certos cidadãos quando vão ao teatro (*Eq.* 575-576), ou com o objetivo de recordar que os Atenenses tomam, normalmente, decisões precipitadas ou impróprias (*Ach.* 630; *Nu.* 587-589), e até de pôr em causa a seriedade dos espetadores (*Ra.* 783). À comédia impunha-se, portanto, ajustar o diálogo com o público à sua própria tradição, contando, mesmo assim, com a indulgência de um auditório habituado à invetiva.

A falta de capacidade para compreender e aceitar as novidades teatrais, que o poeta assinala e de que se queixa amiúde, parece ser a principal característica do público de Aristófanes. Perante um auditório instável, que

umas vezes se mostra conservador, outras seduzido pelo que de novo se lhe apresenta diante dos olhos, há que ter em conta o nível intelectual de quem assiste à peça. O escravo Demóstenes, em *Cavaleiros*, numa alusão a essa disparidade, diz esperar que, “no meio do público, sempre há de haver alguém com dois dedos de testa” (*Eq.* 228-229), querendo com estas palavras valorizar a parcela significativa dos auditórios pouco exigentes, em termos de análise da produção cômica. Os cidadãos tanto são aldeões saloios, com gostos limitados (*Ach.* 370-371) e gente pouco atilada (*Nu.* 562), para quem o que se apresenta como bom pode sair logrado, por incapacidade de apreciarem e distinguirem a qualidade da arte cômica (*V.* 1043-1046), como são “gente habituada a experimentar, por si própria, todo o género de poesia” (*Eq.* 505-506), evidenciando um humor que varia com os anos e com as modas que vão sendo levadas à cena (*Eq.* 518).

Dessa mesma incompetência ou instabilidade o próprio poeta se sentiu vítima em algumas ocasiões. Derrotado nas Grandes Dionísias de 423 a.C., tendo-lhe sido atribuído o terceiro prémio com a peça *Nuvens*, Aristófanes dirige-se à audiência, na qual os jurados estavam integrados, procurando fazer o diagnóstico das causas do insucesso. E a primeira causa está no equívoco em que reconhece ter incorrido, ao considerá-los “espetadores hábeis” (θεατὰς δεξιούς, *Nu.* 521) e “competentes” (τοῖς σοφοῖς, *Nu.* 526), qualidades que o pouco aplauso concedido à peça não abonou. Estes dois traços caracterizadores levam o poeta a culpar o auditório pelo mau resultado que teve, o que é reconhecer a sua influência na decisão do júri. Aí a competência do público de *Nuvens* é censurada e não aplaudida, pois o poeta declara-se defraudado porque contava que os espetadores o apoiassem, o que não sucedeu. Ao ver-se vencido por uns ἀνδρῶν φορτικῶν (*Nu.* 524), por decisão dos espetadores que Aristófanes erradamente tomou por esclarecidos, o comediógrafo aponta-lhes a preferência por poetas de má qualidade. Mais adiante, aludindo aos gostos manifestados pela audiência em matéria dos temas e assuntos que outros poetas cômicos têm retomado (*Nu.* 545-560), é atribuída ao auditório a incapacidade de distinguir o verdadeiro mérito e/ou a inovação dramática, traço que a competência e a idoneidade de juízes e público em geral devem evidenciar. Trata-se, no fundo, de lhes destacar novamente a ingenuidade e a falta de sagacidade.

Também em *Vespas*, Xântias, ao sintetizar o enredo aos espetadores, identifica o que lhes propõe como “uma historieta com pés e cabeça, bem ao nível da vossa esperteza, mas muito mais fina do que essas comédias vulgares” (*V.* 64-66). O espírito crítico do público tende a ser baixo, habituado

que está a “comédias vulgares”, pelo que cabe ao poeta encontrar, na sua proposta, uma justa medida para promover a reabilitação progressiva dos auditórios: não ceder à vulgaridade, sem mesmo assim exigir demasiada competência aos seus interlocutores. Casos há em que Aristófanes reconhece a necessidade de esclarecer e explicar as suas intenções: por exemplo, a razão por que as personagens se apresentam trajadas com certa indumentária ou adereço cujo simbolismo não pareça suficientemente claro (*V.* 1072-1075, 1103-1104). Há “fulanos tapados” entre os espetadores, que assistem às representações sem que lhes importe a qualidade daquilo que se lhes dá. Podem não ser inteligentes e finos, mas exigem o riso fácil (*Pax* 150-151) e é difícil satisfazê-los.

Mas há mudanças que mobilizam o gosto e a exigência dos públicos no teatro, sobretudo num século de uma evolução cultural intensa. Disso dá conta Aristófanes numa das suas peças levadas à cena no final do século V. Em *Rãs*, premiada com o primeiro lugar nas Leneias de 405 a.C., é pela boca de Ésquilo e de Eurípides que se acede a uma espécie de retrospectiva de traços sugestivos de um progresso, quanto às características do público; a competência entretanto adquirida parece evidente. Eurípides começa por acusar Ésquilo de fazer “o ninho atrás da orelha de um público de imbecis, criado na escola de Frínico”¹⁶ (*Ra.* 910-911) que ficava suspenso perante o estratagema dramático do silêncio, e rendido pela ignorância diante da presunção e da solenidade linguística com que o trágico se lhe dirigia nas suas peças. Herdeiro de um público ignorante, Eurípides assume que o ensinou “a falar” (*Ra.* 954), consideração secundada por Ésquilo; e lhe proporcionou temas de natureza doméstica para que os espetadores pudessem comentar a sua arte, sem “lhes dar a volta ao miolo” (*Ra.* 961-964), e pudessem inclusivamente gerir melhor as suas vidas (*Ra.* 975-979).

