



**DOSSIÊ ARISTÓFANES –
A CIDADE E O TEATRO**

**O TRIÂNGULO DO SUCESSO: AUTOR,
OBRA E ESPECTADOR. O TEATRO
GREGO E O SEU PÚBLICO**

*THE TRIANGLE OF SUCCESS: AUTHOR,
WORK AND SPECTATOR. THE GREEK
THEATRE AND ITS AUDIENCE*

Maria de Fátima Silva
Universidade de Coimbra – CECH
E-mail: fanp13@gmail.com

RESUMO

Com frequência, Aristófanes – seguindo uma prática corrente entre os autores da Comédia Grega Antiga – refere-se ou dirige-se ao público, com apelos, informações, elogios e reprovações. Apesar de convencionais, estas diferentes formas de interacção com o anfiteatro são relevantes para nos permitirem perceber o diálogo bilateral entre cena e público: de um lado a influência, cultural e social, dos poetas dramáticos; do outro, os gostos dos espectadores que não deixam de condicionar a própria produção teatral.

Palavras-chave: Comédia, Tragédia, Público, Teatro ‘político’.

ABSTRACT

Aristophanes – following a common practice among the authors of the Ancient Greek Comedy – often refers or addresses the public, with appeals, information, praise and reproaches. Although conventional, these different forms of interaction with the amphitheatre are relevant to allow us to understand the bilateral dialogue between scene and audience: on the one hand the influence, cultural and social, of the dramatic poets; on the other, the tastes of the spectators who condition the theatrical production itself.

Keywords: Comedy, Tragedy, Audience, ‘Political theatre’.

INTRODUÇÃO

Considerar o fenómeno teatral no seu conjunto, como um processo social do maior impacto, significa atender àqueles que são os seus intervenientes obrigatórios: o autor, a obra e o espectador. Porque o êxito não se produz a menos que haja harmonia entre os três vértices deste triângulo. Esta é uma condição patente no espírito daqueles que são os fundadores do teatro, trágico e cómico, na Atenas do séc. V a. C. A comédia em particular, por natureza concebida para um diálogo mais directo com o público sobre matéria teatral, testemunha, como um princípio, essa preocupação por parte dos poetas. De acordo com os textos e fragmentos preservados, Aristófanes, o único nome da Comédia Antiga de que conservamos peças completas, será sempre o nosso informador principal. Como um verdadeiro profissional, alguém que pisou as pedras do teatro durante toda a vida e conheceu os meandros do processo, não deixou de fazer sobre o tema uma reflexão integrada nas próprias produções. Desse testemunho interessa-nos, neste momento, considerar a terceira componente, o público, e entrever, através do olhar do poeta,¹ que matéria humana era essa e qual a influência na projecção, talvez única na história da Humanidade, que o teatro teve na velha Atenas.

É sobretudo nos monólogos de abertura – o momento de informação e de apresentação da peça² – e na parábase – a intervenção coral que, isolando-se

1 No pressuposto de que o intuito paródico assentava em boa parte na realidade e que portanto, dentro de certos limites, o testemunho de Aristófanes é fidedigno.

2 WALCOT 1971:37 justifica esta preferência com um argumento interessante: “O monólogo, uma vez que não é dirigido a qualquer personagem em cena, estabelece uma relação especial entre a personagem que o pronuncia e o público; esta proximidade pode ser reforçada por um sentido de experiência partilhada, sobretudo se, como em *Acarnenses*, o actor começa por *mencionar* neste monólogo a sua própria experiência como espectador no teatro”. A respeito da cena inicial de *Acarnenses*, *vide infra*.

do curso da intriga e do contexto cénico e aproximando-se do auditório, admite considerações metateatrais³ – que a interacção entre poeta e público se regista.⁴ Não sem que, pontualmente, apelos, recomendações ou desafios aos espectadores se distribuam ao longo da intriga. Assuntos tão relevantes como a composição do público, a sua índole particular, a sua capacidade e competência, a interacção que manteve com a cena e os criadores teatrais, e, por fim, a influência da produção dramática que transferiu para o quotidiano, replicando nos hábitos e práticas sociais os modelos oferecidos pelo teatro, todos são contemplados nos textos que nos chegaram de Aristófanes.

Sem dúvida a prática do próprio comediógrafo adquirida com o passar dos anos, e mesmo o seu trajecto de sucessos ou reveses, foram afinando as opiniões emitidas sobre os espectadores. Como também a evolução dos tempos e a alteração de mentalidades imprimiu ao colectivo da cidade uma dinâmica, que exigiu de poetas e de público um progresso capaz de responder às expectativas de cada novo contexto. O espectador modelo do final do século estava bem distante do seu antecessor, ingénuo e modesto de gostos. Treinado, educado, sofisticado, o auditório representava cada vez mais exigência e capacidade crítica. Esta é, portanto, uma moldura que convém estabelecer, para entendermos melhor a própria produção teatral e o seu processo evolutivo.

