FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Adriane da Silva Duarte

O Dono da Voz e a Voz do Dono:

A Parábase na Comédia de Aristófanes

Tese de Doutorado

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas

Orientadora: Prof. ª Dr. ª Anna Lia Amaral de Almeida Prado

Dezembro de 1998

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Adriane da Silva Duarte

O Dono da Voz e a Voz do Dono:

A Parábase na Comédia de Aristófanes

Tese de Doutorado

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas

Orientadora: Prof. ª Dr. ª Anna Lia Amaral de Almeida Prado

Dezembro de 1998

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....i
INTRODUÇÃO.....1
APÍTULO 1: Eu falo, tu ouves, ele escreve: uma introdução à parábase aristofânica...4
1. Apresentação do tema e delimitação do *corpus*.....4
2. Definição de parábase.....18
3. O estado da questão hoje.....24
CAPÍTULO 2: Um mestre dos disfarces: o poeta-personagem em *Os Acarnenses*.....32
CAPÍTULO 3: A voz do dono.....56
1. A música do consenso em *Os Cavaleiros*.....57
2. Mexendo no vespeiro: a reeducação do público em *As Vespas*.....74
3. Paz na terra aos homens de boa vontade.....84
CAPÍTULO 4: O poeta perdido entre nuvens e aves.....92
1. Quem semeia ventos colhe d' *As Nuvens* tempestades.....93
2. *As Aves* que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá ou a parábase sob nova direção.....108
CAPÍTULO 5: O dono da voz.....119
1. *Lisístrata* ou em briga de homem e mulher, melhor não meter a colher.....120
2. A vingança de Fedra: *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*.....135
3. O novo no velho em *As Rãs*.....145
CAPÍTULO 6: Concerto afônico.....156
ANEXOS: Parábases aristofânicas traduzidas e anotadas.....167
BIBLIOGRAFIA.....232

AGRADECIMENTOS

A conclusão de um trabalho propicia a ocasião para agradecer às pessoas que contribuíram para que ele assumisse seu aspecto final.

Em primeiro lugar, quero agradecer à dedicação da prof.ª Anna Lia A. A. Prado, que considero não só orientadora dessa tese, mas de todos os passos da minha carreira. Há muito dela nessas páginas, que me apoiou nas minhas intuições e me corrigiu nas minhas teimas.

Meu muito obrigada aos colegas de Área por terem me liberado das atividades docentes entre abril e outubro de 1995, período em que estive na Fondation Hardt, Vandoeuvres/Genebra, e na Université de Paris X – Nanterre. Essa viagem de pesquisa não teria sido tão proveitosa não fosse a acolhida do Prof. Dr. François Juan, que, generosamente, se colocou à disposição para me orientar no que fosse preciso.

Gostaria de agradecer ainda ao Prof. Dr. David Konstan, da Brown University, pela leitura cuidadosa do primeiro capítulo.

O apoio da família foi fundamental para a realização desse trabalho. Aos meus pais e sogros meu muito obrigada por estarem sempre dispostos a ajudar no que fosse preciso.

Ao Fábio, não tenho como agradecer, porque somos cúmplices em tudo. Seu incentivo é o que me move.

Essa tese é dedicada a Júlia, que fez tudo que um bebê pode fazer para ajudar seus pais doutorandos: manteve-se sempre bem-humorada, cultivou uma saúde de ferro e dormiu a noite inteira.

Introdução

O propósito dessa breve introdução não é tecer considerações preliminares sobre a parábase aristofânica, objeto de investigação nessa tese, mas dar ao seu leitor uma idéia do conteúdo de cada capítulo e de como está organizado o conjunto. A razão disso está na natureza introdutória do primeiro capítulo, que contém seções para apresentação do tema e do *corpus* estudado e definição do objeto. Inclui-se também uma revisão crítica da bibliografia específica, importante para que se estabeleçam afinidades e particularidades dessa abordagem em relação aos trabalhos que trataram anteriormente do assunto. A partir do segundo capítulo, inicia-se a análise das parábases, agrupadas por suas semelhanças formais e temáticas, sem perder de vista a cronologia da composição.

O capítulo 2, "Um mestre dos disfarces: o poeta-personagem em *Os Acarnenses*", é inteiramente dedicado à parábase da primeira comédia de Aristófanes preservada pela tradição. Embora as parábases do início da carreira do comediógrafo apresentem entre si uma forte identidade, considerei melhor analisar a d' *Os Acarnenses* em separado uma vez que seu caráter inaugural a torna modelar para o tratamento das demais e seu estudo requer que sejam explicitadas algumas questões de ordem metodológica. Nesse sentido, as linhas gerais do estudo feito por Angus Bowie (1982) foram adotadas como paradigmas para o trabalho analítico subseqüente.

Em "A voz do dono", o terceiro capítulo, são examinadas as parábases de *Os Cavaleiros*, *As Vespas* e *A Paz*. Nesses comédias, observa-se a consolidação de um discurso uniforme e coerente nos anapestos, que nos permite identificar o poeta-personagem como o dono da voz que nos chega através do corifeu. Essa figura é, no limite, uma criação do comediógrafo, inspirada na tradição do poeta sábio, conselheiro da comunidade, e deve ser vista como uma herança do gênero lírico.

O capítulo seguinte, "O poeta perdido entre nuvens e aves", trata dos primeiros indícios de crise dessa voz autoral detectados nas parábases de *As Nuvens* e *As Aves*. Embora *As Nuvens* tenha sido apresentada em 423 a. C., estando inserida conologicamente, portanto, entre *Os Cavaleiros* e *As Vespas*, sua parábase foi revista e pode ser datada entre

420 e 417 a. C.. Por isso, ela não é examinada no capítulo anterior, mas em conjunto com a d' *As Aves*, já que essas duas comédias apresentam novidades no que concerne à parábase. Os anapestos d' *As Nuvens*, compostos integralmente na primeira pessoa do singular, amplificam como nunca antes a voz do comediógrafo que, no entanto, está ausente na parábase d' *As Aves*. É tentador ver nessa passagem a despedida do poeta-personagem, cuja autoridade como conselheiro está abalada pela emergência de novos sábios na cidade, como os filósofos, por exemplo, e pela disseminação da escrita, responsável por alterações no processo de composição. Entretanto, os benefícios dessa mudança para a estruturação do enredo são inegáveis, destacando-se a atenuação da ruptura de ilusão dramática e a promoção de uma maior articulação entre as diversas seções da comédia.

Em "O dono da voz", o quinto capítulo, discute-se o impacto da supressão da voz autoral sobre a parábase. Como demonstra a análise das parábases de *Lisístrata*, *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* e *As Rãs*, a estrutura formal, antes uniforme, passa por um período de experimentação que inclui a adoção de um tom agonístico ou o desmembramento dos anapestos e sizígia epirremática. Em comum, observa-se que essa seção está mais integrada no enredo, em especial pelo fortalecimento da caracterização do coro, e também a tentativa de atenuar a suspensão da ação dramática, por ela representada, reduzindo-se a sua duração. Assim, nenhuma dessas comédias apresenta parábase formalmente completa ou uma segunda parábase, fato recorrente até *As Aves*.

Por fim, "Concerto afônico" trata do desaparecimento da parábase enquanto forma, sobretudo, nas últimas comédias de Aristófanes. Marcadas pela redução da atividade coral, *Assembléia de Mulheres* e *Pluto* são peças de transição para a comédia intermediária, caracterizando-se por um incremento do diálogo em detrimento da lírica coral, uniformização da linguagem e concentração no universo doméstico. É a oportunidade para discutir os fatores que progressivamente calaram a voz do coro e, consequentemente, foram determinantes para o fim da parábase, entre os quais estão o crescimento de um mercado internacional para o drama ático, a influência da tragédia de Eurípides e Agatão na consolidação de novos padrões estéticos e, algo mais discutível, o reflexo de uma certa apatia dos cidadãos numa Atenas desprovida das glórias do passado.

Visando a facilitar a consulta dos leitores aos textos analisados, nem sempre citados integralmente no interior dos capítulos, estão anexadas no fim do trabalho as traduções das parábases constantes do *corpus* a ser estudado. Com exceção da parábase d' *As Rãs*, traduzida por Anna Lia Amaral de Almeida Prado, cabe a mim a responsabilidade pelo texto apresentado.

Devido à grande quantidade de referências a personalidades ou fatos da história ateniense, acresci notas para cada parábase, na esperança de que facilitar a leitura e apresentar um texto mais fluente nos capítulos, já que isso elimina a necessidade de retomar todas as informações.

Como traduzir é interpretar, outra vantagem desses anexos é deixar clara a minha leitura de cada parábase. Que não se tome essa iniciativa como um incentivo a analisar uma parábase fora de seu contexto. A parábase, por sua função de coordenar e sintetizar os vários temas tratados no enredo e de buscar o consenso entre as partes envolvidas, só tem sentido na comédia para qual foi composta. Assim, um estudo sobre a parábase envolve necessariamente a interpretação geral da comédia aristofânica.

Capítulo 1

Eu falo, tu ouves, ele escreve: uma introdução à parábase aristofânica

1. Apresentação do tema e delimitação do corpus

O propósito deste trabalho é estudar a parábase e sua evolução, formal e temática, nas peças de Aristófanes bem como os motivos que levaram ao seu desaparecimento no final do século V a.C.. Tal abordagem permite que se tracem os rumos da comédia grega no momento em que se inicia a transição para a comédia nova. A parábase reúne o material ideal para essa investigação, uma vez que nela são retomados e rediscutidos os principais temas das peças sob a perspectiva do coro e, num certo momento, também sob a do poeta. Dirigida aos espectadores, é um ponto de encontro entre comediógrafo, coro e público. Por essa característica, foi ela a primeira a indicar que a comédia antiga estava próxima do esgotamento e que iniciava um período de reformulação.

Minha hipótese é que, a princípio, a parábase conciliava uma função didática, reunindo censuras e conselhos à cidade, e uma de autopromoção do poeta em que se enfatizava suas qualidades tendo em vista o ambiente competitivo dos concursos dramáticos. Nesse contexto, o comediógrafo desempenhava o papel tradicional do poeta sábio, responsável pela educação da sua comunidade, já que a poesia era o veículo mais eficiente de retenção e de transmissão do conhecimento no âmbito de uma cultura majoritariamente oral como foi a grega até pelo menos o fim do séc. V a. C.[1].

A figura do poeta educador na Grécia se confunde com a de Homero, considerado até por seus críticos, como Platão, o formador do homem grego. A épica homérica, difundida em recitais por cantores viajantes, recitada e memorizada nas escolas, fixou os valores que guiaram o comportamento dos gregos por todo seu

---

[1] Pode-se propor como marco na transição para hábitos letrados a designação do Metroon para abrigar os documentos públicos em Atenas, o que ocorreu por volta de 410 a.C.. Mesmo que a consulta a esse acervo fosse mediada pela atuação de secretários que não apenas localizariam os textos, mas também muitas vezes os leriam para os interessados, o que caracterizaria a continuidade da comunicação oral (Thomas, 1989: 39-60) , a consciência de que documentos escritos deviam ser preservados e o livre acesso dos cidadãos a eles garantido equivale ao reconhecimento de que a escrita tornou-se fundamental

território ao longo de séculos. Sem serem abertamente didáticas, a *Ilíada* e a *Odisséia* registraram em versos os usos (τεχναί) e costumes (νόμοι) herdados, constituindo uma espécie de "enciclopédia tribal", para usar a feliz expressão de Havelock[2], transmitida oralmente de geração em geração.

Embora, em última instância, a atitude do comediógrafo na parábase derive de Homero, seu modelo é o poeta lírico[3]. Contemporâneo ao nascimento da *pólis*, ele tratou de elaborar códigos de ética locais, fornecendo normas de conduta aos cidadãos. Ao tomar a palavra para emitir opiniões sobre questões do dia-a-dia, ele assumiu o papel de conselheiro político, moral e religioso em sua comunidade, manifestando-se sobretudo através da censura pública. Naturalmente disso adveio a consciência de sua importância para a cidade, proclamada nos versos sob a forma do auto-elogio. O ateniense Sólon cumpre essa função à perfeição ao arrogar-se o direito de criticar abertamente o povo (*frag.* 37, *δήμωι* μὲν εἰ χρὴ διαφάδην *ὀνειδίσαι*) por sua ingratidão e reclamar reconhecimento pelos serviços prestados à comunidade (*frag.* 37, ὅσοι δὲ μείζους καὶ βίην ἀμείνονες,| *αἰνοῖεν ἄν με καί φίλον ποιοίατο*)[4].

Atenas, que teve em Sólon o principal representante do poeta político, acrescentou mais um elemento a esse quadro ao instituir os festivais dramáticos. A tragédia, ao transpor o mito para a cidade democrática, atualizou as questões tratadas por Homero. Já a comédia, ao ater-se à sátira política e de costumes, herdou muito do espírito crítico da poesia lírica, especialmente da iambográfica, inclusive no que concerne à postura do poeta como conselheiro da comunidade. Sob suas várias formas, a poesia continuava prestigiada enquanto principal recurso educacional da cidade.

Tal situação veio a se alterar graças à conjunção de vários fatores, dentre os quais o principal foi a difusão cada vez maior da escrita e, conseqüentemente, do hábito da leitura, que passam a ser significativos justamente no final do séc. V a. C.. A partir de

para o registro de eventos tanto do passado quanto do presente. *Cf.* também Havelock (1996: 34 e 187-217).

[2] Havelock (1963: 61ss.).

[3] Vale a pena citar a formulação que Dover (1972:51-52) dá à questão: "Whether the chorus-leader in the recited parts of the parabasis speaks explicitly on behalf or the poet or on behalf of the category of persons or beins portrayed by the chorus, he describeds some of what he has to say as 'blame', 'criticism' or 'complaint' against the Athenian people or (e.g. *Frogs* 686f.) as 'good advice' or 'good teaching' [...]. A long tradition of the poet as moralist underlies this usage. Many of the archaic poets addressed their poems to their fellow-citzens and were regarded essentially as preachers who chose poetic form in order to promote wisdom, justice and courage; amons them Archilokhos, capable of vindictive passion ans scurrility as well of more subdued sentiments, used langage and imagery which have much in common with Attic comedy".

então, acelerou-se o processo de especialização das áreas do saber acirrando-se a rivalidade entre os novos sábios: filósofos, historiadores, oradores, etc. A poesia passou então a ser hostilizada por esses que se pretendiam mais qualificados para ensinar o povo e que viam a prosa como meio de expressão adequado para tal. A conseqüência disso aplicada ao teatro, como a enuncia Havelock, é que "o drama tornou-se no que, em grande medida, continuou a ser nas sociedades letradas desde então: um entretenimento *inventivo*, não mais um contributo para a enciclopédia *social*"[5].

O uso dos adjetivos *inventivo* e *social* por Havelock suscita algumas observações. A comunicação oral alimenta as convenções e desestimula a novidade, justamente porque a repetição propicia a fixação. Por isso, o conhecimento adquirido deveria ser imediatamente socializado para não desaparecer, uma vez que sua sobrevivência dependia da memória coletiva e, assim, quanto mais numerosos fossem os que partilhassem um conteúdo, maior seria a possibilidade de que ele fosse perpetuado. O advento da escrita subverte esses valores. Já não é necessário insistir num mesmo assunto para que ele seja retido, pois para isso basta o domínio da técnica e a posse dos materiais adequados. Também a partilha do saber deixa de ser obrigatória, já que um objeto inanimado, uma prancha de argila ou madeira, uma lápide ou uma folha de papiro, torna-se repositório do pensamento. Com isso, a imaginação ganha um impulso inaudito, mas, em contrapartida, o individualismo também cresce. No limite, pode-se dizer que há uma troca do social pelo inventivo.

O crescimento do emprego da escrita foi responsável também pela mudança na autopercepção do poeta enquanto guardião da tradição. A autoridade dos poetas épicos era assegurada pela relação que mantinham com as Musas, a quem atribuíam a autenticidade de seu discurso. A visão do poeta associado ao profeta, ambos inspirados pela divindade, era recorrente e certamente se alimentava das técnicas de composição oral, em que o improviso tinha grande importância. Os versos, ordenados e recombinados pela memória, fluíam da boca do aedo como se ele estivesse em meio a um transe. Ora, quando a escrita é introduzida nesse processo, o poeta, mesmo que num primeiro momento apenas ditasse seus poemas, passou a ter diante de si sua obra exteriorizada e materializada, o que propiciou a sua manipulação consciente. O passo seguinte é a reivindicação do título de criador de um texto e não apenas de executor de

---

[4] Cavalli, Marina (ed.). *Lirici Greci. Poeti Elegiaci*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore. 1992.
[5] A composição do drama grego (1996: 278). Os itálicos são de responsabilidade da autora.

palavras, que embora sagradas, não eram vistas como suas. O sentimento de autoria nasce dessa autoconsciência que, ao mesmo tempo em que abre novas possibilidades para o poeta explorar a literatura enquanto ficção, também representa um abalo na sua autoridade[6]. Embora se possa perceber as primeiras manifestações dessa nova mentalidade com os poetas líricos, é com o advento do teatro ático que ela ganha maior impulso[7].

Em um livro recente, Jennifer Wise reuniu evidências consideráveis para demonstrar que a influência da escrita sobre o drama grego remonta à sua constituição[8]. Para ela, não é coincidência que a transcrição e compilação dos poemas homéricos e a instituição dos primeiros festivais dramáticos, ambas atribuídas à iniciativa de Pisístrato, sejam contemporâneos. A edição da épica de Homero representou uma mudança no estatuto do aedo, que até então gozava da liberdade de poder improvisar sobre os poemas cuja memória preservava, e ocasionou o surgimento de um novo profissional, o rapsodo, que devia ater-se à reprodução de uma versão autorizada. Esse repetidor, que não mais contribuía para a formação da obra, ficou livre para aprimorar o espetáculo, investindo em figurino, inflexão de voz e gestual. Essa nova situação teria inspirado poetas como Téspis a escrever falas para um repetidor, o ator, que passaria a dialogar com um coro.

A mesma autora defende que o aprendizado da leitura exerceu um papel importante na gênese do teatro grego – e nesse sentido toma rumo contrário à tendência predominante de atribuir ao ritual um lugar de destaque nesse processo. Em seu primeiro contato com o alfabeto, o aprendiz descobre que cada letra representa um som diferente. A compreensão de um enunciado passa pela decomposição de seus elementos constitutivos: palavras, sílabas, letras; mas o sentido só é dado pelo conjunto. Essa experiência teria sido fundamental para a criação de um gênero cujo sentido não repousa numa única voz, como a do narrador na épica, mas emerge do concerto de múltiplas vozes. Assim, por analogia às letras, cada personagem representa um som que só pode ser lido em conjunto com outros.

---

[6] Segal (1994: 113-124).
É possível recuar ainda mais e situar a "invenção do poeta" na Grécia na obra de Hesíodo, em que se dá o primeiro registro de um narrador com identidade e personalidade determinadas (Dobrov, 1995: 48-49).

[8] Wise (1998). No âmbito desse trabalho só vou me referir a alguns poucos pontos.

O ensino baseado na repetição das obras dos autores antigos também teria influenciado os primeiros dramaturgos na medida em que, levadas para a sala de aula, elas se perdem de seu contexto. Um hino composto para uma jovem noiva, por exemplo, podia ser lido na classe por um rapazinho. Com isso, vê-se rompida a identidade entre o executor (no caso, a noiva) e a circunstância para a qual a obra foi composta (o casamento), sem a qual não haveria teatro. A própria denominação do poeta dramático como mestre (διδάσκαλος, professor) é tomada como uma evidência da escola como modelo para o teatro. O poeta ensina o texto aos atores e coreutas assim como o professor o faz aos seus alunos.

Jesper Svembro vai além e tenta estabelecer uma relação de causalidade entre a experiência do teatro e o surgimento da leitura silenciosa[9]. A separação entre palco e platéia, ao criar um espaço ficcional que inibe as interferências vindas desta última, impõe um modelo para as relações entre texto escrito e leitor. Além disso, o ator, ao repetir falas memorizadas, dá voz às letras mudas, criando o que o autor chama de "escrita vocal" ("vocal writing"). Ao promover a identificação do espectador com o leitor e do ator com o texto, o teatro cria a possibilidade de uma leitura em que as inscrições falem diretamente para aquele que as contempla, o contrário do que ocorre quando se lê em voz alta, em que a iniciativa está com quem fala. Claro que essa verdadeira revolução das mentalidades não acontece da noite para o dia, mas amadurece aos poucos e está sujeita a idas e vindas. O fato é que na comédia aristofânica pode-se notar que ela se encontra em marcha.

O próprio Aristófanes testemunha a progressão do papel que as letras passam a ocupar na sociedade ao mencionar em sua obra documentos e leitores. Embora *As Aves* contenha mais referências a documentos escritos, como decretos e profecias (v.974-989; 1024; 1037; 1288), é n' *As Rãs* que se encontram as de maior interesse. Logo no início da peça (v. 52-67), Dioniso confessa a Héracles que a idéia de buscar Eurípides no Hades surgiu quando lia uma de suas tragédias, *Andrômeda*. O deus do teatro poderia tornar-se a partir daí o patrono da leitura, ainda mais que declara que lia "para si mesmo" (ἀναγιγνωσκόντί μοι | τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἐμαυτὸν), o que indica uma grande intimidade com as letras, já que a leitura silenciosa só se torna comum no séc. X d.C.[10].

---

[9] Svembro (1990: 366-384).

[10] Essa passagem não é aceita por todos como uma evidência conclusiva da existência da leitura silenciosa na antigüidade clássica, uma vez que o deus poderia estar lendo para si mesmo em voz alta.

Ainda n' *As Rãs*, Eurípides é retratado como um representante da cultura livresca não só pelo fato de possuir livros, mas também por se utilizar deles como fonte para as suas composições (v. 1409 e 943, respectivamente). Talvez ainda mais relevante seja o comentário que o coro faz sobre o papel dos livros no desenvolvimento dos espectadores. Ao procurar animar Ésquilo e Eurípides para o debate literário, o coro nota que o público não é mais o de antes (v. 1109-1118):

> Se vocês temem que tão ignorantes sejam
> os espectadores que não entendam
> a subtileza de suas falas,
> não se assustem com isso! Não é mais assim!
> Eles já fizeram guerra
> e, com livros, cada um aprende habilidades.[11]
> Por natureza, aliás, são muito bem dotados
> e, agora, estão ainda muito mais afiados...
> Portanto, não tenham medo! Vamos!
> Tratem de todos os assuntos! Os espectadores são sábios![12]

Mesmo que a observação visasse indiretamente a preparar os espectadores para o alto nível esperado da discussão entre os tragediógrafos, a passagem evidencia a popularização do "livro" na Atenas do fim de século, pois, sob pena de fracasso, um comediógrafo não deve fazer piada com objetos totalmente desconhecidos de seu público. Ou seja, mesmo admitindo que a maioria dos espectadores não possuísse livros em casa ou não estivesse capacitada para uma leitura fluente, é forçoso aceitar que deveria estar acostumada com eles no dia-a-dia da cidade, talvez, numa relação análoga ao que acontece hoje em dia com os computadores.

Da mesma forma que são capazes de ler, alguns dos heróis aristofânicos também podem escrever. Se Agorácritos, o vendedor de salsichas, apesar de sua educação deficitária, conhece as letras mal e mal (*Os Cavaleiros*, *vv.* 188-189) e Estrepsíades sabe o suficiente para controlar o orçamento (*As Nuvens*, *vv.* 18-20), Bdelicleão é hábil o bastante para tomar notas do que seu pai está a dizer (*As Vespas*, *vv.* 538) e Mnesíloco,

---

Há outro exemplo, bem mais sólido, na obra de Aristófanes. Trata-se da passagem d' *Os Cavaleiros* (*vv.* 118 *ss.*) em que um dos escravos do Povo, identificado com o general Demóstenes, recebe um papiro contendo uma profecia e, sem lê-lo em voz alta, conta o seu conteúdo ao colega, o general Nícias. Para outras fontes sobre a leitura silenciosa na antigüidade bem como para a sua história, *cf.* Manguel (1997: 59). Para uma discussão mais técnica da questão, *cf.* Gavrilov (1997) e Burnyeat (1997).

[11] βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά. Para um debate sobre as implicações deste verso, *cf.* Gelzer (1993: 93).

[12] Tradução inédita de Anna Lia A. A. Prado.

o parente de Eurípides, não tem problemas para escrever uma mensagem de socorro (*As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, *vv*. 769-775). Até as mulheres demonstram familiaridade com a escrita, pelo menos uma tal Lisila, encarregada de redigir a ata da reunião que discutiu a punição de Eurípides (*As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, *v*. 375) e também Praxágora, que organiza as refeições comunitárias por sorteios, os que tiram a letra *beta*, são encaminhados para o pórtico Basileion, os do *theta*, para o Teseion e assim por diante (*Assembléia de Mulheres*, *vv*. 684-686). Mesmo admitindo que uma parte desses exemplos tenham por fim parodiar certas instituições ou indivíduos que faziam grande uso da escrita, como é o caso dos tribunais, cujas seções deviam ser registradas necessariamente[13], ainda restam evidências suficientes para comprovar um bom nível de alfabetização no perímetro urbano de Atenas.

Também há boas razões para acreditar que Aristófanes escrevesse suas peças e, o que é ainda mais significativo, as divulgasse para um círculo de leitores e não apenas para os espectadores. A maior evidência disso está n' *As Nuvens*. Representada em 423 a.C., nas Grandes Dionisias, sua parábase traz menções a fatos ocorridos posteriormente a essa data, como à comédia de Eupolis, *Maricas*, que foi montada em 421, nas Lenéias. É aceito tradicionalmente que a peça, que não teve boa acolhida junto ao público, tenha passado por uma revisão e sido remontada no ano seguinte. Mas essa hipótese, além de deixar sem explicação as referências feitas a Eupolis, não encontra comprovação nos registros oficiais do teatro ateniense. Deve-se concluir que o autor teria revisto *As Nuvens* com o intuito de fazê-la circular entre leitores, que podiam não ser muitos, mas que já existiam então[14]. Aristófanes era claramente um homem do seu tempo e acompanhava as inovações do momento. Mas, cabe perguntar qual o impacto que elas tiveram sobre o seu trabalho.

O grande indício da transformação está na exclusão da voz do poeta da parábase, que ocorre ainda durante a carreira de Aristófanes. A comédia como um todo e a parábase em particular foram afetadas por essa mudança de *status* da poesia e do poeta. Ao perder sua função original, a parábase deixou de lado as lições dadas em nome do

---

[13] Tanto Bdelicleão quanto Lisila assumem a tarefa do escrivão, num contexto em que a mania dos atenienses pelos tribunais é satirizada. Menesíloco imita uma cena do *Palamedes* de Eurípides em que o irmão desse herói, tido como inventor da escrita, escreve a seu pai para comunicar sua morte. Dos tragediógrafos, Eurípides é de longe o que fez mais referências à escrita em suas peças e talvez se deva em parte a isso a sua fama de livresco. Para uma relação exaustiva das menções à leitura e escrita no teatro grego, *cf.* Wise (1998: 17, n. 6).

[14] *Cf.* Dover (1988: xxviii ss.).

comediógrafo e se concentrou na própria trama das peças com discursos ficcionais adequados à personagem do coro. Na obra aristofânica, pode-se datar tal transformação a partir d' *As Aves*, de 414[15], cuja parábase apresenta uma teogonia ornitológica que visa a legitimar o poder do coro de aves diante dos homens. Não há menção ao poeta, nem aos assuntos da cidade. Essa mudança temática, que beneficia o andamento da peça minimizando os efeitos causados pela ruptura de ilusão dramática, é gradual mas constante, vindo a se consolidar nas comédias seguintes de Aristófanes. É importante ressaltar que as alterações no conteúdo e função fatalmente atingiram a forma, constituindo um dos fatores que levaram à sua dissolução. As comédias aristofânicas datadas do séc. IV, *Assembléia de Mulheres* e *Pluto*, não apresentam mais essa seção.

O fim da parábase, enquanto forma, pode ser melhor explicado quando associado aos novos métodos de composição, que combinaram visão e audição gerando uma tensão permanente entre o olho e o ouvido[16]. A parábase apresenta, nas comédias iniciais de Aristófanes, uma estrutura bastante sofisticada que consta de nove seções caracterizadas pelo emprego de pés métricos específicos[17]. Algumas dessas seções estão dispostas à maneira antistrófica, ou seja, respondem temática e formalmente a estrofes. Essa construção simétrica poderia sugerir uma participação maior do olho do poeta no desenho da obra, mas, quando considerada mais de perto, revela a interferência do ouvido, das formas de composição acústicas. O rigor no uso da métrica e a duplicação especular facilitam o reconhecimento de cada seção por parte do público, que precisa esforçar-se menos para acompanhar o todo, e também o trabalho do autor que parte de um esquema claro a preencher, recurso especialmente valioso quando não havia como registrar a obra à medida em que era composta. Justamente quando a visão começa a dominar o processo é que a estrutura deixa de ser tão necessária para o poeta.

O total desaparecimento desse elemento formal, no entanto, não deve ser atribuído apenas a um fator isolado, a difusão da escrita, mas é fruto de outras mudanças na estrutura sócio-cultural. Após Egos-Pótamos, Atenas passa por uma crise política, econômica e cultural sem precedentes e, embora ensaie a reconstrução de seu império no princípio do sec. IV, jamais voltará a ocupar a posição destacada que tinha antes no

[15] Todas as datas mencionadas daqui em diante são anteriores a Cristo, a menos que haja ressalva em contrário.
[16] Havelock (1996: 277).
[17] Uma análise detalhada da estrutura formal da parábase será aperesentada mais adiante, na segunda seção deste capítulo.

cenário internacional. A auto-imagem da cidade sofre grandes danos e o cidadão é forçado a aceitar a nova realidade. É natural que, Atenas não sendo mais vista como o centro da terra, os atenienses se fechassem sobre si mesmos e buscassem recuperar os prejuízos acumulados em anos de guerra dando andamento aos seus negócios bem como encontrar formas alternativas de sustento, já que não podiam mais contar com os recursos dos aliados como antes. Esse processo transformou os cidadãos (πολῖται), que antes se envolviam ativamente na condução dos assuntos da cidade (πόλις), em idiotas (ἰδιῶται) no sentido etimológico da palavra, pessoas voltadas prioritariamente para seus interesses particulares. Depõem em favor disso a arte funerária, de caráter monumental, e a arquitetura doméstica, que, pela primeira vez, é privilegiada em detrimento da pública. No teatro, da mesma maneira, o público torna-se espectador: a cidade e seus problemas são postos cada vez mais de lado, o coro silencia, enquanto a encenação dos costumes ganha espaço. Em resumo: do poeta não mais se esperam lições, mas diversão.

Recentemente, surgiu uma nova tese para explicar a passagem temática da esfera pública à privada na comédia, fato que se relaciona diretamente com o desaparecimento da parábase: a transformação do drama ateniense em um produto de exportação. É de conhecimento geral que na platéia das Grandes Dionisias havia grande número de estrangeiros. Como decorrência disso, as comédias compostas para esse festival são de temática bem mais abrangentes do que as que eram encenadas durante as Lenéias, festival doméstico que acontecia em pleno inverno, período em que o deslocamento era bastante difícil tanto por terra quanto por mar. Aristófanes, por exemplo, tratou diversamente o tema da paz conforme o concurso em que estava inscrito. Para as Lenéias, dirigiu *Os Acarnenses*, peça em que um cidadão ateniense contrata uma trégua particular com Esparta, já *A Paz*, que é de caráter bem mais universal e conta inclusive com um coro pan-helênico, foi apresentada nas Grandes Dionisias e defende a suspensão da guerra em todo o território grego. O próprio comediógrafo reconheceu a diferença de tom entre os festivais. Em trecho bastante conhecido d' *Os Acarnenses*, o protagonista declara abertamente que a ausência de estrangeiros nas Lenéias permite que sejam abordados com maior liberdade assuntos que dizem respeito diretamente à cidade e aos seus moradores[18].

---

[18] *Os Acarnenses*, *vv*. 496-508, traduzido logo a diante.

Tamanha afluência de estrangeiros a Atenas para a temporada dramática torna natural o desejo de transportar seu teatro para outras regiões da Grécia. Não é novidade que os tragediógrafos viajavam a convite de importantes chefes políticos para exibir suas tragédias fora de Atenas. As estadias de Ésquilo na Sicília e de Eurípides na Macedônia, só para citar dois casos conhecidíssimos, são prova disso. No que diz respeito à comédia antiga, a questão é controversa. Extremamente associada à cidade e ao momento, é, por isso mesmo, vista como efêmera. Até pouco tempo não se concebia nem mesmo que fosse possível reapresentá-la e ainda menos encená-la fora do cenário que lhe serviu de inspiração. Mas essa posição começa agora a ser revista, graças à reinterpretação de importante material iconográfico, especialmente do originário da Magna Grécia, que atesta a presença da comédia ateniense no exterior[19]. Esse novo mercado para autores e companhias teatrais exigiria em contrapartida a elaboração de enredos mais gerais, com menos referências locais, para que pudessem ser apreciados por platéias diversas. Dentro desse quadro, a parábase deve abandonar então o tom extremamente pessoal e direcionado para o público ateniense, com menções à realidade imediata, que se encontra nas primeiras peças de Aristófanes, para adotar um discurso auto-explicativo, evitando as referências extradramáticas.

Provavelmente foi a uma fusão de todas as causas apontadas antes - difusão da escrita, danos à auto-imagem da cidade e criação de novos mercados para o teatro ático - que se pode atribuir o processo que tornou o drama uma forma de entretenimento. Vou restringir minha atenção à forma como isso se deu na comédia, onde uma de suas conseqüências foi a eliminação da parábase, antes um fórum de discussão sobre as questões importantes para a cidade.

Já a enunciação do tema traz à tona alguns problemas para a investigação pretendida. Encontra-se aí a tensão entre o assunto a ser desenvolvido, a análise da parábase aristofânica, e um objetivo que o ultrapassa e o justifica, ou seja, a partir dele, entender as transformações que o gênero cômico sofreu no período visado. Decorrente disso, coloca-se claramente a relação entre o caso particular e o geral, pois a parábase aristofânica, segundo nossa hipótese, fornece subsídios para conclusões que se aplicam à comédia ática como um todo.

Antes de mais nada é necessário discutir a questão das fontes e demonstrar o por que da concentração na obra de Aristófanes. A comédia grega antiga é como uma ilha

---

[19] Taplin (1993); Slater (1995).

cercada de fragmentos por todos os lados. Essa ilha chama-se Aristófanes, autor do qual depende a idéia que fazemos do gênero, pois apenas dele sobreviveram peças completas. Ativo a partir do último quarto do quinto século, Aristófanes compôs cerca de quarenta comédias, das quais restam onze. Por sorte, elas se distribuem ao longo de toda a sua vida, possibilitando o mapeamento de sua carreira como dramaturgo. Esse último dado é importante pois permite detectar mudanças de forma e de conteúdo em sua obra, ao longo do tempo. E elas foram muitas e significativas, bastando mencionar que suas comédias finais são claramente transicionais para o que se convencionou chamar comédia intermediária[20], gênero que contém características tanto da comédia antiga quanto da nova, sua sucessora e inspiradora da comédia latina.

Evidentemente, tais avaliações da evolução do gênero só são possíveis na medida em que se dispõe de textos integrais e em número suficiente para que se possa identificar as convenções dos períodos analisados, isso na falta de crítica contemporânea que as enuncie, como é o caso. Os fragmentos, que são abundantes no que toca à comédia grega, podem informar sobre a predominância de certos temas, mas devem ser usados com máxima cautela para as demais análises, pois a identificação de um trecho isolado é freqüentemente problemática.

Além disso, Aristófanes é também uma fonte importante no que respeita à vida e à obra de seus companheiros de palco, que, não se deve esquecer, são também seus rivais nos concursos dramáticos. Portanto, nossa leitura de um fragmento de autor contemporâneo dele é influenciada diretamente pela sua visão, muitas vezes tendenciosa ou, como é natural, satírica. Afinal, como mostra Dover, todos os defeitos que Aristófanes encontra em seus colegas não faltam em sua própria obra, mesmo que ele tente veementemente provar o contrário[21]. Um exemplo claro disso se encontra na parábase d' *A Paz* (v. 739 ss.), em que o poeta se vangloria de ter forçado seus adversários, entre outras coisas, a expulsar do palco os Héracles famintos e os escravos gemebundos, expurgando a comédia de suas vulgaridades. Ora, n' *As Aves*, peça posterior a *Paz*, Héracles será apresentado como um glutão de marca maior e os escravos, que já apanhavam n' *Os Cavaleiros*, continuam a ser maltratados n' *As Rãs*.

---

[20] A comédia grega é comumente dividida em três períodos: a antiga, séc. V; a média ou intermediária, séc. IV; e a nova, final do séc. IV.

[21] Cf. Dover (1972: 212-218) para discussão dessa e de outras questões tratadas aqui.

A grande dificuldade que o estudioso da comédia antiga encontra, portanto, não está na ausência de um *corpus* significativo, mas no fato de que ele seja constituído pela obra de um único autor. Diferentemente da tragédia, onde se podem confrontar os estilos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides e, com isso, perceber a contribuição de cada um dos tragediógrafos ao gênero bem como aquilo que todos têm em comum, a comédia padece pela falta de um elemento de comparação. Se sua tríade foi enunciada já na antigüidade, a obra de Cratino e Eupolis não teve a mesma sorte da de Aristófanes, tendo sobrevivido apenas em estado fragmentário[22].

A presença de Aristófanes como um dos três grandes da comédia grega, no entanto, é mais uma garantia de sua representatividade, afastando assim uma possível objeção à generalização de conclusões apoiadas apenas em sua obra. Como a literatura grega é de caráter bastante convencional e a originalidade não é valorizada, a liberdade dos autores está sob relativo controle. Isso não quer dizer que não exista diferença, mas sim que o gênero mantém suas características básicas independentemente dos indivíduos, e que as mudanças introduzidas foram graduais e, quando bem sucedidas, adotadas pelos demais.

O exemplo da tragédia pode ajudar a esclarecer esse ponto. Quando Aristóteles, cujo conhecimento dos dramaturgos e de suas obras ultrapassa o nosso, analisa a tragédia, ele vai, por um lado, mostrar como cada indivíduo colaborou para a formação e consolidação do gênero, e, por outro, como cada conquista foi absorvida, tornando-se parte da convenção. Assim, ele aponta Sófocles como o introdutor do terceiro ator, uma inovação que, por ampliar as possibilidades do gênero, tornou-se regra[23]. Não há por que não estender o mesmo raciocínio para a comédia.

Por conseguinte, a restrição do *corpus* escolhido não constitui por si só um empecilho à pesquisa desde que dele conste um autor que seja um mestre reconhecido em sua arte. E aqui o testemunho de Aristóteles, ao citar Aristófanes ao lado de Homero e Sófocles como expoentes nos diversos modos de poesia imitativa, é novamente valioso[24]. Depreende-se da leitura de outras passagens da *Poética* que Sófocles e Homero são considerados representantes máximos de seus gêneros, o que torna bem

---

[22] *Cf.* Horácio, *Sermones* (I, iv, 1): "Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae/ atque alli, quorum comoedia prisca virorum est"; Quintiliano, *Institutio Oratoria* (X, i, 65): "Plures eius auctores: Aristophanes tamen et Eupolis Cratinusque proecipui".
[23] *Poética*, 1449 a 15.
[24] *Poética* 1448 a 19.

provável que o mesmo juízo se aplique a Aristófanes, apesar das restrições do filósofo à comédia antiga.

Mais problemático que a limitação da pesquisa a um único autor é, ao meu ver, o recurso indiscriminado aos fragmentos, sejam de outros autores ou do próprio Aristófanes. No que concerne à parábase, que será o objeto desse estudo, dois argumentos devem ser considerados.

Em primeiro lugar está a incerteza que paira sobre a identificação de fragmentos, em especial sobre os parabáticos. Tanto a métrica quanto o conteúdo podem fornecer indícios que permitam apontar um trecho como parte de uma parábase, mas nenhum desses critérios é infalível. Os metros associados à parábase não são exclusivos dela, pois anapestos podem surgir no párodo e tetrâmetros trocaicos são freqüentes nos estásimos. Da mesma forma, admite-se alguma variação dos pés habituais, como se pode ver n' *As Nuvens*, em que eupolídios substituem os anapestos. Por outro lado, certas passagens de comédia podem sugerir o tom da parábase quando deslocadas de sua origem. Veja-se a fala de Diceópolis em *Os Acarnenses* (*vv*. 496-508) como exemplo:

> Não me levem a mal, senhores espectadores,
> se, mendigo, diante dos atenienses
> vou falar da cidade, fazendo comédia.
> A comédia também conhece o que é justo.
> Eu falarei coisas terríveis, mas justas.
> Hoje Cleão não me acusará
> de falar mal da cidade na presença de estrangeiros.
> Estamos entre nós mesmos, este é o concurso das Lenéias
> e os estrangeiros não estão presentes, nem os tributos,
> nem os aliados das cidades comparecem.
> Mas hoje estamos entre nós, os purificados,
> pois digo que os metecos são a palha dos cidadãos.[25]

A personagem, numa clara simbiose com o poeta, dirige-se aos espectadores com o intuito de aconselhar à cidade e defender-se das críticas de seus adversários, no caso o demagogo ateniense Cleão, como será recorrente nos anapestos. Sem dúvida, a passagem é evocada na parábase da mesma peça, com a qual mantém vários paralelos, mas só se pode afirmar isso porque o texto foi preservado integralmente.

---

[25] Todas as traduções apresentadas no corpo desse trabalho, salvo menção explícita, são de total responsabilidade de sua autora.

Mas, mesmo no caso em que se possa autenticar a procedência de um fragmento, ele não será de grande valia para o pesquisador, pois a descontextualização constituirá um problema à parte. Como foi dito antes, a parábase interage com as demais seções da peça, ratificando sua mensagem principal e é com base nela que devem ser entendidas as críticas e conselhos à cidade e aos cidadãos, quando presentes. A falta do contexto, portanto, prejudica a recepção do texto. Além disso, a partir de poucos versos, não se pode deduzir a estrutura da composição, ficando indeterminado se uma peça possuía parábase completa ou se, além desta, também contava com uma outra, secundária. Nessas condições, fica prejudicada qualquer tentativa de comparação com Aristófanes.

Resta ainda a questão da caracterização do coro, que é bastante delicada nessa parte da comédia e relevante para a sua devida compreensão. Saber se o coro fala com ou sem máscara, em nome de seu personagem, como porta-voz do poeta ou ainda como representante dos cidadãos é de máxima importância para a interpretação da parábase. Essa análise já é complicada quando se trata de peças conservadas na íntegra e um bom exemplo é a polêmica em torno do coro *d' As Rãs*. Os estudiosos divergem não só quanto à atribuição dos versos parabáticos seja ao coro de iniciados seja a um coro cômico descaracterizado, mas também quanto à efetiva presença do coro de rãs em cena na primeira parte da peça[26]. Sem dúvida, essa tarefa se torna muito mais difícil em trechos isolados.

Por tudo isso, creio que a consideração de fragmentos traz mais riscos que benefícios a esse estudo, havendo mais vantagens em concentrar a análise na obra de Aristófanes, nome suficientemente representativo da comédia grega no final do séc. V e sobre o qual se dispõe de mais informações. O *corpus* a ser examinado, portanto, é o seguinte:

a) *Os Acarnenses*, *vv*. 626-718;

b) *Os Cavaleiros*, *vv*. 498-610 e 1264-1315;

c) *As Nuvens*, *vv*. 510-626 e 1114-1130;

d) *As Vespas*, *vv*. 1009-1121 e 1265-1291;

e) *A Paz*, *vv*. 729-818 e 1127-1190;

---

[26] Cf. Dover (1993b: 191) e Goldhill (1991: 202) sobre o caráter sagrado do coro dramático e Dover (1993a: 56-57) para uma síntese das discussões sobre a visibilidade do coro de rãs.

f) *As Aves*, *vv*. 676-800 e 1058-1117;

g) *Lisístrata*, *vv*. 614-705;

h) *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, *vv*. 785-845;

i) *As Rãs*, *vv*. 674-737.

Assembléia de Mulheres e *Pluto*, as últimas peças conservadas de Aristófanes, não possuem parábase e serão mencionadas apenas a título de comparação com as demais.

2. Definição de parábase

A parábase é uma seção de natureza puramente coral da comédia antiga. Pode-se defini-la melhor a partir do exame dos seguintes tópicos: etimologia, estrutura formal, ou seja, métrica e função dramática.

Etimologicamente, παράβασις significa o ato de andar (do verbo βαίνω) para o lado ou além de (παρα), o que implica em transgressão ou, numa outra acepção, em digressão – a partir da idéia de sair fora de uma área delimitada. Mas, ao contrário do que se poderia pensar, seu uso no contexto teatral deriva menos do teor crítico ou do caráter aparentemente digressivo de seus versos do que do movimento executado pelo coro ao declamá-los. Durante a parábase, o coro avançaria (παραβαίνω) em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles.

Com esse sentido o termo já é empregado pelo próprio Aristófanes por quatro vezes em sua obra: a) *Os Acarnenses* (v. 629), b) *Os Cavaleiros* (v. 508), c) *A Paz* (v. 735) e d) *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* (v. 785)[27]. O exame dessas passagens será útil para compreensão do significado atribuído à palavra pelo autor. Elas serão citadas na ordem em que foram enumeradas acima[28].

a) ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος
οὔπω *παρέβη πρὸς τὸ θέατρον* λέξων ὡς δεξιός ἐστιν.

---

[27] O verbo παραβαίνω aparece doze vezes nas peças de Aristófanes. Nas suas demais menções significa transgredir um juramento (*As Aves*, *vv*. 331, 447, 461; *Lisístrata*, *vv*. 235, 236; *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, *v*. 357; *Assembléia de Mulheres*, *v*. 1049). Em *As Vespas*, *v*. 1529, o sentido é o de avançar dançando, mas o contexto em que é empregado não é parabático.

[28] As traduções destes trechos visam pôr em destaque o termo analisado e, por isso, nem sempre corresponderão exatamente as versões integrais, mais livres, apresentadas no final deste volume.

[Desde que o nosso mestre se ocupa de coros cômicos,
jamais ***avançou em direção ao público*** para dizer que é hábil.]

b) εἰ μέν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κομῳδιδάσκαλος ἡμᾶς
ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη *πρὸς θέατρον παραβῆναι*,
οὐκ ἂν φαύλως ἔτυχεν τούτου.

[Se um comediógrafo daqueles de antigamente nos
forçasse a ***avançar em direção ao público*** para recitar seus versos,
não o teria conseguido com facilidade.]

c) χρῆν μὲν τύπτειν τοὺς ῥαβδούχους, εἰ κωμῳδοποιητὴς
αὐτὸν ἐπῄνει *πρὸς τὸν θέατρον παραβάς* ἐν τοῖς ἀναπαίστοις...

[Os guardas deviam dar uma surra, sempre que um poeta cômico
avançasse em direção ao público e louvasse a si mesmo nos anapestos...]

d) ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὐλέξωμεν *παραβᾶσαι*.

[***Tendo avançado***, façamos agora o nosso próprio elogio .]

Nesses exemplos o verbo παραβαίνω é empregado no corpo da própria parábase, no início dos anapestos[29]. O corifeu, representando o coro, introduz explicitamente a nova seção da comédia, reforçando com palavras o movimento que os dançarinos realizam na orquestra em direção ao público (πρὸς τὸν θέατρον).

Tanta ênfase tem como função chamar a atenção dos espectadores e situá-los na peça. Considerando-se que a comédia antiga observa uma estrutura composta por elementos fixos que se sucedem numa ordem determinada - párodo-agón-parábase-cenas episódicas entremeadas por estásimos-êxodo -, o poeta teria como controlar as expectativas de seu público ao indicar o andamento de sua peça. Através do uso de fórmulas próprias, o poeta poderia anunciar o início de uma seção e depois, por meio de cenas intercaladas, postergá-la, atiçando assim a curiosidade dos espectadores com esse alarme falso. Em seguida seria necessário marcar com clareza seu verdadeiro começo, para de novo atrair a atenção do auditório[30].

A referência seja ao ato de avançar em direção ao público seja a outros termos técnicos, especialmente aos anapestos[31], revela a consciência da estrutura da comédia por parte do poeta e, o que é ainda mais significativo, por parte de seu público. Essa

---

[29] Para a definição de anapesto, ver mais adiante.
[30] *Cf.* Gelzer (1993: 51-90).
[31] *Os Acarnenses*, *vv.* 627, *Os Cavaleiros*, *vv.* 504, *A Paz*, *vv.* 735, *As Aves*, *vv.* 684.

familiaridade com os termos técnicos é evidente no caso da parábase, única dentre os elementos fixos da comédia a ser individualizada e nomeada pelos gramáticos antigos[32].

Justamente um desses gramáticos, Heféstion de Alexandria, constitui uma das fontes mais antigas sobre o tema ao definir a parábase no seu tratado de métrica que data o sec. II d. C.:

> "Também há nas comédias uma parte chamada parábase, quando, após entrarem no teatro e permanecerem de pé uns diante dos outros, os coreutas avançavam e a pronunciavam olhando para o público"[33].

Assim, o termo parábase é usado inicialmente para descrever a coreografia do coro num determinado momento das comédias e, com esse sentido, passa a integrar o vocabulário técnico do teatro grego.

Do ponto de vista da forma, a parábase divide-se em seções identificadas pelos metros nelas empregados. Embora os antigos já tivessem uma boa noção da sua composição, como demonstram a identificação clara dos anapestos por parte de Aristófanes e as análises contidas em alguns escólios das suas peças[34], a visão do sistema deve muito aos estudos de métrica do século passado e, nesse caso, especialmente ao formalista russo Thomas Zielinski que, em 1885, propõe em *Die Gliederung der Altattischen Komoedie* a seguinte subdivisão para o que ele considera a parábase ideal:

1) Parte Simples ou Não Composta (ἁπλά): 1.1) *kommátion*, literalmente pedacinho ou trechinho, passagem curta composta em metro livre e cantada por todo o coro segundo uns, ou somente pelo corifeu segundo outros; 1.2) *anapestos* ou parábase propriamente dita, longa passagem recitada somente pelo corifeu que emprega preferencialmente, mas não de maneira exclusiva, o tetrametro anapéstico[35]; 1.3) *pnigos* ou sufocação, porque os versos em trímetros anapésticos deveriam ser pronunciados

---

[32] Gelzer (1993: 52) afirma que as demais partes da comédia, como párodo ou *agón*, devem sua nomenclatura aos filólogos do século dezenove envolvidos com aos estudos da métrica.

[33] In: *Ποιημάτων* 8, p. 71 *apud* Agathe (1866: 32 ss): "ἔστι δέ τις ἐν ταῖς κωμῳδίαις καὶ ἡ καλουμένη παράβασις, ἐπειδὰν εἰσελθόντες εἰς τὸ θέατρον καὶ ἀντιπρόσωπον ἀλλήλλοις στάντες οἱ χορευταὶ παρέβαινον καὶ εἰς τὸ θέατρον βλέποντες ἔλεγόν τινα".

[34] *Cf.* Escólio de *As Nuvens*, v. 518, *apud.* Agathe (1866: 38): "εἴδη δὲ παραβάσεως ἑπτά· ἁπλᾶ μὲν ταῦτα· κομμάτιον, παράβασις ὁμωνύμως, ἡ καὶ ἀνάπαιστος καλεῖται, ἐπεὶ πολλάκις ἐν ταύτῃ τῷ ἀναπαίστῳ χρῆται· πνῖγος, ὃ καὶ μακρόν· τὰ δὲ κατὰ σχέσιν, στροφή, ἀντίστροφος, ἐπίρρημα, ἀντεπίρρημα. τινὲς δὲ προστιθέασι καὶ ᾠδὴν καὶ ἀντῳδὴν, ἔχουσι γὰρ καὶ ταῦτα σχέσιν πρὸς ἀλλήλα".

[35] O anapesto é um pé ascendente formado por duas sílabas breves e uma longa.

num só fôlego supostamente pelo corifeu, já que não se separa lógica e, por vezes, nem sintaticamente da seção anterior[36];

2) Sizígia Epirremática ou Parte Coordenada: 2.1) *ode*, trecho em metro livre cantado pelo coro ou por um dos semi-coros; 2.2) *epirrema*, recitativo em tetrametros trocaicos, declamado pelo coro ou pelo chefe de um dos semi-coros; 2.3) *pnigos*, passagem que conclui o epirrema, composta em dimetros trocaicos; 2.4) *antode* responde à ode com mesmo metro e número de versos; 2.5) *antepirrema* dá sequência ao epirrema empregando o mesmo metro e igual número de versos; 2.6) *antipnigos*, conclusão do antepirrema.

O traço mais original do trabalho de Zielinski diz respeito à identificação da sizígia epirremática, passagem em que se alternam passagens cantadas e recitadas, simetricamente duplicadas. Tal estrutura não é exclusiva da parábase, mas também se faz presente no párodo e no *agón*, constituindo uma importante célula a partir da qual se teria formado a comédia.

Quanto ao conteúdo, nota-se um equilíbrio entre as duas partes principais. Na parte simples, que constitui um bloco temático apenas desmembrado pela variação métrica, predomina ora a visão do poeta, como é o caso nas primeiras parábases aristofânicas, ora a do personagem do coro, como aparece nas da fase intermediária. O *kommátion* tem caráter de transição, marcando a ruptura com a ação dramática. O coro se despede dos atores, que deixam o palco durante a parábase, com fórmulas bem estabelecidas[37] e anuncia os anapestos, por vezes com desmascaramento de seus integrantes[38].

---

[36] Para a hipótese de que o coro cantaria tanto o *kommátion* quanto o *pnigos*: Hubbard (1990: 116-117). Significativamente ele analisa a parábase de *Os Cavaleiros*, único exemplo em Aristófanes em que uma oração começa nos anapestos e termina no pnigos e, por isso mesmo, usada como prova pelos que julgam que o corifeu seria responsável por ambas as seções.

[37] ἀλλ' ἴθι χαίρων: *Cavaleiros*, *v.* 498, *Nuvens*, *v.* 510, *Paz*, *v.* 729; ἴτε χαίροντες: *Vespas*, *v.* 1009.

[38] Questão muito discutida, apoiada na ocorrência do particípio ἀποδύντες, *despindo*, em *Os Acarnenses*, *v.* 627 e, de maneira ainda mais marcada, dos sinônimos ἐπαποδύω e ἐκδύω, *Lisistrata*, *vv.* 615, 663/4 e 687/8, esses últimos na sizígia epirremática. Menos convincente é o caso de *A Paz*, *v.* 730, em que o coro insta seus participantes a entregar aos ajudantes de cena τὰ σκεύη, normalmente entendido como equipamento ou bagagem, mas que também pode significar as vestimentas. Kletterer (1980), contra a interpretação corrente de que os verbos indicariam o desmascaramento do coro, argumenta que o apenas os mantos seriam postos de lado para que os coreutas tivessem mais liberdade para dançar. Em apoio à sua tese há um interessante skyphos em figuras negras do princípio do séc. V que mostra, em um lado, um coro de velhos entrando em cena carregando tochas e vestindo longos mantos e, no outro lado, o mesmo coro entregue a uma dança malabarística já sem os mantos (Green, 1991: figura 2 a e b). Sifakis (1971: 103-108) associa o despojamento das vestes com as cenas de luta que antecedem o agón por requererem do coro movimentos mais vigorosos. Quanto à parábase, ele não

O tema dos anapestos é o auto-elogio, do qual é contrapartida a censura aos espectadores e a opositores. Em certas parábases o corifeu identifica-se com o poeta, chegando a usar a primeira pessoa gramatical como se fosse uma encarnação do próprio, porém o mais corrente é que este seja porta-voz do poeta ou do coro. Eventualmente incorpora elementos de sátira social e de aconselhamento político. É o momento em que o caráter, ou seja, o *éthos* do poeta e, posteriormente, do coro dá-se a conhecer ao público e aos jurados, tendo em vista a persuasão. O pnigos conclui os argumentos dos anapestos e tenta captar o favor dos espectadores com promessas fantasiosas. O compasso acelerado em que é declamado torna-o especialmente engraçado.

Se a primeira parte, nas comédias iniciais de Aristófanes, é marcada pela descaracterização do coro e pela ênfase na figura do poeta, a segunda concentra-se no coro, que nela retoma a sua persona dramática. Mais tarde, quando o coro se torna a figura principal dos anapestos, a sizígia epirremática terá apenas caráter de amplificação. O coro já dá sinais de reincorporação de sua personagem na ode e antode, hinos de invocação a uma divindade com quem se ele relaciona de maneira particular ou que é associada aos coros dramáticos em geral[39]. São as únicas seções parabáticas que não se dirigem ao púbico. A invectiva pessoal também tem seu lugar aqui, embora seja mais frequente no epirrema e antepirrema. Esses têm por função a apresentação do coro, que critica os contemporâneos a partir de perspectiva própria. No entanto, quando os anapestos cumprem esse papel, podem se tornar exortações que visam a envolver o público no projeto do coro.

Uma parábase completa, com os nove elementos elencados acima, nem sempre pode ser encontrada no *corpus* disponível[40]. Quando uma peça apresenta uma segunda parábase, esta normalmente se limita à sizígia epirremática, e mesmo as parábases principais, vez por outra, são incompletas, sendo comum a junção entre *kommátion* e anapestos, a ausência dos *pnigos* e até mesmo, por paradoxal que seja, a dos anapestos. Isso implica em duas observações: a de que a estrutura da parábase, tal qual foi proposta

---

crê que se possa afirmar que houvesse desmascaramento do coro e julga improvável que os mantos fossem tirados, uma vez que a dança não seria muito movimentada sob o risco de distrair o público do que estaria sendo dito. Hubbard (1991: 18 e 48) considera metafórico o apelo ao desnudamento, uma alusão à ruptura de ilusão dramática e ao desmascaramento simbólico do poeta nos anapestos.

[39] Como exemplos do primeiro caso, presente em geral na ode: a Musa Arcanânia em *Os Acarnenses*, *vv*. 666-667, o Éter em *As Nuvens*, *v*. 570; e do segundo, mais frequente na antode: Febo Apolo em *As Nuvens*, *v*. 595, as Graças em *A Paz*, *v*. 793.

[40] Zielinski (1885: 176) confessa que "eine vollständige Parabase die alle neun Bestandteile enthielte, gielt es freilich nicht".

por Zielinski, é idealizada e a de que, na prática, um certo grau de flexibilidade das formas fixas sempre foi tolerado. O poeta deveria obedecer a um esquema pré-estabelecido, mas que deixaria espaço para realização de ajustes. Hubbard chega a afirmar que a parábase apresenta uma forma dinâmica e flexível, que está em constante evolução na forma e no conteúdo[41], o que pode ser verificado na obra de Aristófanes.

É importante ter bem claro que, quando se apresenta uma definição de parábase, é preciso indicar o período que se tem em vista. As parábases da primeira fase da carreira de Aristófanes têm certas características, em especial a presença da voz do poeta, que estão ausentes das da segunda fase. Assim. uma definição única não é capaz de dar conta do objeto todo.

Tecnicamente, a parábase opera uma pausa da ação dramática, propiciando condições para que haja um avanço temporal importante. Assim, é normalmente depois dela que são implementadas as decisões decorrentes do *agón*. Por exemplo, em *Os Acarnenses*, o mercado de Diceópolis é inaugurado e, em *Os Cavaleiros*, o Salsicheiro é consagrado pelo Conselho. Também é o momento adequado para grandes mudanças espaciais: em *A Paz*, Trigeu volta à terra trazendo do Olimpo a desejada Paz e, em *As Aves*, a cidade aérea é fundada. No entanto, deve-se ter em vista que Aristófanes busca atenuar esses saltos reforçando os vínculos entre as cenas que antecedem e sucedem a parábase. Quando não é o mesmo personagem a conduzi-las, o tema da anterior é retomado e resolvido na posterior. Esse artificio mostra o esforço do comediógrafo para evitar uma divisão da comédia em atos[42]

A pausa parabática também diz respeito aos atores, que dispõem de mais tempo para trocas de máscaras e vestimentas. Aliás, a incidência de novos personagens é maior após a parábase, porque, a partir desse ponto, cresce a participação do coro, não diretamente na ação dramática, mas no seu comentário através de estásimos, cantos de menor duração mas que também propiciam ocasião para mudanças de idumentária.

A função dramática é bastante discutida. Estreitamente, pode-se supor com Sifakis[43], que a parábase almeje somente assegurar a benevolência dos espectadores, para, desse modo, garantir a vitória da comédia no concurso. Seria fundamentalmente

---

[41] Hubbard (1991: 17).

[42] Russo (1962: 102): "Li metodo aristofaneo delle pauziazioni non sceniche con accelerazione temporale non avrebbe implicato, e non implica, una latente divisione in atti".

[43] Sifakis (1971: 40): "The object of the eulogy of the poet, which is what P[arabasis] and Pn[igos] are, is clearly to gain victory in the dramatic contest."

uma peça de autopropaganda, que perderia muito do seu sentido fora do contexto de rivalidade dos festivais dramáticos.

Olhando por outro lado, a parábase também faria a ponte entre a ficção e a realidade, transpondo para o plano da cidade as questões situadas em um mundo fantástico. Ela seria um elemento de mediação, reelaborando as principais imagens da peça e projetando o desenvolvimento que terão na seqüência.

3. O estado da questão hoje

O século dezenove foi decisivo para o estudo da parábase não só no que diz respeito à análise formal, mas também à revisão das fontes antigas[44] e à reflexão sobre sua origem e significado.

Entre os pesquisadores havia o consenso de que a comédia antiga era uma reunião de elementos desarticulados originários de rituais pré-dramáticos, dentre os quais estaria a parábase, identificada como a parte mais primitiva e a que sofreu menos transformações. Por seu caráter coral, acreditava-se também que a parábase se teria originado no *komos* ático, mais especificamente, na celebração da *phallophoria*, conforme sugestão de Aristóteles [45].

A associação da parábase com o ritual em estado bruto era indício do incômodo que ela representava para os estudiosos que, sob a influência do teatro realista então contemporâneo, eram incapazes de admitir como natural a suspensão da ação dramática na metade da peça com digressões que, como agravante, rompiam com a ilusão dramática[46]. Tanto isso é assim que floresceram hipóteses que situavam a sua posição original no início ou no final da comédia, quando era admissível que o poeta ou os atores se dirigissem ao público sem prejudicar o andamento da peça.

Assim, na Alemanha, predominou a tese de que a parábase equivaleria ao párodo, inclusive do ponto de vista etimológico, e que ocuparia posição inicial[47]. Mais tarde, sob influência da tragédia, a comédia teria incorporado prólogo e párodo na forma em que aparecem nas comédias aristofânicas e transferido a parábase para o meio da peça. Os prólogos da comédia nova e latina seriam exemplos da ordem natural, já que neles é

---

[44] As fontes antigas são basicamente Pollux, Hefestion, Hesíquio, SUDA e os escólios de comédias.
[45] *Poética*, 1449 a 9.
[46] *Cf.* Cornford (1914:122).

costumeira a interpelação aos espectadores. Os prólogos de Terêncio são de especial interesse no exame dessa questão uma vez que tratam de polêmicas literárias, como algumas das parábases aristofânicas e, por isso, é tentador vê-los como uma transformação dessa seção[48]. Os comentários de natureza metalingüística, no entanto, estão presentes já nos prólogos de Aristófanes o que sugere que integrem essa parte e não que tenham migrado para ela com a supressão da parábase[49]. Além disso, há o erro de restringir a parábase ao exercício da metalinguagem.

Outra corrente deslocava a parábase para o final da comédia, atribuindo-lhe a função de epílogo, onde seria justificável que os atores tirassem suas máscaras e se dessem a conhecer aos espectadores[50].

Os que aceitavam a posição medial da parábase como natural, afirmavam que sua função principal era de estabelecer uma pausa longa na ação, semelhante a do intervalo entre atos, que permitisse ao poeta colocar os espectadores em dia com as novidades através do canto dos coros. Para eles, a comédia antiga seria claramente dividida em dois atos[51].

Graças, em grande parte, às experiências do teatro de vanguarda nesse século, os helenistas passaram a compreender a parábase não como um atentado às leis do drama, mas como um elemento de articulação entre as demais seções da peça e, numa primeira fase, entre os planos da ficção cômica e da cidade.

Um passo decisivo nesse sentido foi dado por Harsh na década de trinta, ao defender a lógica da colocação medial da parábase, notando que longe de procurar minimizar as interrupções de ação, o comediógrafo parece jogar com elas para extrair efeitos dramáticos[52]. Ao lado disso ele percebe que nem sempre fica atestada a ruptura de ilusão dramática e nem o caráter digressivo:

> "[...] it becomes evident that the parabasis usually has some direct or indirect connection with the theme of the play"[53].

---

[47] *Cf.* Kranz (1948: 1124-1126) para exposição da tese de Wilamowitz.
[48] Sobre os prologos de Terêncio, *cf.* Ehrman (1985); sobre o prólogo cômico em geral, *cf.* Hunter (1985: 24-35).
[49] *Cf.* especialmente os prólogos d' *As Vespas*, *A Paz* e *As Rãs*.
[50] Em especial, *cf.* Zielinski (1885: 186) e Pickard-Cambridge (1927: 150).
[51] Agthe (1866: 21-25).
[52] Harsh (1934:186).
[53] Harsh (1934:188). Para visão contrária, *cf.* Pickard-Cambridge (1927: 297).

Essa abordagem trata a parábase como um instrumento sofisticado a serviço dos comediógrafos, tendo aberto caminho para propostas mais arrojadas e controversas, como a de Händel, que vai considerá-la uma seção inteiramente nova, criada pelos poetas e não herdada das celebrações religiosas[54].

No meio termo, prevalece hoje a idéia de que a parábase deve ser estudada como um elemento dramático, que foi empregado pelos comediógrafos tendo em vista determinados efeitos e não como um fardo herdado da tradição. Isso vai de acordo com a tendência, predominante nos estudos aristofânicos do pós-guerra, de considerar especialmente o autor dramático e o espetáculo, em detrimento do ideólogo, defensor de teses conservadoras, e do historiador informal.

Bowie coroa essa visão num excelente artigo dos anos oitenta em que mostra como a parábase encontra-se estreitamente vinculada à temática da peça. Ele toma por exemplo a parábase d' *Os Acarnenses*, considerada por muitos como uma das mais digressivas em Aristófanes, e revela como ela reelabora e sistematiza imagens e argumentos anteriormente apresentados, enterrando de vez as idéias de desarticulação e estranhamento[55].

Mas, se o debate avançou em uma frente, regrediu em outra. Em um trabalho importante dedicado inteiramente à parábase, Sifakis detecta como grande defeito das análises anteriores o fato de partirem da premissa de que havia a ilusão dramática no teatro grego[56]. Para ele, essa noção só é válida para o teatro realista, cujo sucesso depende da total entrega do espectador à trama e da observância estrita da verossimilhança. O drama grego teria outras exigências, ditadas por sua natureza convencional. O público devia aceitar certas regras de composição e encenação tradicionais, que não tinham compromisso necessário com a imitação do real. Por exemplo, os festivais dramáticos atenienses aconteciam durante o dia e ao ar livre e se uma cena se passasse à noite, era preciso que o público, ao ver os atores carregando tochas, fizesse de conta que estava escuro, já que os efeitos especiais eram precários, se comparados aos recursos disponíveis atualmente.

Embora tenha tido o mérito de pôr o dedo na ferida, apontando a ilusão dramática como questão crucial para o estudo da parábase, sua posição está longe de ser

---

[54] Händel (1963: 107 *ss.*).
[55] Bowie (1982: 27- 40).
[56] Sifakis (1971: 02-14).

aceita com unanimidade. O que ele parece mostrar bem é o caráter anti-realista do drama grego que não se propõe a retratar o mundo como ele é. Mas, a necessidade de observar certas convenções não parece ser particularidade do teatro grego clássico nem do nô japonês, mas uma exigência válida em todas as épocas para qualquer tipo de espetáculo. Quem vai ao teatro assistir a uma peça realista, deve abstrair o palco, as cortinas, aceitar que o sol brilhe com a potência de uma lâmpada de 500 volts. Mesmo no teatro de vanguarda, onde supostamente as regras estão abolidas, é preciso que o espectador domine minimamente o código para que possa entender o que se passa em cena.

O próprio Sifakis, no afã de defender sua tese, termina por fornecer argumentos contrários a ela. Ao dizer que o espectador grego jamais se entregaria totalmente ao espetáculo, permanecendo clara a diferença entre os atores e os personagens que representam, ele ou recorre a um truismo, aplicável a todo e qualquer espectador e não exclusivamente ao grego, ou considera de uma ingenuidade absoluta o público do teatro realista[57].