EURÍPIDES

De modo que, agora, eles opinam sobre tudo, sabem relativizar as coisas, governam a casa melhor do que dantes, estão sempre em cima do que se passa: ‘Como é que vai este assunto? Onde é que eu meti isto? Quem pegou naquilo?’¹⁷

¹⁶ Antecessor de Ésquilo, Frínico é tido pela comédia como um poeta talentoso e requintado. Na intervenção de Eurípides, depreende-se que lidou com um público agora tido por antiquado, de gostos mais simples e por isso mais fácil de satisfazer.

¹⁷ Salvo indicação contrária, para a versão portuguesa de *Rãs*, segue-se a tradução de Maria de Fátima Silva.

Dócil à aprendizagem, o público vai apurando as suas preferências, apesar de Ésquilo ver substituídos os seus espetadores formados na valentia e na coragem por um bando de “badamecos, uns patetas alegres e uns aldrabões que para aí andam hoje” (*Ra.* 1015-1016). Mas, no que toca à competência das audiências, o coro de *Rãs* tranquiliza Eurípides e Ésquilo, dizendo-lhes (*Ra.* 1109-1118):

CORO

E se recearem que, aos espetadores, falte competência para perceber as subtilezas das vossas intervenções, não se preocupem. Que agora as coisas já não são como eram. Trata-se de veteranos, e cada um tem o seu livrinho onde aprende os requintes do saber. Que aliás dotes não lhes faltam, hoje em dia mais refinados. Portanto não há nada a temer, abordem todo e qualquer assunto; que se o problema são os espetadores, competência não lhes falta.

Porquanto se pressinta alguma ironia nas considerações do coro, certo é que houve um progresso e que de facto há, neste final de século, um público mais competente.¹⁸ E embora esteja em discussão a camada social que assistia às tragédias de Ésquilo e de Eurípides, este é o mesmo público das comédias de Aristófanes. As suas reações, de maior ou menor sensibilidade ou compreensão, são visíveis seja qual for o modelo teatral em causa, i. e., o que se diz sobre a competência do público na avaliação da tragédia é o mesmo que se deve considerar na avaliação da comédia: os espetadores são os mesmos, com a mesma idade, com a mesma instrução ou falta dela.

3. A mensagem política: o primeiro mérito do poeta cómico perante o público

Perante uma audiência diversificada, votada a preferências instáveis, mergulhada em anos de crise, Aristófanes reconhece a importância da missão social que a arte cómica deve desempenhar e assume-se como um educador do *demós*. Tem, por isso, de se impor e, aos poucos, tomar o pulso ao público. Só assim consegue levar avante o seu propósito de guia

¹⁸ A referência ao facto de que “cada um tem o seu livrinho” sugere dois aspetos interessantes: em primeiro lugar, alude-se à difusão do texto escrito, fenómeno aliás evocado pelo próprio Dioniso quando diz que estava a ler a *Andrómeda* (*Ra.* 52); e, em segundo, daí decorre a necessidade de uma maior escolarização e instrução dos públicos teatrais.

e conselheiro dos Atenenses seus contemporâneos, apelando, por um lado, a uma reação conforme da parte de quem ouve as suas advertências, e orientando, por outro, o seu público para o cumprimento responsável dos respetivos deveres como *politai*. Assim se confirma que, “como voz de uma consciência coletiva, a comédia orientou a sua interferência por um objetivo superior, o de desempenhar junto dos cidadãos uma função didática.”¹⁹ É através da sinceridade, da franqueza e da verdade que Aristófanes faz por veicular uma mensagem política aos seus espetadores, cumprindo, ao mesmo tempo, um dos objetivos da tradição didática da literatura em que a comédia pretende incluir-se. Na verdade, ao lado da poesia épica ou da congénere trágica, a comédia, ao afirmar-se também como uma arte de qualidade, assume a importância de valorizar esta função até aí relativamente negligenciada, por nela não ter sido reconhecida uma mensagem política ou porque tão simplesmente “it was not taken seriously”.²⁰ Por isso, Aristófanes encarrega-se de garantir à comédia uma vertente formativa, munindo-a de um intuito pedagógico com vista a educar os Atenenses.

Recorrendo à utilidade do ataque direto e nominal – em contraponto com o louvor que outros géneros, como a epopeia ou tragédia, praticavam –, o poeta cumpre alguns dos propósitos por que se norteia o didaticismo da comédia. Isto é, ao censurar a atitude que os Atenenses têm perante os governantes, os aliados ou os estrangeiros, Aristófanes reprime os seus concidadãos e adverte-os para as manipulações de que são *grosso modo* vítimas da parte de quem os lisonjeia com meia dúzia de elogios, ora dirigidos aos próprios, ora endereçados à *polis*. Em *Acarnenses* (*Ach.* 633-635), o Coro relembra ao público que

CORO

Afirma o poeta ter-vos prestado muitos e bons serviços, ao impedir que vocês fossem redondamente enganados por discursos de estrangeiros, que se deixassem levar por lisonjas, que se tornassem nuns cabeças-de-vento.²¹

querendo com isso recordar que lhe cabe, enquanto poeta, a incumbência de zelar pelos interesses dos seus concidadãos, que são no fundo também os dele. Numa clara alusão à influência que os padrões governativos da Atenas

¹⁹ Silva 2006: 9.

