UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Tadeu Bruno da Costa Andrade

A arte de Aristófanes: estudo poético e tradução d'*As Rãs*

(Versão Corrigida)

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Tadeu Bruno da Costa Andrade

A arte de Aristófanes: estudo poético e tradução d'*As Rãs*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Orientador: João Angelo Oliva Neto
(Versão Corrigida)

De acordo: _____

Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto

São Paulo

2014

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto pela orientação, valiosa nesse primeiro trabalho acadêmico de maior vulto.

À FAPESP pela bolsa concedida, que muito ajudou no trabalho e na aquisição de obras não disponíveis nas bibliotecas daqui

Ao Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa e à Prof.^a Dr.^a Adriane da Silva Duarte pelos valiosos conselhos e indicações bibliográficas durante o exame de qualificação.

A minha mãe, que apoiou de todas as maneiras meus estudos desde o princípio.

A Amanda Ferreira, companheira de todos esses anos, que me ajudou na escolha do tema da dissertação e acompanhou e comentou a evolução do trabalho.

A meu pai, minha vó, meus primos Joaquim e Maria José, minhas tias Eliane e Rose, e meus padrinhos, Cássio e Ângela, por todo apoio que já me deram.

Ao amigo Filipi Andrade por dar a ideia que originou este trabalho e por ler e comentar a tradução.

Aos classicistas e tradutores Rafael Frate e Pedro Schmidt pela amizade e por ler e comentar a tradução desde o início.

Aos amigos Victor Strazzeri e Bárbara Costa pela gentileza e a ajuda inestimável com a bibliografia.

Aos amigos Pedro Rebucci, Carla Bastos, Luiz Falcão, Mariana Waechter, Eduardo Gerber Jr., Diego Abarca Constancio, Nayara Alves, Rafael Castro, Joyce Nicioli, Mayra Moraes, Paula Alves, Bruno Coturri, Yuri dos Anjos, Leonardo Zuccaro, Flora Bonatto, Ticiano Lacerda, Ícaro Gatti, Tarsila Doná, Leandro Fernandes, Arthur Gusmão, Márcio Botelho, Bruno Galeano, Gisele Tronquini, Rafael Brunhara, André Bertacchi, Márcio Chaves, Felipe Guarnieri, Fernando Schirr, Raul Püschel, Renan Nuernberger, Carolina Serra Azul, Ana Carolina Teles, Ana Carolina Oliveira, Natália Guirado, Cecília Ugartemendía, Danilo Serpa, Pedro Heise, Helena Maronna, Rodrigo Moreira, Guilherme Messas, Guilherme Couto, Eduardo Brito, Vicente Sampaio e a todos os outros amigos e familiares cuja companhia colaborou direta ou indiretamente para este trabalho.

As Alegrias do Jovem Werther

Um jovem, eu não sei que dia,
Morreu da tal hipocondria
E, assim, o sepultaram.
Passou ao lado um literato
Co'o ventre dando-lhe o ultimato
(Mal que muitos provaram).
Aflito, sobre a sepultura,
Depositou sua escultura,
Olhou feliz a porcaria,
Partiu dali todo alegria
E disse em fino arrazoado:
“O pobre jovem! Como pereceu!
Pois não teria se matado
Se assim cagasse como eu!”

Goethe

Resumo

A dissertação pretende-se uma contribuição para o estudo poético da Comédia Antiga, analisando o emprego das convenções do gênero na peça *As Rãs* e traduzindo-a de modo a tornar visíveis essas questões em português. Todos os elementos formais da Comédia Antiga (estrutura, enredo, personagens, elocução, versificação e espetáculo) parecem se definir por três aspectos: fisicalidade, acumulação e descontinuidade. Dessa combinação nasce o efeito próprio da Comédia Antiga: as sensações de pertencimento, liberdade e realização. Na Ática dos séculos V e IV a.C, outra função da Comédia Antiga era comentar e influenciar a política da cidade. A ação da comédia não é composta por estritas relações de causa e efeito e a coerência do todo só pode ser entendida ao observar a correlação de temas e imagens que permeiam a peça e podem ser percebidos sobretudo na parábase e nas repetições de termos de mesma raiz ou mesmo campo semântico. N'*As Rãs* predominam os temas do bom nascimento, da virtude moral e da poesia, cujas interrelações são exploradas pelo poeta. Aristófanes parece sacrificar algo da satisfação cômica para fortalecer o teor exortativo da peça, que incentiva a escolha de boas lideranças, o fim das disputas civis e a paz com os peloponésios. Por fim, analisam-se traduções em português de Aristófanes e propõe-se como tornar visíveis em português as características formais do gênero identificadas na primeira parte da dissertação.

Palavras-chave: Aristófanes, Comédia Antiga, poética, gêneros, tradução.

Abstract

This dissertation intends to contribute to the study of the poetics of Ancient Comedy. It analyses how the play *Frogs* employs generic conventions, and presents a translation into Portuguese, so that readers who have no knowledge of Ancient Greek can access the debate. All formal elements in Ancient Comedy (structure, plot, characters, elocution, metre and spectacle) seem to be defined by three aspects: physicality, accumulation and discontinuity. Out of the conjunction of these traits emerges Ancient Comedy's distinctive effect: the feeling of connection, freedom, fulfilment and satisfaction. Another function of fifth and early fourth-century Attic Comedy was to comment and influence Athens' politics. The plot of Ancient Comedy is not strictly organical, and its coherence relies on the pervasive themes and images of a play, which make themselves known especially in the parabasis and the reiteration of words with similar stems and meaning. In *Frogs*, these themes are good birth, moral virtue and poetry, which Aristophanes interconnects. The poet seems to sacrifice a little of comic satisfaction in order to stress the exhortative character of the play, which recommends the choice of good leaders and the end of both civil strife and war against the Peloponnesians. At last, the dissertation analyses translations of Aristophanes' plays into Portuguese, and proposes how the traits identified in the first part can be made visible in Portuguese.

Key-words: Aristophanes, Ancient Comedy, poetics, genre, translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I: A POÉTICA D'AS RÃS.....	10
1. A COMÉDIA ANTIGA E SUAS CONVENÇÕES.....	12
1.1 CONTEXTO DE PRODUÇÃO.....	14
1.2 ESTRUTURA.....	17
1.3 ENREDO E PERSONAGENS.....	19
1.4 ELOCUÇÃO.....	31
1.5 VERSIFICAÇÃO E MELOPEIA.....	36
1.6 ESPETÁCULO.....	41
1.7 EFEITO.....	43
1.7.1 A COMÉDIA ANTIGA E A POLÍTICA REAL DE ATENAS.....	52
2. AS RÃS NO GÊNERO COMÉDIA ANTIGA.....	73
2.1 SINOPSE.....	73
2.2 TEMA, PARÁBASE, RECORRÊNCIAS VERBAIS.....	74
2.2.1 A PARÁBASE.....	75
2.2.2 A REITERAÇÃO DE TERMOS-CHAVE.....	93
2.3 AÇÃO E PERSONAGENS.....	95
2.3.1 A PRIMEIRA PARTE.....	95
2.3.1.1 PRÓLOGO.....	95
2.3.1.2 OS DOIS COROS.....	99
2.3.1.3 DIONISO E XÂNTIAS.....	108
2.3.2 A SEGUNDA PARTE.....	117
2.3.2.1 O SEGUNDO PRÓLOGO.....	118
2.3.2.2 ÊSQUILO E EURÍPIDES.....	119
2.3.2.3 O DESFECHO.....	134
2.3.4 ESTRUTURA.....	137
2.4. INTERPRETAÇÃO.....	141
2.5 AS RÃS E A POÉTICA DA COMÉDIA ANTIGA	152
PARTE II: TRADUÇÃO.....	155
1. A TRADUÇÃO DA COMÉDIA DE ARISTÓFANES EM LÍNGUA PORTUGUESA.....	155
1.1 ELOCUÇÃO.....	155
1.2 REFERÊNCIAS TÓPICAS.....	165
1.3 TROCADILHOS.....	168
1.4 NOMES DE PERSONAGEM COM SIGNIFICADO E TÍTULOS.....	169
1.5 VERSIFICAÇÃO.....	170
2. CRITÉRIOS DE TRADUÇÃO.....	173
2.1 ENREDO E PERSONAGENS.....	174
2.2 LINGUAGEM.....	175
2.3 VERSIFICAÇÃO.....	177
2.3.1 DIÁLOGOS.....	177
2.3.2 CANTOS CORAIS E OUTROS METROS.....	180
2.4 ESPETÁCULO.....	188
2.5 EFEITO, HUMOR E ADAPTAÇÕES.....	189
3. TRADUÇÃO.....	192
APÊNDICE I: REITERAÇÃO DE TERMOS NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES.....	293
TABELA 1 : NASCIMENTO E ESTIRPE.....	293
TABELA 2: NOBREZA SOCIAL E MORAL.....	293

TABELA 3: VILEZA SOCIAL E MORAL.....	294
TABELA 4: COROS E POESIA.....	294
TABELA 5: COMBATES NAVAIS.....	295
TABELA 6: TERRA.....	295
TABELA 7: ENGENHOSIDADE E HABILIDADE.....	296
TABELA 8: TESTES E PROVAS.....	296
APÊNDICE II: ESQUEMA MÉTRICO DOS CANTOS LÍRICOS.....	297
BIBLIOGRAFIA.....	317

Introdução

Nos últimos tempos, muito se tem dedicado à obra de Aristófanes, e, em língua estrangeira, à tradução e edição de suas peças e fragmentos; no entanto, relativamente pouco se escreveu em detalhe e abrangência sobre sua poética¹. Pelo nome "poética" chamo o estudo que leva em consideração como as diversas escolhas do poeta (personagens, cenas, elocução etc.) contribuem para construir a obra. Esta dissertação se apresenta como tentativa de suprir a carência de semelhantes trabalhos. Para tanto, escolhi uma das comédias de Aristófanes, *As Rãs*, em que acredito estar em evidência questões de poética, gênero e composição muito caras ao autor, como a paródia e o conselho político. Não é comentário: não se pretende elucidar em detalhe as diversas alusões a eventos contemporâneos, nem as inúmeras dificuldades métricas, linguísticas etc.; trata-se antes de uma análise poética da peça. É um trabalho que pressupõe a existência dos comentários para compreender as partes, mas que consiste em uni-las e interpretá-las de modo coerente.

Entretanto, o estudo não se esgota na interpretação do texto grego. Num país em que traduções da literatura clássica ainda são escassas e o conhecimento do grego e do latim está praticamente restrito aos especialistas acadêmicos, soma-se à interpretação estilística uma tarefa afim: a tradução. Para que a análise da obra de um autor tão importante para a história da literatura não se torne inacessível à maior parte do público leitor, faz-se necessário vertê-la ao português. Contudo, quando o objeto da pesquisa é a poética de um autor, traduzir somente o sentido das palavras não basta para levar ao conhecimento dos leitores a importância da métrica, do emprego da linguagem e de dos outros procedimentos *formais*, pois, ainda que se trate deles dissertativamente, eles não serão assimilados em sua inteireza pelo público não especializado se também não forem realizados na *forma* da tradução. Torna-se, dessa maneira, também tarefa do classicista estudar as maneiras de presentificar em português aspectos formais do original. Desse modo, a tradução não é mero complemento do estudo, mas um objeto em si mesma.

A dissertação divide-se em duas partes. A primeira é análise das escolhas poéticas do autor e de como concorrem para um efeito comum. Com base na literatura especializada, descreverei os elementos fundamentais da Comédia Antiga e analisarei como *As Rãs* se relacionam com o gênero. A segunda parte se refere à tradução, incluindo um recenseamento da tradução de Aristófanes em português, em que apresento como diversos tradutores transmitiram ao português as características do original, e a descrição do método de minha própria tradução, em que mostro como busquei fazê-lo. Por fim, apresento tradução poética integral e anotada do texto d'*As Rãs*².

¹ Abordar-se-á mais detalhadamente a bibliografia no primeiro capítulo.

² Em termos isolados e expressões curtas em grego empregam-se caracteres latinos, que facilitam a leitura do público não especializado, mas, em versos e trechos mais longos, utilizam-se letras gregas. Todos os anos indicados são antes de Cristo, salvo se mencionado o contrário. São minhas as traduções cujo autor não menciono.

Parte I: A Poética d'As Rãs

Na história da poética ocidental, pode-se dizer que o primeiro a observar o todo das obras foi Aristóteles. Não possuímos textos análogos contemporâneos e anteriores a ele. Platão, apesar de fazer algumas considerações quanto à imitação, suas formas e sua relação com o conhecimento (principalmente na *República* – 376e-398b e 595a-608b), não analisa em detalhe os procedimentos poéticos. Do mesmo modo, se considerarmos que as análises do poema de Simônides que Sócrates e Protágoras fazem no diálogo platônico homônimo (339a-346d) refletem as práticas dos sofistas, também se depreende que eles se dedicavam a apenas alguns elementos da poesia (principalmente o uso da linguagem e das expressões). Já Aristóteles, apesar de considerar o enredo a parte principal da poesia, não deixa de lado seus outros elementos: a linguagem, as personagens, os cantos líricos etc., que inclui no que chama de partes “qualitativas” da tragédia (caráter, pensamento, enredo, espetáculo, melopeia e elocução – *êthos, diánoia, mýthos, ópsis, melopoía, léxis*)³. Interessa-lhe como cada uma colabora para a construção de uma imitação provável, capaz de atingir os efeitos almejados por um gênero (apesar de alguns elementos serem bastante negligenciados, como o espetáculo e a melopeia). Como percebeu M. E. Hubbard (apud JANKO: 53, 56), a *Poética* é uma análise total da tragédia de acordo com os procedimentos habituais da filosofia aristotélica, que a situa num complexo de gêneros e espécies de imitação, a define por algumas de suas categorias (substância, qualidade, quantidade – *ousía, poión, posón*) e pelas quatro causas (material, eficiente, formal, final – *ex hoû, hóthen, tí esti, hoû héneka*) e aponta qual a melhor maneira de realizá-la (sua “excelência” – *areté* –, na terminologia aristotélica).

Nas épocas posteriores, embora outros tenham pesquisado a composição poética e lhe feito prescrições, os tratados que nos sobraram importam-se quase exclusivamente com um desses elementos: a elocução⁴. Horácio, na *Arte Poética*, também se dedica a outros aspectos, como unidade, matéria e gênero, porém mais preceitua do que os discute e analisa detalhadamente. Desse modo, a *Poética* aristotélica não é somente o texto mais antigo, mas o único tratado da Antiguidade a estudar a poesia de modo global, o que a torna a principal referência do período para a discussão do tema.

No entanto, o tratado, como nos foi legado, tem suas limitações. Em primeiro lugar, ele se

³ *Poética*, 1450c 33 -d 14. Chamam-se partes qualitativas porque correspondem à categoria aristotélica “qualidade”. No pensamento de Aristóteles, as categorias são características que se podem atribuir a um sujeito; são dez: substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, estado, hábito, ação e paixão (*ousía, posón, poión, prós ti, poû, póte keísthai, ékhein, poieîn, páskhein*). A qualidade descreve as diversas propriedades formais que uma mesma substância pode possuir (um homem pode estar quente ou frio, ser gordo ou magro, por exemplo). As partes qualitativas da tragédia, portanto, são aquelas que definem as suas propriedades formais.

⁴ Considero aqui *Sobre a Elocução* atribuído a Demétrio de Falero, *Sobre a Disposição das Palavras* de Dionísio de Halicarnasso e *Sobre o Sublime* do Pseudo-Longino.

dedica a pouquíssimos gêneros (épica e tragédia – e iambo e comédia em menor escala). Em segundo, sua inserção na filosofia aristotélica, responsável por sua principal qualidade (a amplitude da abordagem), também limita o escopo da análise e lhe dá um forte teor prescritivo. Aristóteles acredita que a tragédia tem uma forma natural (*phýsis* – 1449a 15) e cabe ao poeta compor de maneira mais adequada a ela, rejeitando os desvios. Assim, apesar de o tratado criar critérios interessantes para estudar algumas peças (principalmente de Sófocles, cujo *Édipo Rei* o filósofo elege como a tragédia por excelência), ele não busca valor positivo nas inovações adotadas por Eurípides, por exemplo. A *Poética* consiste numa visão particular da poesia, que deixa entrever pouco das posições discordantes de teóricos e poetas contemporâneos e anteriores a Aristóteles.

No que tange à Comédia Antiga, temos muito poucos estudos legados pela Antiguidade. Além dos curtos comentários de Aristóteles na *Poética*, restou apenas um punhado de pequenos tratados, reunidos mais recentemente por W. J. M. Koster⁵. Esses textos, em sua maior parte, foram escritos por autores anônimos entre a era helenística e a bizantina e abordam aspectos históricos, políticos, métricos, estruturais e humorísticos do gênero, separadamente ou em conjunto. Muitos parecem derivar da mesma tradição, apresentando trechos similares ou idênticos. Do ponto de vista da teoria poética, eles se provam interessantes por definir a matéria e a finalidade da comédia, bem como dos meios com que gera um de seus efeitos, o riso. Particular é o chamado *Tractatus Coislinianus*, manuscrito do século X, que aparentemente é o resumo de um tratado sobre a comédia feitos nos moldes da *Poética* de Aristóteles. Desde sua descoberta no século XIX, discute-se sua relação com a possível segunda parte perdida do escrito aristotélico: se trata-se de uma imitação ou de um resumo legítimo⁶. Seja qual for a verdade, que não pretendo discutir aqui por não ter como objeto o *corpus* aristotélico, o *Tractatus Coislinianus* tem o mérito de aplicar à comédia algumas questões levantadas por Aristóteles, como o uso da linguagem adequado ao gênero e as emoções produzidas pela poesia. Em contrapartida, todos os *Prolegomena* são excessivamente breves e não analisam com profundidade a participação das partes da comédia em seu efeito e, apesar de úteis para conhecer a recepção da comédia ao longo da Antiguidade e da Idade Média, pouco têm a contribuir para o pesquisador moderno da comédia grega.

Na época moderna, a partir do século XIX escreveram-se sobre a Comédia Antiga trabalhos de toda natureza: edições, comentários e análises das peças e fragmentos, estudos a respeito do contexto, da estrutura, da ocasião de *performance* do gênero etc. (particularmente sobre seu

⁵ Os chamados *Prolegomena de Comoedia* (“introduções à comédia”), doravante apenas *Prolegomena*. Não tive acesso ao volume de Koster e, portanto, lancei mão de edição anterior, feita por Friedrich Dübner. A numeração empregada refere-se a ela.

⁶ O livro de Janko é a principal defesa da ideia de que se trata realmente de um resumo da segunda parte da *Poética*. Para uma relação de opiniões contrárias cf. HEATH, 1989: 344, n. 1; em relação ao *Tractatus*, em português: DUARTE, 2003 e SANTORO.

representante de *corpus* mais extenso, Aristófanes). Também não faltaram análises sobre o todo da comédia, que sumarizaram e reuniram as conclusões sobre os aspectos específicos do gênero, entre as quais as de Murray (1933), Lever (1956), Russo (1962⁷), Gelzer (1971), Dover (1972) e Harriot (1983). Apesar de descrever as características principais de matéria, forma e efeito da Comédia Antiga (especialmente Gelzer, que o faz com particular detalhe), esses trabalhos não se aprofundaram em como essas opções poéticas se relacionam entre si. Somente com o livro *Aristophanes and the Definition of Comedy* de Michael Silk (2002) publicou-se um estudo geral que investiga minuciosamente como a elocução dos diálogos, a composição dos cantos líricos e a criação de personagens e enredos colaboram na construção da obra e na consecução de seus efeitos. Para cada um desses elementos o autor dedica um longo capítulo, sempre observando como as linhas mestras que se revelam em um deles também se fazem notar no outro⁸. Contudo seu trabalho também tem limitações, pois negligencia alguns aspectos importantes, dentre os quais a tradição do gênero, a divisão estrutural, a versificação, a sociolinguística, a execução cênica e o papel da política e da religião.

Para o presente objeto, portanto, torna-se Aristóteles o mais importante estudioso da Antiguidade e, entre os modernos, Dover, Gelzer e Silk. Partirei de seus conceitos para descrever o gênero cômico em suas principais características e analisar a comédia que tenho por objeto, *As Rãs*. Por causa das limitações da *Poética*, faz-se necessário recorrer aos outros comentários e tratados antigos e medievais sobre a Comédia Antiga para observar mais claramente as maneiras com que se interpretava o gênero. De modo semelhante, apesar da importância dos trabalhos daqueles três autores modernos, faz-se necessário complementá-los com os estudos sobre os aspectos específicos da comédia, principalmente os que negligenciaram.

1. A Comédia Antiga e suas convenções

Estudar um gênero poético a partir de sua prática é algo mais difícil do que fazê-lo só por meio da classificação de tratadistas. Na busca por uma definição unificada do que é “épica”, “tragédia” ou “comédia”, o teórico negligencia muitos aspectos desviantes, mas frequentes nas

⁷ Consultei a tradução para o inglês de 1994.

⁸ A abordagem de Silk aparentemente herda muito da *Poética*, mesmo que o autor não o diga e até mesmo se oponha aos juízos de Aristóteles com frequência. Há muitas semelhanças entre sua abordagem e a do filósofo inclusive na distribuição da análise, que, por exemplo, está dividida em capítulos bem correspondentes às partes qualitativas aristotélicas: “Language and Style” (elocução), “The Lesson of the Lyric Poetry” (melopeia), “Character and Characterization” (caráter e pensamento) e “Causal Sequences and Other Patterns” (enredo). O autor deixa de lado o “espetáculo”, do mesmo modo que o filósofo. Mesmo os capítulos restantes não deixam de ter relação com trechos da *Poética*, pois um é destinado à definição do gênero (“Comedy and Tragedy”), outro à seriedade da comédia (“Serious Issues and 'Serious Comedy'”) e ainda outro ao julgamento de seus efeitos (“Mode, Meaning and Assessment”), temas esses desenvolvidos em Aristóteles quanto à tragédia ou à poesia como um todo. Silk até mesmo valoriza o humor por seu caráter universal, opondo-o à particularidade da sátira, de certo modo imitando a oposição aristotélica entre poesia e história.

obras desses gêneros. As restrições aumentam quando se trata de um teórico normativista, como em parte é Aristóteles, que prescreve o que considera a mais perfeita realização de um gênero (a tragédia). Desse modo, por exemplo, na *Poética* postula-se que a tragédia é imitação de homens superiores a nós. Trata-se de afirmação verdadeira, visto que quase todas as personagens das tragédias são heróis, nobres de tempos míticos. Contudo vemos, em mais de uma peça, que escravos ou trabalhadores pobres têm papel importante⁹. Um teórico poderia considerar esses elementos como desvio ocasional que pouco afeta a definição do gênero. Além disso, se for normativista, poderia considerar a presença dessas personagens mero desvio do bom curso do gênero.

Não desejo aqui condenar (como pois?) o esforço de definir um gênero sinteticamente, nem de dizer como ele seria mais bem realizado. Aquele facilita compreender e falar sobre o fenômeno que é o gênero (seria inviável se, toda vez que se falasse de épica, se tivesse que abrir numerosas ressalvas à definição generalizante), este permite ao crítico influenciar a produção contemporânea, de acordo com os valores que considerar mais benéficos. Digo apenas que, em relação a meu objeto, a teorização generalizante e o olhar prescritivo podem obscurecer as características que não estão previstas em seus modelos e fazer-nos considerá-las meras excrescências ou curiosidades. Meu fim é entender como a comédia específica *As Rãs* foi composta, como todos os elementos contribuem para construí-la e gerar seu efeito, e, como, portanto, mesmo aqueles não contidos nas apreciações teóricas da Comédia Antiga merecem olhar atento. Todavia é preciso começar por aquela exposição breve e geral das características do gênero (partindo tanto do que dizem os tratadistas antigos como do os teóricos modernos observaram nas comédias e fragmentos), para depois confrontá-la com a execução concreta na peça.

A relação entre gênero e autor é uma via de mão dupla: por um lado, para compor uma obra que produza o efeito desejado, este deve adequar-se às expectativas do público geradas pela tradição; por outro, o gênero é uma ferramenta para o poeta, que pode utilizar-se de tudo que está associado a ele para atingir um resultado. No caso de Aristófanes, diferenciar gênero e autor é muito difícil, uma vez que, dentre os poetas da Comédia Antiga, só Aristófanes teve peças inteiramente preservadas. No entanto, como possuímos um *corpus* relativamente vasto de sua obra, (se comparado aos de Ésquilo e Sófocles) é possível detectar as características mais recorrentes em suas peças e, conseqüentemente, os desvios. Ainda que não tenhamos como saber exatamente o quanto há de exclusivamente "aristofânico" nas comédias que se nos legaram, é possível diferenciar o gênero de sua execução particular em uma peça. Portanto, com base nas comédias de Aristófanes, começarei por definir a Comédia Antiga, abordando-a pelos aspectos que considere capitais:

⁹ Sobretudo em Eurípides, que é conhecido por explorar os limites do gênero trágico. No entanto, já na *Oresteia* de Ésquilo há personagens de menor *status* com fala, como o Vigia de *Agamêmnon*. Ver nota 23 adiante.

contexto de produção, estrutura, enredo, personagens, elocução, versificação, espetáculo e efeito.

1.1 Contexto de Produção

O que se convencionou chamar “Comédia Antiga”? O termo parece ter surgido na era helenística, em que os gramáticos e filósofos se depararam com uma tradição de textos cômicos tão diversa que a dividiram em três grupos: Comédia Antiga, Intermediária e Nova (*arkhaía, mése, néa*)¹⁰. Portanto, podemos já no adjetivo “antiga” ver um elemento importante de definição do gênero: contrariamente à tragédia, que já no século V encontrou uma forma mais ou menos estável¹¹, a comédia grega teve mudanças radicais entre os séculos V e IV, e é dividida e relacionada a tempos diversos.

Desse modo, há na Comédia Antiga uma característica cronológica que a distingue. Segundo o testemunho do Suda (no verbete Quiônides – Χιωνίδης, χ 318), o primeiro comediógrafo a apresentar uma peça nas Grandes Dionísias o fez nos anos 480, oito anos antes das Guerras Pérsicas. Alguns testemunhos, provavelmente herdeiros dos primeiros observadores das mudanças sofridas pela comédia no século IV, consideram somente os primeiros comediógrafos (Susáron, Magnes, Crates) como produtores de Comédia Antiga¹². No entanto, a maior parte, provavelmente por ter contemplado a ampliação ainda mais radical do espectro do gênero no final do século IV, inclui na definição “Comédia Antiga” toda poesia cômica produzida durante o século V e no começo do IV¹³. Pode-se convencionar como marco final da Comédia Antiga a morte de Aristófanes, nos anos 380¹⁴. Isso faz com que o contexto de produção seja o período entre a ascensão do império ateniense (começado durante as Guerras Médicas e terminado com a derrota na Guerra do Peloponeso) e a época de modesta recuperação da cidade, no início do século IV.

A Comédia Antiga não é uniforme. Os testemunhos e o *corpus* restante nos permitem supor que houve, no período acima indicado, desenvolvimentos e alterações formais significativas. Um dos *Prolegomena* (V, 18-24) nos diz que Cratino, grande poeta da geração anterior Aristófanes, foi o primeiro a compor enredos coerentes, embora não completamente¹⁵; por outro lado, vemos na

¹⁰ Se tomarmos o *Tractatus Coislinianus* como genuíno resumo da segunda parte da *Poética*, ele é a mais antiga referência à tripartição da comédia. A divisão também nos foi transmitida por Diomedes (*Arte Gramática*, 1, 3, 488-9), Platônio (Dübner I), Tzetzes (Dübner Xb 69-86) e muitos dos autores anônimos dos *Prolegomena*.

¹¹ Apesar de haver diferenças sensíveis entre a obra de Ésquilo e a de Eurípides, elas não são tão intensas a ponto de considerarmos que são de gêneros distintos. Aristóteles, na *Poética* (1449a 14-15), dá testemunho da estabilidade atingida pela tragédia.

¹² Herdeiros dessa divisão são, por exemplo, Diomedes (*Arte Gramática*, 1, 3, 488-9), Tzetzes (Dübner Xb, 79-80).

¹³ Essa distinção é transmitida por Platônio e pela maioria dos *Prolegomena* (Dübner III, IV, V, IXa, IXb, X).

¹⁴ Como estipula STOREY, 2011: xvii, xviii.

¹⁵ “Em seguida, Cratino, o primeiro a colocar três personagens numa comédia, organizou a desordem do gênero e adicionou à sua graça a utilidade, denunciando os viciosos e punindo-os como se a comédia fosse um chicote público. Contudo mesmo ele tinha um pouco de arcaísmo e de desordem” (ἐπιγενόμενος δὲ ὁ Κρατῖνος κατέστρεψε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν στήσας τὴν ἀταξίαν καὶ τῷ χαριέντι τῆς κωμῳδίας τὸ ὠφέλιμον προστέθηκε τοὺς κακῶς πράττοντας διαβάλλων καὶ ὥσπερ δημοσίᾳ

própria obra de Aristófanes alterações formais gradativas, sendo que, nas duas últimas comédias do *corpus* aristofânico supérstite, há mudanças tão fortes, que se chega a considerar que elas já antecipam a Comédia Intermediária¹⁶. Se tomarmos a data das outras nove peças, que, apesar de já terem diferenças entre si, são formalmente bastante similares, veremos que a “típica” Comédia Antiga (como a encontramos em Aristófanes) se refere justamente ao período da Guerra do Peloponeso, de 425 (em que *Os Acarnenses* foi produzida, no sexto ano da guerra) a 405 (ano de produção d'*As Rãs* e penúltimo da guerra). A guerra contra os lacedemônios e seus aliados é um dos principais temas das comédias de Aristófanes.

Politicamente é uma época de domínio quase ininterrupto da democracia. O povo ateniense (*dêmos*, o coletivo de homens livres nascidos de pai e mãe nativos) era o senhor absoluto da cidade, ocupando a maior parte dos cargos administrativos por sorteio, elegendo os ocupantes de alguns muito significativos (como os generais) e examinando a conduta dos magistrados após o mandato, punindo-os severamente se houvesse irregularidades. O sistema judiciário ateniense também era formado por juízes sorteados, os *heliastas*. Todos os magistrados recebiam pagamento para exercer suas funções. Mais importante do que isso, as decisões mais importantes eram votadas diretamente pela Assembleia, de que eram membros todos os cidadãos. O povo aceitava de bom grado que os filhos das melhores famílias ocupassem os cargos de liderança, mas mantinha estrito controle sobre eles. Como observam Finley (75s.) e Henderson (1990: 277), não havia uma elite política fixa, organizada em partidos e dotada de poderes legais: a liderança do povo tinha que ser contínua e pessoalmente conquistada pelos políticos rivais na Assembleia, que sempre tinha a última palavra. O século V também assistiu a outra mudança: o surgimento dos *rhétores*, “oradores”, líderes informais do povo, que, apesar de não ocupar cargo, tinham larga influência sobre as decisões dos *heliastas* e da Assembleia. Ou eram jovens aristocratas instruídos na retórica ou, sobretudo, comerciantes ricos (HENDERSON, 1990: 282), dos quais o mais célebre foi Cleão, vendedor de artigos de couro. Sua origem e modo agressivo de liderar foram amiúde censurados pela elite tradicional. A democracia, como sabemos pela *Constituição de Atenas* do Pseudo-Xenofonte (2, 18), mantinha controle também sobre a comédia, impedindo-a de alvejar o povo¹⁷ e fazendo-a ter por alvo somente os nobres, ricos e poderosos. O mundo da comédia também é povoado pela democracia, por suas figuras e instituições.

μάστιγι τῇ κωμῳδίᾳ κολάζων. ἀλλ' ἔτι καὶ μὲν οὗτος τῆς ἀρχαιότητος μετεῖχε καὶ ἡρέμα πως τῆς ἀταξίας).

¹⁶ Por exemplo, DOVER, 1972: 223. A principal alteração se dá em diminuir o papel do coro, com supressão de grande parte dos cantos. Na última peça, *Pluto*, quase não há participação do coro.

¹⁷ *Os Cavaleiros*, peça em que o povo é representado como um velho tolo, poderiam contrariar esse princípio, assim como outros lugares em que Aristófanes lhe critica a estupidez. No entanto, vemos (como comentaremos adiante) que Aristófanes jamais diz que o povo é perverso, mas joga a culpa de seus erros sobre os líderes. Assim, mesmo quando vitupera o povo, o poeta o faz de maneira mais suave.

Se esse é o contexto político-militar, do ponto de vista cultural-mental, o século V a.C. é um tempo de profundas mudanças. Com a chegada de Górgias em Atenas junto à embaixada siracusana em 427, introduziu-se na Ática a teoria retórica, cujo florescimento se deveu também à grande importância da Assembleia e dos tribunais na vida pública da cidade. Depois de Górgias, inúmeros filósofos visitaram a cidade, introduzindo novas ideias: Protágoras, Pólo, Pródico, Hípias e Anaxágoras, entre outros. Ao mesmo tempo, houve emprego crescente da escrita, que, muito usada para o registro das novas ideias filosóficas em livros, também proporcionou o nascimento de um novo gênero, a historiografia. Essas inovações tecnológicas e mentais não afetaram pouco a poesia, fazendo-a, por um lado, dividir sua autoridade com os novos “sábios”, mas afetando, por outro, o próprio desenvolvimento da comédia e da tragédia¹⁸. Eurípides, o grande inovador trágico, incorpora muito da nova cultura filosófica em sua obra, e a Comédia faz da alusão e reação às novidades um de seus procedimentos mais básicos.

Contudo, não obstante sua importância para definir o gênero, evidentemente o contexto histórico não basta. O segundo elemento que podemos observar, ainda de certo modo relacionado ao contexto, é a ocasião de *performance*. A Comédia Antiga (e nisso ela se une à Intermediária e à Nova) era feita para ser apresentada em dois festivais em honra de Dioniso: na primavera as Grandes Dionísias (nas quais foi introduzida por volta de 480, cerca de 50 anos depois da tragédia), e as Leneias, no inverno (a partir de 440, oito anos antes da tragédia).

As Dionísias eram um grande festival a que assistiam visitantes de todo o mundo grego, em que havia competições teatrais e ditirâmicas. Nos espetáculos teatrais se reuniam três tragediógrafos, que apresentavam cada um uma trilogia trágica e um drama satírico, e cinco comediógrafos, com uma peça cada um; quando se iniciou a Guerra do Peloponeso, passou-se a apresentar apenas três comediógrafos (PICKARD-CAMBRIDGE: 79 ss.). As apresentações eram antecidas por diversas cerimônias, que tinham por função estimular o sentimento de identidade, autoridade e dignidade da cidade e da democracia (GOLDHILL:106, 114): um sacrifício público em honra ao deus, uma procissão, um *kômos* (festa orgiástica ritual), as libações derramadas pelos dez generais da cidade (os mais influentes líderes), a recepção pública do tributo pago pelas cidades subalternas, o coroamento dos benfeitores da cidade e a apresentação dos órfãos dos que morreram em combate por Atenas (id.: 98 ss.).

Nas Leneias, juntamente com os rituais e uma procissão (talvez relacionados simbolicamente aos ritos orgiásticos e aos Mistérios de Eleusina), cada um dos cinco comediógrafos (três durante a guerra) apresentava uma comédia, e dois tragediógrafos apresentavam duas tragédias cada. Por causa da dificuldade de viajar no inverno, as Leneias eram um festival menor, praticamente

¹⁸ Como descrito por Adriane Duarte (2000: 13 ss.).

reservado aos residentes em Atenas, cidadãos e metecos (PICKARD-CAMBRIDGE: 22 ss.).

A influência do *dêmos* na Comédia Antiga não se restringia ao fato de ela ser encenada em festivais públicos, mas também era o povo que, por meio de magistrados, fazia seleção prévia dos comediógrafos, destinava-lhes um coro composto de cidadãos sorteados, pagava os atores e, dentre os cidadãos mais ricos, escolhia um financiador, chamado corego, que sustentava o coro e providenciava tudo o que fosse necessário à apresentação. Por fim, dentre as tribos (*phylai*) eram sorteados juízes que selecionavam o *ranking* das peças apresentadas¹⁹. A cidade permeava toda a realização de uma obra cômica: oferecia os temas e a ocasião de *performance*, escolhia os poetas a apresentar, fornecia o coro e os meios financeiros necessários à apresentação, e dela saíam os juízes que julgariam as peças.

Contudo, não se pode considerar que a apresentação em festivais públicos tornava a tragédia e a comédia meras representações da ideologia cívica. Sendo Dioniso o deus da ilusão, da mudança, do paradoxo e da alteridade (GOLDHILL:126-8), é de esperar que os gêneros poéticos praticados em sua honra carregassem algo de seu caráter. A tragédia frequentemente apresenta a cidade em crise, opondo coletividade e herói (cf. *Prometeu, Édipo Rei, Antígone, Ajax, Filoctetes, Medeia*) e problematizando o sistema de crenças democrático representado nas cerimônias que antecederiam os festivais dramáticos (id.:115 ss., 123). Também na Comédia Antiga, cujas personagens e cenas são fortemente calcadas nos valores e na realidade atenienses, os heróis são catalisadores da reversão do *status quo* e se colocam frequentemente contra os costumes e opiniões dos cidadãos, quer alterando a democracia pelo convencimento (cf. *Os Acarnenses, Os Cavaleiros, As Vespas*), quer criando um sistema alternativo por meio de algum golpe (*As Aves, Lisístrata, As Assembleístas*)²⁰. Ambos os gêneros, portanto, parecem explorar o jogo entre norma e transgressão (id.: 127) implícito no aspecto dionisíaco dos festivais.

1.2 Estrutura

Descritos o contexto histórico e a ocasião de *performance*, que são os dois elementos externos que condicionavam o gênero nos tempos de Aristófanes, é possível voltar-se aos elementos internos à obra. Deles, o mais fixo, embora não de todo imóvel, é a estrutura. A Comédia Antiga se caracteriza por ter uma série de cenas cujo metro, organização, extensão e temática são tradicionais

¹⁹ Sobre o processo nas Dionísias, PICKARD-CAMBRIDGE: 84 ss. Nas Leneias, id.: 37 s.

²⁰ Sommerstein, de quem tiro essa observação (2009: 217), ainda acrescenta que a reversão cômica do *status quo* tem seus limites (218): é sempre um homem ateniense a personagem que propõe a "reforma da democracia" para a cidade, mas o uso de golpes e da violência que derruba o sistema democrático e cria uma alternativa a ele (frequentemente de matiz monárquico) sempre parte de um "não-cidadão", mulher (*Lisístrata, As Assembleístas*) ou animal (o Pisetero metamorfoseado n'*As Aves*). Aparentemente, a sugestão de que um cidadão ateniense deveria exercer poder sobre os outros e derrubar a democracia não seria bem recebida numa comédia.

e quase sempre comparecem nas peças, tornando-a como que uma encenação "ritualmente ordenada" (GELZER, 1971: 1519). Organizam-se em três grupos: as executadas exclusivamente pelo coro (parábase), as que se dividem entre coro e atores (párodo, *agón* epirremático e êxodo), e as encenadas apenas por atores (prólogo e episódios). O *prólogo* é ou monólogo ou diálogo que inicia a peça, introduzindo os temas e as personagens; o *párodo* a entrada do coro em cena, acompanhada de cantos e trechos recitativos; o *agón epirremático* a disputa verbal entre duas personagens mediadas pelo coro; a *parábase* o momento em que o coro canta sozinho e discursa para a plateia; os *episódios*, pequenas cenas em que agem as personagens, separados por intervenções corais pontuais e, por fim, o *êxodo* a saída de cena do coro e dos atores em uma procissão. Essas cenas não se distinguem somente pela função, mas também pela estrutura métrica: prólogos e episódios são diálogos ou monólogos em trímetros iâmbicos, sem estrutura fixa, capazes de acomodar as mais diversas formas poéticas; as intervenções corais entre os episódios são compostas por metros líricos variados; párodo, *agón* e parábase são divididos em partes, alternando entre metros líricos e recitativos. Há também uma distribuição típica dos trechos: a participação coral tende a se concentrar na primeira parte da peça, com o párodo e o *agón*, culminando na parábase; na segunda parte geralmente o coro perde sua caracterização e passa a mero comentador dos episódios iâmbicos.

As cenas típicas com estrutura tradicional tornam a Comédia Antiga formalmente mais conservadora que a tragédia, que, apesar de não ser desprovida de convenções, era muito mais livre quanto aos episódios e aos cantos corais (GELZER, 1971: 1522). Contudo, o comediógrafo podia modificar a disposição e a composição dessas cenas e brincar com a expectativa do público (id.: 1521; DUARTE, 2000: 33), duplicando-as (como acontece mais de uma vez com o *agón* e a parábase) ou até mesmo prescindindo delas (completa, como do *agón* n'*Os Acarnenses*, ou parcialmente como de trechos da parábase em *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*); são particularmente intensas as alterações feitas no segundo período de produção de Aristófanes (representado por *As Aves*, *As Tesmoforiantes*, *Lisístrata* e *As Rãs*). Nas três primeiras comédias dessa fase todas as cenas são mais fortemente integradas ao enredo, incluindo as executadas exclusivamente pelo coro (GELZER, 1971: 1521; DUARTE, 2000: 131 s.), enquanto n'*As Rãs* se reestrutura a ordenação tradicional das partes, em que ao *agón* se seguiam a parábase e os pequenos episódios iâmbicos. *As Assembleístas* e *Pluto*, por sua vez, constituem um grupo próprio, pois nessas peças diminui-se o papel do coro significativamente, e em consequência, as partes em que tinha papel central são muito alteradas (como o párodo e o *agón* epirremático) ou completamente suprimidas (a parábase). Contudo, nas peças de Aristófanes que se nos legaram, jamais se abandona completamente a estrutura tradicional, sendo as inovações antes variações das formas típicas do que rupturas completas.

Estruturalmente, em resumo, a Comédia Antiga é um jogo entre a tradição fortemente arraigada e a inovação. Que Aristóteles seja dado a ambos os princípios é um indício de que eles eram esperados pelo público (cf. GELZER, 1971: 1522, 1535) e que, conseqüentemente, se encarava essa tensão como traço fundamental do gênero.

1.3 Enredo e Personagens

Neste ponto, percebe-se quantas características havia na Comédia Antiga apenas no que se refere ao contexto de produção e à estrutura, antes mesmo de se considerarem a matéria e a elocução que os integrava. Passemos à matéria: o enredo e as personagens que o compõem. Veja-se primeiro o que escreveram os antigos sobre o assunto. A *Poética* de Aristóteles nos diz que a comédia imita ações de homens "mais baixos" (*phaulotéron* – 1149a 32-3), "piores do que nós" (*kheírous*, 1448b 16-18) e se ocupa do risível (*geloíon*), definido como aquilo que é vergonhoso (*aiskhrón*), mas inofensivo (*anódynon*) (1149a 34-37). Por "baixo" traduz-se uma palavra bastante polissêmica em grego, *phaûlos*, que indica diversas formas de insignificância: "pequeno", "barato", "trivial", "fácil", "simples", "ordinário", "vil", "mau". *Kheíron*, por sua vez, é um comparativo que indica a inferioridade moral, social e qualitativa. *Aiskhrón*, por fim, significa primeiramente "feio", mas não se restringe à aparência, abarcando tudo aquilo que gera desprezo e repulsa nos outros. Na visão do filósofo, o objeto da comédia é em tudo oposto ao da tragédia, que se ocuparia do *spoudaíon*, termo que designa a importância de diversas maneiras ("sério", "excelente", "relevante", "virtuoso" – 1449b 24-5) e de homens *beltíous*, melhores social e moralmente (1448b 16-18).

Já o *Tractatus Coislinianus* define a comédia da seguinte maneira (IV)²¹:

κωμωδία ἐστὶ μίμησις πράξεως
γελοίας καὶ ἀμοίρου μεγέθους
τελείου, <ἡδυσμένῳ λόγῳ> χωρὶς
ἐκάστῳ τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι,
δρῶντων καὶ <οὐ> δι' ἀπαγγελίας, δι'
ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν
τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

A comédia é a imitação de uma ação ridícula desprovida de grandeza perfeita, <com linguagem ornamentada>; [os tipos de ornamento, i.e. ritmo e harmonia, são diferentes] em cada uma das partes. [A imitação se dá] com atores e não mediante narrativa e, por meio do prazer e do riso, perfaz a catarse desses sentimentos. A mãe

²¹ Adoto a edição de Janko (24), rejeitando apenas a emenda de τελείου por τελείας. O próprio autor (156) admite que o sintagma ἀμοίρου μεγέθους τελείου ("desprovida de tamanho perfeito", assumido pelo copista do manuscrito, que o indica mediante pontuação) é possível, podendo se referir às imperfeições da estrutura da comédia. A leitura favorecida por Janko, no entanto, resultaria na sequência ἀμοίρου μεγέθους, τελείας, que significa "sem elevação, perfeita", indicando a matéria baixa da comédia e o fato de o enredo ter começo meio e fim.

ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα.

[da comédia] é o riso.

O trecho é composto de maneira muito semelhante à definição da tragédia na *Poética* (1449b 24-8), o que pode resultar de uma origem autenticamente aristotélica ou de imitação deliberada. Seja qual for a origem da passagem, o *Tractatus* associa a comédia não somente ao riso, mas também ao prazer e, se o texto não estiver corrompido, descreve a ação cômica como “desprovida de grandeza perfeita” (*ámoiros megéthous teleíou*). Como observado por Janko (156), uma vez que, na *Poética*, Aristóteles associa a beleza ao tamanho (*mégethos*) adequado e à ordem (*táxis* – a 1450b 36-37) e define a comédia pelo uso do feio (como se viu acima), seria natural que o autor do *Tractatus* (o próprio Aristóteles ou um imitador conhecedor de sua obra) ligasse à ação da comédia uma certa desordem; a expressão “desprovida de grandeza perfeita” pode se referir a essa constatação.

Também se observe a definição de comédia que nos dá um dos *Prolegomena*:

(Dübner IXa, 59-67)

ἔστι δὲ [καὶ] ἡ κωμωδία μίμησις πράξεως
καθαρωτέρας παθημάτων, συστατικὴ
τοῦ βίου, διὰ γέλωτος καὶ ἡδονῆς
τυπουμένη. διαφέρει δὲ τραγωδία
κωμωδίας, ὅτι ἡ μὲν τραγωδία ἱστορίαν
ἔχει καὶ ἐπαγγελίαν πράξεων
γενομένων, καὶ ὥς ἤδη γινομένης
σχηματίζει αὐτάς, ἡ δὲ κωμωδία
πλάσματα περιέχει βιωτικῶν
πραγμάτων, καὶ ὅτι τῆς μὲν τραγωδίας
σκοπὸς τὸ εἰς θρῆνον κινῆσαι τοὺς
ἀκροατάς, τῆς δὲ κωμωδίας εἰς γέλωτα.

A comédia é a imitação de uma ação mais pura de sofrimentos, recompõe a vida e é marcada pelo riso e o prazer. A tragédia se diferencia da comédia, pois conta e narra feitos passados, ainda que as componha como se fossem presentes; a comédia, por sua vez, inventa vivências. Além disso, o objetivo da tragédia é levar a audiência ao lamento, mas a comédia ao riso.

Além de associar a comédia ao riso e o prazer como o *Tractatus Coislinianus*, o trecho acrescenta que a comédia consiste na imitação de ações inventadas (*plásmata*) similares à vida (*biotiká prágmata*), ao contrário da tragédia, que contaria histórias do passado. Um escólio à *Arte Gramática* de Dionísio da Trácia, que parece partilhar da mesma tradição que associou o termo *biotikós* (“que diz respeito à vida”) à comédia, produz duas explicações interessantes sobre ele:

(*Escólios à Arte Gramática de Dionísio da Trácia*, Dübner IXb, 3-11)

[...] ἔστι δὲ εἶδος ποιήματος ἐν κώμαις κατὰ τὸν βίον ἀδόμενον. Διὰ τοῦτο καὶ «βιωτικῶς» λέγεται, τουτέστιν ἱλαρῶς, ὥς ἂν εὖξαιτό τις βιώναι, ἀντὶ τοῦ ἐν ἡδονῇ καὶ γέλῳτι· δεῖ οὖν τὸν τὴν κωμῳδίαν ὑποκρινόμενον μετὰ γέλωτος καὶ πολλῆς ἀστειότητος καὶ ἱλαροῦ τοῦ προσώπου προφέρεισθαι. Ἡ «βιωτικῶς» κατὰ μίμησιν τοῦ βίου, ἵνα εἰ μὲν ὑπόκειται γέρον, μιμησώμεθα τὴν φωνὴν τοῦ γέροντος, εἰ δὲ γυνή, μιμησώμεθα τὴν φωνὴν τῆς γυναικός.

[A comédia] é um tipo de poema cantado em vilarejos, [composto] de acordo com a vida. Por isso também se diz que é cantado “vivamente” [*biotikôs*], isto é, com alegria, como todos gostariam de viver, como se fosse dito “com prazer e riso”. Portanto, é necessário que quem interpreta uma comédia proceda com riso, muita graça e com uma máscara alegre. Ou [pode ser que se diga] “vivamente” porque [a comédia] imita a vida, de modo que, se [a personagem for] um velho, imitaremos a voz do velho, se mulher, a voz da mulher.

O autor do escólio interpreta o termo, como se vê, a partir de duas características que reconhecia na comédia: a vivacidade e a proximidade com a vida real. Por fim, o gramático Platônio, em um excerto de um tratado sobre o gênero, diz sobre a Comédia Antiga:

(Platônio, *Sobre as Distinções das Comédias*, Dübner I)

ἐπὶ τῶν Ἀριστοφάνους καὶ Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος χρόνων τὰ τῆς δημοκρατίας ἐκράτει παρ' Ἀθηναίοις καὶ τὴν ἐξουσίαν σύμπασαν ὁ δῆμος εἶχεν, αὐτὸς αὐτοκράτωρ καὶ κύριος τῶν πολιτικῶν πραγμάτων ὑπάρχων. τῆς ἰσηγορίας οὖν πᾶσιν ὑπαρχούσης ἄδειαν οἱ τὰς κωμωιδίας συγγράφοντες εἶχον τῷ σκώπτειν καὶ στρατηγούς καὶ δικαστὰς τοὺς κακῶς δικάζοντας καὶ τῶν πολιτῶν τινὰς ἢ φιλαργύρους ἢ συζῶντας

Na época de Aristófanes, Cratino e Êupolis, a democracia dominava em Atenas e o povo tinha todo o poder, uma vez que ele próprio era o senhor absoluto da cidade. Visto que todos tinham igual direito de expressão, os comediógrafos não tinham medo de escarnecer dos generais, dos maus juizes e dos cidadãos cobiçosos ou licenciosos.

ἀσελγείαι.

Platônio vê como distintivo do gênero o escárnio aberto das pessoas públicas e dos cidadãos viciosos, associando essa liberdade ao domínio da democracia.

Dessa pequena coletânea de textos, produzidos em épocas diversas, pode-se construir um retrato da Comédia Antiga que condiz com as peças que temos de Aristófanes: em resumo, a comédia imita uma ação inventada pelo poeta, algo desordenada, próxima da vida real e marcada pelo ridículo e o prazer, frequentemente contendo vitupério dos líderes políticos e cidadãos; seus personagens são homens baixos, pela extração social, pela vileza moral ou por gerar o desprezo e o riso.

Apesar de as fontes antigas já nos darem muitas informações sobre o gênero, ainda faltam muitos detalhes sobre os enredos e as personagens, que se podem observar nas peças que nos foram legadas.

Sobre as personagens, pode-se descrever mais detalhadamente em que consiste sua “baixeza”, considerada por Aristóteles a principal característica. Primeiramente, é observável que na comédia abundam tipos que quase nunca aparecem na tragédia e outros gêneros sérios²²: escravos, lavradores, comerciantes, sicofantes, bajuladores e mesmo animais e objetos domésticos²³. Os atenienses (e os gregos em geral) tinham um senso de adequação muito rígido e, herdeiros de uma sociedade aristocrática, consideravam indigno de canto respeitável todo aquele que não fosse da nobreza e não partilhasse das atividades relacionadas (a guerra, a caça, o governo, a justiça, os banquetes). Estigmatizam-se instrumentos envolvidos na produção material da vida (panelas, raladores de queijo, ferramentas de sapateiro, por exemplo), provavelmente por estar diretamente relacionados àquelas camadas baixas (ao contrário de caldeirões, armas e finas roupas, associados a quem os usavam: os nobres²⁴), bem como os animais não relacionados à guerra e à caça (os cavalos

²² Com esse termo, queremos abarcar todos os gêneros que na maior parte do tempo evitam o humor e a baixaza. Séria por excelência é a tragédia, que recusa até mesmo as ocasiões festivas que muitas vezes são objeto dos poemas homéricos e de outros gêneros.

²³ Há escravos também na tragédia, mas geralmente apenas como serviçais mudos dos reis e dos nobres. Antes de Eurípides, em nosso *corpus* eles só possuem falas em quatro peças (*As Coéforas*, *Traquínias*, *Édipo Rei* e *Electra*), com papel bastante secundário. Em *Agamêmnon* e *Ájax*, as personagens escravas (Cassandra e Tecmessa) são importantes, mas são ex-princesas, o que traz dignidade ao papel. Da mesma maneira, as escravas protagonistas de Eurípides são todas ex-rainhas ou ex-princesas (em *Hécuba*, *Andrômaca* e *As Troianas*). Na tragédia pré-euripidiana os trabalhadores pobres são ainda mais raros, restringindo-se ao vigia de *Agamêmnon*; mesmo em Eurípides, o único homem dessa classe com um papel importante é o Camponês de *Electra*.

²⁴ Pode-se perceber essa atitude, por exemplo, na indignação de Hípias no seguinte trecho do diálogo *Hípias Maior*, atribuído a Platão (288 c-d): “Sócrates: E [esse meu amigo] vai dizer em seguida (tenho certeza! Conheço o jeito dele): “Companheiro, que dizer de uma panela bonita? Não é algo belo? Hípias: Sócrates! Que homem é esse, que é grosseiro e ousa dizer palavras chãs num assunto tão sério?” (ΣΩ.) Ἐρεῖ τοίνυν μετὰ τοῦτ' ἐκεῖνος, σχεδόν τι εὖ οἶδα ἐκ τοῦ τρόπου τεκμαιρόμενος· “ὦ βέλτιστε σύ, τί δὲ χύτρα καλή; οὐ καλὸν ἄρα;” (ΙΠ.) ὦ Σώκρατες, τίς δ' ἐστὶν ὁ ἄνθρωπος; ὡς ἀπαιδευτός τις ὃς οὕτω φαῦλα ὀνόματα ὀνομάζειν τολμᾷ ἐν

e os cães). Ademais, objetos e animais jamais são personagens nos gêneros elevados, mas na comédia frequentemente o são²⁵. Em um primeiro sentido, portanto, os personagens cômicos são vis por sua baixa extração social. Os fragmentos das peças de outros comediógrafos confirmam essa característica²⁶.

Por outro lado comédia também dá maior espaço à feiúra, à fraqueza e ao descontrole, estigmatizados em uma sociedade bélica como a dos gregos e, assim, pouco frequentes em seus gêneros sérios. Os heróis épicos e trágicos costumam ser belos, pois virtude e beleza física estão firmemente ligados no ideário grego arcaico e clássico, como se pode ver na fórmula *kalós kagathós* (lit. "belo e nobre"), que expressa valor físico, social e moral. Além de rara, a feiúra é reservada praticamente a personagens viciosas (como Tersites na *Ilíada* e Polifemo na *Odisseia*²⁷) e ridículas (como frequentemente é Hefesto nos poemas homéricos). A fraqueza é quase ausente na *Ilíada*, em que os heróis são praticamente todos fortes soldados (à exceção de Nestor, que compensa pela sabedoria a fraqueza da idade). Na *Odisseia* e nas tragédias, quando aparece, é usada para acentuar o sofrimento (por exemplo, a incapacidade de Penélope livrar-se dos pretendentes, de Andrômaca de salvar a si e seu filho na peça homônima). Quanto aos prazeres, mesmo havendo lugar para o vinho e a comida na épica (quase nunca na tragédia), não há excesso, que é suavizado ou usado para caracterizar personagens viciosas (como os pretendentes e Polifemo na *Odisseia*). O sexo, por sua vez, é apenas aludido, e não há nenhuma escatologia (elementos tolhidos aos olhos públicos também na vida real).

A comédia abarca em especial dois tipos relacionados pelos gregos a esses vícios: os velhos e as mulheres. Ambos se opõem ao cidadão ateniense em idade militar, visto como o bastião da cidade: à beleza e à força do jovem opunham-se a feiúra e a fraqueza do velho, com a razão e a força do homem contrastavam, aos olhos patriarcais dos atenienses, a fragilidade e a luxúria das mulheres, mais adequadas ao mundo doméstico do que às importantes esferas da política e da guerra. Destinados a papéis secundários nas tragédias e nas epopéias, os velhos tomam o centro da comédia: sete dos onze protagonistas de Aristófanes são velhos (Diceópolis n'*Os Acarnenses*,

σεμνῶ πρᾶγματι).

²⁵ Excetuam-se o cão Argo na *Odisseia* e o cavalo Xanto na *Ilíada*. No que tange a Homero, as cenas em que aparecem são curtas e excepcionais; além disso, a epopeia homérica é algo aberta a elementos menos heroicos, cf. as cenas com Hefesto que fazem os deuses rir (*Ilíada*, 1, 599-600, *Odisseia*, 8, 343). Por outro lado, é notável que Arquíloco, poeta cujo gênero, o iambo, é conhecido como antecessor da comédia (*Poética* 1448b 33-1449a 5) seja o poeta arcaico em cujos fragmentos mais se testemunha o uso da fábula (fr. 172-181, 185-7).

²⁶ Consideremos, por exemplo, alguns títulos de Cratino e Êupolis, que indicam a presença desses personagens e elementos em suas peças: *Os Molengas* (*Malthakoi*), *Os Pastores* (*Boukoloi*), *A Garrafa* (*Pytine*) – de Cratino –; *Os Bajuladores* (*Kólakes*), *Os Hilotas* (*Heílotes*) e *As Cabras* (*Aíges*) – de Êupolis.

²⁷ Em geral, a *Odisseia* é mais aberta a elementos baixos do que a *Ilíada*, e, assim, muitas vezes Odisseu aparece na forma de um mendigo velho e feio. No entanto, vale notar que se trata de disfarces, e que o herói, em sua forma original, é belo.

Estrepsíades n'As *Nuvens*, Trigueu n'A *Paz*, Filocleão n'As *Vespas*, Pisetero n'As *Aves*, o Parente de Eurípides n'As *Tesmoforiantes* e Crêmilo em *Pluto*, podendo-se somar o Povo d'Os *Cavaleiros*, importante personagem, apesar de não ser protagonista). Se compararmos com os protagonistas das tragédias, o contraste fica ainda mais claro: há somente um protagonista idoso em Ésquilo (a rainha d'Os *Persas*) e em Sófocles (*Édipo em Colono*) e três em Eurípides (Iolau n'Os *Heraclidas* e Hécuba n'As *Troianas* e na peça homônima), ou seja, aproximadamente em apenas um sétimo das peças completas no *corpus* supérstite. Quanto às mulheres, se não são raras protagonistas femininas na tragédia, é de se notar que grande número na obra de Eurípides é objeto de escárnio de Aristófanes (n'As *Tesmoforiantes* e n'As *Rãs*). Por outro lado, as heroínas são investidas de grandeza e dignidade, sendo sua fraqueza mais ocasião de sofrimento do que de desprezo. Já Aristófanes, em pelo menos três peças (*Lisístrata*, *As Tesmoforiantes* e *As Assembleístas*), não se contenta em criar protagonistas mulheres, mas cria um mundo ficcional toda tomado pelo feminino, deixando aflorar os vícios associados a ele pelos gregos, sem temer ferir por isso algum senso de decoro²⁸.

No entanto, como mencionado por Platônio, a Comédia Antiga não toma como personagens somente pessoas das camadas baixas e de segmentos estigmatizados, mas traz também ao palco líderes políticos e cidadãos influentes. Embora fossem homens em idade militar e mais importantes do que o espectador médio, eles não são representados com dignidade ou elevação, mas como caricaturas de si, repletas de vícios físicos ou morais. Isso não se restringe aos cidadãos que a persona poética despreza ou que já eram considerados viciosos (sendo o maior exemplo o demagogo Cleão, cuja má fama – ao menos entre os mais ricos – já se atesta em Tucídides – 3, 36), mas também se aplica às personagens que se veem positivamente (como o supersticioso Nícias d'Os *Cavaleiros* e o selvagem Ésquilo d'As *Rãs*). Até mesmo os deuses não escapam à caricatura, como Hércules, apresentado como glutão n'As *Aves* e n'As *Rãs*. A Comédia Antiga, por conseguinte, não se apropria apenas de personagens já consideradas baixas fora do mundo ficcional, mas, ao abarcar os homens e deuses respeitáveis do mundo real, os exagera e deforma, tornando-os baixos *por meio da imitação*.

No que diz respeito à ação, há outros traços não inclusos na descrição que extraímos das fontes antigas acima. O enredo da Comédia Antiga, como o encontramos em Aristófanes, é, conforme observado em Dübner IXa, uma trama inventada pelo poeta, sem base em mitos já conhecidos pelo público. No entanto, assim como a estrutura formal das peças, ele possui uma construção típica com possíveis variações. Consiste numa ação principal coextensa à peça, que

²⁸ Que as características associadas às mulheres gregas poderiam gerar problemas para o decoro trágico prova o fracasso do *Hipólito Encoberto* de Eurípides (cf. o argumento II de *Hipólito*), em que provavelmente Fedra, tomada de desejo (num ato de incontinência que, apesar de vicioso, seria considerado tipicamente feminino à época) declara-se pessoalmente ao enteado.

parte de um estado de insatisfação – mais frequentemente relacionado à vida pública (por exemplo, a guerra, os tribunais, os maus poetas nas festividades), mas, por vezes, dotado de interesse particular (por exemplo, n'*As Nuvens* o desejo que Estrepsíades tem de livrar-se dos credores, e n'*As Tesmoforiantes* o que Eurípides tem de impedir a armadilha que as mulheres lhe preparam). A ação culmina numa resolução fantasiosa dos problemas, que, muitas vezes, é acompanhada pela punição dos responsáveis pela situação anterior.

A condução do enredo se dá por meio de um protagonista dotado de características igualmente típicas, mas que podem variar. Em geral, ele é o único que deseja ou pode alterar o estado de coisas e concebe um plano fantástico para fazê-lo (uma greve de sexo feminina para forçar o fim da guerra – *Lisístrata* –, voar sobre um escaravelho para buscar a paz no Olimpo – *A Paz* – etc.). Com frequência é, como grande parte das personagens cômicas, membro de um segmento menosprezado da população: não somente velhos e mulheres, mas camponeses, artesãos etc. Normalmente evitam-se personagens muito baixas (como escravos e artesãos) e escolhem-se homens médios, camponeses na maioria, que só têm a desvantagem de ser velhos e grosseiros; ou seja, pessoas com que grande parte da audiência poderia se identificar. Apesar da baixa extração, a condição desprezível e o frequente recurso ao sexo, à escatologia (verbais e físicos) e à violência burlesca, elementos que jamais compareceriam nos gêneros sérios, o protagonista cômico possui, na maior parte das peças, um caráter digno e virtuoso²⁹. Além disso, ao longo da trama, essas personagens demonstram grande força vital e, apesar de poder passar por alguns apuros, são capazes de vencer qualquer obstáculo. Trata-se de um tipo contraditório: se, na vida real, são pessoas incapazes de conquistar muita coisa (por ser baixas, médias ou fracas), no mundo da comédia, têm mais dignidade moral e poder do que qualquer um.

O papel dos coadjuvantes acaba se orientando pela missão do protagonista: são seus auxiliares ou opositores. Como opositores, podem gerar alguns problemas, mas acabam sendo vencidos e, muitos deles, humilhados e até espancados. Os auxiliares podem ser personagens mudas que representam mera extensão das ações e da vontade da personagem principal (como a família de Diceópolis n'*Os Acarnenses*) ou personagens sem as quais não seria possível aos protagonistas conseguir o que querem (Anfíteo e Eurípides na mesma peça, os escravos n'*Os Cavaleiros*, Tereu n'*As Aves*). Não raro os personagens auxiliares apresentam um contraponto humorístico a alguma ação “séria” do protagonista, como falas à parte que subvertem momentaneamente o sentido do que acontece na cena (o parente de Eurípides n'*As Tesmoforiantes*)³⁰.

²⁹ Excetuam-se Estrepsíades n'*As Nuvens*, Filocleão n'*As Vespas* e Dioniso n'*As Rãs*, que também são viciosos do ponto de vista moral.

³⁰ Há algumas peças em que as diferenças entre personagem principal e coadjuvante por vezes se apagam (*As Vespas*, *As Tesmoforiantes*, *As Rãs*, *Pluto* e, em parte, *Os Cavaleiros*). Nessas peças, vemos o protagonismo dividido entre duas personagens, sejam elas cooperativas (*As Tesmoforiantes*, *As Rãs* e *Pluto*) ou antagonistas (*Os Cavaleiros*, *As*

Tipo especial de coadjuvante é o coro, grande participante da ação nas dez primeiras comédias supérstites (embora n'As Rãs e, ainda mais, em *As Assembleístas* e *Pluto*, seu papel seja claramente menor). O coro sempre se torna aliado do protagonista, mas pode ser desde o início da comédia (*Os Cavaleiros*, *A Paz*, *As Assembleístas*) ou iniciar como opositor (*Os Acarnenses*, *As Vespas*, *As Aves*, *As Tesmoforiantes* – em que é inimigo até o desfecho). Há casos mais complexos, como *As Nuvens*, em que o coro se disfarça de aliado das más intenções do protagonista para puni-lo e, indiretamente, levá-lo a destruir o mal que seriam Sócrates e os filósofos, ou como os semicoros de *Lisístrata* (parte auxiliar, parte opositor) e os dois coros completamente distintos d'As Rãs (um deles opositor, o outro ajudante).

A trama típica se divide em duas partes. Na primeira, o protagonista combate seus antagonistas e procura executar seu plano; o embate culmina no *agón* epirremático ou em algum outro tipo de disputa verbal. Como ajudante ou opositor, o coro tem ativa participação. Depois da vitória do protagonista, as personagens saem do palco e segue-se a parábase. Após a parábase, mostram-se os resultados do triunfo; o coro perde sua caracterização e passa a apenas comentar em seus cantos a ação no palco, que consiste em pequenas cenas sequenciais em que o protagonista se livra de personagens importunas que querem atrapalhar ou se aproveitar de sua vitória. O final típico é uma procissão triunfal, na qual o protagonista sai do palco acompanhado pelo coro³¹.

É difícil julgar se o que vemos em Aristófanes se confirma em outros autores contemporâneos, seja por causa da brevidade dos fragmentos, que não nos permite reconstruir o enredo, seja porque há evidência de enredos completamente diferentes dos utilizados nas peças sobreviventes de Aristófanes. O argumento bem preservado do *Dionisalexandre* (*Dionysaléxandros*) de Cratino, por exemplo, resume uma trama muito distinta do que costumamos encontrar em Aristófanes, consistindo na paródia do mito da guerra de Troia; tais paródias mitológicas não comparecem nas comédias restantes de Aristófanes (embora haja indícios que o façam em peças fragmentárias³²). No entanto, pelo menos duas peças bem documentadas – *A Garrafa* (*Pytíne*), de Cratino e *Os Povoados* (*Dêmoi*), de Êupolis – mostram que não apenas Aristófanes adotava o tipo de ação que vemos em suas obras supérstites.

Se podemos dizer que a ação principal é relativamente una, composta por começo, meio e fim facilmente distinguíveis, não se pode dizer que é conduzida por relações de probabilidade e

Vespas).

³¹ Exemplares típicos desse enredo são *Os Acarnenses*, *A Paz* e *As Vespas*. *As Aves* e *Lisístrata* também seguem o modelo, bem como *As Assembleístas* e *Pluto*, com a diferença de que, nas duas primeiras, embora haja um triunfo parcial antes da parábase, se reserva a vitória completa para o final e, nas duas últimas, além do desaparecimento da parábase e da diminuição do papel do coro, o protagonista perde importância na segunda parte.

³² Como se deixa conjecturar pelos títulos *Eolóssicon* (*Aiolosíkon*, mistura entre o deus do vento Éolo – que dera título a uma tragédia de Eurípides – e o cozinheiro Sícon), *Dédalo* (*Daídalos*) e *As Mulheres de Lemnos* (*Lêmnai*).

necessidade, no que se opõe à tragédia preceituada por Aristóteles. Talvez se refira a esse fato a obscura expressão do *Tractatus Coislinianus* supracitada: “desprovida de grandeza perfeita” (*ámoiros megéthous teleíou*). Apesar de haver unidade de enredo na comédia aristofânica, ela é muito mais frouxa do aquela que se costuma encontrar na tragédia. No desenvolvimento de uma comédia há vários acontecimentos e falas que contribuem pouco ou nada para o desenlace da trama. São atos que de algum modo partem da ação principal, mas não se seguem por necessidade do que aconteceu até aquele momento, nem geram consequências muito importantes para o que vem depois. Assim é, por exemplo, n'*Os Acarnenses*, a cena em que Diceópolis, precisando comover o coro que pretende matá-lo, visita Eurípides para pedir o figurino do protagonista da tragédia *Télefo* (vv. 395-489). De fato, Diceópolis precisa salvar-se e o consegue com seu discurso, mas o figurino pouco colabora para tanto, assim como a visita a Eurípides; mais do que isso, a escolha de visitar Eurípides é completamente arbitrária. Os dois fatos estão inclusos como parte do desenvolvimento da ação, mas eles não mantêm estreita conexão com a trama da comédia e seu valor não está nas consequências que produzem. As peças estão repletas desses momentos: o debate dos dois argumentos n'*As Nuvens* (vv. 889-1111), a comparação dos sonhos dos escravos sonolentos n'*As Vespas* (vv. 13-53) e a visita a Agatão no início d'*As Tesmoforiantes* (vv. 1-265). As cenas da segunda parte, em que o protagonista se livra de coadjuvantes importunos, e que, como vimos, muitas vezes se dão após sua vitória (por exemplo, n'*A Paz* – vv. 1210-69), também são exemplares típicos. São todas ações parcialmente justificadas pelo enredo, que, no final das contas, têm pouco efeito no desenvolvimento.

É semelhante o que se dá em outro elemento que integra a própria estrutura tradicional do gênero: a parábase. Nela interrompe-se por inteiro a ação, e muitas vezes o coro canta e discursa sobre questões que não têm função direta no enredo da peça, chegando a assumir a *persona* do poeta ou, pelo menos, comunicar ao público as opiniões dele. Mesmo quando nesse momento o coro não deixa a caracterização (como é comum nas peças da segunda parte da carreira do poeta: *As Aves*, *Lisístrata*, *As Tesmoforiantes*, *As Rãs*), sua fala em nada influencia diegeticamente o desenvolvimento do enredo.

Isso também se reflete na própria caracterização das personagens, pois alguns elementos predominam ao longo da peça, mas, a qualquer momento, ela pode sofrer transformações repentinas e temporárias. É o caso dos escravos no prólogo d'*As Vespas*, que quebram a ilusão dramática ao falar com o público; de Diceópolis n'*Os Acarnenses*, que de repente assume a voz do poeta (vv. 496-556); o Paflagão n'*Os Cavaleiros*, que, ora se apresenta como escravo, ora como o Cleão “real”, e o Filocleão d'*As Vespas*, que, numa cena, não tem dentes para roer a rede com que é preso (vv. 164-5), mas faz exatamente isso poucos momentos depois (vv. 367-71).

Personagens e cenas, no entanto, não são articulados despropositadamente e, se muitas vezes vezes são inverossímeis e pouco afetam o desenvolvimento diegético, têm forte relação temática e imagética com o restante da peça. Gelzer (1971: 1553) é um dos que observam o fato:

A unidade das comédias de Aristófanes (conforme o tanto de unidade que possuem) define-se pelo tema, que, em todas as peças, é tratado segundo o *khrestá tēi pólei légein* (“dizer coisas úteis à cidade”) (cf. K. D. Koch, *Kritische Idee und komisches Thema*). O tema, por sua vez, configura um problema externo à peça, vindo da realidade ateniense. Personagens, ação, meios de apresentação fantásticos e realistas, partes dramáticas e não-dramáticas não são concebidos por causa de si mesmos, mas para apresentar certos aspectos e caracterizar esse tema.

Também segundo Silk (277 ss.), nas comédias aristofânicas sobressairia a coerência temática, isto é, haveria nelas temas e motivos recorrentes que conectam as partes e dão significado ao todo. Na literatura grega, ele identifica *grosso modo* dois grupos de obras (267): aquelas em que predomina uma unidade processual ou sistemática, que ele diz “orgânica” e “aristotélica”, ou seja, em que os elementos são colocados num todo contínuo que se desenvolve gradualmente e com unidade causal (Homero, a tragédia, Tucídides, Menandro), e aquelas em que partes mais ou menos independentes se justapõem umas às outras e se agrupam por princípios de associação e dissociação temático-imagéticas, sem conexão causal, nomeadas “não-aristotélicas” (Píndaro, Hesíodo, Heródoto, Aristófanes). De um lado do espectro há, por exemplo, o *Édipo Rei*, em que se representa, em uma sequência verossímil e consequente, como o protagonista descobre seu passado e sofre as consequências; do outro lado, *Os Trabalhos e os Dias*, em que se acumulam hinos, mitos e preceitos sem conexão narrativa entre si, mas que versam todos sobre a justiça e a condição humana.

Evidentemente a oposição não é rígida: obras que se caracterizam pela organicidade e coesão causal podem lançar mão da unidade associativa (como Tucídides – ROMILLY: 21-62), como também autores que se destacam pela unidade temática podem empregar algo da orgânica (como as próprias peças de Aristófanes, cujos enredos, embora frequentemente frouxos do ponto de vista da causalidade, representam um todo com começo meio e fim, não um agrupamento de cenas sem interrelação).

Sobre a unidade associativa, Romilly (63) observa como muitos autores da literatura grega dos séculos VI e V, poetas líricos, tragediógrafos e historiadores, tendem a

[...] sugerir [...] relações e significados acessíveis apenas aos mais atentos. Destacamos acima [...] um dos meios que permitem fazer isso, o emprego de

semelhanças verbais. Mas, assim como em Tucídides, esse procedimento não é, nesses autores, o único. Na verdade, tanto em uns como em outros, os múltiplos recursos de composição e disposição vêm completá-lo. E essas diferentes características explicam-se pela obrigação que, por diversas razões, todos esses autores se impõem, de encerrar em sua obra um significado que não seja formulado em parte alguma.

A sutileza dos meios que as aproximações verbais faziam entrever é, portanto, ainda maior do que parecia. Sobretudo, ela obriga o leitor a uma equivalente sutileza de compreensão, deixando-lhe a tarefa de desvendar sozinho a intenção do autor.

Seria impossível compreender profundamente essas obras observando-se apenas o desenvolvimento e a unidade orgânicas do enredo, sem prestar atenção aos elementos da trama que, não possuindo conexão narrativa e causal, formam, por espelhamento e contraste, uma rede de referências sutis e significados ocultos. Se isso se aplica às obras plenamente orgânicas, é ainda mais verdadeiro sobre as que não são. Sem esse olhar, *Os Trabalhos e os Dias*, por exemplo, pareceriam um amontoado de mitos, ditos sapienciais e instruções sem sentido.

Também em Aristófanes, atentando apenas ao frouxo enredo cômico, não se perceberiam os importantes significados produzidos pelos contrastes e semelhanças entre cenas desconexas. Por exemplo, julgaríamos a cena de abertura d'*A Paz*, em que os escravos preparam o excremento para o escaravelho comer (vv. 1-61), e a feitura de bolos de casamento no final da peça (v. 1314) como meros momentos humorísticos e desprezíveis, sem perceber que a feitura de bolos (de fezes ou de casamento) emolduram o enredo: o estabelecimento da paz (cf. SILK: 277). Da mesma maneira, n'*As Vespas*, não perceberíamos que a conversa inicial sobre sonhos com animais, o julgamento dos cachorros, o coro de velhos-vespas e os dançarinos-caranguejo do final são desdobramentos da relação entre humano e animalesco, que está no centro daquela peça e é incorporada no protagonista Filocleão (SILK: 252 ss., 277).

Se, como dito, a parábase é a parte em que mais se mostra a falta de unidade orgânica da Comédia Antiga, nela também se evidencia com toda a força a unidade associativa e temática. A mera falta de relação com o desenvolvimento do enredo não faz com que a parábase seja irrelevante para a comédia. Bowie, num conhecido artigo (1982) e Duarte, em livro sobre o tema (2000), demonstram que nela se retomam elementos que já ocorreram na peça, como ainda se preveem alguns por vir, tornando-se ela o ponto central da comédia no que diz respeito à estrutura e à matéria. Na parábase d'*Os Acarnenses*, por exemplo (cf. BOWIE, 1982: 29 ss.), o coro credita ao comediógrafo os feitos que o próprio protagonista, Diceópolis, tenta executar na primeira parte da peça: impedir que o povo ateniense seja enganado por políticos e embaixadores (vv. 633-40). Por

outro lado, a invocação da Musa Acarnense (patrona fictícia da atividade principal daquele povoado, a extração do carvão – vv. 665-75), chamada para aquecer filés de peixe, prefigura os banquetes do final da peça (id.: 34 s.).

Silk considera o caráter não-orgânico da poesia de Aristófanes elemento essencial à composição total da comédia: não diz respeito só aos enredos e personagens, mas também à elocução e à composição de cantos corais. Ele o identifica nas mudanças bruscas de todo tipo, frequentes nas comédias (palavras cunhadas, obscenidade repentina, paratragédia, violação da ilusão dramática, quebra de expectativas etc.) e o nomeia “descontinuidade” (*discontinuity*, 136). A esse aspecto Silk acrescenta outros dois que julga essenciais à construção das comédias: “fisicalidade” (*physicality*, 121) e “acumulação” (*accumulation*, 126). Fisicalidade seria a tendência do autor a apresentar tudo de maneira concreta e material, sendo a obscenidade uma das principais manifestações desse aspecto; exemplo é ³³, em *Lisístrata*, apresentar a reconciliação como uma bela jovem (vv. 1114 ss.), e em todas as peças, a já mencionada constante presença de sexo, animais, comida, objetos caseiros e pessoas envolvidas em sua produção, como artesãos e lavradores; também considero parte desse aspecto as constantes alusões da comédia ao mundo próximo e real e as referências tópicas a Atenas, em oposição ao mundo distante e mítico da tragédia. A acumulação, por sua vez, estaria na inclinação de Aristófanes a listas, palavras compostas e ao paralelismo, como vemos na cena d'*Os Cavaleiros* em que o salsicheiro e Paflagão disputam entre si usando amontoados de escritos oraculares (vv. 997-1110). A comédia com frequência mistura essas características, como se observa, por exemplo, na cena d' *As Nuvens* (v. 734) em que Sócrates, depois de perguntar a Estrepsíades o que ele tem, esperando ouvir uma ideia, escuta: “meu pau” (*tò péos*), de maneira que a fisicalidade surge de modo inesperado e descontínuo.

No que se refere à ação, podem-se discriminar tipos de cena segundo os elementos levantados por Silk: há momentos caracterizados por intensas fisicalidade e materialidade, como o espancamento de Dioniso e Xântias pelo porteiro n'*As Rãs*; também há aquelas em que se acumulam objetos postos em paralelo, como o supracitado *agón* entre Paflagão e o salsicheiro n'*Os Cavaleiros*; por fim, cenas que introduzem elementos descontínuos de todo tipo são frequentes: por exemplo, o já mencionado discurso de Diceópolis ao coro n'*Os Acarnenses*, em que ele deixa seu papel e passa a falar na voz do autor (vv. 496-556).

A parábase, além de ser a cena em que, como vimos, a descontinuidade cômica se manifesta com toda potência, não é destituída dos outros elementos levantados por Silk. Com efeito, nas parábases amiúde (mas nem sempre) há referências ao mundo real, explicitando-se inclusive procedimentos cênicos concretos (cf. a quebra da ilusão dramática e o possível desmascaramento do

³³ Os exemplos são meus.

coro em algumas parábases – DUARTE, 2000: 36), de modo que a fisicalidade se revela característica importante da seção. Soma-se a isso, como veremos adiante, o fato de que a parábase, toda composta por elementos paralelos, possui, ela também, o princípio de justaposição e acumulação, revelando-se, portanto, um repositório de todos os elementos mais característicos da Comédia Antiga como a conhecemos e o núcleo das peças em outros sentidos que Bowie não descreveu.

Por ora, podemos resumir nossa descrição do enredo cômico dizendo que a comédia é a imitação de ação próxima à vida real em certos aspectos, realizada por homens baixos (em diversos sentidos, sociais e morais) e conduzida por um protagonista de estratos sociais menosprezados (ainda que não demasiado vis), que é o único que quer ou pode resolver um problema pessoal ou público e concebe um plano fantasioso para consegui-lo. Em seu percurso, ele encontra opositores e ajudantes (dentre eles o coro, que sempre termina por auxiliá-lo) e, ao fim, triunfa. A ação e o caráter das personagens são marcados pela descontinuidade, ou seja, são entrecortados por elementos inverossímeis, que pouco influenciam sua estruturação e evolução. Mas esses elementos desconexos têm valor em si e pelo efeito geral que produzem ao serem justapostos. Junto à descontinuidade, a fisicalidade e acumulação seriam dois elementos recorrentes, essenciais à construção da Comédia Antiga.

1.4 Elocução

Tendo falado sobre enredo e personagens, volto-me à elocução que caracteriza o gênero. Pode-se entender elocução de dois modos: sem deixar de entendê-la no sentido que a retórica dá ao próprio termo (*léxis*, *elocutio*, elocução) – e então observar os tropos que a caracterizam, pode-se entendê-la também como “registro” no sentido técnico que possui hoje na Língua Portuguesa, e então observar como o grego utilizado na Comédia Antiga se distingue de outras manifestações contemporâneas do idioma em Atenas. Quanto a isso, podemos partir do *Tractatus Coislinianus*, que a define brevemente (XIV):

<p>κωμική ἐστὶ <u>λέξις</u> κοινὴ καὶ δημώδης. δεῖ τὸν κωμωδοποιόν τὴν πάτριον αὐτῶν γλώσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι, τὴν δὲ ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ.</p>	<p>A elocução³⁴ da comédia é comum e popular. O comediógrafo tem que fazer com que suas personagens usem o dialeto do lugar de que vêm e usar ele mesmo o dialeto da região.</p>
--	---

Comum e popular (*koiné kai demódes*), portanto, são as características que o autor do tratado

³⁴ Aqui, “elocução” (*léxis*) refere-se à linguagem dos diálogos, oposta à dos cantos corais, que tanto o *Tractatus* como a primeira parte da *Poética* colocam sob outra parte qualitativa, a melopéia.

destaca na linguagem do diálogo cômico, expressão também aplicada pelo anônimo *Sobre o Sublime* à elocução de Aristófanes (40, 2). Para avaliar essas afirmações, é preciso lançar mão de estudos mais detalhados sobre a linguagem aristofânica. Andreas Willi escreveu um interessante artigo sobre o registro linguístico das comédias de Aristófanes (2002) e, mais recentemente, dedicou um livro inteiro às variedades da língua grega que encontramos na obra do comediógrafo (2003). No apêndice do livro, Willi se põe a descrever como o autor emprega todos os níveis linguísticos (fonologia, morfologia, sintaxe etc.) em suas peças, debruçando-se principalmente sobre a língua utilizada nas partes dialógicas, coloquiais, que se distinguem da paratragédia e das partes corais, passíveis de atingir um tom sublime. Segundo Willi (2003: 268), a morfologia e a sintaxe de Aristófanes se mostram mais conservadoras do que se poderia esperar, ou seja, exibem menos inovações linguísticas que viriam a se cristalizar na *koiné* dos séculos posteriores. Esse conservadorismo se evidencia quando comparamos a gramática do grego que há em sua obra com a de outros contemporâneos, pois então se repara que em certos compositores de prosa, como Lísias, há mais inovações gramaticais do que em Aristófanes.

Em geral, Aristófanes põe lado a lado elementos antigos e inovadores, geralmente com uso sensivelmente maior desses últimos³⁵. Por um lado, seria de esperar que a linguagem de Aristófanes se afastasse do ático coloquial pela própria “limitação” imposta a ela: a versificação. Esse fato já serviria para definir a língua de Aristófanes como artística e artificial (2002: 114). Por outro, o fato de Menandro, com as mesmas limitações dos trímetros iâmbicos, não usar elementos linguisticamente conservadores indica haver uma escolha consciente de Aristófanes (116) por uma linguagem artificial. No livro de 2003, no entanto, Willi comenta que, por vezes, a variação poderia representar um fenômeno ocorrente também na fala, deixando claro que inovação e coloquialidade nem sempre se confundem (268) e, assim, apesar de haver na obra de Aristófanes quantidade menor de estruturas que viriam a ser típicas da *koiné* do que há, por exemplo, nos discursos dos dez oradores, sua linguagem poderia representar a variedade coloquial do dialeto ático.

Não obstante a sobrevivência de estágios mais antigos do grego em sua linguagem, Aristófanes se expressa de maneira evidentemente diversa da dos trágicos. Willi, baseado num artigo de Taplin (1986), chama a comédia de “antigênero”, que sempre se definia em oposição à tragédia, inclusive no que se refere à linguagem (2002: 112 ss.). A gramática do diálogo cômico, embora artificial de certo modo, se aproxima muito mais do ático falado à época do que a tragédia,

³⁵ O uso de conjunção integrante (em detrimento de orações reduzidas de infinitivo) após λέγω é bem maior do que nos trágicos, mas algo menor do que em Lísias (WILLI, 2006: 262). Por outro lado, o uso de *hos* como conjunção causal é menor do que nos trágicos, mas substancialmente maior do que em Lísias (267).

ou seja, pode-se dizer que o diálogo cômico tem tendência realista³⁶ (cf. COLVIN, 1999: 31s.). Como dito, no *Tractatus*, a comédia também se diferencia da tragédia por apresentar todos os estrangeiros a falar em seus dialetos nativos. Embora se costume considerar a reprodução dos outros dialetos como deformação risível, Aristófanes não exagera as características dialetais, nem as personagens atenienses escarnecem delas, de maneira que é provável, como também observa Colvin (1999: 302-306), que o efeito cômico nasça ali não do exagero, mas do realismo linguístico, que não tem equivalente em outro gênero. Willi, por sua vez, usando a terminologia de Bakhtin, vê na linguagem trágica uma tendência “centrífuga” (2002: 118), ou seja, tomando-se o idioma coloquial como centro, ela tenderia a se afastar dele; a linguagem cômica, por sua vez, teria a tendência oposta, “centrípeta”, buscando sempre manter-se próxima à coloquialidade.

Além da proximidade com a língua real de Atenas, outra característica ressaltada por Willi é o aspecto local da comédia. A linguagem trágica estaria repleta de jonicismos fonológicos e sintáticos, enquanto a comédia usaria sintaxe e fonologia quase puramente áticas. Willi percebe a tendência a adotar jonicismos, principalmente fonológicos, na tragédia e na prosa áticas do século V como uma tentativa de evitar, por meio da imitação de um dialeto com mais prestígio literário, as características consideradas negativas e provincianas do ático (2002: 123). O uso de *-tt-* em lugar de *-ss-*, e de *-rr-* em vez de *-rs-*, por exemplo, era restrito somente à Ática e às cercanias. Por outro lado, a adoção dessas características pela comédia seria uma valorização das características tipicamente áticas, um patriotismo nascido em época de império e guerra (125).

Portanto, a expressão típica da comédia a distinguia da tragédia e de outros gêneros, por representar um registro dialetal mais próximo da língua falada pelos homens reais, fosse em Atenas, fosse em outras cidades. Apesar de não termos realizado estudo detalhado como Willi, os fragmentos supérstites dos outros poetas da Comédia Antiga parecem mostrar que essas tendências que ele identifica em Aristófanes se aplicam aos diálogos do gênero como um todo.

Se esse é o idioma predominante do diálogo cômico, nos cantos corais e em momentos paródicos, Aristófanes, assim como os outros comediógrafos, podem utilizar a sintaxe, a morfologia e o vocabulário característicos de outros gêneros, sejam hinos, epopeias, tragédias, ditirambos etc. É frequente a utilização de um registro inconstante nos cantos corais, com elementos de gêneros poéticos “mais elevados” e outros do diálogo cômico. Novamente, aqui os fragmentos de outros autores são muito similares às obras de Aristófanes.

Se uma maneira de observar a linguagem da Comédia Antiga é considerar o registro linguístico, outra é observar a utilização poética que os comediógrafos fazem da linguagem. Mais uma vez, o estudo de Silk prova-se fundamental para compreender a poética cômica. Na verdade, as

³⁶ Entenda-se o termo “realista” meramente como “próximo ao uso da vida real”.

três características principais que comentei acima em relação ao enredo e às personagens são levantadas por ele primeiro para descrever a linguagem de Aristófanes. Fisicalidade, acumulação e descontinuidade aparecem constantemente no idioma da Comédia Antiga. Já vemos uma dessas características nos próprios aspectos dialetais que comentávamos: usar a língua coloquial e popular é empregar, de certa maneira, a língua que se encontrava em casa, na ágora e no campo, relacionada, portanto, aos cuidados da casa, à compra de objetos, ao trabalho e a outros elementos da vida material. Além da própria escolha dialetal popular, há fisicalidade na referência frequente a objetos caseiros, no uso do calão e na atribuição de qualidades físicas a abstrações (como na descrição do “cheiro” das diversas tréguas n'*Os Acarnenses* – vv. 186-200). Não deixamos de detectar acumulação nas constantes listas, nos nomes compostos e nas estruturas paralelas, nem tampouco descontinuidade nas paródias, nos trocadilhos, nos ditos inesperados e nas listas inconsistentes (em que, por exemplo, um elemento obsceno pode aparecer repentinamente).

Assim como Silk opõe duas tradições (aristotélica e não-aristotélica) no que tange à construção do enredo e das personagens, quanto ao uso da linguagem, ele contrasta o que chama “tradição realista” (*realist tradition*) e o que até o século V parece só se encontrar na Comédia Antiga. Diz (211): “Para um estilo linguístico ser compatível com o realismo, ele precisa conter um espectro de expressão que é *consistentemente* associável a uma língua vernácula, uma língua da experiência, uma língua da vida”. Isso envolveria tanto uma linguagem que tenta imitar a coloquialidade como uma que, embora artificial, fosse fixada por convenções e ficasse a uma distância constante da língua falada (como na tragédia – loc. cit.). A principal característica da aplicação realista da linguagem seria, portanto, a consistência, ou, como Silk diz em outro momento, a “estabilidade” (*stability*, 104 ss.), a permanência do idioma no mesmo nível por toda uma obra, ou sua alteração em seções distintas de acordo com certo decoro; desse modo, seções ou personagens diferentes podem ter uma linguagem própria, a elas adequada, como, por exemplo, as partes dialogadas e corais da tragédia (o autor nomeia esse fenômeno “estabilidade diferencial” - *differential stability*, 104). Silk vê na Comédia Antiga a tendência oposta, a “mobilidade” (*mobility*, 107 ss.), em que a “qualidade estilística das palavras de um falante (ou cantor) muda frequentemente e, muitas vezes, drasticamente” (211). Dessa maneira, assim como a descontinuidade era o aspecto essencial da construção do enredo e das personagens cômicas, ela também é o principal elemento da linguagem aristofânica. Plutarco, na *Comparação entre Menandro e Aristófanes* ressalta precisamente esse aspecto (embora de maneira negativa) – 1:

ἔνεστι μὲν οὖν ἐν τῇ κατασκευῇ τῶν Há, em sua maneira de produzir palavras [i.e.]
ὀνομάτων αὐτῷ τὸ τραγικὸν τὸ κωμικὸν de Aristófanes], o trágico, o cômico, o pomposo,

τὸ σοβαρὸν τὸ πεζόν, ἀσάφεια, κοινότης, ὄγκος καὶ διάρμα, σπερμολογία καὶ φλυαρία ναυτιώδης. καὶ τοσαύτας διαφορὰς ἔχουσα καὶ ἀνομοιότητας ἢ λέξις οὐδὲ τὸ πρέπον ἐκάστη καὶ οἰκεῖον ἀποδίδωσιν· οἷον λέγω βασιλεῖ τὸν ὄγκον ῥήτορι τὴν δεινότητα γυναικὶ τὸ ἀπλοῦν ιδιώτη τὸ πεζὸν ἀγοραίῳ τὸ φορτικόν· ἀλλ' ὥσπερ ἀπὸ κλήρου ἀπονέμει τοῖς προσώποις τὰ προστυχόντα τῶν ὀνομάτων, καὶ οὐκ ἂν διαγνοίης εἴθ' υἱὸς ἐστὶν εἴτε πατὴρ εἴτ' ἄγροικος εἴτε θεὸς εἴτε γραῦς εἴθ' ἥρως ὁ διαλεγόμενος.

o prosaico, a obscuridade, a ambiguidade, a gravidade e a elevação, a tagarelice e a parolagem enjoativa. E, além de ter tais variedades e dissimilaridades, a elocução não dá a cada personagem o que lhe é adequado, como, por exemplo, gravidade ao rei, habilidade ao orador, simplicidade à mulher, prosaísmo ao homem comum, vulgaridade ao homem vil, mas, como por sorteio, divide entre as personagens palavras quaisquer, e é impossível distinguir se quem fala é filho, pai, caipira, deus, velha ou herói.

Fisicalidade, acumulação e descontinuidade não se aplicam somente à elocução de Aristófanes, mas também aos outros autores da Comédia Antiga, como se vê nos fragmentos, em que se veem obscenidade, objetos caseiros, listas enormes e mobilidade de linguagem.

Resta apenas uma questão: como conciliar o “realismo” que Colvin e Willi veem na linguagem aristofânica com a total oposição a ele descrita por Silk? Pode-se dizer que as duas qualificações são corretas porque se referem a coisas diferentes. Colvin e Willi falam a respeito da proximidade do registro básico da Comédia Antiga com a língua falada, ou seja, dizem da gramática; já Silk comenta a respeito da adequação dessa linguagem a caracteres, contextos e ao próprio registro de base. Isto é, o registro de base da Comédia Antiga se aproxima do ático real, mas, a qualquer momento da peça, ele pode, por exemplo, ser utilizado de maneira não condizente com uma personagem, cair na obscenidade ou parodiar a tragédia ou outro gênero, de maneira que não aconteceria na realidade.

Em resumo, a Comédia Antiga tem uma elocução artística e artificial, que se opõe, porém, ao uso da tragédia e tende a ser muito próxima da língua coloquial, possuindo um aspecto realista e provinciano. Da mesma maneira que a construção do enredo e das personagens, a linguagem cômica tem como elementos centrais a fisicalidade, a acumulação e a descontinuidade. Essa última característica, a mobilidade constante, é o principal elemento que a organiza e a define, opondo-se à estabilidade que confere realismo à expressão de outros gêneros (como a tragédia). Assim, nela se

contradizem o registro gramatical próximo à língua falada real (que se pode chamar de “realismo gramatical”) e seu uso inconstante, descontínuo e inapropriado que em nada se assemelha com a realidade (“não-realismo pragmático”).

1.5 Versificação e melopeia

A Comédia Antiga, assim como a tragédia, era antes de tudo um gênero poético. Apesar dos protestos de Aristóteles no início da *Poética* (1447b 13-24), a versificação era no século V e permanecerá ao longo da Antiguidade o aspecto distintivo da poesia. Dessa maneira, ao falar do gênero cômico, é preciso fazer algumas considerações sobre o uso particular que faz dos metros, a começar pelos diálogos.

O verso do diálogo cômico, assim como do trágico, é o trímetro iâmbico, originário da poesia jônica, em que era o metro principal do gênero que lhe deu o nome: o iambo. Quanto a esse metro, Aristóteles faz o seguinte comentário (1449a 22-8):

τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἔχρῳντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἱαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἱαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας.	Antes se usava o tetrâmetro [trocaico] porque a poesia era satírica e mais própria à dança; quando se inseriu a fala [na tragédia], a própria natureza encontrou seu metro, pois aquele mais adequado à fala é o iâmbico. Sinal disso é que, quando conversamos, usamos iampos a maior parte das vezes e lançamos mão de hexâmetros [datílicos] só raramente, e, quando o fazemos, saímos da entonação comum à fala.
---	--

Dessa maneira, temos um aspecto coloquial que marca tanto o diálogo trágico como o cômico. No entanto, é interessante notar que o trímetro iâmbico apresenta um número de exigências técnicas no que se refere a cesura e resoluções, na maior parte das vezes respeitadas no iambo e na tragédia (apesar de a resolução tornar-se mais frequente na obra tardia de Eurípides). Não pretendo me deter aqui sobre essas características técnicas, mas deve-se observar que o trímetro cômico apresenta um número de particularidades em relação à tragédia e ao iambo. Entre outras liberdades, ele executa mais resoluções de sílabas longas ou ancípites, muitas vezes apresenta a cesura hexemímera³⁷, mais rara nos outros gêneros, e com frequência não tem nenhuma cesura (WEST: 27). Dessa maneira, o trímetro cômico é um verso menos preso às regras da metrificação, mais aberto às possibilidades da língua coloquial, o que aproxima a linguagem da Comédia Antiga ainda mais do

³⁷ Sugiro esse nome para a cesura que se dá após o sexto pé.

ático falado da época, e, consequentemente, da vida comum e material. Por outro lado, quando os poetas cômicos assim desejam, eles se atêm às restrições do trímetro trágico, parodiando-o e permitindo metricamente que a linguagem, numa transição repentina, se eleve à da tragédia, o que é mais um desdobramento da mobilidade e da descontinuidade cômicas. Por fim, a cesura hexemímera divide o trímetro em duas partes iguais, outra manifestação do paralelismo tão comum na Comédia Antiga, também presente na tendência que Aristófanes apresenta a evitar o *enjambement* e empregar os trímetros como unidades a ser acumuladas, comparadas e contrastadas (cf. SILK: 128 ss.).

Além do trímetro iâmbico, há na comédia intenso uso de outros metros recitativos: os tetrâmetros trocaico, iâmbico e anapéstico cataléticos. São comuns, por exemplo, no *agón* e na parábase. O tetrâmetro trocaico, que se encontra também na tragédia, apresenta na comédia uma liberdade de resolução similar à do trímetro iâmbico, mas algo menor (WEST: 29). A cesura, por sua vez, é bem mais respeitada (em aproximadamente 86% dos casos), talvez pelo fato de dividir o verso exatamente ao meio, favorecendo o paralelismo que já se via no trímetro cômico. No drama, os tetrâmetros iâmbico e anapéstico são exclusividade da comédia, e, de acordo com os outros metros recitativos do gênero, apresentam grande liberdade de resolução (e contração, no que toca ao anapéstico) e preferência por cesura que divida o verso ao meio (75% dos casos nos iâmbicos, 90% nos anapésticos³⁸) – WEST: 29 s. – e podemos supor que pelos mesmos motivos: propiciar o paralelismo e a proximidade com a língua real. Trechos em tetrâmetros são muitas vezes seguidos por uma sequência rápida de unidades menores do metro utilizado (frequentemente dímetros), sem pausa: é o chamado *pnígos*, “sufocamento” (WEST: 49), que é mais uma manifestação do princípio acumulativo.