Argumentando contra as regras do teatro clássico francês, que garantem a manutenção da ilusão, Stendhal dá como exemplo a história de um soldado que, indignado com o fato de Otelo matar Desdêmona na tragédia de Shakespeare, invade o palco e impede a seqüência da cena. Sua conclusão é a seguinte:

> "Muito bem: esse soldado era presa de ilusão, acreditava ser real a ação que ocorria no palco. Mas um espectador comum, no auge de seu prazer, no momento em que aplaude com entusiasmo Talma-Mânlio, dizendo a seu amigo: "Conheces esse escrito?", aplaude justamente porque não está totalmente tomado pela ilusão, pois aplaude Talma, e não ao romano Mânlio; Mânlio não faz nada que seja digno de aplauso, ele age de maneira simples e obedece unicamente a seu interesse. [...] Não podeis deixar de convir que os espectadores sabem perfeitamente que estão no teatro e que assistem à representação de uma obra de arte, e não a um fato real"[58].

Para Stendhal, os momentos de ilusão total existem mas, embora freqüentes, são de curta duração. Grande parte do tempo, o espectador sabe que está acompanhando uma encenação, senão seria natural e rotineiro o ato do soldado que sobe ao palco para evitar um assassinato.

---

[57] Sifakis (1971: 10).

[58] Stendhal. Racine e Shakespeare. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. P. 90. Talma foi um ator conhecido e Mânlio, um personagem de tragédia.

Antes de Stendhal, em um importante texto em defesa de Shakespeare, Dr. Johnson, com o bom senso que lhe era peculiar, resumiu a questão em poucas palavras:

> "A verdade é que os espectadores estão sempre de posse de suas faculdades e sabem, do primeiro ao último ato, que o palco é apenas um palco e que os atores são apenas atores"[59].

Citando justamente esse trecho, Bain vai questionar a posição de Sifakis argumentando que a consciência de estarem os atores representando personagens e não a si mesmos implica a noção de ilusão, definida por ele como a concentração ininterrupta das personagens fictícias de uma peça na sua situação ficcional[60], pouco importando se o enredo é realista ou fantástico. Para ele, é possível que público esteja ao mesmo tempo envolvido com a ação e em posse de suas faculdades críticas, de modo a compreender e apreciar as particularidades de produção.

O que Sifakis parece ignorar, ao examinar em isolado a comédia, é que a tragédia, encenada imediatamente antes no mesmo espaço, adota outra atitude no que concerne à manutenção da ilusão dramática. A tragédia permite um número bem menor de apartes e nenhuma referência a acontecimentos extracênicos. Tal fato é atestado com clareza na pintura cerâmica. As figuras que retratam cenas trágicas não têm a mesma minúcia que as relativas à comédia. Nessas últimas, nota-se o cuidado do pintor em registrar os detalhes da produção, de modo que se pode perceber a malha colante que os atores usam para fingir nudez, os enchimentos para nádegas, seios e ventre e as máscaras, o palco e os elementos de cenografia. Nas outras nada disso é perceptível, não há nenhuma referência à teatralidade, o pintor atem-se ao mito. É como se o artista pintasse a impressão que a tragédia lhe causou e não a sua representação teatral. Por isso é bastante dificil distinguir a iconografia trágica da mitológica.

Com base nessa distinção, especula-se hoje que a recepção dos gêneros dramáticos seria distinta[61]. Mas o exame da iconografia também fornece um precioso indício de que o teatro grego era ilusionista, embora houvesse graus diversos de tolerância às interrupções.

---

[59] Johnson (1996: 51).
[60] Bain (1977: 04; n. 1) adota a definição formuladada em outra parte por Newiger. *Cf.* também Dover (1972: 56).
[61] Green (1991).

Essa discussão é de grande interesse por determinar em que perspectiva se deve ver a parábase. Caso se aceite a existência do conceito de ilusão no drama antigo, a parábase adquire um sentido bem diferente do que teria se o contrário acontecesse. Ao se examinar as ocasiões em que há ruptura de ilusão na comédia, e elas não estão restritas apenas à parábase, conclui-se que seu efeito cômico depende do jogo entre ilusão e, diga-se, desilusão. Em outras palavras, se a comédia abusa tanto desse recurso, não é porque ela se constitua num drama anti-ilusionista, muito pelo contrário. Ela se apraz em testar os limites do gênero e é no desafio às convenções, especialmente às que são levadas a sério na tragédia, que ela se destaca. Um dos materiais mais ricos da comédia é o metateatro, ou seja, a autoreferência, e ele pressupõe o desmonte da ilusão. Não se trata de um defeito. No teatro grego, particularmente no que diz respeito aos gêneros não-sérios, não existe preconceito quanto a isso.

A ruptura de ilusão que se dá na parábase é de natureza diversa da que ocorre em outras passagens da comédia, especialmente nos diálogos, porque é previamente acertada entre público e audiência. Ou seja, já existe a expectativa de que a ação dramática seja suspensa e que o corifeu passe a falar diretamente com o público em nome do poeta. Mas, este procedimento não implica na suspensão do manto ficcional, quando a ilusão é quebrada o que se encontra não é a realidade, mas uma segunda ficção[62]. Assim, o leitor da parábase, nas palavras de Rosemary Harriott, tem diante de si uma obra de ficção[63]. E o poeta que nela se revela é também mais uma personagem da comédia, cuja caracterização deve atender certos requisitos tradicionais. Nessa mesma linha, Goldhill observa que a auto-representação do poeta nos anapestos leva à criação de uma falsa biografia, permeada de elementos fantasiosos, estereótipos, ironias, sem esquecer das distorções e exageros próprios do discurso cômico[64].

Em conseqüência desses argumentos, deve-se estar alerta para o fato de que não é possível escrever a história da comédia antiga ou a biografia de seu principal comediógrafo a partir de informações contidas na obra, o que implicaria uma grande revisão, infelizmente com sinal negativo, nos manuais de literatura grega. Mesmo que, porventura, o discurso parabático se utilize de fatos da vida do seu autor, ele não tem

---

[62] Muecke (1977: 55-56).
[63] Harriott (1986: 25).
[64] Goldhill (1991: 198).

natureza confessional. O reconhecimento disso evita muitas incomprensões na análise dos textos.

Por fim, a última contribuição de fôlego sobre a parábase data do início dos anos noventa e se propõe a estudá-la como um fenômeno literário cuja característica principal é a intertextualidade[65]. No primeiro plano, está a sua natureza metalingüística. O poeta dialogaria com seu público à luz da tradição literária, particularmente, da poesia cômica e trágica, fazendo de sua própria obra o centro das referências, de modo a estabelecer uma rede de significados disseminada através de suas comédias. Isso explicaria por que a obra e, em especial, a sua recepção, tornaram-se um assunto recorrente nos anapestos, bem como as menções freqüentes a outros comediógrafos, com quem o poeta devia medir-se. Sem dúvida, esse estudo é valioso para a compreensão da parábase aristofânica, especialmente a da primeira fase, mas deixa a desejar quando se trata de explicar as transformações que a estrutura sofreu ao longo da vida do poeta e isso exatamente por não considerar elementos extra-literários.

Embora menos ingênua, essa tendência representa um retrocesso em relação a questão da biografia, pois tem como pressuposto que seria natural que cada parábase espelhasse a situação vivida pelo poeta no momento de sua composição. Ainda que o autor esteja consciente de que o comediógrafo desenvolve nos anapestos parabáticos uma "identidade poética" que não corresponde necessariamente ao que ele realmente é, sua explicação para a evolução da parábase está muito apoiada em detalhes biográficos. Assim, por exemplo, a maior agressividade nas peças iniciais relaciona-se à necessidade de o poeta afirmar sua excelência para tornar-se conhecido dos espectadores e diferenciar-se dos seus colegas. Com o passar do tempo e com o sucesso assegurado, o tom polêmico cederia lugar à serenidade e o comediógrafo não precisaria manifestar-se com tanta veemência, cedendo então a palavra ao coro caracterizado[66].

O problema é que pouco se sabe de Aristófanes e das circunstâncias de sua carreira para que se possa especular sobre como a história de vida afetou a obra[67]. E ele não é uma exceção na antigüidade. Basta pensar em Homero, o mais conhecido poeta grego e sobre o qual menos se sabe. Tudo que lhe diz respeito é duvidoso: sua pátria, sua condição social e, até mesmo, sua existência. Em grande parte isso se deve ao fato

---

[65] Hubbard (1991).
[66] Hubbard (1991: 223).

de os antigos perceberem as criações artísticas como inseridas na tradição, o que vale também para os gregos, em geral tão cuidadosos no registro do nome dos seus principais realizadores. É evidente que os gregos sentiam grande prazer em identificar o fundador de uma tradição, o que fica claro no grande o número de pais fundadores que a história nos transmitiu, mas nem por isso ignoravam que cada indivíduo era continuador de valores herdados.

No que toca à comédia grega antiga, cuja forma é tão regulamentada e convencional, é ainda mais difícil aceitar que detalhes biográficos possam sozinhos determinar profundas mudanças estruturais. Parece anacrônico atribui-las à vontade do autor[68]. No decorrer desse trabalho, quando se falar de inovações apresentadas por Aristófanes, deve-se estendê-las a um grupo de comediógrafos contemporâneos, que foram afetados pelas mesmas condições materiais e intelectuais, mas que, infelizmente, não tiveram a sorte de ter sua obra tão bem preservada quanto a de nosso autor.

Essa revisão da bibliografia relativa a parábase não pretende ser exaustiva, mas apontar os pontos de convergência e de divergência crítica tanto para justificar uma nova abordagem de um tema já tantas vezes estudado quanto para estabelecer as diretrizes do trabalho de análise que terá início no próximo capítulo.

---

[67] As informações que temos hoje são amplamente derivadas de sua própria obra. *Cf.* Lefkowitz (1981: 105-116).

[68] Franca Perusino (1986), por exemplo, chega mesmo a sugerir que foi o processo movido por Cleão por ocasião da representação d' *Os Babilônios* que levou Aristófanes a se pronunciar abertamente em *Os Cavaleiros*, rompendo assim com uma norma do gênero, a de que o poeta não deveria falar de si na parábase (!).

Capítulo 2

Um mestre dos disfarces: o poeta-personagem em *Os Acarnenses*

A definição de parábase, conforme foi visto na introdução, varia de acordo com o momento da carreira de Aristófanes que se examine. É possível destacar três fases a partir das peças que sobreviveram até os dias de hoje.

O período inicial coincide com a estréia do comediógrafo no ano de 427 a.C. e está bem documentado. Cinco das suas onze peças que se conhecem completas pertencem a este grupo: *Os Acarnenses* (425), *Os Cavaleiros* (424), *As Nuvens* (423), *As Vespas* (422) e *A Paz* (421). Como o intervalo entre elas é anual, pode-se traçar com alguma segurança as principais características que sua obra tinha então[1].

Essas comédias têm em comum a sátira aberta à cidade de Atenas, sobretudo à política belicista levada a termo por líderes demagogos durante o primeiro período da Guerra do Peloponeso (o que alimenta mas não sustenta a idéia de um Aristófanes pacifista). Mas também há lugar nelas para críticas às mudanças culturais, à educação (*As Nuvens*) e ao sistema judiciário (*As Vespas*).

Suas parábases são longas e apresentam grande homogeneidade formal e temática. Com a possível exceção d' *Os Acarnenses*[2], todas as outras peças têm a parábase duplicada, possuindo, além da principal, que se situa aproximadamente na metade da peça, também uma secundária, colocada mais para o seu final. Exceto pela d' *A Paz*, as principais são completas, o que quer dizer que contêm todas as seções características descritas no capítulo anterior: *kommátion*, anapestos, *pnigos*, ode, epirrema, antode, antepirrema. As auxiliares, por sua vez, são sempre incompletas, concentrando-se na sizígia epirremática. Os anapestos, que constituem o coração da parábase, estão presentes, portanto, apenas uma vez, quando da primeira ocorrência da forma.

---

[1] É conhecido que *As Nuvens* foi revista após o concurso de 423 devido ao descontentamento do autor com a sua derrota. Pelo menos a parábase, que faz referências à má recepção obtida nessa ocasião, é nova, devendo datar de algum momento entre 420 e 417 (*cf.* Dover, 1988, p. xxviii-xxx). Apesar dessa peculiaridade, a comédia ainda pode ser considerada como pertencente à primeira fase da carreira de Aristófanes.

[2] Já Zielinski (1885: 177) via nos versos 971-999 a segunda parábase d' *Os Acarnenses*. *Cf.* também Hubbard (1991: 56 *ss.*).

Tematicamente, as parábases refletem o tom satírico das comédias a que pertencem. Os anapestos, ao qual se ligam os *pnigos*, têm teor confessional, por vezes marcadamente biográfico, com comentários sobre a obra do poeta e sua recepção. Também não faltam críticas aos comediógrafos rivais. Assuntos do dia-a-dia da cidade e o comportamento dos cidadãos são outros alvos constantes.

As opiniões ali expressadas são atribuídas ao poeta de duas maneiras diferentes. Na maioria das vezes, o corifeu, que declama os versos, assume a postura de mero porta-voz, limitando-se a reportar, indiretamente, o pensamento do autor. Nesse caso há presença explícita de um verbo de elocução, normalmente φησί, ele diz[3]. Também acontece do discurso ser direto, na primeira pessoa do singular, oportunidade em que o corifeu não apenas fala pelo poeta mas parece encarná-lo, como é o caso da parábase d' *As Nuvens* (*vv.* 518-524). Há ainda uma variante dessas duas formas, que tenta combiná-las promovendo a transição do discurso indireto para o direto. É o que se vê, de maneira um tanto abrupta, n' *A Paz* (*vv.* 748-754) e talvez, como se discutirá ainda, também no pnigos d' *Os Acarnenses* (*vv.* 559-664).

Através do exame destes poucos exemplos fica claro que a voz do poeta se faz escutar nos anapestos das comédias de estréia de Aristófanes. O problema está em querer atribuir a essa voz uma intenção puramente confessional, buscando reconstruir através dela a imagem do indivíduo Aristófanes, bem como em identificar nela uma tendência digressiva, que reflete pouco ou nada os enredos das peças. Ambas as considerações são lugares-comuns da crítica aristofânica e só podem ser contestadas com o exame das próprias parábases[4].

Os estudos sobre a parábase deram origem a muitas teses, mas, muitas vezes, prescindiu-se da análise do texto, limitando-se à citação de trechos para corroborar ou ilustrar um argumento. Nunca é demais lembrar que, fora os incertos fragmentos que sobreviveram até os dias de hoje, o conhecimento que se tem da comédia grega antiga depende exclusivamente da obra de Aristófanes. Relegar ao segundo plano as passagens desta obra, torna o exercício interpretativo um ato de mera especulação, pois cabe ao texto ditar as diretrizes.

---

[3] *Cf. Os Acarnenses*, *v.* 633, *Os Cavaleiros*, *vv.* 512-514, *As Vespas*, *v.* 1017 e *A Paz*, *vv.* 736-738. As traduções das passagens aqui referidas podem ser consultadas na íntegra ao final deste trabalho, nos Anexos.

[4] *Cf.* Pickard-Cambridge (1927: 297): "In the first five extent plays the 'anapaests' are an adress of the poet to the audience in his onw defence, and have nothing to do with the play, though the chorus resumes its stage character in part in the epirrhema and antepirrhema".

No entanto, alguns esforços analíticos foram feitos ultimamente e, dentre os mais bem sucedidos, encontra-se uma análise que Bowie fez no princípio dos anos oitenta: The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*[5]. Publicada em forma de artigo, seu título sugere tratar-se de uma primeira aproximação de um tema que se pretende aprofundar. De fato, logo no começo do texto o autor anuncia a intenção de dar seqüência à investigação ali iniciada[6]. Onze anos depois, Bowie lança um livro dedicado à obra de Aristófanes, mas para decepção dos que esperavam o desenvolvimento das idéias esboçadas anteriormente, o foco não era mais a parábase e sim as relações entre mito, rito e comédia[7]. Talvez o autor ainda volte a tratar do tema no futuro ou talvez a chave proposta para a interpretação da parábase d' *Os Acarnenses* não se adapte tão bem à das demais peças e ele tenha abandonado o projeto. O fato é que, para avaliar a sua contribuição para o andamento da questão, é preciso retomar o artigo 1982.

Sem explorar os principais filões do tema, a saber, a parábase como núcleo de formação da comédia antiga e como um repositório das opiniões pessoais do comediógrafo, Bowie centra sua atenção nas relações de conteúdo entre esta seção e a comédia no seu todo. Ao partir do pressuposto de que a parábase condensa os temas mais importantes tratados na peça, ele observa que ela é responsável por sua unidade:

> "far from breaking up the unity of the play; the parabasis provides indications as to where that unity is to be found, besides giving hints about the meaning of the play and the nature of Aristophanic comedy generally"[8].

Ou seja, a parábase, antes vista como um elemento de desagregação da comédia, seria na verdade a articuladora de cenas e temas. Notar isto, significa admitir que a comédia aristofânica apresenta maior unidade do que se acreditara anteriormente.

Para ilustrar sua tese, Bowie analisa a parábase d' *Os Acarnenses* [9]. Este estudo de texto, por sua importância, será exposto detalhadamente a seguir. Embora a proposta seja reproduzir a análise fielmente, até porque ela servirá de modelo para as demais, certos tópicos que nela foram indicados mas deixados de lado, talvez por questão de

---

[5] *Classical Quarterly*, 32 (i), 27-40, 1982.

[6] "In this article, an introduction to a proposed more comprehensive treatment of the subject. I wish to discuss the contribution that the parabasis makes to understanting and interpretation in Aristophanes' comedies", p.27.

[7] *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Há uma resenha de minha autoria deste livro publicada em *Clássica (Revista Nacional de Estudos Clássicos)*, São Paulo, 7/8, 371-373, 1994/1995.

[8] Bowie (1982:27).

[9] Para a íntegra desta parábase, consultar o Apêndice.

espaço, serão aqui desenvolvidos plenamente. Da mesma forma, aspectos que passaram desapercebidos ao autor, serão aqui apontados, complementando-se, sempre que necessário, sua leitura. Dada a quantidade de questões que essa parábase coloca, em parte por ser fundadora e, portanto, ponto de referência para o estudo das demais, este capítulo lhe será totalmente dedicado.

O desconcertante para o espectador ou leitor que se defronta com uma parábase do período inicial, como neste caso, é orientar-se diante da multiplicidade de vozes que ela comporta. Assim, nos anapestos d' *Os Acarnenses* (*vv*. 628-658), o corifeu fala em nome do poeta, que muitos, dentre os quais Bowie, identificam como sendo o próprio Aristófanes, opinião cada vez mais contestada. Na seqüência, no pnigos (*vv*. 659-664), o poeta parece tomar para si a palavra. O teor do discurso é, no entanto, o mesmo. Acusado de difamar a cidade em sua comédias, o poeta apresenta a sua defesa diante dos cidadãos reunidos no teatro. Uma outra voz surge na sizígia epirremática (*vv*. 665-718). O coro retoma sua caracterização inicial e é com a máscara dos velhos acarnenses que desfia suas queixas contra os tribunais e o tratamento dispensado aos idosos pelos mais jovens.

As funções da parábase, na visão de Bowie, são duas: promover a identificação do poeta com o herói cômico, numa primeira instância, e depois destes dois com o coro, celebrando assim a convergência dos pontos de vista; passar em revista os principais temas tratados na peça até então, preparando a audiência para sua resolução na seqüência[10]. No caso d' *Os Acarnenses* ambas são bem visíveis.

Diceópolis, o herói da comédia, é um camponês obrigado a refugiar-se em Atenas durante a Guerra do Peloponeso. Mal acomodado na cidade e irritado com a constante devastação da zona rural pelos inimigos, anseia pela volta da paz e pelo restabelecimento da ordem anterior, que é sinônimo de fartura, prazeres e liberdade. Ao perceber as manobras dos políticos que, lucrando com a guerra, não tinham interesse de por-lhe um fim, decide negociar individualmente um período de tréguas com Esparta. Ao fazer isso, atrai para si a revolta dos demais cidadãos e, em especial, dos acarnenses, carvoeiros do distrito de Acarnania, que compõem o coro da comédia. Embora também tenham suas terras destruídas pelos espartanos, os acarnenses, exatamente por isso, apoiam as hostilidades e, considerando Diceópolis um traidor da pátria, passam a persegui-lo e ameaçá-lo de morte.

---

[10] Bowie (1982:29). *Cf*, também Dover (1972:52) sobre o caráter conciliatório da parábase, visando a promoção da *homonóia*, ou seja, do consenso entre os cidadãos.

O paralelo entre o herói e o poeta dos anapestos é claro e pode ser traçado passo a passo. No prólogo da comédia, vê-se Diceópolis na assembléia lamentando o descaso das autoridades e dos embaixadores na condução das discussões sobre a paz. Ele se declara a ponto de (*v.* 37):

> vaiar, interromper, insultar os oradores

caso o assunto seja evitado mais uma vez. Para ele, os embaixadores que comparecem à tribuna não passam de impostores (ἀλαζών, *v.* 109 e 135), que enganam os atenienses com falsas promessas e elogios e, por isso, não o impressionam nem o ouro persa (*v.* 102-115), nem a declaração de amor de Sitalces, que manda cobrir as muralhas com inscrições deste tipo: "os atenienses são belos" (ἀθηναῖοι καλοί, *v.* 144). Ele sabe bem o quanto seus concidadãos são suscetíveis à lisonja, preferindo escutar um impostor elogiá-los a se importar com a justiça do que é dito (*vv.* 370-373).

Na parábase, o poeta mostra ter a mesma visão dos fatos. Vangloria-se de impedir que os atenienses sejam enganados pelos oradores estrangeiros (ξενικοῖσι λόγοις, *v.* 634), consciente, no entanto, da facilidade com que eles se deixavam bajular (*vv.* 633-640):

> Diz o poeta que é responsável por muitos benefícios para vocês,
> impedindo-os de serem tapeados demais por discursos estrangeiros,
> de gostar de serem bajulados, de serem simplórios.
> Antes, os embaixadores das cidades, tapeando-os,
> de cara chamavam-lhes "coroados com violetas" e quando um dizia isso
> imediatamente, por causa das coroas, vocês se sentavam na ponta de suas
> [bundinhas.
> Se alguém, por bajulação, chamava Atenas de "brilhante",
> descobria tudo por causa desse "brilhante", atribuindo-lhes uma característica
> [própria às sardinhas.

Ainda no prólogo, Diceópolis mostra sua hostilidade por Cleão, demagogo e estratego de grande influência em Atenas durante o primeiro período da Guerra do Peloponeso. Fazendo um balanço das tristezas e alegrias recentes, o herói diz que, em meio a tantas dores, viveu um momento de júbilo (χαιρηδόνος, *v.* 04) quando Cleão foi obrigado pelos Cavaleiros a vomitar cinco talentos no teatro (*vv.* 05-08), numa referência à comédia *Os Babilônios* de autoria de Aristófanes. Apresentada ano anterior,

essa peça, alega o poeta, lhe teria valido a inimizade do político por apresentá-lo como um explorador das cidades aliadas, caracterizadas como escravos de Atenas[11].

Cleão se provará um elo poderoso entre herói e poeta. Ainda por duas vezes Diceópolis vai mencioná-lo, mas agora empregando um tom pessoal que só faria sentido da ótica do comediógrafo. Numa delas, o herói, que expõe aos acarnenses o porque receia falar a verdade para eles, de repente, passa a falar pelo poeta (*vv*. 377-382):

> Só eu sei o que sofri nas mãos de Cleão
> por causa da comédia do ano passado.
> Tendo me arrastado até o Conselho,
> caluniava-me, mentia à língua solta,
> mugia como o Cicloboro e lavava a roupa suja, de modo que
> não morri por muito pouco, coberto de impropérios.
>
> [Αὐτὸς τ' ἐμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον
> ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμῳδίαν.
> Εἰσελκύσας γὰρ μ' εἰς τὸ βουλευτήριον
> διέβαλλε καὶ ψευδῆ κατεγλώττιζέ μου
> κἀκυκλοβόρει κἄπλυνεν, ὥστ' ὀλίγου πάνυ
> ἀπωλόμην μολυνοπραγμονούμενος.]

A outra ocorrência é ainda mais estranha porque, dessa vez, Diceópolis fala vestido como Télefo, herói trágico que ele empresta de Eurípides para tentar sensibilizar o coro (*vv*. 502-508):

> Pois dessa vez Cleão não me acusará de
> falar mal da cidade na presença de estrangeiros.
> Estamos entre nós mesmos, este é o concurso das Lenéias
> e os estrangeiros não estão presentes, nem os tributos,
> nem os aliados das cidades vêm.
> Mas agora estamos entre nós, os purificados,
> pois digo que os metecos são a palha misturada aos cidadãos.
>
> [Οὐ γὰρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
> ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
> Αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
> κοὔπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε φόροι
> ἥκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
> ἀλλ' ἐσμὲν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·
> τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.]

O paralelo é ainda maior quando, no *pnigos*, o discurso parabático torna-se direto e é feita menção nominal ao mesmo Cleão (*vv*. 659-664)[12]:

---

[11] Para discussão desta e de outras tentativas de reconstrução do enredo d' *Os Babilônios*, ver Norwood

Depois disso que Cleão intente
e fabrique tudo contra mim.
O bem estará comigo e a justiça
será minha aliada, e jamais serei pego,
como ele, a andar pela cidade
como um covarde e um depravado.

[Πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω
καὶ πᾶν ἐπ' ἐμοὶ τεκταινέσθω.
Τὸ γὰρ εὖ μετ' ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον
ξύμμαχον ἔσται, κοὐ μὴ ποθ' ἁλῶ
περὶ τὴν πόλιν ὢν ὥσπερ ἐκεῖνος
δειλὸς καὶ λακαταπύγων.]

Neste ponto a proximidade é tão grande que se torna difícil distinguir o criador da criatura. Uma explicação tentadora, mas fácil, para esta verdadeira simbiose, que não volta a ser registrada nas demais comédias, está na possibilidade de que o próprio Aristófanes tenha representado Diceópolis no teatro. No entanto, não há como comprová-la[13].

Outra idéia, mais engenhosa, é ver essas passagens como uma tentativa de evitar o confronto direto com Cleão atráves do embaralhamento de identidades. Afinal, quem é o autor dos ataques? Embora se adivinhe o poeta escondido atrás de suas personagens, efetivamente as palavras são atribuídas ora a Diceópolis, ora a Télefo, ora aos coreutas[14]. Essa estratégia também teria o mérito de expor ao ridículo a tentativa de processo contra um comediógrafo, se é que tal episódio teve mesmo lugar, o que equivaleria a arrastar aos tribunais os personagens de uma comédia[15]. Mal comparando, é como se levássemos a julgamento uma estrela dos desenhos animados.

Mas as semelhanças entre herói e poeta não param aí. Assim como Diceópolis, o poeta é tido como traidor da cidade por tê-la apresentado escravizando os aliados em *Os Babilônios*, com o agravante de que isso aconteceu diante dos estrangeiros que

---

(1963: 282-287).

[12] Embora seja mais plausível identificar a primeira pessoa do discurso com o poeta, uma vez que o corifeu limita-se a falar todo o tempo como seu porta-voz, sem emitir opiniões nos anapestos, não há como descartar a possibilidade dessa passagem ser atribuída ao coro, pois, como nota Hubbard (1991, p. 53), a convenção cômica permitiria tal inferência. Nesse caso, o coro estaria reafirmando sua raiva contra Cleão e alinhando-se com o poeta e com Diceópolis.

[13] *Cf.* Bailey (1936).

[14] *Cf.* Hubbard (1991: 53), sobre a instabilidade da primeira pessoa gramatical em *Os Acarnenses*.

[15] Não se pode afirmar com certeza que houve um processo de Cleão, seja contra Aristófanes, seja contra Calístrato, a quem a comédia foi atribuída na época da montagem, pois nenhuma fonte histórica confirma a sua existência. As especulações sobre o fato são derivadas da própria obra de Aristófanes. No entanto, parece provável que tenha havido algo que justifique as queixas do poeta.

visitavam a cidade durante as Grandes Dionísias. O episódio, que teria motivado Cleão a abrir um processo contra o poeta, é mencionado na parábase (*vv.* 630-632):

> Acusado por seus inimigos diante dos atenienses rápidos nas decisões
> de satirizar nossa cidade nas comédias e insultar o povo,
> é preciso que responda agora diante dos atenienses prontos a mudar de idéia.

Além disso, tanto herói quanto poeta baseiam sua defesa na coragem de dizer o que é justo. Diceópolis, um paladino da justiça até no nome, que significa Cidade Justa, proclama diante do coro enfurecido que "falará coisas terríveis, mas justas" (*v.* 501, ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ.)[16]. O corifeu, por sua vez, lembra ao público que o seu poeta é conhecido pelos aliados por ter ousado "falar coisas justas diante dos atenienses" (*v.* 645, [ποιητὴν] ὅστις παρεκινδύνευσ' ἐν ' Αθηναίοις εἰπεῖν τὰ δίκαια) e assegura que ele sempre "dirá em suas comédias o que é justo" (*v.* 655, ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια).

Essa qualidade também está presente em Télefo, o herói mítico que Diceópolis tira da galeria de personagens euripidianas para servir-lhe de disfarce ao falar para os acarnenses. Decidido a inspirar a piedade do coro, Diceópolis pede a Eurípides que lhe ceda as vestes de um seus heróis miseráveis. Cabem-lhe os andrajos do rei mísio que, ao ser ferido por Aquiles quando defendia seu país dos invasores gregos a caminho de Tróia, descobre que somente seu agressor poderia curá-lo. Aliado dos troianos, disfarça-se de mendigo para ingressar no acampamento inimigo e, após tomar Orestes, filho do comandante Agamenão, como refém, garante para si o direito de defesa. Diante do exército grego, argumenta que agira legitimamente ao tentar impedir a devastação de sua terra e o faz com tanta habilidade que vê sua reivindicação atendida. Essa personagem, que alimenta cenas deliciosas de paródia de Eurípides, ajusta-se perfeitamente a Diceópolis, visto como aliado dos espartanos e obrigado a defender sua posição diante de seus inimigos e, em outra medida, inspira o poeta que, acusado de ter denegrido sua cidade diante dos aliados estrangeiros, deve explicar-se aos seus concidadãos no teatro[17].

O coro, apesar de toda a sua hostilidade contra Diceópolis, concorda com ele ao menos no seu ódio contra Cleão (*vv.* 299-230). Mas o que define a adesão total ao ponto

---

[16] Os nomes dos personagens são significativos em Aristófanes e demandam, portanto, tradução. Vale lembrar aqui a sugestão da prof ª Gilda Starzyski (1973: 11) de verter Diceópolis por Justino.
[17] Sobre a paródia de *Télefo* do ponto de vista do estilo *cf.* Sousa e Silva (1987: 112-131).

de vista do poeta e do herói na sizígia epirremática é a vitória de Diceópolis no *agón*. Com seu discurso, Diceópolis/Télefo, consegue convencer metade dos coreutas. Os demais consideram justas suas palavras, mas inaceitável a ousadia de pronunciá-las (*vv.* 562-563) e, por isso, chamam o general Lâmaco para castigá-lo. Mas a divisão do coro chega ao fim com a derrota do general para o camponês, que apóia seus argumentos no conflito de gerações, um tema importante para os acarnenses. Segundo Diceópolis, os velhos, como ele e os coreutas, são empurrados para as primeiras fileiras do campo de batalha enquanto os jovens, como Lâmaco e Cleão, são poupados das lutas e destinados a serviços diplomáticos bem remunerados e de pouco ou nenhum risco (*vv.* 599-617), fato já ilustrado na cena da assembléia do prólogo. O coro, atingido em seu ponto fraco, dá razão ao herói e inicia a parábase reconhecendo sua vitória no *agón* (*vv.* 626-627):

> Esse homem vence com argumentos e faz o povo mudar de idéia
> acerca da trégua.
>
> [ἀνὴρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπείθει
> περὶ τῶν σπονδῶν.][18]

Os acarnenses dão mostra de ter aprendido bem a lição quando, a partir do epirrema, passam a censurar a cidade (*v.* 676, μεμφόμεσθα τῇ πόλει), atitude que condenavam em Diceópolis. Reclamam das condições a que são submetidos nos tribunais, onde são mal tratados por jovens advogados. Nesse momento, eles se colocam no lugar não só de Diceópolis, mas também no do poeta que, atacados, se vêm sem direito de defesa.

O vocabulário empregado em suas queixas é muito revelador, pois remete, de um lado, ao seu próprio comportamento inicial, marcado por extrema violência, e, por outro, à forma de atuação de Cleão, o principal perseguidor da dupla Diceópolis e poeta.

Bowie trabalha muito bem esse aspecto, mostrando tratar-se de uma retomada temática no contexto de um acerto de contas. É o coro que reavalia sua situação e se percebe mais como uma vítima da violência do que como um promotor dela. Assim, o

---

[18] Perusino (1986: 29, n. 30) observa que o emprego da palavra povo, mais geral que coro ou acarnenses e, acrescentaríamos, de homem, no lugar de Diceópolis, prepara bem a transição da ação dramática para os anapestos, em que significam respectivamente poeta e espectadores atenienses. A mesma autora chama a atenção para o eco do verbo μεταπείθει, persuade, no adjetivo μετάβουλοι, prontos a mudar de idéia (*v.* 632), o que reforçaria os laços entre Diceópolis e o poeta de forma a sugerir que o sucesso de um reverteria também para o outro. No mesmo sentido, Hubbard (1991: 49) mostra que a repetição de καὶ τὸν δῆμον na mesma posição métrica nos versos 626 e 631, já parte dos anapestos, tem como função aproximar ainda mais herói e poeta.

mesmo coro que entra em cena disposto a perseguir o homem que fez as tréguas (*v.* 204, δίωκε), reconhece na parábase ter passado de perseguidor a perseguido (*v.* 697-700):

> Se nós, quando estávamos em Maratona, *perseguíamos*,
> agora, por homens sem-valor, somos
> duramente *perseguidos* e, além disso, capturados.
>
> [Εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὅτ' ἦμεν, *ἐδιώκομεν*,
> νῦν δ' ὑπ'ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα *δι-*
> *ωκώμεθα*, κᾆτα πρὸς ἁλισκόμεθα·]

Eles, que mal conseguiam conter o ímpeto de ataque quando encontram Diceópolis (*vv.* 281-282, βάλλε, βάλλε, βάλλε, βάλλε,] *παῖε παῖε* τὸν μιαρόν.), são atacados por jovens oradores que "desfere[m] golpes rápidos" (*v.* 686, εἰς τάχος *παίει*):

> despedaçando, torturando e atormentando um Titonos (*v.* 688).

O uso dos verbos torturar e atormentar (ταράττων καὶ κυκῶν) sugere fortemente um paralelo entre o jovem orador e Cleão, já que também são empregados para caracterizar o político ateniense em *Os Cavaleiros* (*v.* 692) e *A Paz* (*v.* 654)[19]. Além disso, os acarnenses são arrastados até a tribuna (*v.* 687, ἀνελκύσας) como a dupla Diceópolis/poeta acusa Cleão de ter feito com eles (*v.* 379, εἰσελκύσας).

Ao se perceberem mais caça do que caçadores, a fraqueza e a impotência típicas da velhice, já presentes no párodo, voltam a se manifestar de forma aguda. Na perseguição inicial, o coro, embora consciente de que o vigor juvenil se esgotara, procurava superar o peso dos anos (*vv.* 210-221):

> Ai de mim, infeliz! Quantos anos os meus!
> Na minha juventude, quando eu
> carregava um saco de carvão e ainda
> acompanhava Faulo na corrida, não teria assim simplesmente
> esse portador de tréguas escapulido, se perseguido por mim,
> e nem facilmente posto pernas para que te quero.
>
> Mas agora, porque estão endurecidos os meus jarretes
> e ao velho Lacratida a perna pesa,
> ele se vai.

---

[19] Sobre o verbo ταράττω, largamente empregado para caracterizar a ação de Cleão n' *Os Cavaleiros*, *cf.* Edmunds (1987).

No epirrema, as referências à debilidade dos coreutas são inúmeras, a começar da forma como se autodenominam: "os velhos, os antigos" (*v.* 676, οἱ γέροντες οἱ παλαιοί). A seguir, num crescendo, são descritos como incapazes de agir, fracos, emudecidos, balbuciantes, que têm dificuldade para andar, que são reduzidos a lágrimas no tribunal (*vv.* 676-691).

Antode e antepirrema apresentam o desenvolvimento desse tema, uma no plano geral, outro, no particular. A antode revela toda a indignação do coro com o tratamento recebido pelos heróis de guerra nos tribunais. No antepirrema, é dado um exemplo concreto dessa situação, o do velho Tucídides, que foi arruinado por Euatlos, filho de Cefisodemo. Ao descrever a juventude de Tucídides, o coro afirma que ele teria sido capaz de vencer na luta "dez Euatlos"(*v.* 710, ἀλλὰ κατεπάλαισε μὲν <γ'> ἂν πρῶτον Εὐάθλος δέκα). A metáfora do atletismo é sugerida não só pelo emprego do verbo καταπαλαίω, vencer em uma luta, mas também pela leitura literal do nome Euatlos, "a boa luta". Aqui se faz referência direta a uma passagem do párodo, pois a lembrança de Faulo de Crotona, o famoso corredor da antigüidade, a quem os acarnenses se comparam, é imediata (*v.* 213, citado logo acima). Com isso finda-se o balanço entre um passado vigoroso e o presente marcado pela decadência física, de modo a permitir que o coro contrate também ele uma trégua, com a sua própria imagem.

Essa passagem cumpre a segunda função da parábase, segundo Bowie, ou seja, retomar os temas apresentados na peça e unificá-los, o que foi e o que vai ser. No que diz respeito às antecipações do que será tratado na seqüência da comédia, a ode tem papel destacado. Nela, o coro invoca a Musa Acarnânia, que é a patrona do carvão em brasa[20], sobre o qual se cozinha peixes (*vv.* 665-675). A passagem evoca os prazeres da boa mesa que estarão ilustrados nas cenas pós-parábaticas. Com a aceitação das tréguas, Diceópolis abre seu mercado aos estrangeiros, comerciantes de iguarias raras na Atenas dos racionamentos e embargos impostos pela guerra. Começa, então, um verdadeiro desfile de guloseimas que culmina nas cenas finais com a alegre preparação de Diceópolis para a festa em contraste com de Lâmaco para guerra, com parcas provisões e triste.

[20] O distrito de Acarnania era grande produtor de carvão e os acarnenses muito prezavam sua fonte de sustento. Tanto que, num momento da peça, Diceópolis, parodiando a estratégia de Télefo que ameaçara de morte o jovem Orestes para obter o direito de defesa, toma um saco de carvão como refém, levando ao desespero seus "pais" carvoeiros (*vv.* 325-350).

Particularmente, a ode parabática evoca o hino a Fales, cantado por Diceópolis durante "as suas" Dionísias Rurais para celebrar a conclusão de seu tratado de paz (*vv.* 263-279), onde o fim da guerra representa a retomada dos prazeres sensuais:

Fales, companheiro de Baco,
conviva, notívago,
adúltero, pederasta,
no sexto ano dirijo-me a ti
de volta à minha aldeia, contente,
após ter negociado tréguas só para mim
e dos problemas, das batalhas
e dos Lâmacos ter-me livrado.
Que delícia, ó Fales, Fales,
é surpreender roubando, a bela lenhadora,
a escrava de Estrimodoro, Trácia, de volta do Feleu,
pegá-la pela cintura, erguê-la, jogá-la
no chão e descaroçá-la.
Fales, Fales,
se conosco beberes, de ressaca,
logo cedo devorarás um prato pela paz
e o escudo ficará suspenso na lareira.

A ode também prenuncia um estásimo (*vv.* 971-999) que alguns comentadores identificam como sendo a parábase secundária d' *Os Acarnenses*[21]:

Vistes, ó cidade, o homem sensato, o super-sábio,
e quantas mercadorias ele tem para negociar, tendo concluído as tréguas,
das quais umas são úteis em casa, e outras convém devorar quentes.
Por si sós, todos os bens vêm até ele.
Jamais eu acolherei a Guerra em minha casa
e jamais perto de mim ela cantará o Harmódio,
reclinada à minha mesa, porque é como um bêbado
que entra como folião na casa de quem goza de todos os bens
e traz todos os males: revira pelo avesso, pula em cima,
luta e, mesmo que eu peça:
"beba, fica deitada, brinda à amizade!",
ainda mais coloca fogo nas estacas
e faz saltar com violência o nosso vinho para fora do vinhedo.

Com asas nos pés, ele vai preparar o jantar e está todo cheio!
Como sinal de como vive, ele joga as plumas diante da porta.
Ó companheira da bela Cipris e das queridas Graças, ó Reconciliação,

[21] Dentre os que reconhecem na passagem citada uma parábase secundária está Hubbard (1991:.56 ss.), que argumenta com a métrica. O uso do tetrâmetro crético, que não é um metro lírico, aponta para um recitativo. Note-se, porém, que o metro usual do epirrema e antepirrema é o tetrâmetro trocaico e que, portanto, o argumento não é conclusivo.

tens um belo rosto e ainda assim passastes desapercebida!
Como poderia reunir-nos, tomando a mim e a ti, um Eros,
como o que está pintado com uma coroa de flores?
Ou talvez tu me julgues muito velho?
Mas, tomando-te, penso que poderia realizar três tarefas:
primeiro, uma longa fileira de videiras plantaria, este velho aqui,
e então, ao lado dela, novas mudas de figueiras,
e, em terceiro lugar, brotos de vinhas cultivadas,
e, ao redor da plantação, oliveiras, tudo em volta,
de modo que com elas, tu e eu nos ungiríamos no primeiro dia de cada mês.

O parentesco entre as duas passagens é evidente. Enquanto a guerra só causa aborrecimento e destruição, a paz propicia uma vida prazerosa, cujos principais expoentes são a festa, a comida e o sexo. O campo, novamente fértil, está associado aos amores. É o cenário das aventuras de Diceópolis com a escrava Trácia e serve de metáfora da relação sexual para o corifeu e sua amada, a própria Reconciliação. Em ambos os casos, os velhos aparecem rejuvenescidos. O campo também produz o vinho, usado para celebrar a paz ao lado de Fales, a personificação do falo, ou a destruição ao lado da Guerra. A terra e o comércio não deixam faltar nada à mesa. Diceópolis, pavoneando-se com seus quitutes para cima e para baixo, não deixa o coro esquecer que o prato farto, o mesmo que é oferecido a Fales depois de uma boa noitada, é conseqüência da trégua. E o próprio coro monta o cardápio de sua preferência na ode parabática (*vv.* 665-675):

Vem cá, Musa Acarnania, ardente,
traz o ardor vigoroso da chama.
Qual dos carvões de carvalho, a brasa
salta excitada pelo sopro favorável
toda vez que filezinhos de peixe estão ao alcance da mão,
uns misturam ao molho de Tasos, que forma um círculo brilhante,
outros amassam, assim vem a mim
com uma melodia impetuosa, sonora e rústica,
recebe teu vizinho!

Dentre os temas da parábase que têm desenvolvimento posterior na peça, merece destaque o do orador sem escrúpulos, a quem o coro acusa de perseguir cruelmente os velhos. Nas cenas que se seguem à parábase, Diceópolis recebe em seu mercado a visita de um sicofanta, que ameaça confiscar a mercadoria e denunciar os comerciantes estrangeiros por traição e sabotagem. Mas, ao contrário do que ocorre com o velho Tucídides, que conta o coro ter sido completamente arruinado e, seguindo o esquema de

inversão típico da comédia, o sicofanta é quem leva a pior: surrado e empacotado, é exportado para Tebas como autêntico produto ateniense (*vv.* 900 *ss.*).

Com esses exemplos, dá-se por encerrada a demonstração dos vínculos que prendem a parábase ao enredo da comédia, que deve muito ao trabalho preliminar de Bowie, e pode-se passar para uma análise detida dos anapestos (*vv.* 628-664), ou, como os antigos chamavam, da parábase propriamente dita, seção que, segundo eles, abrigaria as opiniões do poeta.

Os primeiros versos anunciam o conteúdo desses anapestos: o coro pretende fazer um desagravo público ao poeta, alardeando sua habilidade e respondendo em seu nome aos ataques de seus inimigos (*vv.* 628-632)[22]:

> Desde que o nosso *mestre* ocupa-se de coros cômicos,
> jamais se apresentou no teatro para dizer que é hábil.
> *Acusado por seus inimigos* diante dos atenienses rápidos nas decisões
> de satirizar nossa cidade nas comédias e de insultar o povo,
> *é preciso que ele responda* agora diante dos atenienses prontos a mudar de idéia.

A abertura traz de imediato duas questões polêmicas que muito têm ocupado os estudiosos da comédia aristofânica, a saber: o estabelecimento da identidade do referido *mestre* e as implicações disso para compreensão da carreira do poeta (*v.* 628)[23].

O corifeu declara que o seu mestre jamais se apresentou no teatro para elogiar-se, mas que o faz agora forçado pelas circunstâncias. O enunciado é claro, mas a forma de entendê-lo depende da concepção que se tem da função da parábase, da identidade do poeta e da sua situação pessoal no momento da composição da peça. Normalmente, mestre do coro (χοροδιδάσκαλος) designa o diretor e produtor de uma peça, tarefa que muitas vezes cabia ao seu autor, a Aristófanes, portanto. Mas é sabido que, assim como ocorreu com as suas comédias anteriores, *Os Banqueteiros* e *Os Babilônios*, a direção d' *Os Acarnenses* foi entregue a Calístrato. Com base nisso e em duas passagens das parábases d' *Os Cavaleiros* (*vv.* 512-519) e d' *As Vespas* (*vv.* 1018-1022), obras posteriores, que registram o momento em que Aristófanes teria requisitado um coro em seu nome pela primeira vez e a existência de uma fase secreta de sua carreira, especula-

---

[22] Os itálicos são de responsabilidade da autora.

[23] *Cf.* MacDowell (1982), Perusino (1986: 37-57), Hubbard (1991: 227-230), Russo (1994: 13-32), Mastromarco (1994), Halliwell (1996). Os artigos de Mastromarco e Halliwell, reimpressos nos anos 90, foram publicados inicialmente em periódicos que datam de 1979 e 1980 respectivamente, o livro de Russo, originalmente em italiano, é de 1962, tendo sido revisado e atualizado para a tradução em língua inglêsa em 1994.

se que o corifeu poderia estar falando em nome do diretor da peça, Calístrato, e não no do comediógrafo, Aristófanes, desconhecido do público então. MacDowell, o mais ardente defensor dessa posição, tira dela todas as conseqüências ao afirmar que Calístrato é que teria sido alvo da perseguição movida por Cleão[24].

Na raiz da questão está a real abrangência dos termos usados pelo corifeu para caracterizar o objeto de seu elogio: διδάσκαλος, mestre ou diretor (*v.* 628), e ποιητής, poeta (*vv.* 633, 644, 649, 654). Halliwell, que acredita que ele se refere ao comediógrafo, *i. é* a Aristófanes, argumenta que o fato de os autores acumularem freqüentemente a função de διδάσκαλος tornaria o termo sinônimo de ποιητής. Já MacDowell tenta provar o contrário, entendendo ποιητής no sentido amplo como executor, palavra que, segundo ele, descreveria bem as funções de um diretor/produtor de comédia antiga. Pelas regras da combinatória, deve-se admitir ainda uma terceira via em que διδάσκαλος se referiria ao diretor, *i. é* a Calístrato, e ποιητής a Aristófanes, supondo que a identidade de ambos fosse conhecida pelos espectadores.

Já não bastasse as hipóteses levantadas, Russo sugere que Aristófanes teria atuado como o corifeu de sua comédia apoiando-se em duas passagens da mesma[25]. Por um lado há o primeiro verso dos anapestos, em que o verbo ἐφέστηκεν, traduzido por "ocupa-se", também poderia ser entendido como "preside", "está à testa de" (*v.* 628):

> Desde que o nosso mestre *ocupa-se* de coros cômicos [...]
> ou
> Desde que o nosso mestre *está à testa* dos coros cômicos (*i. é,* como corifeu) [...]

Nesse caso, διδάσκαλος se aplicaria ao corifeu, inegavelmente também responsável pelo ensaio dos coreutas. Por outro lado, no párodo, o coro se dirige a Diceópolis com palavras que poderiam bem ser do poeta (*vv.* 299-301):

> Não tolerarei mais! Não faças teu discurso,
> já que eu te odeio ainda mais do que a Cleão,
> a quem cortarei para fazer calçados para os cavaleiros.

---

[24] Embora não cheguem a esse extremo, Hubbard (1991: 227-230) defende que o encenador teria mais projeção que o autor, inclusive por responder em público pela peça. Desse modo, a identificação de Aristófanes enquanto comediógrafo seria de conhecimento apenas de poucos e a maioria dos espectadores creditaria a autoria da comédia a Calístrato.

[25] Russo (1994:33).

Esses versos retomariam a disputa pessoal entre o poeta e o demagogo e, ao mesmo tempo, anunciariam a sua próxima produção, *Os Cavaleiros*.

Diante desse quadro a opinião mais prudente é a de Dover que declara insolúvel a questão da identidade na parábase, sendo provável que tanto o comediógrafo quanto o diretor estivessem implicados no ataque a Cleão[26]. Essa opção é ainda mais tentadora quando se leva em conta a relevância do tema do disfarce para o enredo d' *Os Acarnenses*. A indeterminação da figura do mestre elogiado nos anapestos só recoloca uma vez mais a questão da identidade, tão presente na primeira metade da peça: Diceópolis ou Télefo? Diceópolis ou o poeta? [27]

O segundo elemento de polêmica é a afirmação, feita pelo corifeu, de que seu "mestre jamais se apresentou no teatro para dizer que é hábil" (*v.* 629) desde que se ocupa de coros cômicos. A leitura literal desse verso deu margens as interpretações mais descabidas, como a de imaginar que Aristófanes estaria inaugurando uma convenção do gênero ao manifestar-se nos anapestos (!)[28]. Lida do ponto de vista da retórica, essa abertura deve ser encarada não como uma confissão, mas como uma fórmula, paródica é verdade, que visa a descaracterizar o poeta como um fanfarrão e atrair a benevolência do público[29]. Aliás, muita tinta teria sido poupada se se tivesse desvinculado a figura do poeta da do indivíduo, como aconselha, entre outros, Bowie[30]:

> "Indeed, 'Aristophanes the man', the social commentator ironically viewing the events of the play from without, is not to be found: 'Aristophanes' is identified with a selfish and solipsistic hero, and his 'personal' statement in parabasis is no more than the play in miniature; *he is as much a literary construct as his hero*."

Dessa forma, pode-se partir para uma nova interpretação para a palavra mestre. Como já foi visto, o termo grego διδάσκαλος, nesse contexto, refere-se ao diretor de uma peça, literalmente aquele que ensaia/ensina o coro. Mas seu primeiro sentido, o de professor, também se faz presente e é reforçado com maior intensidade ao final dos anapestos com o emprego do verbo grego διδάσκω, ensinar, duas vezes (*vv.* 656 e 658):

---

[26] *Cf.* Halliwell (1986: 100).
[27] *Cf.* Hubbard (1991: 59): "Nothing can offer a more bewildering illustration of dramatic illusion than the spectacle of a beggar who is really the disguised Mysian king Telephus who is really the Euripidean character 'Telephus' as acted by the comic character 'Dicaeopolis', who clearly speaks for the comic poet, known to most of the play's audience as Callistratus, who is however really fronting for the little known Aristophanes".
[28] *Cf.* Perusino (1986: 19).
[29] *Cf. Os Cavaleiros, vv.* 507-511.

> Ele diz que lhes *ensinará* muitas coisas boas, de modo que vocês serão felizes
> sem bajulação, sem suborno, sem tapeação,
> sem patifaria, sem elogios rasgados, mas *ensinando* o que há de melhor.

A presença do verbo liberta o substantivo de seu sentido técnico, dado de imediato pelo contexto, e permite associar o poeta a um *sábio*, uma das vozes capacitadas a aconselhar a cidade. Nota-se uma progressão gradual na descrição das funções do comediógrafo em relação à comunidade, de instrutor do coro (διδάσκαλος, *v.* 628), passando por poeta (ποιητής, *vv.* 633, 644, 649, 654) e conselheiro (ξύμβουλον, *v.* 651), a professor do povo (διδάξειν, διδάσκων, *vv.* 656, 658)[31].

A intenção didática da parte do comediógrafo com relação a seu público, os cidadãos de Atenas, deve ser analisada, em primeiro lugar, como uma herança da poesia lírica, na qual o poeta se proclama σοφός, tanto pelo domínio da técnica quanto pelo teor dos seus cantos. Essa atitude retrata o estreitamento das relações entre poeta e comunidade, fazendo com que cada autor se investisse do papel de conselheiro político, moral e religioso e se julgasse na obrigação de interferir nas decisões dos problemas da cidade, dos mais graves aos mais corriqueiros. Com isso eles passam a ter consciência de sua importância e, orgulhosos, o declaram em seus versos. Como paradigma, basta lembrar Sólon, que usou sua poesia como meio de divulgação de seus atos administrativos.

Haveria, então, um modelo literário implícito a ser seguido pelos comediógrafos, o que implicaria na observação de certas convenções. Para Aristóteles, não há dúvidas que a comédia inspira-se na lírica jâmbica:

> "Vindas à luz a tragédia e a comédia, os poetas, conforme a própria índole os atraía para este ou aquele género de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram comédias, outros, em lugar de epopéias, compuseram tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras." (*Poética* 1449 a 1*ss.*)

E ainda:

> "A composição de argumentos (na comédia) é [prática] oriunda da Sicília [e os primeiros poetas cómicos teriam sido Epicarmo e Fórmis]; dos Atenienses foi Crates o primeiro que, abandonada a poesia jâmbica (τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας), inventou diálogos e argumentos de caráter universal." (*Poética* 1449 b 5*ss.*)[32]

---

[30] Bowie (1982: 40), itálicos meus. *Cf.* também capítulo 1, p. 29.
[31] *Cf.* Perusino (1986: 31) e Harriott (1986: 34).
[32] Tradução de Eudoro de Souza (1986).

De fato, são muitos os pontos de contato entre esses dois gêneros, sendo os mais evidentes a censura (ψόγος) e a zombaria (τὸ σκώπτειν)[33]. Entretanto, são igualmente significativas outras características comuns como a fixação no mundo contemporâneo, o posicionamento crítico do autor diante da realidade, a abordagem dos assuntos mais variados, o emprego de diversos níveis estilísticos, desde o estilo elevado, mesmo que de motivação paródica, à gíria e ao baixo calão, sem esquecer o recurso à *persona loquens*, ou seja, ao discurso em primeira pessoa para expressar opiniões próprias[34].

Esse último item é de especial interesse para a análise do papel do poeta nos anapestos parabáticos. Em primeiro lugar, não é raro que essas falas não possam ser atribuídas ao autor dos versos, mas remetam a uma personagem de ficção, como, por exemplo, o carpinteiro Caronte no fragmento 18 de Arquíloco. Tal fato comprova que o discurso em primeira pessoa não estava comprometido com a biografia de seu autor, podendo ser usado para expor a visão de uma personagem. Em segundo lugar, freqüentemente ele escapava à sátira estrita e assumia um tom didático, com tendência moralizadora. Mesmo os ataques com maior carga de motivação pessoal traziam implícito o desejo de colaborar para a formação do código de ética da comunidade, de modo que o objeto da invectiva era dado como exemplo de comportamento a ser evitado[35].

A afinidade entre poesia jâmbica e comédia antiga não passou desapercebida aos próprios comediógrafos que não se cansavam de beber das obscenidades e zombarias dos iambógrafos, muitas vezes referindo-se explicitamente às fontes. Aristófanes cita Hipponax e Arquíloco, esse último em cinco das onze peças que foram conservadas inteiras, das quais pelo menos duas vezes com o mesmo propósito do texto de origem[36]. Isso sem mencionar o uso que o comediógrafo faz da fábula esópica, transformada, assim como em Arquíloco, num veículo para a sátira.

Embora a zombaria (τὸ σκώπτειν) e a censura (ψόγος) sejam centrais ao espírito do jambo, pois um está na origem mesma do nome - conforme o relato do *Hino Homérico a Deméter*, a velha Jambe fez a deusa rir pela primeira vez desde o rapto de Perséfone -, e o outro se confunde com a imagem que se tem do iambógrafo como o eterno comprador de brigas e puxador de orelhas, não se deve negligenciar a

---

[33] *Cf. Os Cavaleiros, v.* 525, em que se descreve como Magnes, um dos fundadores da comédia antiga, é abandonado pelo público quando se afasta da "arte da zombaria" (ὅτι τοῦ σκώπτειν ἀπελείφθη).
[34] *Cf.* Gentilli (1990: 109) para as principais características da lírica jâmbica.
[35] *Cf.* Degani (1993: 22-23) e Rosen (1988: 18).

importância do elogio para o gênero, tanto como paródia da poesia encomiástica e da retórica contemporânea quanto como elemento de contraste que potencializa a sátira. Gentilli ilustra esse recurso ao comentar o uso que dele faz Arquíloco no seu último poema descoberto[37]:

> "There the *persona loquens* (problably the poet himself) combines the censure of Neobule with praise for her sister, who is his interloctor in the dialogue; and praise is bestowed both directly and indirectly, through initial praise of the girl's dead mother. Artifice is skillfully deployed to emphasize the different behavior of the two sisters while avoiding the resentment that direct criticism of Neobule might arouse."

Na comédia, e em especial na parábase, a combinação de censura e elogio constitui o eixo principal. E mais do que o elogio em sentido amplo, é o auto-elogio que se sobressai, fazendo parte de uma estratégia de autopromoção inerente ao ambiente de competição dos concursos, em que é "normal que el poeta se autoelogie o que le elogien el coro o el solista, cuando éste no es él"[38]. Ou seja, cada um deveria ser capaz de vender seu peixe, no caso, a si próprios, e de influenciar a audiência a seu favor.

A máscara de professor que o poeta veste nos anapestos d' *Os Acarnenses* deve ser vista então de duas perspectivas, não só como expressão do papel tradicional de educador do povo, mas também como um recurso retórico que visa a autopropaganda e busca o confronto de imagem com os adversários. Assim devem ser entendidos os elogios que o corifeu não se cansará de tecer, lembrando ao público a habilidade do comediógrafo (δεξιός, *v.* 629), os serviços por ele prestados (πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος, *v.* 633 e *v.* 641, εἰπεῖν τὰ δίκαια, *v.* 645), o seu valor (τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον, *v.* 644; τόλμης, *v.* 646) e fama (κλέος, *v.* 646) reconhecidos internacionalmente.

Decorrente disso, é preciso relativizar as afirmações do corifeu, pois esses versos fazem parte de uma comédia e, portanto, têm um primeiro compromisso com o humor. Um bom exemplo disso é a (auto)ironia com que o corifeu descreve a admiração do poderoso Rei persa pelo poeta e o empenho dos Lacedemônios em cooptá-lo (*vv.* 646-654). Merece atenção o recurso de criar uma situação ficcional de certa complexidade, que tem como personagens o monarca dos Persas e os embaixadores espartanos, para fortalecer um elogio que, feito diretamente, teria menos apelo. O reconhecimento da

---

[36] *Os Acarnenses*, *v.* 120, *a Paz*, *v.* 1298, *As Aves*, *v.* 869, *Lisistrata*, *v.* 1257, *As Rãs*, *v.* 704. Para outras evidências, *cf.* Rosen (1988: 09-34).
[37] Gentilli (1990: 110).

fama do poeta, κλέος, eleva-o hiperbolicamente ao nível dos heróis homéricos, cujos atos revertem imediatamente para o renome da comunidade. Moral da história: a glória do poeta é também a de sua cidade[39].

A hipérbole, figura corrente na oratória, é aqui empregada comicamente. O comediógrafo brinca com a imagem de sabedoria que os poetas construíram para si próprios, transformando-a em pura fanfarronice, inclusive lançando mão das mais incríveis promessas, como a da felicidade universal (*v.* 656: ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι). Naturalmente, a parábase projeta a imagem mais favorável do poeta e não, como foi mostrado antes, a mais verídica[40].

Já mais de acordo com a tradição da poesia jâmbica, a censura aos inimigos (ψόγος τοῖς ἐχθροῖς) foi bem explorada pela comédia antiga e, embora esteja longe de restringir-se à parábase, lá ocupa um bom espaço. Para ressaltar melhor suas qualidades é adequado que haja um contraste entre o poeta e outras personalidades públicas, seus inimigos, normalmente seus colegas de palco ou figuras de destaque na cidade. Como foi visto antes, a referência n' *Os Acarnenses* é Cleão, o principal alvo de críticas da comédia aristofânica até a sua morte em 422 a.C..

Um tópico acessório, associado ao censura, é o da perseguição, aqui cristalizado nas calúnias de Cleão e de seus partidários contra o comediógrafo. Não deixa de ser um pretexto para o poeta apresentar sua defesa, para falar de si e valorizar-se diante de seu público (*vv.* 629 e 659 *ss.*, notar em especial a menção à covardia de Cleão ao lado da coragem do poeta). Aristófanes não perderá a oportunidade de representar o papel de vítima (*v.* 645). O mesmo *topos* também está bem presente na lírica e decorre da consciência do valor social do poeta que, por sua atuação política está sujeito a fazer mais inimizades do que amizades, colocando-o em risco constante. Nesse sentido é eloqüente o exemplo de Sólon que, em um de seus poemas, diz sentir-se como um lobo cercado por cães[41]. No caso da parábase d' *Os Acarnenses*, o corifeu lembra as acusações lançadas contra o poeta por seus inimigos (*vv.* 630-632).

---

[38] Adrados (1976: 134).

[39] *Cf.* Harriott (1986:36): "He, 'best of poets', is *laudator* of his own city and above all of himself."

[40] Para uma posição extremada, *cf.* Heath (1987: 19): "This disarming of the adviser's role is characteristic of Aristophanes' parabases, in which typically he does not offer seriously meant advise to the audience, but plumes himself on his own unique excellence as comic dramatist (sometimes, as in *Clouds* 537-44, telling bare-faced lies in the process) and invites his chorus to make bizarre suggestions appropriate to its onw fictive persona [...]".

[41] *Cf.* fragmentos 24-25 em Francisco R. Adrados, *Líricos Griegos: Elegiacos y Yambografos Arcaicos*. Barcelona: Alma Mater, 1956.

O comediógrafo não usa a censura somente contra seus inimigos, mas também contra o público e, ao fazê-lo, reivindica um lugar na tradição do poeta σοφός. É deste prisma que devem ser entendidas as alegações do corifeu de que o poeta contribuiu para o desenvolvimento da consciência cívica dos cidadãos, tornando-os imunes aos falsos elogios dos embaixadores estrangeiros. Para isso correu riscos (*v.* 645), pois os atenienses são volúveis: rápidos nas decisões e sempre prontos a mudar de idéia (ταχυβουλός, *v.* 630 e μεταβουλός, *v.* 632). Os espectadores são dignos de censura por parte do poeta, pois se deixariam manipular pelos políticos e seriam incapazes de reconhecer o que é melhor para eles e para a cidade. É exatamente nessa censura aos cidadãos que consiste a excelência do poeta e nela se deve identificar o cerne de seu projeto didático. Homens excelentes (τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους, *v.* 650) são fruto de críticas incessantes (εἴποι κακὰ πολλά, *v.* 649) do poeta-conselheiro (ξύμβουλον, *v.* 651). Nem é preciso dizer que a invectiva, o κακὰ λέγειν, é outra característica que a comédia partilha com a jâmbica.

Em síntese, o comediógrafo é herdeiro do poeta lírico na parábase na medida em que: a) se apresentará como sábio; b) terá consciência de seu valor social, proclamando-o através do auto-elogio, simultaneamente uma forma de propaganda no contexto de competições; c) concentrará sua ação didática na censura e na invectiva; d) alegará perseguições devido sua atuação. Essa voz dos anapestos, que durante tanto tempo foi considerada a expressão dos pensamentos de um indivíduo, Aristófanes, é tão governada por convenções literárias, que seria mais adequado vê-la como saída de uma máscara, tendo pouco ou nada a ver com a biografia do poeta..

Mas não só a lírica está no horizonte do comediógrafo que se pretende σοφός, também a tragédia tem ali seu lugar. Logo no primeiro verso dos anapestos d' *Os Acarnenses*, ela aparece como ponto de referência para a atitude do comediógrafo (*v.* 628):

> Desde que o nosso mestre ocupa-se de *coros cômicos*,...
>
> [ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,...]

O que a tradução esconde, o texto grego deixa claro. "Coros cômicos" traduz χοροῖσιν τρυγικοῖς, sendo o adjetivo τρυγικός um trocadilho para τραγικός, trágico. É bem verdade que essa palavra e suas correlatas, em voga entre os comediógrafos

contemporâneos a Aristófanes, é derivada ou substantivo ἡ τρύξ, vinho novo, ou do verbo τρυγάω, colher ou, mais especificamente, fazer a vindima. Mas os contextos em que são empregadas não deixam dúvidas quanto a alusão à tragédia, gênero irmão do cômico[42]. Veja-se como exemplo o emprego do termo τρυγῳδία por Diceópolis na mesma comédia (*vv.* 496-501):

> Não me levem a mal, senhores espectadores,
> se, mendigo, diante dos atenienses
> vou falar da cidade, fazendo *comédia*.
> A *comédia* também conhece o que é justo.
> Eu falarei coisas terríveis, mas justas.
>
> [Μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
> εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν' Αθηναίοις λέγειν
> μέλλω περὶ τῆς πόλεως, *τρυγῳδίαν* ποιῶν.
> Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ *τρυγῳδία*.
> Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ.]

O trecho citado faz parte do discurso de defesa que Diceópolis dirige ao coro de acarnenses sob o disfarce de Télefo. O recurso a um personagem trágico se justifica, entre outras razões discutidas anteriormente, como uma tentativa de captar um pouco da autoridade do gênero e assim vencer a resistência dos ouvintes. O verso 500 deixa isso bem claro, ao afirmar que "a comédia *também* conhece o que é justo". Esse *também*, no grego καί, estabelece a relação entre a comédia e um outro gênero literário, visto como capaz de orientar os cidadãos, indicando o que é justo. Nesse contexto, não há como não lembrar da discussão entre dois dos maiores tragediógrafos, Ésquilo e Eurípides, n' *As Rãs*, sobre a tarefa formadora da tragédia (*vv.* 1008-1010)[43]:

> ÉSQ. Responda-me, por que coisa se deve admirar um poeta?
> EUR. Por seu talento e conselho, *porque tornamos melhores*
> *os homens na cidade.*
>
> [ΑΙ. ἀπόκριναί μοι, τίνος οὕνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;
> ΕΥ. δεξιότητος καὶ νουθεσίας, *ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν*
> *τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.*]

[42] *Cf.* Taplin (1983).
[43] Tradução inédita de Anna Lia Amaral de Almeida Prado.

Com base nessa passagem, não há dúvidas que, na Atenas do séc. V a.C., a tragédia era considerada um complemento a Homero, como defende Havelock [44]:

> "Em proveito de audiências atenienses, continuou e prolongou as funções culturais até então desempenhadas por Homero para toda a Hélade. Essas funções eram, em primeira instância didáticas: o entretenimento que as histórias narradas na *Ilíada* e na *Odisséia* propiciavam era como um encanto a envolver uma exposição corrente do *nómos* e do *éthos* do complexo marítimo grego. [...] Os atenienses voltaram-se para o drama a fim de inventar-se a sua própria identidade, que era a de uma cidade-estado específica. Ouvindo e assistindo às peças encenadas, eles reconheciam e absorviam um comentário corrente a seu próprio *nómos* e *éthos*. Realizando essa função o drama grego permanece fundamentalmente didático em seu propósito."

Também o poeta cômico vai buscar ser reconhecido como formador do cidadão e, para tanto, deve medir-se com o trágico. Nos anapestos d' *Os Acarnenses*, esse desejo de afirmação passa pela adoção da mesma estratégia de Diceópolis, o disfarce, e assim a κωμῳδία surge como τρυγῳδία com o intuito de evocar a τραγῳδία e toda a aura de credibilidade que a cerca[45]. O poeta também veste a máscara trágica de Télefo e arrisca-se para expor o que considera justo aos seus concidadãos (*vv.* 643-651):

> Assim, hoje, os encarregados de trazer-lhes os tributos das cidades
> virão desejando ver o poeta excelente
> que se arriscou a falar coisas justas diante dos atenienses.
> Assim, a fama sobre sua coragem já chega lá longe:
> quando o Grande-Rei, pondo à prova a delegação dos lacedemônios,
> perguntou-lhes primeiro qual dos dois lados era mais forte por mar
> e, em seguida, sobre qual dos dois lados esse poeta desferiu mais ataques.
> Pois, disse ele, tais homens são muito melhores
> e vencerão a guerra com facilidade contando com esse conselheiro.