²⁰ Lowe 2007: 21.

²¹ Salvo indicação contrária, para a versão portuguesa de *Acarnenses*, segue-se a tradução de Maria de Fátima Silva.

pós-Péricles, em plena guerra do Peloponeso, podiam exercer sobre os *politai*, Aristófanes veste a pele do pacifista²² e assume um compromisso: “nunca será covarde ou invertido para com a cidade” (*Ach.* 665). O povo deve, portanto, tomá-lo “por conselheiro” (*Ach.* 651). A função do poeta cômico resume-se ao que Olson assinala: “a comic poet’s job, the chorus insists, is not to flatter or appease his audience by concealing their shortcomings. Instead, he ought to tell them the truth so as to render them happy in the long run, albeit at the price of some temporary discomfort.”²³

E a verdade a que sempre recorre o poeta passa pelo ataque a vítimas de relevo social e político, contanto que a caricatura estimule a reflexão nos espetadores e lhes abra os olhos para os enganos que os têm vindo a cegar. Por isso, Aristófanes “nas comédias há de sempre defender a justiça.” (*Ach.* 655). Não esquecendo a sua condição de cidadão, o poeta “odeia a mesma gente que nós odiamos, tem a coragem de dizer o que é justo e avança, com dignidade, contra Tífon e o furacão” (*Eq.* 510-512). O papel interventivo que vai tendo junto do público visa, no momento, despertar a consciência social para o estado político de Atenas sob a governação demagógica de Cléon. E Aristófanes serve-se da invetiva pessoal, sem se conter ou esconder atrás de processos cômicos que não sejam o do ataque frontal e imediato (*V.* 1037-1038):

CORO

Perante este monstro, diz ele, não se acobardou nem se deixou subornar por uns trocos; qual quê? Lutou sempre e ainda hoje luta em vossa defesa.²⁴

Além de conselheiro e educador, o poeta mostra-se como exemplo do cidadão que permanece fiel aos princípios e aos valores instituídos pela democracia, não cedendo à corrupção nem ao medo. É isso que, no fundo, ele pretende transmitir aos cidadãos através das suas produções. A comédia assume-se como um comentador privilegiado do quotidiano cívico da *polis* e ao público deve o poeta (*Ach.* 656-658).

²² A posição pacifista adotada por Aristófanes tem um propósito político. St^e. Croix, *apud* Segal 1996: 52-53, destaca que “Aristophanes hated the war, not simply because it was war and peace was better, but because this particular war made impossible the situation he wanted: the joint hegemony of Athens and Sparta over the Greeks.”

²³ *Apud* Dobrov 2010: 43.

²⁴ Salvo indicação contrária, para a versão portuguesa de *Vespas*, segue-se a tradução de Carlos Jesus.

CORO

Ensinar muitas coisas boas, como atingir a felicidade, por exemplo, sem vos lisonjear, sem vos prometer aumentos, sem vos ludibriar nem um pouco que seja, sem tralfulhices nem catadupas de elogios. Mas que vos há de ensinar onde está o bem.

A missão que o poeta toma para si não a assumiram, todavia, alguns dos seus rivais. Em *Nuvens*, Aristófanes explica ao público a razão por que deixou de espezinhar Cléon nas suas comédias (*Nu.* 549-551), pois um ataque pessoal justifica-se quando se pretende denunciar algo ou alguém no imediato. Só faz sentido desvelar onde está o mal quando ele existe e não agir de maneira recorrente sobre o mesmo *topos*, sob pena de a mensagem política perder o seu valor didático e se revestir apenas de uma componente jocosa ou caricatural. É o que fazem os poetas seus contemporâneos (*Nu.* 551-559):

CORO

Estes de agora, porém, bastou que eu, uma única vez, desse bordoadas em Hipérbolo, estão sempre a repisar no pobre diabo mais na mãe. Êupolis, por exemplo, foi o primeiríssimo que, levando à cena o *Máricas*, deu a volta aos meus *Cavaleiros* – aliás mal e porcamente –, (...) Depois veio Hermipo, que também compôs uma comédia contra Hipérbolo, e hoje em dia não há cão nem gato que não se atire a Hipérbolo, imitando a minha comparação das enguias.²⁵

Segundo a acusação de Aristófanes, os outros comediógrafos, embora de alguma forma prossigam na mesma tradição do ataque nominal e do didaticismo, podem carecer de talento, limitando-se à imitação do que já havia sido feito. Descontada a denúncia, que faz parte do ataque com que os poetas se brindam também entre si e que nem sempre é objetiva, esta é mais uma forma de acentuar a importância da mensagem, que parece apesar de tudo em geral reconhecida dentro da produção cômica.

Ainda que a aprendizagem se possa desenvolver gradualmente, este processo requer da parte dos poetas cômicos uma atenção redobrada, não só em relação à natureza atual e imediata do ataque que se faz, como também no atinente às estratégias que se revelam eficazes para educar o *demos*. Por

²⁵ Salvo indicação contrária, para a versão portuguesa de *Nuvens*, segue-se a tradução de Custódio Magueijo.

outras palavras, o poeta assume um papel significativo na cidade, sobretudo pela intervenção que tem, por meio da comédia, no quotidiano político.