Ainda há na Comédia Antiga versos recitativos que são combinações de duas frases métricas líricas tradicionais (cólons). Apesar de haver outros, destacamos, com West (49 s.), dois que se encontram em Aristófanes: os eupolídios (combinação de um glicônico anaclástico com um glicônico anaclástico catalético, que frequente, mas não necessariamente, apresenta cesura exatamente no meio do verso) e uma combinação de frases métricas que se encontram nos epodos de Arquíloco (o *hemíeps* e o itifálico, claramente separados por uma sílaba anceps e pela cesura).

Nos cantos líricos corais, por sua vez, vê-se uma versificação mais complexa, que, assim como nas tragédias, é herdeira da antiga mélica dos séculos VII, VI e V. Trata-se de um arcabouço de frases métricas (os colons de que falamos acima) organizadas em subgrupos, originários de diversas tradições rítmicas; são eles sete (na divisão de West): iâmbico-trocaico, datílico,

³⁸ O tetrâmetro anapéstico também frequentemente apresenta cesuras depois de cada *métron* (em 90% dos casos depois do primeiro e do segundo e em 50% dos casos depois do terceiro – WEST: 30), tendendo assim a tratá-los como unidades a acumular.

anapéstico, dátilo-epítrito, crético, dócmio e eólico.

Além dos cólons herdeiros da mélica, é interessante ressaltar, com Parker (3 ss.), que as canções das comédias e tragédias eram cantadas nos simpósios, lado a lado com Alceu, Anacreonte e outros. Dessa maneira, a Comédia Antiga herdou não somente a métrica desses poetas, mas os tinha (assim como os tragediógrafos) como referência e modelo. Mais do que isso, Parker diz, com Herington (3 ss.), que a Grécia arcaica e clássica seria uma “cultura da canção”, em que o canto teria parte em diversas ocasiões das vidas pública e privada. Isso implica que não somente os poetas dramáticos tomariam as canções populares e as dos grandes poetas para compor suas peças, mas também que a audiência estaria ela mesma acostumada com os ritmos e procedimentos dessas canções e seria capaz de identificar sua reapropriação pelos tragediógrafos e comediógrafos (3 s.).

Dessa maneira, Aristófanes poderia lançar mão de diversos procedimentos de referência e paródia para compor suas canções: usar os metros dos aristocráticos epinícios de Píndaro (dátilo-epítrito) para caracterizar o coro de jovens nobres d'*Os Cavaleiros* (PARKER: 7), parodiar métrica e estilisticamente Estesícoro para aliar-se à boa poesia antiga em uma invectiva dos maus poetas do presente (*A Paz*, vv. 775-95 = 796-816., Cf. PARKER: 6 ss.) e usar metros e procedimentos provavelmente empregados por esses próprios poetas para ridicularizá-los (9). No entanto, os metros gregos eram flexíveis na sugestão de significado (por exemplo, o ritmo datílico nem sempre remetia a feitos heroicos) e normalmente são necessários outros elementos formais para que pressuponhamos referência ou paródia.

Silk distingue três tipos de cantos corais em Aristófanes: baixo, elevado e híbrido. Segundo ele, a verdadeira base da mélica aristofânica é o registro baixo, herdeiro da lírica de Arquíloco, Hipônax e Anacreonte (162, 164). Apesar de se distinguir da linguagem baixa que encontramos nos diálogos, esses cantos são repletos de expressões, imaginário e procedimentos que não encontramos na lírica elevada: referências satíricas diretas a contemporâneos, obscenidade, organização simples dos cólons, estrofes curtas e uso abundante de paralelismo (164 s.).

O canto elevado seria destituído dessas características e usaria as convenções da grande mélica, como epítetos, nomes compostos, arcaísmos etc. (168 ss.). Esse procedimento é muito comum nos hinos religiosos, frequentes nas comédias, e nos cantos que Silk chama “exóticos” (*exotica*), canções elevadas entoadas em contextos e por personagens improváveis, como os coros de animais e objetos (por exemplo, o párodo do coro d' *As Nuvens* – vv. 275-90 = 298-313). No entanto, apesar de Silk admitir que há certo “charme” nessas composições (170), ele bem observa que não há neles um aproveitamento criativo das convenções da poesia elevada, mas busca-se apenas segui-las, tomando-se o meio como fim (178). Por seu turno, embora reconheça a validade dos argumentos de Silk, Parker resalta o fato de que Aristófanes não é poeta lírico, mas escritor de

dramas, e muitas vezes sua lírica não tem valor em si, mas em sua função dramática (10)³⁹. Parker também indica que o valor dos cantos dos coros animais está na habilidade do comediógrafo produzir humor ao mesclar as convenções da lírica elevada com a imitação dos sons dos bichos. Além disso, aventa a possibilidade de que a lírica elevada real estaria além dos limites permissíveis ao gênero cômico e que esse tipo de “verso leve”, sem pastiche ou elementos baixos, seria seu substituto, quando o enredo exigisse algum tipo de elevação (12). Dessa maneira, seria possível que exigissem de cantos como o párodo d'*As Nuvens* somente interesse na concepção e elegância na execução, para que se juntassem ao espetáculo e à música e formassem uma experiência teatral completa (loc. cit.).

O terceiro tipo de canto identificado por Silk são os “híbridos” (167; 180). Trata-se dos cantos que incorporam os aspectos formais que o autor identificou na obra de Aristófanes como um todo. Se nos cantos baixos já há fisicalidade (obscenidade, referências tópicas, objetos domésticos) e acumulação (em listas e constantes paralelismos), é nos cantos híbridos que se encontram as principais características da obra de Aristófanes: a descontinuidade e a mobilidade (181). São canções em que a estruturas e aspectos da lírica elevada subitamente se misturam elementos baixos e familiares. Nelas, segundo Silk, há “um agudo envolvimento com toda uma cultura, de cima a baixo” (183), “uma integridade de acesso – seja ao mundo elevado, seja ao verdadeiramente popular”. Parker ainda descreve a lírica aristofânica com termos que se adequam especialmente a esse tipo de canto: colisões, contrastes, alusões (14). Exemplos são o hino a Fales n'*Os Acarnenses* (vv. 263-79) e o hino à Paz na peça homônima (vv. 774-95).

Diferenciados os tipos de canto coral, ainda há dois aspectos que é necessário mencionar. Primeiro, o intenso paralelismo entre a forma e o conteúdo das estrofes e antístrofes das canções: de modo geral, mudanças métricas condicionam mudanças temáticas, e ambas são repetidas na antístrofe (PARKER: 14). Em segundo lugar, como já aludido acima, os cantos corais costumam participar da estruturação da peça: não apenas existem comédias marcadas pela predominância de certos tipos métricos e pelos temas por eles sugeridos (os “vigorosos” créticos n'*Os Acarnenses* e, como já notado, o “aristocrático” dátilo-epítrito n'*Os Cavaleiros*), como também a transição de uma seção para a outra de uma comédia pode ser indicada pela mudança rítmica (n'*As Nuvens* por exemplo; PARKER: 12; 184); do mesmo modo, é característica da comédia a separação de estrofe e antístrofe por episódios, de que elas se tornam preâmbulos ou comentários (loc. cit.); por último, há também peças em que, para construir o todo, os paralelismos formais dos cantos corais se juntam aos paralelismos temáticos dos episódios (por exemplo, *Os Acarnenses*; PARKER: 123).

Por fim, observem-se as duas estruturas mais tradicionais da Comédia Antiga: o *agón*

³⁹ Vale notar que o próprio Silk reconhece esse papel no párodo d'*As Nuvens* (174 s.)

epirremático e a parábase, em que há combinação de versos líricos e recitativos. O *agón*, em sua forma completa, divide-se em duas partes, cada qual composta por quatro seções (de acordo com a divisão proposta por Zielinski, apud GELZER, 1960: 2 ss.): canto coral em metro lírico (ode), exortação do coro a um dos oponentes (*keleusmós* – “exortação”, em um dos tetrâmetros recitativos), o discurso da personagem (que pode contar com falas do adversário – epirrema – *epírrhema*, “o que se diz depois”, no mesmo metro que o *keleusmós*) e um *pnígos* (como dito acima, “sufocamento”, no mesmo andamento). A segunda parte é composta pelas mesmas seções (nomeadas ali antode, *antikeusmós*, antepirrema e *antipnigos*); a antode repete metro e estrutura da ode, mas o *antikeusmós*, o antepirrema e o *antipnigos* podem vir num metro distinto de suas contrapartes e não precisam ter exatamente o mesmo número de versos que elas. A essas partes raras vezes se seguem alguns tetrâmetros, que Zielinski chamou de *sphragís* (“selo”), mas cujo pertencimento ao complexo do *agón* é duvidoso (GELZER, 1960: 120 ss.). Há dois casos em que falta um dos *pnigoi*: o *pnigos* no primeiro *agón* d'As *Vespas* (vv. 334-402) e o *antipnigos* no primeiro *agón* d'As *Aves* (vv. 327-399); além disso, *As Assembleístas* e *Pluto* não apresentam a segunda parte do *agón*. Os versos recitativos podem ser escolhidos para caracterizar as personagens, como no primeiro *agón* d'As *Nuvens* (vv. 949-1104), em que o Argumento Injusto se pronuncia em tetrâmetros iâmbicos, mais próximos do diálogo comum da comédia e mais baixos, e o Argumento Justo discursa em tetrâmetros anapésticos, ritmo mais elevado, que pode acomodar mais facilmente palavras de origem épica.

Também a parábase, segundo a divisão ideal proposta por Zielinski no século XIX (apud DUARTE, 2000: 35), é dividida em duas partes. A primeira, chamada “simples”, é subdividida em uma introdução em metro lírico (*kommátion*, “pedacinho”), um longo trecho recitativo (normalmente em tetrâmetros anapésticos e, por isso, chamado de “anapestos”) e um subsequente *pnigos* desse metro. A segunda, que nomeia “sizígia epirremática” (do grego *syzygía*, “unir em pares” e *epírrhema* – cf. significado acima), subdivide-se em dois grupos métricos iguais, cada qual composto por três seções: ode (um canto lírico), epirrema (um discurso em metro recitativo pronunciado pelo corifeu após a ode) e o *pnigos* do epirrema, a que correspondem, no segundo grupo métrico, uma antode, um antepirrema e um *antipnigos*. Por vezes algumas partes podem faltar, como os epirremas em *Lisístrata* e a segunda seção da sizígia n'As *Tesmoforiantes*. Na parábase, vemos corroborado o princípio enunciado por Parker: mudanças temáticas acompanham mudanças métricas, e a repetição de um tipo de verso é acompanhada pela reiteração de um tema. Nas primeiras comédias de Aristófanes (de *Os Acarnenses* a *A Paz*), por exemplo, nos anapestos o coro é porta-voz do poeta, mas, na sizígia epirremática, ele retorna a sua caracterização como personagem (cf. DUARTE, 2000: 216).

Tanto o *agón* como a parábase em sua estrutura tradicional, marcada pelo paralelismo e o emprego do *pnígos*, favorecem o princípio acumulativo da comédia. Esse elemento também se apresenta na ocasional duplicação dessas estruturas, com um segundo *agón* e uma segunda parábase⁴⁰.

Mais uma vez, a brevidade e escassez dos fragmentos das obras de outros autores da Comédia Antiga não nos permitem afirmar que as características dos versos e cantos corais de Aristófanes se aplicam também aos outros comediógrafos, mas o *corpus* supérstite faz crer que, em certa medida, eles partilhavam delas.

Em resumo, podemos dizer que o metro dos diálogos cômicos, o trímetro iâmbico, é bastante livre quanto a cesuras, resoluções e outras regras, fugindo à rigidez do trímetro trágico; por um lado, isso permite que a linguagem cômica se aproxime do ático falado; por outro, que, quando o poeta desejar, ele possa adquirir a elevação trágica ao respeitar suas limitações métricas. Isso significa que o trímetro cômico não somente se aproxima da língua cotidiana e terrena (e, dessa maneira, de certa extensão do aspecto de fisicalidade que Silk vê no poeta), como também é móvel e, por um lapso de descontinuidade, pode atingir as alturas do trímetro trágico. Além disso, os trímetros são, na maior parte das vezes, vistos como unidades a ser acumuladas e contrastadas, e, em seu interior, a cesura mais adotada pela comédia divide o verso exatamente ao meio, também aqui favorecendo o paralelismo. A liberdade e o paralelismo cômicos refletem-se na maior parte dos outros metros recitativos, usados sobretudo no *agón* e na parábase: os tetrâmetros trocaico, iâmbico e anapéstico. Todavia, vemos nos cantos corais uma apropriação complexa da extensa tradição mélica (e trágica coral) disponível no século V. Os cantos compartilham da mobilidade de elocução do gênero: há aqueles completamente baixos, os inteiramente elevados e os híbridos, que em si contêm as descontinuidades tão características dele. Há também intenso paralelismo formal e temático nos versos e entre estrofes e antístrofes. Também se vê nos cantos corais um forte papel na estruturação da peça, seja por estrofe e antístrofe serem separadas por um episódio que comentam, seja pela utilização de ritmos diferentes para peças e seções diversas. O *agón* epirremático e a parábase combinam versos recitativos e líricos, e neles constantemente se verifica o paralelismo métrico, seguido pelo temático no caso da parábase.

1.6 Espetáculo

Também há algumas coisas a dizer quanto à execução cênica da Comédia Antiga. Como diz Aristóteles na *Poética* (1449a 37-1449b 5), não se sabe ao certo quando e por meio de que poetas se

⁴⁰ No entanto, no caso da parábase, a duplicação não se dá de maneira completa, pois nunca se repetem os anapestos e frequentemente a sizígia ressurge incompleta (*Os Acarnenses*, vv. 1143-73, *As Nuvens*, vv. 1115-30 e *As Vespas*, vv. 1265-91).

introduziram o número de atores e outros procedimentos cênicos. No entanto, os estudos de Dover (1972) e McLeish nos permitem reconstruir aproximadamente o estado desses procedimentos e do espaço cênico na época das comédias de Aristófanes.

Segundo a reconstrução de McLeish (38-49), o Teatro de Dioniso (em que as peças das Grandes Dionísias e provavelmente as das Leneias eram apresentadas), era um teatro feito de madeira, ao ar livre, formado por três seções principais: a plateia, a orquestra – um campo circular em torno de um altar – e um palco atrás desse campo, acessado por três degraus. Por trás do palco havia uma espécie de painel, tão largo quanto a orquestra, feito de madeira e vime, em cujo centro, na altura do palco, havia uma casa de madeira (*skéne*), com uma porta central aberta que levava aos bastidores. Também poderia haver outras portas, conforme a necessidade do enredo (DOVER: 23s.). Além disso, havia dois caminhos, um à esquerda da orquestra e outro à direita, que conduziam para fora do teatro – os párodos.

Do ponto de vista da técnica cômica, interessam dois elementos: o uso das máquinas e o número de atores. Em diversos momentos, Aristófanes faz uso de dispositivos mecânicos empregados na tragédia: o *ekkýklema* e a *mekhané*. O primeiro equipamento, apesar de ser debatível sua descrição precisa (McLEISH: 45), era uma espécie de plataforma móvel que revelava cenas do interior das casas (como, em *Édipo Rei*, quando aparece Jocasta morta); o segundo deles era provavelmente um tipo de guindaste, que servia para colocar deuses em cena (é em latim a *machina* da expressão *deus ex machina*). Ambas são muito usadas na comédia para romper a ilusão dramática, sendo mencionadas explicitamente no texto (como quando Trigeu conversa com o operador do guindaste que eleva o escaravelho gigantesco n'A *Paz*). Além disso, em duas vezes em que o *ekkýklema* é usado no *corpus* supérstite, trata-se de paratragédia: ele é usado para colocar e tirar de cena Eurípides (n'*Os Acarnenses*) e Agatão (n'*As Tesmoforiantes*). Dessa maneira, o uso dos equipamentos cênicos serve, em Aristófanes, também à mobilidade e à descontinuidade características de sua poética. Ademais, ao revelar dos dispositivos materiais envolvidos nas cenas catastróficas (*ekkýklema*) e fantásticas (*mekhané*) das tragédias, e zombar deles, Aristófanes ainda ressalta a fisicalidade de sua poesia⁴¹.

Outro elemento cênico de interesse é a proporção entre atores e personagens. Segundo Dover (1972: 26), algumas comédias de Aristófanes exigem, para a execução das cenas, no mínimo quatro atores. McLeish é da mesma opinião (33) e acrescenta um aspecto interessante: uma vez que era comum que um ator representasse mais de uma personagem, Aristófanes poderia construir relações entre aquelas que fossem interpretadas pelo mesmo ator. O seu argumento torna-se especialmente

⁴¹ Como observa Duarte (2000: 45), a iconografia dos vasos representa bem a explicitação cômica dos recursos cênicos. Quando uma comédia é representada, vemos claramente desenhados os figurinos e outros instrumentos, o que não acontece no caso das tragédias, cuja reprodução é muito difícil de distinguir das representações de mitos.

interessante quando ele comenta como isso poderia se dar n'*As Rãs* (151 s.). Nela, pressupondo a existência de apenas quatro atores, torna-se necessário que Ésquilo e Eurípides sejam representados por aqueles que interpretaram o escravo Xântias e os grosseiros e violentos coadjuvantes (Héracles, Caronte, o porteiro, as hoteleiras etc.). Mais do que isso, há similaridades entre o caráter dos tragediógrafos e dessas outras personagens, o que torna plausível que Eurípides e Xântias (ousados e vis) sejam interpretados pelo mesmo ator e que o mesmo ocorra com Ésquilo, Héracles, Caronte, o porteiro e outras personagens similares (violentas e grosseiras). Se esse procedimento de fato ocorria, ele torna-se mais um elemento a contribuir ao paralelismo.

Por fim, o próprio figurino do coro, um dos principais gastos do corego, era agenciado para a construção de efeito da comédia. Como exemplo podemos citar o hibridismo da vestimenta dos velhos-vespas na peça homônima, bem como a oposição entre o paramentado figurino das vis rãs e os farrapos dos nobres iniciados nos mistérios n'*As Rãs*, não se podendo deixar de mencionar tampouco o uso dos gigantescos falos de couro. Todas essas escolhas têm forte relação com as características poéticas que se podem detectar em todas as partes da obra de Aristófanes. Não temos meios de comprovar esse mesmo uso de equipamentos, atores e figurinos nos outros comediógrafos, mas é provável que essas técnicas também fossem utilizadas por eles.

Em resumo, podemos dizer que a Comédia Antiga usa os equipamentos cênicos para quebrar a ilusão dramática e parodiar, mantendo, ainda aqui, a descontinuidade de sua poesia, e ressaltando o que há de físico e material por detrás das elevadas tragédias. Além disso, é provável que se usassem os mesmos atores para interpretar personagens de características similares ou contrastantes, havendo também aí o paralelismo próprio da comédia. Por fim, o próprio figurino está relacionado às características estilísticas que permeiam o gênero.

1.7 Efeito

Descritas os diversos componentes formais da comédia, agora investigue-se como todos esses fatores contribuem para a geração de um efeito característico. É evidente que, assim como cada peça apresenta elementos diversos em relação às outras, os efeitos ocasionados por elas também variam. No entanto, em qualquer gênero, a presença de convenções formais faz que haja algo comum também no efeito de todas suas manifestações: não importa o quão diferentes sejam, por exemplo, as tragédias *Alceste* e *Agamêmnon*, numa e noutra a presença de temas mórbidos evocará sofrimento e terror.

Grande parte da *Poética* é dedicada a descrever que meios o tragediógrafo deve usar para provocar os efeitos próprios da tragédia: terror e piedade (bem como a catarse que deles provém). Por sua vez, o *Tractatus Coislinianus* apresenta outro par de efeitos que a comédia deve gerar para

atingir a catarse: o prazer e o riso (IV), no que é corroborado por outros *Prolegomena* (Dübner IXa). Contudo, se, no caso da tragédia, a *Poética* nos convence de que a perfeita combinação de terror e piedade é resultado de escolhas formais muito precisas (embora possamos admitir que esses efeitos possam estar, em algum grau, presentes em outros tipos de tragédia), “riso e prazer” são elementos muito amplos, que acomodam as mais diversas formas. De fato, podemos descrever por esses termos o efeito de obras tão diversas como um filme de Woody Allen e um episódio de *Monty Python's Flying Circus*. Para usarmos termos de comparação antigos, pode-se dizer que essas palavras dão conta tanto de Aristófanes como de Menandro, autores de comédias com efeitos completamente diferentes. Desse modo, apesar de a Comédia Antiga ter efeitos característicos que acompanham suas escolhas formais, não podemos descrevê-los somente pela expressão “riso e prazer”. Faz-se necessário descrever qual a natureza do riso e do prazer nela presentes.

Para investigarmos o efeito da Comédia Antiga, é útil resumirmos a descrição formal que fizemos nas seções anteriores. A comédia está centrada em três aspectos: fisicalidade, acumulação e descontinuidade, que permeiam sua forma. A fisicalidade, que consiste em tudo que remete ao mundo real e material, está na repetição de formas tradicionais e familiares, nas cenas violentas e sexuais; na materialização de conceitos abstratos; na presença de animais, comida e objetos; na escolha de personagens envolvidos com tudo isso – escravos policiais (violência), prostitutas (sexo), artesãos (objetos), agricultores (comida) –; no uso do registro do ático que se empregava na ágora, no campo e nos bordéis; no calão, na referência aos instrumentos teatrais; no uso de falos de couro. A acumulação, o princípio de justapor elementos, está nas cenas em que se amontoam objetos ou em que personagens fazem coisas similares lado a lado; nas frequentes listas; nas palavras compostas; na estruturação paralela de cenas, versos, cantos corais, *agónes* e parábases; no uso do mesmo ator para personagens similares ou contrastantes. Por fim, a descontinuidade, a quebra com a verossimilhança e com as expectativas da realidade, o mais característico dos três aspectos, encontra-se na variação da estrutura tradicional, nos atos e nas cenas despropositados; nas personagens que muitas vezes mudam de caráter repentinamente; no triunfo daqueles que não podem fazê-lo na vida real; na quebra da ilusão dramática; na mobilidade da linguagem e da versificação (paródias e referências de outros gêneros, trocadilhos e obscenidade inesperados).

Muitas das técnicas para gerar humor “a partir da elocução” (*léxei*) arroladas no *Tractatus Coislinianus* (V) e em alguns dos *Prolegomena* (VI, IXa e Xc⁴²) e dos meios para gerar riso “a partir das ações” (*práxei*) encontrados no *Tractatus Coislinianus* (VI) condizem com o que vemos nas peças de Aristófanes e referem-se às características levantadas por Silk. Há humor na

⁴² Num trecho que parece derivar de uma mesma fonte, que Janko chama de Λ (17). Dentre os autores antigos, Cícero (*De Oratore*, 2, 54-71) e Quintiliano (6, 3) também dissertaram sobre o riso, mas restringi-me à análise dos *Prolegomena*, porque se referem aos meios de suscitar o riso específicos da Comédia Antiga.

fisicalidade (na linguagem, os diminutivos; nas ações, o rebaixamento das personagens e a dança vulgar); na acumulação (sinonímia e repetição) e sobretudo na descontinuidade (na elocução, homonímia, paronímia, alteração de som, paródia, transferência, maneira de dizer; nas ações, assimilação, impossibilidade, falta de seguimento, rompimento de expectativa, escolha do pior em lugar do melhor, raciocínio desconjuntado). Por conseguinte, o riso que esses tratados apresentam como efeito não é qualquer um, mas é ocasionado pelas propriedades genéricas da Comédia Antiga.

Desse modo, em primeiro lugar, ria-se da aparição de elementos materiais e baixos, que, na vida habitual, se reservavam para determinados contextos. Vimos como era rigoroso o senso de adequação dos atenienses, que vetava à poesia séria os elementos próximos da vida material. O próprio registro linguístico do poeta sério é artificial e estilizado, afastando-se da linguagem comum. A Comédia Antiga traz ao palco e toma como base todas essas pessoas e elementos excluídos da poesia séria: prostitutas, artesãos, agricultores, animais, alimentos, objetos domésticos, o sexo, a escatologia, a língua das ruas. Nenhum deles é suavizado ou enobrecido, mas é apresentado com suas associações baixas. Desse modo, já na apresentação da materialidade gerava-se o riso.

Cômica por excelência parece ser a descontinuidade, e já podemos percebê-lo pelo grande número de meios de gerar o riso associáveis a ela descritos no *Tractatus* e nos *Prolegomena*. Se a materialidade já causava riso por ser indecorosa em poesia, a descontinuidade o faz por necessariamente romper o decoro. As alterações e mudanças inesperadas que permeiam a Comédia Antiga, desde estrutura, enredo e construção de personagens até o uso da linguagem e a composição de cantos corais, quebram a lógica e a adequação que se esperam na vida ou em outros gêneros literários, nascendo o ridículo dessas incongruências.

Mas são mais raras ocasiões em que se pode creditar o riso à acumulação, como se vê pelos poucos procedimentos do *Tractatus* e nos *Prolegomena* que podemos associar exclusivamente a ela. No entanto, Aristófanes usa o paralelismo para criar contrastes cômicos (como n'*Os Acarnenses*, quando se opõe a preparação de Lâmaco para a guerra à de Diceópolis para o banquete – vv. 1071-231 – ou quando o salsicheiro e Paflagão fazem um campeonato de bajulações para tentar seduzir o Povo ao longo d'*Os Cavaleiros*). Parece também haver algo de engraçado nas frequentes listas (características não só de Aristófanes, mas também dos outros comediógrafos, a julgar pelos fragmentos). Pode-se observar que acumulação não raro visa a intensificar o riso gerado pela fisicalidade (enchendo uma fala ou cena de elementos vis e materiais) e pela descontinuidade (acentuando nos paralelismos e nas listas as quebras e contrastes).

Se o efeito da Comédia Antiga não é apenas o riso, mas um tipo de ridículo originado por suas características únicas, tampouco se pode considerar que essa espécie de riso é o único resultado de

suas escolhas formais. As peças da Comédia Antiga não nos levam ao riso a todo instante: há, por exemplo, cenas e passagens em que predominam o encanto e a exuberância, como o rejuvenescimento do Povo n'*Os Cavaleiros* (vv. 1316-408), o canto em saudação à paz na comédia homônima (vv. 582-600), a reconciliação em *Lisístrata* (vv. 1181-321); em outras cenas há certa melancolia, como n'*As Vespas* as lembranças de juventude do coro (por exemplo, vv. 1060-5). Existem, no entanto, certos aspectos comuns que abarcam a maior parte dos efeitos gerados pela Comédia Antiga, incluindo os tipos de riso que se identificaram.

Ehrenberg, em seu livro sobre a Atenas contemporânea de Aristófanes, ao justificar o uso das obras do autor como fonte para compreender a realidade social da época, diz (37 s.):

A Comédia Antiga nos assombra, num primeiro olhar, por misturar realidade e irreabilidade extremas, pela “dissonância romântica entre a vida real e a fantasia de um conto de fadas” (Leo, *Geschichte der röm. Literatur*. I, 98). Não se podem separar os dois elementos. Se olharmos as estatuetas de argila que representam tipos da comédia [...], perceberemos como a realidade cotidiana está misturada à absurdidade da máscara, do enchimento e do falo. As peças mostram o mesmo tipo de mistura. A trégua privada de Diceópolis n'*Os Acarnenses* é grotesca e impossível, mas é posta em meio a pessoas e eventos completamente reais.

A convivência de elementos reais e fantásticos é comentada também por Silk, que a considera resultado dos aspectos formais por ele notados (403, 409):

A descontinuidade desfamiliariza. Como tal (para tomar emprestada a linguagem em voga nos anos 60), ela é parte não apenas do meio de Aristófanes, mas é parte, e uma parte significativa, de sua mensagem. Nesse uso característico, está implícita uma visão cômica: uma visão baseada no não-familiar, numa percepção surpreendente da vida, na própria surpresa [...]. Ela é, mais do que tudo, uma visão de possibilidade ilimitada [...].

A possibilidade de vir a ser pode ser encarada como uma das principais coordenadas da visão cômica de Aristófanes; a outra é a necessidade de provocar a sensação de pertencimento [*connecting*]. Se a possibilidade é associável à tendência de Aristófanes pelo não-familiar, pode-se relacionar a sensação de pertencimento ao seu profundo instinto pelo particular, concreto, imediato: os prazeres físicos da comida, da bebida e do sexo; as acumulações estilísticas de coisas diversas e a sensualidade sonora e imagética; as fisicalidades da Atenas rural e tradicional [...]. Suas respostas primárias, certamente, estão relacionadas ao “aqui-e-agora”, o particular no tempo e no espaço. No entanto, muitos dos

particulares aristofânicos podem recriar o aqui-e-agora e incorporar uma referência mais ampla, e muito do mundo aristofânico frustrará qualquer expectativa de uma relação estável com o mundo pré-existente a que pertencem suas referências.

Dessa maneira, fisicalidade, acumulação e descontinuidade combinadas geram um duplo e contraditório efeito. O primeiro nos leva ao universo dos objetos, dos animais, dos instintos, dos alimentos, do sexo, do vinho, da linguagem das ruas, enfim, ao mundo do *dêmos*, em seus dois sentidos: *dêmos* como o mundo dos elementos populares, das outras classes desfavorecidas que a tradição aristocrática associa a eles (mulheres, metecos e escravos⁴³) e dos vícios e excessos considerados típicos deles por essa tradição, e *dêmos* no sentido de “totalidade da população ateniense”, pois as experiências aduzidas pela fisicalidade dizem respeito não somente aos estratos populares, mas também aos mais ricos e aristocráticos, que, apesar de querer dissociar-se do povo, das mulheres, dos metecos e dos escravos, têm a vida baseada na relação com eles: nos objetos criados pelos artesãos, nos alimentos cultivados pelos agricultores, no sexo com as mulheres e prostitutas (muitas vezes escravas), no trabalho dos serviçais. Se não quisermos nos ater somente aos aspectos considerados vis, a constante evocação de lugares, personagens, cultos e da história de Atenas, ou seja, as referências tópicas, também diz respeito ao *dêmos* como um todo, assim como o uso da língua local e provinciana que, embora pudesse ser associada a contextos mais populares, provavelmente era considerada pelos ricos e aristocratas própria do lugar⁴⁴. O mundo que aparece na comédia é muito próximo ao universo da própria audiência, ao contrário do afastado ambiente heroico da tragédia. Por mais que aristocratas e outros membros das classes abastadas quisessem identificar sua família e sua conduta aos heróis do passado⁴⁵, a vida que levavam envolvia diversos elementos que jamais teriam lugar nas tragédias e no restante da poesia elevada, mas só encontravam expressão na comédia. Para dar uso mais amplo os termos que Willi aplica à linguagem cômica, dizemos que, tomando-se a vida comum como centro, há na comédia uma tendência centrípeta, isto é, ela se aproxima frequente e intensamente das experiências cotidianas. Em contrapartida, se tomarmos o mundo heroico da tragédia como centro, veremos na comédia uma tendência centrífuga, isto é, a adoção de todos os elementos que não comparecem naquele gênero.

⁴³ Entre as passagens que provam tal associação, está o trecho do *agón* d'*As Rãs*, em que Eurípides se diz “democrático” por incluir escravos e mulheres como personagens falantes em suas peças (vv. 948-52). Claramente trata-se de um exagero cômico, mas a associação também se encontra em escritores de tendência aristocrática, como o Pseudo-Xenofonte, quando diz que na democracia é impossível distinguir escravos, metecos e cidadãos (I, 10-12), e Platão, que, na *República*, diz que a democracia, radicalizada, acabaria por igualar livres e escravos, homens e mulheres (563b).

⁴⁴ Embora seja provável, como diz Willi (2002: 123), que as classes mais altas misturassem o jônico a seu idioma para soar mais refinados, seria de julgar que eles reconhecessem o dialeto tipicamente ateniense, mesmo que o considerassem provinciano.

⁴⁵ Cf. a personagem Alcibíades no diálogo platônico *Alcibíades I* (121a), que traça sua linhagem até Eurísaces, filho de Ájax.

Isso significa que a Comédia Antiga não busca apenas positivamente os elementos da vida dos homens “piores do que nós”, mas também nega os aspectos do universo dos homens “melhores do que nós” e, entre uma ação e outra, toca a experiência de todos os indivíduos comuns e mortais, os “homens iguais a nós” (cf. TAPLIN: 173 s.). Pode-se dizer que os elementos cotidianos e populares, a estrutura tradicional, as referências tópicas, o uso da linguagem local evocam o que é terreno e o que pertence à terra pátria⁴⁶; desse modo, vileza e topicalidade combinam-se para criar um profundo sentimento de identificação, de *pertencimento* à terra. A tendência centrípeta da comédia (e centrífuga, do ponto de vista da tragédia) é tão intensa, que, mesmo quando o mundo retratado não é Atenas, ele é representado com as características da cidade; dessa maneira, Tereu, a poupa d'As Aves, tem um pássaro escravo, como se fosse um ateniense médio, e a população do Hades n'As Rãs é bastante similar à da Atenas real, com seus guardas citas e estalajadeiras metecas.

O segundo efeito é que, não obstante toda a proximidade com o material, cotidiano, popular e local, a Comédia Antiga não nos apresenta um mundo que funciona de acordo com a verossimilhança, com aquilo que se espera (em grego, *eikós*), mas com regras próprias e surpreendentes. Como Silk disse acima, a mobilidade e a descontinuidade fazem com que a surpresa seja a base da Comédia Antiga: embora os protagonistas sejam pessoas comuns e de extrações mais baixas, eles são capazes das mais extraordinárias ações; as personagens em geral, embora quase todas locais, podem mudar totalmente de caráter e até mesmo de forma, metamorfoseando-se em animais; o espaço citadino pode transformar-se em céu, Hades ou Olimpo; pode-se reverter a passagem do tempo trazendo os mortos à vida; a linguagem, mesmo firmemente baseada no ático coloquial, pode atingir as alturas do idioma trágico ou a baixeza do calão e da obscenidade no mesmo verso. A própria estrutura tradicional das peças pode variar e contrariar as expectativas. Isso nos leva a um lugar em que as fortes limitações do mundo real não existem e, quando se apresentam, são expulsas com facilidade. É fácil imaginar o fracasso dos planos de qualquer protagonista de Aristófanes (Diceópolis, o Salsicheiro ou Lisístrata, por exemplo) se eles estivessem na Atenas real. Por outro lado, aqueles tipos que na vida real eram bem sucedidos (sicofantes, juízes, diplomatas, generais etc.) são frequentemente expulsos e humilhados, principalmente quando tentam opor-se aos planos do protagonista. Dessa maneira, o universo da Comédia Antiga é um lugar em que a impossibilidade se realiza, em que as leis operantes na realidade se reverterem.

A acumulação, por fim, como se observou anteriormente, auxilia os dois outros elementos: mediante listas e amontoamentos, pode amplificar o efeito da fisicalidade dos elementos terrenos;

⁴⁶ É interessante como Aristófanes usa substantivos “aéreos” para qualificar os poetas que mais satiriza, seja Cinésias, o autor de ditirambos (por exemplo, *As Aves*, vv. 1372-409), seja Eurípides (cf. a invocação ao Éter n'As Rãs, vv. 892). Por outro lado, também é relevante o fato de o tragediógrafo que Aristófanes faz vencer n'As Rãs, Ésquilo, começar o *agón* invocando Deméter, deusa da terra (vv. 886-8).

ao passo que, mediante paralelismos e comparações, pode acentuar os contrastes e descontinuidades.

Dessa maneira, vemos surgir da relação dialética entre possibilidade e pertencimento os efeitos típicos da Comédia Antiga, dos quais o riso, embora certamente o mais importante, é apenas um. Por um lado, temos um universo que a todo tempo evoca o que há de popular, cotidiano e local, tudo o que o ateniense identifica em sua vida real, mas não tem lugar na maior parte da poesia; por outro, as regras e limitações associadas a essa vivência real não se aplicam e são rompidas a toda hora, levando a uma liberdade e uma abertura de possibilidades que não se encontram em outro lugar.

Se essas duas coordenadas têm algum valor em separado, o efeito único da Comédia Antiga só se dá por sua combinação. É ela que, para usar as palavras de Ehrenberg, nos assombra. Com efeito, a combinação de possibilidade e pertencimento chama mais nossa atenção que a de seus contemporâneos, já acostumados com o gênero, mas mesmo naquele tempo não poderia ser algo comum. Além da comédia, o único gênero poético que abordava programaticamente elementos baixos e cotidianos era o iambo, que, pelos testemunhos, pouco se produzia na Atenas do século V (ROSEN: 9 ss.); ademais, embora houvesse outros gêneros em que a coerência dos elementos internos não se dava por relação causal e sequencial, em nenhum deles havia mobilidade e descontinuidade tão intensa no estilo e nos diversos elementos da composição. Se a Comédia Antiga apresentasse apenas um desses elementos (materialidade ou descontinuidade), ela já se destacaria entre os gêneros, mas ela vai além, exibindo-os em conjunto. O impacto gerado pela comédia antiga não se dá somente por apresentar procedimentos interditados ao restante da poesia grega, mas por eles serem, de certo modo, contraditórios. Se encontramos na Comédia Antiga o mundo humano, material e local, com suas personagens, referências e vícios, não deixamos, todavia, de encontrar uma liberdade que não se vê na realidade. Pode-se imaginar que haveria algum efeito estético na mera apresentação do que é baixo e tópico ou na falta de sequência; no entanto, a liberdade cômica só se torna de fato intensa por se presentificar com fortes elementos da vida real. Não é uma liberdade que existe fora da ficção, mas também não é aérea, imaterial, ligada a um universo que nada tem a ver com a experiência do ateniense; ao contrário, ela se dá no que há de mais próprio, particular e palpável na vida da cidade.

Dessa maneira, a Comédia Antiga parece produzir seu efeito a partir da soma das sensações de pertencimento e possibilidade. Nas peças encontram-se uma vivência de materialidade, familiaridade, liberdade e desprendimento muito maiores do que no mundo real, quer porque fossem mais intensas do que na vida comum, quer porque parecessem mais fortes por sua raridade nos demais gêneros poéticos. É possível imaginar que da excessiva materialidade (da referência aos

prazeres vitais, como vinho, sexo e comida; da identificação com os elementos tópicos ou do ridículo originado do vitupério aos vícios) e da liberdade quase irrestrita (de todas as possibilidades abertas à linguagem e às ações) o espectador obtivesse um prazer específico, que podemos chamar “realização”: a satisfação de ver cumpridos seus desejos.

Por outro lado, pode-se constatar que também no prazer que gera, a comédia contrasta com a tragédia (e é mesmo contrária a parte dela). Se da combinação dos elementos da típica tragédia descrita por Aristóteles nascem o medo e a piedade que geram o prazer que lhe é próprio (1449b 24-8), no sentimento de realização gerado pelas características da Comédia Antiga estão inclusos os afetos opostos. A análise das paixões do segundo livro da *Retórica* aristotélica prova-se bastante útil para discutir a questão. Aristóteles define o medo (*phóbos*) como o sentimento de que uma ameaça está próxima (*Retórica*, 1382a 21-22) e a piedade (*éleos*) como a dor causada ao ver um sofrimento imerecido que também poderia atingir o observador (1385b 13-16). As duas emoções estariam intrinsicamente ligadas, pois, segundo o filósofo, teme-se aquilo que gera piedade quando acontece com outro (1382b 24-6) e, no sentido contrário, sentimos piedade daquilo que tememos nos acontecer (1386a 28-29). Ao medo Aristóteles opõe a confiança, o sentimento de que as ameaças estão longe ou a salvação está perto (1383a 16-19); contudo, é possível pensar em outro contrário não mencionado no tratado: a esperança, o sentimento de que um bem está ao alcance. À piedade opõe-se na *Retórica* principalmente a indignação (o sofrimento frente ao sucesso não merecido – *nemesân*), mas também arrolam-se outros dois: alegria frente ao sofrimento justo e satisfação diante da felicidade merecida de outrem (1386b 25-32). Assim como medo e a piedade estão ligados, podem-se considerar unidas a esperança e a alegria frente ao sucesso de outrem, pois nos alegramos com os sucessos alheios que, em alguma medida, também poderiam nos sobrevir e, no sentido contrário, esperamos atingir aqueles bens que nos alegram quando acontecem com outros (cf. 1386b 32-3). Se, muitas vezes, na tragédia o herói é algo virtuoso (e, portanto, nem superior nem inferior nesse aspecto à média da audiência), mas, por um erro moral, se perde imerecidamente e por isso nos apiedamos e tememos (cf. *Poética* 1453a 7-10), pois o mesmo poderia acontecer a nós, na Comédia Antiga, ao ver triunfante e coberta dos maiores bens uma pessoa íntegra, fraca no mundo real e algo similar a nós próprios, sentimo-nos contentes com o triunfo da virtude e de certo modo esperançosos de que o mesmo possa nos acontecer. Além disso, enquanto, ao fim de uma tragédia, raramente soma-se à piedade pelo sofredor imeritório a indignação por um triunfo não merecido⁴⁷, no final das comédias de Aristófanes frequentemente gera-se a alegria frente à punição daqueles que

⁴⁷ Aristóteles diz na *Poética* que tal desfecho é "o menos trágico de todos" (*atragoidótaton* – 1452b 37), o que talvez corresponda à opinião da audiência dos séculos V e IV. O único caso em que isso acontece nas tragédias sobreviventes é *Agamêmnon*, em que à piedade pelo destino de Agamêmnon junta-se a indignação pela vitória de Egisto e Clitemnestra. Talvez isso ocorra porque a peça é a primeira parte de uma trilogia contínua, de maneira que o sucesso temporário do casal é punido na peça seguinte, *As Coéforas*.

são poderosos no mundo real, mas viciosos⁴⁸.

Podem-se associar a esperança e a alegria pelo triunfo dos bons a um elemento sutil que se encontra na realização cômica, chamado por Silk *pathos*. Em inglês, o termo tem significado bastante diferente do que possui em outros idiomas, inclusive em grego. Segundo a definição do autor, o *pathos* é um afeto que ocorre exclusivamente em obras de arte (ou, na vida real, em raros momentos de epifania), surgido da percepção de uma verdade que vai além do indivíduo, apresentada de modo empático (418). Trata-se da visão do destino humano geral, com suas inevitabilidades, dentre as quais a principal é a necessidade do devir (419). A descontinuidade seria a condição para que o *pathos* se efetive, porque ela, ao negar-se a imitar a lógica da vida comum, provocaria um efeito de estranhamento e propiciaria uma brusca transição a outro modo experiencial, para além das contingências (424). De fato, questões relacionadas à condição humana permeiam a obra de Aristófanes: a velhice, a guerra, a decadência, enfim, o próprio efeito deletério da passagem do tempo. No entanto, apesar de tais questões às vezes evidenciarem uma nota melancólica, a força da comédia aristofânica (e, ao que parece, de toda Comédia Antiga) está em trazer ao mundo mais concreto e material a superação total de suas inevitabilidades. Dessa maneira, expulsam-se os maus políticos, acaba-se com a guerra, extirpa-se a pobreza etc. Reverte-se a própria lei do tempo: os velhos rejuvenescem (o exemplo em que Silk mais se detém), os mortos voltam à vida. Em lugar de evocar a melancolia pela consciência do que é inevitável, a comédia gera prazer ao superá-lo na ficção.

Não se pode, uma vez mais, afirmar que toda a Comédia Antiga era dotada dessas características; no entanto, a julgar pela coerência entre elocução e ação dramática em Aristófanes, podemos considerar que o fato de a linguagem de Cratino, Êupolis e outros apresentar a fisicalidade, a acumulação e a descontinuidade “aristofânicas” implica que as ações e personagens de suas comédias fossem dominadas pelos mesmos princípios e, conseqüentemente, pelos mesmos afetos de pertencimento, possibilidade, realização e *pathos*. O que vemos nos fragmentos da peça mais bem preservada de outro comediógrafo, *Os Povoados* de Êupolis, confirma a conjectura: lá a topicalidade da crítica à política presente de Atenas é acompanhada pelo recurso completamente fantástico de convocar do Hades os líderes políticos do passado, no que já se pressente a realização

⁴⁸ Desse modo, oponho-me às análises de Golden (1987: 170) e Duarte (2003: 17-22) apesar de partir delas. Golden sugere que à piedade trágica devia se opor a indignação cômica. Apesar de certamente comparecer na comédia, a indignação com o poder imerecido não é o sentimento que predomina no final da peça (nem mesmo na forma anódina que o autor sugere – 174), ao contrário da piedade da tragédia apontada por Aristóteles. O mesmo pode-se dizer sobre a análise de Duarte, que diz que ao medo trágico se contraporía a confiança cômica (20 s.). O triunfo do protagonista virtuoso e a punição dos oponentes viciosos também deveria gerar um sentimento de segurança e afastamento dos males na audiência, mas a alegria pelo triunfo parece o elemento predominante. Não é minha intenção defender que a visão exposta aqui poderia ter sido a de Aristóteles, mas meramente me sirvo de elementos de sua teoria para estudar a Comédia Antiga como a conhecemos.

e a reversão da inevitabilidade do devir.

1.7.1 A Comédia Antiga e a política real de Atenas

Discutidos os principais elementos do efeito característico do gênero, volto-me, por fim, a uma questão que tem ocupado e dividido os estudiosos de Aristófanes: a Comédia Antiga tinha como intuito afetar a política real de Atenas? Como se viu, tanto tragédia como comédia estão intimamente ligados com o corpo civil ateniense, seja por ser produzidas pela coletividade em festivais públicos, seja por abordar temas de interesse da cidade. No entanto, só a Comédia Antiga traz ao palco cidadãos e líderes políticos da realidade, frequentemente propondo e criticando ações públicas. Quanto essas críticas e propostas pretendem ser levadas a sério, isto é, convertidas em ações políticas reais? Além de ser importante para a compreensão do gênero cômico, a pergunta é especialmente pertinente para uma análise precisa d'*As Rãs*, que, segundo testemunhos (os argumentos I e III da peça), chegou a ser reapresentada por causa do conselho político dado na parábase. Para isso, em primeiro lugar, mencionarei alguns pontos de vista que considero representativos do debate e, pois, importantes para o estabelecimento de minha própria posição.

Começo por um ensaio de Henderson publicado em 1990 que investiga as relações entre a Comédia Antiga e a democracia ateniense. Pareceu bem demonstrado praticamente tudo o que o autor levantou e, por isso, apenas exponho suas ideias em resumo.

Lançando mão de testemunhos contemporâneos, Henderson mostra como a Comédia Antiga estava profundamente inserida na vida política de Atenas. Os festivais de que faziam parte não seriam festas em que se subvertiam todas as regras e relações da vida comum, como o Carnaval, mas, como vimos, celebravam o poder da própria cidade e do povo (25 s.). As pessoas envolvidas na produção da comédia (poetas, produtores e coregos) duelariam com seus rivais pela fama e reconhecimento concedidos pelo *dêmos*, podendo também almejar influência política (290 s.) e ocupando, desse modo, posição análoga à dos líderes públicos que, tendo de disputar a liderança e a aceitação do povo, lhe deviam satisfações (285). Ademais, assim como os oradores, os comediógrafos utilizariam a acusação humorística para atacar oponentes políticos (304). Eles viriam muito provavelmente de famílias conhecidas e ricas, assim como muitos dos homens públicos (e dos líderes do povo antes de Cleão), mas, como eles, estavam submetidos à soberania do povo e estariam restritos ao tipo de vitupério e humor aprovado por ele (292 s.). A comédia seria especialmente importante por ser veículo do que não poderia ser discutido em outro lugar e por castigar crimes que não poderiam ser punidos de outra maneira (295), funcionando como mediador e controle político-social a serviço dos interesses do povo. A prova de que a hostilidade pública alimentada pela comédia seria levada a sério e poderia ter consequências graves estaria não somente

na condenação de Sócrates, mas no ostracismo de Hipérbolo, ambos frequentemente escarnecidos pelos comediógrafos (304 s.). Dessa maneira, a comédia funcionava também como controle das lideranças atenienses. Ainda que elas fossem eleitas pelos próprios cidadãos, os poetas encorajariam a desresponsabilização do povo que, quando sofria vitupério, seria sempre representado como vítima de engano, jamais como perverso (308 s.). Por fim, em oposição às más lideranças, os poetas apresentariam, em protagonistas com que o povo se identificava, cidadãos ideais capazes de fazer o que a Assembleia ainda não conseguiria (309).

Se Henderson traça as relações entre o ambiente cívico ateniense e a comédia e confirma a coerência e a influência de seu posicionamento político, Heath (1987) busca refutar a ideia. Ao contrário do ensaio de Henderson, seus argumentos não estão cuidadosamente amparados pela evidência histórica, embora utilizem parte dela. Como discordo da maior parte do que afirma, apresentarei seus argumentos com mais detalhe, comentando-os e refutando-os quando for o caso. Como não restou informação detalhada sobre a relação da Comédia Antiga com a realidade política, por vezes utilizo exemplos modernos que facilitam a exposição de certos argumentos.

Em cada capítulo do livro, Heath apresenta uma evidência diferente para defender a tese de que a comédia aristofânica não buscava nenhuma influência na política ateniense real. Ele começa por combater um dos argumentos mais utilizados para confirmar o caráter político "sério" de Aristófanes: a influência d'*As Nuvens* na condenação de Sócrates, alegada na *Apologia* de Platão (18-19). Segundo o texto de Platão, os acusadores mais terríveis de Sócrates seriam aqueles que há muito tempo cultivaram uma falsa opinião pública sobre ele, dos quais ele só teria condições de nomear os comediógrafos. Heath, em primeiro lugar (9), diz que em 18c-d Platão diferencia o poeta cômico dos acusadores que “usavam de inveja e calúnia”. Se observarmos o trecho, veremos que esse contraste não é ressaltado de nenhuma maneira, e, se não é impossível, não é de nenhuma maneira obrigatório:

ὁ δὲ πάντων ἀλογώτατον, ὅτι οὐδὲ τὰ
ὀνόματα οἷόν τε αὐτῶν εἰδέναι καὶ
εἰπεῖν, πλὴν εἴ τις κωμωδοποιὸς
τυγχάνει ὦν. ὅσοι δὲ φθόνῳ καὶ διαβολῇ
χρώμενοι ὑμᾶς ἀνέπειθον—οἱ δὲ καὶ
αὐτοὶ πεπεισμένοι ἄλλους πείθοντες—
οὗτοι πάντες ἀπορώτατοί εἰσιν: οὐδὲ
γὰρ ἀναβιβάσασθαι οἷόν τ' ἐστὶν αὐτῶν

O mais ilógico de tudo é que não é possível nem saber ou dizer até mesmo seus nomes [dos acusadores antigos], a não ser quando um deles é um comediógrafo. Aqueles que, usando de inveja e calúnias persuadiram vocês – e os que, persuadidos eles mesmos, persuadem outras pessoas – estes são os mais difíceis de lidar, pois nem é possível convocá-los aqui ou refutá-los, mas faz-se necessário, ao defender-me, como que lutar com

ἐνταυθοῖ οὐδ' ἐλέγξει οὐδένα, ἀλλ' sombras, e refutar sem que ninguém possa
ἀνάγκη ἀτεχνῶς ὥσπερ σκιαμαχεῖν responder-me.
ἀπολογούμενόν τε καὶ ἐλέγχειν
μηδενὸς ἀποκρινομένου.

Não é claro se o comediógrafo pertence ou não à classe dos invejosos ou dos que foram convencidos e convencem os outros. De qualquer maneira, o fato relevante é que Sócrates diz que as características que Aristófanes lhe atribui n'*As Nuvens* realmente se aplicam a outros filósofos (23d) e que seus inimigos usam delas, mesmo que sejam falsas, para dar verossimilhança às acusações. Esse não seria o primeiro caso em que, em contexto extradramático, se usam as críticas a indivíduos presentes nas comédias para tornar seus argumentos mais verossímeis, pois vemos o procedimento num discurso de Lísias (fragmento 5, 3 Thalheim) e em outro de Ésquines (*Contra Timarco*, 1, 157)⁴⁹. Se a comédia não fosse encarada como um veículo de opiniões de algum modo condizentes com a realidade, nenhum orador a usaria como base argumentativa.

Em segundo lugar, Heath cita o *Banquete* (10 s.). Para ele, apesar de a mera presença de Aristófanes e Sócrates no simpósio não poder, por si só, confirmar que não havia hostilidade entre os dois, as duas personagens não parecem ser inimigas. No entanto, deve-se notar que a civilidade é a regra dos círculos que comparecem nos diálogos platônicos, até mesmo depois que algumas personagens são humilhadas pelo questionamento de Sócrates. A raridade do comportamento ríspido de Trasímaco na *República* e de Cálicles no *Górgias* confirma a regra. Além disso, apesar de não haver hostilidade direta, temos que notar que o argumento sobre o amor de Aristófanes é o único a ser indiretamente desprezado no discurso de Sócrates (205d-e – contraste-se a refutação honesta e aberta do discurso de Agatão, 199b-201c). Heath também considera que seria indício da ausência de hostilidade entre Sócrates e Aristófanes o fato de Alcibíades lançar mão de uma passagem d'*As Nuvens* no louvor que faz de Sócrates (221b) sem pedir desculpas. Contudo deve-se observar que Alcibíades mistura elogio e vitupério, utilizando diversos recursos para rebaixar seu amor não correspondido (dos quais o mais evidente é a comparação da feiúra de Sócrates coma de um sátiro), e a citação d'*As Nuvens* é certamente mais um.

Concluir, a partir da presença de Aristófanes no *Banquete* (e somente nesse diálogo), que ele pertencia ao círculo socrático é certamente exagero. Heath (11) utiliza o famoso fragmento 342 de Cratino, em que ele se refere a um espectador erudito como “euripidaristofanista” (*Euripidaristofanízon*). É muito mais simples ler a referência como provocação à Aristófanes, que, ao mesmo tempo em que criticava Eurípides e outros sábios modernizadores, usava as novidades

⁴⁹ Os exemplos são citados por Henderson (1990: 297, 301).

ele próprio, do que como um atestado de que o comediógrafo pertencia a algum círculo filosófico.

Em seguida (12 s.), Heath comenta a derrisão contra o demagogo Cleão n'*Os Cavaleiros*. Segundo ele, se se considerasse que a comédia portava opiniões políticas que pretendiam ser levadas a sério, seria impossível que, poucas semanas após o triunfo da comédia de Aristófanes nas Leneias, Cleão fosse novamente eleito general. Essa posição é problemática, pois exclui, por exemplo, a possibilidade de que simplesmente o povo, apesar das ressalvas quanto ao líder, não acreditasse haver melhor escolha. Para importar um termo da política brasileira moderna, poder-se-ia acreditar que ele “rouba mas faz” (argumento usado pelo próprio Paflagão-Cleão na peça – v. 1226). O próprio Aristófanes diz n'*As Rãs* (v. 1457) que o povo lança mão de maus líderes porque é forçado; não obstante o longo tempo a separar as duas peças, não há motivos para acreditar que a mesma lógica não pudesse aplicar-se na época d'*Os Cavaleiros*. Além disso, o povo de Atenas era conhecido por mudar de ideia rapidamente, como podemos ver não só na comédia (por exemplo, n'*Os Acarnenenses*, vv. 630, 632, e ainda n'*Os Cavaleiros*, vv. 518-9), mas na historiografia, quando Tucídides, por exemplo, no episódio da secessão de Mitilene, afirma que os atenienses, logo depois de votarem furiosos pelo massacre de todos os homens da cidade e pela escravização das mulheres e das crianças, arrependem-se, não semanas depois, mas já no dia seguinte (3, 36). Por fim, como nota Henderson (1990: 298), a discrepância entre a vitória d'*Os Cavaleiros* e a reeleição de Cleão é censurada pelo próprio Aristófanes na parábase d'*As Nuvens* (581-94), que exige que se puna o general por corrupção quando sua administração fosse examinada, e isso sugere que a dura crítica a ele n'*Os Cavaleiros* pretendia efeito político real.

Heath prossegue sua crítica citando *Lisístrata* (14 s.). Segundo o autor, o apelo à paz que consta na peça não poderia ter intuito político sério, uma vez que, após o desastre militar ateniense na Sicília, os peloponésios não estariam de nenhuma maneira predispostos a firmar uma paz vantajosa para ambos os lados. Dessa maneira, a peça não proporia nenhum conselho pragmaticamente executável no período em que foi apresentada. O problema do pressuposto é a equação entre seriedade política e proposição de um plano político plenamente aplicável. Se seguissemos esses critérios, chegaríamos à conclusão de que não há intento político algum n'*O Grande Ditador* de Chaplin, pois nem mesmo o discurso final do filme (uma verdadeira parábase moderna) oferece um plano politicamente aplicável: em 1940, com a Segunda Guerra Mundial já em curso, o simples apelo ao amor ao próximo e o vitupério dos ditadores nazi-fascistas não redundava em nenhuma política concreta, fosse bélica, fosse insurrecional. A solução que se apresenta no filme (o povo tomaniano que se cura do ódio e se converte à paz e a liberdade meramente ao ouvir um discurso) também era irrealizável. No entanto, o filme é persistente em condenar o fascismo e incitar a resistência; ele só não especifica os meios. Há finalidade de afetar a

atitude política dos homens, ainda que seja na forma de um pacifismo e de uma filantropia bastante vagos. Do mesmo modo, não se pode negar o intuito político em *Lisístrata* sob argumento de que peça não apresenta meios de trazer a paz. É nela patente a tentativa de fomentar no espírito dos espectadores o desejo de cessar a guerra (que devia ser especialmente intenso, mercê das últimas tribulações por que a cidade passava). Assim, por mais que não especificasse como, Aristófanes estava incitando os concidadãos a uma atitude favorável à paz, que poderia tomar diversas formas ao longo da negociação com os lacedemônios. Por mais vaga e fantosiosa que a peça fosse do ponto de vista da práxis, ela não deixava de apresentar posicionamento e, conseqüentemente, defender uma atitude política.

Heath ainda argumenta que o discurso em que *Lisístrata* condena as atitudes de atenienses e lacedemônios e propõe a paz (vv. 1112-87) estaria em contexto jocoso e, por isso, não poderia ser levado à sério (15). Apesar de sua fala não ter quase nenhuma piada, ela seria entrecortada pelos comentários obscenos dos embaixadores espartano e ateniense sobre a Reconciliação, personificada como uma bela mulher nua. No entanto, como o próprio Heath sugere, comicidade e seriedade podem vir juntos e, ao contrário do autor, pelos argumentos que expusemos, não vejo nenhum motivo para negar o intento político da peça. Não existe nada de absurdo na condenação que a protagonista faz a atenienses e lacedemônios, e podem-se considerar os procedimentos cômicos um reforço poético e retórico do discurso.

Na mesma oposição entre seriedade e comicidade está a rejeição de Heath ao intento político que se vê n'*Os Acarnenses*: ele se debruça (16 ss.) sobre os trechos em que o protagonista se mescla à figura do autor (vv. 377-82, 497-505). Em primeiro lugar, diz Heath que a quebra de ilusão dramática é um recurso humorístico em Aristófanes (16), o que prejudicaria a seriedade do trecho, bem como as referências burlescas a Eurípides, a fantasia grotesca de Télefo e a narrativa cômica da eclosão da guerra. Assim como em relação à *Lisístrata*, o argumento é problemático porque pressupõe que toda comicidade implica falta de seriedade no intento, ou seja, que é impossível usar o riso para defender ideias. Também aqui Heath reconhece que nem sempre isso é verdade (18), mas insiste que, n'*Os Acarnenses*, esse é o caso. No entanto, mais uma vez não vemos motivos para considerar que os meios cômicos de Aristófanes tiram legitimidade de sua posição. Heath considera ainda que a referência ao processo de Cleão contra o poeta (17 – que se deu devido ao fato de Aristófanes, n'*Os Babilônios*, ter ridicularizado a cidade diante dos estrangeiros) seria meramente uma zombaria da atitude inapropriada do demagogo em levar a sério piadas feitas em uma comédia. Quanto à zombaria de Cleão, concordamos com o autor que um dos objetivos de Aristófanes é escarnecer da derrota que o demagogo sofreu no tribunal; no entanto, chegar à conclusão de que todo o discurso em defesa da paz e da ação do poeta como comediógrafo tem a única função de

escarnecê-lo, sem nenhum intuito político, é injustificado exagero. Como diz Henderson (1990: 289), há indícios de que se tentou impor restrições legais sobre a Comédia Antiga; além disso, o próprio Aristófanes n'*As Rãs* (vv. 367-8) faz uma crítica aos políticos que perseguem os comediógrafos, citando-os lado a lado com pessoas acusadas de crimes de corrupção, dando a entender que era uma ação comum. Por fim, não é de esperar que Cleão, um orador tão hábil em influenciar o povo, ignorasse tanto o funcionamento da democracia ateniense, que lançasse mão de um processo cuja derrota era certa. Frente aos indícios, o que se deve provar é ausência de intuito político no vitupério a Cleão, e não, como propõe Heath, a presença.

O autor prossegue a argumentação refutando a seriedade política das parábases de Aristófanes. (18-21). Ele reconhece que, na parábase, o comediógrafo com frequência reclama para si o papel de conselheiro político, mas não considera que essa afirmação seja sincera. Na parábase d'*Os Acarnenses*, ele vê duas inconsistências com o enredo da peça (18 s.). Primeiro, o fato de dizer que os lacedemônios desejavam a ilha de Egina porque queriam ter o poeta consigo (que provavelmente lá habitava) – vv. 652-4. Heath vê no pedido, feito pelo coro, de que os atenienses não entregassem o poeta ao inimigo uma exortação a que os atenienses não liberassem Egina (principal exigência dos espartanos) e, por consequência, não firmassem a paz; desse modo, haveria desacordo entre a parábase e o pacifismo do restante da peça. Consideramos que Heath dá valor demais a uma breve referência à ilha, que tem a função direta de enaltecer o poeta ao igualá-lo a uma das mais valiosas possessões de Atenas. O cerne da passagem é convencer os atenienses a manter o comediógrafo consigo, não Egina. O paralelo que a parábase estabelece entre o poeta e Diceópolis é muito mais eloquente quanto a apontar o posicionamento geral da comédia em relação à paz do que seria uma referência tão dúbia e sem destaque.

Em outro passo (22 s.), Heath tenta refutar a concordância entre a cena da Assembleia no início da peça e a descrição de si mesmo que o poeta oferece na parábase. Segundo ele, embora Aristófanes diga que fez com que os atenienses deixassem de ser enganados pelos embaixadores (vv. 633-5), no início da peça, ainda se apresentam os cidadãos como pessoas facilmente ludibriáveis por eles. O erro de Heath é exigir de Aristófanes uma precisão lógica que dificilmente se esperaria de um poeta. A parábase é, como se sabe, uma parte dedicada ao autoelogio do comediógrafo (DUARTE, 2000: 39), e Aristófanes mostrar-se como alguém que *já* realizou vários benefícios aos atenienses reforça retoricamente esse autolouvor. Por isso, não há contradição entre a parábase e a ação da comédia, mas só confirmação retórica das boas ações do poeta, que refletem a do protagonista.

Heath também aduz a inaplicabilidade dos conselhos de muitas parábases (19): o estabelecimento de tribunais separados para jovens e velhos (*Os Acarnenses*, vv. 713-8) e a paga

nos tribunais apenas para os muito ativos no serviço militar (*As Vespas*, vv. 1117-21). Como já dissemos quanto a *Lisístrata*, não apresentar planos políticos realizáveis não implica não pretender influenciar de algum modo a política. Apesar de uma lei como a proposta n'*Os Acarnenses* ser infactível, o poeta pode usar a impossibilidade para chamar atenção a um problema real: a violência dos jovens contra a tradição e os mais velhos.

As Aves, cuja parábase Heath também cita (19), é um caso mais complexo. De fato, além de inaplicáveis, os conselhos que os pássaros dão contrariam a maior parte da moral defendida na Comédia Antiga (como o respeito aos deuses). De imediato podemos lembrar que *As Aves* é uma comédia diferente de todas as outras do *corpus* supérstite. Os assuntos contemporâneos de Atenas estão ausentes: pouco se fala diretamente sobre os líderes políticos e a situação militar da cidade; no entanto, não se pode dizer que a política e a guerra não são assunto da peça, pois estão no centro. Nesse sentido, uma série de temas tratados em peças anteriores são muito importantes na comédia: a persuasão política e a retórica sofística (*Os Cavaleiros*, *As Nuvens*), a crítica ao sistema judicial (*As Vespas*), a guerra (*Os Acarnenses*, *A Paz*), o império (*Os Babilônios*), o conflito entre uma nova religiosidade e a tradicional (*As Nuvens*). No entanto, não se tem a impressão de que o poeta quer defender um posicionamento político específico. A nosso ver, isso acontece porque aparentemente não é possível alinhar a ideia de Pisetero e das aves (fundar nova cidade e submeter deuses e homens) a nenhum plano real, isto é, não havia nenhuma ação ou atitude política na cidade que poderia ser alimentada pelo que acontece e é dito na comédia. Em regra, em grande parte das outras comédias de Aristófanes, temos um objetivo que, de algum modo, poderia ser alcançado na vida real: a paz em *Os Acarnenses*, *A Paz* e – guardadas as devidas proporções – em *Lisístrata*, a derrubada de Cleão n'*Os Cavaleiros*, a ação contra Sócrates e seus discípulos n'*As Nuvens*; mesmo n'*As Vespas*, em que o alinhamento a um objetivo real é mais frouxo, temos uma crítica ao sistema judiciário favorecido por Cleão e um apelo a que se alterassem as atitudes quanto a ambos. Desse modo, ainda que, nas comédias, o atingimento desses objetivos se dessem por meios fantasiosos, o intentos em si eram defensáveis na realidade. O único conselho que se poderia retirar d'*As Aves* é que os atenienses deveriam, pelo poder do discurso, livrar-se das crenças tradicionais e, por meio dele, dominar os outros homens. Numa cidade em que a suspeita de ateísmo poderia levar um homem à morte, seria muito improvável que um poeta defendesse semelhante ideia. Além disso, o próprio Aristófanes dá mostras de que não apoia esse pensamento. Apesar de sempre usar exageros e distorções cômicas para foratelecer suas posições, o que vemos n'*As Aves* é a defesa do indefensável, isto é, não temos um ponto de vista razoável sustentado e realizado por meios cômicos, mas uma opinião absurda defendida e executada por meios igualmente disparatados. A defesa da antiguidade das aves e de sua equiparação e mesmo superioridade aos deuses (vv. 465-

538, 685-736) não tem nenhum fundamento lógico e parece paródia de exercícios retóricos dos sofistas, como o *Elogio de Helena* de Górgias. Além disso, a própria estrutura da peça contraria esses posicionamentos: não obstante as aves prometerem que bater nos próprios pais será permissível na cidade delas (vv. 757-9), quando um jovem aparece querendo imigrar com esse objetivo, ele é dissuadido por Pisetero e enviado à frente de batalha (vv. 1360-71); por outro lado, embora neguem a supremacia dos deuses, na própria parábase as aves lhes cantam hinos (vv. 737-51, 769-84). Por fim, há que apontar o fato (descrito por DUARTE, 2000: 153 ss.) de que, no *corpus* que temos, *As Aves* é a primeira comédia em que a parábase é inteiramente recitada em nome do coro, sem manifestação da voz do poeta. Por um lado, o autoelogio do comediógrafo das parábases mais antigas transforma-se agora no autolouvor do coro, criando uma espécie de paródia do antigo estilo parabático. Por outro, não há identificação entre o que acontece na peça e as opiniões do autor, o que impediria que se creditssem ao poeta as ideias iconoclásticas da comédia.

Até este ponto, quis demonstrar que *As Aves* é uma comédia diferente das outras e, portanto, não se pode encarar a completa inaplicabilidade de suas ideias como prova da falta de sinceridade de todas as manifestações do poeta. Todavia, é equivocado pensar que a falta de sinceridade dos argumentos implica falta de intento político. Como mencionado, *As Aves* é toda articulada pelas questões políticas do século V. Conquanto a peça não seja resumível a um conselho aos assuntos da cidade, é inegável que ela articula cuidadosamente as balizas pelas quais esses assuntos se pautavam. Se nela não há uma “tese” política, há exploração de temas muito importantes para Atenas naquele momento. Para usar um exemplo moderno, cujas circunstâncias de produção conhecemos com mais detalhes, se a ausência de uma tese invalidasse o caráter político de uma obra, deveríamos considerar apolítica *A Educação Sentimental* de Flaubert, cujo importante pano de fundo é o fracasso da revolução de 1848 e o estabelecimento do Segundo Império francês. Se bem que pertençam a gêneros muito distintos e uma enorme distância temporal as separe, *As Aves* e *A Educação Sentimental* têm em comum explorar uma série de temas políticos e sociais sem querer propor uma ação ou atitude definidos.

Heath prossegue (19 s.) dizendo que a parábase d'*As Rãs*, que é especialmente séria e dá um conselho político completamente realizável (a restituição dos exilados pela participação no golpe oligárquico, pelo qual o poeta foi coroado e agraciado com uma reapresentação da peça), seria exceção. Além disso, ela não condiria com o restante da peça, uma vez que o perdedor do embate entre os poetas, Eurípides, apresentaria o mesmo conselho. Contudo, o fato não serve como argumento, pois, como veremos adiante, o conselho de Eurípides é só aparentemente igual à parábase, apresentando diferenças substanciais.

Heath também busca refutar que os insultos à coletividade dos cidadãos refletiriam alguma

intenção política da parte de Aristófanes (21-24). Ele diz que muitos insultos que o poeta faz à plateia (e consequentemente aos cidadãos) são espirituosos, e seriam bem recebidos por ela. Tratar-se-ia de uma mera convenção cômica, que teria muito pouca conexão com a realidade; uma prova disso seria o fato de que, se Aristófanes considerasse tão desesperadora a situação da cidade, ele seria incapaz de fazer tantas comédias (23). Do mesmo modo, a aparente preferência pelo que é antigo seria apenas convenção, pois, quando conveniente, a comédia zombaria do passado com igual virulência (23 s.). Aqui o equívoco de Heath é considerar que o convencional é necessariamente falso. Todos os gêneros antigos são repletos de convenções e sua adoção reflete mais a crença que o poeta e a audiência tinham nelas do que uma mera obediência artificial às leis de um gênero. A decadência humana, por exemplo, é uma tópica existente desde Hesíodo que os romanos aplicaram à própria história. Quando Salústio e Tito Lívio, por exemplo, a usam, isso implica que eles e a audiência não acreditassem que Roma realmente havia decaído? Não parece ser o caso. Mesmo Heath reconhece que a tópica é usada desde Homero por autores e políticos sérios (23). Além disso, o fato de o exagero cômico, de modo irreal, fazer parecer desesperada a situação de Atenas não determina que o vitupério feito a seus concidadãos seja falso. Como já dissemos, o exagero é uma forma de reforçar um ponto de vista; afinal, quando se diz que um ditador está “há mil anos” no poder, não há como imputar que a fala não possui correspondência com a realidade.

Por fim, é errado dizer que Aristófanes critica o velho e o novo de igual maneira. Apesar de zombar algumas vezes do que é antigo (creditando-lhe rudeza, ânimo difícil – como n'*Os Acarnenses* e n'*As Vespas* – ou mesmo imbecilidade – principalmente n'*As Nuvens*), ele quase nunca condena a antiguidade de falhas morais: os crimes graves e escandalosos permanecem privilégio das novidades. Um bom exemplo disso é *As Rãs*: no *agón* entre Ésquilo e Eurípides, o primeiro quase sempre leva vantagem e, apesar de se creditar certa rudeza e empolgação a sua arte, ele jamais é acusado de algum defeito moral. Os exemplos de velhos perversos que há (Filocleão n'*As Vespas*, Estrepsíades n'*As Nuvens* e talvez o Povo n'*Os Cavaleiros*) são apresentados antes como tolos enganados por fraqueza de intelecto do que como criminosos. Além disso, vale notar que, no fim das comédias, quase todos eles se regeneram⁵⁰ e se tornam portadores dos valores tradicionais. N'*Os Cavaleiros*, por exemplo, o Povo regenerado não é transformado em um rapaz da época de Aristófanes, mas num jovem dos tempos antigos, isto é, em um homem da antiguidade quando ela estava em pleno vigor. Pode-se então pensar que Aristófanes via nos velhos a antiguidade enfraquecida, passível de desvio e engano, mas a única capaz de reger-se e assim representar plenamente os antigos e bons valores. Portanto, é falsa a ideia de que Aristófanes rejeita o velho e o

⁵⁰ Filocleão é uma exceção, pois não se regenera completamente, trocando apenas seu desejo por condenações injustas por crimes juvenis mais inofensivos.

novo de igual maneira: ele privilegia os valores morais do passado, escarnecendo apenas sua falta de refinamento. Talvez possamos ver nisso a defesa do meio-termo virtuoso, que está na moral grega pelo menos desde que se inscreveu em Delfos *medèn ágan* (“nada em demasia”). Representante desse ideal é a própria poesia aristofânica, que adota os refinamentos da modernidade, mas mantém-se fiel aos valores antigos.

No que se refere ao vitupério de indivíduos, Heath defende que a comédia o utiliza apenas como forma de entretenimento (25). Praticamente todas as evidências que usa para provar seu ponto de vista podem ser voltadas contra si. Ele compara o vitupério cômico ao empregado nos simpósios aristocráticos, em que seria apenas uma forma de diversão. Entretanto, logo em seguida, apresenta um porém: a narrativa de Plutarco segundo a qual Sócrates, interrogado se o incomodavam as zombarias cômicas a seu respeito, teria dito que não, pois o teatro seria como um grande simpósio (contexto em que os convivas toleravam o escárnio mútuo – *Sobre a Educação das Crianças*, 10c-d). Como Heath reconhece, Plutarco narra a atitude de Sócrates por considerá-la excepcional, o que faz pensar que ela não seria normal no século V (26). Contudo, o autor afirma que a atitude não poderia ser tão rara, pois seria improvável que os poetas cômicos estivessem dispostos a adquirir a inimizade de homens tão poderosos como aqueles que criticavam. Por outro lado, a julgar pelos escritos de Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, 1128a 7-8, 30-1 e *Política*, 1336b 3-23), seria considerado comportamento impróprio não saber tolerar piadas, e a zombaria cômica seria protegida pela sociedade por seu caráter religioso (26 s.). Ora, longe de provar que a zombaria cômica era mero entretenimento, essas evidências mostram exatamente as razões por que um poeta cômico se sentiria seguro ao atacar homens poderosos: ao reagir com violência, seus oponentes poderiam ser condenados moralmente; além disso, a religião protegeria suas ações. Entretanto, se estiver correto nosso raciocínio sobre o conhecimento de Cleão relativo ao funcionamento do sistema jurídico ateniense, isso não significa que os comediógrafos eram completamente imunes, mas somente que tinham muitas garantias. Por fim, Heath argumenta que as frequentes acusações de Aristófanes contra certo Cleônimo, que teria abandonado o escudo e fugido em batalha, é mero exagero e entretenimento, pois tal ação seria um crime punível com a perda de cidadania e não seria risível (20). Não vejo por que a covardia de um homem não poderia ser escarnecida e, além disso, mesmo que se tratasse de exagero, isso não implica que a crítica a sua covardia não seja real.

Michael Silk, por sua vez, pretende combater tanto o ponto de vista de Henderson como os de Heath. Sua objeção em parte não se aplica, como notou o próprio Heath num apêndice a seu livro (37 ss.)⁵¹, pois diz que os outros autores buscavam equivocadamente a seriedade e a importância da

⁵¹ Até este ponto, referimo-nos às páginas do livro de Heath. No entanto, uma vez que o apêndice mencionado consta apenas em um arquivo publicado na internet, a partir de agora mencionaremos a numeração de páginas que consta nele.

obra de Aristófanes nas intenções políticas do comediógrafo (SILK: 302 s.), quando, na verdade, eles procuravam apenas saber se poderíamos considerar que sua obra tem alguma influência política. Apesar desse problema, ao discutir os diversos tipos de seriedade, Silk coloca importantes questões sobre o lugar da política na obra de Aristófanes.

Silk diz que para discutir adequadamente a “seriedade” (*seriousness*) da obra aristofânica, é preciso reparar que a palavra tem três sentidos: sobriedade (*soberness*), sinceridade (*honesty*) e substancialidade (*substantiality*) – 312 ss. No primeiro sentido, a palavra opõe-se ao humor, como na frase: “O rosto dele está sério”. No segundo, ao fingimento, como na pergunta: “É sério?”. No terceiro, ela se opõe à trivialidade, como na afirmação: “É um estudo sério”. Para Silk, Aristófanes, como comediógrafo, quase nunca é sério no primeiro sentido, muitas vezes não é no segundo, mas é certamente no terceiro (loc. cit.). Ele considera um erro dos críticos buscar o valor da obra de Aristófanes na importância política, quando a substancialidade da obra estaria na grande habilidade do poeta como compositor de comédias.

O autor reconhece que a poesia de Aristófanes tem favoritos e desafetos constantes (301), mas aponta que o comediógrafo muitas vezes é ambíguo e contradiz a própria opinião. Além disso, sua arte poderia prescindir de qualquer posição política, ou mesmo de qualquer tema definido (como n'*As Tesmoforiantes*, em que há um emaranhado de temas de que não se consegue extrair uma “lição” definida – 320 ss.) e, mesmo quando os assuntos da cidade estariam no centro de uma peça sua, eles teriam apenas importância secundária. Dessa maneira, n'*Os Cavaleiros*, sobre a invectiva política prevaleceria a exploração poética de diversos gêneros: o discurso demagógico, a paródia de oráculos e de tragédias etc.; a própria vileza que o poeta atribui a Cleão é apropriada para gerar divertidos e agradáveis momentos cômicos, como na disputa entre Paflagão e o Salsicheiro para mostrar quem seria o mais vil (334 ss.). Na base do pensamento de Silk, está o pressuposto de que não se deveriam julgar as comédias por opiniões externas, como as da *Constituição de Atenas* do Pseudo-Xenofonte, mas por elas mesmas, como “entidades perfeitamente acabadas” (309, 318 s.).

O mérito da abordagem de Silk está em analisar cuidadosamente os procedimentos da comédia aristofânica e em perceber que a política é apenas uma das possibilidades do gênero, que, quando abordada, se acomoda a suas características formais. O autor mostra que há grande valor estético na comédia, independentemente de haver nela assuntos políticos, e que a ausência deles não implica que ela seja mero gracejo. Para usar um exemplo seu (319), assim como a ausência de temas políticos não torna *As Traquínias* menos substancial ou menos trágica do que *Antígona*, *As Tesmoforiantes* não seria pior comédia do que *Lisístrata*.

No entanto, há alguns exageros em sua posição. Em primeiro lugar, parece-nos equivocada a ideia de que não é legítimo julgar o gênero pela recepção dos contemporâneos. Como colocado por

Heath no apêndice do livro (38 s.), só poderíamos descartar a evidência contemporânea à obra se soubéssemos ao certo qual o significado cultural da Comédia Antiga. Como não sabemos, deixá-la de lado é correr o risco de cair no anacronismo, e, pelo que pudemos depreender da análise de Henderson exposta acima, a Comédia Antiga era vista em Atenas como um importante veículo de influência política. Frente à evidência, é injustificado desprezar o papel que a comédia tinha na discussão dos problemas da cidade.

Em segundo lugar, é também muito problemática a ideia de que a política, quando abordada pela comédia, tem importância secundária e é subsumida pelo complexo formal só como um elemento a mais. Silk sustenta essa ideia segundo dois princípios: que a descontinuidade e recriação constantes das peças se manifestam em opiniões políticas contraditórias e impedem que a comédia se dedique à reflexão coerente sobre qualquer assunto (348) e que qualquer tema, inclusive a política, é mero pretexto para a arte cômica (346). Assim, primeiramente devemos nos perguntar em que medida Aristófanes é contraditório. Na exposição do argumento de Heath acima, já se refutou a existência de algumas aparentes contradições, mas agora tentarei sistematizá-las com mais detalhe. Creio que podemos pensar em contradições de três tipos: contradições no ideário expresso nas peças, que ferem a coerência dramática e nas afirmações que o autor credita a si mesmo.

No que se refere ao ideário político-social de Aristófanes, Sommerstein mostra em artigo (2009) que as posições políticas de suas peças formam um todo bastante coerente: seus alvos e seus elogios costumam ser recorrentes, não aleatórios (206). O autor observa como o poeta critica sistematicamente instituições e práticas características da democracia do tempo. Nessas críticas, deixar-se-ia entrever a proposta de uma democracia alternativa, expostas em termos mais completos n'*Os Cavaleiros*, mas visível na maior parte das peças, principalmente naquelas em que o herói e o coro são homens atenienses (*Os Acarnenses*, *As Vespas*, *A Paz*, *Pluto*) – loc. cit. A proposta consistiria em quatro pontos (207-10): (1) abolir o pagamento para funções públicas, em especial para o júri e para os participantes da assembleia (no começo do século IV), pois ela dilapidaria o tesouro público, faria com que essas funções fossem antes encaradas como fonte de dinheiro do que como um dever civil e daria poder e respaldo público àqueles que aumentassem a paga; (2) reprimir os sicofantes, aqueles que transformavam em fonte de ganho as denúncias falsas, principalmente contra os ricos; (3) no que tange à seleção de líderes políticos, a rejeição de homens de baixo *status* social e a escolha de filhos de famílias nobres e boa educação e, como vimos, (4) a paz com Esparta, de modo a que as cidades mantivessem uma hegemonia conjunta sobre a Grécia. Silk aponta contradições na obra de Aristófanes referentes a quase todos esses elementos.

É bastante perigoso julgar que uma contradição implica falta de sinceridade do discurso. Em todas as épocas, as ideologias são submetidas a contradições e contrastes mais ou menos intensos, e

isso não significa que não se acredite nelas. Para usar um exemplo moderno, podemos dizer que, por mais que a meritocracia não seja plenamente conciliável com a defesa do direito de herança, não é incomum vermos essas ideias defendidas pelo mesmo indivíduo. Muitas vezes esse tipo de contradição emerge quando não nos permitimos observar um fato histórico com os olhos de seus contemporâneos. Em Aristófanes, o exemplo clássico (cf. SILK: 345 s.) é a aparente contradição na atitude ambivalente quanto à paz e à guerra. Na maior parte do tempo, o comediógrafo condena a guerra e louva a paz, mas não deixa de muitas vezes exaltar a cidade e o povo por seus feitos guerreiros. O erro de quem considera esse fato uma prova da “evasividade” da comédia, de sua falta de sinceridade, é não perceber que, como observou Ehrenberg (313), a defesa da paz que encontramos em Aristófanes não é pacifismo, isto é, não se trata do ataque incondicional à guerra intelectualmente justificado, mas da estima pelos bens materiais trazidos pela paz (e destruídos pela guerra). Nunca vemos na comédia um ataque à ideia de guerra em si. O ateniense sabia que dela dependia sua liberdade (como nas Guerras Médicas, tão lembradas por Aristófanes) e seu bem-estar (a manutenção do império também se dava por meios militares). Como ainda diz Ehrenberg (loc. cit.), encarava-se a guerra como um mal necessário, e é sintomático que, n'*Os Acarnenses*, o protagonista Diceópolis não consiga imaginar paz que dure mais do que trinta anos. Desse modo, quando há proveito próprio, não se deixa de mostrar a guerra como um meio para um fim desejável, como n'*As Aves*. O que incomodava o campesinato (classe de que provêm muitos heróis de Aristófanes) e a aristocracia era que a presente guerra implicava a destruição de suas propriedades rurais e de seu modo de vida, pela magnitude, pela imprevisibilidade do fim, e pela própria estratégia ateniense, que expunha os campos à devastação. Por isso, como observado, a única guerra realmente condenada na obra de Aristófanes é que se faz contra os espartanos (cf. SOMMERSTEIN, 2009: 209 s.), enquanto n'*As Aves*, a única peça escrita durante um período de paz com eles, nada se diz sobre a paz e até se encara a guerra como uma ocupação salutar aos jovens – vv. 1360-71.

No que tange aos pensamentos sobre a democracia expressos nas comédias aristofânicas, também emergem aparentes contradições: ao mesmo tempo em que apresentava as peças em um festival organizado pelo povo, o poeta o criticaria insistentemente, chamando-o de tolo, censurando a paga que lhe permitia participar da política e zombando da baixa origem social dos novos líderes, de que a maior parte dos expectadores partilhava. De fato, muitos desses pontos estavam incluídos nos programas dos dois golpes oligárquicos que a cidade sofreu no final do século V (cf. SOMMERSTEIN, 2009: 221 s.). No entanto, as propostas não pressupunham necessariamente a oligarquia, uma vez que remontavam ao estado da democracia antes de Péricles, em que o povo era liderado por aristocratas, não havia paga para cargos públicos e Atenas estava em paz com Esparta

(id.:219 s.). Ademais, como já dissemos ao resumir o argumento de Henderson, nas críticas, Aristófanes mostra que o povo é enganado e manipulado, jamais que é perverso em princípio, como faz o Pseudo-Xenofonte (passim) ou, em menor escala, Tucídides (por exemplo, em 7, 8, 2). Nesse sentido, o poeta reforçava a ideia do próprio povo de que a responsabilidade por suas falhas caberia a seus líderes, não a ele mesmo.

No que se refere à crítica ao pagamento que o júri receberia da cidade e ao sistema judicial (que vemos principalmente n'*As Vespas*), podemos suspeitar que os ricos, embora provavelmente fossem as principais vítimas dos processos (SOMMERSTEIN, 2009: 208), não eram os únicos a sofrer com eles e a se incomodar com o maior interesse de alguns heliastas na paga que recebiam do que na justiça. Essa suspeita se confirma n'*As Aves*, em que dois cidadãos comuns, Pisetero e Evélpides, apontam como razão de abandonar a cidade o fato de os atenienses não saírem dos tribunais e de estarem sempre assolados por dívidas e processos (vv. 40-41, 113 ss.). Também n'*As Nuvens* vemos Estrepsíades, outro cidadão comum, de origem camponesa, assolado pelos mesmos males. Dessa maneira, podemos pensar que, embora soubessem da importância do sistema judicial e das pagas do júri para a manutenção da democracia, todos remetessem essas instituições a incômodos pessoais e esperassem que queixosos e jurados fossem mais razoáveis e justos.

Quanto a condenar a proveniência social dos novos líderes, temos que lembrar um dos fatos que Henderson ressaltou no artigo (278): o *dêmos* apenas reclamava para si a autoridade máxima e final sobre os assuntos da cidade, entregando a liderança a homens ricos com bastante tempo livre, que, por sua vez, deviam satisfações ao povo. Por isso, é verossímil que, assim como dividia as tarefas da administração da cidade, o povo também exigisse de si e de seus líderes atributos distintos. Se o homem comum de Atenas não achasse que um homem é melhor ou pior por causa de sua origem social, não poderia achar absurdo o Salsicheiro d'*Os Cavaleiros* tornar-se líder do povo, nem considerar válidas as acusações que Ésquines e Demóstenes lançavam contra a origem social um do outro (alguns exemplos são oferecidos em DOVER, 1972: 97). Dessa maneira, é bem provável que tradicionalmente o cidadão ateniense considerasse o bom nascimento e a boa educação condições essenciais para a liderança. É claro que, com a proeminência de Cleão e de outros líderes de origem não-aristocrática, pode-se julgar que, ao longo do séculos V e IV, os padrões estavam se alterando. No entanto, que isso não se deu de maneira rápida, provam a vitória d'*Os Cavaleiros* com sua zombaria da baixa origem de Cleão e a permanência dessa tópica de vitupério nos oradores do século seguinte⁵². A princípio, pode parecer estranha essa atitude, mas ela tem análogos em outras épocas e lugares; por exemplo, em tempos recentes, ainda que há muito fosse hegemônica a ideia de

⁵² Por exemplo, Ésquines, que diz para o adversário (2, 93): “[...] você é Demóstenes, filho bastardo do faqueiro” (Δημοσθένους υἱὸς εἶ νόθος τοῦ μαχαιροποιοῦ).

igualdade perante a lei e de sufrágio universal, a eleição de Lula, um presidente com passado operário, gerou surpresa e até mesmo indignação e escárnio de parte da população, que esperava que um político de cargo tão alto tivesse alguma formação superior. Tomados esses exemplos, podemos considerar que essas “contradições” de pensamento dizem respeito mais ao ideário ateniense do que a evasividade ou brincadeira do poeta.

Além disso, o poeta parece evitar quaisquer elementos que pudessem comprometê-lo se o fizessem parecer um entusiasta da oligarquia. Além de recusar a ideia verbalmente algumas vezes (*As Vespas*, vv. 488-507, *As Aves*, vv. 125-6), sempre que, numa peça, os protagonistas e o coro são homens atenienses, o povo (representado por uma personagem ou pelos coristas) é primeiramente convencido a adotar as mudanças propostas pela personagem principal; só há mudanças sem o consentimento do *dêmos* em peças cujos protagonista e coro não têm nenhum poder no mundo real: as mulheres em *Lisístrata* e *As Assembleístas* e os animais n'*As Aves* (cf. SOMMERSTEIN, 2009: 212 ss.). Golpes tirânicos e oligárquicos se reservam a mundos completamente fantásticos.

Em segundo lugar, abordem-se as incoerências que resultam da própria arte de Aristófanes. Por vezes, o poeta reúne elementos contraditórios em um trecho ou coloca cenas conflitantes na mesma peça, o que dificulta ao leitor moderno perceber sua opinião. Silk (301) cita como exemplo a cena d'*Os Cavaleiros* em que o Coro saúda o Povo, rejuvenescido pelo Salsicheiro (vv. 1329-34):

Χορός

ὦ ταὶ λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀριζήλωτοι Ἀθηναί,
 δείξατε τὸν τῆς Ἑλλάδος ὑμῖν καὶ τῆς γῆς τῆσδε μόναρχον.

Ἀλλαντοπώλης

ὄδ' ἐκεῖνος ὄραν τεττιγοφόρας, ἀρχαίῳ σχήματι λαμπρός,
 οὐ χοιρινῶν ὄζων ἀλλὰ σπονδῶν, σμύρνη κατάλειπτος.

Χορός

χαῖρ' ὦ βασιλεῦ τῶν Ἑλλήνων: καί σοι ξυγχαίρομεν ἡμεῖς.
 τῆς γὰρ πόλεως ἄξια πράττεις καὶ τοῦ 'ν Μαραθῶνι τροπαίου.

Coro

Ó Atenas brilhante, coroadas com violetas e invejável,
 Aceita o monarca da Grécia e desta terra.

Salsicheiro

Podia-se vê-lo com presilhas tradicionais, brilhante na forma antiga,
E não cheirava a vereditos, mas a trégua, ungido com mirra.

Coro

Salve, rei dos gregos! Também nós nos alegamos contigo.
Ages de forma digna da cidade e da vitória de Maratona.

Como Silk aponta, há contradições na passagem: o louvor da soberania popular, mas a negação de um dos principais meios de exercício do poder do *dêmos*, os tribunais; o elogio da paz, mas a aclamação da vitória em uma guerra do passado. Como vimos acima, o contraste que se vê nessa passagem não é privilégio de Aristófanes, mas provavelmente condiz com o ideário ateniense da Atenas do século V, que era capaz de aceitar tanto a paz como guerra, por conta de seus benefícios, e aclamar a democracia sem deixar de lado ressalvas e desconfortos com o novo sistema. O que chama a atenção na passagem é o poeta mencionar esses elementos contrastantes tão próximos uns dos outros, como se quisesse conciliar, num mesmo momento, a trégua com a glória militar, a democracia com a ausência dos procedimentos incômodos que a sustentam. A antítese é forte, mas, como disse (baseado na argumentação do próprio Silk), o contraste é uma das características principais da Comédia Antiga, sobretudo a manifestação do impossível naquilo que há de mais material e familiar. Note-se que a própria cena em que as palavras são ditas é um exemplo: o Povo rejuvenesce, guardando em si tanto a respeitabilidade e a sabedoria da tradição como o vigor e a força da juventude. Da mesma maneira, do ponto de vista das ideias, Aristófanes figura um mundo em que é possível conciliar o que há de bom nos pares de opostos colocados acima.

Isso não implica posicionamento político confuso, pois, como já argumentei, Aristófanes é poeta, não teórico político. Desse modo, pode utilizar de ferramentas poéticas e retóricas, ainda que aparentemente ilógicas, para reforçar determinada atitude cívica. As tintas mais carregadas de seu quadro são evidentes, principalmente quando tomamos as comédias temporalmente próximas d'*Os Cavaleiros*: a soberania popular se sobressai à crítica das instituições democráticas, o louvor da paz no presente ao elogio da glória militar do passado; contudo, a presença dos pigmentos mais sutis não é vã: com eles se parece exortar que o bem-estar da paz não se torne falta de virilidade e valor militar de Atenas, e que o povo não corrompa seu poder legítimo pelos vícios dos tribunais.

Observamos um princípio semelhante nas cenas contraditórias, cujo melhor exemplo também

está n'*Os Cavaleiros*⁵³. Em determinado momento, O Coro e o Povo iniciam um canto dialogado da seguinte maneira (vv. 1111-30):

Χορός

ὦ Δῆμε καλήν γ' ἔχεις
ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄνθρωποι
δεδίασί σ' ὥσπερ
ἄνδρα τύραννον.
ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ,
θωπευόμενός τε χαίρεις
κἀξαπατώμενος,
πρὸς τόν τε λέγοντ' ἀεὶ
κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
παρῶν ἀποδημεῖ.

Δῆμος

νοῦς οὐκ ἔνι ταῖς κόμαις
ύμῶν, ὅτε μ' οὐ φρονεῖν
νομίζετ': ἐγὼ δ' ἐκὼν
ταῦτ' ἠλιθιάζω.
αὐτός τε γὰρ ἤδομαι
βρύλλων τὸ καθ' ἡμέραν,
κλέπτοντά τε βούλομαι
τρέφειν ἕνα προστάτην:
τοῦτον δ', ὅταν ἦ πλέως,
ἄρας ἐπάταξα.

Cavaleiros

Ó Povo, você tem um belo
Império, e todos os homens
O temem como
A um tirano.
Mas você é fácil de seduzir
E se alegra sendo bajulado
E enganado,
Sempre fica viajando
Na frente dos oradores, e seu pensamento,
Embora presente, vai dar um passeio.

Povo

Deve faltar cérebro debaixo desse cabelo todo,
Se vocês acham
Que eu não penso. É por vontade
Que me faço de idiota.
Gosto de pedir minha bebida diária,
E quero alimentar um líder ladrão,
Mas, quando ele fica cheio,
Eu o levanto e o esmago.

No entanto, no fim da comédia, o Povo rejuvenescido mantém um diálogo com o Salsicheiro (vv. 1335-63, muito longo para ser reproduzido) em que se mostra arrependido de seus atos. Em resposta o Salsicheiro diz que a culpa não era do povo, mas dos demagogos que o enganavam. Realmente há uma inconsistência no desenvolvimento lógico dos fatos, pois o Povo não poderia se fazer de idiota e ser consciente dos crimes dos demagogos e, ao mesmo tempo, ser enganado. Isso só seria possível se o povo achasse que está no comando mas, na realidade, fosse logrado por seus

⁵³ Cf. HEATH, 1987: 21, n. 37.

líderes, mas Aristófanes não dá mostras que se trate disso, e, dessa maneira, estamos, sim, diante de uma contradição e, como vimos, isso não é um problema para a arte de Aristófanes, pois a contradição e a descontinuidade são características fundamentais de sua poética. A despeito de não fazer sentido quanto à verossimilhança dramática, as duas cenas figuram, por meio de técnicas distintas, a mesma relação e representam a mesma ideia: o povo é quem realmente está no poder e pode derrubar os maus líderes. Na primeira cena, isso se dá por uma exageração grotesca do caráter do povo, que por benefício próprio alimenta um líder ladrão só para derrubá-lo depois; na segunda, por uma resolução de problemas completamente irreal, em que o mais baixo comerciante, saído do próprio povo, se torna um líder ideal capaz de livrá-lo de qualquer bajulação. O paralelismo das duas cenas não surge apenas de um esforço intelectual do espectador, há mesmo um paralelo formal: o particípio utilizado para descrever a derrubada dos líderes ladrões na primeira cena é exatamente o mesmo que o Povo rejuvenescido usa para dizer o que fará com um mau conselheiro: *áras* (“tendo erguido”, vv. 1130, 1362), exatamente na mesma forma. Desse modo, apesar de inverossímeis, as duas cenas são conceitualmente consistentes, pois em ambas o poeta usa seus artifícios cômicos – exageração grotesca e fantasia – para representar a mesma ideia.

Por fim, há a contradição nos ditos que Aristófanes coloca em sua própria voz nas parábases, que Silk também menciona (314). Podemos exemplificar com a parábase d'*As Nuvens* (vv. 537-43):

ὥς δὲ σῶφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ': ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἤλθε ῥαψαμένη σκυτίον καθειμένον
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχύ, τοῖς παιδίοις ἴν' ἡ γέλως:
οὐδ' ἔσκωψε τοὺς φαλακροὺς, οὐδὲ κόρδαχ' εἴλκυσεν,
οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τᾶπη τῇ βακτηρίᾳ
τύπτει τὸν παρόντ' ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα,
οὐδ' εἰσηῖξε δᾶδας ἔχουσ', οὐδ' ἰοὺ ἰοὺ βοᾷ [...]

Observem como, por natureza, [nossa comédia] é sensata! Primeiro, ela não veio com um pedaço de couro pendurado, vermelho na ponta, grosso, para que os meninos rissem, nem gozou dos carecas, nem dançou o córdax, nem o velho, o que recita versos, surrou com o bastão o seu parceiro para disfarçar piadas grosseiras, nem se lançou ao palco segurando tochas, nem gritou: “ui, ui!” [...]

(Tradução de Adriane da Silva Duarte)

Como diz Adriane Duarte (2000: 143 s.), todos os procedimentos citados aparecem na própria peça a que pertence a parábase: a maior parte aparece inequivocamente; outros, como o córdax – dança erótica – e o falo de couro com a ponta vermelha, verossimilmente. A autora aponta a possibilidade de que não houvesse esses recursos na primeira versão d'*As Nuvens*, que não nos chegou, e que o autor na revisão da peça os tivesse acrescentado para agradar ao público. Consideramos a hipótese improvável, uma vez que há contradições semelhantes em outras peças, que não foram revistas por Aristófanes (como na parábase d'*A Paz*, vv. 734-5, citada por Silk – 314 –, em que, logo antes de louvar a si mesmo, o poeta diz que se deveriam expulsar a pauladas os comediógrafos que assim fazem). A segunda hipótese aventada pela autora parece-nos muito mais provável: seria uma ironia do autor, fortalecida por vir na segunda parte da peça a maior parte dos procedimentos condenados, que funcionariam como uma espécie de surpresa. No entanto, a ironia desses trechos não pode servir como motivo para colocar sob suspeita todos os outros posicionamentos de Aristófanes. Contradição tão intensa só vemos em algumas afirmações do autor sobre procedimentos cômicos, jamais em suas opiniões políticas. Pressupor ironia nos outros posicionamentos do autor exige indícios e fundamentação, e vimos que não há.

Desse modo, observa-se que não se justifica o pressuposto de Silk de que Aristófanes é inconsistente e evasivo no posicionamento político. As contradições mais intensas se restringem a ironias sobre os procedimentos cômicos; as restantes residem ou no próprio ideário da época, ou em técnicas poético-retóricas utilizadas para reforçar conceitos.