A COMPOSIÇÃO E ÍNDOLE DO PÚBLICO GREGO ANTIGO

Como manifestação social articulada com as grandes festas da cidade, aquelas que, ao longo do ano, celebravam Dioniso, o teatro em Atenas foi sempre um fenómeno de massas. Os poetas dramáticos nunca se confrontaram com dificuldades na mobilização de públicos, porque a própria natureza colectiva das celebrações, ao mesmo tempo religiosas, cívicas e artísticas, lhes garantiam auditórios massivos e variados, ‘a população em geral’. Se há imagem que se possa registar é a de um auditório numeroso – apelidado, em *Vespas* 1010, como “miríades sem número” (μυριάδες ἀναρίθμητοι) – e, em consequência, turbulento e ruidoso,⁵ que é preciso confrontar e dominar. Apelos à atenção, silêncio e concentração são, portanto, naturais (e. g., *Vespas* 85-86, 1015, *Mulheres na assembleia* 129-130, 588-589).

Mas o que se poderá entender, neste contexto, por ‘população em geral’? Em primeiro lugar, é bem conhecida a polémica gerada em volta da presença ou ausência de mulheres no teatro.⁶ Em Aristófanes, tudo parece sugerir, ainda que por omissão, um público estritamente masculino, se atendermos aos apelos directos que são dirigidos aos espectadores; assim, um dos escravos presentes na abertura de *Paz*, ao propor-se explicar ao auditório a intriga da peça, dirige-se exclusivamente a um público masculino de diversas franjas

3 A propósito do coro e da sua colaboração em estabelecer uma conexão com o anfiteatro, acrescenta ainda WALCOT 1971:37: “Embora esteja completamente fora de moda designar o coro da tragédia grega por ‘espectador ideal’, o simples uso de tal expressão sugere que o coro, não só fisicamente – ou seja, pela sua presença na orquestra -, mas também ‘mentalmente’ ajudava a estabelecer uma ligação entre os actores e a audiência”. E cita o caso da parábase cómica como paradigmático. Acrescenta ainda a importância de haver em cena figuras públicas, do convívio diário dos Atenienses, nomeadamente de poetas, como Ésquilo, Eurípides, Ágaton ou, por exemplo, na comédia perdida de Cratino, *Pytine*, “A garrafa”, do próprio autor.

4 O que equivale a dizer que, nas peças da última fase, quando as intervenções corais se vão reduzindo ou mesmo desaparecendo, os apelos ao público se tornam também muito pontuais.

5 Ainda assim, SLATER 1999:353 defende que o público da tragédia tinha um comportamento mais ordeiro e tranquilo do que o da comédia.

6 WALCOT 1971:38, 41, por exemplo, pertence ao número – que não é despiendo - dos que defendem a presença de mulheres no teatro, embora não aduza argumentos para essa posição. Aristófanes, no entanto, suscita, do nosso ponto de vista, muitas dúvidas. Há que reconhecer que outros testemunhos poderiam ser confrontados, como é o caso de Platão, *Leis* 658d, que admite a preferência das mulheres pela tragédia. Talvez uma solução para conciliar esta disparidade de versões seja considerar a possibilidade de a presença de mulheres ter sido permitida mais tarde, mas ainda não praticada no séc. V a. C.

etárias e hierárquicas, “à miudagem, à rapaziada, aos homens feitos, à gente graúda e aos super-homens” (50-53, τοῖσι παιδίοις καὶ τοῖς ἀνδρίοισι καὶ τοῖς ἀνδράσιν καὶ τοῖς ὑπερτάτοισιν ἀνδράσιν ... καὶ τοῖς ὑπερηγορέουσιν).⁷ Particularmente expressiva é a observação feita pelas mulheres, em *Tesmofórias* 824, que no público reconhecem “os maridos”, sem se referirem às suas companheiras femininas, o que só se justifica pela sua ausência.⁸ Por outro lado, é particularmente expressiva a sugestão que o coro de Aves deixa a qualquer espectador apaixonado (793-796) de aproveitar a presença de um marido nos lugares reservados do teatro, como oportunidade para um encontro romântico com a mulher que ficou em casa. E, por fim, parece notório, a julgar pelas peças conservadas, como os coros femininos de Aristófanes – de *Lisístrata*, *Tesmofórias* e *Mulheres na assembleia*⁹ – nunca se dirigem aos espectadores com considerações sobre matéria teatral, como se esse fosse para as mulheres assunto desapropriado.

Por outro lado, são várias as referências a certos grupos discriminados, que contribuem para dar à audiência em geral uma maior heterogeneidade. Sem dúvida que nessa discriminação são usados critérios da convenção cômica; mas a repartição em si mesma é sugestiva da mescla que na verdade constituía o auditório. Consideremos em primeiro lugar os estrangeiros, que nos festivais de primavera, em função da maior acessibilidade das rotas marítimas, afluíam a Atenas sobretudo provenientes das cidades aliadas. A sua presença, que internacionalizava o festival, podia ser convidativa a um maior investimento nas produções; em contrapartida, aconselhava a aposta em temas mais amplos e não tão circunscritos à realidade ateniense imediata (*Acarnenses* 504-508). Mas a própria população de Atenas integrava no anfiteatro manchas discriminadas, sobretudo aquelas a quem os poetas dirigiam as suas ironias. Assim, o coro de Aves simula recrutar entre o auditório entusiastas pelos seus costumes, dispostos a integrarem a nova cidade (753-754). E como a promessa inerente a Nefeloculândia é a de uma liberalização de práticas e despenalização de comportamentos, os espectadores mais sensíveis ao apelo poderão ser escravos em fuga (760) e estrangeiros em busca de cidadania (762-765). De igual forma, Filócleon apela ao apoio daqueles, de entre os presentes, que são queixosos em processos em curso e devem estar de boas relações com o juiz que promete condenar (*Vespas* 400-402).¹⁰ Mas sobretudo eficaz é o apontar o dedo a espectadores concretos, com certeza presentes entre o auditório e bem conhecidos de todos, de quem se faz alvo de um ataque convencional: de Amínias dado ao jogo (*Vespas* 74-75),¹¹ de Sósias dado à bebida (*Vespas* 78-79), de Nicóstrato,¹² Epígono ou Arífrades dados ao sexo (*Vespas* 81-82, 883-885, *Mulheres na assembleia* 168-169, respectivamente).¹³