Este compromisso é assumido de forma inequívoca em *Rãs*, peça que atesta a maturidade do poeta e do género cómico. As advertências e os conselhos que, sobretudo nas comédias da década de 20 do século V a.C., Aristófanes encetou a favor do seu público assumem-se, na produção galardoada com o primeiro lugar nas Leneias de 405 a.C., como um dever (*Ra.* 686-688):

CORO

É justo que este coro sagrado dê à cidade bons conselhos e ensinamentos úteis. Antes de mais, julgamos necessário restabelecer a igualdade entre os cidadãos e acabar com os motivos de receio.

Neste passo, St^e. Croix evidencia a seriedade dos intuitos do poeta e acrescenta que “the whole passage is characterized by a real earnestness, underlined by the opening statement of the chorus, calling itself *hieros* (‘sacred’ or ‘holy’) and announcing that it has the duty to give good advice and teaching to the city.”²⁶ Por isso, não é indevido Aristófanes arrogar-se a função de educador da *polis*; reconhece, aliás, frutos do seu trabalho quando elogia a audiência.

Considerando o apreço que um poeta-conselheiro merece da cidade, Aristófanes não se poupa a reprovar as desconsiderações de que se sente vítima por parte dos seus concidadãos; por vezes, “afirma ter sido injustiçado, ele que lhes fez tanto bem.” (*V.* 1017). Como o poeta nem sempre viu reconhecida a sua missão como pedagogo do *demos*, dirige palavras duras ao público, de quem esperava apoio e estima (*V.* 1043-1045):

CORO

Pois vocês, apesar de terem encontrado um tal libertador e purificador dos males desta terra, no ano passado deixaram-no ficar mal quando ele tinha semeado uma série de ideias novas: por não as terem compreendido, impediram-nas de germinar.

Aristófanes toma-se, portanto, por um poeta que, apoiando-se na tradição didáctica da literatura configurada nos géneros da épica e da tragédia, pretende elevar o prestígio da arte cómica. Face a esse esforço, a

²⁶ Apud Segal 1996: 46.

derrota sofrida em 423 a.C. parece insuperável. *Nuvens* denuncia os efeitos nocivos da educação sofisticada e a paródia desenvolvida pelo comediógrafo não encontrou simpatia ou favorecimento junto de uma audiência que não compreendeu a mensagem política veiculada. Desta vez, porém, não é só a incompreensão perante o propósito cívico o que penaliza Aristófanes, mas também a indiferença dos espetadores por aquela que ele considera a melhor das suas comédias.

O poeta não quebra, apesar do desaire, o seu compromisso, porque já no ano seguinte insiste (*V.* 1048-1059):

CORO

É uma vergonha que vocês não lhe tenham dado o devido valor. Mas não é por isso que o nosso poeta deixa de ser apreciado pela malta inteligente se, levando a melhor sobre os seus rivais, for por diante com o seu propósito. Mas, meus amigos, daqui em diante, tratem de prestar mais atenção e de acarinharem os poetas que procuram algo novo que dizer. Guardem-lhe as ideias e arrecadem-nas em arcas, perfumadas de marmelos. Se assim fizerem, vão ter a roupa a cheirar a esparto o ano inteiro.

O pouco que se pode testemunhar quanto ao efeito da repreensão do auditório evidencia-se nos elogios que lhes são dirigidos nos exemplos já assinalados; em relação ao mérito do poeta, Aristófanes continua a gabar-se “como o primeiro e o mais notável entre os comediógrafos” (*Pax* 738) e considera, portanto, que deve ser homenageado. O poeta reclama a merecida retribuição do *demos* (*Pax* 762-764) e, apesar de a *polis* integrar uma diversidade de cidadãos e residentes, aconselha a que todos “passem a valer-se outra vez de quem é bom” (*Ra.* 736), i. e., dele próprio.

A par da missão didática que se impõe enquanto poeta cómico, Aristófanes tem igualmente o mérito de projetar externamente a cidade, ajudando a construí-la e a formá-la em benefício da democracia ateniense. Faz, pois, sentido que afirme estar a defender o interesse de todos os cidadãos e a zelar pelo bem-estar de toda a *polis* (*Ach.* 633-635; *Nu.* 525-526; *V.* 1043; *Pax* 150, 760; *Ra.* 700-703). A valentia com que o poeta corre riscos para atacar gente poderosa, como Cléon ou Hipérbolo, em favor do povo é a posição que Aristófanes assume. Até o Rei da Pérsia reconhece, pelo menos segundo as palavras do comediógrafo, que a melhor cidade, com um povo superior e com mais possibilidade de vencer a guerra, é aquela a que o poeta dirige mais ataques (*Ach.* 647-651). No fundo, o poeta transpõe

estrategicamente para a comédia o quotidiano da cidade e conduz o público a uma reflexão acerca dos valores em que se constrói o estado político. Como assinala Henderson,

this was the city of political comedy, where the *dêmos*' ideal goals could be achieved as they could not be, or not yet, in the Assembly; where the distance between ideal norms of civic behaviour and the actual performance of civic authorities was exposed and punished as it could not be, or not yet be, in court; where the difference between collective sovereignty and individual subordination was eliminated.²⁷

A mensagem 'política' veiculada por Aristófanes não se cinge ao ataque e à invetiva pessoal dos agentes de governação da *polis*, alcança também outras matérias, como o estado da educação em Atenas, a crítica literária ou a religião; até ao papel da mulher numa sociedade de homens o poeta não foi indiferente. Todos estes domínios integram, portanto, o raio de ação que os conselhos e advertências de Aristófanes pretendem alcançar.