Com isso obtém antes o reconhecimento externo do que interno, haja vista os exemplos jocosos do Grande-Rei e dos lacedemônios. Como Télefo, um grego que as circunstâncias tornaram rei dos bárbaros mísios, mas que termina por guiar os exércitos de Agamenão para a vitória na planície troiana, o poeta, visto como traidor entre os seus, é a garantia da superioridade sobre o inimigo graças aos seus conselhos, capazes de ganhar a guerra, pois tornam os homens melhores. Não há como não associar esse

---

[44] *Cf.* Havelock (1996: 275-276).

[45] *Cf.* Foley (1996: 135): "By linking his comedy and Euripidean tragedy (a link characterized in this play by the term *trygoidia*), he [*i. é.* Aristófanes] claims for it the moral authority, literary prestige, and latitude that audience have always given to more pretentious genres".

τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους d' *Os Acarnenses* (*v.* 650) com o βελτίους τε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους d' *As Rãs* (*vv.* 1009-1010), apesar da primeira afirmativa referir-se à comédia e a segunda à tragédia.

É na parábase que o comediógrafo, num primeiro momento, concentra suas lições ao público, reclama o papel do σοφός e, ainda que bufão, afirma-se como mestre da cidade, que ele deseja fazer jus ao nome de seu herói, δικαία πόλις.

Capítulo 3

A voz do dono

Os anapestos da parábase d' *Os Acarnenses* estão marcados pela indefinição do dono da voz do corifeu, que tanto pode estar falando pelo comediógrafo quanto pelo produtor. Da mesma forma, o discurso direto que aflora no *pnigos* não pode ser atribuído conclusivamente quer ao coro quer ao comediógrafo ou ao produtor. Toda essa ambigüidade é intencional e reproduz as confusões de identidade disseminadas na comédia com Diceópolis que ora veste a máscara do camponês ático, ora a do poeta, ora a do herói euripidiano Télefo.

As comédias que se seguem a essa testemunham a fusão entre o comediógrafo e o produtor, tornando claro a quem o corifeu dá voz. Na parábase d' *Os Cavaleiros*, o poeta declara ter assumido, recentemente e pela primeira vez, as tarefas de produção e direção de uma comédia, experiência que repetirá n' *As Nuvens* e n' *A Paz*. Deste grupo, somente *As Vespas* não foi montada pelo autor, mas entregue a um terceiro, Filonides. Isso, no entanto, não impediu a consolidação de um discurso uniforme e coerente nos seus respectivos anapestos, expressão da *persona* que o poeta construiu para si.

É nítido o esforço de conferir à voz um rosto, ou melhor, uma máscara. Assim, embora o herói de cada uma dessas peças esteja refletido na imagem do comediógrafo que o corifeu projeta, certos traços são perenes e devem muito aos lugares comuns da lírica. O poeta não será só o sábio agraciado pelas Musas, guardião da censura e, às vezes, do elogio aos seus concidadãos, mas também aquele que, no plano político, ousa enfrentar os poderosos à custa de cultivar inimigos e, no plano estético, promove inovações sob o preço de tornar-se incompreendido pela maioria dos espectadores.

O discurso direto irrompe aqui e ali: no antepirrema da segunda parábase d' *As Vespas*, em parte dos anapestos d' *A Paz*, isso para não mencionar os anapestos d' *As Nuvens*, compostos inteiramente na primeira pessoa do singular, mas objeto de análise só no capítulo seguinte. O antecedente está mais uma vez na poesia lírica, cujo emprego da *persona loquens* é bastante conhecido. Dessa vez, com a identidade do dono da voz bem estabelecida, esse recurso ganha contornos altamente expressivos. O *eu* que rompe com o discurso em terceira pessoa do corifeu tem o efeito de materializar essa voz no

palco, dando vida à figura do poeta-personagem, sem dúvida a criação de Aristófanes mais próxima de seu autor.

1. A música do consenso em *Os Cavaleiros*

Em 424 a.C., o ano seguinte à apresentação d' *Os Acarnenses*, Aristófanes inscreveu no mesmo concurso das Lenéias aquela que seria a sua peça mais política, *Os Cavaleiros*. Cleão, figura de referência na comédia anterior, é agora um dos antagonistas, o escravo Paflagônio, encarregado de administrar a despensa do patrão, Demos da Pnix, ou seja, o Povo da Assembléia. Sua ascendência sobre seu senhor é baseada na concessão de pequenos favores, quase todos de ordem gastronômica, e, principalmente, na adulação. Em compensação, desvia para si as melhores iguarias.

De certa forma, é como se o tema tivesse sido enunciado de antemão n' *Os Acarnenses*, onde, no párodo, o coro declara que pretende arrancar a pele de Cleão para fazer sandálias para os cavaleiros (*vv*. 300-301) e, na parábase, os atenienses são descritos como volúveis (*vv*. 630-632) e sensíveis à bajulação (*vv*. 636-640)[1]. Personificação dos atenienses n' *Os Cavaleiros*, Demos, não poderia ser diferente. Confrontado com um concorrente ainda mais dotado nas artes da patifaria e da adulação abandona seu antigo favorito à sua própria sorte, entregando-se ao seu novo escolhido, Agorácritos, um mero vendedor de salsichas. Mas, como em toda comédia, o final é feliz: o Salsicheiro se converte à causa pública e Demos, revigorado magicamente, jura não mais se deixar enganar pelos oradores e aceita uma trégua de trinta anos, claro que sob a forma de uma linda mulher[2].

Paradoxalmente, a parábase dessa comédia, cuja a trama é essencialmente política, é de caráter literário e, justamente por este motivo, ocupa um lugar especial na obra de Aristófanes. Parece que o destino d' *Os Cavaleiros* é servir de fonte ora aos

---

[1] Hubbard (1991: 33-40) considera esse processo de antecipar os temas das próximas comédias e de se referir aos das antigas como parte de um esforço de Aristófanes para construir um discurso intertextual. No entanto, me parece mais provável que se trate de uma estratégia de propaganda, comparável à exibição do *trailer* de um filme que ainda entrará em cartaz. Afinal, a produção de uma peça para os festivais dramáticos era trabalho para todo o ano, de modo que, no momento de sua apresentação, o poeta já deveria necessariamente estar envolvido com o seu próximo projeto. Cabe ainda notar que, embora os *vv*. 300-301 d' *Os Acarnenses* sugiram o enredo d' *Os Cavaleiros*, não se pode descartar que se refiram a *Os Babilônios*, uma comédia anterior.

[2] Demos, rejuvenescido, deve levar a Trégua para o campo (*vv*. 1392-1395), concretizando o desejo do corifeu do coro dos acarnenses (*vv*. 989-999). Tal como na peça anterior, comida, sexo e paz estarão estreitamente vinculados.

historiadores, que a consideram um tratado sobre a demagogia após a morte de Péricles, ora aos helenistas, que a vêem como um registro precioso da trajetória da comédia antiga.

Diante disso, um leitor desavisado poderia acreditar que a parábase, ou ao menos os anapestos, não estaria relacionada ao restante da peça, constituindo, senão um corpo estranho, um intervalo lúdico em que o corifeu transmite as impressões do comediógrafo sobre a sua arte. E isso seria de se estranhar, já que *Os Acarnenses* apresenta nos anapestos um poeta consciente de seu papel político, embora as artes sejam constantemente referidas em outras seções da comédia, haja vista o monólogo inicial com os comentários de Diceópolis sobre a vida cultural ateniense ou sua visita a Eurípides.

Uma leitura mais atenta dos anapestos, no entanto, revela que nem a política nem Cleão foram completamente esquecidos, ao menos não nos seus cinco primeiros versos (*vv*. 507-511):

> Se um dos antigos diretores de comédias nos tivesse forçado
> a avançar em direção ao público durante a parábase para recitar seus versos,
> não o teria conseguido com facilidade, mas hoje esse poeta o merece
> porque os mesmos que nós ele odeia, ousa dizer o que é justo
> e avança nobremente contra Tifão e o ciclone.

A primeira impressão é a que o poeta d' *Os Acarnenses* está de volta. Pelo menos, há referência a dois de seus motes: arriscar-se na defesa da justiça (*Os Acarnenses*, *vv*. 645, 655; *Os Cavaleiros*, *v*. 510) e no ataque aos poderosos, como Cleão (*Os Acarnenses*, *vv*. 661-664; *Os Cavaleiros*, *v*. 511). Se na parábase da comédia anterior Cleão é nomeado, na presente ele aparece sob a alcunha de Tifão e o ciclone. Esse recurso é condizente com a peça como um todo, em que o nome de Cleão só surge uma única vez (*v*. 976), apesar de sua onipresença na figura do escravo Paflagônio.

A imagem proposta por Aristófanes para caracterizar seu inimigo é engenhosa e, no original, permite várias leituras. De imediato, Cleão é equiparado a forças incontroláveis e devastadoras da natureza, pois τυφῶν, ῶνος, enquanto substantivo comum, significa turbilhão de vento, tufão. Como tal, descreve bem a reação típica do demagogo ateniense durante um ataque de raiva, como podem testemunhar Tucídides e

Aristóteles[3]. No entanto, enquanto nome próprio, Τυφῶν, ῶνος, designa Tifão, o monstruoso filho da Terra e do Tártaro que na *Teogonia* rebela-se contra Zeus. Sua aparência terrível é descrita por Hesíodo assim (*vv*. 823-835)[4]:

> Ele tem braços dispostos a ações violentas
> e infatigáveis pés de Deus poderoso. Dos ombros
> cem cabeças de serpente, de víbora terrível,
> expeliam línguas trevosas. Dos olhos
> sob cílios nas cabeças divinas faiscava fogo
> e das cabeças todas fogo queimava no olhar.
> Vozes havia em todas as terríveis cabeças
> a lançar vário som nefasto: ora falavam
> como para Deuses entender, ora como
> touro mugindo de indômito furor e possante voz,
> ora como leão de ânimo impudente,
> ora símil a cadelas, prodígio de ouvir-se,
> ora assobiava a ecoar sob as montanhas.

Em comum com Tifão, Cleão teria a disposição para ações violentas, o ânimo furioso, descrito como fogo que queima no olhar, e a capacidade de adequar seu discurso à ocasião dada, simbolizado nas cem línguas de serpentes e nas vozes correspondentes, sempre nefastas. A imagem deve ter alcançado grande repercussão, já que Aristófanes a tomará por base quando, nos anapestos d' *As Vespas* (*vv*. 1032-1034) e d' *A Paz* (*vv*. 755-757), imagina Cleão como um super-monstro.

Não é apenas por homonimia que Tifão está associado aos ventos[5]. Na *Teogonia* (*vv*. 869-880), a própria origem dos ventos violentos e prejudiciais aos homens lhe é atribuída. Especialmente significativa para a cadeia de imagens que percorre a peça em questão é a passagem que descreve seu efeito no mar (*vv*. 875-877):

> Eles (*i. é*, os ventos) sopram diversos, dispersam os navios,
> perdem os nautas, e não têm resistência ao mal
> os homens que os encontram pelo mar [...].

As metáforas naúticas vão percorrer toda a peça, caracterizando ora a atuação política de Cleão-Paflagônio, ora as etapas da carreira do poeta, tópico que será

---

[3] Ver a descrição de Tucídides do comportamento de Cleão quando da discussão sobre o destino dos habitantes de Mitilene (*A História da Guerra do Peloponeso*, III, 36 *ss*.) e de Aristóteles sobre seu estilo nervoso na tribuna (*A Constituição dos Atenienses*, XVIII, 3). Para análise mais detalhada da imagem, *cf*. Taillardat (1965: § 338).

[4] As traduções da *Teogonia* são de Jaa Torrano (São Paulo: Iluminuras, 1991).

examinado posteriormente. N' *Os Cavaleiros*, Cleão-Paflagônio é comparado ao vento que castiga terra e mar e Agorácritos, seu oponente, ao barco (*vv*. 430-433):

Pa. Já me lanço sobre você com a força de um vendaval e o faço tombar,
perturbando tanto a terra quanto o mar, ao acaso.
Ag. E eu recolherei minhas salsichas e me deixarei ir
ao sabor das ondas favoráveis, pedindo que chore amargamente.

[Πα. ἔξειμι γάρ σοι λαμπρὸς ἤδη καὶ μέγας καθιείς,
ὁμοῦ ταράττων τήν τε γῆν καὶ τὴν θάλατταν εἰκῇ.
ΑΛ. ἐγὼ δὲ συστείλας γε τοὺς ἀλλᾶντας εἶτ' ἀφήσω
κατὰ κῦμ' ἐμαυτὸν οὔριον, κλάειν σε μακρὰ κελεύσας.]

Sem dúvida, essa comparação se inspira numa imagem de larga tradição na poesia lírica grega, a do barco do Estado açoitado pela tempestade da guerra civil[6]. Na passagem citada, é especialmente significativo o uso expressivo do verbo ταράττω, perturbar, para caracterizar a ação de Cleão-Paflagônio. Como Edmunds mostrou, ταράττω, entendido como perturbação do mar ou de outros corpos líqüidos, aplica-se metaforicamente a Cleão-Paflagônio ao longo de toda a peça, indicando um padrão de comportamento[7]. Também não deve passar desapercebido que o nome Paflagônio sugere o verbo παφλάζω, ferver ou borbulhar, usado para descrever o mar atingido pelo mau tempo. Na parábase, essa imagem de Cleão-Paflagônio como um agitador político é enriquecida por sua assimilação a Tifão, não apenas o pai dos vendavais, mas também, é importante notar, o que ousou atacar Zeus. A trindade Cleão-Paflagônio-Tifão, portanto, transcende a parábase, constituindo um fio condutor da peça.

O outro elemento político da parábase emana do seu intérprete, o coro dos Cavaleiros. Sua hostilidade pública contra Cleão fazia deles uma escolha óbvia para Aristófanes, mas não livre de riscos. Tropa militar de elite, eram originários das classes mais abastadas e conservadoras da população e, portanto, não se identificavam com a maioria dos espectadores, de estrato social modesto e alistados no exército como remeiros. Sua presença bastava para conferir ao discurso um caráter ideológico, ameaçando o principal fim da parábase que é a promoção do consenso.

A parábase devia unificar os pontos de vista do coro, do herói cômico e do comediógrafo e procurar atrair a simpatia dos espectadores, contribuindo para a vitória

---

[5] N' *As Nuvens* (*v*. 336). Tifão é citado como um tema recorrente dos novos poetas de ditirambo, que compunham sobre o vento, o céu, os pássaros, *etc*.
[6] *Cf*. Gentilli (1990: 197-215).

da comédia. Como a *persona* dramática do coro não era propriamente popular, seu apoio ao poeta poderia torná-lo suspeito para as massas. Perigo ainda maior para o sucesso da peça era que a desconfiança que uma ampla parcela população nutria pelos Cavaleiros fizesse de Cleão-Paflagônio um simpático anti-herói. Figura por si só carismática, o Cleão histórico foi reconduzido pelo povo ao posto de estratego naquele mesmo ano, apesar da vitória da peça que o satirizava.

O poeta assume o risco com ousadia, já que ao contrário do que ocorre em *Os Acarnenses*, o coro fala usando sua máscara. Um dos artifícios que permitem desarmar a armadilha é justamente evitar conferir aos anapestos um conteúdo político ostensivo. Assim, o coro de Cavaleiros vai pronunciar-se não sobre política, mas sobre arte dramática. O assunto é devidamente introduzido nos versos iniciais, em que se contrapõem os "antigos diretores de comédias" (*v.* 507, τῶν ἀρχαίων κωμῳδοδιδάσκαλος), listados a seguir, ao valoroso poeta de hoje (*v.* 509, νῦν δ' ἄξιος ἐστθ' ὁ ποιητής). Ou seja, o tema a ser tratado, sucessão e renovação, é o mesmo da peça, só que restrito ao âmbito literário[8].

No prólogo da comédia, os escravos de Demos, oprimidos pelo Paflagônio, roubam-lhes os oráculos na esperança de descobrir uma maneira de derrotá-lo (*vv.* 115*ss.*). Descobrem que estava prevista uma sucessão de comerciantes na administração da cidade: primeiro um vendedor de estopas, depois, um de carneiros e, finalmente, um de couros, o Paflagônio[9]. Tal como no mito hesiódico das raças, essa sucessão está marcada pela decadência, pois cada um teria o poder (*vv.* 134-135):

> [...], até que surja um outro mais repugnante (βδελυρώτερος)
> do que ele e, depois disso, está perdido.

O oráculo revela ainda que somente um vendedor de salsichas, profissional de ocupação e caráter ainda mais desprezível, estaria fadado a derrotar o Paflagônio, como ele mesmo informa em tom de ameaça a seu patrão (*vv.* 948-950):

> [...] Saiba que,
> se não deixares que eu administre, um outro

---

[7] *Cf.* Edmuns (1987).

[8] *Cf.* Bowie (1993: 63-66): "The parabasis gave indications that the play should be read as a gigantomachic succession myth, and it also reinforces such a reading by the way that not just the Saussage-Seller's but also Aristophanes' own battle with the monster Cleon is set in context of this kind of myth".

[9] O vendedor de estopas é Êucrates, o de carneiros Lísicles e o curtidor, Cleão.

mais patife (πανουργότερος) do que eu surgirá.

O desfecho se dá com o reconhecimento do cumprimento da profecia por parte de Cleão-Paflagônio (*vv.* 1329 *ss.*). A cena parodia conhecidos motivos trágicos, lembrando o reconhecimento do Édipo Rei, em que o herói, através um exaustivo interrogatório das testemunhas-chave em que procurava desmentir o oráculo de Apolo, descobre que esse se cumprira. Assim, o Paflagônio, procurando, ao mesmo tempo, defender-se e desqualificar seu oponente, apoiando-se no oráculo que guardaria o nome de seu sucessor, vai colocando as questões que acabam por atestar a revelação (*vv.* 1348 *ss.*):

> Ai de mim, cumpriu-se a profecia do deus!
> Rolai para dentro este infeliz!
> Ó coroa, adeus, vá embora, contra a vontade eu
> te deixo; e um outro recebendo-te, de ti se apossará,
> alguém não mais ladrão, mas, talvez, mais afortunado!

A reviravolta é completa com Agorácritos assumindo o cobiçado posto junto a um patrão revigorado e com o Paflagônio condenado a conviver com a escória e a vender salsichas nas portas da cidade (*vv.* 1395 *ss.*). Aqui, evoca-se o destino de Édipo, também ele expulso para fora da cidade, como um bode-expiatório.

Nos anapestos parabáticos encontra-se reproduzido esse mesmo esquema. O poeta, que requisita pela primeira vez um coro em seu nome (*v.* 513), está ascendendo ao mais alto posto da hierarquia teatral ao assumir a autoria e produção de comédias. Retardou esse momento por duas razões, explica o corifeu (*vv.* 514-519):

> [...] Diz o nosso homem
> que não foi por insensatez que perdeu tempo, mas por considerar
> que a direção de uma comédia é a tarefa mais árdua dentre todas,
> visto que, muitos tendo tentado, a poucos ela agraciou.
> E observou que vocês, por natureza, mudam de ano para ano
> e que traíram os poetas anteriores quando envelheceram.

O poeta alega, por um lado, a dificuldade técnica da empreitada e, por outro, a inconstância do público ateniense. A primeira razão aproxima poeta e herói cômico, Agorácritos, que, ao ser-lhe proposta a tarefa de enfrentar o Paflagônio e tornar-se o novo administrador da cidade, também não se julga capaz de fazê-lo (*vv.* 182-194; 211-224). Já a natureza leviana dos espectadores tem sua contrapartida no ânimo flutuante

de Demos, que não hesita em trocar seu antigo servidor por outro que lhe faça promessas mais atraentes[10].

Assim como no oráculo do Paflagônio, em que os líderes políticos são aclamados e, em seguida, derrubados pelo povo, o poeta vai apresentar uma lista de comediógrafos que, a despeito do sucesso alcançado nos palcos atenienses, foram desprezados pelo público quando envelheceram (*vv.* 520-540):

> Soube disso com o que sofreu Magnes quando as cãs chegaram,
> ele que ergueu mais troféus de vitória sobre os coros de seus adversários,
> não lhe bastou dar-lhes a escutar todos os sons: um instrumento tocando, um
> [pássaro batendo asas,
> um lídio falando, um mosquito zumbindo... fazendo-se passar até por rã!
> Mas, por fim, na velhice, e não na juventude,
> foi expulso, já idoso, por ter sido afastado da arte da zombaria.
> Em seguida, ele lembrou Cratino que, fazendo fluir grandes elogios,
> fluía através das planícies macias e, arrancando do solo,
> levava carvalhos, plátanos e seus adversários com raiz e tudo.
> E não era possível cantar no simpósio nada exceto "ó Doro das sandálias
> [delatoras"
> e "artesãos de bem acabados hinos", tal o sucesso do homem.
> Mas agora vocês o vêem caducar sem se apiedar:
> cavilhas caídas, cordas distendidas,
> encaixes frouxos... Velho, ele vaga,
> como Conas, com uma coroa murcha e morto de sede,
> ele que devia, por suas vitórias anteriores, beber no Pritaneu
> e, em vez de ficar tagarelando, assistir contente ao espetáculo junto a Dioniso.
> E Crates, que iras e maus tratos teve de suportar,
> ele que, com gastos mínimos, se despedia de vocês com um jantar,
> da boca mais delicada tirando os pensamentos mais refinados!
> Ele, contudo, foi o único a resistir, às vezes tropeçando, às vezes não.

Aparentemente, o poeta pretende elogiar os maiores nomes da geração passada, Magnes, Crates e Cratino[11], e censurar a ingratidão dos espectadores. Assim ele ressalta a versatilidade de Magnes, a força da invectiva de Cratino e a sofisticação dos argumentos de Crates. Um detalhe, no entanto, põe em cheque as boas intenções do poeta. Magnes e Crates já haviam encerrado sua carreiras então e é bem provável que já estivessem mortos, mas Cratino estava vivíssimo e competia naquele mesmo ano. É estranho, portanto, sua inclusão nesse grupo e a posição intermediária que ocupa entre os dois comediógrafos mais antigos. Chama a atenção também a quantidade de versos a

---

[10] Semelhanças entre Agorácritos e o poeta e entre Demos e os espectadores foram sugeridas por Harriott (1986: 21) e Hubbard (1991: 77).

[11] Para mais informações, *cf.* Norwood (1963) e Heath (1990).

ele dedicados, onze, enquanto os outros somam dez juntos. O elogio dá lugar à crítica, pois, o poeta inverte o esquema original e censura agora os espectadores não por abandonarem o velho dramaturgo, mas por apoiá-lo em sua velhice (*v.* 531) e sugere abertamente que o velho mestre deveria retirar-se para as arquibancadas e entregar-se de vez ao vício da bebida com as honras do Pritaneu (*vv.* 535-536)[12]. É claro que a suposta agressividade deste ataque deve ser atenuada com a percepção de que, para um poeta famoso pela sátira mordaz (*vv.* 527-528), seria quase uma homenagem ser vitimado por suas próprias artes.

No final de contas, o grande elogiado nos anapestos é o jovem poeta, que, segundo ele mesmo, não tem rivais à altura. Como ficará mais evidente com a análise do epirrema e antepirrema, a oração fúnebre fornece o modelo dessa parábase. E a homenagem aos mortos, tão apreciada em Atenas, esconde, na verdade, o elogio dos vivos. Por isso, o poeta só se permite elogiar os grandes mestres de sua arte nesse contexto.

Por outro lado, as semelhanças entre o poeta e o herói-cômico ganham força com as críticas do primeiro a Cratino, o único adversário de peso que lhe resta da geração anterior e que ele tenta desqualificar junto aos atenienses[13]. O paralelo com Agorácritos, que, inexperiente na política, enfrenta um político estabelecido e de grande popularidade, Paflagônio-Cleão, é perfeito. Sua tática para derrotá-lo é a mesma adotada pelo poeta parabático, usar contra seu rival suas próprias armas, ou seja, a adulação, a mentira, etc. Ou seja, ao equiparar-se ao herói-cômico, o poeta passa a ter a mesma ambigüidade moral do seu duplo, situação que só será resolvida com a reabilitação de Agorácritos no final. Assim como o Salsicheiro se revela o verdadeiro amigo de Demos, tendo usado de expedientes condenáveis apenas para atingir o nobre fim de restituir ao povo ateniense sua grandeza perdida, também o poeta ganha em valor aos olhos dos espectadores.

Tanto poeta quanto seu herói recebem o apoio dos Cavaleiros, que se recusam a servir os nomes consagrados e lutam por uma nova ordem. O coro deixa claro o vínculo que estabelece entre os dois no *kommátion* e o *pnigos* da parábase principal. A fórmula

---

[12] O sacerdote de Dioniso, seu representante, portanto, tinha lugar de honra na primeira fila do teatro, onde o poeta sugere que Cratino deveria sentar-se. A referência à bebida é sutil: os hóspedes ilustres da cidade eram convidados a "comer" no Pritaneu e não a "beber". A isso, Cratino teria respondido no ano seguinte com a comédia *A Garrafa* (Πυτίνη).

[13] Cratino provou que não estava acabado no ano seguinte com a comédia *A Garrafa* (Πυτίνη), que ganhou o primeiro prêmio derrotando *As Nuvens*. Nela, Cratino responde as críticas formuladas n' *Os Cavaleiros* e retrata-se casado com a Comédia, a quem, no entanto, trai com a Bebida, sua amante.

de despedida, comum no *kommátion* no adeus ao herói que deixa o palco é repetida no *pnigos* tendo por objeto o poeta (*v.* 498, ἴθι χαίρων; *v.* 548, ἀπίῃ χαίρων), ambos devem atingir os objetivos planejados (*v.* 498-499, πράξειας κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν; *v.* 549, κατὰ νοῦν πράξας), ou seja, a vitória sobre seus adversários[14].

Nas histórias da literatura grega, esses anapestos são muito citados por marcar o início público da carreira de Aristófanes, até então anônima. Pelo menos essa é a leitura corrente, embora o corifeu esclareça que "muitos" (*v.* 512, ὑμῶν πολλούς) dentre os espectadores não só conheciam sua atividade mas se admiravam por ele ainda não ter pedido um coro em seu nome (*vv.* 512-514):

> O que causa a admiração de muitos de vocês, diz ele, quando o procuram
> e interrogam sobre as razões de não ter requisitado um coro para si há mais
> [tempo,
> nos pediu para explicar.

Esse texto é interpretado tendo como pano de fundo dos anapestos d' *Os Acarnenses*, que, como foi visto no capítulo anterior, tanto divide os estudiosos no que toca a identidade do poeta: Aristófanes ou Calístrato? A verdadeira questão é se a autoria das comédias anteriores a *Os Cavaleiros*, nenhuma delas produzida por Aristófanes, era reconhecida publicamente no momento de sua encenação ou era atribuída ao seu produtor, Calístrato e, talvez, também Filonides[15]. De qualquer forma, todos aceitam a passagem acima como evidência da primeira vez em que Aristófanes teria produzido uma de suas comédias e, tornando seu nome conhecido dos espectadores, se assumido como o dono da voz nos anapestos parabáticos. Mas, o *status* anterior do comediógrafo ainda provoca divergências, alimentadas, entre outros textos, pela metáfora naútica que fecha esses anapestos (*vv.* 541-544)[16]:

> Temendo isso, ele deixava passar o tempo e dizia aos outros
> que era preciso tornar-se primeiro um remador antes de pôr as mãos no timão,
> daí, em seguida, ser co-piloto e observar os ventos,
> e então, pilotar por conta própria.

---

[14] *Cf.* Hubbard (1991: 77).

[15] Embora um escólio ao verso 1018 d' *As Vespas* informe que as primeiras comédias de Aristófanes foram dirigidas por Calístrato e Filonides, a questão permanece controversa por falta de evidências. Russo (1994: 25), no entanto, acredita que Filonides tenha produzido *O Centauro* nas Lenéias de 426.

[16] A bibliografia é a mesma indicada na nota 21 do capítulo anterior, ou seja: MacDowell (1982), Perusino (1986: 37-57), Mastromarco (1994), Halliwell (1996). Os artigos de Mastromarco e Halliwell, reimpressos nos anos 90, foram publicados inicialmente em periódicos que datam de 1979 e 1980 respectivamente.

A vida de marinheiro ilustra a carreira de comediógrafo e, em especial, o seu período de aprendizado. Alguns autores procuraram estabelecer uma correspondência estrita entre as três fases ali descritas e as etapas de formação do poeta, chegando a seguinte conclusão[17]:

1. remador (*v.* 542)	período secreto, anterior a 427, em que o poeta compunha para outros autores.
2. co-piloto, observador dos ventos (*v.* 543)	período entre 427 e 425, em que o poeta assumia a autoria de suas comédias mas não as produzia.
3. piloto (*v.* 544)	período a partir de 424, em que o poeta produz suas peças, se necessário.

O maior problema dessa interpretação diz respeito à existência desse primeiro estágio, no qual o comediógrafo aprenderia seu ofício colaborando na composição de peças dos colegas experientes, pois não há evidência que a comprove[18]. Assim, outros estudiosos propuseram uma leitura mais livre da metáfora dando destaque para a idéia do aprendizado gradual do comediógrafo[19]. Embora se possa imaginar que até chegar a produzir suas próprias comédias, o poeta devesse cumprir diversas etapas, tudo que se pode afirmar com certeza é que somente a partir de 424 a.C., portanto, a partir d' *Os Cavaleiros*, Aristófanes assumiu a produção de uma comédia, tarefa que o poeta parabático declara ser "a mais árdua dentre todas, visto que, muitos tendo tentado, a poucos ela agraciou" (*vv.* 516-517). Dessa forma, o período de formação deve limitar-se aos anos entre 427, que marca sua estréia com *Os Banqueteiros*, e 425, em que o poeta seria, primeiro, uma espécie de contra-regra e, depois, assistente de diretor, funções metaforicamente descritas como remeiro e co-piloto (números 1 e 2 do quadro acima), assumindo a autonomia a partir de 424 (número 3).

Mais importante do que tentar estabelecer uma correspondência precisa entre as etapas da carreira do marinheiro e a do poeta é perceber como essa metáfora se articula no interior da principal cadeia imagética da peça. A metáfora naútica, adaptada nos anapestos para descrever o período de formação do comediógrafo, por diversas vezes,

[17] Mastromarco (1994) e Halliwell (1996).
[18] A não ser por uma sugestão na parábase d' *As Vespas* (*vv.* 1018-1020), em que há menção à colaboração secreta (οὐ φανερῶς ἀλλ' ἐπικουρῶν κρύβδην) do poeta a seus colegas.

aparece na peça com conotação política, na tradição do barco do estado, como foi visto acima. Na parábase, com a menção de Cleão-Tifão nos primeiros versos, ela fica subentendida e é resgatada no final dos anapestos e princípio do *pnigos*, quando passa da esfera do poeta para a do coro dos Cavaleiros (*vv.* 544-550):

> [...] Por tudo isso,
> porque com prudência e não tolamente ele subia ao palco e falava bobagens,
> saúdem-no com um grande estrondo, acompanhem com os onze remos,
> um bom clamor lenaico,
> para que o poeta parta contente,
> após ter agido segundo o seu intento,
> radiante e com a testa brilhante.

Feito nos versos finais dos anapestos, o elogio aberto do poeta que, ao contrário do velho Cratino, em vez de tagarelar a esmo (*v.* 531, παραληροῦντα; *v.* 536, ληρεῖν) falava bobagens "com prudência e não tolamente" (*v.* 545, σωφρονικῶς κοὐκ ἀνοήτως ... ἐφλυάρει), o coro conclama o público a pedir por sua vitória aplaudindo-o. O aplauso também está dentro do campo imagético do mar, pois "estrondo" traduz o adjetivo substantivado τὸ ῥόθιον, que designa o barulho das ondas e na expressão "os onze remos", comumente compreendida como uma referência aos dez dedos das mãos somados à língua[20], o instrumento básico do marinheiro volta a ser mencionado. Essa menção é de extrema relevância porque, através dela, busca-se apagar as diferenças entre poeta, coro e espectadores, todos remadores. A imagem pode ter ganho um reforço cênico de impacto com o uso de remos como adereços para a coreografia do coro, como sugere Hubbard[21], de modo a antecipar a figura dos cavalos-remadores do antepirrema (*vv.* 601-603). De fato, o discurso dos Cavaleiros estará voltado daqui por diante para a conquista do público, composto na sua maioria por marinheiros. Essa conclamação com cheiro de mar é apenas o começo.

Esse esforço conciliatório prossegue com a ode dedicada a Possêidon (*vv.* 561-564), a um só tempo o senhor dos cavaleiros e dos delfins (*vv.* 551 e 560). As "trirremes que trazem salários" (*v.* 555) e o estratego Fórmio, que se destacou no comando da frota em importantes batalhas navais (*v.* 563) são postos lado a lado com os "cavalos de brônzeos cascos" (*v.* 552) e os carros de guerra (*v.* 557).

---

[19] MacDowell (1982), Perusino (1986: 37-57), Russo (1994: 13-32).
[20] Com os dedos e a língua os espectadores poderiam expressar seu apoio ao poeta (*cf.* Taillardat, 1965: § 746).
[21] Hubbard, 1990.

À ode corresponde uma antode que lhe amplia o sentido. Invocando Palas Atena, a deusa padroeira da cidade e que tinha, portanto, forte apelo popular, o coro pede mais uma vez a vitória, mas dessa vez para todos, ou quase (*vv*. 581-594):

Ó Palas, protetora da cidade,
tu que és senhora da terra
mais sagrada, superior a todas
pela guerra, pelos poetas
e pela potência,
vem aqui e traze
a nossa aliada
nas expedições e nas batalhas,
Vitória, que é companheira dos coros
e que se revolta conosco contra nossos inimigos.
Mostra-te aqui, pois deves
facultar a estes homens,
a todo custo, a vitória
agora e sempre.

Os deuses invocados têm grande importância no imaginário ateniense por ter disputado a preferência dos seus habitantes no mito fundador, motivo que decorava um dos frisos do Partenon[22]. Sua menção conjunta visa a envolver toda a comunidade nos projetos do coro. No canto, poesia e política se entrelaçam e são motivo de orgulho para a cidade (*vv*. 583-585) e a Vitória, personificada, é essencialmente "a companheira dos coros" e, por isso, recusa seus favores aos seus inimigos, sejam os coríntios, Cleão ou os comediógrafos da velha geração. Esse último detalhe é fundamental, uma vez que o Paflagônio, assim como o Cleão real, revela-se um grande devoto de Atena ou, ao menos, a incorpora à sua retórica populista[23].

As odes introduzem um epirrema e antepirrema marcadamente encomiásticos, o que é de se esperar, já que uma de suas funções é apresentar favoravelmente o coro. O inusitado é que, no epirrema, em vez dos coreutas, louvam-se os antepassados (*vv*. 565-580) e, no antepirrema, os cavalos (*vv*. 595-610). A razão disso, apontada anteriormente, está na falta de empatia entre os Cavaleiros, identificados com a elite, e a maioria dos cidadãos[24]. O maior desafio da parábase é justamente neutralizar essa tensão de classe e o elogio constitui o principal meio para tal.

---

[22] Atena e Possêidon, querendo ser patronos da nova cidade, ofereceram a seus moradores, um, uma fonte de água salgada, a outra, uma oliveira no alto da Acrópole. A oliveira foi considerada mais útil e o nome da deusa foi dado à cidade.
[23] *Os Cavaleiros vv*. 652-656, 763-764, 1171-1172, 1181-1182.
[24] *Cf.* Edmunds (1987: 253-256).

Num artigo instigante, Barbara Cassin demonstra o uso político do discurso epidítico, considerado o mais fútil dos gêneros retóricos, pois está baseado no poder da linguagem[25]. No entanto, ao tratar do belo e do feio (τὸ καλὸν καὶ τὸ αἰσχρόν) nas suas dimensões estéticas e éticas, o gênero utiliza o elogio para propor um questionamento dos valores aceitos na comunidade. O poder do orador sobre o ouvinte conduz necessariamente à aceitação dos valores propostos e, portanto, ao consenso, essencial nas democracias. Em geral, o discurso parabático opera da mesma forma, mas, pelas razões já expostas, isso se torna especialmente verdadeiro na sizígia epirremática d' *Os Cavaleiros*.

No seu esforço para aproximar-se dos espectadores, os Cavaleiros do coro tomam por modelo para seu discurso a oração fúnebre, um gênero extremamente popular em Atenas (*vv*. 565-573):

> Queremos fazer o elogio dos nossos pais, porque
> eram homens dignos deste solo e do manto sagrado,
> eles que, em batalhas terrestres e de naus,
> venceram em toda parte e sempre honraram esta cidade.
> Nenhum deles, ao ver os inimigos,
> jamais os contou, mas o ânimo imediatamente se punha alerta;
> e se, por acaso, caíam sobre o ombro em alguma batalha,
> limpavam-se e em seguida negavam ter caído
> e lutavam até o fim.

Os primeiros versos desse elogio aos ancestrais (*v*. 565, εὐλογῆσαι βουλόμεσθα τοὺς πατέρας ἡμῶν) são tão fiéis às convenções que poderiam pertencer a um verdadeiro epitáfio[26]. Há todo um cuidado em torná-lo abrangente, evitando de princípio qualquer menção direta aos Cavaleiros. Assim os antepassados louvados são os que participaram de "batalhas infantes e de naus" (*v*. 567, πεζαῖς μάχαισιν ἔν τε ναυφράκτῳ στρατῷ), uma referência mais adequada aos hoplitas e aos marinheiros, que constituiam a grande massa dos combatentes, do que à cavalaria[27]. Captado o favor dos espectadores, no entanto, essa situação não tarda a se modificar com a introdução da censura, ainda que leve, aos políticos atuais e do elogio do coro (*v*. 573-580):

> [...] Jamais um general
> daquele tempo, consultando Cleaneto, teria requisitado refeições públicas,

---

[25] Cassin (1993: 34-55).
[26] *Cf.* Loraux (1981: 312).
[27] *Cf.* Edmunds (1987: 253).

mas hoje, se não levam o lugar de honra nos teatros e o direito aos alimentos,
negam-se a lutar. Mas nós decidimos defender
de graça a cidade, nobremente, e também os deuses locais.
E para tal não pedimos nada além disso:
se um dia houver paz e cessarem os nossos sofrimentos,
não nos invejeis por termos longa a cabeleira e nem por mantermos os corpos
[bem escovados.

O que está em foco é, como nos anapestos, a comparação entre os estrategos do passado (*v.* 574, εἰς τὸ πρό) e os de hoje (*v.* 575, νῦν δ'). Nos anapestos, o elogio aos antigos comediógrafos visa ressaltar o talento do jovem poeta, que se propõe como seu digno sucessor, da mesma forma aqui os coreutas se espelham nos antepassados valorosos que, desinteressadamente, lutaram por Atenas. Assim eles afirmam sua disposição de, seguindo o seu exemplo, "defender de graça a cidade [...] e também os deuses locais". O contraste é dado pela menção aos políticos atuais, que condicionariam seus esforços à obtenção de vantagens pessoais. Uma alfinetada foi reservada para Cleão com a alusão de que seu pai, Cleaneto, teria o controle desses privilégios cobiçados e, por conseguinte, daqueles que pretendiam desfruta-los, fazendo o que se chamaria, hoje em dia, de uso da máquina do Estado.

O antepirrema é a própria celebração do consenso. O conflito se dissolve e a solenidade do epirrema dá lugar ao riso franco. A oração fúnebre ainda dá o tom, mas agora o que se vê é uma paródia da paródia. Depois de louvar os pais, o coro decide elogiar seus cavalos (*vv.* 595-597):

O que sabemos sobre nossos cavalos, queremos louvar.
E eles são dignos de elogios, pois muitas dificuldades
enfrentaram conosco, ataques e batalhas.

[ἃ ξύνισμεν τοῖσιν ἵπποις, βουλόμεσθ' ἐπαινέσαι.
ἄξιοι δ' εἰσ' εὐλογεῖσθαι· πολλὰ γὰρ δὴ πράγματα
ξυνδιήνεγκαν μεθ' ἡμῶν, εἰσβολάς τε καὶ μάχας.]

O que, a princípio, parece ser apenas um daqueles exercícios retóricos como o louvor à mosca, tão a gosto dos sofistas, se revela um sofisticado auto-elogio. Os cavalos tem merecido a atenção dos poetas desde a *Ilíada*[28], onde refletem o ânimo de seus donos. Na parábase eles vão além disso, não só têm sentimentos humanos mas comportam-se como homens (*vv.* 598-610):

Mas não os admiramos tanto em terra
como quando saltavam virilmente para os barcos de carga,
tendo uns comprado taças militares, outros, alho e cebola.
Em seguida, segurando os remos como nós, mortais,
começavam a remar e diziam entre relinchos: "Hipopai, quem vai remar?
Vamos pegar mais forte! O que faremos? Não vais puxar, Sânfora?"
Desembarcavam em Corinto e, em seguida, os mais novos
cavavam leitos com as armas e saiam em busca de comida.
Comiam caranguejos em vez de luzerna,
caso um se arrastasse para fora da toca ou mesmo pescando-os do fundo do mar,
a ponto de Teoro afirmar que disse um caranguejo coríntio:
"É de fato terrível, ó Possêidon, se nem nas profundezas,
nem em terra, nem no mar eu puder escapar aos Cavaleiros!"

Esses animais que compram provisões, bebem em taças e cavam leitos de campanha são especialmente admiráveis no mar, quando pegam nos remos. Está criada a imagem cômica do consenso: cavalos-remadores! E é graças a essa união que a cidade se fortalece e derrota seus inimigos. A menção a Corinto evoca a batalha de Soligéia, fresca na memória do público, em que os atenienses bateram as tropas coríntias em seu próprio território. A cavalaria teve então participação decisiva, já que os adversários não dispunham do apoio de cavaleiros[29]. Vale ainda lembrar que o comando dessa expedição coube a Nícias, que juntamente com Desmótenes, é identificado com um dos escravos de Demos que tramam a queda do Paflagônio na peça.

Também o antepirrema traz uma crítica indireta a Cleão através de Teoro, seu principal aliado. Ele parece estar ligado aos "caranguejos coríntios", ou seja ao inimigo. A metáfora do caranguejo sugere ou uma chaga que se quer eliminar, já que em grego καρκίνος significa também tumor (*cancer*), ou, por sugestão das pinças, voracidade. Em ambos os casos a imagem cabe bem tanto aos coríntios quanto a Cleão e seus amigos, ávidos por dilapidar os bens públicos (*cf. vv.* 258, 573-576)[30]. A colaboração entre cavaleiros e marinheiros é a garantia de que "nem em terra, nem no mar" os caranguejos estarão a salvo.

Apesar de toda a ênfase nos marinheiros, os cavalos é que são o objeto desse elogio. E como os animais se identificam plenamente com seus donos, o louvor de uns

---

[28] II, 761-762; XVII, 426 *ss*. Para o comentário das passagens citadas à luz desse antepirrema, *cf.* Harriott (1986: 62-66).
[29] Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. IV, 42-44, descreve a expedição, ressaltando a presença de duzentos cavaleiros a bordo de naus para o transporte de cavalos.
[30] *Cf.* Taillardat (1965: § 835) e Hubbard (1991: 83).

torna-se o louvor de outros[31]. Assim, os cavaleiros conseguem elogiar a si próprios sem correr o risco de ofender os remadores nas arquibancadas. É, portanto, com extrema habilidade, que o poeta consegue superar as dificuldades que a escolha da *persona* dramática de seu coro lhe impunha e garantir que a parábase promova a união entre poeta, herói, coro e público em torno das idéias apresentadas na peça, fator essencial para a sua vitória no concurso teatral.

A segunda parábase (*vv.* 1264-1315) difere da principal em dois aspectos. Formalmente é incompleta, apresentando somente a sizígia epirremática, mas, o que é mais importante, faz da censura e da sátira o seu ponto forte (*vv.* 1274-1275):

> Insultar os maus não é nada censurável,
> é, ao contrário, uma honraria para os bons, para quem quer que raciocine bem.
>
> [λοιδοπῆσαι τοὺς πονηροὺς οὐδὲν ἐστ' ἐπίφθονον,
> ἀλλὰ τιμὴ τοῖσι χρηστοῖς, ὅστις εὖ λογίζεσθαι.]

A referência aos mau-caráter, em grego πονηρός,[32] evoca de imediato os dois antagonistas, Agorácritos e Paflagônio, cujo lema poderia ser: que vença o pior! Na cena imediatamente anterior a essa parábase, a disputa pelo favor de Demos chega ao fim com o reconhecimento por parte do Paflagônio de que surgira alguém mais repugnante e patife do que ele (*vv.* 134 e 950), cumprindo-se assim o oráculo que previa a sua derrota. Durante a competição, lançou-se mão dos expedientes mais condenáveis e ao vencedor, Agorácritos, que já se declarara πονηρός, filho de πονηρῶν (*vv.* 185-186, 336), cabe agora com justiça o título de campeão em πονηρία[33]. Mas, imediatamente depois dessa segunda parábase, o herói se regenera e dá uma lição de moral em um Demos renovado (*vv.* 1340*ss.*). Não há mais traço do pilantra de antes.

Nesse contexto, a parábase prepararia a mudança de caráter do herói, censurando o comportamento de alguns contemporâneos: Lisístrato e Tumante na ode, Aríprade no epirrema, Cleônimo na antode e Hipérbolo no antepirrema. O coro está caracterizado,

---

[31] *Cf.* Harriott (1986: 64): "The secret is out: *laudatores* and *laudandi* are identical. In praising their forefathers and in praising their horses the Knights are praising themselves [...]".

[32] Derivado etimologicamente de πόνος, -ου (ὁ), trabalho penoso, o adjetivo πονηρός indica antes aquele que pena, que é infeliz. Como no grego os termos descritivos do estado moral refletem uma concepção preconceituosa da condição social, πονηρός designa também o que é mau, perverso (*cf.* πένης, -ητος, pobre).

[33] Sobre a πονηρία como característica do herói cômico *cf.* Whitman (1964: 29*ss.*).

como mostram os primeiros versos da ode, uma citação quase literal de Píndaro (*vv.* 1264-1266)[34]:

> O que é mais belo aos que principiam
> ou cessam os cantos
> que os condutores de cavalos velozes cantarem [...].

Embora simule um canto encomiástico, a ode tem caráter satírico e, em conjunto com a antode, elege a comida, ou melhor, a sua falta, como tema. Lisístrato e Tumante, eternos esfomeados nas comédias, e Cleônimo, o glutão[35], são retratados como parasitas de Apolo ou dos atenienses mais abastados. Como guloseimas de todo o tipo, reais ou metafóricas, são uma constante da peça, essas personagens deveriam estar roendo-se de fome nas arquibancadas, o que justifica a piada.

Mais pesada é a crítica a Arífrade, irmão do irrepreensível Arignoto. Ele, que por ter sido aluno de Anaxágoras, tinha fama de sofista, merece o título de super-devasso (*v.* 1283, παμπόνηρος) pelo uso que dava à sua língua. A língua, órgão associado à fala e à degustação, habilidades cultivadas tanto pelo Paflagônio quanto por Agorácritos, é relacionada nesse epirrema a um ato moralmente vergonhoso, o *cunnilinctus* [36]. Essa censura a um padrão sexual desviante serve de contraste para a união correta entre Demos e a Trégua de Trinta Anos (*v.* 1388 *ss.*), logo a seguir no êxodo.

Já o antepirrema fecha a parábase com um leve toque de humor. Nele as trirremes ganham vida e recusam vivamente o comando de Hipérbolo, o negociante de lamparinas. Há uma correspondência evidente entre essa passagem e o antepirrema da parábase principal, em que os cavalos, personificados, embarcam em navios e põe-se a remar. Assim como eles, na verdade, representam seus donos, os cavaleiros, as trirremes substituem os marinheiros. Sua rejeição aos políticos oriundos do mundo dos negócios, como o próprio Cleão de quem Hipérbolo foi aliado e a quem veio a suceder, deve ser vista como uma tentativa de persuadir a massa dos cidadãos, identificados com os remeiros, a fazer o mesmo. A razão desse apelo velado é a vitória de Agorácritos Salsicheiro na peça, o que poderia fortalecer a confiança do povo nos demagogos ao invés de abalá-la, apesar da exposição de toda a sua πονηρία. Por outro lado, a idéia de

---

[34] *Cf.* fr. 80 Bowra (Oxford Classical Texts).

[35] É o mínimo que Aristófanes diz desse apagado político ateniense, freqüentemente acusado de covardia. Cleônimo é um dos alvos predileto dos comediógrafos por ter perdido seu escudo numa batalha.

dar às trirremes um lugar de destaque na parábase é parte da estratégia de agradar aos marinheiros. Esses esforços prosseguem êxodo afora com as promessas de Demos de priorizar a construção de barcos de guerra (vv. 1350ss.) e de pagar prontamente o soldo integral (vv. 1366-1367). É ainda a música do consenso, portanto, que se escuta no final d' *Os Cavaleiros*.

2. Mexendo no vespeiro: a reeducação do público em *As Vespas*[37]

O confronto de gerações é um tema universal da comédia, mas Aristófanes só o desenvolverá plenamente n' *As Nuvens* e n' *As Vespas*, encenadas em 423 e 422 respectivamente. O desentendimento entre pais e filhos é comum a ambas as peças assim como a solução encontrada para resolvê-lo, a reeducação de um dos envolvidos. Se n' *As Nuvens* é o pai que tenta fazer do filho um discípulo de Sócrates, n' *As Vespas* a situação se inverte, com o filho empenhado em mudar os hábitos do pai. Nesse sentido, essa última peça responde à primeira, cuja derrota nunca será esquecida pelo poeta. Um ano depois, ele quer mostrar que é capaz de compor uma obra de agrado do público a partir dos mesmos elementos da obra rejeitada. É o que se deduz da apresentação que o escravo Xantias faz no prólogo (*vv.* 54-66):

> Vamos, devo expor aos espectadores o enredo,
> dizendo-lhes antes umas poucas palavras:
> não esperem de nós nada grandioso demais
> e nem risadas roubadas de Mégara.
> Não temos um par de escravos que, de cestinhas,
> atire nozes aos espectadores,
> nem Héracles sendo logrado de sua refeição,
> nem Eurípides sendo novamente agredido
> e nem, agora que Cleão ao menos brilhou graças à sua sorte,
> novamente do mesmo homem faremos picadinho.
> Mas temos uma historinha razoável,
> não mais inteligente que vocês,
> porém mais sofisticada do que uma comédia vulgar.

---

[36] Segundo Henderson (1991: 185-186), a razão do escândalo não estaria tanto no ato em si quanto na gratificação pessoal que o personagem obtia com ele, a ponto de freqüentar prostitutas com essa finalidade (*cf. As Vespas*, *vv.* 1275-1286).

[37] Embora *As Nuvens* seja cronologicamente anterior *Às Vespas*, sua parábase foi reescrita posteriormente (*cf.* capítulo 2, n. 1) e, por isso, será analisada à parte.

Essa advertência aos espectadores, pertinente num contexto parabático, é antecipada não tanto com o propósito de dizer a linha que a comédia adotará mas de deixar claro que, dessa vez, ela estará ao alcance do homem médio. Sua inserção no prólogo se justifica já que a parábase principal só surge no último terço da peça (*v.* 1009*ss.*). O atraso na apresentação da parábase parece ser proposital, visando a criar uma expectativa no público que é alfinetado diversas vezes pelo poeta[38].

De qualquer forma, essa passagem, sobretudo os três versos finais, devem ser compreendidos contra o pano de fundo do fracasso d' *As Nuvens*. A comédia, ora proposta, não terá um enredo "grandioso demais" (v. 56, λιάν μέγα), como a do ano anterior, nem se alimentará do humor grosseiro associado às farsas originárias de Mégara[39], como fizeram, talvez, as que a derrotaram. Segue-se uma lista dos temas a serem evitados, dentre os quais dois são recorrentes na obra de Aristófanes: a sátira a Eurípides e a Cleão. Sua menção ao lado de dois lugares comuns da comédia antiga, o escravo que atira guloseimas em direção à arquibancada e o Héracles esfomeado, deve-se ao desejo do poeta de afirmar sua originalidade, além de recordar ao público suas peças mais bem sucedidas, pois tanto *Os Acarnenses* quanto *Os Cavaleiros*, que têm por personagens Eurípides e Cleão, obtiveram o primeiro prêmio[40]. Os últimos versos reafirmam o compromisso do comediógrafo com a busca do meio-termo através da promessa de apresentar dessa vez uma "historinha razoável" (v. 64, λογίδιον γνώμην ἔχον), "não mais *inteligente* (δεξιώτερον) que vocês, porém mais *sofisticada* (σοφώτερον) do que uma comédia vulgar" (*vv.* 65-66). O uso dos comparativos δεξιώτερον e σοφώτερον é extremamente relevante, uma vez que esses adjetivos terão grande destaque na parábase remodelada d' *As Nuvens*[41], e no discurso dos anapestos em geral, servindo ora para qualificar o poeta, ora para desqualificar a maior parte dos espectadores.

E que história é essa? A de um pai com um distúrbio de comportamento, que é um juiz compulsivo e sádico (φιληλιαστής, *v.* 88), e a de um filho dedicado que sofre

---

[38] *Cf.* Russo (1994: 128).

[39] Berço da comédia (*cf.* Aristóteles, *Poética* 1448 a 29).

[40] Sobre o clamor de originalidade do poeta *cf. As Vespas*, *v.* 1053. Apesar de toda a indignação, Aristófanes não resistiu nem aos Héracles famintos (*cf. As Aves*), nem aos escravos que atiram guloseimas para o público (*cf. Pluto*). Além d' *As Vespas*, Aristófanes compôs para esse mesmo concurso *Proagon* que, pelo que se pode deduzir, tinha Eurípides por herói. Essa peça teria sido atribuída a Filonides, já que era aceita a inscrição de somente uma peça por comediógrafo (*cf.* Russo, 1994: 121-122). Portanto, a menção ao tragediógrafo aqui pode ser uma alusão à outra comédia.

[41] *Cf. vv.* 520, 521, 522, 526, 527, 535, 548.

com a doença de seu pai (*v.* 114) e cuida para que ele passe uma velhice agradável. É isso que Xântias conta numa longa tirada na seqüência da advertência aos espectadores.

A partir disso não é muito difícil tecer uma analogia entre o pai ávido por condenações e o público ateniense, que castigou a obra-prima do poeta com um terceiro lugar, e o filho sensato, desejoso por reeducá-lo, e o próprio poeta[42]. Os nomes dos personagens, respectivamente Filocleão e Bdelicleão, ou, numa tradução livre, Vivacleão e Foracleão, confirmam essa idéia. Afinal, interessa ao comediógrafo alimentar a imagem do jovem perseguido pelo homem forte da cidade e que, ainda por cima, arvora-se em protetor dos juizes. Fazendo isso, ele retoma uma herança da poesia lírica, o *topos* da vítima que ousa dizer a verdade e é punido.

De todos os heróis aristofânicos, Bdelicleão é certamente o que mais se parece com o seu criador: é jovem, urbano, culto e faz oposição a Cleão. Seu caráter, se não é inatacável, está longe de exibir os vícios dos seus antecessores. No geral, posa de bom moço, merecendo até um elogio rasgado da parte do coro (*vv.*1462-1469):

> Muitos elogios da minha parte
> e da dos que são sensatos
> merece,
> por seu amor filial e sua sabedoria,
> o filho de Filocleão.
> Com ninguém tão amável
> convivi, e nem por seus modos
> fui acometido de paixão ou transbordei de amor.

Embora seja protocolar o louvor do coro ao herói cômico no êxodo, em geral procura-se exaltar suas características sobrenaturais e não, como aqui, traços, mesmo que raros, tão humanos.

O vínculo entre herói e poeta fica ainda mais evidente no começo do *agón*, quando Bdelicleão descreve assim a tarefa de provar a Filocleão e a seus obstinados colegas a miséria de sua condição (*vv.* 648-649):

> É algo difícil e digno de uma inteligência tremenda, maior mesmo do que a dos
> [comediógrafos (ἐπὶ τρυγῳδοῖς),
> curar uma doença antiga enraizada na cidade.

---

[42] *Cf.* Reckford (1987: 273-275), Hubbard (1991: 114), Russo (1994:123-124). Esse último chega a sugerir a possibilidade de Bdelicleão estar usando uma máscara que retratasse o próprio Aristófanes.

Essa fala explicita a ligação entre poeta e herói, lembrando as tiradas de Diceópolis em *Os Acarnenses* (*vv.* 377-384; 486-508)[43]. O termo τρυγῳδός, um trocadilho com tragediógrafo que designa o comediógrafo[44], também ocorre n' *Os Acarnenses*, reforçando a impressão de que, por alguns instantes, Bdelicleão estaria falando pelo poeta.

A sintonia entre eles prossegue com Bdelicleão assumindo duplamente a função de διδάσκαλος. Por um lado, ele é professor de seu pai e, por outro, autor e diretor de uma comédia dentro da comédia[45]. Sua contra-argumentação no *agón* é uma verdadeira aula em que demonstra que os juizes, ao contrário do que imaginavam, não passam de joguetes mal remunerados nas mãos de políticos inescrupulosos (*vv.* 648-736). Mas, embora convencido, o velho juiz é incapaz de controlar seus impulsos e ameaça ter uma crise de abstinência só de pensar em afastar-se dos tribunais (*vv.* 749-763). Como solução, Bdelicleão propõe que o pai julgue as pendências domésticas[46]. A partir daí, o filho torna-se diretor de teatro e encena para o pai o julgamento de um cão acusado por outro de roubar um queijo da cozinha. Bdelicleão se ocupará do cenário, escolherá os personagens e dirigirá a cena pessoalmente para garantir que, ao seu final, Filocleão seja constrangido a absolver um réu e assim livrar-se de sua mania (*vv.* 764-1008). Essa dupla função fica ainda mais clara nas cenas pós-parabáticas, em que o filho, ao vestir o pai em cena com roupas finas, age como um comediógrafo que muda o caráter de suas personagens juntamente com o figurino, e, ao fazer suas recomendações sobre o comportamento apropriado em um banquete, age como um professor que ensina a seus alunos o que é certo e o que é errado (*vv.* 1122-1264).

O coro de velhos juizes, fantasticamente equiparados a vespas, torna-se o porta-voz do poeta nos anapestos parabáticos depois de aceitar os argumentos de Bdelicleão no *agón*. Assim como Filocleão e seus colegas são criticados no *agón*, o público será censurado na parábase. Já no *kommátion*, após despedir-se de pai e filho que deixam a cena, o coro pede aos espectadores que escutem com atenção o que vai ser dito, caso queiram fazer jus à fama de inteligentes (*vv.* 1009-1014). Os versos iniciais dos anapestos deixam claro a intenção do poeta (*vv.* 1015-1016):

---

[43] *Cf.* Hubbard (1991: 114, n. 3).
[44] Sobre o sentido do termo, *cf.* cap. 2, pp. 51-52.
[45] *Cf.* Hubbard (1991: 131-133), Russo (1994: 128).
[46] A idéia do herói é considerada sábia (*v.* 809, σοφὸν) e perspicaz (*v.* 812, δεξιόν) por seu pai. Esses adjetivos, como já notamos antes, são usados recorrentemente para qualificar o comediógrafo e sua obra.

Agora, meu povo, prestem atenção, se amam o que é puro.
Censurar os espectadores é o desejo do poeta agora.

[νῦν αὖτε λεῲ προσέχετε τὸν νοῦν, εἴπερ καθαρόν τι φιλεῖτε.
μέμψασθαι γὰρ τοῖσι θεαταῖς ὁ ποητὴς νῦν ἐπιθυμεῖ.]

A reprimenda aos espectadores tem como contrapartida o elogio do comediógrafo. O emprego do termo καθαρόν, puro, já chama a atenção para a *persona* que o poeta adotará dessa vez, a de um Héracles "defensor de males e purificador (καθαρτήν) desta terra" (*vv.* 1030; 1043). Sua tarefa é livrar a cidade dos monstros que a assolam, sendo Cleão o maior deles (*vv.* 1029-1035):

E quando começou a ensaiar coros pela primeira vez, diz ele, não investiu contra
[homens comuns,
mas, com um ardor de Héracles, atacou os mais importantes
e ousadamente se engajou, de imediato, desde o início, contra aquele mesmo,
[o de dentes afiados,
de cujos olhos, olhos de Cina, brilhavam os raios mais terríveis,
enquanto cem cabeças de bajuladores lamentando-se em roda lambiam-lhe
a cabeça, e tinha a voz de uma torrente que gera destruição,
cheiro de foca, testículos imundos de Lâmia, ânus de camelo.

A imagem de um Cleão monstruoso, que vai sendo aprimorada ao longo da carreira de Aristófanes, parece ter atingido sua forma ideal aqui. Talvez o ponto final tenha sido posto pela morte do líder político neste mesmo ano. O fato é que ela será repetida literalmente na parábase d' *A Paz*, o que indica seu sucesso junto ao público.

Essa figura composta herda "a voz de uma torrente" da passagem d' *Os Acarnenses* em que se diz que Cleão "estrondava como o Cicloboro" (*v.* 381), os olhos que lançam raios e as cem cabeças do Tifão hesiódico a quem é comparado n' *Os Cavaleiros* (*v.* 511), em que também aparece como um cão de "dentes afiados" (*v.* 1017). A idéia do cão é retomada na menção a Cina (Κύννα), cortesã cujo nome lembrava cadela, símbolo de impudência feminina. Seu propósito aqui é aludir ao julgamento do cão Labes, que se dá na cena imediatamente anterior, pois seu acusador, o cão Cidateniense, representa Cleão (*cf.* o trocadilho Κλέων/κύων, cão)[47]. De novo mesmo, só o "cheiro de foca", o "ânus de camelo" e os "testículos de Lâmia", o equivalente grego do bicho-papão.

[47] A acusação contra o cão Labes de roubar e devorar sozinho o queijo siciliano refere-se a um processo que Cleão moveu contra o general Laques, acusado de desviar recursos durante uma missão na Sicília (*cf.* Tucídides, *A Guerra do Peloponeso*, III, 85-118).

Além de Cleão, o poeta também enfrentou "os calafrios e as febres" que atacavam os que dormiam impingindo-lhes "juramentos, citações judiciais e testemunhos" (*vv.* 1038; 1041). Trata-se de uma metáfora dos sicofantas, que viviam de delação e chantagem, apresentados a uma vez como demônios noturnos e doenças, um tema importante na peça.

Há um paralelismo claro entre o comediógrafo que, pelo bem dos atenienses, ousa lutar contra tais aparições (*vv.* 1029-1031; 1036-1037) e o herói que, no prólogo, se vê às voltas com uma espécie particular de monstro, os juizes-vespas. No início da peça, cria-se uma expectativa sobre a criatura (*v.* 4, κνώδαλον) que é vigiada vinte e quatro horas por dia em uma casa tornada jaula, com redes nas janelas e ferrolhos nas portas. Descobre-se que todo esse aparato é necessário para deter um único homem e, ainda por cima, velho, Filocleão. No entanto, a chegada de seus colegas juizes, cuja particularidade anatômica torna monstruosos, justifica os cuidados de Bdelicleão. Eles possuem perto dos rins um ferrão, como os das vespas, com o qual picam seus adversários (*vv.* 224-227). Tal como Héracles, cabe a Bdelicleão, com seu pequeno exército de escravos, domar essas criaturas ao mesmo tempo tão fantásticas e tão familiares.

O poeta também deve enfrentar a raça irascível das vespas que, como jurados dos concursos dramáticos, têm a mesma disposição contrária aos jovens que os juizes demonstram. Assim, ele se apresentará na parábase como réu e os anapestos emularão os discursos de defesa nos tribunais (*v.* 1017):

> Foi vítima de injustiça gratuita, diz ele, após tê-los beneficiado muitas vezes [...].
>
> [*ἀδικεῖσθαι* γάρ φησιν πρότερος πόλλ' αὐτοὺς εὖ πεποηκώς...]

A injustiça a que ele se refere é a classificação em último lugar d' *As Nuvens* no ano anterior. Sua defesa se baseia na excelência de seu caráter e na qualidade de sua obra. Serão ressaltados como traços principais da personalidade do poeta a modéstia, pois colaborou com outros colegas sem pedir créditos (*vv.* 1018-1020) e, já renomado, não se encheu de orgulho (*v.* 1024), a sensatez (*v.* 1027), com que evitou baratear seu talento, e a coragem de investir contra os poderosos em prol do bem-estar da cidade (*vv.* 1031; 1036-1037). São todas características também presentes no comportamento do herói.

Para demonstrar o valor da sua obra e, consequentemente, dele mesmo, o poeta faz uma recapitulação de sua carreira. No início, diz o corifeu, o comediógrafo ajudou outros poetas "não às claras, mas secretamente" (*v.* 1018, οὐ φανερῶς ἀλλ' κρύβδην), afirmação que combinada à metáfora náutica d' *Os Cavaleiros* (*vv.* 541-544) sugere a existência de uma etapa do seu aprendizado, provavelmente anterior a 427 a.C., em que ele colaborava anonimamente nas obras alheias[48]. No entanto, a função provável desse comentário é chamar atenção para um expediente que ele utilizou nesse mesmo ano para poder participar de um só concurso com duas comédias. Diante da interdição de um mesmo autor concorrer com duas peças numa mesma competição, Aristófanes cedeu *Proagon* a Filonides, a quem também encarregou de produzir *As Vespas*, peça de que, entretanto, conservou a autoria. Daí a comparação com Êuricles que se utilizava da ventriloquia para profetizar. Então, a alegação de modéstia do poeta revela-se falsa servindo na verdade para alardear a paternidade da comédia concorrente.

Num segundo momento, "já às claras" (*v.* 1021, φανερῶς), o comediógrafo assume a responsabilidade por sua obra (*v.* 1022):

> não em bocas alheias, mas nas de suas próprias musas pondo o freio.

As musas são comparadas a cavalos que cabe ao poeta adestrar, numa imagem que tem por complemento a metáfora do carro de corrida que fecha os anapestos (*vv.* 1049-1050):

> [...] o poeta em nada é menos considerado pelos sábios
> se, ultrapassando seus adversários, viu quebrar seu invento.

Nas competições esportivas era considerado vencedor não o condutor, mas o proprietário do animal, já nos festivais dramáticos reconhecia-se o produtor (= condutor) e não o autor (= proprietário). Nas duas imagens o poeta aparece como condutor de suas musas (= cavalos) e de seu invento (= carro), numa clara referência a seu *status* de produtor (διδάσκαλος) nos anos anteriores. Tamanha ênfase, no começo e no fim dos anapestos, é estratégica e tem como objetivo esclarecer que a derrota d' *As Nuvens* não pode ser atribuída à incompetência do comediógrafo enquanto produtor (*v.* 1049), mas sim a um acidente de percurso (*v.* 1050).

[48] Essa é justamente a tese de Mastromarco (1994) e Halliwell (1996) já comentada no corpo desse

Entre essas duas imagens, há referências às duas comédias que produziu: *Os Cavaleiros* (*v.* 1030-1037) e *As Nuvens* (*v.* 1037-1042). Enquanto que não há qualquer dificuldade de identificar o enredo d' *Os Cavaleiros* na briga com Cleão, não é fácil perceber como as "febres e calafrios" dizem respeito *Às Nuvens*. No entanto, diante da descrição do efeito arrasador dessas assombrações sobre o sono dos pais e avôs, não há como não pensar em Estrepsíades, cujo longo monólogo no prólogo se deve à insônia causada pelas preocupações. E há, sobretudo, o advérbio πέρυσιν, ano passado, que repetido alguns versos abaixo (*v.* 1044), não deixa dúvidas de que se aplica *Às Nuvens*. Resta saber a qual versão da comédia, pois dispomos somente da segunda, posterior *Às Vespas*, e desconhecemos, portanto, o enredo original[49].

O final dos anapestos é dedicado à censura dos espectadores, prometida nos primeiros versos. Por alguns momentos, o poeta passa de réu a acusador lembrando a traição de que foi vítima no ano anterior (*vv.* 1043-1048):

> Após ter achado um tal defensor de males e purificador desta terra,
> vocês o traíram ano passado quando semeou os mais novos pensamentos que,
> por não terem compreendido claramente, apequenaram; entretanto ele, libando
> muitas e muitas vezes, jura por Dioniso
> que ninguém jamais escutou versos cômicos melhores do que esses.
> Não ter compreendido isso de imediato é motivo de vergonha para vocês [...].

O caráter traiçoeiro dos atenienses já havia sido apontado como a razão principal para o poeta adiar a requisição de um coro em *Os Cavaleiros* (*vv.* 518-519). O público que consagrou o poeta naquela ocasião, virou-lhe às costas quando da apresentação d' *As Nuvens* que, por seu caráter inovador (*v.* 1042, καινοτάτας διανοίας), tornou-se incompreensível para a maioria. O argumento da novidade, que faz aqui sua estréia, será recorrente na parábase aristofânica e, de certa forma, é adequado à *persona* do poeta jovem que desafia a geração passada, sejam seus adversários como n' *Os Cavaleiros*, ou seu público conservador como n' *As Vespas*. Assim, o *pnigos* é dedicado a aconselhar os atenienses a prestigiar os poetas inovadores que, como os marmelos, manteriam o ar perfumado e livre de mofo (*vv.* 1056-1059).