7 Ao discriminar os diversos grupos da assistência, Aristófanes testemunha a presença de crianças, pormenor salientado por PICKARD-CAMBRIDGE 1968:268; cf. ainda Paz 765-768, *Lisístrata* 1044, *Mulheres na assembleia* 1146. Depois de três escalões etários, o poeta refere dois grupos hierárquicos destacados na gestão da cidade: os ὑπέρτατοι, que ocupavam os lugares da frente, e, acima de todos os outros, os heróis nacionais, aqueles cujos feitos ultrapassaram as limitações humanas.

8 Cf. Paz 963-964, *Mulheres na assembleia* 440. Paz 966-967 documenta expressamente como, enquanto os maridos estão no teatro, as mulheres estão em casa.

9 Constitui, de certa forma, uma exceção o apelo feito pelo coro de *Mulheres na assembleia* ao juízes, para que lhes concedam o prémio. Mesmo assim não são propriamente os espectadores no seu todo os visados, nem aprofundadas questões técnicas do teatro.

10 Os nomes de Esmicción e Tisíades são vulgares entre os Atenienses; podem, portanto, referir-se a espectadores concretos ou serem simplesmente alusivos a um ‘tipo’ social, numa cidade tão dada aos litígios. Os dois seguintes – Crémón e Feredípnon, respectivamente “Endinheirado” e “Papa-jantares” – são naturalmente criações cômicas.

11 Segundo JESUS 2010:70, este Amínias, identificado com o patronímico *Pronapous*, talvez fosse o general ateniense, que nesse ano teria sido embaixador em Farsalo, na Tessália (*Vespas* 1271-1274), ou seja, um indivíduo concreto. Já em *Nuvens* 690-692 era parodiado como efeminado, e apelidado de arrogante por Cratino, fr. 227 K.-A.

Caracterizados, em termos globais, os componentes da massa humana que compunham a audiência, o passo seguinte exigido a um criador teatral é que tenha a noção da ‘mentalidade’ do seu público. Porque, se a arte de fazer rir ou de explorar emoções é particularmente difícil, há que ter a consciência das particularidades do destinatário e dos estímulos que podem, em cada caso, ser eficazes. A preocupação em satisfazer e cativar o público desde um primeiro momento justifica que, em *Cavaleiros* 37-39, por exemplo, um dos escravos intervenientes na cena de abertura solicite do anfiteatro um sinal de uma primeira impressão perante o que lhe está a ser proposto.¹⁴

Se há traço dominante na psicologia do público ateniense esse é a instabilidade emocional. Trata-se de uma audiência vibrante, exigente, mas susceptível à mudança e, portanto, tendencialmente infiel aos seus favoritos. Rápidos em tomar decisões (*ταχυβούλοις*, *Acarnenses* 630), os Atenienses não são menos precipitados em mudar de opinião (*μεταβούλους*, *Acarnenses* 632). Essa alteração das preferências está, em primeiro lugar, condicionada pela facilidade com que se deixam entusiasmar por discursos vazios (*Acarnenses* 634-641), seduzidos por elogios que lhes são dirigidos, como à cidade. Um simples epíteto de louvor à beleza de Atenas – “coroadas de violetas”,¹⁵ “brilhante” – basta a cativar-lhes as graças. Por isso, certamente ouviriam com agrado os encómios que os poetas trágicos lhes não negaram (Sófocles, *Édipo em Colono*, Eurípides, *Heraclidas*, *Héacles Furioso*, *Suplicantes*, *Íon*).¹⁶ Para a comédia, por natureza propensa à caricatura e ao ataque, os perigos são de monta; “dizer a verdade” diante dos Atenienses comporta riscos (*Acarnenses* 645), mas faz parte da missão de um poeta de qualidade, como Aristófanes afirma ser; por isso a sua atitude é contrária à que mais agrada ao público (*Acarnenses* 656-658): “Diz ele que vos há-de ensinar muitas coisas boas, como atingir a felicidade, por exemplo, sem vos lisonjear, sem vos prometer aumentos, sem vos ludibriar nem um pouco que seja, sem trifulhices nem catadupas de elogios”. Mesmo assim, a crítica dirigida, na altura oportuna, contra um demagogo corrupto (como Cléon obrigado a vomitar os cinco talentos que tinha roubado, *Acarnenses* 6), pode causar a adesão entusiástica do espectador consciente, que exige mais do que uma diversão superficial. Em primeiro lugar, portanto, o que parece ferir ou estimular o público tem a ver com o que se diz da cidade; reconhecido o fenómeno teatral como iminentemente político, é sobretudo esse o argumento que pondera na sedução das massas.