4. A mensagem estética: reformar o género cómico e agradar ao público

A mensagem didática não se esgota, na comédia, com a perspetiva social e política. Além de conselheiro, o poeta enverga a função de crítico literário com o intuito de dotar o público de uma competência mais refinada, a qual deve acompanhar a própria evolução do género cómico. Para isso, num primeiro momento, Aristófanes procede ao diagnóstico do material tradicional da comédia que, embora popularizado e da preferência de uma audiência ainda pouco exigente em matéria artística, se encontra desgastado e envelhecido. É certo que “um rápido olhar pelas diferentes datas de representação mostra que a comédia viveu durante longo tempo a livre existência de uma improvisação”,²⁸ pois integrava-se num ritual de carácter religioso, por natureza conservador e repetitivo. Tudo aponta para a ausência de um argumento coeso, de uma intriga estruturada, pelo menos até Crates ter ensaiado um passo nesse sentido (*Eq.* 537-539).²⁹ Por oposição, a noção de cómico parecia entender-se como a permanência de um número

²⁷ Apud Segal 1996: 96.

²⁸ Lesky 1995: 264.

²⁹ Cf. Arist. *Poe.* 1449b 7-9: τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

considerável de banalidades e processos avulso, constituindo uma espécie de *sketches* convencionais, que se foram gradualmente vulgarizando. Importa, por isso, a Aristófanos passar uma mensagem estética, porque a formação artística do público constitui também uma prioridade a ter em conta.

As comédias da década de 20 do século V a.C. acusam, de modo mais evidente, esta preocupação por parte do poeta. Habitados a cânticos improvisados, a gracejos vulgares e a desfiles fálicos em honra de Dioniso – indissociáveis da comédia numa fase pré-literária –, os espetadores de Aristófanos careciam de uma competência estética que lhes permitisse não só acompanhar o poeta no cumprimento do objetivo a que se propunha, o de reformar o género cómico, mas que servisse de estímulo à sua capacidade para apreciar, com sofisticação, a arte cómica. É difícil a tarefa que o poeta pretende assumir. Evitando “irromper em cena à doida para despejar meia dúzia de patacoadas” (*Eq.* 545), Aristófanos vai instruindo, cuidadosa e paulatinamente, o seu público, apoiando-se em dois processos didáticos, comuns aliás à mensagem política, que são elogiar o público, quando o veredicto resulta de uma verdadeira apreciação estética da peça teatral, ou repreendê-lo, quando cede a vulgaridades que, apesar de indefetíveis para quem procura o riso fácil, devem ser renovadas com vista à própria reforma que para a comédia se preconiza.

A derrota sentida por ter alcançado um terceiro lugar nas Grandes Dionísias de 423 a.C. leva Aristófanos a tomar uma atitude censória, perante a injustiça de que se sente vítima, por parte de um público considerado inapto e isento de sensibilidade artística, que não soube julgar a qualidade primorosa da sua peça. Neste sentido, não se poupa a condenar o veredicto pouco judicioso que lhe foi atribuído. Ao tom de reprimenda que caracteriza a intervenção do coro de *Nuvens* face ao gosto artístico da audiência alia-se o didacticismo estético. Se a primeira peça do jovem poeta, sob a direção de Calístrato, *Celebrantes do Banquete*, foi aplaudida com um segundo lugar no pódio da comédia, em 427 a.C., considerando-se Aristófanos então principiante na arte cómica (*Nu.* 530-534), interessa conhecer por que razão vê desmerecida a sua produção levada à cena em 423 a.C., que ele toma “pela mais conseguida das [suas] comédias” (*Nu.* 523). Se ambas tratam o tema da educação e do conflito entre gerações, há que saber, também, o motivo que está na base da preferência do público por uma peça que o próprio autor considera menos elaborada artisticamente. A resposta às questões levantadas é dada pelo próprio Aristófanos. O público não viu nem apreciou esteticamente como a comédia de 423 a.C. era, “de sua própria natureza, moderada” (*Nu.* 537).

Nos dois anos que se seguiram, Aristófanes não tinha dado por resolvido o melindre do fracasso de *Nuvens*: “uma boa sacudidela do júri é o que está a pedir o poeta cómico” (*Pax* 734-735) para que possa ser apreciada e julgada, com algum requinte, a arte que lhe é apresentada em palco. Isto é, impõe-se que o público esteja preparado para tecer um juízo conforme à qualidade estética do que lhe é dado para consumo. E de novo são elencados os tipos populares e os processos que o poeta tem por desgastados e que devem, em consequência disso, ser renovados. Se, como diz o coro de *Vespas* (*V.* 1060-1064),

CORO

antigamente éramos versados na dança, versados na luta, e até cá nisto (*aponta para o falo*) nós éramos os tipos mais versados, caramba! Mas isso era dantes, isso era dantes! O que lá vai, lá vai...