A censura dá lugar ao elogio na sizígia epirremática, pois, para vencer, é preciso fazer as pazes com os juizes. O coro de juizes-vespas, ao contrário dos jovens e

---

trabalho.

[49] Para uma hipótese que considere que o poeta possa estar se referindo à outra peça encenada naquele mesmo ano, *cf.* Russo (1994: 91-92).

aristocráticos cavaleiros, está fortemente identificado com os espectadores e reflete seu ponto de vista. No *agón*, seu apoio ao jovem filho de Filocleão, que no espírito é mais velho que o pai, não impede sua prevenção contra a nova geração. Por isso, o coro, mesmo reconhecendo a sua fragilidade no presente (*vv.* 1063-1065), canta as proezas de sua juventude ao mesmo tempo que critica a atual (*vv.* 1068-1070; 1094-1096; 1101). Cidadãos modelo, deram sua contribuição à cidade participando ativamente das guerra e dos julgamentos, essenciais ao bom funcionamento do regime democrático. A coragem dos guerreiros de Maratona e Salamina, que expulsaram os invasores persas a ferroadas e que tornaram Atenas uma potência é contrastada com a futilidade dos mais jovens, interessados apenas em desfrutar a riqueza acumulada por seus pais sem contribuir para aumentá-la. Expressão da fibra ática, os velhos juizes terminam conclamando os cidadãos a adotar o ferrão, ou seja, a abandonar a passividade e honrar o passado de luta de seus antepassados (*vv.* 1120-1121).

A decadência da juventude ateniense será tematizada na parábase secundária (*vv.* 1265-1291). Só que, desta vez, a sátira do coro tem endereço certo. Amínias, aliado de Cleão e encarregado por ele de uma missão na Tessália, é apresentado na ode como vaidoso e afetado (filho de Selo, *cf.* τὸ σέλας, brilho e da família de Cróbilo, *cf.* κρώβυλος, -ου, penteado elaborado e fora de moda)[50]. Arifrades, alvo de zombarias na parábase auxiliar d' *Os Cavaleiros* (*vv.* 1274-1289), é mencionado no epirrema por seus hábitos sexuais pouco ortodoxos e o antepirrema é dedicado a um acerto de contas com Cleão.

Significativamente, a segunda parábase se insere entre uma cena em que Bdelicleão conduz seu pai a um banquete do qual farão parte Cleão e seus amigos (*v.* 1220) e outra que mostra o velho juiz voltando bêbado da festa, depois de ter causado muita confusão por lá. De início, o herói, que repudia o demagogo até no nome, está muito preocupado que Filocleão tenha um comportamento inadequado diante de tão seleta sociedade e, por isso, lhe dá lições de etiqueta. Entre outras coisa, ensina a seu pai a cantar canções de simpósio e a contar fábulas esópicas em caso de desentendimento com algum conviva (*v.* 1259). Essa situação encontra paralelo na parábase na sátira que se faz a Amínias por freqüentar um meio social superior ao seu, no caso, a casa de Leógoras, conhecido pela vida luxuosa que levava. Sendo Amínias pobre, seu lugar é entre os Penastas, classe servil da Tessália cujo nome espelha a condição de pobreza em

[50] Devido à mutilação do texto não se conhece o teor da antode.

que viviam. Os mal-entendidos, e a melhor maneira de saná-los, serão tematizados no antepirrema, em que o comediógrafo explica sua posição em relação a Cleão num caso único de discurso direto em sizígias epirremáticas (*vv.* 1284-1291):

> Há quem diga que me rendi
> quando Cleão me deu um susto ao atacar-me
> e .....
> provocou-me da pior maneira. E então, enquanto eu era esfolado,
> os de fora riam vendo-me dar grandes gritos
> e em nada preocupavam-se comigo, mas somente em saber
> se, pressionado, lançaria algum sarcasmozinho.
> Notando isso, banquei um pouco o macaco.
> E então "a estaca enganou a videira".

Nessa passagem, o poeta responde diretamente aos que o acusavam de acovardar-se diante das pressões de seu perseguidor. Rumores nesse sentido podem ter surgido pela ausência de críticas a Cleão n' *As Nuvens*. Mais provável, porém, é que o fracasso dessa comédia se deva em parte à frustração do público, que esperava ver o desenrolar da velha briga. Os versos acima dão a entender que os espectadores, despreocupados, se divertiam enormemente com os ataques mútuos: de um lado, o poeta armado com sua língua ferina, de outro, o curtidor de peles, pronto a "esfolá-lo". Sem dúvida, há uma tentativa de caracterizar *As Vespas* como uma comédia anti-Cleão, embora o político ateniense não esteja em primeiro plano, e também de reeditar a imagem do poeta destemido d' *Os Acarnenses* e d' *Os Cavaleiros*, bem como o sucesso que essas peças alcançaram.

Mais uma vez há coincidência entre as atitudes do herói cômico e do poeta. O comediógrafo também acha apropriado recorrer a Esopo para apagar uma ofensa. Assim, ele diz que "bancou um pouco o macaco", animal que, nas fábulas, é aclamado pelos demais bichos por sua capacidade de diverti-los com imitações e danças[51]. Da mesma forma, o poeta teria despistado seu inimigo, seguindo o conselho que Bdelicleão dá a seu pai em caso dele se envolver em alguma briga (*v.* 1260-1261):

> Em riso | tendo transformado a questão, de modo que ele o larga e vai embora.
>
> [κατ᾽ εἰς γέλων | τὸ πρᾶγμ᾽ ἔτρεψας, ὥστ᾽ ἀφεὶς σ᾽ ἀποίχεται.]

[51] *Cf.* em especial *A raposa e o macaco (eleito rei)* e *O macaco e o camelo*.

Mas o macaco também é o símbolo da malícia[52] e, assim, quando esse se sentiu seguro e baixou a guarda, o poeta voltou ao ataque e "a estaca enganou a videira". A estaca corresponde ao poeta e a videira a Cleão, de modo que retirado o apoio, a planta verga e se parte.

As macaquices também darão o tom no final da peça, em que Filocleão, bêbado e furioso, destrata todos os convivas e executa uma dança extravagante acompanhado por dançarinos profissionais. A advertência do coro sobre o poder da natureza sobre a cultura se cumpre (*v.* 1456-1456). O fracasso de Bdelicleão na reeducação de seu pai parece indicar que os esforços do comediógrafo em relação ao público também são em vão. O poeta reconhece que a vespa ática continua em forma e disposta a usar seu ferrão.

3. Paz na terra aos homens de boa vontade

No ano seguinte, pouco antes da oficialização da trégua entre espartanos e atenienses, Aristófanes apresenta nas Grandes Dionisias *A Paz*. Nessa peça, o herói, Trigeu, sobe ao Olimpo montado em um escaravelho gigante e descobre que os deuses se mudaram deixando a deusa Paz à mercê da Guerra. Com a ajuda do coro, formado por habitantes de várias regiões da Grécia, liberta a deusa e a traz de volta à Terra, acompanhada por Colheita e Festividade. A partir daí, tudo é festa: o herói celebra seu casamento com Colheita, o Conselho da cidade hospeda Festividade, e a alegria toma conta da população, menos, é claro, dos que lucravam com a guerra, como os comerciantes de armas e os generais.

A parábase principal espelha essa atmosfera de celebração e, nos anapestos, troca a censura, predominante n' *As Vespas*, pelo elogio do comediógrafo (*vv.* 734-738):

> Os guardas deviam dar uma surra, sempre que um poeta cômico
> avançasse em direção ao público e louvasse a si mesmo nos anapestos.
> Mas, ó filha de Zeus, se é natural homenagear alguém que é o melhor
> diretor de comédias de todos e o mais célebre,
> diz o nosso mestre que ele merece grande elogio.

[52] Cf. Taillardat (1965: § 406). É sugestiva também a descrição que Semônides de Amorgos dá da mulher de natureza símia que é incapaz de praticar o bem e passa o dia todo meditando como fazer as piores maldades (Aloni 7).

A censura inicial ao auto-elogio, que devia ser punido severamente pelos guardas do teatro, é ela mesma uma declaração de louvor ao poeta que merece a exceção ser louvado por seu coro[53]. O comediógrafo busca a autoridade de um mestre do encômio, Simônides, a quem os escólios atribuem o verso 736, para justificar a homenagem ao "melhor de todos e ao mais célebre". É na tradição da lírica, portanto, que ele vai apoiar-se.

O elogio se dá em dois campos, o da arte e o da política. No primeiro, o corifeu ressalta a originalidade do poeta refinado, criador de "uma grande arte" (*v.* 749, ἐπόησε τέχνην μεγάλην), purificada de toda grosseria e vulgaridade. Assim, foram eliminados os lugares comuns do gênero, como os Héracles esfomeados e os escravos surrados apenas para ser motivo de piadas. Novamente o poeta procura associar-se à lírica, recorrendo à metáfora cara a Píndaro, por exemplo, a da poesia como edifício (*v.* 749-750)[54]:

> [...] ao construir, fortificou-a
> com grandes versos, pensamentos e gracejos que não são da feira, [...]
>
> [κἀπύργωσ' οἰκοδομήσας
> ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις...]

O emprego do verbo "fortificar", πυργόω, implica no desejo de elevar o estilo, já que seu significado literal é munir de torres e a torre é por si só um símbolo de elevação. A ligação com o tema geral da peça é imediata. O vôo do herói até o Olimpo em busca da Paz pode ser interpretado como uma demonstração da capacidade de elevação da comédia, que também é capaz de abraçar as causas nobres. Essa reivindicação já se faz sentir n' *Os Acarnenses*, quando Diceópolis afirma que "a comédia também conhece o que é justo" (*v.* 500). O nome do herói d' *A Paz*, Trigeu, Τρυγαῖος, evoca o termo τρυγῳδία, que designa a comédia na obra de Aristófanes, fazendo dele uma espécie de duplo do comediógrafo[55]. Nesse sentido é significativa sua afirmação de originalidade no prólogo, quando, depois de ser classificado pelos escravos como "um louco original" (*v.* 54, μαίνεται καινὸν τρόπον), qualifica sua empresa de "nova ousadia" (*v.* 94,

---

[53] Os guardas do teatro eram encarregados da segurança durante as apresentações teatrais, coibindo brigas entre espectadores, por exemplo. Porém, nessa passagem, eles podem ser uma metáfora para os jurados a quem caberia julgar os excessos dos comediógrafos.

[54] *Cf. Olímpicas* 6, 27; *Píticas* 3, 113; *Neméias* 3, 4 e também Taillardat (1965: § 749-750).

τόλμημα νέον). Note-se que a interpretação figurada da peça é incentivada no prólogo quando um dos escravos simula a reação dos espectadores ao escaravelho (*vv.* 43-48):

> E portanto não estaria dizendo um dos espectadores,
> um jovem metido a sabido: "O que é isso?
> Qual a razão desse escaravelho?" E então um homem,
> um jônio, sentado ao seu lado, responde:
> "Acho que é uma alusão a Cleão,
> porque ele não tem vergonha de comer excrementos".

A passagem é um convite à busca de novos sentidos que não o literal, de modo que um escaravelho não é só um escaravelho, mas pode representar Cleão ou Pégaso (*v.* 76) ou mesmo a Comédia. É interessante notar que a recepção do drama grego está longe de ser ingênua, cabendo aos espectadores papel ativo na interpretação das obras.

Voltando à parábase e à afirmação do corifeu sobre o poeta "ter fortificado" sua arte, resta examinar a idéia da poesia como instrumento de guerra, que perpassa os anapestos. Há neles, como observou Hubbard, um largo emprego termos bélicos: "declarar guerra" (πολεμοῦντας, *v.* 740), "expulsou" (ἐξήλασ', *v.* 742), "penetrou (invadiu)" (εἰσέβαλεν, *v.* 746), "com um grande exército" (πολλῇ στρατιᾷ, *v.* 747), "devastou" (κἀδενδροτόμησε, *v.* 747), "fortificou" (κἀπύργωσ', *v.* 749), "atacava" (ἐπεχείρει, *v.* 752), "tendo atravessado (tendo feito a travessia)" (διαβάς, *v.* 753), "venho lutando" (μάχομαι, *v.* 754), "guerreando" (πολεμίζων, *v.* 759), "resistia" (ἀντεῖχον, *v.* 760), "abordava" (ἐπείρων, *v.* 763), "batia em retirada" (ἐχώρουν, *v.* 763)[56]. A princípio, seria de estranhar o uso de tal vocabulário em uma comédia cujo propósito é celebrar o fim da guerra, mas esse estranhamento some quando se percebe que sua função é chamar atenção para a contribuição do poeta para o restabelecimento da paz.

Como seu herói, que toma para si a tarefa de por fim à luta entre os gregos, o poeta reivindica um papel importante para a suspensão das hostilidades, que consistiria justamente no combate aos partidários da guerra. Assim o corifeu exalta o comediógrafo por ter sozinho impedido seus rivais "de declarar guerra aos vermes" (*v.* 740) e ter se negado a atacar "homenzinhos comuns" ou "mulheres" (*v.* 751), mirando apenas nos "mais importantes" (*v.* 752). Não há nenhuma novidade nessas afirmações, que fazem

---

[55] O nome Trigeu é normalmente interpretado como vindimador, já que assim como τρυγῳδία, é derivado de τρύγη, vindima e τρύξ, vinho novo (*cf. A Paz vv.* 913, 1340). Sobre a relação entre Trigeu e a comédia, *cf.* Hubbard (1991: 140).

parte da *persona* que o comediógrafo criou para si nos anapestos das comédias anteriores, mas é interessante observar como elas são usadas, nesse contexto de celebração, para fazer dele um herói da causa.

O ápice de sua atuação coincide com a ataque que moveu contra Cleão, um dos mais aguerridos defensores da guerra. Para ressaltar seu papel, o comediógrafo se serve da primeira pessoa do singular, colocando sua voz acima da do corifeu (*vv*. 754-764):

> E, antes de todos, *venho lutando* contra aquele mesmo, o de dentes afiados,
> de cujos olhos, olhos de Cina brilhavam os raios mais terríveis,
> enquanto cem cabeças de bajuladores em roda, lamentando-se, lambiam-lhe
> a cabeça, e tinham a voz de uma torrente que gera destruição,
> cheiro de foca, testículos imundos de Lâmia, ânus de camelo.
> Ao ver tal aparição *não tive medo*, mas, guerreando por vocês
> e também pelas ilhas, *resistia* sempre. Por isso, hoje,
> é natural vocês *me* retribuírem o favor e se lembrarem disso.
> Primeiramente, agindo conforme a razão, não *percorria* as palestras
> e nem *abordava* os rapazes, mas pegando as *minhas* coisas, *batia logo em* [*retirada*,
> tendo aborrecido pouco, alegrado muito, proporcionado tudo que devia.

Os primeiros seis versos reproduzem quase que literalmente uma passagem dos anapestos d' *As Vespas* (*vv*. 1030-1036) em que Cleão é retratado como um monstro grotesco, uma mescla de cachorro ("dentes afiados", "olhos de Cina"), foca, camelo, torrente ruidosa, Tifão ("de cujos olhos brilhavam os raios mais terríveis", "cem cabeças", "voz que gera destruição") e bicho papão ("Lâmia")[57]. Tomada como indício de que *A Paz* teria sido escrita às pressas, a repetição seria antes sinal do sucesso que a imagem alcançou junto ao público. Essa retomada, tão recente, pode parecer estranha numa cultura do livro como a nossa, mas é natural numa sociedade em que predominava, ainda, a oralidade, sobretudo porque as peças em questão foram apresentadas em concursos dramáticos diferentes, o que implicava num público também diverso. Inscrita nas Grandes Dionisias, *A Paz* foi concebida para agradar tanto os espectadores locais quanto os aliados estrangeiros, daí a presença de um coro pan-helênico e da menção "às ilhas" nesses anapestos (*v*. 760), talvez a maior inovação tendo em vista o original[58]. Nesse contexto, é de se esperar que uma tirada bem sucedida seja reaproveitada, ainda mais depois da morte de Cleão no ano anterior. Esses

---

[56] Hubbard (1991: 147).
[57] Para uma análise mais detida. *cf. p.* 77 deste capítulo.
[58] *Cf.* Russo (1994: 133-134).

versos tornam-se então uma espécie de obituário, a *homenagem* possível do comediógrafo ao homem que elegeu como seu inimigo e cujo desaparecimento foi determinante para o bom andamento das negociações de paz, ora comemoradas.

Por ter dado sua contribuição para ao restabelecimento da paz, o poeta deseja agora o reconhecimento do público e, em retribuição, reivindica a vitória (*v.* 760-761). Os anapestos encerram-se apropriadamente com um *pnigos* festivo em que o comediógrafo conclama todos e, em especial, os carecas, como ele, a se empenharem pelo sucesso da peça, já que eles só teriam a ganhar com a semelhança (*v.* 765-774). O apelo aos "adultos" e aos "meninos" (*v.* 766, καὶ τοὺς ἄνδρας καὶ τοὺς παῖδας) remete ao prólogo da comédia, quando um dos escravos promete contar o enredo "para as crianças, para os homenzinhos, para os homens feitos, para os homens superiores e, sobretudo, para os super-homens" (*vv.* 50-53, ἐγὼ δὲ τὸν λόγον γε τοῖσι παιδίοις | καὶ τοῖσιν ἀνδρίοισι καὶ τοῖς ἀνδράσιν | καὶ τοῖς ὑπερτάτοισιν ἀνδράσιν φράσω | καὶ τοῖς ὑπερηνορέουσιν ἔτι τούτοις μάλα). À parte a alusão ao herói, que pode ser considerado um homem superior, um super-homem, que está acima dos demais mortais, porque voa sobre eles, ambas as passagens estão de acordo com o espírito de congraçamento universal da peça, contrário a qualquer tipo de exclusão – as mulheres não são mencionadas porque não eram admitidas no teatro nem como atrizes nem como espectadoras. O *pnigos* faz a transição para a ode e antode, também marcadamente alegres e aponta para a segunda parte da comédia, toda ela dedicada à festa de boas-vindas da deusa Paz e à celebração do casamento de Trigeu com a Colheita.

Tanto a ode quanto a antode iniciam com a citação de trechos da *Orestéia* de Estesícoro, num paralelo ao que ocorre com Simônides nos anapestos. O tom solene dos versos do poeta siciliano é substituído pela mais pura invectiva ao seu final, num contraste de grande efeito cômico. Os alvos do poeta são os tragediógrafos Mórsimo e Carcino, os filhos desse, protagonistas da dança desenfreada no êxodo d' *As Vespas*, e o irmão daquele, Melântio, ator trágico[59]. Dirigidos à Musa, os cantos começam e terminam com convite à celebração da paz e, implicitamente, da vitória do poeta, numa composição em anel[60] (*vv.* 773-780; 815-817):

[59] A tentativa de Rothwell (1994) de demonstrar que Carcino teria sido comediógrafo, e não, como se costuma pensar, tragediógrafo, foi rebatida recentemente por Olson (1997). Embora as evidências não sejam conclusivas, ele lembra que, numa época em que havia a separação entre os gêneros dramáticos, toda a família de Carcino estava envolvida com os espetáculos trágicos – seu filho, neto e bisneto comprovadamente compuseram tragédias.

Musa, afasta as guerras
e comigo,
teu amigo, dança,
celebrando dos deuses as bodas,
dos homens os banquetes
e as festas dos bem-aventurados!
Isso, desde o início, te cabe.

Dá-lhes uma grande e larga cusparada,
Musa divinal, e celebra
comigo a festa.

A cusparada sobre os colegas, afinal as vítimas da zombaria são todos gente de teatro, sela a mais divertida série de insultos que o poeta criou. Absolutamente simétricos, os insultos são uma afirmação do espírito iambógrafo da comédia sobre o encomiástico, presente nas menções a Simônides, Píndaro e Estesícoro (*vv.* 788-790; 809-811):

Considera-os todos
codornas domésticas, dançarinos pescoçudos,
nanicos, raspas de cocô de cabra, cavadores de ardis.

[...] ambos
górgonas glutonas, harpias caça-arraias,
repugnantes perseguidores de velhas, sovacos de bode, flagelos dos peixes.

Mais do que os indivíduos, o gênero trágico é visado nesses cantos. Não por acaso os que estão envolvidos com o *canto do bode*, τραγῳδία, são chamados de "raspas de cocô de cabra" (*v.* 790, σφυράδων ἀποκήσματα) e "sovacos de bode" (*v.* 811, τραγόμασχαλοι). Ambos adjetivos aludem ao mau cheiro e compõem com odor "dos couros" do monstro Cleão nos anapestos (*v.* 753) e, mais diretamente, com o fedor do escaravelho no prólogo. A tragédia, por mais elevada e solene que se pretenda, também pode cheirar mal. Assim, os insultos expressam antes a afirmação da comédia sobre a sua rival mais próxima do que os defeitos dos indivíduos em questão – baixinhos, pescoçudos, ardilosos, fedorentos, glutões, imorais[61].

A parábase principal d' *A Paz* também está marcada pela ausência tanto do epirrema quanto do antepirrema. Alguns comentadores a explicam pela circunstâncias

[60] *Cf.* Hubbard (1991: 154).
[61] A glutonaria dos irmãos Mórsimo e Melântio pode ser deduzida dos termos "górgonas glutonas, harpias caça-arraias, flagelo dos peixes", *i.é*, amantes de um bom pescado.

da composição, apressada pela conclusão das tréguas, mas outros não a consideram como uma falha e sim como um experimento formal[62]. O epirrema e antepirrema se prestam à apresentação do coro, seu elogio, suas queixas. A flexibilização da estrutura parabática pode ter sido motivada pela difusa identidade do coro que reúne habitantes de toda Hélade, do campo e da cidade (*vv.* 296-298), o que dificultaria a expressão de experiências comuns. Também a censura à cidade ou a facções dela, como se vê nas parábases d' *Os Acarnenses* e d' *As Vespas*, comprometeriam o clima de celebração reinante na peça e, em especial, nas cenas finais. Note-se que nos anapestos, contrariamente ao que ocorre nas comédias anteriores, são evitadas críticas aos espectadores. Vista dessa perspectiva, a supressão seria intencional e deve ser considerada como a primeira alteração, ainda que modesta, das muitas que o comediógrafo introduziu na estrutura herdada, ao longo de sua carreira.

A segunda parábase está constituída de uma sizígia epirremática (*vv.*1127-1190). Inserida no contexto da festa de Trigeu em honra da Paz, o tema não poderia ser outro que as delícias da vida longe do campo de batalha. O coro, que está agora fortemente identificado com os camponeses, canta os prazeres da boa mesa e da camaradagem na ode, no epirrema e na antode, lembrando a ode a Fales que Diceópolis entoa para celebrar a conclusão de seu tratado privado de paz n' *Os Acarnenses* (*vv.* 263-279). A fartura é a marca desses novos tempos que rejeitam "o queijo e as cebolas" (*v.* 1129), a ração dos soldados, quando há vinho, grão de bico e bolotas assadas, aves e lebres, tudo compartilhado com os amigos, num dia chuvoso, diante da fogueira. É interessante notar a simulação de um diálogo entre os camponeses no epirrema que, de certa forma, remete à conversa entre os espectadores que o escravo imagina no prólogo (*vv.* 43-48).

No antepirrema, contudo, o tom ameno cede lugar à crítica aos taxiarcas, acusados de covardia nas batalhas (*vv.*1175-1177, tinge o manto de amarelo, *i. é*, defeca de medo; *v.* 1185, perdedores de escudos) e de impostura e arrogância na cidade (*vv.* 1173-1174, para descrição das roupas; *v.* 1179 e *ss.*, para o tratamento dado aos camponeses). A caça é matriz da imagem principal, em que os taxiarcas são comparados a leões em casa e a raposas nas batalhas (*vv.* 1189-1190), ou seja, a predadores cruéis na cidade e a presas fugitivas na hora da luta. Enquanto isso o camponês maltratado fica firme, "de olho nas redes" (*v.* 1178), cumprindo sua função na caçada, zelar para que os

[62] Dentre os que consideram a comédia apressada ou inferior estão Whitman (1964: 104) e Russo (1994: 134-135), dentre os que contestam esta visão está Hubbard (1991: 154).

animais, acuados por seus companheiros até a armadilha, sejam mortos e não escapem, dando mostras de uma grande coragem.

Embora a hostilidade dos camponeses seja contra os taxiarcas, representantes mais próximos da Guerra, não passa desapercebido um certo ressentimento contra os moradores das cidades (*v.* 1185), menos prejudicados durante os anos de conflito, uma vez que não tiveram que abandonar nem suas casas nem suas ocupações. Prova disso é a presença de vários comerciantes e artesãos na festa de Trigeu, alguns, os fabricantes de armas, por exemplo, com o intuito de queixar-se que ele os arruinou com seu ímpeto pacifista; outros, como os fabricantes de foices, para agradecer o novo impulso que seus negócios tomaram com a paz. Portanto, o antepirrema introduz a visita dessas personagens e traduz o sentimento que Trigeu, um camponês, nutrirá por elas.

A parábase secundária d' *A Paz* distingue-se dentre as das peças anteriores por não satirizar indivíduos determinados, mas uma classe, a dos taxiarcas. Seu antepirrema parece pertencer a uma parábase principal, assim como a ode e antode da parábase principal, com sua invectiva, a uma secundária. Basta comparar com o que acontece n' *Os Cavaleiros* e n' *As Vespas*. Desse ponto de vista, talvez seja mais acertado pensar em um deslocamento da sizígia epirremática da parábase principal para a secundária e da ode e antode desta para aquela, o que confere às experiências do comediógrafo uma ousadia maior do que a suposta inicialmente[63]. A motivação para tal estaria mesmo na identidade flutuante do coro, pan-helênico na primeira parte da comédia, quando se tratava de reunir esforços para resgatar a Paz, e de camponeses áticos na segunda, quando da comemoração. O coro pode ser pan-helênico, mas o discurso parabático deve estar voltado para os espectadores atenienses. Diante do delicado problema de dar vazão a tantas vozes, tecendo um discurso sob o prisma de Atenas, manteve-se na parábase principal um coro descaracterizado, o coro cômico que não retoma sua *persona* dramática ao fim dos anapestos, reduziu-se a sizígia à metade, com odes satíricas, e transferiu-se para a segunda parábase a apresentação do coro e de suas queixas.

A forma da parábase adapta-se ao conteúdo, revelando uma flexibilidade insuspeita da estrutura em favor da fluidez do enredo, prenunciando o que acontecerá na segunda fase da carreira de Aristófanes.

---

[63] Dover (1972:51) defende que o epirrema e antepirrema foram transpostos para o final da peça de modo a constituir uma segunda parábase.

Capítulo 4

O poeta perdido entre nuvens e aves

Se as comédias do início da carreira de Aristófanes apresentam grande uniformidade estrutural e temática, as de sua maturidade se caracterizam pela inovação. A parábase é campo para várias experiências. Assim, n' *As Nuvens*, os anapestos foram compostos na primeira pessoa do singular e atribuídos ao comediógrafo. N' *As Aves*, ao contrário, a voz do poeta não se faz ouvir no discurso anapéstico, em que o coro fala a partir da perspectiva da sua personagem, tendência que prevalecerá.

É tentador pensar nessas mudanças em conjunto, impulsionadas por um movimento de ação e reação. A superexposição do poeta n' *As Nuvens*, acidental ou não, por exemplo, teria causado a sua supressão n' *As Aves* – a dose exagerada do remédio que acaba por matar o doente. Naturalmente, não há evidências que comprovem essa tese. No entanto, é inquestionável o benefício que essas mudanças trazem para a estruturação do enredo. A manutenção da personagem do coro por toda a peça e, principalmente, nos anapestos parabáticos, atenua a ruptura de ilusão dramática e facilita a articulação entre as diversas seções da peça.

A maneira como elas se dão, ou como se pode reconstitui-la, revela a influência da escrita. O registro da obra é o primeiro passo para o nascimento da noção de autoria, a partir do qual o poeta se arrisca a modificar as convenções, adaptando-as às exigências estéticas de seu tempo. Por outro lado, a escrita transforma a obra em nuvem e pássaro que se deslocam mundo afora com facilidade, tornando as menções tópicas sobre a política e as artes atenienses um entrave para a apreciação da comédia por outras platéias – afinal, ninguém gosta de ler jornal velho.

Deve-se ainda levar em conta a posição do comediógrafo na sociedade. O poeta sábio, conselheiro da cidade, faz sua despedida n' *As Nuvens*, justamente a peça em que se discute a pretensão dos filósofos e intelectuais afins de encarregar-se da educação dos jovens. Desse ponto de vista são muito significativas a derrota da comédia no concurso e a tentativa do comediógrafo de mudar posteriormente o julgamento do público. Mas, ao que tudo indica, ele termina rendendo-se e, ao retirar-se da parábase, reconhece que não é mais visto como o único mestre da cidade.

1. Quem semeia ventos colhe d' *As Nuvens* tempestades

Dentre as parábases aristofânicas, a d' *As Nuvens* é a que traz mais dificuldades ao estudioso, a começar pelas particularidades de sua composição. Embora a peça tenha competido nas Grandes Dionisias de 423 a.C., situando-se cronologicamente entre *Os Cavaleiros* e *As Vespas*, a versão que possuímos é posterior, datando de algum momento entre 420 e 417 a.C.[1]. A datação é possível, em grande parte, graças às informações contidas nos anapestos[2], inteiramente remodelados, que mencionam o fracasso d' *As Nuvens* no concurso em questão e reafirmam as qualidades do comediógrafo.

Devem ser examinadas de antemão três questões, cujas respostas são determinantes para concepção que se possa fazer da comédia como um todo e da sua parábase, em particular. Basicamente, deve-se estabelecer se a peça, em sua nova versão, foi reapresentada no teatro ou se foi concebida apenas para leitura (1); se foi dada por concluída por seu autor ou se foi abandonada inacabada (2); se há e quais seriam as diferenças entre a primeira e a segunda *Nuvens* (3).

Naturalmente, esses problemas vem sendo discutidos exaustivamente pela crítica e, como as evidências são escassas, dão margem a muita polêmica. No entanto, os estudiosos parecem concordar num ponto: a segunda versão d' *As Nuvens* jamais chegou a ser encenada, ao menos oficialmente e durante a vida de Aristófanes, pois não há qualquer menção a isso nos registros das peças inscritas nos festivais dramáticos da cidade de Atenas. A partir daí, as opiniões se dividem. Alguns helenistas defendem que, embora não tenha sido reapresentada, a comédia foi remodelada tendo em vista o palco, enquanto outros sustentam que o autor buscava apenas dar satisfações a um público seleto, para isso fazendo circular um texto escrito da obra modificada[3].

Essa divergência ganha força porque, aos olhos da maioria dos especialistas, a peça, no estado em que a temos, é impossível de ser encenada. Alguns, como Wilamowitz-Moellendorff, apontam sua falta de qualidades dramáticas. Para ele, o *agón* entre o Raciocínio Justo e o Injusto é apenas "poesia destinada à leitura" (*Lesepoesie*)[4].

---

[1] Dover (1988: xxviii-xxx).

[2] Como foi observado no capítulo 1, a seção tem este nome a partir do metro comumente empregado na sua composição, o tetrâmetro anapéstico. Embora, n' *As Nuvens*, Aristófanes tenha empregado outro metro, o eupolídio, continuaremos a nos referir à seção pelo nome tradicional.

[3] Dentre os primeiros, destacam-se Russo (1994: 97-109), Hubbard (1991: 105-106, n. 54); dentre os últimos, Wilamowitz-Moellendorff (1975: 170), Dover (1988: xxx).

[4] Wilamowitz-Moellendorff (1975: 170).

Outros, como Russo, baseiam sua opinião no tratamento dado aos atores. Justamente o debate entre os dois Raciocínios requer a presença de cinco atores em cena, um número bem acima dos três que são normalmente necessários em uma montagem. É certo que Aristófanes emprega por vezes um quarto ator, mas com participação limitada. O texto d'*As Nuvens* que conhecemos exige dos extras mais do que decorar meia dúzia de versos, o que implicaria a contratação de profissionais experientes e não de aprendizes, e no encarecimento da produção. Além de inusitado no teatro da época, o uso do quinto ator não encontra respaldo no restante da obra de Aristófanes[5].

Essa impossibilidade de se encenar a comédia de acordo com as convenções do teatro da época é comumente interpretada como um sinal de que a peça teria ficado inacabada. O acréscimo de um canto coral depois do verso 888, por exemplo, que possibilitaria que o deuteragonista, antes representando Sócrates, atuasse como um dos Raciocínios, poupando a contratação de um extra, ou a mescla de partes novas e antigas na parábase, sustentam essa hipótese. Assim, pode-se concluir que, independente de ter sido concebida ou não para ser montada, a peça que possuímos foi veiculada como texto escrito, não tendo, como frisa Russo, "encontrado seu caminho até o palco"[6]. E isso nos leva a partilhar o espanto de Dover com o fato de Aristófanes ter permitido a circulação de uma versão incompleta de sua comédia, "um indício de que ele não se preocupava unicamente com o efeito dramático de sua obra, mas também levava em consideração um público leitor", por mais restrito que fosse nessa ocasião[7].

Antes de passar à análise da parábase, ainda é preciso examinar a terceira das questões propostas: com base nos testemunhos e fragmentos existentes, é possível determinar em que a versão revista diverge da original? A resposta pode ser tanto simples quanto complexa. Embora sejam inúmeras as tentativas de reconstrução da primeira *As Nuvens*, a única certeza é que houve a substituição dos *anapestos* parabáticos[8]. Tudo o mais é especulação erudita baseada principalmente nas informações contidas nas hipóteses introdutórias à peça que, por sua vez, parecem

---

[5] Além dos dois Raciocínios, Estrepsíades e Fidípides permanecem em cena. Embora Sócrates anuncie que deixa o palco no *v.* 887 (ἐγω δ' ἀπέσομαι.), não há tempo hábil para que o ator troque de roupa e retorne como um dos dois Raciocínios, que entram em cena apenas dois versos depois, no *v.* 889 (Russo, 1994: 92-97). Há várias tentativas de reduzir o número de atores necessários para três ou quatro (*cf.* Thiercy, 1986: 44-46; Dover, 1972: 103-105), mas estas não parecem ter respaldo do texto. Para validá-las, seria preciso supor a existência de um canto coral entre os versos 888 e 889.

[6] Russo (1994:104).

[7] Dover (1988: xxx) e também Russo (1994: 105): "Clearly the *Second Clouds* was allowed to circulate, and just as the author had left it after abandoning his plans for the theatre".

[8] Van Daele (1960: 156), Erbse (1975: 198-211).

apoiar-se na própria parábase modificada, pois não há qualquer indício seguro de que a versão original estivesse disponível para comparação[9]. Dizer que o incêndio do Pensatório na cena final é uma inovação, nada mais é do que dar crédito à afirmação parabática de que a primeira comédia não "se lançou ao palco segurando tochas, nem gritou 'ui, ui!'" (*v.* 543). Já a inclusão do *agón* entre os dois Raciocínios como uma das novidades, responde ao estranhamento que provoca a ausência de um canto coral à altura do verso 888, o que sugere um acréscimo ou supressão mal resolvidos[10]. Com isso, não estou assumindo que a revisão se limitou à parábase, mas reconhecendo a impossibilidade de fazer qualquer afirmação sobre *As Nuvens I* com base nas evidências disponíveis. Devemos necessariamente contentar-nos com o texto existente, deixando de lado os exercícios divinatórios, por mais tentadores que sejam.

A presunção de que *As Nuvens II* não foi dada por concluída por seu autor e foi difundida em forma de livro traz implicações para a análise da parábase, principalmente quando se tem por certo que os anapestos foram inteiramente substituídos. Esse último dado complica, e muito, a tarefa do crítico. Até aqui, o exame da parábase considerava sua relação com os demais elementos da peça estudada, especialmente com as cadeias imagéticas, que ela sintetizava, e com o herói cômico, cuja postura o poeta parabático refletia. Com a revisão dos anapestos, há o risco de que a parábase se tenha tornado um corpo estranho, um acréscimo desvinculado do restante.

Por outro lado, as circunstâncias de composição e transmissão d' *As Nuvens* são estimulantes, pois revelam de forma privilegiada a influência da escrita sobre a comédia antiga. É altamente significativo que Aristófanes, ao rever sua comédia, tenha sentido a necessidade de mexer nos anapestos, lugar em que o comediógrafo se expressa sobre questões atuais e, portanto, sujeito a envelhecimento precoce. Afinal, a atitude do poeta, ao veicular por escrito uma peça que fora apresentada de três a seis anos antes, é análoga a do autor de hoje que prepara a edição de um texto que estava na gaveta e se preocupa em dotá-lo de um prefácio que o situe.

Mas a questão é mais complexa do que parece. Embora se possa achar natural que, dada a sua natureza efêmera, os anapestos fossem reescritos, não foi só isso que moveu o comediógrafo, já que não se preocupou em atualizar outras passagens datadas

---

[9] Não me parece decisivo o argumento de Dover (1972: 105, n. 5) de que a catalogação da peça que conhecemos, em uma biblioteca romana, como *Nuvens II*, implicasse necessariamente o tombamento de *Nuvens I*. Como hoje, muitos deviam desejar consultar a primeira versão da peça e alimentar esperanças de encontrá-la, de modo que, chamar de *Nuvens II* o texto disponível, evitaria consultas inúteis.

da própria parábase, por exemplo, mencionando a Cleão no epirrema como se ainda estivesse vivo (*vv.* 591-594), embora sua morte tenha ocorrido em 422 a.C.. A motivação parece pessoal, já que o poeta vem a público com o único intuito de defender sua peça. Talvez ele tivesse percebido que, dessa forma, poderia resgatar para posteridade a reputação de sua peça e anular o juízo do público ateniense que a classificou em último lugar. Assim, o texto que possuímos seria uma espécie de carta testamento e, não por acaso, essa parábase é considerada a mais pessoal na obra de Aristófanes, com seus anapestos na primeira pessoa do singular. Mas isso não quer dizer que o tom confessional seja verdadeiro. Como é essa a aparência desejada, mais do que nunca é preciso ter o cuidado de lembrar que o texto em questão é de caráter ficcional.

Antes de se superestimar o papel da escrita na composição dessa parábase, é bom notar que ela se dirige claramente aos espectadores (*vv.* 518, θεώμενοι; 521, θεατὰς; 535, θεαταῖς). Isso quer dizer que o comediógrafo concebeu sua parábase como uma resposta ao público que rejeitou a primeira *As Nuvens* e que, portanto, o universo teatral está pressuposto. Aliás, como observou Russo, esses anapestos são dedicados integralmente às questões teatrais. Parece natural, portanto, que o comediógrafo, que se faz abertamente o sujeito do discurso, se volte para os espectadores e, sendo assim, isso não traz nenhum indício de que o poeta pretendia levá-los ao palco.

Ao contrário, as marcas de que o olho subjugou o ouvido são perceptíveis: a primeira pessoa do singular correspondendo não ao corifeu, mas ao comediógrafo; a ausência do *pnigos*. No primeiro caso, a adoção do discurso direto, que apenas irrompia aqui e ali nas peças anteriores, não leva em consideração coro e corifeu e, por isso mesmo, é considerada mais um sinal de que a peça está inacabada ou de que não foi submetida aos ouvidos do público e sim aos seus olhos[11]. A falta do *pnigos* denota, por sua vez, uma certa deterioração da forma. A mudança de ritmo ao final dos anapestos devia alertar os espectadores para o fim dessa seção, constituindo uma espécie de epílogo sonoro. N' *As Nuvens*, o arremate se dá no corpo dos anapestos (*vv.* 560-562), tornando abrupta a transição para a sizígia epirremática, na qual o coro recupera sua identidade dramática.

---

[10] A Hipótese I aponta a substituição da parábase, o discurso dos Raciocínios e a queima do Pensatório como inovações da segunda versão d' *As Nuvens* (Dover, 1988: p. 01).
[11] Russo (1994: 104).

Além dos pontos levantados, *As Nuvens* possui ainda outra particularidade formal: a ordem dos elementos estruturais está invertida, com a parábase antecedendo o *agón*. A principal conseqüência disso recai sobre o *status* do herói cômico, que, contrariamente ao que ocorre nas comédias anteriores, ainda não realizou seu projeto[12]. Por isso, a parábase não pode ser conclusiva, como a d' *A Paz*, por exemplo, em que se celebra o fim da Guerra, uma conquista do herói Trigeu. Pelo mesmo motivo, essa situação facilita a separação, que se verifica aqui, entre o comediógrafo e o herói cômico.

Levando em consideração todos os pontos discutidos, a análise da parábase deve ser cautelosa, especialmente ao se tentar determinar qual o vínculo que o novo texto mantém com o restante da peça.

A parábase inicia com um elogio a Estrepsíades no ***kommátion*** (*vv.* 510-517):

Adeus e felicidades
já que você é tão corajoso!
Que o homem tenha sorte
porque, ao chegar
a tão alta idade,
com novidades
dá cor à sua natureza [τὴν φύσιν]
e cultiva a sabedoria [σοφίαν].

Na cena imediatamente anterior, Estrepsíades é admitido no Pensatório como discípulo de Sócrates graças à influência das Nuvens, que se comprometem a torná-lo capaz de revidar qualquer argumento que lhe seja apresentado (*v.* 435). Também aí seu desejo de aprender é ressaltado pelo coro (*v.* 412):

Ó homem que deseja de nós a grande sabedoria, [...]
[ὦ τῆς μεγάλης ἐπιθυμήσας σοφίας ἄνθρωπε παρ' ἡμῶν,]

E também sua capacidade de fazê-lo é confrontada por Sócrates (*v.* 483 e 486):

Por acaso você tem boa memória?
Será que o falar está em sua natureza?
[ἢ μνημονικῶς εἶ;]

[12] Também em *Os Cavaleiros*, em que o *agón* se encontra duplicado, os objetivos traçados de início ainda não foram alcançados quando a parábase principal é apresentada.

[ἔνεστι δῆτα σοι λέγειν ἐν τῇ φύσει;]

A questão introduzida pelo *kommátion* e objeto de toda parábase diz respeito às relações entre o que é autêntico o que é adquirido no ser humano, o que se deve à natureza (φύσις) e à ciência (σοφία). De fato, o comediógrafo vai fazer dessa oposição o eixo de seus anapestos (*vv.* 518-527):

> Espectadores, vou contar-lhes com franqueza
> a verdade. Por Dioniso, o que me criou!
> Possa eu assim vencer e ser considerado *talentoso* [σοφός],
> porque supus que eram espectadores *perspicazes* [δεξιούς]
> e era essa *a mais sábia* [σοφώτατ'] das minhas comédias
> e julguei que mereciam provar primeiro dela, que me deu
> maior trabalho. Então, bati em retirada, derrotado por homens grosseiros
> sem merecê-lo. É isso que lhes censuro,
> a vocês, que são *sábios* [σοφοῖς], para quem eu a compus.
> Mas, mesmo assim, jamais trairei os que, dentre vocês, são *perspicazes*
> [δεξιούς].

Numa primeira impressão, estamos diante de uma relação ideal e equilibrada em que poeta, obra e público estão num mesmo nível intelectual, todos sendo qualificados pelo adjetivo σοφός, sábio. No entanto, os espectadores não corresponderam à expectativa do comediógrafo, pois foram incapazes de apreciar a sofisticação de sua obra, dando a vitória para adversários inferiores (*v.* 524). A censura do poeta, carregada de ironia, recai então sobre esse mesmo público que, a despeito de sua perspicácia, não compreendeu a comédia, não por acaso descrita como *sapientíssima*[13]. E é isso que traz à baila as limitações da φύσις.

A situação do comediógrafo é semelhante a que Sócrates vive na peça, às voltas com Estrepsíades, um discípulo que se revela incapaz de seguir as tiradas do mestre[14]. Essa proximidade também se expressa no vocabulário dos anapestos, em que o poeta se vangloria de seu talento para forjar novas idéias (*v.* 547, ἀλλ' ἀεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων σοφίζομαι). O verbo σοφίζομαι, que é derivado de σοφός, sábio, significa agir sabiamente, mostrar habilidade, mas também agir ou falar como sofista. E o apreço pelo novo é uma constante no Pensatório, como demonstram as declarações de Sócrates, do Argumento Injusto, das Nuvens e do Fidípides doutrinado (*vv.* 480, 896, 1031, 1397,

---

[13] Sobre o largo emprego da ironia nessa parábase, *cf.* Hubbard (1991: 88*ss.*).
[14] O'Regan (1992: 69), Hubbard (1991: 95).

1399, 1423). Ou seja, para falar de sua peça, tida como uma crítica à nova educação, o comediógrafo se apropria da retórica sofista.

O paralelo entre poeta e filósofo tem sua contrapartida na relação estreita entre o público e Estrepsíades, já que ambos terminam por falhar no aprendizado e decepcionar seus mestres. A dissociação entre comediógrafo e herói cômico ocorre pela primeira vez nas parábases aristofânicas e é bem significativa, comprometendo a apresentação de uma visão harmônica de mundo. Para superar esse conflito, o poeta demonstra maior habilidade que Sócrates, que não esconde sua impaciência com a ignorância de seu aluno, chegando a ameaçar surrá-lo (*vv.* 492-493):

> Que homem ignorante e bárbaro!
> Velho, temo que você precise apanhar.
>
> [ἄνθρωπος ἀμαθὴς οὑτοσὶ καὶ βάρβαρος.
> δέδοικά σ', ὦ πρεσβῦτα, μὴ πληγῶν δέει.]

O comediógrafo procura amenizar suas críticas aos espectadores lembrando a boa acolhida que sua peça de estréia, *Os Banqueteiros*, teve junto aos atenienses (*vv.* 528-536):

> Desde quando, aqui mesmo, por homens de quem até falar é doce,
> o Sensato e o Pervertido receberam os maiores elogios,
> - eu era ainda solteira e não me era permitido parir um filho,
> enjeitei-o, mas uma outra menina o recolheu e adotou,
> e vocês nobremente o alimentaram e educaram -
> desde então, da sua intenção, tenho garantias fidedignas.
> Agora, então, como a famosa Eletra, esta comédia
> veio, a procura de um público tão sábio,
> pois reconhecerá, caso a veja, a mecha de cabelos do irmão.

Ao que parece, aquela comédia trataria das mesmas questões que *As Nuvens*. Dois irmãos, "o Sensato e o Pervertido", educados de maneira distinta por seu pai ou tutor, ilustrariam os antigos e os novos valores[15]. O comediógrafo parece querer materializar os Argumentos Justo e Injusto, cuja abstração poderia ter causado a rejeição à sua comédia, através da associação com personagens de carne e osso, como os irmãos Sensato e Pervertido. Ao mesmo tempo, elogia o público por ter sabido admirar no passado uma obra análoga à ora apresentada, uma forma de afirmar a sua inteligência.

As relações entre autor, obra e público é toda descrita através de termos de parentesco, reproduzindo assim as tensões familiares que estão no cerne tanto d' *Os Banqueteiros* quanto d' *As Nuvens*. O poeta se compara à uma mãe solteira forçada a abandonar seu filho, ou seja, sua obra, que é recolhido por uma outra mulher e criado pelo marido dela, na verdade, os espectadores. A metáfora também surge como uma reafirmação da autoria da peça de estréia que, por motivo incerto, foi atribuída a outro dramaturgo[16]. Logo a seguir, outro famoso casal de irmãos é introduzido para representar, não mais *Os Banqueteiros*, mas *As Nuvens*. A peça é comparada a Eletra de Ésquilo que, n' *As Coéforas*, busca incessantemente sinais da chegada de Orestes, a ponto de ver, num cacho de cabelo deixado sobre o túmulo de seu pai, a prova do regresso do irmão. De pai adotivo, o público, quando equiparado a Orestes, passa a irmão, o que não deixa de caracterizar uma alusão à primeira comédia. Com isso, o poeta busca recuperar a harmonia com seu público e construir o consenso.

A ironia, no entanto, não é abandonada. A descrição que o comediógrafo tece de sua comédia na seqüência do discurso anapéstico revela o gosto do público médio, que o poeta finge desdenhar (*vv*. 537-544):

> Observem como, por natureza, 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 os versos, surrou
> com o bastão o seu parceiro para disfarçar piadas grosseiras,
> nem se lançou ao palco segurando tochas, nem gritou "ui, ui!"
> Mas, ao contrário, está aqui, confiante nela mesma e em seus versos.

Salta aos olhos a ambigüidade dessa passagem que, através da combinação de tempos verbais diversos, deixa em aberto se o poeta se refere à primeira ou a segunda versão da peça. Assim, o presente do verbo ser, ἐστὶ (*v*. 537), parece indicar que o poeta está tratando da versão atual, enquanto a seqüência de aoristos nos versos seguintes aponta para o contrário[17]. O desejo do poeta de tornar indefinidos seus comentários fica evidente com o emprego do perfeito do verbo vir, ἐλήλυθεν (*v*. 544), já que, no grego,

---

[15] Para reconstrução do enredo d' *Os Banqueteiros* e análise dos fragmentos disponíveis, *cf.* Norwood (1963: 276-282).

[16] A explicação mais plausível é a de que Aristófanes não tivesse atingido a idade mínima para requisitar um coro ao arconte.

[17] *Cf. v*. 538, ἦλθε; *v*. 540, ἔσκωψεν, εἵλκυσεν; *v*. 543, εἰσῆξε. No entanto, τύπτει, no *v*. 542, está no presente. Para uma análise do uso dos tempos verbais nessa parábase, *cf.* Hubbard (1991: 96-98).

esse tempo está próximo tanto do passado (aspecto perfectivo, acabou de vir) quanto do presente (aspecto resultativo, está presente).

A comédia que foi descrita como sapientíssima (*v.* 522, σοφώτατ') é agora chamada de "sensata" (*v.* 537, σώφρων), numa clara alusão a um dos irmão d' *Os Banqueteiros* (*v.* 529, ὁ σώφρων). O poeta se vale de uma ironia mordaz, pois se *As Nuvens* e os espectadores foram equiparados a irmãos na imagem tirada d' *As Coéforas* (*vv.* 534-536), a identificação da comédia com o irmão Sensato transforma o público no Pervertido e, por isso, admirador de um humor mais grosseiro e obsceno.

E a comédia não é apenas sensata, mas "naturalmente sensata" (*v.* 537, σώφρων ἐστὶ φύσει), o que recoloca a discussão do autêntico e do artificial. A afirmação de que a comédia sapientíssima é também sensata *por natureza*, ameniza, de certa forma, a influência da sofística e prepara a crítica à ruptura entre saber e moral que se desenrolará nas cenas pós-parabáticas, que culmina com o incêndio do Pensatório no êxodo.

Sua sensatez se manifesta na opção de evitar artifícios grosseiros e de fácil apelo popular. Contudo, a lista apresentada é cheia de contradições quando comparada com o texto d' *As Nuvens* de que dispomos. Se, por um lado, as alegações de não ter cedido à exploração da obscenidade com o recurso ao falo de couro, parte da indumentária cômica, ou ao córdax, dança cômica de caráter lascivo, parecem encontrar comprovação no texto, por outro, a afirmação de que as pancadas e as tochas inflamadas foram suprimidas é falsa, bem como a de que não ridicularizou os carecas[18]. Imediatamente antes da parábase, Sócrates ameaça bater em Estrepsíades (*vv.* 492-497), que, por sua vez, surra o cobrador (*vv.* 1296-1302) – isso para não mencionar os golpes que ele leva de Fidípides (*vv.* 1321*ss.*). Mas o maior desmentido às alegações do poeta está no êxodo, em que Estrepsíades se lança ao palco carregando tochas enquanto um discípulo grita "ui, ui" (*vv.* 1490-1493) – o próprio Estrepsíades já fizera uso dessa interjeição anteriormente (*v.* 1321). Já a calvície de Sócrates é mencionada ao menos por duas vezes (*vv.* 146-147; 171-173) e estaria sempre em evidência se, como é provável, a máscara o retratasse fielmente[19].

---

[18] O fato de não haver exploração do erotismo não quer dizer que ele foi completamente abolido. Estrepsíades, que certamente exibia o falo falso, mostra-o a Sócrates (*v.* 734) e é bem provável que tenha dançado o córdax (*vv.* 439-456; 1201-1213).

[19] Para a discussão sobre máscaras caricaturais na comédia antiga e comentário sobre esse caso em particular, *cf.* Dover (1975: 167-169).

Uma maneira de explicar essas contradições é presumir que, nessa passagem, o comediógrafo se referia à primeira versão de sua comédia, que teria fracassado pela ausência de recursos cômicos tradicionais. Na revisão, o poeta teria feito concessões ao gosto do público médio e incluído cenas desse tipo. Outra possibilidade é tomar essas alegações por bravatas irônicas. Cabe notar que a maioria desses recursos é empregada depois da parábase, constituindo, pois, uma fonte de surpresas para o espectador, preparado para não contar com eles. Dessa maneira, a ironia se torna mais abrangente, alcançando não apenas os espectadores, ávidos por esse tipo de humor, mas também o poeta e sua obra "muito sábia e sensata", o que é condizente com os comentários feitos n' *As Vespas* (*vv.* 58-63) ou n' *A Paz* (*vv.* 739-751), analisados no capítulo anterior[20].

Esse discurso irônico continua a ampliar-se, incluindo dessa vez os comediógrafos rivais (*vv.* 545-559):

> E eu, embora seja um poeta de tal porte, não tenho cabelos longos
> e nem procuro enganá-los pondo em cena duas ou três vezes as mesmas coisas,
> mas sempre mostro o meu talento introduzindo novas idéias,
> nunca iguais umas às outras e todas inspiradas;
> eu que atingi Cleão no estômago quando ele era importante
> e não ousei pisar nele de novo quando estava no chão.
> Esses outros, porque só uma vez Hipérbolo abaixou a guarda,
> pisoteiam-no seguidamente, coitado, e também a sua mãe.
> Êupolis, mau poeta, primeiríssimo, arrastou em cena Maricas,
> virando ao avesso meus Cavaleiros,
> tendo-lhe acrescentado, por causa do córdax, uma velha bêbada,
> a que Frínico pôs antes em cena, aquela que a baleia tentava comer.
> Em seguida Hermipo novamente compôs uma peça contra Hipérbolo
> e já todos os demais atacam Hipérbolo,
> imitando a minha imagem da enguia.

O poeta ressalta a sua originalidade, criticando adversários que, inúmeras vezes, teriam copiado enredos seus. Seu alvo principal é Êupolis, comediógrafo contemporâneo, cuja peça *Maricas* lembraria *Os Cavaleiros*, com a diferença que satirizaria Hipérbolo em vez de Cleão. É extremamente irônico que, ao acusar Êupolis de plagio, Aristófanes tenha composto essa seção parabática no metro *eupolídio*, na única vez em que não usa os tradicionais anapestos[21]. Também ao falar de Cleão, o discurso auto-irônico da parábase se torna mais uma vez evidente. O poeta se gaba de tê-lo enfrentado quando poderoso e esquecido quando derrotado (*vv.* 549-550). Nada

[20] Hubbard (1991: 100).

mais falso, já que, um ano após a morte de Cleão, ele ainda era visado pela verve aristofânica na parábase d' *A Paz*. O próprio fato de mencioná-lo novamente nos anapestos revisados d' *As Nuvens* é uma maneira de continuar com os ataques, disfarçados, é claro, em censura a seus rivais, supostamente adeptos dos recursos cômicos mais apelativos, como o córdax. O mesmo raciocínio vale para Hipérbolo, mencionado várias vezes por Aristófanes, inclusive n' *As Nuvens* (*vv*. 623-626, 874-876, 1063-1066), sendo uma das ocorrências na própria parábase.

Embora constitua a própria matéria da parábase d' *As Nuvens*, auto-ironia está presente em todos os anapestos da primeira fase da carreira de Aristófanes, consolidando-se como um *topos* do discurso parabático. O comediógrafo, que ri de tudo, não se permite se levar a sério.

Os três últimos versos conclamam os espectadores a apoiar o comediógrafo em detrimento de seus adversários (*vv*. 560-562):

> Portanto, quem ri dessas coisas, não ache graça nas minhas.
> Se vocês se alegram comigo e com os meus achados,
> parecerão sensatos no futuro.

A superioridade do poeta e de sua obra é enfatizada de novo, bem como a adulação aos espectadores que os souberem apreciar, afinal quem "preferir Aristófanes estará declarando tanto a inteligência dele quanto a sua própria"[22].

A sizígia epirremática que, ao que tudo indica, não foi revista, inicia pela ode de forte apelo religioso (*vv*. 563-574). De fato, Fränkel observa que tanto a ode quanto a antode foram compostas segundo o modelo dos cantos de invocação aos deuses, sendo, nesse sentido, muito semelhantes às d' *Os Cavaleiros*[23]. Na ode o coro retoma de imediato sua personagem, da qual não havia traço nos anapestos, e invoca divindades compatíveis com Nuvens que são; já na antode, prevalece o ponto de vista do ateniense, com a conclamação de deuses que são caros à cidade.

---

[21] O metro foi assim batizado devido a sua maior recorrência na obra de Êupolis. O nome não implica nem em sua invenção nem em sua monopolização por parte do comediógrafo.

[22] O'Regan (1992: 73): "[...]: in preferring Aristophanes, we permanently mark not only his intelligence but our own".

[23] Fraenkel (1963: 191-215) traça analogias não só no campo da métrica, mas também do conteúdo, dando a entender que nessas peças as odes e antodes tendem a manter o espírito dos hinos de invocação, restringindo-se aos deuses tradicionais e adotando o registro elevado da língua. Em outras comédias, essas seções parabáticas podem se prestar à sátira, com contrastes expressivos no padrão lingüístico adotado e as divindades evocadas são inteiramente forjadas para ajustar-se ao coro, como, por exemplo, a Musa Acarnânia d' *Os Acarnenses*. *Cf.* também Zimmermann (1985: 210-211).

Embora possa causar estranheza que as Nuvens, divindades contrapostas por Sócrates aos deuses olímpicos, invoquem Zeus e Possêidon em suas preces, não há dúvida que são elas mesmas, e não um coro cômico neutro, que cantam essa ode[24]. A certeza advém da inclusão de Éter e Hélio, divindades tão ligadas ao Pensatório quanto as próprias Nuvens. Sócrates surge em cena, suspenso numa cesta a observar o sol (*v.* 225) que, em grego, é Hélio, mas que as Nuvens preferem chamar de "olho do Éter" (*v.* 285, ὄμμα γὰρ αἰθέρος). O Éter, junto com Ar e Nuvens, está entre os novos deuses invocados pelo filósofo (*vv.* 264-265). O coro, na ode, chama Éter de "nosso pai" (*v.* 569, ἡμέτερον πατέρ'), o que define a questão da sua identidade. As Nuvens, enquanto forças da natureza, invocam deuses afins: Zeus está associado aos raios, aos trovões e à chuva e, não por acaso, o epíteto escolhido para ele é "o que nas alturas domina" (*v.* 563, ὑψιμέδοντα); Possêidon promove os terremotos; Éter é "nutriz de vida para todos" (*v.* 570, βιοθρέμμονα); Hélio, o sol, garante a continuidade da vida na terra. Convocando todos esses deuses, é como se As Nuvens assimilassem seu poder, passando a representá-los, de forma que seu discurso no epirrema ganha em credibilidade.

Na antode (vv. 595-606), por outro lado, predominam os deuses tradicionais: Apolo, Ártemis, Atena e Dioniso. Os dois últimos são especialmente relevantes para a ocasião, pois uma é a deusa padroeira da cidade e o outro, dos festivais dramáticos. Os deuses são associados a seus locais de culto, respectivamente Delos (Cíntia), Éfeso, Atenas e Delfos (Parnaso). O fato do coro chamar Atena de "nossa conterrânea" (*v.* 602, ἡμετέρα θεός), faz com que muitos comentadores acreditem que o coro dessa antode não mais representa as Nuvens, mas o coro cômico formado pelos cidadãos atenienses[25]. No entanto, o paralelo criado entre Atena e Éter, o "nosso pai" (*v.* 569) parece reforçar a identidade do coro, que se comporta, em Atenas, como ateniense. Além disso, a opção de associar os deuses a localidades geográficas parece adequado às Nuvens, que percorrem grandes distâncias céu a fora, testemunhando costumes e paisagens diferentes[26].

A súbita piedade do coro, antes identificado com as blasfêmias do Pensatório, prepara os espectadores para a mudança de caráter que esse sofrerá no final da peça.

---

[24] Para um breve apanhado da questão da identidade do coro nessa ode e antode, *cf.* Scodel (1987).

[25] "If Aether can be 'our father' only to clouds. Athena is 'our goddess' only to Athenians" (Scodel, 1987: 335).

[26] O mesmo ocorre com as aves, cujo coro em peça homônima descreve as "muitas novidades e maravilhas" vistas ao sobrevoar a terra (*As Aves*, *vv.* 1470-1493; 1553-1564; 1694-1705).

Quando Estrepsíades, ao se ver vítima dos mesmos expedientes que pretendia aplicar a outros, questiona sua conduta, as Nuvens respondem que o incentivaram com o intuito de castigá-lo (*vv.* 1458-1461):

> Nós fazemos isso a cada vez, sempre que
> percebemos que alguém se entrega apaixonadamente às más ações,
> até que o façamos cair em desgraça,
> de modo que saiba temer aos deuses.

Essa atitude do coro sempre causou muita estranheza entre os estudiosos que a consideram abrupta e inverossímil, apesar de estar respaldada na mitologia, onde as Nuvens são instrumentos de punição dos deuses, especialmente nos casos em que um mortal deixa de retribuir uma graça recebida[27]. Em geral, acredita-se que, numa guinada moralizante que culmina com o incêndio do Pensatório, o êxodo foi substituído, o que explicaria a mudança de caráter das Nuvens[28]. Ao desistir de apresentar novamente sua comédia, o comediógrafo teria deixado de revisar o restante da peça.

Mas, como essa mudança já estava prevista na ode e na antode da parábase, é difícil considerá-la inesperada. Antes mesmo de sua revelação final, as Nuvens já mostram claramente sua desaprovação do caminho seguido por Estrepsíades. Embora seja comum que o coro apoie as ações do herói cômico nas cenas pós-parabáticas, n' *As Nuvens* percebe-se uma ruptura entre eles[29]. Assim que Estrepsíades entrega Fidípides aos cuidados do Argumento Injusto, o coro, na parábase secundária, o adverte que se arrependerá disso (*vv.* 1113-1114). E, quando Fidípides completa sua educação, o coro praticamente antecipa os males que recairão sobre o pai ganancioso (*vv.* 1303-1320). Mas, ainda mais significativo, é o elogio que o coro faz a Atenas no párodo (*vv.* 299-313): vista do alto, a cidade prima por sua piedade, expressa nos templos e procissões. Dessa forma, a reviravolta na atitude do coro é minuciosamente preparada e é menos surpreendente do que a regeneração de Agorácrito n' *Os Cavaleiros*, por exemplo[30].

---

[27] Bowie (1993: 127-130) lembra o mito de Ixíon, cujas semelhanças estruturais com o enredo dessa comédia são significativas. O herói casa-se acima de sua condição, é incapaz de saldar suas dívidas e, por isso, comete um crime. Tendo recebido ajuda divina, persiste em sua conduta criminosa e, como punição, é levado a se unir com uma nuvem, gerando a raça dos centauros, os homens-cavalos. Por fim, é condenado a girar eternamente pelos céus atado a uma roda de fogo.

[28] Whitman (1964: 129), Dover (1988: xv).

[29] Dover (1988: xxviii).

[30] Bowie (1993:125-127) elenca uma curiosa série de crendices populares sobre a previsão de tempestades presentes na peça, mas que o herói ignora. As Nuvens, com isso, estariam avisando Estrepisíades de que a sua conduta não ficaria sem castigo.

A resposta que permite reconciliar as Nuvens de Sócrates às figuras piedosas da parábase está na ambigüidade inerente a elas. Num artigo notável do final dos anos sessenta, Segal demonstra que as Nuvens são dotadas de uma natureza mimética, de forma a aparentarem o que se deseja ver[31]. Essa interpretação é sustentada pelo próprio texto de Aristófanes. Quando Estrepsíades se espanta com o coro ser composto de mulheres, Sócrates lhe pergunta se ele jamais brincara de enxergar formas nas nuvens, pois elas "se transformam em tudo que quiserem" (*v.* 348, γίγνονται πάνθ' ὅ τι βούλονται). Nos exemplos que se seguem, o filósofo conta como as nuvens espelham aquilo que enxergam na terra: se vêem um depravado, tornam-se centauros; se um ladrão, lobos; se um covarde, veados; se um efeminado, mulheres. Assim, diante de Sócrates, podem evocar as sutilezas do pensamento, constituindo uma metáfora perfeita para a σοφία , imaterial, difícil de ser apreendida e, no sentido pejorativo, vazia.

Uma análise de seus cantos, no entanto, as revela como a encarnação da φύσις, forças naturais benfazejas, amantes da vida saudável ao ar livre, fundamentais para a agricultura[32]. Assim, elas estão mais próximas de Estrepsíades, um camponês inadaptado à cidade corrompida, do que de Sócrates, que transformou o sol num mero objeto de estudo.

É justamente a degradação dos atenienses que o coro vai apontar no epirrema e no antepirrema parabáticos. No primeiro, os espectadores são acusados de impiedade por não prestarem culto às Nuvens e por ignorar os sinais que lhes enviam. Quando uma garoa, interpretada como desaprovação dos deuses a uma proposta, bastava para dissolver uma assembléia[33], os atenienses ficaram indiferentes a uma tempestade de raios e a dois eclipses, um solar e um lunar, e elegeram Cleão general (*vv.* 581-586)[34]. Ainda pior é a acusação de má deliberação (*v.* 587, δυσβουλίαν) que, segundo o coro, é característica da cidade. Isso é muito grave, já que o regime democrático se funda sobre a deliberação dos cidadãos reunidos em assembléia. Mas ambas as críticas são atenuadas com a afirmação de que "qualquer que seja o erro, os deuses o revertem para o melhor" (*v.* 589), um mote que subverte o lugar comum da tragédia, onde a *hamartia*, o erro involuntário, sempre atrai o castigo divino. No mundo da comédia é permitido

---

[31] Segal (1975), originalmente publicado em 1969.

[32] Sobre a relação entre as Nuvens, mais precisamente a chuva, e a agricultura, *cf.* as parábases secundárias d' *As Nuvens* (*vv.* 1115-1130) e d' *A Paz* (*vv.* 1140-1158).

[33] *Cf. Os Acarnenses* (*v.* 170).

[34] Mencionar a eleição de Cleão, ocorrida no mesmo ano em que Aristófanes venceu o concurso das Lenéias com *Os Cavaleiros*, e a sugerir que os atenienses deveriam castiga-lo são indícios fortes de que o

errar e redimir-se, afastando assim o desastre. Para tal, bastaria punir Cleão, o corrupto[35].

O antepirrema corresponde à perfeição ao epirrema, só que as Nuvens se fazem porta-voz da Lua, como elas um corpo celeste. Ela queixa-se de ter sido ofendida pelos atenienses que, além de não reconhecerem os favores que lhes fez, também promoveram alterações no calendário, comandadas pelo astrônomo e geômetra Metão. A mudança consistiu em intercalar alguns dias no mês lunar, o que soava sacrílego do ponto de vista religioso, já que criava um descompasso entre o tempo dos deuses e o dos homens. Como as dívidas de Estrepsíades venciam no fim do mês, dia da lua nova e velha, o calendário está sempre em destaque na peça. Na seqüência da parábase, o herói é instado por Sócrates a buscar soluções para seus problemas, dentre as quais está a de comprar uma feiticeira que aprisione a lua, paralisando assim a contagem do tempo (*vv.* 749-755). A proposta de Estrepsíades, embora absurda, é semelhante à de Metão na medida em que implica uma interferência da σοφία humana sobre a φύσις, o que é a especialidade do Pensatório. Assim, as críticas do coro terminam por atingir Sócrates em cheio, numa clara demonstração de que as Nuvens desaprovam sua conduta. Por fim, se o bode expiatório no epirrema é Cleão, no antepirrema é Hipérbolo, que partilha com ele a mesma condição social e crença política. Seu castigo, no entanto, é mais brando, já que, nomeado delegado anfictiônico, foi logo em seguida destituído. Isso, porém, deveria servir como advertência a Estrepsíades sobre o que acontece com quem "não conta os dias da vida de acordo com a lua" (*v.* 627).

A articulação da sizígia epirremática com os anapestos passa pela identificação entre as Nuvens e o comediógrafo[36]. Como ele, o coro se sente injustiçado (*v.* 576, ἠδικημέναι) pelos "espectadores sapientíssimos" (*v.* 575, ὦ σωφώτατοι θεαταί). Ambos assumem a postura do mestre da verdade (*vv.* 518-519, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς | τἀληθῆ; *v.*590, ῥᾳδίως διδάξομεν) e do conselheiro político, considerando sua maior contribuição à cidade a denúncia de tipos como Cleão e Hipérbolo. Assim sendo, a observação do coro sobre a má deliberação dos atenienses ganha maior amplitude, podendo ser entendida como uma crítica também aos jurados dos festivais dramáticos e

epirrema já faria parte da versão original d' *As Nuvens*, já que nada disso faria sentido depois de 422 a.C., ano da morte do estratego.