Agora volte-se à ideia de que a política, quando abordada por Aristófanes, é mero pretexto para a arte. Como vimos, Silk considera que a mais política das comédias aristofânicas, *Os Cavaleiros*, toma os demagogos e suas disputas como ponto de partida para experimentos paródicos: de discursos políticos, de oráculos e de tragédias (337 s., 342). As próprias más características de Cleão seriam transformadas numa agradável e cômica disputa de vileza com o Salsicheiro. Além disso, as distorções cômicas deformariam os assuntos cívicos, tornando-os irreconhecíveis: a coletividade do povo seria representada em um só indivíduo (345), n'*Os Acarnenses*; a causa da guerra seriam raptos de prostituta ocorridos de lado a lado, sem correspondência com os fatos reais (347) etc. Em resumo, as características formais da Comédia Antiga se apropriariam dos assuntos cívicos, mas tornariam impossível discuti-los em termos condizentes com a realidade.

Podemos perguntar o que impediria um autor de comédia de tomar más características de um inimigo e as utilizar para causar deleite e riso na audiência. Transformar temporariamente a negatividade desses elementos em um divertido embate não implica eximir e inocentar o oponente. Para usar como exemplo uma obra moderna que já citamos, tomemos a disputa entre os egos de

Hynkel e Napaloni n'*O Grande Ditador*: ao vê-la, o espectador se diverte, e, para citar o dito de Silk sobre o concurso de vileza n'*Os Cavaleiros* (336 s.), “enquanto dura, ela é de fato um fim em si mesma: e é de um terror sublime que a custo se deseje que ela acabe”. Todavia, isso não leva a que o autoritarismo representado nessas cenas deixasse de ser denunciado justamente por meio do exagero ridículo. É despropositada a ideia de que a comédia deva abandonar seus procedimentos próprios para abordar um tema com intento sincero. Como se viu aqui e em diversos outros exemplos, as descontinuidades e instabilidades cômicas podem servir para evidenciar e fortalecer posicionamentos políticos. Para ser política, a comédia (bem como outros gêneros) não precisa ser lógica, teórica, filosófica ou histórica: os seus próprios procedimentos poéticos oferecem meios para explorar os assuntos da cidade, mesmo que não seja de forma reflexiva; desse modo, o relato das origens da guerra n'*Os Acarnenses*, por exemplo, pode não ter correlação exata com a realidade, mas não deixa de nos dizer muito sobre a futilidade daquele conflito e a hostilidade entre as cidades. Dizer que os procedimentos cômicos impedem uma opinião sincera da parte do comediógrafo, implica confundir dois usos da palavra “sério” apontados por Silk: sóbrio e sincero. Que a exposição das origens da guerra n'*Os Acarnenses* não seja sóbria por causa de seus exageros e distorções não implica que não haja sinceridade no intento que Aristófanes tem de rebaixar e repreender o conflito.

Em resumo, pode-se dizer que concordo com Silk quanto à ideia de que a Comédia Antiga, como gênero poético, vai além dos temas políticos e pode até mesmo prescindir deles. Como se discutiu na seção anterior, as escolhas formais do gênero articulam afetos profundos (pertencimento, possibilidade, realização, esperanças, alegria, *pathos* etc.), que não servem só para sustentar opiniões quanto a assuntos cívicos. Porém, com base na apuração dos testemunhos realizadas por Henderson, conclui-se que o aconselhamento e a mediação políticos, apesar de não ser as únicas, eram importantes funções da comédia, o que significa que negar o intento sério da poesia de Aristófanes contraria grande parte da informação disponível. Os argumentos que indicam a pretensa insinceridade dos conselhos de Aristófanes partem principalmente da alegação de que suas opiniões são contraditórias. Contudo, como visto, os argumentos se baseiam em interpretações inadequadas dos valores da época e do funcionamento do humor e outros procedimentos poéticos adotados na comédia; em geral, pode-se identificar um grupo de ideias bastante coerente nas peças. Ao tratar de política, a Comédia Antiga usa todas as suas ferramentas habituais: exageros, distorções, obscenidade, quebras da lógica etc., isto é, ela abarca o tema segundo as convenções do gênero⁵⁴. No entanto, isso não implica que os procedimentos cômicos, por gerar humor, tirem

⁵⁴ Mais correto seria dizer que a política convive com as convenções do gênero, uma vez que o tratamento direto da política é mais uma das manifestações da proximidade que a comédia tem com o mundo real.

legitimidade das opiniões expressas nas peças; eles antes funcionam como reforço poético-retórico dos posicionamentos.

Mais uma vez, não temos como garantir que aquilo que discutimos nessa seção se aplica aos outros comediógrafos, mas, a considerar pelos testemunhos relativos à Comédia Antiga, pela proximidade no tempo e no espaço e semelhança entre os fragmentos e os textos de Aristófanes, provavelmente essas eram características do gênero.

2. As *Rãs* no gênero Comédia Antiga

Discutidas as características da Comédia Antiga, observarei agora sua manifestação n'As *Rãs* em particular. Se, como dito anteriormente, o estudo de uma só peça não é capaz de iluminar o gênero por inteiro, ele pode fazer com que o compreendamos com mais profundidade, ao vê-lo não mais como abstração teórica, mas como manifestação particular, isto é, não se trata mais de personagens, enredos ou procedimentos possíveis com características generalizantes (“descontínuo”, “material” etc.), mas de enredos específicos conduzidos por personagens de fato, que, por sua vez, se dão a conhecer por meio de palavras determinadas. Aquelas características mais gerais só se atingem na obra concreta por meio da disposição e organização desses elementos particulares. Abaixo tentei encontrar como Aristófanes os dispôs n'As *Rãs*. Para tanto, não recorri às mesmas divisões que utilizei para expor as características do gênero, mas parti dos aspectos que considereei compor o centro temático da comédia, analisando como os outros elementos orbitam a seu redor. Assim, inicio por investigar os temas e motivos recorrentes na peça; em seguida, discuto como se apresentam as diversas cenas e personagens e, por fim, como tais elementos se conjugam para formar um sentido e como a poética cômica descrita na seção anterior participa desse processo.

2.1 Sinopse

Duas estranhas figuras entram no palco no início; uma delas combina uma longa veste amarela e uma máscara jovem com uma pele de leão e um tacape (e logo se descobre tratar-se de Dioniso imperfeitamente disfarçado como Héracles), a outra é seu escravo (Xântias, um nome comum entre os escravos atenienses), montado num burro mas também carregando uma enorme trouxa em seus ombros. Depois de uma discussão inicial, eles batem à porta da casa de Héracles, para quem Dioniso explica que sente saudades de Eurípides, falecido recentemente; o deus dos festivais dramáticos lamenta que não restou nenhum poeta bom sobre a terra e, uma vez que Héracles já descera ao Hades, pede um conselho de como fazer o mesmo para trazer Eurípides de volta aos vivos. Depois de algumas ideias absurdas, Héracles sugere a Dioniso que ele viaje com Caronte, o barqueiro que conduz as almas ao mundo dos mortos.

Dioniso e Xântias chegam ao barqueiro, que, conforme avisado por Héracles, cobra dois óbolos (o preço de entrada nos festivais dramáticos) para levá-lo através do lago até o Hades. O deus é obrigado a remar no navio ao som dos cantos de um coro de rãs, que entram no palco e dançam ao redor do barco. Sofrendo por ter que ouvir rãs ao mesmo tempo em que rema com todo o esforço, ele acaba por afastá-las com seus peidos. Chegando no Hades, Dioniso e Xântias encontram diversos obstáculos e ajudantes. Primeiro veem o monstro folclórico Empusa, depois um coro de iniciados nos Mistérios de Eleusina que, cantando o párodo, mostram-lhes onde está o

palácio de Plutão. A partir daí, acontecem vários encontros seguidos (com um porteiro ameaçador, um escravo bondoso e duas estalajadeiras furiosas) em que o medroso Dioniso vez após outra tenta escapar das ameaças vestindo-se de escravo e trajando Xântias como Hércules, mas quer devolver-lhe a condição de escravo toda vez que alguma vantagem aparece. Por fim, quando Xântias está vestido como Hércules e Dioniso como escravo, aparece o furioso porteiro que quer punir “Hércules” por ter roubado de Plutão o cão Cérbero no último de seus doze trabalhos. Xântias aproveita-se da situação e pede, seguindo um costume do direito ateniense, que interroguem seu escravo (Dioniso) sob tortura para provar sua culpa. Ambas as personagens clamam ser deuses para escapar da tortura, mas, exatamente por isso (já que deuses não sentiriam dor) são chicoteados para que se descubra quem diz a verdade. Ambos fazem o que podem para disfarçar a dor e, na impossibilidade de identificar quem é o deus e o mestre e quem é o mortal e o escravo, são conduzidos à presença de Plutão.

Segue-se a parábase, em que o coro exorta ao perdão dos que perderam a cidadania por colaborar com o golpe oligárquico de 411, à união de cidadãos recentes e antigos nas lutas navais para defender a cidade e à escolha dos líderes legitimamente atenienses e bem educados nos ginásios e na poesia. Após a parábase, há um segundo prólogo, em que um escravo de Plutão explica a Xântias que acontece uma guerra civil no Hades entre os seguidores de Eurípides e os de Ésquilo, que disputam o trono da poesia, e que Dioniso fora escolhido como juiz do enfrentamento. Entram os poetas, que disputam em cinco etapas: (1) defesa do “projeto poético” (o *agón* epirremático), (2) comparação dos prólogos e (3) das canções corais, (4) pesagem dos versos e (5) aconselhamento político à cidade. Retrata-se Eurípides como um intelectual dado às sutilezas sofisticadas, à retórica e à banalidade e Ésquilo como um homem rude, mas representante dos deuses tradicionais e da fibra moral antiga. Antes da quinta etapa, Dioniso se mostra indeciso e Plutão diz-lhe que poderá trazer de volta à vida aquele que escolher como melhor poeta. Como Ésquilo triunfa em quase todas as etapas da disputa, não surpreendentemente é escolhido. A Eurípides nega-se até mesmo o trono da poesia do Hades, que se reserva a Sófocles, considerado por Ésquilo o segundo melhor. A peça termina numa procissão de canto e dança que leva Ésquilo de volta ao mundo dos vivos para salvar Atenas.

2.2 Tema, parábase, recorrências verbais

Como dito na seção anterior, a unidade da Comédia Antiga está antes no tema de cada peça do que na ação de sequência verossímil e necessária, como preceituava Aristóteles. Por isso, se se deseja entender a construção de uma comédia, um primeiro e importantíssimo passo é identificar o tema (ou o conjunto deles) que a permeia, pois ele é o centro a que se ligam todos os outros

elementos que a compõem. Mas de que maneira identificar o tema? Como mostrado anteriormente, é da arte de Aristófanes deixar aparentes os motivos das peças por meio de recorrências imagéticas e verbais; desse modo, os desdobramentos do caráter bestial de Filoceão n'*As Vespas* são sublinhados pela constante presença, literal ou verbal, de animais na peça, o motivo da fertilidade em *Lisístrata*, pela presença preponderante de piadas sexuais etc. Dessa maneira, identificar quais são essas recorrências n'*As Rãs* deve indicar o tema da peça. No entanto, se, como sugere Bowie (1982), a parábase reelabora motivos que já compareceram no enredo e prevê os que ainda aparecerão, constituindo o núcleo da peça, talvez seja ela o ponto de partida mais indicado para iniciar a busca pela unidade temática de uma comédia. Inicialmente analisarei a parábase d'*As Rãs*, e, depreendidos dela temas e motivos, veremos o quanto eles são corroborados e enriquecidos pelas recorrências imagéticas e verbais. Obtida a conclusão, partirei às outras cenas e aos outros procedimentos da peça, para ver como se relacionam com o tema.

2.2.1 A parábase

Analisarei a parábase na ordem das partes, indicando como os elementos apresentados em seu início se desenvolvem ao longo dela. Como disse (cf. DUARTE, 2000: 34 ss.), a parábase é dividida em duas partes, cada qual com subdivisões: a parte “simples” (subdividida em uma introdução em metro lírico – *kommátion* –, um longo trecho recitativo – normalmente em tetrâmetros anapésticos – e um subsequente *pnígos* desse metro) e a segunda, a “sizígia epirremática” (subdividida em dois grupos métricos iguais, cada qual composto por três seções: ode, epirrema e o *pnígos* do epirrema, a que correspondem, no segundo grupo métrico, uma antode, um antepirrema e um *antipnígos*). Nas cinco primeiras peças do *corpus* aristofânico, acompanham as duas sessões estruturais diferentes conteúdos: na parte simples, especificamente no longo trecho recitativo, o coro costumava falar em nome do poeta, defendendo e elogiando sua obra; na sizígia epirremática, ele falava como personagem, podendo, por exemplo, invocar divindades, propor políticas e narrar casos fantasiosos, todos relacionados a sua caracterização (cf. DUARTE, 2000: 36 s.).

Como é comum na chamada segunda fase da carreira de Aristófanes (como em *Lisístrata* e n'*As Tesmoforiantes*) a parábase d'*As Rãs* dista estruturalmente do modelo tradicional que vemos nas primeiras peças: está ausente a parte simples, restando apenas a sizígia epirremática. Além disso, o conteúdo dos trechos restantes diferencia-se de todas as outras parábases que conhecemos, pois enquanto a sizígia epirremática sempre foi o trecho em que o coro se expressava com a caracterização que recebeu na peça (característica que se estendeu aos anapestos em *As Aves* e *As Tesmoforiantes*), n'*As Rãs* o coro se limita a dar conselhos políticos, sem muita ênfase à sua caracterização (embora ela esteja de certa forma presente).

Postas essas particularidades temático-estruturais, passe-se ao texto propriamente dito. Analisarei cada uma das partes da sizígia epirremática separadamente, apresentando o texto original e uma tradução em prosa que se aterá somente ao sentido das palavras e facilitará o debate dos temas apresentados.

Ode (vv.675-685)

Μοῦσα, χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρψιν ἀοιδᾶς ἐμᾶς,
τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὗ σοφαίαι
μυρίαί κάθηνται
φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ' οὗ δὴ χεῖλεσιν ἀμφιλάλοισ
δεινὸν ἐπιβρέμεται
Θρηκία χελιδῶν
ἐπὶ βάρβαρον ἐζομένη πέταλον:
κελαδεῖ δ' ἐπὶ κλαυτον ἀηδόνιον νόμον, ὥς ἀπολεῖται,
κἄν ἴσαι γένωνται.

Musa, vem aos coros sagrados e avança ao deleite da minha canção,
para que vejas a grande turba de povos, em que engenhos
mil se sentam,
mais amantes da honra do que Cleofonte, sobre cujos lábios bilíngues,
terrivelmente grita
uma andorinha trácia,
sentada sobre uma pétala bárbara;
mas ela canta a lamentosa harmonia do rouxinol,
dizendo que morrerá
ainda que haja votos iguais.

A parábase se inicia com a ode, em que o “coro sagrado” invoca a Musa e vitupera Cleofonte, o mais influente demagogo na época da peça. Apesar de, como mencionado, não haver marcada caracterização do coro nessa parábase, ela não está ausente. Dover (1993: 68 s.) diz que, uma vez que o coro cômico também é sagrado por fazer parte de um festival em honra aos deuses, o adjetivo “sagrado” não se refere necessariamente aos iniciados de Eleusina, com que o coro é identificado no início da peça. No entanto, Biles (219-233) mostra como já no párodo se misturam aos Mistérios os elementos típicos dos festivais dramáticos de Dioniso (dança, canto, zombaria, competição etc.),

sendo que em determinado trecho (vv. 354-71) o coro se associa aos “festivais das nobres Musas” (*gennaíon órgia Mousôn*) e aos “bacanais de Cratino⁵⁵” (*Kratínou Bákkheia*), de maneira a subsumir as características dos ritos iniciáticos nas dos festivais dramáticos⁵⁶. Desse modo, toma-se o coro como “sagrado” nos dois sentidos (“iniciático” e “festival”) desde seu aparecimento na peça, e desde então o aspecto dionisíaco prevalece sobre o outro. Consequentemente, quando a parábase se inicia pelas palavras “Musa”, “coros” e “sagrado”, evocava-se ao expectador a mesma caracterização que ele encontrou no párodo e, embora o coro não insistia muito nela ao longo da sizígia, com certeza trata-se de um elemento importante, pois os coreutas não se dirigem aos espectadores sob qualquer condição, mas como representantes dos deuses e, especificamente, das Musas, as divindades da poesia.

Esse coro, que arroga para si a autoridade divina e poética, dirige-se a uma audiência, como é próprio à parábase. Também ela será qualificada, como “multidão numerosa” (*polys ókhlos*), detentora de “milhares de engenhos” (*sophíai myríai*), que são mais “amantes da honra” (*philotimóterai*) do que o demagogo Cleofonte. Se a qualificação do próprio coro é inequivocamente positiva, não se pode dizer que o mesmo acontece com a audiência. A ela são associadas duas palavras ambíguas: *ókhlos* (“multidão”) e *philótimos* (“amante da honra” ou “amante de honrarias e cargos”). Por um lado, a expressão *ókhlos laôn* remete ao párodo das rãs, em que a mesma expressão é utilizada para descrever os frequentadores das Antestérias (v. 219), o mais antigo festival dionisíaco em Atenas. Dessa maneira, a expressão serve para evocar o papel dos espectadores como participantes de um evento em honra a Dioniso e os conecta, de certo modo, ao caráter sagrado com que o coro se apresenta. No entanto, *ókhlos* é por excelência o termo utilizado pelos críticos da democracia para se referir ao povo (por exemplo, na *Constituição de Atenas* do Pseudo-Xenofonte – 2, 10 – e em Tucídides – 7, 8), um sinônimo depreciativo de *dêmos*, que o retrata como uma turba desordenada e irracional (cf. a *Constituição de Atenas*, 1, 5), pronta para ser enganada e mal-conduzida por líderes mal-intencionados (cf. a descrição de Tucídides sobre a relação entre o povo e as lideranças após Péricles – os chamados “demagogos”; 2, 65 – e a personificação do *dêmos* n'*Os Cavaleiros*, que provavelmente se origina da crítica ao sistema democrático). Em uma peça (e numa parábase) tão carregada pelo tema da *stásis*⁵⁷ (como se verá), pela discórdia civil entre o povo e os oligarcas, o matiz político do termo *ókhlos* não podia ser evitado. Uma vez que, quando se dirige ao público, Aristófanes parece na maior parte das vezes pressupô-lo composto pelo coletivo dos cidadãos atenienses, isto é, pelas mesmas pessoas que

⁵⁵ Grande poeta cômico, antigo rival de Aristófanes.

⁵⁶ Mesmo porque, uma vez que a revelação do que ocorria nos Mistérios era punível por lei, é de se esperar que Aristófanes não representasse um ritual iniciático verdadeiro em sua peça.

⁵⁷ Termo que cobre tanto a simples divisão do corpo de cidadãos entre grupos políticos – no sec. V, tipicamente entre defensores da oligarquia e da democracia – como uma guerra civil entre esses grupos.

formavam a assembleia da cidade, chamar a audiência de *ókhlos* é aplicar o temo ao *dêmos*. Assim, *ókhlos* oscila entre mera conotação literal (“grande número de pessoas”) e festival e outra política e negativa.

Philótimos, por sua vez, pode significar o desejo genuíno pela honra (e assim é utilizado em *Pluto*, v. 192), mas é mais empregado para indicar o desejo de honrarias e vitória, a ambição; por exemplo, n'*As Tesmoforiantes* (v. 383) uma oradora se ergue na “assembleia” das mulheres – uma paródia da assembleia ateniense real – para propor uma atitude contra Eurípides e avisa que não o faz por *philotimía* (“desejo de honras”, substantivo derivado de *philótimos*). Da mesma maneira, nas próprias *As Rãs*, v.281, Dioniso diz que Hércules tenta apavorá-lo com mentiras sobre o Hades para enaltecer as próprias honras (*philotimoúmenos*). Além disso, Tucídides apresenta a *philotimía* como a motivação dos líderes atenienses que sugeriam políticas vantajosas a si, mas prejudiciais à cidade (2, 65, 7) e, em sua descrição da *stásis* em Corcira, aponta-a como uma das causas da discórdia civil (3, 82, 8), de modo que, assim como *ókhlos*, esse termo também é ambíguo. Aqui, o mau sentido de *philótimos* é sugerido com mais força, pois o adjetivo é usado na forma comparativa, e o segundo termo de comparação é Cleofonte, influente líder popular (*demagogós*, “demagogo” – sem o matiz necessariamente negativo que a palavra tem modernamente) contrário a estabelecer acordos de paz com os peloponésios e ferrenho opositor dos homens de tendência oligárquica, negativamente representado na peça e na parábase. Ainda que *philotimóterai Kleophóntos* possa significar simplesmente “mais honradas do que Cleofonte”, normalmente comparações são relativas a características que o segundo termo possui e, como vimos, a *philotimía* parece ser um vício tipicamente ligado aos líderes políticos e àqueles que (como Cleofonte) desejam incitar a *stásis*. Desse modo, a expressão que o poeta emprega projeta sobre a audiência um aspecto negativo, associado a um dos líderes da cidade. Assim como *ókhlos*, portanto, *philotimóterai* é um termo usado de forma ambígua, implicando tanto elogio à audiência como crítica.

Sophía, por fim, é, em geral, uma característica positiva, e tem um espectro de sentidos que vai de “habilidade técnica” e “esperteza” a “sabedoria”. No entanto, as próprias *As Rãs* são um exemplo de que essa “habilidade” pode ser associada a personagens de valor duvidoso, como Eurípides (por exemplo, v. 776) e Terâmenes, ex-partidário da oligarquia, que favorável a um sistema mais moderado, se voltou para o lado dos apoiadores da democracia nos conflitos civis de 411 (v. 968). Assim, ainda que possa ser elogio aos espectadores, é palavra que, na vizinhança de termos ambíguos como *ókhlos* e *philótimos*, pode ser carregada de mau sentido, de modo que o poeta aparentemente coloca em dúvida o valor da sabedoria de quem se associa com Cleofonte.

Tradicionalmente, a parábase é o trecho em que o coro, seja como representante do poeta, seja como os personagens que representa, tenta granjear o favor da audiência para que a peça vença a

competição (DUARTE, 2000: 36). Uma das estratégias empregadas para isso é adular os espectadores com elogios⁵⁸. Aristófanes parece aqui transformar a estratégia, empregando elogios ambivalentes e carregando-os de sentido político, associando as ações do *dêmos* aos demagogos e possivelmente sugerindo que é uma massa facilmente manipulada por eles.

Apresentados o “nós” (o coro) e o “vós” (a audiência), veja-se como a ode se refere à terceira pessoa que agora introduziu, Cleofonte. A ele são atribuídos os vícios que Aristófanes tipicamente associa aos demagogos: ambição política (a *philotimía* que comentei acima), a falsa cidadania e a origem bárbara (nos termos “bilíngues” – *amphílala* –, “trácia” – *Threikía* – e bárbaro – *bárbaron*) e o estilo oratório violento (“ruge” – *epibrémetai*). A ele se prevê um mau destino: a morte, ainda que seja absolvido nos tribunais (o empate de votos do júri redundava na absolvição do réu).

A própria natureza da parábase (um endereçamento do coro à audiência sobre si – nas peças mais antigas, sobre o poeta – e os assuntos da cidade) implica uma divisão entre primeira, segunda e terceira pessoas, cada qual qualificada de alguma maneira. Seguindo esse princípio, a ode estabelece um conjunto de relações entre essas três pessoas e dá a elas qualidades: o coro (“nós”), ligado aos deuses e à poesia e, portanto, visto como completamente positivo, Cleofonte (“ele”), retratado de modo inteiramente negativo como estrangeiro, rude, ambicioso e incitador da discórdia pública e a audiência (“vós”), retratada com termos ambíguos, sendo que um deles especialmente, *ókhlos*, conecta-a tanto aos festivais dionisiacos (e conseqüentemente ao “coro sagrado”) como à política demagógica.

Epirrema (vv. 686-705)

τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει
ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν. πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ
ἐξιῶσαι τοὺς πολίτας κἀφελεῖν τὰ δείματα,
κεῖ τις ἡμαρτε σφαλεῖς τι Φρυνίχου παλαίσμασιν,

⁵⁸ N'As *Nuvs* (vv. 525-9), onde Aristófanes elogia a sabedoria dos expectadores :

[...] ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν οὐνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.
ἀλλ' οὐδ' ὥς ὑμῶν ποθ' ἐκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς.
ἐξ ὅτου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν,
ὁ σώφρων τε χῶ καταπύγων ἄριστ' ἡκουσάτην [...]

[...] Por causa disso [i. e. a derrota da primeira versão d'As *Nuvs*] eu os censuro,
Homens engenhosos, para os quais eu a compus [i. e. a peça].
Mas, mesmo assim, jamais trairei voluntariamente os habilitados dentre vocês.
Desde que aqui, da boca de homens a que é doce até falar,
O temperante e o pervertido [i. e. a peça *Os Banqueteadores*] ouviram os melhores elogios [...].

ἐγγενέσθαι φημὶ χρῆναι τοῖς ὀλισθοῦσιν τότε
αἰτίαν ἐκθεῖσι λῦσαι τὰς πρότερον ἁμαρτίας.
εἴτ' ἄτιμόν φημι χρῆναι μηδέν' εἶν' ἐν τῇ πόλει:
καὶ γὰρ αἰσχρὸν ἔστι τοὺς μὲν ναυμαχήσαντας μίαν
καὶ Πλαταιᾶς εὐθὺς εἶναι κἀντὶ δούλων δεσπότης.
κοῦδὲ ταῦτ' ἔγωγ' ἔχοιμ' ἂν μὴ οὐ καλῶς φάσκειν ἔχειν,
ἀλλ' ἐπαινῶ: μόνα γὰρ αὐτὰ νοῦν ἔχοντ' ἐδράσατε.
πρὸς δὲ τούτοις εἰκὸς ὑμᾶς, οἳ μεθ' ὑμῶν πολλὰ δὴ
χοὶ πατέρες ἐναυμάχησαν καὶ προσήκουσιν γένει,
τὴν μίαν ταύτην παρεῖναι ξυμφορὰν αἰτουμένοις.
ἀλλὰ τῆς ὀργῆς ἀνέντες ὧ σοφώτατοι φύσει
πάντας ἀνθρώπους ἐκόντες συγγενεῖς κτησώμεθα
καπιτίμους καὶ πολίτας, ὅστις ἂν ξυνναυμαχῇ.
εἰ δὲ ταῦτ' ὀγκωσόμεσθα κάποσεμνυνούμεθα,
τὴν πόλιν καὶ ταῦτ' ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις,
ὕστέρω χρόνῳ ποτ' αὖθις εὖ φρονεῖν οὐ δόξομεν.

A justiça dita que o coro sagrado aconselhe e ensine
Coisas nobres à cidade. Parece-nos bom
Tornar todos os cidadãos iguais e acabar com os medos,
E se alguém errou quando foi derrubado pelas manobras e golpes de Frínico,
Afirmo que é necessário que os que escorregaram naquela ocasião,
Libertos de acusação, desfaçam os erros de antes.
Além disso, afirmo que é necessário que ninguém perca os direitos políticos na
cidade,
Pois é vergonhoso que aqueles que só lutaram uma só batalha naval
Se tornem imediatamente plateenses e, em lugar de escravos, sejam senhores.
E também eu não teria como dizer que isso não foi bem feito,
Mas o aprovo. Do que vocês fizeram, só isso tem bom senso.
Mas, além disso, é conveniente que àqueles que tantas vezes
Combateram no mar do lado de vocês (assim como os pais deles!) e lhes são
aparentados
Vocês perdoem essa única fatalidade, atendendo a seu pedido.
AbRANDando a fúria, ó, sapientíssimos por natureza,

De bom grado consideraremos nossos parentes todos os homens
(Naturalizados ou antigos cidadãos) que lutarem no mar conosco.
Mas se nos enchermos de soberba e de arrogância,
Tendo a cidade em meio aos braços das ondas,
No futuro não pareceremos prudentes.

O epirrema desenvolve os temas da ode, dando novos desdobramentos às três pessoas ali apresentadas. A menção do coro novamente abre o trecho, e ele é mais uma vez qualificado como “sagrado”. Contudo agora adiciona-se sua função cívica: aconselhar e ensinar coisas “nobres” (*khrestá*) à cidade. O adjetivo *khrestós* em geral significa “útil”, “bom”, mas também tem uma conotação social: “nobre”, “bem nascido”, principalmente na literatura de autores de ideologia aristocrática, como Teógnis e o autor anônimo da *Constituição de Atenas*. Nesse início, o termo certamente denota a boa qualidade da exortação, mas mais tarde ecoará outros sentidos.

Logo o coro apresenta seu conselho: “tornar todos os cidadãos iguais e acabar com os medos”, perdendo aqueles que “foram derrubados pelo golpe de Frínico”. O autor refere-se àqueles que em 411, reunidos em torno desse homem, deram um golpe oligárquico em Atenas, tirando os direitos políticos dos cidadãos mais pobres; o novo sistema durou poucos meses e, restaurada a democracia, seus apoiadores foram privados de cidadania. Aristófanes pede que se anistiem esses cidadãos, que se devolvam seus direitos e que acabem as perseguições políticas. Em lugar do demagogo Cleofonte, portanto, introduz-se esse grupo como nova “terceira pessoa” da parábase. Sua ação é definida como um erro (*hamartáno* – “errar” –, *hamartíai* – “erros”), um tipo de escorregão (*olisthóntes* – “os que escorregaram”). Mais do que isso, eles são apresentados antes como vítimas do que responsáveis, pois diz-se que “foram derrubados” (*sphállomai*) pelos golpes de seu líder. Dessa forma, Aristófanes ameniza os atos dos oligarcas, desassociando-os de qualquer má intenção. Esse conselho é reiterado: “é necessário que ninguém perca os direitos políticos na cidade”. A palavra utilizada para denotar quem perdeu seus direitos políticos, *átimos* (“desonrado”), ecoa o adjetivo *philótimos*, empregado anteriormente para descrever tanto Cleofonte, que, por seu posicionamento antioligárquico, provavelmente se opunha à anistia, como o *dêmos*, que até o momento não a havia aprovado. Por outro lado, esses dois conselhos iniciais são introduzidos pelo infinitivo *khreînai* (“ser necessário”), que é da mesma raiz que *khrestós*, surgindo certa associação etimológica entre “bem”, “nobreza” e “necessidade”.

Segue a justificativa do apelo, em que surge ainda outro grupo de terceiros. Aristófanes diz ser vergonhoso (*aiskhrón*) que escravos que lutaram apenas uma batalha naval se tornem cidadãos honorários (assim como foram os plateenses depois do saque de sua cidade pelos peloponésios em

427). Trata-se dos escravos que, pela participação na recente vitória dos atenienses sobre os peloponésios na batalha naval de Arginusas, foram libertos e transformados em cidadãos⁵⁹. O coro diz concordar que a decisão foi bem feita (*kalôs*) e, ainda mais, que foi a única decisão com “bom senso” (*noûn ékhonta*) que os atenienses tomaram. No entanto, acrescenta que seria razoável que, assim como os escravos e os metecos ganharam a cidadania por apenas uma (*mía*) batalha, os colaboradores da oligarquia fossem perdoados de sua única fatalidade (*mía xymphorá*), pois, além de lutarem no mar por Atenas havia gerações, lhes seriam aparentados em estirpe (*prosékousi génei*). O coro, por fim, exorta a que os atenienses tomem como pertencentes a sua estirpe (*syngeneîs*) todos aqueles que lutam no mar a seu lado, antigos cidadãos ou novos. Chamam-se os espectadores de “os mais sábios por natureza” (*sophótatoi phýsei*), mas alerta-se a eles que, se forem arrogantes quando a cidade se encontra em meio a uma tempestade, no futuro não serão conhecidos como “prudentes” (*eû phronoûntes*).

O coro não diz muitas palavras sobre os escravos em particular, mas os enxerga sob o prisma da honra e do bom-senso das decisões da Assembleia. Tudo o que se diz é que todos aqueles que lutam ao lado dos atenienses nos combates navais merecem a cidadania, o que incluiria cidadãos e escravos. De resto, esse novo grupo só acaba servindo como base argumentativa para valorizar ainda mais o grupo anterior e avaliar as decisões do *dêmos*: se foi dada a cidadania a escravos e a estrangeiros porque eles lutaram *uma só* batalha naval, seria justo perdoar o também *único* erro (aqui também suavizado pelo termo *xymphorá*, “infelicidade”) daqueles que lutam batalhas navais em defesa de Atenas há muitas gerações. Há também um elemento “étnico” na argumentação: por um lado, um dos motivos de reabilitar politicamente os apoiadores do governo oligárquico é o fato de eles partilharem da estirpe ateniense, por outro lado, o coro exorta a que todos os que ajudam a defender Atenas lutando no mar devam ser considerados pertencentes à mesma estirpe.

Também deve-se prestar atenção à ênfase dada ao combate naval. Em todo o *corpus* aristofânico, a palavra *naumakhía* (“combate no mar”) e seus derivados só aparecem três vezes fora d'*As Rãs*⁶⁰, enquanto somente nessa peça há oito ocorrências. Em parte, isso se devia à vitória recente em Arginusas – essencial para uma Atenas que já estava encurralada –, mas também há outras questões.

Nas obras anteriores, Aristófanes costuma se referir aos *Marathonómakhai* (os hoplitas

⁵⁹ Deduz-se o fato por três referências à participação de escravos nessa batalha n'*As Rãs* (vv. 33-4, 190-1 e 693-4), pela menção de Xenofonte à presença de escravos nela (*As Helênicas*, 1, 6, 24) e pelos escólios àqueles versos (dentre os quais aquele do verso 694b diz usar como fonte o historiador Helânico – *FGrHist* 323a F 25). Não se sabem detalhes, nem se a libertação se deu porque escravos não participavam normalmente dos combates navais ou por conta da provável euforia que se seguiu a essa vitória. Cf. WORTHINGTON.

⁶⁰ N'*Os Acarnenses*, v. 677, n'*As Vespas*, v. 479, e em *Lisístrata*, v. 675. Sendo que só no primeiro exemplo há referência à glória militar.

atenienses que lutaram sozinhos em Maratona contra a primeira invasão persa e venceram) como ideal de virtude militar⁶¹. Isto é, o ideal de combatente é antes o hoplita do que o marinheiro. Há certo matiz social nessa ideia, pois só podia ser hoplita quem conseguia pagar pela armadura, o que era impedimento às camadas mais pobres de Atenas (os chamados *thétes* da constituição soloniana). Já a marinha ateniense se compunha principalmente de cidadãos que não podiam pagar pelo equipamento dos combates terrestres. Embora, com o tempo, possivelmente alguns homens mais ricos tenham passado a integrar a frota (como se evidencia a partir da afirmação de um homem rico num discurso de Lísias – 25, 12), a marinha permaneceu não só a atividade dos setores mais baixos da cidade, mas também, conforme o tratado do Pseudo-Xenofonte (1, 2 – provavelmente da segunda metade do século V) e a *Política* de Aristóteles (1291b 23 – de meados do séc. IV), como a verdadeira base da democracia. Pois, uma vez que o poderio de Atenas era naval, os mais pobres tornaram-se essenciais à defesa e à manutenção da supremacia da cidade e, portanto, tinham como exigir representação e poder político.

Ao usar, pois, a participação nas batalhas navais como critério para a cidadania, Aristófanes assume um ponto de vista demótico. Se esse ponto de vista estava de acordo com suas convicções pessoais jamais saberemos, mas podemos supor que as referências à marinha servissem para contrabalancear sua defesa dos apoiadores da oligarquia. Esse procedimento não seria inédito, uma vez que já n'*Os Cavaleiros* há algo semelhante (cf. DUARTE, 2000: 84 ss.). Nessa peça, como diz o título, o coro é composto por cavaleiros (que em Atenas eram aristocratas), convocados pelos escravos do velho *Dêmos* (possivelmente representações de Demóstenes e Nícias) para combater Paflagão (como já se disse, uma versão cômica do demagogo Cleão). Visto que formar um coro de personagens aristocratas para combater um chefe do povo certamente poderia conferir ares oligárquicos à peça⁶², Aristófanes (e, diegeticamente, o coro) parece utilizar palavras e imagens relacionadas à marinha para apaziguar a possível desconfiança que a audiência poderia ter. É dessa maneira que, na parábase, o coro apresenta seus ancestrais como “vencedores em todos os lugares, tanto nas batalhas terrestres, como no exército cercado por navios” (πεζαῖς μάχαισιν ἔν τε ναυφάρκτω στρατῷ πανταχοῦ νικῶντες – v. 567), narra um fato fantasioso no antepirrema, em que cavalos personificados remam (vv. 595-610), e contrabalanceia esse procedimento personificando navios no antepirrema da segunda parábase (vv. 1300-1315). O próprio coro pede

⁶¹ Por exemplo, n'*Os Acarnenses*, vv. 692 ss., n'*Os Cavaleiros* v. 1334, n'*As Nuvens*, v. 986, *As Vespas*, vv. 711, 1060 ss. Como observado por EHRENBURG: 298ss. No entanto, por vezes também se elogiam os feitos navais – cf. *Os Acarnenses*, v. 648, 677.

⁶² Isso se confirma pela reação do Paflagão quando chegam os cavaleiros: “Estou sendo golpeado por conspiradores!” (ὑπ’ ἀνδρῶν τύπτομαι ξυνωμοστῶν – v. 257). De certo modo, isso deve refletir os argumentos do Cleão real contra seus adversários, e, frente ao grande prestígio do demagogo, pode-se inferir que grande parte dos atenienses também desconfiava que conjurações contra a democracia poderiam acontecer.

explicitamente à audiência que não se indigne com seus costumes aristocráticos (v. 579-80): “se alguma vez houver paz e nos livrarmos dos sofrimentos, não se indisponham por deixarmos os cabelos longos e nos untarmos” (ἤν ποτ’ εἰρήνη γένηται καὶ πόνων παυσώμεθα, / φθονεῖθ’ ἡμῖν κομῶσι μηδ’ ἀπεστλεγγισμένοις). Desse modo, também n’*As Rãs*, quando Aristófanes encara participar num combate naval como pré-requisito à cidadania, ele parece suavizar seu apelo ao perdão dos colaboradores da oligarquia, reconhecendo abertamente que a função militar exercida pelo povo é a mais importante para a cidade e a única que torna um ateniense merecedor desse nome. A própria cidade, aliás, é representada como um navio em meio à tempestade, e embora essa metáfora seja pelo menos tão antiga quanto os fragmentos 6 e 208 de Alceu, aqui ela ganha um significado especial, pois a administração da cidade é igualada à atividade mais característica do *dêmos*.

Há também outro emprego de termos que se deve observar. O coro apela à sabedoria da audiência, dizendo que a decisão de conferir cidadania aos escravos foi a única coisa sensata que fizeram, que, sábios por natureza (*phýsei*, o que também implica o nascimento, a estirpe⁶³), deviam seguir seus conselhos e que, se não o fizessem, não pareceriam prudentes ao futuro. Aristófanes parece retomar, no epirrema, a ambígua *sophía* que na ode foi relacionada à audiência (e ao povo). No entanto, agora em lugar da ambiguidade, ele lança mão de uma clara distinção: se seguirem os conselhos do coro, poderão ser considerados sábios, mas se o negarem (implicitamente seguindo a opinião de Cleofonte e de outros políticos similares), serão considerados tolos (característica, como vimos, tipicamente associada ao *ókhlos*). Se, na ode, não ficava evidente se o coro alinhava os espectadores consigo ou contra si, no epirrema ele como que os desafia a demonstrar (na qualidade de *dêmos*) que não correspondem ao mau esteriótipo que deles fazem os oligarcas.

Por fim, há que atentar ao uso das pessoas verbais. Até o verso 699, temos uma divisão clara entre coro e espectadores: aquele avalia as ações destes e dá-lhes conselhos sobre o que fazer. A partir do verso 700, no entanto, o coro passa a falar na primeira pessoa do plural, integrando-se aos espectadores na preocupação com o destino da cidade e no perigo de tomar decisões erradas. Por um lado, trata-se de uma estratégia retórica usual: ao referir-se a si e ao ouvinte como “nós”, o orador tenta produzir nele a impressão de que ambos pertencem a uma comunidade e, assim, partilham dos mesmos interesses. Por outro lado, essa estratégia, comum em discursos de todo tipo, aqui tem um efeito especial, pois a mudança para a primeira pessoa do plural acontece justamente no momento em que o coro exorta à união de todos na defesa da cidade. Para reforçar que todos devem esquecer as disputas e, ex-partidários da oligarquia ou antigos escravos, lutar no mar em

⁶³ Os atenienses eram conhecidos por sua grande inteligência (Heródoto, 1,60, 3).

defesa de Atenas, Aristófanes parece eliminar até mesmo as barreiras no campo da língua, substituindo a oposição entre primeira e segunda pessoa dominante na parábase até aquele momento por uma primeira pessoa do plural que tudo inclui.

Em resumo, no epirrema o coro exorta ao perdão dos crimes dos apoiadores da oligarquia de 411. Para tanto, Aristófanes atenua a ação deles por meio de eufemismos (como “escorregar”), justifica o seu direito à cidadania ateniense mencionando o serviço realizado por eles e seus ancestrais à marinha (instituição base do poder do *dêmos*) e a decisão recentemente tomada de tornar escravos cidadãos em recompensa a justamente sua participação num combate naval e desafia o povo a provar a sua inteligência frente à turbulenta situação da cidade. Predomina nesse trecho um apelo à união, chegando-se a afirmar que há uma comunidade de família (*génos*) entre todos os que defendem a cidade no mar, não importando a sua origem; reforça-se esse apelo por meio do uso da primeira pessoa do plural.

Antode (vv. 706-717)

εἰ δ' ἐγὼ ὀρθὸς ἰδεῖν βίον ἀνέρος ἢ τρόπον ὅστις ἔτ'
οἰμώζεται,
οὐ πολὺν οὐδ' ὁ πίθηκος οὔτος ὁ νῦν ἐνοχλῶν,
Κλειγένης ὁ μικρός,
ὁ πονηρότατος βαλανεύς ὅποσοι κρατοῦσι κυκησιτέφροι
ψευδολίτρου κονίας
καὶ Κιμωλίας γῆς,
χρόνον ἐνδιατρίψει: ἰδὼν δὲ τὰδ' οὐκ
εἰρηνικὸς ἔσθ', ἵνα μή ποτε κάποδυθῇ μεθύων ἄνευ
ξύλου βαδίζων.

Se estou vendo corretamente a vida e o jeito de um homem que ainda
vai se dar mal,
não por um grande tempo esse macaco que nos perturba,
Clígenes, o pequeno,
o mais vil dos donos de banhos, desses mistura-cinzas que governam
a poeira que se passa por sabão
e a terra cimólia,
viverá. Mas percebendo-o,
não se porta pacificamente, para que,

quando estiver bêbado, não roubem suas roupas
porque está sem o porrete.

A antode, de maneira paralela à ode, zomba de um homem conhecido, mas agora, em vez de Cleofonte, o alvo é Clígenes. Modernamente não se sabe muito sobre esse homem além do que está expresso no próprio texto. Ao que parece, tratava-se de um dono de um banho público que adulterava o carbonato de sódio e a argila branca da Cimólia (que à época eram utilizados para lavar o corpo) com pó e cinzas.

Se Cleofonte era escarnecido na ode por sua origem pretensamente bárbara, Clígenes é comparado a um macaco e chamado de “vil” (*ponerós*, que é o oposto de *khrestós* moral e socialmente). Desse modo, às coisas nobres (*khrestá*) aconselhadas pelo coro no epirrema opõem-se toda a vida e o jeito (*trópos*, “maneira de agir”, “caráter”) de Clígenes. Sua própria atividade tem relação com o vitupério de Cleofonte: enquanto Clígenes adultera o sabão usado nos banhos, aquele adultera a própria cidadania; há ainda outro paralelo: tanto na ode como na antode há uma previsão indeterminada sobre a morte dos vituperados, mas enquanto essa predição se dá ao fim da ode, na antode ela ocorre logo no início, sendo retomada ao final, quando se descreve a intranquilidade de Clígenes. Ao colocar em paralelo o vitupério dos dois homens, Aristófanes faz com que associemos seus vícios e, ao acumulá-los, os intensifiquemos.

No entanto, a menção a Clígenes não reitera apenas as qualidades negativas de Cleofonte, mas da própria audiência. Isso se evidencia por meio de uma significativa repetição formal: o verso 707 (não por um **grande** tempo esse macaco que nos **perturba** – οὐ πολὺν οὐδ' ὁ πίθηκος οὗτος ὁ νῦν ἐνοχλῶν) repete total ou parcialmente termos que aparecem em seu correspondente na ode, o verso 676 (para que vejas a **grande turba** de povos, em que engenhos [...] - τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὗ σοφίαι [...]), quase na mesma posição do verso. A repetição de *polýn* (“muito”, “grande”), por um lado, parece ser meramente um meio de reforçar o paralelismo dos dois versos, sem maiores implicações, mas não se pode dizer o mesmo sobre *ókhlos* e *enokhléo*. Como dito acima, *ókhlos* é uma palavra ambígua, que pode significar apenas “multidão” ou ser um termo depreciativo para *dêmos*. Nesse trecho, o poeta recupera o significado ofensivo da raiz *okhl-* utilizando-a novamente no verbo *enokhléo* (“gerar problema”, “perturbar”, “incomodar”). Se os vitupérios colocados em paralelo reiteram-se e fortalecem-se mutuamente, pode-se julgar que essa repetição da raiz *okhl-* lança uma luz negativa sobre o termo aplicado à audiência anteriormente. Essa estratégia está de acordo com o movimento geral da parábase, pois na antode rompe-se o apelo à união do final do epirrema, retomando-se uma terceira pessoa condenável, o que será levado para

o antepirrema. O poeta parece sugerir que aquele apelo não é válido para todos e que mesmo a audiência pode estar sujeita ao vitupério se não buscar diferenciar-se de maus exemplos como Cleofonte e Clígenes.

Antepirrema (vv. 718-737)

πολλάκις γ' ἡμῖν ἔδοξεν ἢ πόλις πεπονθέναι
ταῦτόν ἔς τε τῶν πολιτῶν τοὺς καλοὺς τε καὶ ἀγαθοὺς
ἔς τε τὰρχαῖον νόμισμα καὶ τὸ καινὸν χρυσίον.
οὔτε γὰρ τούτοις οὐσὶν οὐ κεκιβδηλευμένοις,
ἀλλὰ καλλίστοις ἀπάντων, ὥς δοκεῖ, νομισμάτων
καὶ μόνοις ὀρθῶς κοπεῖσι καὶ κεκωδωνισμένοις
ἔν τε τοῖς Ἑλλήσι καὶ τοῖς βαρβάροισι πανταχοῦ
χρῶμεθ' οὐδέν, ἀλλὰ τούτοις τοῖς πονηροῖς χαλκίοις
χθές τε καὶ πρόην κοπεῖσι τῷ κακίστῳ κόμματι.
τῶν πολιτῶν θ' οὐς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονας
ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε καὶ ἀγαθοὺς
καὶ τραφέντας ἐν παλαιστραῖς καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ,
προϋσελοῦμεν, τοῖς δὲ χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρρῆαις
καὶ πονηροῖς καὶ πονηρῶν εἰς ἅπαντα χρῶμεθα
ύστατοις ἀφίγμένοις, οἷσιν ἢ πόλις πρὸ τοῦ
οὐδὲ φαρμακοῖσιν εἰκὴ ῥαδίως ἐχρήσατ' ἄν.
ἀλλὰ καὶ νῦν ὦνόητοι μεταβαλόντες τοὺς τρόπους
χρησθε τοῖς χρηστοῖσιν αὐθις: καὶ κατορθώσασι γὰρ
εὐλογον, κἄν τι σφαλῇτ', ἐξ ἀξίου γοῦν τοῦ ξύλου,
ἦν τι καὶ πάσχητε, πάσχειν τοῖς σοφοῖς δοκήσετε.

Muitas vezes nos pareceu que a cidade tem sofrido
A mesma coisa em relação aos cidadãos belos e nobres
E à moeda antiga e a nova, que é de ouro.
Pois destas que não são adulteradas,
Mas as melhores de todas as moedas, ao que parece,
E só elas corretamente cunhadas e de qualidade comprovada
Entre os gregos e bárbaros de toda parte,

Não lançamos mão, mas destas vis moedas de bronze,
 Feitas ontem ou anteontem com a pior cunhagem.
 E, dentre os cidadãos, os que sabemos bem nascidos e temperantes,
 Justos, belos e nobres,
 Educados nas palestras, nos coros, na poesia e na música,
 Desrespeitamos, mas dos de bronze, estrangeiros, ruivinhos,
 Filhos vis de pais vis, lançamos mão em tudo,
 Deles que chegaram depois e que outrora
 A cidade não usaria indiscriminadamente nem como *pharmakoi*⁶⁴.
 Mas agora, imbecis, mudando o seu comportamento,
 Lancem mão dos nobres novamente, e, se conseguirem,
 Vocês serão elogiados, mas, se forem derrubados,
 Os sábios pensarão que vocês sofreram (se é que sofrerão algo) por um motivo
 digno.

Se na antode se sugere que o apelo à união sob a cidadania ateniense não é irrestrito, isso se explicita no antepirrema. Opõem-se nele dois tipos de cidadão, comparados a dois gêneros de moeda. Nos anos finais da Guerra do Peloponeso, com o acesso às minas de prata de Láurio barrado pelos peloponésios, Atenas se viu obrigada a utilizar o ouro que guardava na acrópole e principalmente bronze folheado a prata para cunhar novas moedas. O coro diz que, assim como não se usavam as antigas moedas de prata, nem as novas moedas de ouro, mas outras recém-feitas e de má qualidade, a audiência (na qualidade de *dêmos*) não utilizaria mais como líderes os nobres e virtuosos, criados na educação tradicional (baseada em ginástica, poesia e música), mas homens de origem estrangeira, há pouco tornados cidadãos, sujeitos vis e de origem vil.

Assim como no epirrema, há dois grupos de “terceiros”. No entanto, enquanto lá se exortava à concessão de cidadania a todos que defendessem a cidade no mar (ainda que ex-conspiradores ou ex-escravos), afirmando-se mesmo uma comunidade de etnia e família (*génos*) entre eles, aqui se opõem dois grupos: os líderes nobres e virtuosos e os vis. Por um lado, os líderes do presente são nomeados “estrangeiros” (*xénoi*), “ruivinhos” (*pyrríai* – o que implica origem trácia, como grande parte dos escravos de Atenas), “vis” (*poneroi*), e “chegados por último” (*hýstatoi aphigménoi*), por outro, os louvados pelo coro são chamados de “bem nascidos” (*eugeneîs*), “temperantes” (*sóphrones*), “justos” (*díkaioi*), “belos e nobres” (*kaloí kagathoi*), “educados nas palestras, nos coros, na poesia e na música” (*traphéntes en khorôis kai paláistrais kai mousikêi*) e “nobres”

⁶⁴ Sacrificar (real ou simbolicamente) um bode expiatório para purificar a cidade era comum no mundo grego. A pessoa sacrificada chamava-se *pharmakós*. Em Atenas, o rito era parte das Targélias, festival em honra a Apolo. De acordo com o escólio do verso 730, eram considerados próprios para ser *pharmakoi* os detentores de deficiência física e os considerados inúteis.

(*khrestói*). Assim como no epirrema havia um trocadilho entre *khrestá* e *khrenai* (“ser necessário”), aqui, para fortalecer o argumento, relaciona-se o termo ao verbo *khraómai* (“lançar mão”, “empregar”), como se o próprio nome dos nobres implicasse que devem ser usados como líderes. Nessa oposição, misturam-se qualidades de cunho exclusivamente moral (justiça e temperança) às de sentido social (“bem nascidos”⁶⁵, “estrangeiros”). A maior parte dos termos, contudo, tinha em grego tanto significado ético como social (“vis”, “belos e nobres”, “educados”, “nobres”). Na literatura de tendência oligárquica (os poemas da *Teognideia* e a *Constituição de Atenas* do Pseudo-Xenofonte, por exemplo), essas palavras de duplo sentido são usadas para opor aristocratas e os homens de baixa extração, implicando que origem social e virtude estão intrinsecamente ligadas; em Aristófanes, contudo, são frequentemente (embora não exclusivamente) empregadas em sentido meramente ético (HEATH, 1987: 29ss.). Na parábase d'*As Rãs*, no entanto, a justaposição de termos claramente sociais parece carregar também os termos ambíguos desse sentido. O comediógrafo poderia estar se referindo à ideia (comum à época e expressa em algumas de suas peças, como vimos anteriormente) de que, se a autoridade final das decisões da cidade é prerrogativa do *dêmos* como um todo, independentemente da classe social, a liderança deve ser reservada aos filhos virtuosos das famílias ilustres. No entanto, se essa leitura faz sentido n'*Os Cavaleiros*, cujo imaginário se povoa de aristocratas e artesãos, ela não o faz completamente na parábase d'*As Rãs*, pois Aristófanes não associa aqui o vício e a virtude respectivamente à baixa e à alta extrações, mas a estrangeiros e cidadãos. A virtude se apresenta associada a uma característica que a maior parte do povo (e da plateia) detinha ou cria possuir: a estirpe verdadeiramente autóctone, garantia da cidadania no direito ateniense. Portanto, ao contrário dos autores antidemocráticos, Aristófanes associa à nobreza de espírito não uma característica da aristocracia, mas do *dêmos* de Atenas.

A única característica que parece apontar para uma extração social elevada é a educação; como diz *A Constituição de Atenas* (1, 13): “O povo acabou com os que aqui praticavam ginástica e música, considerando essas atividades más por saber-se incapaz de praticá-las” (τοὺς δὲ γυμναζομένους αὐτόθι καὶ τὴν μουσικὴν ἐπιτηδεύοντας καταλέλυκεν ὁ δῆμος, νομίζων τοῦτο οὐ καλὸν εἶναι, γνοὺς ὅτι οὐ δυνατὸς ταῦτά ἐστιν ἐπιτηδεύειν). Apesar de não dizer claramente o que o povo realmente fez com os bem educados, o autor deixa claro que a ginástica e a música são aprendizados característicos das classes mais altas. No entanto, ele continua (loc. cit):

ἐν ταῖς χορηγίαις αὖ καὶ γυμνασιαρχίαις καὶ τριηραρχίαις

⁶⁵ Como notado por Dover (1993: 282 s.), o termo *eugenés* (“bem nascido”) é empregado por Aristófanes somente para denotar cidadania genuína – *As Tesmoforiantes*, v. 303, *Lisístrata*, v. 697.

γινώσκουσιν ὅτι χορηγοῦσι μὲν οἱ πλούσιοι, χορηγεῖται δὲ ὁ δῆμος, καὶ γυμνασιαρχοῦσιν οἱ πλούσιοι καὶ τριηραρχοῦσιν, ὁ δὲ δῆμος τριηραρχεῖται καὶ γυμνασιαρχεῖται. ἀξιοῖ γοῦν ἀργύριον λαμβάνειν ὁ δῆμος καὶ ἄδων καὶ τρέχων καὶ ὀρχούμενος καὶ πλέων ἐν ταῖς ναυσίν, ἵνα αὐτός τε ἔχη καὶ οἱ πλούσιοι πενέστεροι γίγνωνται.

Além disso, sabem que nas coregias, ginasiarquias e trierarquias⁶⁶ são os ricos que financiam os coros, mas o povo é financiado, os ricos que sustentam os ginásios e os trirremes, mas o povo que desfruta desses serviços. Portanto, o povo acha correto ganhar dinheiro cantando, correndo, dançando e navegando, a fim de que o tenha para si, mas os ricos se tornem mais pobres.

Assim, por meio das *leitourgíai*, parte da educação aristocrática tinha se tornado domínio comum do povo ateniense, que recebia treinamento físico para participar das Lampadeforias e poético-musical para integrar os coros ditirâmbicos, trágicos e cômicos dos festivais. Na parábase, Aristófanes não descreve a boa educação somente em relação à ginástica e à música, mas também aos coros e, se palestras e música eram mais características (embora não exclusivas) da educação de camadas mais ricas, os coros eram prerrogativa de todo o *dêmos*, seja porque seus integrantes eram sobretudo cidadãos⁶⁷ (não importando a origem social, como se pode depreender do texto do Pseudo-Xenofonte, que coloca o povo comum como principal beneficiário da coregia), seja porque se apresentavam em festivais celebrados por todo o povo. Dessa maneira, se Aristófanes ainda descreve a educação dos bons líderes com atividades praticadas especialmente (mas não somente) pelos setores mais ricos da população, ele as coloca lado a lado com uma intuição do *dêmos* ateniense como um todo.

Desse modo, apesar de o poeta usar termos e se referir a atividades de certo teor aristocrático, ele não os utiliza de maneira a associá-los à alta extração social, mas sobretudo à cidadania genuína e a suas típicas instituições. Consequentemente, se, no epirrema, as referências à coragem nas batalhas navais como garantia de cidadania dão um caráter demótico às exortações de Aristófanes, no antepirrema, aquilo que o faz é a ênfase na autoctonia e na educação tipicamente ateniense.

O coro também apela à sabedoria dos espectadores mais uma vez, chamando-os de imbecis

⁶⁶ Três das chamadas *leitourgíai*, deveres públicos para que eram escolhidos homens muito ricos, que deviam financiar respectivamente os coros e as preparações das peças dos festivais dramáticos (*khoregia*), os corredores e a tocha da Lampadeforia (corrida ritual de diversos festivais, em que se carregava uma tocha – *gymnasiarkhía*) e um trirreme (*trierarkhía*).

⁶⁷ Plutarco, na *Vida de Fócion* (30), testemunha que em Atenas se proibia a participação de estrangeiros nos coros. Segundo o escólio ao verso 954 do *Pluto*, nas Grandes Dionísias, só os cidadãos podiam ser coregos e coreutas, nas Leneias, ambas as funções estavam também abertas aos metecos.

(*anóetoi*) e dizendo que, se acontecer algo por eles mudarem seus modos e passarem a apoiar os bons e nobres, seu sofrimento será considerado digno por quem for sábio. Novamente convoca-se o *dêmos* a provar que não é tolo. Curiosamente, a palavra empregada para descrever a possível derrota que pode ocorrer aos expectadores que desejarem escolher melhores líderes é *sphalête* (“forem derrubados”), exatamente o mesmo termo utilizado para indicar o erro praticado pelos apoiadores da oligarquia no epirrema. Com isso, o poeta pode ter querido contrastar o erro daqueles com o risco digno que agora os cidadãos podem correr.

Por fim, em sua exortação à sabedoria, o poeta recorre mais uma vez à variação das pessoas verbais. O antepirrema faz o caminho exatamente oposto ao epirrema, começando por referir-se à insensatez dos cidadãos na primeira pessoa do plural, mas dando os conselhos finais na segunda. É como se o coro concluísse seu discurso ressaltando quem é realmente responsável por executar seus conselhos: a audiência e, conseqüentemente, o *dêmos*.

Todo o processo associativo do epirrema, em que cidadãos novos e antigos, coro e audiência se mesclam, parece ser contrabalanceado por um desenvolvimento desassociativo no antepirrema, em que cidadãos e estrangeiros, homens aptos e inaptos à liderança são distinguidos e o coro se separa da audiência, deixando claro o que cabe a cada um: ao poeta, aconselhar; ao povo que assiste a ele, seguir seus conselhos.

Conclusão

O que se vê na parábase, em resumo, é o julgamento de quatro tipos de pessoas e das atitudes da audiência em relação a eles. Por um lado, justifica-se a concessão de cidadania tanto aos ex-apoiadores da oligarquia de 411, que perderam seus direitos, como aos escravos que lutaram em defesa da cidade na batalha de Arginusas. Por outro, condena-se fazer de homens vis e de origem estrangeira (como Cleofonte e Clígenes) líderes e exorta-se a seguir indivíduos virtuosos e autóctones. Não se identificam os escravos com os maus líderes e os ex-apoiadores da oligarquia com os bons, mas há um paralelo entre as duas oposições, que apresentam resultados contrários: o epirrema exorta à união de todos os combatentes navais corajosos sob a cidadania, sejam eles ex-escravos ou ex-defensores de ideias aristocráticas, o antepirrema exclui os estrangeiros (o que inclui os escravos) e vis da liderança, reservando-a aos homens de virtude, educação tradicional e a estirpe genuinamente ateniense. De um lado, exorta-se todo o corpo cívico a unir-se em prol de Atenas, evitando o conflito civil (a *stásis*), de outro, encoraja-se a uma maior discriminação na escolha dos líderes. Em ambas as oposições, ligam-se à virtude e à cidadania atividades típicas do *dêmos* ateniense (o serviço militar na frota e a participação nos coros poéticos), ainda que haja também um leve matiz aristocrático na referência à educação física e musical.

Esses movimentos de integração e desintegração se refletem no uso das pessoas verbais: o epirrema passa de conselhos dirigidos a uma segunda pessoa a uma advertência expressa na primeira, integrando coro e audiência, o antepirrema se refere ao *dêmos* usando a primeira pessoa do plural, mas ao final exorta usando a segunda pessoa do plural, desintegrando os dois grupos.

Além disso, com insinuações e acusações diretas, o coro exorta o povo a provar-se sábio e a opor-se aos demagogos que incitam a discórdia civil, com possível referência às acusações de tolice e credulidade que os oligarcas lhe imputavam. Por fim, não se pode esquecer a caracterização do coro, que se nomeia sagrado e invoca para si a Musa e o direito de ensinar e aconselhar; de certo modo, a exigência de que os bons líderes sejam educados entre coros, música e poesia também serve para sublinhar a importância do próprio coro da peça na preservação da cidade.

Há também nessa parábase uma peculiaridade métrica significativa: a ode e antode são compostas por cólons dátilo-epítritos (— ∪ — ∪ — e — ∪ — ∪ — ∪ —; nomeados respectivamente D e D2) misturados a itifálicos (— ∪ — ∪ — —) e iambos simples (X — ∪ —). Como dito anteriormente, o dátilo-epítrito é o metro típico dos nobres epinícios de Simônides, Píndaro e Baquílides. Segundo Parker (482), os longos trechos datílicos e as aberturas de verso com duas breves que encontramos aqui sugerem o dátilo-epítrito como é usado por Estesícoro, poeta conhecido pela utilização de temas épicos. No entanto, Parker ainda aponta que a conjunção desses cólons com o itifálico não aparece nos poetas líricos, dando um “elemento ático” ao canto. Embora, como dito anteriormente, não seja simples associar tema e métrica nos cantos corais, aqui a combinação de um metro nobre, empregado à maneira de um dos mais antigos e elevados poetas, com um metro mais baixo pode sugerir a tensão, expressa na parábase, entre os homens de origem genuinamente ateniense e os estrangeiros, ex-escravos e de baixa extração. Essa leitura é fortalecida pelo fato de um dos seis itifálicos conter o termo “andorinha da trácia”, que gera um anticlímax por vir depois de *epibrématai* (“ruge”), termo épico, escandido de maneira elevada⁶⁸ e contido num cólon datílico (ritmo heroico por excelência). Outro uso do itifálico que pode dar crédito a essa leitura é o verso 709, que contém o nome do vituperado: Clígenes, que é chamado de “o pequeno”, qualidade apropriada ao ritmo.

Em resumo, se se partir da parábase para encontrar os motivos e temas centrais da peça, pode-se esperar que ela trate da união da cidade, da estirpe, da moral e da sabedoria dos cidadãos e dos líderes, dos critérios para escolhê-los, bem como do papel da música e da poesia na educação dos virtuosos e da marinha na preservação da cidade. Pode-se suspeitar que a própria unidade da peça tenha forte relação com a maneira com que esses temas são articulados na parábase.

⁶⁸ Na comédia, assim como no diálogo trágico, a sílaba *-pi-* seria escandida curta, mas, nessa ode, ela é considerada longa, como seria na épica, de onde o termo é importado.

Vejamos agora como esses temas e motivos que identificamos são reforçados por outro procedimento caro a Aristófanes: a reiteração de termos de mesma raiz ou mesmo campo semântico.

2.2.2 A reiteração de termos-chave

Podem-se dividir os termos que mais recorrem na peça em seis campos semânticos: 1) nascimento, origem social e caráter, 2) coros e poesia, 3) sabedoria e habilidade 4) navios e frota, 5) terra e 6) testes⁶⁹.

A raiz mais repetida ao longo d'*As Rãs* é *gen(n)-/gon-* (que está relacionada às ideias de origem e nascimento⁷⁰). Essa comédia apresenta a raiz 29 vezes, seguida por *As Aves*, em que encontramos 25 ocorrências; nas outras peças, há de três a nove aparições. Dos termos com essa raiz, há dois cujo uso é especialmente frequente: *gennádas* e *gennaîos*, que significam “nobre”, moral ou socialmente. O primeiro ocorre cinco vezes n'*As Rãs*, enquanto há apenas outras três ocorrências em todas as outras peças; já o segundo aparece 10 vezes, quase a mesma frequência que se encontra em todas as outras comédias somadas (13 vezes). Outras expressões frequentes na peça que indicam nobreza moral e social, mas derivam de outras raízes são *kalós kagathós* e *khrestós*. A primeira expressão, rara no *corpus* aristofânico como um todo, aparece três vezes n'*As Rãs*, deixando a peça atrás somente d'*Os Cavaleiros*, em que o uso se justifica pela presença do coro de jovens aristocratas (quatro vezes). Entre as peças supérstites, *As Rãs* também mostram a segunda maior frequência do termo *khrestós* (12), sendo superadas apenas pelo posterior *Pluto*, que apresenta a palavra 18 vezes.

Os termos que denotam vileza moral e baixa extração social (*agoraîos*, *kóbalos*, *mokhterós*, *panoûrgos*, *ponerós*), apesar de não ser tão frequentes quanto as expressões positivas, têm presença bastante marcada. Se somarmos todos, *As Rãs* ficam em terceiro lugar, com 22 ocorrências, perdendo para *Os Cavaleiros* (40 ocorrências – que podemos creditar à disputa de vileza entre o escravo Paflagão e o Salsicheiro, que toma o centro da obra) e *Pluto* (24 aparições – o que pode estar ligado à relação entre vício e riqueza que se encontra na peça). Quanto às palavras tomadas individualmente, *pánourgos* (“malandro”) está particularmente presente (sete repetições), sendo que nisso a peça fica depois d'*Os Cavaleiros* (em que o termo aparece 15 vezes) e d'*As Tesmoforiantes* (11 vezes – a maior parte devida aos insultos dirigidos a Mnesíloco, que é descoberto ao invadir as Tesmofórias, ritual por lei exclusivo às mulheres, para evitar um plano que lá é armado contra seu parente, Eurípides). A comédia também apresenta as segundas maiores ocorrências de *kóbalos*

⁶⁹ Realizei o levantamento utilizando o programa Diógenes para pesquisar o *Thesaurus Linguae Graecae*. Pode-se consultá-lo no Apêndice I.

⁷⁰ Como observado por SILK: 279, n. 47.

(“charlatão”, duas vezes; trata-se de termo raro, que é mais frequente n'*Os Cavaleiros* – cinco vezes) e de *mokhterós* (“canalha”, três ocorrências; nisso é levemente superada por *Pluto*, que apresenta a palavra quatro vezes).

Também é notória a reiteração de termos relacionados à poesia. De longe esta é a peça em que os termos derivados de *chorós* (“coro”) mais aparecem (29 ocorrências)⁷¹. Os termos derivados de *poietés* também recorrem muito mais do que em todas as outras peças (14 vezes), bem como os derivados de *Moûsa* (14 vezes, no que *As Rãs* são seguidas de perto apenas por *As Aves*), dentre os quais *mousiké* (o composto de música e poesia) e seus derivados são especialmente presentes (quatro ocorrências, superando as outras peças), juntamente com o próprio nome das deusas (oito ocorrências, no que é curiosamente derrotada por *As Aves*, onde se diz o nome 10 vezes). Em parte relacionada à poesia, em parte ao poder criador expresso na raiz *gen-/gon-*, é a reiteração de compostos terminados em *-poiós* e *-poieîn* (“fazedor”, “fazer”), que, com sete aparições, supera a presença do sufixo em qualquer outra comédia.

Além disso, *As Rãs* são a segunda peça onde mais aparecem termos derivados de *sophós* (“sábio”, “engenhoso”), com 20 reiterações, no que é superada, por motivos óbvios, por *As Nuvens* (em que os termos aparecem 32 vezes). Outros termos do mesmo campo semântico bastante presente são os derivados de *dexiós* (“hábil” – aparecem sete vezes⁷²), embora nisso a peça seja superada por *As Vespas*, *Os Cavaleiros* (com oito e nove ocorrências respectivamente) e sobretudo *As Nuvens* (em que os termos aparecem 12 vezes).

Em quarto lugar, destacam-se os termos derivados de *naûs* (“navio”). Com 16 ocorrências dessas palavras, a peça supera de longe todas as outras comédias, sendo seguida mais de perto apenas por *Os Cavaleiros* (com 12 aparições). Como já comentado, dentre eles se sobressaem os termos relacionados a *naumakhía* (“combate naval”), que comparecem oito vezes, em comparação às outras três em todas as outras comédias. Também é muito presente o nome de Poseidon (seis recorrências), e nisso a peça fica atrás apenas d'*Os Cavaleiros* (em que o deus é importante por ser protetor tanto dos navios como dos cavalos – seu nome aparece 10 vezes) e d'*As Aves* (em que o nome aparece muito porque o deus é personagem – oito vezes).

Em quinto, são particularmente frequentes as palavras derivadas de *gaîa* (“terra” – 14 vezes), que só aparecem mais n'*As Aves*, por causa da teogonia paródica que há naquela peça, e n'*A Paz* pelas frequentes menções à agricultura. *As Rãs* também é a comédia onde mais se repete o nome de Deméter (sete vezes, empatada com *Os Cavaleiros*). Poder-se-ia atribuir isso ao fato de o coro da peça ser formado por iniciados nos Mistérios Eleusinos, que celebravam a deusa e sua filha,

⁷¹ A insistência nas palavras derivadas de *choroí* é brevemente comentada por Segal (1961:224).

⁷² Excluindo-se os três usos de *dexiá* (“mão direita”).

Perséfone; no entanto, embora o mesmo pretexto pudesse ser aplicado a *As Tesmoforiantes*, lá a deusa é nomeada apenas duas vezes.

Por fim, são numerosos os termos derivados de *básanos* (“teste de genuinidade”, “interrogatório por tortura”). Eles são raros em toda a produção de Aristófanes, e, de suas 14 aparições, 10 estão n'*As Rãs*. Além disso, os derivados de *kodonízo*, verbo que significar “testar” (principalmente aplicado a moedas), raros na obra de Aristófanes, aparecem duas vezes n'*As Rãs* (a única outra aparição está em *Lisístrata*).

Na reiteração desses termos, veem-se sublinhadas as temáticas que se identificaram no estudo da parábase: a relação do bom nascimento e do verdadeiro pertencimento à terra com a moral, a importância dos coros e de seus poetas, bem como da sabedoria e da inteligência, o papel da frota ateniense na proteção de Atenas e a necessidade de testar e conhecer os bons cidadãos. Desse modo, pode-se julgar que são esses os temas em torno dos quais se estrutura a ação da comédia.

2.3 Ação e personagens

Identificados os temas e motivos da peça pela observação da parábase e dos termos mais frequentes, pode-se, enfim, verificar como eles são explorados pelo poeta ao longo da trama. Primeiro apresentarei em resumo as características a que Aristófanes associa as diversas partes e personagens; em seguida, discutirei como, para estruturar a comédia, elas se relacionam entre si e com o centro temático que distingi.

Discutirei as duas partes da obra (antes e depois da parábase) separadamente. Não há unidade orgânica entre elas e, até certo ponto, cada uma delas pode ser analisada à parte. No entanto, visto que há motivos que permeiam o todo, por vezes terei que me referir a cenas e elementos da outra parte.

2.3.1 A primeira parte

Como disse na sinopse, a primeira parte consiste na descida de Dioniso ao Hades e nas peripécias enfrentadas no caminho por ele e seu escravo, Xântias. À primeira vista, esses acontecimentos são mero divertimento cômico que pouco contribui para a questão central da obra: a disputa entre Ésquilo e Eurípides. No entanto, se forem examinados de perto, percebe-se como eles estão intimamente ligadas ao restante da peça. A seguir, selecionei alguns tópicos que julguei revelarem as linhas mestras da composição dessa parte e que serão úteis para mais tarde avaliar a estrutura da peça como um todo.

2.3.1.1 Prólogo

A função do prólogo cômico, assim como do trágico, é apresentar o enredo e as personagens

aos espectadores. No entanto, Aristófanes tipicamente demora a revelar todas as informações, criando certo suspense e obrigando os espectadores a tentar adivinhar qual é o assunto da peça a partir dos poucos elementos em cena. Ao mesmo tempo em que atia a curiosidade da audiência, o poeta normalmente apresenta uma curta cena cômica, que pode ser intimamente ligada à ação (como a insônia de Estrepsíades n'*As Nuvens* e os planos de fuga de Nícias e Demóstenes n'*Os Cavaleiros*) ou aparentemente descolada dela (como a narração e a interpretação dos sonhos dos escravos d'*As Vespas*). Contudo, além de criar suspense e de entreter o público, essas cenas podem sutilmente introduzir motivos que serão importantes ao longo da peça. N'*As Vespas*, por exemplo, a narração dos sonhos não somente dá ocasião ao vitupério de diversos homens conhecidos à época, mas estabelece relações entre o comportamento animal e o dos cidadãos, que serão novamente vistas no coro de velhos-vespas e no bestial Filocleão.

O prólogo d'*As Rãs* não é diferente. Durante os 44 primeiros versos, estabelece-se o suspense: demora-se a apresentar quem são as personagens e o que almejam, sendo que o nome de Dioniso só aparece no verso 22 e a motivação da viagem na conversa com Héracles, a partir do verso 44. Além disso, o diálogo que ocupa todo o início do prólogo (vv. 1-34) diz muito pouco a respeito da missão de Dioniso, quase não afetando seu desenvolvimento. Contudo, apesar de não haver ligação orgânica entre esse diálogo e a jornada do deus, ele parece introduzir temas e motivos que serão desenvolvidos na peça. Para indentificá-los, descreva-se brevemente a cena. Entram no palco duas figuras incongruentes: um homem traça ao mesmo tempo a pele de leão e a clava características de Héracles e o manto amarelo e os coturnos típicos de Dioniso, além disso, como um escravo, conduz um burro, em que outro sujeito está montado (em posição típica de senhor) carregando uma enorme carga às costas (função própria de escravo). Logo descobre-se que o homem montado é o escravo daquele que conduz o burro. O escravo, quebrando a ilusão dramática, começa a pedir permissão ao senhor para contar piadas que agradem os espectadores, mas o mestre interdita-lhe aqueles usos do humor escatológico, julgando-o ruim e atribuindo-o aos rivais de Aristófanes (vv. 1-20). Então revela-se que o senhor é, na verdade, Dioniso, que logo expõe a absurdidade da situação do escravo (sobre o burro, sob uma enorme bagagem) na forma de perguntas e respostas à maneira dos filósofos do século V (vv. 21-34).

Todos os elementos do início têm forte relação com o restante da peça, podendo ser divididos em três grupos: o figurino absurdo de Dioniso e Xântias, a crítica dos procedimentos cômicos e o questionamento sofisticado. A caracterização confusa das duas personagens prevê as complexas trocas de papel entre senhor e escravo que acontecerão ao longo da primeira parte, bem como a inadequação de Dioniso às ações corajosas e heroicas; a crítica dos procedimentos cômicos antecipa o centro da peça: a disputa poética e a crítica mútua de Ésquilo e Eurípides e o julgamento de

Dioniso (cf. SILK: 31); por fim, a imitação de questionamento filosófico já mostra em Dioniso um amante das “novas ideias” (de qualidade e impacto duvidosos, como se deixa depreender da cena e da atitude do poeta em relação a elas em outras peças, como *As Nuvens* principalmente) e, portanto, um admirador em potencial de Eurípides, que as empregava em suas tragédias. Mesmo um detalhe menor parece relacionado ao todo da obra: quando revela seu nome, Dioniso se diz “filho do Jarro de Vinho” em lugar de “filho de Zeus”; como vimos, o tema do nascimento legítimo é o mais recorrente na peça, e talvez a troca de nomes não sirva somente a um efeito de humor momentâneo. Em suma, o começo do prólogo antecipa os principais temas da peça: a relação entre senhores e escravos, a escolha da boa poesia, a influência duvidosa de certos tipos de ideia (e da poesia por eles inspirada) e a influência do nascimento e da criação sobre a moral.

O diálogo com Héracles que se segue ao início (vv. 44-164) expõe as razões da viagem de Dioniso e a maneira com que ele poderá chegar ao destino. Como observado por Duarte (2006: 181 s.), o momento se abre com a inversão de uma cena típica: o bater à porta. Dioniso chama pelo escravo da casa (v. 37), mas quem atende é o próprio Héracles; em outras peças (*Os Acarnenses*, *As Nuvens*, *A Paz*⁷³, *As Aves*, *As Tesmoforiantes*) normalmente atende um escravo. Por outro lado, enquanto nas outras peças o que há de surpreendente está dentro da casa e já se prefigura no escravo que atende, n'*As Rãs* é Dioniso que, com seu figurino, desperta a atenção do morador, que mal pode conter seu riso (vv. 42-3, 45-7). Nessas escolhas também se prevê o padrão de inversão que permeará a peça, em especial, a inversão entre senhor e escravo.

Na exposição do enredo, ficam bastante claras as questões envolvidas na missão de Dioniso: morreram todos os poetas bons, e o deus pretende ir ao Hades para trazer de volta Eurípides, falecido recentemente (vv. 66-72). Os termos usados por Dioniso para descrever os bons e maus poetas são muito significativos: ele diz buscar um poeta “hábil” (*dexiós* – v. 71), “fértil” (*gónimos* – v. 96), que seja capaz de dizer algo “nobre” (*gennâion* – v. 97). Em contraste, os poetas vivos, que Héracles diz serem mais “faladores” (*lalísterá* – v. 91) do que Eurípides, ele chama de “tagarelas” (*stomýlmata* – v. 92) e “andorinhas” (*khelidónes* – v. 93) e diz que urinam na tragédia em lugar de fertilizá-la (vv. 94-5)⁷⁴. Por outro lado, depois de ouvir o que Dioniso considera um bom verso (com exemplos que parodiam o estilo de Eurípides – vv. 100-102), Héracles discorda, dizendo que os ditos são “charlatães” (*kóbala* – v. 104) e “completamente vis” (*pampónera* – v.106). Por fim, ao mostrar dúvidas sobre Iofonte, o filho de Sófocles, por desconfiar que era o pai que escrevia as tragédias para ele, Dioniso diz que ainda precisa testá-lo, empregando um verbo normalmente aplicado para verificar se moedas são genuínas (*kodonízo* – v. 79). A partir dessa seleção de termos,

⁷³ *As Nuvens* e *A Paz* não constituem exceção, uma vez que, como observa Duarte (2006: 181), o discípulo e Hermes, que respectivamente atendem a porta, têm função servil.

⁷⁴ A oposição entre a urina e o esperma fértil foi sugerida por Dover (1993: 202).

pode-se ver o quão conectado está o prólogo com os motivos identificados na parábase e nos termos mais recorrentes da peça. O mesmo tipo de raiz que na parábase qualifica os bons cidadãos (*gen-*, *gon-*, em *eugeneîs* – v. 727), aqui descreve os bons poetas, e um dos termos que Héracles emprega para criticar a poesia euripidiana, *pampóneros*, é usado na parábase (na forma simples, *ponerós* – v. 731) para falar dos maus líderes. Além disso, o uso do verbo *kodonízo* (“testar moedas”) prenuncia o símile das moedas empregado na parábase. Por outro lado, tanto a habilidade como a “tagarelice”, atribuídas aqui sobretudo aos poetas vivos, serão muito mencionadas na segunda parte para criticar Eurípides. Também é digno de nota que a metáfora da andorinha, usada para descrever alguém que fala demais, será repetida na parábase, mas para descrever o demagogo Cleofonte. Assim, no prólogo começa-se a traçar, por meio dos termos utilizados, uma relação entre os cidadãos e os poetas bons e maus, assim como uma dúvida sobre a qualidade de Eurípides, aclamado por Dioniso.

De modo semelhante, é significativo que Dioniso use a palavra *póthos* (“desejo”, “saudade”, v. 53, 66) e *hímeros* (“desejo”, v. 59) para descrever o desejo de que Eurípides estivesse vivo, pois esses termos têm conotação erótica, como deixa claro a reação de Héracles (que pensa que o “desejo” de Eurípides é por uma moça ou um rapaz – vv. 56-7). Por um lado, empregar termos de matiz sexual para descrever o gosto poético reforça a ideia da fertilidade e da estirpe como qualidades da boa poesia, por outro, sugere um dos temas favoritos de Eurípides: o amor, pelo qual será criticado na segunda parte da peça.

A cena que encerra o prólogo é o encontro com Caronte (vv. 165-208). A figura do barqueiro coloca em cena outro tema central à obra: a marinha ateniense e a batalha de Arginusas. Até então a questão só havia sido aludida: no diálogo inicial da peça, Xântias diz desejar ter combatido em Arginusas, para que, alforriado, pudesse se vingar do mestre (vv. 33-4), e, na conversa com Héracles, Dioniso se vangloria de ter afundado doze ou treze navios na batalha (e é desmentido por Xântias – vv. 48-51). Caronte também faz menção ao combate, recusando-se a levar Xântias porque não combatera (vv. 190-1). No entanto, nessa cena, além da presença física de um navio, Dioniso é obrigado a agir realmente como marinheiro, remando, no que se prova completamente inepto.

Por fim, a presença de Caronte também evoca outra questão: o teatro. Héracles avisa a Dioniso que é necessário pagar dois óbolos para entrar no barco (v. 140). No entanto, a quantia que tradicionalmente se colocava na boca dos cadáveres como paga ao barqueiro é um óbolo (DOVER, 1993: 208). Como observado por mais de um autor (HABASH: 9, n. 30; BILES: 220), dois óbolos é justamente o preço da entrada para o teatro (PICKARD-CAMBRIDGE: 270 ss.). O fato de a viagem ao Hades e a entrada para o teatro custarem o mesmo pode prever que o mundo dos mortos ficcional que encontraremos na peça será povoado por elementos próprios aos festivais dramáticos: poesia, dança e música.

Em resumo, o prólogo, além de introduzir ao espectador a trama da peça, coloca-o em contato uma primeira vez com seus temas centrais: a relação entre senhores e escravos, a batalha naval como prova de merecimento da cidadania, o teatro, a crítica à má poesia e à influência das ideias filosóficas, a importância da fertilidade e da estirpe para formar bons poetas e cidadãos e a dúvida sobre o legado de Eurípides. Há certamente outras questões a discutir nesse prólogo, mas elas foram deixadas de lado por ora porque serão mais adequadamente debatidas em outros trechos abaixo.

2.3.1.2 Os dois coros

As *Rãs* são diferentes de todas as outras comédias de Aristófanes em um aspecto: a presença de duas caracterizações completamente diferentes do coro e, possivelmente, de dois párodos. O coro aparece⁷⁵ pela primeira vez em cena sob o aspecto das rãs que habitam o lago que separa o mundo

⁷⁵ Ainda se discute se as rãs cantam sobre o palco ou atrás dele. Um escólio ao verso 209 (que marca a entrada das rãs) sugere que o coro cantaria atrás do palco e só apareceria em público no párodo dos iniciados: “Subcoro das rãs, que faz esse som [i. e. *Brekekekex koax koax*]. O coro da rãs emprega-o como refrão. Além disso, chama-se subcoro porque não se veem as rãs no palco, nem o coro, mas elas são imitadas atrás dele. O coro verdadeiro constitui-se dos mortos pios” [βατράχων παραχορήγημα. ἐπίφθεγμα δὲ ποιὸν τοῦτο. κέχρηται δὲ αὐτῶ ὡς ἐφυμνίῳ ὁ τῶν βατράχων χορός. Ἄλλως. ταῦτα καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπεὶ οὐχ ὄρῳνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι, οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ’ ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους. ὁ δὲ ἀληθῶς χορός ἐκ τῶν εὐσεβῶν νεκρῶν συνέστηκεν]. De fato, como observado por Allison, não há nenhuma menção na cena à aparição das rãs, mas somente ao som e à música (8 ss.); ademais, a invisibilidade condiria com a atitude do tímido animal (o comportamento animal seria geralmente respeitado nas representações de Aristófanes – 16 s.). Em contrapartida, Dover (1972: 177 s. e 1993: 57) aponta que, uma vez que um dos principais gastos do corego era o vestuário do coro (sendo que, na época de dificuldade financeira em que Atenas estava, foi introduzida a coregia conjunta para garantir a qualidade das peças), seria considerado de mau gosto uma peça sem coro devidamente trajado (o coro dos Iniciados explicitamente se queixa por estar vestido em farrapos – vv. 405-6). Sua hipótese é que o traje ornamentado teria sido utilizado no coro das rãs, que apareceria no palco, e Aristófanes teria aproveitado a impossibilidade de trajar dois coros com igual cuidado para fazer uma piada (1972: 178), sem deixar de utilizar um traje adequado aos iniciados (visto que um comentário de Tzetzes a um verso de *Pluto* – v. 823 – diz que os participantes dos Mistérios se trajavam com a roupa em que foram iniciados até que morressem ou ela se decompusesse completamente – 1993: 62 s.). Allison, contudo, aponta (15 s.) que seria improvável que Aristófanes gastasse o financiamento do figurino numa cena tão curta, em lugar de reservá-lo para o coro principal, e também sugere que os gastos da peça estariam no mecanismo do barco de Caronte (cuja natureza também é misteriosa). Nisso, entretanto, o autor se contradiz, uma vez que podemos perguntar por que Aristófanes gastaria todo seu financiamento em uma máquina que aparece tão pouco tempo. Por outro lado, MacDowell (4) e Dover (1993: 57) apontam que as condições do teatro da época impediriam que um coro fosse distintamente escutado se ele não entrasse em cena. Allison, por sua vez, ao refutar MacDowell (1972: 14 s.), diz que a fragilidade do material que separava os bastidores e a boa acústica do teatro ateniense permitiria o procedimento, como o atestariam cenas da comédia e da tragédia que provavelmente aconteciam atrás da *skéne* (Dover também questiona se uma dessas cenas,

dos vivos do Hades e, na segunda vez, como iniciados nos Mistérios de Eleusina, que, conforme a crença da época, levavam uma vida feliz no Hades. Não pretendo discutir ainda a possível razão de o coro ter duas caracterizações, o que depende da interpretação de outros procedimentos da peça, mas somente como os elementos a eles associados se relacionam com os temas da obra e os desenvolvem.

Dentre os intérpretes da peça, formaram-se muitas opiniões a respeito do coro das rãs. Há quem considere que seja uma compensação humorística do sério coro dos iniciados (CAMPBELL: 165) e resquício de uma versão anterior da peça (HOOKER: 181-182). Outros deram interpretações religiosas ao trecho, como Moorton (312), que vê nas rãs um símbolo de passagem, e Willi (2008), que as considera como os criminosos que estão sendo punidos no Hades, a face oposta do coro dos mortos virtuosos, os iniciados. Por fim, há interpretações metapoéticas do trecho, negativas em sua maioria: já se disse que as rãs seriam referência aos poetastros da época de Aristófanes (A. Solomos, apud CAMPBELL: 164), à Nova Música (as inovações musicais utilizadas, por exemplo, por Eurípides e o ditirambista Timóteo – J. Defradas, apud loc cit.), à “falsa música” (C. H. Whitman, apud loc cit.), aos poetas pedantes e empolados (HENDERSON, 1991 : 93, WILLS: 316 s.), mais especificamente, ao rival de Aristófanes, Frínico, cujo nome conteria em si a palavra *phryné* (“sapo”, animal bastante semelhante ao *bátrakhos*, “rã” – DEMAND: 84-5) ou que representariam os criminosos admiradores de Eurípides citados na segunda parte (Leo Strauss, apud CAMPBELL: 164).

Um bom guia para entender o papel do primeiro coro das rãs parece ser a dicção dos cantos que entoam e os termos com que se referem a si e à sua atividade. A partir dela, podemos considerar quais teorias são mais ou menos prováveis. Não são contraditas a opinião de Campbell sobre o humor da passagem e a sutil interpretação simbólico-religiosa de Moorton⁷⁶, embora elas não

o início do párodo d'*As Nuvens*, vv. 275-322, estaria escondida dos olhos dos espectadores – 1993: 57). Apesar de admitir que as objeções de Allison obrigam a colocar em dúvida a hipótese da visibilidade das rãs, creio que a proposta de Dover é ainda a mais verossímil, uma vez que o argumento mais forte de Allison (a ausência de qualquer menção explícita à visão das rãs) pode ter valor apenas ficcional, sem descrever o que de fato ocorre no palco. Por causa da importância conceitual do coro dos iniciados na peça (como se verá adiante), pode-se conjecturar que Aristófanes o escolheu numa fase inicial da composição, o que (se o escólio de Tzetzes estiver correto) obrigaria a caracterização com farrapos e estimularia a criação de um segundo coro bem vestido (e um comentário jocoso a respeito) para compensar. Quanto à audibilidade do coro atrás da *skéne*, não tenho conhecimentos técnicos para confirmá-la ou negá-la, mas creio que, se essa questão pudesse ser testada e resolvida (ainda que não saibamos ao certo as condições do teatro ateniense do século V), em muito se contribuiria para o debate. Acima arrolei as opiniões mais detalhadamente argumentadas; outros autores que se pronunciaram sobre a visibilidade das rãs são: (*contra*) Stanford (92), Fraenkel (182 s.), Russo (1994: 212), Wills (306 ss.), Gelzer (1971: 1488), Demand (86) e (*pro*) Sifakis (94 s.).

⁷⁶ Já a interpretação de Willi, que não abordarei em detalhe aqui, é em si mesma pouco sustentável.

pareçam dar conta de todo o significado da passagem. No entanto, como observado pelo próprio Campbell (164), nenhuma das teorias metapoéticas que veem nas rãs poetisas ruins tem base textual: não há nenhuma indicação de que o canto das rãs seria má poesia em qualquer sentido. Os ocasionais arcaísmos (por exemplo, *laoi* – “povos”, v. 219), doricismos (por exemplo, *boá*, *aoidá* – em lugar do ático *boé* e *aoidé*, respectivamente “clamor” e “canto”, vv. 212, 214) e o extenso uso de palavras compostas (por exemplo, *eúgerys* – “de bela voz”, v. 213 –, *kalamóphthonga* – “que toca o cálamo”, v. 230 –, *polykólymba* – “de muitos mergulhos”, v. 245 – e *pompholygopaphlasmata* – “barulhos das bolhas subindo”, v. 249) são usos comuns na tradição da lírica grega (CAMPBELL: loc. cit.). Apesar do julgamento desfavorável de Dioniso (vv. 226-7): “Vão pro inferno com esse 'koax'/ Que não passa de um 'koax'” (ἀλλ’ ἐξόλοισθ’ αὐτῶ κοάξ:/ οὐδὲν γάρ ἐστ’ ἀλλ’ ἢ κοάξ – de cuja validade se pode duvidar, frente ao caráter bufonesco que o deus assume nesse trecho da peça), a canção não é composta de maneira diferente dos outros cantos elevados de Aristófanes, como os encontramos n'As Nuvens, n'As Aves ou mesmo no párodo dos iniciados d'As Rãs⁷⁷. Há decerto algo de cômico em animais baixos, como eram consideradas as rãs, entoando canções sublimes, e o refrão onomatopaico devia acentuar o choque⁷⁸, mas os cantos em si não sofrem nenhuma influência negativa do *status* desses animais e do barulho que fazem. Além disso, é possível que o uso do refrão ruidoso trace, na segunda parte, uma relação entre o coro e outra personagem, Ésquilo (como sugerido por Biles – 230), cuja lírica é parodiada por Eurípides da seguinte maneira (vv. 1285-95):

ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας,
 φλαττοθραττοφλαττοθρατ,
 Σφίγγα δυσμεριᾶν πρύτανιν κύνα, πέμπει,
 φλαττοθρατ τοφλαττοθρατ,
 σὺν δορὶ καὶ χειρὶ πράκτορι θούριος ὄρνις,
 φλαττοθρατ τοφλαττοθρατ,
 κυρεῖν παρασχῶν ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίτοις,
 φλαττοθραττοφλαττοθρατ,
 τὸ συγκλινές τ’ ἐπ’ Αἶαντι,
 φλαττοθραττοφλαττοθρατ.

Como o poder de duplo trono dos aqueus, da juventude da Grécia,

⁷⁷ Encontra-se uma comparação entre o párodo das rãs e a ode e a antode da parábase d'As Aves em SIFAKIS: 95 s.

⁷⁸ De maneira que a observação de Campbell supramencionada sobre o caráter humorístico do coro das rãs não parece equivocada. Ela somente não explica toda a importância que esse coro tem na peça.

phlattothrattophlattothrat,
 envia a Esfinge, o cão prítane dos maus dias,
 phlattothrattophlattothrat,
 Ave impetuosa com lança e mão ativa,
 phlattothrattophlattothrat,
 Que oferece o encontro aos ávidos cães alados,
 phlattothrattophlattothrat,
 O que se reuniu contra Ájax,
 phlattothrattophlattothrat.

Assim como se reitera *Brekekekex koax koax* no canto das rãs, na paródia de Ésquilo repete-se *phlattothrattophlattothrat*, onomatopeia com que Eurípides parece se referir aos frequentes refrões da lírica do rival e a seu emprego da cítara, que condiria com a antiquada música de Terpendro (SOUSA E SILVA: 256 s.; BORTHWICK, 1994: 21), e fazer possíveis insinuações à charlatanice que imputa a Ésquilo, como veremos na discussão a respeito dessas duas personagens. Os refrões não se assemelham somente por ser onomatopaicos, mas por seu próprio ritmo, pois ambas as onomatopeias consistem exatamente no mesmo metro: o lecítio (— ∪ — X — ∪ —)⁷⁹. Ademais, não somente os refrões, mas também as palavras compostas e os arcaísmos, típicos, como dito acima, da lírica como um todo, apresentam-se na segunda parte como a marca da elocução esquiliana. Por fim, a lírica coral das rãs e de Ésquilo são referidas com os mesmos termos: *méle kállista* (“cantos belíssimos”, vv. 205-6, 1255) e *thaumastá* (“estranhos”, “fantásticos”, vv. 207, 1261). Dessa maneira, aparentemente não se conectam apenas as rãs com a tradição lírica e os cantos cômicos de tom elevado, mas também com os coros trágicos antigos, como se apresentam em Ésquilo.

Feitas essas primeiras observações sobre a elocução do canto, vejamos com que termos as próprias rãs se apresentam. Para tanto, reproduzo abaixo dois trechos do párodo que considero essenciais:

vv. 209- 20

βρεκεκεκεκὲξ κοᾶξ κοᾶξ,
 βρεκεκεκεκὲξ κοᾶξ κοᾶξ.

Brekekekex koax koax,
 Brekekekex koax koax!

⁷⁹ Se aceitarmos a correção de Kock (apud DOVER, 1993: 348), que considera o τοφλαττοθραττοφλαττοθρατ que consta nos manuscritos uma corruptela baseada no comentário que a personagem Dioniso faz ao refrão: “O que é o ‘phlattothrat’?” (τί τὸ ‘φλαττοθρατ’ τοῦτ’ ἐστίν; – v. 1296). N. G. Wilson também adota essa lição. Caso adotássemos a leitura dos manuscritos, o refrão “esquiliano” consistiria num dímetro iâmbico (X — ∪ — X — ∪ —), que se diferencia do lecítio somente por uma ancípita a mais no início do dímetro.

λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,
 ξύναυλον ὕμνων βοᾶν
 φθεγξώμεθ', εὐγερυν ἐμὴν ἀοιδάν,
 κοᾶξ κοᾶξ,
 ἦν ἀμφὶ Νυσῆιον
 Διὸς Διόνυσον ἐν
 Λίμναισιν ἰαχήσαμεν,
 ἥνιχ' ὁ κραιπαλόκωμος
 τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι
 χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.
 βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ.

vv. 228-35

εἰκότως γ' ὦ πολλὰ πράττων.
 ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὐλυροὶ τε Μοῦσαι
 καὶ κεροβάτας Πᾶν ὁ καλαμόφθογγα παίζων:
 προσεπιτέρπεται δ' ὁ φορμικτὰς Ἀπόλλων,
 ἔνεκα δόνακος, ὃν ὑπολύριον
 ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.
 βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ.

vv. 241-9

μᾶλλον μὲν οὖν
 φθεγξόμεσθ', εἰ δὴ ποτ' εὐ-
 ηλίοις ἐν ἀμέραισιν
 ἠλάμεσθα διὰ κυπείρου
 καὶ φλέω, χαίροντες ὦδῆς
 πολυκολυμβ<ήτ>οισι μέλεσιν,
 ἢ Διὸς φεύγοντες ὄμβρον
 ἔνυδρον ἐν βυθῷ χορείαν
 αἰόλαν ἐφθεγξάμεσθα

Filhas pantanosas das fontes,
 Entoemos um clamor de hinos ao som do aulos,
 O meu canto de boa voz –
 koax koax! –
 Que em nome do nísio
 [Filho] de Zeus, Dioniso,
 Entoamos nos Pântanos,
 Quando, folião e de ressaca,
 À sagrada festa da panela
 Avança no meu recinto a turba dos povos.
 Brekekekex koax koax!

Tem razão, enxerido!
 Pois me querem bem as Musas de boas liras,
 E o altivagante Pã, o que toca os cálamos,
 Também se regozija [comigo] Apolo, que toca a
 forminge,
 Por causa do junco que serve para atar a lira
 e eu alimento dentro da água, nos pântanos.
 Brekekekex koax koax!

Mais ainda
 Cantaremos, já que outrora nos dias
 Bem ensolarados
 Saltamos em meio ao cipreste
 E o junco, alegrando-nos nas melodias
 Da canção de muitos mergulhos,
 Ou, fugindo da chuva de Zeus,
 Um coro na profundidade
 Rápido entoamos
 Com marulhoborbulhas.

As rãs dizem, no primeiro trecho, que entoarão o canto (*aoidá*), os hinos (*hýmnōn*) que costumam cantar (*iakhéo*) em honra de Dioniso no pântano, quando os foliões vão em direção à “festa das panelas” (*Khýtroi*). Trata-se de uma referência ao terceiro dia das Antestérias, o mais antigo festival dionisiaco de Atenas. Enquanto no primeiro dia se abriam os jarros de vinho, se libava a Dioniso e se bebia e, no segundo, havia, entre outras cerimônias, competições de beber vinho, a única abertura anual do templo localizado no distrito *Límnai* (“Pântanos”) e o casamento simbólico de Dioniso com a esposa do arconte basileu, no terceiro levavam-se panelas com alimentos em oferta aos mortos (PICKARD-CAMBRIDGE: 9 ss.). Além disso, acreditava-se que nesse dia, considerado aziago, os espíritos dos mortos andavam sobre a terra (id. :13). Desse modo, no primeiro trecho, as rãs se identificam com Dioniso e seus festivais, apresentando-se também como entoadoras de canto⁸⁰ e, portanto, um coro. Além disso, o festival a que elas se relacionam é em honra aos mortos, de maneira que a presença das rãs se justifica na peça não só por haver um lago em cena, mas porque esses animais tinham associações fúnebres, muito apropriadas para uma trama que se passa no Hades. Nos outros trechos citados, as rãs reforçam ainda mais sua atividade como coro. No segundo, elas se dizem favoritas de divindades relacionadas ao canto (as Musas, Pã e Apolo), para o que oferecem uma engenhosa explicação: o fato de o junco, usado na construção das liras, brotar nos lagos em que habitam. No terceiro, descrevem seus bailados nos pântanos, empregando enfim o termo *khoreía* (dança e canto de um coro) para descrevê-los.