é chegado o momento de inovar e mostrar como certas banalidades se esgotaram no tempo, devendo, pois, ser reabilitadas e reformadas. É missão de Aristófanes excluir as eternas vulgaridades e estabelecer um novo padrão de comédia (*Pax* 739, 748-749):

CORO

Para começar, foi ele o único que obrigou os seus adversários a pôr fim às eternas piadas, [...]. Depois de dar cabo destes desconchavos, destas grosserias, destas palhaçadas de mau gosto, ofereceu-nos uma arte perfeita.

Avaliados os apelos insistentes do poeta com vista à necessidade da reforma do género, importa agora considerar em que estratégias assentava a tradição, porque nelas incidirá o foco do poeta reformador. A listagem dos motivos e dos processos que a tradição fez perdurar na cena cómica estende-se a diferentes domínios: desde as figuras parodiadas às estratégias de representação, desde os aspetos da linguagem aos adereços cénicos. Mas Aristófanes cita-os de forma arbitrária, independentemente da categoria em que se inserem, como se pretendesse sugerir a natureza improvisada, desordenada e despropositada que caracteriza a comédia na sua fase pré-literária. Referindo-se à qualidade artística da comédia de 423 a.C., o coro de *Nuvens* (*Nu.* 537-543) diz que

Coro

para já, não se apresenta com o rolo de couro cozido e dependurado, grosso, vermelho na ponta, próprio para fazer rir a rapaziada, nem troça dos carecas, nem dança o *córdax*, nem mete um velho que em pleno diálogo dê bordoadas

no parceiro, para disfarçar piadas de mau gosto; nem se lança por aqui dentro com tochas, nem grita *iuh! iuh!*...

Além desta enumeração, alude-se, também como motivos desgastados (*Pax* 740-742),

CORO

aos farrapos e aos ataques à piolhada. Esses Hércules padeiros, sempre esfomeados, foi ele o primeiro a pô-los de parte e a desacreditá-los; os escravos, [...] esses também levaram uma corrida.

Dentro deste cenário que traduz a falta de qualidade artística das produções cômicas a que estava habituado o público ateniense, impõe-se uma análise e uma reflexão por categorias. Relativamente às figuras, há a considerar, primeiramente, a sua conceção dramática e a sua natureza existencial. As *personae dramatis* que representam seres humanos constituem, na sua origem, personagens-tipo. Aristófanes apresenta-as de forma que não parece haver interação ou relação entre elas, de acordo com o princípio de um *sketch*: ora é uma velha bêbeda que dança o córdax (*Nu.* 540), ora um velho, munido da sua bengala, que desanca no parceiro (*Nu.* 541); ou então um estrangeiro, eventualmente um “lídio”, ou um tocador de lira ou até uma criatura disfarçada de animal, figuras que continuavam dominantes nas criações de Magnes (*Eq.* 522-524).

A personagem da velha ébria, ilustrativa de uma baixa condição social, a dançar o córdax, proporciona um momento cômico destituído de qualquer mensagem que não seja a de tão somente divertir o público, sobretudo através do impacto visual e auditivo. Esta dança licenciosa, para mais improvisada por uma figura feminina embriagada, é no fundo referida como um *sketch* isolado, vazio de conteúdo dramático. Representar uma cena destas, apesar de incorporar alguma movimentação e integrar sons musicais, com os quais o público estará certamente familiarizado, não revela intenção ou inovação estética, nem preocupação artística por parte do comediógrafo. Aliás o próprio Aristófanes condena Frínico, poeta seu contemporâneo e rival, que, em vez de atacar diretamente Hipérbolo – o que seria um alvo condigno –, acometeu contra a mãe do político, transformando-a numa velha bêbeda a dançar o córdax, processo desprovido de um intuito cívico ou didático para uma invetiva pessoal, mas que resulta, por falta de qualquer valor artístico, apenas num recurso à banalidade (*Nu.* 553-556):

CORO

Êupolis, por exemplo, foi o primeiríssimo que, levando à cena o *Máricas*, deu a volta aos meus *Cavaleiros* – aliás mal e porcamente –, acrescentando-lhe, naquela cena do *córdax*, uma velha bêbeda, a qual, de resto, há muito que havia sido criada por Frínico... aquela velha que o monstro queria devorar.

Outro processo vulgar é a presença do velho que desata a dar bengaladas em quem lhe está próximo. Embora se pressinta algum dinamismo, entre correrias e alguns lamentos resultantes das agressões improvisadas pelo velho, uma cena deste tipo não comporta qualquer mensagem política ou estética. É mais um elemento que confirma o aparato visual, bem ao gosto popular sem valor artístico. Tanto a figura do velho como a da velha trarão adereços específicos, basta-lhes uma indumentária condizente com a faixa etária da personagem que encarnam em palco, eventualmente uma garrafa nas mãos da bêbeda e seguramente a bengala nas mãos do velho. No caso da velha, evidencia-se um traço de caráter que o teatro cómico não se preocupou em esconder, o gosto pelo vinho e o seu consumo desregrado por parte das mulheres, sobretudo por ocasião dos festejos em honra de Dioniso (cf. *Lys.* 195-197, *Th.* 347-348, 556-557, 630-631, *Ec.* 14-15, 43-45, 132-143, 146, 153-155, *Pl.* 644-645). Já em relação ao velho, é a bengala o adereço que melhor determina a sua condição de ancião (cf. *Ach.* 230-231, *Nu.* 541-542).