Além do factor político, o estético é também determinante e neste caso a arte está sujeita a modas voláteis. A infidelidade do público aos seus preferidos do momento, de cada vez que novos factores de sedução se lhe apresentam, é uma ameaça permanente que afecta mesmo os melhores poetas. É dentro des-

12 Talvez também um general de intervenção pública relevante, referido por Tucídides 4.129.2, 4.133.4; cf. MACDOWELL 1971:140-141.

13 Será a “manias”, como a dos tribunais, próprias dos Atenienses, que se opõe a do velho de Paz (54-55): “O meu patrão está apanhado de uma mania nova – não é como a vossa, não -, é uma outra estrambólica mesmo”. Além destes defeitos concretos que identificam sectores ou elementos da audiência, os gracejos dirigidos ao público podem ficar-se por menções a defeitos gerais, que outro significado não têm do que cumprir uma velha convenção cómica; é o caso dos gulosos, ladrões, vigaristas e traficantes de escravos visados em *Tesmofoérias* 814-820.

14 A este propósito, REVERMANN 2006:105 valoriza a reciprocidade existente entre actores e público, sendo “ambos produtores e receptores. Nesta perspectiva, actuar ou captar as respostas não verbais da audiência são competências equivalentes à capacidade dos espectadores de se envolverem com a representação, ou a sua familiaridade com modelos convencionais de comportamento (como aplaudir ou não aplaudir no momento certo)”.

15 Este epíteto aparece pela primeira vez aplicado a Atenas num ditirambo de Píndaro, fr. 76 Schr.

16 Vide SILVA 2016:53-67.

ta perspectiva que Aristófanes revê, na parábase de *Cavaleiros*, o que foi o passado da comédia e o destino daqueles nomes que mais contribuíram para a definição do gênero, Magnes, Cratino e Crates.¹⁷ Independentemente dos seus méritos ou estratégias, todos eles cumpriram uma trajetória rápida de sucesso e decadência. Depois de anos de êxito, em que os aplausos se não fizeram rogar, viram-se votados ao abandono, ora afastados da cena (*Cavaleiros* 525), ora impiedosamente esquecidos (531), ora vítimas de cóleras e maus tratos (537).

Testemunho equivalente é dado por Nuvens na cena famosa em que pai e filho, Estrepsíades e Fidípides, partilham o jantar e se desentendem sobre as respectivas preferências poéticas. Neste caso a idade e a geração são factores determinantes; o velho insiste em reclamar, como entretenimento, os poetas do antigamente, Simónides (1355-1358, 1360-1361), ou mesmo Ésquilo (1365-1367), insuportáveis para os gostos do rapaz; em contrapartida, Fidípides vota incondicionalmente em Eurípides, o poeta da moda, e nas suas ousadias (1371-1372). Logo memória é uma qualidade que o público ateniense não possui (*Paz* 760-761, *Mulheres na assembleia* 1159), nem gratidão pelos que se esforçaram por o premiar com qualidade. Em termos gerais, Aristófanes reconhece o entusiasmo a que é susceptível, premiando com exaltação os seus preferidos. Mas tem também de reconhecer a fragilidade do sucesso, que não tem a ver com o mérito dos criadores, mas com a efemeridade inerente à arte, que segue a vertigem da própria vida social.

MAIS DO QUE IMPULSIVIDADE, A COMPETÊNCIA: O DIFÍCIL CONVÍVIO ENTRE POETAS E AUDIÊNCIA

Na primeira das peças que dele conservamos, Aristófanes dá-nos um exemplo de espectador competente, Diceópolis, o protagonista, ao fazê-lo recordar alegrias e tristezas que a arte lhe proporcionou como momentos relevantes da sua vida; a sensibilidade estética inclui-se, portanto, no perfil do cidadão modelo. Talvez o seu primeiro mérito seja o de se deixar emocionar, de ser capaz de vibrar com a qualidade e repudiar o que não presta. Por isso, a propósito das memórias do protagonista, Aristófanes acumula um vocabulário gradativo do crescendo de emoções a que o espectador sensível está sujeito. ἠδόμεναι, “sentir prazer” (ἠσθην, ἠδεσθαι, *Acarnenses* 2, 4, 13, 635, ἠδομαι, Rãs 1413) e χαίρω, “alegrar-se” (χαίρηδών, *Acarnenses* 4, χαίρωσι, *Cavaleiros* 39, μὴ χαίρέτω, *Nuvens* 560, ἐχάρην, Rãs 1028) são palavras básicas para exprimir o envolvimento emocional e a capacidade de não ficar indiferente ao estímulo da poesia. Mas Diceópolis vai-lhes associando outros termos que graduam, de modo mais específico, nuances subtis das suas impressões estéticas; εὐφραίνω, “encantar-se” (τὸ κέαρ εὐφράνθη, ¹⁸ *Acarnenses* 5), γανόω, “rejubilar” (ἐγανώθη, *Acarnenses*