Vemos assim que todos os termos que o coro usa para caracterizar a si mesmo remetem aos festivais dionisiacos, ao canto e aos deuses que o presidem. Em lugar de associações pejorativas, há uma tentativa de elevar personagens que parecem vis à primeira vista. Evidentemente, como dito, há graça em atribuir elevação a animais considerados baixos, mas isso não é feito de maneira a deformar a qualidade do canto.

No entanto, mais do que conceder elevação, o poeta parece lançar mão da associação aos deuses do canto e dos festivais para caracterizar as rãs claramente como *coro*. É como se o poeta, mais do que se esforçar para se apresentar seu coro com o maior número de características de certo grupo de personagens, buscasse o oposto: personagens que fazem o máximo para enfatizar a condição de coro. Isso parece natural numa peça que tem como tema a poesia. No entanto, pode-se perguntar se a escolha do primeiro coro se deve somente à presença de um lago e a sua associação com os mortos, ou se há algo que o torna especialmente adequado à identificação como coro poético. Biles, que notou todas as características poético-musicais acima associadas às rãs (228 s.)

⁸⁰ O termo utilizado para descrever essa atividade, *iakhésamen*, também parece prenunciar o canto do coro dos iniciados, que louva Dioniso evocando seu nome místico, Iaco (*Íakkhos*).

sugere que sim, lembrando como os coros de animais estão provavelmente relacionados às origens da comédia (SIFAKIS: 73-102) e como o mais antigo comediógrafo ateniense cujo nome se conhece (juntamente com Quiônides), Magnes, teria composto várias comédias com coros animais, entre elas, uma comédia também intitulada *As Rãs*.

Se essa associação aos mais antigos coros cômicos for verdadeira, pode-se ver nas rãs o coro cômico trazido ao palco em sua forma mais tradicional, e isso seria enfatizado não somente por uma elocução elevada que remete à lírica e à tragédia antigas, mas também pela evocação das divindades musicais e pela associação ao mais antigo festival dionisiaco na Ática: as Antestérias. Aliás, o Dioniso que é invocado nesse canto não é o filho do “Jarro de Vinho” que encontramos no prólogo, mas o “filho de Zeus”, o que parece conferir mais legitimidade ao coro do que à personagem que representa o deus nesse momento.

Há mais que dizer quanto às rãs, que se revela em seu embate poético com Dioniso, mas comentarei mais sobre isso abaixo, quando discutir a função do deus na peça.

Na segunda aparição, como dito, o coro é identificado com os iniciados nos Mistérios de Eleusina, culto que acontecia nessa cidade anualmente sob jurisdição ateniense. Era proibido divulgar o conteúdo dos ritos para quem não fizesse parte dele e acreditava-se que os participantes teriam uma vida bem-aventurada após a morte. Essa última crença torna os Iniciados especialmente adequados a um coro de uma comédia que se passa no Hades. No entanto, assim como no caso das rãs, parece que o poeta não se contentou com caracterizar o coro como iniciados, mas quis ressaltar sua condição de coro poético. Como observado por Biles (222 ss.), os deuses e as atividades com que ele é identificado são muito mais afins à poesia e às Dionísias do que aos Mistérios: canta-se muito mais o nome de Iaco, deus cultuado nos Mistérios e identificado com Dioniso, do que o de Deméter e Perséfone, deusas principais do rito, e, além disso, há numerosas referências ao canto e à dança, sendo que, só na parábase, existem 13 ocorrências de termos derivados de *chorós* (“coro”).

O coro dos Iniciados, no entanto, profere uma curiosa sequência de tetrâmetros anapésticos (vv. 354 - 371) que aprofunda seu caráter poético e merece ser discutida mais especificamente:

εὐφημεῖν χορὴ καΐσιτασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν,
ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμη μὴ καθαρεύει,
ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν,
μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη,
ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει μὴ ν' καιρῷ τοῦτο ποιοῦσιν,
ἢ στάσιν ἐχθρὰν μὴ καταλύει μηδ' εὐκόλος ἐστι πολίταις,

ἀλλ' ἀνεγείρει καὶ ῥιπίζει κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν,
 ἢ τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδωροδοκεῖται,
 ἢ προδίδωσιν φρούριον ἢ ναῦς, ἢ τὰ πόρρητ' ἀποπέμπει
 ἐξ Αἰγίνης Θωρυκίων ὧν εἰκοστολόγος κακοδαίμων,
 ἀσκώματα καὶ λίνα καὶ πίτταν διαπέμπων εἰς Ἐπίδαυρον,
 ἢ χρήματα ταῖς τῶν ἀντιπάλων ναυσὶν παρέχειν τινὰ πείθει,
 ἢ κατατιλᾷ τῶν Ἑκαταίων κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπάδων,
 ἢ τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν ῥήτωρ ὧν εἴτ' ἀποτρῶγει,
 κωμωδηθεὶς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου:
 τούτοις αὐδῶ καὶ θις ἀπαυδῶ καὶ θις τὸ τρίτον μάλ' ἀπαυδῶ
 ἐξίστασθαι μύσταισι χοροῖς: ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν
 καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας αἰ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ.

É necessário que se cale e se afaste dos nossos coros
 Aquele que é inexperiente nesses discursos e não é puro em pensamento,
 Ou não conhece os ritos das nobres Musas e neles não fez parte de um coro,
 Ou não foi iniciado nos rituais báquicos de Cratino engole-touros,
 Ou se alegra com piadas grosseiras feitas fora de hora,
 Ou não desfaz a disputa civil odiosa e não é brando com os concidadãos,
 Mas incita-a e anima-a por desejar ganhos individuais,
 Ou, quando a cidade está em meio à tempestade, ocupa um cargo e aceita propinas,
 Ou trai uma fortaleza ou navios [ao inimigo], ou é Torícion, o desgraçado
 Cobrador de impostos, e envia o que é proibido
 De Egina para Epidauro: couro, linho e piche;
 Ou convence alguém a dar dinheiro aos navios dos inimigos,
 Ou caga nos ícones de Hécate cantando em coros cíclicos,
 Ou é político e devora o pagamento dos poetas
 Porque foi escarnecido em uma comédia nos Mistérios pátrios de Dioniso.
 A eles proíbo, segunda vez proíbo e terceira proíbo
 Que se integrem aos coros Iniciados. Quanto a vocês, incitem o canto
 E as nossas vigílias, que convém a esta festa.

Esse trecho é por muitos⁸¹ identificado com a primeira parte da parábase que falta na peça,

⁸¹ Zielinski, Whitman, Hubbard (apud DUARTE, 2000: 211), Strauss, Horn, Zimmermann (apud BILES: 224), RECKFORD: 415-417, DOVER, 1993: 239 e DUARTE, 2000: 211.

chamada “simples”. De fato, ele é composto no metro que Aristófanes normalmente utiliza nela (e ao qual ela deve o nome com que é referida em suas peças, “anapestos”): o tetrâmetro anapéstico catalético. Além do fato métrico, que em si seria inconclusivo, há elementos que lembram uma parábase. Apesar de Biles (224 s.) observar que aqui não há a principal característica da parábase como a encontramos até a segunda versão d'*As Nuvens* (o coro que fala em nome do poeta e em defesa de sua peça em oposição aos concorrentes), encontram-se aspectos parabáticos, como ele próprio reconhece: crítica poética, referências diretas aos problemas da cidade e vitupério de cidadãos considerados prejudiciais. Além disso, embora o trecho não defenda especificamente a obra do poeta, nem ataque seus concorrentes diretos, ele coloca-se do lado da poesia cômica como um todo e afronta os maus poetas e aqueles que não a respeitam. Logo no início, o coro identifica seus ritos com as Musas, nomeia Cratino, grande poeta cômico da geração anterior a Aristófanes e seu antigo rival, como presidente dos “rituais báquicos” (*Bákkheia*) – dando-lhe até mesmo um epíteto de Dioniso: *tauróphagos* (“devorador de touros”) – e, por fim, condena os que fazem piadas grosseiras (*bomólokha épe*). Ao fim refere-se veladamente ao compositor de ditirambos Cinésias, que por algum motivo ficara conhecido por ter defecado (DOVER, 1993: 241 s.) e agora é acusado pelo coro de fazer o mesmo com os templos de Hécate. Também mencionam-se os políticos que querem acabar com o pagamento dos poetas cômicos que deles escarneceram em suas peças.

No tratamento “parabático” da poesia, esses anapestos transformam os ritos, as proibições e uma divindade (Dioniso) tipicamente associados aos Mistérios em elementos próprios da celebração poética, de modo que também aqui a caracterização como coro subsume a de iniciados. Além disso, enquanto até esse ponto expressamente só se identificavam as rãs e os iniciados com coros poéticos em geral, esse trecho enfatiza seu papel como *coro cômico* por meio das menções a Cratino e ao vitupério às figuras públicas característico do gênero. Ademais, sublinha-se o caráter cômico do coro pelo uso no párodo (momento em que o coro entra em cena e se apresenta) de uma estrutura semelhante à parábase, parte exclusiva da comédia.

Os anapestos não se restringem a ressaltar o papel metapoético do coro, mas também associam a ele outros elementos. Entre a abertura e o fechamento de assunto poético, há um longo trecho (vv. 359-64) que trata da política na cidade. Nessa passagem, acusam-se cidadãos principalmente de dois delitos: estimular a discórdia civil (*stásis*) e trair a cidade em prol dos inimigos. As faces poética e política do coro se encontram na supramencionada crítica aos políticos que devoram os pagamentos dos poetas que zombaram deles, tolhendo-lhes uma importante função cívica e religiosa, designada como parte dos “Mistérios pátrios de Dioniso” (*pátrioi teletai hai tou Dionísou*). Além disso, há outra relação sutil entre política e poesia no verso 356: as Musas são chamadas “nobres” (*gennaíai* – “de boa estirpe”); identificam-se, assim, boa poesia e bom

nascimento. Por conseguinte, essa parte “parabática” do párodo antecipa a parábase propriamente dita, em que o coro, como se viu, arroga-se o direito divino de agir como conselheiro político, aspirando exortar a cidade a seguir os cidadãos mais virtuosos e protegê-la das divisões internas que, em sua opinião, a enfraquecem e a tornam mais vulnerável aos inimigos. Dessa forma, o párodo dos iniciados caracteriza o coro de maneira ao mesmo tempo política e metapoética, integrando-o aos temas centrais da peça, tais como apresentados pela parábase.

Após o párodo, não se refere mais com ênfase ao papel do coro como participantes dos Mistérios. Como observado por Dover (1993: 80), ele passa a se comportar apenas como coro cômico, sem caracterização específica. Contudo, isso parece um desenvolvimento do que era preparado já no párodo, em que, como mostrado acima, as características das personagens do coro eram subsumidas por elementos metapoéticos.

Em resumo, portanto, os dois coros da peça são, a despeito de suas caracterizações individuais, apresentados como representantes da poesia cômica. A essa função poética, no segundo párodo, adiciona-se o papel de conselheiro político, que será levado a termo na parábase da peça.

2.3.1.3 Dioniso e Xântias

As *Rãs* são uma comédia peculiar, visto que, em lugar de uma só personagem assumindo o protagonismo, nas duas partes temos uma dupla cujos membros têm quase a mesma importância (Dioniso e Xântias na primeira, Ésquilo e Eurípides na segunda)⁸². É indiscutível que Dioniso é, na primeira parte da peça, o personagem principal, no entanto, Xântias está longe de ser um mero coadjuvante: praticamente tudo o que acontece com Dioniso está relacionado às ações do escravo, que não age somente como extensão da vontade do senhor, chegando a ser até mesmo um antagonista. Começarei a análise por Dioniso, personagem contruída de maneira mais complexa por Aristófanes, discutindo Xântias em seguida, que é criado como contraparte do deus.

É possível analisar o Dioniso de Aristófanes sob dois pontos de vista: o poético e o político-moral. Desde o prólogo, como vimos, o deus é mostrado como crítico de teatro, e ele manterá essa característica ao longo da peça. Por um lado, ao menos na primeira parte, Dioniso aparece como admirador de Eurípides e desprezador dos tragediógrafos ainda vivos. Aristófanes não o mostra somente como admirador daquele poeta, mas dota-o de várias características da poesia euripidiana. Já vimos esse fenômeno, por exemplo, no questionamento sofisticado do prólogo; para Aristófanes e provavelmente para os outros contemporâneos, Eurípides parecia um porta-voz das novas ideias trazidas pelos filósofos⁸³, e o fato de Dioniso utilizá-las no prólogo contribui para identificá-lo com

⁸² Além d'*As Rãs*, Aristófanes emprega uma dupla de protagonistas n'*As Tesmoforiantes* (Eurípides e seu parente) e em *Pluto* (Crêmilo e seu escravo Cárion).

⁸³ Ideia que de fato parece corresponder às peças que nos foram legadas. Por exemplo, n'*As Troianas*, Hécuba faz uma

o dramaturgo. Também já se mostrou como a própria admiração de Dioniso é expressa por um vocabulário erótico, o que sugere outra conexão com Eurípides, que tematiza o amor em muitas peças. Por fim, a personagem cita Eurípides mais de uma vez, seja para comentar o que é boa poesia (vv. 100-3), seja para incorporar versos do poeta em suas falas (vv. 64, 72, 93⁸⁴).

No entanto, a apropriação da poesia de Eurípides por Dioniso não se dá sem ênfases e distorções cômicas: em dois dos três ditos euripidianos que cita para apresentar a Héracles o tipo de expressão que considera “nobre” (*gennâion*), o deus rebaixa com paráfrases os elevados versos das tragédias *Melanipe* e *Hipólito*: “Éter, a habitação de Zeus” (*aithér'oiikesin Diós* – fr. 487) se torna “Éter, o quartinho de Zeus” (*aithéra Diòs domátion* – v. 100) e “A língua jurou, mas não o pensamento” (ἡ γλῶσσ' ὁμώμοχ', ἡ δὲ φρενὴν ἀνώμοτος – *Hipólito*, v. 612) torna-se a desajeitada circunlocução: “que o pensamento não quis jurar com oferendas sacrificiais, mas a língua fez perjúrio, a despeito do pensamento” (vv.101-2 – φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὁμόσαι καθ' ἱερῶν, γλῶτταν δ' ἐπιορκήσασαν ἰδίᾳ τῆς φρενός). As citações sublinham os aspectos de Eurípides negativos aos olhos dos contemporâneos, dos quais em outras peças Aristófanes escarnece, e as distorções dão ainda mais relevo àquelas características. Na primeira citação, vemos menção ao uso das novas e não muito bem aceitas ideias filosóficas, pois “Éter” é um termo que o poeta associa às teorias físicas dos filósofos (*As Nuvens*, vv. 264, 627 e *As Rãs*, v. 892). Além disso, ao substituir o termo “habitação” pelo trivial “quartinho”, Aristófanes refere-se ao caráter mais rasteiro e doméstico das tramas de Eurípides, bastante explorado na segunda parte da peça. Na segunda passagem distorcida, temos um conhecido trecho de *Hipólito*, na qual o herói, tendo jurado guardar segredo do que ouviria, ao descobrir que se trata de uma declaração de amor da própria madrasta, se enfurece e decide revelá-lo ao pai, justificando sua ação com o verso supracitado. Por mais que o dito seja apenas de uma personagem, não do próprio poeta, e ela, ao cabo, não conte aquilo que prometeu guardar em segredo, o dito parece ter impressionado muito o público da época e gerado sobre Eurípides a pecha de promover a imoralidade com suas peças. A menção ao perjúrio inserida por Aristófanes, além de gerar efeito cômico por fazer com que as próprias palavras de

oração cujos termos se assemelham mais à linguagem filosófica do que à religiosa tradicional (vv. 884-8): Ó tu, que tens a carruagem da terra e te assentas sobre a terra,/ – quem quer que sejas –, ó tu, que és tão difícil de entender,/ Zeus, sejas a compulsão da natureza, sejas o pensamento dos mortais,/ oro a ti, pois sempre caminhando por uma rota silenciosa/ conduzes os assuntos mortais com justiça. (ὦ γῆς ὄχημα κατὰ γῆς ἔχων ἔδραν,/ ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπιastos εἰδέναι,/ Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν,/ προσηυξάμην σε: πάντα γὰρ δι' ἀψόφου/ βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις). Mostra-se um Zeus racionalizado, concebido como força da natureza ou representação do pensamento humano, não a divindade tradicional dos mitos. O próprio Eurípides parece reconhecer a novidade, fazendo ironicamente Menelau responder (v. 889): “Mas o quê? Fizeste inovações com as orações aos deuses” (τί δ' ἔστιν; εὐχὰς ὥς ἐκαίνισας θεῶν).

⁸⁴ Em que, de acordo com os escólios, cita respectivamente as peças fragmentárias *Hipsípila* (fr. 763), *Eneú* (fr. 565) e *Alcmena* (fr. 88).

defesa de Hipólito acusem sua conduta, sublinham a subversão moral que, de acordo com a segunda parte da comédia, permeiam as peças de Eurípides. Por fim, o terceiro dito euripídiano citado por Dioniso (“o pé do tempo” – *khronou poda*, v. 100; que ocorre n'*As Bacantes*, v. 889 – apresentada postumamente; não sabemos se Aristófanes tinha conhecimento da peça quando escreveu *As Rãs* – e anteriormente em *Alexandre*, fr. 42) não é distorcido, mas também carrega consigo uma característica de Eurípides. Segundo Jacqueline de Romilly (apud SOUSA E SILVA, 1987: 176), a expressão segue a tendência do poeta a tratar o tempo de modo cotidiano, sem solenidade, apresentando-o em uma peça como o espelho de uma garota (*Hipólito*, vv. 428-30), noutra como um tagarela (*Álope*, fr. 112). Como vimos, essa inclinação ao baixo e ao cotidiano é exatamente uma das críticas que a peça faz a Eurípides. Héracles, como dito acima, não deixa de criticar a opinião do irmão e afirmar que considera as passagens ruins. Dioniso, no entanto, não desiste de defendê-las e mostra sua admiração por elas, de modo que os aspectos negativos que as ênfases e distorções lançam sobre Eurípides recaem também sobre o deus.

Dioniso não se apresenta somente como crítico de tragédia, mas também de comédia. Como visto, a primeira cena do prólogo é uma recusa às más piadas escatológicas dos adversários de Aristófanes. Assim como as opiniões sobre tragédia, as críticas aos comediógrafos colaboram para caracterizar a personagem. No entanto, enquanto a predileção por Eurípides condiz com a dicção e o caráter de Dioniso, sua rejeição pelo humor duvidoso de Lícis, Amípsias e Frínico contrasta com sua ação como personagem, pois, ao longo da primeira parte, Dioniso pratica um tipo de humor similar ao que desaprova no prólogo: é acometido por um acesso de flatulências e defeca na roupa duas vezes nas cenas que se seguem. Aristófanes não utiliza o mesmo tipo de escatologia que critica nos rivais, pois não a evoca nos mesmos contextos repetitivos (o carregamento de bagagem – a não ser na reapropriação cômica do prólogo), mas não deixa de ser irônico que a personagem que recusava as piadas com flatos e fezes que Xântias ansiava por fazer seja objeto delas constante- e exclusivamente, por diferentes (e melhores) que sejam. É como se o caráter altivo que se apresenta no prólogo fosse posto em dúvida. Dioniso, apesar de não mudar de opinião e não defender expressamente o humor que condenava no início, é associado a ele pelo contraste entre sua crítica inicial e seus atos escatológicos.

Sob certa leitura, o párodo das rãs confirma essa identificação entre o deus e a má comédia. Nessa cena, Dioniso, incomodado pelo canto das rãs, passa a disputar com elas para fazê-las calar-se. Contudo, não está textualmente expresso aquilo em que consiste o conflito. Já se propôs que Dioniso usa o volume (Rogers apud WILLS: 306 s.) ou a lentidão do canto (Zielinski apud id.: 308) para combater a velocidade da canção das rãs, que, segundo os intérpretes, determinaria o compasso exaustivo em que deveria remar. Outros dizem que o deus emprega a violência física para atacá-las

(Mitchell, Frere, Holden, Hermann, Fritzsche apud id.: 310) ou que tenta impor um ritmo de verso mais constante às rãs, que o variam e atrapalham a remada (STANFORD: 92). No entanto, como Wills argumenta, nenhuma dessas escolhas explicaria satisfatoriamente a vitória de Dioniso: o aumento de volume ou lentidão nas partes cantadas por Dioniso não fariam por si sós que as rãs desistissem de cantar rápido ou se calassem nos trechos entoados por elas (308) e, se a vitória do deus se desse por impor seu ritmo (iambos) aos das rãs (troqueus), seria de esperar que elas adotassem o andamento iâmbico, não o contrário, como acontece no fim do párodo (vv. 264-6); além disso, o deus fala que triunfará “pelo koax” (v. 267), referindo-se ao refrão repetido pelas rãs, que é metricamente ambíguo e pode ser interpretado como ritmo iâmbico ou trocaico⁸⁵ (WILLS: 309 s.). Ademais não há menção textual a nenhuma dessas possibilidades: não se fala da intensidade da voz, da velocidade do canto, de mudanças de ritmo ou de golpes violentos (nem há gritos de dor) – 310 s. Uma vez que Dioniso só se queixa explicitamente do barulho das rãs e diz que vai vencer por meio dele, sem que se estabeleça relação direta entre ele e o ritmo ou a velocidade das remadas, Wills considera que o que incomoda o deus é a onomatopeia, cuja feiúra agrava o sofrimento do remo (312). Segundo o autor, que retoma uma hipótese levantada por P. J. Cosijn (apud WILLS:313), os meios que Dioniso encontra para enfrentar o barulho é revidar com um som semelhante, as flautulências, que são mencionadas claramente antes de uma repetição do refrão das rãs (vv. 237-8). A ideia se sustenta por certa semelhança entre o refrão (*Brekekekex koax koax*) e a onomatopeia usada n'*As Nuvens* para imitá-las (*papapappáx* – v. 390), por, em Aristóphanes, serem as flatulências resultado de pancadas ou de esforço físico (como na cena inicial, em que a carga excessiva geraria em Xântias os gases e a vontade de evacuar; aqui se trata das remadas), por o verbo usado para descrever os sons das rãs e de Dioniso (*kekraxómestha* – “estrondaremos”, v. 258 – e *kekráxomai* – “estrondarei”, v. 264) ser empregado n'*As Nuvens* para descrever um flato (*kékragen* – “estrondou”, v. 389) e uma raiz verbal com que o deus expressa seu desconforto (*diarragésomai* – “rasgar-me-ei no meio”, v. 255) ser utilizada naquela peça para falar do rebentar das nuvens (que é comparado a um flato – *régnyntai*, “partem-se”, v. 378) e n'*Os Cavaleiros* para se referir a problemas estomacais (*epidiarrégnysthai* – “partir-se”, v. 626) – WILLS: 314; por fim, parece sustentar a hipótese Dioniso ter problemas com seu intestino em diversos trechos na primeira parte⁸⁶.

⁸⁵ Pois trata-se de um lecítio (— ∪ — X — ∪ —), verso iniciado em ritmo trocaico (— ∪), mas que sabidamente é o segundo hemistíquio do trimetro iâmbico, depois da cesura pentemímera (X — ∪ — X | — ∪ — X — ∪ —).

⁸⁶ MacDowell (1972: 4 s.) observa que, apesar de a interpretação de Wills poder estar correta, o único termo de comparação expresso no trecho é a persistência: as rãs dizem que ficarão gritando o dia todo (vv. 258-60) e Dioniso diz que fará o mesmo até que vença (vv. 264-6). Além disso, MacDowell diz que seria improvável que a repetição do refrão que coroa a vitória de Dioniso (v. 267) fosse apenas uma indicação textual para que o tocador de aulos imitasse o som de um flato, bem como que seria complicado fazer a audiência compreender que o refrão entoado pelo deus sairia de seu ânus. De minha parte, apesar de concordar que é necessário questionar qualquer interpretação que não esteja plenamente corroborada pelo texto, acredito que as leituras incertas, mas prováveis são exercícios inevitáveis para quem deseja traçar as possibilidades de recepção de um texto antigo. Desse modo, adoto a

Na interpretação de Wills (216 s.), o termo em disputa entre Dioniso e às rãs é a beleza dos cantos, em que o deus reprime a feia onomatopeia e os empolados cantos das rivais com um ato semelhante a eles: os flatos. Contudo, como vimos acima, não há motivos para considerar o canto das rãs má poesia, pois suas características refletem não só as de outros cantos elevados em Aristófanes, mas a tradição lírica. Além disso, o único elemento destoante, a onomatopeia, parece prenunciar a paródia da lírica esquiliana na segunda parte. Se for correto identificar as rãs com o coro cômico em sua forma mais antiga, pode-se ver na luta entre ele e Dioniso a disputa entre a respeitável tradição cômica e as más piadas da geração atual, tais como seriam encontradas nas comédias dos rivais de Aristófanes. Desse modo, o primeiro párodo seria uma espécie de *agón*, em que a boa tradição cômica é quase que literalmente sufocada pelo mau gosto contemporâneo, num movimento inverso ao que acontece no grande *agón* trágico da segunda parte.

Se do ponto de vista poético Dioniso representa um gosto que vai do duvidoso (a arte de Eurípides) ao abertamente ruim (o humor escatológico mal utilizado), seu caráter não se apresenta de uma maneira mais nobre. Dioniso se mostra fanfarrão, covarde, preguiçoso e aproveitador. Esses vícios morais não são somente um acréscimo a sua falta de juízo poético, mas há motivos para creditá-los justamente a sua preferência por Eurípides. Por exemplo, em um trecho em que Dioniso quer tirar proveito das recompensas que Xântias atingiu pela bravura de se dispôr a se disfarçar de Hércules e enfrentar o feroz porteiro do palácio de Plutão, o coro o compara a Terâmenes, político que inicialmente apoiou o golpe oligárquico de 411, mas, por defender uma oligarquia mais moderada, ao fim mudou de lado e ajudou a derrubá-lo (v. 534-41):

ταῦτα μὲν πρὸς ἄνδρός ἐστι	Isto é coisa de um homem
νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας καὶ	Que tem inteligência, sagacidade
πολλὰ περιπεπλευκός,	E muito navegou:
μετακυλίνδειν αὐτὸν ἀεὶ	Sempre preferir se voltar
πρὸς τὸν εὔπρᾳττοντα τοῖχον	À parede do navio que está se dando bem
μᾶλλον ἢ γεγραμμένην	Do que ficar parado
εἰκόν' ἐστάναι, λαβόνθ' ἐν	Como uma imagem desenhada, tendo
σχῆμα: τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι	Apenas uma forma. Volver-se
πρὸς τὸ μαλθακώτερον	Em direção ao que é mais mole
	É coisa de um homem hábil,
	Da natureza de Terâmenes.

interpretação de Wills, pois, ainda que não seja certa, é provável e, como veremos, parece dialogar com os temas da peça. As objeções de MacDowell quanto à encenação dos flatos são válidas, mas não provam que ela seria impossível, nem sequer muito difícil; pouco sabemos das convenções de atuação da antiga Atenas, e podem-se imaginar algumas maneiras com que o ator cômico, mais livre da ilusão dramática e auxiliado pelos aparatos sonoros, conseguiria mostrar ao público o que estava acontecendo.

δεξιῷ πρὸς ἀνδρός ἐστι
καὶ φύσει Θηραμένους.

Na segunda parte da peça, o próprio Eurípides apresenta Terâmenes como um dos cidadãos influenciados por sua poesia (v. 967), de modo que o poeta estabelece claramente uma ligação entre a influência de Eurípides e o caráter vicioso que Dioniso tem na primeira parte. Além disso, há, ainda na segunda parte, o seguinte trecho no *pnígos* dos versos do *agón* epirremático pronunciados por Ésquilo:

Αἴσχυλος

[...]

λαμπάδα δ' οὐδεὶς οἴός τε φέρειν
ὕπ' ἀγυμνασίας ἔτι νυνί.

Ésquilo

[...]

E, ninguém é mais capaz de fazer parte
Da corrida da tocha, por estar fora de forma.

Διώνυσος

μὰ Δί' οὐ δῆθ', ὥστ' ἐπαφauάνθην
Παναθηναίοισι γελῶν, ὅτε δὴ
βραδὺς ἄνθρωπός τις ἔθει κύψας
λευκὸς πίων ὑπολειπόμενος
καὶ δεινὰ ποιῶν: καὶ θ' οἱ Κεραμῆς
ἐν ταῖσι πύλαις παίουσ' αὐτοῦ
γαστέρα πλευρὰς λαγόνας πυγὴν,
ὁ δὲ τυπτόμενος ταῖσι πλατεῖαις
ὑποπερδόμενος
φυσῶν τὴν λαμπάδ' ἔφευγεν.

Dioniso

Não mesmo, por Zeus! Morri
De rir nas Panateneias, quando
Um homem lerdo corria, curvado,
Branco, gordo, vindo atrás de todos,
Com terrível desempenho. Depois os cerameus
Nos portões o espancaram
Na barriga, nas costelas, nos flancos, na bunda,
E ele, golpeado a mãos cheias,
Dando um peidinho,
Apagou a tocha e saiu correndo.

Nessa passagem, Ésquilo critica a influência de Eurípides sobre os cidadãos e retoma uma das acusações que tinha feito antes: que Eurípides tornara os cidadãos mais afeitos a discussões do que aos ginásios e aos exercícios físicos (vv. 1070-1); Dioniso desenvolve a ideia descrevendo um episódio. Curiosamente a descrição do corredor (gordo, incapaz de exercício físico e flatulento) condiz exatamente com a figura de Dioniso na primeira parte da peça, que também é chamado de gordo (*gástron*, v. 200), sofre ao remar e solta gases. Mais uma vez, o poeta parece indicar que o caráter de Dioniso é resultado de sua admiração por Eurípides. Contudo, essa relação, aludida nas

críticas de Hércules e nas citações erradas de Dioniso, não se torna evidente até a segunda parte, e é de acreditar que o poeta resolva não identificar os maus caracteres e a poesia euripídica de uma vez para adicionar interesse à disputa entre o poeta e Ésquilo na segunda parte e, consequentemente, à trama.

Também pode-se perguntar como um deus cujo nome é usado para reforçar a autoridade tanto do coro das rãs como dos iniciados pode ser representado de maneira tão vil. A resposta está na própria técnica de Aristófanes. Como se discutiu anteriormente, Aristófanes (e possivelmente os outros poetas da Comédia Antiga) não está tão preocupado em compor enredos e personagens unos e coerentes, mas antes em criar uma obra cujas partes são associadas e concatenadas por semelhanças formais e temáticas. Desse modo, não é contrário à arte de Aristófanes que a imagem de Dioniso seja fragmentada e contraditória n'*As Rãs*. O poeta parece apropriar-se das diversas manifestações de Dioniso na tradição ateniense: tanto a personagem-tipo empregada pelos comediógrafos (por exemplo, no *Dionisalexandre* – *Dionysaléxandros* – de Cratino e nos *Taxiarcas* – *Taxiarkhoi* – de Êupolis), covarde e preguiçosa, como as variadas faces do deus nos cultos áticos (Antestérias, Leneias e Mistérios Eleusinos), excluindo-se somente o aspecto orgiástico, perigoso e antissocial (a face que Eurípides explora em sua *As Bacantes*; cf. SEGAL, 1961: 217 ss., 228). Combinam-se as faces cultuais de Dioniso nos cantos do coro, que contrastam com a personagem tipo, dividindo-se assim o deus da poesia teatral em dois: o que representa a boa comédia e a boa tragédia e permanece somente nas invocações e sua versão humanizada, presente e visível, representante da má poesia cômica e trágica e dos vícios morais decorrentes dela; por assim dizer, divide-se o deus em Dioniso, o filho de Zeus, e Dioniso, o filho do Jarro de Vinho. O poeta parece marcar essa distância no começo da peça, ao fazer com que a personagem não se identifique com a divindade glorificada nos hinos, ainda que esteja diante dos coros que os entoam (cf. SEGAL, 1961: 213). Um fio condutor do enredo é a identificação progressiva entre as duas manifestações do deus, à medida que a personagem-tipo passa a incorporar mais dignidade moral e a se aproximar da boa poesia representada por Ésquilo (cf. id.: 207 ss.), embora não abandone de todo seu caráter bufonesco, que se manifesta em seus comentários sobre Ésquilo e Eurípides, sobretudo em zombarias contra o último.

Não se trata, no entanto, de evolução psicológica, de auto-descoberta, como sugere Segal⁸⁷, mas de processo de transformação artificial. A personagem Dioniso não é dotada de psicologia coesa e profunda, nem suas falas deixam entrever transformação interior, como se daria em uma

⁸⁷ Opinião que se deixa entrever em trechos como os seguintes (213): “[O] deus da comédia precisa se desfazer de sua identidade prévia para atingir uma concepção positiva de si mesmo, a qual atenderá as novas exigências que lhe são feitas” e “[...] Dioniso-Hércules ainda não atingiu a concepção unificada de si que busca e, assim, não consegue reconhecer sua identidade como Iaco”.

tragédia. A alteração se dá, por assim dizer, de fora para dentro, por uma escolha do poeta que não tem respaldo na coerência do caráter da personagem. Analogamente, quando o deus manifesta a escolha por Ésquilo, ele não a dota de nenhuma razão moral, nem explica a sua mudança de opinião, mas simplesmente diz, de maneira que soa arbitrária: “A língua jurou, mas escolherei Ésquilo” (ἡ γλῶττ’ ὁμώμοκ’, Αἰσχύλον δ’ αἰγήσομαι, v. 1471). O expectador pode ver razões éticas, políticas e poéticas para a opção do deus, e a comédia se constrói de modo a deixá-las claras (como veremos); no entanto, Dioniso e suas diversas formas parecem apenas figuras que ilustram posições e opiniões antagônicas, sem formar um caráter que evolui verossimilmente.

Por fim, é digno de nota que, embora não se negue *status* divino à personagem, ela tem características próprias de um mortal cidadão de Atenas: fez parte da marinha e tem um escravo de origem presumivelmente trácia⁸⁸. Mais do que isso, o deus se apresenta ao longo da peça (como observado por HABASH) nas diversas posições que o ateniense poderia ocupar em relação aos festivais dramáticos: espectador (quando comenta, no início, sua experiência ao assistir às más piadas de Frínico, Amípsias e Lícis – vv. 16-8), ator (ao se fantasiar de Héracles e Xântias), membro do coro (ao cantar junto com os iniciados no párodo – vv. 414-439) e juiz (que julga a disputa de Ésquilo e Eurípides). Dessa maneira, o mau gosto poético e os vícios que vemos na personagem não são apresentados como universais, mas como de um cidadão ateniense contemporâneo; conseqüentemente, a personagem não somente serve ao comediógrafo para explorar questões poéticas e morais, mas também políticas: assim como na parábase, nela unem-se poesia, moral e política.

Xântias, por sua vez, é o oposto do mestre, e apesar de ser mortal, de origem bárbara e escravo, mostra-se mais corajoso e honrado que ele. Xântias enfrenta as ameaças que fazem seu mestre tremer e defecar, resiste fisicamente como pode e até mesmo expõe-se bravamente à tortura. Ele também mantém-se fiel aos acordos que estabelece com o mestre e obedece-lhe mesmo quando injustiçado (o que, na Atenas antiga, seria encarado como atitude virtuosa num escravo). Ademais, mostra-se astuto quando, exposto ao perigo por ajudar seu senhor, faz com que ele recaia inteiramente sobre ele, punindo com isso as injustiças que sofreu nas mãos de Dioniso e praticando algo que a moral grega defende desde a *Ilíada*: a vingança. A oposição entre Xântias e Dioniso é visualmente sublinhada pelas constantes trocas de papéis entre os dois: para escapar dos perigos, Dioniso mais de uma vez se disfarça como escravo (que, para um ateniense, pareceria mais adequada a seu caráter covarde), e, para enfrentá-los, Xântias se veste de senhor e Héracles (vestimentas mais próprias às ações que realiza). Por fim, a personagem também recebe apoio do

⁸⁸ O nome “Xântias” (*Xanthías*) possivelmente se refere ao fato de o escravo ser ruivo (*xanthós*), cor de cabelo comum entre os trácios.

coro de iniciados nos Mistérios de Eleusina (em oposição ao mestre, que é ironicamente vituperado – vv. 534-41, 589-97).

A figura de um escravo honrado, corajoso, astuto e viril certamente contraria a concepção tradicional grega, que remonta a Homero e imputa-lhes a fraqueza, o vício e a covardia⁸⁹. A presença dessa personagem possivelmente se justifica pela memória recente da batalha de Arginusas, que certamente pareceu excepcional aos atenienses e colocou a seus olhos como escravos também podiam ser corajosos em momentos de emergência e essenciais para a defesa da cidade. Na peça, diz-se mais de uma vez que Xântias não tomou parte da batalha, e, em uma delas, ele dá uma desculpa bastante insatisfatória para não estar presente (uma inflamação ocular). No entanto, parece que, para construir um contraste mais pungente, Aristófanes preferiu opor um homem livre a seu escravo do que a um recém-liberto. Por sua bravura e honradez, Xântias parece um legítimo representante dos escravos que lutaram em Arginusas. Dioniso, por sua vez, embora cidadão, não é sequer capaz de remar.

Na última cena da primeira parte (vv. 605-73), temos certa inversão do que aconteceu após Arginusas. O porteiro do palácio de Plutão, julgando que Xântias, vestido de Héracles, é o próprio, manda os serviçais agarrarem-no para puni-lo pelo roubo de Cérbero. Xântias nega a acusação e, como prova, oferece Dioniso para ser interrogado sob tortura; este revela sua condição de deus e senhor de Xântias. Num jogo de esperteza, Xântias pede ao porteiro que chicoteie Dioniso para provar as alegações, uma vez que deuses não sentem dor, mas Dioniso reverte a estratégia contra Xântias, uma vez que este também alega ser um deus. O escravo aceita o desafio e propõe ao porteiro que os chicoteie, pois descobriria o escravo naquele que gritar primeiro. Logo se estabelece a disputa de resistência; os dois suportam a tortura e, embora sejam risíveis as tentativas de mascarar a dor, ganham o acesso a Plutão, objetivo da viagem.

Assim como na batalha de Arginusas escravos e senhores, igualados pela proeza no remo (segundo a parábase, atividade típica do genuíno cidadão ateniense), atingiram a vitória, na peça, a resistência à punição tipicamente servil faz com que senhor e escravo atinjam seu destino, e, assim como lá não foi a posse prévia da cidadania que revelou os bons e maus combatentes, aqui a condição divina de Dioniso não lhe oferece nenhuma proteção especial. Essa cena, um teste de divindade (expresso pelo verbo *basanízo*, “testar”, “torturar” – vv. 642 como vimos, um termo especialmente frequente na peça), corresponde à prova de cidadania pelos feitos navais que ocorreu

⁸⁹ Um exemplo é a *Odisseia*, 17, vv. 320-323: “Quando os senhores não estão mais no comando,/ os escravos não querem mais agir justamente,/ pois Zeus, que vê longe, retira metade da virtude de um homem quando o dia da escravidão o apanha” (δμῶες δ', εὖτ' ἂν μηκέτ' ἐπικρατέωσιν ἄνακτες,/ οὐκέτ' ἔπειτ' ἐθέλουσιν ἐναίσιμα ἐργάζεσθαι:/ ἥμισυ γάρ τ' ἀρετῆς ἀποαίνυται εὐρύοπα Ζεὺς/ ἀνέρος, εὖτ' ἂν μιν κατὰ δούλιον ἤμαρ ἔλῃσιν).

em Arginusas e a que o coro exorta na parábase, ainda porque, como se viu, Dioniso não é representado somente como um deus, mas como cidadão ateniense, e Xântias, além de escravo, é mortal (como é sublinhado por Dioniso no verso 531). A prova a que se submetem Dioniso e Xântias também é, ao lado do párodo d'*As Rãs*, uma contraparte rebaixada do teste da poesia de Ésquilo e Eurípides da segunda parte, e o paralelismo se sugere também porque a indecisão do escravo de Plutão (“Por Deméter! Até agora não consigo descobrir/ qual de vocês dois é um deus!” – οὐ τοι μὰ τὴν Δῆμητρα δύναμαί πω μαθεῖν/ ὁπότερος ὑμῶν ἐστι θεός; vv. 668-9) se espelha na de Dioniso (Por Zeus, o salvador! Que difícil decidir!/ Um disse com engenho, o outro com clareza! – νῆ τὸν Δία τὸν σωτῆρα δυσκρίτως γ’ ἔχω: ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ’ ἕτερος σαφῶς; vv. 1433-4; cf. SEGAL: 214).

Também vale notar que é pouco antes dessa disputa que Dioniso, com o objetivo de convencer o porteiro do palácio a não chicoteá-lo, se refere a si mesmo como “filho de Zeus” (*Diónysos Diós* – v. 631). Se isso condiz com o caráter fanfarrão do deus, que logo se prova tão frágil como um mortal aos golpes do chicote, também parece indicar uma mudança de postura do deus-cidadão, que, apesar dos golpes (mais numerosos do que os desferidos sobre Xântias) resiste e consegue atingir seu objetivo. Além disso, se o resultado mais verossímil do embate seria a revelação da verdadeira condição de Xântias e sua severa punição, o escravo sai ileso, como logo se revela no início da segunda parte. Por um lado, isso faz com que a primeira parte se conclua com uma espécie de reconciliação entre senhor e escravo e faz, por outro, com que Dioniso se mostre dotado de caráter superior, como reconhece o escravo de Plutão após a parábase, que o chama *gennádas* (“nobre”, nas atitudes ou na estirpe – v. 738), mesmo termo que até então fora somente aplicado a Xântias, quando se mostrou fiel aos acordos que estabeleceu com o mestre (v. 179) e quando se ofereceu corajosamente à tortura (v. 640). Assim, Dioniso apresenta, na transição entre as divisões da peça, um caráter algo superior ao que exibiu em grande extensão da primeira parte, o que, de certa forma, prepara as escolhas que tomará na segunda parte. Ademais, ser essa mudança de caráter marcada pela clemência aproxima Dioniso da virtude pregada na parábase, em que o poeta exorta ao perdão dos golpistas.

2.3.2 A segunda parte

Se a primeira metade da peça foi dominada pelas inversões de papel entre Dioniso e Xântias, e o tema poético, embora importante, permaneceu secundário, a poesia vem agora ao primeiro plano, no *agón* entre Ésquilo e Eurípides. A parábase já foi pronunciada e, se, na primeira parte, servia apenas de parâmetro para o crítico verificar como o poeta já sugere anteriormente os temas

principais da obra, na segunda, ela funciona como base de interpretação até mesmo para o espectador que assiste a obra pela primeira vez: com base nela, a audiência pode reinterpretar a ação que já transcorreu e preparar suas expectativas em relação à que virá. Assim veremos como os temas, agora também revelados aos espectadores, se desenvolvem após a parábase, e como se desdobram os progressos relacionados que observamos na primeira parte.

2.3.2.1 O segundo prólogo

A nova fase da peça é introduzida por um prólogo (vv. 738-813) que, assim como o primeiro, tem um trecho (vv. 738-55) apenas levemente conectado ao enredo. Xântias volta ao palco com um serviçal de Plutão, que comenta a generosidade de Dioniso de não punir seu escravo por fingir que o deus era seu servo e o fazer passar por tortura. Isso dá ocasião a uma troca de confissões entre os dois sobre seus “prazeres servis”: todas as más ações consideradas típicas de escravos, com que eles se divertem. Apesar de parecer apenas um intervalo humorístico no progresso da ação, a cena é intimamente ligada aos temas da peça, ainda mais se considerarmos que vem logo após a parábase. Como visto, uma das preocupações da sizígia epirremática é delimitar a posição social de senhores e escravos na cidade, e, quando uma personagem que demonstrou um caráter muito superior ao que se esperava de um serviçal passa a se comportar como um típico escravo, a ordem revertida na primeira parte parece ter voltado ao normal. Não à toa essa mudança de atitude corresponde a outra, à inesperada generosidade de Dioniso, aludida com um termo de implicações não somente morais, mas sociais (*gennádas*); também o senhor parece ter recuperado a autoridade.

Assim como no primeiro prólogo à ação aparentemente desconectada seguiu-se uma cena em que Dioniso explicava seus planos, depois da troca de experiências dos escravos segue-se a exposição do problema que domina a ação que se desdobrará (vv. 755-813): Eurípides usurpou a Ésquilo o trono de melhor poeta e, para resolver o problema, Plutão resolveu estabelecer um *agón* entre os dois para decidir qual é o melhor, aproveitando a chegada de Dioniso para usá-lo como juiz da disputa. Ao anunciar o tema poético, o serviçal de Plutão não deixa de lado o tema político, mas descreve a situação exatamente em termos civis: surgiu uma grave discórdia política no Hades (*stásis* – v. 760) entre os seguidores de Eurípides e os de Ésquilo. Os apoiadores de Eurípides, admirados de seus torneios linguísticos, são caracterizados como criminosos de todo tipo, como *plêthos* (“multidão”) e *dêmos* (vv. 774, 779), os de Ésquilo como homens nobres (*khrestón*, v. 783), poucos em número (*olígon*, termo também aplicado aos apoiadores da oligarquia, chamados à época de *hoi olígoi* – “os poucos”). Embora no mundo ficcional o escravo se refira aos moradores do Hades, há indícios de que ele os associe aos atenienses, pois além de Xântias e Dioniso já terem se referido à plateia como os criminosos que lá habitam (vv. 275-6), no segundo prólogo, quando o

serviçal de Plutão diz que Ésquilo considera os atenienses incapazes julgar um bom poeta, Xântias levanta a possibilidade de que ele pensasse que eram muitos os “ladrões de casas” entre eles (*toikhórykhai*, um tipo comum de criminoso – v. 808), evidenciando a conexão da plateia com os habitantes do mundo dos mortos. Discutir-se-á a implicação política dessas qualificações posteriormente, mas por ora indica-se que o prólogo já sugere que não serão os elementos puramente técnicos a decidir o resultado da disputa.

Além da qualificação política, também já se dotam os oponentes de características que serão importantes ao longo de toda a segunda parte: Eurípides é colocado como autor de “antilogias, retorcidas e reviradas” (*antilogíai, lygismoí, strophai* – v. 775), Ésquilo como alguém que abaixa os olhos furioso, “como um touro” (*tauredón* – v. 804).

Por fim, pode-se apontar que o segundo prólogo deixa claro que o enfrentamento se dará segundo os parâmetros cômicos. A disputa é descrita em termos completamente materiais: a habilidade poético-musical será “pesada” (*stathmáomai* – v. 797) como um animal antes do sacrifício⁹⁰ (*meaiagogéo* – v. 798), será medida com instrumentos de contrução (*kanónes, pékheis, plaísia, diámetroi, sphênes* – vv. 798-9, 801), como se tratasse de fabricar os tijolos de uma casa (*plinthéuo* – v. 800). Vimos acima como a materialidade é uma das principais características da Comédia Antiga: Aristófanes parece sublinhar que, embora o tema seja a tragédia, quem a está julgando é a comédia, em seus próprios termos.

2.3.2.2 Ésquilo e Eurípides

O centro da peça é a comparação entre a obra de Ésquilo e Eurípides e o juízo de sua importância para a Atenas da época. Isso se dá em seis fases: 1) a preparação do embate e a invocação dos deuses, 2) a defesa do projeto poético, 3) a crítica dos prólogos, 4) o julgamento dos cantos, 5) a pesagem dos versos e 6) o aconselhamento político. A seguir, traçarei o perfil dos dois poetas de acordo com cada uma dessas etapas. Não seguirei a ordem em que os elementos aparecem na peça, que contrapõe os tragediógrafos a cada passo, mas mostrarei primeiro todos os elementos que Aristófanes associa a Eurípides para depois fazer o mesmo com Ésquilo, de modo a delinear mais claramente as duas figuras antagônicas. Também não me estenderei na relação entre as personagens e a produção dos poetas reais; interessa-me antes como a comédia de Aristófanes os enxerga e os utiliza na composição.

No pré-*agón*, Eurípides é dotado (pelo coro, por Dioniso, por seu oponente e até por si mesmo) de três características principais: a fascinação com as sutilezas da palavra, a introdução de

⁹⁰ Seguindo o comentário de Dover (1993: 290), baseado em inscrições (IG ii². 1237. 60 s., 118).

elementos baixos e imorais na tragédia e a religiosidade não ortodoxa. São diversos os termos que denotam a agudeza verbal em Eurípides: “agudamente tagarelante” (*oxýlalos* – v. 815), “artimanhas” (*skindálamoi* – v. 819), “ornamentos” (*smileúmata* – loc. cit.), “língua polida, artesã da boca, que testa palavras e se revolve” (στοματουργὸς ἐπῶν βασανίστρια λίσπη γλῶσσ' ἀνελισσομένη – v. 826-7), “dividindo palavras” (*rémata daioméne* – v. 828), “cobrirá de palavras sutis” (*kataleptologéo* – loc. cit.), “coletor de tagarelices” (*stomyliosyllektádes* – v. 841). No que diz respeito à introdução de elementos baixos na tragédia, diz-se que o poeta é “fazedor de mendigos” (*ptokhopoiós* – v. 841), “costureiro de remendos” (*rhakiosyrraptádes* – loc. cit.), “fazedor de mancos” (*kholopoiós* – loc. cit.), “filho da deusa agreste” (*país tês arouráias theoû* – v. 842, referência ao fato presumido de a mãe de Eurípides ser uma verdureira⁹¹) e “vil” (*póneros* – v. 852). Ésquilo também acusa o oponente de colocar “uniões amorosas sacrílegas” (*anósioi gámoi* – v. 850) na tragédia. Por fim, no que se refere à religião, quando instado a orar aos deuses antes de começar o *agón*, Eurípides diz que reza em nome de outras divindades (ἔτεροι γάρ εἰσιν οἷσιν εὐχομαι θεοῖς – v. 889), que Dioniso chama “nova cunhagem” (*kómma kainón* – v. 890, passo em que é impossível não se lembrar do símile das moedas da parábase); o poeta logo os invoca por nome: “Éter” (*Aithér* – v. 892), “Dobradiça da Língua “ (*Glóttēs Stróphinx* – loc. cit.), “Inteligência” (*Xýnesis* – v. 893) e “Narinas Farejadoras” (*Myktêres Osphrantérioi* – loc. cit.), todas “divindades” que são de alguma maneira relacionadas à filosofia e à oratória e que, n'*As Nuvens*, se associam a Sócrates. Nesse primeiro quadro vemos em Eurípides duas características principais: a afinidade com a filosofia do século V (como normalmente vista pela comédia: dada à arte da argumentação, à investigação da natureza e à crítica da antiga religião) e a conexão com elementos de baixa extração social, seja os mendigos que coloca em suas tragédias ou a mãe verdureira.

No canto que precede o *agón* epirremático propriamente dito (vv. 895-904), Eurípides é descrito pelo coro com os termos *asteîon* (“elegante” – v. 901) e *katerrineménon* (“polido” – v. 902). O metro adotado no epirrema é o tetrâmetro iâmbico catalético. Apesar de ser um metro normalmente utilizado no *agón*, ele atinge significação especial aqui. Por um lado, é um ritmo que se aproxima do adotado nos diálogos, dando à fala de Eurípides um tom menos elevado, por outro, é o mesmo metro que foi utilizado pelo Argumento Injusto no *agón* epirremático d'*As Nuvens* (vv.

⁹¹ O trecho é uma paródia de um verso de Eurípides: “Ó filho da deusa marinha” (ὦ παῖ τῆς θαλασσίας θεοῦ, fr. 885; trata-se possivelmente de Aquiles). A acusação aparece mais de uma vez em Aristófanes (em *Os Acarnenses* v. 478 e *As Tesmoforiantes* vv. 387, 456), mas ignora-se sua motivação, pois, segundo Filócoro (*FGrHist* 326 F218), a mãe de Eurípides seria das famílias mais nobres. Dover (1993: 297) especula que o pai de Eurípides talvez vendesse o excedente de sua propriedade rural e que a alcunha poderia ter se originado de comentários dos inimigos da família sobre esse fato, outra hipótese sua é que a família do poeta poderia ter caído em dificuldades financeiras, tendo que recorrer a formas de negócio consideradas baixas. Borthwick (1994: 38 ss.) sugere que, uma vez que vegetais são usados diversas vezes na literatura grega como metáforas sexuais, o apelido alude à prostituição, traçando ainda um cenário hipotético em que a “mãe de Eurípides” fosse uma segunda e jovem esposa do pai.

1034-104), o que condiz com o caráter filosófico e corruptor de que Aristófanes dotou sua personagem.

No que diz respeito ao conteúdo, Eurípides começa por acusar seu adversário e somente ao fim defende sua própria arte, e é essa última parte o que nos interessa no momento. Eurípides se apresenta como um médico da tragédia, que a livrou do inchaço das “jactâncias” e das “palavras carregadas” (*kompásmata, rhémata epakhthê* – v. 940) de Ésquilo, fortalecendo-a com procedimentos terapêuticos, a que Aristófanes mistura os poéticos: “versinhos” (*epýllia* – v. 942), “suco de tagarela filtrado de livros” (*χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν* – v. 943), “monódias” (*monoídiai* – v. 944); Ésquilo responde dizendo que o rival incluiria Cefisofonte na receita (loc. cit.), homem que, pelo que se pode depreender das três alusões a ele (vv. 944, 1408, 1452-3), acreditava-se ser o verdadeiro autor de alguns trechos de suas tragédias e que, segundo uma biografia do poeta (*Vita Euripidis* de Sátilo, col. 12, datada do século III a.C.), era um escravo nascido na casa de Eurípides, e, segundo outra (*Vita Euripidis*, 6; século II a.C.), teria seduzido sua esposa. Eurípides prossegue dizendo que sua tragédia não falava nada sem sentido, nem criava confusão (*leréo, phýro* – v. 945), mas logo explicava sua estirpe (*génos* – v. 945, uma alusão a seus numerosos prólogos que narram em certo detalhe a genealogia do herói trágico), ao que Ésquilo faz um comentário irônico, criticando a estirpe do próprio poeta (v. 947). Em seguida, Eurípides faz referência à ação movimentada de suas peças, em que mesmo mulheres e escravos teriam papel (vv. 949-50), o que Ésquilo critica severamente e o próprio poeta defende como “democrático” (*demokratikón* – vv. 951-2), não sem ter essa característica posta em dúvida por Dioniso, que sugere que o poeta teria amigos partidários da oligarquia (vv. 952-3). Por fim, Eurípides coloca-se como professor, dizendo que ensinou os espectadores a “tagarelar” (*lalêin edídaxa* – v. 959), “pensar”, “ver”, “raciocinar”, “retorcer”, “amar”, “maquinar”, “suspeitar de males” e “planejar” (*νοεῖν ὁρᾶν ξυνιέναι στρέφειν ἐρᾶν τεχνάζειν, κάχ’ ὑποτοπεῖσθαι, περὶνοεῖν* – v. 956) colocando “raciocínio” e “reflexão” (*logismós, sképsis* – vv. 973-4) na arte e tratando de “assuntos próprios e domésticos” (os dois sentidos possíveis da expressão *oikeîa prágmata* – v. 959), que os espectadores conheciam bem e podiam criticar (vv. 960-1), para ensiná-los a administrar melhor tudo, principalmente suas próprias casas (vv. 976-7); exemplos de seus “discípulos” seriam Terâmenes e Clitofonte (v. 967), dois homens relacionados à oligarquia de 411 (o primeiro, como visto, conhecido por mudar posteriormente de lado e opor-se à oligarquia radical, o segundo provavelmente o homem associado por Platão ao filósofo Trasímaco – *Clitofonte*, 406a e 410c; *A República*, 328b e 340a – e, na *Constituição de Atenas* atribuída a Aristóteles, apresentado como um dos que colaboraram para a instauração do sistema oligárquico – 29, 3). Dioniso zomba da conexão

que Eurípides faz entre os assuntos domésticos e o raciocínio intelectual, comentando ironicamente como os atenienses refletiriam agora sobre os objetos mais mezinhos (tais como panelas e cebolas – vv. 980 ss.).

A fala de Eurípides, portanto, conecta as duas facetas que foram apresentadas no pré-*agón*: ao mesmo tempo em que o poeta incutira na tragédia o pensamento filosófico e a retórica, ele a aproximara da vida do homem comum, tornando também aqueles dois conhecimentos mais acessíveis. Por outro lado, ela sutilmente introduz uma terceira faceta: o amor, que foi amplamente tratado nas obras de Eurípides.

Ésquilo, em sua parte do *agón* epirremático, aponta os efeitos negativos dos elementos filosóficos e oratórios de que Eurípides mostrara orgulho em sua fala. Eurípides teria transformado os cidadãos em “pilantras” (*mokhtheróteroi* – v. 1011), “vulgares” (*agoraíoi* – v. 1015), “canalhas” (*kóbaloi* – loc. cit.) e “malandros” (*panoûrgoi* – loc. cit.). Em parte, isso se daria pela introdução de personagens de respeitabilidade duvidosa, mulheres apaixonadas (vv. 1043 ss.) ou heróis esfarrapados (vv. 1063 ss.), considerados maus exemplos para a audiência. Contudo, a própria ênfase nas sutilezas da palavra e do pensamento seriam prejudiciais, desacostumando os cidadãos dos exercícios físicos nos ginásios e da obediência (vv. 1069 ss. – considerados importantes em uma sociedade dependente da guerra). Por fim, no *pnígos*, Dioniso se junta a Ésquilo para mostrar os maus efeitos da poesia euripídiana, narrando o caso já citado do homem fora de forma correndo nas Panateneias (vv. 1089 ss.).

À defesa e ao ataque dos programas poéticos, segue-se a crítica dos prólogos. Eurípides é mais uma vez identificado com a filosofia da época, pois usa princípios dos filósofos Protágoras, Pródico e Crátilo (*orthoépeia* – a utilização correta das palavras, cf. DOVER, 1993: 41) para criticar a imprecisão e a obscuridade das palavras de Ésquilo (vv. 1119-76). Este, por sua vez, começa a criticar as aberturas das tragédias do oponente por usar suas próprias armas (vv. 1177-96), indicando como o adversário não atende às normas estabelecidas por ele próprio e colocando em dúvida o valor delas. Segue-se a famosa cena do *lekýthion*, em que Ésquilo mostra como é possível inserir a expressão “perdeu o frasquinho” (*lekýthion apólesen*) em todos os prólogos de Eurípides, querendo indicar a falta de variação e criatividade do adversário, com referência também ao uso de temas cotidianos, à grande quantidade de resolução em seus versos iâmbicos e, possivelmente, à perda dos órgãos genitais e à consequente infertilidade (vv.1098-247)⁹².

⁹² Muito se debateu a respeito da presença de significado obsceno nesse jogo de Ésquilo: cf. *pro* Whitman, Anderson, Sider, Dover (1993: 338) *contra* Henderson (1972) e Bain. Uma vez que, como dito anteriormente, um dos principais temas da peça é o nascimento, a família e a fertilidade (aliás, Dioniso procura em Eurípides um poeta “fértil” – *gónimos*, vv. 96, 98, cf. WHITMAN: 111) e quase todos os prólogos citados por Eurípides têm a ver com genealogia (sendo que num dos prólogos distorcidos se diz que o homem “de má família” – *dysgenés*, v. 1219 – perdeu o frasquinho), é muito provável que a perda do frasquinho (bem como a facilidade de “metê-lo” nos

No que concerne aos cantos líricos, Ésquilo faz duas paródias de Eurípides: uma referente aos cantos corais, a outra às monódias, tipo de canto solo comum em sua obra. Como aponta Parker (506, 515), nenhuma das duas paródias se assemelha metricamente às partes líricas euripidianas reais que conhecemos, mas trata-se de forte exagero cômico. No primeiro canto (vv. 1309-28), destacam-se as intensas variações do ritmo glicônico (com as resoluções típicas do tragediógrafo) e a falta de estrofe e de qualquer estrutura aparente, bem como o prolongamento musical de uma sílaba, que parece ter sido uma novidade empregada pelo poeta (v. 1314). Do ponto de vista semântico, há elementos bastante euripidianos (cf. SOUSA E SILVA, 1987: 278 ss.): as descrições da natureza (especialmente do mar), alusão à tecelagem de roupas (e, conseqüentemente, às personagens femininas do autor) e a utilização de um termo com uma das raízes mais repetidas por Eurípides: *heil-* (em *heilíssete*, “volteai”, v. 1314). As distorções cômicas potencializam os aspectos que a peça já firmemente associou a Eurípides: sua relação com a oratória (o canto invoca os “guarda-rios” que “tagarelam” – *alkýones, stomýllete*, vv. 1309-10) e a vileza dos seus temas (com referências aos trabalhos domésticos, como vimos, e animais baixos, as aranhas – vv. 1312-16). Na monódia (vv. 1331-63), temos os mesmos aspectos, que são apenas repetidos (como o uso do verbo *heilísso* com o prolongamento musical de uma sílaba – v. 1349) ou ainda mais exagerados: as intensas variações do mesmo ritmo dão lugar à completa polimetria (há pelo menos sete variações rítmicas, numa mistura de andamentos típicos de monódias de várias fases da carreira de Eurípides – PARKER: 515), e os breves elementos cotidianos e baixos são substituídos por toda uma cena trivial, na qual uma mulher que estava fazendo novelos para vender no mercado tem seu galo roubado. Ésquilo ainda associa a liberdade rítmica euripidiana com a desmedida passional e a

prólogos) indique a falta de fertilidade e vivacidade viris da tragédia euripidiana. Também deve-se observar (com WHITMAN: 111) que todos os sujeitos do verbo “perder” são homens ou divindades masculinas. Além disso, no prólogo de *Meleagro*, antes da intervenção de Ésquilo, diz-se que Eneu, nas preparações de um sacrifício, “ergueu uma vasta espiga” (πολύμετρον λαβὼν στάχυιν, v. 1240), o que convida à leitura obscena (cf. ANDERSON: 130). Por fim, os outros objetos que Ésquilo diz que caberiam facilmente nos prólogos (“um saquinho” – *thylákion* – e “um toszãozinho” – *koidárion*, v. 1200) também levam à comparação com a genitália masculina, ou referindo-se aos pêlos pubianos (*koidárion*), ao pênis (*lekýthion*) e ao escroto (*thylákion*), como sugerido por Dover (1993: 338), ou aos pêlos pubianos (*koidárion*), aos testículos (*lekýthion*) e ao escroto (*thylákion*), segundo a hipótese de Anderson (130). Não é possível precisar se *lekýthion* se refere especificamente ao pênis ou aos testículos; seu formato arredondado (cf. ANDERSON: 130) sugere a segunda associação, mas Dover (1993: 338) observa com razão que nem sempre metáforas para o pênis precisam ter o formato semelhante a ele (por exemplo, “dick” em inglês), ademais é possível que na palavra haja uma alusão a *lekó* (“pênis”, não atestada na época clássica, mas não necessariamente posterior, uma vez que nela há um verbo aparentemente derivado da palavra: *lekáo*, “transar”, cf. WHITMAN: 110; DOVER, 1993: 339). Sider (retomando uma tese levantada anteriormente por C. P. Bill, H. Quincey, P. Thielscher – 360) sugere que *lekýthion* aqui pode ter relação com o significado do verbo *lekýthízo* usado por Calímaco para se referir à “Musa trágica” (*tragoidòs Moûsa lekýthízousa*, fr. 215) e por um escólio à palavra *kompólákythos n'Os Acarnenses* (vv. 589, 1182; possível versão alternativa para *kompólékythos*, “vaso de arrogância”, citado nessa forma no comentário de Querobosco que menciona o fragmento de Calímaco), que a esclarece como “gritar alto e fazer muito barulho” (τὸ μεῖζον βοᾶν καὶ ψοφεῖν). Desse modo, *lekýthion* (e a equivalente *ampulla* latina) poderia indicar uma voz alta e pesada, característica da tragédia, e Ésquilo pode indicar que Eurípides não tem a grandeza e a respeitabilidade da tragédia (*contra* cf. DOVER, 1993: 339).

licenciosidade das personagens femininas, ao dizer que os cantos do rival viriam das “canções das prostitutas” (*pornoidía*, v. 1301⁹³), dos “escólios de Meleto” (*skólia Melétou*, v. 1302 – autor de poemas eróticos⁹⁴), dos “aulos, lamentos e coros cários” (*Kariká aulémata, thrênoi, khoreîai* – vv. 1302-3, associados a violentas emoções⁹⁵) e que ele “compõe seus cantos nas doze posições de Cirene”, possivelmente uma meretriz (ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον Κυρήνης μελοποιῶν – vv. 1327-8), também chamando ao palco a Musa de Eurípides personificada, provavelmente na forma de uma prostituta nua (v. 1305-8)⁹⁶.

Na disputa a seguir, a pesagem dos versos, proposta por Ésquilo, Eurípides é derrotado. Nas três pesagens seus versos se mostram mais “leves” que os do rival. A comparação começa por uma brincadeira que dá aos versos características materiais das palavras que estão neles (Eurípides perde por usar o verbo “voar” – *diapétamai*, v. 1382 –, em oposição ao “rio” mencionado por Ésquilo – *potamós*, v. 1383 –, que umedeceria seu verso e o tornaria mais pesado – como diz Dioniso, vv.

⁹³ Aceitando a correção de Meineke para o amétrico *pornidíon* (“prostitutazinhas”) que consta nos manuscritos.

⁹⁴ Segundo um fragmento do comediógrafo Epícates (fr. 4).

⁹⁵ Os cários eram um povo bárbaro da Ásia Menor; muitos escravos atenienses vinham dessa região. Platão Cômico (fr. 71, 12) associa a música aulética cária a simpósios, mas um escólio desse verso a relaciona a lamentos (corroborado por Platão, *Leis*, 800e, Pólux, 4. 75-6 e Ateneu, 4. 174f). Os dois contextos são marcados por paixões desmedidas, normalmente imputadas pelos gregos aos bárbaros.

⁹⁶ Conforme proposto por De Simone (481 ss.). Aristófanes não se refere em termos claros à aparência da Musa, deixando-nos apenas o comentário de Dioniso: αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὐ (v. 1308). *Lesbiázo*, em grego, significa tanto “agir à maneira lésbia” como “fazer sexo oral” (talvez por um proverbial costume ou habilidade das mulheres lésbias em fazê-lo). Stanford (181) e Dover (1993: 351) propõem que se trata de uma negativa, reforçada pelo segundo οὐ (“não”), uso comum em grego (cf. *As Nuvens*, v. 1470: οὐκ ἐστ', οὐκ – “não é não”): αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὐ (“Essa Musa nunca fez a lésbia, não!”). Segundo eles, a frase implicaria a feiúra e a falta de encanto sexual da Musa, bem como a aderência de Eurípides à Nova Música em vez da lírica tradicional, cuja origem é traçada até os compositores lésbios Terpandro e Árion, a cuja excelência se deveria o provérbio: μετὰ τὸν Λέσβιον ᾠδὸν (“depois do cantor lésbio”, usado para se referir aos segundos melhores em alguma coisa – Zenóbio, 5, 9 – e empregado por Cratino, fr. 263; cf. Safo, fr. 106: πέρροχος ὡς ὅτ' ἄοιδος ὁ Λέσβιος ἀλλοδᾷποισιν – “é superior, como o cantor lésbio aos estrangeiros”). A negação de Dioniso condiria com o fato de Ésquilo (segundo um escólio ao verso 1282, invocando a autoridade de Timáquidas) empregar o *órhios nómos*, tipo de composição lírico-musical inventado por Terpandro (segundo Plutarco, *Sobre a Música*, 3). De acordo com o escólio ao verso 1308, contudo, deveríamos ler essa passagem como uma questão, e De Simone, concordando com essa leitura, sugere o texto (485 s.): αὕτη ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζεν; οὐ; (“Essa Musa não é a que outrora fazia à lésbia? Não é não?”). A segunda negativa em interrogações seria atestada n' *O Cíclope* de Eurípides (ψύττ': οὐ τᾷδ'; οὐ; οὐ τᾷδε νεμῇ κλειτὸν ὄροσεράν; – “Ei! Vocês não vêm pastar por aqui, não? Não vêm pastar por aqui na orvalhada colina?”, vv. 49-50). Segundo a autora, tratar-se-ia de uma pergunta retórica, que afirmaria a licenciosidade da Musa, provavelmente representada por uma meretriz. Ela também sugere (489) que a ligação com a lírica lésbia estaria implicada, uma vez que Alceu e principalmente Safo teriam sido associados à poesia erótica em alguns trechos da comédia grega (em Aristófanes – *As Tesmoforiantes*, v. 106, em que Alceu é relacionado a Anacreonte e Íbico, poetas sabidamente eróticos – e outros – Epícates, fr. 4. e Clearco, fr. 33, que mencionam Safo). Confirmaria a hipótese o fato de a paródia da lírica euripídiana que se segue (vv. 1309-28) ser quase toda composta por cólons da poesia lésbia, nomeados “eólicos”, devido ao dialeto original em que eram empregados (cf. DE SIMONE: 487 s.; do mesmo modo, a menção de Creta na monódia paródica condiz com o uso do ritmo crético – vv. 1356-60). Parece mais provável a leitura de De Simone, pois não há referência à aparência da Musa, mas sim a seus hábitos sexuais, e uma hábil prostituta seria uma personificação mais adequada da descrição que Ésquilo faz da lírica euripídiana, carregada de paixão erótica (483 s.). Além disso, o estrofes predominantemente eólicas são incomuns em Ésquilo, mas bastante características da obra mais tardia de Eurípides (WEST: 58), de modo que é de se esperar que Dioniso acusasse a Musa de Eurípides de “fazer a lésbia” tanto musical como sexualmente.

1386-8). No entanto, a disputa acaba por revelar características importantes dos poetas (e a opinião cômica sobre elas). O verso de Eurípides é derrotado pela segunda vez por conter a persuasão personificada (em oposição à morte que está no verso de Ésquilo), que logo é chamada por Dioniso de “leviana” e “acéfala” (*kouphón, noûn ouk ékhon* – v. 1396), numa clara condenação dos elementos oratórios das peças de Eurípides. Na terceira pesagem, embora Eurípides escolha um verso com um objeto fisicamente pesado (uma “clava carregada de ferro” – *siderobrithés xýlon* – v. 1402), ele não é páreo para o verso repleto de elementos bélicos de Ésquilo (“carruagem sobre carruagem, cadáver sobre cadáver” – ἐφ’ ἄρματος γὰρ ἄρμα καὶ νεκρῶ νεκρός, v. 1403), o que aponta para outra inferioridade do poeta mais jovem: não se dedicar suficientemente ao tema da guerra. Esse fato está expresso no verso que Dioniso sugere a Eurípides usar: “Aquiles lançou... um, um e quatro nos dados” (βέβληκ’ Ἀχιλλεύς δύο κύβω καὶ τέτταρα. – v. 1400), aparentemente uma criação de Aristófanes, que zomba mais uma vez da mistura de termos heroicos e banais que há em Eurípides. Ésquilo, por fim, sumariza a “leviandade” do oponente desafiando-o a subir na balança com toda a sua família, enquanto ele próprio só colocaria um verso (vv. 1407-10).

Na última fase da disputa, Dioniso pede dos poetas dois conselhos políticos. Primeiro questiona qual atitude a cidade deveria ter quanto a Alcibíades (vv. 1414-32). Alcibíades fora um influente general ateniense que, acusado de sacrilégio, desertara para o lado dos peloponésios, mas, tendo encontrado inimigos também entre eles, passara a negociar seu retorno a Atenas, usando como moeda de troca principalmente a influência que conseguira junto aos persas, que se tornaram importante fonte de recursos para atenienses e peloponésios durante a guerra (cf. Tucídides, 6-8). Eurípides, usando uma construção que lembra alguns versos do poeta e tem matiz retórico (SOUSA E SILVA: 296 s.), se opõe a aceitá-lo de volta, tendo uma posição avessa à conciliação, assim como Cleofonte. Em segundo lugar, Dioniso pede de cada poeta uma opinião sobre como a cidade deveria agir para salvar a si mesma (vv. 1433-66). A fala de Eurípides se divide em duas partes⁹⁷. A

⁹⁷ Alguns autores consideram que o texto original está corrompido, pois Eurípides dá dois conselhos em vez de um, contrariando o pedido de Dioniso (“Diga cada um de vocês mais uma opinião:/ qual salvação vocês teriam para a cidade” – ἀλλ’ ἔτι μίαν γνώμην ἐκάτερος εἴπατον/ περὶ τῆς πόλεως ἥντιν’ ἔχετον σωτηρίαν, vv. 1435-6). Segundo eles (cf. Dörrie, Newiger, Sommerstein – 1974: 24 s. – e recapitulação do debate em Dover, 1993: 373 ss.), uma vez que se sabe que a peça teve duas apresentações (cf. argumentos I e III da peça), o segundo conselho poderia ser uma nova versão do primeiro (Sommerstein) ou mesmo da opinião de Ésquilo (Dörrie, Newiger, Dover). Já MacDowell (1959) considera que o trecho tem lacunas e muitos versos estão fora de lugar. A discussão remonta à Antiguidade, quando os helenísticos Aristarco e Apolônio (de acordo com um escólio ao verso 1437) consideravam que o primeiro plano de Eurípides era uma interpolação (aquele por achar que a ideia era estúpida e vulgar, este por considerar a resposta irrelevante à pergunta de Dioniso). No entanto, pode se objetar a essas hipóteses que a Comédia Antiga é um gênero pleno de incoerências e que, portanto, a mera presença de uma opinião extra não é motivo suficiente para considerar a mistura de duas versões (sendo também questionável a necessidade de uma atualização para a segunda apresentação – WILLI, 2002: 17 s.). Ademais, como observado por Willi (2002: 18 s.), é provável que a primeira opinião euripídiana (vv. 1437-41) fosse um pensamento incompleto pronunciado em voz alta (talvez até mesmo mais de um pensamento: sendo 1437-8 um e 1440-1 outro), o que se confirma pelo uso de duas orações condicionais sem apódose (e, como observa o próprio WILLI, 2002: loc. cit., pelo anacoluto que há nos

manuscritos entre os versos 1437-8). Também Ésquilo, como argumentado por Möllendorff (148 e brevemente por WILLI, 2002: 18), mostra duas opiniões (permanecendo a primeira – que se inicia na pergunta sobre quais líderes Atenas empregaria – incompleta como a primeira de Eurípides). Desse modo, o conjunto de pareceres forma um quiasmo: Eurípides esboça um conselho militar seguido de um civil e Ésquilo esboça um conselho civil, que é seguido por um militar (MÖLLENDORFF: loc. cit.). Uma vez que o paralelismo é outra característica da Comédia Antiga, o fato não parece fortuito. Frente a essas considerações, não parece necessário alterar o texto legado pelos manuscritos.

Εὐριπίδης οὐχ ἅ γ' ἂν μέλλης ὁρᾶν.

no prólogo d'*As Rãs* (vv. 21-34). Ademais, o poeta emprega derivados da palavra *pistós* (“confiável”, “crível”), cuja raiz está ligada à *peithó* (“persuasão”) condenada acima⁹⁹. Stanford (195) também aponta que, pronunciadas rapidamente, as sequências *ápista pisth'* e *-ta píst'ápista* soariam incompreensíveis, o que deveria acentuar a impressão de que se tratava de um jogo verbal vazio. Aristófanes parece sublinhar a falsa semelhança entre sua opinião (como poeta cômico), expressa na parábase, e a de Eurípides e, conseqüentemente, insinuar que, embora ele pareça bom poeta, não é.

Em resumo, as seis fases da disputa, apesar dos diferentes enfoques, traçam o mesmo perfil de Eurípides: um poeta dado aos jogos retóricos e filosóficos, que coloca assuntos baixos e domésticos em suas peças, bem como personagens de moral duvidosa, características que teriam má influência sobre os espectadores.

Ésquilo, por sua vez, também é exibido de maneira semelhante em todas as seis partes. No pré-*agón*, ele é mostrado como um homem impetuoso, feroz (até mesmo monstruoso), altivo, ligado à terra e compositor de palavras enormes. Expressões utilizadas para descrevê-lo são: “altitonante” (*eribremétas* – v. 814), “ira” (*khólos* – loc. cit.), “terrível furor” (*manía deiné* – v. 816), “juba inata” (*autókomos lophiá* – v. 822), “mecha de pescoço felpudo” (*lausíaukhen khaíta* – loc. cit.), “terrível sobancelha” (*deinòn episkýnion* – v. 823), “rugindo” (*brykhómenos* – loc. cit.), “palavras fixadas

Mνησίλοχος οὐδ' ἄρ' ὀρᾶν δεῖ μ';

Εὐριπίδης οὐχ ἄ γ' ἂν ἀκούειν δέη.

Mνησίλοχος πῶς μοι παραινεῖς; δεξιῶς μέντοι λέγεις.
οὐ φῆς σὺ χρῆναί μ' οὔτ' ἀκούειν οὔθ' ὀρᾶν;

Eurípides: Não é preciso ouvir o que logo
Você vai ver na sua frente.

Mnesíloco: Diga de novo.
Não é preciso ouvir?

Eurípides: Não o que vai ver.

Mnesíloco: E não é preciso ver?

Eurípides: Não o que for preciso ouvir.

Mnesíloco: O você está falando? Falou com muita sutileza.
Pois diz que não preciso nem ouvir, nem ver.

⁹⁹ *Pístis* (“prova”) será mais tarde uma palavra-chave da teoria retórica do século IV (cf., por exemplo, Platão, *Górgias*, 454d ss.). No entanto, já era usada em contexto retórico no século V, como atestam alguns usos de Tucídides (por exemplo, 2, 32, 2; 4, 63, 2). Que a relação entre os derivados de *pistós* e o verbo *peítho* (“convencer”) era evidente ao falante de grego do século V, demonstra uma passagem do *Édipo Rei*, em que Jocasta diz: ὦ πρὸς θεῶν πίστευσον, Οἰδίπους, τάδε [...] (“Pelos deuses, **acredita** nisso, Édipo!” – v. 646) e poucos versos depois o coro ecoa: πιθοῦ θελήσας φρονή-σας τ', ἄναξ, λίσσομαι (“Deixa-te convencer voluntariamente, e com prudência, senhor, eu imploro!” – vv. 649-50).

com pregos” (*rhémata gomphopagê* – v. 824), “destruindo como tábuas” (*pinakedón apospôn-ibid*), “sopro nascido da terra”, “de gigante” (o duplo sentido de *gegenés phýsema*, v. 825), “tem ares de arrogância” (*aposemnýnomai*, v. 833), “fazia coisas monstruosas” (*terateúomai*, v. 834), “fazedor de selvagens” (*agriopoiós* – v. 837) , “de boca arrogante” (*authadóstomos* – loc. cit.), “boca sem freio, controle ou portões” (*akhálinon*, , *akratés*, *apýlonton stóma* – v. 838), “incapaz de tagarelar” (*aperiláletos* – v. 839), “falador de feixes de palavras” (*kompophakelorrémon* – loc. cit.), “tufão” (*typhós* – v. 848), “muito honrado” (*polytímetos*, termo que se aplica normalmente apenas aos deuses – v. 851). Ésquilo, ao negar os elementos vis e a moral duvidosa das peças do oponente, também deixa entrever em si um defensor da elevação e da integridade moral da tragédia. Além disso, parece orgulhoso por a memória de sua obra ter se mantido até aqueles dias (v. 868)¹⁰⁰. Por fim, em sua oração, Ésquilo se mostra oposto a Eurípides, invocando não deuses novos, mas Deméter, deusa da terra e dos Mistérios tradicionalmente celebrados em sua terra natal, Eleusina (vv. 886-7).

No começo de sua parte do *agón* epirremático, Eurípides ataca Ésquilo, chamando-o de charlatão (*alázon*, *phénax* – v. 909), dizendo que tratava seus espectadores como tolos (*móroi* – v. 910) e criticando principalmente o fato de os heróis do poeta permanecerem longamente mudos em cena para criar expectativa, enquanto o coro emitia enormes cantos (v. 911-5, 919-20). No entanto, Dioniso, assumindo o papel da audiência ateniense, confessa que se comprazia com essa técnica, apesar de concordar com Eurípides que isso se dava por ele ser tolo à época (*elíthios* – vv. 917-8). Em seguida, Eurípides ataca a obscuridade de Ésquilo dizendo que ele “falaria coisas sem sentido” (*leréo* – v. 923), pronunciando “palavras do tamanho de bois” (*rhémata bóeia* – v. 924), “semelhantes a bichos-papões” (*mormoropá* – v. 925), “desconhecidas” (*ágnota*, v. 926), comparáveis aos desenhos dos “tapetes persas” (*parapetásmasi toís Medikoís* – v. 939) e, como supramencionado, que inchavam a tragédia de “jactâncias” e de “ditos carregados” (*kompásmata*, *rhémata epakhthê* – v. 940). Por fim, diz que, ao contrário de Ésquilo, ele próprio não tirava o raciocínio dos espectadores (*apò tou phroneîn apospáo* – v. 962) e os atordoava (*ekplétto* – loc. cit.) introduzindo heróis bárbaros com roupas paramentadas (os aliados dos troianos Cicno e Mêmnon – v. 963). Dos “discípulos” de Ésquilo que Eurípides aponta nada se sabe, mas um deles é chamado de “Manes” (*Manés* ou *Mánes* – v. 965), nome comum no oeste da Ásia Menor e típico dos escravos atenienses (o que pode indicar origem bárbara) e designação da pior jogada nos dados (o que pode indicar falta de refinamento) – DOVER, 1993: 323.

¹⁰⁰ Segundo a *Vita Aeschyli* (12), houve um decreto permitindo que, após sua morte, se continuassem apresentando suas peças. Um outro indício é a passagem d' *Os Acarnenses* em que Diceópolis diz que se sentara no teatro esperando ver uma peça Ésquilo (já falecido àquela época), mas fora surpreendido ao ver no palco a má tragédia de Teógnis (vv. 9-11) – cf. DOVER, 1993: 23.

A defesa de Ésquilo é introduzida por um canto coral, em que, em uma citação de seu *Os Mirmídonas* (fr. 132), é chamado “ilustre Aquiles” (*phaídimos Akhilleûs* – v. 991), complementando os traços épicos e leoninos com que foi apresentado na ode que abre a disputa (vv. 822-3) e sublinhando o caráter heroico e inumano com que até esse ponto foi descrito. Além disso, aplica-se a ele o termo *gennádas* (“nobre”, “de boa estirpe”, que até agora só havia sido utilizado para descrever os atos nobres de Xântias e Dioniso – v. 997). O coro, dizendo que o poeta foi o primeiro a “erguer palavras elevadas” (*pyrgóo rhémata semná* – v. 1004) e “adornar o palavrório da tragédia” (*kosméo tragikòn lêron* – v. 1005), o exorta a lançar sua torrente de palavras (*krounós* – loc. cit.), expressões que coadunam com o caráter grandioso traçado até esse trecho. A parte do *agón* epirremático pronunciada por Ésquilo está em tetrâmetros anapésticos cataléticos, uma escolha significativa, pois é o verso típico da primeira parte da parábase, em que o poeta defende a própria obra, e é o metro em que o coro dos Iniciados utiliza para fazer crítica à cidade no párodo (vv. 354-71) e, no *agón* d'*As Nuvens*, o verso utilizado pelo Argumento Justo (vv. 961-1023). A escolha do ritmo, com todas essas associações positivas, parece também prever o triunfo de Ésquilo e relacioná-lo à produção de Aristófanes, fato que comentarei com mais detalhe abaixo. O principal ponto que Ésquilo utiliza ao defender a própria poesia é o bem que ele faria à moral dos espectadores. Segundo ele, um mau poeta transformaria cidadãos “nobres” e “de boa estirpe” (*khrestoí, gennaíoi* – v. 1011) em “pilantras” (*mokheteróteroi*); os homens que assistiram suas peças, além de boa origem (*gennaíoi* novamente – v. 1014), teriam grande porte (*tetrapékheis*, “de quatro cúbitos de altura”, cerca de 1,80 m – loc. cit.) e cheirariam a armas e armaduras, descritas de maneira épica (vv. 1016-7), pois suas peças instigariam neles o ânimo guerreiro (o poeta cita *Os Sete contra Tebas* – vv. 1021-2 – e *Os Persas* – vv. 1026-7). Ésquilo prossegue dizendo que seria útil (*ophélimos*) como os poetas “de boa estirpe” (*gennaíoi* – v. 1031; Orfeu, Museu, Hesíodo e Homero), que teriam ensinado aos homens diversos saberes: o abster-se dos assassinatos, os Mistérios, o trabalho com a terra e as virtudes guerreiras (vv. 1031-6). Dos homens nobres (*agathoí* – v. 1039) seu pensamento teria retirado o material com que forjou as virtudes (*aretaí* – v. 1040) de seus heróis (que resume em dois nomes da *Ilíada*: Teucro e Pátroclo – v. 1041), que serviriam de modelos aos cidadãos na guerra (vv. 1041-2). Além disso, jamais teria composto personagem apaixonada (*erôsa* – v. 1044), por considerar que os vícios (*tò ponerón*), embora existentes, deveriam ser calados, pois os poetas, professores dos adultos, deveriam mostrar-lhes apenas o que é nobre (*khrestá* – vv. 1055-7). Instado por Eurípides a explicar por que suas enormes e elevadas palavras teriam a ver com ensinar o que é nobre (vv. 1056-8), Ésquilo diz que a grandes pensamentos (*megálai gnómai kai dianoíai* – v. 1059) e a semideuses deveriam corresponder palavras “equivalentes”, “mais elevadas” (*ísa, méizo*, vv. 1059-60), assim como as vestimentas, em

oposição aos farrapos que o adversário colocava em suas personagens (vv. 1061 ss.). Também é de se notar que Aristófanes não deixa de se referir aos aspectos negativos de Ésquilo, fazendo Dioniso dizer que, embora na época do poeta os marinheiros não fossem insubordinados, seriam extremamente rudes, soltando gases e passando excremento na face uns dos outros e roubando (vv. 1074-5).

Na crítica aos prólogos, como já dito, Eurípides ataca a falta de clareza e a redundância de Ésquilo (vv. 1119-1176), a que este rebate explicando o sutil significado de cada palavra que escolheu, mas sem apresentar outros elementos que descrevam sua poesia. Além disso, se o ataque com o *lekýthion* caracterizava Eurípides como repetitivo e possivelmente infértil, ele dá a Ésquilo, de certa maneira, as qualidades opostas: criatividade e fertilidade. O frasco é chamado por Dioniso de “belo e nobre” (*kalè kai agathé* – v. 1236), qualificação que estende a Ésquilo a nobreza que ele aplicava a sua poesia e seus espectadores. Além disso, o recurso a um elemento físico para a crítica de poesia confere um aspecto material ao poeta, que será desenvolvido na pesagem dos versos.

Quanto aos cantos corais, a paródia da lírica esquiliana (vv. 1264-77; vv. 1285-95) é, como no caso de Eurípides, ritmicamente diversa da prática real do poeta como a conhecemos nas peças supérstites. Não há nelas um refrão repetido verso após verso, mas trata-se evidentemente de um exagero paródico do maior uso de refrões por Ésquilo (SOUSA E SILVA: 253). Em geral Eurípides parece querer sublinhar certa monotonia nos cantos esquilianos, compondo sua paródia por versos que, apesar de pequenas variações, repetem o mesmo padrão rítmico. Além disso, ao contrário do que acontece com o rival, cujas canções são parodiadas sobretudo por meio de invenções, com poucos versos realmente euripidianos, a falsa canção de Ésquilo é composta por uma mistura de versos reais seus, cuja combinação caótica chama atenção à obscuridade de sua lírica. O refrão onomatopaico (*phlattothrattophlattothrat*), por um lado, parece despertar a atenção para o uso da cítara como acompanhamento musical, escolha que remontaria ao estilo musical primeiro desenvolvido pelo famoso Terpandro e que, aos jovens do tempo de Aristófanes, pareceria monótono e antiquado (BORTHWICK, 1994: 21); por outro, possivelmente remete às onomatopeias pronunciadas por mágicos e trapaceiros nas feiras populares (como um tipo de “abracadabra”), de maneira a imputar-lhe a pecha de charlatão (id.: 23 ss., que assim interpreta o comentário de Dioniso nos versos 1296-7). Quanto ao tema dos versos misturados, ainda prevalecem a obscuridade e a alusão à guerra e à religião, ressaltando características já associadas ao poeta anteriormente.

Na pesagem de versos, como vimos, Ésquilo triunfa nas três rodadas, por neles apresentar sempre elementos física ou metaforicamente mais pesados. Na primeira vez (v. 1383), ganha por colocar um rio, na segunda (v. 1392), a morte e, na última (v. 1403), carros de guerra e cadáveres.

No primeiro caso, como visto, além do ridículo de o verso ser mais pesado por estar cheio da água do rio, vale salientar que ele foi retirado de uma peça baseada no ciclo troiano, *Filoctetes* (fr. 249), em oposição ao de Eurípides, que é a abertura de *Medeia*, cujo tema é a vingança de uma mulher apaixonada, de modo que o tema bélico da peça de Ésquilo indiretamente influencia o resultado. Nos outros casos, como já dito, os temas da morte e da guerra prevalecem sobre a persuasão de Eurípides, assim como sobre sua tentativa de conferir peso a um verso ao citar uma arma. A cena como um todo reitera o caráter material da personagem Ésquilo, que já havia sido introduzido pela cena do frasquinho.

Por fim, na comparação de opiniões políticas, Ésquilo diferencia-se do adversário em seus dois conselhos. No que diz respeito a Alcibíades, mostra-se mais cauteloso, usando metáfora moldada em outra utilizada pelo poeta em *Agamêmnon* (vv. 717 ss.): melhor seria não ter criado esse leão na cidade, mas depois de crescido, seria necessário atender a seus caprichos (v. 1431-3). Essa opinião é algo análoga à atitude conciliadora do coro na parábase, ainda mais considerando o envolvimento de Alcibíades com o golpe oligárquico (cf Tucídides, 8, 47). Na resposta à segunda questão, Ésquilo começaria por perguntar se a cidade “lança mão” dos “nobres” (v. 1455 – *khráomai, khrestoí*, repetindo o trocadilho da parábase – v. 735) ou dos “vis” (*poneroí* – vv. 1456), reiterando as categorias do antepirrema parabático. Depois de receber a resposta de que a cidade odiaria os nobres, mas usaria os vis só porque era forçada (vv. 1455-7) e hesitar a aconselhar um povo incapaz de decidir-se pelo bom ou pelo ruim sem estar ele próprio diante da situação (v. 1458-61), Ésquilo enigmaticamente exorta a considerar que a própria terra pertence ao inimigo e a do inimigo pertence aos atenienses (vv. 63-64) e diz que “os navios são recursos, mas os recursos são a falta de recursos” (πόρον δὲ τὰς ναῦς ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον – v. 1465). Pode-se compreender melhor esse conselho enigmático se, como sugerido por Willi (2002: 22 ss.), tivermos em mente a fala final do coro:

πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ
 ἐς φάος ὀρνυμένῳ δότε δαίμονες οἱ κατὰ γαίας,
 τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας.
 πάγχι γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσαίμεθ' ἂν οὕτως
 ἀργαλέων τ' ἐν ὅπλοις ξυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω
 κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις.

Primeiro dai uma boa viagem ao poeta que parte
 Levantando-se à luz, ó deuses que habitais debaixo da terra,

A ele, que traz para a cidade boas ideias de grande bens.
Pois assim de todo abandonaríamos os grandes sofrimentos
E os cruéis embates de armas. Que Cleofonte
E quem mais quiser dentre eles combatam nas lavras de seus pais.

O coro caracteriza Ésquilo como alguém que trará o fim da guerra, opondo-o ao demagogo Cleofonte, contrário a qualquer trégua com os peloponésios. À luz desses versos, pode-se ler o conselho de Ésquilo como apelo à paz (como propôs WILLI: loc cit.): os atenienses deveriam considerar a terra dos inimigos sua e vice-versa porque se tratava da terra comum dos gregos. Que semelhante noção pan-helênica já se desenhava no século V atestam ao menos dois trechos do próprio Aristófanes. No primeiro deles, Trigueu explica a Hermes que a guerra entre os gregos faz parte de um pretense plano do Sol e da Lua para subjugar os outros deuses (*A Paz*, vv. 406-8):

ή γὰρ Σελήνη χῶ πανοῦργος Ἥλιος
ὕμιν ἐπιβουλεύοντε πολὺν ἤδη χρόνον
τοῖς βαρβάροισι προδίδοτον τὴν Ἑλλάδα.

A Lua e aquele malandro Sol
Estão armando contra vocês há muito tempo,
Por isso traem a Grécia em prol dos bárbaros.

No segundo, Lisístrata censura atenienses e lacedemônios (vv. 1128-35):

λαβοῦσα δ' ὑμᾶς λοιδορῆσαι βούλομαι
κοινῇ δικαίως, οἳ μῖα ἐκ χέρνιβος
βωμοὺς περιρραίνοντες ὥσπερ ξυγγενεῖς
Ὀλυμπίασιν, ἐν Πύλαις, Πυθοῖ (πόσους
εἵπομι' ἂν ἄλλους, εἴ με μηκύνειν δέοι)
ἐχθρῶν παρόντων βαρβάρων στρατεύματι
Ἑλληνας ἄνδρας καὶ πόλεις ἀπόλλυτε.

Quero pegar vocês e censurá-los
Juntos – e com toda a razão! Vocês, que com a
mesma água
Aspergem os altares como parentes
Em Olímpia, no Istmo e em Pito (quantos
Mais não diria, se fosse preciso se alongar?),
Mas agora, na presença dos inimigos bárbaros e de
seu exército,
Destroem os homens e as cidades gregas.

Nos dois trechos, vemos a Guerra do Peloponeso representada como um embate entre irmãos e um enfraquecimento diante de um inimigo comum: os bárbaros. Também nos versos finais d'*As Rãs*, reserva-se a guerra para o pretense lugar natal de Cleofonte (e seus iguais), representado na ode da parábase como um bárbaro trácio (v. 681). Dessa maneira, é provável que os versos 1463-4 do conselho de Ésquilo se refiram à terra comum dos gregos¹⁰¹. Pode-se interpretar o verso 1465,

¹⁰¹ A interpretação tradicional desse verso (STANFORD: 196; SOMMERSTEIN, 1974; DOVER, 1993: 378; MÖLLENDORFF: 147 s.)

por sua vez, da seguinte maneira: o poder naval ateniense dependia de recursos, mas, àquela altura, Atenas já não tinha dinheiro para sustentar a guerra (como comprovam a falta de acesso às minas de prata e as embaixadas aos persas para conseguir financiamento, ambas mencionadas na peça)¹⁰².

Apesar de parecer contraditório que uma personagem caracterizada ao longo da peça com as virtudes guerreiras defenda a paz, essa é, como vimos, uma incoerência aparente que perpassa toda a obra de Aristófanes. Para um ateniense do século V, que tinha como grande modelo moral a *Ilíada*, era impossível pensar a virtude sem o valor guerreiro; no entanto, isso não impediria a crítica contra um conflito fratricida que trouxera muitos danos aos atenienses e a todos os gregos e já se provava insustentável financeiramente. O substantivo *gennádas*, com que se descreve a nobreza poeta (v. 997), é empregado na peça tanto para se referir à disposição a enfrentar a dor e o perigo (v. 640) como à capacidade de manter compromissos (v. 179) e perdoar ofensas (v.738), em suma combina a coragem com a prudência e o autocontrole.

Em resumo, portanto, vemos em Ésquilo uma personagem antiquada, rude e violenta; sua poesia seria hermética, carregada nas palavras e repetitiva. Todavia, apesar de a rudeza e o arcaísmo serem matéria de escárnio, Ésquilo seria louvado pela grandeza e pelo heroísmo de suas obras, comprometidas com a religião tradicional, a terra e o valor militar. Em suas más e boas características, o poeta é apresentado de maneira semelhante a Aquiles, o herói mais admirado entre os gregos, com quem é verbalmente comparado no verso 992. Em contrapartida, ele se mostra dedicado à cidade, dando-lhe conselhos cautelosos, estimulando a unidade interna e rejeitando uma guerra que só conduziria à destruição de Atenas. Além disso, sua poesia é marcada de um aspecto terrestre e material, cujas implicações comentaremos mais tarde.

Vê-se, então, como ambas as personagens são construídas em torno do eixo posto pela

é que Ésquilo aconselha a estratégia sugerida por Péricles no início da guerra: dominar o mar e deixar que os peloponésios tomassem controle da terra. No entanto, além de não haver oposição clara entre mar e terra no trecho, essa interpretação seria difícil de conciliar com o retorno de Ésquilo ao mundo dos vivos na condição de portador da paz.

¹⁰² O uso da metáfora das moedas na parábase (vv. 718-33) indica como a preocupação com os recursos financeiros era grande à época. Também sustenta a ideia de que o conselho de Ésquilo é econômico o fato de recomendar-se-lhe no final da peça que, quando chegar a Atenas, envie ao Hades dois magistrados responsáveis pelos recursos financeiros (*poristai*) – vv. 1505-6. Entretanto, alguns estudiosos interpretam que se sugere abandonar a preocupação com os recursos e fortalecer a frota, a única garantia de consegui-los (cf. SOMMERSTEIN, 1974; DOVER, 1993: 378, MÖLLENDORFF: 147 s). Contudo, seria impossível fortalecer a frota sem recursos, e, novamente, seria difícil alinhar esse pensamento com a missão “pacifista” de Ésquilo no final da peça. Willi (2002: 24), por sua vez, considera que Ésquilo diz que a frota era a única saída (outro significado possível de *póros*) para Atenas, mas, nas atuais circunstâncias, mesmo essa saída seria impossível (uma *aporía* – também traduzível como “falta de saída”). O problema de suprimir o significado monetário de *póros* e *aporía* é tirar o sentido do trocadilho do verso 1466, em que Dioniso abre a ressalva de que “o jurado devora tudo sozinho” (ὁ δικαστὴς αὐτὰ κατατίνει μόνος), fazendo menção ao pretensão financeiro que a paga dos júris populares causaria à cidade, frequentemente mencionado por Aristófanes (cf. SOMMERSTEIN, 2009: 207 s.). Pela frequência dessa crítica nas comédias, torna-se improvável qualquer outra interpretação do trecho, como a feita por Willi (2002: 25), segundo a qual Aristófanes se referiria ao caráter belicista do júri ateniense, que “devoraria” a missão pacifista de Ésquilo. Na minha interpretação, Dioniso quer dizer que, com o fim dos investimentos bélicos, o jurista passaria a devorar os recursos da cidade sozinho.

parábase e pelas expressões mais frequentes na peça: como o coro naquele trecho, ambos os poetas se apresentam como conselheiros da cidade, não obstante, enquanto Ésquilo, apesar da rudeza, se mostra um “poeta de estirpe” (*gennádas*), responsável por estimular as virtudes, tornar os cidadãos “nobres” (*gennaíoi*) e aconselhar a concórdia e a paz, Eurípides é apresentado como professor de sutilezas retórico-filosóficas inúteis ou prejudiciais, que aprazem aos criminosos e são capazes de retirar a virtude e a nobreza dos cidadãos, tornando-os “mais pilantras” (*mokhtheróteroi*); o próprio poeta é chamado de *ponerós* (“vil”), termo associado na parábase aos maus líderes entre os cidadãos. Levando-se em conta, portanto, a ênfase que a parábase e os termos recorrentes dão à nobreza moral e social, Ésquilo parece estar mais alinhado com os valores expressos em toda a peça¹⁰³.