Ainda no rol das figuras humanas impostas pela tradição cómica e pensadas sobre traços típicos e permanentes, deve destacar-se a personagem do estrangeiro. Interessa imaginar a presença em palco de uma criatura que veste trajos estranhos, emite uns ruídos cacofônicos num linguajar diferente ou num grego estropiado e logo o público desata a rir, levado pela imagem e pelos sons que a cena proporciona. Representar ou usar ‘o outro’ desta forma, apenas para promover a gargalhada, é uma técnica cómica sem densidade artística; trata-se, uma vez mais, de inventar uma cena exonerada de intuitos estéticos e, conseqüentemente, isenta de qualidade. Ademais, a propósito da figura cómica do estrangeiro, “não é alheio ao quadro, no seu conjunto, um sabor depreciativo que faz daquele que se comporta de forma diferente e que não conhece a língua grega um tipo por excelência do estúpido e do abrutalhado.”³⁰ A presença de um estrangeiro na cena dramática justifica-se numa altura em que a Grécia abria fronteiras a outros

³⁰ Silva 2007: 231.

mundos, mas a comédia na sua fase pré-literária daí parece não ter retirado propósitos didáticos, como, por exemplo, explorar o conflito cultural ou político que essas diferenças implicam (*Ach.* 65-108).

Veja-se que a tradição ridiculariza figuras anónimas, de baixa condição social ou com traços fisionómicos diferentes, logo suscetíveis de apelar à atenção e à zombaria. O papel destas personagens em cena promove o riso fácil, resultado de episódios de improvisação que dispensam o olhar sofisticado de um público que é pouco refinado. Ao nível das estratégias de representação em palco, estas personagens limitam-se a *performances* pouco elaboradas: movimentos improvisados, alaridos cénicos, gesticulações obscenas, gargalhadas forçadas, *sketches* de pancadaria. Por isso justifica-se a reincidência dos mesmos temas e não se constrói uma ação cômica “com pés e cabeça”.

Por outro lado, Aristófanes também aponta, como um tipo popular legado pela tradição cômica, uma personagem mitológica: Hércules.³¹ Do mesmo modo que a épica, a tragédia e até a historiografia numa fase inicial se sustentam na tradição mítica, faz, pois, todo o sentido que a comédia proceda de forma idêntica. O herói dos doze trabalhos é grotescamente caricaturado e importa perceber por que motivo se satisfaz o público com uma imagem ridícula e deformada do filho de Alcmena, tal como o fizeram os antecessores de Aristófanes. Pode-se aventurar um juízo seguro quanto a esta preferência: a ação de parodiar uma figura de linhagem divina, conotada com a gula e a grosseria, através de improvisos e palhaçadas, quando, por oposição, a épica e a tragédia a tinham no lugar de grande herói, é estratégia que promove facilmente o riso. A paródia dos mitos ocupava um lugar importante na comédia anterior a Aristófanes e Lesky assinala que este processo “se repete na farsa fliácica. Em ambas, Hércules é a personagem predileta. Trata-se de um Hércules tipicamente dórico, um homem rude, de força extraordinária, também desmedido no comer, no beber e na vida amorosa.”³²

Além dos tipos de personagens desgastados, Aristófanes censura, em mais do que um momento, as piadas de mau gosto, despojadas de sentido. São episódios aleatórios de troça. Ora se ridiculariza os carecas com a “fronte iluminada” (*Pax* 767-773), ora se lança gracejos depravados à audiência, ora se ataca os que têm piolhos, ora se escarnece os andrajos que as perso-

³¹ Para aprofundar o estudo da personagem cômica de Hércules, *vide* Faria 2022.

³² Lesky 1995: 268.

nagens trazem vestidos. Nestes casos, não se identifica nenhum grupo nem indivíduo em particular; são *sketches* ainda mais descontextualizados, logo mais vazios de conteúdo e de qualidade artística. Aí pressupõe-se o recurso a uma linguagem também improvisada, rica em impropérios e dichotes com o objetivo de suscitar a gargalhada do público. Pode imaginar-se que tudo resulte em função da reação de quem está a assistir ao espetáculo: se uma piada inócua resulta numa ovação considerável, deve-se então promover e repetir a estratégia. Assim, uma vez que não há uma intriga propriamente dita, a comédia na sua fase pré-literária alia aos elementos avulso que garantem o “comedy’s appeal to the visual arts”³³ as grosserias de linguagem, os gritinhos *iuh! iuh!*, os insultos anónimos e as acusações sem alvos diretos.

Todos estes tipos e processos populares não apresentam traços cómicos com profundidade artística; a sua presença em cena vale por si só, são uma espécie de ferramentas desligadas umas das outras e, por isso, podem ser encaixadas seja em que contexto for. A prioridade é a de divertir o público. Mas não se pode desconsiderar que a banalidade destas representações é consentânea com o que efetivamente sucedia nos festejos em honra de Dioniso: do mesmo modo que, nos cortejos fálicos, os participantes interagem de improviso³⁴ com os assistentes através de provocações e trocadilhos jocosos, uma vez em cena a espontaneidade continua, sem moderação ou equilíbrio. É tudo muito superficial e instintivo e Aristófanes pretende que a comédia alcance qualidade estética, i.e., valor literário, ao mesmo nível dos géneros que a tradição tem por conceituados: a épica e a tragédia.