¹⁷ Magnes foi um nome de sucesso na comédia da primeira metade do séc. V a. C. Testemunhos antigos (IG, II2, 2325.44) atribuem-lhe onze vitórias nas Dionísias. As suas criações correspondem ao tempo de uma comicidade ainda elementar, mais baseada nos efeitos de cena do que propriamente no texto. De uma geração um pouco anterior a Aristófanes, Cratino completava, nos anos 20 do séc. V, uma longa carreira muito intensa e aplaudida. Coube-lhe o mérito de reforçar e trabalhar o ataque pessoal, uma tradição cômica proveniente de uma fase ainda pré-literária, a que este poeta deu uma feição verdadeiramente política. Mas terminada uma carreira de enorme popularidade, Atenas negou-lhe os habituais galardões devidos ao mérito, um lugar de honra no teatro e as refeições no Pritaneu. Por fim a produção de Crates situa-se entre 450-430 a. C., depois de ter sido actor nas peças de Cratino. Apesar de uma carreira atribulada, a Antiguidade atribui-lhe três vitórias nas Dionísias (IG, II², 2325.52). Este poeta pugnou por introduzir na comédia marcas que até então lhe eram estranhas, moderação, finura e equilíbrio. Estas qualidades, que o levaram a repudiar a invectiva pessoal em favor das comédias de intriga, valeram-lhe mais tarde o elogio de Aristóteles, *Político* 1449b7-9.

¹⁸ “Encantar-se no seu coração” parece traduzir o prazer estético como algo de íntimo e profundamente emocional. É visível o uso insistente da voz passiva focada sobretudo nos estímulos responsáveis por determinadas reacções.

7), χαίνω, “abrir a boca de espanto, pasmar” (ἐκεχήγη, *Acarnenses* 10);¹⁹ a que se poderia juntar θαυμάζω, “admirar” (*Vespas* 1072, *Rãs* 1008), que pode já não traduzir só a emoção instintiva, mas o aplauso que resulta de uma avaliação ponderada e competente. Não menos sugestivo é o vocabulário de sofrimento, a traduzir o arrepio do espectador competente perante a má qualidade: ὀδυνάω, “sentir uma dor” (ὠδυνήθηγ, *Acarnenses* 9), σείω, “sobressaltar-se” (*Acarnenses* 12), ou mesmo θνήσκω, “morrer” (ἀπέθανον, *Acarnenses* 15).

A par desta capacidade de apreciar ou envolver-se emocionalmente estão o critério e a competência para distinguir a verdadeira arte do que não passa de recursos vulgares, convencionais, monótonos, mas que, apesar de todas estas debilidades, são ainda capazes de cativar um espectador pouco exigente. Ou seja, há que distinguir o verdadeiro crítico de um consumidor modesto e vulnerável. Logo existem os espectadores “hábeis”, δεξιοί (*Cavaleiros* 228, 233, *Nuvens* 521, 527), “experientes”, πειραθέντες (*Cavaleiros* 506), “competentes”, σοφοί (*Nuvens* 526, 535, 575, 899) e capazes de “julgar”, κρίνειν e de “avaliar correctamente”, εὔλογίζεσθαι ou εὔφρονεῖν (*Cavaleiros* 1210, 1275, *Nuvens* 561), constituindo uma verdadeira “elite intelectual”, καλοὶ κάγαθοί (*Paz* 969-972); mas não faltam também os “desmiolados”, ἀνόητοι (*Nuvens* 898, *Rãs* 1503), os “insensíveis à arte”, ἄμουσοι (*Vespas* 1074), os “incapazes”, σκαιοί (*Vespas* 1013) e todos aqueles que se mostram “imbecis”, ἀβέλτεροι, e constituem uma massa anónima e passiva, uma verdadeira “carneirada” (*Nuvens* 1201-1203).²⁰ Esses são os que se deixam enganar (*Nuvens* 546) por uma liminar falta de originalidade e aderem ao que lhes está a ser repetidamente apresentado; o Xântias de *Rãs* 1-2 é cáustico na condenação daqueles que “sempre riem das piadas do costume” (aos quais, de resto, ele pertence), coadjuvado pelo patrão e deus do teatro, Dioniso, também ele confessadamente ‘enjoado’ com os eternos lugares-comuns de poetas sem talento (*Rãs* 4, 15-18). *Novidade* e génio é, para esses criadores de má qualidade, um bem inacessível (*Nuvens* 560).²¹

Perante esta imagem global de um público heterogéneo em formação e gostos, aos poetas restam duas atitudes: uma de conformação, a de ir ao encontro da franja menos instruída ou sensível do anfiteatro e satisfazê-la com a mediocridade; e outra, exigente e arriscada, que é a da luta contra a ignorância e em favor da reabilitação e educação ética e estética das massas. Desde os seus primeiros anos no teatro, Aristófanes não hesitou perante a missão ética que reivindicou insistentemente ‘também’ para a comédia: “Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia” (*Acarnenses* 500). E ao longo da sua carreira, tomou sempre por norma “a utilidade” da arte, como um objectivo determinante num poeta de qualidade (cf. *Acarnenses* 633, 641, 649-651, 655-658, *Paz* 760-761). Mas a atitude didáctica que reivindicou envolveu tam-