[35] As insinuações de que Cleão roubava os recursos públicos são freqüentes na obra de Aristófanes, a começar da cena d' *Os Babilônios* em que ele era retratado vomitando cinco talentos sob pressão dos cavaleiros, até essa imagem da gaivota, ave que costuma subtrair o peixe ao pescador para satisfazer seu apetite voraz (*cf. Os Cavaleiros*, *v.* 956 e Taillardat, 1965: § 714).

[36] O'Regan (1992: 76-77), Hubbard (1991:108), Bowie (1993: 132-133).

ao público em geral, a quem o poeta censura anteriormente por não ter sabido apreciar *As Nuvens*. Ao completar a leitura da parábase, portanto, pode-se afirmar que o comediógrafo está mais próximo das Nuvens do que de Sócrates, empregando como elas a ambigüidade e a ironia para levar o público a arrepender-se de seus erros no campo da estética e da política.

A segunda parábase apresenta-se incompleta, contendo apenas dois versos à maneira do *kommátion* e o epirrema (*vv.* 1114-1130). Trata-se de uma conclamação aos jurados para que votem a favor da comédia, mostrando-lhes o que lucrarão com isso ou, ao contrário, os riscos em que incorrerão se a desprezarem. Esse tipo de apelo tem como arquétipo mítico o concurso de beleza entre as deusas, do qual Páris foi o juiz. Afrodite, Atena e Hera prometeram presentes ao príncipe-pastor numa tentativa de influir em sua escolha[37].

O coro está caracterizado e é enquanto Nuvens que faz suas promessas, basicamente a de propiciar boas condições de lavoura aos agricultores, de modo a não serem prejudicados "nem por seca nem por chuva demasiada" (*v.* 1120). Em caso de derrota, ameaçam arrancar as frutas do pé, quebrar as telhas das casas e estragar as festas ao ar-livre com chuva continuada. São palavras apropriadas a manifestações da natureza, que o homem do campo certamente conhecia e respeitava no seu dia-a-dia, e não a elucubrações da mente de filósofos, distantes e sofisticadas. À essa altura da peça, enquanto Fidípides aprende o Argumento Injusto no Pensatório, o coro parece preocupado em desvincular-se da σοφία, reintegrando-se definitivamente ao reino da φύσις. Essa separação é completa ao final da comédia, quando as Nuvens se negam a chover sobre o Pensatório em chamas.

2. *As Aves* que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá ou a parábase sob nova direção

Se as cidades imaginadas por Aristófanes e por Platão têm algo em comum é o desprezo pelos poetas. Os dois que tentam ingressar na cidade aérea d' *As Aves* têm o mesmo destino que seus colegas na *República*: são imediatamente expulsos (*vv.* 904-952; 1373-1409). E até mesmo da parábase, seu reduto tradicional, o poeta se vê

[37] N' *As Aves* (*v.* 1104), Páris, também chamado de Alexandre, é mencionado no mesmo contexto.

expulso. Se nos anapestos d' *As Nuvens*, a voz do comediógrafo se projeta como nunca antes, no d' *As Aves* ela deixa de se fazer ouvir. Essa mudança, que parece brusca, pode ter-se dado gradualmente. É verdade que, caso se tome a data limite de 417 a.C. para a segunda versão d' *As Nuvens*, há uma lacuna de três anos entre essas peças, que sobem para sete, caso se adote como parâmetro a data da montagem d' *A Paz*. Nesse período não se tem idéia de como se desenvolveu a carreira de Aristófanes[38]. O fato é que, n' *As Aves*, o coro não só se mantém caracterizado durante os anapestos, mas também deixa de ser o porta-voz do comediógrafo, passando a falar em seu próprio nome e a considerar seus próprios interesses, formando um todo harmônico com a sizígia epirremática[39]. Para alguns comentadores, esse aspecto faz dessa parábase uma novidade absoluta, especialmente no que respeita ao processo de composição[40]. E isso, sem que tenha havido qualquer mudança na estrutura formal. Ao contrário, de uma maneira geral, *As Aves* é uma comédia bem ortodoxa no que concerne à forma, apresentando todos os elementos de origem coral na ordem esperada, ou seja, párodo, *agón*, parábase, estásimos, êxodo, e também, como nas peças examinadas anteriormente, uma parábase secundária.

A supressão do discurso do comediógrafo nos anapestos atenua a ruptura de ilusão cênica que ocorria nas peças anteriores, já que há um reforço da caracterização do coro a partir do *kommátion* (*vv.* 676-684):

> Ó amada, ó fulva,
> das aves a mais amada,
> és presente em todos os hinos
> meus, companheira Rouxinol!
> Chegaste, chegaste, te vejo,
> trazendo-me suave gorjeio.
> Eia, tu que a sonora flauta
> sopras com cantos primaveris,
> vamos, começa os anapestos!

---

[38] A menos que se recorra aos fragmentos, cujos inconvenientes foram expostos no primeiro capítulo. Vale a pena registrar, no entanto, que um papiro publicado em 1968 (Oxyrhynchus 2737) traz trechos comentados da parábase de *Anagyros*, datada de 418/417 a.C., ou seja, contemporânea da segunda versão d' *As Nuvens*. Apesar do grau de mutilação do texto, pode-se afirmar que o comediógrafo tinha ainda voz nos anapestos e que retomava velhos *topoi*, como a acusação de plágio contra os adversários, que aparece também n' *As Nuvens*, *vv.* 545-560 (*cf.* Hofmann, 1970; Luppe, 1971; Gelzer, 1972).

[39] *Cf.* Zielinski (1885: 180): "In der Parabase [...] die persönlichen Verhältinisse des Dichters gar nicht berührt". Pickard-Cambridge (1927: 297): "Again the poet strives for greater unity, and in the *Birds* the anapaests also are in character, expounding the new theology associeted with the government of the Birds".

[40] Carroll-Moulton (1996: 223).

Diferentemente dos anteriores, não há aqui a despedida aos personagens que saem de cena, mas o enfoque está na saudação a um recém-chegado, não por acaso um pássaro também, a quem se pede que inicie os anapestos. Embora a Rouxinol, representada por uma flautista, não declame de fato os versos, não há dúvida que caberá ao *líder do coro de aves* a condução da parábase.

O apelo à Rouxinol também indica que o discurso anapéstico manterá relações estreitas e manifestas com o enredo da peça. Procne, como se chamava antes de sua metamorfose em pássaro, é a esposa de Tereu, a Poupa. Embora a mitologia os tenha separado, Aristófanes os reconciliou n' *As Aves*. Segundo o mito, Procne vinga-se de Tereu, que raptara Filomela, sua irmã, esquartejando e servindo num banquete seu próprio filho, Ítis. Horrorizado, Tereu persegue as mulheres até que os deuses, apiedados, os transformem em pássaros: Tereu em poupa, Procne em rouxinol, Filomela em andorinha[41]. Na peça, Tereu, por seu passado humano, torna-se o principal conselheiro de Pisetero, um ateniense aventureiro disposto a fundar uma cidade aérea em parceria com as aves. Caberá à ave, que domina tanto a língua dos homens quanto a dos pássaros, intermediar as propostas do herói e ajudá-lo a persuadir o coro. É aí que entra Procne, a Rouxinol, cuja beleza e a voz tem um enorme poder de sedução (*vv.* 658-674). Depois de conquistar o coro e os atenienses, ela se prepara para lançar seu feitiço em direção aos espectadores na parábase.

Embora mude a perspectiva dos anapestos com a apresentação do ponto de vista dos pássaros e não do poeta, seu propósito permanece o mesmo: buscar o consenso entre herói, coro e espectadores. Mas, se nas comédias anteriores se transpunham para os anapestos questões de natureza política ou estética vinculando-as a situações mostradas no enredo, agora, a trama ficcional os alimentará diretamente[42]. É assim que, n' *As Aves*, o corifeu expõe uma cosmogonia ornito-órfica, em que se narra a origem divina das aves e sua serventia aos homens. Trata-se de um discurso perfeitamente adaptado aos que o pronunciam e que retoma os argumentos do herói durante o *agón*.

No *agón*, travado contra o próprio coro, Pisetero conta o mito da antiga realeza dos pássaros, fundamento de sua natureza divina (*vv.* 467-469):

> PI.: Eu sofro tanto por vocês, que antes foram reis...
> COR.: Nós, reis? De quem?

[41] Os autores latinos tendem a inverter os papéis de Procne e Filomela nessa história.
[42] *Cf.* Moulton (1996: 220-225) e Hofmann (1976: 177-196), para comentário sobre a parábase d' *As Aves* e o processo de criação do enredo em Aristófanes.

PI.: Vocês, sim.
De tudo quanto há, a começar de mim, dele *(apontando seu colega)*, e do próprio
[Zeus.
Vocês são mais antigos, são anteriores a Crono, aos Titãs e à Terra.

Ilustrando sua tese com informações provenientes de todas as áreas do conhecimento – das narrativas de viajantes aos provérbios locais, da mitologia às fábulas de Esopo, numa imitação da retórica sofista, Pisetero faz do direito de antigüidade seu principal argumento, equiparando as aves aos seres primordiais das narrativas teogônicas. Essa idéia será desenvolvida nos anapestos (*vv.* 685-722):

Vamos, homens obscuros por natureza, semelhantes à geração de folhas,
fracos, moldes de barro, raça fugaz como sombras,
efêmeros sem asas, míseros mortais, homens semelhantes a sonhos,
prestem atenção em nós, as imortais, as sempre existentes,
as etéreas, as sem velhice, as de pensamentos eternos.
Ouçam de nós toda a verdade sobre o que é celeste,
a natureza das aves, a gênese dos deuses, dos rios, do Érebo
e do Caos, e, conscientes, dêem adeus a Pródico por mim.

Nos primeiros versos, o corifeu vai mostrar o quanto as aves assimilaram a conversa de Pisetero, cujo nome significa "Companheiro Persuasor" (πείθω, ἔπεισα, persuadir; ἑταῖρος, companheiro) ou, numa tradução mais livre, Bom de Lábia. Remetendo a conhecidas imagens poéticas para a fragilidade dos homens, os espectadores são tratados como seres inferiores[43]. As aves, por outro lado, são apresentadas como deusas poderosas e sábias.

Por trás dessa oposição entre aves e homens, permanecem velhos *topoi* parabáticos como o do auto-elogio e da censura, tratados sob nova perspectiva. Se antes o comediógrafo exaltava a si e a sua obra e atacava seus rivais, agora o coro caracterizado faz seu próprio elogio e repreende seus adversários. Nesse caso, portanto, as aves ocupam o lugar do poeta e os homens tanto o dos inimigos quanto o dos espectadores, em tantas ocasiões objeto de censura na parábase. Do mesmo modo, deve ser entendido o uso da sátira pessoal. Se antes estavam na mira os desafetos do comediógrafo, agora estão os do coro, como é o caso de Pródico, sofista que teria escrito uma teogonia, o que é por si só uma heresia do ponto de vista das aves, e

[43]"Semelhantes à geração de folhas" (*Ilíada*, VI, 146-149); "fracos", 'efêmeros", "homens semelhantes a sonhos" (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, *vv.* 547-549), "raça fugaz como sombras" (*Hino Homérico a Deméter*, *v.* 352).

Diítrifes, um comerciante que enriqueceu graças às *asas* dos potes que fabricava (*v.* 798).

Por tudo isso, nos anapestos observa-se o fortalecimento da ilusão dramática. Sobretudo porque os espectadores não são tratados como tal, mas como os inimigos naturais das aves, que elas desejam converter em adoradores de seu novo culto. Como resultado, eles são convidados a fazer parte da ficção, a representar aí um papel, num movimento contrário ao que ocorria antes, quando eram lembrados a todo momento pelo coro de que estavam no teatro assistindo a uma comédia.

Nesse espírito, as aves passam a expor a sua cosmogonia, de maneira a não deixar dúvidas sobre a sua origem divina (*vv.* 693-703):

> No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro,
> nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de Érebo,
> a Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento,
> do qual, cumprido o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado,
> a cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices de vento.
> Ele ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto,
> chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.
> E antes disso não havia a raça dos imortais, antes que Eros unisse tudo.
> Da união de uns com os outros nasceu Céu, Oceano, Terra
> e a raça imperecível dos deuses afortunados. Assim somos muito mais velhos
> que todos os afortunados.

Como em Hesíodo, são quatro os elementos primordiais da teogonia aristofânica: Caos, Noite, Érebo e Tártaro, sendo o primeiro e o último comuns a ambas [44]. Noite e Érebo, pertencentes à segunda geração hesiódica como descendentes de Caos, substituem estrategicamente Terra e Eros. Ao negar à Terra um lugar de destaque na origem do universo, as aves mantêm o argumento inicial de Pisetero, que chega mesmo a citar uma fábula de Esopo sobre uma cotovia que teve que sepultar o pai na cabeça porque não havia terra para o fazer (*vv.* 471-475)[45]. Já o rebaixamento de Eros para a geração seguinte tem por objetivo a constituição de uma linhagem de seres alados, dentre os quais Noite e Caos, que darão origem aos novos deuses emplumados.

Assim como as árvores genealógicas das famílias aristocráticas gregas tinham sempre na raiz um herói ou um deus, o que era uma forma de justificar a sua pretensão

---

[44] A *Teogonia* de Hesíodo (*vv.* 116-125) não é a única fonte de inspiração para Aristófanes, que deve ter-se baseado também nas cosmogonias órficas, em que as potências noturnas, sobretudo a própria Noite, desempenham um papel destacado (Kirk: Raven, 1986: 14-17, 33-34).

[45] Essa fábula não consta do *corpus* esópico, sendo provável que se trate de uma manipulação de Pisetero para poder provar seu ponto de vista (*cf.* Whitman, 1964: 180).

ao poder, as aves vão se apresentar como descendentes de Caos e de Eros. Dando razão a Xenófanes, que afirmou que se os animais pudessem desenhar, pintariam deuses iguais a eles, o coro concebe seus deuses segundo à sua semelhança[46]. Na sua linhagem, todos têm asas e botam ovos, características que os pássaros herdam e que deveriam fornecer a prova incontestável de sua divindade. Um dos pais, Caos traz no seu nome a imagem do bico entreaberto dos pássaros (Χάος de χαίνω, abrir-se e, daí, abrir a boca ou o bico). No entanto, num exame atento, esse discurso elaborado sob o signo da persuasão revela-se mentiroso.

Avó das aves, Noite, deposita seu ovo no Érebo, "região subterrânea, tétrica e noturna, ligada ao reino dos mortos", uma expressão, portanto, do "não-ser"[47]. Ela mesma também é uma potência de negação da vida que, sozinha, só gerou forças negativas e letais dentre as quais Morte, Escárnio, Miséria, Parcas, Nêmesis, Engano, Velhice e Discórdia (*Teogonia*, *vv*. 211-225)[48]. O ovo que ela bota é cheio de vento (*v*. 695, ὑπηνέμιον), ou seja, sem germe[49]. Apesar disso, dele nasce Eros que, embora seja responsável pelo acasalamento entre os seres, é ele mesmo estéril, ainda mais quando unido a Caos, entidade da separação, geradora apenas de forças negativas[50]. Logo, desde o início, a geração das aves tem a marca do impossível e sua cosmogonia parabática é tão irreal quanto a cidade aérea de Cuconuvolândia, que existe apenas em palavras mas que não é nunca avistada, ambas sendo fruto da habilidade oratória de Pisetero[51].

No restante dos anapestos, o corifeu se dedica a apresentar as evidências dessa descendência e a descrever os benefícios que as aves trazem para os homens, retomando em grande parte o discurso de Pisetero no *agón* – por exemplo, indicar as mudanças de estação (*vv*. 500-501) ou prever o futuro (*vv*. 593-597). O *pnigos* é reservado para o apelo final que traz as promessas mais fantásticas para os convertidos (*vv*. 729-736):

> Mas presentes aqui daremos a vocês,
> a seus filhos, aos filhos dos filhos
> saúde e dinheiro, vida, paz,

---

[46] Fragmentos 15 e 16. In: Souza, José Cavalcante de (org.). *Os Pré-Socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza e outros. São Paulo: Ed. Abril, 1978, p. 64.
[47] Torrano (1991: 44).
[48] Noite também é capaz de parir forças luminosas como Éter e Dia, mas só o faz "quando unida a Érebo em amor" (*Teogonia*, *vv*. 124-125) e nunca numa relação assexuada como a que é descrita n' *As Aves*, em que Érebo é apenas o depositário do ovo.
[49] Whitman (1964: 184); Hofmann (1976: 191-192).
[50] Na teogonia hesiódica Caos gera por cissiparidade Noite e Érebo (*cf*. Torrano. 1991: 42-43).
[51] Para uma exposição mais detalhada, *cf*. Duarte (1997: 24). Para aproximação de Pisetero dos sofistas, *cf*. Hubbard (1991: 161-162).

juventude, riso, danças e festas
e leite de aves! É capaz
que vocês enjoem de tantas coisas boas,
tão ricos todos serão!

Quase todas já estavam na fala de Pisetero (*vv.* 592-609), mas uma é original e emblemática dessa mentira deliciosa que é o discurso anapéstico: o leite de aves. Expressão usada para tudo que é raro e maravilhoso, designa igualmente algo impossível. Essa promessa fantástica sela apropriadamente a seção parabática.

Na seqüência, a ode e a antode vão por em destaque o caráter bucólico do coro, que se associa aos deuses da Natureza, como Pã e Cibele (*vv.* 745-746), e, retomando o *kommátion*, o seu talento musical. Nesse sentido, os cantos são entremeados por onomatopéias do gorjeio da Rouxinol (*vv.* 738, 743, 747, 752, 770, 772, 775, 779, 784) e por referências as divindades ligadas à música e à dança como as Musas, a dos bosques e as olímpicas, Apolo e as Graças (*vv.* 737, 771, 782), bem como a Frínico, tragediógrafo conhecido pela riqueza melódica de seus versos[52]. Se a retórica dos anapestos for insuficiente para persuadir os homens, a beleza do canto não deixará de seduzi-los.

A interpelação direta aos espectadores, usual nas parábases anteriores, não desaparece, mas é deslocada para a sizígia epirremática (*v.* 753, ὦ θεαταί; *v.* 786, ὑμῶν τῶν θεατῶν). No epirrema, os espectadores são conclamados a se mudar para a nova cidade e a gozar dos benefícios da vida dos pássaros. O maior deles, a asa, será celebrado separadamente no antepirrema (*vv.* 785-800):

Nada é melhor, nem mais gostoso que criar asas!
Se um de vocês, espectadores, fosse alado,
e se tivesse fome e os coros trágicos o entediassem,
decolaria e almoçaria em casa,
depois, satisfeito, para nós de volta voaria.
Se há entre vocês um Patroclides com pressa de ir ao banheiro,
não sujaria o manto, mas levantaria vôo
e, após peidar e recuperar o fôlego, de volta voaria.
Se há entre vocês um adúltero,
e se avista o marido de sua amante nas reservadas,
ele, sacudindo as asas, para longe de vocês voaria,
e depois de transar por lá, de volta se sentaria.
Tornar-se alado não vale todo sacrifício?

[52] A notação aristofânica do canto do rouxinol coincide totalmente com a transcrição apresentada em guias ornitológicos modernos (*cf.*, por exemplo, Peterson; Mountfort; Hollow. *Guide des Oiseaux d'Europe*. Paris: Delachaux & Niestlé. 1954, p. 259-260, "Rossignol Philomèle").

Por exemplo, Diítrefes, que só tem as asas das suas xícaras,
foi promovido a cabo e depois a sargento. Do nada
ele faz grandes negócios e agora é o fulvo cavagalo!

A vantagem de possuir asas é cantada na parábase no momento em que ocorre, fora de cena, a transformação de Pisetero em pássaro, o primeiro passo para sua apoteose no fim da peça. Afinal, como ele mesmo lembra no *agón*, as asas são atributos que as aves compartilham com muitos deuses (*vv.* 572-575). Aqui, no entanto, o enfoque é mais prático, visando a facilidade de locomoção, especialmente para quem está no teatro desde de manhã cedo e deseja dar uma escapulida e voltar sem ser notado. Apesar de lembrados de sua condição, os espectadores continuam a ser tratados como personagens do drama, já que o coro se dirige a eles nos termos da ficção, recusando o papel tradicional de conselheiro político. Embora se satirizem alguns indivíduos por suas opiniões, como o filho de Peisias que defenderia uma anistia aos envolvidos na recente profanação dos Mistérios (*v.* 766-768), outros por tentar provar seu direito de cidadania, pré-requisito para a vida política, como Exequéstides (*v.* 764-765), ou por ocuparem postos de destaque na cidade, apesar de sua origem modesta, como Diítrefes (*v.* 798-800), as críticas não se revelam programáticas como nas parábases anteriores, sistematicamente voltadas contra Cleão e seus aliados, e ilustram de alguma forma o ponto de vista do coro (*v.* 764-765).

A imagem das asas destaca-se nas cenas pós-parabáticas com o afluxo de homens que, atraídos pela propaganda feita no antepirrema, desejam obtê-las. É na conversa com um desses pretendentes que o herói cômico revela que as prometidas asas nada mais são que palavras, essas sim capazes de elevar o pensamento a alturas inimagináveis (*vv.* 1436-1450). Pisetero, um mestre da palavra, torna-se o novo soberano do universo graças às asas da imaginação com as quais construiu um novo mundo, real enquanto todos crêem nele – homens, aves e deuses.

A parábase principal condensa admiravelmente as imagens recorrentes durante toda a peça, garantindo a sua continuidade temática e preparando o seu desfecho, e cimenta a concórdia entre o coro de pássaros, o herói e os espectadores em torno da necessidade de empossar os novos deuses.

Já a parábase secundária (*v.* 1058-1117) é menos ambiciosa. Situada entre a primeira incursão de impostores humanos, expulsos por Pisetero, e as notícias do término da muralha protetora e da invasão do espaço aéreo por Íris, a mensageira dos deuses, é, antes de tudo, um canto de celebração do poder conquistado.

A princípio o poder das aves parece ilimitado, já que *tudo* lhes está sujeito: os mortais, a terra, os bichos de todas as tribos. Essa onipotência está tematizada na ode (*v.* 1058-1071), onde predomina o adjetivo *todo*, em grego πᾶς, πᾶσα, πᾶν: παντόπτα (*v.* 1058, "que tudo vejo"), παντάρχα (*v.* 1059, "que a todos governo"); πάντες (*v.* 1069, "todos"); πᾶσαν (*v.* 1061, "todas"), πανφύλων (*v.* 1063, "de todas tribos"), πᾶν (*v.* 1064, "tudo"); παμφάγοις (*v.* 1065, "come-tudo"); πάνθ' (*v.* 1069, todos):

Daqui para frente, a mim, que tudo vejo
e a todos governo, os mortais todos
sacrificarão com votivos votos.
Toda a terra contemplo,
e salvo os frutos vicejantes
matando a prole de bichos
de todas as tribos, que tudo o que cresce no chão,
desde a semente, com mandíbulas come-tudo
devora e, instalada nas árvores, o fruto.
Mato aqueles que os jardins perfumados
destroem com devastações odiosas:
os que se arrastam e os que mordem,
todos quanto existem, sob minhas asas,
morrem chacinados.

Sua ação, no entanto, é apropriada não a deuses, mas a pássaros que são. Seus inimigos são os insetos que infestam a lavoura e destroem os jardins. Jardins esses que, ao lado das campinas floridas e das cavernas da montanhas, lhes servem de casa e onde levam uma vida paradisíaca e em total harmonia com a natureza, como a descrita na antode (*v.* 1088-1100):

Feliz raça das voadoras
aves, que no inverno
casacos não vestem.
No calor sufocante,
o raio luminoso do sol não nos fere.
No seio de floridas campinas
e de folhagens moro,
quando a cigarra de divina voz seu agudo canto,
nos calores do meio-dia, enlouquecida pelo sol, cricria.
Inverno no oco das cavernas,
brincando com as ninfas das montanhas.
Na primavera, nos alimentamos com a virginal mirta,
nutriz de brancas flores, e com as plantas do jardim das Graças.

A divinização não representou uma mudança no dia-a-dia dos pássaros porque Pisetero assumiu o controle da situação e concentra todas as decisões. Cabe a ele decidir quem será aceito ou não na cidade, quem receberá asas, quais as exigências que se fará aos deuses. Embora se tenha transformado em pássaro, é ainda demasiadamente humano e muito ateniense, já que para ele o poder é inseparável da política, enquanto para o coro está ligado à submissão da natureza, como essa parábase demonstra. As diferenças entre liderança e liderados tornam-se claras quando os deuses encarregados das negociações de paz propõem "água de chuva nos brejos" e "dias de alcione" (*vv.* 1593-1594) para pôr fim às hostilidades. Essas condições poderiam satisfazer um passarinho, mas não bastam ao seu porta-voz humano, que só se contenta com a restituição do cetro (*v.* 1600).

No epirrema, as aves transpõem para o seu universo a grande questão do momento, a profanação dos Mistérios, despolitizando-a. No ano anterior à apresentação d' *As* Aves, o rumor de que alguns cidadãos eminentes teriam organizado uma paródia a ritos religiosos, cujo conhecimento deveria restringir-se aos iniciados, criou um clima de histeria na cidade, às vésperas da partida da polêmica expedição à Sicília. Temia-se não só o castigo divino pelo sacrilégio, mas um golpe contra a democracia com vistas a reintrodução da tirania, dada a origem social dos envolvidos. Esse temor deu margem a excessos e muitos foram punidos sem provas[53]. Ignorando esses fatos, mas à semelhança dos decretos que prometem recompensas a quem matar o poeta Diágoras, condenado à revelia por sua participação no episódio, e "os tiranos já mortos", as aves proclamam os seus próprios, dirigidos contra o passarinheiro Filócrates e os criadores de pássaros em geral (*vv.* 1072-1086). Obviamente o sacrilégio, cometido contra os "deuses antigos", não tem maiores conseqüências para elas, que assimilaram do episódio apenas o desejo de vingar-se dos que as perseguiam.

O antepirrema é dedicado ao apelo aos juizes para que votem pela vitória da comédia. Embora isso cause uma ruptura da ilusão dramática, já que se chama a atenção do público para sua condição de espectadores de um concurso teatral, a identidade dramática do coro é preservada, como, aliás, já ocorrera n' *As Nuvens*. As aves, entre outras coisas, prometem papos para os juizes ciscarem nos banquetes, se eles as favorecerem e ameaçam cobri-los de fezes, caso sejam derrotadas. Ao final, num movimento análogo ao da parábase principal, a ilusão dramática sai fortalecida, pois ao agir de maneira coerente com seu personagem, o coro se torna mais verossímil.

A parábase secundária, ao apresentar a visão de mundo do coro, permite compreender melhor as tensões finais da peça, especialmente o porquê de as aves assumirem o papel de observadoras na luta pelo poder entre Pisetero e Zeus. Ao adotar como modelo o político demagogo que adula o povo, de modo que acredite serem suas as iniciativas dele, Pisetero transporta para Cuconuvolândia a democracia ateniense com todos os seus defeitos. Nos seus planos, as aves são apenas instrumentos para a consagração final, simbolizada no casamento com Soberania. Ao desprezar o jogo político, as aves terminam engolidas por ele, submetidas à tirania daquele que deveria devolver-lhes a sua antiga realeza[54].

As parábases d' *As Aves* representam uma grande inovação no conjunto da obra aristofânica. A supressão da voz do poeta permitiu que o coro mantivesse sua caracterização do começo ao fim da peça, minimizando a ruptura de ilusão dramática, fato por si só benéfico para a estruturação do enredo. As comédias seguintes continuarão nesse caminho, levando ainda mais além as suas possibilidades dramáticas.

---

[53] *Cf.* Tucídides. *A Guerra do Peloponeso* (VI, 27-29).
[54] Pisetero é chamado de tirano no êxodo (*v.* 1708).

Capítulo 5

O dono da voz

A parábase das comédias que se seguem a A*s Aves* se caracterizam pela variedade formal. Em *Lisístrata*, mal se pode reconhece-la no acirrado debate entre os semi-coros masculino e feminino. N' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, os anapestos não deixam qualquer dúvida de que se trata da parábase, mas ela se restringe praticamente a eles. *As Rãs* apresentam o caso mais curioso, já que os anapestos estão desmembrados da sizígia epirremática e separados por mais de trezentos versos. Nenhuma dessas peças apresenta parábase completa e, menos ainda, uma segunda parábase.

Por trás desse experimentalismo formal está a maior integração da parábase ao enredo e *Lisístrata* é o melhor exemplo disso. A parábase não implica a suspensão da ação dramática, mas, ao contrário, contribui para que ela avance e, sendo ponte de articulação das duas partes do plano da protagonista para por fim à guerra, dá unidade à trama. No entanto, chama a atenção a ausência dos anapestos – que, de certa forma, volta a ocorrer n' *As Rãs*. Essa seção, tida como a sua alma, a ponto de ser chamada de parábase propriamente dita, nunca havia faltado antes, exceto nas parábases secundárias. É nela que se concentrava o conselho do comediógrafo e, com certeza, isso está relacionado com a sua supressão. Quando o poeta deixa de ser conselheiro e passa a compor os anapestos da perspectiva da personagem do coro, essa seção perde o sentido e não há mais por que mante-la, já que ao coro sempre esteve reservada a sizígia epirremática. A conclusão a que se chega é que a mudança introduzida a partir d' *As Aves* afetou o equilíbrio entre a forma e conteúdo, comprometendo irremediavelmente o esquema original[1].

A lição dos pássaros foi bem aprendida. O coro é em definitivo o dono de sua própria voz – e nariz, diga-se de passagem. E ele faz questão de identificar-se: os homens (*v.* 615) e as velhas queridas (*v.* 637) de *Lisístrata*, as representantes do gênero feminino (*v.* 786) n' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, os iniciados (*v.* 370) e

[1] Ou, nas palavras de Strauss (1962: 273): "If the most important function of the parabasis is to enable the poet to speak about himself and his work, the silent about him in the parabaseis of the later plays amounts to an atrophy of the parabasis, and its atrophy would naturally lead to its disappearance".

o coro sagrado (*vv.* 675, 684) n' *As Rãs*. Nem mesmo nessa última comédia, que encena um debate literário no Hades e cuja parábase volta a tratar da política da cidade, faz-se escutar a voz do comediógrafo. Cabe agora ao coro sagrado, seja ele o coro dos iniciados ou o coro cômico descaracterizado, aconselhar os cidadãos.

1. *Lisístrata* ou em briga de homem e mulher, melhor não meter a colher.

No ano de 411 a.C., Aristófanes levou ao palco duas comédias que contemplam o universo feminino, praticamente ignorado nas suas peças anteriores e, ao que tudo indica, nas demais obras da comédia antiga. Embora os registros oficiais sobre o festival em que foram apresentadas ou a colocação que alcançaram sejam inconclusivos, os especialistas concordam que as evidências internas combinadas com o momento histórico testemunham a favor da anterioridade de *Lisístrata* em relação a *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, o que faz com que tenham concorrido nas Lenéias e nas Grandes Dionisias respectivamente[2].

Lisístrata traz a primeira protagonista feminina da comédia antiga. Antes dela, eram destinados às mulheres papéis menores e quase sempre mudos ou alegóricos. O enredo é um dos mais fantásticos imaginados por Aristófanes: mulheres de toda a Grécia, lideradas pela ateniense Lisístrata, traçam um plano para pôr fim à Guerra do Peloponeso. A estratégia envolve uma greve de sexo para pressionar os soldados e a invasão de prédios públicos para bloquear os recursos financeiros e paralisar a administração das cidades. Nessa imagem do mundo virado ao avesso, o sexo frágil é o masculino e a casa, espaço privado por excelência, torna-se o modelo para a organização da esfera pública.

O título da comédia deriva do nome da protagonista e não, como era usual, da denominação do coro[3]. Isso se deve, em parte, à existência de dois semi-coros que se

---

[2] Para uma argumentação detalhada. *cf.* Sommerstein (1977). Hubbard (1991: 187 *ss.*) concorda com a cronologia proposta mas baseia-se principalmente na inter-relação entre as duas comédias. Russo (1994: 165) defende que, devido à sua trama internacional, *Lisístrata* caberia melhor no programa das Grandes Dionisias, mas ignora que os aliados atenienses, presentes nessa ocasião, não veriam com bons olhos a simpática representação dos espartanos.

[3] Dentre as peças subsistentes de Aristófanes somente *A Paz* e *Pluto* não tomam seus títulos dos coros, mas tampouco o fazem do nome de seus protagonistas. o que era habitual para a tragédia. Nesse caso, tanto Paz quanto Pluto são personificações divinizadas em peças cujos coros não têm especificidade própria, são compostos, como tantos outros, de agricultores.

opõem ferozmente por dois terços da peça – sua conciliação só se dá a partir do verso 1014. Uma parte do coro é composta por mulheres encarregadas por Lisístrata de tomar a Acrópole e impedir o acesso das autoridades ao tesouro público, a outra metade é formada por homens velhos demais para a guerra, mas prontos a combater essa ameaça à ordem estabelecida.

Essa cisão terá conseqüências para o tratamento da parábase que, sob diversos aspectos, é única na obra de Aristófanes (*vv.* 614-705)[4]. A presença de dois semi-coros torna inviável a execução dos anapestos, já que não há consenso possível à essa altura da peça. Assim, do ponto de vista formal, a parábase é composta apenas pela sizígia epirremática que, no entanto, está duplicada para permitir que cada um dos semi-coros exponha seu ponto de vista e rechace os ataques do outro. Essa estrutura particular torna a parábase praticamente uma extensão do *agón* travado imediatamente antes entre Lisístrata e o Probulo, um funcionário administrativo da cidade (*vv.* 476-613)[5]. Ao contrário do que acontece n' *Os Acarnenses*, em que o coro dividido se une em torno do vencedor do *agón*, a vitória de Lisístrata não basta para harmonizar homens e mulheres, mas, ao contrário, contribui para acirrar ainda mais os ânimos – haja vista a violência crescente dos ataques entre os dois semi-coros, que se ameaçam mutuamente com socos, pancadas e torturas (*vv.* 634-635; 656-657; 680-681; 705).

A forma incomum que assume essa parábase causa estranheza a muitos comentadores, a começar de Zielinski. Ele se pergunta se é possível denominar os versos 614-705 de parábase, já que a sizígia epirremática também é comum ao párodo e ao *agón*[6]. Mesmo autores menos apegados a questões de nomenclatura também se mostram reticentes. Dover reduz a cena à uma "incivilizada troca de insultos" entre os dois coros[7]. Henderson, num artigo dos anos oitenta, refere-se a ela como cena epirremática e, ao empregar o termo parábase, o faz entre aspas[8].

Diante desse quadro, deve-se perguntar o que permite reconhecer nesses versos uma parábase. O próprio Henderson apresenta os seguintes argumentos: a) a posição

---

[4] Sifakis (1971:55), no entanto, com base no exame de fragmentos, aponta *Os Arquílocos* de Cratino, datada de 449 a.C., como um possível precedente para a estrutura formal adotada.

[5] Henderson (1990: 148-149) vai chamá-la de debate parabático, notando que ela é tão ou mais agonística que o próprio *agón*, que é de natureza expositiva. Russo (1994: 168) se refere a ela como parábase agonística.

[6] Zielinski (1885: 181-182).

[7] Dover (1972:151): "Where we should expect a parabasis, we have an elaborate exchange or incivilities between the two choruses, the men exhorting one another to action which the treats from the women's side prevent them to taking".

[8] Henderson (1980:201). Do mesmo autor (1990: xxix): "[...] a pair of agonistic epirrhematic syzigies take the place of a parabasis".

que ocupa na peça, logo depois do *agón*, é a esperada para uma parábase, b) os atores não se encontram em cena; c) a soma dos versos dos epirremas perfaz vinte, ou seja dez versos em cada, preservando uma característica dos anapestos parabáticos que são sempre múltiplos de quatro; d) os coros se despem de parte de suas vestes para ter maior liberdade de movimento; e) os coros apresentam seu ponto de vista e, com base nisso, oferecem conselhos aos espectadores[9].

Embora se admita que os semi-coros apresentam conselhos durante a parábase, há uma tendência de desqualificá-los sob o argumento que a falta de acordo entre as partes e o fato de nenhum dos lados sair vitorioso leva à uma contradição interna que os invalida[10]. Alguns estudiosos chegam a sugerir que as advertências próprias do discurso parabático foram deslocadas para outras partes da comédia e atribuídas a Lisístrata[11]. Falta consistência a essa proposta, pois, embora a protagonista pareça adotar um tom sério em certas passagens, ela não é a única personagem aristofânica a fazê-lo. Basta lembrar Agorácritos, n' *Os Cavaleiros* (*vv.* 1335 *ss.*), que aconselha Demos a não mais se deixar iludir pelos oradores e Ésquilo e Eurípides, n' *As Rãs* (*vv.* 1419 *ss.*), que opinam sobre como os atenienses devem se comportar em relação a Alcibíades.

Na parábase, a intenção de aconselhar a cidade é manifesta, em especial, na fala das mulheres (*vv.* 638-639):

> Nós, ó cidadãos, um discurso
> útil à cidade estamos iniciando.
>
> [ἡμεῖς γὰρ, ὦ πάντες ἀστοί, λόγων
> κατάρχομεν τῇ πόλει χρησίμων.]

e (*vv.* 648-650):

> Será que devo dar um bom conselho à cidade?
> Se eu sou mulher, não me queiram mal por isso,
> quando proponho medidas melhores que as atuais.
>
> [ἆρα προὐφείλω τι χρηστὸν τῇ πόλει παραινέσαι;

---

[9] Henderson (1980: 201; 1990: 148-149); para o ato de despir-se antes dos anapestos, *cf.* capítulo 1, p. 21, n. 36.

[10] Dover (1972: 51, n.2).

[11] Henderson (1990: 149): "The advice to the city that might be offered in a proper parabases-speech has already been offered by Lysistrata in the preceding agon, esp. 567-586". Gelzer (1975: 307-308): "Genauso geht es mit der eigentlichen Parabase, der langen Rede, in der der Dichter seine eigene Gedanken vortragen kann. Er legt sie Lysistrata in ihre grossen Rede (1112 *ff.*) in den Mund". Note-se que os autores atribuem sentido parabático a passagens diferentes.

εἰ δ' ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι,
ἣν ἀμείνω γ' εἰσενέγκω τῶν παρόντων πραγμάτων.]

As três dimensões do discurso são enfatizadas: emissor, receptor e mensagem, ou, mais propriamente, a sua natureza. O coro assume sua *identidade feminina* (*v.* 649, ἐγὼ γυνὴ πέφυκα) e afirma que isso não é obstáculo para que diga *algo bom ou útil* (*v.* 639, χρησίμων; *v.* 648, χρηστὸν; *v.* 650, ἀμείνω) *para a cidade* (*vv.* 639 e 648, τῇ πόλει). Não se segue, entretanto, um conselho positivo, mas censuras à maneira como os velhos conduziram a administração pública. Em suma, o conselho é que a cidade escute o que as mulheres têm a dizer. Naturalmente, os homens defenderão exatamente o contrário (*vv.* 672-682).

Ainda assim, pode-se afirmar que a parábase amplifica as teses defendidas no *agón*, os homens retomando os argumentos do Probulo e as mulheres, os de Lisístrata. O funcionário, diante de uma Lisístrata determinada a provar a capacidade das mulheres para solucionar uma situação que também as afeta, tenta mostrar que a guerra e a gestão do tesouro não são atividades femininas. Isso, no entanto, deve-se ao papel da parábase para a articulação do enredo, que combina duas tramas paralelas: a greve de sexo e a tomada da Acrópole.

Os comentários sobre a peça apontam com freqüência a falta de coordenação das duas estratégias propostas por Lisístrata para pôr fim à guerra[12]. No prólogo, a greve é enfatizada e a ocupação da colina sagrada citada apenas como um recurso secundário (*vv.* 175-179). No entanto, a partir do párodo e até o fim da parábase, só se tratará da invasão da Acrópole, tomada não só pelas mulheres mais velhas mas também pelas jovens esposas que, pelo que fora acertado, deveriam estar em suas casas, preparando-se para os jogos de sedução do tipo que Mirrine protagonizará mais tarde no palco (*vv.* 865 *ss.*). A recusa das mulheres a Afrodite só será tratada nas cenas pós-parabáticas, quando a primeira parte do plano, por sua vez, cai no esquecimento (*vv.* 706 *ss.*).

Tratando dessa questão, Hulton sugere que a construção frouxa do enredo foi voluntária, uma vez que a existência da dupla estrutura favoreceria a exploração tanto da obcenidade, inerente ao gênero desde as suas origens rituais, quanto do conjunto arquitetônico da Acrópole, com toda a sua gama de significados mitológicos e históricos, tematizados sobretudo na parábase. Para o autor, a batalha entre os dois semi-coros é tão importante que justifica o tratamento especial que Aristófanes concede

[12] Sobre o duplo enredo de *Lisístrata*, *cf.* Hulton (1972).

na trama à tomada da Acrópole[13].

Ao vincular a parábase à parte do enredo que trata da Acrópole, Hulton devolve-lhe a dignidade, pois percebe que ela vai além de uma mera troca de insultos, contribuindo decisivamente para que se compreenda o ato de guerrilha das mulheres na sua dimensão simbólica. Por outro lado, ao restringi-la somente a esse aspecto, ele perde de vista a sua relevância para o desenvolvimento dos temas ligados à guerra entre os sexos. Cabe à parábase articular essas duas partes do enredo e promover a transição entre elas, que não são de todo estanques, uma vez que a Acrópole está ligada aos jardins dos templos de Afrodite e Eros por passagens subterrâneas[14].

Na primeira sizígia epirremática, vai repercutir a tomada da Acrópole e as implicações políticas e religiosas desse fato. Os velhos, embora não tenham o mesmo vigor da juventude, tomam a dianteira, partindo para o ataque (*vv*. 614-635):

> Dormir não é próprio de quem é livre!
> Vamos, homens, dispamo-nos para esta briga!
>
> Isto já está cheirando a coisas
> muito sérias, acho eu.
> E o cheiro que mais sinto é o da tirania de Hípias.
> Temo muito que alguns lacônios
> já estejam aqui na casa de Clístenes
> e incitem essas mulheres odiosas aos deuses
> a tomar dolosamente nosso dinheiro e o salário
> do qual eu costumava viver.
>
> Já é terrível que elas aconselhem os cidadãos,
> e, mulheres que são, tagarelem sobre o escudo de bronze
> e tentem reconciliar-nos com os homens da Lacônia,
> nos quais se pode confiar quanto num lobo de goela aberta.
> E elas tramaram contra nós visando a tirania.
> Mas sobre mim não exercerão a tirania, pois estarei de vigília
> e daqui para frente levarei o punhal no ramo de mirto,
> acamparei na praça do mercado, em armas, ao lado de Aristogíton,
> e nesta posição ficarei ao lado dele. Isso é o que vou fazer...
> Vou dar um soco no queixo desta velha, a quem os deuses detestam.

Os atenienses mais velhos interpretam a tomada da Acrópole como um fato

---

[13] Hulton (1972: 35-36): "[...] though spoken in a light-hearted spirit, these have a serious undertone that makes them not only the 'meat' of the play, but gives to them the real importance in the history of Greek thought that generally been recognized (it is also for the latter reason that Plan B is expanded far beyond its original purpose)". O "plano B" é a tomada da Acrópole.

[14] Sobre a relação entre as duas tramas da peça, *cf.* Henderson (1980: 185-186), Loraux (1984). Hulton (1972: 36) concede que os dois planos se complementam teoricamente, ainda que não o façam no âmbito

político da maior gravidade, capaz de ameaçar a sua liberdade (*v.* 614, ἐλεύθερος). Há um cheiro de tirania no ar, dizem. E não se trata de qualquer tirania, mas da de Hípias, que, dos tiranos de Atenas, foi o que mais correspondeu ao estereótipo do título. Nos últimos anos de seu governo, cercado por seguranças e isolado do povo, promoveu um regime de terror em que prisões e assassinatos de supostos conspiradores sucediam-se intermitentemente. O princípio e o fim desse período negro da história de Atenas está intimamente associado à Acrópole. O assassinato de Hiparco, seu irmão, durante a celebração das Panatenéias, determinou o endurecimento do governo e foi da colina sagrada, onde buscara refúgio, que o tirano acabou expulso pelos Alcmeônidas, após cinco dias de resistência[15]. É natural, portanto, que o ato de ocupação das mulheres seja visto como uma tentativa de se restabelecer a tirania (*v.* 630) e não como um recurso extremo para impedir que o tesouro público fosse usado para financiar a guerra.

A participação dos espartanos no episódio também é lembrada com preocupação, pois, se de início ajudaram a derrubar Hípias, em seguida, para tentar instalar no poder a facção oligárquica, voltaram a ocupar a Acrópole, de onde foram tirados pelo povo em armas. Vem daí a desconfiança que eles inspiram no coro (*vv.* 628-629) e não apenas da guerra então em curso.

À luz desses fatos, a associação das mulheres de Atenas com as de Esparta só poderia soar aos ouvidos dos velhos como uma estratégia dos espartanos para se apoderarem da cidade. Clístenes, em cuja casa os agentes espartanos estariam infiltrados, é uma escolha óbvia para intermediar os contatos entre as mulheres e os inimigos, já que ele era freqüentemente satirizado pelos comediógrafos por seus trejeitos efeminados (*vv.* 620-625). Ele é visto aqui como duplamente traidor: da sua pátria e do seu sexo. Mas também é homônimo do Alcmeônida que foi responsável pela aliança com os espartanos. Ao aludir ao Clístenes Alcmeônida, o coro adverte que qualquer pacto com os espartanos é perigoso, por mais nobres que sejam as razões que os motivem – a derrubada da tirania ou o fim da guerra. Isso, ao menos, é o que a experiência ensina.

Embora esses eventos remontam cem anos, o temor da volta da tirania é uma constante na Atenas democrática e uma expressão disso é o alto apreço dedicado aos tiranicidas Harmódio e Aristogíton, cujas estátuas na praça do mercado inspiram a

---

da ação. Sobre o caráter transicional da parábase, *cf.* Hubbard (1991:194-195).

[15] *Cf.* Heródoto (V, 55-65; VI, 123) Tucídides (VI, 53-59) e Aristóteles (*A Constituição dos Atenienses*, XVIII-XX). Bowie (1993: 195-197) sugere que os eventos que marcaram a destituição de Hípias teriam fornecido um dos modelos para a estruturação do enredo de *Lisístrata*.

resistência dos velhos (*vv.* 631-634). Em 411, o cenário político justificava toda apreensão. *Lisístrata* é encenada na antevéspera de um golpe oligárquico, o que torna o discurso dos homens um alerta à cidade.

A rebelião das mulheres é uma ameaça à ordem estabelecida. Os velhos do coro, retomando a linha de pensamento do Probulo, que havia declarado que a guerra não diz respeito às mulheres (*vv.* 520-521; 587-588), consideram intolerável que elas aconselhem os cidadãos (νουθετεῖν, *v.* 626) e falem "sobre o escudo de bronze" (*v.* 627). Eles também têm em vista outro perigo que a subversão pode gerar. *Tirania de Hípias* é uma expressão usada para designar a posição sexual em que a mulher fica sobre o homem e o conduz como o cavaleiro ao cavalo[16]. Ao tomar o ponto mais alto da cidade (acrópole = cidade alta), as mulheres ficam em cima dos homens, o que sugere aos velhos do coro que elas teriam a ambição de dar as cartas também na cama. A isso eles respondem prometendo levar "o punhal no ramo de mirto" (*v.* 632), jogando com o sentido obsceno de uma popular canção em louvor aos tiranicidas[17]. A questão sexual, apenas aludida aqui, será tematizada plenamente na segunda sizígia epirremática.

A antode e o antepirrema são dedicados à resposta das velhas senhoras, que vão delinear o seu papel na sociedade e seu direito de intervir durante as crises (*vv.* 636-657):

> E, quando entrar em casa, a que o trouxe à luz não o reconhecerá.
> Vamos, velhas queridas, primeiro coloquemos isto no chão.
>
> Nós, ó cidadãos, um discurso
> útil à cidade estamos iniciando.
> E é natural! Ela me educou esplendidamente e me fez requintada:
> logo aos sete anos fui arréfora;
> além disso, com dez anos, fui moleira para a fundadora;
> despindo o manto cor de açafrão, fui ursa nas Braurônias;
> e uma vez fui canéfora, uma linda menina segurando
> uma fieira de figos secos.
>
> Será que devo dar um bom conselho à cidade?
> Se eu sou mulher, não me queiram mal por isso,
> quando proponho medidas melhores que as atuais.
> Eu cumpro a minha parte: contribuo com homens.
> Mas vocês, pobres velhos, não!

---

[16] *Cavalo* (ἵππος) é metáfora para o pênis e *cavalgada* para o ato sexual; *Cf.* Henderson (1991: § 274: 277).

[17] Harmódio e Aristogíton camuflaram as armas com que mataram Hiparco em ramos. O punhal é um símbolo fálico e o *mirto*, uma metáfora para o púbis (Henderson. 1990: 153).

O que ganhamos nas Guerras Médicas, a chamada quota de nossos avós,
gastaram sem retribuir com impostos.
Ao contrário, além disso, corremos o risco de sermos destruídos por sua causa.
Será que vão resmungar agora? Mas, se me aborrecerem,
com este coturno grosseiro darei um soco em seu queixo.

Já nos versos introdutórios, uma espécie de *kommátion*, as mulheres tocam na questão da maternidade como definidora de seu estatuto na cidade, já que, para ser considerado cidadão em Atenas, é necessário ser gerado por uma ateniense[18]. Portanto, dizer que as mães deixarão de reconhecer seus filhos eqüivale a ameaçar com a perda da cidadania.

A maternidade será o principal argumento das mulheres para justificar suas ações. Elas cumprem a sua parte, contribuem com homens (*v.* 651) que, segundo Lisístrata, são enviados para o campo de batalha (*vv.* 588-590). É justamente isso que lhes permite participar do debate público e propor soluções para pôr fim à guerra. É bom lembrar que essa questão está por trás da idéia da greve de sexo, que não se resume à privação de prazer porque as escravas, as cortesãs e os rapazes saciariam o desejo dos homens. Há um elemento a mais nessa equação. A recusa ao sexo é também uma recusa à concepção e, portanto, uma ameaça direta à continuidade da cidade. Não é coincidência que todas as mulheres que aderem a ela sejam casadas e, portanto, habilitadas a gerar cidadãos atenienses[19].

As mulheres buscam legitimar a ocupação da Acrópole enumerando os serviços prestados à cidade e a seus deuses (*vv.* 640-647). Dos sete aos quinze anos, elas participam de uma série de rituais de iniciação à puberdade com o intuito de preparar-se para o casamento e a maternidade. É um dos raros momentos em que ocupam o espaço público, já que, depois de casadas, viverão como reclusas. Virgindade e boa origem eram requisitos para a escolha das meninas que representariam todas as demais como arréforas, moleiras, canéforas[20]. Todos esses ritos têm uma forte ligação com a Acrópole – mesmo as Braurônias, já que havia ali um recinto para Ártemis de Brauron. A maioria está voltada para a celebração de Palas Atena, a deusa que domina a colina sagrada e a cidade de Atenas, da qual é fundadora (*v.* 643, τἀρχηγέτι). Assim sendo, a começar da própria deusa e de suas sacerdotisas, o sexo feminino sempre dominou a

[18] Sobre as implicações políticas da maternidade, *cf.* Loraux (1993: 228).
[19] Dover (1972: 150; 160), no entanto, não associa esse fato ao papel da mulher enquanto reprodutora.
[20] Não se sabe muito sobre as meninas que se faziam passar por ursas no santuário de Ártemis em Brauron (Burkert, 1990: 151).

cidade alta[21], o que torna difícil negar as mulheres o direito de estar lá.

Ao mencionar as arréforas, o coro traz Afrodite para o debate. Cercado de mistérios, o ritual da arreforia previa que as meninas escolhidas levassem uma cesta, cujo conteúdo é ignorado, por uma passagem subterrânea do Partenon até o recinto de Eros e Afrodite aos pés da colina sagrada. A simbologia sexual desse ritual remete à greve que as esposas, reclusas na Acrópole, mantêm. Como nota Nicole Loraux, a tomada da cidade alta as faz novamente virgens, como a deusa que a habita, só que, como arréforas que foram, elas conhecem o caminho de Afrodite[22]. Na concepção de seu plano, elas se valem da comunicação entre as duas deusas, apreendida durante a sua formação. Nessa aliança reside o seu sucesso, como ilustram muito bem as cenas pós-parabáticas em que as mulheres recorrem a todos os expedientes para escapar da Acrópole para os Jardins de Eros (*vv.* 705 *ss.*) e, em especial, aquela em que Mirrine tenta Cinésias com a sedução de Cípris, mas guarda a castidade de Palas. Ainda mais evidente é a passagem em que Lisístrata exorta suas companheiras a receber os homens com o conteúdo de suas cestas (*v.* 1182, ἐν ταῖς κίσταις), onde é claro o trocadilho entre κίστη (cesta, como as que levavam as arréforas) e κύσθος, vagina.

Já a menção às canéforas tem o propósito de contestar a acusação de tirania lançada pelos homens. Afinal, na raiz do assassinato de Hiparco está a humilhação sofrida pela irmã de Harmódio, impedida pelo tirano de levar a cesta de oferendas na procissão das Panatenéias[23]. Numa sociedade em que a imagem pública era determinante, esse fato tem conseqüências trágicas. Embora o ato de Hiparco fosse motivado pelo desejo de vingança contra Harmódio, que resistia ao seu assédio, aos olhos da cidade é a virgindade da moça que é posta em dúvida, e isso num momento delicado, em que as jovens em idade de casar se mostram para a cidade. Sob suspeita, suas chances de casamento e, em especial, de uma união com alguém de sua própria classe, é praticamente nula. A situação é tão grave que justifica, na opinião de Tucídides, o ato de seu irmão, que mata o tirano antes para resgatar a honra de sua família do que para libertar o povo do jugo da tirania[24].

---

[21] A sacerdotisa de Atena Polias, quando da apresentação de *Lisistrata*, chamava-se Lisímaca. A coincidência entre os nomes, cujo significado é o mesmo – Desmancha-tropas (ou batalhas), é sugestiva e muitos comentadores aceitam que Aristófanes tinha em mente a sacerdotisa quando nomeou a protagonista de sua comédia (Louraux, 1984: 192-194; Henderson, 1990: xxxv).

[22] Louraux, 1984.

[23] Esse fato é mencionado tanto por Tucídides (VI, 56) quanto por Aristóteles, embora para esse último fosse Tessálio, o irmão caçula de Hípias e Hiparco, o autor da ofensa à irmã de Harmódio (*A Constituição dos Atenienses*, XVIII, 2).

[24] Tucídides (VI, 56-57).

Não é só a honra de uma família que é manchada pelo insulto do tirano. O ataque a uma canéfora afeta não apenas todas as outras, mas também o conjunto de jovens que elas representam. Assim, as mulheres tinham mais razões do que o homens para aplaudir o gesto do tiranicida que veio restabelecer sua reputação. Nesse contexto em que a tirania está em questão, as canéforas são para o coro feminino o que a estátua de Aristogíton é para o masculino. Mencioná-las é, portanto, apresentar uma defesa sutil, mas eficaz, contra as calúnias dos velhos da cidade.

O serviço religioso também tem expressão cívica e molda a identidade social da mulher como ateniense, identidade que se enfraquece com o casamento. Resgatar esse passado é afirmar o direito de voz no debate público, reforçado ainda mais pela ausência dos maridos. Há um vazio de poder que lhes dá a oportunidade de agir, já que ao afastamento dos jovens, em campanha, soma-se a incapacidade dos velhos na gestão dos bens públicos. No *agón*, Lisístrata diz ao Probulo que de tanto ouvir nas ruas que não há homens na cidade que possam resolver a crise, as mulheres resolveram tomar uma atitude (*vv*. 523-526). De fato, em resposta à indignação com que os velhos assistem ao bloqueio dos recursos financeiros, as senhoras do coro lembram que eles dilapidaram o tesouro deixado pelos antepassados e que, além de fazer a cidade falir, a colocam em risco ao persistir na política belicista (*vv*. 652-655). Não lhes cabe, portanto, recusar os conselhos femininos, o que não obstante fazem. Lisístrata observa ao Probulo que, nem mesmo quando deliberam mal, os homens escutam o que suas esposas tem a dizer (*vv*. 521-522) e prossegue conclamando-os a ouvi-las (*vv*. 527-528):

> "Se, portanto, vocês quiserem escutar-nos dizer coisas úteis
> e calarem-se na sua vez, como nós na nossa, poderíamos endireitá-los".
>
> [ἢν οὖν ἡμῶν χρηστὰ λεγουσῶν ἐθελήσητ᾽ ἀντακροᾶσθαι
> κἀντισιωπᾶν ὥσπερ χἡμεῖς, ἐπανορθώσαιμεν ἂν ὑμᾶς.]

O paralelismo com as palavras do coro nos versos 650-653 é evidente, mostrando como a parábase reelabora as teses defendidas no *agón*.

O coro masculino retoma a palavra com uma nova exortação para que se dispam. Dessa vez parece que o propósito é dar uma demonstração de virilidade (*vv*. 661-662, colhões, ἐνόρχης; *vv*. 663-666, homem deve cheirar a homem, τὸν ἄνδρα δεῖ ἀνδρὸς ὀζεῖν), prenunciando a mudança do discurso político para o erótico:

Isso não é um desaforo,
e dos grandes? E acho que não vai ficar só nisso!
Vamos, deve rechaçar isso o homem que tenha colhões.
Vamos, dispamos a túnica, já que o homem com H deve
já de cara cheirar a homem e não fica bem estar enrolado.
Vamos, pés-brancos, conduzi-nos,
nós que até o Lipsídrion
chegamos, quando ainda éramos jovens.
Agora, agora é preciso rejuvenescer, dar asas
a todo o corpo e sacudir para longe esta velhice.

Se um de nós lhes der uma oportunidade, ainda que mínima,
nada escapará do trabalho destas mãos perfumadas,
mas até barcos construirão e tentarão ainda
combater e navegar contra nós, como Artemísia.
Quando se voltam para a montaria, risco da lista os Cavaleiros,
pois o mais hábil ginete e o que se mantém melhor montado é a mulher.
Ela não escorregaria ainda que um dispare! Observe as Amazonas
que, a cavalo, lutando com homens, Micon pintou.
Ao contrário, seria preciso, pegar todas e no tronco
prender-lhes o pescoço.

Inspirados no exemplo feminino, os homens também vão procurar voltar no tempo e recuperar o vigor da época em que lutaram em Lipsídrion contra as tropas de Hípias. Toda a passagem é cômica porque, para ter tomado parte nesses eventos, eles deveriam estar com cento e vinte anos pelo menos. Além disso, como os Alcmeônidas foram derrotados nessa ocasião, parece despropositado mencioná-la. É claro que esse episódio, como as batalhas de Maratona e de Salamina, não é meramente histórico, mas pertence à mitologia política da cidade. É, portanto, o equivalente masculino dos cultos a Atena e Ártemis cantados pelas mulheres.

A ameaça que as mulheres representam é ilustrada com um exemplo histórico e outro mitológico. Artemísia, a rainha Cária que lutou ao lado de Xerxes contra os gregos, é uma prova da capacidade das mulheres dominarem a arte da navegação, na qual os atenienses eram mestres. As Amazonas, guerreiras lendárias que invadiram Atenas e tomaram a Acrópole, onde foram derrotadas pelos atenienses, mostram a habilidade feminina na equitação. O mito, por celebrar à uma só vez a superioridade da cidade e do sexo masculino, era muito apreciado e decorava importantes prédios públicos como o Partenon, o Teseion e a Stoa Poikile, que abrigava os murais de Micon. Comum a ambas é o talento para a guerra e a hostilidade contra os atenienses.

Essa passagem é rica também em alusões obscenas que referem sempre à posição em que a mulher se põe sobre seu parceiro, navegando-o como Artemísia ou

cavalgando-o como as Amazonas. Segundo Henderson, esse comportamento, associado a prostitutas, não era tolerado em esposas castas[25]. Com isso, os velhos retomam o sentido ambíguo da expressão "tirania de Hípias", insistindo que a atitude das mulheres no plano público têm implicações sobre sua conduta privada. Como castigo eles propõem que elas sejam presas ao tronco, ou seja, imobilizadas, ficando à mercê de seus algozes (*vv.* 680-681).

Ao lançar luz sobre a questão sexual, o coro masculino dá a deixa para que as mulheres reintroduzam, na sua resposta, a sua estratégia principal, a greve de sexo (*vv.* 682-705):

> Pelas deusas, juro que, se me inflamar,
> eu soltarei as cachorras em você e o farei
> hoje gritar a seus vizinhos por socorro,
> ao ser tosado.
> Vamos nós também, ó mulheres! Dispamo-nos rápido
> para que cheiremos a mulheres enraivecidas a ponto de morder.
> Que agora alguém venha até mim para que
> jamais torne a comer alho
> e nem favas pretas
> porque, basta que me insulte – minha ira é muito grande -,
> eu, escaravelho, farei o seu parto quando você, águia, der à luz.
>
> Não me preocuparia com vocês, enquanto vivesse minha Lampito
> ou a querida menina tebana, Ismênia bem-nascida.
> Pois não haverá força, nem que vote sete vezes,
> você, ó infeliz, que é detestado por todos e até por seus vizinhos.
> Por exemplo, ainda ontem, quando dava uma festa para Hécate,
> chamei uma amiga das minhas filhas, uma das vizinhas,
> uma boa menina e muito querida, lá da Beócia, uma...enguia.
> E eles se negaram a enviá-la por causa de seus decretos.
> E não parará com esses decretos nunca
> antes que alguém, pegando-os pela perna, com força torça o seu pescoço.

Elas mantêm o mesmo tom agressivo dos homens, ameaçando soltar as cachorras em cima deles. Em grego, a expressão é soltar a javalina (*v.* 683-686, λύσω τὴν ἐμαυτῆς ὗν), pois o javali é considerado, ao lado do touro e das vespas, o mais irascível dos animais[26]. O fato de estar empregado no feminino indica o tamanho da fúria das mulheres, que parecem querer banir o gênero masculino até da gramática. Ainda mais significativa é a conotação sexual desse termo que, assim como leitoa e

[25] Henderson (1991. § 263. § 267. § 270. § 274. § 277).
[26] Taillardat (1965. § 373 e § 387).

porca (χοῖρος e δέλφαξ), designa a vagina. As duas idéias se juntam no convite ao desnudamento, que revelaria o cheiro de uma mulher pronta para morder, ou seja, o cheiro de sua vagina (*vv*. 687-690). Assim, faz-se o contraponto com os versos em que o coro masculino desnuda-se para deixar à mostra seus órgãos sexuais (*vv*. 661-662).

A antode se fecha com uma alusão à fábula da Águia e o Escaravelho, cuja autoria é atribuída a Esopo (*vv*. 694-695). A história conta como uma águia ignora os apelos de um escaravelho em favor de uma lebre, de modo que ele, para vingar-se, passa a destruir-lhe os ovos, lançando-os do ninho ao chão. Desesperada, a ave pede o auxílio de Zeus que lhe permite depositar seus ovos em seu colo. O inseto lança uma bola de excrementos sobre o deus fazendo com que ele se levante abruptamente na tentativa de desviar-se e, com isso, derruba os ovos. A conclusão, recorrente no *corpus* esópico, é que ninguém é forte o bastante para escapar de uma vingança nem fraco demais para tentá-la. Sua aplicação à situação criada na peça é imediata. Os homens, o sexo forte (= águia), não devem menosprezar a capacidade que as mulheres, o sexo frágil (= escaravelho), têm de vingar as ofensas recebidas.

A formulação que o coro feminino usa faz pensar na conseqüência da revolta das mulheres para a cidade: "eu, escaravelho, *farei o teu parto*, quando tu, águia, *deres à luz*" (*v*. 695, ἀιετὸν *τίκτοντα* κάνθαρός σε *μαιεύσομαι*). Se, por um lado, é tematizado o mundo às avessas em que homens dão à luz, por outro, se enfatiza a ação do escaravelho (= mulheres) para impedir que a águia (= homens) tenha descendência – note-se o emprego dos verbos μαιεύομαι e τίκτω, inexistentes no texto da fábula[27]. Essa é a grande ameaça que paira sobre a Atenas. Que as mulheres não queiram mais tecer, passa, mas é intolerável que se recusem a parir. É a isso, no entanto, o que leva a greve de sexo.

A menção às companheiras de Esparta e de Tebas, Lampito e Ismênia (*vv*. 696-697), completa à transição do plano doméstico da tomada da Acrópole para o panhelênico da greve, que será enfatizado nas cenas que se seguem à parábase[28]. Confiantes que "a união faz a força", as mulheres se apoiam na sua aliança internacional para vencer as deliberações dos homens em favor da guerra (*v*. 698).

Um dos decretos que elas querem revogar é o que impõe sanções comerciais à Beócia, impedindo a entrada de seus produtos em Atenas. O bloqueio atingia uma das

---

[27] Na fábula emprega-se o verbo νεοττεύω, fazer ninho, que não se aplica aos seres humanos, mas às aves.
[28] Russo (1994: 168).

iguarias mais apreciadas pelos atenienses, as enguias do lago Copais, cuja falta é lamentada a cada festa. Seu sentido simbólico, no entanto, ultrapassa os limites da cozinha. Para Diceópolis, ela representa a paz recém-conquistada com sua promessa de abundância e prazeres infinitos[29]. Para as mulheres, é um símbolo fálico que substitui a *mercadoria* mais rara na cidade desde o início da guerra[30]. A enguia concretiza os anseios das mulheres pela retomada de uma vida repleta de festas, comida e sexo, coisa que só a paz poderia propiciar. Sua determinação nesse sentido é tamanha que, em resposta à ameaça dos velhos de imobilizá-las pelo pescoço (*vv.* 680-681), elas se dispõem a torcer-lhes os seus, para que parem com os decretos (*vv.* 704-705).

A parábase de *Lisístrata* revela uma flexibilidade formal admirável, característica também partilhada com outras estruturas fixas da comédia, como o *agón*[31]. Isso vem a favorecer a sua integração ao enredo, para cujo desenvolvimento contribui decisivamente ao articular os dois planos da trama. É, sem dúvida, a mais dramática das parábases aristofânicas. Até mesmo o desnudamento do coro, procedimento convencional nessa parte da comédia, é aproveitado na trama, já que a iniciativa feminina de vestir os homens proporciona a reconciliação entre os sexos (*vv.* 1019 *ss.*)[32].

Essa subordinação da parábase ao enredo foi interpretada como uma tentativa da parte de Aristófanes de modificar o modelo herdado da tradição, percebido então como um entrave para a composição do drama[33]. O grande passo nesse sentido foi dado n' *As Aves*, como já vimos, com a exclusão do poeta e autonomização do coro, que é, em última instância, o que permite descartar os anapestos em *Lisístrata* bem como adotar o ponto de vista não de um coro só mas de dois. É evidente que, sob uma perspectiva exclusivamente dramática, foi um ganho.

Resta observar que essas experiências não obedecem unicamente a razões estéticas, mas se originam do questionamento social da autoridade do poeta enquanto sábio. Talvez também sejam o indício de uma fratura social que, como em *Lisístrata*, inviabiliza o discurso consensual.

---

[29] Hubbard (1991: 194) observa que, além das enguias (*Os Acarnenses*, *vv.* 880-894), outro emblema da paz aristofânica, o escaravelho d' *A Paz*, também é mencionado pelas mulheres, que inclusive se identificam com ele, numa alusão às outras comédias pacifistas do autor.
[30] Henderson (1991, 20).
[31] Gelzer (1975).
[32] Henderson (1980: 201).
[33] Zielinski (1865: 186-187) foi o primeiro a expressar essa opinião: "Aristophanes selbst scheint sie [die Parabase] als etwas Fremdes empfunden zu haben; die wunderliche Parabase der *Lysistrate* erscheint mir als ein Versuch, sie den veränderten Verhältinissen anzupassen".

2. A vingança de Fedra: *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*

Embora os comentadores antigos tenham classificado *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* entre as comédias de Aristófanes sobre as mulheres, os modernos parecem mais inclinados a vê-la ora como uma peça sobre como os homens percebem as mulheres, ora como uma peça sobre Eurípides ou, mais especificamente, sobre as relações entre a tragédia e a comédia[34]. Talvez seja mais acertado dizer simplesmente que ela se ocupa das relações entre os gêneros, biológicos e literários[35].