A resistência e a conservação de formas tradicionais e de esquemas de ação aos quais os poetas permanecem fiéis são indício claro de que estes diversos elementos, articulados em torno de um núcleo comum – garantir o riso – numa fase pré-literária da comédia, estavam, na sua origem, vinculados a festividades concretas, as quais cumpriam um fim determinado, distinto, sem dúvida, do que cumprem no seio da pólis, através da comédia literária do século V a.C. Este material tradicional, considerado pobre e desgastado por Aristófanes, tem, no entanto, potencial artístico. Embora o poeta diga que é sua pretensão excluí-lo da cena cómica, nunca o faz de facto, porque nele acaba por reconhecer uma grande capacidade de mobilização e de cumplicidade com o público. Assim, o que o comediógrafo se propõe fazer

³³ Rusten 2016: 20.

³⁴ Lesky 1995: 265; López Férez 2015: 431.

é alterar essas formas populares e improvisadas, aprofundá-las, dar-lhes um outro sentido subjacente.

Por isso é que o prólogo de *Rãs*

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 cômica que tanto agrada ao escravo.³⁵

5. Conclusão

Consciente de que a evolução do género cômico não depende exclusivamente do talento do poeta, nem dos compromissos que este assume com a *polis*, Aristófanes que o sucesso do teatro pode ser condicionado pelo(s) público(s). Por isso, além de dotar os enredos das suas peças de uma mensagem política e de uma mensagem estética pensadas e sofisticadas, recriando motivos desgastados e reinventando outros, o poeta também se propõe “educar” a(s) sua(s) audiência(s). Trata-se, como se viu, de um processo difícil e moroso, dependente de um conjunto de variáveis, que, por vezes, transcendem ao próprio dramaturgo.

Assim sendo, certo é que, se Aristófanes não conseguiu munir o(s) seu(s) público(s) das capacidades que o(s) tornariam em audiências críticas e especializadas, nasce, pela atenção que o poeta de *Rãs* lhe dedica, um interesse particular acerca do elemento coletivo do domínio extracénico que é fundamental para o teatro, enquanto representação e espetáculo. E do mesmo modo que o representante da *Archaia* procurou “agradar a Gregos e a... Gregos” – e também a estrangeiros –, proporcionando-lhe ensinamentos de ordem política e individual, também procurou prover a cena cômica grega das qualidades estéticas que a colocaria ao mesmo nível da congénere trágica, não descurando, desta forma, da missão que para si tinha arrogado – e proclamado nas parábases de algumas comédias –, em termos artísticos e literários: renovar a comédia.

³⁵ Silva 2018: 388.

Bibliografia

Edições, comentários e traduções

- Sommerstein, A. H. (1980), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 1. Acharnians*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1981), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 2. Knights*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1982), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 3. Clouds*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1983), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 4. Wasps*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1985), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 5. Peace*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1987), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 6. Birds*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1990), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 7. Lysistrata*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1994), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 8. Thesmophoriazousae*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1996), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 9. Frogs*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (1998), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 10. Ecclesiazusae*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Sommerstein, A. H. (2001), *The Comedies of Aristophanes: Vol. 11. Wealth*. Warminster: Aris & Philips LTD.
- Silva, M. F. (2006), *Comédias I. Aristófanes*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Silva, M. F. (2010), *Comédias II. Aristófanes*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Silva, M. F. (2019), *Comédias III. Aristófanes*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Wilson, N. G. (2007), *Aristophanis Fabulae. Tomus I*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Wilson, N. G. (2007), *Aristophanis Fabulae. Tomus II*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Estudos

- Dobrov, G. W. (ed.) (2010), *Brill's companion to the study of Greek comedy*. Leiden/Boston: Brill.
- Dover, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Faria, R. T. (2022), “The Caricature of Ethics and Heroism: Hero and Anti-Hero in *The Frogs*”, in M. F. Silva e S. M. Pereira (eds.). *Heroes and Anti-Heroes*. Rome, Aracne: 295-314.
- Fraisse, Ph., Moretti, J.-Ch. (2007), *Le théâtre*. Athènes : École Française.
- Haley, H. W. (1890), “The Social and Domestic Position of Women in Aristophanes”, *Harvard Studies in Classical Philology* 1: 159-186.
- Henderson, J. (1991), “Women and the Athenian Dramatic Festivals”, *Transactions of the American Philological Association* 121: 133-147.
- Lesky, A. (1995), *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- López Férez, J. A. (ed.) (2015), *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Cátedra.
- Lowe, N. J. (2007), *Comedy*. Cambridge: University Press.
- MacDowell, D. M. (1995, reimpr. 1996), *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Mauduit, C. (2004), “Culture théâtrale et goût du public d’après les comédies d’Aristophane”, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* 1: 82-108.
- Revermann, M. (2006), “Competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens”, *Journal of Hellenic Studies* 126: 99-124.
- Ribeiro Ferreira, J. (1996), *Civilizações Clássicas I. Grécia*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Rusten, J. (ed.) (2016), *The Birth of Comedy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Segal, E. (ed.) (1996), *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Silva, M. F. (1987, reimpr. 1997), *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & Junta Nacional da Investigação Científica e Tecnológica.
- Silva, M. F. (2007), *Ensaios sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia.
- Silva, M. F. (2018), “‘Talento e conselho’: o contributo do poeta na cidade”, in B. B. Sebastiani, D. Leão, L. Sano, M. Soares e C. Werner (eds.). *A Poiesis da Democracia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 383-409.