2.3.2.3 O desfecho

Instado uma segunda vez pelo deus Plutão, Dioniso se vê obrigado acabar com a hesitação que demonstrou após a pesagem dos versos (vv.1411-3¹⁰⁴) e depois do conselho sobre Alcibíades (vv.1433-4¹⁰⁵) e diz que sua “alma” escolherá Ésquilo (v. 1468). Como observado por Biles (254), embora o uso do termo *psykhé* possa indicar uma escolha arbitrária, é difícil determinar exatamente o seu sentido, e, no final do século V, a palavra talvez implicasse juízo racional. Além disso, o autor indica que é de esperar que, nesse momento, Dioniso queira assegurar todos sobre a justiça e a sinceridade (talvez a verdade) de suas convicções como juiz. De qualquer maneira, Ésquilo se saiu melhor em praticamente todas as etapas da disputa: no *agón* epirremático, enquanto Eurípides se prendeu sobretudo às questões técnicas, Ésquilo debruçou-se sobre o dano moral das peças do adversário; na avaliação dos prólogos, Eurípides usa uma técnica duvidosa a que não resistem mesmo os seus próprios, mas Ésquilo demonstra efetivamente a monotonia dos prólogos do oponente; na pesagem dos versos, Ésquilo vence nas três tentativas e, no aconselhamento político, mostra-se favorável à conciliação das disputas civis e à paz com Esparta, de acordo com os valores da peça e da produção geral de Aristófanes. A única disputa em que há algum equilíbrio é a crítica aos cantos líricos, em que nenhum dos dois autores parece se sobressair. Também o coro jamais mostra simpatia exclusivamente a Eurípides, mas o faz mais de uma vez com Ésquilo (vv. 992, 997,

¹⁰³ O contraste entre os dois tragediógrafos poderia se acentuar se, devido à limitação de atores (como observado antes, somente três, eventualmente com um quarto, de papel menor), como sugerido por McLeish (151 s.), Ésquilo fosse interpretado pelo mesmo ator que interpretou grande parte dos violentos coadjuvantes na primeira parte (Hércules, o porteiro, as estalajadeiras) e Eurípides pelo mesmo intérprete que fez o escravo Xântias na primeira.

¹⁰⁴ “Esses homens me são caros e eu não decidirei entre eles. /Não quero virar inimigo de nenhum dos dois,/ pois um considero sábio, com o outro me divirto” (Ἄνδρες φίλοι, καὶ γὰρ μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ./ Οὐ γὰρ δι' ἔχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι/τὸν μὲν γὰρ ἡγοῦμαι σοφόν, τῷ δ' ἥδομαι).

¹⁰⁵ “Por Zeus, o Salvador, que difícil decidir! Um disse com sabedoria, mas o outro com clareza!” (Νὴ τὸν Δία τὸν σωτήρα, δυσκρίτως γ' ἔχω/ ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἔτερος σαφῶς).

1004-5, 1251-60). Durante o embate, Dioniso também se mostra mais simpático a ele, como quando se endereça a ele com o epíteto típico dos deuses (*polytímete*, v. 851) ou na parte em que confessa apreciar o longo silêncio de seus heróis (915-6); especialmente significativo é o fato de, no *agón* epirremático, o *pnígos* do discurso de Eurípides terminar com Dioniso ironizando os pretensos ensinamentos do poeta ao público (vv. 980-991), enquanto, na parte equivalente do discurso de Ésquilo, o deus se junta a ele na descrição dos malefícios da poesia euripidiana (vv.1089-98). Dessa forma, a escolha de Dioniso não se mostra de forma alguma arbitrária, mas é justificada por como o *agón* se desenrola.

Eurípides, que antes da decisão havia invocado a promessa que Dioniso fizera de resgatá-lo (v. 1469-70 – Dioniso nada promete no palco, mas seu intento expresso no início da peça é reinterpretado assim), mostra-se indignado com a decisão do deus, que lhe responde com paródias de três citações moralmente duvidosas de peças suas, a começar pela famosa passagem do *Hipólito*, que Dioniso já havia mostrado ser uma de suas favoritas (vv. 101-2): “A língua jurou, mas não o pensamento” (ή γλῶσσ’ ὁμώμοχ’, ή δὲ φρήν ἀνώμοτος. – *Hipólito*, v. 612), que é transformada em “A língua jurou, mas escolherei Ésquilo” (ή γλῶσσ’ ὁμώμοκ’, Αἴσχυλον δ’ αἰρήσομαι – v. 1471). Em seguida, Eurípides diz que Dioniso fez um ato “muito vergonhoso” (*aískhiston* – v. 1474), ao que Dioniso responde com uma distorção de um verso de *Éolo*: “Que ato é vergonhoso se não parecer a quem faz?” (fr. 19: τί δ’ αἰσχρόν, ἤν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ;), substituído por “Que ato é vergonhoso se não parecer a quem está assistindo?” (v. 1475, τί δ’ αἰσχρόν, ἤν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῇ;). Por fim, diante da reclamação do poeta de que o deus o deixará morto, ele responde com uma perífrase que se pode relacionar a pelo menos dois versos euripidianos, um do *Frixo* (fr. 833, 1: “Quem sabe se o que se chama morte não é vida e a vida não é morte?” – τίς δ’ οἶδεν εἰ ζῆν τοῦθ’ ὃ κέκληται θανεῖν, τὸ ζῆν δὲ θνήσκειν ἐστί;), outro do *Poliido* (fr. 638 : “Quem sabe se a vida não é morte, e a morte é como viver nos subterrâneos?” – τίς δ’ οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστί κατθανεῖν, τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;): “Quem sabe se a vida não é morte, se respirar não é jantar, e dormir um cobertor?” (vv. 1477-8 – τίς δ’ οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστί κατθανεῖν, τὸ πνεῖν δὲ δειπνεῖν, τὸ δὲ καθεύδειν κώδιον;). É como se o deus, tão euripidiano na primeira parte, usasse agora os “ensinamentos” do poeta para a única função apropriada de acordo com os valores expressos na peça: rechaçá-los, juntamente com seu criador.

A peça termina com cantos que celebram Ésquilo e vituperam Eurípides e outras personagens a ele associadas. Curiosamente o poeta vencedor é descrito com termos que, se anteriormente já

havia sido usados pelo coro para falar dos dois oponentes (em vv. 875-84, onde ambos são chamados de “formadores de ideias” – *gnomótypoi* –, “de pensamentos agudos” – *oxymérimnoi* –, com “pensamentos inteligentes e de sutis palavras” – *leptólogoι xynetaί phrénēs* – e “bocas muito hábeis” – *deoinotáto stómate*), tinham sido reivindicados principalmente por Eurípides: agora se diz que Ésquilo tem uma “inteligência afinada” (*xýnesis ekriboméne* – v. 1483) e pareceu “raciocinar bem” (*eû phroneîn dokésas* – v. 1485) e é “inteligente” (*synetós* – v. 1490). Além disso, diz-se que o poeta voltará ao lar para o bem (*ep’agathôι*, vv. 1486-7 – adjetivo que implica nobreza) de seus concidadãos, de seus amigos e parentes (*xyngeneîs*, vv. 1489 – palavra que retoma a ideia de nascimento tão constante na comédia). Já a ação de Eurípides é indiretamente descrita como “tagarelar” (*laléo* – v. 1492) ao lado de Sócrates, deixar de lado a “música e a poesia” (*mousiké* – v. 1493) e as coisas mais elevadas da arte trágica (*tà mégista tês tragikês tékhnes* – v. 1494-5), “passar o tempo preguiçosamente” (*diatribèn argòn poiéomai* – v. 1498) com discursos pomposos (*semnoí lógoι* – v. 1496) e com “falas sem sentido” (*léros* – v. 1497) e algo digno de um homem sem juízo (*paraphronôn* – v. 1499). Em seguida, Ésquilo é convocado por Plutão a “salvar a cidade com ideias nobres” (*καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν γνώμας ἀγαθαῖς* – v. 1501-2) e a “educar” os muitos “ignorantes” (*paídeuo toûs anoétous* – v. 1502-3) que há nela, bem como a encorajar o suicídio de algumas figuras públicas (vv. 1504-7, em grande parte desconhecidas para nós, mas entre as quais está o demagogo Cleofonte e dois *poristaί*, magistrados responsáveis por cuidar dos recursos financeiros), ameaçando acorrentá-las e tatuá-las como escravos fugitivos se desobedecessem (*sympodízo, stízo* – v. 1511). Ésquilo pede que deixem Sófocles em seu trono, por julgá-lo o segundo em sabedoria e engenho (*sophía* – v. 1515-20), e que jamais deixem Eurípides se aproximar dele, referindo-se ao rival como “malandro” (*panoûrgos* – v. 1520), “mentiroso” (*pseudólogos* – v. 1521) e “engraçadinho” (*bomólokhos* – v. 1521). Os últimos versos da comédia, como visto, são entoados numa procissão, em que o coro encaminha Ésquilo para o mundo dos vivos, pedindo aos “deuses que vivem sob a terra” (*daímones hoi katà gaías* – v. 1529) que lhe deem uma “boa viagem” (*euodía agathé* – v. 1528) e à cidade “boas ideias de grandes bens” (*megálon agathôn agathá epinoíai* – v. 1530)¹⁰⁶ e desejando que ela (utilizando a primeira pessoa do plural) se livre das dores da guerra (vv. 1531-2) e que Cleofonte e os outros que a desejam batalhem na terra de seus pais (dando a entender, como dito anteriormente, que se trata de país bárbaro – vv. 1532-3).

Na celebração da vitória de Ésquilo, vemos articulados todos os temas importantes da peça: na figura do vencedor são acumulados a sabedoria, o engenho, a nobreza de caráter e nascimento, o

¹⁰⁶ Note-se no trecho a marcante presença do termo *agathós*, que, comumente utilizado para significar “bom”, tem também implicação social “nobre”.

papel de professor da cidade; seu retorno é confiado aos deuses ctônicos, divindades do mundo dos mortos e da terra; opostos a ele estão a tagarelice, o palavreado sem sentido, a loucura e o desprezo pela tradição poética e musical, bem como os maus líderes políticos, qualificados como estrangeiros e escravos.

2.3.4 Estrutura

As peculiaridades estruturais d'*As Rãs* saltam aos olhos do leitor da obra de Aristófanes. A comédia aparenta estar dividida em duas partes desconectadas organicamente: a viagem de Dioniso ao Hades para buscar Eurípides e a disputa entre os poetas. Não existe intensa relação de causalidade entre a missão de Dioniso e sua escolha do melhor poeta: na primeira parte, o deus deseja apenas trazer de volta à vida um poeta que muito admira e que faz falta a uma cidade já desprovida de bons tragediógrafos, sem exigir que seja o melhor de todos¹⁰⁷. O próprio Aristófanes não faz questão de explicitar a relação entre as duas ações, sendo que a missão de Dioniso só volta a ser mencionada no fim (vv. 1414-6); mesmo nesse momento pressupõe-se que o deus veio buscar o melhor dos poetas, não Eurípides. Além disso, a peça apresenta, se comparada às demais comédias do autor, outra particularidade: a estrutura é invertida. Enquanto em um bom número de comédias o principal conflito se resolve antes da parábase e a segunda parte da peça compõe-se de curtas cenas episódicas que mostram as consequências do triunfo do protagonista¹⁰⁸, n'*As Rãs* a resolução é postergada para o final e as cenas episódicas são colocadas na primeira parte. Por outro lado, em quase todas as peças em que há *agón* epirremático e parábase¹⁰⁹, aquele é pronunciado primeiro, mas n'*As Rãs* a parábase o antecede.

Essas características deram ocasião a especulações sobre o contexto em que se compôs a peça. Uma vez que se sabe que Sófocles faleceu no arcontado de Cálías (entre o verão de 406 e o fim da

¹⁰⁷ Visto que a superioridade de Sófocles já fora reconhecida na primeira parte (vv.76-9):

Ἡρακλῆς εἶτ' οὐχὶ Σοφοκλέα πρότερον Εὐριπίδου
μέλλεις ἀναγαγεῖν, εἴπερ ἐκεῖθεν δεῖ σ' ἄγειν;

Διώνυσος οὐ πρὶν γ' ἂν Ἰοφῶντ', ἀπολαβὼν αὐτὸν μόνον,
ἄνευ Σοφοκλέους ὅ τι ποιῇ κωδωνίσω.

Hércules: E você não vai trazer Sófocles antes de Eurípides,
Já que é preciso trazer alguém?

Dioniso: Não sem antes testar Iofonte sozinho,
Pra ver o que ele faz sem ter Sófocles ao lado.

¹⁰⁸ Esse é o caso de *Os Acanernenses*, *As Vespas*, *A Paz*, *As Aves*, *As Assembleístas* e *Pluto*.

¹⁰⁹ *Os Cavaleiros*, *As Vespas*, *As Aves* e *Lisístrata* (excetuam-se *As Nuvens*, atípicas também em muitos outros aspectos). Como observado por Fraenkel (1964 s.), mesmo n'*As Assembleístas* e no *Pluto*, em que não há mais parábase propriamente dita, o *agón* acontece antes de uma pausa no enredo que, nas peças mais antigas, seria preenchida por uma parábase.

primavera de 405, depois de Eurípides – Russo, 1966: 11), e que a composição da peça deveria estar algo avançada no verão de 406, quando os arcontes assumiam seus postos e as peças a ser apresentadas nas Leneias eram escolhidas (loc. cit.), muitos consideraram que o poeta fez alterações para acomodar o novo fato na peça¹¹⁰. É razoável pensar que a morte de Sófocles estar relativamente próxima da apresentação d'*As Rãs* tenha afetado a composição; no entanto, além de ser impossível julgar precisamente em que medida isso ocorreu, parece equivocado atribuir as incoerências da peça ao fato. Como observado por Dover (1993: 8) *Lisístrata* possui incoerências ainda mais notórias do que *As Rãs*¹¹¹, mas nenhum crítico pressupõe que elas se devam a diferentes versões. Talvez, como ainda provoca Dover (loc. cit.), o fato de termos mais informações sobre o contexto de produção d'*As Rãs* fez com que os críticos tivessem olhos mais severos em relação a ela do que às outras comédias.

Se as incoerências e a estrutura particular d'*As Rãs* não podem provar em que medida houve uma revisão apressada, cabe investigar se se pode encará-las como dados positivos, isto é, como escolhas intencionais que participam da contrução da peça, não uma falha do autor, que tentava seguir outro modelo. Fraenkel bem observou como as novidades formais d'*As Rãs* poderiam ter colaborado para o efeito cênico: por um lado, postergar o *agón* dos tragediógrafos para o final o transformaria no clímax da comédia (173); por outro, as desventuras de Dioniso e Xântias na primeira parte cativariam o espectador que não se interessasse tanto pelas técnicas poéticas da segunda (180 ss.); também o envolveria a própria estrutura da disputa poética, iniciada com o trecho epirremático que trata da poesia em termos gerais e terminada com o aconselhamento político, certamente do interesse de todos (175, 183). A falta de unidade orgânica, por sua vez, não seria tão gritante a ponto de chocar o expectador: as “falhas” no enredo seriam típicas da comédia e facilmente explicáveis pelo contexto (186 s.).

Se as alterações provavelmente não causaram choque e até mesmo favoreceram o efeito cênico da comédia, deve-se admitir que provavelmente chamaram a atenção da audiência,

¹¹⁰ Sugeriu-se que o poeta acrescentou apenas alguns versos novos mencionando Sófocles (vv. 76-82; 786-94, 1515-9), mantendo o todo intacto (WILAMOWITZ: 471s.), que o todo pressupõe a morte de Sófocles, uma vez que, enquanto ele estivesse vivo, não faria sentido falar que não havia poetas bons em Atenas (Ruppel, Radermacher apud HOOKER: 170) ou que Aristófanes começara a compor uma comédia sobre o duelo dos poetas e, com a morte de Sófocles (ou de Eurípides, cf. HOOKER), acrescentou-lhe a jornada de Dioniso (Drexler apud HOOKER: 170, Hooker, GELZER, 1971: 1485 s.). Russo, em particular, se apoia em outras “imperfeições” da comédia para justificar a reescrita da peça (1966, 1997: 198-209), como, por exemplo, no fato de as etapas previstas da disputa de Ésquilo e Eurípides (vv. 795-802) não serem todas cumpridas (promete-se que os versos dos poetas serão pesados e medidos, mas só se realiza a primeira comparação – 1966: 6 ss.; 1994: 200 ss.).

¹¹¹ O que incomoda as mulheres é a ausência dos maridos; entretanto, a tática que empregam para acabar com essa situação (a greve de sexo) pressupõe que eles estão em casa; além disso, inicialmente diz-se que, enquanto as jovens aplicam a tática, as mulheres velhas ocuparão a acrópole, contudo, mais tarde na peça encontramos todas as mulheres ocupando a acrópole (Cf. DOVER, 1993: 8, n. 10).

acostumada ao longo dos anos com uma estrutura mais ou menos comum¹¹². Uma vez que, como se viu, *As Rãs* são uma comédia repleta de recorrências e correlações internas, pode-se perguntar se as alterações estruturais também participam desse sistema de correspondências, isto é, se contribuem não somente para a recepção da peça no palco mas também para a construção de seu significado. A estrutura da comédia apresenta duas características principais: é dupla e invertida. Poder-se-á considerar que essas “anomalias” são partes intencionais do todo se elas de alguma forma se refletirem nos outros elementos da peça e se combinarem com eles para produzir significado.

O duplo está por toda a comédia: há duas personagens dividindo o protagonismo (Dioniso e Xântias na primeira parte, Eurípides e Ésquilo na segunda), dois coros, dois párodos, dois prólogos, dois Hércules no palco (o próprio e Dioniso fantasiado) e, as interpretações expostas acima estiverem corretas, dois Dionisos (a personagem e o deus cultuado nos cantos corais), dois confrontos poéticos (Dioniso contra as rãs e Eurípides contra Ésquilo) e duas disputas em que se tenta verificar qual dos participantes tem valor real (a tortura de Xântias e Dioniso e, mais uma vez, o embate Eurípides contra Ésquilo). Também a inversão é um padrão importante: toda a primeira parte da peça se ocupa da troca de papéis entre senhor e escravo¹¹³, a segunda começa com uma inversão da ordem das coisas no Hades (com Eurípides e seus admiradores usurpando o trono da poesia) e termina com a restauração da ordem e a troca entre o mundo dos mortos e o dos vivos: Plutão envia Ésquilo para, na condição de bom poeta, guiar os atenienses e exige que os maus líderes e magistrados atenienses venham, por sua vez, ao Hades¹¹⁴.

Não obstante, não se restringem a *As Rãs* esses procedimentos: duplicidade e inversão são importantes na Comédia Antiga como um todo. A comédia aristofânica é normalmente dividida em duas seções pela parábase¹¹⁵ e o espectador (e hoje também o leitor) é convidado por essa estrutura a pôr em paralelo a primeira e a segunda partes; o *agón* epirremático é uma disputa simétrica de duas personagens; já a parábase tem, na sizígia epirremática, estrutura dupla (ode e antode, epirrema e antepirrema, *pnígos* e *antipnígos*) e essa sizígia é ela mesma por vezes duplicada, na forma de uma segunda parábase. Por outro lado, o típico enredo cômico parte de um mundo que funciona de maneira contrária ao que deveria – a cidade é enganada por seus magistrados e insiste numa guerra

¹¹² Deve-se apontar, porém, que, apesar de se atestarem o enredo duplo e a troca de posição entre *agón* e parábase somente n'*As Rãs*, todas as peças de Aristófanes a partir d'*As Aves* mostram muitas mudanças estruturais, principalmente no que diz respeito à parábase (cf. DUARTE, 2000), de modo que o público devia estar acostumado com esse tipo de novidade.

¹¹³ Se Dover estiver correto sobre a visibilidade do coro das rãs, na primeira parte também invertem-se as vestimentas dos dois coros, pois aquele que é composto por animais baixos apresenta um figurino paramentado, enquanto os iniciados, mais elevados, estão vestidos em trapos.

¹¹⁴ Outra indicação de na peça inverterem-se vida e morte é o coro se referir aos atenienses vivos como “os mortos lá de cima” (*toîs áno nékroisi* – v. 420).

¹¹⁵ Nas peças em que há duas parábases, cumpre esse papel a parábase principal, que é mais longa e pressupõe uma pausa maior no enredo.

danosa (*Os Acarnenses* e *Os Cavaleiros*, em que alegoricamente também o senhor obedece ao escravo), o pai obedece ao filho e busca livrar-se das dívidas de maneira injusta (*As Nuvens*), um juiz é viciado em condenações sem nenhuma atenção à justiça (*As Vespas*) – e termina em um universo em que a condição inicial se inverte – o velho troca os vícios de sua idade (os julgamentos) pelos da juventude (*As Vespas*), as criaturas mais baixas do universo segundo o pensamento grego (os pássaros, na condição de animais) tornam-se senhoras dele (*As Aves*), os inimigos irreconciliáveis passam a ser companheiros de canto (*Lisístrata*). Duplicidade e inversão são, portanto, inerentes ao gênero; mais do que isso, são desdobramentos de dois dos já mencionados aspectos fundamentais da Comédia Antiga: o duplo e o paralelismo são manifestações da *acumulação* (da tendência da comédia a colocar numerosos elementos lado a lado) e a inversão é uma das formas de *descontinuidade* (de sua inclinação a inserir elementos inesperados, que rompem os padrões da realidade). Desse modo, ao compor n'*As Rãs* uma trama dupla e invertida, Aristófanes não está fazendo uma peça “defeituosa”, inadequada às leis da Comédia Antiga, mas imbuindo ainda mais sua estrutura de características fundamentais do próprio gênero.

Por fim, deve-se apontar ainda outra relação que a estrutura d'*As Rãs* tem com o todo. É possível percebê-la ao comparar o todo da peça com a parábase. Conforme as já citadas observações de Bowie (1982), também aqui ela parece ser o centro da comédia e oferecer as chaves para sua compreensão. Na análise acima, viu-se como a parábase d'*As Rãs* é composta apenas pela sizígia epirremática e, conseqüentemente, por duas seções paralelas (ode e epirrema, antode e antepirrema). Observou-se como nela há uma complexa relação entre a primeira pessoa (o coro), a segunda (a audiência) e a terceira (em dois contrastes: de um lado, confrontam-se os cidadãos que perderam os direitos com os escravos com cidadania recém-adquirida, de outro, os bons líderes com os maus líderes). Enquanto a ode e a antode se complementam no vitupério de figuras públicas, retratadas como bárbaras e impuras, epirrema e antepirrema indicam caminhos de certa forma inversos, pois o primeiro exorta à união dos elementos (socialmente) nobres e vis em defesa da cidade, enquanto o último defende a distinção entre nobres e vis na escolha dos líderes (num sentido preponderantemente moral, mas que também denota a cidadania legítima)¹¹⁶.

As duas partes da comédia seguem o mesmo percurso que se dá no epirrema e no antepirrema. Se no epirrema juntam-se sob a cidadania ex-escravos e atenienses genuínos que se mostram corajosos nos combates marinhos, na primeira parte confundem-se senhor (Dioniso) e escravo (Xântias), exibindo aquele características servis e este senhoris, e tornando-se ambos, na cena que antecede a parábase, igualmente escravos pela punição que sofrem (e podemos considerar que, do

¹¹⁶ Ressalta-se ainda a oposição, como vimos, pela junção da primeira e da segunda pessoas (ou seja, do coro e da audiência) em um “nós” no final do epirrema e pela separação desse mesmo “nós” em primeira e segunda pessoa no final do antepirrema.

ponto de vista da moral ateniense, igualmente senhores pela resistência física que demonstram). Se no antepirrema exige-se que se discriminem homens nobres e vis na escolha dos líderes políticos, na segunda parte da peça (em que se descreve a poesia como educadora e guia dos cidadãos e, portanto, como um tipo de liderança), segrega-se o poeta baixo (Eurípides) e triunfa o nobre (Ésquilo). Opõem-se nas duas partes os mesmos pólos que se confrontam no epirrema e no antepirrema, e, se na primeira parte temos uma inversão cômica do conselho do epirrema (pois, em vez de as personagens tornarem-se igualmente livres, elas passam a ser igualmente escravas¹¹⁷), a segunda parte percorre o caminho sugerido no antepirrema. Desse modo, a estrutura dupla e invertida d'*As Rãs* não parece apenas ligada a dois motivos comuns na peça e na Comédia Antiga como um todo (duplicidade e inversão), mas parece atender a um plano de enredo cuidadosamente traçado pelo autor.

2.4. Interpretação

Depreendidos os temas da comédia a partir da análise da parábase e dos temas mais recorrentes, visto como as personagens são apresentadas e como se inicia e encerra cada seção da peça e discutido o papel de sua estrutura, passar-se-á à interpretação, isto é, buscar-se-á o sentido que o autor produz quando entretece todos esses elementos. Evidentemente, a distância temporal entre a ocasião original de *performance* e a interpretação moderna impede que saibamos exatamente os efeitos que a peça teve sobre os espectadores, para não mencionar as precisas intenções de Aristófanes ao compô-la, quase impossíveis de atingir mesmo no caso de autores recentes. No entanto, com base no que se sabe a respeito da cultura grega clássica, do contexto histórico-social ateniense, das convenções da comédia ática e da maneira com que o comediógrafo manipula e sublinha esses dados, buscarei chegar o mais próximo possível do sentido que a comédia produziu para a audiência original.

Como se analisou acima, não é de duvidar que *As Rãs* se centram na tensão entre a nobreza e a vileza, tomadas em todos os significados possíveis no grego ático do século V: opõem-se senhores e escravos, cidadãos e estrangeiros, aristocracia e “plebe”, virtude e vício, boa e má poesia. À primeira vista, os embates entre Xântias e Dioniso, o torneio de Ésquilo e Eurípides e as exortações da parábase à união de cidadãos e à escolha de líderes de acordo com sua nobreza e vileza não parecem ter nenhuma unidade, mas, observando com cuidado, percebe-se que essas três partes da peça se unem ao apresentar variantes daquela tensão entre nobre e vil; mais do que mostrar diversas faces dessa tensão, o poeta traça certo nexos entre elas, como podemos perceber num trecho do antepirrema (vv. 727-37):

¹¹⁷ Ainda que, como dito, haja algo do caráter que se esperava do homem livre no fato de ambos não se renderem completamente aos golpes físicos e, portanto, certa igualdade moral positiva de senhor e escravo.

τῶν πολιτῶν θ' οὐς μὲν ἴσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονας
 ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε κάγαθούς
 καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ,
 προσελοῦμεν, τοῖς δὲ χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρροῖαις
 καὶ πονηροῖς κακὸν πονηρῶν εἰς ἅπαντα χρώμεθα
 ὑστάτοις ἀφιγμένοισιν, οἷσιν ἡ πόλις πρὸ τοῦ
 οὐδὲ φαρμακοῖσιν εἰκὴ ῥαδίως ἐχρήσατ' ἄν.
 ἀλλὰ καὶ νῦν ὦνόητοι μεταβαλόντες τοὺς τρόπους
 χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὖθις: καὶ κατορθώσασι γὰρ
 εὐλογον, κἄν τι σφαλῇτ', ἐξ ἀξίου γοῦν τοῦ ξύλου,
 ἦν τι καὶ πάσχητε, πάσχειν τοῖς σοφοῖς δοκῆσετε.

E, dentre os cidadãos, os que sabemos bem nascidos e temperantes,
 Justos, belos e nobres,
 Educados nas palestras, nos coros, na poesia e na música,
 Desrespeitamos, mas dos de bronze, estrangeiros, ruivinhos,
 Filhos vis de pais vis, lançamos mão em tudo,
 Deles que chegaram depois e que outrora
 A cidade não usaria indiscriminadamente nem como *pharmakói*.
 Mas agora, imbecis, mudando o seu comportamento,
 Lancem mão dos nobres novamente, e se conseguirem,
 Vocês serão elogiados, mas, se forem derrubados,
 Os sábios pensarão que vocês sofreram (se é que sofrerão algo) por um motivo
 digno.

Pelo que se pode depreender do trecho, para ser um bom líder, um ateniense precisa de uma educação que consiste sobretudo na poesia (expressa pelos termos “coros” – *khoroí* – e “poesia e música” – *mousiké*) e de cidadãos com discernimento e preocupação com a cidade que os escolham. Consequentemente a nobreza dos líderes depende da nobreza da poesia que os educa e da nobreza de intenções e inteligência¹¹⁸ dos cidadãos. A retidão dos atenienses depende, por sua vez, dos poetas, que na peça são mais de uma vez apresentados como educadores da cidade, tanto intelectual como moralmente. É a poesia, portanto, segundo a peça, o verdadeiro fundamento da boa educação e o distintivo do bom nascimento dos cidadãos e dos líderes e não é de estranhar que Aristófanes

¹¹⁸ Lembrando que a inteligência era considerada congênita aos atenienses, fato aludido na parábase (v. 700: sapientíssimos por natureza – *sophótatoi phýsei*), cf. nota 63.

insista tanto nas imagens e na terminologia relacionadas ao nascimento quanto nas ligadas à poesia.

Como já dito, a relação entre Xântias e Dioniso na primeira parte é basicamente a de um cidadão ateniense típico que se comporta como escravo e um escravo que demonstra o valor senhoril. A poesia já nesse momento se mostra importante ao figurar um admirador de Eurípides como um cidadão covarde, preguiçoso, inapto ao remo e dado às sutilezas intelectuais inúteis. Comportando-se como um bufão dos mais baixos, Dioniso também se indis põe com as rãs, que sublinham em seus cantos sua condição de coro e possivelmente representam a forma mais antiga da comédia, e é vituperado pelos iniciados nos Mistérios de Eleusina, que metamorfoseados numa celebração poética, identificam a poesia com os fundamentos religiosos e cívicos de Atenas, enquanto Xântias, que demonstra mais de uma vez a coragem que se apresenta na parábase como garantia da cidadania, recebe o apoio deles. Desse modo, a poesia participa da caracterização de Dioniso e Xântias como cidadão indigno e escravo valoroso. Ademais, o coro exibe o poder de ensinar o vício e a virtude e de garantir que a cidade seja governada pelos homens certos quando, no párodo dos iniciados, executa uma de suas funções tradicionais e vitupera os maus líderes. A primeira parte da comédia, portanto, explora a relação entre a poesia e os cidadãos virtuosos e viciosos, esboçando também sua relação com os líderes, que será plenamente expressa na sequência, ao longo da parábase.

Se a primeira parte e a parábase abordam a relação da cidadania e da liderança com a boa poesia, esta só se põe no centro da peça na segunda parte. É no *agón* de Eurípides e Ésquilo que se formará a imagem do poeta ideal. Já há um esboço no início da peça, quando Dioniso explica a Héracles as razões de sua vinda. O deus queixa-se dos poetas vivos em Atenas: covardes, inférteis, incapazes de produzir versos realmente nobres; é em Eurípides que ele busca o que lhe falta. Como vimos, Héracles coloca em dúvida essa escolha e, após a parábase, na representação dos dois poetas, confirmam-se as dúvidas do herói: Ésquilo é quem aparece como realmente nobre, ligado aos deuses tradicionais e comprometido com a preservação da cidade, um professor de coragem, virtude e inteligência para os cidadãos; já Eurípides é mostrado como um representante da nova intelectualidade, que ensina volteios oratórios e filosóficos considerados inúteis e danosos ao caráter. Esse retrato sublinha a importância fundamental da boa poesia na formação dos cidadãos, que se expressa claramente quando Plutão envia Ésquilo de volta ao mundo dos vivos, (vv. 1500-3):

ἄγε δὴ χαίρων Αἰσχύλε χώρει,
καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν
γνώμαις ἀγαθαῖς καὶ παιδεύσον

Adeus, Ésquilo!
Vá salvar nossa cidade
Com pensamentos nobres e educar
Os idiotas – eles são muitos!¹¹⁹

τοὺς ἀνοήτους; πολλοὶ δ' εἰσὶν:

Desse modo, pode-se tomar como elemento temático unificador d'*As Rãs* a poesia, não tomada como um todo, mas em sua função cívica: exploram-se no enredo as consequências dos bons e dos maus poetas sobre a atitude política ateniense. Todavia, apesar de o eixo central da comédia poder ser descrito nesses termos, restam algumas questões que podem enriquecer a análise.

Primeiramente pode-se questionar a função de Dioniso na peça, como personagem e divindade invocada em hinos. Com toda a probabilidade, escolheu-se o deus como protagonista por ser ele protetor dos festivais dramáticos atenienses e, assim, dos gêneros poéticos mais respeitados na Ática do século V, a comédia e a tragédia. Todavia, é complexa a relação entre o deus, a poesia e a cidade que ali se apresenta. Como observado anteriormente, a peça congrega as faces do deus nos cultos atenienses, enfatizando o aspecto comunitário e excluindo sua faceta perigosa e antissocial. No entanto, mesmo a imagem do Dioniso “inofensivo” está cindida: de um lado, há o deus benéfico dos cultos; de outro, o inicialmente covarde e efeminado personagem-tipo. Unem-se por se relacionarem com festivais dramáticos. O Dioniso cúltico é o deus que protege a cidade e garante os festivais, a personagem-tipo, apresentada como um ateniense médio, é espectador, ator e poeta na primeira parte e juiz na segunda; o deus parece representar todos os lados da poesia ateniense, da produção à audiência; ele é uma figura quase alegórica, similar ao Povo d'*Os Cavaleiros*. Assim como o Povo, Dioniso sofre transformação drástica, passando de cidadão vicioso entusiasta de Eurípides a protetor da cidade admirador de Ésquilo; a personagem-tipo, que no começo representa o mau estado da cidade e da poesia, caminha, a partir da metade da peça, em direção à figura cúltica, símbolo da prosperidade política e poética. É Dioniso, pois, que coloca no palco a transformação a que a parábase exorta: se a primeira e a segunda parte da comédia podem ser vistas como atos paralelos em que um mostra como alguns indivíduos considerados vis (os escravos) podem ser mais dignos de cidadania que alguns atenienses de nascimento legítimo e o outro como a preservação da cidade e a escolha dos bons líderes dependem de segregar os poetas nobres dos vis (e seus “seguidores” de caráter semelhante), a permanência de Dioniso nas duas partes e sua mudança de caráter entre elas permite mostrar como a má cidadania e a má poesia podem regenerar-se; em suma, Dioniso, como alegoria, mostra como a cidade pode se reestabelecer.

Também pode-se questionar o lugar da comédia n'*As Rãs*. Enquanto se trata explícita e detalhadamente sobre a tragédia, fala-se pouco sobre seu gênero irmão. Diretamente, menciona-se a comédia apenas em duas passagens da peça: no prólogo (em que Dioniso e Xântias referem-se à má poesia dos rivais de Aristófanes – vv. 1-18) e no párodo dos iniciados (na menção a Cratino como

¹¹⁹ Além disso, Plutão pedir em troca de Ésquilo diversas figuras políticas consideradas viciosas (vv. 1504-14) mostra a equivalência que Aristófanes constrói entre os poetas e os líderes da *pólis*.

presidente dos ritos – vv. 356-7 – e na crítica aos maus piadistas – v. 358 – e aos líderes políticos que não aceitam ser vituperados nas peças – vv. 367-8); podem-se somar a elas referências mais indiretas: o coro dos iniciados refere-se a sua atividade como “brincadeira e zombaria” (παίζειν τε καὶ χορεύειν – v. 409), “dizer muitas coisas sérias e muitas engraçadas” (πολλὰ μὲν γέλοιά μ’ εἰ-/ πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα – vv. 391-2) e deseja de triunfar no festival (vv. 394-5); ademais há o fato de as rãs possivelmente representarem a forma mais antiga do coro cômico.

No entanto, apesar das poucas menções explícitas, a peça trata da comédia indiretamente. Pode-se ver um desses comentários implícitos quando relacionamos o tema da peça com seu contexto de *performance*, o torneio cômico das Leneias. Como vimos, se a parábase exorta os cidadãos a escolher os melhores líderes, que, por sua vez, são educados pela boa poesia, e a peça mostra que se devem escolher os bons poetas com tanto cuidado quanto as lideranças, implica-se que o bem-estar da cidade depende de os cidadãos reconhecerem a boa poesia. Uma vez que a peça mostra no prólogo (vv. 13-4) que os rivais de Aristófanes são maus poetas, sugere-se que os juízes devem, se realmente se preocupam com a educação da cidade, rejeitá-los e premiar *As Rãs*.

Contudo, há indícios de que os comentários implícitos sobre a comédia não se resumem à retórica da disputa, mas são um tanto mais complexos. Nos poucos trechos em que é mencionada, acima citados, pode-se perceber que a comédia é representada similar à tragédia: o presente é dominado por maus poetas (os rivais de Aristófanes) e um grande poeta há muito falecido é exibido como modelo (Cratino)¹²⁰. Há outros paralelos entre Cratino e Ésquilo: como notado por Biles (232), os dois grandes poetas são mencionados em termos semelhantes. Ambos são nomeados com epítetos dionisiacos (Cratino com *tauróphagos* – “devorador de touros”, v. 357 – e Ésquilo com *Bákkheios áanax* – “senhor báquico”, v. 1259), associados a um touro (Cratino novamente no verso 357 e Ésquilo no verso 804 – *tauredón*, “como um touro”) e aos ritos eleusinos (vv. 357 – em que se liga Cratino aos “ritos báquicos”, *Bákkheia* – e vv. 886-8 – em que Ésquilo pede a Deméter que seja digno de seus rituais), também na forma “poética” que assumem na peça (liga-se Cratino aos “mistérios das Musas” – *órgia Mousôn*, v. 356 – e Ésquilo diz que “cultiva o bosque sagrado das Musas” – λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν [...] δρέπων, v. 1300). Ademais, como observado por Bakola (18), Ésquilo é exortado pelo coro a falar com a metáfora de uma torrente (v. 1005 – θαρρῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει, “com confiança liberte a torrente”) que anteriormente Aristófanes já havia usado para caracterizar o rival (n’*Os Cavaleiros*, vv. 526-8”¹²¹) e talvez se origine da maneira como ele

¹²⁰ A mesma relação pode existir no confronto inicial entre as rãs e Dioniso, onde a comédia em sua forma mais antiga enfrentaria o mau gosto da presente geração.

¹²¹ “Depois [o poeta] lembrou de Cratino, que outrora fluindo entre muitos elogios/ Corria em meio às planícies lisas e arrancando com raiz e tudo/ As árvores, os plátanos e os inimigos do lugar, os carregava” (εἶτα Κρατίου)

próprio se apresentava em suas peças (cf. fr. 198¹²², BAKOLA: 14); por fim, o metro em que Ésquilo recita sua parte do *agón* é o mesmo em que o coro faz menção a Cratino como seu patrono¹²³.

Entretanto, se à corja de maus poetas trágicos é análogo o grupo de rivais de Aristófanes e se Cratino corresponde a Ésquilo, o que fazer de Eurípides? Uma das poucas coisas que se sabe sobre as peças de Cratino é que ele teria se referido à obsessão do rival com Eurípides (fr. 342):

“τίς δὲ σύ;” κομψός τις ἔροιτο θεατής, “Quem é você?” pode perguntar um espectador
ὕπολεπτόλογος, γνωμιδιώτης, sagaz,
εὐριπιδαριστοφανίζων um palavreador sutil, um pensamenteiro,
um euripidaristofanista¹²⁴.

Dessa maneira, toda a gama de características que n'*As Rãs* descrevem Eurípides também antes foram associadas a Aristófanes por um rival: a sagacidade, a sutileza de dicção e pensamento. Embora Aristófanes tenha sempre criticado fortemente os filósofos e a nova educação (e a poesia por eles influenciada), não se pode negar que sempre mostrou interesse o suficiente por esses fenômenos a ponto de integrá-los em suas peças, sendo os maiores exemplos *As Nuvens* e *As Tesmoforiantes*. Ademais, o próprio poeta se caracteriza em termos muito similares: na parábase revista d'*As Nuvens*, ele se refere a si como “engenhoso” (*sophós*, v. 520), a seus espectadores como “hábeis” (*dexioí* – v. 521) e à peça como “a mais engenhosa” de suas comédias (*sophótat'ékhein* – v. 522), n'*As Vespas*, diz que sua comédia é “engenhosa” (*sophóteron* – v. 66), que no último ano (com *As Nuvens*) “semeara pensamentos novíssimos” (*καινοτάταις σπεύραντ' αὐτὸν διανοίαις* – v. 1044) e que ele próprio seria apreciado pelos sábios (*sophoí* – v. 1049), colocando-se entre aqueles que buscariam “algo novo” (*kainón ti* – v. 1053) e exortando a audiência a guardar suas palavras no baú de roupas, a fim de que elas “cheirassem a habilidade” (*όζο dexiótetos* – v. 1059)¹²⁵.

μεμνημένος, ὃς πολλῶ ῥέυσας ποτ' ἐπαίνω/ διὰ τῶν ἀφελῶν πεδίων ἔρρει, καὶ τῆς στάσεως
παρασύρων / ἐφόρει τὰς δρυὲς καὶ τὰς πλατάνους καὶ τοὺς ἐχθροὺς προθελύμνους).

¹²² “Soberano Apolo! Que torrente de versos!/ Abrem-se as fontes, [ele] tem uma boca de doze torrentes,/ O rio Iliso na garganta. O que mais diria?/ Se ninguém não tapar sua boca,/Tudo isso se inundará de poemas” (ἄναξ Ἀπολλον, τῶν ἐπῶν τῶν ῥευμάτων./ καναχοῦσι πηγαί, δωδεκάκρουνον τὸ στόμα,/ Ἰλισὸς ἐν τῇ φάρυγι· τί ἂν εἴποιμι' ἔτι;/ εἰ μὴ γὰρ ἐπιβύσει τις αὐτοῦ τὸ στόμα,/ ἅπαντα ταῦτα κατακλύσει ποιήμασιν).

¹²³ Ainda segundo Bakola (17), é provável que o próprio Cratino se apropriasse da poesia de Ésquilo em suas peças. Um dos testemunhos sobre o poeta sustentam a hipótese (Dübner III, 22-23): “Era uma grande poeta e compunha no estilo de Ésquilo” (γέγονε δὲ ποιητικώτατος, κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτήρα). Evidentemente, por ser de um período tardio, em que a tríade trágica (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) e cômica (Cratino, Êupolis e Aristófanes) já estavam estabelecidas, essa afirmação pode ser uma analogia simplificadora.

¹²⁴ Uma vez que o texto da Comédia Antiga originalmente se escreveu sem pontuação, também se pode traduzir o fragmento assim: “ ‘Quem é você?’ perguntaria um espectador sagaz,/um palavreador sutil, um pensamenteiro, um euripidoaristofanista?’”.

¹²⁵ Bakola (8-10) analisa detalhadamente como a construção da *persona* aristofânica se vale dessas características.

Desse modo, havendo a analogia entre os poetas cômicos e trágicos n'As *Rãs* e tendo sido Aristófanes associado às novidades, à sofisticação intelectual e à poesia euripidiana, é verossímil que, assim como a peça traça ligações entre Cratino e Ésquilo, ela o faça com Eurípides e o próprio Aristófanes.

Essa constatação nos permite ler de outra maneira o *agón* epirremático dos poetas. Nesse trecho, Ésquilo e Eurípides defendem e elogiam seu “projeto poético”. Defender a própria poesia frente à dos rivais é justamente o papel tradicional dos anapestos da parábase, e, portanto, num jogo cômico, os dois trágicos agem como comediógrafos rivais (cf. BILES: 242). Se, como observado, a “parábase” de Ésquilo segue o mesmo metro da seção do párodo que faz menção a Cratino e é introduzida por uma metáfora que remete a ele, a fala de Eurípides, que elogia e defende a engenhosidade e a inteligência de sua poesia, lembra a parábase revisada d'As *Nuvens*. Ora, é justamente essa comédia de Aristófanes, considerada por ele mesmo a mais sutil intelectualmente, que foi derrotada de maneira devastadora por *A Garrafa* (*Pytíne*) de Cratino, atingindo somente o terceiro lugar nas Dionísias de 423. Nos ecos cratinianos e aristofânicos nas defesas de Ésquilo e Eurípides, respectivamente, talvez a derrota ficcional do último já esteja prevista pela derrota real d'As *Nuvens*.

No entanto, se é provável que o público faria a associação entre Cratino e Ésquilo e entre Eurípides e Aristófanes, por que o poeta se deixaria ligar à figura e ao tipo de poesia que no final são derrotados e expulsos do trono? Estaria Aristófanes zombando de si mesmo? Com que finalidade? Caçar de si mesmo é uma técnica por vezes aplicada na Comédia Antiga: n'A *Paz*, por exemplo, Aristófanes faz referência à própria calvície (vv. 766-74). Mais importante do que isso, no entanto, é que o enredo d'A *Garrafa* de Cratino era todo composto pelo escárnio do poeta contra si mesmo: adotando a imagem que Aristófanes constrói dele na parábase d'Os *Cavaleiros* (vv. 526-36), Cratino faz de si mesmo a personagem principal, representando-se como um velho que é casado com a Comédia (personificada como uma mulher), mas a desonrou e abandonou por conta da bebida. N'As *Rãs*, Aristófanes parece imitar a técnica do antigo rival: utiliza-se das críticas feitas por ele contra seu intelectualismo para zombar de si mesmo. É bastante provável que outros comediógrafos também criticassem essas características de Aristófanes, mas não restaram testemunhos. Proponho aqui que se trate de uma inversão do estrategema de Cratino por ele ser o único dos comediógrafos citados na peça que sabidamente o realizou¹²⁶. Além disso, a estratégia de Cratino ter lhe rendido a vitória sobre a “intelectual” *As Nuvens* torna-o o mais provável modelo

¹²⁶ O outro é Êupolis, que o empregou em seu *Autólico*, em que se representa como um escravo pedagogo de um jovem lutador, provavelmente imitando *A Garrafa* e explorando as acusações feitas por Aristófanes em *As Vespas* (vv. 1023-5) e *A Paz* (vv. 762-3), que escarneciam da queda do poeta (ou de sua *persona*) por garotos – BAKOLA: 25.

nessa peça que retrata o triunfo da sabedoria e da força tradicionais sobre as novas ideias¹²⁷.

No entanto, enquanto n'A *Garrafa* as acusações parecem ser revertidas em favor de Cratino¹²⁸, n'As *Rãs* o procedimento parece mais complexo. Em primeiro lugar, não se trata de reverter as acusações de um rival que concorre no mesmo festival, uma vez que Cratino morrera há décadas. Aristófanes, portanto, não pretende garantir sua vitória sobre Cratino por meio da zombaria contra si mesmo. De acordo com o testemunho da peça, Cratino era visto o como o grande poeta cômico do passado, e Aristófanes parece antes querer aliar essa grandeza a seu poema do que vituperar a memória do ex-rival. Por outro lado, não existe alinhamento exclusivo de Ésquilo com Cratino e Eurípides com Aristófanes: se há características cratinianas no primeiro e aristofânicas no último, o poeta também descreve Ésquilo com palavras semelhantes às que usara no passado para descrever a si mesmo. Olhe-se mais uma vez como Dioniso exorta Ésquilo ao *agón* (vv. 1004-5):

ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων **πυργώσας** ῥήματα σεμνὰ
καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαρρῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει.

Mas, ó primeiro entre os gregos a **fortificar** palavras respeitáveis
E a adornar a falação trágica, libere com confiança a torrente!

Além das palavras que n'Os *Cavaleiros* usou para descrever Cratino, Aristófanes emprega termos similares àqueles em que, na parábase d'A *Paz*, fala de sua poesia (749-50):

[...] ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν **καπύργωσ'** οἰκοδομήσας
ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις [...]

[...] Tornou nossa arte grandiosa, a construiu e a **fortificou**
Com grandes versos e pensamentos e com piadas nada vulgares [...]

Ademais, apesar de ambas as falas do *agón* epirremático se assemelharem a parábases, os versos de Ésquilo se aproximam mais de uma parábase aristofânica, pois lança mão do metro (o tetrâmetro anapéstico) e dos procedimentos típicos das aberturas delas, como a justificativa do autoelogio, a menção ao sucesso de suas peças anteriores e a associação de si a uma tradição poética (BILES: 246). Também se observou como, num dos cantos corais no final da peça (vv. 1482-99), o

¹²⁷ Ainda que, como veremos, a própria *As Nuvens* representem semelhante triunfo, o próprio poeta insinua n'As *Vespas* que a peça tinha sido intelectual demais aos olhos do público (v. 65). Não sabemos se esse foi o motivo real de sua derrota, mas o fato de a comédia poder ser descrita assim sugere que essa era uma característica bastante notória.

¹²⁸ Como se pode depreender da defesa da bebida no fragmento 203: “Bebendo água ele não pariria nada de engenhoso” (ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἄν τέκοι σοφόν).

poeta associa a *sophía* (a engenhosidade e a sabedoria) a Ésquilo, negando-a a Eurípides. Essa engenhosidade esquiliana, como se vê ao longo da peça, está não somente em seu virtuosismo poético, mas na escolha dos bons modelos para educar os cidadãos. Ora, é justamente esse tipo de sabedoria que Aristófanes reclama para si n'*As Nuvens*: nela o poeta não se apropria das novidades intelectuais por mera brincadeira, mas para apontar os perigos relacionados a elas. Aristófanes parece, portanto, escarnecer do tipo de intelectualidade a que já fora associado e valorizar aquela inteligência que serve bem aos valores tradicionais e que ele próprio já exercera. Ésquilo parece, conseqüentemente, um composto do vigor cratiniano com a engenhosidade aristofânica, enquanto Eurípides resguarda apenas o lado ruim do intelectualismo a que Aristófanes já fora ligado por seu rival.

O que essas associações nos dizem sobre *As Rãs*? A comparação com *As Tesmoforiantes* pode ser bastante elucidativa. Essa aparentemente fora a última peça em que Aristófanes se ocupara longamente de Eurípides. No entanto, ela não poderia ser mais diferente d'*As Rãs*: *As Tesmoforiantes* não apresentam nenhuma preocupação cívica, nenhuma exortação moral; a cidade não está em risco; trata-se apenas de um fantasioso problema individual de Eurípides. O centro da comédia é a engenhosa exploração de paródias euripidianas, mas essas paródias não assumem o tom demolidor d'*As Rãs*: apesar de zombar dos “maneirismos” de Eurípides, Aristófanes nos dá uma visão bastante positiva do poeta. Já *As Rãs* são uma peça claramente política, muito crítica de Eurípides e em que a paródia tem forte função moral. Portanto, quando Aristófanes se refere ao intelectualismo sem preocupação moral de Eurípides, ele trata de um tipo de poesia bastante similar ao que ele próprio praticou n'*As Tesmoforiantes*. Condenando um poeta ao qual já fora associado e que tratara de maneira algo positiva, Aristófanes parece sugerir que está mudando o rumo de sua poesia e indicando, assim, um horizonte também para a comédia, não somente para a tragédia.

Por causa do estado fragmentário da obra de Cratino, não é possível saber em que medida a peça se modela na poética dele, imitando um tipo de comédia mais antigo. Contudo sabemos que, com *As Rãs*, Aristófanes remonta a um tipo de obra que fizera quase vinte anos antes: a comédia “educacional”. Aristófanes estreou em 427 com uma peça (*Os Banqueteadores – Daitaleis* – fragmentária) em que se contrastavam um jovem educado tradicionalmente e outro criado sob as novas ideias, consideradas corruptoras. O modelo se repetiu em 423, com *As Nuvens*, que confronta a educação dos antigos valores com a dos propagados pelos filósofos (o parentesco entre as peças é indicado explicitamente na parábase revisada – vv. 528-36)¹²⁹. Assim, n'*As Rãs*, o poeta parece remontar ao começo de sua carreira, à intenção educacional e ao juízo moral que se encontrava

¹²⁹ Pelo que se pode tirar dos testemunhos e fragmentos, não parece haver outra peça de Aristófanes que tratasse do tema.

naquelas peças. Incorporando as críticas que sofrera de Cratino, associando-se ao vigor desse grande poeta dos tempos passados, retomando um tema caro ao início de sua carreira e transformando o tratamento que recentemente dera a Eurípides, aparentemente Aristófanes ressuscita a antiga poesia cômica em seus versos, ressurreição que, no que toca à tragédia, só se dá pelo retorno ficcional do antigo poeta ao mundo dos vivos. Símbolo da ressurreição do poeta cômico é o próprio Ésquilo. Apresentado como o próprio Dioniso e em termos que misturam o cratiniano e o aristofânico, o poeta aparece, por um lado, como compositor de versos pesados e maciços e de palavras gigantescas, ligado à terra e a suas divindades e apresenta-se, por outro, inventivo em suas paródias e vigoroso em seu humor; mostrando em si, portanto, a combinação que caracteriza a Comédia Antiga: a materialidade e a ligação com a terra e seus valores aliadas à descontinuidade e à liberdade. Oposto ao “aéreo” Eurípides, vence o poeta trágico mais afim à poética cômica. A educação e a correção dos vícios da cidade, ponto central da “profissão de fé” esquiliana na peça, é por excelência o tema da Comédia Antiga, pois só ela pode se referir de modo direto ao público, especialmente em sua parte exclusiva: a própria parábase.

Em suma, por trás do julgamento da tragédia, Aristófanes parece também apreciar sutilmente a comédia, se reaproveitando de elementos da poesia de antigos e novos rivais e de sua própria para reelaborá-la, construir a imagem do poeta necessário à situação calamitosa de Atenas e oferecer a si próprio como exemplo. Porém, deve-se reconhecer que se trata apenas de uma hipótese, pois, como não temos acesso à recepção original da peça e ao vasto *corpus* de comédias anteriores e contemporâneas a Aristófanes, não temos como julgar com precisão o alcance e o significado das insinuações do poeta.

Por fim, cabe tratar da posição política da peça. Também aqui, a carência de informações mais detalhadas sobre o contexto ateniense na época dificulta o julgamento. Não obstante, podem-se traçar as hipóteses mais prováveis. O vocabulário empregado por Aristófanes para tratar de nobres e vis cidadãos, líderes e poetas (*khrestós*, *ponerós*, *eugenés*, *kalos kagathós* etc.) é típico dos conflitos civis gregos do século V (como se veem, por exemplo, na *Constituição de Atenas* do Pseudo-Xenofonte e em Tucídides), que consistiam em uma luta entre os defensores da supremacia popular e os que advogavam um governo censitário, formado por aqueles com maiores posses e, segundo eles, mais aptos ao governo. Na época de Aristófanes, muitos desses termos já tinham conotação moral, sem necessária relação com a posição social do indivíduo (cf. HEATH, 1987: 29 ss.). Desse modo, o mero uso desses termos não indicaria que o poeta os emprega para tratar das disputas civis na cidade. Entretanto, Aristófanes claramente chama a oposição entre Ésquilo e Eurípides *stásis* (v. 760), usando os termos adequados: Eurípides é aclamado pela “multidão” (*plêthos* – v. 774) dos criminosos, pelo “povo dos malandros” (*dêmos*, *tôn panoûrgon* – v. 779, 81) e Ésquilo é apoiado

pelos pouco numerosos nobres (*olígon tò khrestón* – c. 783); ora, *olígoi* (“poucos”) e *dêmos* (“povo”, ou *plêthos* – “multidão”) são justamente os termos empregados para opor os dois grupos da típica *stásis* da era clássica, como descrita acima (por exemplo, em Tucídides, 8, 9). Pode o triunfo de Ésquilo indicar, por conseguinte, que a peça de Aristófanes defende a oligarquia e seus propositores? Aristófanes teria corrido o risco de exprimir uma opinião claramente oligárquica na democracia recentemente restaurada? Para respondê-lo, deve-se perguntar em que medida a situação poética do Hades e o juízo de valor sobre ela correspondem ao momento político de Atenas.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que Aristófanes, nessa peça, quase não associa a vileza ao povo e às camadas mais baixas dos cidadãos¹³⁰, reservando-as para os estrangeiros, como vimos na parábase. Em segundo, como observado, apresenta-se o serviço militar naval, atividade típica do *dêmos* ateniense, como distintivo de real cidadania. Por fim, apesar de no início da segunda parte se associar Eurípides a um “*dêmos*” de criminosos, de Xântias abertamente dizer que Ésquilo não aceitava os Atenienses como juízes da disputa por considerar que eram muitos os “ladrões de casas” entre eles (v. 808) e de se dizer que também no mundo dos vivos os nobres seriam poucos (v. 783), não há plena identificação dos bons e maus cidadãos com as camadas altas e baixas de Atenas. Em sua parte do *agón* epirremático, Ésquilo afirma que sua poesia tornava todos os cidadãos “nobres” (*khrestoîn kai gennaîoi* – v. 1011, *gennaîoi* – v. 1014), mas Eurípides os tornara “pilantras” (*mokhtheróteroi* – v. 1011), “vulgares” (*agoraîoi* – v. 1015), “canalhas” (*kóbaloi* – loc. cit.) e “malandros” (*panoûrgoi* – loc. cit.). Nobreza e vileza não parecem aqui associadas a classes sociais específicas, mas só como resultado da educação poética.

Com efeito, os dois cidadãos que Eurípides aponta como seus “discípulos” no *agón*, Clitofonte e Terâmenes, foram apoiadores do golpe oligárquico (v. 967 – embora posteriormente o último tenha mudado de lado e favorecido a democracia), e, quando o poeta chama democrática a própria arte (*demokratikón* – v. 952), Dioniso diz que sua “frequentação” (*perípatos*) colocaria em dúvida a afirmação (v. 953). Acrescenta-se o fato de que, segundo testemunho de Tucídides (8, 68), o principal arquiteto do golpe dos oligarcas ser Antifonte, cidadão e logógrafo conhecido por sua esperteza e eloquência, qualidades que n'As *Rãs* são sobretudo associadas à obra de Eurípides.

As provocações quanto à grande presença de criminosos parece, portanto, um vitupério à cidade como um todo, como acontece em diversos momentos da obra de Aristófanes¹³¹, acusando a imoralidade dos cidadãos, sem implicar que ela se deva à democracia ou à baixa extração.

¹³⁰ A exceção, o dono de banhos públicos Clígenes, é vituperado mais por falsificar os produtos de banho e por sua conduta violenta do que pela profissão. Até mesmo o demagogo Cleofonte é escarnecido por sua origem pretensamente bárbara e não pela ocupação de produtor de liras.

¹³¹ Por exemplo, “cidadãos tolos de boca aberta” (*khaunopolítai* – *Os Acarnenses*, v. 635), “tolenienses” (*Kekhenaîoi* – *Os Cavaleiros*, v. 1263 – em vez de “atenienses” – *Athenaîoi*) e “cuzões” (*eurýproktoi* – *As Nuvens*, v. 1099).

Aristófanes não parece reproduzir o discurso dos defensores da oligarquia, mas apropriar-se dele para os fins de sua peça; o poeta lança mão da imagem da *stásis* para descrever uma oposição que lhe parece muito mais fundamental para os destinos da cidade: os *khrestoí* do universo d'*As Rãs* são os genuinamente atenienses (ricos ou pobres), corajosos, educados pela poesia e interessados na unidade e preservação da cidade, os *poneroí* os estrangeiros, viciosos e instigadores das disputas civis.

2.5 As Rãs e a poética da Comédia Antiga

Até aqui, analisaram-se os temas e motivos que se encontram na peça. No entanto, ainda que eles se apresentem dissertativamente em alguns trechos, como na parábase e no *agón* dos tragediógrafos, sua manifestação principal é poética, isto é, se dá na conjunção de cenas, personagens, palavras e imagens, em suma, na mímese cômica. Cabe perguntar em que medida a exploração poética dos motivos arrolados acima condizem com a prática comum da Comédia Antiga.

As Rãs são um exemplar típico do gênero, partilhando de todas as características comentadas anteriormente. Por um lado, o universo da peça é familiar: o distante Hades, representado em Homero como lar de monstros e heróis do passado, é povoado de figuras e instituições tipicamente atenienses: estalajadeiras, escravos, policiais, torneios poéticos e disputas civis. Dioniso, apesar de deus, se comporta como um típico ateniense, acompanhado por seu escravo. Também trata-se de um mundo dominado pela materialidade: o medo se expressa com fezes, as brigas com violência e pancadas, o desejo sexual se manifesta com frequência, mesmo o elevado *agón* dos poetas se apresenta em termos de pesos, medidas, objetos domésticos, animais e sexo. Apesar da marcada presença de figuras e ambientes da vida cotidiana, não falta liberdade em relação às expectativas da realidade: viaja-se ao Hades para buscar um poeta morto, rãs entoam elevados cantos líricos, senhor e escravo trocam constantemente de papel, deus e mortal se mostram igualmente vulneráveis a golpes, poetas mortos se apresentam novamente aos olhos do público e compõem no estilo um do outro, o deus-cidadão vicioso súbito se regenera e, num jogo de sombras, tragediógrafos representam suas contrapartes cômicas; a própria presença de elementos cotidianos e materiais em contextos inesperados rompe com a perspectiva da vida comum. Por fim, a profusão de duplos, comparações e acumulações (de golpes, peripécias, versos ou partes da peça) acentua os contrastes dos elementos incongruentes e a exuberância da materialidade.

Com a combinação desses elementos opostos (da materialidade e da descontinuidade – e de seus efeitos poéticos, as sensações de pertencimento e de liberdade), *As Rãs* deviam produzir nos espectadores o *pathos* cômico descrito na primeira parte, a sensação de superar as contingências e as

inevitabilidades da vida real, gerada principalmente pela reversão do tempo e da morte que perpassa a trama. N'*As Rãs* os habitantes do Hades caminham diante dos expectadores, não como a melancólica turba do Canto XI da *Odisseia* ou os espíritos invocados nas Antestérias, mas, por sua intensa ligação com os elementos mais básicos da existência, como seres mais vivazes do que "os mortos daqui de cima". O ponto alto dessa invocação dos mortos era ver ressuscitados os grandes poetas que a cidade perdera e recuperada a virtude do passado, encarnada em Ésquilo. Por outro lado, a cidade via a si mesma revigorada no longo párodo dos iniciados nos Mistérios Eleusinos, um dos ritos de que a Ática mais se orgulhava de sediar e que se via impedida de celebrar adequadamente desde que os peloponésios ocuparam a região.

Nisso tudo, *As Rãs* não se diferenciam muito das outras comédias de Aristófanes: a reversão do mau estado do presente ou, ao menos, a realização material do impossível é a base de quase todos os enredos do autor. Todavia, se a ressurreição de Ésquilo representa a concretização do desejo de Dioniso de trazer um poeta bom de volta a Atenas, não se mostram os efeitos do retorno sobre a cidade. N'*Os Cavaleiros*, o Povo, livre da má influência de Paflagão-Cleão, recupera sua antiga forma, n'*As Nuvens* o pensatório de Sócrates é destruído, em *Lisístrata* estabelece-se efetivamente a paz, mas *As Rãs* terminam apenas com sugestões, não as ações propriamente ditas. Exorta-se a se livrar dos maus líderes e a firmar a paz com os peloponésios, mas essas ações não tomam lugar no palco.

Uma vez que o desfecho d'*As Rãs* se afasta da prática habitual da Comédia Antiga como a conhecemos, é provável que o espectador notasse o desvio e que a regeneração incompleta afetasse a sensação de contentamento e realização normalmente gerada pelas peças. Se a audiência de *Lisístrata* poderia terminar de ver a peça com a sensação ilusória de que tudo acabara bem e a cidade fora livrada dos males da guerra, o mesmo não se pode dizer sobre *As Rãs*: por mais que ela pudesse se alegrar com a vitória de Ésquilo e o cortejo que o conduz de volta à vida, tudo o que se mostra é a promessa de que a cidade, ensinada por ele, volte aos eixos. Enquanto em outras comédias a felicidade se cumpre totalmente na trama, aqui se deixa sua plena consumação para um futuro que não se apresenta. Não se trata de um futuro longínquo ou utópico, mas um que estava plenamente ao alcance da assembleia de Atenas, pois, ainda que a ressurreição de Ésquilo seja fantasiosa, os conselhos e ensinamentos da peça (devolver os direitos civis aos ex-apoiadores dos oligarcas, escolher líderes virtuosos e encerrar a guerra) ainda poderiam ser seguidos pelos espectadores-cidadãos. Aparentemente, em lugar de satisfazer a audiência pela ficção, o comediógrafo mostra-lhe sua responsabilidade pela regeneração da cidade no mundo real. Tudo o que o poeta (seja o Ésquilo ficcional ou o Aristófanes histórico) poderia oferecer é o conselho e a instrução, mas a ação propriamente dita dependeria dos espectadores atenienses. A grave situação

de Atenas parece ter instigado Aristófanes a enfatizar o papel político da poesia e da comédia não apenas no enredo, em que desenha o poeta ideal como professor da virtude pública, mas em seu próprio fazer poético, em que sacrifica um pouco do prazer da Comédia para fortalecer seu caráter político¹³².

¹³² Essa particularidade da peça condiz com sua parábase singular. Os epirreimas e antepirreimas cômicos muitas vezes apresentam temas políticos com humor e distorções cômicas de todo tipo, mas, no que diz respeito a *As Rãs*, não há sequer uma piada. O poeta trata de dois problemas (a anistia dos que perderam a cidadania e a escolha dos líderes) de maneira sóbria e direta, expressando-se em termos mais similares a discursos políticos reais do que a um trecho de uma comédia. Em lugar de compor um texto que, apesar de seu conteúdo cívico poderia ser admirado somente pela habilidade poética e humorística, Aristófanes compõe um cuja única virtude é o aconselhamento político. Ademais, como observado na análise da parábase acima, a troca da primeira pela segunda pessoa do plural no antepirreima parece sugerir que as decisões políticas dependem do público, cabendo ao coro somente o papel de conselheiro.

Parte II: Tradução

Feitas as análises do gênero e da peça, passemos agora à outra etapa de meu trabalho: a tradução. Primeiro descreverei o que fizeram os outros tradutores de Aristófanes em língua portuguesa e, em seguida, comentarei meus próprios critérios.

1. A tradução da comédia de Aristófanes em língua portuguesa

Segundo minha pesquisa (e o levantamento de Ureña Prieto – 55s.), pelo menos 16 tradutores diferentes se dedicaram às obras de Aristófanes, dentre os quais tive acesso a 10: Adriane da Silva Duarte, Américo da Costa Ramalho, Ana Maria César Pompeu, Antonio Medina Rodrigues, Gilda Maria Starzynski, Junito Brandão, Maria de Fátima Sousa e Silva, Mário da Gama Kury, Millôr Fernandes e Trajano Vieira (além de uma adaptação de Anna Flora). Destes, somente um se propôs uma tradução em verso: Trajano Vieira, que recentemente publicou versões de *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*. No entanto, embora se diferenciem de meu trabalho por ser em prosa, as outras traduções são igualmente dignas de comentário, porque todas elas se defrontaram com o problema característico da versão da Comédia Antiga: manter os efeitos do gênero em português (dentre os quais o ridículo). Para atingir esse fim, é necessário atentar a elementos que dizem respeito a qualquer tradução, esteja em verso ou prosa: a elocução, as referências tópicas, os trocadilhos e os nomes com significado. Abaixo, discutirei como cada um lidou com esses diversos aspectos. Uma vez que muitos tradutores fizeram opções bastante semelhantes, dividir a exposição por autor poderia resultar repetitivo; preferi comentar em um subcapítulo cada um dos elementos arrolados acima, indicando as divergências que por acaso existam.

1.1 Elocução

Como se viu na primeira parte, a elocução de Aristófanes é caracterizada por três aspectos: fisicalidade, acumulação e descontinuidade. No que diz respeito à fisicalidade, sua linguagem parece bastante próxima ao ático coloquial de sua época, à língua local e da vida comum. Mas ela também é extremamente descontínua, demonstrando uma liberdade de variação de registro que não era frequente fora do gênero, podendo, em apenas um verso, se elevar do calão à dicção trágica. Por fim, há uma forte tendência às listas e aos paralelismos, que encarnam na linguagem a tendência de acumulação que se vê nas comédias de Aristófanes como um todo. Dessas características, a proximidade com a língua comum e a variação de registro são certamente as que mais afetam o trabalho do tradutor, que, se quiser trasmiti-las na língua de chegada, terá que encontrar equivalentes.

No que concerne ao registro, a maior parte dos tradutores utiliza o português culto, evitando

coloquialismos morfossintáticos, embora não lancem mão de um linguajar excessivamente elevado na maior parte do tempo. Dos tradutores brasileiros, a maior parte opta por “você” e “vocês” para se referir à segunda pessoa, que é a forma aprovada pela gramática normativa mais utilizada na língua falada, empregando o arcaico “vós” somente em alguns momentos mais elevados. Junito Brandão e Ana Maria César Pompeu usam somente as duas formas arcaicas (“tu” e “vós”). Os dois tradutores portugueses que consultamos, Américo da Costa Ramalho e Maria de Fátima Silva, usam o “tu” que é coloquial em Portugal, mas, no plural, o primeiro usa o “vós” que lá não se usa mais, enquanto a última emprega “vocês”.

No entanto, alguns autores não se furtam a, vez ou outra, empregar expressões populares, como Adriane Duarte, Mário da Gama Kury, Millôr Fernandes, Gilda Starzynski e Antonio Medina Rodrigues (levando em consideração que seu texto ainda foi adaptado por Anna Flora). Alguns trechos que mostram bem o estilo adotado pelos autores são os seguintes :

Λυσιστράτη

ποῖον ὦ τᾶν;

Λάκων

τὰν Πύλον,

ἄσπερ πάλαι δεόμεθα καὶ βλιμάττομες.

Lisístrata

Qual [parte você deseja], meu irmão?

Embaixador Lacedemônio

Pêlos, digo, Pilos,

Que a tanto tempo reclamamos e apalpamos.

(*Lisístrata*, vv. 1163-4; tradução de Adriane Duarte, 2005: 84)

τί συντετάραξαι; μὴ σκυθρώπαζ' ὦ τέκνον.

οὐ γὰρ πρόπει σοι τοξοποιεῖν τὰς ὀφρῦς.

Lisístrata - Cleonice, pelo amor de Zeus: Baco já deve andar cansado.

Cleonice - Que aconteceu, boa vizinha? Tens a expressão sombria, um olhar cheio de repreensão, a testa franzida. O avesso de uma máscara de beleza.¹³³

¹³³ O trecho é bem diferente do original. As traduções de Millôr Fernandes, Antonio Medina (adaptada por Anna Flora)

(*Lisístrata*, vv. 8-9; tradução de Millôr Fernandes, 1977: 11)

ἀλλ' οὐδ' ὅπου γῆς ἐσμὲν οἶδ' ἔγωγ' ἔτι.

E errando, errando, formos dar no fim do mundo.

(*As Aves*, v. 9; tradução de Antonio Medina Rodrigues, adaptação de Anna Flora, 2001: 46)

Neles, expressões como “reclamamos”, “expressão sombria”, “errando”, que têm algo de elevado, são acompanhadas de “meu irmão”, “não é de nada”, “pelo amor de Zeus” (adaptado de “pelo amor de Deus”) e “fim do mundo”, ainda bastante em uso no português coloquial. Na tradução de Maria de Fátima Silva se encontra o coloquialismo com frequência, como se pode verificar nos seguintes excertos:

ἰατταταιᾶξ τῶν κακῶν, ἰατταταῖ.

κακῶς Παφλαγόνα τὸν νεώνητον κακὸν

αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ θεοί.

Ai, ai! Ai, ai! Raio de vida esta! Ai, ai! Ai, ai! Diabos levem esse tal Paflagónio, maldita compra de última hora!

ἐφορᾷ γὰρ οὗτος πάντ'. ἔχει γὰρ τὸ σκέλος

τὸ μὲν ἐν Πύλῳ, τὸ δ' ἕτερον ἐν τῇ κκλησίᾳ.

τοσόνδε δ' αὐτοῦ βῆμα διαβεβηκότος

ὁ πρωκτός ἐστιν αὐτόχρημ' ἐν Χάοσιν,

τῷ χειρὶ ἐν Αἰτωλοῖς, ὁ νοῦς δ' ἐν Κλωπιδῶν.

E tão escarranchado fica com esta pernada, que alapa o rabo mesmo em cima da Pategónia, as manáculas na Pedinchina, e o miolo na Latrónia.

(*Os Cavaleiros*, vv. 1-3, 75-9. 2004: 27, 35)

Já Junito Brandão adota um estilo em geral mais elevado:

εἴτ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ καὶ πολλή τρυφή,

ὅτ' ἐγὼ μὲν ὦν Διόνυσος υἱὸς Σταμνίου

e Mário da Gama Kury (no caso d'*A Revolução das Mulheres*) se afastam bastante do texto grego.

αὐτὸς βαδίζω καὶ πονῶ, τοῦτον δ' ὀχῶ,
ἵνα μὴ ταλαιπωροῖτο μηδ' ἄχθος φέροι;

Não é uma insolência esse acúmulo de moleza? Eu, Baco, filho do cântaro de vinho, fatigo-me nas caminhadas, dando a este patife um burro, a fim de que não se canse e não tenha peso a levar!

(*As Rãs*, vv. 21-4, 1986: 91)

Bastante peculiar é a elocução adotada por Trajano Vieira, em que se misturam elementos coloquiais e eruditos, de maneira que não se reconhece nela nem a língua do dia a dia nem o português normativo:

Λυσιστράτη
ἀλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,
ἢ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος,
οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.
νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή:
πλὴν ἢ γ' ἐμὴ κωμῆτις ἥδ' ἐξέρχεται.
χαῖρ' ὦ Καλονίκη.

Καλονίκη

καὶ σύ γ' ὦ Λυσιστράτη.

τί συντετάραξαι; μὴ σκυθρώπαζ' ὦ τέκνον.
οὐ γὰρ πρέπει σοι τοξοποιεῖν τὰς ὀφρῦς.

Lisístrata: Chamassem-nas à festa dionisiáca,
de Pã, ou Genitííides em Cólías,
quem poderia atravessar as ruas,
tal repique dos tímpanos? Cleonice
é a única mulher a vir aqui.
Tudo em cima, vizinha?

Cleonice: Tudo azul,
mas noto que a recíproca é inverídica:

destoa de ti cimbrar o supercílio.

(*Lisístrata*, vv. 1-8. 2011: 27)

Nesse trecho vemos termos do português formal (“a recíproca é inverídica”) se misturarem a usos poéticos (“tu” com verbos conjugados na segunda pessoa, “repique”, “cimbrar”) e a expressões bastante coloquiais (“tudo em cima”, “tudo azul”). Vieira representa a mobilidade da linguagem aristofânica¹³⁴. No entanto, com isso a tradução se afasta da similaridade que o original tinha com a língua falada.

Trajano Vieira também é o único dos tradutores de Aristófanes ao português que tentou criar um equivalente à variação de dialetos do original, criando um tipo inventado de português para representar as falas das personagens lacônias em *Lisístrata*, como a seguinte fala de Lampito:

χαλεπὰ μὲν ναὶ τὼ σιῶ
γυναῖκάς ἐσθ' ὑπνῶν ἄνευ ψωλᾶς μόνας.
ὅμως γὰ μάν: δεῖ τᾶς γὰρ εἰρᾶνας μάλ' αὖ.

É difícil, belos gêmeos,
drumi sozinha, sem o bimbo rijo,
conduto a baz se imbõe: dens o meu sim!
(*Lisístrata*, vv. 142-4; 2011: 41)

Mais uma vez, isso acentua a variedade de registro de Aristófanes em detrimento da semelhança com a língua falada na realidade pelos estrangeiros, uma vez que não há equivalente real para o dialeto criado. Além disso, as escolhas dão aos trechos uma deformidade e um ridículo que, como se viu acima (COLVIN: 302-306), talvez não fosse tão intenso no original.

Quanto à descontinuidade e à variação dos registros, a maior parte dos tradutores parece ainda menos preocupada em marcá-la do que a coloquialidade. Quase não se diferenciam os trechos poéticos elevados (por exemplo, a paródia dos oráculos n'*Os Cavaleiros*, as de ditirambos n'*As Aves*, o párodo d'*As Nuvens*, a paratragédia d'*As Tesmoforiantes* e d'*As Rãs* e o canto alcmânico ao final de *Lisístrata*) do registro usado na comédia como um todo. Alguns dos autores por vezes utilizam uma escolha de palavras sutilmente distinta, como Adriane Duarte na seguinte paródia de Eurípides n'*As Tesmoforiantes*, Mário da Gama Kury na dos poetas ditirâmbicos d'*As Aves* e Gilda Strazynski ao traduzir o párodo d'*As Nuvens*:

¹³⁴ Como ele próprio afirma no prefácio à tradução de *Lisístrata*, em que cita o livro de Silk (VIEIRA: 14-26).

ὦ νῦξ ἱερὰ
ὥς μακρὸν ἵππευμα διώκεις
ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ'
αἰθέρος ἱερᾶς
τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου;

Ó noite sagrada,
quão longo é o trajeto que percorres
conduzindo um carro pelo dorso estrelado
do éter sagrado
através do augustíssimo Olimpo.
(*As Tesmoforiantes*, vv. 1064-9; tradução de Adriane Duarte, 2005: 170)

ἀλλά τις ὠκεῖα Μουσάων φάτις
οἰάπερ ἵππων ἀμαρυγὰ.
σὺ δὲ πάτερ κτίστορ Αἴτνας,
ζαθέων ἱερῶν ὁμώνυμε,
δὸς ἐμὶν ὅ τι περ
τεᾶ κεφαλαῖ θέλης
πρόφρων δόμεν ἐμὶν τείν.

A palavra das Musas é alígera, e voa como os céleres corcéis. Mas ah! Meu pai, fundador da cidade de Etna, você que compartilha as honrarias sagradas, cenceda-me benevolentemente os bens que você quereria para si mesmo!
(*As Aves*, vv. 924-30; tradução de Antonio Medina Rodrigues, adaptação de Anna Flora, 2001: 138)

ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον σελαγεῖται
μαρμαρέαις ἐν αὐγαῖς.
ἀλλ' ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον
ἀθανάτας ιδέας ἐπιδώμεθα
τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν.

Incansável brilha o olho do Éter em esplêndidos raios!. . . Eia, dissipemos a

chuvosa névoa de nossa forma imortal e, com um olho que de longe vê,
contemplemos a Terra.

(*As Nuvens*, vv. 285-290; tradução de Gilda Maria Reale Starzynski, 1977: 110s.)

Aqui temos algo de elevação poética no substantivo "corcéis" e nos adjetivos "augustíssimo", "alígera", "céleres" e "esplêndidos". Além disso, na tradução de Duarte, troca-se o uso de "você" nos diálogos pelo "tu" seguido de verbos conjugados na segunda pessoa. Contudo, nos três trechos, termos bastante incomuns e poéticos (ou empregados de maneira elevada) – como *híppeuma* ("cavalgada"), *asteroeidés* ("estrelado"), *diphreúo* ("dirigir uma carruagem"), *ktístor* ("fundador"), *kephalé* ("cabeça"), *selagéomai* ("brilhar") e *teléskopos* ("longevidente") – permanecem sem equivalentes ou substitutos.

A versão de Trajano Vieira também se diferencia nesse aspecto, pois sua tradução da paratragédia é bem diferente da que adota para o restante da comédia e deixa clara a mudança de registro, como se pode ver no mesmo trecho d'*As Tesmoforiantes* que reproduzimos acima:

Noite sacra,
Como se delonga tua senda
pelo dorso estelar do éter súpero,
por onde guias a carruagem
no Olimpo sublime!
(*As Tesmoforiantes*, vv. 10064-9; 2011: 330)

Ainda que não escolha equivalentes para cada um dos termos poéticos, Vieira carrega o trecho de palavras elevadas que marcam o tom ("sacra", "delonga", "senda", "estelar", "súpero", "sublime").

Outros elementos importantes na materialidade e na mobilidade da elocução aristofânica são a obscenidade e a escatologia; para vertê-las, existem duas possibilidades: mantê-las (usando seja o calão, seja termos inócuos, mas literais) ou suavizá-las (por eufemismo). No que diz respeito à obscenidade, dentre os que escolhem o eufemismo, temos Maria Fátima, Américo da Costa Ramalho, Mário da Gama Kury, Junito Brandão, Gilda Starzynski e Millôr Fernandes; alguns exemplos:

ἤν δ' εὐρύπρωκτος ἦ, τί πείσεται κακόν;
[literalmente: E se for um **cu-largo**? Que sofrerá de ruim?]

E se for um **esculhambado**¹³⁵, que haverá de mal?

(*As Nuvens*, v. 1085; tradução de Gilda Maria Reale Starzynski, 1977:153)

καὶ μὴν **βεβίηκας** σύ γ', ἀλλ' οὐκ οἶσθ' ἴσως.

[literalmente: Mesmo assim você já o **comeu**, mas talvez não saiba]

Mesmo assim você já se **encontrou**¹³⁶ com ele, mas talvez não saiba.

(*As Tesmoforiantes* – traduzidas como *Só para as Mulheres* –, v. 35; tradução de Mário da Gama Kury, 1995: 108)

Ἑλλαντοπώλουν καὶ τι καὶ **βινεσκόμην**.

[literalmente: Eu vendia salsichas e **me comiam**]

Vendia chouriços e **fazia uns servicinhos de mariquice**.

(*Os Cavaleiros*, v. 1242; tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, 2004: 129)

Vemos que há duas possibilidades de eufemismo: ou oculta-se completamente o significado original (como na tradução de Starzynski e Mário da Gama Kury) ou se alude a ele (na de Maria de Fátima Silva). Dentre os que não ocultam, mas utilizam termos inócuos, temos Ana Maria Pompeu e também alguns dos que também lançam mão de eufemismos, como Gilda Starzynski, Gama Kury e Américo Ramalho :

ἦν δ' **εὐρύπρωκτος** ἦ, τί πείσεται κακόν;

[literalmente: E se for um **cu-largo**? Que sofrerá de ruim?]

E se ele for um **traseiro frouxo**, que mal há nisto para ele?

(*As Nuvens*, v. 1085; tradução de Mário da Gama Kury, 1995: 73)

ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ **πέους**.

[literalmente: Temos que nos abster do caralho]

¹³⁵ A própria tradutora diz que evitará a tradução literal: “Aristófanes associa duas ideias diferentes: a consequência do castigo brutal recém-mencionado e a perversão sexual, usando de um adjetivo expressivo, mas que traduzido literalmente seria de uma vulgaridade intolerável. Procuramos adaptá-lo, empregando uma palavra que traduzisse as ideias de afronta física, falta de pudor e de vergonha” (STARZYSKI: 206, n. 306).

¹³⁶ O tradutor também diz que evita termos obscenos no posfácio à tradução d'*As Assembleístas* (que o autor nomeia *A Revolução das Mulheres*): “A segunda espécie de adaptações visa a suavização de algumas palavras ou frases mais fortes. Apesar de muito ao gosto de certos teatrólogos atuais, umas poucas expressões chocantes talvez possam ser evitadas, mediante atenuação, sem prejuízo da comicidade” (KURY: 149).

É preciso que abandonemos o **pênis**.

(*Lisístrata*, v. 124; tradução de Ana Maria César Pompeu, 2012: 53)

Nesses trechos, “traseiro frouxo” e “pênis” não escondem o significado do original, mas são termos bastante inofensivos em português, que soam pouco obscenos. Por fim, os autores que não se furtam ao uso do calão são Adriane Duarte, Trajano Vieira e, por vezes, Américo Ramalho:

ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ **πέους**.

Então é preciso que nos abstenhamos da **rola**.

(*Lisístrata*, v. 124; tradução de Adriane da Silva Duarte, 2005: 15)

Pois prego a abstinência do **caralho**!

(*Lisístrata*, v. 124; tradução de Trajano Vieira, 2011: 39)

πῶς γὰρ οὐχὶ γεννάδας,

ὅστις γε πίνειν οἶδε καὶ **βινεῖν** μόνον;

Como não há de ele ser nobre, se apenas sabe beber e **foder**?

(*As Rãs*, vv. 739-40; tradução de Américo da Costa Ramalho, 2008: 86)

Quanto à escatologia, os tradutores adotam dois tipos de procedimento: eufemismo (por ocultamento ou sugestão) e emprego do calão. Dentre os que empregam o eufemismo, estão Américo Ramalho, Mário da Gama Kury, Maria de Fátima Silva, Gilda Starzynski, Antônio Medina, Ana Maria César Pompeu e Junito Brandão; alguns exemplos:

ἐγκέχοδα: κάλει θεόν.

[literalmente: **Caguei**: chame o deus]

Já fiz.... chama o deus.

(*As Rãs*, v. 479; tradução de Américo da Costa Ramalho, 2008: 67)

ἅπαξ **προσουρήσαντα** τῇ τραγωδίᾳ.

[literalmente: **Tendo mijado** só uma vez na tragédia]

[...] **obtendo um só voto** a favor da Musa trágica.

(*As Rãs*, v. 75; tradução de Mário da Gama Kury, 2004: 197)

χῶταν χέζω, κομιδῇ βροντᾷ [...]

[literalmente: e quando **cago**, troveja completamente]

[...] e, quando eu **me desaperto**, ele troveja de uma vez [...]

(*As Nuvens*, v. 391; tradução de Gilda Maria Reale Starzynski, 1977: 117)

Os autores que empregam o calão são: Mário da Gama Kury, Américo da Costa Ramalho, Maria de Fátima Silva, Gilda Starzynski, Adriane da Silva Duarte e Trajano Vieira (sendo que somente os dois últimos não lançam mão de qualquer eufemismo):

[...] ἀλλὰ πέσεται

ἐν πέντε σιούραις ἐγκεκορδυλημένος.

[...] ele dorme e **peida** enrolado em cinco cobertores.

(*As Nuvens*, vv. 9-10; tradução de Mário da Gama Kury, 1995: 13)

εἰ δὲ μή, πατούμενοι

ὕπὸ τοῦ γέροντος ὀκταπλάσιον χέζομεν.

Porque se não, com um apertão, o velho faz-nos.... **cagar** oito vezes mais.

(*Os Cavaleiros*, vv. 70-1; tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, 2004: 34)

[...] ἐπιχεσεῖ πατούμενος

[...] você vai se **cagar**.

(*Lisístrata*, v. 440; tradução de Adriane da Silva Duarte, 2005: 34)

Entre os autores que usam tanto eufemismos como o calão, percebem-se algumas tendências: Américo da Costa Ramalho é mais tolerante com o calão relativo à urina, e Mário da Gama Kury e Gilda Starzynski com o que diz respeito aos flatos. Gilda Starzynski também não se furta a expressar a escatologia referente a animais:

ἦσθην γαλεώτῃ καταχέσαντι Σωκράτους.

Gozado que uma lagartixa **tivesse cagado** em Sócrates!...

(*As Nuvens*, v. 174; 1977: 103)

1.2 Referências tópicas

A comédia aristofânica é plena de referências à vida cotidiana e a acontecimentos, personalidades e lugares contemporâneos, obscuros para o leitor moderno e de tradução bastante difícil. Aos tradutores restam duas opções: notas explicativas e adaptações (por generalização, aposição ou modernização). A tendência mais seguida é traduzir de maneira muito próxima do original e sanar as dúvidas que possam surgir nas notas explicativas. No entanto, alguns autores se permitem algumas adaptações, de maneira a tornar o texto mais fluido ao leitor ou mais familiar. Um primeiro tipo de adaptação encontramos, por exemplo, em Trajano Vieira e Mário da Gama Kury: a aposição. Nesse caso, em lugar de nota, dá-se um epíteto a uma personagem conhecida da audiência original, mas que hoje se ignora; desse modo, esclarece-se o leitor sem necessidade de pausar a leitura:

οὐ μὰ Δί' ἀλλὰ Κλεισθένη.

Céus! Vejo Clístenes, o bicha.

(*As Tesmoforiantes*, v. 235; tradução de Trajano Vieira, 2011: 272)

κᾶπειτα ταύτην ἀποβαλεῖν Κλεώνυμον.

Depois vi o mesmo escudo cair das mãos do covarde Cleônimo.

(*As Vespas*, v. 19; tradução de Mário da Gama Kury, 2004: 14)

No original consta apenas “Clístenes” e “Cleônimo”, mas Vieira e Kury adicionam respectivamente “o bicha” e “covarde” para que o leitor saiba que característica evocam as pessoas mencionadas. Outra solução por vezes adotada é a generalização, isto é, transforma-se uma referência específica em algo mais universal e familiar ao leitor. Elas são especialmente comuns nas versões adaptadas de Antonio Medina e Millôr Fernandes:

ἔπειτ' ἔγημα Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους

ἀδελφιδῆν ἄγροικος ὦν ἐξ ἄστεως,

σεμνήν τρυφῶσαν ἐγκεκοισυρῶμένην.

Depois, casei-me com uma sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles; eu, um camponês, ela, da cidade, orgulhosa, delambida, uma perfeita “**grã-fina**”.

(*As Nuvens*, vv 46-8; tradução de Gilda Maria Reale Starzynski, 1977: 97)

νόσον νοσοῦμεν τὴν ἐναντίαν **Σάκκα**:

ὁ μὲν γὰρ ὦν οὐκ ἀστὸς ἐσβιάζεται

Não fomos expulsos, resolvemos sair da cidade por vontade própria.

(*As Aves*, v. 19; tradução de Antonio Medina Rodrigues, adaptação de Anna Flora, 2001: 48)

ἀλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,

ἢ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος,

οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.

Pois é. Se tivessem sido convidadas para uma festa de Baco, isso daqui estava intransitável de mulheres e tamborins.

(*Lisístrata*, vv. 1-3; tradução de Millôr Fernandes¹³⁷, 1977: 11)

No primeiro caso, troca-se a expressão *enkekoisyroméne* (“encesirada”), referência a Cesira, mulher famosa do clã aristocrático dos Alcmeônidas, por um termo mais geral, “grã-fina”. Nos dois outros casos, simplesmente deixam-se de lado referências específicas: Medina e Flora simplesmente omitem que a vontade das personagens de deixar Atenas é chamada de doença contrária “à de Sacas” (indivíduo contemporâneo que, não sendo cidadão, fazia de tudo para sê-lo). Millôr Fernandes também oculta os nomes dos outros festivais celebrados pelas mulheres, deixando somente o de Baco, único conhecido pelo leitor moderno.

Por fim, alguns autores optam por trocar a referência antiga por uma moderna:

Γυνή Α

νὴ τὴν Ἑκάτην καλὸν γ' ἔγωγε τουτονί.

Γυνή Β

κᾶγωγ' **Ἐπικράτους** οὐκ ὀλίγω καλλίονα.

[literalmente: Mulher 1

Por Hécate! Tenho aqui essa belíssima [barba]!

Mulher 2

E eu tenho uma aqui muito mais bonita do que a de **Epícrates**.]

1ª Mulher

¹³⁷ Fernandes fala sobre o procedimento no prefácio a sua tradução (4): “Na adaptação que fiz procurei livrar o original dos seus elementos datados, tais como apelos demasiados a deuses que já não representam para nós senão sons de poética duvidosa (quando, na época, eram apelos vivos e, muitos deles, amedrontadores) [...]”.

Veja que barba linda!

2ª Mulher

E a minha? Parece a do **Lula**.

(*As Assembleístas* – nomeadas pelo autor *A Revolução das Mulheres* –, v. 70-1; tradução de Mário da Gama Kury, 2002: 84)

οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἕνα μῆν' ἢ δύο

ἐπὶ τῶν κραιῶν ἄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἀεὶ

ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον.

[literalmente: Pois as cigarras cantam por um mês ou dois sobre os ramos, mas os atenienses cantam nos processos durante toda a vida].

Os atenienses vivem empoleirados em processos judiciais. E os burocratas e os delatores profissionais? E os cidadãos que ganham três óbolos por dia pra participarem das assembleístas?

(*As Aves*, vv. 39-41; tradução de Antonio Medina Rodrigues, adaptação de Anna Flora, 2001: 49)

παρὰ μὲν τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα

εἶναι πανοῦργοι

[literalmente: Somos consideradas malandras pelos homens.]

Sou obrigada a dar razão aos homens, quando nos tratam como objetos bons apenas para os prazeres do leito...

(*Lisístrata*, vv. 11-2; tradução de Millôr Fernandes, 1977:12)

No primeiro excerto, troca-se a referência a Epícrites, um político contemporâneo, por uma a Lula, político moderno¹³⁸. No segundo, a breve referência aos processos é expandida, mencionando-se “burocratas”, instituição comumente associada aos males do Estado em nossa época, mas estranha à Antiguidade. Por fim, na terceira citação, enquanto no original Lisístrata se refere à fama de vício que as mulheres gozavam na Atenas antiga, Millôr Fernandes faz menção à posição da mulher como objeto sexual, em debate no século XX. As modernizações mais leves são comuns nas três traduções, mas só Kury (especificamente na tradução de *As Assembleístas*) faz

¹³⁸ Procedimento citado por Kury no posfácio a sua tradução: “Ainda a propósito de nomes, as alusões a pessoas e fatos antigos foram atualizadas na medida do possível (Lula, em vez de um político ateniense barbudo; “Fala, baiano!”, em vez de “Fala, ateniense!” etc.) – 149.

modificações radicais, com menção a políticos e lugares contemporâneos.

1.3 Trocadilhos

No que tange aos inúmeros trocadilhos que povoam a comédia Aristofânica, encontram-se basicamente duas soluções: ou se traduz literalmente, mencionando-se por nota que havia um trocadilho no original ou cria-se um novo trocadilho que funcione em português. Quase nenhuma tradução consultada abdica das notas (a não ser pelas adaptações de Millôr Fernandes e de Antonio Medina e Anna Flora). Um bom número se dispõe a recriar alguns trocadilhos, sendo os que adaptam o maior número deles são Trajano Vieira, Adriane Duarte e Maria de Fátima Silva:

τὰν Πύλον,

ἄσπερ πάλαι δεόμεθα καὶ βλιμάττομες.

[literalmente: (Os embaixadores atenienses e lacedemônios se encontram diante da Reconciliação, personificada como uma bela jovem nua. Antes de firmar a paz, eles começam a colocar suas exigências territoriais, que são referidas a partes do corpo da mulher)

Diz o espartano:

[Seria bom se nos dessem] Pilos¹³⁹

Que há tanto tempo desejamos e apalpamos].

(*Lisístrata*, vv. 1163-4)

Pêlos, digo, Pilos,

Que a tanto tempo reclamamos e apalpamos.

(tradução de Adriane Duarte, 2005: 84)

De Pilos. Sonho

dedilhar pelos pêlos de seu silo.

(tradução de Trajano Vieira, 2011: 123)

ὁ πρωκτός ἐστιν αὐτόχρημ' ἐν Χάοσιν,

τὼ χεῖρ' ἐν Αἰτωλοῖς, ὁ νοῦς δ' ἐν Κλωπιδῶν.

[literalmente a bunda está entre os caônios, as mãos entre os etólios e o

¹³⁹ Pilos era uma região estratégica para os lacedemônios, mas a palavra grega *pýlos* também poderia significar “entrada” e, portanto, um eufemismo para “vagina”.

pensamento nos clópidas¹⁴⁰]

[...] o rabo mesmo em cima da **Pategónia**, as manáculas na **Pedinchina**, e o miolo na **Latrónia**.

ὦ παμπόνηρε πῶς οὖν

κυνὸς βορὰν σιτούμενος μαχεῖ σὺ κυνοκεφάλῳ;

[literalmente: Ó desgraçado! Como

Alimentado à comida de cão enfrentarás um cinocéfal¹⁴¹?]

Pobre coitado! Como é que tu, que foste criado com comida de cão, podes fazer frente a um maca...cão?

(*Os Cavaleiros*, vv. 75-9, 415-6; tradução de Maria de Fátima Silva, 2004: 35, 65)

Nos dois primeiros trechos, tenta-se recuperar o duplo significado de *pýlos* no original pela semelhança da palavra com “pêlos”, numa referência ao púbis; Trajano ainda se utiliza da palavra “silo”, que rima com Pilos, para evidenciar o significado da passagem. Em vez de escolher uma palavra só que significasse as duas coisas (o que aparentemente não é possível), os autores optam por justapor o nome da região ao da parte do corpo, de maneira a não se perder a referência. Já Maria de Fátima Silva cria nomes de lugares que têm duplo sentido também em português, embora com isso se perca a relação com os lugares reais mencionados por Aristófanes. Na última passagem, por sua vez, utilizam-se as reticências para chamar a atenção do leitor ao trocadilho.

Fernandes e Medina e Flora acabam ocultando a maior parte dos trocadilhos em suas adaptações, sendo que o primeiro abertamente rejeita o procedimento no prefácio a *Lisístrata*¹⁴².

1.4 Nomes de personagem com significado e títulos

Muitos dos nomes de personagem têm duplo significado em Aristófanes: Fidípides (“Amante de Cavalos”), Diceópolis (“A Cidade Justa”) etc. Quase todos os tradutores não verteram os nomes gregos; somente Adriane Duarte e Mário da Gama Kury (em *A Revolução das Mulheres*) tentaram

¹⁴⁰ Os nomes dos lugares se referem a várias características associadas ao político referido no trecho, Cleão: “caônios” (*Kháones*) lembram o verbo *khásko* (“ficar boquiaberto”), indicando a tolice dos seguidores de Cleão, “etólios” (*Aitoloí*) remetem ao verbo *aitéo* (“pedir”) e “clópidas” é alteração de “crópidas” (*Kropídai*, distrito da Ática), com o objetivo de tornar a palavra semelhante a *klóps*, “ladrão”.

¹⁴¹ *Kynoképhallos*, tipo de macaco que tem em seu nome a raiz *kyn-*, que quer dizer “cão”.

¹⁴² “Ao mesmo tempo tentei evitar também o erro de alguns moderninhos que, sentindo o ridículo de uma linguagem morta, caem em outro tipo de ridículo, a contrafação, que é adaptar para linguagem local, gíria tola e humor construído à base de anacronismo, que, depois do trocadilho é, sem dúvida, a mais baixa forma de espírito” (5).

deixar claros os significados que eram evidentes aos olhos da audiência original, mas hoje são inacessíveis à maior parte dos leitores. Nisso, os autores empregam dois procedimentos: (1) traduções literais, por meio de palavras compostas e (2) nomes aparentemente reais, mas que se parecem com palavras em português. O primeiro é usado por Adriane Duarte; exemplos são, em *Lisístrata*, Dissolve-Tropa (Lisístrata) e Linda-Vitória (Calonice) e, n'*As Aves*, Bom-de-Lábia (Pisetero) e Tudo-Azul (Evélpides). O segundo procedimento é raro em Duarte, sendo o único exemplo “Trepásio” em *Lisístrata* (o nome original, Cinésias, implicava o verbo *kinéo* – “foder”); já Mário da Gama Kury faz uso extenso dele em sua tradução d'*As Assembleístas*: Valentina (Praxágora, “que age na ágora”), Esquerdina (Clináreta, “famosa pela virtude”), Reformilde (Sóstrata, “salvadora do exército”), Brigolina (Filéneta, “amante de elogios”), Comiciania (Glice), Populária (Melística); como se vê, não se traduz exatamente o significado dos nomes originais, mas apenas se produzem nomes “equivalentes”, isto é que podem remeter à política moderna assim como as versões gregas sugeriam a antiga; até mesmo nomes sem significado político como Glice e Melística são assim vertidos.