A peça se passa durante a celebração das Tesmofórias, festival em honra de Deméter e Perséfone, divindades ligadas à fertilidade. A participação nessas festas marcava o coroamento da vida cívico-religiosa feminina, iniciada aos sete anos com a arreforia, conforme a descrição da parábase de *Lisístrata* (*vv.* 641-647). Mas se o serviço de Palas Atena requeria jovens virgens, os ritos das duas deusas cabem apenas às mulheres casadas. Durante três dias, as esposas deixavam suas casas e se recolhiam ao Tesmoforion, onde a presença masculina era expressamente proibida. Também não era permitido divulgar o caráter dos cultos ali praticados, mas se sabe que visavam a garantir a renovação da vida. É contraditório que uma cerimônia voltada para a perpetuação da família implique momentaneamente na sua dissolução, "na separação entre os sexos, e na constituição de uma sociedade de mulheres", que "uma vez por ano, ao menos, demostravam a sua independência, sua responsabilidade e importância para a fertilidade da comunidade e da terra"[36]. Nesse sentido, *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* tem muito em comum com *Lisístrata*, embora não se trate, desta vez, de uma ação ilegal, mas da dramatização oficial da tomada do poder pelas mulheres[37].

É nesse cenário que Aristófanes imagina a conspiração das mulheres contra Eurípides, acusado de mover-lhes uma perseguição incessante em suas tragédias. O

---

[34] Loraux (1993: 242, n. 96) cita um escólio ao verso 151 da comédia em questão em que a expressão γυναικεῖα δράματα é usada para designar as peças cujo coro é composto por mulheres, como ocorre na tríade *Lisístrata*, *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* e *Assembléia de Mulheres*. Para Hubbard (1991: 189 e 197), *Lisístrata* é uma peça sobre as mulheres, enquanto *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* sobre as atitudes dos homens em relação a elas. Sobre as relações entre os gêneros dramáticos, *cf.* Bowie (1993: 217-227).

[35] Como sugere o título do importante artigo que Froma Zeitlin (1992) dedicou à peça no início dos anos oitenta: Travesties of gender and genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*. A autora, no entanto, vai chamar atenção para outras dimensões que se contrastam ali, em especial, mímese e realidade, teatro e festival, Tesmofórias (Deméter) e Grandes Dionísias (Dioniso).

[36] Burkert (1990: 245).

[37] Bowie (1993: 205).

tema dessa comédia parece ter sido anunciado em duas passagens da *Lisístrata*[38], nas quais o tragediógrafo surge na boca dos velhos do coro como o "inimigo das mulheres" (*v.* 283) e o "mais sábio dos poetas" por ter declarado que "nenhuma criatura é mais desavergonhada" (*vv.* 368-369, comparar com *vv.* 531-532 d' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*).

Os argumentos misóginos parecem estar internalizados não só nos homens mas nas próprias mulheres, como demonstra a cena de abertura da mesma comédia em que Lisístrata confessa à sua vizinha Calonice como lhe dói a opinião masculina de que as mulheres não prestam (*vv.* 11-12, παρὰ τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα εἶναι πανοῦργοι). "E não prestamos mesmo", é a resposta da amiga (*v.* 12, καὶ γάρ ἐσμεν νὴ Διά). Também n' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, é a reputação feminina que está em jogo, pois o que perturba as mulheres é a impossibilidade de continuar a praticar seus delitos domésticos, dada a suspeita que as tragédias de Eurípides provocam nos seus maridos (*vv.* 395-400, mas também 331-351). O problema, portanto, não está na falsidade das alegações de Eurípides, mas no fato de torná-las públicas. É exatamente essa a objeção que Ésquilo levanta contra seu colega na célebre passagem d' *As Rãs* (*vv.* 1052-1054):

> Eu.: Era ou não era verdadeiro esse enredo que compus sobre Fedra?
> És.: Por Zeus! Era sim! Mas ocultar o mal é dever do poeta e não trazê-lo a público nem à cena![39]

Por esse crime, Eurípides é condenado ao Hades e, antes disso, à vingança das mulheres de Atenas. Tentando evitar a punição, ele, que vê frustrado seu plano de conseguir a ajuda do tragediógrafo Agatão, convence um parente seu a disfarçar-se de mulher para ter acesso ao Tesmoforion e defendê-lo. O parente, no entanto, ao argumentar que Eurípides não contou um décimo das patifarias femininas (*vv.* 473-475) e que, se agiu dessa maneira, é porque não há nenhuma Penélope na cidade infestada por Fedras (*vv.* 549-550), só faz aumentar a raiva das mulheres.

Alertadas por Clístenes, cujos trejeitos afeminados lhe franqueiam o ingresso no

---

[38] Essa é uma das razões que leva Hubbard (1991: 187 *ss.*) a concluir em favor da participação da *Lisístrata* no festival das Lenéias, que ocorria meses antes das Grandes Dionísias, na qual estaria inscrita *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*. Para Russo (1994: 193), os mesmos versos indicam a anterioridade de composição da *Lisístrata*, mas teriam o propósito de correlacionar as duas peças que teriam concorrido concomitantemente nas Grandes Dionísias, sendo que apenas uma sob o nome de Aristófanes.

[39] Tradução inédita de Anna Lia Amaral de Almeida Prado.

Tesmoforion (*cf. Lisístrata*, *v.* 621), de que Eurípides infiltrara um espião entre elas, as mulheres descobrem o parente e o tornam prisioneiro. Com isso, arma-se a situação que permitirá a paródia de uma série de tragédias euripidianas, notadamente *Télefo*, *Palamedes*, *Helena* e *Andrômeda*, todas elas tendo em comum o motivo do prisioneiro ameaçado em busca da salvação, sendo que a primeira trata ainda do uso do disfarce na invasão do campo inimigo.

Em um artigo dedicado a *paratragoidia* n' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, Peter Rau observa que o material trágico, parodiado ou referido, ocupa cerca de dois terços da peça, o que constitui uma cifra espantosa[40]. Há mais de Eurípides do que de Aristófanes nessa comédia. Com isso, não há como não pensar na parábase, situada estrategicamente entre as paródias do *Télefo* e de *Palamedes* e as das tragédias cujas heroínas são as vítimas, como mais um lance nesse jogo de gato e rato entre Aristófanes e Eurípides.

A parábase (*vv.* 785-845) tem caráter fortemente encomiástico, apresentando a defesa das mulheres diante das acusações dos homens. Ao adotar esse viés, ela dialoga diretamente com as recém-parodiadas *Télefo* e *Palamedes*, tragédias cujos heróis são difamados e devem apresentar sua defesa diante de um auditório hostil[41]. É exatamente essa a situação do coro feminino diante da platéia masculina do Teatro de Dioniso. Ou seja, não é só o parente que busca inspiração nas tramas de Eurípides, mas também suas inimigas aproveitam suas idéias.

Defectiva do ponto de vista formal, a parábase apresenta apenas o conjunto anapestos-*pnigos* e o epirrema. Há entre eles, no entanto, uma forte continuidade, já que expressam o tempo todo a visão da *persona* dramática do coro, o que significa que, mais uma vez, o poeta está excluído. O desejo de adequação entre o discurso parabático e seu emissor, ou seja, o coro feminino, é apontado como um fator determinante para a exclusão das odes[42]. A dicção elevada desses cantos, pouco apropriada a mulheres de baixa instrução, quebraria o efeito realista, à maneira de Eurípides, que se busca construir nos anapestos. Da mesma forma, uma discussão técnica da obra euripidiana,

---

[40] Rau (1975: 339).

[41] Sobre o enredo do *Télefo*, *cf.* capítulo dois, p. 38. Palamedes é julgado e condenado à morte pelos comandantes dos gregos depois de ter sido acusado falsamente por Odisseu de ter-se associado aos troianos (*cf.* Jouan, 1966: 339-363). Embora a cena parodiada n' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* não seja a da defesa do herói, mas aquela em que seu irmão, Éax, escreve a seu pai para informar sua morte, a mera menção ao nome Palamedes remete às condições de seu julgamento (*cf.* Zeitlin, 1992: 186).

[42] Gelzer (1975: 308, n. 29) sugere que as odes parabáticas foram transferidas para outros pontos da peça, notadamente para os *vv.* 947-1000 e 1136-1159. Segundo Hubbard (1991: 195, n. 109), num texto

como a que se vê n' *As Rãs*, por exemplo, é evitada, pois serviria apenas para denunciar o comediógrafo por trás do corifeu. Afinal, a cultura teatral feminina deixa muito a desejar, como comprova a reação de Crítila, a encarregada de vigiar o intruso e impedir sua fuga, à paródia da *Helena*. Ela não só não reconhece as falas da tragédia como trata de esclarecer toda a situação, tomada ao pé da letra, a Menelau/Eurípides, que ela julga mais uma vítima do parente (*vv.* 850 *ss.*). E isso é assim porque as mulheres, ao menos as *honestas*, não eram admitidas ao teatro, e seu conhecimento dependia de relatos indiretos. Assim, nos anapestos, a corifeu não menciona Eurípides, limitando-se, por um lado, a refutar argumentos gerais, cuja presença é bem atestada na larga tradição misógina da poesia grega, e, por outro, a expor a superioridade de seu sexo através do significado dos nomes femininos.

A refutação do discurso misógino ocupa a primeira metade dos anapestos (*vv.* 785-800):

> Avancemos e façamos agora o nosso próprio elogio na parábase.
> Em público, todos falam mal à beça do gênero feminino,
> que somos todo o mal para os homens e que tudo de ruim vem de nós:
> discórdias, querelas, rebeliões dolorosas, tristeza, guerra. Ora vamos,
> se somos um mal, por que vocês se casam conosco? Se é que de verdade somos
> [um mal,
> por que mandam que não saiamos, que não sejamos apanhadas com o nariz para
> [fora?
> Por que querem, com tamanha presteza, vigiar o mal?
> E, se a mulherzinha sai para algum lugar e descobrem que ela está fora,
> vocês são tomados de fúria, vocês que deviam libar e dar graças aos deuses, se
> [verdadeiramente
> descobrem que o mal está na rua e não o encontram lá dentro.
> E, se dormimos em casa de amigas quando nos divertimos e estamos cansadas,
> todos procuram por esse mal rondando em volta das camas.
> E, se nos debruçamos à janela, procuram contemplar o mal,
> mas se, envergonhado, ele dá um passo para trás, ainda mais todos desejam
> ver o mal debruçar-se de novo. A tal ponto é evidente, nós
> somos muito melhores que vocês! [...]

A assimilação do o sexo feminino a um mal (κακόν) é tão velha na literatura grega quanto Hesíodo. Em *Os Trabalhos e os Dias*, Zeus promete a Prometeu dar aos homens em lugar do fogo roubado "um mal com que todos se alegrarão" (*vv.* 57-58, τοῖς δ' ἐγὼ ἀντὶ πυρὸς δώσω κακόν, ᾧ κεν ἅπαντες τέρπωνται κατὰ θυμόν). Ao dizer isso, ordena que os deuses dêem forma à primeira mulher, Pandora. É ela que, erguendo

posterior, o mesmo Gelzer teria considerado que os *vv.* 947-1000 constituem uma segunda parábase.

a tampa do jarro, deixa escapar os males que afligem os homens, notadamente as doenças e os trabalhos penosos.

No entanto, as características da construção do enredo n' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* pedem que se considere a possibilidade desse discurso feminino ter por pano de fundo uma tragédia euripidiana e, nesse caso, o *Hipólito* é um forte candidato. Em primeiro lugar há Fedra, citada ao longo da comédia (*vv.* 153, 497, 547, 550) e um dos maiores exemplos das afrontas de Eurípides às mulheres. E depois, há a famosa tirada de Hipólito (*vv.* 616-668), um verdadeiro clássico da misoginia que reproduzo a seguir:

> "Ó Zeus, por que alojaste em meio aos homens, sob a luz deste sol, o mulherio, esse flagelo desleal (κίβδηλον κακόν)? Por quê? Para multiplicar a espécie humana, era escusado usares desse meio; bastava que levássemos aos templos um pagamento em ouro, ferro ou bronze, para comprar a prole, cada qual segundo a avaliação de sua oferta, sem mulheres em nossas moradias (ἐν δε δώμασιν ναίειν ἐλευθέροισι θηλείων ἄτερ). Que a mulher é um flagelo desmedido (κακόν μέγα) posso provar; o pai que a gera e cria estabelece um dote a quem a leve, a quem o livre de tamanha praga (κακοῦ); doutro lado, quem leva para casa essa perniciosa criatura se regala de ornar com atavios o seu ídolo fatal e – desgraçado! – esgota os seus tesouros a vesti-lo (ὄλβον δωμάτων ὑπεξέλων). Não escapa ao destino; se aliança com o parentesco nobre o rejubila, a esposa lhe reserva o desencanto; se esta lhe agrada, mas levou com ela sogros inúteis, a felicidade mal dá para aliviar a desventura. Antes nada, ou então, sentada em casa, uma mulher simplória e, assim, inútil. Odeio a inteligente; faço votos não entre em minha casa uma que saiba além do que convém a uma mulher. É antes nas espertas que Afrodite inocula o pecado; as imbecis são preservadas dos desejos loucos pela curta extensão da inteligência. A mulher não devia ter em torno nenhuma serva e, sim, viver no meio de mudos animais, assim não tendo a quem dizer, de quem ouvir palavra. Mas, desgraçadamente, as más concebem seus maus projetos no interior dos lares (αἱ μὲν ἔνδον δῶσιν αἱ κακαὶ κακὰ βουλεύματα) e as criadas avisam-nos cá fora. Foi assim, miserável criatura, que vieste propor-me intimidade com a alcova intocável do meu pai! Para purificar-me dessa mancha, vou lavar meus ouvidos n' água viva. Eu, que só de escutar tuas propostas me considero impuro, como houvera de cair no pecado? Ouve, mulher: minha piedade é tua salvação; não fosse haver, desprevenidamente, jurado pelos deuses, eu por força contaria a meu pai toda essa trama. Por ora, deixo a casa pelo tempo que perdurar a ausência de Teseu e guardarei silêncio. Todavia, quero, ao chegar de volta com meu pai, ver como tu e mais tua senhora o haveis de olhar em rosto, sem embargo de já não ignorar tua impudência. Que morrais ambas! Eu jamais me farto de odiar as mulheres; pouco importa se acham que me repito sem cessar; elas tampouco deixam de ser más (ἀεὶ γὰρ οὖν πώς εἰσιν κἀκεῖναι κακαί). Quem não quiser que eu sempre as espezinhe, que trate de ensinar-lhes a virtude (ἤ νυν τις αὐτὰς σωφρονεῖν

διδαξάτω, ἢ κἄμ' ἐάτω ταῖσδ' ἐπεμβαίνειν ἀεί)."[43]

Hipólito pronuncia essas palavras quando pela ama sabe do interesse que sua madrasta nutre por ele. A caracterização da mulher enquanto um mal necessário, sem o qual a espécie estaria fadada à extinção, permeia toda a passagem. Também é grande a ênfase na desarmonia que elas trazem às casas, sempre maquinando maldades ou pondo a perder as riquezas amealhadas. Ainda mais interessante é a presença no palco de Fedra, que, escondida, ouve tudo.

Ora, na comédia, o parente afirma que todas as atenienses, sem exceção, são Fedras (*vv.* 549-550) e assim é natural que elas exijam direito de resposta. A parábase é o espaço ideal para isso, ainda mais que o verbo que fecha a arenga de Hipólito, ἐπεμβαίνειν (*Hipólito*, *v.* 668), espezinhar, sugere παραβαίνειν, avançar em direção ao público para pronunciar um discurso (*v.* 785, παραβᾶσαι), e, ao mesmo tempo, contrasta com a idéia do elogio que as mulheres pretendem fazer a seu sexo (*v.* 785, εὖ λέξωμεν). A fala feminina começa exatamente onde cessa a masculina e com isso é a vez do homem ocupar o papel de espectador, invertendo a situação trágica original. O parente permanece em cena e testemunha a exibição do coro, criando um fato inédito, ao menos a se julgar pelas demais peças, em que os atores se retiram durante a parábase.

O ponto mais polêmico da fala de Hipólito é a censura a Zeus por ter tornado a mulher indispensável à reprodução humana e sua sugestão para aperfeiçoá-la, descartando a presença feminina. Bastaria, segundo ele, que cada um comprasse os filhos que desejasse nos templos. Essa proposta atinge em cheio a mulher ateniense no que era considerada a sua única contribuição de valor para a cidade: a maternidade. A ofensa é ainda mais grave quando tratada no contexto das Tesmofórias, um festival centrado na figura de Deméter, a mãe arquetípica[44]. De fato, a defesa das mulheres é baseada na sua condição de reprodutora. Se o assunto é tratado explicitamente no epirrema, não deixa de estar presente nas considerações iniciais. É o que se conclui a partir das questões que abrem os anapestos: Se somos um mal, por que se casam conosco, nos proíbem de sair e se empenham tanto em nos vigiar? A resposta é óbvia e deveria estar na ponta da língua dos espectadores. A mulher é responsável pela continuidade da linhagem, cuja legitimidade é garantida por um rigoroso controle de seus passos. Isso explica porque é a sua ausência, e não sua presença, como alega

---

[43] Tradução de Jaime Bruna. In: *Teatro Grego* (São Paulo: Cultrix, 1983, p. 110-111).
[44] Bowie (1991); Zeitlin (1992).

Hipólito, a razão de desarmonia em uma casa.

Por outro lado, se a força de Eros foi capaz de subjugar Fedra, levando-a a atentar contra o pudor de seu recatado enteado, o coro lembra que os homens não estão imunes a ela, já que seu empenho em admirar as mulheres que saem à janela cresce à medida que, envergonhadas, elas se escondem (*v.* 798, κἂν αἰσχυνθεῖσ' ἀναχωρήσῃ). Naturalmente essa é uma forma delicada de dizer que se existem mulheres desavergonhadas é porque há homens para corrompê-las. A cidade está cheia de Fedras porque são raros os Hipólitos.

Ao dar por encerrada essa primeira parte do seu discurso, as mulheres podem exclamar sua superioridade (*vv.* 798-800, οὕτως ἡμεῖς ἐπιδήλως ὑμῶν ἐσμεν πολὺ βελτίους), com mais ênfase do que Hipólito afirmara sua inferioridade (*Hipólito*, *v.* 627, τούτῳ δὲ δῆλον ὡς γυνὴ κακὸν μέγα) – em que ἐπιδήλως ecoa enfaticamente δῆλον assim como o superlativo de ἀγαθός, βελτίους, o adjetivo no grau simples κακὸν, seu antônimo; πολὺ e μέγα se equivalem.

Mas o *Hipólito* não é o único intertexto dessa parábase. Como Miller mostrou, Aristófanes também se inspirou na *Melanipe Aprisionada*, tragédia perdida cuja heroína é citada ao lado de Fedra como exemplo das mulheres sem caráter que Eurípides insistia em levar à cena (*v.* 497)[45]. Nesse drama, rico em peripécias, Melanipe encontra-se prisioneira de seu pai desde que, seduzida por Posseidon, deu à luz aos gêmeos Éolo e Boto. As crianças foram deixadas nas montanhas para morrer, mas um pastor as salvou e entregou a Teano, esposa de Metaponto, rei da Icária. Ela fez crer ao marido que os meninos eram seus filhos e os criou com carinho até que finalmente conseguiu engravidar. Temendo que o rei preterisse os herdeiros legítimos pelos adotivos, ela trama a morte dos irmãos. Posseidon interfere e não só salva seus filhos como lhes revela a sorte da sua verdadeira mãe. Eles a libertam e promovem seu casamento com Metaponto.

Os fragmentos revelam que o *agón* traria uma defesa das mulheres, embora não se saiba exatamente como ela se encaixaria no enredo da peça. Mas é certo que Melanipe se queixaria das censuras dos homens ao sexo feminino (*frag.* 6, 1-2, μάτην ἄρ' εἰς γυναῖκας ἐξ ἀνδρῶν ψόγος | ψάλλει κένον τόξευμα καὶ λέγει καλῶς, inutilmente a censura masculina contra as mulheres arranca aquela flecha e elogia...; *frag.* 6, 22-25, πῶς οὖν χρὴ γυναικεῖον γένος | κακῶς ἀκούειν; οὐχὶ παύσεται ψόγος

[45] Miller (1947).

μάταιος ἀνδρῶν, como aguentar ouvir falar mal do sexo feminino? Não cessa a censura inútil dos homens...) e proclamaria sua superioridade (*frag*. 6, 3, αἱ δ' [γυναῖκες] εἰσ' ἀμείνους ἀρσένων... δείξω δ' ἐγώ, as mulheres são melhores que os homens, eu vou demonstrar). São evidentes os pontos de contato com *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, em especial no que concerne à demonstração da excelência feminina, tópico desenvolvido na segunda parte dos anapestos parabáticos e do *pnigos* (*vv*. 800-829):

> [...] Há como tirar a prova.
> Ponhamos à prova quem é o pior. Nós dizemos que são vocês
> e vocês que somos nós. Examinemos e confrontemos cada um,
> comparando o nome de cada mulher ao de cada homem.
> Que Nausímaca Carminos é pior, os fatos são claros.
> Cleofonte, em especial, deve ser bem pior que Salabaco.
> Há muito tempo, com Aristômaca, aquela de Maratona,
> e com Estratonice nenhum de vocês nem tenta guerrear.
> E Eubula? Algum conselheiro do ano passado, tendo entregue seu cargo,
> é melhor do que ela? Nem mesmo Anito afirmaria isto.
> Por isso nós nos vangloriamos de sermos bem melhores que os homens.
> Nunca uma mulher, tendo roubado cinqüenta talentos do tesouro público,
> iria até a acrópole num carro puxado por uma parelha. Ao contrário, se subtrai
> [algo de monta,
> roubando um cesto de trigo de seu marido, no mesmo dia o devolve.
>
> Mas nós poderíamos apontar
> muitos deles, que fazem essas coisas
> e que, além disso, são mais glutões
> do que nós e também ladrões de roupas,
> bufões, mercadores de escravos.
> E quanto ao patrimônio,
> são piores do que nós para mantê-lo.
> Nós temos sãos e salvos ainda hoje
> o cilindro do tear, a vara, os cestinhos,
> a sombrinha,
> nossos maridos, porém,
> muitos deles, fizeram desaparecer de casa
> a vara com a própria lança
> e, muitos outros, dos seus ombros,
> nas expedições,
> deixaram cair a ... sombrinha.

O argumento inicial da corifeu se funda na comparação entre os nomes de mulheres e de homens. Os femininos são superiores porque, resguardados pelo recolhimento de suas donas, estão livres das marcas pessoais, o que os torna portadores fiéis do significado. Porque as mulheres não são na cidade nada mais que nomes, eles

ganham força de alegorias. Por nada conhecermos da vida de Nausímaca (*v.* 804), ela é o que seu nome enuncia: "a que combate com barcos"[46]. É natural que leve vantagem sobre Carminos, que sendo homem, se define por sua atuação pública. Não é possível dissociá-lo da derrota que sofreu em recente batalha naval, pois está marcado pela história[47]. O mesmo se aplica a Aristômaca (*v.* 806), "batalha excelente", Estratonice (*v.* 807), "vitória do exército" e Eubula (*v.* 808), "bom conselho", imbatíveis enquanto personificações. Caso diferente é o de Salabaco (*v.* 805), identificada como uma conhecida cortesã ateniense, embora também seu nome se preste a uma leitura alegórica: "sacudida por Baco"[48]. Ela é contraposta a Cleofonte, o líder do partido democrático, deixando no ar a sugestão de que ele se prostitui na política. Naturalmente, essa exceção no tratamento da questão, ao romper a lógica do discurso, tem alto potencial cômico.

A força dos exemplos reside no contraste que se estabelece não só com os nomes masculinos, mas, sobretudo e implicitamente, com os das heroínas de Eurípides usados ao longo da peça para dizer a essência feminina. No limite, os nomes alegóricos propostos pela corifeu equivalem aos de ficção, na medida que não descrevem um indivíduo histórico. Assim fica patente a facilidade de se apor alcunhas a criaturas sem identidade histórica, para as quais nome e reputação se confundem. Nesse sentido, o coro contrapõe Aristômacas e Eubulas a Fedras e Melanipes, denunciando aos espectadores a fragilidade que há no processo de deduzir o ser a partir do nome.

Uma nova afirmação da superioridade feminina encerra essa argumentação, conferindo à composição desses anapestos uma estrutura anular (Ringkomposition, em que o *v.* 810 retoma os *vv.* 799-800). Ao mesmo tempo, introduz o último tópico da exposição em que se pretende demonstrar o cuidado das mulheres com o patrimônio, o seu e o alheio, frente ao descaso masculino, tema presente também na *Melanipe Aprisionada*[49]. Assim, os homens são acusados de enriquecimento ilícito ao desviar recursos públicos (*vv.* 811-813) e de negligência com os pertences definidores de sua identidade cívica, a lança e o escudo (*vv.* 824-829), que ironicamente são assimilados aos objetos característicos do sexo feminino, a vara usada para separar os fios da trama

[46] Henderson (1990) observa que Nausímaca é codinome de cortesã, já que tem conotações sexuais, indicando a preferência pela posição em que a mulher fica em cima do parceiro. Na passagem em questão, em que não parece haver referência a uma cortesã específica, o importante está no delocamento do sentido figurado para o literal, procedimento recorrente na obra de Aristófanes.

[47] Loraux (1993: 226). Sobre as circunstâncias da derrota de Carminos, *cf.* Tucídides (VIII, 30; 42).

[48] Diferentemente do caso de Nausímaca, em que não há uma identificação precisa, Salabaco é citada pelo próprio Aristófanes como cortesã (*Os Cavaleiros*, *v.* 765).

do tear e a sombrinha (κανών, *vv.* 822 e 826; σκιάδειον, *vv.* 823 e 829). Isso configura um ataque à masculinidade, já que a perda de seus atributos pode ser entendida como uma forma de castração, constituindo uma imagem do travestismo que é central à peça[50].

A imitação do feminino por parte dos homens - Agatão, Clístenes - e que parece ter fim com o desmascaramento do parente, ganha novo fôlego nas cenas pós-parabáticas. Ao ter seu verdadeiro sexo revelado no Tesmoforion, o parente volta a comportar-se como homem e, entre outras coisas, inspira-se em personagens como Télefo e Oiax. Após a parábase, no entanto, ele decide conformar-se às suas vestes e passa a evocar as criaturas femininas de Eurípides, como Helena e Andrômeda. O tragediógrafo também se traveste e surge em cena primeiro como Eco e depois como uma velha alcoviteira, de modo que todas as figuras masculinas da peça, à exceção do Prítane e do arqueiro Cita, vestem-se de mulher em algum momento, abandonando temporariamente sua identidade masculina.

No epirrema (*vv.* 830-845), o coro volta a abordar a questão da maternidade, mas inova ao propor que seja esse o critério para se julgar a excelência da mulher:

> Nós, mulheres, teríamos o direito de lançar muitas censuras
> aos homens e justamente, sobretudo por uma coisa, uma enormidade.
> Seria preciso, se uma de nós desse à luz para a cidade um homem de valor,
> um taxiarca ou estratego, que ela recebesse alguma honraria,
> que um lugar na primeira fila lhe fosse dado nas Estênias e nas Ciras,
> bem como nas demais festas que celebramos,
> mas, se uma mulher desse à luz um covarde e um sem valor,
> um trierarca sem valor ou um piloto incompetente,
> que ela, com a cabeleira raspada, fosse colocada atrás
> da que deu à luz o corajoso. O que faria lembrar, ó Cidade,
> a mãe de Hipérbolo, vestida de branco
> e com os cabelos soltos, sentar-se junto da mãe de Lâmaco,
> e emprestar dinheiro? A ela, se emprestasse a alguém
> e exigisse juros, ninguém deveria pagá-los,
> mas tomar seu dinheiro à força, dizendo isto:
> "Já que criou tal criatura, você merece sim que seu dinheiro dê cria!"

Esse discurso é uma censura explícita aos homens que não reconhecem o papel da mulher na concepção. De fato, nas teorias antigas, a mulher seria mero receptáculo, nada contribuindo para a formação dos filhos. Como lembra Loraux, a boa mãe é a que

---

[49] Miller (1947:181).
[50] Zeitlin (1992: 179).

gera filhos semelhantes a seu pai[51]. Essa "enormidade" é contestada pelo coro. As mães querem ser reconhecidas pelo desempenho de seus filhos, o que é uma forma eloqüente de reafirmar sua importância para o desenvolvimento da cidade. Assim, a τιμή da mãe de Lâmaco deveria ter maior do que a de Hipérbolo, uma vez que um prestou mais serviços à cidade que o outro[52].

A *metrocracia* ("μητροκρατία"), no entanto, é um desdobramento da teoria dos nomes. O que está em discussão é novamente a fragilidade da reputação feminina. Se antes era o nome que dizia a mulher, agora é o caráter da mãe que é deduzido do de seu filho, já que a vida dela se passa entre quatro paredes e a dele no mercado e na assembléia. Hipérbolo é definido na comédia por sua ocupação, uma forma de lembrar que, apesar de sua riqueza, é de baixa extração – se pertencesse à elite seria proprietário de terras. Nada mais apropriado que o comerciante de lamparinas ter por mãe uma agiota, sobretudo porque em grego uma mesma palavra, τόκος, designa o filho e os rendimentos financeiros - a piada que fecha a parábase explora o duplo sentido do termo. Por outro lado, chamar alguém de "filho da mãe" é lançar dúvidas a cerca de quem foi seu pai[53]. Assim, Hipérbolo, como os juros com os quais é comparado, teria nascido de um *empréstimo* feito por sua mãe.

A virtude máxima da mulher ateniense, expressa na oração fúnebre de Péricles, é que nada possa ser dito a seu respeito[54]. Isso constitui uma armadilha para o sexo feminino, cuja reputação não se funda nem em atos nem em palavras, mas no silêncio. A discrição não basta, mas é preciso fazer calar todos os sinais, o que é um grande desafio, senão impossível, diz nas entrelinhas o coro, quando os nomes falam ou as ações dos filhos, irmãos e maridos repercutem nas mães, irmãs e esposas. Imagine-se então o efeito da língua de Eurípides sobre a reputação, não de uma única mulher, mas, de todo o gênero, já que o que Fedra ou Melanipe fazem em na alcova não diz respeito só a elas, arquétipos do feminino que são. A única maneira de tentar reparar o mal é contrapor a essas heroínas despudoradas outras que sejam modelos de virtude.

Ao fim da parábase, o parente dá mostras de ter entendido o recado quando resolve imitar Helena, heroína da tragédia homônima encenada no ano anterior *Às*

---

[51] Loraux (1993: 229).
[52] Esse Lâmaco é o mesmo general ridicularizado como fanfarrão em *Os Acarnenses*. As circunstâncias de sua morte durante a desastrosa expedição à Sicília transformaram-no em herói.
[53] Sobre "o filho da mãe" e "o filhinho da mamãe" na comédia aristofânica, *cf.* Loraux (1993: 229 *ss.*).
[54] Tucídides (II, 45).

Mulheres que Celebram as Tesmofórias[55]. A escolha não poderia ser mais adequada. De um lado, há a coincidência entre a situação do parente e a vivida pela mulher de Menelau, ambos prisioneiros em território hostil e à espera de salvação. De outro, há a evocação de uma personagem euripidiana perseguida pelos homens, o que a torna imediatamente simpática aos olhos do coro. Essas observações também valem para a *Andrômeda*, parodiada pelo parente na seqüência. Ambas as peças permitirão a Eurípides assumir o papel do salvador de donzelas em perigo, já que ele surge em cena sob as máscaras de Menelau e Perseu. No entanto, as semelhanças param aí.

Helena, diferentemente de *Andrômeda*, é uma tragédia sobre a reputação. Ao apresentar a versão de que a verdadeira Helena teria permanecido no Egito, sob a guarda de Proteu, enquanto uma imagem sua teria seguido com Páris para Tróia, Eurípides vai questionar o relato mítico tradicional e o papel reservado nele à sua heroína, o da adúltera destruidora de lares, no sentido mais amplo, já que responsável pela guerra. De fato, ele a transforma em um duplo de Penélope, já que assediada por um pretendente, Teoclímeno, Helena se mantém fiel a seu marido durante todo o período de duração da guerra. É a demonstração cabal de que as mulheres não tinham razão quando o acusavam de jamais ter posto em cena Penélopes (*vv.* 547-548), logo ele que fez o impensável, equiparar em virtude as esposas de Odisseu e Menelau[56].

Não é, portanto, só a reputação de Helena que está em jogo, mas também a do próprio Eurípides. Com a paródia dessa tragédia, o tragediógrafo passa de difamador do sexo feminino a seu ardente defensor, deixando aberto o caminho para o acordo que sela a paz definitiva. Vítima da vingança de Fedra, ele se compromete a jamais voltar a falar mal das mulheres (*vv.* 1160-1167). Sua *Helena* é a garantia de que ele está disposto a escutar o elogio parabático.

3. O novo no velho n' *As Rãs*

As Rãs é, em certo sentido, uma comédia de despedida. Em primeiro lugar, é uma peça de adeus a dois dos maiores tragediógrafos gregos, Eurípides e Sófocles, mortos recentemente[57]. Depois, ela pode ser considerada a última peça da comédia

---

[55] Jouan (1966: 188-195).
[56] Zeitlin (1992:189).
[57] Embora Eurípides seja um personagem ativo do drama, enquanto Sófocles é apenas mencionado ao longo da peça, as referências a ele são sempre respeitosas, fato que constitui em si uma homenagem. Os

antiga, tanto pelo tema quanto pela forma, pois de um lado ainda se ocupa predominantemente da esfera pública e, de outro, apresenta as seções tradicionais claramente identificáveis. As comédias posteriores de Aristófanes, *Assembléia de Mulheres* e *Pluto*, refletem cada vez mais a vida privada e apresentam a dissolução da estrutura formal, entre elas a parábase, que termina por ser abolida por completo.

N' *As Rãs*, no entanto, a comédia é o gênero forte, capaz de resgatar a cidade da crise econômica, política e cultural em que estava mergulhada. Dioniso, o deus das representações dramáticas, desce ao Hades em busca de Eurípides, ou seja, em busca da revitalização da tragédia, empobrecida com as mortes de dois de seus mestres. Esse plano não tem unicamente implicações estéticas, pois, como fica claro no final da peça, é do conselho do poeta que necessita a cidade.

A própria comédia não vai se furtar a aconselhar os cidadãos, fazendo-o mais explicitamente do que nunca. A parábase, ao defender a anistia aos banidos pelo golpe oligárquico de 411 a.C., propõe pela primeira vez uma medida concreta para a salvação da cidade. Na hipótese I da peça somos informados que *As Rãs* foi admirada por seus contemporâneos sobretudo por essa seção[58], cuja seriedade é aceita até pelos críticos mais céticos do estatuto do poeta cômico como conselheiro político[59].

Mas, se há consenso quanto a qualidade do conselho, diverge-se quanto a identidade do conselheiro, isso porque o coro veste várias máscaras ao longo da peça, estabelecendo, aliás, um paralelo com o protagonista, Dioniso, que se disfarça de Héracles e de Xântias, seu escravo. *As Rãs* é o único caso entre as comédias de Aristófanes que possuímos em que se tem duas caracterizações distintas para o coro -

---

motivos para essa diferença de tratamento podem estar no fato da morte de Sófocles ter se dado apenas alguns meses antes do concurso dramático, quando a peça já estaria concluída, obrigando Aristófanes a revê-la de modo a aludir ao acontecimento (*cf.* Russo, 1994, 198-202). Assim, Dioniso deve justificar a Héracles porque não busca Sófocles em lugar de Eurípides (*vv.* 76-77) e Ésquilo, antes de voltar à vida, recomenda a Plutão que nomeie o autor do *Édipo Rei* seu sucessor no Hades (*vv.* 1515-1518). Por outro lado, o caráter polêmico de Eurípides e sua obra o tornam uma figura atraente para comédia, especialmente como opositor de Ésquilo.

[58] É o que se lê nos principais manuscritos (οὕτω δὲ ἐθαυμάσθη τὸ δρᾶμα διὰ ἐν τῷ αὐτῷ παράβασιν). As biografias antigas de Aristófanes também informam que ele teria recebido uma coroa de folhas de oliveira como prêmio pelos conselhos ali apresentados (*cf.* Dover, 1993a: 73). Assim, a sugestão de Weil, que propôs a correção de parábase para catábase (κατάβασιν, adotada na edição da Belles-Lettres), não tem qualquer fundamento, a não ser a crença do autor que a peça tem maiores atrativos do que sua parábase (*cf.* também Russo, 1994: 267, n.3).

[59] Entre os que reconhecem a solenidade dessas linhas estão Dover (1993a: 69, 73), Arnott (1991: 19), Heath (1987: 19, 43) e Whitman (1964: 229), que é enfático ao defender a sinceridade dos propósitos políticos da peça, chegando a atribuir ao poeta a fala: "At least, it is difficult to dismiss, as one may the parabasis of the *Acharnians*, the deep undercurrent of political concern which runs through the *Frogs* whatever it be expressed in the omnipresent death imagery or in seemingly specific passages of admonition, such as the parabasis, where for once in his life the poet appears to speak whithout a comic

Os Acarnenses e *Lisístrata* apresentam uma divisão do coro em dois semi-coros que contracenam. O título da comédia deve-se ao coro de rãs-cisnes, que contracena com Dioniso no primeiro párodo (*vv*. 209-220); no segundo (*vv*. 315-459), os iniciados nos mistérios recepcionam o deus no Hades. Essa duplicidade já rendeu várias polêmicas, sobretudo acerca da visibilidade do coro de rãs-cisnes, na qual tendo a acreditar[60].

A parábase (*vv*. 674-737) situa-se na metade da peça, na passagem entre as duas partes do enredo: a viagem até o Hades e o concurso para escolha do melhor poeta. No que concerne à forma, está restrita à sizígia epirremática, em que se põem odes pessoais, no sentido em que visam a determinados indivíduos, a epirremas de caráter geral, de modo que um complementa o outro. Sendo assim, a análise deve fazer-se aos pares, ode e epirrema primeiro (*vv*. 674-705):

Musa dos sagrados coros, vem!
Vem alegrar meu canto!
Vem ver a grande multidão de homens!
Lá estão talentos aos milhares...
Mais invejosos do que Cleofonte em cujos lábios
terrível grita
uma andorinha trácia.
Pousada sobre pétala bárbara
entoa plangente melodia, a de um rouxinol, pois vai morrer,
ainda que haja empate.

É justo que o sagrado coro o que é útil à cidade
aconselhe e ensine. Primeiro, portanto, é nosso parecer
dar direitos iguais aos cidadãos e livrá-los dos temores.
Se, derrubado pelos golpes de Frínico, alguém errou,
deve poder, afirmo eu, quem então cometeu em deslize
eximir-se da culpa e apagar os erros de dantes.
Sem direitos, afirmo eu, não deve haver ninguém na cidade,
pois é vergonhoso que uns, tendo lutado só numa batalha naval,
logo, de cara, tornem-se plateenses e, ao invés de escravos, senhores...
E isso eu nem poderia dizer que não está bem...

---

mask".

[60] Para uma síntese das discussões, Dover (1993a: 56-57). MacDowell, Körte e o próprio Dover defendem a visibilidade do coro de rãs contra a opinião de Allinson, Zimmermann, Stanford e Sifakis. Russo (1994: 212) e Hubbard (1991: 201, n.123) também se alinham com os céticos quanto à aparição do primeiro coro. Respondendo ao argumento principal de Dover, i.é, que os farrapos que vestem o coro principal não correspondem ao padrão de idumentária esperável no teatro grego, Hubbard sustenta que a precariedade dos trajes do coro revelaria um protesto contra o orçamento restrito que os coregos impusseram aos poetas dramáticos. Penso que a frase com a qual Joãozinho Trinta rebateu as críticas ao seu carnaval se aplicaria bem aqui: "Pobre gosta de luxo, quem gosta de pobreza é intelectual". Conforme observa Dover, a divisão de encargos entre dois ou mais coregos foi instituida nessa época justamente para assegurar a qualidade do espetáculo diante das dificuldades econômicas que a cidade enfrentava nos últimos anos da guerra. Além disso, caso fosse intenção de Aristófanes criticar a falta de recursos para o figurino do coro, ele o faria às claras, como de hábito.

Ao contrário, louvo-o! Do que fizestes só isso tem sentido.
Ademais é natural que a esses que convosco, muitas vezes,
- eles e seus pais -, lutaram no mar e pela raça vos são afins,
releveis esse único ato infeliz, se isso vos pedem.
Vamos! abrandai a cólera, ó homens que a natureza fez tão sábios!
De bom grado, tenhamos todos os homens como parentes,
como cidadãos plenos, seja quem for, se esteve conosco na batalha naval!
Se a isso com empáfia e pose nos recusarmos,
se isso fizermos, quando a cidade é presa de vagalhões,
um dia, no futuro, não seremos tidos como sensatos.[61]

De início, o coro se denominará *sagrado* (χορῶν ἱερῶν , *v.* 674 e ἱερὸν χορόν , *v.* 686), o que descarta a possibilidade de identificá-lo com as rãs-cisnes, até porque a sua participação parece encerrar-se à altura do verso 270. O adjetivo aplica-se bem aos iniciados, já que estão a serviço de um deus, embora o teor predominantemente político do discurso não condiga com sua atividade[62]. Para Dover, entretanto, esse coro se despede nos versos 440-459 e, a partir de então, assume a condição do coro cômico, desprovido de qualquer caracterização[63]. Assim como nas primeiras comédias de Aristófanes cabia ao comediógrafo censurar e aconselhar a comunidade, agora seria a vez do coro cômico exercer a mesma função. Nesse contexto, a denominação "coro sagrado" designa os participantes de um festival dramático em honra do deus Dioniso. Deve-se ressaltar entretanto que, apesar de persuasiva, essa hipótese não encontra qualquer respaldo textual.

A ode satiriza o político demagogo Cleofonte, líder democrata que se opunha tanto à paz negociada quanto ao perdão aos participantes do golpe oligárquico de 411 a.C.. A pureza de sua ascendência é posta em dúvida através da imagem da andorinha trácia que, pousada sobre seus lábios, pétala bárbara, ora grita, ora se lamenta. Embora as denúncias de falsa nacionalidade constituam um *topos* da comédia antiga e nem sempre tenham fundamento, o propósito da passagem é questionar a autoridade desse *cidadão* para excluir da cidade outros habitantes provavelmente mais bem nascidos do que ele (*cf. vv.* 698, 701). O tom sinistro que a ode assume em seu final, com a predição da sua morte, é um lembrete de que aquele que é inflexível com os outros corre o risco de ser julgado na mesma medida - o que se confirma com a condenação à morte de

---

[61] Todas as traduções d' *As Rãs* são de autoria de Anna Lia Amaral de Almeida Prado.
[62] Como observa Xântias (*v.* 320), aos iniciados cabe cantar Iaco, divindade relacionada a Dioniso, e é justamente essa a primeira palavra que pronunciam (*v.* 324). No entanto, o tom do discurso muda na passagem em anapestos (*vv.* 354 *ss.*, analisada abaixo), que aborda várias questões relacionadas à vida política da cidade.
[63] Dover (1993a: 68-69).

Cleofonte um ano mais tarde[64].

No epirrema, o coro declara sua intenção de aconselhar e ensinar coisas boas para a cidade (χρηστὰ τῇ πόλει | ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν, *vv.* 686-687). Segue-se o apelo para que sejam perdoados e reintegrados os cidadãos que tiveram seus direitos políticos cassados por ter participado do governo oligárquico de Frínico, cujo fim violento deveria servir de exemplo a Cleofonte do que pode acontecer com quem alimenta ressentimentos. Sua execução faz dele o bode expiatório ideal, capaz de livrar os demais de seus erros (*vv.* 689-691).

A ênfase nos laços de sangue que unem os proscritos aos cidadãos plenos (*v.* 698, προσήκουσιν γένει, *v.* 701, ξυγγενεῖς) visa a contrapor esse meio, tido como principal, a outros, secundários, para aquisição da cidadania, como a prestação de serviços úteis à cidade. Estão nesse caso os habitantes de Platéia, sobreviventes do dramático cerco peloponésio, e os escravos que lutaram lado a lado com os atenienses na batalha de Arginusas[65].

Na primeira metade da peça, a discussão do lugar dos escravos na cidade foi ilustrada pela atuação destacada de Xântias. Freqüentemente ele é mais corajoso, inteligente e sensato que seu mestre, Dioniso, a ponto de poder ser confundido com ele por Éaco às portas do Hades. A confusão de identidade entre senhor e servo é um convite à aceitação do novo papel que os escravos assumem na sociedade após a batalha de Arginusas.

Longe de reprovar a decisão dos atenienses de libertar os escravos ex-combatentes, o coro reconhece e aprova essa nova realidade[66]. Ao contrário, ele elege o combate conjunto como um critério para definir quem é digno de perdão (*vv.* 701-702), deixando claro que não está propondo uma anistia geral e que os traidores continuariam banidos, mantendo-se a restrição feita no párodo (*vv.* 359-365).

A situação crítica por que passa a cidade, "presa de vagalhões" (*v.* 704), é lembrada no final como mais um motivo para buscar a concórdia. É dada a oportunidade para que os homens sapientíssimos (*v.* 700, σοφώτατοι φύσει) provem sua

---

[64] Embora os tempos revoltos que a cidade vivia desde o golpe de 411 facilitassem a acurácia desse tipo de predição (*cf. v.* 704), é possível que o texto tenha sido atualizado para a segunda apresentação da peça, que ocorreu, provavelmente, um ano depois da estréia (Dover, 1993a: 73-76).

[65] Tucídides (III, 20-24 e 68).

[66] *Cf.* Segal (1961) e Konstan (1986: 303). Considerar o comentário do coro como elogioso depende da interpretação do adjetivo αἰσχρόν (*v.* 693). Dover (1993a: 279) comenta que a *vergonha* não está na concessão da cidadania a escavos mas em não estendê-la aos demais cidadãos. Para mesma opinião, *cf.* Hubbard (1991: 219). Para visão contrária, *cf.* del Corno (1995: 198).

sabedoria, superem os ressentimentos passados e a inveja (*v.* 678, φιλοτιμότεραι, que gosta de honrarias, palavra que contrasta com ἄτιμον, sem direitos, sem horarias, *v.* 692) de que os falsos sábios (*v.* 677, σοφίαι μυρίαι), como Cleofonte, são presa.

O par antode e antepirrema (*vv.* 706-737) trata das mesmas questões, amplificando-as:

> Se vejo certo a vida e o caráter
> de um homem que ainda vai gemer,
> não por muito tempo esse macaco importuno,
> o pequeno Clígenes,
> o pior dos donos de termas, dos que têm nas mãos
> sabão vagabundo
> e terra de Cimolo,
> não por muito tempo ficará aqui. Vendo isso
> não está em paz... Teme que o dispam quando, bêbado, andar sem bordão.
>
> Muitas vezes a cidade nos pareceu sentir
> o mesmo em relação aos cidadãos que são homens de bem
> e em relação à antiga e nova moeda de ouro.
> Das moedas que não são falsificadas,
> mas são, parece-nos, as mais belas de todas,
> entre os helenos e os bárbaros, em todo lugar
> as únicas corretamente cunhadas e de bom som,
> delas para nada nos servimos, mas dessas vis moedas de cobre,
> cunhadas ontem ou anteontem com péssima cunhagem.
> Dentre os cidadãos os que sabemos serem bem-nascidos,
> varões sábios e justos, belos e bons,
> educados nas palestras, nos coros e na música,
> nós os conspurcamos, mas dos de cobre, estrangeiros, ruivos,
> dos vis nascidos de vis, deles nos servimos para tudo,
> deles, os recém-chegados, de quem a cidade
> até como bode expiatório teria escrúpulo de servir-se.
> Vamos, ó insensatos! Mudai agora o vosso modo de ser!
> De novo servi-vos dos melhores! Se tiverdes êxito,
> serão pontos a vosso favor e, se algo não der certo, por algo que vale a pena
> sofrereis, caso isso aconteça. Eis o que pensarão de vós os sábios.

Dedicada a uma curiosa personagem, o pequeno macaco inoportuno Clígenes, a antode parece constituir uma mera peça de invectiva contra um particular, sem vínculos com o que vinha sendo discutido antes. Sabe-se dele o que aí está, que é um proprietário de banhos mal-afamado e malquisto, já que anda sempre com seu bordão como que à espera de ser agredido. Mais do que sua identidade, o que importa aqui é a acusação que pesa sobre ele, a de adulterar o sabão (*v.* 711, ψευδολίτρου, ou seja, falso sódio). Através desse exemplo concreto, introduz-se a discussão dos limites de tolerância para

com o que é falso e de má qualidade, que continuará no antepirrema com a imagem das novas moedas de cobre e sua assimilação aos estrangeiros. Essa associação em cadeia termina por contaminar os estrangeiros, os novos cidadãos, com a repugnância inspirada nos espectadores pela menção à casa de Clígenes. É nesse ponto que ode e antode se encontram, com a fraude do dono de banhos lançando luz sobre a de Cleofonte, que falsificou sua ascendência, tornando-se um desses cidadãos de segunda classe descritos no antepirrema. Não é à toa que, a despeito de pertencerem a classes sociais diversas, sobre ambos pairam ameaças de violência física, já que compartilham da impureza.

O antepirrema não vai, como a antode, tratar somente do falso, mas vai contrapor-lhe o genuíno. Assim, às vis (*v.* 725, πονηροῖς) moedas de cobre, pessimamente cunhadas, opõem-se as excelentes moedas antigas de ouro, "as mais belas de todas" (*v.* 722, καλλίστοις), as "que não são falsificadas" (*v.* 721, οὐ κεκιβδηλευμένοις). Apesar de sua superioridade, elas foram substituídas por outras, inferiores[67]. O mesmo se aplica aos cidadãos, os "bem-nascidos" (*v.* 727, εὐγενεῖς), os "belos e bons" (*v.* 728, καλούς τε κἀγαθούς), que foram preteridos pelos "estrangeiros" (*v.* 730, ξένοις), "vis nascidos de vis" (*v.* 731, πονηροῖς κἀκ πονηρῶν). Retoma-se, com maior agressividade, as mesmas questões do epirrema, como evidencia o apelo final pela restauração dos direitos dos cassados.

Embora o poeta não se manifeste nessa parábase, seu teor lembra muito as parábases da primeira fase como as d' *Os Acarnenses* ou d' *Os Cavaleiros*, com ênfase na política e na função didática da poesia. Mas, ainda que se aproxime pelo conteúdo, distingue-se pela forma, já que os anapestos estão ausentes aqui. Isso é mais significativo quando se nota que há toda uma passagem nesse metro no segundo párodo (*vv.* 354-371) que caberia como uma luva em uma parábase da segunda fase[68]:

> Fique em silêncio e deixe passar nossos coros -isso é preciso-
> quem é inexperiente em palavras como essas ou no íntimo não está puro,
> ou as orgias das nobres Musas nem as viu nem as dançou,
> nem nos ritos báquicos da língua de Cratino Come-Touro foi iniciado,
> ou acha graça em palavras bufas ditas não no momento certo,
> ou não põe fim à odiosa luta civil, nem é afável com os cidadãos,
> incita-os, ao contrário, e atiça-os cobiçando lucro para si,

---

[67] Normalmente as moedas atenienses eram de prata, dada a abundância desse metal na Ática. Como a Guerra dificultou a mineração no Laureion, foi preciso usar o ouro armazenado na Acrópole para este fim, mas a solução mostrou-se inviável e logo optou-se por uma liga de prata e bronze (Dover, 1993a: 281-282).

[68] Sobre o caráter parabático desses anapestos, cf. Zielinski (1885: 182), Whitman (1964: 230 *ss.*) e Hubbard (1991: 205).

ou, quando a cidade sofre borrasca, sendo arconte, aceita suborno
ou entrega fortim e navios ou contrabando despacha
de Egina, Toricião que é, miserável coletor do vigésimo,
fazendo que peças de couro, linho e piche cheguem a Epidauro,
ou convence alguém a fornecer dinheiro para navios dos rivais,
ou defeca nos nichos de Hécate cantando ao ritmo dos volteios dos coros,
ou, sendo orador, no salário dos poetas dá uma mordida
porque foi ridicularizado durante os ritos tradicionais de Dioniso.
Que esses - digo outra vez, digo ainda outra vez e redigo uma terceira -
deixem passar os coros dos iniciados! Quanto a vós, retomai o canto
e as nossas vigílias. Isso convém a esta festa!

A identificação do coro aqui é clara, pois ele mesmo se nomeia *coro dos iniciados* (μύσταισι χοροῖς, *vv.* 370), e tudo que é dito, como a censura aos que nunca dançaram a orgia das Musas e que não foram iniciados nos cantos báquicos (*vv.* 356-357), faz sentido da sua perspectiva. A crítica aos maus cidadãos, especialmente os que tiram vantagem da crise às custas da cidade, é exatamente o que se espera encontrar nos anapestos de uma parábase.

A partir dessas constatações, são duas as possibilidades para o exame da questão. Pode-se considerar que a parábase foi desmembrada pelo autor e os anapestos deslocados para o párodo. Apesar dessa separação, as partes permaneceriam vinculadas, estabelecendo-se uma continuidade entre os anapestos e o grupo ode-epirrema-antode-antepirrema (*vv.* 674 *ss.*), inclusive no que diz respeito à identidade do coro - o coro sagrado seria então assimilado ao de iniciados. Isso colocaria *As Rãs* entre as comédias da segunda fase, uma vez que seu coro manteria a persona dramática durante a parábase, sem interferência do poeta. O teor político da parábase surgiria como conseqüência natural das críticas aos maus cidadãos iniciadas nos anapestos e remeteria diretamente às questões decisivas para o julgamento dos tragediógrafos no final da peça: qual a opinião de cada um sobre Alcibíades (*vv.* 1422-23) e qual a salvação que propõem para a cidade (*vv.* 1435-36).

O desmembramento da parábase é parte de outras inovações formais que o poeta introduz na composição d' *As Rãs*[69]. A ordem habitual das partes é subvertida: a parábase antecede o *agón*, que tem a duração estendida; as cenas episódicas se inserem no começo da peça; prólogo e párodo são duplicados – dividida, parábase também se dá em dois tempos. Em resumo, os elementos estruturais são rearranjados em função do melhor desenvolvimento do enredo. Assim, os dois prólogos-párodos anunciam etapas

[69] *Cf.* Segal (1961: 207) e Whitman (1964: 231).

distintas do enredo, a descida ao Hades e a disputa literária, e a realização do *agón* no final, além de coincidir com essa última, adia o desenlace da trama até o êxodo.

Por trás dessa liberdade formal está o experimentalismo do autor, guiado, talvez, pelo mesmo impulso que o levou a alterar a parábase anos antes. Deve-se ver n'*As Rãs*, não por acaso uma peça sobre o teatro e um de seus maiores inovadores, Eurípides, a maior tentativa de Aristófanes de modernizar a comédia, presa à camisa de força de seus elementos estruturais, a partir desses próprios elementos. O desmembramento da parábase, nesse contexto, pode representar o momento radical das mudanças iniciadas com *As Aves*, quando foi atribuído à *persona* do coro o discurso dos anapestos. Outro passo pode ter sido a autonomia dos anapestos, o que tornaria a parábase menos longa, minorando assim os prejuízos que esta acarretaria ao desenvolvimento da ação dramática.

A segunda possibilidade de interpretação parte da premissa que a separação dos anapestos do restante da parábase visa a justamente dissociar os dois coros. A favor dessa hipótese está a dificuldade em identificar o coro sagrado com os iniciados. Não há qualquer indicação de que este coro fale pelos iniciados e, conforme observa Dover, a denominação de sagrado cabe tanto aos adeptos dos mistérios quanto ao coro dramático em geral, uma vez que o festival é consagrado aos deuses[70]. Assim, o coro dos iniciados se pronunciaria nos anapestos, como seria de se esperar desde *As Aves*, e um outro coro, descaracterizado, encarregar-se-ia de aconselhar os cidadãos na parábase, uma forma de enfatizar seu conteúdo e de promover o resgate do seu espírito original. Esse movimento coincidiria com a valorização do que é tradicional proposta pela comédia em seu todo.

O discurso do coro na parábase, seja qual for a sua identidade, está em relação direta com a escolha de Dioniso. Impossibilitado de julgar os poetas baseando-se somente em critérios estéticos ou morais, o deus recorre à política, avaliando quem tem o melhor conselho a oferecer para a cidade (*vv.* 1420). Ora, aconselhar a cidade e ensinar coisas boas é a proposta do coro na parábase. Se Dioniso a elege como critério de desempate, cria-se a expectativa de que a opinião do vencedor faça ecoar àquela do coro. Na parábase, o coro enfatiza a necessidade de uma anistia e a revalorização da elite dos cidadãos, os nobres, sábios, justos e honestos, criados nas palestras e nos coros (*vv.* 727-728). Analisando as respostas que os tragediógrafos dão a Dioniso, vê-se que Ésquilo está mais afinado com o que é proposto.

A primeira questão de Dioniso diz respeito a Alcibíades. A população tem

sentimentos ambíguos a seu respeito, "ama-o e odeia-o" (*vv.* 1425). Membro da elite, sobrinho de Péricles, ele prefere o exílio ao julgamento pela violação dos mistérios às vésperas do ataque à Sicília, arquitetado por ele. Primeiro em Esparta, depois na Pérsia, conspira contra Atenas, para onde retorna em 407 encarnando a grande esperança de vitória. Em 406 é novamente banido, acusado de negligência no comando da frota. Com o agravamento da situação da cidade diante de Esparta, ele volta a ser lembrado, sendo certo que qualquer projeto válido de anistia teria que analisar a inclusão de seu nome. Eurípides é taxativo em condená-lo, mas Ésquilo, embora não dê mostras de admirá-lo, trata-o como um mal necessário, deixando aberta a possibilidade de retorno (*vv.* 1431-1432) [71]:

> [Não se deve alimentar na cidade um filhote de leão.]
> Mais que tudo, não alimentar um leão na cidade, mas se um estiver criado,
> adaptar-se aos seus modos.

Com essa resposta, Ésquilo mostra-se adepto de uma anistia ampla, senão irrestrita.

A segunda questão pede soluções para a salvação da cidade. Eurípides vai de encontro com o coro quando sugere que se valorizem os cidadãos desacreditados no momento, mas Ésquilo vai além ao trazer a discussão para o âmbito da moral. Enquanto Eurípides considera apenas a alternância de cidadãos no poder (*vv.* 1450, τἀναντία), sem pensar no aprimoramento do caráter, Ésquilo se preocupa com que sejam os *melhores* a ocupar as posições de destaque (*vv.* 1455, τοῖς χρηστοῖς)[72]. O golpe de misericórdia é sua proposta de retomada da estratégia de Péricles: entregar sem resistência sua terra aos inimigos e concentrar-se nos combates por mar. Mais do que uma prática a ser adotada, Ésquilo visa ao resgate do cidadão modelo e sua política, símbolos de uma Atenas gloriosa, representa a velha moeda de ouro diante da recém cunhada moeda de cobre[73]. O apelo à tradição surge como último recurso capaz de salvar a cidade e inclui o próprio Ésquilo, poeta da geração anterior, que será levado de

---

[70] *Cf.* Dover (1993b: 191) e Goldhill (1991: 202).

[71] *Cf.* Moorton (1988). A precaução com que Ésquilo advoga o retorno de Acibíades pode ser equiparada à do próprio Aristófanes, que nas peças anteriores sempre se revelou crítico em relação ao homem e às suas intenções políticas, mudando de idéia devido às circunstâncias. O argumento que sustenta que nenhum dos tragediógrafos aceita o retorno de Alcebíades pode ser encontrado em Romilly (1995: 218 *ss.*).

[72] *Cf.* Hubbard (1991: 216). Note-se que a edição referida é a de Coulon (Belles-Lettres, 1928). A de Dover (Oxford, 1993) distribui diferentemente as falas.

[73] Hubbard (1991: 210) aponta a passagem em que os deuses de Eurípides são classificados como de nova cunhagem (*v.* 890, κόμμα καινόν) como um indício de que também a sua arte teria os mesmos defeitos das moedas de cobre.

volta à vida por Dioniso e com as bênçãos do coro.

Com o resgate da tradição ao final da peça, parece ganhar força a segunda interpretação. Um coro descaracterizado e disposto a aconselhar os cidadãos na parábase vai de encontro ao esquema tradicional da comédia antiga. Aristófanes, ao optar por esse modelo, estaria homenageando a tradição e prenunciando a vitória de Ésquilo no *agón*, revelando uma perfeita integração entre a parábase e o restante da peça.

A retomada do modelo tradicional, no entanto, está longe de ser ortodoxa. O que se vê aqui é uma tentativa de conciliação entre os modelos adotados na primeira (anapestos = coro porta-voz, ode/epirrema/antode/antepirrema = coro personagem) e na segunda fase da carreira do autor (anapestos e epirrema/ode/antode/antepirrema = coro personagem). N' *As Rãs* o coro mantém sua máscara durante os anapestos, mas abdica dela depois, numa inversão da fórmula primitiva. Eis a grande dificuldade da análise: ao mesmo tempo que se pode ver no formato da parábase d' *As Rãs* uma nostalgia do molde antigo, não se pode ignorar as inovações que tomam conta da peça como um todo e inclusive da parábase, que se encontra desmembrada. Não se pode esquecer que a modernidade de Eurípides não é descartada do ponto de vista estético e, nesse quesito, a competição fica empatada. Ele não (con-)vence porque não representa a cidade poderosa do passado. Assim, o elogio à tradição não implica em denegrir tudo que é novo. Esteticamente, Aristófanes está mais próximo de Eurípides, e prova isso ao ousar uma nova ordem das partes da peça, mas concede a Ésquilo uma parábase às antigas. É uma questão de coerência com o enredo, com sua obra.

O tema d' *As Rãs* é o declínio e a salvação da cidade, da tragédia. Por que não vê-la também como uma tentativa de, através da uma reestruturação formal, evitar a decadência da comédia? Afinal, dos gêneros dramáticos de Atenas foi justamente o cômico que sobreviveu através de Menandro e da comédia latina, mesmo que para isso tivesse que absorver muito da tragédia de Eurípides. Só que esse novo modelo não prevê um lugar para a parábase. Assim, *As Rãs*, com sua discussão do teatro, oferece uma das últimas tentativas de aproveitá-la e nossa derradeira oportunidade de observá-la, já que nem mesmo o apelo da tradição foi capaz de restaurar sua glória.

Capítulo 6

Concerto afônico

As duas últimas comédias de Aristófanes, preservadas pela tradição, pertencem às primeiras décadas do século IV. Mais importante, entretanto, do que enfatizar a mudança de século, conceito estranho aos antigos, é lembrar que *Assembléia de Mulheres* (392) e *Pluto* (388) foram compostas após o fim da Guerra do Peloponeso (404) e que seus enredos atestam os novos problemas que a cidade e seu teatro tiveram que enfrentar desde então. O assunto do momento deixou de ser a guerra, embora se Atenas tivesse engajado imediatamente em novas disputas com seus vizinhos, e passou a ser a economia. As duas peças têm por tema a redistribuição da riqueza, seja através da administração coletiva dos bens pelas mulheres, seja através do restabelecimento da visão do deus Pluto, de modo que beneficiasse os justos e punisse os injustos.

Estudos recentes têm reavaliado a crise ateniense do séc. IV a.C., atenuando seus efeitos[1]. Politicamente, a democracia manteve-se estável no período compreendido entre a queda do regime dos Trinta Tiranos (403) e a submissão a Antípater (322), apesar das medidas criadas para estimular o comparecimento à Assembléia, como a instituição de um *jeton* no início do século. Financeiramente, houve momentos de dificuldades, especialmente durante a Guerra de Corinto (396-395) e os anos de resistência contra os avanços de Filipe da Macedônia (355-346), mas é inegável que a cidade demonstrou uma capacidade de recuperação econômica surpreendente e continuou a financiar suas festividades e suas tropas de maneira adequada, pois, ao que tudo indica, o fim das contribuições dos aliados foi compensado por um maior rigor administrativo. É certo, também, que a prosperidade não atingiu todos os cidadãos, pois as listas de contribuintes revelam o aumento da distância entre os mais ricos e os mais pobres, motivo de tensão na cidade.

Ao tematizar esse quadro de desigualdade social, as últimas comédias de Aristófanes demonstram um desenvolvimento coerente com o seu teatro anterior, comprometido com a

---

[1] Para uma visão pontual com indicação bibliográfica. *cf.* Carlier (1995: 219-230 e 325-326).

discussão da esfera pública. Os protagonistas também lembram os seus antecessores, sendo evidentes as semelhanças entre Praxágora e Lisístrata, duas mulheres criadas nos arredores da Pnix e dotadas de grande capacidade de liderança, e entre Crêmilo e Trigeu, camponeses que ousam questionar a justiça de Zeus e não hesitam em tornar comum a riqueza que, graças à sua obstinação, conquistaram. As soluções propostas para solucionar o problema econômico não são menos fantásticas que as imaginadas para pôr fim à guerra - não há outra maneira de classificar o regime comunista de Praxágora ou o plano de Crêmilo de devolver a visão a Pluto. Apesar de tudo isso, no entanto, essas comédias são frequentemente consideradas como os primeiros exemplares da comédia intermediária ou, quando muito, obras de transição para ela.

A *Assembléia de Mulheres* representa bem esse estágio da comédia, marcado por continuidades e rupturas. Na primeira metade, até a altura do verso 729, tudo remete ao universo da comédia do séc. V: um coro que dá suporte à ação; a paródia da tragédia e, em especial, do estilo euripiadiano (*vv*. 01-05); as tiradas obcenas (*vv*. 37-40, 95-97, *etc*); a invectiva pessoal, incluindo a sátira aos políticos de maior destaque no momento (*vv*. 102 e 184, Agírio; *v*. 203, Trasibulo; *v*. 248, Céfalo; *vv*. 254 e 398, Neoclides). Na segunda metade, entretanto, surgem as novidades. No lugar de um movimentado entre e sai de novos personagens orbitando ao redor da protagonista, temos um longo diálogo entre Cremes, partidário do novo regime, e um homem que lhe faz oposição (*vv*. 730-876) e a disputa acirrada entre uma moça e três velhas pelo direito de deitar-se com um jovem (*vv*. 877-1111). Ainda que essas cenas episódicas se prestem a ilustrar as conseqüências do plano de Praxágora, há quatro diferenças em relação às peças anteriores: 1) Praxágora deixa a cena no verso 724 e não volta mais, de modo que não há uma personagem que conduza a ação até seu final; 2) o diálogo ganha espaço em relação ao canto; 3) o interlúdio erótico-amoroso entre as velhas, a moça e o rapaz traz Eros para a comédia (talvez o único precedente seja a cena entre Mirrine e Cinésias em *Lisístrata*); 4) não são atribuidas falas ao coro, cujo único indício de participação é a rubrica <coro> após os verso 729 e 876.

Em *Pluto*, acentua-se o declínio do coro, que não toma mais nenhuma parte na ação, limitando-se ao papel de espectador - a anotação <coro>, entretanto, continua a aparecer. Nota-se também o enfraquecimento do protagonista, Crêmilo, que divide com Carião, seu

escravo, a condução das cenas episódicas. Essas, no entanto, retomam palidamente o modelo de entradas e saídas de novos personagens que expressam sua satisfação ou seu desagrado com a nova ordem estabelecida pelo herói. Assim um homem honesto e um rapaz vêm agradecer ao deus seu enriquecimento súbito, enquanto um delator e uma velha rica que costumava pagar pela companhia do rapaz vêm queixar-se, considerando-se prejudicados por ele. O encontro, ou antes, o desencontro, entre os antigos amantes é um pretexto para apresentar uma intriga amorosa, ainda que sórdida, além de oferecer uma oportunidade de encenar um flagrante da vida privada. Insinua-se a preocupação com a apresentação de personagens e situações mais realistas, da qual um bom exemplo é o diálogo da ingênua mulher de Crêmilo com o escravo Carião (*vv.* 641-770). Simultaneamente com a transferência da ação da ágora para a casa, ocupam a cena esposas, escravos, vizinhos e, prenunciando uma característica da comédia nova, não há mais retratos de personalidades públicas, como Cleão, Eurípides ou Sócrates.

Como a diminuição da atividade coral demonstra, a economia não está presente só no assunto, mas também passa a fazer parte da estrutura formal. Se, nas comédias do séc. V, o coro era responsável em média por 25% dos versos, sua participação cai para 8 e 4% respectivamente nas do séc. IV[2]. Com a supressão da parábase e dos estásimos, o coro fica praticamente restrito ao párodo, de acordo com o texto que temos nos manuscritos, pois, como foi visto, tanto n' *Assembléia de Mulheres* quanto em *Pluto* encontra-se por vezes a rubrica <coro> (ΧΟΡΟΥ) sem que lhe seja atribuída qualquer fala[3].