19 As preferências de Diceópolis no que se refere à tradição teatral e musical – por Ésquilo em vez de Teógnis, por Dexíteo em vez de Mosco, ou o repúdio por Cérís – são próprias de alguém de certa idade, muito conservador e afeito às glórias do seu tempo. Na sua opinião, Ésquilo continua o paradigma da qualidade, a milhas de distância de um Teógnis, parodiado como um poeta frio e de pouca valia (*Acarnenses* 140, *Tesmofórias* 170). Sobre Mosco e Dexíteo pouco sabemos; no entanto GRAVES 1967:53 cita o escoliasta que sobre Dexíteo comenta: “O melhor citarista, vencedor dos jogos píticos”. Por fim, a Cérís Aristófanes não poupa críticas como mau flautista (*Acarnenses* 866, *Paz* 951, *Aves* 857).

20 Vide TAILLARDAT 1965:255.

21 Apesar de todas estas referências às reacções do público, continua a ser polémico, entre os comentadores contemporâneos, o verdadeiro grau de competência dos Atenenses do séc. V a. C.; cf., e. g., REVERMANN 2006:99-124, que para discutir a amplitude de uma elite efectivamente capaz de uma crítica pertinente e o grau de capacidade que lhe pode ser atribuído, se empenha em reunir argumentos justificativos do bom nível das plateias atenienses. Apesar de ver nos comentários abundantes sobretudo o que designa por “retórica das audiências” mais do que propriamente o testemunho de uma realidade, REVERMANN valoriza, em primeiro lugar, a preocupação com a competência, o que é, sem dúvida, um dado importante na discussão; para além de outro sintoma igualmente decisivo: a abundância da paródia literária, que só poderá ter sucesso a partir da cumplicidade entre criador e destinatário; sem esquecer a participação que uma boa franja do auditório teria tido pelo menos como coreuta, portanto,

bém a educação estética das plateias; à defesa da ética e dos valores sociais, um bom poeta alia um outro objectivo pedagógico não menos relevante: o de educar a sensibilidade crítica do público, de se empenhar na qualidade da sua produção, de a explicar aos espectadores e fazer valer os próprios méritos mesmo quando humilhado e dorido pela incompreensão do público. Nesse aspecto, Aristófanes sempre se colocou na posição dos que se insurgem contra a imbecilidade e apontou o dedo a fórmulas modestas e resignadas. Entre os seus parceiros de ofício, os comediógrafos, denunciou aqueles que continuavam a usar de estratégias “de fazer rir criancinhas” (*Nuvens* 539) ou abusavam de “piadas de feira” (*Paz* 750)²² e propôs-se uma renovação ousada do género. A capacidade de inovar reconheceu-se sempre como um dos méritos principais de um poeta. Foi exactamente essa a aposta de *Nuvens*, uma peça que o seu autor desejou *σώφρων*, “sensata” e que, por isso mesmo, resultou no maior fracasso da sua carreira. Não porque o projecto carecesse de qualidade – desse aspecto o poeta sempre se afirmou convicto –, mas porque a dimensão da fractura com os hábitos instalados foi excessiva. Aristófanes teve de reconhecer a má avaliação que fez do público de 423 a. C., considerando-o mais capaz do que na verdade se mostrou.²³ Por isso arriscou dar-lhe a “provar”, pela primeira vez, um novo estilo de comédia (521-524). E ao propor-se remeter para um segundo plano recursos vulgares, era sobretudo uma certa parte do auditório que privilegiava, a do espectador mais culturalmente preparado e exigente, sector esse que se mostrou insuficiente e incapaz para lhe garantir o prémio (575-576). A partir de *Nuvens*, o poeta adoptou uma exigência mais moderada e passou a repetir explicações ao público sobre algumas das suas opções; esta é uma atitude evidente em *Vespas*, apresentada no ano seguinte ao fracasso, em que Aristófanes deixa claro, desde o prólogo, o grau de esforço que imprimiu a esta nova produção (56-57, 64-66): nem uma peça a exigir uma competência superior à que espera do público, nem uma criação que aposte na vulgaridade e num cómico grosseiro, à moda de Mégara.²⁴ E, ao longo da intriga, vai dispersando informações que mantenham o público atento e mobilizado; prevendo a estranheza que a sua aparência possa causar, numa peça em que a justiça está sob ataque, o coro de vespas/juízes justifica-se nestes termos (1071-4): “Se algum de vocês, espectadores, se espanta perante a minha configuração de vespa e se interroga sobre o significado do meu ferrão, facilmente lho explico, por mais avesso à arte que ele seja”. Já em *Paz* (produção apresentada em 421 a. C., ano em que as feridas causadas pelo resultado obtido por *Nuvens* em 423 ainda não tinham sarado), informação equivalente é proporcionada sob forma de uma conversa entre dois membros da assistência, com graus diferentes de acuidade ao que lhes é oferecido (*Paz* 43-48): a um

directamente envolvido na representação; para não falar de “competência por exposição”, ou seja, do espírito crítico que resulta da assistência regular a um certo tipo de espectáculo, sobretudo se sujeito a padrões formais rígidos como o teatro grego. Por fim, o recrutamento democrático de coreutas tenderia a disseminar o conhecimento e a competência por vários estratos da população, diluindo a ideia de uma ‘elite’.