A vantagem do primeiro procedimento é a clareza e a certeza de que o leitor entenderá o que o nome significa, mas a segunda opção tem a vantagem de imitar o efeito do original: um nome que poderia ser real, mas revela coisas sobre a personalidade ou condição da personagem. Dentre as soluções do segundo tipo, é especialmente interessante “Trepásio”, pois não somente parece real, mas se assemelha a um nome grego antigo.

Quanto aos títulos, por fim, quase todos os autores traduzem literalmente os originais gregos. Mário da Gama Kury, contudo, na tentativa de aproximar algumas peças do público, inventa títulos novos para quatro delas: *A Greve do Sexo* (*Lisístrata*), *A Revolução das Mulheres* (*As Assembleístas*), *Só Para Mulheres* (*As Tesmoforiantes*) e *Um Deus chamado Dinheiro* (*Pluto*, solução também adotada como subtítulo na adaptação de Anna Flora). A solução é especialmente interessante no caso de títulos que, a uma primeira vista, soam enigmáticos para o leitor moderno, como *As Tesmoforiantes* e *Pluto*. No caso de *Lisístrata*, por se tratar de peça muito conhecida, o autor adiciona o título original entre parênteses, para que fique claro que se trata daquela obra.

1.5 Versificação

Como mencionado acima, somente Trajano Vieira traduziu Aristófanes em verso. Suas soluções são simples, pois se utiliza somente de três tipos de metro. Em primeiro lugar, lança mão de decassílabos (também na variação sáfica – acentos fortes na quarta e na oitava sílaba –, mas sobretudo na forma heroica – acento forte na sexta sílaba métrica) para os diálogos, estejam os originais em trímetros iâmbicos ou em tetrâmetros recitativos:

ὦ Ζεῦ χελιδὼν ἄρά ποτε φανήσεται; (trímetro iâmbico)

Zeus, a andorinha há de surgir um dia? (decassílabo sáfico)

(*As Tesmoforiantes*, v. 1: 249)

ἀλλ' ἀνερῶτα καὶ μὴ πείθου καὶ πρόσφερε πάντας ἐλέγχους [...]

(tetrâmetro anapéstico catalético)

Não caias em falseta ao perquiri-las (decassílabo heroico)

(*Lisístrata*, v. 484: 66)

O segundo tipo de verso são dodecassílabos, seja com acento forte na quarta, na oitava e na décima segunda sílaba (dodecassílabo trimétrico), seja na sexta e na décima segunda (alexandrino francês, embora nem sempre use as regras de cesura). São empregados para traduzir os trechos recitativos da parábase d'*As Tesmoforiantes*¹⁴³ e ocasionalmente em trechos de diálogo:

ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι

(tetrâmetro anapéstico catalético)

Autolouvemo-nos agora na parábase! (dodecassílabo trimétrico)

(*As Tesmoforiantes*, v. 785: 311)

πόλλ' ἂν αἱ γυναῖκες ἡμεῖς ἐν δίκη μεμψαίμεθ' ἂν [...]

(tetrâmetro trocaico catalético)

Nós, mulheres, teríamos muito o que dizer [...] (alexandrino francês)

(*As Tesmoforiantes*, v. 830: 313)

Nos *pnígoi* dos metros recitativos, Vieira costuma adotar versos que são fragmentos do dodecassílabo, o hexassílabo e o octossílabo (os números indicam os acentos):

ἄγε νυν ἡμεῖς παίσωμεν ἄπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν,

ὅταν ὄργια σεμνὰ θεοῖν ἱεραῖς ὥραις ἀνέχωμεν, ἄπερ καὶ

(dois tetrâmetros anapésticos cataléticos)

Παύσων σέβεται καὶ νηστεύει,

πολλάκις αὐτοῖν ἐκ τῶν ὥρων

¹⁴³ Na parábase de *Lisístrata*, contudo, usa do decassílabo para verter os tetrâmetros. Talvez porque se trate de uma passagem dialógica.

ἐς τὰς ὥρας ξυνεπευχόμενος

(três dímetros anapésticos)

τοιαῦτα μέλιν θάμ' ἑαυτῷ. (dímetro anapéstico catalético)

À diversão de praxe entre as mulheres, festa (alexandrino francês)

às duas deusas celebradas nos mistérios! (dodecassílabo trimétrico)

Pauson também jejua e ora, (octossílabo 4-8)

numa prece comum, rogando (octossílabo 3-6-8)

que de ano a ano os ritos sempre (octossílabo 2-6-8)

ocupem sua mente. (hexassílabo 2-6)

(*As Tesmoforiantes*, vv. 947-52: 323)

Por fim, o autor utiliza-se de versos livres para os cantos corais, sem respeitar a correspondência métrica entre estrofes e antístrofes ou escolher ritmos específicos para cada tipo de ritmo original, mas tentando encontrar versos de ritmo compatível entre si (metros pares na maior parte das vezes):

ἤδη γὰρ ὄζειν ταδὶ πλειόνων καὶ μειζόνων πραγμάτων μοι δοκεῖ,

καὶ μάλιστ' ὀσφραίνομαι τῆς Ἰππίου τυ|ραννίδος:

καὶ πάνυ δέδοικα μὴ τῶν Λακόνων τινὲς

δεῦρο συνελθούσιν ἄνδρες ἐς Κλεισθένους

τὰς θεοῖς ἐχθρὰς γυναικας ἐξεπαίρῳσιν δόλῳ

καταλαβεῖν τὰ χρήμαθ' ἡμῶν τὸν τε μισθόν, ἔνθεν ἔζων ἐγώ.

[...]

ἡμεῖς γὰρ ὦ πάντες ἄστοι λόγων κατάρχομεν τῇ πόλει χρησίμων:

εἰκότως, ἐπεὶ χλιδῶσαν ἀγλαῶς ἔθρεψέ με.

ἐπτα μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἡρρηφόρουν:

εἴτ' ἀλετρὶς ἦ δεκέτις οὔσα τὰρχηγέτι:

κᾶτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἦ Βραυρωνίοις:

κακὰ κληφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσ' ἰσχάδων ὄρμαθόν:

(ritmo iâmbico-trocaico)

Sou da opinião (pentassílabo 1-3-5)

que o caso assume ares graves: (heptassílabo 2-4-7)

o odor da tirania de Hípias pronuncia-se. (alexandrino francês 2-6-8-12)
 E temo sobretudo a hipótese (octossílabo 2-6-8)
 de que os lacônios mancomunem (octossílabo 4-6-8)
 com Clístenes. (dissílabo)
 Quem sabe incitem fêmeas vis (octossílabo 2-4-6-8)
 a tirarem meu rico dinheirinho (decassílabo 3-6-10)
 e o salário que me mantinha vivo. (decassílabo 3-8-10)
 [...]
 Abordamos um tema caro à pólis, (decassílabo 3-6-10)
 ó moradores! (tetrassílabo)
 E o que esperar de quem ela educou (decassílabo 4-7-10)
 cheia de luxo e brilho? (hexassílabo 1-4-6)
 Aos sete fui arréfora; (hexassílabo 2-6)
 aos dez moí o grão a quem nos encabeça; (alexandrino francês 2-6-8-12)
 sem manto açafraão, fui ursa na Braurônia;
 (pentassílabo 2-5 + hexassílabo 2-6)
 canéfora, menina linda, (octossílabo 2-6-8)
 alcei colar de figos ressequidos. (decassílabo 2-4-6-10)
 (*Lisístrata*, vv. 616-25, 638-47: 79-81)

2. Critérios de tradução

No que diz respeito a minha tradução, baseei-me no estudo dos diferentes níveis da composição de uma comédia comentados na primeira parte: contexto, estrutura, enredo, personagens, versificação, elocução, espetáculo e efeito. Isso significa que esses elementos, por mais que servissem para analisar e descrever formalmente uma peça cômica, também se tornaram, eles mesmos, balizas e até mesmo matrizes, digamos, *ativas* da tradução. Por isso, admitindo embora que existem muitas possibilidades de traduzir, esclareço, porém, que pretendo traduzir mantendo o maior número daqueles aspectos.

Dos elementos que compõem a comédia, alguns precedem a atividade do tradutor (estrutura, enredo e personagens), outros são intrínsecos a ela (versificação e elocução). Os três restantes (contexto de produção, espetáculo e efeito) de certa forma são anteriores à tradução, mas dependem dela na língua de chegada. A tradução é processo de reescrita de uma obra, mas parcial. O tradutor já encontra uma composição da qual estrutura, enredo e personagens estão determinados: já tem em suas mãos cada mínima ação ou fala e não precisa reinventá-las. À medida que o tradutor altera aspectos relacionados a essas partes, começam a se confundir as barreiras entre tradução e

adaptação.

No que tange à linguagem e ao metro, quanto mais diverso é o idioma de partida, mais intensa é a reelaboração. Numa tradução do espanhol ao português, por exemplo, muitas expressões não requerem grande intervenção do tradutor para ser correta e adequadamente vertidas e, no caso da poesia, dada a semelhança dos sistemas de versificação, muitas vezes já se apresenta um modelo estrófico facilmente reproduzível. No caso da língua grega, a estrutura gramatical, a pragmática (no sentido usado pela Linguística) e a métrica seguem regras muito diferentes daquelas do português. Nesse caso, se não se reinventam tais aspectos na língua de chegada, a tradução não acontece, ou, em outras palavras, se essa reinvenção não é pensada com cuidado, a versão resulta ruidosa. Um exemplo são certos hipérbatos, que se mantidos em português, que não é língua declinada, soam completamente estranhos; tomemos o seguinte excerto da *Electra* de Eurípides (v.35): πατέρων μὲν Μυκηναίων ἄπο; se realizarmos o hipérbato pospondo a preposição “de”, a tradução resulta: “pais micênicos de”, o que fere de vez os princípios linguísticos do português. Dessa maneira, o que era apenas um tropo em grego, se torna um ruído insuportável, de modo que, para verter o efeito do original, não basta reproduzir a construção servilmente, mas interpretá-la, reelaborá-la e, se não for possível, compensá-la pelo uso do hipérbato ou de tropos diversos em outros trechos.

Por outro lado, os valores, os significados do enredo, da estrutura formal e das personagens, uma vez que se manifestam por meio da elocução, exigem que o tradutor os interprete, reconstrua e reproduza para não sonegá-los e assim deformá-los e até traí-los. O fato de estar predefinidos quando o tradutor chega à obra não significa que ele não deva se ocupar deles.

Especialmente delicadas no trabalho de traduzir são as relações com o contexto de produção e o efeito, pois requerem que se analise a recepção original da obra para decidir como o público atual melhor os acessaria. Além disso, quando se trata de uma obra dramática, por vezes o tradutor também deve reinterpretar as indicações relativas à execução cênica do texto. Em obras mais modernas, cujos autores já estavam acostumados ao uso de rubricas, esse trabalho reduz-se à simples tradução delas. No caso do teatro grego, cujas obras eram feitas em primeiro lugar para ser apresentadas e, em segundo lugar, lidas, não há indicações claras do que acontecia no palco, já que normalmente o poeta acompanhava a produção. Desse modo, a encenação da peça e a utilização dos recursos do palco é objeto de debate acadêmico e exige do tradutor interpretação própria, que pode ser convertida em rubricas compostas por ele mesmo. Comentarei a seguir como a interpretação desses aspectos influenciou em minha tradução e como os reproduzo em português.

2.1 Enredo e personagens

Embora, como disse, o tradutor já tenha em mãos as personagens e a trama e, conseqüentemente, pouco tenha a alterar nesse aspecto, observou-se na primeira parte da dissertação que a reiteração de termos e significados é muito importante para a construção da comédia. Assim, procurei traduzir com consistência os termos especialmente frequentes na peça, para que a rede de interrelações tecida por Aristófanes se tornasse visível para o leitor atento. Por exemplo, traduzi a dualidade que forma o eixo da peça, *khrestós* e *ponerós*, sistematicamente por “valeroso” e “canalha”, as palavras relacionadas a *bánnasos* (“teste”, “tortura”) por “prova” e “por à prova” e deixei em evidência a relação com *chorós* em todas as palavras derivadas do termo (mesmo quando poderiam ser traduzidas simplesmente por “dança” ou “canto”). Por fim, ainda que não fosse possível traduzir por termos morfologicamente semelhantes as palavras com a raiz *gen(n)-/gon-*, importantíssimas na construção de significado da peça, deixei semanticamente clara sua conexão com o nascimento e a nobreza: traduzindo, por exemplo, *gennaíos* e *gennádas* por “nobre” e “de estirpe”.

2.2 Linguagem

Como comentei, de todos os aspectos envolvidos na composição de uma comédia, é na elocução e na versificação que repousa por excelência o trabalho do tradutor. Enquanto enredo, personagens e estrutura exigem dele “somente” interpretação consistente, a linguagem e a versificação requerem que ele as reelabore e recrie no idioma de chegada.

Analisou-se em detalhe a elocução da Comédia Antiga na parte I. Vimos como o registro aproxima-se muito do ático coloquial do século V, mas sem deixar de adotar elementos arcaicos e poéticos. Tendo em mente esse duplo caráter da linguagem cômica, busquei adotar um correspondente em português, o registro coloquial culto. Não se deve confundir esse socioleto com a norma culta escrita, uma vez que ele claramente se diferencia dela em mais de um aspecto. É, pois, um registro em que, por exemplo, a falta de concordância entre sujeito e verbo é evitada, mas se omitem preposições antes de pronomes relativos em contextos que, na norma escrita, não seria permitido. Por exemplo, enquanto a escrita preferiria a forma “Essa é a casa de que eu estava lhe falando”, a norma culta falada facilmente suprimiria o “de”: “Essa é a casa que eu estava lhe falando”. Ao mesmo tempo, utilizei certos elementos da norma escrita para compor a linguagem, buscando representar a adoção de construções conservadoras por Aristófanes. São os aspectos principais do registro do português que escolhi:

a) O uso do pronome “você” em detrimento de “tu”. No entanto, preferi o uso da forma oblíqua “te” a “o/a” e “lhe”.

b) Emprego tanto do pronome “nós” como de “a gente”.

c) Respeito estrito das regras de concordância.

d) Predominância do uso da apócope nas formas do verbo “estar”, sem uso de apóstrofe para marcá-la, uma vez que já se convencionou informalmente a escrita sem ela, por exemplo: “tô”, “tá”.

e) Uso das formas contínuas compostas com o verbo “estar” para expressar ações temporárias ou circunstanciais, em detrimento do uso do presente e do pretérito imperfeito simples, isto é: “eu tava falando” em detrimento de “eu falava”.

f) Uso das formas compostas do futuro (com o verbo “ir”) e do mais-que-perfeito (com o verbo “ter”). No entanto, o futuro sintético ainda comparece.

g) Preferência pelo uso de próclise, exceto após infinitivos, contexto em que se prefere a ênclise.

h) Uso da versão sincopada da preposição “para”, “pra”, sem apóstrofe, conforme o uso convencional.

i) Permissão da sinalefa da preposição “com”, do advérbio “não”, de verbos terminados “-ram” e “-rem” e substantivos terminados em “-em” com vogais que se seguem, eliminando a nasalidade; por exemplo (vv. 199 e 776):

“Nu’ era pra sentar no remo? Foi o que você mandou!”

“[...] fora’ à loucura e o acharam extremamente engenhoso!”

Essas características aplicam-se à linguagem mais comum nos diálogos. Busquei, como disse, reproduzir a variação de registro presente nas comédias aristofânicas. Quando havia paródia de tragédia ou elevação de linguagem num canto coral, utilizei uma variação do português que remetesse ao texto das tragédias e dos outros gêneros poéticos elevados, com o uso de pronomes arcaicos como “tu” e “vós”¹⁴⁴, bem como o respeito das regras do português escrito.

Se uma maneira de observar a linguagem de Aristófanes é considerar o uso do registro linguístico, outra é observar a utilização poética que faz da linguagem. Como também descrito na

¹⁴⁴ Apesar de, no Brasil, ainda haver uso de “tu”, utilizá-lo com verbos conjugados na segunda pessoa é normal apenas nas variantes do Pará, configurando um arcaísmo nas outras regiões.

Parte I, a linguagem de Aristófanes é pautada por três elementos: fisicalidade, acumulação e descontinuidade. Levei todas as manifestações desses aspectos em consideração, de maneira que a tradução reproduzisse adequadamente a elocução do autor. Não mantive apenas a proximidade com a língua falada e a variação de registro, como mencionei, mas também mantive todas as expressões obscenas e escatológicas que marcam a obra. No que toca à obscenidade, deve-se observar o seguinte. Segundo Henderson (1991), não obstante a importância da obscenidade para a Comédia Antiga, os gregos não costumavam usar o obsceno para insultos que não se destinassem a descrever ou a censurar uma prática sexual ou excremental de fato (39 s.). O autor justifica o fenômeno pelo fato de os gregos integrarem, mais do que nós, esses aspectos a sua vida e terem menos tabus em relação a eles do que nós. Muitos insultos agressivos para um grego, como *bdelyrós* (“odioso”), *anaískhyntos* (“desavergonhado”), *tolmerós* (“insolente”), *miarós* (“impuro”) poderiam soar inofensivos em português. Como não se tratava de autocensura de Aristófanes, mas apenas convenções do idioma, para refletir a violência e vivacidade contidas em certos trechos, tive que substituir por expressões obscenas certas falas que no original não tinham essa característica; por exemplo (*As Rãs*, vv. 465-466):

ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ	Ah, safado, lazarento, corno, filho de uma égua!
σὺ	Seu cuzão, seu arrombado, seu pilantra do cu
καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ	largo!
μιαρώτατε,	

2.3 Versificação

O trabalho mais intenso da tradução foi elaborar um sistema de versificação que desse conta do complexo sistema grego. Por buscar manter na língua de chegada o maior número de características poéticas da comédia, resolvi não apenas verter o original em versos portugueses, mas representar sua grande variedade de metros, sua polimetria. Consequentemente, as partes dialógicas e líricas ofereceram desafios distintos, que comentarei em separado.

3.3.1 Diálogos

Como vimos, o verso mais utilizado nos diálogos trágicos e cômicos é o trímetro iâmbico, que tira seu nome dos iambos, gênero de poemas invectivos que utilizavam com mais frequência esse metro. O iambo aproximava-se do ritmo natural da língua grega falada e, por conseguinte, o diálogo trágico e cômico eram semelhantes, no que concerne ao andamento rítmico, à conversação comum. Assim, ao verter o metro ao português, decidi adotar um verso de língua portuguesa que mais se aproximasse do registro coloquial. Tradicionalmente, o verso considerado mais espontâneo e popular em língua portuguesa é o heptassílabo, usado desde os autos de Gil Vicente até a embolada

do nordeste brasileiro.

Contudo, utilizar o heptassílabo para verter o trímetro iâmbico apresentava imediata dificuldade: o trímetro é composto por 12 sílabas, o heptassílabo, por 7 se agudo (terminado por palavra oxítone), por 8 se grave (terminado por palavra paroxítone) e por 9 se esdrúxulo (terminado por palavra proparoxítone). A exiguidade do metro português impede a tradução isostíquica, isto é, com o mesmo número de versos do texto original. Uma solução seria desmembrar os versos originais em um número maior de heptassílabos. Os versos de Aristófanes, todavia, como se observou anteriormente (com SILK: 128 s.), costumam apresentar unidade de sentido, sendo mais raro o *enjambement*. O uso do heptassílabo resultaria ou em suprimir muita informação, evidente prejuízo, ou em produzir grande número de *enjambements*, negligenciando característica da elocução do autor.

Adotei outra solução: colocar lado a lado dois heptassílabos formando um verso único composto, o bieptassílabo, que, apesar de não ser tradicional, já foi usado por alguns poetas em língua portuguesa¹⁴⁵. Se com o bieptassílabo usei um verso longo e insólito, não deixei de fazer comparecer ali o ritmo tradicional e espontâneo do heptassílabo e a unidade de significado do verso original. Vimos também como o trímetro cômico apresenta certas particularidades em relação ao trágico: contém mais resoluções de sílabas longas, apresenta cesura que o divide ao meio e chega a prescindir de qualquer cesura (WEST: 27). Decidi reproduzir essas particularidades e liberdades no uso do bieptassílabo. Como observam Carvalho (34) e Chociay (90), a acentuação do heptassílabo é bastante livre, e os poetas costumam empregar no mesmo poema diferentes esquemas. Observemos os seguintes versos do *Auto da Barca do Inferno* (vv. 1-3). Os números entre parênteses indicam a localização dos acentos:

Diabo: À barca, à barca, houlá! (2-4-7)
Que temos gentil maré (2-5-7)
– Ora venha o caro a ré! (1-3-7)

No entanto, em determinadas passagens os autores dão preferência a certos esquemas de acentuação. Olhemos o seguinte trecho (vv. 375-377):

Diabo: Pois entrai! Eu tangerei (3-7)
e faremos um serão. (3-7)
Essa dama é ela vossa? (1-3-7)

Aqui claramente o autor, por razões que agora não cabe apontar, teve como objetivo manter o

¹⁴⁵ Conforme mostrado por Amorim de Carvalho (41).

mesmo padrão acentual. Para reproduzir a liberdade do verso dialógico aristofânico, permiti tanto diversos padrões acentuais do bieptassílabo ao longo do texto como, no mesmo verso bieptassílabo, a convivência de hemistíquios (isto é, de heptassílabos constituintes) com acentuação diferente (vv. 45-8). As barras paralelas (//) indicam a cesura entre os heptassílabos que formam o bieptassílabo:

Hércules: Vou rachar de dar risada, // se eu olhar mais um segundo (3-7/ 3-7)

Essa pele de leão com // esse mantinho amarelo! (3-7/1-4-7)

Um tacape nessa mão e// nos pés aqueles tamancos? (3-5-7/ 2-4-7)

De onde você tá chegando? //

Dioniso:

Trepei na popa do Clístenes (1-4-7/2-4-7)

Entretanto, dei alguma preferência à reiteração regular de um padrão acentual, para que houvesse nos diálogos um ritmo reconhecível. Eu o fiz principalmente para atender a fins expressivos, como a imitação da regularidade de um trímetro trágico (v. 105):

“Não habites meu pensar:” // você já tem o seu barraco. (3,7/3,7)

Ou para ressaltar a exaltação da violência da linguagem (vv. 465-6):

Ah, safado, lazarento, // corno, filho de uma égua! (3,7/ 1,3,7)

Seu cuzão, seu arrombado, // seu pilantra do cu largo! (1,3,7/1,3,7)

Também realizei *enjambement* entre os dois hemistíquios, reproduzindo pela cesura fraca da tradução a ausência de cesura de muitos versos cômicos (v. 121):

"[..]Pra um deles você deve // ter a corda e o mastro à mão" (3-7, 3-7)

No entanto, como pode-se ver no exemplo acima, quando isso ocorreu, tendi a reiterar nos dois hemistíquios o mesmo padrão acentual, para que, por influência das pausas de sentido, o verso não fosse dividido em outras unidades rítmicas que não o heptassílabo. Contudo, quando o verso resultava sonoro, permiti acentuações diferentes dos dois hemistíquios mesmo nesses casos.

Preferi, além disso, usar no primeiro hemistíquio o heptassílabo grave, que torna o ritmo do bieptassílabo mais harmônico. Em geral permitiu-se que esse hemistíquio terminasse em palavra aguda quando havia pausa sintática depois. Porém, quando terminava em palavra aguda mas sem pausa sintática subsequente, compensou-se a ausência de uma átona colocando-se no princípio do hemistíquio seguinte uma sílaba a mais; também permitiu-se que houvesse uma vogal extra no

segundo hemistíquio caso o primeiro terminasse em vogal (ênclise rítmica). Do mesmo modo, quando o primeiro hemistíquio terminava em esdrúxula, retirou-se uma sílaba átona do começo do segundo hemistíquio e, caso a esdrúxula terminasse em vogal, iniciou-se o segundo hemistíquio com uma vogal para permitir sinalefa (próclise rítmica) – vv. 46, 794 ¹⁴⁶:

Essa pele de leão com // esse mantinho amarelo! (, 3-7/1-4-7, ênclise rítmica)

[...] Que disputará co' o Eurípi// -des os louros da tragédia! (1-5-7/3-7, próclise rítmica)

Por fim, da mesma maneira que os versos aristofânicos no original apresentam elisões coloquiais impensáveis em uma tragédia e a correção ática¹⁴⁷, permitiu-se, ao traduzir os diálogos, fenômenos fonéticos tipicamente coloquiais que aparecem pouco na poesia. As principais marcas são a sinalefa da preposição “com” e o advérbio “não” e verbos terminados em “-ram” e “-rem” com vogais que os seguem (já comentada na seção anterior), a epêntese após consoante originalmente muda (vv. 205-6):

Caronte: Ah!É fácil! Só sentar e seguir bem

O compasso dos cantares magníficos... [= “maguiníficos”]

Dioniso:

De quem?

E, em palavras proparoxítonas, a sinérese em contexto pós-tônico (v.90):

[...] Escrevendo mil tragédias ou pra mais de dois milhões [=“tragédjas”]

2.3.2 Cantos corais e outros metros

Se a conversão do trímetro iâmbico ao português foi relativamente simples, o mesmo não se pode dizer dos cantos corais. A razão é que o trímetro iâmbico é um metro estíquico, isto é, tem um esquema que é repetido verso a verso. Esse procedimento é o mesmo de grande parte de nossa poesia tradicional, como se pode ver na oitava rima e no soneto, todos compostos por decassílabos. O máximo que normalmente encontramos de variação em nossa tradição poética é a combinação em intervalos mais ou menos regulares de versos inteiros com seus “quebrados”, como em “Delírio”, de Gonçalves Dias, em que ao decassílabo heroico, acentuado na sexta sílaba, se combina o hexassílabo chamado “heroico quebrado”, porque é parte dele:

¹⁴⁶ Termos técnicos propostos por Amorim de Carvalho (44), segundo o qual os poetas usam princípios semelhantes no bipentassílabo conhecido como hendecassílabo de arte maior (2-5-8-11).

¹⁴⁷ Também comum na tragédia, a correção ática é o não alongamento da sílaba devido ao encontro da consoante oclusiva da coda com a consoante líquida que inicia a sílaba seguinte, i. e., no dialeto ático, a primeira sílaba de *ókhlos* (“multidão”) é curta, sendo longa em outros dialetos.

À noite quando durmo, esclarecendo

→ As trevas do meu sono,

Uma etérea visão vem assentar-se

→ Junto ao meu leito aflito!

A poesia coral grega é quase como um intermediário entre nossa tradição poética e certas manifestações do verso livre. É inteiramente composta por unidades métricas tradicionais (os cólons), mas a combinação dessas unidades é livre; além disso, na poesia dramática, um determinado esquema colométrico só se repete uma vez: na antístrofe. Temos algo semelhante em alguns experimentos modernos, como se pode verificar no seguinte poema de Hilda Hilst, em que autora explora diversos metros afins ao decassílabo heroico, sem nenhuma regularidade aparente (*Cantares do sem nome e de partidas*, I):

Que este amor não me cegue nem me siga. (decassílabo heroico)
 E de mim mesma nunca se aperceba. (decassílabo heroico)
 Que me exclua do estar sendo perseguida (átona + decassílabo heroico)
 E do tormento (tetrassílabo)
 De só por ele me saber estar sendo. (4-8 + trissílabo)
 Que o olhar não se perca nas tulipas (decassílabo heroico)
 Pois formas tão perfeitas de beleza (decassílabo heroico)
 Vêm do fulgor das trevas (hexassílabo)
 E o meu Senhor habita o rutilante escuro (alexandrino francês)
 De um suposto de heras em alto muro (3-5 + tetrassílabo)

Que este amor só me faça descontente (decassílabo heroico)
 E farta de fadigas. E de fragilidades tantas (2-6 + 4-8)
 Eu me faça pequena. E diminuta e tenra (alexandrino francês)
 Como só soem ser aranhas e formigas (4-8-12).

Que este amor só me veja de partida. (decassílabo heroico)

Inspirado pelas traduções de Carlos Alberto Nunes dos poemas homéricos e da *Eneida*, primeiro havia pensado em reproduzir o mesmo esquema métrico dos versos originais, alterando somente a relação sílaba longa/breve por tônica/átona. Dou como exemplo da primeira tentativa o início do diálogo lírico entre Dioniso e as rãs (vv. 209-220), que tem o seguinte esquema métrico¹⁴⁸:

¹⁴⁸ A notação métrica é a utilizada por West (IX s.). A análise métrica é a de Parker (456-458).

βρεκεκεκεξέξ κοάξ κοάξ,	<u>υ υ</u> — υ — υ — lk
βρεκεκεκεξέξ κοάξ κοάξ,	<u>υ υ</u> — υ — υ — lk
λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,	— — υ — — υ — ia ^ia
ξύναυλον ὕμνων βοᾶν	υ — υ — — υ — ia ^ia
φθεγξώμεθ', εὗγηρυν ἐμὰν	— — υ — — υ υ — ia ch
αοιδάν	υ — — ia^
κοάξ κοάξ,	υ — υ — ia
ἦν ἀμφὶ Νυσήιον	— — υ — — υ — ia ^ia
Διὸς Διόνυσον ἐν	υ — υ υ — υ — tel
Λίμναισιν ἰαχήσαμεν,	— — υ — — υ X + ia ^ia
ἦνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος	— υ υ — υ υ — — D —
τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι	— υ υ — υ υ — — D — D
χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος	— υ υ — υ υ —
λαῶν ὄχλος	— — υ — — e (ia)
βρεκεκεκεξέξ κοάξ κοάξ.	<u>υ υ</u> — υ — υ — lk

E o resultado da tradução, utilizando o macron para representar as sílabas tónicas e a bráquia, as átonas¹⁴⁹:

Ri-ri-ri-ri-ribbit, ribbit, cuách	υ υ υ — υ — υ —
Ri-ri-ri-ri-ribbit, ribbit, cuách	υ υ υ — υ — υ —
Irmãs dos rios, das lagoas,	υ — υ — υ υ —
clamor de flautas, de hinos	υ — υ — υ υ —
lançai, canção nossa de som	υ — υ υ — υ υ —
bem límpido, ribbit, cuách!	υ — υ υ — υ —

¹⁴⁹ As traduções do trecho (com exceção da última) estão baseadas em outra análise do canto (seguida por Stanford – 11), que supõe que, no verso 216, estaria originariamente escrito Διώνυσον em lugar de Διόνυσον, o que transformaria o verso em uma variação do dímetro iâmbico (com segundo metro sincopado), em vez de um destoante telesileu.

Que nós cantamos ao filho	U — U — UU —
nascido em Nisa de Zeus,	U — U — UU —
Dioniso, em festa no charco,	U — U — — U —
quando visita meu templo	— UU — UU —
junto c'os jarros de vinho	— UU — UU —
grande tropel em tumulto	— UU — UU —
embriagado.	— UU —
Ri-ri-ri-ri-ribbit, ribbit, cuách!	UUU — U — U —

De imediato percebi os problemas desta escolha. A primeira delas é a impossibilidade na prosódia portuguesa de justapor *sem cesura* ou pausa duas sílabas tônicas da mesma maneira com que a grega justapunha as sílabas longas. Quando duas sílabas tônicas se encontram em português, se não há uma pausa de sentido, a primeira delas tende a se enfraquecer. Dessa maneira, a sequência — — U — — U — (ia [^]ia) é impossível de reproduzir em português. Em segundo lugar, o sistema grego de equivalências, em que pode haver resolução de sílabas longas em duas breves e substituição de duas breves por uma longa, não existe em português, de modo que uma sílaba tônica não pode ser substituída por duas átonas e vice-versa. Assim, a simples transposição do sistema durativo para o intensivo é incapaz de registrar precisamente as relações métricas criadas no original e é apenas uma fidelidade parcial a ele.

Por isso, pensei depois em estabelecer cólons baseados nos ritmos próprios do português. Quis estabelecer tantos cólons em português quantos havia em grego. Como queria manter o parentesco que havia entre os cantos corais e o metro dos diálogos, comecei por definir as unidades métricas iâmbicas. Defini como unidade básica (correspondente ao metro iâmbico) um verso quebrado a partir de um padrão acentual frequente nos heptassílabos 2-4-7: o tetrâmetro 2-4. Curiosamente, o andamento dele correspondia ao iambo. A partir dele, estabeleci todos os outros, por analogia às modificações sofridas pelo iambo original em suas versões sincopadas e cataléticas:

ia – tetrassílabo 2-4

[^]ia – trissílabo agudo 1-3

ia [^] – dissílabo grave

[^]ia[^] – dissílabo agudo

ch – tetrassílabo 1-4
tr – trissílabo 1-3 grave
ia + ia – eneassílabo 2-4-7-9
ia + ^ ia – tetrassílabo 2-4-6-8
ia + chor – eneassílabo 2-4-6-9
lk – heptassílabo 1-3-5-7
ith – pentassílabo 1-3-5

Destes também derivamos equivalentes aos cólons dátilo-epíritos:

D – heptassílabo 1-4-7
D2 – eneassílabo 1-4-7-9
d – tetrassílabo 1-4
e – trissílabo agudo 1-3
E – heptassílabo 1-3-5-7
E2 – hendecassílabo 1-3-5-7-9-11

Assim posto, o mesmo trecho que citamos acima, foi traduzido da seguinte maneira:

Brekekêx Cuách-Cuách, Cuách-Cuách	lk – heptassílabo 1-3-5-7
Brekekêx Cuách-Cuách, Cuách-Cuách	lk – heptassílabo 1-3-5-7
Brejosas filhas desses rios,	ia + ^ ia – tetrassílabo 2-4-6-8
Toados hinos de louvor	ia + ^ ia – tetrassílabo 2-4-6-8
Cantemos, minha clara canção	ia + chor – eneassílabo 2-4-6-9
Cristálida!	ia ^ – dissílabo grave
Cuách-Cuách, Cuách-Cuách!	ia – tetrassílabo 2-4
Com que o nascido junto ao pé	ia + ^ ia – tetrassílabo 2-4-6-8
do Nisa, fruto de Zeus, Dioniso,	ia + ia – eneassílabo 2-4-7-9
Honramos nos festais do Pântano,	ia + ^ ia – tetrassílabo 2-4-6-8
Quando chegando ebriolante e	D – – heptassílabo exdrúxulo 1-4-7
Sacros trazendo os tonéis, tres-	D – – heptassílabo grave 1-4-7
dança por entre meu templo	D – heptassílabo 1-4-7
feroz tropel.	– e – tetrassílabo 2-4 agudo [trissílabo 1-3 agudo com mais uma sílaba átona no começo]
Brekekêx Cuách-Cuách, Cuách-Cuách	lk – heptassílabo 1-3-5-7

Todavia, uma transposição tão mecânica da relação dos cólons no original para aqueles que criei em português resultou em versos de sonoridade pobre e ruidosa. Dessa forma, pensei em outra solução, que se provou definitiva. Associei a cada um dos subsistemas de cólons (iâmbico-trocaico, datílico, dátilo-epítrito, anapéstico, crético, jônico e eólico) um metro tradicional em português, de modo que, em vez de criar um colon português para cada original, usei o metro português como base rítmica, que poderia ser expandida ou reduzida de acordo com a situação. Dessa maneira, poderia reproduzir a variedade rítmica do original e criar versos mais harmônicos na língua de chegada.

Comecei por associar ritmos portugueses e gregos com relações culturais semelhantes. Traduzi os dátilos, ritmo próprio da épica, por derivados do decassílabo heroico. Os anapestos, metro com andamento muito similar ao dátilo, mas menos elevado, verti por ritmos associados ao decassílabo sáfico. Traduzi os iambs e os troqueus, ritmos mais coloquiais, por metros associados ao verso heptassilábico, ligando a acentuação mais frequente ao iambo (3-7) e a menos usada ao troqueu (4-7). Já os ritmos jônico e eólico, ligados à lírica de Safo, Alceu e Anacreonte, traduzi por versos de andamentos ternários, de sonoridade muito cantante em português. Os metros restantes traduzi por analogia aos já determinados: desse modo, o dátilo-epítrito, nascido da combinação de cólons datílicos com outros de origem iâmbica, seria traduzido pela combinação de derivados do decassílabo heroico e do redondilho maior; o crético, também associado ao iambo, por uma versão reduzida do heptassílabo 4-7, o hexassílabo 3-6, e outros metros a ele relacionados.

A base rítmica para cada subsistema de cólons, bem como possíveis expansões e correspondentes mais curtos estão enumerados a seguir:

Tipo de Cólon Grego	Base Rítmica Portuguesa
Iâmbico-trocaico	Base: heptassílabo (iambo – 3-7, troqueu – 4-7) Ritmos associados: hexassílabo 3-6 pentassílabo 3-5 pentassílabo 2-5 tetrassílabo trissílabo
Datílico	Base: decassílabo heroico

	Ritmos associados: hexassílabo 2-6 octossílabo 4-8 decassílabo sáfico alexandrino antigo (com cesura átona) 2-6 / 2-6 alexandrino clássico (com cesura tônica) 2-6-8-12
Dátilo-epítrito	Base: decassílabo heroico e heptassílabos Ritmos associados: todos os que relacionamos ao dátilo e ao iambo/troqueu
Anapéstico	Base: octossílabo 4-8 Ritmos associados: dodecassílabo 4-8-12 decassílabo sáfico decassílabo heroico tetrassílabo
Crético	Base: hexassílabo 3-6 Ritmos associados: alexandrino antigo 3-6/3-6 alexandrino clássico 3-6-9-12 eneassílabo 3-6-9 trissílabo
Jônico	Base: pentassílabo 2-5 Ritmos associados: hendecassílabo de arte maior (2-5-7-11) pentassílabo 3-5
Eólico	Base: octossílabo 2-5-8 Ritmos associados: eneassílabo 3-6-9 pentassílabo 2-5

Apresento a seguir, o início do diálogo lírico traduzido de acordo com esses princípios, que resultou bastante semelhante em técnica com os versos supracitados de Hilda Hilst:

Croque-croque, cuach-cuách!	hexassílabo 3-6
Croque-croque, cuach-cuách!	hexassílabo 3-6
Venham filhas pantanosas	heptassílabo 3-7
com seus hinos flauteados	heptassílabo 3-7
modulemos minha pura	heptassílabo 3-7
melodia –	trissílabo
Croque, croque!	trissílabo
Que ao nascido sobre o Nisa,	heptassílabo 3-7
ao vindo de Zeus, Dioniso,	octossílabo 2-5-8
entoamos pelos Brejos,	heptassílabo 3-7
Lá quando de ressaca	hexassílabo 2-6
no dia das Panelas,	hexassílabo 2-6
com coros em meu templo	hexassílabo 2-6
dança a turba dos povos.	hexassílabo 3-6
Croque-croque, cuach-cuách!	hexassílabo 3-6

Coloquei como apêndice (II) à dissertação a descrição métrica da tradução de cada canto lírico.

A partir dessas bases métricas definidas, foi possível verter também os outros metros recitativos e estíquicos que não o trímetro iâmbico. No caso dos metros cataléticos, em vez de usar um verso composto simétrico, como fiz no trímetro iâmbico, utilizei assinartetos irregulares de metros completos e versões quebradas suas:

Metro grego	Versão portuguesa
Tetrâmetro trocaico catalético	heptassílabo 4-7 + heptassílabo 4-7 + tetrassílabo
Tetrâmetro anapéstico catalético	decassílabo sáfico + octossílabo 4-8
Tetrâmetro iâmbico catalético	heptassílabo 3-7 + heptassílabo 3-7 + trissílabo
Hexâmetro datílico	alexandrino francês
Dímetro anapéstico recitativo	decassílabo sáfico
Dímetro anapéstico recitativo catalético	octossílabo 4-8

Lecítio + itifálico	hexassílabo 3-6 + pentassílabo 3-5
Dois iampos + itifálico	heptassílabo 3-7 + pentassílabo 3-5

Nos versos compostos, apliquei nas cesuras as mesmas técnicas que usei nos bieptassílabos, ou seja, preferi usar membros (partes do verso composto) graves, e ainda permiti terminação aguda quando havia pausa sintática depois. Também empreguei neles próclise e ênclise rítmicas. No caso da combinação de decassílabo sáfico e octossílabo 4-8, muitas vezes não segui esses procedimentos, uma vez que os dois membros pareciam ritmicamente fortes o bastante para manter sua qualidade.

No que se refere a procedimentos de alteração fonética (epêntese, sinérese etc.) de caráter coloquial, nos versos que não fossem bieptassílabos dialógicos, restringi-os aos contextos de poesia mais próxima da fala, evitando-os nos cantos líricos mais elevados.

Por fim, vale observar que, tanto em metros estíquicos como líricos usei notação para dois tipos de *enjambement*. Quando no original havia sinafia (WEST: 3) entre os versos em *enjambement*, isto é, não havia pausa entre eles, escrevi a inicial do segundo verso com letra minúscula, indicando que também em português não deveria haver pausa na recitação dos versos. Nesse caso, permiti-me inclusive dividir uma palavra entre dois versos, como é uso em grego (vv. 536-9):

Sempre mais pronto a voltar-se ao
lado do barco que **ven-**
ce que ser qual figura
Pintada e nunca mudar.

Quando, todavia, havia um período (*period*; WEST: loc. cit.) entre os dois versos, isto é, havia pausa na recitação, iniciei o segundo verso por letra maiúscula, mostrando que também em português deve haver pausa. Uma vez que essa notação não é convencional, avisei ao leitor a seu respeito no prefácio da tradução.

2.4 Espetáculo

No que diz respeito à representação cênica, lancei mão das descrições das estruturas e procedimentos teatrais realizadas por Dover e Mcleish, dos comentários do primeiro e de Stanford e de artigos diversos para compor rubricas que mostrassem as reações das personagens e os acontecimentos no palco que provavelmente acompanhavam as falas. Não obstante a natureza especulativa do procedimento, ele é necessário para o leitor moderno compreender todo o significado do texto. O procedimento em que isso se torna mais evidente é a possibilidade levantada por McLeish de que Xântias e Eurípides seriam interpretados pelo mesmo ator, que, se

verdadeira, seria essencial para entender a peça.

2.5 Efeito, humor e adaptações

Buscando manter os efeitos típicos da Comédia Antiga descritos na Parte I, fiz escolhas de tradução que os mantivessem em português. De maneira análoga àquela com que procedi frente ao registro da elocução aristofânica (reproduzindo tanto sua proximidade com a língua comum como sua variedade) e aos insultos, traduzi as expressões e trocadilhos gregos por equivalentes brasileiros que parecessem mais naturais em nossa língua, almejando mais o efeito de familiaridade e proximidade com a língua real do que a fidelidade à construção grega. Procedimentos importantes de adaptação foram:

a) nomes com significado. Tomem-se como exemplo os seguintes versos (21-24):

εἶτ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ καὶ πολλή τρυφή,
ὅτ' ἐγὼ μὲν ὦν Διόνυσος υἱὸς Σταμνίου
αὐτὸς βαδίζω καὶ πονῶ, τοῦτον δ' ὀχῶ,
ἵνα μὴ ταλαιπωροῖτο μηδ' ἄχθος φέροι;

Diz se isso não é folga e uma falta de limite!

Eu, Dioniso em pessoa, o próprio filho de
Alambíquias,

Padecendo andando a pé, e esse aqui montando o
burro

Pra não sentir canseirinha e não carregar um pesinho!

No original, *Stamnías* é um nome inventado a partir do substantivo *stamnós*, jarra de vinho, inserido como um elemento surpresa no lugar de *hyiòs Diós*, “filho de Zeus”, que, além de esperado, seria uma proclamação mais eficiente da própria nobreza. A graça também está no fato de a jarra derramar o vinho (Dioniso) e, de certa maneira, gerá-lo. Traduzir o nome por Estâmnias simplesmente não diria nada ao leitor e “Jarra-de-Vinho” excluiria um trocadilho com o que poderia ser um nome próprio grego real. Optei por fazer o que Adriane da Silva Duarte faz com um personagem de sua tradução de *Lisístrata*: utilizei um nome que para o leitor brasileiro pareceria grego, mas que, ao mesmo tempo, lembraria uma palavra do português. Como vimos, ela traduziu *Kinesías* (que tem relação com o verbo *kinéo*, que, em seu primeiro sentido é mover, mas que também significava “foder”, “trepar”) por “Trepásio”. Traduzi Estâmnias por “Alambíquias”, porque o alambique tem o mesmo papel de “progenitor” da bebida alcoólica que o *stamnós*. Procedi assim com os outros nomes com significado, excetuando-se Xântias (“ruivo”), que traduzi por Ferrugem, um apelido comum em português, que geraria maior sensação de familiaridade no leitor brasileiro.

b) Quanto aos nomes de personalidades e lugares mitológicos, quando havia variantes, usei as que fossem mais familiares ao público geral. Dessa maneira, por exemplo, a expressão “ir para o

Inferno” é muito mais viva e significativa para nós do que a tradução literal “ir para o Hades”. Assim, em vez de “Héracles”, usei “Hércules”, em lugar de “Hades”, “Inferno” etc.

c) Não raro adicionei informações em rubricas ou no próprio texto, para tornar clara uma referência demasiado obscura. O objetivo era oferecer ao leitor uma noção geral do que era a pessoa ou evento em específico, sem que fosse necessário consultar as notas, o que interromperia o fluxo de leitura e prejudicaria o efeito do texto. Alguns exemplos abaixo (vv. 55; 33-34)

Ἡρακλῆς: πόθος; πόσος τις;

Hércules: Qual o tamanho da paixão?

Διόνυσος: μικρὸς ἡλίκος Μόλων

Dioniso: (*faz um gesto amplo com as mãos*)

Do **tamanhinho** do Mólou

οἴμοι κακοδαίμων· τί γὰρ ἐγὼ οὐκ

ἐναυμάχουν;

ἦ τὰν σε κωκύειν ἄν ἐκέλευον μακρά.

Ai, desgraça! Se eu tivesse ido pra lutar no mar,

Co' a alforria, eu te mandava um “pau no cu” dos mais sinceros!

No primeiro caso, indica-se ao leitor por meio da rubrica e do diminutivo irônico "tamanhinho" que Mólou era alguém conhecido por sua altura, no segundo, adiciona-se ao texto a implicação de lutar no "mar": receber a alforria, que é apenas pressuposta no original. Só evitamos o procedimento quando isso tornaria os versos explicativos e didáticos demais, afetando o andamento e o efeito do texto.

d) Não troquei referências à Grécia do tempo por referências generalizantes ou modernas, o que deturparia o caráter da Comédia Antiga, profundamente ligada a seu contexto político-social original. Por mais que isso afete o sentimento de familiaridade, dá ao texto certa "cor local", criando a impressão de que aquela cultura, embora estranha ao leitor, é algo muito próximo e familiar para o povo retratado. Analogamente, quando lemos *Grande Sertão: Veredas* e *Macunaíma*, apesar de não entendermos muitas das palavras e referências, temos a impressão de que elas são próprias e íntimas das populações representadas.

e) No grego ático coloquial, era comum invocar os deuses para afirmar, negar ou mostrar surpresa. Embora o uso soe estranho aos ouvidos modernos, foi necessário mantê-lo, pois, como vimos, os nomes dos deuses colaboram para a construção da rede de significados da peça. Isso também contribuiu para dar ao texto cor local, pois poderia criar sensação de que estamos diante de um costume "tipicamente grego", semelhante à que temos quando lemos em *Asterix* um gaulês exclamar: "Por Tutatis!" e um romano: "Por Júpiter!".

f) Para o contemporâneo de Aristófanes havia uma comicidade inerente em um coro de rãs. O animal era comum e considerado baixo (cf. a *Batracomiomaquia*), inapropriado a cantos elevados. No entanto, a rã é um animal não muito próximo de nossa cultura, que é mais acostumada a outros animais aparentados: sapos e pererecas. Dessa maneira, substituí tanto o título da peça como o nome das personagens por “pererecas”, que além de nos ser mais familiar, tem a sonoridade e o sentido (pela associação com a vagina) mais cômicos. Apesar de *bátrakhos* não ter uma relação com o órgão genital feminino, considereei que a associação contribui grandemente para o efeito da peça sem trair seu espírito, uma vez que insinuações obscenas são comuns em Aristófanes. No entanto, para não dificultar a identificação da obra, coloquei o novo título como alternativa ao original: “As Rãs ou As Pererecas”.

g) No enfrentamento entre Ésquilo e Eurípides, tive que alterar um elemento nas referências e paródias do primeiro poeta: as palavras compostas. Em grego, a composição é um procedimento gramatical comum, apesar de seu uso extensivo ser um ornato; não se pode dizer o mesmo em português, em que é rara e gera grande estranhamento. Como os compostos são considerados marca do estilo antiquado de Ésquilo, eu o substituí por um equivalente em português: o excesso de palavras elevadas.

h) Por fim, também com o objetivo de tornar o texto acessível, resolvi compor um prefácio que explicasse brevemente o contexto e apresentasse as principais personalidades mencionadas ao longo da peça. Dessa maneira, o leitor será mais capaz de entender referências feitas à sociedade da época e lembrar desse contexto durante a leitura por meio das indicações sutis que adicionei ao texto. Evidentemente, não prescindi das notas, empregadas para esclarecer eventuais dúvidas do leitor e dar informações mais detalhadas.

3. Tradução

“As Rãs” ou “As Pererecas”

Prefácio

Apresento breve descrição dos acontecimentos importantes no período da comédia. Em **negrito** estão as pessoas, fatos e lugares citados na peça.

Foi apresentada no festival das Leneias, no ano 405 a.C. Já era o vigésimo sétimo ano da Guerra do Peloponeso, travada entre Atenas e Esparta (os aliados mais importantes dos espartanos eram Corinto e **Tebas**). Enquanto os peloponésios eram mais poderosos nas batalhas terrestres, a força de Atenas era sua **frota**, cujos marinheiros provinham sobretudo das classes mais pobres. Por um lado, a frota garantia o domínio militar sobre os aliados, que pagavam tributos a Atenas; por outro, era a base da democracia ateniense, pois, sendo essenciais para o poderio da cidade, os mais pobres conseguiam assegurar seu predomínio político.

No ano anterior, morrera o tragediógrafo **Eurípides**, conhecido por seu tratamento pouco usual dos mitos, sua agudeza no uso das palavras e pela influência que recebeu das novas ideias filosóficas. Quase na mesma época, morrera o tragediógrafo **Sófocles**, considerado de temperamento muito pacífico; ele e Eurípides eram considerados os melhores tragediógrafos dos tempos recentes. Entre 456 e 455 a.C. já havia morrido o poeta **Ésquilo**, famoso por peças de elocução grandiosa e matéria grave e até então considerado o maior tragediógrafo que já existira; o poeta vivera no período mais glorioso de Atenas, em que a cidade venceu a **invasão persa** e estabeleceu seu domínio sobre o Mar Egeu.

Em 411 a. C., houve uma tentativa de **golpe oligárquico** em Atenas, que tinha entre seus líderes **Frínico** e **Terâmenes** (o qual, ao fim, ficou ao lado dos partidários da democracia). Os golpistas tinham por objetivo retirar os direitos políticos dos cidadãos mais pobres. Depois de um curto sucesso inicial, foram destituídos, e os envolvidos perderam o direito à cidadania.

Entre os chamados demagogos, líderes das camadas populares, destacaram-se **Cleão**, **Hipérbolo** (já mortos no época da peça), **Cleofonte** e **Arquedemo**. Eram infames entre as classes mais ricas, acusados de usar a oratória para enganar o povo em prol de seus objetivos pessoais. Em geral, eram contra qualquer acordo de paz com os peloponésios e ferozes opositores dos simpatizantes da oligarquia (e, portanto, contrários a devolver a cidadania aos colaboradores do golpe oligárquico).

Na época da peça, Atenas havia sofrido um desastre militar na Sicília, em que perdera grande parte de seus navios e soldados. A cidade tentava resistir com suas últimas forças. Os espartanos e aliados invadiram as cercanias de Atenas, impedindo os inimigos de extrair prata das minas da região e consequentemente de **cunhar sua valiosa moeda**, que passou a ser feita do **ouro** das

oferendas colocadas na acrópole e, principalmente, do **bronze** folheado a prata. Devido à **escassez de recursos**, ambos os lados da guerra tentavam conseguir **financiamento junto aos persas**.

Além disso, em 406 a. C. houve a batalha naval de Arginusas, em que Atenas teve inesperada e importante vitória contra Esparta. Deu-se a **cidadania ateniense** a todos os **escravos**, que foram **alforriados**. No entanto, após a batalha, ocorreu uma tempestade, que impediu que os corpos dos mortos e os possíveis sobreviventes fossem resgatados. Isso fez com que os trierarcas (comandantes dos navios) fossem acusados de negligência, mas um deles, o já citado **Terâmenes**, conseguiu transferir a responsabilidade para os generais, que foram condenados à morte (entre os quais **Erasínides**). No ano seguinte à apresentação d'*As Rãs*, Atenas sofreria a derrota final e capitularia, perdendo o império marítimo e sofrendo um novo golpe oligárquico (que logo mais seria derrubado por um novo ressurgimento da democracia).

Edição e notas

Empreguei a edição do texto grego mais recente, estabelecida em 2007 por N. G. Wilson. A numeração dos versos diz respeito a essa edição. Cotejei com as edições comentadas de Stanford (1958) e Dover (1993) e com artigos a respeito de trechos específicos, de modo que, quando a leitura de outro editor me parecia mais adequada, afastei-me do texto de Wilson. A maior parte das notas são baseadas nos comentários de Dover, algumas nos de Stanford; mencionei as páginas dessas obras somente quando julguei que poderia interessar ao leitor consultar os trechos. As notas que partiram de outros textos são referidas a seus autores, com devida marcação de ano (se necessário) e página.

Observação sobre a recitação

Segundo os princípios rítmicos com que se concebeu a tradução, sempre que não há vírgula, ponto ou qualquer intervalo natural depois de um verso, deve-se efetuar pausa somente se o verso seguinte começar por letra maiúscula (excetuando-se os nomes próprios). Caso contrário deve-se continuar a leitura como se não houvesse divisão entre os versos. Exemplo:

Esta é uma ação de um sujeito [sem pausa]
que tem juízo, intelecto e [sem pausa]
muitos anos de mar. [pausa]
Sempre mais pronto a voltar-se ao [sem pausa]
lado do barco que ven- [sem pausa]
ce que ser qual figura [pausa]
Pintada e nunca mudar. [pausa]

AS PERERECAS

Personagens

(por ordem de aparecimento)

Ferrugem, um escravo

Dioniso

Hércules

um Defunto

Caronte

um Porteiro

um Serviçal

Hoteleira

Fogane, outra hoteleira

um Criado

Eurípides

Ésquilo

Plutão

Coro:

primeiro como Pererecas

depois como Iniciados nos Mistérios Eleusinos

Personagens mudas:

Carregadores de caixão

Escravos citas

Serviçais

Musa de Eurípides

(O teatro é ao ar livre, formado por três seções principais: a plateia, a orquestra - um campo circular em torno de um altar - e um palco atrás desse campo, acessado por três degraus. Por trás do palco há uma espécie de painel, tão largo quanto a orquestra, feito de madeira e vime, em cujo centro, na altura do palco, há um edifício de madeira com uma porta central aberta, que leva aos bastidores. Também há dois caminhos, um à esquerda da orquestra e outro à direita, chamados páodos, que conduzem para fora do teatro.)

(Vem do párado esquerdo o deus Dioniso, um sujeito gordinho vestido como Hércules: traja uma pele de leão e carrega um tacape – típicos de Hércules –, mas ao mesmo tempo veste um manto amarelo e calça botas com grandes saltos – típicos de Dioniso¹⁵⁰. Segue-o um escravo, Ferrugem, montado num burro e sofrendo sob uma carga enorme. Ambos se dirigem à porta central do palco.)

Ferrugem: É pra contar uma dessas mesmas piadas de sempre,
Que fazem toda plateia cair na risada, chefe?

Dioniso: Por Zeus, sim! O que quiser, tudo menos "ai, que aperto!!"
Nem me venha dizer isso – já me deu um revertério!

Ferrugem: E uma bem sofisticada?

Dioniso: Nada de “tô arrebrandando!” 5

Ferrugem: Mas o quê? Eu conto a de fazer rachar?

Dioniso: Por Zeus! É claro!
Pode falar sem receio! Só não me diga uma coisa!

Ferrugem: Qual?

Dioniso: Que co' esse peso todo já te vem a cagarreia.

Ferrugem: Nem falar que, se um bom homem não tirar toda esse carga
Do meu lombo agora mesmo, logo vou me trespeidar? 10

Dioniso: Não me faz isso! Eu imploro! Que desse jeito eu vomito!

Ferrugem: Mas então qual é o motivo de eu carregar essa tralha,
Se não é pr'eu imitar as personagens que faz Frínico,
Pra não deixar de falar do tal Lícis e do Amípsias,

¹⁵⁰ O manto amarelo também era considerado um traje efeminado.

Dioniso: Não faz isso! Porque, sempre que tô vendo uma comédia,
A cada vez que eu encontro tamanha prova de engenho,
Tenho a impressão que perdi um ano completo de vida!

Ferrugem: Desagraça pouca é bobagem pr'esse pescocinho aqui!
Pois tá quase arrebetando, mas não vai contar piada!

20

Dioniso: (*fingindo indignação*) Diz se isso não é folga e uma falta de limite!
Eu, Dioniso em pessoa, o próprio filho de Alambíquias¹⁵²,
Padecendo andando a pé, e esse aqui montando o burro
Pra não sentir canseirinha e não carregar um pesinho!

Ferrugem: (*indignado*) Mas eu não tô carregando?

Dioniso: Como se tão te levando¹⁵³?

25

Ferrugem: Carregando isso aqui, oras!

Dioniso: De que jeito?

Ferrugem: Com mau jeito!

Dioniso: Mas o burro não carrega o peso que você carrega?

¹⁵¹ Frínico, Lícis e Amípsias são comediógrafos rivais de Aristófanes, ativos no final do século V. De suas obras restaram apenas fragmentos. Segundo a passagem, eles abusavam de uma cena típica, na qual colocava-se no palco um escravo levando uma carga enorme e fazendo comentários sobre seu desconforto muscular e intestinal (os comediógrafos frequentemente associam ao esforço físico a vontade de peidar e cagar). Apesar da condenação, Aristófanes faz aqui uma variação daquele tipo de cena.

¹⁵² Em lugar de “filho de Zeus”. No original se diz *hyiòs Stamniou* (“o filho do Jarro de Vinho”), identificando-se Dioniso com a bebida de que é deus.

¹⁵³ Dioniso começa a parodiar o procedimento de “perguntas e respostas” aplicado pelos filósofos do século V (dentre eles, Sócrates) para provar ou questionar um ponto de vista. Mais tarde esse procedimento ganharia o nome de “erística” (quando o único objetivo é vencer o oponente e se empregam argumentos falaciosos) e “dialética” (quando se quer realmente provar a verdade de um ponto e se utilizam argumentos lógicos).

Ferrugem: Não o que eu tô carregando! Pode ver! Zeus tá de prova!

Dioniso: Mas como assim carregando, se tá sendo carregado?

Ferrugem: E como eu vou saber disso? Ai, que aperto... no meu ombro! 30

Dioniso: Se você diz que o jumento não te serve mais pra nada,
Troca de lugar com ele e carrega nas suas costas!

Ferrugem: Ai, desgraça! Se eu tivesse ido pra lutar no mar,
Co' a alforria, eu te mandava um "pau no cu" dos mais sinceros¹⁵⁴!

Dioniso: Desce logo, vagabundo! Já tamos perto da casa 35
Da pessoa pra quem temos que fazer umas perguntas.

(Ferrugem desce do burro, com dificuldade, para não deixar a carga cair. Dioniso sobe no palco e bate ao lado da porta central violentamente)

Escravo! Ei, ei, escravo! Ei, tem gente aqui na porta!

(Aparece Hércules no centro da porta, sem sair. É um sujeito grande, truculento e glutão, com uma voz cavernosa)

Hércules: Quem foi que bateu na porta? Pareceu uma centaurada
Querendo invadir a casa. Me diga logo o que foi!

Dioniso: *(para Ferrugem)* Ei, escravo!

Ferrugem: Que que foi?

Dioniso: Reparou nisso?

¹⁵⁴ A referência é à recente batalha de Arginusas (cf. prefácio). Ferrugem se lamenta de não ter participado dela e, consequentemente, não ter sido liberto, pois, como homem livre, poderia se vingar dos maus tratos do mestre.

Ferrugem: No quê? 40

Dioniso: Viu? Ele ficou com medo!

Ferrugem: De que fosse um doido! Zeus!

Hércules: (*à parte, surpreso*) Eita, mas que porra é essa?

(*ri ruidosamente*)

Ai, Deméter! Eu me explodo!

Nem mordendo a língua que eu seguro a gargalhada!

Dioniso: Meu amigo, chega aqui! Tô precisando de ajuda.

Hércules: (*à parte*) Vou rachar de dar risada, se eu olhar mais um segundo
Essa pele de leão com esse mantinho amarelo! 45

(*sai da casa e se põe ao lado de Dioniso*)

Um tacape nessa mão e nos pés aqueles tamancos?

(*para Dioniso*) De onde você tá chegando?

Dioniso: Trepei na popa do Clístenes¹⁵⁵!

Hércules: Pruma batalha naval?

Dioniso: Sim! Ele mandava e a gente
Ia enfiando o esporão! (*faz uma dança balançando o quadril para trás e para frente*)

¹⁵⁵ Clístenes era um famoso ateniense, conhecido por seu comportamento efeminado. Aqui inventa-se uma situação em que Clístenes é um trierarca, o comandante de um trirreme, e Dioniso um dos hoplitas a bordo. No original há uma possível brincadeira entre *epibateúo* (ser um dos hoplitas que tripulavam o navio) e *epibaíno* (“montar”, usado também com sentido sexual).

Hércules: Vocês dois? (*apontando para Ferrugem*)

Dioniso: Sim! Por Apolo!

Ferrugem: Foi aí que ele acordou!

(*Ferrugem fica se equilibrando pra não cair com a carga*)

Dioniso: E uma hora eu tava lá, lendo a *Andrômeda*¹⁵⁷ no barco
Quando de repente veio sobre mim uma paixão
Que varou meu coração e o demoliu sem piedade.

Hércules: Qual o tamanho da paixão?

Dioniso: (*faz um gesto amplo com as mãos*) Do tamanhinho do Mólón¹⁵⁸. 55

Hércules: É mulher?

Dioniso: Não é.

Hércules: Menino?

Dioniso: Não é não! De forma alguma!

Hércules: Então é homem?

¹⁵⁶ A principal maneira com que os atenienses afundavam os barcos dos inimigos era usando um esporão afixado à proa.

¹⁵⁷ Título de uma tragédia de Eurípides, que narrava como a princesa etíope Andrômeda, presa pelo pai a uma rocha para ser devorada por um monstro marinho e aplacar a fúria do deus Poseidon, foi resgatada pelo herói Perseu, apaixonado por ela. O fato de a leitura da tragédia despertar um “desejo” em Dioniso é menção ao teor fortemente erótico daquela peça.

¹⁵⁸ Ator conhecido por sua grande estatura.

Dioniso Aiai!

Hércules: Você dormiu com o Clístenes?!

Dioniso: Deu pra rir da minha cara? Pô, Hércules, eu tô mal!

Esse meu anseio aqui me consome de uma forma....

Hércules: De que forma, Dionisola?

Dioniso: Não consigo nem falar! 60

Deixa, que eu vou comparar com algo que você domina:

Você já se apaixonou por alguma feijoada¹⁵⁹?

Hércules: Feijoadada? Ô se já! Umas mil vezes na vida!

Dioniso: Eu fui claro ou você quer “que faça nova exposição¹⁶⁰”?

Hércules: Eu sou bom de feijoada! Nem precisa falar mais! 65

Dioniso: Um desejo desse tipo me devora, uma paixão

Por Eurípides!

Herácles: Aquele que tá morto faz um tempo?

Dioniso: E não tem ninguém na terra que me tira a decisão

De sair em busca dele.

Hércules: Quer dizer que vai pro Inferno?

Dioniso: Sim, por Zeus! E vou ainda mais embaixo se preciso!

¹⁵⁹ Hércules era costumeiramente representado na comédia como um glutão (cf. *As Aves*).

¹⁶⁰ Citação da tragédia *Hipsípyle*, de Eurípides (fr. 763), que se encontra em estado fragmentário.

Herácles: Mas o que que você quer?

Dioniso: Um poeta habilidoso!
“Parte já não vive mais e são perversos os que vivem”!¹⁶¹

Herácles: O Iofonte¹⁶² já morreu?!

Dioniso: Só sobrou essa moeda
Que parece genuína, se é que presta de verdade.
Pois ainda não deu tempo de saber como ele é mesmo. 75

Hércules: Mas se vai trazer alguém, por que não trazer contigo
Logo o Sófocles de volta, que é melhor do que o Eurípides?

Dioniso: Não, preciso testar antes como o Iofonte compõe,
Sozinho, sem a “ajudinha” que recebia do pai.
E além disso você sabe do que o Eurípides é feito: 80
Com certeza o vagabundo ia querer fugir comigo!
O outro sempre foi tranquilo aqui e lá também será¹⁶³.

Hércules: Que foi feito do Agatão¹⁶⁴?

Dioniso: Me deixou e desertou.
Um poeta de extração, o amorzinho dos amigos.

¹⁶¹ Citação da tragédia *Eneu*, de Eurípides (fr. 565.2), que se encontra em estado fragmentário. O trecho completo é o seguinte:

σὺ δ' ὦδ' ἔρημος ξυμμάχων ἀπόλλυσαι;
οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσὶν, οἱ δ' ὄντες κακοί.

Desse modo tu perces, desprovido de aliados?
Parte já não vive mais e são perversos os que vivem.

¹⁶² Filho de Sófocles. Também era tragediógrafo e, pelo que se pode depreender do trecho, suspeitava-se que suas peças na verdade eram escritas pelo pai.

¹⁶³ Sófocles era conhecido por seu temperamento tranquilo (cf. o testemunho de Ion de Quios, *FGrHist* 392 F6).

¹⁶⁴ Agatão era um grande tragediógrafo, conhecido por sua aparência e seu comportamento efeminados (cf. sua aparição n'As *Tesmoforiantes*). Na época desta peça, vivia na corte do rei da Macedônia.

Hércules: E onde foi?

Dioniso: Foi dessa pra melhor. Prum mundo *mais idônio*¹⁶⁵. 85

Hércules: Tem o Xênocles...

Dioniso: Por Zeus! Ele podia se explodir!

Hércules: O Pitângelo¹⁶⁶ também... (*Dioniso faz gesto de nojo*)

Ferrugem: (*à parte, ainda se equilibrando com dificuldade*) Ninguém liga pra mim, não?
E eu tô aqui me estropiando, c'o ombro todo esmigalhado.

Hércules: Mas não há por essas bandas uma molecada nova
Escrevendo mil tragédias ou pra mais de dois milhões 90
E co'a língua cinco vezes mais comprida que a do Eurípides?

Dioniso: São a réstia da moléstia, uma corja de matracas,
Um coral todo de gralhas, que cagou na minha arte!
Uma vez tendo coberto a tragédia com seu mijo¹⁶⁷
Bem no dia em que estreiam, saem fugidos e se escondem! 95
Nem buscando em todo canto você acharia um poeta
Fértil que possa entoar um só verso de alta estirpe.

Hércules: E o que “fértil” quer dizer?

Dioniso: Fértil, oras, bem valente,
Que é capaz de recitar um dizer que seja assim:

¹⁶⁵ No original, diz-se que o poeta foi à “ceia dos bem-aventurados” (*eis makáron euokhían*). No século V, a expressão “bem-aventurados” (*mákares*) diz respeito aos mortos virtuosos (cf. Platão, *Fédon*, 115d). O humor reside no fato de que, enquanto a expressão dá a entender que Agatão morreu, ela também aludia ao fato de que o poeta gozava realmente de uma vida bem-aventurada na corte macedônia, longe da Atenas atribulada pela guerra. Há também um trocadilho entre *mákares* e *makédones* (macedônios).

¹⁶⁶ Xênocles e Pitângelo são dois tragediógrafos da época.

¹⁶⁷ Aqui pode haver um contraste entre a urina e o esperma, implicando que esses poetas são inférteis.

“O Éter, o quintal de Zeus”¹⁶⁸ ou então “o pé do Tempo”¹⁶⁹

100

Ou que “a mente não queria jurar pelo que é sagrado,

Mas a língua fez perjúrio, sem sequer contar à mente¹⁷⁰”.

Hércules: Isso aí é o que te agrada?

Dioniso:

Isso me leva à loucura!

Hércules: Mas vai ter que admitir que é uma bela de uma bosta.

Dioniso: “Não habites meu pensar”¹⁷¹, você já tem o seu barraco.

105

Hércules: Mas é muito picareta! Que coisinha mais canalha!

Dioniso: Vai cuidar da sua pança!

Ferrugem: (*à parte*)

Ninguém liga pra mim, não?

¹⁶⁸ Citação distorcida da *Melanipe* de Eurípides, peça fragmentária (fr. 487). A expressão original é “juro pelo sagrado Éter, habitação de Zeus” (ὄμνυμι δ' ἱερὸν αἰθέρ', οἴκησιν Διός). Com a mudança, Aristófanes sublinha o caráter cotidiano da poesia euripídiana, de que se falará mais adiante na peça. Além disso, o poeta costuma associar Eurípides ao pensamento dos filósofos do século VI e V, em que o éter comparece como um elemento natural (por exemplo, Anaxímenes – fr. 8,4 – , Empédocles – fr. 37 – e Anaxágoras – fr. 1, 8). Uma vez que Aristófanes normalmente liga essas teorias físicas ao ateísmo, jurar em nome do éter deveria soar especialmente cômico. Já n'*As Nuvens* o poeta faz Sócrates invocar o éter como um deus (v. 265). Ademais a citação já fora empregada n'*As Tesmoforiantes* (v. 272) para escarnecer de Eurípides.

¹⁶⁹ A expressão ocorre n'*As Bacantes* de Eurípides (v. 888) e na peça fragmentária *Alexandre* (fr. 42). Aristófanes chama aqui a atenção aos termos cotidianos e pouco solenes com que o poeta se referia ao tempo, podendo chamá-lo, por exemplo, de tagarela (*Álope* – fr. 42 – , cf. Jacqueline de Romilly apud SOUSA E SILVA, 1987: 176).

¹⁷⁰ Paráfrase de um famoso verso do *Hipólito* de Eurípides. A peça trata da paixão de Fedra, esposa de Teseu, pelo enteado Hipólito. Depois de intensa dúvida, ela deixa-se convencer por sua serviçal a se declarar a Hipólito indiretamente, por meio dela. Antes de revelar seus intentos, a serviçal retira dele a promessa de que nada diria do que ouvisse, mas, quando Hipólito ouve as intenções da madrastra, responde furioso: “Minha língua prometeu, mas a mente não jurou” (ἡ γλῶσσ' ὁμῶμοχ', ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος – v. 612). Apesar disso, o herói se mantém fiel à promessa; no entanto, a formulação de uma justificativa do perjúrio numa tragédia parece ter sido chocante o suficiente para ser alvo de zombaria na comédia.

¹⁷¹ Um escólio antigo à passagem atribui a expressão a Eurípides, citando o seguinte verso:

μὴ τὸν ἐμὸν οἶκει νοῦν· ἐγὼ γὰρ ἀρκέσω.
Não habites meu pensar, pois já basto para isso.

Apesar de ele dizer que o verso pertence a *Andrômaca*, nessa peça encontra-se somente o seguinte verso (v. 237):

ὁ νοῦς ὁ σός μοι μὴ ξυνουκοίη, γύναι.
Que jamais teu pensamento, mulher, conviva comigo.

Dioniso: Vim pra cá com essas coisas, imitando as suas roupas,
Pra pedir um favorzinho: eu queria sugestões,
Pro caso de eu precisar. Quem te deu abrigo quando 110
Você foi trazer o Cérbero do Inferno para a terra¹⁷²?
E me indica tudo: portos, padarias, os puteiros,
Hospedagens, trajetórias, fontes, vias, povoados,
As pousadas e hoteleiras que oferecem aposentos
Onde tem menos baratas.

Ferrugem: (*à parte*) Ninguém liga pra mim, não? 115

Hércules: Ah, safado! Tem coragem de partir pra lá também?

Dioniso: Deixa disso! Mas me conta de uma vez qual é o caminho
Que me faz chegar mais rápido no fundo dos Infernos;
Que não seja muito quente nem também muito gelado!

Hércules: Então vai! Qual dos caminhos vou dizer primeiro? Qual? 120
Pra um deles você deve ter a corda e o mastro à mão¹⁷³:
Se enforcando!

Dioniso: Deixa quieto, que esse aí é só sufoco!

Hércules: Tem um outro bem curtinho e também bem refrescante:
O do copo.

Dioniso: De cicuta, isso é o que você me diz?

Hércules: Esse mesmo!

¹⁷² Referência a décimo segundo trabalho de Hércules, que consistiu em ir ao mundo dos mortos e capturar Cérbero, o monstruoso cão de três cabeças.

¹⁷³ Com a referência à corda e ao mastro (um banco de remador – *thraníon* – no original), Hércules dá a entender que se trata de uma viagem marítima, mas quebra a expectativa logo em seguida.

Dioniso: Muito frio! De chega' a cair granizo¹⁷⁴! 125
Pois de cara já congela cima a baixo as duas pernas!

Hércules: Você quer que eu recomende uma rápida descida?

Dioniso: Sim, por Zeus! Mas leva em conta que eu não gosto de andar, não!

Hércules: Desce lá no povoado de Cerâmico¹⁷⁵...

Dioniso: E depois?

Hércules: Sobe na torre mais alta...

Dioniso: Subir lá buscando o quê? 130

Hércules: Ver a corrida co'a tocha começando lá pra baixo.
E na hora em que a plateia disser “Vai!” pros corredores,
Você trate de ir também!

Dioniso: Mas vou pra onde?

Hércules: Torre abaixo.

Dioniso: Mas se eu fizesse isso aí, eu empastava os meus miolos!
Eu não pego esse caminho nem ferrando!.

Hércules: Então o quê? 135

Dioniso: Diga o que você usou!

¹⁷⁴ Um dos principais efeitos do envenenamento por cicuta era considerada a paralisia progressiva do corpo.

¹⁷⁵ Povoado de Atenas onde anualmente, no Festival Panatenaico, fazia-se uma corrida em que os competidores carregavam uma tocha, a *lampadephoría* ou *lampás*. A corrida era importante evento cívico, e um homem rico ficava responsável por financiar o treinamento dos atletas, nomeado ginasiarca.

Hércules: Mas é um baita de um caminho!

Pois, assim que você chega, logo tem um lago imenso,
Um enorme abismo.

Dioniso: E como que eu consigo atravessar?

Hércules: Num barquinho apertadinho te carrega um marinheiro

Bem velhinho, que, por isso, vai cobrar duas moedas. 140

Dioniso: Que bosta!

Agora até mesmo o ingresso do Inferno custa dois óbolos¹⁷⁶?

Como a dupla chegou lá?

Hércules: Com Teseu, o rei de Atenas.

Depois mostram-se montanhas de monstregos e de aranhas

Pavorosos.

Dioniso: Nem me tente botar medo ou me assustar!

Nunca que eu desisto disso!

Hércules: E depois um mar de lodo 145

E merda em fluxo perene, onde estão todos aqueles

Que uma vez injusticaram um estrangeiro indefeso,

Ou comeram um garoto e não quiseram pagar,

Ou que bateram na mãe e deram um soco na cara

De seu pai, ou não cumpriram um sagrado juramento, 150

Ou gostaram de um só verso rabiscado pelo Mórismo¹⁷⁷.

¹⁷⁶ No original diz-se somente “Quanto poder tem os dois óbolos em todo lugar” (ὥς μέγα δύνασθον πανταχοῦ τῷ δὲ ὀβολῷ). O rito funerário tradicional implicava apenas colocar um óbolo na boca do falecido para ele poder pagar Caronte, o barqueiro do mundo dos mortos. Aqui parece haver referência a algum pagamento da época que custava dois óbolos, mas não se sabe ao certo de qual se trata. Contudo sabe-se por Demóstenes (18, 28) que a entrada para o teatro custava exatamente esse preço, e a referência pode ser essa (cf. BILES: 220). Eu a assumi na tradução.

¹⁷⁷ Poeta trágico de que pouco se sabe. Também se zomba dele n'*Os Cavaleiros* (v. 401) e n'*A Paz* (v. 802).

Dioniso: Além desses, precisavam colocar aí no meio
Quem aprende luta-livre com os coros do Cinésias¹⁷⁸.

Hércules: E, depois disso, de flautas te envolve certo frescor,
Você vê uma luz linda, como se fosse aqui em cima, 155
Grutas repletas de mirto, com báquicas procissões
Feitas de homens e mulheres, e um bater de palmas vasto.

Dioniso: E quem são essas pessoas?

Hércules: Eles são os Iniciados¹⁷⁹.

Ferrugem: (*à parte, irônico*) Eis aqui o primeiro jegue a ser aceito nos Mistérios!
Eu não levo essa bodega mas nem por mais um segundo! 160

(*começa a colocar a carga no chão*)

Hércules: Eles vão te contar tudo que você lhes perguntar,
Porque moram muito perto do caminho que conduz
Aos portões do lugar onde está o palácio de Plutão.
Adeus, irmão! Passe bem!

(*Hércules entra em sua casa novamente. Ferrugem está quase terminando de colocar a carga no chão*)

Dioniso: Muito obrigado, igualmente!

¹⁷⁸ Poeta autor de ditirambos, gênero poético apresentado por meio coros que, como sempre na Grécia arcaica e clássica, dançavam enquanto cantavam. No original, fala-se de quem aprende a “pírrica” (*pyrrikhé*) de Cinésias; trata-se de uma dança em armas que imitava o movimento dos combates (Platão, *As Leis*, 815a). Pode-se tratar de uma referência aos movimentos frenéticos dos coros de Cinésias (cf. DOVER, 1993: 210) e eu assumi essa hipótese na tradução.

¹⁷⁹ A referência é aos participantes dos Mistérios de Eleusina, um culto nativo de Atenas em honra a Deméter, Perséfone e Iaco (deus identificado com Dioniso), fechado a um grupo de iniciados. Acreditava-se que contemplar os Mistérios concedia uma vida bem-aventurada após a morte, o que, pelo que se pode deduzir das fontes, implicava ausência de dor e sofrimento e a presença da luz do sol e das estrelas, em contraste com os outros mortos, que, segundo a crença grega, viviam na escuridão (cf. DOVER, 1993: 60).

(para Ferrugem) Você! Pode ir levantando essa bagage' aí de novo!

165

Ferrugem: Antes mesmo de abaixar?

Dioniso: E bem rápido! Vai logo!

Ferrugem: Não faz isso, por favor! Dá dinheiro pr'um defunto
Que tiver indo pro enterro e quiser ganhar um troco.

Dioniso: E se eu não achar nenhum?

Ferrugem: Eu carrego então!

Dioniso: Fechado!

Eu tô vendo um pessoal carregando um falecido.

170

(*entram pelo párodo esquerdo dois figurantes carregando o defunto em uma maca*)

Ô, presunto! Ô, defuntinho! Tô falando com você!

(*desce os degraus e vai em direção à orquestra*)

Ei, amigo, quer levar umas coisinhas lá pro Inferno?

Defunto: Quantas são?

Dioniso: Essas aqui.

Defunto: Vai me pagar uns cem mangos?

Dioniso: Pelo amor de Zeus! É muito!

Defunto: (*para os que o carregam*) Continuem me levando!

Dioniso: Fica aqui, meu camarada! Vamos chegar num acordo!

175

Defunto: Sem pagar as cem moedas, não tem mais conversa, não!

Dioniso: Fica com setenta e cinco!

Defunto: Mas nem vivo aceito isso!

(os figurantes carregam o defunto e saem pelo párodo direito)

Ferrugem: É folgado o desgraçado! Se foder ele não quer!

Dá que eu carrego essa merda!

Dioniso: Mas vejam que homem de estirpe!

Vamos rumo àquele barco!

(vão andando pela orquestra indo à direita. Entra Caronte pelo párodo direito, em cima de um barco com rodas, que é impulsionado por figurantes escondidos atrás dele. Caronte está vestido como um soldado, capitão de um navio)

Caronte: *(para a tripulação)*

Parem e atraquem ali!

180

(o barco para no lado direito da orquestra)

Ferrugem: Mas o que será que é isso?

Dioniso: Isso aí é aquele lago

Que o Hércules descreveu! Eu já tô vendo o navio!

Ferrugem: Por Poseidon! Tem razão! E esse aí é o Caronte!

Dioniso: “Caro, Caronte! Meu caro Caronte! Caro, Caronte”¹⁸⁰!

¹⁸⁰ De acordo com um escólio ao trecho, trata-se de uma citação do drama satírico *Éton* de Aqueu (*TrGF* 20 F11). Entre os gregos havia o costume de saudar os mortos três vezes. No original, a aliteração se dá entre as palavras *khaîre* (“olá!”) e *Kháron* (“Caronte”).

Caronte: (*falando alto*) Quem que vai para o repouso dos problemas e das dores? 185

Pro Prado do Esquecimento¹⁸¹? Ou pra Casa do Caralho¹⁸²?

Pra Cerbéria¹⁸³? Ou à merda? Ou tomar flechada em Ténaro¹⁸⁴?

Dioniso: Eu!

Caronte: Então embarca logo!

Dioniso: Pronde vai esse navio?

Caronte: Vai pra Casa do Caralho!

Dioniso: Sérico?

Caronte: E só por sua causa!

Vai entrando logo!

Dioniso: Escravo, vem aqui!

Caronte: Não levo escravos! 190

Só se lutaram no mar pra salvar o couro de Atenas¹⁸⁵.

Ferrugem: Mas, no dia da batalha, eu peguei conjuntivite!

Caronte: Mas é claro! Pode ir dando a volta nesse lago! Agora!

Ferrugem: Onde eu fico?

¹⁸¹ Um dos lugares do Hades (cf. Teógnis, 1215; Platão, *A República*, 621a).

¹⁸² No original a expressão é *Onoupókai* (“Lãs do Asno”), que na Antiguidade era uma expressão para ações impossíveis, a qual poderia remontar aos tempos de Aristófanes.

¹⁸³ Há referência em outras fontes (Sófocles, fr. 1060) a um povo chamado “cerbérios”, mas no trecho o nome é especialmente conveniente ao poeta por lembrar “Cérbero”.

¹⁸⁴ Ténaro é um promontório no sul da Grécia, onde se acreditava que havia uma passagem para o mundo dos mortos (Menandro, fr. 875) e por onde Hércules teria trazido Cérbero (Estrabão, 8,5,1). Talvez a região, localizada no território dos espartanos, fosse especialmente perigosa para os atenienses que a atacavam pelo mar e o poeta esteja se referindo a esse fato. Assumo essa leitura em minha tradução.

¹⁸⁵ Nova referência à batalha de Arginusas, cf. prefácio.

Caronte: Pela rocha da Rabeira Dolorida¹⁸⁶,
Nas pousadas que tem lá.

Dioniso: Você entendeu?

Ferrugem: Eu entendi. 195
Ai desgraça! Isso eu chamo de acordar c'o pé esquerdo! (*sai pelo párodo esquerdo*)

Caronte: (*para Dioniso*) Senta nesse remo aqui. (*Para os outros*) Vamo' entrando todo mundo!
(*Dioniso sobe no barco e senta em cima do remo*)
Ei! Ei! Mas o que que é isso?

Dioniso: Como assim “o que que é isso”?
Nu' era pra sentar no remo? Foi o que você mandou!

Caronte: Ô! Mas tinha que ser gordo! Vem, senta aqui.

Dioniso: Sim, senhor! 200

Caronte: Pode esticar esses braços! Vai, se mexe!

Dioniso: Sim, senhor!

(*Dioniso estica os braços e começa a rebolar*)

Caronte: Mas você não vai parar agora co' essa baboseira?
Senta e rema que nem gente!

Dioniso: Não tem como eu fazer isso!
Descuidado, destreinado, eu, o dessalaminado¹⁸⁷,

¹⁸⁶ No original, diz-se *Hauaínou*, idêntico ao imperativo do verbo *hauaínomai* (“secar”). O escólio à passagem diz que pessoas cansadas de esperar diziam “estou seco de tanto esperar” (αὖτος γέγονα περιμένων), então pode se tratar de referência a ela, que pressupõe na tradução.

¹⁸⁷ Salamina era uma ilha que ficava em frente a Atenas. A principal batalha naval da Segunda Guerra Médica, que

Sair remando?

Caronte: Ah! É fácil! Só sentar e seguir bem 205
O compasso dos cantares magníficos...

Dioniso: De quem?

Caronte: De bizarros cisnes-pererecas¹⁸⁸!

Dioniso: Vai mandando aí!

Caronte: Remem! Remem!

(Dioniso vai remando com dificuldade. Os figurantes empurram o barco em direção à orquestra. Entra o coro das Pererecas da ala esquerda, dançando e cantando ao redor do barco enquanto ele é movimentado)

Pererecas: *(cantando)* Croque-croque, cuach-cuách!

Croque-croque, cuach-cuách! 210

Venham filhas pantanosas
com seus hinos flauteados,
modulemos minha pura
melodia –

Croque, croque!

Que ao criado sobre o Nisa¹⁸⁹, 215

ao vindo de Zeus, Dioniso,
entoamos pelos Brejos,
Lá quando de ressaca,
no dia das Panelas¹⁹⁰,

frustrou de uma vez por todas os planos de Xerxes de invadir a Grécia, deu-se diante dessa ilha. Dioniso questiona sua capacidade de combater num navio, uma vez que não tomou parte dessa famosa batalha.

¹⁸⁸ Os gregos antigos acreditavam que, antes de morrer, os cisnes entoavam belas canções para o deleite dos deuses, mas sempre longe dos ouvidos dos mortais.

¹⁸⁹ Montanha mitológica na qual Dioniso teria nascido e sido criado.

¹⁹⁰ Trata-se de uma referência ao terceiro dia das Antestérias, o mais antigo festival dionisíaco de Atenas. No primeiro dia abriam-se os jarros de vinho, libava-se a Dioniso e bebia-se e, no segundo, havia, entre outras cerimônias, competições de bebida, a única abertura anual do templo localizado no distrito *Límnai* (“Brejos”) e o casamento

com coros em meu templo
dança a turba dos povos.
Croque-croque, cuach-cuách! 220

Dioniso: (*cantando*) Por aqui a minha bunda
tá doendo, senhor Croque!
Mas vocês tão nem aí!

Perecas: Croque-croque, cuach-cuách! 225

Dioniso: Vão pro inferno co' esse “Croque”!
Grande bosta esse tal “Croque”!

Pererecas: (*irônico*) Ah, sim! Não mete o bedelho!
pois me desejam as Musas de liras sonoras
e Pã, no cimo dos montes soprando seu cálamo, 230
comigo alegra-se mesmo a forminge de Apolo
pelo junco ata-lira¹⁹¹
que lhe crio no brejo.
Croque-croque, cuach-cuách! 235

Dioniso: Tô lotado de pereba!
E meu cu tá cheio d'água!
Daqui a pouco vai dizer:

Pererecas: (*Dioniso peida*) Croque-croque, cuach-cuách¹⁹²!

simbólico de Dioniso com a esposa do arconte basileu. No terceiro, chamado Panelas (*Khýtroi*), levavam-se panelas com alimentos em oferenda aos mortos (PICKARD-CAMBRIDGE: 9 ss.). Além disso, acreditava-se que nesse dia, considerado aziago, os espíritos dos mortos andavam sobre a terra (id. :13) .

¹⁹¹ Utilizava-se o junco, comum em lagos, para montar a lira (cf. *Hino Homérico a Hermes*, vv. 41-53). Isso serve de pretexto ao coro de pererecas para se ligar às divindades da música e da poesia.

¹⁹² Como dito anteriormente (cf. nota 151) os poetas cômicos associam ao esforço físico (no presente caso, o remar) à vontade de peidar e cagar. Essa é a única parte em que se mencionam peidos claramente; a partir desse ponto, é obscuro em que consiste a disputa entre Dioniso e as Pererecas. Sigo a interpretação de Wills, que considera que Dioniso responde o barulho das pererecas com seus próprios peidos; daí seguem as menções explícitas a eles em minha tradução.

Dioniso: Ô racinha que só canta! 240
 Parem!

Pererecas: Pois ainda mais
 cantarei! certa vez
 num pleno dia de sol
 dávamos pulos no orvalho
 das folhas, ledas cantando
 em mergulhos cadentes. 245
 Deixando as chuvas de Zeus
 cantamos sob a lagoa
 um coro presto e ligeiro
 em marulhoborbulhas.

Pererecas: (*Dioniso peida mais alto*) Croque-croque, cuach-cuách! 250

Dioniso: (*exultante*) Essa joça agora é minha!

Pererecas: (*tapando o nariz*) Agora a coisa fedeu!

Dioniso: (*se lamentando*) Fedido mesmo vai ser¹⁹³
 se eu rasgar de remar! 255

Pererecas: (*Dioniso peida ainda mais alto*) Croque-croque, cuach-cuách!

Dioniso: Ha-ha-ha, tô nem aí!

Pererecas: Croques sem fim soltaremos,
 enquanto nossa garganta
 aguentar se esgoelando.
 (*Dioniso peida*) Croque-croque, cuach-cuách! 260

Dioniso: Pois eu nunca perderei!

¹⁹³ O original diz apenas “sofreremos coisas terríveis” (δεινά τάχα πεισόμεσθα) e “sofrerei coisas mais terríveis” (δεινότερα δ' ἔγωγε). Alterei os versos para evidenciar em português que Dioniso responde com peidos às Pererecas (cf. nota anterior).

Pererecas: Nem nós seremos vencidas!

Dioniso: E nem eu por vocês!

Traques sem fim soltarei
enquanto o toba aguentar¹⁹⁴,
até que eu mostre quem manda
No croque!

(*peida*) Croque-croque, cuach-cuách!

(*As Pererecas, enojadas, vão embora por um párodo*)

(*falando*) E nu' é que eu tinha razão? Vocês calaram a boca!

Caronte: Ôa, parem, parem, homens! Agora atraquem ali! (*os figurantes param o barco*)

(*para Dioniso*) Você sai e paga a passagem!

(*Dioniso desce do barco*)

Dioniso: Toma aqui: duas moedas. 270

(*os figurantes carregam Caronte e o barco para fora, pelo párodo esquerdo*)

Ferrugem! Cadê você? Onde se meteu o Ferrugem?

Ferrugem: (*vindo do párodo esquerdo e ainda carregando a bagagem*)

Tô chegando!

Dioniso: Vem pra cá!

Ferrugem: Opa, chefe, como vai?

Dioniso: O que tem nesse lugar?

¹⁹⁴ No original, as Pererecas dizem “estrondaremos” (*kekraxómestha*) no verso 257 e Dioniso responde com “estrondarei o dia todo se preciso” (*κεκράξομαι γάρ, / κὰν με δῆ, δι' ἡμέρας*) nos versos 264-5. O verbo *krázomai*, no entanto, pode indicar tanto um grito como um barulho (de peido, no caso) e seria inapropriado traduzi-lo literalmente em português. Desse modo, optei por algo que evidenciasse a situação cômica.

Ferrugem: Pouca luz, muita sujeira.

Dioniso: Dá pra ver aquela gente, que matou até o pai
E que mente em juramento?

Ferrugem: Ô se dá, é só olhar! 275
(*aponta para a plateia*)

Dioniso: É verdade, Poseidon! Só consegui ver agora!
E o que a gente vai fazer?

Ferrugem: É melhor já ir andando,
Que esse aqui é o tal do lugar, onde tem aqueles bichos
Perigosos que o sujeito mencionou...

Dioniso: Pau no cu dele! 280
Foi um baita de um exagero pra faze' eu ficar com medo.
Ele tava é com inveja dos meus feitos de bravura.
Olha, o Hércules é o cara mais metido que eu já vi.
Há! Eu tô mais é torcendo que apareça alguma coisa,
Um desafio que esteja no nível dessa jornada.

Ferrugem: (*ironicamente*) Ah! Por Zeus que sim! É claro...

(*toca um aulos*¹⁹⁵)

Eita! Eu ouvi um barulho! 285

Dioniso: (*assustado*) Onde?? Onde tem barulho?

Ferrugem: Lá pra trás!

Dioniso: Ui! Vai pra trás!

¹⁹⁵ Instrumento de sopro com palheta.

(Empurra Ferrugem para trás de si. O aulos toca em outro lado do palco.)

Ferrugem: Mas agora ele correu lá pra frente!

Dioniso: Vai pra frente!

(Empurra Ferrugem para frente de si)

Ferrugem: Ai, meu Zeus! Que coisa mais medonha que eu tô vendo ali!

(aparece um dançarino no palco, fazendo os movimentos frenéticos dos coros de Cinésias)

Dioniso: *(desesperado)* Mas que coisa?!

Ferrugem: Bem medonha! Cada hora te' uma cara!

Virou vaca! *(o dançarino imita uma vaca com a dança)*

Virou mula! *(imita uma mula)*

Ixi, agora uma mulher

290

Gostosinha pra caramba! *(imita uma mulher)*

Dioniso: Opa! Deixa que eu enfrento!

Ferrugem: Já deixou de ser mulher e virou cachorro agora! *(o dançarino imita um cachorro)*

Dioniso: Nossa mãe! Não é a Empusa¹⁹⁶?

Ferrugem: Dá pra ver o fogo ardendo

¹⁹⁶ Monstro folclórico que podia mudar de forma à vontade. Em fragmento de Aristófanes (da peça *Os Tagenistas* – fr. 515) uma personagem chama a deusa Hécate por esse nome, que também tinha por atributo enviar espíritos do mundo dos mortos (Eurípides, *Helena*, v. 569). Em *Sobre a Dança* (19), Luciano associa a Empusa à dança (que tinha forte caráter imitativo na Antiguidade, como se depreende, por exemplo, da *Poética* de Aristóteles – 1147a 26-27), e, segundo a interpretação de Andrisiano, o monstro seria aqui representado por um dançarino no palco. Ademais, ela considera que se trate de uma paródia dos coros do ditirambista Cinésias, cuja dança seria considerada “medonha” por Aristófanes (cf. nota 178; veja-se também abaixo como o poeta é mencionado juntamente com Hécate).

Na cabeça dela toda! *(o dançarino faz gestos que remetem ao fogo na cabeça)*

Dioniso: E ela tem perna de bronze? *(o dançarino faz gestos como se estivesse com uma perna pesada de bronze)*

Ferrugem: Poseidon, mas com certeza! E a outra é feita de merda, 295

Você sabe.

(o dançarino soma à imitação da perna de bronze movimentos moles com a outra perna, como se fosse feita de merda)

Dioniso: *(muito desesperado)* Ai, que caralho! Onde que eu me enfio?

Ferrugem: E eu?

Dioniso: *(para o sacerdote de Dioniso na plateia)*

Me protege, reverendo, que eu tomo um vinho contigo¹⁹⁷!

Ferrugem: Que Hércules nos livre e guarde!

Dioniso: Não me chama não rapaz,

Faz favor! Não sai falando por aí um nome desse.

Ferrugem: Tudo bem... Ó, Dioniso –

Dioniso: MUITO MENOS ESSE AÍ! 300

Ferrugem: *(para o dançarino)* Vade retro!

(o dançarino rodopia em direção ao párodo direito e vai embora)

(para Dioniso) Pode vir ! Pode vir pra cá, chefia.

Dioniso: O que foi?

¹⁹⁷ O sacerdote de Dioniso Libertador sentava-se na primeira fileira do teatro. Depois dos festivais, os atores se juntavam a ele em uma festa.

Ferrugem: Fica tranquilo! Relaxa. Deu tudo certo!
Como disse o ator Hegéloco ao interpretar o *Orestes*:
"A água aplainando a ressaca, novamente abriu-se o *bar*"¹⁹⁸.
A Empusa pôs-se a caminho.

Dioniso: Jura?

Ferrugem: Eu juro por Zeus! 305

Dioniso: E de pé junto?

Ferrugem: Por Zeus!

Dioniso: E jura mesmo?

Ferrugem: Por Zeus!

Dioniso: Ó, desgraça! Já fiquei todo branco só de ver!

Ferrugem: E seu manto, só no medo, já ficou todo marrom!

Dioniso: (*trágico*) Ó desgraça, ó ruína! Como sobreveio a zica?
Qual dos deuses vou culpar de querer me destruir? 310

Ferrugem: (*igualmente trágico*) O Éter, o quintal de Zeus, ou então o pé do Tempo?

(*soa um aulos*)

Dioniso: Ei! Escuta só.

¹⁹⁸ Em vez de "A água aplainando a ressaca, novamente abriu-se o mar". Hegéloco era um ator que, ao interpretar o protagonista da tragédia *Orestes* de Eurípides, acabou pronunciando errado este verso (279). No original, a mudança é entre "Das ondas novamente vejo calma" (ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλήν' ὄρω) e "Das ondas novamente vejo uma doninha" (ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλῆν ὄρω). A doninha era um animal associado a Hécate.

Iaco, Iaco! 325
 Assoma subindo o arvoredos²⁰² entre coros dançantes
 até as sagradas, devotas folias,
 levando contigo, numeroso em frutos,
 repleto de viço, sobre teus cabelos,
 o mirto entrançado; com o peito audaz, batendo bem firme 330
 em teus pés, sem pudores ou freios,
 tuas honras, que amando os folguedos,
 carregam das Graças o grupo mais vasto: o sagrado, incólume 335
 e místico coro dos Iniciados

Ferrugem: (*falando*) Pela ínclita e sublime deusa filha de Deméter!

Mas que aroma succulento de carne de bacorinha²⁰³!

Dioniso: Se você não cala a boca, vai ganhar é uma língua!

Coro: (*cantando*) Desperta célere as flamantes tochas, brandindo-as nas mãos! 340

Iaco, Iaco!

Avança! Do rito noturno, ó estrela luzente!

O bosque flameja com fulgores vastos,

os velhos se agitam baloiçando as pernas 345

e já se despedem do sofrer sem fim,

do inverno tardio, dos antigos anos, enquanto celebram

envolvidos por sacra honraria!

porém tu, luzindo entre tochas, 350

marchando adiante, ao solo florido do pântano leva

o coro dos moços, ó deus venturoso!

(*diz o Corifeu à plateia*)

É necessário que contenha a voz e afaste o passo dos meus coros

²⁰² O terreno da Grécia é rochoso e seu intenso verão faz secar as flores que brotam na primavera. As diversas referências nessa canção a bosques e arvoredos apontam para o clima ameno e primaveril de que gozavam os iniciados em sua vida após a morte.

²⁰³ Leitões (em português mais antigo também chamados de “bacorinhos”) eram o sacrifício habitual em honra de Perséfone nos Mistérios Eleusinos. Contudo em grego, “porca” (*khoîros*) também designava a vagina, como “bacorinha” em português. Ferrugem se refere às meninas e mulheres que participam do ritual.