A autenticidade e o propósito do uso dessa marcação têm sido alvo de muito debate[4]. Uma das preocupações foi tentar estabelecer se a rubrica é contemporânea a Aristófanes ou se trata de uma interpolação. No primeiro caso, seria um indício da participação coral, ainda que de natureza indeterminada, no segundo, fruto do julgamento posterior que, por analogia com as comédias anteriores, tentaria estabelecer onde deveriam estar inseridos os cantos corais, se existissem, ou, pelo menos, onde haveria a necessidade

---

[2] Rothwell (1995: 110).

[3] Embora essa rubrica tenha se espalhado nas edições modernas de acordo com as convicções dos editores, três delas estão atestadas em manuscritos: *v.* 729 e *v.* 876 d' *Assembléia de Mulheres* e *v.* 770 de *Pluto* (Sommerstein, 1984: 141 e 144).

[4] *Cf.* Handley (1953), Beare (1955), Hunter (1979), Sommerstein (1984), Perusino (1987: 68), Rothwell (1995: 111).

de uma pausa que permitisse aos atores a troca de máscaras ou indicasse um avanço temporal. Como essa questão parece insolúvel, a discussão avançou para outras frentes. O exame da estrutura das comédias em questão revela que seria improvável que o coro permanecesse inativo justamente nos momentos em que antes fora mais atuante, quando a cena fica vazia devido a saída momentânea dos personagens. Não há, entretanto, consenso sobre a natureza de sua *performance*. Para uns, o coro apenas executaria um bailado; para outros, cantaria canções desvinculadas do enredo que, talvez, nem fossem da autoria de Aristófanes, de modo que poderiam ser suprimidas sem que houvesse o comprometimento do conjunto[5].

Embora a aceitação dessas hipóteses implique no reconhecimento de um coro mais presente do que se imaginara antes, também elas tornam evidente o seu enfraquecimento, já que sua voz estaria sujeita a ser silenciada. Esse fato foi vinculado à crise econômica, que teria afetado a instituição da *choregeia*, através da qual os cidadãos mais ricos financiavam as despesas dos coros participantes em festivais. Atualmente, essa explicação perdeu força, ao se constatar que a crise foi localizada e que a *choregeia* não foi afetada[6]. As próprias comédias são a maior prova disso. Tanto *Assembléia de Mulheres* quanto *Pluto* são dotadas de coros e, supondo que gastos consideráveis foram feitos com o figurino e ensaios, não há porque imaginar que uma redução da parte cantada representaria um corte proporcional das despesas necessárias.

Outra explicação aponta a exportação do drama ático e a constituição de um mercado livreiro como responsáveis pela diminuição do papel reservado ao coro. Quando encenadas fora de Atenas, as comédias deviam deixar de lado temas excessivamente locais sob pena de desagradarem o novo público. As primeiras partes sujeitas à restrição seriam os cantos baseados na invectiva pessoal, como os que eram encontrados costumeiramente nas cenas episódicas. Esses estásimos podem ter sido substituídos por outros, compostos pelos diretores teatrais encarregados da montagem das peças em outras cidades, o que, com o passar do tempo, teria desestimulado os comediógrafos a compô-los ou os teria levado a conceber cantos tão gerais que não guardariam pouco ou nenhum vínculo com a comédia a

---

[5] Para a hipótese da dança sem canções, *cf.* Beare (1955: 51); para canções independentes tematicamente do enredo, *cf.* Sommerstein (1984: 140) e Rothwell (1995: 111).

[6] Rothwell (1995).

que pertenciam, cabendo em qualquer peça . Os textos destinados aos leitores, pelas mesmas razões, também deixariam de registar esses cantos, quer por sua especificidade, quer por sua generalidade, o que teria ocasionado sua perda para o futuro[7].

É possível ainda associar o destino do coro na comédia à uma tendência observada na tragédia. Cantos desvinculados do seu contexto dramático imediato surgiram primeiramente na obra de Eurípides e Agatão[8]. A razão disso é o esvaziamento do conteúdo religioso da tragédia, acelerado pela manipulação do mito para extrair dele a maior dramaticidade possível[9]. O enfraquecimento do coro também está relacionado à criação de um universo realista, do qual o coro destoava, inclusive no que concerne à dicção, fenômeno detectado e satirizado por Aristófanes na paródia à monódia euripidiana n' *As Rãs* (1329-1363), cujo assunto é o roubo de um galo entre vizinhos. O uso de um padrão elevado contrastava com o registro cada vez mais coloquial empregado pelos personagens, de modo que a sua participação é reduzida ao interlúdio musical que passa a dividir a peça em atos. Na comédia, esse mesmo movimento em direção ao realismo ocasiona uma uniformização da linguagem, bastante visível no último Aristófanes. O primeiro passo para essa mudança, segundo Dobrov, foi o emudecimento da voz do poeta [10]:

> "The attenuation of the sociopolitical and satrical motivations driving the creations of (the palywrights') 'visibles public identities' effected a sea change in comic discourse: as the poet disengages from his public, the polyphony, improvisation, and discourse irony of the comic performance mutate into a realistic dialogism in which langage and voice are subordinated much more strictly in a fiction insulated by a powerful dramatic illusion."

Embora o poeta se fizesse escutar esporadicamente através de seus personagens, como Diceópolis ou Bdelicleão, por exemplo, seu domínio estava na parábase. Através da análise do desenvolvimento da parábase aristofânica, foi possível constatar as consequências da supressão da voz autoral. Quando o coro deixa de ser porta-voz do poeta e passa a falar de acordo com o que seria verossímil para sua personagem, a impressão é a de que ele se fortalece. No entanto, ocorre o contrário. A parábase não resiste à mudança e começa a

---

[7] *Cf.* Sommerstein (1984).
[8] *Cf.* Aristóteles, *Poética* 1456a32.
[9] Knox (1986: 256-257).

diluir-se formalmente. Sua extinção nas comédias do séc. IV é um fator que leva ao enfraquecimento do coro, já que essa seção era responsável por cerca de um quarto dos versos de natureza coral. Como observa Rothwell, é sobretudo a ausência da parábase que faz menor a participação do coro n' *Assembléia de Mulheres*[11].

Paralelamente, nota-se um incremento do diálogo e um esforço para caracterizar os personagens através do seu discurso - um bom exemplo é a conversa da mulher de Crêmilo com o escravo Carião em *Pluto*. No gênero cômico, entretanto, há um limite para essa uniformidade lingüística, uma vez que ele tira proveito dos contrastes entre os diversos padrões de fala. É assim que muito do humor d' *Assembléia de Mulheres* reside na oratória de Praxágora, que nada fica a dever a dos políticos mais habilidosos (*vv*. 588-594):

> Em primeiro lugar que nenhum de vocês me conteste ou interrompa
> antes de conhecer meu plano e escutar o orador.
> Tornar comum e tudo compartilhar, afirmo, é o que todos devem fazer,
> e viver do fundo comum, e não um ser rico e o outro um miserável,
> um lavrar um campo extenso e outro não ter nem onde ter seu túmulo;
> um empregar muitos escravos e outro nem um ajudante.
> Em lugar disso, estou criando um único meio de vida, comum e igual para todos.

Os primeiros versos se assemelham à abertura de muitos dos discursos pronunciados na Assembléia. No entanto, esse trecho, em que a heroína expõe seu plano de governo, faz parte de uma passagem considerada como um substituto para a parábase. Nela, Praxágora, com o estímulo do coro, se dirige aos espectadores (*vv*. 578-585):

> CO.: Só não leve a termo
> o não feito ou dito antes.
> Eles detestam assistir (θεῶνται) muitas vezes velharias.
> COR.: Você não deve hesitar, deve é executar seu plano!
> A rapidez é o que mais agrada aos espectadores (τοῖσι θεαταῖς)!
> PRA.: Estou certa de ensinar coisas úteis. Mas e quanto aos espectadores (τοὺς θεατάς)?
> Será que vão querer inovar e nem aos hábitos
> nem às práticas tradicionais apegar-se demais? Isso é o que mais temo.

---

[10] 1995: 87.
[11] Rothwell (1995: 110).

Para Van Daele, a passagem compreendida entre os versos 578 e 709 está no lugar da parábase, com a qual guarda, além de semelhanças temáticas, algumas de ordem formal apesar do emprego do diálogo - Praxágora é constantemente interrompida por Cremes e Blépiro. Assim, os *vv.* 578-580 corresponderiam ao *kommátion*, os *vv.* 581-688, em tetrâmetros anapésticos, aos anapestos e os vv. 689-709, ao *pnigos*[12]. Quanto ao tema, a mera associação entre o verbo "ensinar" e o predicado "coisas úteis" (*v.* 583, καὶ μὴν ὅτι μὲν χρηστὰ διδάξω) remete ao contexto parabático[13]. Hubbard acrescenta que essa passagem ocupa a metade da peça, espaço antes reservado para a parábase[14]. Observa também que há censura aos espectadores que se vale de tópicos conhecidos, em especial, o gosto pela novidade e a pressa[15].

O fato de o discurso dirigir-se aos espectadores não o caracteriza como parabático, embora implique na ruptura de ilusão dramática. O emprego do termo θεατῆς transfere momentaneamente a discussão do campo político para o literário, ou melhor, promove a assimilação entre o cidadão (*v.* 574, πολιτήν) e o espectador, que compartilham as mesmas qualidades e defeitos. Mas, por outro lado, o público, é rapidamente absorvido na trama, onde passa a desempenhar um papel. Ao ser aclamada como a nova governante da cidade, Praxágora deve discursar para os atenienses para expor-lhes seus planos. Imediatamente o teatro se transforma na Pnix, como já o fora antes no prólogo d' *Os Acarnenses*, e os espectadores são convidados a participar da ficção representando a si mesmos, cidadãos atenienses. Cremes será seu porta-voz e tranquilizará a nova líder (*vv.* 586-587):

> Pois bem! quanto a inovar, não tema! Para nós,
> fazer isso, está em primeiro lugar. De coisas antigas descuramos.

---

[12] *Cf.* Aristophane. *L'Assemblée des Femmes. Ploutos*. Paris: Les Belles-Lettres, 1954, p. 5, n.2.

[13] *Cf. As Rãs*, *vv.* 686-687 (τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει | ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν). Também as variações em *Lisistrata*, *vv.* 638-639 (ἡμεῖς γάρ, ὦ πάντες ἄστοι, λόγων | κατάρχομεν τῇ πόλει χρησίμων); *Os Acarnenses*, *v.* 656 (φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγαθ').

[14] 1991: 249.

[15] Na parábase d' *Os Cavaleiros*, censura-se o desprezo a que foram condenados os comediógrafos antigos (*vv.* 517-519); na d' *As Rãs*, a preferência pelo que é novo, sejam moedas sejam cidadãos, em lugar do que é antigo (*vv.* 718-720). N' *Os Acarnenses*, critica-se a rapidez com que os atenienses tomam decisões e mudam de idéia (*vv.* 630-632).

A natureza dialógica desse trecho sugere antes um *agón*, ainda que expositório como o d' *As Aves*, do que uma parábase. Não por acaso, o tom adotado por Praxágora lembra o de Lisístrata no *agón* da mesma peça, cujo conteúdo também é tido como parabático por alguns[16]. Como foi observado no capítulo anterior, não raro um personagem aristofânico age como conselheiro, em especial quando se trata de alguém que detém autoridade e poder como Diceópolis, Agorácrito, Lisístrata ou Praxágora.

Há, entretanto, uma outra passagem n' *Assembléia de Mulheres* cuja comparação com uma parábase é menos descabida (*vv.* 1154-1163):

> Um pequeno conselho quero dar aos juízes:
> aos sábios, que me julguem lembrando-se da minha sabedoria,
> aos que riem com prazer, que me julguem pelas risadas.
> Então, evidentemente, peço o voto de quase todos
> e que o sorteio não nos venha prejudicar
> porque me coube o primeiro lugar. Mas, de tudo isso lembrados, é preciso
> não cometer perjúrio e julgar os coros corretamente, sempre,
> e, quanto ao caráter, não fazer figura de cortesãs vulgares,
> que só se lembram dos últimos clientes, sempre.

Esses nove versos declamados pelo coro no êxodo apresentam pontos comuns com o antepirrema das parábases secundárias. Quanto à forma, há o emprego do tetrâmetro trocaico; quanto ao tema, a conclamação para que os juízes concedam o primeiro prêmio para a comédia[17]. Além disso, é retomada a divisão entre espectadores sofisticados e vulgares desenvolvida na parábase principal d' *As Nuvens*, só que dessa vez o coro acredita ter conseguido agradar os dois grupos, unindo o útil ao agradável[18]. Há também a preocupação de evitar que a peça seja prejudicada por ter sido a primeira a ser apresentada no concurso, posição ainda mais ingrata no pós-guerra quando o número de participantes volta a ser cinco. O temor é que os juízes, assim como as cortesãs vulgares, só se recordassem das últimas comédias a serem encenadas, beneficiadas pela sorte. Ainda assim, para chamar esses versos de parábase é preciso ser indulgente no que concerne à forma, que

---

[16] *Cf.* Henderson (1990: 149).
[17] *Cf. As Nuvens*, *vv.* 1115-1130, *As Aves*, *vv.* 1101-1117.
[18] *Cf* Hubbard (1991: 250).

está quase irreconhecível, e aceitar um paradoxo, a existência de uma parábase secundária sem que haja uma principal.

Em *Pluto*, não se encontra nada parecido. Apesar disso, há quem veja uma reminiscência do "impulso parabático" na passagem em que Pluto, curado de sua cegueira, recusa-se a ser recebido com uma chuva de frutas secas fora de casa com o propósito de evitar uma cena de pastelão[19] (*vv*. 795-799):

> Só lá dentro, junto à lareira, como é costume.
> Assim estaríamos a salvo da vulgaridade.
> Não é conveninte que o poeta
> figos secos e docinhos aos espectadores
> atire e, com isso, os force a rir.

Segundo Strauss, Pluto age como um porta-voz do poeta que, ainda uma vez, clama sua superioridade em relação aos seus rivais, capazes de tudo para fazer o público rir[20]. Além disso, os versos ocorrem no momento em que a parábase seria esperada, aproximadamente na metade da peça, entre o triunfo do herói e o início das cenas episódicas que o ilustram.

Novamente toma-se por parabático uma trecho em que há ruptura da ilusão dramática. No entanto, esses atentados contra a "suspensão do descrédito", ou seja, contra o pacto de fé que os espectadores mantém com o espetáculo, nunca estiveram restritos à parábase, embora nela gozassem de maior visibilidade, especialmente no que respeita às comédias da primeira fase da carreira de Aristófanes. Algumas vezes ocorre o que Dobrov denominou de "ventriloqüismo", um momento em que o poeta usurpa a voz de um personagem para expressar suas opniões[21]. É o que parece ter acontecido a Pluto.

A crítica à adoção de recursos considerados de mau-gosto para agradar a massa inculta é freqüente na obra aristofânica. A mais enfática está na parábase *d' As Nuvens*, em que o comediógrafo atribui a sua derrota à recusa do recurso a artifícios vulgares como o córdax, por exemplo. Antes disso, no prólogo d' *As Vespas*, um escravo promete aos espectadores manter o nível do espetáculo, sem fazer gracejos de Mégara ou jogar nozes na

---

[19] A expressão "impulso parabático" (parabatic impulse) foi utilizada por Hubbard (1991: 251) para designar os momentos de ruptura de ilusão dramática nas últimas comédias de Aristófanes que lembrariam o espírito da parábase, embora sem a sua forma.
[20] Strauss (1966: 299).

platéia (*vv.* 58-59)[22]. Aristófanes, no entanto, também se valeu dessas coisas. N' *A Paz*, por exemplo, Trigeu pede que seu escravo lance trigo sobre os espectadores (*v.* 962).

Esse fato, somado a uma analogia com o prólogo d' *As Rãs*, permite detectar uma intenção irônica na fala de Pluto. N' *As Rãs,* Dioniso proíbe Xântias de dizer gracejos vulgares, que, no entanto, são enumerados pelo deus na sua advertência. A restrição, então, é apenas um pretexto para usar os mesmos procedimentos que estavam sob censura - e aí está a graça[23]. Com base nisso, é provável que o comentário de Pluto soasse engraçado exatamente por criticar algo que estava sendo feito naquele mesmo instante[24].

Também é interessante notar que os escravos desempenham um papel importante nessas cenas de natureza metalingüística[25]. Pluto, naturalmente, não é um escravo, mas é equiparado a um, já que é recebido da mesma maneira que se costumava receber os novos escravos, vertendo-lhes sobre a cabeça o que de melhor havia na despensa. Ou seja, ele está numa posição privilegiada para fazer essa espécie de comentário, pois assim como o criado doméstico sabe detalhes da vida de seus patrões, também conhece os segredos dos bastidores e adora revelá-los.

Apesar de sua natureza metalingüística, esse tipo de intervenção não pode ser vista como parabática, porque a parábase não se define apenas por uma intenção, mas também por uma forma, da qual não se encontra mais vestígio na última comédia de Aristófanes. Essas cenas, em menor número, é certo, continuam a fazer parte da comédia, mesmo com a tendência de constituição de uma ilusão dramática estável para esse gênero. Isso não se deve à preservação de um "impulso parabático", capaz de transcender à forma, mas à natureza do gênero cômico, que se vale da auto-referência como um recurso poderoso.

Também é preciso ressaltar que a parábase não se restringe à metalinguagem, mas, por estabelecer, através do coro, um canal de comunicação direta entre o comediógrafo, e a comunidade, com o objetivo de produzir um consenso público. Dessa forma, ela dizia

---

[21] Dobrov (1995: 86).
[22] Toda a fala do escravo está traduzida no capítulo 3, p. ???.
[23] Para discussão desse prólogo, *cf.* Damasceno (1991: 53-59).
[24] Outra possibilidade é que a graça do comentário resida em frustrar as expectativas dos espectadores, que esperavam a chuva de docinhos desde que a mulher de Crêmilo anunciara que os prepararia para saudar o regresso de Pluto (*vv.* 768-769).
[25] Além dos exemplos dados no parágrafo anterior, *cf.* também o prólogo d' *A Paz* (*vv.* 13 *ss.*), com tradução parcial no capítulo 3, p. ???.

respeito à formação do cidadão. Destituída dessa função, a parábase se banaliza e perde razão de ser. O coro cômico sofre diretamente com essa situação, pois, ao receber o mesmo tratamento dispensado às demais personagens, vê sua autoridade minada, o que permite que seja progressivamente descartado. Enquanto esse processo não se completa, ele deve se contentar em seguir atrás das demais personagens, como o faz em *Pluto* (*vv*. 1208-1209):

> Pois bem! Não tem cabimento hesitarmos, mas que nos dirijamos
> para o último lugar. Devemos, cantando, ir atrás deles.

ANEXOS:

Parábases aristofânicas traduzidas e anotadas

Índice

Os Acarnenses.....168
Os Cavaleiros.....174
As Vespas.....184
A Paz.....193
As Nuvens.....201
As Aves.....209
Lisístrata.....218
As Mulheres que Celebram as Tesmofórias.....224
As Rãs.....227

Acarnenses. Parábase (vv. 626-718)*

Esse homem vence com argumentos e faz o povo mudar de idéia **626**
acerca da trégua. Mas, despindo-nos, passemos aos anapestos.

Desde que o nosso mestre ocupa-se de coros cômicos,
jamais se apresentou no teatro para dizer que é hábil.
Acusado por seus inimigos diante dos atenienses rápidos nas decisões **630**
de satirizar nossa cidade nas comédias e de insultar o povo,
é preciso que ele responda agora diante dos atenienses prontos a mudar de idéia.
Diz o poeta que é responsável por muitos benefícios para vocês,
impedindo-os de serem tapeados demais por discursos estrangeiros,
de gostar de serem bajulados, de serem simplórios. **635**
Antes, os embaixadores das cidades, tapeando-os,
de cara chamavam-lhes "coroados com violetas" e quando um dizia isso
imediatamente, por causa das coroas, vocês se sentavam na ponta de suas bundinhas.
Se alguém, por bajulação, chamava Atenas de "brilhante",
descobria tudo por causa desse "brilhante", atribuindo-lhes uma característica própria às
[sardinhas. **640**
Isso tendo feito, tornou-se o responsável por muitos benefícios para vocês,
mostrando ao povo nas cidades que são governados democraticamente.
Assim, hoje, os encarregados de trazer-lhes os tributos das cidades
virão desejando ver o poeta excelente
que arriscou-se a falar coisas justas diante dos atenienses. **645**
Assim, a fama sobre sua coragem já chega lá longe:
quando o Grande-Rei, pondo à prova a delegação dos lacedemônios,
perguntou-lhes primeiro qual dos dois lados era mais forte por mar
e, em seguida, sobre qual dos dois lados esse poeta desferiu mais ataques.
Pois, disse ele, tais homens são muito melhores **650**
e vencerão a guerra com facilidade contando com esse conselheiro.

Por isso os lacedemônios propõem-lhes paz
e reclamam Egina, não porque aquela ilha
é importante para eles, mas para tirarem de vocês esse poeta.
Mas jamais o deixem ir, porque ele dirá em suas comédias o que é justo. **655**
Ele diz que lhes ensinará muitas coisas boas, de modo que vocês serão felizes
sem bajulação, sem suborno, sem tapeação,
sem patifaria, sem elogios rasgados, mas ensinando o que há de melhor.
Depois disso que Cleão intente
e fabrique tudo contra mim. **660**
O bem estará comigo e a justiça
será minha aliada, e jamais serei pego,
como ele, a andar pela cidade
como um covarde e um depravado.

Vem cá, Musa Acarnania, ardente, **665**
traz o ardor vigoroso da chama.
Qual dos carvões de carvalho, brasa
salta excitada pelo sopro favorável,
toda vez que filezinhos de peixe estão ao alcance da mão, **670**
uns misturam ao molho de Tasos, que forma um círculo brilhante,
outros amassam, assim, vem a mim
com uma melodia impetuosa, sonora e rústica,
recebe teu vizinho. **675**

Nós, os velhos, os antigos, censuramos a cidade,
pois, estando dentre os que lutaram a batalha naval,
não recebemos de vocês o tratamento merecido, mas sofremos horrivelmente:
vocês, implicando os velhos em processos,
permitem que sejam ridicularizados por oradores recém saídos das fraldas, **680**
quando nada podem fazer, mas, ao contrário, estão fracos e emudecidos,

velhos, para os quais Poseidon Protetor é o bastão.
Balbuciando devido à velhice, ficamos de pé junto à tribuna,
não vendo nada exceto as trevas da justiça.
Mas o jovem, que se esforçou para ser promotor público, **685**
desfere golpes rápidos, combatendo com frases redondas;
e em seguida, tendo-nos arrastado, de pé, pergunta uma armadilha de palavras,
despedaçando, torturando e atormentando um Titonos.
E o que anda com dificuldade por causa da velhice, em seguida vai embora condenado a
[pagar uma multa.
Soluça e chora e diz aos amigos: **690**
"Com o que deveria comprar meu caixão, devedor de uma multa me vou".

É natural arruinar um homem
velho, grisalho, junto à clepsidra,
tendo ele penado muito, enxugado muitas vezes
o suor quente e viril, **695**
demonstrando coragem em defesa da cidade em Maratona?
Se, quando estávamos em Maratona, nós perseguíamos,
agora, por homens sem valor, somos
duramente perseguidos e, além disso, capturados. **700**
Diante disso, qual Márpsias contestaria?

É razoável que um homem curvado, da idade de Tucídides,
tenha sido arruinado, após ter sido enredado por esse oriundo
do deserto Cita, filho de Cefisodemo, o promotor falastrão? **705**
Assim eu senti pena e enxuguei lágrimas, vendo
um homem velho atormentado por um arqueiro,
ele que, por Deméter, no tempo que era o famoso Tucídides,
não teria aguentado facilmente a própria Acaia,
mas, antes, teria vencido em luta dez Euatos, **710**

e, com seus berros, teria ensurdecido três mil arqueiros,
com suas flechas, teria atingido os parentes do pai dele.
Mas já que vocês não deixam os velhos conciliar o sono,
votem que os processos sejam à parte, para que caiba
a um velho um velho procurador desdentado, 715
e aos jovens um falastrão de rabo largo, o filho de Clinias.
E é preciso eliminar o contrário, mesmo que a pena seja o exílio:
o velho ao velho e o jovem ao jovem.

Notas

626 "Esse homem" refere-se ao herói cômico, Diceópolis, que acaba de vencer seu oponente, Lâmaco, no agon.

627 "Nosso mestre" traduz o grego διδάσκαλος, professor ou, nesse contexto, diretor de cena. Como era habitual que o dramaturgo fosse também encarregado da montagem, o termo é muitas vezes usado como sinônimo para poeta.

630 Deduz-se das próprias comédias de Aristófanes que o general Cleão o teria denunciado por satirizar a cidade diante dos aliados estrangeiros em *Os Babilônios*, comédia apresentada no ano anterior a *Os Acarnenses*.

643 As cidades aliadas deviam depositar os tributos devidos a Atenas durante a celebração das Grandes Dionísias, o mais concorrido festival teatral ateniense.

646 Grande-Rei é a designação do rei da Pérsia. Com o fracasso de suas tentativas anteriores de subjugar a Grécia, os persas viam a Guerra do Peloponeso com bons olhos, pois o enfraquecimento das principais potências gregas, Esparta e Atenas, favoreceria os seus planos de conquista. Por isso, procuravam ajudar ora um lado, ora outro, na esperança que se destruíssem e de que não houvessem vencedores ao final da guerra.

653 A ilha de Egina, além de uma importante aliada de Atenas, ficava situada defronte ao Pireu. Aristófanes parece estar ligado à ilha, sendo provável que tivesse propriedades ali, mas não merece crédito a suposição de que ele tivesse nascido lá.

659 Cleão foi estratego durante a primeira parte da Guerra do Peloponeso. Partidário da guerra, representa na obra de Aristófanes o político demagogo, que parece adular o povo quando, na verdade, só cuida de seus interesses. Sobre o processo que ele teria movido contra o comediógrafo, ver nota ao verso 630.

677 Referência à batalha de Salamina, em que os gregos, liderados pelo ateniense Temístocles, venceram o exército persa de Xerxes no ano de 480 a. C..

688 A Titonos, amante da deusa Aurora, os deuses concederam a imortalidade, mas não a juventude eterna. É o símbolo máximo da decrepitude, pois não cessa de envelhecer, sem, entretanto, morrer.

696 A batalha de Maratona opôs gregos, em especial os atenienses, a persas, no ano de 490 a. C.. Foi decisiva para deter a investida de Dario sobre a Grécia.

701 Márpsias é conhecido como um orador cheio de artimanhas.

702 O Tucídides aqui mencionado não é o historiador d' *A Guerra do Peloponeso*, mas sim o filho de Milésias, líder da oposição a Péricles e, por isso mesmo, vítima do ostracismo em 433 a. C.. Ao regressar, teve que enfrentar vários processos que o arruinaram.

705 Cefisodemo foi um orador tido por chicaneiro.

709 Acaia é um epíteto da deusa Deméter.

710 Euatlos é o filho de Cefisodemo (*v.* 705). Foi um dos responsáveis pelo processo contra Tucídides (*v.* 702).

716 O filho de Clínias é Alcebíades, sobrinho de Péricles, general de grande ousadia e uma das figuras mais controvertidas de Atenas.

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por Victor Coulon (Paris: Les Belles-Lettres, 1960).

Os Cavaleiros: Parábase Principal (vv. 498-610)*

Adeus e seja feliz! Que possa agir **498**
conforme meus intentos e que o guarde
Zeus da Ágora. Após ter vencido, **500**
mais uma vez para cá
retorne até nós coberto de coroas.
E quanto a vocês, prestem atenção aos nossos
anapestos;
vocês que, por si mesmos, já têm experiência **505**
de cantos de todo o tipo.

Se um dos antigos diretores de comédias nos tivesse forçado
a avançar em direção ao público durante a parábase para recitar seus versos,
não o teria conseguido com facilidade, mas hoje esse poeta o merece
porque os mesmos que nós ele odeia, ousa dizer o que é justo **510**
e avança nobremente contra Tifão e o ciclone.
O que causa a admiração de muitos de vocês, diz ele, quando o procuram
e interrogam sobre as razões de não ter requisitado um coro para si há mais tempo,
nos pediu para explicar. Diz o nosso homem **514**
que não foi por insensatez que perdeu tempo, mas por considerar
que a direção de uma comédia é a tarefa mais árdua dentre todas,
visto que, muitos tendo tentado, a poucos ela agraciou.
E observou que vocês, por natureza, mudam de ano para ano
e que traíram os poetas anteriores quando envelheceram.
Soube disso com o que sofreu Magnes quando as cãs chegaram, **520**
ele que ergueu mais troféus de vitória sobre os coros de seus adversários,
não lhe bastou dar-lhes a escutar todos os sons: um instrumento tocando, um pássaro
[batendo asas,
um lídio falando, um mosquito zumbindo... fazendo-se passar até por rã!
Mas, por fim, na velhice, e não na juventude,
foi expulso, já idoso, por ter sido afastado da arte da zombaria. **525**
Em seguida, ele lembrou Cratino que, fazendo fluir grandes elogios,

fluía através das planícies macias e, arrancando do solo,
levava carvalhos, plátanos e seus adversários com raiz e tudo.
E não era possível cantar no simpósio nada exceto "ó Doro das sandálias delatoras"
e "artesãos de bem acabados hinos", tal o sucesso do homem. 530
Mas agora vocês o vêem caducar sem se apiedar:
cavilhas caídas, cordas distendidas,
encaixes frouxos... Velho, ele vaga,
como Conas, com uma coroa murcha e morto de sede,
ele que devia, por suas vitórias anteriores, beber no Pritaneu 535
e, em vez de ficar tagarelando, assistir contente ao espetáculo junto a Dioniso.
E Crates, que iras e maus tratos teve de suportar,
ele que, com gastos mínimos, se despedia de vocês com um jantar,
da boca mais delicada tirando os pensamentos mais refinados!
Ele, contudo, foi o único a resistir, às vezes tropeçando, às vezes não. 540
Temendo isso, ele deixava passar o tempo e dizia aos outros
que era preciso tornar-se primeiro um remador antes de pôr as mãos no timão,
daí, em seguida, ser co-piloto e observar os ventos,
e então, pilotar por conta própria. Por tudo isso,
porque com prudência e não tolamente ele subia ao palco e falava bobagens, 545
saúdem-no com um grande estrondo, acompanhem com os onze remos,
um bom clamor lenaico,
para que o poeta parta contente,
após ter agido segundo o seu intento,
radiante e com a testa brilhante. 550

Senhor dos cavaleiros, Possêidon, a quem
o som dos cavalos de brônzeos cascos
e o relincho são agradáveis,
bem como as de espora escura, velozes
trirremes que trazem salários, 555
e a luta dos rapazes
reluzentes em seus carros

mesmo quando a sorte lhes é pesada,
vem aqui até esse coro, tu que tens o tridente de ouro,
senhor dos delfins, cultuado no Sunion, **560**
cultuado em Geresto, filho de Crono,
dentre os deuses todos o mais amado
por Formio e pelos atenienses
no presente.

Queremos fazer o elogio dos nossos pais, porque **565**
eram homens dignos deste solo e do manto sagrado,
eles que, em batalhas terrestres e de naus,
venceram em toda parte e sempre honraram esta cidade.
Nenhum deles, ao ver os inimigos,
jamais os contou, mas o ânimo imediatamente se punha alerta; **570**
e se, por acaso, caíam sobre o ombro em alguma batalha,
limpavam-se e em seguida negavam ter caído
e lutavam até o fim. Jamais um general
daquele tempo, consultando Cleaneto, teria requisitado refeições públicas,
mas hoje, se não levam o lugar de honra nos teatros e o direito aos alimentos,
negam-se a lutar. Mas nós decidimos defender **576**
de graça a cidade, nobremente, e também os deuses locais.
E para tal não pedimos nada além disso:
se um dia houver paz e cessarem os nossos sofrimentos, **579**
não nos invejeis por termos longa a cabeleira e nem por mantermos os corpos
[bem escovados.

Ó Palas, protetora da cidade,
tu que és senhora da terra
mais sagrada, superior a todas
pela guerra, pelos poetas
e pela potência, **585**
vem aqui e traze
a nossa aliada

nas expedições e nas batalhas,
Vitória, que é companheira dos coros
e que se revolta conosco contra nossos inimigos. **590**
Mostra-te aqui, pois deves
facultar a estes homens,
a todo custo, a vitória
agora e sempre.

O que sabemos sobre nossos cavalos, queremos louvar. **595**
E eles são dignos de elogios, pois muitas dificuldades
enfrentaram conosco, ataques e batalhas.
Mas não os admiramos tanto em terra
como quando saltavam virilmente para os barcos de carga,
tendo uns comprado taças militares, outros, alho e cebola.
Em seguida, segurando os remos como nós, mortais,
começavam a remar e diziam entre relinchos: "Hipopai, quem vai remar?
Vamos pegar mais forte! O que faremos? Não vais puxar, Sânfora?"
Desembarcavam em Corinto e, em seguida, os mais novos
cavavam leitos com as armas e saiam em busca de comida. **605**
Comiam caranguejos em vez de luzerna,
caso um se arrastasse para fora da toca ou mesmo pescando-os do fundo do mar,
a ponto de Teoro afirmar que disse um caranguejo coríntio:
"É de fato terrível, ó Possêidon, se nem nas profundezas,
nem em terra, nem no mar eu puder escapar aos Cavaleiros!" **610**

Notas

498 O coro despede-se de Agorácritos, o herói cômico, que sai de cana para enfrentar seu oponente, o Paflagônio, no Conselho da cidade.

511 "Tifão e o ciclone", *i. é*, Cleão, que por seu caráter irascível é comparado a fenômenos naturais violentos e destruidores (*cf.* Taillardat, 1965: § 338). Tifão é ao mesmo tempo substantivo comum, τυφῶν, ῶνος, tufão, e nome próprio. Filho da Terra e de Tártaro, é descrito na *Teogonia* (*vv.* 820-880) como um monstro de cem cabeças de serpentes, com línguas de fora e múltiplas vozes, e que lançava fogo pelos olhos. Os vendavais e as tempestades são atribuídos a ele, que também é considerado o pai de vários seres monstruosos como a hidra de Lerna e a Quimera.

520 Magnes (500 a 430 a.C.) é oriundo da Ática e um pioneiro da comédia antiga. Embora sua obra não tenha sobrevivido, registra-se uma vitória em seu nome em 472.

526 Cratino (490 a 420 a.C.) pertenceu à geração anterior a de Aristófanes, mas chegou a competir com ele no começo de sua carreira, inclusive nos concursos em que *Os Cavaleiros* se sagrou vitoriosa e, no ano seguinte, no em que *As Nuvens* foi derrotada por sua peça *A Garrafa*, tida como uma resposta às críticas recebidas nessa parábase. Ele mesmo destacou-se pela verve satírica e pelo gosto pela invectiva pessoal. Junto com o próprio Aristófanes e com Êupolis, forma a tríade dos comediógrafos atenienses. Sua obra sobrevive em estado fragmentário.

534 Conas é um apelido depreciativo cunhado por Cratino para Connos. O citaredo e professor de música de Sócrates é sinônimo de tolo na comédia (*cf.* Taillardat, § 455).

535 O Pritaneu é o prédio público que abrigava o fogo sagrado e onde eram servidas refeições às custas da cidade a convidados ilustres.

536 "Junto a Dioniso" significa da arquibancada, como espectador. O sacerdote de Dioniso, seu representante, portanto, tinha assento especial na primeira fila do teatro dedicado ao deus.

537 Crates é outro comediógrafo ateniense cuja primeira vitória data de 550 a.C.. Segundo Aristóteles, deve-se a ele a introdução do diálogo e de argumentos de

caráter universal na comédia antiga, afastando-se da invectiva pessoal (*cf. Poética* 1449 b 3).

546 Os onze remos são interpretados ora como uma metáfora para os dez dedos das mãos e a língua, com os quais os espectadores expressariam seu apoio ao comediógrafo (*cf.* Taillardat, 1965: § 746), ora como um adereço coreográfico que reforçaria a imagem evocada na metáfora naútica (*vv.* 541-544, *cf. v.* 542, "remador") e seus desenvolvimentos na ode a Possêidon, o deus dos mares (*vv.* 551-564), nos elogios aos que lutaram contra os persas tanto em terra quanto no mar (*v.* 567) e aos cavalos remadores (*v.* 601) e na figura das trirremes rebeldes (*vv.* 1300-1315) da segunda parábase (*cf.* Hubbard, 1990).

547 O adjetivo "lenaico" diz respeito ao festival dramático das Lenéias em que a presente comédia foi apresentada. Por ser celebrado durante o inverno, época pouco propícia às viagens, seu público era composto essencialmente por cidadãos atenienses, o que lhe conferia um caráter mais doméstico que se refletia também nos enredos das peças.

560 O cabo Sunion fica no sudeste da ática e era sede de um importante templo dedicado a Possêidon.

561 Geresto, promontório da Eubéia, também era um centro de adoração ao deus.

563 Fórmio foi um talentoso general ateniense que obteve importantes vitórias em batalhas navais durante a Guerra do Peloponeso, de especial memória a contra os coríntios em Naupacto (*cf.* Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*, I, 64 *ss.*; II, 68 *ss.* e 83-92).

565 O manto sagrado, ou *peplos*, era oferecido a deusa Atena, padroeira de Atenas, durante o festival das Pan-Atenaias, constituindo um dos símbolos da cidade.

574 Cleaneto é o pai de Cleão.

602 "Hipopai" remete tanto ao relincho dos cavalos quanto ao grito de marcação do ritmo dos remeiros.

603 Sânfora é o cavalo marcado com a letra san (M) do alfabeto dórico, uma variante do sigma (Σ).

604 Referência ao confronto recente entre tropas atenienses e coríntias em Soligéia, território coríntio, sob o comando de Nícias. Nessa ocasião, a participação dos cavaleiros foi decisiva (*cf.* Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*, IV, 42-44).

608 Teoro é aliado de Cleão. Explica-se a menção ao caranguejo, talvez pelo fato de a palavra καρκίνος significar também chaga, tumor (*cf.* carcinoma), o que seria uma boa imagem tanto para os inimigos quanto para os políticos corruptos (*cf.* Taillardat, 1965: § 835). Outra possibilidade é entender a figura como uma imagem da voracidade, sugerida pelas pinças, cujo alvo seriam os recursos públicos (*cf.* Hubbard, 1991: 83). A metáfora aplica-se aos coríntios, tradicionais rivais dos atenienses, mas também atinge Teoro, que se relaciona com eles.

Os Cavaleiros. Parábase Secundária (vv. 1264-1315)

O que é mais belo aos que principiam
ou cessam os cantos **1265**
que os condutores de cavalos velozes cantarem
sem, nem a Lisístrato
nem a Tumante, o vagabundo,
mais uma vez importunar, com o coração bem disposto?
E esse, ó caro Apolo, **1270**
sempre tem fome e, com lágrimas abundantes,
agarra-se à tua aljava
para, na divina Pitô, escapar à pobreza.

Insultar os maus não é nada censurável, **1274**
é, ao contrário, uma honraria para os bons, para quem quer que raciocine bem.
Se o homem que deve ouvir muitas palavras duras
fosse por si só evidente, eu não teria que mencionar um amigo.
Mas a Arignoto, não há quem não o conheça,
ninguém ao menos que saiba reconhecer o branco ou o modo órtio.
Ele, no entanto, tem um irmão não aparentado no caráter, **1280**
Arifrades, o devasso. E ele escolheu ser assim.
Mas ele não é apenas um devasso, pois eu não teria nem percebido,
nem mesmo um super-devasso, mas também o inventor de algo mais.
A sua própria língua suja com prazeres vergonhosos:
lambe o orvalho cuspido em lugares infames, **1285**
sujando a barba, remexe o braseiro,
compõe à maneira de Polimnesto e freqüenta Eônico.
Aquele que não se enojar violentamente com tal homem,
jamais beberá da mesma taça conosco.

Muitas vezes entreguei-me **1290**
a pensamentos noturnos
e procurei saber de onde Cleônimo,

mal tira o que comer.
Dizem que ele, um dia, comendo
na casa de homens de posses, 1295
não teria conseguido sair da dispensa
e que eles teriam suplicado:
"Vamos, senhor, pelos teus joelhos,
saia e tenha dó da minha mesa".

Dizem que as trirremes se reuniram para conversar umas com as outras 1300
e que uma delas, a que era mais velha, falou:
"Não estão informadas, moçoilas, do que se passa na cidade?
Dizem que um homem requisitou uma centena de nós para ir até Cartago,
um cidadão imprestável, o azedo Hipérbolo".
E isso lhes pareceu terrível e intolerável, 1305
então uma, que nunca chegara perto dos homens, falou:
"Zeus Protetor, ele jamais me comandará! Se for preciso,
carcomida pelos vermes, envelhecerei aqui mesmo".
"Nem a Naufanta, filha de Nauson, jamais, ó deuses,
se eu tiver sido construída com pinho e madeiras!" 1310
Mas se os atenienses decidem isso, penso que, navegando,
até o templo de Teseu ou das deusas veneráveis, devemos aí ficar.
Pois ele não fará pouco da cidade comandando-nos,
mas que navegue sozinho para o raio que o parta, se quiser,
e lance ao mar as barcas, com as quais negocia as lamparinas. 1315

Notas

1264-66 Citação quase literal do fr.80 (Bowra, Oxford Classical Texts) de Píndaro.

1267 Lisístrato e Tumante são cidadãos citados nas comédias por sua pobreza, magreza e fome.

1273 Pitô designa Delfos, cidade da Fócida onde se situava o principal santuário dedicado a Apolo e onde sua sacerdotisa, a pítia, profetizava.

1278 Arignoto foi um citaredo de renome.

1279 Um dos modos musicais gregos, o órtio tem um ritmo vivo e animado.

1281 Arifrades, o irmão de Arignoto, tinha reputação de sofista por ter sido aluno de Anaxágoras. Deduz-se do texto que era adepto do *cunnilinctus* (*cf.* Henderson, 1991: 185-186).

1287 Polimnesto foi poeta lírico e flautista de renome no séc. VII a.C.. Deduz-se que Eônico foi músico.

1292 Político menor ateniense, Cleônimo era constantemente satirizado pelos comediógrafos por sua covardia e glutonaria.

1304 Hipérbolo foi um comerciante de lamparinas que aventurou-se com sucesso na política vindo a suceder Cleão, com quem tinha muito em comum, por ocasião de sua morte.

1309 "Naufanta, filha de Nauson", nome cômico de uma das trirremes que ganham vida na parábase, constroi-se a partir da palavra grega para barco, ἡ ναῦς (*cf.* nau).

1312 Tanto o Templo de Teseu quanto o das Eumênides, as deusas veneráveis, eram local de abrigo aos que se julgavam perseguidos.

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por Victor Coulon (Paris: Les Belles-Lettres, 1960).

As Vespas. Parábase Principal (vv. 1009-1121)*

Vamos felizes, vão para onde querem!
E vocês, ó miríades 1010
inumeráveis,
agora, o que será dito com razão,
cuidem que não caia em vão por terra.
Com espectadores canhestros isso
pode acontecer, mas não com vocês.

Agora, meu povo, prestem atenção, se amam o que é puro. 1015
Censurar os espectadores é o desejo do poeta agora.
Foi vítima de injustiça gratuita, diz ele, após tê-los beneficiado muitas vezes,
algumas, não às claras, mas ajudando secretamente outros poetas,
imitando o tom oracular e o pensamento de Êuricles,
entrando em ventres alheios, ali verteu muitos gracejos, 1020
e, depois disso, já às claras, arriscando-se por sua conta,
não em bocas alheias, mas nas de suas próprias musas pondo o freio.
Enaltecido grandemente e honrado como ninguém jamais em vosso meio,
diz ele, o sucesso não lhe subiu à cabeça, nem se encheu de orgulho
e nem foi às palestras atrás de diversão. E, se um amante 1025
o instou a colocar em uma comédia um jovem favorito, hoje desafeto,
diz que jamais foi convencido por ninguém, mantendo um raciocínio equilibrado,
para não mostrar as musas, das quais se serve, como alcoviteiras.
E quando começou a ensaiar coros pela primeira vez, diz ele, não investiu contra
[homens comuns,
mas, com um ardor de Héracles, atacou os mais importantes 1030
e ousadamente se engajou, de imediato, desde o início, contra aquele mesmo, o de
[dentes afiados,
de cujos olhos, olhos de Cina, brilhavam os raios mais terríveis,
enquanto cem cabeças de bajuladores lamentando-se em roda lambiam-lhe
a cabeça, e tinha a voz de uma torrente que gera destruição,
cheiro de foca, testículos imundos de Lâmia, ânus de camelo. 1035
Ao ver tal aparição, diz ele, por medo, não se deixou subornar,

mas por vocês ainda hoje combate. E diz que, depois dele,
atacou ano passado os calafrios e as febres
que asfixiavam nossos pais à noite e sufocavam os avôs,
e, reclinando-se sobre seus leitos, sobre aqueles que, dentre vocês, estavam sossegados,
impingiam juramentos, citações judiciais e testemunhos, **1041**
de modo que muitos pulavam da cama, assustados, em busca do polemarca.
Após ter achado um tal defensor de males e purificador desta terra,
vocês o traíram ano passado quando semeou os mais novos pensamentos
que, por não terem compreendido claramente, apequenaram; **1045**
entretanto ele, libando muitas e muitas vezes, jura por Dioniso
que ninguém jamais escutou versos cômicos melhores do que esses.
Não ter compreendido isso de imediato é motivo de vergonha para vocês,
enquanto o poeta em nada é menos considerado pelos sábios
se, ultrapassando seus adversários, viu quebrar seu invento. **1050**

Mas daqui para diante, ó queridos,
dentre os poetas, os que buscam
dizer e inventar novidades,
amem mais, sirvam-nos
e seus pensamentos preservem. **1055**
Enfiem-nos em baús
junto com os marmelos. E quando fizerem isso,
durante o ano suas vestes
exalarão habilidade.

Ó, nós que antigamente fomos valentes nos coros, **1060**
valentes nas batalhas
e, no que concerne a isto, os homens mais corajosos!
Antes era assim, antes, mas agora
é findo e mais brancos do que o cisne
os cabelos afloram. **1065**
Mas destas ruínas é preciso
tirar uma força juvenil,
porque considero a minha velhice
ser melhor

que a cabeleira encaracolada de muitos jovens,
bem como seu porte e seu grande cu. 1070

Se um de vocês, ó espectadores, tendo visto a minha natureza,
espanta-se ao me ver meio envespado,
qual o significado de nosso ferrão
facilmente eu explicarei, ainda que antes fosse iletrado.
Nós, que temos este apêndice na ponta do corpo, somos 1075
por justiça os únicos áticos, genuínos, autóctones,
estirpe que é a mais corajosa e mais vezes ajudou
esta cidade em batalhas, quando veio o Bárbaro,
enchendo de fumaça e incendiando toda a cidade,
pensando em destruir pela força o vespeiro. 1080
Imediatamente corremos com a lança e o escudo
e lutamos com eles, bêbados de ânimo acre,
homem contra homem, mordendo de raiva o lábio,
e por causa das flechas não era possível ver o céu.
Mas, junto com os deuses, os expulsamos ao final da tarde, 1085
pois, antes de lutarmos, uma coruja sobrevoou a nossa tropa.
Em seguida, nós os perseguíamos arpoando-os nas calças
e eles fugiam, picados nos queixos e nas sobrancelhas,
de modo que, em toda parte, entre os bárbaros, ainda hoje
nada é considerado mais corajoso do que uma vespa ática. 1090

Eu era terrível então a ponto de nada temer,
e aniquilei
os inimigos, navegando até lá com as trirremes.
Não tínhamos então a preocupação
de pronunciar belas frases nem 1095
de bancar o sicofanta,
mas de saber quem seria o remeiro
melhor. De fato,
tendo capturado muitas cidades dos Medos
somos os maiores responsáveis

pela arrecadação de tributos 1100
que os mais jovens roubam.

Observando-nos de todos os lados descobrirão em tudo
caráter e modo de vida muito semelhantes aos das vespas.
Primeiro, nenhum animal, quando provocado,
é mais irascível nem mais desagradável do que nós; 1105
ainda mais, planejamos todo o resto como as vespas.
Quando reunidos em enxames como nos vespeiros,
dentre nós, uns julgam onde está o arconte, outros junto aos Onze,
outros no Odeon, outros ainda, contra as muralhas,
apertados cerradamente, inclinando-se para a terra, movendo-se 1110
com dificuldade como as larvas nos favos.
Em outros aspectos da vida, somos os mais habilidosos,
ferroamos todo mundo e garantimos nosso sustento.
Mas temos zangões entre nós, estabelecidos,
que, sem ter ferrão, esperam 1115
e engolem os tributos sem esforçar-se.
O mais doloroso para nós é se alguém que jamais empunhou armas
devora o nosso salário, sem por esta terra
jamais ter pego um remo, uma lança ou ficado com bolhas d'água.
Mas, em resumo, no futuro, parece-me, dentre os cidadãos 1120
quem não tiver ferrão, não receberá o trióbolo.

Notas

1019 Êuricles foi um adivinho ateniense que se utilizava da ventriloquia para profetizar (*cf.* Platão, *O Sofista*, 252c).

1031 Por "aquele mesmo" entenda-se Cleão, o grande inimigo do poeta, já caracterizado em *Os Cavaleiros* como um cão de dentes afiados (*v.* 1017). A descrição de Cleão aqui tem por base a sua associação com Tifão na parábase d' *Os Cavaleiros* (*v.* 511, ver nota).

1032 Cina é o nome de uma cortesã que teria o olhar impudico de uma cadela.

1035 Lâmia é o equivalente grego do bicho-papão. Seria uma amante de Zeus que, vendo seus filhos mortos por Hera, transforma-se num monstro que rouba e devora crianças por inveja de suas mães.

1038 "Os calafrios e as febres" devem ser associados aos sicofantas que, por suas denúncias judiciais, constituíam o pior pesadelo dos atenienses (*cf.* Taillardat, 1965: § 728). A identificação dessa comédia com *As Nuvens* é problemática, apesar da informação de que teria sido encenada no ano anterior. É provável que o poeta também tenha concorrido nas Lenéias com outra peça (*cf.* Russo, 1994: 91-92).

1042 O polemarca arbitrava as questões que envolviam estrangeiros. Deduz-se daí que a maioria dos sicofantas não seriam cidadãos.

1044 A traição de que o poeta acusa os espectadores decorre da derrota d' *As Nuvens* no ano anterior.

1050 O verso "[...] ultrapassado por seus adversários, viu quebrar seu invento" se apoia na comparação da comédia (= invento) a um carro de corrida que quebra durante a prova. A idéia subjacente é a de que o condutor perdeu a prova não por incapacidade mas devido a um acidente de percurso.

1056 Os marmelos eram usados por suas propriedades aromáticas para conservar melhor as roupas.

1062 Com o pronome demonstrativo o coro indica ou o ferrão, característico das vespas, ou o falo.

1078 Na sizígia epirremática, o coro vai exaltar por diversas vezes a sua participação nas Guerras Persas, ocorridas no princípio do século. Num intervalo de dez anos, os exércitos persas, comandados por Dario e depois por Xerxes, seu filho (*cf.* "o

Bárbaro"), invadiram a Grécia e foram rechaçados nas batalhas de Maratona e de Salamina, localidades próximas de Atenas.

1086 A coruja é o símbolo da deusa protetora dos atenienses, Palas Atena, que sinalizaria assim seu apoio aos gregos (*cf.* Plutarco, *Vida de Temístocles*, 12.1).

1108 A cidade de Atenas contava com vários tribunais, sendo mencionados aqui um presidido pelo arconte epônimo, que julgava crimes de sangue, outro pelos Onze, que deliberava sobre roubos e outras questões de polícia. O teatro do Odeon também abrigava as sessões do júri.

1121 O trióbolo corresponde a três vezes o óbulo, valendo meio dracma, unidade monetária ateniense. Era o valor pago aos juizes por sessão.

As Vespas. Parábase Secundária (vv. 1265-1291)

Muitas vezes me achei 1265
hábil naturalmente e
canhestro nunca.
Mas Amínias, filho de Selo,
da família de Cróbilo, é ainda mais.
Ele, que eu vi uma vez
ao invés de marmelo e romã
almoçar com Leógoras,
passava fome como Antifonte. 1270
Mas como embaixador, o homem
foi a Farsalo
e lá, só, só convivia
com os Penastas,
os da Tessália, ele mesmo
penando menos que ninguém.

Ó afortunado Autómenes, como te felicitamos! 1275
Gerou filhos muito talentosos!
Primeiro o homem amigo de todos e o mais hábil,
o melhor dos citaredos, que tem a graça como companheira;
e o outro, o ator, - difícil de dizer como é hábil -;
e, por fim, Arífrade, de longe o de melhor ânimo, 1280
o qual, jurou um dia seu pai, sem ter aprendido com ninguém,
mas por uma natureza sábia, descobriu sozinho
como usar a língua toda a vez que entrava nos bordéis.

[lacuna]

Há quem diga que me rendi
quando Cleão me deu um susto ao atacar-me 1285
e .....
provocou-me da pior maneira. E então, enquanto eu era esfolado,

os de fora riam vendo-me dar grandes gritos
e em nada preocupavam-se comigo, mas somente em saber
se, pressionado, lançaria algum sarcasmozinho.
Notando isso, banquei um pouco o macaco. 1290
E então "a estaca enganou a videira".

Notas

1266 Amínias foi enviado a Farsalo, na Tessália, por Cleão, para estabelecer o regime democrático. É apresentado como vaidoso (filho de Selo, *cf.* τὸ σέλας, brilho) e afetado (da família de Cróbilo, *cf.* κρώβυλος, -ου, penteado fora de moda que consiste em um topete preso por fivela no formato de uma cigarra) .

1269 Leógoras, pai do orador Andócides, era adepto de uma vida de prazeres e luxos.

1270 Antifonte é citado pelos comediógrafos como um pobre sempre faminto.

1274 Os Penastas são a classe servil tessália, desejosa de consolidar a aliança com os atenienses. Seu nome, "os pobres" (πενής, -ητος), alude à sua condição social.

1275 Automenes é o pai do citaredo Arignoto, aludido no verso seguinte, e do sofista Aríffrade, mencionados na segunda parábase d' *Os Cavaleiros* (*vv.* 1274-1289). Do terceiro filho, só se sabe que é ator.

1280 Aríffrade também é alvo de sátira n' *Os Cavaleiros* (*vv.* 1274-1289) por ser adepto do *cunnilinctus*.

1285 O político demagogo Cleão teria movido um processo contra o poeta por tê-lo retratado desfavoravelmente n' *Os Babilônios* (*cf. Os Acarnenses*, *vv.* 377-382). Depois de satirizá-lo abertamente n' *Os Cavaleiros*, Aristófanes o esquece em *As Nuvens*, o que pode ter gerado rumores de que o poeta se acovardara.

1290 Nas fábulas de Esopo, o macaco se distingue pela imitação, muito apreciada, mas irrefletida.

1291 A máxima "A estaca enganou a videira" é sobre decepção e astúcia. A videira confia na estaca, apoiando-se nela, mas quando ela é retirada a planta quebra e morre. A metáfora se aplica à relação entre o poeta (= estaca) e Cleão (= videira).

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por Victor Coulon (Paris: Les Belles-Lettres. 1969).

A Paz. Parábase Principal (vv. 729-818)*

Adeus e felicidades! E nós, passemos essa bagagem
aos nossos acompanhantes para que as guardem, já que, principalmente 730
ao redor da cena, numerosos ladrões costumam espreitar e agir.
Vamos, vigiem isto corajosamente! E nós, digamos
aos espectadores o caminho de palavras que trilhamos e o quanto a mente
[contém.

Os guardas deviam dar uma surra, sempre que um poeta cômico
avançasse em direção ao público e louvasse a si mesmo nos anapestos. 735
Mas, ó filha de Zeus, se é natural homenagear alguém que é o melhor
diretor de comédias de todos e o mais célebre,
diz o nosso mestre que ele merece grande elogio.
Primeiro, sozinho, impediu seus rivais
de fazer continuamente piadas sobre trapos e de declarar guerra aos vermes. 740
E aqueles Héracles, padeiros e esfomeados,
expulsou e cassou-lhes primeiro os direitos e libertou os escravos,
os que fugiam, trapaceavam e eram surrados à vontade,
que eram expulsos de casa sempre chorando, isso somente
para que seu colega, fazendo piada sobre as chicotadas dele, então perguntasse: 745
"Ó infeliz, o que aconteceu com a sua pele? Será que um ouriço penetrou
nos seus flancos com um grande exército e devastou o seu dorso?"
Eliminando defeitos deste tipo, grosserias e bufonarias vulgares,
criou para nós uma grande arte e, ao construir, fortificou-a
com grandes versos, pensamentos e gracejos que não são da feira, 750
sem citar em suas comédias homenzinhos comuns nem mulheres,
mas, com um ardor de Héracles, atacava os mais importantes
tendo atravessado o mau cheiro dos couros e ameaças enlameadas.
E, antes de todos, venho lutando contra aquele mesmo, o de dentes afiados,
de cujos olhos, olhos de Cina brilhavam os raios mais terríveis, 755
enquanto cem cabeças de bajuladores em roda, lamentando-se, lambiam-lhe
a cabeça, e tinham a voz de uma torrente que gera destruição,
cheiro de foca, testículos imundos de Lâmia, ânus de camelo.

Ao ver tal aparição não tive medo, mas, guerreando por vocês
e também pelas ilhas, resistia sempre. Por isso, hoje, 760
é natural vocês me retribuírem o favor e se lembrarem disso.
Primeiramente, agindo conforme a razão, não percorria as palestras
e nem abordava os rapazes, mas pegando as minhas coisas, batia logo em retirada,
tendo aborrecido pouco, alegrado muito, proporcionado tudo que devia.

Nisso devem estar comigo 765
tanto os adultos quanto os meninos.
E aos carecas conclamamos
que se empenhem pela nossa vitória.
Todo mundo dirá, caso eu vença,
tanto à mesa quanto nos banquetes: 770
"Leve ao careca, dê ao careca
as guloseimas. Não priva
o homem cuja testa lembra
o mais nobre dos nossos poetas."

Musa, afasta as guerras
e comigo,
teu amigo, dança, 775
celebrando dos deuses as bodas,
dos homens os banquetes
e as festas dos bem-aventurados!
Isso, desde o início, te cabe. 780
E se Carcino vier
e suplicar para que dances com seus filhos,
não escutes e nem andes 785
na companhia deles.
Considera-os todos
codornas domésticas, dançarinos pescoçudos,
nanicos, raspas de cocô de cabra, cavadores de ardis. 790
E o pai afirma que a peça,
que inesperadamente ele tinha acabada, por uma doninha
foi asfixiada no final da tarde. 795

Estas canções das Graças
de bela cabeleira deve
o sábio poeta
cantar, quando, na primavera,
com a voz a andorinha 800
pousada, entoa;
e um coro, nem Mórsimo obtém
nem Melântio, cuja
voz agudíssima ouvi ao cantar 805
quando um coro
trágico seu irmão
e ele mesmo obtinham, ambos
górgonas glutonas, harpias caça-arraias, 810
repugnantes perseguidores de velhas, sovacos de bode, flagelos dos peixes.
Dá-lhes uma grande e larga cusparada, 815
Musa divinal, e celebra
comigo a festa.

Notas

729 Os adereços cênicos (*i. é*, bagagem) pertencentes ao coro são postos de lado para a execução do bailado parabático. A solicitação para que os contra-regras (*i. é*, acompanhantes) os recolham é pretexto para uma brincadeira com o público, chamado de ladrão.

733 O estilo revela que o verso é uma citação de algum lírico ou tragediógrafo.

736 Citação de um dístico de Simônides.

752 Esses verso e os seguintes reproduzem quase que textualmente a passagem dos anapestos d' *As Vespas* em que Cleão é descrito como um monstro (*vv.* 1030-1036). A razão disso seria o desejo do poeta de amplificar uma tirada de sucesso, que só aumentaria com a morte do líder político no ano anterior, trazendo-a ao conhecimento não só dos atenienses que a escutaram nas Lenéias de 422, mas dos aliados estrangeiros presentes nas Dionisias de 421, por isso a menção às ilhas (*cf.* Russo, 1994: 133-134).

773-80 Citação da *Orestéia* de Estesícoro.

781 Carcino era um tragediógrafo, cujos filhos, dançarinos trágicos, executaram uma dança extravagante no êxodo d' *As Vespas* (*cf.* Olson, 1997).

792 É obscura a referência à doninha que teria asfixiado a peça de Carcino. A informação do escoliasta, de que Carcino seria autor de uma tragédia intitulada *Ratos* (Μύες), é considerada como uma mera inferência pelos comentadores modernos, já que as doninhas são notórias predadoras desses animais. Outra hipótese é que, não tendo conseguido acabar sua trilogia a tempo para o festival, o tragediógrafo tenha inventado uma desculpa esfarrapada para se justificar (*cf.* Rothwell, 1994; Olson, 1997).

796-801 Citação da *Orestéia* de Estesícoro.

802 Mórsimo era um tragediógrafo parente de Ésquilo, mas aparentemente sem o seu talento (*cf. Os Cavaleiros v.* 401; *As Rãs v.* 151).

803 Melântio, irmão de Mórsimo, foi um ator muito criticado.

A Paz. Parábase Secundária (vv. 1127-1190)

Que delícia, que delícia
livrar-me do elmo,
do queijo e das cebolas!
Não gosto dos combates
mas de, junto ao fogo, tomar um porre **1130**
com amigos
queridos, queimando
a lenha,
a mais seca,
cortada no verão, **1135**
torrando grão de bico,
bolotas assando,
e de, ao mesmo tempo, beijar Trácia,
enquanto minha mulher toma banho.

Não há maior prazer do que justamente estar tudo já semeado, **1140**
o deus mandar uma chuvinha e um vizinho dizer:
"_ Diga-me, o que faremos agora, Comárquides?"
"_ Quero embebedar-me enquanto o deus nos ajuda.
Vamos, mulher, cozinhe três medidas de feijão
e outras tantas de trigo misture a elas. Leve embora os figos **1145**
e que Síria grite a Manes que saia do campo.
Hoje não há como arrancar brotos,
nem afofar a terra, já que está molhado o campo."
"_ Da minha casa, traga alguém um tordo e dois tendilhões.
Havia também por lá colostro e quatro pedaços de lebre, **1150**
se a doninha não os levou no final da tarde,
pois lá dentro houve uma barulheira e uma confusão que nem sei.
Traga-os, menino. Três para mim e um para dar ao meu pai.
Peça a Esquênides coroas de mirto e de frutos
e, no caminho, aproveite para chamar Carínades **1155**
para que se embebede conosco

enquanto o deus nos ajuda e beneficia
nas plantações.

Quando a cigarra
canta a doce canção, 1160
gosto de passar em revista
as minhas videiras de Lemnos,
se já amadureceram
- pois o broto cedo
nasce - e ver o figo verde
crescer. 1165
Então, quando está maduro,
como e me vou
declamando "estações amadas" e,
esmagando o tomilho, faço uma infusão.
Então engordo 1170
nessa época do verão

mais do que olhando o taxiarca odioso aos deuses
com três cristas e um manto púrpura brilhante,
que ele diz ser tintura de Sardes.
Mas, sempre que é preciso lutar com o manto, 1175
então ele o tinge com o amarelo de Cízico
e é o primeiro a fugir como o cavagalo louro,
sacudindo as cristas, enquanto eu fico firme de olho nas redes.
E quando voltam para casa, tratam-nos de modo intolerável,
convocando uns, dispensando outros 1180
duas ou três vezes, confusamente: "Partida amanhã!"
Um não comprou provisões, pois não sabia que partiria.
Então, de pé, diante da estátua de Pândion,
viu a si mesmo na lista e, sem saída para os males, correu com os olhos
[marejados.
Tratam-nos assim, a nós, os camponeses; mas os da cidade 1185
menos mal, esses perdedores de escudos diante de deuses e homens!

Ainda vão se ver comigo, se deus quiser,
pois muitas vezes me destrataram,
sendo, em casa, leões,
nas batalhas, raposas. **1190**

Notas

1128 Equipamento e provisões dos soldados em campanha.

1138 Trácia, assim como Síria e Manes (*v.* 1144), é nome de escravo.

1142 Comárquides, Esquênides (*v.* 1154) e Carínades (*v.* 1155) designam gente comum, camponeses .

1162 As videiras de Lemnos produziam um vinho de alta qualidade, cantado já por Homero na *Ilíada* (VII, 467).

1172 O taxiarca é um comandante da infantaria cujas vestes chamavam atenção. No entanto, o manto púrpura podia passar a amarelo ao primeiro sinal de covardia. Sardes e Cízico são cidades produtoras de pigmentos para tingir.

1177 O cavagalo é um ser fantástico, híbrido de cavalo e de galo, presente na arte grega desde o séc. VI a.C..

1178 Os caçadores designavam alguém para vigiar as redes enquanto os outros perseguiam os animais até lá.

1183 Pândion é um dos heóis epônimos da Ática, homenageados por um monumento na Ágora, no qual eram afixadas as listas de convocações.

1189 Na cidade, os taxiarcas eram caçadores (leões), mas nas batalhas comportavam-se como caças (raposas).

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por Victor Coulon (Paris: Les Belles-Lettres. 1969).

As Nuvens. Parábase Principal (vv. 510-626)*

Adeus e felicidades **510**
já que você é tão corajoso!
Que o homem tenha sorte
porque, ao chegar
a tão alta idade,
com novidades **515**
dá cor à sua natureza
e cultiva a sabedoria.

Espectadores, vou contar-lhes com franqueza
a verdade. Por Dioniso, o que me criou!
Possa eu assim vencer e ser considerado talentoso, **520**
porque supus que eram espectadores perspicazes
e era essa a mais sábia das minhas comédias
e julguei que mereciam provar primeiro dela, que me deu
maior trabalho. Então, bati em retirada, derrotado por homens grosseiros
sem merecê-lo. É isso que lhes censuro, **525**
a vocês, que são sábios, para quem eu a compus.
Mas, mesmo assim, jamais trairei os que, dentre vocês, são perspicazes.
Desde quando, aqui mesmo, por homens de quem até falar é doce,
o Sensato e o Pervertido receberam os maiores elogios,
- eu era ainda solteira e não me era permitido parir um filho, **530**
enjeitei-o, mas uma outra menina o recolheu e adotou,
e vocês nobremente o alimentaram e educaram -
desde então, da sua intenção, tenho garantias fidedignas.
Agora, então, como a famosa Eletra, esta comédia
veio, a procura de um público tão sábio, **535**
pois reconhecerá, caso a veja, a mecha de cabelos do irmão.
Observem como, por natureza, 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, **540**

nem o velho, o que recita os versos, surrou
com o bastão o seu parceiro para disfarçar piadas grosseiras,
nem se lançou ao palco segurando tochas, nem gritou "ui, ui!"
Mas, ao contrário, está aqui, confiante nela mesma e em seus versos.
E eu, embora seja um poeta de tal porte, não tenho cabelos longos **545**
e nem procuro enganá-los pondo em cena duas ou três vezes as mesmas coisas,
mas sempre mostro o meu talento introduzindo novas idéias,
nunca iguais umas às outras e todas inspiradas;
eu que atingi Cleão no estômago quando ele era importante
e não ousei pisar nele de novo quando estava no chão. **550**
Esses outros, porque só uma vez Hipérbolo abaixou a guarda,
pisoteiam-no seguidamente, coitado, e também a sua mãe.
Êupolis, mau poeta, primeiríssimo, arrastou em cena *Maricas*,
virando ao avesso meus *Cavaleiros*,
tendo-lhe acrescentado, por causa do córdax, uma velha bêbada, **555**
a que Frínico pôs antes em cena, aquela que a baleia tentava comer.
Em seguida Hermipo novamente compôs uma peça contra Hipérbolo
e já todos os demais atacam Hipérbolo,
imitando a minha imagem da enguia.
Portanto, quem ri dessas coisas, não ache graça nas minhas. **560**
Se vocês se alegram comigo e com os meus achados,
parecerão sensatos no futuro.

Ó Zeus, que nas alturas domina,
dos deuses o soberano, poderoso,
em primeiro lugar para o coro conclamo; **565**
e o fortíssimo guardião do tridente,
da terra e do mar salgado
selvagem sacudidor;
e o nosso pai de grande renome,
Éter venerando, nutriz de vida para todos; **570**
e o condutor de cavalos,
que, com raios de grande brilho, enche
a planície da terra, grande divindade

entre os deuses e os mortais.