22 Apesar de crítico em relação a estratégias vulgares de mobilização do público, mesmo assim Aristófanes não as abandonou por completo, certo do sucesso que sempre obtinham; estão neste caso, como recursos particularmente vulgares, o lançar gulodices aos espectadores para criar riso, agitação e bulício (*Vespas* 58-59, *Paz* 962, *Pluto* 797-799), mas também os apelos directos de modo a integrá-los na acção, como por exemplo, em *Paz* 276-279, para que rezem em favor da salvação de um Trigeu em perigo perante a ameaça da Guerra; ou, mais adiante (877-878, 881), para que algum dos espectadores honestos se encarregue de garantir a segurança da Folgança recém-resgatada; em *Aves* 753-754, o convite do coro é dirigido àqueles que queiram integrar-se na cidade recém-fundada de Nefelocucolândia, enumerando as vantagens dessa opção (786-796): para, se aborrecidos pela má qualidade de uma tragédia, lhes vier a fome, poderem dar um salto a casa e voltarem ... a tempo da comédia; para satisfazerem uma simples necessidade fisiológica; ou então, para, aproveitando a ausência de um marido justamente sentado nos lugares reservados aos membros do Conselho, terem com a mulher que ficou em casa um encontro romântico. Bem conhecido é também o convite à audiência para que participe na festa que se seguia à representação (*Paz*

novato surpreendido com a estratégia do escaravelho, o vizinho do lado, mais agudo e experiente, pode esclarecer: “Cá na minha, é uma alusão ao Cléon, pela forma descarada como o bicho manduca a merda”. Deste modo, o poeta lutava pelo equilíbrio entre o que é fácil e difícil de absorver numa representação, de modo a servir diferentes expectativas e níveis de apreciação.

A ousadia no confronto com o público e a determinação em lhe dirigir conselhos ou mesmo reprimendas desassombradas, é expressa em termos vigorosos e claros. Pode valorizar-se a dúvida na competência dos espectadores (*Nuvens* 534-535, esta peça veio “ver se encontra espectadores capazes”); ou simplesmente fustigá-los com censuras (*Nuvens* 575-576, “pela ofensa de que fui vítima da vossa parte, faço-vos uma censura frontal”, cf. *Vespas* 1016)²⁵ e afrontá-lo com a vergonha da incompreensão (*Vespas* 1048). E se ao poeta não falta vigor nas suas admoestações, o público é também vibrante na forma como reage; de irritação (*Acarnenses* 496, “não se irritem comigo, espectadores”,²⁶ μή μοι φθονήσητ’, ἄνδρες οἱ θεώμενοι), sobretudo quando estão em causa os interesses da cidade.

É certo que nem sempre os resultados obtidos corresponderam ao empenho dos poetas. Assim, por exemplo, apesar de todos os ataques que Aristófanes dirigiu contra um demagogo paradigmático como Cléon, não conseguiu evitar que os Atenenses continuassem a dedicar-lhe o seu apoio (*Nuvens* 585-587); ou, no plano dramático, apesar da confiança depositada na elite cultural que integrava o seu público, o poeta sofreu a derrota da incompreensão perante a reforma da comédia que Nuvens se propunha. Mas apesar destes desaires, há que reconhecer que os cidadãos de Atenas dispunham do beneplácito divino, mau grado todos os seus erros; ganhavam, por isso, a oportunidade de aprender com eles e de irem crescendo em competência e capacidade de avaliação (*Nuvens* 587-590).

Se a tragédia em geral não se permitiu comentários equivalentes no sentido de estabelecer um diálogo directo com o público,²⁷ encontrou mesmo assim na sua rival, a comédia, o testemunho expressivo de que a sua realidade era equivalente. Em *Rãs*, Aristófanes encarrega-se de retratar a experiência dos poetas trágicos, ao estabelecer entre dois dos mais significativos – Ésquilo e Eurípides – uma disputa pelo trono de honra da respectiva arte. De arbitrar este *agôn* entre os melhores encarrega o mais distinto dos espectadores, Dioniso, o deus do teatro em pessoa, nos festivais representado pelo seu sacerdote a presidir à festa. Não faltava ao deus competência, construída pela assiduidade, e *expertise* em matéria de crítica literária e dramática.²⁸ Através do projecto do deus – de resgatar do Hades Eurípides, o que equivale a uma avaliação relativa com o seu rival, Ésquilo –, Aristófanes reconstitui aspectos importantes

1115-1116, 1357-1359, *Mulheres na assembleia* 1142-1143, 1146-1148); sobre ele, DONELAN 2015:521 afirma que não havia, da parte do comediógrafo, outra intenção que não fosse assinalar “a natureza ritual, festiva e inclusiva do género cómico”.

23 É com um tom quase ‘paternalista’ que o poeta se propõe explicar ao público o que é a verdadeira arte, como se se dirigisse a discípulos a merecerem censura pela ignorância demonstrada: “reparem” (*Nuvens* 537, σκέψασθ’; cf. *Vespas* 1102-1103).