O que ignora estas verdades sacras, não tendo puro o pensamento, 355
 Ou desconhece os rituais das nobres Musas, e nunca foi corista,
 Nem foi iniciado nas Dionísias de Cratino engole-touros²⁰⁴,
 Ou se diverte com graçolas feitas sempre em momentos descabidos,
 Ou não desmancha os cismas na cidade e tem o peito rancoroso,
 Mas os incita e lhes ateia fogo, buscando ganhos pessoais, 360
 Ou, posta a pátria em meio à tempestade, tem cargo e aceita uma propina,
 Ou trai um forte ou barco ao inimigo, ou se intromete em contrabando
 Embora seja cobrador de impostos, feito Torícion²⁰⁵ em Egina,
 Vendendo couro, linho, piche ou óleo²⁰⁶ para mercantes de Epidauro²⁰⁷.
 Ou persuade alguém a dar dinheiro para os navios dos inimigos. 365
 Ou que encagalha os ícones de Hécate dançando coros circulantes²⁰⁸,
 Ou, sendo um homem público, devora o pagamento dos poetas
 Porque o botaram na comédia tal durante os mistérios de Dioniso²⁰⁹.
 A esses eu proíbo e os interdito, e outra vez mais eu lhes proíbo
 Que se aproximem destes coros místicos. Vocês, despertem a canção, 370
 Preparem as vigílias que reluzem por entre os nossos festivais

(cantam)

Agora todos se encorajam
 e vão aos braços viridentes
 dos bosques entre barulheiras densas
 e zombarias,
 com brincadeiras e deboches; 375
 pois acabaram de comer o almoço²¹⁰!

²⁰⁴ Cratino foi um grande poeta cômico. Em vida, era rival de Aristófanes e era satirizado por ele como um velho bêbado (*Os Cavaleiros*, vv. 400, 526-36, *A Paz*, 700-3). Agora, muitos anos após sua morte, é homenageado como se fosse um deus da comédia, recebendo um epíteto de Dioniso, “engole-touros” (*tauróphagos*).

²⁰⁵ Não se sabe quase nada sobre Torícion, a não ser o que aqui se diz: que era um *eikastólogos*, um cobrador de impostos responsável por recolher 5% de tudo que se vendia nos portos controlados por Atenas. Possivelmente ele cumpria sua função na ilha de Egina.

²⁰⁶ Todos materiais importantes para navios de guerra: enchimento de couro para o buraco dos remos, linho para cordas e piche para calafetar as tábuas do navio e evitar que a água entrasse.

²⁰⁷ Uma das cidades inimigas.

²⁰⁸ A referência é a Cinésias, o compositor de ditirambos (cf. nota 178), chamado n'As Aves de “produtor de coros cíclicos” (*kykliodidáskalos* – v. 1403). Por algum motivo, ficara conhecido por defecar (cf. *As Assembleístas*, 329 s.).

²⁰⁹ Talvez o trecho se refira a uma proposta de diminuir o pagamento dos poetas cômicos. “Mistérios de Dioniso” aqui são uma metáfora para os festivais dramáticos: as Grandes Dionísias e as Leneias.

²¹⁰ Possível referência à refeição pré-apresentação oferecida pelo corego ao coro. No original, é dito que se comeu o desjejum (*erístetai*).

Mas acercai-vos exaltando
a Protetora²¹¹ nobremente,
com vosso timbre em hinos celebrando-a, 380
a que protege
a pátria a cada novo ciclo,
ainda que Torícion não o queira.

(diz o Corifeu)

Trazei diversa sorte de canções para a frutífera rainha, 385
Cantai Deméter soberana! Ornai a deusa com sacras melodias!

(cantam)

Ó, Deméter, aproxima-te,
ó, rainha dos festins, 385b
traz abrigo a teu coral!
e que, o dia todo, a salvo
entre danças eu brinque.

E que eu diga muitas coisas
engraçadas, muitas sérias, 390
e a brincar e fanfarrar,
merecendo a tua festa,
eu triunfe aclamado²¹².

(diz o Corifeu)

Adiante!

Invocai-nos agora o vicejante deus 395
Com canções, o peregrino que acompanha os coros.

(cantam)

²¹¹ Não se sabe exatamente a que deusa se refere o poeta. O epíteto é aplicado a Atena, Perséfone ou Deméter .

²¹² Referência à competição cômica: o coro ora para que a peça consiga o primeiro lugar na competição.

Ó, honroso Iaco, tu que foste o pai
 Da dulcíssima canção festiva²¹³, surge 400
 junto à deusa²¹⁴
 e nos mostra que sem dores tu percorres os caminhos mais extensos²¹⁵
 Ó, Iaco, sê meu guia, tu que prezas os corais!

Tu rasgaste, por buscar boas risadas
 Sem despesa a sandalhetas que calçamos 405
 e estes trapos²¹⁶,
 permitindo que sem medo de castigo nós dancemos e zombemos
 Ó, Iaco, sê meu guia, tu que prezas os corais!

E agorinha eu vi de lado uma supresa
 Ao olhar uma mocinha bem formosa: 410
 entre os pulos,
 escapou-lhe dos remendos do vestido uma beleza de tetinha!
 Ó, Iaco, sê meu guia, tu que prezas os corais!

Dioniso: Opa! Desde menininho gosto dessas procissões!

Eu quero brincar com ela.

Ferrugem: E quem não quer? Tô junto nessa! 415

(os dois começam a cantar e dançar com o Coro)

Coro: Eia, vamos todos juntos

De Arquedemo²¹⁷ caçoar,

Que adentrou de clandestino no convés dessa nação²¹⁸!

²¹³ Iaco é apontado aqui como inventor do canto processional.

²¹⁴ Provavelmente Deméter, uma vez que é a deusa mais importante dos Mistérios e Eleusinos e foi a última ser invocada.

²¹⁵ Característica das procissões báquicas (cf. *As Bacantes*, vv. 67, 194).

²¹⁶ Aqui, o coro atribui a sua veste esfarrapada à avareza do deus, em possível referência ao fato de o corego não poder financiar outro figurino para o coro além do das rãs – cf. DOVER, 1972: 177 s. e 1993: 57.

²¹⁷ Demagogo que Aristófanes acusa de ser cidadão ilegítimo.

²¹⁸ No original consta "que quando já tinha sete anos não havia criado companheiros de frátria" (ὅς ἐπτέτης ὦν οὐκ ἔφυσσε φράτερας). Troca-se *phrastêres* ("dentes permanentes", segundo um escólio) pelo foneticamente similar *phráteres* ("companheiros de frátria"). Para que um homem fosse considerado um cidadão legítimo, era necessário

E hoje em dia é demagogo
Entre os mortos lá de cima
Tendo em mãos a primazia dos pilantras da cidade.

420

E eu ouvi o Clistenida²¹⁹
Lacerando em meio às tumbas
Os cabelos de seu cu e depilando a sua barba²²⁰.

Bate o peito e já prostrado
Lagrima e choraminga
Piroquides, que nasceu no povoado de Punhétia²²¹.

425

Dizem que o almirante Cálias²²²,
O rebento de Hipofodes²²³,
Numa pele de leão afundou uma boceta²²⁴.

430

que fosse registrado em sua frátria, uma das subdivisões das tribos (*phýlai*) de Atenas. Segundo um testemunho (Iseu, 8, 19), normalmente os cidadãos eram registrados assim que nasciam. Aristófanes parece implicar que Arquedemo era um cidadão ilegítimo que comprou sua cidadania depois de adulto. Em minha tradução, troquei o trocadilho com os dentes por uma metáfora náutica, substituindo "navio" ou "nau" por "nação" (que não deve ser entendida no sentido moderno).

²¹⁹ Isto é, "filho de Clístenes". Não sabemos de quem se trata, mas, pelo caráter efeminado, talvez seja o filho do Clístenes já mencionado na peça (cf. nota 155).

²²⁰ Arrancar o cabelo, ferir o rosto e bater no peito eram meios comuns de se mostrar luto na Grécia antiga. O humor da passagem está no fato de Clístenes manifestar sua dor por atos concordantes com seu caráter efeminado: a depilação do ânus e do rosto (cf. Agatão no prólogo d'*As Tesmoforiantes*).

²²¹ O original traz *Sebînos*, apelido de origem provavelmente bárbara que ecoa a expressão *se bíno* ("te fodo"), nome adequado para o amante do filho de Clístenes. Pode se tratar de pessoa real ou inventada. O distrito, por sua vez, existia e chamava-se Anaflisto, que lembra o verbo *anaphláo* ("masturbar").

²²² Cálias, filho de Hiponices, ateniense rico e ilustre, conhecido por ser mulherengo, adúltero e por ter dissipado sua riqueza com prostitutas, bajuladores e filósofos (Cratino, fr. 12, 81, Êupolis, fr. 156-181). No trecho alude-se a um episódio, real ou fictício, em que Cálias estava numa batalha naval. Ele era rico o suficiente para ser escolhido como um dos trierarcas, homens que financiavam e lideravam um navio de guerra, contudo não se menciona no original se na época da peça ele detinha esse cargo. Na tradução, pressupus o fato e o qualifiquei com o termo "almirante", que não é tradução exata de "trierarca" mas é mais familiar ao leitor moderno.

²²³ O original traz em lugar de Hiponices, o nome do pai e Cálias, *Hippobînes* ("que fode como um cavalo"), aludindo à fama de Cálias.

²²⁴ No original consta "envolvido numa pele de leão fez parte de uma batalha naval contra uma boceta" (κύσθω λεοντῆν ναυμαχεῖν ἐννημμένον). Diodoro da Sicília (16, 44, 2 s.) menciona que, no século IV, Nicóstrato, um comandante da cidade de Argos, vestiu em batalha uma pele de leão à imitação de Hércules. Cálias talvez fizesse o mesmo nas batalhas navais. Seguimos aqui a correção de Bothe, que encara *kýsthos* ("boceta", no dativo, *kýsthoi*) como objeto de *naumakheîn* ("combater no mar"); nos manuscritos consta *kýsthou* ("de uma boceta"), o que geraria outra leitura "fez parte de uma batalha naval vestido numa pele de boceta". De qualquer modo, o humor da passagem está em tratar um momento erótico (um homem transando com uma mulher embaixo de uma coberta de pele de leão) em termos militares (um combate naval, em que a pele de leão seria uma vestimenta de guerra), acentuando a inadequação de Cálias à ideia ateniense de virilidade. Perceba-se a aproximação entre Cálias e Dioniso: ambos vestidos de Hércules, mas incapazes de atos valentes.

Dioniso: (*cantando*) Saberiam me dizer

Onde achamos o Plutão?

Somos ambos estrangeiros e acabamos de chegar.

Coro: Não está muito distante,

Nem precisa perguntar!

Pois a porta do palácio já se encontra ali em frente.

435

(*aponta a porta central do palco, que agora representa a entrada do palácio de Plutão*)

Dioniso: (*para Ferrugem*) Vai escravo! Carregando!

Ferrugem: A não! Tudo não passava

Dessa velha lengalenga empacotada nessa trouxa²²⁵!

(*Ferrugem levanta a carga novamente, ambos vão em direção ao palco*)

Coro: (*diz o Corifeu*) Ide em coros!

440

Junto à deusa cercai o bosque florescente,

Gracejando com aqueles que fiéis festejam.

Eu aqui vou com as moças e as mulheres todas

445

Que vigiam pela deusa; em mãos, a luz sagrada²²⁶.

(*o Corifeu se afasta com as mulheres e moças figurantes e dança ao longe. O Coro canta*)

Vamos em um coro aos róseos arvoredos em flor,

Seguindo o costume de sempre,

450

por entre os corais mais formosos,

folgando os dançares que as Moiras²²⁷

²²⁵ No original, está: "O que é isso/ senão o 'Corinto, filho de Zeus' na bagagem?" (τουτὶ τί ἦν τὸ προῶγμα;/ ἀλλ' ἡ Διὸς Κόρινθος ἐν τοῖς στρώμασιν). "Corinto, o filho de Zeus" era uma expressão proverbial que significava "a velha história"; segundo os escólios, isso se deu porque os Coríntios insistiam em sua ascendência ao reclamar sua soberania sobre Mégara (ou Córcira). Há também outra brincadeira com a palavra "Corinto", pois, ao que parece (cf. *As Nuvens*, v. 710), os atenienses chamavam os percevejos de cama (o mesmo termo usado para bagagem aqui – *strómata* – é aplicado para camas) de coríntios.

²²⁶ Pode haver aqui insinuação erótica.

²²⁷ As deusas do destino, que determinavam a hora da morte. Eram normalmente citadas em contextos negativos,

propícias conduzem.

Pois só nós vemos o sol e os consagrados fulgores²²⁸, 455
Nós, quantos sabemos Mistérios
e temos envolto em respeito
o trato de todo estrangeiro e
dos homens mais simples.

(As mulheres deixam o palco. O Corifeu se reúne ao Coro. Dioniso se coloca diante do palácio)

Dioniso: Vamos lá, o que fazer? Como eu bato nessa porta? 460
De que jeito? Como fazem os nativos do país?

Ferrugem: Não começa a enrolação! Enfia a porta goela abaixo!
Seja o Hércules inteiro: a sua pança e semelhança²²⁹!

Dioniso: *(bate ao lado da porta)* Escravo! Escravo!

(aparece na porta um sujeito truculento)

Porteiro²³⁰: *(grita)* Quem bateu na porta agora?

Dioniso: *(engrossando a voz)* Hércules, o parrudão.

Porteiro: *(saindo furioso)* Ah, safado, lazarento, corno, filho de uma égua! 465
Seu cuzão, seu arrombado, seu pilantra do cu largo!
Foi você o ladrão sujo que levou embora o Cérbero²³¹:

contudo, para esses iniciados, que tiveram um destino bem-aventurado após a morte, elas são vistas como divindades propícias.

²²⁸ Como dito anteriormente (cf. nota 179), aparentemente acreditava-se que os iniciados eram os únicos entre os mortos que viam a luz do sol e das estrelas.

²²⁹ No original: “Tendo a forma e o caráter conforme Hércules” (καθ’Ηρακλέα τὸ λῆμα καὶ τὸ σχῆμα ἔχων, em que se rimam *lêma* e *skhêma*).

²³⁰ Os manuscritos dão ao porteiro o nome de Éaco, um dos juízes do mundo dos mortos (ao lado de Minos e Radamântis). Contudo, como os textos da era helenística não tinham siglas indicando os nomes das personagens e não existe nenhuma menção ao nome no texto, provavelmente se trata de mera suposição (ainda que pareça remontar à Antiguidade – DOVER, 1993: 50 ss.).

²³¹ Como já mencionado (cf. nota 172), o último trabalho de Hércules era buscar Cérbero do mundo dos mortos.

Agarrou, estrangulou, se elevou, se escafedeu!
O cachorro era do chefe! Tá fodido na m'nha mão!

(trágico)

Tais se elevam sobre o Estige obscuras penedias, 470
E, manchadas de cruor, as escarpas do Aqueronte
Te cercando e do Cocito²³² corredores os mastins,
Centicéfala serpente, que de ti retalhará
As entranhas. E os pulmões devorará a focinheira
De hiperbóreo bacalhau²³³! Então ambos os colhões, 475
Embebidos da sangria de teus próprios intestinos,
Rasgarão as barraqueiras Górgonas do Titras²³⁴ velho:
Com pé célere eu avanço, vou trazê-las lá de dentro.

(entra na casa. Dioniso sai correndo desesperado)

Ferrugem: Onde vai com essa pressa?

Dioniso: Perdão, Senhor, pois caguei²³⁵.

Ferrugem: Mas é mesmo um imbecil! Vai pra longe, sai daqui 480
Antes que alguém veja isso!

Dioniso: Mas tô quase desmaiando!
Me traz uma esponja logo pra eu botar no coração.

(Ferrugem coloca a carga no chão, pega a esponja na bagagem e a umedece com um cantil)

²³² Estige e Cocito são rios do mundo dos mortos, que desaguam no Aqueronte, que, na lenda, era provavelmente um lago.

²³³ O original traz “moreia tartéssia” (*Tartessía myraina*). Moreia é um tipo de enguia grande e agressiva, e as enguias eram parte da culinária grega antiga. Tartesso era o nome do sudoeste da Península Ibérica, que, na época, era um dos confins do mundo conhecido. O nome ecoa “Tártaro”, mas Pólux (6, 63) menciona uma variedade de moreia chamada tartéssia, conhecida como um prato fino. Traduzi por um peixe bastante consumido hoje no Brasil.

²³⁴ Titras é um dos povoados de Atenas. Não se sabe a que se deve a citação aqui, mas talvez o povoado fosse conhecido por suas mulheres enérgicas e feias. Traduzi com base nessa suposição.

²³⁵ No original está: “Caguei. Invoque o deus!” (ἐγκέχοδα: κάλει θεόν); de acordo com um escólio, trata-se da paródia de uma fórmula religiosa: “Derramei (a libação). Invoquem o deus!” (ἐκκέχυται: καλεῖτε θεόν). Traduzi o trocadilho por uma corruptela da fórmula religiosa católica: “Perdão, Senhor, pois pequei”.

Ferrugem: Toma aí, pode botar... (*Dioniso coloca a esponja no cu e o limpa*)
Que?! (*tapando o nariz*) Ó, aromas do Olimpo²³⁶!
Seu coração fica aí?!

Dioniso: Acontece que, no medo,
Ele desceu a barriga e se instalou aqui embaixo. 485

Ferrugem: Não existe deus ou homem mais bundão!

Dioniso: Que? Como assim?
Me chamando de bundão? Eu não pedi por uma esponja?
Nunca que outro homem ia fazer isso.

Ferrugem: O que então?

Dioniso: O bundão ia ficar lá despencado no futum.
Mas eu soube me postar e, além disso, me limpei! 490

Ferrugem: (*irônico*) Ui, Poseidon, que machão!

Dioniso: Por Zeus que concordo contigo!
Você não ficou com medo das palavras estrondosas?
Nem daquelas ameaças?

Ferrugem: Zeus! Eu nem me preocupei!

Dioniso: Já que tá se machotando e não se cabe de audácia,
Vem cá, toma meu lugar, pega aqui esse tacape, 495
Essa pele de leão, se é esse jebalhudo todo.
Eu me tranformo em você e vou levando a bagagem.

²³⁶ No original, “ó deuses dourados” (*khrysoî theoi*). Os gregos associavam as cores amarela e dourada com excrementos. Alterei o passo para que fizesse sentido em português.

Ferrugem: Então vai! Me dá isso aqui.

(pega a pele e o tacape. Dioniso assume a bagagem)

Faze' o que? Eu obedeco!

Dá uma boa de uma olhada no Ferrúrcules e vê

Se eu me mostro um bunda-mole, como é bem do seu feitio.

500

Dioniso: Zeus! Não é o verdadeiro chibatado de Melita²³⁷?!

Então vem! Que eu já levanto essa bagagem e te sigo.

(Ferrugem bate à porta. Sai um serviçal²³⁸)

Serviçal: Não é o Hércules?! Caramba! Vai entrando, meu querido!

Porque quando a deusa²³⁹ soube que você tava chegando,

Já pediu pra assar uns pães e por no fogo três panelas

505

De uma boa feijoada, temperar um boi inteiro,

Colocar pastéis no forno, umas tortas... Vai entrando!

Ferrugem: Agradeço, mas eu tenho...

Serviçal:

Por Apolo! Mas nem pense

Que eu te deixo ir embora! Porque eles já cozinham

Uns faisões deliciosos e fizeram uns senhores

510

Doces! E isso sem falar daquele vinho! Que sabor!

Me acompanha, vem pra dentro!

Ferrugem:

Mas...

²³⁷ Em Melita, povoado de Atenas, havia um famoso templo de Hércules. Segundo um escólio, trata-se também de uma referência a Cálias (cf. nota 222), que viveria ali. Cálias era do povoado de Alopece, mas, sendo rico, poderia ter outra casa em Melita. Um fragmento de Cratino (fr. 81) o chama de “tatuado” (como um escravo fugitivo, *stigmatías*) por grande parte de sua propriedade ter sido hipotecada; o “chibatado” (*mastigías*, nome aplicado aos escravos desobedientes e frequentemente punidos) aqui pode se referir ao mesmo fato.

²³⁸ É incerto o gênero do serviçal, pois as siglas nos manuscritos são ambíguas e alguns manuscritos afirmam que se trata de uma mulher. Contudo, a personagem invoca Apolo, o que é típico dos homens. Desse modo, assumo a interpretação segundo a qual se trata de um homem.

²³⁹ Perséfone, a esposa de Plutão.

Serviçal: Ainda tá enrolando?

Eu não vou te dispensar! Dentro tem uma flautista
Que é só tua, um piteuzinho! E também tem dançarinas²⁴⁰,
Três ou quatro...

Ferrugem: Dançarinas?! Conta essa história direito! 515

Serviçal: Elas tão na flor da idade, todas são depiladinhas!

Pode entrar, que o cozinheiro logo, logo vai tirar
O cação do fogo e a mesa também tava pra ser posta.

Ferrugem: Vai primeiro e, antes de tudo, vai dizer pras dançarinas

Que me esperam lá na casa que já, já eu to chegando! 520

(O serviçal entra no palácio)

(Para Dioniso) Escravo! Vem aqui logo! Vem! Traz a minha bagagem!

Dioniso: Pode ir parando com isso! Você tá levando a sério

Esse jogo de fingir que você é o próprio Hércules?

Ô, Ferrugem, deixa disso! Para co'essa baboseira!

Pode levantar de novo a bagage' e carregar! 525

Ferrugem: Mas o que?! Você não tá considerando me tirar

O que acabou de dar, tá?

Dioniso: Considerando? Eu tô fazendo!

Me dá logo a pele aqui!

Ferrugem: (*indignado, com uma solenidade trágica*) Chamo como testemunhas

E juízes deste crime os deuses!

²⁴⁰ As flautistas e dançarinas que entretinham os participantes dos banquetes eram escravas e, como se pode testemunhar nos vasos, eram vulneráveis a assédios.

(*Devolve a pele e o tacape. Levanta a carga*)

Dioniso: Deuses? Mas que deuses?!

(*escarnecendo*) Ah! Você ter esperanças! Que coisa mais imbecil! 530

Um mortal – pior! – escravo ser o filho de Alcmena?

Ferrugem: Tudo certo... Deixa estar! (*profético*) Pode ser que chegue um dia,

Se quiserem os bons deuses, em que eu seja necessário....

Coro: (*canta*) Esta é uma ação de um sujeito

que tem juízo, intelecto e

muitos anos de mar. 535

Sempre mais pronto a voltar-se ao

lado do barco que ven-

ce que ser qual figura

Pintada e nunca mudar.

Pois, impelir o navio

para o que é mais covarde,

isso é de um homem sagaz, da extração de Terâmenes²⁴¹. 540

Dioniso: (*igualmente*) Pois não seria absurdo

Que, embora escravo, Ferru-

gem, em finos lençóis²⁴²,

Comesse a moça de jeito e,

quando pedisse um penico,

eu ficasse só vendo,

Me descascando a banana, 545

e o vagabundo maldito

avistasse e socasse

²⁴¹ Um dos líderes do golpe oligárquico de 411 (cf. prefácio). Quando os oligarcas se dividiram em duas facções, Terâmenes ficou do lado mais democrático, que garantia direitos políticos a um número maior de pessoas e, portanto, quando a democracia foi reinstaurada, granjeou a boa vontade do povo e não foi exilado. Além disso, na batalha de Arginusas, fora um dos trierarcas responsáveis por buscar sobreviventes e os corpos dos homens mortos, mas que não o fizeram por conta de uma tempestade. Acusado de negligência (punível com morte), atribuiu-a aos generais, que foram executados (Xenofonte, *Helênicas*, 1, 6, 35). Aristófanes se refere aqui, portanto, a sua “habilidade” de mudar de lado quando convém e sair ileso.

²⁴² No original, mencionam-se os lençóis de lã de Mileto, que eram de alta qualidade.

minha bocarra, arrancando a vanguarda do coro?

(enquanto Dioniso se dirige à porta, entra pelo párodo esquerdo uma estrangeira gorda, acompanhada por um escravo, é uma hoteleira)

Hoteleira: Ô, Fogane²⁴³, vem, Fogane! Esse aqui é o vagabundo
Que depois que se instalou no meu hotel por alguns dias, 550
Inventou de devorar uns quinze pães!

(entra pelo párodo direito outra estrangeira gorda, acompanhada de um escravo)

Fogane: Por Zeus! É ele!
Eu notei logo de cara!

Ferrugem: *(à parte)* Acho que alguém se fodeu...

(As hoteleiras se colocam uma a cada lado de Dioniso)

Hoteleira: E, além disso, mais de vinte bons pedaços de picanha.
Cada um era cem pilas!

Ferrugem: *(à parte)* Alguém aqui vai pagar...

Hoteleira: Sem falar na baciada de batata.

Dioniso: Que besteira! 555
Você não sabe o que fala!

Hoteleira: Você tava co' esperança
Que, com essas s'as botinhas, eu não ia te notar?
Mas eu nem falei ainda do montão de carne seca!

Fogane: E não mesmo! Nem do queijo parmesão – lembra, menina? –
Que ele devorou inteiro co' a tigela e tudo mais! 560

²⁴³ No original o nome é Plátane, cunhado a partir da palavra *pláthanon* (um molde para assar pães e bolos).

Hoteleira: Depois, quando eu trouxe a conta e lhe pedi o pagamento,
Ele deu pra me olhar feio, não parava de rugir–

Ferrugem: (*com indignação fingida*) Ah! Mas tinha que ser ele! O safado nunca muda!

Hoteleira: E aí me tira uma faca! O próprio doido varrido.

Fogane: Foi assim! Coitada!

Hoteleira: E a gente ficou toda apavorada 565
Nessa hora e então pulamos logo em cima do balcão!
E esse aí fugiu num salto e correu levando as taças.

Ferrugem: Só podia se' ele mesmo!

Hoteleira: Mas assim isso não fica!
(*para seu escravo*) Vai chamar lá o Cleão²⁴⁴, nosso querido patrono²⁴⁵!

Fogane: (*para seu escravo*) E você me faz o mesmo, se o Hipérbolo²⁴⁶ surgir 570
Pr' ele ver de escarpelar esse cuzão!

Hoteleira 1: (*para Dioniso*) Draga maldita!
Quem me dera te' uma pedra pra arrancar os desgraçados
Desses dentes que moeram o que eu tinha na pousada!

Fogane: (*igualmente*) E eu lançar o seu cadáver lá no abismo da prisão!

Hoteleira: E rasgar sua garganta co' a peixeira da despensa, 575
Que você pegou roubada pra corta' e engolir filé!

²⁴⁴ Líder popular morto quase duas décadas antes, um dos mais ferrenhos defensores da guerra contra os peloconésios. Era tido como um homem violento (Tucídides, 3, 36). Fora constantemente satirizado por Aristófanes enquanto vivo (a comédia *Os Cavaleiros* é toda composta contra ele).

²⁴⁵ Os estrangeiros não podiam abrir processos nos tribunais e, portanto, tinham que recorrer a um protetor ateniense, o “patrono” (*prostatés*). A associação de Cleão e Hipérbolo a esse papel deve aludir ao amor dos dois por processos judiciais.

²⁴⁶ Outro líder popular de caráter violento que já se encontrava morto. Fora assassinado pelos golpistas oligárquicos em 411. Enquanto vivo, também fora satirizado por Aristófanes.

Mas já vou lá no Cleão, que hoje mesmo vai fiar
suas tripas, logo que te condenar no tribunal!

(As hoteleiras saem correndo. Dioniso sai depressa em direção a Ferrugem)

Dioniso: *(meloso, para Ferrugem)* Que me parta ao meio um raio se Ferrugem não é lindo!

Ferrugem: Já sei, já sei o que é, mas para, para com isso! 580
Eu não vou virar um Hércules de novo!

Dioniso: Não faz isso,
Ferruginho!

Ferrugem: *(irônico)* Eu vou ser o próprio filho de Alcmena?!
Mas não sou mortal e escravo? Vem e tenta me explicar!

Dioniso: Eu sei, eu sei que você tá bem bravo! E tá co'a razão!
Se quiser bater em mim, eu sequer vou resistir. 585
Mas se eu vier, algum dia, a te despir novamente,
Que minhas próprias entranhas, minha mulher e meus filhos
Sejam todos fulminados, *(pausa)* e o zarolho do Arquedemo²⁴⁷!

Ferrugem: Eu aceito o juramento e vou com essas condições!

(coloca a carga no chão e pega o tacape e a pele de leão)

Coro: *(canta)* Agora é sua tarefa,
já c'o disfarce de volta, 590
alentar seu vigor
De novo desde o começo,
fazendo frente ao perigo
e guardando na mente
O deus que quer imitar.

²⁴⁷ Cf. nota 217. No original diz-se que Arquedemo “tem os olhos caídos” (*glámon*).

Se te pegarem mentindo
e você for molenga, 595
será preciso levar a bagagem de novo.

Ferrugem: (*igualmente*) É um bom conselho, rapazes!

Pois acabei de pensar
na mesmíssima coisa!
Já sei que se for valioso o
que me surgir, o cuzão 600
vai querer me roubar.
Contudo eu vou lhes mostrar
em mim a fibra de macho,
e o olhar de jiló.
Mas eu preciso ir em frente, ouvi algo lá dentro.

(*Ferrugem bate à porta. Sai o Porteiro novamente da entrada do palácio, seguido por dois arqueiros citas*²⁴⁸)

Porteiro: Rápido, rápido, prendam esse ladrão de cachorro 605
Que eu vou me vingar! Depressa!

Dioniso: (*à parte*) Penso que alguém se fodeu...

Ferrugem: Vão tomar todos no rabo! Sai daqui!

(*Ferrugem luta contra os citas e escapa deles*)

Porteiro: Ah! Vai brigar?

Brucutudo! Ô, Peidola! Chipânzio²⁴⁹, você também!

Vão chegando logo aí que nosso amigo quer brigar!

²⁴⁸ Os citas eram um povo que habitava ao norte do Mar Negro. A força policial ateniense era composta por escravos dessa etnia, armados com arcos.

²⁴⁹ No original os nomes são Dítilas (talvez de *ditylos*, termo empregado por Diodoro da Sicília – 12, 31, 1 – para falar de um camelo de duas corcovas), Cêblias (talvez de *keblós*, que segundo o léxico de Hesíquio – κ 1961 – significa “babuíno”) e Párdocas (que ressoa *pardeîn*, o aoristo do verbo *pérdomai* – “peidar”). Adapte os nomes para que tivessem ecos cômicos também em português.

(entram pela porta central mais três brutamontes citas, maiores ainda, que, apesar da resistência de Ferrugem, o imobilizam)

Dioniso: *(com falsa indignação)* Que absurdo, não é não? Um homem desses revidar! 610
Ele que meteu a mão no que é dos outros!

Porteiro: Que abusado!

Dioniso: Onde vamos parar, hein? Um absurdo!

Ferrugem: Zeus do céu!
Se eu cheguei alguma vez a vir pra cá, que eu morra agora!
Ou roubei das suas coisas até mesmo um cabelinho!
Mas terei uma atitude das mais nobres com você: 615
Se quiser, pega esse escravo e o torture, o ponha à prova,
Se ele confessar m'nha culpa, você pode me matar²⁵⁰!

Porteiro: Ponho à prova de que jeito?

Ferrugem: Todo jeito! Pau-de-arara,
C'o garrote, co' a chibata, arrancando o couro a tiras,
Retorcendo a perna dele, com vinagre no nariz, 620
Triturando cada dedo. Tudo mais, mas, nu' exagera:
Não lhe bata com arruda, nem com ramos de alecrim²⁵¹!

Porteiro: Justo! Mas se acontecer de eu aleijar seu escravo
Na pancada, fica calmo: pagarei um reembolso.

Ferrugem: Mas nem se importe com isso! Só levar e torturar! 625

²⁵⁰ Em Atenas, um réu podia oferecer seus escravos para um interrogatório sob tortura nas mãos do acusador, e um dos litigantes podia desafiar o outro a fazer isso com um escravo. A ideia parece estar baseada no pressuposto de que só um homem muito certo de sua inocência entregaria um escravo, que muito provavelmente gostaria de se vingar de seu mestre, para esse tipo de interrogatório.

²⁵¹ No original, trata-se de folhas de alho-poró e de cebola, inofensivas, provavelmente com referência a açoites rituais.

Porteiro: Aqui mesmo, então, pra ele falar bem na sua frente.

(*para Dioniso*)

Desce logo essa bagagem! E nu' inventa de contar
Mentirinha!

Dioniso: (*altivo*) Pois é bom que alguém aqui seja informado:

Por à prova um deus sob tortura é crime! Se duvida,
Não demoro a te acusar!

Porteiro: O que você tá dizendo?

630

Dioniso: Declaro ser imortal: o filho de Zeus, Dioniso,
E que esse aí é um escravo.

Porteiro: (*para Ferrugem*) Escutou?

Ferrugem: Declaro escutá-lo!

Mas, se é assim, você é obrigado a chibatá-lo mais ainda!
Se é verdade que ele é um deus, dor é que não vai sentir.

Dioniso: (*para Ferrugem*) Mas o quê?! Já que você também afirma ser um deus,
Não é justo que o carrasco nos espanque co' equidade?

635

Ferrugem: Muito justo! (*para o Porteiro*) E, se for surpreendido algum dos dois
Choramingando primeiro ou cobrindo alguma das partes
Enquanto apanha, não seja julgado um deus de verdade!

Porteiro: Mas não tem como dizerem que você não é de estirpe!
Pois caminha rumo ao justo! Podem tirar suas roupas!

640

(*Dioniso e Ferrugem se despem*)

Ferrugem: Como vai nos por à prova com maior justiça?

Porteiro: FÁCIL!

Chibatada a chibatada, um de cada vez!

Ferrugem: Perfeito!

(os dois se colocam lado a lado, de costas para o Porteiro e de frente para a plateia)

Ferrugem: Então bate e vai olhando se eu me mexo de algum jeito.

(confiante) Já bateu?

Porteiro: Ainda não!

(chicoteia forte)

Ferrugem: *(com a voz de choro)* E não é que não tinha mesmo? ... 645

Porteiro: Vou bater agora nesse camarada aqui.

(chicoteia Dioniso)

Dioniso: *(mal disfarçando a dor)* Mas quando?

Porteiro: Já bati, oras!

Dioniso: E como não me fez dar gargalhada?

Porteiro: Eu sei lá! É a vez agora de testar esse de novo.

Ferrugem: Por que tanta enrolação? *(o Porteiro chicoteia)* Ai-ai-ai!

Porteiro: *(malicioso)* Por que o “ai-ai”?

Já sentiu uma dorzinha?

Ferrugem: Nem! Me veio na lembrança 650

Como é bom o festival que Diomeia faz pra Hércules²⁵²!

Porteiro: Eis um homem santo! É a hora de chegar pra cá de novo!

(*chicoteia Dioniso*)

Dioniso: Upa, upa!!!

Porteiro: E o que foi?

Dioniso: Upa, upa cavalinho²⁵³!

Porteiro: E por que esse choro todo?

Dioniso: Senti cheiro de cebola!

Porteiro: E não reclama de nada?

Dioniso: Nada me chama a atenção! 655

Porteiro: Vou chegar pra perto desse, que já é a hora novamente.

(*chicoteia Ferrugem*)

Ferrugem: Ai, ai!

Porteiro: E o que foi aí?

Ferrugem: Tira o espinho do meu pé²⁵⁴!

²⁵² O distrito ateniense de Diomeia tinha um vasto santuário dedicado a Hércules, em que se fazia um grande festival em sua honra.

²⁵³ No original a exclamação é *ioû, ioû* que pode expressar tanto dor quanto alegria. Quando perguntado, Dioniso responde que “está vendo os cavaleiros”, associados não somente ao auxílio na batalha, mas a procissões esplêndidas.

²⁵⁴ Teoricamente, ao mostrar que está sentindo dor por um espinho no pé, Ferrugem perderia a disputa, mas isso é ignorado no enredo. Aristófanes parece estar interessado no efeitos cômicos da contradição: Ferrugem diz que está sentido dor por causa do espinho para não dizer que está sentindo dor pela chicotada.

Porteiro: Qual o seu problema? É a hora de chegar pra cá de novo!

(*chicoteia Dioniso*)

Dioniso: Ai, Apolo!!! (*num tom de recitação misturado com dor*) “que dominas Pítion e Delos nativa²⁵⁵”.

Ferrugem: (*exultante*) Ele sentiu dor! Ouviu? Ou não ouviu?

Dioniso: Não, imagina! 660
Me veio agora na mente um velho iambo do Hipônax²⁵⁶.

Ferrugem: (*para Porteiro*) Mas isso aí não é nada! Vai, destroça o quadril dele!

Porteiro: Por Zeus! Tá certo! (*para Dioniso*) Depressa! Vira a barriga pra cá!

(*dá-lhe uma chibatada na barriga*)

Dioniso: Poseidon!!!

Ferrugem: Doeu ali!

Dioniso: (*canta com a voz trêmula de dor*) “Que reges os cabos 665
do Egeu e o cinzento
Oceano governas no abismo²⁵⁷”.

Porteiro: Ai, Deméter! Não consigo decidir qual de vocês
É um deus e qual não é! Mas vão entrando na casa!
O meu mestre vai saber reconhecer quem vocês são, 675

²⁵⁵ Pítion e Delos (lugar em que nascera) eram lugares importantes para o culto de Apolo.

²⁵⁶ Hipônax de Éfeso, conhecido copositor de iampos, poemas satíricos que normalmente usavam linguagem baixa e um gênero que é uma espécie de antecessor da comédia. Viveu no século VI a. C. O escólio diz, contudo, que o trecho citado é de Anânio, outro poeta iâmbico. Na época de Aristófanes não estava estabelecida ainda a edição das obras dos poetas arcaicos.

²⁵⁷ Canto coral do *Laocoonte* de Sófocles, peça fragmentária (fr. 371).

E Perséfone! Vocês que são do Olimpo que se entendam!

Dioniso: Falou bem! Eu só queria que tivesse te ocorrido

Essa ideia muito antes de me encher de chibatada!

(todos entram pela porta do palácio. Fica apenas o Coro)

Parábase

Ode

Coro:(*cantam*) Ó, Musa, vem ao sacro coro, no deleite

do meu cantar,

Por ver a turba vasta dos povos cujo engenho

numeroso se assenta,

Mais sedenta de honrarias que a estrangeira boca de Cleofonte²⁵⁸,

em que terrível ruge

680

uma gralha da Trácia,

repousada sobre o ramo da barbárie! Mas já chora a

canção do rouxinol²⁵⁹, pois vão matá-la

em empate de votos²⁶⁰.

685

Epirrema

(diz o Corifeu à plateia)

Manda a justiça que o coro divino dê valorosos ensinamentos,

Conselhos para a cidade. A nós parece correto primeiramente

Que cesse agora a discórdia civil, e exista igualdade entre os cidadãos.

Digo: se alguém cometeu uma falha e caiu nas manobras de Frínico²⁶¹,

É necessário que os homens que escorregaram daquela vez tenham chance

690

De se livrar das denúncias e desfazer os enganos que cometeram.

²⁵⁸ Líder popular de grande influência na época da peça. Era um feroz opositor à ideia de cerrar a paz com os peloponésios, tendo dissuadido o povo de aceitar as propostas de Esparta após as vitórias atenienses em Cízico (410) e Arginusas (406). Aristófanes o acusa de ambição e de cidadania ilegítima, dizendo que o político tinha ascendência trácia. Por outro lado, curiosamente, a profecia expressa nessa canção se cumpriu: quando do segundo golpe oligárquico em 405, os Trinta Tiranos usaram propinas e manobras jurídicas para condená-lo à morte.

²⁵⁹ Os gregos consideravam que a canção do rouxinol era lamentosa.

²⁶⁰ Num julgamento, se os votos de condenação e de absolvição se igualavam, o réu era absolvido. Aristófanes parece implicar que Cleofonte era tão odiado que morreria mesmo nesse caso.

²⁶¹ Frínico era o líder do golpe oligárquico de 411 (cf. prefácio). Depois que foram derrotados, os cidadãos envolvidos no golpe foram privados de seus direitos políticos.

E digo que é imperativo não retirar os direitos dos cidadãos!
 Porque é uma grande vergonha que marinheiros de apenas uma batalha
 Se tornem já plateienses²⁶², e, em vez de escravos, agora sejam senhores.
 Também não posso dizer que foi uma ideia ruim que vocês tiveram! 695
 Pois foi a única coisa sensata que essa cidade já promulgou.
 Mas, além disso, seria prudente que vocês dessem a quem os segue
 Faz gerações nas batalhas navais e são descendentes da mesma estirpe
 O seu perdão por apenas essa desgraça isolada, a eles que pedem.
 Mas acalmando o furor, – ó vocês, os mais engenhosos por natureza²⁶³! – 700
 Aceitaremos de boa vontade em nossa família todo sujeito,
 Cidadão novo ou antigo, que já lutou num navio do nosso lado.
 Mas, se estivermos inchados de orgulho e menosprezarmos essa questão
 Agora, quando a cidade se encontra nos braços da tempestade,
 Já não seremos honrados por nossa sagacidade em tempos futuros. 705

Antode

(*cantam*)

Se eu sei prever qual vida de varão, qual jeito
 vai se foder,
 Não falta muito tempo p'ra que esse mico chato,
 o anãozinho do Clígenes²⁶⁴,
 O mais canalha dos donos de banheiros que reinam e disfarçam 710
 seus falsos sabonetes
 com terra cimólia²⁶⁵,
 já partir pro beleléu! Mas mesmo o vendo, não se acalma
 com medo de o despirem, se beber 715
 e estiver sem porrete²⁶⁶.

²⁶² Refere-se aos escravos que conseguiram a cidadania depois da vitória de Arginusas (cf. prefácio). São comparados aos plateenses que sobreviveram ao massacre de sua cidade perpetrado pelos peloponésios (em 427 – Tucídides, 3, 68) e foram abrigados em Atenas, transformados em cidadãos.

²⁶³ Os atenienses eram conhecidos por sua grande inteligência (Heródoto, 1,60, 3).

²⁶⁴ Nada se sabe sobre Clígenes, a não ser o que está dito aqui: que era dono de uma casa de banhos, profissão tida em baixa estima pela comédia, assim como a de todos os comerciantes. N' *Os Cavaleiros* (v. 1403), os donos de banhos públicos são citados lado a lado com as prostitutas.

²⁶⁵ A argila da ilha de Cimolo era usada para higiene do corpo.

²⁶⁶ O roubo de roupas era um crime comum, e homens bêbados voltando de festas eram vítimas costumeiras. Pode ser que Clígenes fosse famoso por carregar um porrete consigo.

Antepirrema

(*diz o Corifeu à plateia*)

Já muitas vezes tivemos a sensação de que Atenas assume a mesma

Postura c'os cidadãos eminentes pela beleza e pela nobreza²⁶⁷

E com as duas moedas boas: a antiga e a nova, feita de ouro²⁶⁸.

720

Pois das que nunca tiveram em si sequer uma sombra de alteração,

Mas sempre foram, eu penso, as melhores dentre as moedas já produzidas,

Só elas com excelente cunhagem, corretamente postas à prova

Em meio aos gregos e mesmo no mundo todo, nas terras dos povos bárbaros,

Delas jamais nos valem, mas só das feitas de bronze vil e canalha,

725

Cunhadas ontem ou mesmo nessa manhã, fabricadas na pior forja.

E os cidadãos que sabemos sensatos e atenienses de nascimento,

Homens que sempre nos mostram que têm justiça, beleza e grande nobreza,

Criados entre ginásios, danças e cantos corais, nas artes das Musas²⁶⁹,

Tratamos mal, mas de quem é de bronze, vindo de fora, co' a juba ruiva²⁷⁰,

730

Filhos canalhas de um povo canalha, nós nos valem sempre que dá,

Gente chegada depois, de que essa cidade, nos tempos passados, nunca

Se valeria, sequer pra espancar em seus rituais purificadores²⁷¹.

Agora, seus imbecis, transformando o comportamento que têm mostrado,

Valham-se dos valorosos²⁷² mais uma vez. Se vocês tiverem sucesso,

735

Serão louvados; mas caso escorreguem na tentativa, terá valido

A pena ter amargado por isso – assim pensarão os homens de engenho.

(*Ferrugem sai da porta do palácio, conversando com um Criado, igualmente ruivo*)

²⁶⁷ A expressão grega é *kaloí kagathói*, literalmente “belos e nobres”, originalmente empregada para indicar as classes altas, mas que, no século V, podia ser usada para indicar tão somente virtude moral.

²⁶⁸ Com a ocupação de Deceleia pelos lacedemônios e seus aliados, os atenienses não tinham mais acesso às minas de Láurio, de onde tiravam a prata com que cunhavam suas prestigiosas moedas; assim, passaram a usar as oferendas de ouro da acrópole, mas principalmente bronze folheado a prata com esse propósito (cf. prefácio).

²⁶⁹ A educação tradicional dos gregos consistia em música, poesia e exercícios físicos. Normalmente só os mais ricos tinham condições de se educar plenamente, mas, no século V, grande parte dos atenienses tinham algum acesso a ela. Também é significativo que Aristófanes mencione os coros, pois eles faziam parte da formação de quase todos os cidadãos atenienses, que eram sorteados para compô-los.

²⁷⁰ Muitos escravos tinham cabelos ruivos por conta de sua origem trácia (como a personagem Ferrugem). Aristófanes diz aqui que os líderes atenienses (como Cleofonte, mencionado na ode) tinham origem bárbara e servil.

²⁷¹ No original, diz-se que a cidade no passado não os usaria como nem como *pharmakói*, pessoas que, deficientes físicas ou consideradas inúteis, eram usados em sacrifícios (simbólicos ou reais) para purificar a cidade.

²⁷² No original consta a sentença *khresthe tois khrestois* (“usem de homens nobres”), que joga com a etimologia do verbo *khraomai* (“usar”) e do adjetivo *khrestós* (“nobre”, social ou moralmente). Busquei um trocadilho similar em português.

Criado: Oh, por Zeus, o salvador! Mas é um homem de alta estirpe
O seu mestre!

Ferrugem: Como não! E não seria de alta estirpe,
Um sujeito que só sabe de beber e de bimar²⁷³? 740

Criado: É que não te deu porrada pra mostrar logo de cara
Que você é que era o escravo, mas fingia ser o dono!

Ferrugem: Se batesse ele ia ver!

Criado: Mas é uma típica escravice
Que você aprontou agora. Eu adoro fazer isso!

Ferrugem: É? Adora? Conta mais!

Criado: Eu chego a uma epifania²⁷⁴ 745
Toda vez que eu xingo o mestre e ele não consegue ouvir!

Ferrugem: E de resmungalhar quando recebeu uma enxurrada
De pancada e sai da casa?

Criado: Como eu amo isso daí!

Ferrugem: E de meter o bedelho onde não é chamado?

Criado: Amo!

²⁷³ Pode se tratar de simples ironia quanto à falta de nobeza moral que Dioniso demonstrou ao logo da primeira parte. Contudo, quando se vê que homens nobres como Alcibíades (cf. *O Banquete* de Platão) e Cálías (com que, como vimos, se associa a figura de Dioniso) eram conhecidos pelo excesso com bebida e sexo e se considera que o simpósio era uma instituição aristocrática por excelência, pode-se pensar que se trata de uma referência aos socialmente nobres.

²⁷⁴ No original, o escravo diz que parece *epopteúein*, isto é, ser um “*epóptes*”, alguém que contemplou os objetos sagrados dos Mistérios de Eleusina. Como o trecho evidencia, o termo era usado em contexto cotidiano para indicar grande felicidade.

Ferrugem: Ó meu Zeus dos consanguíneos²⁷⁵! E de espiar os seus donos
Quando estão tagarelando?

750

Criado: Faltava pouco pra eu pirar!

Ferrugem: E de transtagarelar a coisa pros vizinhos?

Criado: Eu?
Quando eu faço isso – Ó, Zeus! – faltava pouco pra eu gozar!

(começa uma gritaria vinda do palácio)

Ferrugem: Por Apolo! Me dá aqui a sua mão direita logo
E permita-me beijá-la e beije a minha!

(dão-se as mãos e as beijam) Mas me diga,
Pelo amor de Zeus! Imploro, meu amigo de chibata:
O que é aquilo lá de dentro? Essa zona, esse tumulto,
Essa gritaria toda?

755

Criado: É do Ésquilo e do Eurípides!

Ferrugem: Oh!

Criado: *(trágico)* Um ato, um ato imane que irrompeu há pouco, imane
Entre os mortos! E uma guerra na cidade sem igual!

760

Ferrugem: Mas por quê?

Criado: Tem uma lei que proclamaram por aqui:
De que em toda e qualquer arte que for hábil, grandiosa,
Quem for o melhor de todos os seus pares de artifício
Terá sempre a honraria de cear no Pritaneu²⁷⁶

²⁷⁵ O aspecto de Zeus que guardava as obrigações mútuas de pessoas da mesma ascendência. Trata-se de uma brincadeira, pois o que Ferrugem e o Criado têm em comum é a ascendência não-grega da maior parte dos escravos.

²⁷⁶ Lugar onde ficavam os pritanes, o corpo executivo do Conselho ateniense (*boulé*). Ali eram dadas ceias gratuitas a

E terá seu posto ao lado de Plutão...

Ferrugem: Hum, eu entendo. 765

Criado: Até quando vir um outro que tiver maior engenho
Nessa arte que o primeiro. Então terá que partir.

Ferrugem: E por que diabos isso transtornou assim o Ésquilo?

Criado: Porque ele ocupava o trono reservado pra tragédia,
Já que tinha mais poder em sua arte.

Ferrugem: E agora é quem? 770

Criado: Quando o Eurípides chegou, já foi logo se exibindo²⁷⁷
No meio da ladrãozada, no grupo dos trombadões,
Na gente dos parricidas, na turma dos rouba-casas,
Toda turba que há no Inferno! E logo que eles escutaram
As antilogias todas, os torneios, retorcidas²⁷⁸, 775
Fora' à loucura e o acharam extremamente engenhoso!
Ele, então, todo metido, reclamou pra si o trono
De onde o Ésquilo reinava.

Ferrugem: Não o tiraram lá de cima?

Criado: Não, o povo conclamou exigindo um julgamento
Pra escolher qual dos dois homens tem maior engenho n'arte. 780

cidadãos considerados benfeitores da cidade, como os vencedores nos Jogos Pan-Helênicos (Olímpicos, Píticos, Nemeus, Ístmicos). Como de costume ao longo da peça, Aristófanes transmite ao Hades instituições típicas de Atenas.

²⁷⁷ O original usa o verbo *epideiknymai* (“fazer uma apresentação”), termo usado para descrever as apresentações dos sofistas (Xenofonte, *Memoráveis*, 1, 2, 62).

²⁷⁸ *Antilogía* pode significar simplesmente “discussão”, mas havia uma obra do filósofo Protágoras conhecida em tempos posteriores como *Antilogias*, e Aristófanes pode estar se referindo a estruturas formulares empregadas nos *agónes* de Eurípides, que podem remontar às teorias e práticas desses filósofos do século V. Torneios (*lygismoî*) e retorcidas (*strophai*) também se referem às estratégias argumentativas empregadas pelas personagens euripidianas.

Ferrugem: O povo dos vagabundos?

Criado: Isso! E como eles gritavam!

Ferrugem: Mas o Ésquilo não tinha nem sequer um aliado?!

Criado: São poucos os valorosos, assim como por aqui. (*aponta para a plateia*)

Ferrugem: Que o Plutão vai preparar pra resolver esse problema?

Criado: Logo logo uma disputa e também um julgamento. 785
Um teste de ambas as artes.

Ferrugem: E você como me explica
Não querer também o Sófocles clamar pra si o trono?

Criado: Não! Aquele não é disso, mas deu um abraço no Ésquilo
Ao chegar aqui embaixo, e estendeu-lhe a mão direita.
Além disso, não queria disputar com ele o trono! 790
Mas agora está disposto, como o Clidêmides diz²⁷⁹,
“A esperar na fila”, e, caso venha o Ésquilo a vencer,
A se dar por satisfeito. Mas, se não, já declarou,
Que disputará co' o Eurípides os louros da tragédia!

Ferrugem: Mas a coisa vai rolar?

Criado: Daqui a pouquinho, por Zeus! 795
E já foi estipulado que esse aqui é o lugar do show.
Logo, logo já começam a pesar as duas Musas...

Ferrugem: Inventaram de vender a tragédia no por quilo²⁸⁰?

²⁷⁹ Não se sabe de quem se trata, nem em que contexto a frase foi proferida. Segundo um escólio, Clidêmides talvez fosse um dos filhos de Sófocles, segundo outro, um ator de sua tragédias, mas podem ser meras especulações.

²⁸⁰ No original, trata-se de uma referência às *meia*, cerimônia em que uma criança era apresentada a sua frátria (cf. nota

Criado: E vão trazer umas réguas, umas metragens de verso
Esquadros compactados...

Ferrugem: Vão fazer um puxadinho²⁸¹? 800

Criado: E compassos, bisturis. Pois o Eurípides já disse
Que porá a tragédia à prova destrinchando verso a verso.

Ferrugem: E pro Ésquilo isso deve ter pesado muito, não?

Criado: Ele olhava como um touro, com o rosto recuado.

Ferrugem: E quem julga essa disputa?

Criado: Era um baita de um problema! 805
Pois a dupla sentiu falta de homens que possuem engenho:
O Ésquilo também não concordava c'os atenienses...²⁸²

Ferrugem: Pode ser que ele pensasse que eram muitos os bandidos.

Criado: E pensava que eram muito picaretas pra saber as
Naturezas dos poetas. E aí logo eles passaram
A tarefa pro seu dono, já que ele era especialista. 810
Mas vem logo aqui pra dentro, porque quando os nossos donos
botam algo na cabeça, somos nós quem se estropia.

(Ferrugem e o Criado entram em uma porta lateral do palácio)

Coro: *(cantando)*: Demonstrará furor atroz o altitonante,
Ao ver a garrulante presa do rival 815

218). Nessa ocasião, pelo que se pode depreender de um escólio à passagem, havia um sacrifício e pesava-se a vítima; daí a comparação com o uso da balança nesta cena. Substituí por um uso cotidiano da balança nos dias de hoje.

²⁸¹ Em grego consta: “farão tijolos?” (πλινθεύσουσι γάρ).

²⁸² Segundo à *Vida de Ésquilo*, o poeta teria partido para a Sicília (lugar onde morreu) por desilusão com Atenas. Contudo, pode ser que, nesse trecho, se queira implicar somente que os atenienses não atendiam aos padrões morais exigidos pelo poeta.

Que a afia; então, em tétrico desvairo,
torcerá suas vistas.

Virá crinada luta em versos couraçados;
De ornatos vem um coche²⁸³, vêm cinzéis de feitos²⁸⁴
A quem confronta do artesão de ideias
as palavras equestres.

820

Daqui, a erguer da juba inata as felpas bastas,
Crispando o cenho cru, rugindo, um lançará
Gigânteas palavras empoladas
com um sopro terrestre²⁸⁵;

825

Dali, a tagarela prova-verso, a língua
Polida, revolvendo²⁸⁶ em rédeas invejosas,
Palavras desmembrando, dirá astúcias,
um labor dos pulmões.

(abre-se o palácio por um mecanismo. Há gigantescos instrumentos de medição e pesagem por toda parte: réguas, esquadros, balanças, pesos etc. Eurípides está sentado no Trono da Poesia. Dioniso e Ésquilo estão cada um de um lado. Plutão está num trono maior, ao fundo. Eurípides é interpretado pelo mesmo ator que fez Ferrugem, Ésquilo por aquele que fez o Porteiro e Hércules.)

Eurípides: Nunca que eu deixo esse trono! Nu' adianta reclamar!

830

Eu sou bem melhor na arte que esse aí! Mas com certeza!

²⁸³ No original, a expressão é “cavilhas de lascas” (*skhindalámon paraxónia*). *Skhindálamo*i (“lascas”) era aparentemente palavra usada para falar de sutilezas intelectuais, umas vez que n'As *Nuven*s (v. 130) Estrepsíades se diz incapaz de aprender “as lascas dos discursos exatos” (*lógon akribôn skhindalámous*).

²⁸⁴ No original, “cortes de feitos/obras” (*smíleumata érgon*).

²⁸⁵ Em grego diz-se “lançará palavras fixadas com pregos, rasgando-as como se fossem tábuas, com um sopro nascido da terra” (ῥσει/ ῥήματα γομφοπαγῇ πινακῆδὸν ἀποσπῶν / γηγενεῖ φύσῃματι). O poeta se refere ao uso frequente de grandes palavras compostas em Ésquilo (por exemplo, *polýkhrysos* – “multiáureo” – n'Os *Persas*, v. 53). Como a composição é muito menos natural em português do que era em grego, optei por substituí-la por palavras elevadas, cujo uso abundante também é característica esquiliana. Desse modo, também troquei a referência às palavras compostas nesse canto coral por uma ao pedantismo de Ésquilo. Quando no original há uso de palavra composta relacionado à poética de Ésquilo, mencionei a alteração por nota. Por outro lado, no original, “nascido da terra” (*gegenés*) também é uma referência aos mitológicos gigantes, que nasceram da terra, de maneira que tive que incluir uma menção mais clara a eles em português.

²⁸⁶ No original trata-se do verbo *anelísso* (“desenrolar” ou “enrolar novamente”) derivado de *helísso* (“enrolar”, “volver”), muito frequente em Eurípides.

(*Ésquito nada diz, mantendo-se em silêncio*)

Dioniso: Ésquito, por que o silêncio? Tá escutando essa conversa?

Eurípides: Ele tá é fazendo pose de começo! Como toda

Santa personagem dele nas tragédias que escrevia²⁸⁷!

Dioniso: (*trágico*) Ó, divino homem, cuida de falar em demasio!

835

Eurípides: Eu conheço essa figura! Já tô cansado de ver:

Um criador de selvagens²⁸⁸, um sujeito desbocado,

Co' a goela desenfreada, desregrada, destrancada,

Desprolixa, um afetado palrador de pedantismos²⁸⁹!

Ésquito: É verdade mesmo, “filho da divina quitandeira”²⁹⁰?

840

Você vir falar de mim, ó coletor de palavrórios

Criador de sacomardos, alfaiate de frangalhos²⁹¹?

Mas você não sai inteiro!

Dioniso: (*trágico*)

Ésquito, contém a voz!

Não abrasa, rumo à ira, tuas tripas com rancor!

²⁸⁷ Sobre o procedimento, ver abaixo (vv. 911-3)

²⁸⁸ Tradução literal do termo *agripoiós*, contudo o sufixo *-poiós* também pode significar “poeta”, como em *komoidopoiós* (“poeta cômico”). Em todos os trechos a seguir em que há a palavra “criador”, implica-se também esse significado artístico.

²⁸⁹ O termo em grego é *kompophakelorrémon* (“falador de feixes de pedantismos”).

²⁹⁰ Em vez de “filho da divina Nereida”. Paródia de um fragmento de Eurípides (fr. 885, ὦ παῖ τῆς θαλασσίας θεοῦ – literalmente “filho da deusa marinha”), provavelmente endereçado a Aquiles. Alusão ao pretense fato de Clito, a mãe de Eurípides, ser uma verdureira. A acusação aparece mais de uma vez em Aristófanes (em *Os Acarnenses* v. 478 e *As Tesmoforiantes* vv. 387, 456), mas ignora-se sua motivação, pois, segundo Filócoro (*FGrHist* 326 F218), a mãe de Eurípides seria das famílias mais nobres. Dover (1993: 297) especula que o pai de Eurípides talvez vendesse o excedente de sua propriedade rural e que a alcunha poderia ter se originado de comentários dos inimigos da família sobre esse fato; outra hipótese sua é que a família do poeta poderia ter caído em dificuldades financeiras, tendo que recorrer a formas de negócio consideradas baixas. Borthwick (1994: 38 ss.) sugere que, uma vez que vegetais são usados diversas vezes na literatura grega como metáforas sexuais, o apelido alude à prostituição, traçando ainda um cenário hipotético em que a “mãe de Eurípides” fosse uma segunda e jovem esposa do pai.

²⁹¹ Eurípides era conhecido por apresentar em diversas peças protagonistas vestidos como mendigos, por conta de banimento, infortúnios ou mesmo por difarce. A peça mais conhecida por esse procedimento é a fragmentária *Télefo*, em que o protagonista, o rei da Mísia, depois de ser ferido por Aquiles em uma batalha contra os gregos, descobre que a chaga só poderia ser curada por aquele que a fez. Dessa maneira, ele se disfarça de mendigo para se infiltrar no acampamento dos gregos e atingir seu objetivo. Os gregos tinham um senso de decoro muito rígido e um herói vestido em remendos certamente parecia algo estranho. Aristófanes escarnece desse procedimento logo na primeira peça que nos foi legada, *Os Acarnenses* (vv. 412-89).

Ésquilo: Mas não deixo disso antes de mostrar do criador 845
De manquitolas²⁹² o caráter, de onde vem tanta ousadia!

Dioniso: Escravos, o sacrifício protetor! Venha o carneiro!
Pois o céu já está fechando! Logo chega o furacão²⁹³!

Ésquilo: Ó, poeta das monódias das cretenses pervertidas²⁹⁴!
Pioneiro das impuras uniões em nossa arte²⁹⁵! 850

Dioniso: (*interrompendo*) Pare já com essa história, ó mui honroso Ésquilo!
(*trágico*) E depressa ao longe afasta-te, ó Eurípides canalha,
Desse enorme temporal, se tens algo de prudência,
Pra não romperes a fronte no topo de uma expressão
E iracundo derramares pelo chão inteiro o *Télefo*²⁹⁶. 855
Ésquilo, sem acusar, ou dar ouvido a acusações
Em ira! Mas fique calmo, pois não convém aos poetas
Ficar xingando uns aos outros como padeiras bringuentas!
Como o incêndio de um carvalho, você agora é todo berros!

Eurípides: Eu já tô mais do que pronto! E não vou me recusar 860
A morder e ser mordido, e antes dele, se quiser,
Nos diálogos, nos cantos e nos eixos da tragédia²⁹⁷!

²⁹² Referência a dois heróis que, em peças Eurípides, não se apresentavam somente em frangalhos (cf. nota anterior), mas também mancos: Belerofonte e Filoctetes. Também se escarnece do fato n'*Os Acarnenses* (v. 411).

²⁹³ Dioniso se refere à ira de Ésquilo como a uma tempestade. Entre os gregos havia sacrifícios para evitá-las.

²⁹⁴ No original há somente a expressão “monódias cretenses” (*monoidíai kretikaí*). Os cantos solo das personagens (em grego chamadas *monoidíai*) são características das tragédias mais tardias de Eurípides. O poeta também tinha duas tragédias com relação a problemas de natureza sexual de personagens relativas à ilha: *Os Cretenses* e *As Cretenses*, ambas fragmentárias. Na primeira, Pasífae, a esposa de Minos, tomada de loucura mandada por Poseidon, se une a um touro (pelo que mais tarde daria luz ao minotauro). Na segunda, Érope, neta de Minos, é encontrada pelo pai, o rei de Creta, deitada com um escravo, e por isso ele manda afogá-la. Também Fedra, personagem da tragédia *Hipólito* (cf. nota 170) era filha de Minos. Pelo menos em *Hipólito* Fedra canta uma monódia (vv. 669-679). Além disso, o crético era um ritmo da lírica grega, raramente empregado nas tragédias que restaram, mas muito comum na comédia (WEST: 55). Como já na época de Aristófanes utilizava-se o termo para implicar o ritmo, Ésquilo pode estar se referindo à baixaza da poesia de Eurípides.

²⁹⁵ Eurípides tratou em suas peças de vários tipos de união sexual que rompiam as normas morais gregas. Além dos exemplos citados na nota anterior, há o amor incestuoso de Macareu e Cânace na tragédia fragmentária *Éolo*.

²⁹⁶ Em lugar de “cérebro”, dá-se o nome de uma tragédia de Eurípides (cf. nota 291), que literalmente brota de sua cabeça. Talvez haja aqui uma alusão ao mito em que Hefesto abriu a cabeça de Zeus para que Atena nascesse.

²⁹⁷ No original consta “nos versos falados, nos cantados e nos nervos da tragédia” (τᾶπη, τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας), em que há um trocadilho com os dois sentidos de *méle*: “canções” e “membros do corpo”; no primeiro

Sim, por Zeus! E no *Peleu*, e no *Éolo* também!
Nu' esquecendo o *Meleagro*, e principalmente no *Télefo*²⁹⁸!

Dioniso: E você o que quer fazer? Ésquilo, fala pra mim! 865

Ésquilo: Não queria disputar com ele aqui em baixo, não,
Pois o embate é desigual.

Dioniso: Como assim? Me explica isso.

Ésquilo: Porque a minha poesia não morreu junto comigo²⁹⁹,
Já a dele faleceu e está aqui pra ser citada.
Mas, se você quer assim, eu faço por obrigação. 870

Dioniso: Venha alguém trazer incenso e além disso traga fogo,
Pr'eu fazer um sacrifício antes de julgar o embate
Dos engenhos musicissimamente. Sem mais tardar!
(ao Coro) E vocês agora cantem uma ode em honra às Musas!

Coro: (*cantando*) De Zeus, ó, nove virgens consagradas, 875
ó, Musas, que fitais a mente aguda e ativa
Dos pensadores indo à luta em afinados,
torcidos agarrões de uma loquaz batalha.
Vinde mirar a robustez
de bocas muito hábeis em colher 880
ditos e aparas de poemas:
a lide grandiosa dos engenhos
muito breve começa.

sentido a palavra se relaciona com *épe* (“versos falados”), no segundo, com *neûra* (“nervos”, “músculos”). Substituí por um trocadilho equivalente em português, explorando os dois sentidos da palavra “canto”.

²⁹⁸ Títulos de quatro tragédias fragmentárias de Eurípides.

²⁹⁹ Segundo a *Vida de Ésquilo* (12), houve um decreto permitindo que, após sua morte, se continuassem apresentando suas peças. Outro indício é a passagem d'*Os Acarnenses* em que Diceópolis diz que se sentava no teatro esperando ver uma peça Ésquilo (já falecido àquela época), mas fora surpreendido ao ver no palco a má tragédia de Teógnis (vv. 9-11) – cf. DOVER, 1993: 23.

(Dioniso se dirige ao centro do palco. Eurípides levanta do trono e se coloca à direita de Dioniso.)

Dioniso: E vocês orem primeiro, pra depois dizer os versos! 885

Ésquilo: Ó, Deméter, que nutriste desde cedo o meu pensar,
Dos Mistérios que proteges seja eu merecedor!

Dioniso: Você também pegue o incenso e jogue por cima.

Eurípides: Correto!
Mas os deuses pra quem rezo não são esses aí, não!

Dioniso: Mas são deuses novos seus? Você que cunhou?

Eurípides: Foi sim! 890

Dioniso: Então pode ir adiante: ore aos divinos calouros!

Eurípides: Éter, que és meu alimento, ó, Dobradiça da Língua,
Agudeza, e tu também, Nariz repleto de farejo³⁰⁰,
Que eu refute a correção³⁰¹ de todo verso que encontrar!

Agón Epirremático

Ode

Coro: (*cantando*): E nós também já pretendemos 895
ouvir de dois homens sábios:
de qual discurso, qual canto
impelis o caminho.
Pois eis que a língua se enerva
e a fibra não lhes é fraca
ou imóveis as mentes.

³⁰⁰ Aristófanes imputa a Eurípides o ateísmo e faz com que ele invoque como se fossem deuses elementos de seus interesses filosóficos e retóricos (cf. nota 168).

³⁰¹ Eurípides se refere à correção no uso dos sentidos das palavras e dos sinônimos, que era um dos objetos de ensino dos filósofos Protágoras, Crátilo e Pródico. Como se verá, o poeta criticará esses pontos nas tragédias de Ésquilo.

Então é certo esperarmos
que um pronuncie algo fino,
adornado, polido,
e o outro com rasgos e ditos
desenraigados
rompendo a vasta poeira desfaça o campo dos versos.

900

Katakeleusmós

Mas agora é necessário discursar como vocês costumam sempre:
Com fineza e sem um símile ou recurso que não seja de vocês.

905

Epirrema

Eurípides: O que tange a mim e ao modo próprio com que escrevo a minha poesia
Deixarei para falar só ao final, mas de começo eu o condeno:
Mostrarei que era um farsante, um embusteiro e com qual tipo de estratégia
Enganava a quem o Frínico³⁰² antes tinha emburrecido com s'as peças. 910
No início colocava lá um sujeito solitário, recoberto,
Uma Níobe³⁰³ ou um Aquiles³⁰⁴ com a cara totalmente encapuzada.
Um disfarce de tragédia, que não dava nem sequer um pio que fosse.

Dioniso: Nenhunzinho mesmo.

Eurípides. E o coro já engatava umas correntes gigantescas
De canções, e na sequência, sem parar! E o personagem lá calado! 915

³⁰² Frínico era um tragediógrafo da geração anterior à Ésquilo. Como, segundo o testemunho de Aristóteles (*Poética*, 1449a 15-18), só Ésquilo havia introduzido uma segunda personagem no palco e dado mais importância ao diálogo, a poesia de Frínico deveria ser ainda mais arcaica e próxima da lírica coral, consistindo apenas em canções, monólogos da personagem e interações com o coro. Aristófanes o trata como poeta favorito dos velhos (*As Vespas*, v. 219, 269).

³⁰³ Personagem mitológica que, por se vangloriar de seus catorze filhos frente a Leto, que só tinha dois, Ártemis e Apolo, viu todos eles serem mortos pelos dois deuses. Em seu sofrimento, Níobe se tornou uma rocha que verte água. Ésquilo produziu uma tragédia homônima sobre o episódio e, na cena inicial, Níobe devia se apresentar em luto e silêncio.

³⁰⁴ Herói da guerra de Troia e mais forte dos gregos. Ésquilo produziu duas tragédias em que Aquiles era protagonista: *Os Mirmídonas*, que tratava de sua desavença com o chefe dos gregos, Agamêmnon e *Os Frígios* (ou *O Resgate de Heitor*), que trata de como Príamo, o rei de Troia, resgatou seu filho, morto por Aquiles e cujo cadáver estava em sua posse (ambos temas da *Iliada*). No início das duas tragédias, Aquiles devia se apresentar irado e em silêncio.

Dioniso: Eu gostava do silêncio e não achava isso menos agradável
Dos que agora tagarelam.

Eurípides: É porque você era burro³⁰⁵! Como bem
Você sabe.

Dioniso: É, eu concordo. Mas por que ele agia dessa forma aí?

Eurípides: Por charlatanice pura! Pra que o público ficasse lá esperando
Quando a Níobe diria alguma coisa e o tempo fosse transcorrendo. 920

Dioniso: Olha só, mas que trapaça mais canalha! Como eu era emgabelado!
(*Ésquilo mostra-se furioso. Dioniso lhe diz*)
Mas por que toda essa raiva e essas bufadas?

Eurípides: É por causa das verdades!
Mas depois que delirava, que falava essas besteiras, e a tragédia
Estivesse na metade, ele arranjava umas palavras-elefantes
Guarnecidas de caretas e cimeira, uns veros bois-da-cara-preta³⁰⁶ 925
Nunca vistos na plateia.

Ésquilo: (*enfurecido*) Desgraçado!

Dioniso: (*para Ésquilo*) Você pare de falar!

Eurípides: Sem sequer uma palavra clara...

Dioniso: (*para Ésquilo, ainda mais enfurecido*) Para de ficar rangendo os dentes!

Eurípides: Mas falava de Escamandros³⁰⁷, de amuradas, de varões com seus broquéis,

³⁰⁵ Dioniso se comporta aqui e se referem a ele como representante do gosto poético dos atenienses.

³⁰⁶ Em grego, *mormoropá*, adjetivo que pode derivar de *mormó(n)* ("bicho-papão") ou *mórmoros* ("medo", Hesíquio, μ, 1670), significando portanto "com rosto de bicho-papão" ou "com rosto terrível". Optei por uma entidade do folclore brasileiro equivalente ao bicho-papão.

³⁰⁷ Rio que corria na planície de Troia.

Também pássaros ebúrneos, e de equestres paladinas locuções³⁰⁸;
Que ninguém era capaz de compre'nder.

Dioniso: Sim, pelos deuses! Por sinal 930
Eu fiquei por muito tempo, passei noites sem dormir pensando apenas
Em qual pássaro era o tal do "flavescente galo equestre"³⁰⁹ que dizia.

Ésquilo: É um sinal que era gravado sobre a proa dos navios, seu retardado!

Dioniso: E eu que tinha achado que era o Eríxis, o filho do Filóxeno³¹⁰!

Eurípides: E também por que ele tinha que botar uma galinha na tragédia? 935

Ésquilo: E você, asco dos deuses? Que era que você fazia de tão bom?

Eurípides: Não galinhas flavescentes ou cabritos antilópios³¹¹ como os seus!
Que é possível encontrar representados nos tapetes dos reis persas.
Mas tomando a arte como eu a encontrei vivendo junto com você,
Toda inchada de soberba e das palavras mais pedantes já criadas, 940
De começo a alimentei e removi-lhe o peso enorme da barriga,
Com versinhos e voltinhas por aí, com beterraba da quitanda³¹²,
E dei suco de matraca que expremi e depois coei de bons livrinhos³¹³,
Reforcei-a com monódias –

Dioniso: (à parte) Com um belo teco de Cefisofonte³¹⁴!

³⁰⁸ Aqui se trata de um grupo de palavras compostas que não traduzi literalmente, mas substitui por palavras elevadas: *grypaíetos* ("recurvágua"), *khalkélatos* ("bronziforado"), *hippókremnos* ("cavalíngreme").

³⁰⁹ No original é palavra composta, *hippalektrýon* ("cavagalo").

³¹⁰ Nada se sabe a respeito desse homem, a não ser que era um glutão (Aristóteles, *Ética Eudêmia*, 1231a 17). Talvez fosse loiro e se parecesse por algum motivo com um galo e um cavalo.

³¹¹ Palavra composta em grego: *tragélaphos* ("antílope", literalmente "bode-corça").

³¹² No original está apenas "beterraba branca" (*teutlón leukón*), mas trata-se provavelmente de uma referência à pretensa profissão da mãe de Eurípides (cf. nota 290).

³¹³ Os livros eram ainda uma inovação no tempo dessa peça. Eram principalmente associados aos escritos dos filósofos dos séculos V e IV (Empédocles, Anaxágoras, Górgias etc.), que influenciaram a escrita de Eurípides (cf. nota 168).

³¹⁴ Pelo que pode se depreender das três alusões a ele (vv. 944, 1408, 1452-3), Cefisofonte seria considerado o verdadeiro autor de alguns trechos das tragédias de Eurípides. Além disso, segundo uma biografia do poeta (*Vita Euripidis* de Sítiro, col. 12, datada do século III a.C.), era um escravo nascido na casa de Eurípides, segundo outra (*Vita Euripidis*, 6; século II a.C.), teria seduzido sua esposa.

Eurípides: E não ia começando num ataque, misturando porcária, 945
Mas primeiro um personagem discursava apresentando já a ascendência
Da tragédia³¹⁵.

Ésquilo: Uma ascendência, com certeza, bem melhor que a sua própria³¹⁶!

Eurípides: Além disso, não deixava ninguém quieto desde o verso introdutório,
Mas falavam as mulheres e falavam os escravos por igual,
E também o dono, a jovem, a velhinha³¹⁷...

Ésquilo: E depois como não dizemos 950
Que você merece a morte por tamanho atrevimento?

Eurípides: Por Apolo!
Eu nu' estava sendo o mais fiel dos democratas³¹⁸?

Dioniso: Deixa dessa história,
Porque as suas amizades não são muito admiráveis nesse ponto³¹⁹!

Eurípides: E ademais eu ensinei esses senhores (*aponta para a plateia*) a falar...

Ésquilo: Até demais!
Quem me dera que bem antes de ensinar você inventasse de explodir! 955

Eurípides: E explorar o uso de réguas ágeis e as angulações de vários versos;
A pensar, olhar, torcer e refletir, se apaixonar, e maquinar,
Suspeitar de qualquer trama, e também a planejar...

³¹⁵ Referência à prática euripidiana de fazer prólogos em que uma personagem, num monólogo, apresenta a própria ascendência e o assunto da peça.

³¹⁶ Provável alusão à mãe de Eurípides (cf. nota 290).

³¹⁷ Referência à maior presença de setores desprivilegiados da sociedade ateniense nas tragédias de Eurípides.

³¹⁸ Trata-se de exagero, pois a democracia de Atenas só aceitava como cidadãos os homens livres nascidos de pai e mãe atenienses. Contudo alguns autores de tendência oligárquica associam a democracia a esses setores desprivilegiados, como o Pseudo-Xenofonte, quando diz que na democracia é impossível distinguir escravos, metecos e cidadãos (I, 10-12), e Platão, que, na *República*, diz que a democracia, radicalizada, acabaria por igualar livres e escravos, homens e mulheres (563b).

³¹⁹ Pouco se sabe das amizades de Eurípides e, portanto, não é possível entender completamente o trecho. Contudo, adiante (v. 967) ele aponta como seus "discípulos" dois homens envolvidos com o golpe oligárquico de 411: Clitofonte e Terâmenes (cf. notas 241 e 324), o que pode indicar outras associações com esse círculo.

Ésquilo:

Até demais!

Eurípides: Coloquei temas caseiros com que sempre convivemos e lidamos,

Com os quais me expunha à crítica, pois todos conheciam bem o assunto 960

E podiam criticar a minha arte; eu não ficava de algazarra

Lhes tirando o raciocínio ou tentando a todo custo perturbá-los,

Com um Cicno no palco, com um Mêmnon³²⁰ de hípicos batuques³²¹.

E é bem fácil perceber de qual dos dois um indivíduo é seguidor:

O peludo do Formísio e o barbárico Megêneto³²² são dele, 965

Uns barbudos de venábulo e tubas, contorcendo os pétreos dentes³²³.

Mas me segue o Clitofonte, co' o Terâmenes que chamam de sagaz³²⁴.

Dioniso: O Terâmenes? O homem engenhoso que se vira bem com tudo?

Que, se cai numa enrascada e gritam truco em seu ouvido não cai dentro

Com um zap, mas cai fora como o pica-fumo clandestino que é³²⁵? 970

³²⁰ Cicno e Mêmnon eram aliados dos troianos e foram mortos por Aquiles. Havia também outro Cicno, um bandido que assassinava viajantes e foi morto por Hércules. Há uma peça fragmentária de Ésquilo chamada *Mêmnon*, e é possível que ao menos um dos Cicnos tenha aparecido em uma peça.

³²¹ No original trata-se de palavra composta: *kodonophalarópoloi* ("sinofreipotros").

³²² Não se sabe quase nada com exatidão sobre Formísio, mas n'*As Assmbleístas* (v. 97) usa-se seu nome em vez de "boceta", o que pode implicar que era peludo. Devido à raridade do nome, pode se tratar do falante do discurso 34 de Lísias e do homem mencionado no fragmento 127, 1 de Platão Cômico (em que é acusado de receber propina dos persas). Quanto a Megêneto, não temos qualquer outra informação, mas no original seu epíteto é *Manés* (ou *Mánes*). Pode-se interpretar a palavra como nome típico da Cária e de muitos escravos atenienses (que de lá se originavam) ou como o nome da jogada mais baixa num dado – Pólux, 7, 204 s., Hesíquio, μ, 236 – ou de uma peça pequena no *kóttabos*, um jogo de tabuleiro – Ateneu, 487d. Pode se tratar de uma referência a um jogador inábil, a alguém de origem pretensamente bárbara, ou a ambos. Optei traduzir por "bárbarico", que significa tanto "estrangeiro" como "rude".

³²³ No original, trata-se de dois termos compostos: *salpingolonkhopenádai* ("trombetolançobarbudos") e *sarkasmopityokámptai* ("Dobra-pinheiros com os dentes arreganhados", referência a Sinis, que catapultava viajantes em pinheiros dobrados até ser morto por Teseu). Substituí por termos de tom épico.

³²⁴ Sobre Terâmenes, que a princípio apoiara o golpe oligárquico, mas depois se voltara contra ele, cf. nota 241. Clitofonte é provavelmente o homem que em Platão é associado ao filósofo Terâmenes (Clitofonte, 406a e 410c; A República, 328b e 340a). Na *Constituição de Atenas* atribuída a Aristóteles (29, 3), ele é apontado como um dos que colaboraram para a instauração do sistema oligárquico em 411.

³²⁵ No original: "o qual, se cai em uma enrascada ou mesmo se aproxima de uma/, cai fora dela, não um quio, mas um ceense (ὅς ἦν κακοῖς που περιπέσει καὶ πλησίον παρ᾽αστιῇ/ πέπτωκεν ἔξω τῶν κακῶν, οὐ Χίος ἀλλὰ Κεῖος). Nos jogos de dados, chamava-se "quio" (*Khîos*, nome do morador da ilha de Quios) a jogada mais baixa e "coense" (*Kôios*, habitante da ilha de Cós) a mais alta (Hesíquio, κ, 4861). Em vez de "coense", no entanto Aristófanes insere humoristicamente "ceense" (*Keîos*, da ilha de Ceos). Pode tratar-se de uma insinuação à origem ceense e, portanto, estrangeira de Terâmenes ou de uma associação com o filósofo Pródico de Ceos. Substituí as referências ao jogo de dados pelas a um jogo de cartas comum no Brasil: o truco. No entanto, enquanto no original se diz que Terâmenes é a jogada mais alta, em português, para expressar sua covardia, optei por dizer que é uma carta relativamente ruim (o pica-fumo, a manilha mais baixa), o que justificaria a fuga frente ao desafio.

Pnigos

Eurípides: (*sem parar pra respirar*) E fui eu que os conduzi

a pensar coisas do tipo.

Pus destreza e raciocínio

nessa arte! Eles cogitam

toda coisa e tudo sabem

975

coordenar, especialmente

suas casas (bem mais que antes!)

e refletem: “O que é isso?”

De onde veio? Quem portou?”

Dioniso: (*igualmente*) Com certeza! E agora todo

980

cidadão que chega em casa

berra para a criadagem

e investiga: “Cadê o ovo?”

“Quem trouxe as costeletas

do meu porco?” “Pereceu do

985

outro ano a panelinha?”

“Onde o alho do outro dia?”

“Quem tascou as azeitonas?”

Eles que eram até ontem

boquiabertos, idiotas

990

imbecis e tontos!

Antode

Coro: (*cantando*) Vês isto, Aquiles grandioso?

O que dirás em resposta?

Mas acautela-te

p'ra que a fúria não venha

e te retire da pista:

995

a acusação é terrível!

Mas tu, homem de estirpe,

sem ira dá-lhe a resposta,
e ao recolher tuas velas
tem apenas as bordas, 1000
de pouco em pouco as erguendo,
guarda o momento
no qual tiveres o vento já plano, sem turbacão.

Antikatakeleusmós

(para Ésquilo)

Mas, ó, melhor dentre os aqueus³²⁶, que ergueste em torres os versos mais soberbos,
E das tragédias adornaste o lero, coragem! Liberta a torrente³²⁷! 1005

Antepirrema

Ésquilo: Deixa-me em fúria este infortúnio todo, e encoleriza-me as estranhas
Se é necessário responder-lhe agora p'ra que não diga que venceu.
(para Eurípides) Fala: por qual razão se faz preciso que admiremos os poetas?

Eurípides: Por sua habilidade e seus conselhos: porque tornamos as pessoas
Melhores para com as suas pátrias.

Ésquilo: E se você nu' agiu assim, 1010
Mas fez dos nobres e dos valorosos safados sem valor algum,
Você merece o quê?

Dioniso: (*interrompendo*) Morrer, é claro! Pra que fazer essa pergunta?

Ésquilo: Então repara em qual caráter tinham quando ele os recebeu de mim:
De estirpe, com dois metros, quase três! E não mocinhas fugitivas³²⁸!

³²⁶ Epíteto de Aquiles, com quem o coro identifica Ésquilo já na Antode.

³²⁷ Aristófanes se refere a Ésquilo usando a mesma metáfora com que, no passado (n' *Os Cavaleiros*, vv. 526-81), descrevera a poesia de seu grande rival, o poeta cômico Cratino (e com a qual o próprio Cratino se caracterizava – fr. 198): a torrente de água (sobre Cratino, cf. nota). Também a metáfora de erguer a linguagem como se fosse uma torre fora usada por Aristófanes para descrever a própria poesia (*A Paz*, vv. 749-50).

³²⁸ No original há duas palavras compostas: *tetrapékheis* (“quatricovádeos”, “de quatro côvados”) e *diadrasipolítai* (“fugitivocidadãos”).

Nem eram ordinários, vagabundos como hoje em dia, ou picaretas, 1015
Mas exalavam hastas, lanças e alvas cimeiras³²⁹ recobrando os elmos,
Penachos, finas grevas, gênios brônzeos com sete fortes peles táureas³³⁰.

Eurípides: Ah, não! Lá vem você com essa velha história! Vai começar a forjar elmos?
E o que diabos você fez de bom para torná-los tais fidalgos?

(*Ésquilo ignora a pergunta*)

Dioniso: Ésquilo, diga logo! Não me fique fazendo pose e se irritando! 1020

Ésquilo: Fiz uma peça carregada de Ares.

Dioniso: Mas qual?

Ésquilo: *Os Sete contra Tebas*³³¹.

E ao vê-la, todo homem tinha anseio de se tornar beligerante.

Dioniso: É justamente aí que está seu erro! Pois tornou Tebas mais valente
Para nos combater nas novas guerras³³²! Você merece um bom cascudo!

(*ameaça bater em Ésquilo*)

Ésquilo: Vocês podiam ter treinado o espírito, mas não quiseram praticar. 1025

Depois montei os *Persas*³³³, e, com isso, eu ensinei a desejarmos
Vencer os nossos oponentes sempre, com uma obra de excelência.

Dioniso: Eu exultei quando você gemeu, ó filho de Dario, o morto³³⁴!

³²⁹ No original, o adjetivo é termo composto: *leukólophoi tryphaleíai* (“alvicríneos elmos”).

³³⁰ Em grego é palavra composta, *eptabóeioi* (“setecôureos”, “feitos do couro de sete bois”), usada em Homero para descrever o grande escudo de Ajax, o melhor dos gregos depois de Aquiles (por exemplo, *Ilíada*, 7, 220).

³³¹ Uma das tragédias esquilianas que chegaram até nossos dias. Narra a guerra entre os filhos de Édipo pelo controle de Tebas. O protagonista é Etéocles, que defende a cidade contra uma invasão que seu irmão, Polinices, faz com a ajuda de aliados de Argos.

³³² Tebas era um dos principais inimigos de Atenas na Guerra do Peloponeso (cf. prefácio).

³³³ Outra tragédia esquiliana que nos foi legada completa. Seu enredo é o retorno de Xerxes de sua invasão à Grécia depois da derrota total de seus exércitos.

³³⁴ Os manuscritos trazem a expressão “quando ouvi a respeito da morte de Dario” (ήνίκ’ ἤκουσα περὶ Δαρείου τεθνεώτος), que é amétrica e não condiz com o enredo da peça, pois nela não se ouve a respeito da morte do pai de

Enquanto o coro remexia os braços dizendo: “ó, *imenzo desventura!*”³³⁵

Ésquilo: Poetas devem praticar tais temas, porque é possível constatar 1030

Que desde sempre foram proveitosos os trovadores de ascendência.

Pois foi Orfeu³³⁶ quem ensinou os Mistérios e a se abster dos morticínios,

Museu³³⁷, a cura das enfermidades e as predições; ensina Hesíodo

A trabalhar a terra e quais as épocas dos frutos³³⁸, e o divino Homero

Não teve fama e glória justamente porque ensinava o valoroso: 1035

As alas, as virtudes e o armamento dos homens?

Dioniso: Esqueceu do Pântacles³³⁹,

O atrapalhado, que outro dia desses estava numa procissão

E só lembrou de colocar a crista quando já tinha posto o elmo!

Ésquilo: Mas ensinou a muitos outros nobres, dentre eles Lâmaco³⁴⁰, o herói. 1040

É co'isso que meu pensamento fez, moldou inúmeras virtudes

De Pátroclos, de Teucros leoninos³⁴¹, pra que eu levasse o cidadão

A se espelhar em tais varões heróicos quando soassem as trombetas.

Mas eu não fiz nenhuma vagabunda de Fedra, nem de Estenebeia³⁴²,

Xerxes. Adoto a correção de Tyrell: “quando gemeste, filho de Dario” (ήνίκ’ ἐκώκυσας, παῖ Δαρείου, apud Dover, 1993: 320).

³³⁵ O original tem apenas a interjeição *iauoû*, estranha ao grego e que não consta na peça de Ésquilo. Aristófanes pode ter dado ao trecho um sotaque persa, uma vez que o ditongo “au” comparece algumas vezes nas falas de personagens bárbaras (*laonaû* – “grego”, *Os Acarnenses*, vv. 104 – e *kórauna*, *basilinaû* – “menina”, “rainha”, *As Aves*, v. 1678). Dei ao trecho, portanto, um sotaque estrangeiro.

³³⁶ Poeta e lirista mítico, conhecido por tentar buscar a amada Eurídice do Hades. Na época de Aristófanes, havia poemas atribuídos a ele, que tratavam de comogonia e cosmologia. Também havia os chamados Mistérios Órficos, que ofereciam purificação dos pecados e uma vida feliz após a morte. No trecho se atribui a ele o ensinamento moral de não cometer assassinatos.

³³⁷ Museu era uma figura mítica relacionada aos Mistérios Eleusinos e a ele se atribuíam poemas cosmogônicos, hinos, prescrições de purificação e compilações de oráculos. Nenhum outro autor associa a ele a cura de doenças.

³³⁸ Referência à matéria do poema *Os Trabalhos e os Dias*.

³³⁹ Nada mais se sabe sobre esse homem.

³⁴⁰ General bem-sucedido na primeira parte da Guerra do Peloponeso que, quando vivo, foi satirizado por Aristófanes n’*Os Acarnenses*. Agora, depois de sua morte na expedição da Sicília (cf. prefácio), é mencionado como um herói, nome que os gregos davam aos homens que eram venerados depois de mortos por conta de seus feitos.

³⁴¹ Em grego é termo composto, *thymoléon* (“coração de leão”).

³⁴² Fedra (cf. nota 170), esposa de Teseu que se apaixonou pelo enteado, Hipólito. Eurípides fez duas versões dessa peça, *Hipólito Encoberto* e *Hipólito Coroador*. Na primeira, que não chegou até nós, Fedra provavelmente declarava-se em pessoa, o que seria chocante para audiência da época. Na segunda versão (supérstite), a ama de Fedra faz o intermédio entre a senhora e Hipólito. De qualquer modo, frente à reação indignada de Hipólito, Fedra teme por sua reputação e se suicida, antes escrevendo uma carta a Teseu dizendo que se matou depois que Hipólito tentou estuprá-la; furioso, Teseu usa para matar Hipólito um desejo que Poseidon lhe havia concedido, descobrindo tarde demais o que realmente havia ocorrido. Estenebeia, esposa do rei Preto, heroína da tragédia fragmentária homônima, se apaixona pelo hóspede do marido, Belerofonte. No mito tradicional, ao ter seu amor recusado, ela se

E nunca pus em qualquer peça minha uma mulher apaixonada³⁴³!

Eurípides: Por Zeus! Não se assentava nada de Afrodite em você!

Ésquilo: Que sorte grande! 1045
Pois em você (pra não falar da sua esposa) sentava todo dia³⁴⁴!
Tanto que até jogou você no chão!

Dioniso: Por Zeus! Isso lá é bem verdade!
(para Eurípides)
Escreveu tanto da mulher dos outros que no final sofreu co'a sua³⁴⁵!

Eurípides: No que corrompem a cidade as minhas Estenebeias, desgraçado?

Ésquilo: Elas fizeram as esposas nobres de varões nobres decidirem 1050
Tomar veneno porque foram desprezadas por seus Belerofontes³⁴⁶!

Eurípides: E por acaso eu inventei a história que nos contaram sobre Fedra?

Ésquilo: Não inventou, mas os poetas devem deixar oculto o que é canalha,
Sem pô-lo numa peça ou colocá-lo em cena; pois à criancinha
É o professor aquele que elucida, mas ao adulto é o poeta. 1055
Devemos lhe mostrar o valoroso!

suicida e acusa Belerofonte de estupro (Higino 57,5; 243,2); contudo uma fonte (um escólio de Gregório de Corinto – *TGF*, p. 257) diz que Eurípides teria representado Belerofonte como seu assassino.

³⁴³ Poder-se-ia apontar a Clitemnestra de *Agamêmnon*, que tem na relação com Egisto um motivo para querer matar o marido. No entanto, sua principal motivação é a vingança pelo sacrifício da filha, Ifigênia.

³⁴⁴ No original, Eurípides diz que não havia nada de Afrodite sobre Ésquilo (μὰ Δί' οὐ γὰρ ἐπὶ τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι), ao que Ésquilo responde que, por outro lado, muitíssima Afrodite se sentaria sobre Eurípides e seus familiares (ἀλλ' ἐπὶ τοι σοὶ καὶ τοῖς σοῖσιν πολλὴ πολλοῦ 'πικαθήτο). Eurípides usa o verbo *épeimi* (“haver sobre”, usado para dizer que há beleza ou charme em alguém), que Ésquilo transforma num literal *epikáthēmai* (“sentar-se sobre”), criando uma imagem concreta e obscena de Afrodite sentando sobre o adversário. Sobre a esposa de Eurípides, ver abaixo.

³⁴⁵ O original é ainda mais vago: “sofreu você mesmo as coisas que compôs sobre as mulheres dos outros” (ἄ γὰρ ἐς τὰς ἀλλοτρίας ἐποίησας, αὐτὸς τούτοις ἐπλήγης). N'as *Tesmoforiantes*, Eurípides é acusado pelas mulheres de caluniá-las, imputando-lhes toda espécie de crimes, dentre os quais o adultério. Nessa passagem parece estar implícito um pretense ato de adultério cometido pela mulher de Eurípides; uma vida anônima do poeta (*Vita Euripidis*, 6) diz que Cefisofonte teria seduzido sua esposa (cf. nota 314).

³⁴⁶ Cf. acima, nota 342.

Eurípides: E poetar que nem você
Enormes Licabetos e Parnasos³⁴⁷ é lhes mostrar o valoroso?
Você nem fala que nem gente!

Ésquilo: O quê?! Seu imbecil! É necessário
De ideias e sentenças grandiosas parir uma expressão que as puxe!
Por outro lado, cabe aos semideuses usar palavras mais altivas, 1060
Pois mesmo as roupas que costumam ter são mais distintas do que as nossas.
E, mesmo eu tendo feito isso tão bem, você acabou com tudo!

Eurípides: Como?

Ésquilo: Primeiro pôs nos grandes reis uns trapos³⁴⁸, só para que eles parecessem
Mais miseráveis pros espectadores.

Eurípides: E o que há de errado em fazer isso?

Ésquilo: Os ricos já não querem mais pagar pra sustentar a nossa frota, 1065
Mas se empacotam nuns farrapos velhos e saem chorando que são pobres³⁴⁹.

Dioniso: Isso é verdade! E, logo embaixo disso, vestem casacos de lã fina!
Então, depois de despistar o fisco, já vão comprar o caviar!

Ésquilo: Você também os ensinou a moda do falatório e das matracas!
E essa mania esvaziou os ginásios, amoleceu todas as bundas 1070
Dos rapazinhos falastrões daqui, e os marujos do trirreme Páralo³⁵⁰
Questiona' agora os comandantes sempre. Contudo, quando eu era vivo,
Sabiam só pedir um bolo velho e dizer: “Remando! Oa! Oa!”

³⁴⁷ Licabeto é um monte com menos de 300 metros ao leste da acrópole de Atenas. Parnaso é uma montanha da Fócida, com 2400 metros de altura. No original, Eurípides se refere provavelmente às enormes palavras compostas esquilianas, mas mantive a acusação em português, pois também se adequa ao estilo grandioso de Ésquilo.

³⁴⁸ Cf. nota 291.

³⁴⁹ Os cidadãos mais ricos entre os atenienses eram apontados como comandantes de trirremes e encarregados de providenciar sua manutenção (cf. nota 222).

³⁵⁰ Um dos dois navios usados por Atenas em emergências. Sua tripulação se demonstrou uma ferrenha defensora da democracia durante o golpe oligárquico de 411 (Tucídides, 8, 73, 5-6).

Dioniso: Verdade! Sem falar que eles peidavam na boca de quem rema embaixo,
 Roçavam bosta no nariz do amigo e, quando em terra, eles roubavam! 1075
 Agora eles questionam sem remar, só querem navegar a vela!

Antipnigos

Ésquilo: (*sem parar para respirar*) Qual foi o crime que esse aqui não fez?

Pois não mostrou as cafetinas dele³⁵¹?
 Ou as mulheres tendo filho em templos³⁵²? 1080
 Ou as irmãs se unindo a irmãos no incesto³⁵³?
 Ou as que dizem que nu' é vida a vida³⁵⁴?
 E desde então nossa cidade encheu-se
 de secretários assistentes torpes,
 de demacacos³⁵⁵ que só são palhaços 1085
 e não se cansam de enganar o povo,
 e até agora ninguém tem mais força
 de acompanhar uma corrida.

Dioniso: (*igualmente*) De jeito algum! Mas eu mije de rir

no Festival Panatenaico³⁵⁶, quando 1090
 chegou correndo um homem mais que lerdo:
 branquelo, gordo, torto, atrás de todos,
 fazendo tanta merda que Cerâmico
 inteiro foi para os portões socá-lo:
 na pança, na costela e bem na bunda, 1095
 então, moído de pancada, o tonto
 numa peidola

³⁵¹ Possível referência à ama de *Hipólito*, que serve de mediadora entre sua senhora e o enteado (cf. nota 170).

³⁵² A sacerdotisa de Atena, Auge, na peça fragmentária homônima, é seduzida ou estuprada por Hércules e, grávida dele, pare Télefo em um santuário da deusa. Fazê-lo era um tabu entre os gregos.

³⁵³ Referência ao amor dos irmãos Macareu e Cânace na tragédia fragmentária *Éolo* (cf. nota 295).

³⁵⁴ Sabemos que a ideia foi expressa ao menos nas fragmentárias *Frixo* (fr. 833,1: “Quem sabe se o que se chama morte não é vida e a vida não é morte?” – τίς δ' οἶδεν εἰ ζῆν τοῦθ' ὃ κέκληται θανεῖν, τὸ ζῆν δὲ θνήσκειν ἐστί;) e *Poliido* (fr. 638 : “Quem sabe se a vida não é morte, e a morte é como viver nos subterrâneos?” – τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστὶ κατθανεῖν, τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται).
³⁵⁵ Em vez de “demagogos” (em grego o termo é *demopithekoí*).

³⁵⁶ Referência à corrida de tochas que acontecia nesse festival (cf. nota 175).

apaga a tocha, e sai correndo³⁵⁷.

Coro: (*cantando*) É grande o fato, profusa é a luta, espessa a batalha.

Julgar o feito é difícil, pois um dos dois se adianta com virulência 1100

já o outro volta-se presto contra-atacando com viço.

Vocês, não fiquem parados!

Pois numerosos embates de engenho estão por chegar.