Vocês que são os mais sábios dos espectadores, prestem atenção aqui! 575
Sentindo-nos injustiçadas, nós os censuramos cara a cara.
Tendo beneficiado a cidade mais do que todos os outros deuses,
só a nós dentre as divindades jamais sacrificam ou libam,
a nós que velamos por vocês. Se há uma expedição militar
irrefletida, é então que trovejamos ou garoamos. 580
Também quando o inimigo dos deuses, o curtidor Paflagão,
elegíam general, franzíamos as sobrancelhas
e fazíamos coisas terríveis: "o trovão irrompeu em meio ao relâmpago",
a lua saiu da órbita e o sol,
puxando imediatamente para si seu pavio, 585
dizia que não brilharia para vocês, caso Cleão se tornasse general.
Mas mesmo assim o elegeram. Dizem que a má deliberação
é inerente a esta cidade. Entretanto,
qualquer que seja o seu erro, os deuses o revertem para o melhor.
Como tirar proveito disso, explicaremos facilmente. 590
Se Cleão, a gaivota, capturarem por corrupção e roubos
e prenderem seu pescoço a um tronco,
mesmo que tenham errado, de novo
o caso resultará o melhor para a cidade.

Ao meu redor, ó Febo, senhor Délio, 595
que detém a Cíntia,
pedra de altos cornos;
e tu, afortunada, que tens a toda áurea morada
de Éfeso, onde as filhas dos lídios
te veneram muitíssimo; 600
e a deusa porta-égide,
nossa conterrânea, Atena, protetora da cidade;
e o detentor da pedra parnasiana,
o que a faz brilhar com tochas,
revelando-se às bacantes em Delfos, 605

Dioniso, o comasta.

Quando nós estávamos prontas a desabar por aí,
a Lua, tendo nos encontrado, mandou que,
em primeiro lugar, saudássemos os atenienses e seus aliados,
depois disse que estava irritada, pois vinha sendo muito mal tratada **610**
embora tendo beneficiado a todos vocês, não com palavras, mas com claridade.
Primeiro, cada mês não ia menos que uma dracma em tochas,
de modo que todos diziam ao sair à tardinha:
"Não compre tocha, menino, já que está lindo o luar!"
Afirma que trouxe outros benefícios, mas que vocês não contam os dias **615**
corretamente e deixam tudo de ponta-cabeça,
a ponto que os deuses, diz ela, a ameaçam a cada vez,
quando se enganam sobre um jantar e vão para casa
sem encontrar o festival de acordo com o cálculo dos dias.
E também, quando é preciso sacrificar, vocês torturam e julgam **620**
e, muitas vezes, estando nós, deuses, jejuando,
em luto por Memnon ou Sarpedon,
vocês libam e gargalham. Como paga, Hipérbolo que obteve por sorteio
este ano o cargo de delegado anfictiônico, logo por nós, deuses, **625**
foi privado da coroa. Assim saberá melhor
que é preciso contar os dias da vida de acordo com a lua.

Notas

522 A referência aqui é à primeira versão d' *As Nuvens*, classificada em terceiro lugar nas Grandes Dionisias de 423 a.C..

529 "O Sensato e o Pervertido" são a dupla de irmãos representantes do ensino tradicional e do novo na comédia de estréia de Aristófanes, *Os Banqueteiros*.

530 Com a imagem da mãe solteira que é obrigada a enjeitar seu filho, o comediógrafo quer indicar que, quando da estréia de sua primeira peça, não estava apto a participar oficialmente de um festival dramático, talvez por ainda não ter atingido a idade mínima requerida, e que foi obrigado a ceder a produção a outro.

534 N' *As Coéforas*, Ésquilo faz com que Eletra descubra o retorno de Orestes, seu irmão, quando encontra um cacho de seu cabelo sobre o túmulo do pai.

538 O pedaço de couro é o falo artificial que fazia parte da indumentária do ator cômico.

540 O córdax é uma dança agitada e obscena típica da comédia antiga.

549 Embora Cleão seja alvo constante dos ataques do poeta, certamente ele está aludindo aqui aos *Cavaleiros*, comédia encenada no ano anterior à apresentação da primeira versão d' *As Nuvens* e que faz da sátira ao demagogo o seu principal fim.

551 Hipérbolo, o comerciante de lamparinas, lançou-se na política e veio a suceder Cleão, com quem tinha muito em comum, depois de sua morte em 422 a.C.. Entretanto, não aproveitou muito o poder, pois sofreu ostracismo em 417 e foi morto em 411 a.C..

553 Êupolis foi um comediógrafo da geração de Aristófanes, cuja comédia *Maricas*, de 421 a.C., é tida por este como uma cópia mal feita d' *Os Cavaleiros*, com a diferença que satirizaria Hipérbolo em vez de Cleão.

556 Frínico foi um famoso tragediógrafo da geração anterior a de Aristófanes que teria tido uma de suas peças, provavelmente uma *Andrômeda*, parodiada por Êupolis.

557 Hermipo foi outro comediógrafo que atacou Hipérbolo em uma comédia: *As Padeiras* (Αρτοπωλίδες), cujo título aludia à mãe do referido político.

559 Em *Os Cavaleiros* (*vv.* 864*ss.*), Cleão é comparado aos pescadores de enguias. Da mesma forma que eles precisam agitar o lago para ter sucesso na pescaria, o político demagogo deve agitar a cidade para alcançar seus objetivos.

566 Embora não seja nomeado, os epítetos permitem identificar Possêidon como o deus que está sendo invocado.

571 O último deus a ser invocado na ode é Hélio, o Sol.

580 A chuva ou o trovão eram tomados como sinais de desaprovação dos deuses e podiam reverter decisões das assembléias (*cf. Os Acarnenses*, *v.* 170).

581 "O curtidor Paflagão" é o escravo d' *Os Cavaleiros* que caricatura Cleão, também ele no ramo dos curtumes. Sua eleição para estratego ocorreu no mesmo ano de 424 a.C. em que *Os Cavaleiros* obteve a primeira colocação no festival das Lenéias.

583 O trecho entre aspas pertence a uma tragédia de Sófocles, talvez *Teucro*.

584 Houve um eclipse lunar em outubro de 425 e outro solar em março de 424 a.C..

595 Febo é epíteto do deus Apolo.

596 A Cíntia é uma montanha da ilha de Delos, sede de um destacado santuário de Apolo.

598 A deusa invocada é Ártemis, cujo templo em Éfeso foi considerado uma das Maravilhas da antigüidade.

605 Delfos está mais associada a Apolo, já que abrigava o oráculo do deus, mas era o Dioniso que reinava sobre a cidade e seus arredores durante o inverno, quando Apolo estava ausente.

615 Atenas tinha recentemente promovido uma reforma no calendário, proposta por Metão, que intercalava alguns dias no mês lunar.

622 Tanto Memnon, filho da Aurora, quanto Sarpedon, filho de Zeus, foram mortos durante a Guerra de Tróia.

625 O delegado anfictiônico participava de um Conselho encarregado de gerir santuários de expressão nacional, sendo o mais importante o de Delfos.

As Nuvens. Parábase secundária (vv. 1114-1130)

Avancem agora. Acho que você se
arrependerá disso.

O que os juizes ganharão, se ajudarem **1115**
este coro como é justo, nós queremos contar.
Em primeiro lugar, se quiserem lavrar os campos na estação,
choveremos antes para vocês e depois para os outros.
Em seguida protegeremos as videiras que dão frutos
de modo a não serem prejudicadas nem por seca nem por chuva demasiada. **1120**
Mas se algum mortal nos desrespeitar, deusas que somos,
que preste atenção em quantos males advirão da nossa parte,
já que não receberá nem vinho nem nada mais do campo.
Quando as oliveiras e as videiras brotarem,
serão abatidas, com tais fundas as golpearemos! **1125**
E se virmos alguém fazendo tijolos, choveremos e do telhado
as telhas quebraremos com bolotas de granizo.
E quando se casar, ele ou um dos seus parentes ou amigos,
choveremos a noite toda, de modo que preferirá
até mesmo estar no Egito do que julgar-nos mal. **1130**

Notas

1114 Esse verso pode ser visto como um *kommátion* em que o coro conclama Fidípides a entrar no Pensatório e, ao mesmo tempo, adverte Estrepsíades de que pode vir a lamentar a educação que agora quer dar a seu filho.

1130 As Nuvens provocarão tanta chuva que será melhor até mesmo estar no Egito, país com baixos índices de precipitação pluviométrica.

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por K. J. Dover (*Aristophanes. Clouds*. Oxford: Oxford University Press, 1988, * 1976).

As Aves. Parábase Principal (vv. 676-800)*

Ó amada, ó fulva,
das aves a mais amada,
és presente em todos os hinos
meus, companheira Rouxinol!
Chegaste, chegaste, te vejo, **680**
trazendo-me suave gorjeio.
Eia, tu que a sonora flauta
sopras com cantos primaveris,
vamos, começa os anapestos!

Vamos, homens obscuros por natureza, semelhantes à geração de folhas, **685**
fracos, moldes de barro, raça fugaz como sombras,
efêmeros sem asas, míseros mortais, homens semelhantes a sonhos,
prestem atenção em nós, as imortais, as sempre existentes,
as etéreas, as sem velhice, as de pensamentos eternos.
Ouçam de nós toda a verdade sobre o que é celeste, **690**
a natureza das aves, a gênese dos deuses, dos rios, do Érebo
e do Caos, e, conscientes, dêem adeus a Pródico por mim.
No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro,
nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de Érebo,
a Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento, **695**
do qual, cumprido o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado,
a cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices de vento.
Ele ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto,
chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.
E antes disso não havia a raça dos imortais, antes que Eros unisse tudo. **700**
Da união de uns com os outros nasceu Céu, Oceano, Terra
e a raça imperecível dos deuses afortunados. Assim somos muito mais velhos
que todos os afortunados. Que descendemos de Eros,
há provas mil. Voamos e junto com os amantes convivemos.
Muitos rapazes belos se recusavam, mas no fim da juventude, **705**
graças ao nosso poder, os homens que os amavam abriram-lhes as pernas

em troca de uma codorna, um porfirião, um ganso, uma ave persa.
Tudo do bom e do melhor os mortais obtém de nós, aves.
Nós, primeiro, indicamos as estações: primavera, inverno, outono.
É hora de semear quando o grou grasnando migra para a Líbia 710
e manda o piloto pendurar o leme e dormir,
e também Orestes tecer um manto, para não despir ninguém ao sentir frio.
O milhafre surge depois e indica outra estação,
tempo de tosar dos carneiros o tosão primaveril. E a andorinha
diz quando vender o manto de lã e comprar um leve. 715
Somos para vocês Amon, Delfos, Dodona, Febo Apolo.
Primeiro procuram as aves e só então se voltam para tudo o mais:
comércio, comida e casamento.
Acham que é ave tudo o que se refira aos oráculos:
um boato para vocês é ave; um espirro chamam ave; 720
um encontro é ave; uma voz, ave; um criado, ave; asno, ave.
não está claro que para vocês somos o oracular Apolo?

Mas, se nos considerarem deuses,
poderão contar com musas adivinhas
para as brisas e para as estações: inverno, verão, 725
calor moderado. E não escaparemos
nem nos sentaremos nas alturas, exibindo-nos
junto às nuvens como Zeus.
Mas presentes aqui daremos a vocês,
a seus filhos, aos filhos dos filhos 730
saúde e dinheiro, vida, paz,
juventude, riso, danças e festas
e leite de aves! É capaz
que vocês enjoem de tantas coisas boas, 735
tão ricos todos serão!

Musa dos bosques,
tio-tio-tio-tio-tio-tio-tiotinx,
de variados tons, com quem eu,
nos vales e no alto das montanhas, 740

tio-tio-tio-tiotinx,
pousando na cabeleira de folhas do freixo,
tio-tio-tio-tiotinx,
da minha garganta fulva revelo
a Pã as melodias sagradas dos cantos 745
e à Mãe da Montanha solenes danças,
tototototototototototinx,
lá, onde, como a abelha,
Frínico se nutria do fruto de cantos
ambrosíacos, sempre apresentando 750
uma doce canção,
tio-tio-tio-tiotinx.

Se um de vocês, espectadores, daqui para frente
com aves quer viver docemente, venha com a gente!
Quanto é vergonhoso aí e coibido por lei, 755
isto tudo entre nós, aves, está ok.
Se aí não é bom costume surrar o pai,
aqui, entre nós, é bem visto sobre seu pai avançar,
bater nele e dizer: "Ergue o esporão, se quer encarar!"
Se um de vocês é um fugitivo marcado, 760
será entre nós um francolim malhado.
Se um de vocês é frígio como Espíntaro, menos não,
ave frígila será, da raça de Filemão.
Se é escravo como Exequéstides e cário quanto à raça,
arrume avós entre nós e os da frátria virão em massa. 765
Se os portões aos cassados o filho de Peisias
quer abrir, que vire perdiz! Tal pai, tal cria!
Porque entre nós não há vergonha alguma em agir como a perdiz.

Tais cantos os cisnes,
tio-tio-tio-tiotinx, 770
ritmando com as asas, entoavam a Apolo,
tio-tio-tio-tiotinx,

pousados às margens do Hebro:
tio-tio-tio-tio-tinx! 775
Através da nuvem etérea irrompeu o grito,
encolheu-se a colorida tribo dos bichos,
sem vento, o céu desfez as ondas,
totototototototototinx,
todo o Olimpo ressoou, 780
o espanto tomou os soberanos.
As Graças e as Musas olímpicas
gritaram em resposta um canto:
tio-tio-tio-tiotinx.

Nada é melhor, nem mais gostoso que criar asas! 785
Se um de vocês, espectadores, fosse alado,
e se tivesse fome e os coros trágicos o entediassem,
decolaria e almoçaria em casa,
depois, satisfeito, para nós de volta voaria.
Se há entre vocês um Patroclides com pressa de ir ao banheiro, 790
não sujaria o manto, mas levantaria vôo
e, após peidar e recuperar o fôlego, de volta voaria.
Se há entre vocês um adúltero,
e se avista o marido de sua amante nas reservadas,
ele, sacudindo as asas, para longe de vocês voaria, 795
e depois de transar por lá, de volta se sentaria.
Tornar-se alado não vale todo sacrifício?
Por exemplo, Diítrefes, que só tem as asas das suas xícaras,
foi promovido a cabo e depois a sargento. Do nada
ele faz grandes negócios e agora é o fulvo cavagalo! 800

Notas

691 Descendente de Caos na teogonia hesiódica, o Érebo é uma região subterrânea associada ao reino dos mortos.

692 Caos é um elemento primordial da teogonia hesiódica. Pródico é um sofista, autor de um tratado polêmico em que supunha serem os deuses elaborações da mente humana.

693 Outro elemento primordial da teogonia hesiódica, o Tártaro é concebido como uma região subterrânea que serviria de prisão para deuses rebeldes. A Noite também é um elemento recorrente nas teogonias gregas, tendo especial relevo nas órficas. Na de Hesíodo, pertence à segunda geração, sendo descendente de Caos e irmã de Érebo.

712 Orestes foi um conhecido salteador e ladrão de roupas que agia nos arredores de Atenas.

716 Tanto o deus egípcio Amon quanto o grego Febo Apolo favorecem as artes divinatórias. As cidades gregas de Delfos e Dodona abrigaram conhecidos santuários de Apolo e de Zeus, respectivamente, dedicados à profecia.

734 A expressão "leite de aves" era usada para designar algo maravilhoso e raro ou mesmo impossível.

745 Pã, misto de homem e de bode, é o deus dos pastores.

746 Mãe da Montanha é o epíteto da deusa Cibele, associada à Natureza.

749 Frínico foi um renomado tragediógrafo da geração de Ésquilo.

762 Pelo que se deduz desta passagem, Espíntaro seria um estrangeiro que tentava se fazer passar por ateniense. Não há qualquer outra informação sobre esse indivíduo.

763 Nada se sabe sobre Filemão.

764 Exequéstides era um estrangeiro que tentava obter a cidadania ateniense.

765 A frátria é um grupo religioso maior que o clã e que reunia os descendentes de um mesmo ancestral. A admissão em uma frátria era o primeiro passo para se reivindicar o direito à cidadania.

766 Nada se sabe sobre Peisias nem sobre seu pai.

774 O Hebro é um rio da Trácia.

790 O político Patroclides não ficou conhecido por suas idéias, mas por um mau hábito que lhe valeu a alcunha de "cagão".

798 Diítrifes foi um rico comerciante de cerâmica que, assim como o curtidor Cleão ou o negociante de lamparinas Hipérbolo, aventurou-se na política.

800 O cavagalo é um ser fantástico, híbrido de cavalo e de galo, presente na arte grega desde o séc. VI a.C..

As Aves. Parábase Secundária (vv. 1058-1117)

Daqui para frente, a mim, que tudo vejo
e a todos governo, os mortais todos
sacrificarão com votivos votos. **1060**
Toda a terra contemplo,
e salvo os frutos vicejantes
matando a prole de bichos
de todas as tribos, que tudo o que cresce no chão,
desde a semente, com mandíbulas come-tudo **1065**
devora e, instalada nas árvores, o fruto.
Mato aqueles que os jardins perfumados
destroem com devastações odiosas:
os que se arrastam e os que mordem,
todos quanto existem, sob minhas asas, **1070**
morrem chacinados.

Neste dia, mais do que nunca, proclama-se:
"Se um de vocês matar Diágoras, o mélio,
receberá um milhão; se algum dos tiranos
já mortos matar, receberá um milhão". **1075**
Então, agora, também nós queremos declarar o mesmo:
"Se um de vocês matar Filócrates, o pardáleo,
receberá um milhão; se o apanhar vivo, quatro,
porque, amarrando em grupos os tendilhões, vende sete por uma moeda,
depois, inflando os tordos, exibe-os e os maltrata, **1080**
aos melros enfia penas pela narina,
as pombas, também ajuntando-as, mantém aprisionadas
e as obriga a servir de isca, presas em uma rede".
Essas coisas queremos declarar: "Se um de vocês cria aves
trancadas no viveiro, ordenamos que as soltem. **1085**
Se não obedecerem, serão aprisionados pelos pássaros,
e aí vocês, amarrados no nosso meio, servirão de isca".

Feliz raça das voadoras
aves, que no inverno
casacos não vestem. 1090
No calor sufocante,
o raio luminoso do sol não nos fere.
No seio de floridas campinas
e de folhagens moro,
quando a cigarra de divina voz seu agudo canto, 1095
nos calores do meio-dia, enlouquecida pelo sol, cricria.
Inverno no oco das cavernas,
brincando com as ninfas das montanhas.
Na primavera, nos alimentamos com a virginal mirta,
nutriz de brancas flores, e com as plantas do jardim das Graças. 1100

Com juizes queremos conversar sobre a vitória.
Quantos bens daremos a todos eles, se votarem por nós!
Presentes muito melhores que os de Alexandre!
Primeiro aquilo que todo juiz mais quer: 1105
as corujas do Laureion jamais farão falta a vocês
e estarão em suas casas, nas suas bolsas
vão se aninhar e chocar moedinhas.
Além disso, vocês morarão como que em templos,
pois revestiremos suas casas com o telhado de águia. 1110
E se quiserem rapinar em um novo emprego,
um gaviãozinho esperto lhes emprestaremos.
Se jantam aqui e acolá, um papo lhes daremos.
Mas se não nos favorecerem, forjem sombrinhas de bronze
como as que usam as estátuas! Porque quem não tiver uma, 1115
quando estiver usando um fino manto branco, então será punido
por nós: cagado por todos os pássaros!

Notas

1073 O poeta lírico Diágoras, condenado por ter participado da profanação dos Mistérios de Eleusis, fugiu de Atenas no ano anterior à apresentação d' *As Aves* e teve sua cabeça posta à prêmio.

1077 Deduz-se desta passagem que Filócrates teria sido um comerciante de aves.

1104 Alexandre, ou Páris, era filho de Príamo, o rei de Tróia. Segundo o mito, foi juiz em uma competição de beleza promovida por Hera, Atena e Afrodite. Cada deusa prometeu-lhe um presente por seu voto, mas nenhum lhe pareceu mais atraente que o de Afrodite, que acenou-lhe com o amor da mais linda mortal, Helena, mulher de Menelau.

1106 As corujas do Laureion são uma referência às moedas de prata, já que as corujas estavam estampadas nas moedas atenienses e que o Laureion era uma conhecida mina de prata da Ática.

1114 As estátuas que ficavam ao ar livre eram protegidas das intempéries climáticas e da sujeira dos pássaros por discos de bronze do formato da lua (μηνίσκος) análogos às sombrinhas.

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por Hall e Gedart (*Aristophanis Comoediae I*, Oxford: Clarendon Press, 1957, 1ª ed. 1900).

Lisístrata. Parábase (vv. 614-705)*

[CORO DOS VELHOS]

Dormir não é próprio de quem é livre!
Vamos, homens, dispamo-nos para esta briga! **615**

Isto já está cheirando a coisas
muito sérias, acho eu.
E o cheiro que mais sinto é o da tirania de Hípias. **618/19**
Temo muito que alguns lacônios **620**
já estejam aqui na casa de Clístenes
e incitem essas mulheres odiosas aos deuses **622/23**
a tomar dolosamente nosso dinheiro e o salário
do qual eu costumava viver. **625**

Já é terrível que elas aconselhem os cidadãos,
e, mulheres que são, tagarelem sobre o escudo de bronze
e tentem reconciliar-nos com os homens da Lacônia,
nos quais se pode confiar quanto num lobo de goela aberta.
E elas tramaram contra nós visando a tirania. **630**
Mas sobre mim não exercerão a tirania, pois estarei de vigília
e daqui para frente levarei o punhal no ramo de mirto,
acamparei na praça do mercado, em armas, ao lado de Aristogíton,
e nesta posição ficarei ao lado dele. Isso é o que vou fazer...
Vou dar um soco no queixo desta velha, a quem os deuses detestam. **635**

[CORO DAS MULHERES]

E, quando entrar em casa, a que o trouxe à luz não o reconhecerá.
Vamos, velhas queridas, primeiro coloquemos isto no chão.

Nós, ó cidadãos, um discurso
útil à cidade estamos iniciando.

E é natural! Ela me educou esplendidamente e me fez requintada: **640/41**
logo aos sete anos fui arréfora;
além disso, com dez anos, fui moleira para a fundadora;
despindo o manto cor de açafrão, fui ursa nas Braurônias; **644/45**
e uma vez fui canéfora, uma linda menina segurando
uma fieira de figos secos.

Será que devo dar um bom conselho à cidade?
Se eu sou mulher, não me queiram mal por isso,
quando proponho medidas melhores que as atuais. **650**
Eu cumpro a minha parte: contribuo com homens.
Mas vocês, pobres velhos, não!
O que ganhamos nas Guerras Médicas, a chamada quota de nossos avós,
gastaram sem retribuir com impostos.
Ao contrário, além disso, corremos o risco de sermos destruídos por sua causa. **655**
Será que vão resmungar agora? Mas, se me aborrecerem,
com este coturno grosseiro darei um soco em seu queixo.

[CORO DOS VELHOS]

Isso não é um desaforo,
e dos grandes? E acho que não vai ficar só nisso! **659/60**
Vamos, deve rechaçar isso o homem que tenha colhões. **661/62**
Vamos, dispamos a túnica, já que o homem com H deve **663/64**
já de cara cheirar a homem e não fica bem estar enrolado. **665/66**
Vamos, pés-brancos, conduzi-nos,
nós que até o Lipsídrion
chegamos, quando ainda éramos jovens.
Agora, agora é preciso rejuvenescer, dar asas **670**
a todo o corpo e sacudir para longe esta velhice.

Se um de nós lhes der uma oportunidade, ainda que mínima,
nada escapará do trabalho destas mãos perfumadas,
mas até barcos construirão e tentarão ainda

combater e navegar contra nós, como Artemísia. **675**
Quando se voltam para a montaria, risco da lista os Cavaleiros,
pois o mais hábil ginete e o que se mantém melhor montado é a mulher.
Ela não escorregaria ainda que um dispare! Observe as Amazonas
que, a cavalo, lutando com homens, Micon pintou.
Ao contrário, seria preciso, pegar todas e no tronco **680**
prender-lhes o pescoço.

[CORO DAS MULHERES]

Pelas deusas, juro que, se me inflamar,
eu soltarei as cachorras em você e o farei **683/84**
hoje gritar a seus vizinhos por socorro,
ao ser tosado. **685/86**
Vamos nós também, ó mulheres! Dispamo-nos rápido **687/88**
para que cheiremos a mulheres enraivecidas a ponto de morder. **689/90**
Que agora alguém venha até mim para que
jamais torne a comer alho
e nem favas pretas
porque, basta que me insulte – minha ira é muito grande -,
eu, escaravelho, farei o seu parto quando você, águia, der à luz. **695**

Não me preocuparia com vocês, enquanto vivesse minha Lampito
ou a querida menina tebana, Ismênia bem-nascida.
Pois não haverá força, nem que vote sete vezes,
você, ó infeliz, que é detestado por todos e até por seus vizinhos.
Por exemplo, ainda ontem, quando dava uma festa para Hécate, **700**
chamei uma amiga das minhas filhas, uma das vizinhas,
uma boa menina e muito querida, lá da Beócia, uma...enguia.
E eles se negaram a enviá-la por causa de seus decretos.
E não parará com esses decretos nunca
antes que alguém, pegando-os pela perna, com força torça o seu pescoço. **705**

Notas

619 Hípias, juntamente com seu irmão Hiparco, sucedeu a seu pai Pisístrato como tirano em Atenas em 528 a.C.. O governo dos Pisístratas era benquisto pela população em geral até o assassinato de Hiparco em 513 a.C.. Nos anos subseqüentes, Hípias adotou medidas duras com objetivo de reprimir outros atos conspiratórios, perdendo apoio popular. Finalmente, em 510 a.C., é derrubado pelos Alcmeônidas, aliados aos espartanos (*cf.* Heródoto V, 55-65,VI, 123; Tucídides VI, 53-59; Aristóteles. *A Constituição de Atenas*, XVIII-XX).

621 A passagem joga com a homonímia entre o Alcmeônida Clístenes, que negociou o apoio dos espartanos, e o contemporâneo que Aristófanes freqüentemente ridiculariza nas comédias por seus trejeitos efeminados, o que o torna um aliado natural das mulheres (*cf. As Mulheres que Celebram as Tesmofórias, v.* 574 *ss.*; Henderson, 1991: § 480-488; Bowie, 1993: 196).

634 Aristogíton foi cúmplice de Harmódio no atentado contra os Pisístratas que resultou na morte de Hiparco. A menção ao "punhal no ramo de mirto" diz respeito ao meio que eles encontraram para disfarçar suas armas e poder aproximar-se do tirano durante a celebração das Panatenéias. Os tiranicidas foram mortos em decorrência do episódio, mas, posteriormente, com a queda da tirania, tornaram-se heróis nacionais, sendo-lhes consagradas estátuas na ágora, cuja pose o coro masculino procura imitar.

642 As arréforas eram escolhidas entre meninas de sete a onze anos das principais famílias da Ática. A cada ano, duas passavam cerca de oito meses na Acrópole, supervisionando o trabalho de outras meninas encarregadas de tecer o manto (*peplos*) para Atena e submetendo-se, por todas as demais, a rituais iniciatórios da puberdade, como a oferendas a Afrodite e Eros (Burkert, 1990: 228 *ss.*).

643 Outras meninas eram moleiras encarregadas de preparar os bolos consagrados a Atena, a fundadora, ou, segundo outros, a Demeter (Bowie, 1993: 180).

645 As Braurônias eram festas em honra de Ártemis celebradas em Brauron, localidade da Ática. Nelas, meninas de cinco a dez anos executavam danças de caráter iniciatório, por vezes nuas, por vezes disfarçadas de ursas, um dos animais consagrados à deusa (Burkert, 1990: 151).

646 As canéforas eram escolhidas entre as jovens em idade de casar para levar as cestas com as oferendas nas procissões, dentre as quais a principal acontecia durante as Panatenéias.

651 O maior ato de cidadania da mulher ateniense era gerar mais cidadãos para a cidade.

652 Durante os períodos de guerra as cidades constituíam fundos de reserva destinados à sua defesa. As Guerras Médicas ou Persas se deram no início do século V a.C., quando Dario e seu filho Xerxes invadiram por duas vezes o território grego. As batalhas decisivas foram travadas nas proximidades de Atenas, nas localidades de Maratona (490 a.C.) e Salamina (480 a.C.) e resultaram na expulsão do exército bárbaro.

669 Lipsídrion é uma localidade situada na encosta do Monte Parnes onde os Alcmeônidas e seus aliados foram sitiados pelas tropas de Hípias (Heródoto, V, 62; Aristóteles. *A Constituição de Atenas*, XIX).

675 Artemísia, rainha de Halicarnaso, aliou-se a Xerxes na expedição contra a Grécia (Heródoto, VII, 99; VIII, 87-88). O uso dos verbos "combater e navegar" (ναυμαχεῖν καὶ πλεῖν) tem conotação sexual, designando quem se coloca sobre o parceiro (Henderson, 1991: § 263, 267, 270).

676 Os cavaleiros eram uma tropa de elite ateniense. Ao louvar a habilidade das mulheres na equitação, o coro elogia também sua *performance* sexual, já que, como no verso anterior, a imagem se aplica a quem se coloca sobre o parceiro (Henderson, 1991: § 274, 277).

679 Micon foi, juntamente com Polignoto, o maior nome da pintura grega da primeira metade do séc. V a.C.. Foi contratado por Cimon para prover de murais os principais edifícios públicos de Atenas. A vitória de Teseu sobre as Amazonas, mulheres lendárias que guerreariam em pé de igualdade com os homens, era um tema predileto dos atenienses por reafirmar a superioridade de sua cidade e de seu sexo. Motivos inspirados nessa lenda decoravam prédios importantes como o Partenon, o Teseion e a Stoa Poikile, onde estava o célebre mural de Micon.

682 As deusas invocadas são Deméter e Perséfone, em cujo nome as mulheres juram. Como promotoras da fertilidade, eram celebradas anualmente num festival exclusivamente feminino, as Tesmofórias.

683 Em grego, a expressão usada para indicar a raiva que as mulheres nutrem pelos homens é "soltar a javalina" (λύσω τὴν ἐμαυτῆς ὗν), já que o javali é considerado um animal irascível (*cf.* Taillardat, 1965: § 373 e § 387). Adaptei para "soltar as cachorras", expressão análoga em português – a irritação das mulheres é tanta que elas se recusam até mesmo a empregar o gênero masculino. Henderson (1991, § 114) obseva que javalina, assim como porca ou leitoa, designa a vagina, de modo que a passagem assume também uma forte conotação sexual.

695 Dentre as fábulas de Esopo está a da águia e o escaravelho. Uma águia ignora os pedidos de um escaravelho para deixar de perseguir uma lebre. Para vingar-se, o inseto passa a derrubar os ovos do pássaro para fora do ninho, quebrando-os. Zeus, disposto a ajudar a ave que lhe é consagrada, recolhe alguns ovos e os deposita em seu colo. O escaravelho faz uma bola de lama e a lança em direção ao deus que, para desviar-se, levanta-se e deixa cair os ovos. Assim, a águia conclui que a vingança é eficaz para os fracos e para os poderosos, de modo que ninguém deve menosprezar a capacidade de um outro tendo por base apenas o seu tamanho.

696 Lampito e Ismênia são personagens da peça, cúmplices de Lisístrata em seu plano de por fim à Guerra.

700 Hécate, a divindade da lua, da magia e dos feitiços, era cultuada por meio de oferendas colocadas nas encruzilhadas. Era muito popular entre as mulheres, estando ligada a Perséfone e Demeter, a quem auxilia na busca da filha (Burkert, 1990: 222).

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por Jeffrey Henderson (Aristophanes. *Lysistrata*. Oxford: Clarendon Paperbacks. 1990).

As Mulheres que Celebram as Tesmofórias. Parábase (vv. 785-845)*

Avancemos e façamos agora o nosso próprio elogio na parábase. **785**
Em público, todos falam mal à beça do gênero feminino,
que somos todo o mal para os homens e que tudo de ruim vem de nós:
discórdias, querelas, rebeliões dolorosas, tristeza, guerra. Ora vamos,
se somos um mal, por que vocês se casam conosco? Se é que de verdade somos um mal,
por que mandam que não saiamos, que não sejamos apanhadas com o nariz para fora?
Por que querem, com tamanha presteza, vigiar o mal? **791**
E, se a mulherzinha sai para algum lugar e descobrem que ela está fora,
vocês são tomados de fúria, vocês que deviam libar e dar graças aos deuses, se
[verdadeiramente
descobrem que o mal está na rua e não o encontram lá dentro.
E, se dormimos em casa de amigas quando nos divertimos e estamos cansadas, **795**
todos procuram por esse mal rondando em volta das camas.
E, se nos debruçamos à janela, procuram contemplar o mal,
mas se, envergonhado, ele dá um passo para trás, ainda mais todos desejam
ver o mal debruçar-se de novo. A tal ponto é evidente que nós
somos muito melhores que vocês! Há como tirar a prova. **800**
Ponhamos à prova quem é o pior. Nós dizemos que são vocês
e vocês que somos nós. Examinemos e confrontemos cada um,
comparando o nome de cada mulher ao de cada homem.
Que Nausímaca Carminos é pior, os fatos são claros.
Cleofonte, em especial, deve ser bem pior que Salabaco. **805**
Há muito tempo, com Aristômaca, aquela de Maratona,
e com Estratonice nenhum de vocês nem tenta guerrear.
E Eubula? Algum conselheiro do ano passado, tendo entregue seu cargo,
é melhor do que ela? Nem mesmo Anito afirmaria isto.
Por isso nós nos vangloriamos de sermos bem melhores que os homens. **810**
Nunca uma mulher, tendo roubado cinqüenta talentos do tesouro público,
iria até a acrópole num carro puxado por uma parelha. Ao contrário, se subtrai algo de
[monta,
roubando um cesto de trigo de seu marido, no mesmo dia o devolve.
Mas nós poderíamos apontar

muitos deles, que fazem essas coisas 815
e que, além disso, são mais glutões
do que nós e também ladrões de roupas,
bufões, mercadores de escravos.
E quanto ao patrimônio,
são piores do que nós para mantê-lo. 820
Nós temos sãos e salvos ainda hoje
o cilindro do tear, a vara, os cestinhos,
a sombrinha,
nossos maridos, porém,
muitos deles, fizeram desaparecer de casa 825
a vara com a própria lança
e, muitos outros, dos seus ombros,
nas expedições,
deixaram cair a ... sombrinha.

Nós, mulheres, teríamos o direito de lançar muitas censuras 830
aos homens e justamente, sobretudo por uma coisa, uma enormidade.
Seria preciso, se uma de nós desse à luz para a cidade um homem de valor,
um taxiarca ou estratego, que ela recebesse alguma honraria,
que um lugar na primeira fila lhe fosse dado nas Estênias e nas Ciras,
bem como nas demais festas que celebramos, 835
mas, se uma mulher desse à luz um covarde e um sem valor,
um trierarca sem valor ou um piloto incompetente,
que ela, com a cabeleira raspada, fosse colocada atrás
da que deu à luz o corajoso. O que faria lembrar, ó Cidade,
a mãe de Hipérbolo, vestida de branco 840
e com os cabelos soltos, sentar-se junto da mãe de Lâmaco,
e emprestar dinheiro? A ela, se emprestasse a alguém
e exigisse juros, ninguém deveria pagá-los,
mas tomar seu dinheiro à força, dizendo isto:
"Já que criou tal criatura, você merece sim que seu dinheiro dê cria!" 845

Notas

804 Enquanto Carmides é indubitavelmente o comandante da frota ateniense derrotada em Sime (*cf.* Tucídides, VIII, 30; 41-42), Nausimaca, "a que combate com barcos", é apenas um nome feminino significativo nesse contexto.

805 Cleofonte, o líder do partido democrata, é comparado à cortesã Salabaco.

806 Aristômaca, "a batalha excelente", Estratonice, "a vitória do exército" e Eubula, "o bom conselho", são outros nomes de mulher escolhidos por seus significados. Maratona é a planície vizinha a Atenas onde se travou a batalha decisiva contra os persas em 490 a.C..

809 Anito foi um político democrata que ficou mais conhecido por ter sido um dos acusadores de Sócrates (*cf.* Platão. *Apologia de Sócrates*. 18b).

829 As sombrinhas surgem ironicamente no lugar de escudos, cuja perda nas batalhas, vista como sinal de covardia, era causa de desonra.

834 As Estênias e As Ciras são, como as Tesmofórias, festivais celebrados por mulheres em honra de Deméter e Perséfone (*cf.* Buckert, 1990: 230-233).

837 O trierarca comandava uma trirreme.

840 Hipérbolo, o comerciante de lamparinas, ocupou o lugar de Cleão depois de sua morte em 422 a.C. até ser vítima do ostracismo em 417 a.C..

841 O general Lâmaco, ridicularizado por suas bravatas n' *Os Acarnenses*, teve morte heróica combatendo na Sicília em 414 a.C..

845 A palavra τόκος significa tanto filho quanto lucro.

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por Victor Coulon (Paris: Les Belles Lettres, 1991. 1ª ed. 1928).

As Rãs. Anapestos do párodo (*vv*. 354-371) e Parábase (*vv*. 674-737)*

Tradução de

Prof ª Dr ª Anna Lia A. de Almeida Prado

Fique em silêncio e deixe passar nossos coros -isso é preciso-
quem é inexperiente em palavras como essas ou no íntimo não está puro, **355**
ou as orgias das nobres Musas nem as viu nem as dançou,
nem nos ritos báquicos da língua de Cratino Come-Touro foi iniciado,
ou acha graça em palavras bufas ditas não no momento certo,
ou não põe fim à odiosa luta civil, nem é afável com os cidadãos,
incita-os, ao contrário, e atiça-os cobiçando lucro para si, **360**
ou, quando a cidade sofre borrasca, sendo arconte, aceita suborno
ou entrega fortim e navios ou contrabando despacha
de Egina, Toricião que é, miserável coletor do vigésimo,
fazendo que peças de couro, linho e piche cheguem a Epidauro,
ou convence alguém a fornecer dinheiro para navios dos rivais, **365**
ou defeca nos nichos de Hécate cantando ao ritmo dos volteios dos coros,
ou, sendo orador, no salário dos poetas dá uma mordida
porque foi ridicularizado durante os ritos tradicionais de Dioniso.
Que esses -digo outra vez, digo ainda outra vez e redigo uma terceira-
deixem passar os coros dos iniciados! Quanto a vós, retomai o canto **370**
e as nossas vigílias. Isso convém a esta festa!

[674-737]

Musa dos sagrados coros, vem!
Vem alegrar meu canto! **675**
Vem ver a grande multidão de homens!
Lá estão talentos aos milhares...
Mais invejosos do que Cleofonte em cujos lábios
terrível grita
uma andorinha trácia. **680**

Pousada sobre pétala bárbara
entoa plangente melodia, a de um rouxinol, pois vai morrer,
ainda que haja empate. **685**

É justo que o sagrado coro o que é útil à cidade
aconselhe e ensine. Primeiro, portanto, é nosso parecer
dar direitos iguais aos cidadãos e livrá-los dos temores.
Se, derrubado pelos golpes de Frínico, alguém errou,
deve poder, afirmo eu, quem então cometeu em deslize **690**
eximir-se da culpa e apagar os erros de dantes.
Sem direitos, afirmo eu, não deve haver ninguém na cidade,
pois é vergonhoso que uns, tendo lutado só numa batalha naval,
logo, de cara, tornem-se plateenses e, ao invés de escravos, senhores...
E isso eu nem poderia dizer que não está bem... **695**
Ao contrário, louvo-o! Do que fizestes só isso tem sentido.
Ademais é natural que a esses que convosco, muitas vezes,
- eles e seus pais -, lutaram no mar e pela raça vos são afins,
releveis esse único ato infeliz, se isso vos pedem.
Vamos! abrandai a cólera, ó homens que a natureza fez tão sábios! **700**
De bom grado, tenhamos todos os homens como parentes,
como cidadãos plenos, seja quem for, se esteve conosco na batalha naval!
Se a isso com empáfia e pose nos recusarmos,
se isso fizermos, quando a cidade é presa de vagalhões,
um dia, no futuro, não seremos tidos como sensatos. **705**

Se vejo certo a vida e o caráter
de um homem que ainda vai gemer,
não por muito tempo esse macaco importuno,
o pequeno Clígenes,
o pior dos donos de termas, dos que têm nas mãos **710**
sabão vagabundo
e terra de Cimolo,
não por muito tempo ficará aqui. Vendo isso

não está em paz... Teme que o dispam quando, bêbado, 715
andar sem bordão.

Muitas vezes a cidade nos pareceu sentir
o mesmo em relação aos cidadãos que são homens de bem
e em relação à antiga e nova moeda de ouro. 720
Das moedas que não são falsificadas,
mas são, parece-nos, as mais belas de todas,
entre os helenos e os bárbaros, em todo lugar
as únicas corretamente cunhadas e de bom som,
delas para nada nos servimos, mas dessas vis moedas de cobre, 725
cunhadas ontem ou anteontem com péssima cunhagem.
Dentre os cidadãos os que sabemos serem bem-nascidos,
varões sábios e justos, belos e bons,
educados nas palestras, nos coros e na música,
nós os conspurcamos, mas dos de cobre, estrangeiros, ruivos, 730
dos vis nascidos de vis, deles nos servimos para tudo,
deles, os recém-chegados, de quem a cidade
até como bode expiatório teria escrúpulo de servir-se.
Vamos, ó insensatos! Mudai agora o vosso modo de ser!
De novo servi-vos dos melhores! Se tiverdes êxito, 735
serão pontos a vosso favor e, se algo não der certo, por algo que vale a pena
sofrereis, caso isso aconteça. Eis o que pensarão de vós os sábios.

Notas

357 Cratino, o renomado comediógrafo da geração anterior a de Aristófanes, chegou a competir com ele no começo de sua carreira (*cf.* parábase d' *Os Cavaleiros*, *vv.* 526 *ss.*). O epíteto "Come-Touro" (ταυροφάγου) aplica-se a Dioniso e provavelmente alude aos sacrifícios de animais em seu culto. Ao dividir o mesmo epíteto com o deus patrono dos festivais dramáticos, Cratino é equiparado a ele, o que deve ser entendido como uma homenagem de Aristófanes a seu rival. No entanto, interpretado ao pé-da-letra, este adquire tons satíricos e pode referir-se a glutonaria do poeta, capaz de engolir sozinho um boi inteiro.

363 Durante a Guerra do Peloponeso, foram interrompidas as relações comerciais entre Atenas e as cidades inimigas como, por exemplo, Epidauro, onde se situava o santuário de Asclépio, a quem Apolo teria ensinado a medicina. A ilha de Egina desfrutava das condições ideais para abrigar uma rede de contrabando, pois, além de ocupada pelos atenienses, ficava à meio caminho de Epidauro e outras cidades do Peloponeso. A partir do que está no texto e sabendo que os atenienses taxavam as mercadorias descarregadas em portos que estavam sob seu controle, supõe-se que Toricião ocupasse o cargo de coletor de impostos em Egina e, ao mesmo tempo, favorecesse o comércio ilegal.

366 A Hécate, divindade popular, associada à magia, eram feitas oferendas em pequenos templos que ficavam do lado das casas (*cf. Lisístrata*, *v.* 700).

678 Cleofonte foi um político demagogo ligado ao partido democrata, opositor da paz negociada e do perdão aos cassados por envolvimento com o golpe oligárquico de 411 a.C..

680 A ascendência ateniense e, portanto, o direito de cidadania de Cleofonte, são postos em dúvida através da imagem da andorinha trácia pousada em seus lábios (*cf. As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, *v.* 700). O canto do rouxinol, Procne, é de lamentação pela morte de Ítis, seu filho, e constitui um indício do fim que aguarda o demagogo.

689 Frínico foi um político oligarca que comandou o golpe de 411 (Tuc., VIII, 68.3 92.2), tendo sido assassinado no mesmo ano.

693 Devido a escassez de homens, os atenienses convocaram escravos para a frota, libertando-os em caso de vitória. Foi o que aconteceu depois da Batalha de Arginusas, travada em 406 a.C..

694 Os habitantes de Platéia, cidade aliada de Atenas, foram submetidos a um dos cercos mais dramáticos da Guerra do Peloponeso, ao fim do qual a cidade foi capturada e a população exterminada. Alguns habitantes conseguiram escapar e foi-lhes concedida a cidadania ateniense (*cf.* Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*, III, 20-24 e 68).

709 Do texto, depreende-se que Clígenes era um proprietário de banhos desonesto.

712 A terra da ilha de Cimolo, uma das Cíclades, é rica em sódio, sendo utilizada na produção de sabão.

---

* Tradução a partir do texto estabelecido por Hall e Geldart (*Aristophanis Comoediae II*, Oxford: Clarendon Press, 1957, 1ª ed. 1900).

BIBLIOGRAFIA

ADRADOS, F. R. Rite, mythe et théâtre en Grèce ancienne. **Cahiers du GITA**, 3, p.37-52, 1987.

_____. *Origines de la Lirica Griega*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Ocidente 17, 1976, p. 132-141.

_____. *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983 (1ª ed. 1972).

AGTHE, C. *Die Parabase und die Zwischenackte der alt-attischen* Komödie. Altona, 1886.

ARISTÓTELES. *Theory of Poetry and Fine Arts*. Tradução e edição de Butcher. New York: Dover Pub. Inc., 1951.

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. SãoPaulo: Cultrix/EDUSP, 1981.

ARNOLDT, C. D. R. *Die Chorpartien bei Aristophanes scenish eräutert*. Leipzig, 1873.

ARNOTT, P. D. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century b. C.* Oxford, 1962.

_____. Convention versus illusion. In: *An Introduction to the Greek Theatre*. London: McMillan & Co., 1959, p. 01-14.

ARNOTT, W. G. A lesson from the *Frogs*. **Greece & Rome**, 38, p.18-23, 1991.

_____. Moral values in Menander. **Philologus**, 125 (2), p. 212-27, 1981.

_____. From Aristophanes to Menander. **Greece & Rome**, 19, p. 65-80, 1972.

AUGER, D. Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et le femmes. In: *Aristophane: les Femmes et la Cité*. **Les Cahiers de Fontenay**, n. 17, Paris, 1979, p.71-101.

AUSTIN, C. *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris Reperta*. Berlin/New York, 1973.

BAIN, D. *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford, 1977.

BAILEY C. Who played Dicaeopolis? In: *Greek Poetry and Life: Essays Presented to Gilbert Murray*. Oxford, 1936.

BEARE, W. XOPOY in the *Plutus*: a reply to Mr. Handley. **Classical Quarterly**, 5, p. 49-52, 1955.

BOWIE, A. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*. **Classical Quarterly**, p. 27-40, 1982.

BREMER, J. M.; HANDLEY, E. W. (ed.). *Aristophane (Entretiens sur l'Antiquité Classique, XXXVIII)*. Vandoeuvres/Genève: Fondation Hardt, 1993.

BURKERT, W.. *Greek Religion*. Trad. John Raffan. Oxford: Basil Blackwell, 1990 (1977*).

BURNYEAT, M. F.. Postscript on silence reading. **Classical Quartely**, Oxford, v. 47, n. 1, p. 74-76, 1997.

CARLIER, Pierre. *Le IVe Siècle Grec Jusqu'a l'Mort d'Alexandre (Nouvelle Histoire de L'Antiquité – 3)*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

CARRIERE, J. *Le Carnaval et la Politique: Une Introduction à la Comédie Grecque.* Paris: Les Belles-Lettres, 1983 (*1979).

CARTLEDGE, P. *Aristophanes and his Theater of the Absurd.* London, 1990.

CASSIN, B. Consenso e criação de valores – O que é um elogio? In: Cassin, B.; Loraux, N.; Peschanski, C.. *Gregos, Bárbaros, Estrangeiros. A Cidade e seus Outros.* Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claúdia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 34-55.

CHAPMAN, G. Aristophanes and history. **Antiquite Classique**, 21, p. 59-70, 1978.

COMOTTI, Giovanni. Greek music. In: *Music in Greek and Roman Culture*. Tradução por Rosária V. Munson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991, p. 12-97.

CORNFORD, F. M. *The Origin of Attic Comedy*. Gloucester: Peter Smith, 1968 (1ª ed. 1914).

del CORNO, D. (ed.). *Aristofane. Le Rane.* Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori, 1995.

CRAHAY, R.; DELCOURT, M. Les ruptures d'illusion dans les comédies antiques. **Annuaire de l'Institute de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves**. Université Libre de Bruxelles, XII (*Melanges Henri Gregoire*, IV), p. 83-92, 1952.

DEARDEN, C. W. *The Stage of Aristophanes*. London, 1976.

DEGANI, E. Aristofane e la tradizione dell'invectiva personale in Grecia. In: Bremer, J. M.; Handley, E. W. (ed.). *Aristophane (Entretiens sur l'Antiquité Classique, XXXVIII)*. Vandoeuvres/Genève: Fondation Hardt, 1993, p. 1-49.

DENNISTON, J. D. Technical terms in Aristophanes. **Classical Quarterly**, 21, p. 113-121, 1927.

DETIENNE, M. *Os Mestres da Verdade na Grécia Antiga*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [s/d].

DETTORI, E. Il corifeo in Aristofane. In: *L'Interlocuzione Difficile (Corifei Dialogante nel Dramma Classico)*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 1992, p. 153-169.

DOBROV, G. The poet's voice in the evolution of dramatic dialogism. In: _____.(ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*. Atlanta/Georgia: Scholars Press, 1995.

_____. Aristophanes' *Birds* and the metaphor of deferral. **Arethusa**, 23, 2, p.209-233, 1990.

DOVER, K. The Chorus of Iniciates in Aristophanes' *Frogs*. In: Bremer, J. M.; Handley, E. W. (ed.). *Aristophane (Entretiens sur l'Antiquité Classique, XXXVIII)*. Vandoeuvres/Genève: Fondation Hardt, 1993b, p. 173-201.

_____. (ed.) *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press, 1993a.

_____. (ed.) *Aristophanes. Clouds*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

_____. Der Stil des Aristophanes. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 124-44.

_____. Portrait-masks in Aristophanes. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 175-80.

_____. *Aristophanic Comedy*. Berkeley: University of California Press, 1972.

DREICHGRÄBER, K. Parabasenverse aus *Thesmophoriazusen II* des Aristophanes bei Galen. **SDAW**, 2, 1956.

DUARTE, Adriane da Silva. Palavras aladas: uma pequena teoria do sublime n' *As Aves* de Aristófanes. **Língua e Literatura**, São Paulo, n. 23, p. 15-27, 1997.

_____. Algumas questões sobre a parábase d' *As Rãs*. **Letras Clássicas**, São Paulo, n. 1, p. 51-58, 1997.

EDMUNDS, L. The aristophanic Cleon's 'disturbance' of Athens. **American Journal of Philologie**, 108, p. 233-263, 1987.

EDWARDS, A. T. Aristophanes' comic poetics. **Transactions of the American Phillogical Association**, CXXI, p. 157-179, 1991.

EDWARDS, L. C. Poetic values and poetic technique in Aristophanes. **Ramus**, XIX, p. 143-159, 1990.

EHRMAN, R. K. Terentian prologues and the parabases of old comedy. **Latomus**, 44, p. 370-96, 1985.

ERBSE, H. Über die ersten *Wolken* des Aristophanes. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 198-211.

ETMAN, A. The audience of greco-roman drama between illusion and reality. **Cahiers du GITA**, 3, p.261-271, 1987.

FERRARI, C. Il frammento del papiro berlinense 11771 e la transformazione del coro da Aristofane a Menandro. **Dioniso**, 11, p. 177-187, 1948.

FOLEY, H. P.. Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*. In: Segal, E. (ed.). (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 117-142.

FRAENKEL, Eduard. Some notes on the Hoopoe's song. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 256-65.

_____. *Beobachtung zu Aristophanes*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

GAVRILOV, A. K. Reading techniques in classical antiquity. **Classical Quartely**, Oxford, v. 47, n. 1, p. 56-73, 1997.

GELZER, Th. Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes. In: Bremer, J. M.; Handley, E. W. (ed.). *Aristophane (Entretiens sur l'Antiquité Classique, XXXVIII)*. Vandoeuvres/Genève: Fondation Hardt, 1993, p. 51-96.

_____. Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 283-317.

_____. Alte Komödie und hohe Lyrik. Bemerkungen zu den Oden in Pap. Oxy. 2737. **Museum Helveticum**, 29, p. 141-152, 1972.

_____. Zur Versreihe der *Heroes* aus der Alten Komödie. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, 4, p.123-133, 1969.

GENTILI, B. *Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Centuty.* Tradução de A. Thomas Cole. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

_____. Dimetri liberi nel Pap. Michigan inv. 3690. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, 13, p. 141-143, 1972.

GHIRON-BISTAGNE, Paulette. La mesa en scena della comedia attica. **Dioniso**, Siracusa, v. XLV, p. 231-250, 1971/74.

GREEN, J. R.. On seeing and depicting the theatre in classical Athens. **Greek, Roman and Bizantine Studies**, v. 32, n.1, p. 15-50, 1991.

GREEN, J. R.; HANDLEY, E.. *Images of the Greek Theatre*. Austin: University of Texas Press, 1995.

GOLDHILL, S.. Comic inversion and inverted commas: Aristophanes and parody. In: _____ *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p.167-222.

_____. Genre and transgression. In: _____. *Readind Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992 (* 1986).

GOMME, Arnold. Aristophanes and politics. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 75-99.

GÖRLER, W. Über die Illusion in der antiken Komödie. **Antike & Altertum**, 18, p. 41-57, 1973.

HALLIWELL, S.. Aristophanes' Apprenticeship. In: Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 98-116.

_____. Notes on some aritophanic jokes (*Ach.* 854-59; *Kn.* 608-10: *Peace* 695-99). **Liverpool Classical Monthly**, 7/10, p. 153-54, 1982.

HÄNDEL, P.. *Formen und Darstellungsweisen in der Aristophanischen Komödie*. Heildelberg, 1963.

HANDLEY, E. W.. *XOPOY* in the *Plutus*. **Classical Quarterly**, XLVII, p. 55-61, 1953.

HARRIOT, R.. *Aristophanes: Poet and Dramatist*. London and Sidney, 1986.

_____ Aristophanes: originality and convention. In: *Classical Drama and its Influence. Essays presented to H. D. F. Kitto*. London, 1965, p.71-80.

HARSH, P. W.. The position of the parabasis in the plays of Aristophanes. **Transactions of the Americam Philological Association**, LXV, p. 178-97, 1934.

HARVEY, P. *Dicionario de Literatura Clássica (Grega e Latina)*. tradução por Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HAVELOCK, E.. A composição oral do drama grego. In: *A Revolução da Escrita na Grécia e suas Conseqüências Culturais*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Paz e Terra/EDUNESP, 1996, p. 273-326.

_____. The homeric encyclopedia; Epic as record as epic as narrative. In: *Preface to Plato*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1963, p. 61-96.

HEATH, M. Aristophanes and his rivals. **Greece & Rome**, xxxvii/2, p. 143-158, 1990.

_____. *Aristophanes' Political Comedy*. Göttingen, 1987.

HEIDEN, B. Tragedy and comedy in the *Frogs* of Aristophanes. **Ramus**, 20/1, p. 95-111, 1991.

HENDERSON, J.. (ed.) *Aristophanes. Lysistrata*.Oxford: Clarendon Press, 1990.

_____. *Lysistrate*: the play and its themes. In: _____. (org.) *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 153-218.

_____. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991 (*1975).

HOFMANN, H.. *Mythos und Komödie*. Hildesheim: Gerg Olms Verlag, 1976.

_____. Ein Komentar zum *Anagyros* des Aristophanes (P. Oxy. 2737). **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, 5, p. 01-10, 1970.

HUBBARD, T.. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. **Cornell Studies in Classical Philology**, 51, 1991.

_____. The Knights' eleven oars (Aristophanes, *Equites* 546-547). **The Classical Journal**, 85, 115-118, 1990.

HULTON, O., The women on the Acropolis: a note on the structure of the *Lysistrata*. **Greece & Rome**, 19, p. 32-36, 1972.

HUNTER, R. L.. *The New Comedy of Greece & Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. The comic chorus in the fourth century. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, 36, p. 23-38, 1979.

JAEGER, Werner. A comédia de Aristófanes. In: _____. *Paidéia*. tradução por Artur M. Parreira. são Paulo: Martins Fontes/ UNB, 1986, p. 287-304.

JOHNSON. *Prefácio a Shakespeare*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

JUAN, François. *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles-Lettres, 1966.

KAIMIO, M.. The references to the speaker in the parabasis of comedy. In: *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Nmber Used*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1970, p.194-199.

KENNER, H.. *Das Theater und der Realismus in der Griechischen Kunst*. Wien, 1954.

KINDERMANN, H.. Das Theaterpublikum der Griechischen Antike. In: _____. *Das Theater Publikum der Antike*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1979, p. 13-119.

KIRK, G. ; RAVEN, J. E.. Cosmogonias órficas. In: *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Tradução por Carlos Alberto L. Fonseca, Beatriz barbosa e maria Adelaide Pegado. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1986, p. 30-42.

KLETTERER, R.. Stripping in the parabasis of the *Acharnians*. **Greek, Roman and Bizantine Studies**, 21, p. 217-21, 1980.

KNOX, B.. Euripidean Comedy. In: _____. *Word and Action. Essay on the Ancien Theater*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986 (1972), p. 250-274.

KOESTER. *De Graecae Parabasi*. Stralsund, 1835.

KOLSTER, G. H.. *De Parabasi, Veteris Comediae Atticae Parte Antiquissima*. Altona, 1829.

KONSTAN, D.. A city in the air: Aristophanes' *Birds*. **Arethusa**, 23/2, p. 183-207, 1990.

_____. Politique et rituel dans *Les Grenouilles*. **Metis**, 1, p. 291-308, 1986.

KOWZAN, T. Les comédies d'Aristophane: véhicule de la critique dramatique. **Dioniso**, 54, p. 83-100, 1983.

KRANZ, W. Die Urform der attischen Tragödie und Komödie. In: *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Hildesheim: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1988 (1933), p. 01-33.

_____. Parabasis. In: *Paulys Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, XVIII.3, 1949, p. 1124-26.

KRAUS, W. Aristophanes: Spiegel eine Zeitende. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 435-59.

LEFKOWITZ, Mary. Aristophanes and other historians of the fifth-century theater. **Hermes**, Wiesbaden, v. 112, n. 2, p. 143-53, 1984.

_____. Comic poets. In: _____. *The Lifes of the Greek Poets*. London: Duckworth, 1981, p. 105-116.

LEVER, Katherine. *The Art of the Greek Comedy*. London: Methuen, 1956.

LOPES EIRE, A. La lengua de la comedia aristofánica. **Emerita**, Madrid, v. LIV, n. 2, p. 237-74, 1986.

LORAUX, N. Aristophane, les femmes d'Athènes, le théâtre. In: Bremer, J. M.; Handley, E. W. (ed.). *Aristophane (Entretiens sur l'Antiquité Classique, XXXVIII)*. Vandoeuvres/Genève: Fondation Hardt, 1993, p. 203-253.

_____. L' Acropole Comique. In: _____. *Les Enfants d'Athéna. Idées Athéniennes sur la Citoyenneté et la Division des Sexes*. Paris: Éditions de la Découverte, 1984, p. 157-196.

_____. *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'Oraison Funèbre dans la "cité classique"*. Paris: Mouton Editeur, 1981.

LUPPE, W. Der *Anagyros* Kommentar Pap. Oxy, 2737. **Archiv für Papyrusforschung und Verwandte Gebiete**, 21, p. 93-100, 1971.

MACDOWELL, D. Aristophanes and Kallistratos. **Classical Quarterly**, 32(i), p. 21-26, 1982.

MANGUEL, A. *Uma História da Leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MASTROMARCO, G. L'esordio segreto di Aristofane. In: In: Molinari, C. (ed.). *Il Teatro Greco nell'Età di Pericle*. Tradução de Enzo Guardenti. Bologna: Mulino, 1994.

McEVILLEY, T. Development in the lirics of Aristophanes. **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 91, n. 3, p. 257-76, 1970.

MERKELBACH, R. Nachträge zu Band I (zu Aristophanes, *Heroes*). **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, 2, p. 154, 1968.

_____. Nachträge zu Band I und II (Aristophanes, *Heroes*). **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, 3, p. 136, 1968.

_____. Eine Versreihe aus der Parabase des *Heroes* des Aristophanes? **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, I, p. 97-99, 1967.

MILLER, H. W. On the Parabasis of the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes. **Classical Philology**, 42, p. 180-181, 1947.

MORAES , Sílvia Damasceno. A função da metalinguagem na comédia *Rãs* de Aristófanes. In: Pessanha, N. e Bastian, V. R. F. (org.). *Vinho e Pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/SBEC, 1991, p. 53-59.

_____. Aristófanes, o transgressor de códigos. **Calíope**, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, p. 129-35, 1986.

MORTON, R. R. Jr. Aristophanes on Alcibiades. **Greece & Rome**. Oxford, n. 29, p. 345-359, 1988.

MOULTON, Carroll. Comic myth-making and Aristophanes' Originality. In: Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 216-228.

MUECKE, F. Playing with the play: theatrical self-consciousness in Aristophanes. **Antichthon**, 11, p.52-67, 1977.

MURRAY, Gilbert. *Aristophanes: a Study*. Oxford: Clarendon Press, 1933.

MURRAY, Robert. Aristophanic protest. **Hermes**, Wiesbaden, v. 115, n. 2, p. 146-54, 1987.

NESSELRATH, H.-G. Parody and later greek comedy. **Harvardy Studies in *Classical* Philosophy**, 95, 1993, p. 181-185.

_____. *Die attische Mittlere Komödie: Ihre Stelung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1990.

NEWIGER, H.-J. *Die Vögel* und ihre Stellung im Gesamtwerk des Aristophanes. In: _____. (org.) *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 266-92.

_____. *Metaphor und Allegorie. Studien zu Aristophanes.* (**Zetemata**, 16). Munich, 1957.

NORWOOD, G.. *Greek Comedy*. New York: Hill and Wang,1963.

OLSON, S. Douglas. Was Carcinus I a tragic playwright? A response. **Classical Philology**, Chicago, 92/3, p. 258-260, 1997.

O'REGAN, D. E. Aristophanes' failures: the parabasis lines 510-626. In: *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes' Clouds*. New York/Oxford: Oxfors University Press, 1992, p. 67-79.

PERUSINO, F. *Dalla Commedia Antica alla Commedia do Mezo: Tre Studi su Aristofane*. Urbino, 1987.

PETRUZZELLIS, N. Aristofane e la sofistica. **Dioniso** , Siracusa, v. 20, n. 1-2, p. 38-62, 1957.

PICKARD-CAMBRIDGE. *Dityramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Claredon Press, 1927.

PINTACUDA, M. *Interpretazioni Musicali sul Teatro di Aristofane*. Palermo: Palumbo, 1982.

PLEBE, Armando. *La Nascita del Comico*. Bari: Laterza, 1956.

PRETAGOSTINI, R. Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane. **Studi Classici e Orientali**, XXV, p.183-213, 1976.

RAU, P.. *Das Tragödienspiel in der Thesmophoriazusen*. In: Newiger, Hans J. (org.). *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 339-356.

RECHEMBERG, E. *Beobachtungen über das Verhältinis der alten attischen Komödie zu ihrem Publikum*. Berlin, 1966.

RECKFORD, Kenneth J. *Aristophanes Old-and-New Comedy (v. 1, Six Essays in Perspective)*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1987.

REINHARDT, K. Aristophanes und Athen. In: Newiger, Hans J. (org.) *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 55-75.

RIVERS, J. E. Retoric and irony in Aristophanes' *Clouds*, 518-562. In: *Essays Presented to H. E. Barnes*, p. 169-185.

RODRIGUES, A. Medina. *Reflexões Sobre o Cômico em Aristófanes (Um Estudo de As Aves)*. Tese para Concurso de Livre-Docência em Literatura Grega junto ao DLCV/USP, 1989.

ROMILLY, J. *Alcibiade*. Paris: Editions Fallois, 1995.

ROSEN, R. *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Atlanta/Georgia: Scholars Press, 1988.

ROTHWELL Jr., Kenneth S.. The continuity of the chorus in the fourth-century attic comedy. In: Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*. Atlanta/Georgia: Scholars Press, 1995, p. 99-118.

_____. Was Carcinus I a tragic playwright? **Classical Philology**, Chicago, 89/3, p. 241-245, 1994.

RUSSO, C. *Aristophanes an Author for the Stage*. Tradução de Kevin Wren. Routledge: London and New York, 1994.

_____. *Aristofane Autore di Teatro*. Firenze, 1962.

SCHLESINGER, A. Identification of parodies in Aristophanes. **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 58, n. 2, p. 294-305, 1937.

SCODEL, R. The ode and antode in the parabasis of *Clouds*. **Classical Philology**, 82, p. 334-335, 1987.

SEGAL, C. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. Verità, tragedia e scrittura. In: Molinari, C. (ed.). *Il Teatro Greco nell'Età di Pericle*. Tradução de Enzo Guardenti. Bologna: Mulino, 1994, p.109-125.

_____. Aristophanes' Cloud-Chorus. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 174-197.

_____. The character and cults of Dionysus and the unity of *Frogs*. **Harvard Studies in Classical Philology**, LXV, p. 207-242, 1961.

SIFAKIS, G. M. *Parabasis and Animal Chorouses: a Contribution to the History of Attic Comedy*. London, 1971.

SILK, M. Aristophanes as a liric poet. In: Henderson, Jeffrey, org. *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 99-152.

SLATER, N. The fabrication of comic illusion. In: Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy.* Atlanta/Georgia: Scholars Press, 1995, p. 29-45.

SOMMERSTEIN, A. Act division in old comedy. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, 31, p. 139-52, 1984.

_____. Aristophanes ans the events of 411. **Journal of Hellenic Studies**, XCVII, p. 112-126, 1977.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga.* Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

SATARZYNSKI, Gilda Maria Reale. Uma situação cômica: "o cidadão Justino faz uma visita a Eurípides". **Língua e Literatura**, n. 2, p.09-29, 1973.

_____. Introdução. In: Aristófanes. *As Nuvens.* Tradução de _____. São Paulo: DIFEL, 1967.

STEHDHAL. Racine e Shakespeare. In: JOHNSON. *Prefácio a Shakespeare.* Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

STOW, Lloyd. Aristophanes' influence upon public opinion. **The Classical Journal**, Chicago, v. 49, p. 83-92, 1953/54.

SUTTON, D. F. Aristophanes and the transition to Middle Comedy. **Liverpool Classical Monthly**, XV, p. 81-95, 1990.

SVEMBRO, J. The "interior" voice: on the invention of silent reading. In: Winkler, J.; Zeitlin, F. (ed.). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context.* Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 366-384.

TAILLARDAT, J. *Les Images d'Aristophane.* Paris: Les Belles-Lettres, 1965.

TAPLIN, O. Fifth-century tragedy and comedy. In: In: Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes.* Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 09-28.

_____. *Comic Angels and Other Approches to Greek Drama Throigh Vase-Painting.* Oxford: Clarendon Press, 1993.

_____. Tragedy and trugedy. **Classical Quarterly**, 33 (ii), p. 331-333, 1983.

THIERCY, Pascal. *Aristophane: Fiction et Dramaturgie.* Paris: Les Belles-Lettrees, 1986.

THOMAS, R. Literacy, written record and oral communication. In: *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p.15-94.

TOOD, O. J. *Index Aristophane*. Hildesheim: Georg Olms, 1963.

TORRANO, JAA. O mundo como função de musas. In: Hesíodo. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 12-101.

TYNJANOV, J. Sull'evolluzione letteraria. In: *Avanguardia e Tradizione*. Tradução de Sergio Leone. Bari: Dedalo Libri, 1968.

VAIO, J. On the thematic structure of Aristophanes' *Frogs*. In: CALDER, W. M.; GOLDSHMITH, U. K.; KENEVAN, P. B. (ed.). *Hypatia (Essays in Classics, Comparative Literature, and* Philosophy *presented to Hazel E. Barnes on her Seventieth Birthday)*. Boulder/Colorado: Colorado Associate Press, 1985, p. 91-102..

WALCOT, P. Aristophanes and other audiences. **Greece & Rome**, Oxford, v. 18, n.1, p. 35-50, 1971.

WEHRLI, F. *Motivstudien zur Grieschischen Komödie*. Zurich, 1986.

WISE, Jennifer. *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

WHITMAN, Cedric. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. Der Chor der *Wolken* des Aristophanes. In: Newiger, Hans J., org. *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 170-173.

ZEITLIN, F. Travesties of gender and genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*. In: FOLEY, H. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*. Philadelphia: Gordon and Breach, 1992 (*1981).

ZIELINSKI, T. *Die gliederung der altattischen Komödie*. Leipzig, 1885.

ZIMMERMANN, B. *Untersuchungen zur Form und Dramatischen Technick der Aristophanischen Komödien. I- Parodos und Amoibaion*. Frankfurt, 1984.

_____. *Untersuchungen zur Form und Dramatischen Technick der Aristophanischen Komödien. II- Die Anderen Lyrischen Partien*. Frankfurt, 1985.

_____. *Untersuchungen zur Form und Dramatischen Technick der Aristophanischen Komödien. IIII- Metrischen Analysen.* Frankfurt, 1987.