Digam, persigam, dissequem 1105

todas as rixas que têm,

sejam antigas ou novas,

e arrisquem apresentar-nos algo sutil e engenhoso.

Mas se vocês têm receio de que não baste a esperteza

dos homens que nos assistem e deles não entenderem as sutilezas, 1110

não necessitam ter medo; isso não vai ocorrer!

Eles já são veteranos,

todos têm livros e aprendem coisas sagazes e hábeis;

São eles muito dotados, 1115

muito afiados também.

Não temam nada, mas antes

nos mostrem tudo o que podem, pois tem engenho a audiência.

Eurípides: Agora eu vou comentar os prólogos desse senhor.

Já que essa é a primeira parte que aparece nas tragédias, 1120

Porei à prova primeiro o quão habilmente ele os fez.

Pois não havia clareza em nada do que ele dizia!

Dioniso: Quantos deles tão no teste?

Eurípides: Não consigo nem contar!

(*para Ésquilo*) Mas primeiro diz o prólogo que pôs na s'a *Oresteia*.

Dioniso: (*para a plateia*) Silêncio no tribunal! (*para Ésquilo*) Ésquilo, pode falar. 1125

³⁵⁷ Repare-se na semelhança da figura descrita aqui com o Dioniso da primeira parte da peça.

Ésquilo: “Hermes subterâneo que observas o poder paterno,
Torna-te meu aliado e protetor – a mim, que peço!
Pois eu venho à minha terra regressando agora à pátria...”³⁵⁸

Dioniso: (*para Eurípides*) Alguma crítica já?

Eurípides: Tenho pra mais de uma dúzia!

Dioniso: Mas ele não recitou sequer três versos dessa peça! 1130

Eurípides: É que cada um dos versos já tem mais de cem problemas!

(*Ésquilo move-se violentamente para responder*)

Dioniso: Ésquilo, eu tô te avisando! Fique em silêncio, se não,
Além desses três versinhos, você recebe outra multa!

Ésquilo: Ficar quieto co' essa asneira?

Dioniso: E sou eu que estou mandando!

Eurípides: Já de cara tem um erro que é abismal de tão grotesco! 1135

Ésquilo (*para Eurípides*): Lá vem você falar merda! Mas desde quando que eu me importo?
Qual o erro que eu cometi?

Eurípides: Me fala de novo o começo.

Ésquilo: “Hermes subterâneo, que observas o poder paterno”

Eurípides: Nu' é o Orestes que diz isso sobre a tumba de seu pai

³⁵⁸ Trata-se do prólogo das *Coéforas*, segunda peça da trilogia *Oresteia*. Ele não está presente nos manuscritos que dela possuímos. A tragédia conta como Orestes matou a própria mãe para vingar o assassinato do pai, planejado por ela.

Que morreu assassinado?

Ésquilo: Sim, eu não posso negá-lo. 1140

Eurípides: Então diz Orestes que Hermes, quando o pai já perecia
Com terrível violência sob as mãos de uma mulher
Por ocultas intenções, ficou ali só observando³⁵⁹?

Ésquilo: Não é isso o que ele disse! Mas chamou o Eriúnio
Hermes de subterrâneo, explicando-nos que o nome 1145
Vem do legado paterno que lhe foi dado por Zeus.

Eurípides: Mas então seu erro é bem maior do que me parecia!
Pois se ele é subterrâneo por seu legado paterno –

Dioniso: Quer dizer que herdou do pai a profissão de rouba-tumba!

Ésquilo: Dioniso, esse teu vinho tem é cheiro de cachaça³⁶⁰! 1150

Dioniso: (*para Ésquilo*) Diz mais uma dessas partes! (*para Eurípides*) E você me indica os erros!

Ésquilo: “Torna-te meu aliado e protetor – a mim, que peço!
Pois eu venho à minha pátria regressando agora à terra.”

Eurípides: Ésquilo, tão engenhoso, disse o mesmo duas vezes!

Dioniso: Como duas vezes?

Eurípides: Olha, que eu já vou te explicar tudo. 1155

³⁵⁹ No original o verbo é *epopteúo*, que pode significar simplesmente “observar”, mas pode descrever o a vigilância divina sobre as ações humanas. Eurípides usa aqui as técnicas dos filósofos Protágoras, Crátilo e Pródico, que diziam ensinar o uso correto das palavras e dos sinônimos (cf. nota 301).

³⁶⁰ No original, Ésquilo diz que o vinho de Dioniso não “cheira a flores” (*anthosmías* – expressão usada para vinho de grande qualidade – por exemplo, em Xenofonte, *Helênicas*, 6, 2, 6). Um escólio diz que vinho leve não produz ressaca e talvez Ésquilo queira dizer que Dioniso esteja nessa condição. Na tradução, optei por um termo mais próximo da cultura brasileira para evidenciar a situação.

Diz: “Eu venho à minha terra regressando agora à pátria”;
Ora, “regressar à pátria” quer dizer “vir a s'a terra”³⁶¹!

Dioniso: Tá certo! É como se alguém dissesse pr'um dos seus vizinhos:

“Eu não tenho aqui mandioca, mas te arranjo macaxeira³⁶²”.

Ésquilo: (*para Eurípides*) Não foi isso o que eu falei, s'a matraca insuportável! 1160
É a melhor combinação de locuções para esse trecho.

Eurípides: Como assim? Você consegue me explicar essa proeza?

Ésquilo: Vir à terra só é possível para aquele que a possui,
Porque vem tranquilamente, não sofreu qualquer desgraça.
O exilado não apenas vem à terra, mas regressa. 1165

Dioniso: Por Apolo! Muito bem! O que você me diz, Eurípides?

Eurípides: Não concordo que o Orestes regressou a sua pátria,
Pois ele veio escondido, sem consultar o governo.

Dioniso: Muito bem, por Hermes³⁶³! Eu não entendi porra nenhuma!

Eurípides: (*para Ésquilo*) Continua, mais um trecho.

Dioniso: Isso mesmo, vai em frente, 1170
Ésquilo, e sem demorar! (*para Eurípides*) E você mostra os defeitos.

Ésquilo: “Na colina deste túmulo anuncio ao genitor
Que se ponha a ouvir, que escute –”

³⁶¹ No original o verso diz: “Chego e venho a esta terra” (ἤκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι). Tanto *katérkhomai* como *héko* podem ser traduzidos como “vir”, mas *katérkhomai* também significa “retornar”, “voltar do exílio”. Eurípides explora essa ambiguidade em sua crítica. Eu a substituí por outra que fosse aparente também em português.

³⁶² Em grego, usam-se duas palavras que significam “amassadeira”: *máktra* e *kárdopos*.

³⁶³ Invocação duplamente irônica, pois Hermes havia sido invocado no trecho citado d'*As Coéforas* e é o deus da comunicação.

Eurípides: Outra vez esse problema!
 “Escutar” e “pôr-se a ouvir” querem dizer a mesma coisa!

Pois nós temos o costume de saudá-los por três vezes³⁶⁴.

Ésquilo: E seus prólogos, então? Como eles eram?

Eurípides: Vou mostrar!

Se eu falar a mesma coisa duas vezes, ou, se houver

Um estofo sem sentido, você pode cuspir neles!

Dioniso: Então diga, pois é certo que é meu dever escutar
A correção³⁶⁵ das palavras que se encontra nos seus prólogos.

Eurípides: “Édipo era no princípio um varão afortunado”³⁶⁶”

Ésquiló: Mas é lógico que não! Era infeliz desde o berço!
 Alguém que, antes de nascer, Apolo tinha já previsto
 Que mataria seu pai - antes mesmo que existisse!
 Como dizer que esse homem era feliz no princípio?

Que mataria seu pai - antes mesmo que existisse! 1185

Como dizer que esse homem era feliz no princípio?

Eurípides: “Mas depois se transformou no mais infausto dos mortais.”

Ésquilo: Mas é lógico que não! Nunca que deixou de ser!
 Como não? Porque primeiro, logo que Édipo nasceu,
 Mesmo sendo em pleno inverno, o colocaram no ostr

Mesmo sendo em pleno inverno, o colocaram no ostracismo³⁶⁷ 1190

³⁶⁴ Cf. nota 180.

³⁶⁶ Da *Antígone* de Eurípides, peça fragmentária.

Para que jamais crescesse e assassinasse o próprio pai.
 Foi à corte de Polibo, perdido e de pés inchados³⁶⁸.
 Depois, mesmo sendo jovem, se casou com uma velha,
 Que, pra piorar a história, era justo a sua mãe.
 E, por fim, furou os olhos!

Dioniso: E depois foi tão feliz 1195
 Que foi um dos generais julgados junto c'o Erasínides³⁶⁹!

Eurípides: Você tá falando merda! São belíssimos meus prólogos.

Ésquilo: Em nome de Zeus, não vou esmigalhar verso por verso
 Cada um dos seus dizeres, mas, co' a ajuda dos bons deuses,
 Eu triturarei seus prólogos usando só um saco! 1200

Eurípides: Como assim usando um saco?

Ésquilo: E nada mais do que um saco!
 Você escreve de maneira que tudo pode caber:
 Entra uma broca, um chumaço... e um saco também pode entrar
 Inteirinho nos seus versos³⁷⁰. Como vou mostrar agora!

(*tira um saco de couro do manto*)

³⁶⁸ No original há uma alusão à pretensa etimologia de Édipo (*Oidípous*): “inchado nos pés” (*oidôn tò póde*). Traduza o trocadilho apenas por uma leve semelhança sonora (Édipo – “e de pés”).

³⁶⁹ General que, após a batalha de Arginusas, exortou os outros generais a perseguirem os navios fugitivos dos inimigos em lugar de voltar para resgatar os marinheiros dos trirremes atenienses que haviam afundado. No final, dividiram-se os navios entre as duas tarefas, mas uma tempestade impediu as duas ações. Consequentemente os possíveis sobreviventes dos naufrágios pereceram. Por causa de sua ideia (e acusado também de outros crimes), Erasínides foi posteriormente condenado pela cidade, juntamente com outros generais (Xenofonte, *Helênicas*, 1, 7) – cf. prefácio.

³⁷⁰ No original diz-se que nos iambos de Eurípides cabem um “tosãozinho” (*koidárion*), um “saquinho” (*thylákion*) e um “frasquinho” (*lekýthion*). Há três questões envolvidas: métrica, monotonia e obscenidade. Primeiro, as três palavras têm duas sílabas breves em sequência, que normalmente não caberiam no trímetro iâmbico trágico sem as resoluções, uma novidade crescentemente empregada por Eurípides ao longo de sua carreira. Não tive como traduzir essa nuance. Em segundo lugar, Ésquilo critica a monotonia dos prólogos do rival, que sempre têm a mesma estrutura e, portanto, se expõem igualmente à inserção que ele aqui propõe. Por fim, debate-se muito se no trecho realmente há sentido obsceno. Contudo, como diz Dover (1993: 337 s.), é difícil pensar que, numa comédia, um grego não associasse a imagem de um tosão, um saco e um frasco à genitália masculina. Além disso, o sentido obsceno conectaria a passagem a dois temas importantes da peça: a fertilidade dos poetas (note-se como a maioria dos trechos trata da ascendência de alguém) e a licenciosidade das peças de Eurípides. Dessa maneira, escolhi termos com nuance obscena também em português.

Eurípides: Ah é, vai mesmo?

Ésquilo: Certeza.

Eurípides: Então já vou recitar. 1205

“Corre, muito semeada, uma lenda de que Egito,
Com cinquenta descendentes sobre estrados navegantes,
Argos tendo conquistado...”³⁷¹”

Ésquilo: “acabou perdendo o saco”³⁷²!”

Dioniso: Que história é esse de saco? (*para Ésquilo*) Vais e ferrar, ô rapaz!
(*para Eurípides*) Diz pra ele mais um prólogo, me deixa olhar de novo. 1210

Eurípides: “Dioniso, que, com tirsos e dos corços a pelagem
Enroupado, junto às hastes flamejantes do Parnaso
Entre um salto e outro dança”³⁷³, ...”

Ésquilo: “acabou perdendo o saco!”

Dioniso: (*trágico*) Ó, flagelo, novamente golpearam-nos no saco”³⁷⁴!

Eurípides: Mas não tem problema, não! Porque nesse prólogo aqui, 1215
Ele não vai conseguir enfiar a merda do saco!
“ Não há homem que com tudo seja bem-aventurado.

³⁷¹ De acordo com os escólios, alguns estudiosos antigos diziam que esse trecho (fr. 846) era o prólogo de *Arquelau* (peça hoje fragmentária), mas Aristarco de Samotrácia teria dito que não havia esse prólogo em nenhuma tragédia de Eurípides. Pode ser, portanto, que o texto tenha sido modificado entre a época de Eurípides e a de Aristarco (século II).

³⁷² Pode-se estar insinuando que, depois de tantos filhos, Egito teria “secado o saco”.

³⁷³ É o prólogo da tragédia fragmentária *Hipsípila* (fr. 752). O original continuava: “com as delficas meninas” (παρθένους σὺν Δελφίσι).

³⁷⁴ Alusão à um verso do *Agamêmnon* esquiliano (v. 1345): “Ó flagelo, novamente golpearam-nos de morte!” (ὦμοι μάλ' αὖθις δευτέραν πεπληγμέμος, literalmente: “ai de mim, que novamente fui golpeado!”). Em grego, Dioniso diz que foi golpeado “pelo frasco” (*hypò tou lekythou*, usando a primeira pessoa do plural comum na tragédia), mas adotei uma expressão que melhor capturasse o espírito cômico do original, afinal, com a alteração de Ésquilo, acabou-se de dizer que Dioniso “perdeu o frasquinho”.

Pois, se nasce em boa estirpe, não possui qualquer riqueza;
Já se tem vil ascendência, ...³⁷⁵”

Ésquilo: “acabou perdendo o saco!”

Dioniso: Eurípides....

Eurípides: (*furioso*) O QUE FOI?!

Dioniso: É melhor baixar as velas! 1220
Quanto vento que esse saco tem lá dentro pra soltar³⁷⁶!

Eurípides: Nem me venha! Por Deméter! Não tô nada preocupado!
Pois eu vou cortar o saco desse desgraçado fora!

Dioniso: Então pode dizer outro e fique longe desse saco!

Eurípides: “Ao deixar a cidadela da Sidônia, outrora Cadmo, 1225
Descendente de Agenor, ...³⁷⁷”

Ésquilo: “acabou perdendo o saco!”

Dioniso: (*para Eurípides*) Está certo, meu amigo, deixa aqui que eu compro o saco.
Ele não vai mais sovar os nossos prólogos....

Eurípides: (*furioso*) TÁ LOCO?!
Eu comprar um saco dele?

Dioniso: Essa é a minha opinião....

³⁷⁵ Trata-se do prólogo de *Estenebeia*, peça fragmentária (fr. 661). O original continuava: “pode arar um rico plaino” (πλουσίαν ἀροῖ πλάκκα, literalmente: “ara um rico plaino”).

³⁷⁶ No original diz-se apenas: “pois esse frasquinho vai ventar muito”. Contudo, em grego, o verbo *pneúomai* (“ventar”) também tem sentido de “soltar cheiro”, e uma vez que os frasquinhos podiam abrigar perfumes, esse pode ser o trocadilho (Van Leeuwen apud DOVER, 1993: 341).

³⁷⁷ Prólogo de alguma das duas tragédias chamadas *Frixo*, ambas fragmentárias (fr. 819). Segundo o escoliasta medieval Tzetzes, a continuação era: “veio à terra dos tebanos” (ἦλθε Θηβαίαν χθόνα), segundo Triclínio, citado num escólio antigo: “veio à planície de Tebas” (ἵκετ' ἐς Θήβης πέδον).

Eurípides: Nem ferrando! Pois eu tenho muitos prólogos aqui 1230
Em que não vai conseguir meter a merda desse saco!
“Pélops, nascido de Tântalo, uma vez chegando a Pisa
Sobre rápidos corcéis...”³⁷⁸

Ésquilo: “acabou perdendo o saco!”

Dioniso: Eu não disse? Pois de novo ele meteu o maldito saco!
Meu bom homem, me dê logo seu dinheiro sem demora! 1235
E só custa duas pilas esse saco belo e nobre...

Eurípides: Não vou não! Ainda não! Eu ainda tenho muitos:
“Eneu, certa vez, da terra...”³⁷⁹

Ésquilo: “acabou perdendo o saco!”

Eurípides: Vê se deixa eu terminar primeiro o verso por completo!
“Eneu, certa vez, da terra levantando vasta espiga, 1240
As primícias ofertando...”

Ésquilo: “acabou perdendo o saco!”

Dioniso: Bem no meio da oferenda? Mas quem foi que arrancou dele?

Eurípides: Deixa disso, meu amigo! Quero ver tentar agora:
“Zeus, conforme nos é dito nas palavras da verdade...”³⁸⁰

Dioniso: Já perdeu! Pois vai dizer: “acabou perdendo o saco!” 1245
Olha, esse saco aqui tá mais grudado nos seus prólogos

³⁷⁸ Prólogo de *Ifigênia em Táuris* (vv. 1-2), que chegou até os dias de hoje. A continuação é “desposa a filha de Enomau” (Οἶνομάου γαμεῖ κόρην).

³⁷⁹ O prólogo da fragmentária *Meleagro* (fr. 516). Segundo um escólio, no entanto, não se trata das palavras iniciais, mas de um trecho mais avançado do prólogo.

³⁸⁰ Prólogo da tragédia fragmentária *Melanipe, a Sábua* (fr. 481, 1). Também ocorre no *Períto* de Crítias (fr. 1, 9), em que é a segunda parte de uma oração.

Que uma verruga nascida no canto do olho direito!

Por favor, agora passe a comentar os cantos dele!

Eurípides: Eu já tô bem preparado! Vou mostrar que ele era horrível

Em compor suas canções e que fez sempre a mesma coisa! 1250

Coro: (*cantando*): O que vai ocorrer a seguir?

Eu confesso que estou ansioso

por ver o que vai criticar

Num poeta que fez as canções mais

magníficas e variadas 1250

já vistas até nossos dias.

Assombrado eu pergunto-me qual a

censura que este homem fará

à báquica soberania

E temo por sua fortuna³⁸¹. 1260

Eurípides: Fez as canções mais bizarras, isso sim! Você vai ver:

Vou picar e juntar tudo que ele fez numa canção.

Dioniso: Eu já vou pegar meu ábaco e contá-las uma a uma.

(*Dioniso pega um ábaco. Começa tocar um aulos com um ritmo monótono*)

Eurípides: (*cantando com uma voz excessivamente grave e monótona*)

Ó, Aquiles,

Porque, quando letal³⁸² atinge o ouvido

Oh! o estrondo, não o impedes presto?³⁸³ 1265

A Hermes, nosso ancestre, honramos neste lago³⁸⁴!

Oh! o estrondo, não o impedes presto?

³⁸¹ Pela semelhança temática, alguns autores consideram que os versos 1257-60 são uma versão alternativa de 1251-6. Para uma discussão sobre o trecho, ver DOVER, 1993: 343.

³⁸² No original é termo composto: *androdáikton* (“mata-homens”).

³⁸³ Trata-se de um fragmento d'*Os Mirmidões* de Ésquilo (fr. 132).

³⁸⁴ Fragmento d'*Os Condutores de Almas* de Ésquilo (fr. 273).

Dioniso: (*tapando o nariz, cantando*) Pô, Ésquilo! São dois estrondos! (*conta dois no ábaco*)

Eurípides: Aqueu ínclito,

escuta, majestoso soberano³⁸⁵ Atrida³⁸⁶, 1270

Oh! o estrondo, não o impedes presto?

Dioniso: Pô, Ésquilo, mais um? Tá podre! (*conta mais um no ábaco*)

Eurípides: Silenciai! Da abelha as guardiãs³⁸⁷ descerram o lar de Ártemis³⁸⁸.

Oh! o estrondo, não o impedes presto?

Meu é o clamor da ínvia e fatídica força³⁸⁹! 1275

Oh! o estrondo, não o impedes presto?

Dioniso: (*falando*) Por Zeus, o senhor dos deuses! Já me enchi tanto de estrondo,

Que não dá pra segurar: eu vou correndo pro banheiro!

Que os estrondos já me estão entrescapando pela bunda³⁹⁰! 1280

Eurípides: Mas não antes de escutar uma outra leva de canções,

Que foi feita pra cantar acompanhada pela cítara.

(*uma cítara começa a tocar ao fundo uma melodia monótona*)

Eurípides: (*cantando com uma voz excessivamente grave e monótona*)

Qual do aqueu

a dupla³⁹¹ autoridade, a jovem Grécia³⁹², 1285

³⁸⁵ Termo composto no original: *polykórainos* (“multisenhor”).

³⁸⁶ É um fragmento esquiliano de atribuição disputada (fr. 238). Segundo o escólio, Timáquidas de Rodes o atribuiu a *Télefo*, Asclepiades de Trágilo a *Ifigênia* e Aristarco de Samotrácia e Apolônio de Rodes não conseguiram encontrá-lo.

³⁸⁷ Termo composto no original: *melissónomoi* (“cuidadoras de abelhas”). A abelha era associada à imagem de Ártemis.

³⁸⁸ Um fragmento d'*As Sacerdotisas* (fr. 87).

³⁸⁹ Trecho de *Agamêmnon* (v. 104).

³⁹⁰ A palavra que traduzo por estrondo é *kópos* em grego: “golpe”, “dor”, “cansaço”. Na citação original de Ésquilo, a palavra tem o primeiro sentido, mas, em suas intervenções humorísticas, Dioniso faz alusão ao segundo, dizendo nesse último trecho: “Isso de dores já está demais!/ Quero ir a um banho público,/ porque minhas bolas estão inchadas” (τὸ χρέμα τῶν κόπων ὅσον/ ἐγὼ μὲν οὖν ἐς τὸ βαλανεῖον βούλομαι/ ὑπὸ τῶν κόπων γὰρ τῷ νεφρῷ βουβωνίῳ), aludindo ao uso medicinal do banho quente. Substituí o termo por um que fosse ambíguo também em português.

³⁹¹ Palavra composta em grego: *díthronon* (“duplitrônea”).

³⁹² Trecho de *Agamêmnon* (vv. 108-9).

– trolololó, hocus-pocus,³⁹³! –

a Esfinge, o cão que serve o mau agouro³⁹⁴, envia³⁹⁵

– trolololó, hocus-pocus! –

com hastas, com a mão, impetuoso pássaro³⁹⁶,

– trolololó, hocus-pocus! –

1290

dando aos cães

vólucres³⁹⁷ divisarem sequiosos³⁹⁸

– trolololó, hocus-pocus! –

o que poussa sobre Ájax³⁹⁹.

– trolololó, hocus-pocus!

1295

Dioniso: (*para Ésquilo*) De onde vem o “trololó”? Foi na feira de Maratona

Que você colheu os cantos dos mágicos trambiqueiros⁴⁰⁰?

Ésquilo: Não! Mas foi de boa fonte e prum bom objetivo

Que eu os pus nas minhas peças: para que eu não cultivasse

Os mesmos bosques das Musas que Frínico⁴⁰¹ cultivava.

1300

(*aponta para Eurípides*) Esse aí usa de tudo! Ele bebe das putódias⁴⁰²,

Dos escólios de Meleto⁴⁰³, dos flauteados, dos coros

³⁹³ Imitação do som da lira (a onomatopeia é no original *phlattothrattophlattothratt*). Por outro lado, há possível menção às onomatopeias pronunciadas por jogadores trapaceiros nas feiras populares (conforme a leitura de Borthwick – 1994: 23 ss.), daí a tradução de metade da onomatopeia por “hocus-pocus”.

³⁹⁴ Palavra composta em grego: *dysameríai* (“dias desditosos”).

³⁹⁵ Fragmento do drama satírico *A Esfinge* (fr. 236).

³⁹⁶ Trecho de *Agamêmnon* (vv. 111-2).

³⁹⁷ No original, é palavra composta: *aeróphoitoi* (“que frequentam o ar”).

³⁹⁸ Um escólio atribui o trecho (fr. 282) a *Agamêmnon*, mas ele não consta na peça. Bergk (apud DOVER, 1993: 348) sugere que se trate de uma corruptela de Mêmnon, título de outra peça (fragmentária) de Ésquilo (cf. nota 320).

³⁹⁹ Segundo um escólio, Apolônio de Rodes atribuiu esse verso a *As Trácias*, hoje fragmentária (fr. 84).

⁴⁰⁰ Assim traduzi o termo *himoníóstrophos* (“virador da faixa de couro”), seguindo a interpretação de Borthwick (1994: 23 ss.), de acordo com a qual trata-se de uma referência ao jogo *himanteiligmós* (“virada da tira de couro”, descrito no léxico de Pólux, 9, 118), em que alguém enrolava uma vareta numa tira de couro e desafiava outrem a desenrolar. Evidentemente só o dono do jogo conhecia um método de soltar a vareta de uma maneira simples e a maior parte dos desafiados era derrotada e perdia seu dinheiro. Eustrácio, em seu comentário à *Ética à Nicômaco* (10,17; 16,9), chama a técnica de “artimanha” (*kakotekhnía*) e a compara à arte dos ladrões e dos dançarinos. Borthwick levanta a possibilidade de que esses jogadores pronunciassem uma onomatopeia quando mostrassem como eram capazes de soltar a vareta em apenas um gesto, e que o *phlattothrattophlattothratt* (“hocus-pocus, trololó” em minha tradução, cf. nota acima) na paródia feita por Eurípides pode ser uma referência a ela. Quanto a Maratona, lugar em que os atenienses derrotaram os persas em sua primeira invasão (participando também Ésquilo da batalha), Borthwick sugere que à época de Aristófanes a região teria se tornado um destino “turístico” comum para os atenienses e, portanto, centro para trapaceiros de todo tipo.

⁴⁰¹ Antiquíssimo poeta trágico (cf. nota 393).

⁴⁰² Em vez de “monódias” (em grego, *pornoidíai*). Adoto a correção de Meineke (apud DOVER, 1993: 350), que substitui o amétrico *pornídion* (“putinhas”) dos manuscritos.

⁴⁰³ Meleto é citado pelo poeta cômico Epícrates (fr. 4, 2) como um autor de poemas eróticos. Os escólios (*skólia*, não

E dos lamentos da Cária⁴⁰⁴, como em breve eu vou mostrar.

Alguém traga a minha lira! Não, eu já mudei de ideia!

Pra que trazer uma lira? Onde está aquela garota 1305

Que batuca as castanholas? Que venha a Musa de Eurípides⁴⁰⁵!

A melhor das companhias pras canções desse sujeito.

(*entra uma prostituta batucando castanholas*)

Dioniso: Essa aí usava a língua quase tão bem quanto Safo...⁴⁰⁶

(*a Musa de Eurípides começa a tocar as castanholas*)

Ésquilo: (*cantando com uma vozinha estridente, dançando saltitante. A Musa dança a seu lado*)

Andorinhas, que diante das ondas eternas

do oceano papeai, 1310

Banhando com úmidas gotas

do penacho a face, embebendo-a.

E aquelas que nos tetos, nos cantos,

revooooooooolvem⁴⁰⁷ os flocos tricotantes

Sob os dedos, as aranhas, 1315

do tear canoro cuidado,

lá onde o cantante golfinho,

na proa ciano galgava⁴⁰⁸

confundir com *skhólia*, “comentários”) eram um gênero poético dedicado ao vinho.

⁴⁰⁴ Os cários eram um povo bárbaro de que vinham muitos dos escravos de Atenas. Platão Cômico (fr. 71, 12) associa a música aulética cária a simpósios, já um escólio desse verso a relaciona a lamentos (corroborado por Platão, *Leis*, 800e, Pólux, 4. 75-6 e Ateneu, 4. 174f). Os dois contextos são marcados por paixões desmedidas, normalmente imputadas pelos gregos aos bárbaros.

⁴⁰⁵ Na *Hipsípila* de Eurípides (hoje fragmentária) a heroína teria usado castanholas para alegrar Ofeltes, o filho do rei da Nemeia, de quem era nutriz. Provavelmente em Atenas as castanholas eram considerados instrumentos baixos e Eurípides parece ter causado estranhamento ao colocá-las numa tragédia.

⁴⁰⁶ No original se diz: “Essa Musa não é a que outrora fazia à maneira lésbia? Não é não?” (αὐτὴ ποθ’ ἡ Μοῦσ’ οὐκ ἐλεσβιάζειν; οὐ; – v. 1308, segundo a interpretação de um escólio ao verso e de De Simone – 485 s.). *Lesbiázo*, em grego, significa tanto “agir à maneira de Lesbos” como “fazer sexo oral em um homem” (talvez por um proverbial costume ou habilidade das mulheres lésbias em fazê-lo – não se relacionava Lesbos à homossexualidade feminina). Trata-se de um trocadilho, que associa a licenciosidade da “Musa de Eurípides” ao uso frequente dos ritmos da poesia lésbia em seus cantos (imitado na paródia a seguir). Além disso, os poetas lésbios Alceu e Safo são associados à poesia erótica em alguns trechos da comédia grega (*As Tesmoforiantes*, Epícrates, fr. 4, e Clearco, fr. 33). Optei por um trocadilho que tornasse essas questões aparentes em português.

⁴⁰⁷ No original trata-se do verbo *helísso* (“enrolar”, “volver”), muito usado por Eurípides (cf. nota 286). Já o prolongamento das sílabas (fosse para acomodar diversas notas, fosse para ocupar mais posições métricas) parece uma inovação adotada por Eurípides.

⁴⁰⁸ Esse verso e o anterior são uma citação de *Electra* (vv. 435-7). O restante do canto tem ecos de expressões

previsões, corridas.

O brilho das flores do vinho, 1320

os contornos mansos da uva

envolve-me, filho, nos braços.

(dá uma pirueta perto de Eurípides)

Notaste o meu pezinho?

Eurípides: Notei.

(dá uma pirueta perto de Dioniso)

Ésquilo: Também tu notaste?

Dioniso: Notei!

Ésquilo: É fazendo coisas assim 1325

que quer criticar os meus cantos,

compondo nas mil posições

da puta Cirene⁴⁰⁹?

(falando)

Estes são os seus corais, mas ainda vou mostrar

A maneira que você compunha todas as monódias⁴¹⁰. 1330

(cantando com uma vozinha estridente, afetadamente trágico. A Musa continua a dançar)

Ó negror da noite, que brilhas na escuridão,

que miserável sonho envias,

um serviçal do impercebível Hades,

mostrando a alma desalmada,

Da negra Noite filho, 1335

de pavoroso olhar terrível,

em uma negra mortalha,

euripidianas, mas não apresenta outras citações diretas.

⁴⁰⁹ Provavelmente tratava-se de uma prostituta conhecedora de diversas posições sexuais. O original traz *dodekamékhanon* (“habilidade de doze”), mas o número doze é frequentemente empregado em grego para indicar grandes quantidades.

⁴¹⁰ Também aqui há uma paródia mais livre das canções de Eurípides, sem citações diretas.

Cruor, cruor, nos olhos
e gigantescas unhas?
Mas vinde, serviçais! Trazei a lâmpada!
Num balde erguei o humor do rio e o esquentai
para purificar-me deste sonho. 1340

Ó, deus do oceano!

É este o fato:

Ó, criados olhai o prodígio: a galinha
de mim furtando
escapou a vil Glice.

Ó, Ninfas das montanhas!

Ó, criada, dá-me ajuda - 1345

Eu, que sou tão pobrezinha,

Olhava só o trabalho,

o fuso repleto de linho

Volveeeeeeeendo nas mãos,

bolando um macinho de lã

p'ra noturna pô-la

à venda na praça. 1350

Mas ela já voou, voou ao alto céu fremendo as mui leves pontas das asas,

para mim deixando as dores;

pranto, pranto nos meus olhos

veio, veio – coitados!.. 1355

Mas, ó, cretenses nascidos sobre o Ida, tomando o seu arco ajudai e movei vossos membros
ao redor desta casa.

E também Dictina, a criança mais bela,

com os seus cachorrinhos, se aproxime e percorra toda a minha morada. 1360

Porém tu, filha de Zeus, com dúplice

e claro archote em mãos, ó Hécate, ilumina-me

até a casa de Glice,

pr'eu fazer a revista!

Dioniso: Parem já com as canções!

(sai a Musa de Eurípides)

Ésquilo: Eu também tô satisfeito,
Eu queria mesmo agora é conduzi-lo pra balança, 1365
Pois só ela vai julgar a nossa poesia mesmo
E vai por à prova o peso das palavras que compomos.

Coro: *(cantando, enquanto ajudantes conduzem a balança pro centro do palco. Também trazem sacos lotados de pergaminhos)*

O engenhoso é esforçado. 1370
Este é um novo prodígio,
carregado de espanto;
quem pensaria em tal coisa?
Se alguém que testemunhasse
isso viesse contar-me, 1375
eu não creria, acharia
que é falação.

Dioniso: Podem vir, fiquem do lado da balança.

Ésquilo e Eurípides: Tá entendido!

(Eurípides se posta à direita da balança, Ésquilo à esquerda)

Dioniso: Tendo em mãos somente um verso cada um, o pronunciem,
E eu lhes peço que não soltem antes de eu dar o sinal. 1380

(Ésquilo e Eurípides pegam seus versos, representados por um rolo de pergaminho)

Ésquilo e Eurípides: Pronto!

Dioniso: Digam os seus versos para os pratos da balança.

Ésquilo: “Dentre os deuses, só a Morte não se alegra com presentes⁴¹⁵.”

Dioniso: Podem soltar!

(eles soltam os versos sobre a balança)

Ésquilo e Eurípides: Já soltamos!

Dioniso: De novo pro mesmo lado.
É porque ele pôs a morte, o mais pesado dentre os males.

Eurípides: E eu pus o Convencimento, um dos ditos mais bem feitos!

Dioniso: O Convencimento é burro e além disso é leviano.
Mas procura um outro verso, um daqueles bem pesados,
Que desvie essa balança – algo grande e bem robusto!

Eurípides: *(procurando no saco)* Onde que eu deixei um desses? Onde?

Dioniso: Deixa que eu te mostro:

(puxa um pergaminho do saco de Eurípides)

“Pôs-se Aquiles a lançar um rei, um zap e um pica-fumo⁴¹⁶”. 1400
Logo! Que essa agora é a última rodada de pesagem!

Eurípides: “Férrea ele segurou com sua destra uma madeira⁴¹⁷”.

⁴¹⁵ Fragmento de *Níobe* (fr. 161,1). O dito que segue três versos depois do trecho citado o torna uma resposta adequada a Eurípides: “Dentre os numes, o Convencimento afasta-se só dela” (μόνου δὲ Πειθῶ δαιμόνων ἀποστατεῖ, fr. 161, 4).

⁴¹⁶ O verso original é: “Aquiles lançou dois 'um' e um 'quatro' [nos dados]” (βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα, aparentemente uma invenção de Aristófanes). A brincadeira está em que “Aquiles” e “lançou” prometem um verso grandioso, mas são contrapostos pela banal referência aos dados. Substituí o jogo de dados pelo truco, mais popular no Brasil.

⁴¹⁷ Fragmento de *Meleagro* (fr. 531).

Ésquilo: “Coche sobre coche havia, cadáver sobre cadáver.”⁴¹⁸

(lançam os versos na balança)

Dioniso: (para Eurípides): Ela te sacaneou mais uma vez!

Eurípides: Mas como isso?

Dioniso: Ele colocou dois coches e por cima dois cadáveres! 1405
Que nem cem homens do Egito⁴¹⁹ conseguiriam erguer!

Ésquilo: Não me venha mais com versos! Sobe logo na balança
Com seus filhos, s'a mulher (e o Cefisofonte co' ela⁴²⁰);
Senta lá no meio e pega toda a sua livraiada⁴²¹;
Eu aqui me comprometo a colocar só dois versinhos – 1410

Dioniso: Mas me agradam muito os dois, eu não queria decidir!
Não desejo ficar mal com qualquer um desses rapazes:
Esse aqui tem muito engenho, mas o outro agrada tanto...

Plutão: (do alto do trono) E não vai fazer aquilo que buscava aqui no Inferno?

Dioniso: E se eu escolher um deles?

Plutão: Poderá ir com você 1415
Um dos dois a sua escolha; que não seja em vão a vinda!

Dioniso: (para Plutão) Muito obrigado! (para os dois poetas) Vocês! Ouçam o que eu vou dizer!
Estou buscando um poeta. E com que finalidade?
Pra que a cidade se salve e apresente os seus corais.
Aquele de vocês dois que conseguir aconselhar 1420

⁴¹⁸ Fragmento de *Glauco de Pótnias*, (fr. 38, 1).

⁴¹⁹ Os egípcios eram conhecidos na Grécia por sua grande força.

⁴²⁰ Sobre a relação de Cefisofonte com a mulher de Eurípides, cf. nota. 314.

⁴²¹ Sobre a reputação do livro na Atenas clássica, cf. nota 313.

Algo valoroso a Atenas, esse eu vou levar comigo!
Mas primeiro me respondam: qual a sua opinião
A respeito do Alcibiádes⁴²²? A pátria está num parto!

Ésquilo: E quais são os pareceres da cidade?

Dioniso: Os pareceres?

Ela o adora, mas o odeia... mas quer tê-lo do seu lado. 1425

Porém digam o que pensam a respeito desse homem.

Eurípides: Eu odeio o cidadão que, pra ajudar a sua pátria,
É bem lerdo, mas é ágil pra atacá-la sem remédio.
E a si mesmo é proveitoso, mas pra ela é um imprestável.

Dioniso: Por Poseidon! Muito bem! (*para Ésquilo*) E você o que pensa disso? 1430

Ésquilo: Nunca se alimente a cria de um leão nessa cidade:
Antes nunca se alimente algum leão nessa cidade,⁴²³
Mas quem já o alimentou se submeta a seus caprichos.

Dioniso: Mas por Zeus, o salvador! Que difícil decidir!

Esse aqui diz com destreza, mas o outro com clareza! 1435

Mas ainda me concedam saber uma opinião:

Qual é o plano que teriam pra salvar essa cidade?

Eurípides: (*pensando em voz alta*) Se Cleócrito, o avestruz, fosse as asas do Cinésias⁴²⁴,

⁴²² General ateniense que era belo e talentoso. Com muitos inimigos entre os chefes do povo e acusado de sacrilégio, desertou para o lado dos espartanos por receio de ser condenado. Posteriormente, gerando inimigos entre os espartanos, desertou novamente para o lado dos atenienses, prometendo-lhes reforços militares que negociava com os persas (cuja aliança os peloponésios também desejavam – cf. prefácio). Dessa maneira, tornou-se uma personalidade controversa.

⁴²³ A maior parte dos estudiosos considera que esse verso é uma repetição do anterior e o deletam (cf. discussão em DOVER, 1993: 372). Na minha opinião, contudo, se trata apenas de uma repetição enfática e coloquial: o primeiro verso dá a ideia geral e os dois que se seguem dão mais detalhes sobre o plano. A presença do verso também deixa cada uma das respostas com a mesma extensão, seguindo uma tendência muito frequente na Comédia Antiga: o paralelismo. A imagem do filhote de leão é usada por Ésquilo em *Agamêmnon* (vv. 717-36) para descrever Páris, que, acolhido por Troia, foi a causa de sua destruição.

⁴²⁴ N'As *Aves* (v. 877), diz-se que Cleócrito é o filho de um avestruz, informação que adicionei na tradução. Cinésias, o compositor de ditirambos (cf. nota 178), foi satirizado por Aristófanes n'As *Aves* por seu estilo aéreo e excessivamente elevado (vv. 1327-409); também parece que era fisicamente esguio (Platão Cômico, fr. 200).

Ergueriam-nos os ventos sobre a face do oceano....

Dioniso: Seria muito engraçado! Mas qual é o objetivo? 1440

Eurípides: (*ainda compenetrado*) Se batalhassem no mar e depois pegassem garrafas
De vinagre pra jogar nas pálpebras dos inimigos....
(*decidido*) Certo! Eu sei o que fazer e vou mostrar.

Dioniso: Pode dizer...

Eurípides: Se passarmos a julgar inconvincente o convincente e
Convincente o inconvincente...

Dioniso: Nu' entendi porra nenhuma! 1445
Por favor, diz com clareza, co'um pouquinho de burrice...

Eurípides: Se não demonstrarmos mais convicção nos cidadãos
De que nós somos convictos⁴²⁵ e logo nos valermos
De quem nunca nos valem, pode ser que nos salvemos.
Pois, se agora nos frustramos escutando seus conselhos,
Se fizermos os contrário, como não nos salvaremos? 1450

Dioniso: Muito bem, ó Palamedes⁴²⁶, que natureza engenhosa!
Foi você que teve a ideia? Ou foi o Cefisofonte⁴²⁷?

Eurípides: Eu! Mas o vinagre foi ideia do Cefisofonte...⁴²⁸

⁴²⁵ No original, o trocadilho é entre os verbos *pistéo* (“acreditar”) e *apistéo* (“não acreditar”). Eu quis deixar evidente, contudo, a relação entre *pístis* (“crença”) e *peithó* (“convencimento”).

⁴²⁶ Herói a quem se atribuem grande inteligência e a invenção da escrita. Eurípides tinha uma peça (hoje fragmentária) com esse nome.

⁴²⁷ Sobre Cefisofonte, cf. nota. 314

⁴²⁸ Alguns autores consideram que o texto original está corrompido, pois Eurípides dá dois conselhos em vez de um, contrariando o pedido de Dioniso (“Diga cada um de vocês mais uma opinião:/ qual salvação vocês teriam para a cidade” – ἀλλ’ ἔτι μίαν γνώμην ἐκάτερος εἴπατον/ περὶ τῆς πόλεως ἥντιν’ ἔχεται σωτηρίαν, vv. 1435-6). Segundo eles (cf. Dörrie, Newiger, Sommerstein – 1974: 24 s. – e recapitulação do debate em Dover, 1993: 373 ss.), uma vez que se sabe que a peça teve duas apresentações (cf. argumentos I e III), o segundo conselho poderia ser uma nova versão do primeiro (Sommerstein) ou mesmo da opinião de Ésquilo (Dörrie, Newiger, Dover). Já MacDowell (1959) considera que o trecho tem lacunas e muitos versos estão fora de lugar. A discussão remonta à Antiguidade, quando os helenísticos Aristarco e Apolônio (de acordo com um escólio ao verso 1437) consideravam que o primeiro plano de Eurípides era uma interpolação (aquele por achar que a ideia era estúpida e vulgar, este por considerar a resposta irrelevante à pergunta de Dioniso). No entanto, pode se objetar a essas hipóteses que a

Dioniso: E você? O que é que diz?

Ésquilo: Só me diga, antes de tudo,
De quem se vale a cidade? Dos valorosos?

Dioniso:	Jamais!	1455
Ela lhes tem ojeriza!		

Ésquilo: E ela gosta dos canalhas?

Dioniso: Na verdade ela não gosta, mas os usa só por força.

Ésquilo: Como alguém conseguiria resgatar uma cidade
Que não quer vestir um manto, mas também não quer um trapo?

Dioniso: Por Zeus! Acha uma resposta! Pode ser que você volte! 1460

Ésquilo: Então lá eu te respondo, mas aqui não vou falar.

Dioniso: Não me venha co' essa história! Diga aqui a boa ideia!

Ésquilo: Quando a terra do inimigo eles já considerarem
Sua e a que lhes pertence como sendo do inimigo,
Que os navios são abastança e que a abastança já não basta⁴²⁹. 1465

Comédia Antiga é um gênero pleno de incoerências e que, portanto, a mera presença de uma opinião extra não é motivo suficiente para considerar a mistura de duas versões (sendo também questionável a necessidade de uma atualização para a segunda apresentação – WILLI, 2002: 17 s.). Ademais, como observado por Willi (2002: 18 s.), é provável que a primeira opinião euripidiana (vv. 1437-41) fosse um pensamento incompleto pronunciado em voz alta (talvez até mesmo mais de um pensamento: sendo vv. 1437-8 um e vv. 1440-1 outro), o que se confirma pelo uso de duas orações condicionais sem apódose (e, como observa o próprio WILLI, 2002: loc. cit., pelo anacoluto que há nos manuscritos entre os versos 1437-8). Também Êsquilo, como argumentado por Möllendorff (148 e brevemente por WILLI, 2002: 18), mostra duas opiniões (permanecendo a primeira – que se inicia na pergunta sobre quais líderes Atenas empregaria – incompleta como a primeira de Eurípides). Desse modo, o conjunto de pareceres forma um quiasmo: Eurípides esboça um conselho militar seguido de um civil e Êsquilo esboça um conselho civil, que é seguido por um militar (MÖLLENDORFF: loc. cit.). Uma vez que o paralelismo é outra característica da Comédia Antiga, o fato não parece fortuito. Frente a essas considerações, não parece necessário alterar o texto legado pelos manuscritos.

⁴²⁹ O texto original é: "[Quando considerarem que] os navios são recursos e que os recursos são a falta de recursos" (πόρον δὲ τὰς ναῦς ἀπορίαν δὲ τὸν πόρον). O trocadilho é entre *póros* ("caminho", "saída", "riqueza") e

Dioniso: Ótimo, agora os juízes vão devorá-la sozinhos⁴³⁰!

Plutão: Pois decida!

Dioniso: Então tá certo! Eu farei a decisão.

Eu escolherei aquele que minh'alma desejar.

Eurípides: Carregando em teu pensar os deuses pelos quais juraste

Conduzir-me para casa, vem e escolhe teus amigos. 1470

Dioniso: “Minha língua prometeu” – mas escolherei o Ésquilo⁴³¹!

Eurípides: O que você tá fazendo?! Desgraçado!

Dioniso: Eu, desgraçado?

Minha escolha foi o Ésquilo. E por que ela não seria?

Eurípides: (*trágico*) Cometendo esta vergonha tens coragem de me olhar?

Dioniso: “Mas qual ato é vergonhoso, se não parece à plateia”⁴³²? 1475

aporía (“falta de saída ou de recursos”). Alguns (cf. SOMMERSTEIN, 1974; DOVER, 1993: 378, MÖLLENDORFF: 147 s.) consideram que o sentido de *póros* aqui é “recurso financeiro” e que a exortação de Ésquilo é que cidade abandone a preocupação com o dinheiro e fortaleça a frota, a única garantia de garantir os tributos dos aliados. Nessa leitura, o conselho de considerar a terra dos inimigos sua e vice-versa remontaria à política de Péricles no início da Guerra do Peloponeso, segundo a qual os atenienses deveriam deixar os peloponésios invadir o interior da Ática enquanto eles asseguravam sua supremacia pelo mar. Outra interpretação da oposição entre *póros* e *aporía* (WILLI, 2002: 24) é que o poeta aponta que a única defesa de Atenas é sua frota, mas que não há saída real em continuar as hostilidades, e, por conseguinte, a frota não é uma solução real. Segundo essa leitura, o conselho de considerar a terra dos inimigos sua e vice-versa seria um apelo à unidade grega e à paz. Inclino-me à interpretação “pacifista” dos dois primeiros versos, tendo em vista a mensagem a favor da paz com a peça se encerra, que seria mais adequada na celebração do retorno de Ésquilo ao mundo dos vivos se ele próprio tivesse defendido o fim da guerra em seus argumentos. No entanto, não considero que *póros* se refira à importância estratégica da frota, mas ao dinheiro que sua manutenção exigia dos atenienses, o qual já se fazia raro àquela altura da guerra (considerando a perda das minas de pratas do Láurio e as negociações junto aos persas para conseguir recursos – ambos os fatos mencionados na peça, cf. prefácio). Dessa maneira, considero que Ésquilo exorta à paz lembrando os atenienses de que a guerra seria insustentável financeiramente a longo prazo.

⁴³⁰ Em suas peças, Aristófanes constantemente se queixa do pretense ônus financeiro que a paga dos júris populares causaria à cidade (cf. SOMMERSTEIN, 2009: 207 s.).

⁴³¹ Referência à famosa fala de *Hipólito* de Eurípides (cf. nota 170).

⁴³² Paródia do verso da peça *Éolo* de Eurípides (fr. 19, cf. nota 295): “Mas qual ato é vergonhoso, se não parece ao agente?” (τί δ' αἰσχρόν, ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ;). Aristófanes substitui “os que fazem” (*khrómenoi*) por “os que assistem” (*theómenoi*).

Eurípides: Desgraçado! Vai deixar-me perecer sem me ajudar?

Dioniso: “Afinal, quem é que sabe se viver não é morrer”⁴³³,
Respirar não é pirar e cochilar não é uma cama⁴³⁴?

Plutão: Venham vocês dois pra dentro! Vem, Dioniso.

Dioniso: Pra que?

Plutão: Pra vocês se acomodarem antes da partida.

Dioniso: Zeus! 1480
Muito boa sua ideia! Não me cairia mal!

(o palácio se fecha)

Coro (*cantando*): É feliz quem possui
apurado o intelecto!
Muitos homens o atestam.
Tendo mostrado agudeza, 1485
ele irá para casa,
Um bem aos concidadãos,
um bem aos que lhe pertencem,
a seus parentes e amigos,
por ser asuto. 1490

Como é bom não sentar com
Sócrates⁴³⁵, conversando

⁴³³ Há pelo menos duas passagens de Eurípides que podem estar sendo parafraseadas aqui (cf. nota 354): *Frixo* (fr. 833,1: “Quem sabe se o que se chama morte não é vida e a vida não é morte?” – τίς δ' οἶδεν εἰ ζῆν τοῦθ' ὁ κέκληται θανεῖν, τὸ ζῆν δὲ θνήσκειν ἐστὶ;) e *Poliido* (fr. 638 : “Quem sabe se a vida não é morte, e a morte é como viver nos subterrâneos?” – τίς δ' οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστι κατθανεῖν, τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;).

⁴³⁴ No original, o trocadilho é entre *pneîn* (“respirar”) e *deipnêin* (“comer”).

⁴³⁵ O famoso filósofo, que é mostrado nas peças de Aristófanes como opositor da educação tradicional e danoso aos

e esquecendo das Musas,
deixando o que há de maior
e melhor na tragédia.

1495

Passar o tempo ocioso
com palavrório afetado
e conversinha furada é
coisa de louco.

(o palácio se abre, com Plutão, Dioniso e Ésquilo coroados com guirlandas de flores, prontos para uma procissão)

Plutão: Tenha uma boa travessia, Ésquilo!

1500

Leve o resgate para nossa pátria
com nobres pensamentos, vá educar
os idiotas (que por lá são muitos)
Leva isso aqui pro Cleofonte⁴³⁶ usar
(dá uma espada)

e esses aqui pros nossos financistas,
(dá dois laços de enforcamento)
tanto pro Mírmex, como pro Nicômaco,
(dá um punhal)

1505

e isso pro Arquênomo⁴³⁷, os aconselhando
a virem rápido pra minha casa,
sem mais demora! E se eles não vierem
rápido, juro pelo deus Apolo
que eu vou marcá-los e algemá-los todos
com o Adimanto⁴³⁸, filho do Leucólofo,
e os mandarei para os Infernos!

1510

valores da cidade.

⁴³⁶ Sobre o demagogo contrário a qualquer tipo de acordo de paz com os peloponésios, cf. nota 258.

⁴³⁷ Nada se sabe sobre Mírmex e Arquênomo, a não ser que, como se diz aqui, que o primeiro era um *poristés* (de *póros*, “recursos” cf. nota 429), um tipo de magistrado cujas funções não sabemos exatamente, mas que certamente estava ligado à gestão dos recursos da cidade. Sobre Nicômaco, além de sua função como *poristés*, tudo o que se sabe é que em 410 e 403 foi encarregado da condificação e inscrição pública das leis.

⁴³⁸ General ateniense que mais tarde foi acusado de ter traído a cidade na batalha de Egospótamos, em que Atenas foi definitivamente derrotada pelos peloponésios.

Ésquilo: Vou fazer isso! Mas você entregue 1515
a guarda do meu trono para o Sófocles,
bem como a sua proteção, pro caso
de eu vir aqui alguma vez, pois creio
que ele é o segundo em artifício e engenho.
E lembre-se de não deixar que aquele 1520
palhaço, loroteiro e vagabundo
se sente no meu trono alguma vez,
mesmo se for contra a vontade.

Plutão: Vocês acendam para ele agora
as consagradas tochas e o conduzam, 1525
com as canções e as danças dele, a ele
enaltecendo e celebrando.

Coro: (*cantando e dançando numa procissão em torno de Ésquilo, rumo ao párodo direito*)

Primeiro concedei um nobre rumo a este
poeta enquanto sobe à luz, ó deuses íferos, 1530
e à pátria ideias nobres de mui nobres bens;
e assim deixemos logo as dores numerosas
e os embates cruéis. Que lutem Cleofonte⁴³⁹
e os falsos cidadãos nos campos de seus pais⁴⁴⁰!

⁴³⁹ Cf. nota 258.

⁴⁴⁰ Isto é, em terras bárbaras, de onde Aristófanes alega que vêm os pais de Cleofonte, que acusa de cidadania ilegítima (cf. nota 258).

Apêndice I: Reiteração de termos nas comédias de Aristófanes

Este é o levantamento de dados empregado na argumentação do capítulo 2.2.2., “A reiteração de termos-chave”. Para fazê-lo, investigou-se o *Thesaurus Linguae Graecae* mediante o recurso eletrônico Diogenes. Em cada coluna, estão arroladas todas as ocorrências das palavras derivadas dos respectivos termo ou raiz, excetuando-se epítetos e nomes próprios não inventados (salvo se indicado o contrário).

Tabela 1 : Nascimento e estirpe

	-γεν(ν)- ⁴⁴¹	-γον-	γεννάδας	γενναῖος
<i>Os Acarnenses</i>	3		1	
<i>Os Cavaleiros</i>	6	1	1	3
<i>As Nuvens</i>	5	1		1
<i>A Paz</i>	7			3
<i>As Vespas</i>	7	1		2
<i>As Aves</i>	24	1		1
<i>Lisístrata</i>	4			
<i>As Tesmoforiantes</i>	6	3		1
<i>As Rãs</i>	24	5	5	10
<i>As Assembleístas</i>	2	2	1	1
<i>Pluto</i>	2			1

Tabela 2: Nobreza social e moral

	καλὸς καὶ γαθός	χρηστός
<i>Os Acarnenses</i>		2
<i>Os Cavaleiros</i>	4	7
<i>As Nuvens</i>	2	4
<i>A Paz</i>		2
<i>As Vespas</i>	1	2
<i>As Aves</i>		3
<i>Lisístrata</i>	1	4
<i>As Tesmoforiantes</i>		1
<i>As Rãs</i>	3	12
<i>As Assembleístas</i>		7
<i>Pluto</i>		18

⁴⁴¹ Excetuam-se as flexões do verbo *gígnomai*, comuns em todas as peças.

Tabela 3: Vileza social e moral

	πονηρός	κόβαλος	πανούργος	μοχθηρός	ἀγοραῖος	Total
<i>Os Acarnenses</i>	5		3	2		10
<i>Os Cavaleiros</i>	14	5	15	2	4 ⁴⁴²	40
<i>As Nuvens</i>	9		1			10
<i>A Paz</i>	6		3		1	10
<i>As Vespas</i>	8		2			10
<i>As Aves</i>	2		2	1		5
<i>Lisístrata</i>	10		1	2		13
<i>As Tesmoforiantes</i>	5		11	1		17
<i>As Rãs</i>	9	2	7	3	1	22
<i>As Assembleístas</i>	4		2			6
<i>Pluto</i>	15	1	4	4		24

Tabela 4: Coros e poesia

	χορός	ποιητής e ποιητής	-ποιός -ποιεῖν	πόησις	Μοῦσα (derivados)	Μοῦσα (deusas)	μουσική
<i>Os Acarnenses</i>	6	5			2	1	1
<i>Os Cavaleiros</i>	4	4	2		4	1	2
<i>As Nuvens</i>	7	3	1		5	3	
<i>A Paz</i>	7	3	4		2	2	
<i>As Vespas</i>	2	4	1		4	2	1
<i>As Aves</i>	6	3	1		12	10	1
<i>Lisístrata</i>	5	1	1		2	1	
<i>As Tesmoforiantes</i>	14	3	1	1	4	2	
<i>As Rãs</i>	29	14	7	3	14 ⁴⁴³	8	4
<i>As Assembleístas</i>	2		2		2	2	
<i>Pluto</i>	2		1		2		2

⁴⁴² Incluem-se os epítetos de Zeus e Hermes (*Agoraîos*, "da ágora", "da praça"), que nessa peça certamente são invocados ironicamente, pois o centro do enredo é o embate de dois "comerciantes de praça".

⁴⁴³ Incluindo o nome do poeta Museu.

Tabela 5: Combates navais

	ναῦς	ναυμαχία	Ποσειδῶν
<i>Os Acarnenses</i>	5	1	3
<i>Os Cavaleiros</i>	12		10
<i>As Nuvens</i>	1		4
<i>A Paz</i>	2		1
<i>As Vespas</i>	1	1	2
<i>As Aves</i>	6		8
<i>Lisístrata</i>	3	1	3
<i>As Tesmoforiantes</i>	5		2
<i>As Rãs</i>	16	8	6
<i>As Assembleístas</i>	1		5
<i>Pluto</i>	1		3

Tabela 6: Terra

	γαῖα e γῆ	Δημήτηρ
<i>Os Acarnenses</i>	6	2
<i>Os Cavaleiros</i>	11	7
<i>As Nuvens</i>	13	3
<i>A Paz</i>	19	
<i>As Vespas</i>	5	2
<i>As Aves</i>	17	2
<i>Lisístrata</i>	4	2
<i>As Tesmoforiantes</i>	3	2
<i>As Rãs</i>	14	7
<i>As Assembleístas</i>	7	1
<i>Pluto</i>	4	4

Tabela 7: Engenhosidade e habilidade

	σοφός	δεξιός ⁴⁴⁴
<i>Os Acarnenses</i>	2	1
<i>Os Cavaleiros</i>	10	9
<i>As Nuvens</i>	32	12
<i>A Paz</i>	8	4
<i>As Vespas</i>	11	8
<i>As Aves</i>	18	
<i>Lisístrata</i>	3	
<i>As Tesmoforiantes</i>	3	1
<i>As Rãs</i>	20	7
<i>As Assembleístas</i>	7	3
<i>Pluto</i>	6	1

Tabela 8: Testes e provas

	βάσανος	κωδωνίζω
<i>Os Acarnenses</i>	2	
<i>Os Cavaleiros</i>	2	
<i>As Nuvens</i>		
<i>A Paz</i>		
<i>As Vespas</i>	1	
<i>As Aves</i>		
<i>Lisístrata</i>	1	1
<i>As Tesmoforiantes</i>	4	
<i>As Rãs</i>	10	2
<i>As Assembleístas</i>	2	
<i>Pluto</i>		

⁴⁴⁴ Excetuando-se quando significa "direita", em oposição a "esquerda".

Apêndice II: Esquema métrico dos cantos líricos

Segue o esquema métrico das traduções dos cantos líricos. Para ver a escansão dos cantos em grego, cf. PARKER: 454-23.

Párodo das Rãs: 209-67

Ritmo original: Alternância entre iâmbico e trocaico, com interferência ocasional de outros ritmos (eólicos e datílicos).

Texto	Escansão
Pererecas: Croque-croque, cuach-cuách!	3-6
Croque-croque, cuach-cuách!	3-6
Venham filhas pantanosas	3-7
com seus hinos flauteados,	3-7
modulemos minha pura	3-7
melodia –	trissílabo
croque, croque!	trissílabo
Que ao criado sobre o Nisa,	3-7
ao vindo de Zeus, Dioniso,	2-5-8
entoamos pelos Brejos,	3-7
Lá quando de ressaca,	2-6
no dia das Panelas,	2-6
com coros em meu templo	2-6
dança a turba dos povos.	3-6
Croque-croque, cuach-cuách!	3-6
Dioniso: (<i>cantando</i>) Por aqui a minha bunda	3-7
tá doendo, senhor Croque!	3-7
mas vocês tão nem aí!	3-7
Perecas: Croque-croque, cuach-cuách!	3-6
Dioniso: Vão pro inferno co' esse “Croque”!	3-7
Grande bosta esse tal “Croque”!	3-7

Pererecas: (<i>irônico</i>) Ah, sim! Não mete o bedelho!]	4-7
Pois me desejam as Musas de liras sonoras]	4-7 + 2-5
e Pã, no cimo dos montes soprando seu cálamo],	4-7 + 2-5
comigo alegra-se mesmo a forminge de Apolo]	4-7 + 2-5
pelo junco ata-lira	3-6
que lhe crio no brejo.	3-6
Croque-croque, cuach-cuách!	3-6
Dioniso: Tô lotado de pereba!	3-7
E meu cu tá cheio d'água!	3-7
Daqui a pouco vai dizer:	3-7
Pererecas: Croque-croque, cuach-cuách!	3-6
Dioniso: Ô racinha que só canta!	3-7
Parem!	
Pererecas: Pois ainda mais	3-7
Cantarei! certa vez	3-6
num pleno dia de sol	4-7
dávamos pulos no orvalho	4-7
das folhas, ledas cantando	4-7
em mergulhos cadentes.	3-6
Deixando as chuvas de Zeus	4-7
cantamos sob a lagoa	4-7
um coro presto e ligeiro	4-7
em marulhoborbulhas.	3-6
Pererecas: Croque-croque, cuach-cuách!	3-6

Dioniso: Essa joça agora é minha!	3-7
Pererecas: Agora a coisa fedeu!	4-7
Dioniso: Fedido mesmo vai ser se eu rasgar de remar!	4-7 3-6
Pererecas: Croque-croque, cuach-cuách!	3-6
Dioniso: Ha-ha-ha, tô nem aí!	3-7
Pererecas: Croques sem fim soltaremos, enquanto nossa garganta aguentar se esgoelando. Croque-croque, cuach-cuách!	4-7 4-7 3-6 3-6
Dioniso: Pois eu nunca perderei!	3-7
Pererecas: Nem nós seremos vencidas!	4-7
Dioniso: E nem eu por vocês! Traques sem fim soltarei enquanto o toba aguentar, até que eu mostre quem manda no croque! Croque-croque, cuach-cuách!	3-6 4-7 4-7 4-7 dissílabo 3-6

Párodo do Coro dos Iniciados

323-36 = 340-53

Ritmo original: jônico.

Texto	Escansão
Coro: Honroso Iaco, que teu lar ostentas aqui	tetrassílabo + 3-5 + 2-5

nestas terras!]	
Iaco, Iaco!	tetrassílabo
Assoma subindo o arvoredado entre coros dançantes]	dissílabo + 2-5 + 2-5
até as sagradas, devotas folias,	2-5 + 2-5
levando contigo, numeroso em frutos,	2-5 + 3-5
repleto de viço, sobre teus cabelos,	2-5 + 3-5
o mirto entrançado; com o peito audaz,	2-5 + 3-5 + 2-5
batendo bem firme]	
em teus pés, sem pudores ou freios,	trissílabo + 2-5
tuas honras, que amando os folguedos,	trissílabo + 2-5
carregam das Graças o grupo mais vasto:	2-5 + 2-5 + 2-5
o sagrado, incólume]	
e místico coro dos Iniciados.	2-5 + 3-5
[...]	
Coro: (<i>cantando</i>) Desperta célere as flamantes tochas, brandindo-as nas mãos!]	tetrassílabo + 3-5 + 2-5
Iaco, Iaco!	tetrassílabo
Avança! Do rito noturno, ó estrela luzente!	dissílabo + 2-5 + 2-5
O bosque flameja com fulgores vastos,	2-5 + 3-5
os velhos se agitam baloiçando as pernas	2-5 + 3-5
e já se despedem do sofrer sem fim,	2-5 + 3-5
do inverno tardio, dos antigos anos,	2-5 + 3-5 + 2-5
enquanto celebram]	
envolvidos por sacra honraria!	trissílabo + 2-5
Porém tu, luzindo entre tochas,	trissílabo + 2-5
marchando adiante, ao solo florido do pântano leva	2-5 + 2-5 + 2-5
o coro dos moços, ó deus venturoso!	2-5 + 2-5

372-6 = 377-82

Ritmo original: anapéstico.

Texto	Escansão
Agora todos se encorajam	4-8
e vão aos braços viridentes	4-8
dos bosques entre barulheiras densas	4-8-10
e zombarias,	tetrassílabo
com brincadeiras e deboches;	4-8
pois acabaram de comer o almoço!	4-8-10
 Mas acercai-vos exaltando	4-8
a Protetora nobremente,	4-8
com vosso timbre em hinos celebrando-a,	4-8-10
a que protege	teatrassílabo
a pátria a cada novo ciclo,	4-8
ainda que Torícion não o queira.	4-8-10

384-8=389-93

Ritmo original: iâmbico.

Texto	Escansão
Ó, Deméter, aproxima-te,	3-7
ó, rainha dos festins,	3-7
traz abrigo a teu coral!	3-7
E que, o dia todo, a salvo	3-7
entre danças eu brinque.	3-6
 E que eu diga muitas coisas	3-7
engraçadas, muitas sérias,	3-7
e a brincar e fanfarrar,	3-7
merecendo a tua festa,	3-7
eu triunfe aclamado.	3-6

398-403 = 404-8 = 409-13

Ritmo original: iâmbico.

Texto	Escansão
Ó, honroso Iaco, tu que foste o pai	3-7 + trissílabo
Da dulcíssima canção festiva, surge	3-7 + trissílabo
junto à deusa	trissílabo
e nos mostra que sem dores tu percorres os	3-7 + 3-7 + trissílabo
caminhos mais extensos.]	
Ó, Iaco, sê meu guia, tu que prezas os	3-7 + 3-7
corais!]	
 Tu rasgaste, por buscar boas risadas	3-7 + trissílabo
Sem despesa a sandalhetas que calçamos	3-7 + trissílabo
e estes trapos,	trissílabo
permitindo que sem medo de castigo nós	3-7 + 3-7 + trissílabo
dancemos e zombemos.	
Ó, Iaco, sê meu guia, tu que prezas os	3-7 + 3-7
corais!	
 E agorinha eu vi de lado uma surpresa	3-7 + trissílabo
Ao olhar uma mocinha bem formosa:	3-7 + trissílabo
entre os pulos,	trissílabo
escapou-lhe dos remendos do vestido uma	3-7 + 3-7 + trissílabo
beleza de tetinha!	
Ó, Iaco, sê meu guia, tu que prezas os	3-7 + 3-7
corais!	

416-18 = 419-21 = 422-4 = 425-7 = 428-30 = 431-3 = 434-6 = 437-9

Ritmo original: iâmbico.

Texto	Escansão
Coro: Eia, vamos todos juntos	3-7
De Arquedemo caçar,	3-7

Que adentrou de clandestino no convés dessa nação!]	3-7 + 3-7
E hoje em dia é demagogo	3-7
Entre os mortos lá de cima	3-7
Tendo em mãos a primazia dos pilantras da cidade.]	3-7 + 3-7
E eu ouvi o Clistenida	3-7
Lacerando em meio às tumbas	3-7
Os cabelos de seu cu e depilando a sua barba.]	3-7 + 3-7
Bate o peito e já prostrado	3-7
Lagrimoja e choraminga	3-7
Piroquides, que nasceu no povoado de Punhétia.]	3-7 + 3-7
Dizem que o almirante Cálias,	3-7
O rebento de Hipofodes,	3-7
Numa pele de leão afundou uma boceta.]	3-7 + 3-7
Dioniso: Saberiam me dizer	3-7
Onde achamos o Plutão?	3-7
Somos ambos estrangeiros e acabamos de chegar.]	3-7 + 3-7
Coro: Não está muito distante,	3-7
Nem precisa perguntar!	3-7
Pois a porta do palácio já se encontra ali em frente.]	3-7 + 3-7

Dioniso: Vai escravo! Carregando!	3-7
Ferrugem: A não! Tudo não passava Dessa velha lengalenga empacotada nessa trouxa!]	3-7 3-7 + 3-7

448-53 = 454-9

Ritmo original: mistura de iâmbico com élico.

Texto	Escansão
Vamos em um coro aos róseos arvoredos em flor,	3-7 + 3-6
Seguindo o costume de sempre,	2-5-8
por entre os corais mais formosos,	2-5-8
folgando os dançares que as Moiras propícias conduzem.	2-5-8 2-5
Pois só nós vemos o sol e os consagrados fulgores,	3-7 + 3-6
Nós, quantos sabemos Mistérios	2-5-8
e temos envolto em respeito	2-5-8
o trato de todo estrangeiro e	2-5-8
dos homens mais simples.	2-5

534-48 = 590-604

Ritmo original: trocaico

Texto	Escansão
Coro: Esta é uma ação de um sujeito	4-7
que tem juízo, intelecto e	4-7
muitos anos de mar.	3-6
Sempre mais pronto a voltar-se ao	4-7
lado do barco que ven-	4-7
ce que ser qual figura	3-6
Pintada e nunca mudar.	4-7
Pois, impelir o navio	4-7

para o que é mais covarde, isso é de um homem sagaz, da extração de Terâmenes.]	3-6 4-7 + 2-5
Dioniso: Pois não seria absurdo	4-7
Que, embora escravo, Ferru-	4-7
gem, em finos lençóis,	3-6
Comesse a moça de jeito e,	4-7
quando pedisse um penico,	4-7
eu ficasse só vendo,	3-6
Me descascando a banana,	4-7
e o vagabundo maldito,	4-7
avistasse e socasse	3-6
minha bocarra, arrancando a vanguarda do coro?]	4-7 + 2-5
[...]	
Coro: Agora é sua tarefa,	4-7
já c'o disfarce de volta,	4-7
alentar seu vigor	3-6
De novo desde o começo,	4-7
fazendo frente ao perigo	4-7
e guardando na mente	3-6
O deus que quer imitar.	4-7
Se te pegarem mentindo	4-7
e você for molenga,	3-6
será preciso levar a bagagem de novo.	4-7 + 2-5
Ferrugem: É um bom conselho, rapazes!	4-7
Pois acabei de pensar	4-7
na mesmíssima coisa!	3-6
Já sei que se for valioso o	4-7

que me surgir, o cuzão	4-7
vai querer me roubar.	3-6
Contudo eu vou lhes mostrar	4-7
em mim a fibra de macho,	4-7
e o olhar de jiló.	3-6
Mas eu preciso ir em frente, ouvi algo lá dentro.]	4-7 + 2-5

674-85 = 706-16

Ritmo original: datílico com alguns metros iâmbicos.

Texto	Escansão
Coro: Ó, Musa, vem ao sacro coro, no deleite do meu cantar, Por ver a turba vasta dos povos cujo engenho]	2-6-8-12 tetrassílabo 2-6 + 2-6
numeroso se assenta, Mais sedenta de honrarias que a estrangeira boca de Cleofonte], em que terrível ruge uma gralha da Trácia, repousada sobre o ramo da barbárie! Mas já chora a]	3-6 monossílabo + 2-6-10 + 1-4-6 2-6 3-6 monossílabo + 2-6-10 + trissílabo
canção do rouxinol, pois vão matá-la em empate de votos. [...]	2-6-10 3-6
Se eu sei prever qual vida de verão, qual jeito]	2-6-8-12
vai se foder, Não falta muito tempo p'ra que esse mico chato,]	tetrassílabo 2-6 + 2-6
o anãozinho do Clígenes,	3-6

O mais canalha dos donos de banheiros que reinam e disfarçam]	monossílabo + 3-6-10 + 2-6
seus falsos sabonetes	2-6
com terra cimólia,	3-6
já partir pro beleléu! Mas mesmo o vendo, não se acalma]	monossílabo + 2-6-10 + trissílabo
com medo de o despirem, se beber	2-6-10
e estiver sem porrete.	3-6

814-17 = 818-21 = 822-25 = 826-29

Ritmo original: datílico, com alguns metros iâmbicos.

Texto	Escansão
Coro: Demonstrará furor atroz o altitonante,	2-6-8-12
Ao ver a garrulante presa do rival	2-6-8-12
Que a afia; então, em tétrico desvairo,	2-6-10
torcerá suas vistas.	3-7
Virá crinada luta em versos couraçados;	2-6-8-12
De ornatos vem um coche, vêm cinzéis de feitos]	2-6-8-12
A quem confronta do artesão de ideias	4-8-10
as palavras equestres.	3-7
Daqui, a erguer da juba inata as felpas bastas,	2-6-8-12
Crispando o cenho cru, rugindo, um lançará	2-6-8-12
Gigânteas palavras empoladas	2-6-10
com um sopro terrestre;	3-7
Dali, a tagarela prova-verso, a língua	2-6-8-12
Polida, revolvendo em rédeas invejosas,	2-6-8-12
Palavras desmembrando, dirá astúcias,	2-6-10
um labor dos pulmões.	3-7

875-84**Ritmo original:** datílico.

Texto	Escansão
Coro: De Zeus, ó, nove virgens consagradas,	2-6-10
ó, Musas, que fitais a mente aguda e ativa	2-6-8-12
Dos pensadores indo à luta em afinados,	2-6-8-12
torcidos agarrões de uma loquaz batalha.	2-6-8-12
Vinde mirar a robustez	4-8
de bocas muito hábeis em colher	2-6-10
ditos e aparas de poemas:	4-8
a lide grandiosa dos engenhos	2-6-10
muito breve começa.	3-7

895-904 = 992-1003**Ritmo original:** trocaico.

Texto	Escansão
Coro: E nós também já pretendemos	4-8
ouvir de dois homens sábios:	4-7
de qual discurso, qual canto	4-7
impelis o caminho.	3-6
Pois eis que a língua se enerva	4-7
e a fibra não lhes é fraca	4-7
ou imóveis as mentes.	3-6
Então é certo esperarmos	4-7
que um pronuncie algo fino,	4-7
adornado, polido,	3-6
e o outro com rasgos e ditos	4-7
desenraigados	tetrassílabo
rompendo a vasta poeira desfaça o campo	4-7 + 4-7
dos versos].	

[...]	
Coro: Vês isto, Aquiles grandioso?	4-8
O que dirás em resposta?	4-7
Mas acautela-te	tetrassílabo
p'ra que a fúria não venha	3-6
e te retire da pista:	4-7
a acusação é terrível!	4-7
Mas tu, homem de estirpe,	3-6
sem ira dá-lhe a resposta,	4-7
e ao recolher tuas velas	4-7
tem apenas as bordas,	3-6
de pouco em pouco as erguendo;	4-7
guarda o momento	tetrassílabo
no qual tiveres o vento já plano, sem	4-7 + 4-7
turbação.]	

1099-1108 = 1109-18

Ritmo original: trocaico.

Texto	Escansão
Coro: É grande o fato, profusa é a luta, espessa a batalha.]	4-7 + 4-7
Julgar o feito é difícil, pois um dos dois se adianta com virulência]	4-7 + 4-7 + tetrassílabo
já o outro volta-se presto contra-atacando com viço.]	4-7 + 4-7
Vocês, não fiquem parados!	4-7
Pois numerosos embates de engenho estão por chegar.]	4-7 + 4-7
Digam, persigam, dissequem	4-7
todas as rixas que têm,	4-7
sejam antigas ou novas,	4-7

e arrisquem apresentar-nos algo sutil e engenhoso.]	4-7 + 4-7
Mas se vocês têm receio de que não baste a esperteza]	4-7 + 4-7
dos homens que nos assistem e deles não entenderem as sutilezas,]	4-7 + 4-7 + tetrassílabo
não necessitam ter medo; isso não vai ocorrer!]	4-7 + 4-7
Eles já são veteranos,	4-7
todos têm livros e aprendem coisas sagazes e hábeis;]	4-7 + 4-7
São eles muito dotados,	4-7
muito afiados também.	4-7
Não temam nada, mas antes	4-7
nos mostrem tudo o que podem, pois tem engenho a audiência.]	4-7 + 4-7

1264-77

Ritmo original: eólico.

Texto	Escansão
Coro: O que vai ocorrer a seguir?	3-6-9
Eu confesso que estou ansioso	3-6-9
por ver o que vai criticar	2-5-8
Num poeta que fez as canções mais	3-6-9
magníficas e variadas	3-6-9
já vistas até nossos dias.	2-5-8
Assombrado eu pergunto-me qual a	3-6-9
censura que este homem fará	2-5-8
à báquica soberania	2-5-8
E temo por sua fortuna.	2-5-8

1264-77

Ritmo original: datílico.

Texto	Escansão
Eurípides: Ó, Aquiles, Porque, quando letal atinge o ouvido Oh! o estrondo, não o impedes presto? A Hermes, nosso ancestral, honramos neste lago!] Oh! o estrondo, não o impedes presto?	trissílabo 6-10 monossílabo + 4-8 6-12 monossílabo + 4-8
Dioniso: Pô, Ésquilo! São dois estrondos!	2-6-8
Eurípides: Aqueu ínclito, escuta, majestoso soberano Atrida, Oh! o estrondo, não o impedes presto?	trissílabo 6-12 monossílabo + 4-8
Dioniso: Pô, Ésquilo, mais um? Tá podre!	2-6-8
Eurípides: Silenciai! Da abelha as guardiãs descerram o lar de Ártemis.] Oh! o estrondo, não o impedes presto? Meu é o clamor da ínvia e fatídica força! Oh! o estrondo, não o impedes presto?	6-10 + 2-6 monossílabo + 4-8 6-12 monossílabo + 4-8

1284-95

Ritmo original: datílico, misturado a metros iâmbicos.

Texto	Escansão
Eurípides: Qual do aqueu a dupla autoridade, a jovem Grécia, – trolololó, hocus-pocus,! – a Esfinge, o cão que serve o mau agouro, envia] – trolololó, hocus-pocus! –	trissílabo 2-6-10 3-6 6-12 3-6

pássaro,]	com hastas, com a mão, impetuoso	6-12
	– trolololó, hocus-pocus! –	3-6
	dando aos cães	trissílabo
	vólucres divisarem sequiosos	6-10
	– trolololó, hocus-pocus! –	3-6
	o que pousa sobre Ájax.	3-7
	– trolololó, hocus-pocus!	3-6

1309-21

Ritmo original: éolico misturado ao iâmbico.

Nesse canto, surgiram variações dos metros eólicos, como expansões datílicas, anáclases:

polisquematisto (X X — X — ∪ ∪ —): variação anaclástica do glicônico (X X — ∪ ∪ — ∪ —). Como traduzi o glicônico pelo octossílabo 2-5-8, representei a anáclase pelo deslocamento do primeiro acento, utilizando o octossílabo 3-5-8.

heptassílabo eólico (X — ∪ — ∪ ∪ —): variação anaclástica do telesileu (X — ∪ ∪ — ∪ —). Como o telesileu é um glicônico reduzido, resolvi representar sua anáclase por uma versão quebrada da tradução do polisquematisto, o pentassílabo 3-5.

dátilo eólico (— ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —): trata-se de uma expansão datílica do metro glicônico. Representei essa variação pela mistura de ritmo derivado do decassílabo heróico ao andamento ternário pelo qual traduzo os metros eólicos, o eneassílabo 2-6-9.

decassílabo eólico (X — ∪ ∪ — ∪ — ∪ — —) : trata-se de uma combinação do telesileu (X — ∪ ∪ — ∪ —) com um metro iâmbico com síncope no último pé (∪ — —). Como o telesileu é um glicônico reduzido, traduzi o decassílabo eólico por uma combinação do pentassílabo 2-5 (quebrado do verso com que represento o glicônico, o octossílabo 2-5-8) com um trissílabo (quebrado do verso com que traduzi os ritmos iâmbicos, o heptassílabo 3-7).

Texto	Escansão
Ésquilo: Andorinhas, que diante das ondas eternas	Trissílabo + 3-6-9

do glicônico, que representei por um metro composto, em que cada membro misturava a cadência dos metros heróicos ao andamento ternário pelo qual traduzi os metros eólicos. Desse modo, verti o enóplio pelo tridecassílabo 2-6-10-13 e o eneassílabo 4-6-9.

Texto	Escansão
Ésquilo:Ó negror da noite, que brilhas na escuridão,]	3-5-8 + tetrassílabo
que miserável sonho envias,	4-8
um serviçal do impercebível Hades,	4-8-10
mostrando a alma desalmada,	4-8
Da negra Noite filho,	2-6
de pavoroso olhar terrível,	4-8
em uma negra mortalha,	4-7
cruor, cruor, nos olhos	2-6
e gigantescas unhas?	4-6
Mas vinde, serviçais! Trazei a lâmpada!	2-6-10
Num balde erguei o humor do rio e o	2-6-8-12
esquentai	
para purificar-me deste sonho.	2-6-10
Ó, deus do oceano!	2-5
É este o fato:	tetrassílabo
Ó, criados olhai o prodígio: a galinha	3-6-9-12
de mim furtando	tetrassílabo
escapou a vil Glice.	3-6
Ó, Ninfas das montanhas!	2-6
Ó, criada, dá-me ajuda -	3-7
eu, que sou tão pobrezinha,	3-7
olhava só o trabalho,	2-6
o fuso repleto de linho	2-5-8
Volveeeendo nas mãos,	2-5
bolando um macinho de lã	2-5-8
p'ra noturno pô-lo	3-5
à venda na praça.	2-5

Mas ela já voou, voou ao alto céu fremendo as mui leves pontas das asas],	2-6-10-13 + 4-6-9
para mim deixando as dores;	3-7
pranto, pranto nos meus olhos	3-7
veio, veio – coitados!.	3-6
Mas, ó, cretenses nascidos sobre o Ida, tomando o seu arco ajudai e movei vossos membros]	monossílabo + 3-6 + 3-6-9-12-15-18
ao redor desta casa.	3-6
E também Dictina, a criança mais bela,	3-6 + 3-6
com os seus cachorrinhos, se aproxime e percorra toda a minha morada.]	3-6 + 3-6 + 3-6
Porém tu, filha de Zeus, com dúplice e claro archote em mãos, ó Hécate, ilumina- me]	metro livre 2-6-8-12
até a casa de Glice,	4-7
pr'eu fazer a revista!	3-6

vv. 1370-7

Ritmo original : trocaico.

Texto	Escansão
Coro: O engenhoso é esforçado,	3-6
e este é um novo prodígio,	3-6
carregado de espanto;	3-6
quem pensaria em tal coisa?	4-7
Se alguém que testemunhasse	4-7
isso viesse contar-me	4-7
eu não creria, acharia	4-7
que é falação.	tetrassílabo

vv. 1482-90 = 1491-9

Ritmo original : trocaico.

Texto	Escansão
Coro: É feliz quem possui	3-6
apurado o intelecto!	3-6
Muitos homens o atestam.	3-6
Tendo mostrado agudeza,	4-7
ele irá para casa,	3-6
Um bem aos concidadãos,	4-7
um bem aos que lhe pertencem,	4-7
a seus parentes e amigos,	4-7
por ser asuto.	tetrassílabo
 Como é bom não sentar com	3-6
Sócrates, conversando	1-6
e esquecendo das Musas,	3-6
deixando o que há de maior	4-7
e melhor na tragédia.	3-6
Passar o tempo ocioso	4-7
com palavrório afetado	4-7
e conversinha furada é	4-7
coisa de louco	tetrassílabo

Bibliografia

1. Edições e comentários d'As *Rãs*

ARISTOPHANES. *The Frogs*. Edited with introduction, revised text, commentary and index by W. B. Stanford. London: Macmillan & Co, 1958.

_____. *Frogs*. Edited with introduction and commentary and index by K. J. Dover. Oxford: Clarendon Press, 1993.

ARISTOPHANIS. *Fabulae*, vol. 2. Recognovit brevisque adnotatione critica instruit N. G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 2007.

2. Autores antigos

AA. VV. *Fragments of Old Comedy*. Edited and translated by Ian C. Storey. 3 vol. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011.

_____. *Greek Elegiac Poetry: from the Seventh to the Fifth Centuries B.C.* Edited and translated by Douglas E. Gerber. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

_____. *Greek Iambic Poetry*. Edited and translated by Douglas E. Gerber. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

_____. *Greek Lyric Poetry*. Edited and translated by David A. Campbell. 5 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990-1992.

Aristófanes

ARISTOPHANES. *Antike Komödien*. Neubearbeitung der Übersetzung von L. Seeger. München: Winkler-Verlag, 1968.

_____. *Aristophanes*. Translated by Benjamin Bickley Rogers. 3 vol. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1924-1930.

_____. *Birds*. Edited with translation and notes by A. H. Sommerstein. Wiltshire: Aris & Phillips Ltd., 1988.

_____. *Clouds*. Edited with translation and notes by A. H. Sommerstein. Wiltshire: Aris & Phillips Ltd., 1991.

_____. *Fragments*, vol. 5. Edited and translated by J. Henderson. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.

_____. *Knights*. Edited with translation and notes by A. H. Sommerstein. Wiltshire, England: Aris & Phillips Ltd., 1981.

_____. *Peace*. Edited with translation and notes by A. H. Sommerstein. Wiltshire, England: Aris & Phillips Ltd., 1991.

_____. *Wasps*. Edited with translation and notes by A. H. Sommerstein. Wiltshire, England: Aris & Phillips Ltd., 1983.

ARISTOPHANIS. *Fabulae*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruit Gilbertus Murray. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 2007.

Aristóteles

ARISTOTELIS. *De Arte Poetica Liber*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruit Rudolfus Kassel. Oxford: Clarendon Press, 1966.

_____. *Ars Rhetorica*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W. D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1959.

ARISTOTLE. *The Art of Rhetoric*. Translated by John Henry Freese. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1926.

ARISTOTLE, LONGINUS, DEMETRIUS. *Poetics. On the Sublime. On Style*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

Cícero

CICERO. *De Oratore*. Edited and translated by E. W. Sutton and H. Rackham. 2 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1942.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

Demétrio de Falero = ARISTOTLE, LONGINUS, DEMETRIUS.

Dionísio de Halicarnasso

DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *The Critical Essays*. Edited and translated by S. Usher and J. Henderson. 2 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974.

Ésquilo

AESCHYLUS. *Fragments*, vol 3. Edited and translated by A. Sommerstein. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: 2004.

_____. *Coéforas*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: 2004.

_____. *Eumênides*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: 2004.

_____. *Tragédias*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras: 2009.

Ésquines

AESCHINES. *The Speeches of Aeschines*. Edited and translated by Charles Darwin Adams. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

Eurípides

EURIPIDES. *Fragments*. Edited and translated by Christopher Collard and Martin Cropp. 2 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.

EURIPIDIS. *Fabulae*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Gilbertus Murray. 3 vols. Oxford: Clarendon Press, 1909-1940.

Heródoto

HERODOTUS. *Herodotus*. With an English translation by A. D. Godley. 4 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1920.

Homero

HOMER. *Ilias*. München: Kösel Verlag, 1954.

_____. *Odysee*. Griechischer Text herausgegeben von Eduard Schwarz, Übersetzung von Johann Heinrich Voss. Darmstadt: Tempel-Verlag, 1956.

Horácio

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

Lísias

LYSIAS. *Lysias*. Edited and translated by W. R. M. Lamb. London: William Heinemann, 1960.

Longino = ARISTOTLE, LONGINUS, DEMETRIUS.

Plutarco

PLUTARCH. *Moralia*, vol. 10. Edited and translated by Harold North Fowler. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1936.

Quintiliano

QUINTILIAN. *The Institution Oratoria of Quintilian*. With an English translation by H. E. Butler. 4 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979-1986.

Sófocles

SOPHOCLES. *Sophocles*. Edited and translated by Hugh Lloyd-Jones. 3 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994-1996.

Tucídides

THUCYDIDES. *Thucydides*. Edited and translated by C. F. Smith. 4 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1928.

Xenofonte

XENOPHON. *Hellenica*. With an English translation by Carleton L. Brownson. 2 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985-1986.

_____. *Scripa Minora*, vol. 7. Edited and translated by E. C. Marchant and G. W. Bowersock. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1968.

3. Traduções de Aristófanes em português consultadas

ARISTÓFANES. *A Greve do Sexo (Lisístrata). A Revolução das Mulheres*. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *As Aves*. Tradução de Antonio Medina Rodrigues, adaptação de Anna Flora. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *As Nuvens. Só para Mulheres. Um Deus Chamado Dinheiro*. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *As Rãs*. Prefácio, tradução, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *As Vespas. As Aves. As Rãs*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Duas Comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- _____. *Lisístrata / As Nuvens*. Tradução e adaptação com nota introdutória de Millôr Fernandes. Tradução e notas de Gilda Maria Starzynski. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- _____. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Lisístrata*. Tradução, introdução e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *Os Cavaleiros*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 2004.
- _____. *Pluto ou Um Deus Chamado Dinheiro*. Adaptado por Anna Flora. São Paulo: Editora 34, 2013.
- EURÍPIDES e ARISTÓFANES. *O Ciclope. As Rãs. As Vespas* Tradução de Junito S. Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1958.

4. Autores modernos

- ALLISON, R. H. "Amphibian Ambiguities: Aristophanes and His Frogs", *Greece & Rome* 30, 1, 1983, pp. 8-20.
- ANDERSON, G. "ΛΗΚΥΘΙΟΝ and ΑΥΤΟΛΗΚΥΘΟΣ", *JHS* 101, 1, 1981, pp. 130-132.
- ANDRISIANO, A. "Empusa, nome parlante (E.Ran.288ss.)?", in: A. Ercolani (ed.), *Spoudaiogeloion*, 2002, pp. 273-297.
- BAIN, D. "Ληκύθειον ἀπώλεσεν: Some Reservations", *CQ* 35/1, 1985, pp. 31-37.
- BAKOLA, E. "The Drunk, the Reformer and The Teacher: Agonistic Poetics and the Construction of Persona in the Comic Poets of the Fifth Century", *The Cambridge Classical Journal* 54, 2007, pp. 1-29.
- BILES, Z. P. *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge. New York: Cambridge University Press, 2011.
- BOARDMAN, J. "Herakles, Peisistratos and Eleusis (Plates I-IV)", *JHS* XCV, 1975, pp. 1-12.
- BORTHWICK, E. K. "New interpretations of Aristophanes *Frogs*, 1249-1328", *Phoenix* 48/1, 1994, pp. 21-41.
- _____. "Euripides Erotodidaskalos? A Note on Aristophanes *Frogs* 967", *CF*, 1997, pp. 363-367.
- _____. "Aeschylus vs. Euripides: a Textual Problem at *Frogs* 818-19", *CQ* 49/2, pp. 623-624, 1999.
- BOWIE, A. M. "The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena: *Acharnians*", *CQ* 32/1, 1982, pp. 27-40.
- _____. *Aristophanes, Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- CAMPBELL, D. "The Frogs in the *Frogs*", *JHS* 104, pp. 163-165, 1984.
- CARTLEDGE, P. *Aristophanes and His Theater of Absurd*. Bristol: Classical Press, 1990.
- CARVALHO, A. de. *Tratado de Versificação Portuguesa*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- CAVALLERO, P. "Dioniso de Ranas: un Homenaje de Aristófanes a Eurípides", *Helmantica* 61, 2010, pp. 7-44.
- CHOCIAJ, R.. *Teoria do Verso*. São Paulo / Rio de Janeiro / Belo Horizonte / Porto Alegre: Editora

- McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- CHUAQUI, C. *El Texto Escénico de Las Ranas de Aristófanes*. México: Universidad Autónoma de México, 1996.
- _____. *Poetae Comici Graeci*. Berolini / Novi Eboraci: Walter de Gruyter, 1984.
- COLVIN, S. *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient greek Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1999.
- DEARDEN, C. W. “What Happened to the Donkey? Aristophanes' 'Frogs' 172 s.”, *Mnemosyne* 23/1, 1970, pp. 17-21.
- DEMAND, N. “The Identity of The Frogs”, *CPh* 65, 1970, pp. 83-87.
- DE SIMONE, M. “The 'Lesbian' Muse in Tragedy: Euripides μελοποιός in Aristoph. Ra. 1301-28”, *CQ* 58/2, 2008, pp. 479-90.
- DIAS, G. *Poesias Completas*. Introdução de Mário da Silva Brito. Organização revisão e notas de Frederico José da Silva Ramos. São Paulo: Edição Saraiva, 1950.
- DOVER, K. J. *Aristophanic Comedy*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- _____. “Introduction”, “Commentary”, in: ARISTOPHANES. *Frogs*. Edited with introduction and commentary and index by J. K. Dover. Oxford: Clarendon Press, 1993, pp. 1-106, 191-386.
- DUARTE, A. S. *O Dono da Voz e a Voz do Dono: a Parábase na Comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- _____. “A Catarse na Comédia”, *Letras Clássicas*, n. 7, 2003, pp. 11-23.
- _____. “Variações em Cenas Típicas da Comédia Aristofânica: o Prólogo d'As rãs”. Simpósio de Estudos Clássicos da USP. São Paulo: Humanitas / Fapesp, v.1, 2006, pp. 173-182.
- DÖRRIE, H. “Aristophanes' Frösche, 1433-1467”, *Hermes*, 84/3, 1956, pp. 269-319.
- DÜBNER, F. (ed.). *Scholia Graeca in Aristophanem*. Hildesheim: Georg Olms, 1969.
- EHRENBERG, V. *The People of Aristophanes: a Sociology of Old Attic Comedy*. Oxford: B. Blackwell, 1951.
- FERNANDES, M. “Lisístrata, Fundo e Forma, Como e Porquê”. In: ARISTÓFANES. *Lisístrata/ As Nuvens*. Tradução e adaptação com nota introdutória de Millôr Fernandes. Tradução e notas de Gilda Maria Starzynski. São Paulo: Abril Cultural, 1977, pp. 3-5.
- FINLEY, M. I. *Politics in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- FRAENKEL, E. *Beobachtungen zu Aristophanes*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.
- GELZER, T. *Der epirrhematiche Agon bei Aristophanes*. Zetemata Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft 23. München: Verlag C. H. Beck, 1960.
- _____. *Aristophanes der Komiker*. Stuttgart: Druckenmüller, 1971.
- GOLDHILL, S. “The Great Dionysia and Civic Ideology”, in: WINKLER, J. J., ZEITLIN, F. I. (edd.). *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1990, pp. 97-129.
- HABASH, M. “Dionysos' Roles in Aristophanes' Frogs”, *Mnemosyne* 60/1, pp. 1-17, 2002.
- HARRIOT, R. M. *Aristophanes: Poet and Dramatist*. London: Croom Helm, 1986.
- HEATH, M. *Political Comedy in Aristophanes, Hypomnemata* 87. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. Versão atualizada (2007) em

http://eprints.whiterose.ac.uk/3588/1/Political_Comedy_in_Aristophanes.pdf

_____. “Aristotelian Comedy”, *CQ* 39, 1989, pp. 344-54. Também disponível online em <http://eprints.whiterose.ac.uk/522/1/heathm17.pdf>

HENDERSON, J. “The Lekythos and *Frogs* 1200-1248”, *HSCPh* 76, 1972, 133-143,.

_____. “The Demos and the Comic Competition”, in: WINKLER, J. J., ZEITLIN F. I. (Edd.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1990, pp. 271-313.

_____. *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*. London: Oxford University Press US, 1991.

HERINGTON, C. J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.

HILST, H. *Cantares do sem Nome e de Partidas*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

HOOKE, J. T. “The Composition of the *Frogs*”, *Hermes* 108,2, pp. 169-182, 1980.

GOLDEN, L. “Comic Pleasure”, *Hermes*, 115 (Heft 2), pp. 165-174, 1987.

JANKO, R. *Aristotle on Comedy: towards a Reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth, 1984.

KURY, M. G. “Posfácio”, in: ARISTÓFANES. *A Greve do Sexo (Lisístrata), A Revolução das Mulheres*. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, pp. 148 s.

LEVER, K. *The Art of Greek Comedy*. London: Methuen, [1956].

MACDOWELL, D. “*Frogs* 1407-67”, *CQ* 9/2, pp. 261-268, 1959.

_____. “The frogs' Chorus”, *CR* 22, pp. 3-5, 1972.

MCLEISH, K. *The Theatre of Aristophanes*. London: Thames and Hudson, 1980.

MÖLLENDORFF, P. v. “Αἰσχύλον δ'αἰρήσομαι – Der 'neue Aischylos' in den Fröschen des Aristophanes”, *WuJbb* N.F. 21, 1996/97, pp. 129-151.

MOORTON, R. F. “Rites of Passage in Aristophanes' *Frogs*”, *CJ* 84, 4, 1989, pp. 308-324.

MURRAY G. *Aristophanes: a Study*, Oxford: Clarendon Press, 1933.

NEWIGER, H. J. “Zum Text der 'Frösche' des Aristophanes”, *Hermes* 113, 4, 1985, pp. 429-448.

PARKER, L. P. E. *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1953.

PRIETO, M. H. U. *Dicionário de Literatura Grega*. Lisboa: Verbo, 2001.

RECKFORD K. J.. *Aristophanes' Old-and-New Comedy*. Chapel Hill: UNC Press Books, 1987.

ROMILLY, J. *História e Razão em Tucídides*. Brasília: Editora UnB, 1998.

ROSEN, R. M. *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Atlanta, Ga: Scholars Press, 1988.

RUSSO, C. F. “The Revision of Aristophanes' *Frogs*”, *G&R*, 13/1, 1966, pp.1-13.

_____. *Aristophanes: An Author for the Stage*. London: Routledge, 1994.

SANTORO, F. “Vestígios do Riso: Os Tópicos sobre a Comédia no *Tractatus Coislinianus*”, *Simpósio de Estudos Clássicos da USF*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, v.1, 2006, pp. 159-171.

SEGAL, C. “The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs*”, *MSCP* 65, 1961, pp.

- SIDER, D. “Ληκύθιον ἀπώλεσεν: Aristophanes' Limp Phallic Joke?”, *Mnemosyne* 45, 3, 1992, pp.359-364.
- SIFAKIS, G. M. *Parabasis and Animal Coruses: a Contribution to the History of Attic Comedy*. London: The Athlone Press, 1971.
- SILK, M. S. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- SOMMERSTEIN, A. H. “Aristophanes, Frogs 1463-5”, *CQ* 24/1, pp. 24-27, 1974.
- _____. *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- STANFORD, W. B. “Introduction”, “Notes”, in: ARISTOPHANES. *The Frogs*. Edited with introduction, revised text, commentary and index by W. B. Stanford / London: Macmillan & Co, 1958, pp. ix-lix, 69-201.
- SOUSA E SILVA, M. F. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- STOREY, I. C. “Introduction”, in: *Fragments of Old Comedy*, vol 1. Cambridge / London: Harvard University Press, 2011, pp.xvii-xlii.
- TAPLIN, O. “Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis”, *JHS* 16, 1989, pp. 163-174.
- VIEIRA, T. “Montagem Cômica”, in: ARISTÓFANES. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 11-26.
- WEST, M. *Introduction to Greek Metre*. London: Oxford University Press, 1983.
- WHITMAN, C. “Ληκύθιον Ἀπώλεσεν”, *HSCPh* 73, 1969, pp.109-112.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. v. “Lesefrüchte”, *Hermes* 64/4, 1929, pp. 458-490.
- WILLI, A. “Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and Athenian Identity”, in: A. Willi (Ed.). *The Language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 111-149.
- _____. *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- _____. “Aischylos als Kriegsprofiteur: Zum Sieg des Aischylos in den 'Fröschen' des Aristophanes”, *Hermes* 130, 2002, pp.13-27.
- _____. “Frösche, Sünder, Initianden: zu einem Aristophanischen Rätsel”. *Museum Helveticum* 65/4, 2008, pp.193-211.
- WILLS, G. “Why Are the Frogs in the Frogs?”, *Hermes* 97, 1969, pp. 306-317.
- WORTHINGTON, I. “Aristophanes' 'Frogs' and Arginusae”, *Hermes* 117, 1989, pp. 359-63.