24 O cómico atribuído à tradição megarense primava pela grosseria e mau gosto; no entanto, os Megarenses atribuíam-se a invenção da comédia e procuravam competir com a tradição ática nessa matéria (cf. Aristóteles, *Poética* 1448a 31).

25 Ἀδικέω é o vocábulo próprio para traduzir a “ofensa ou incompreensão” de que o poeta se sente vítima por parte do público e μέμφομαι termo consagrado para lhe “dirigir censuras” (cf. *Vespas* 1016).

26 O uso repetido da primeira pessoa, singular e plural, pretende colocar em evidência a proximidade ou mesmo cumplicidade de interesses entre o poeta e o público, afinal concidadãos mergulhados numa mesma realidade social (*Acarnenses* 504, 507, 515, 538, 556; há ainda termos de convivência e amizade com a mesma função, e. g., *Acarnenses* 513).

27 Há quem defenda que, embora discretamente, alguns apelos ao público existem também na tragédia; cf. BAIN 1975:13-25. De resto com fundamento em alguns testemunhos antigos, entre os quais talvez o de Pólux (4.111) seja dos mais significativos: “Entre as intervenções corais da comédia, existe a parábase, em que o

no convívio que cada um dos dois antagonistas manteve com o público. Antes de mais, a própria acção da peça depende do sentimento de vazio e do anseio por alguma revitalização generalizados entre a elite ateniense após a morte dos grandes poetas do passado (70-72, 92-97). Os nomes que agora brilham na cena – ainda que com luz menor – não competem, na opinião do deus do teatro, com os rasgos geniais do seu favorito entretanto falecido, Eurípides.

No inferno, à chegada do deus catabático, está ao rubro uma polémica sobre a ocupação do trono de honra da tragédia, o mesmo é dizer, sobre a concessão do prémio ao melhor na arte. Cada um dos contendores conta, nessa disputa, com uma claque de apoio, o seu público. Mal desceu ao Hades, Eurípides mobilizou as massas, todos aqueles – marginais e corruptos – que se deixaram seduzir pelas suas estratégias retóricas, um dos traços mais em evidência no seu teatro (771-776); fanáticos por uma boa tirada, por discursos sofisticados e subtis, mas indiferentes ao sentido amoral dos argumentos usados, esse grupo, em maioria, cerrou fileiras em volta do então poeta da moda. Este é o auditório correspondente a um tempo de progresso científico e intelectual, em que os sofistas ocuparam lugar de relevo, que viu postos em causa valores e princípios de antigamente; na cena trágica, foi com certeza Eurípides o poeta que melhor lhes encarnou a mentalidade. Em torno do adversário, Ésquilo, reuniu-se uma minoria, a dos espectadores sérios e honestos (782-783), mas certamente antiquados e conservadores nas suas preferências. No Hades, como em Atenas, o auditório estava dividido em relação aos grandes nomes, que representavam uma evolução profunda nos interesses ‘políticos’ e nos gostos estéticos da tragédia do séc. V a. C.

Além da influência decisiva que o próprio quotidiano da cidade teve sobre esse fluxo de interesses e de gostos, os poetas, com as suas opções, deram também um contributo determinante para a formação de novos públicos. Sob esta perspectiva, a aposta de ambos os contendores foi radicalmente diferente. Ambos partiram de um pressuposto comum e convencional: o de que o maior mérito de um poeta reside no talento e no conselho, e que é sua missão primeira “tornar melhores os cidadãos na cidade” (1009-1010). Neste acordo, projectam-se antes de mais as qualidades objectivas do criador: a excelência e o toque de génio que garante a superioridade do pensamento e da expressão, de que só o verdadeiro artista é capaz, acompanhados da intervenção didáctica que é a finalidade última da criação literária. Concorde no princípio, os dois poetas seguiram, para o atingir, caminhos que a comédia retrata como opostos.

Como ponto de partida, Ésquilo enveredou por uma fórmula cujo objectivo – acusa o adversário – era “enganar” espectadores ainda ingénuos, por-

coro avança e comunica ao público o ponto de vista do poeta. Embora isso pareça razoável no que se refere aos poetas cómicos, não se apropria à tragédia. Ainda assim, Eurípides valeu-se desse recurso em várias peças, (...) Sófocles usou a mesma estratégia, mesmo se raramente”. Os escólios aos dois poetas insistem na mesma ideia do recurso à quebra da ilusão cénica. BAIN 1975:14-16 discute a fidedignidade destes testemunhos.

28 A própria catábase dá espaço para integrar em cena o oposto de Dioniso, Hércules, o herói de uma descida aos infernos e por isso modelo para a aventura que o deus do teatro se prepara para realizar; ao mesmo tempo o super-homem é o negativo de Dioniso, como espectador desqualificado e incapaz de partilhar a competência do irmão (*Rês* 66-7).

29 É oportuno recordar a menção que o coro de *Rês* (1109-1118) faz dos progressos entretanto sofridos pelas audiências, agora beneficiadas por “um livrinho” que lhes facilita a compreensão de uma arte cada vez mais sofisticada. A discussão é longa (cf., e. g., DOVER 1993:34, SOMMERSTEIN 1996:256) sobre a natureza deste “livrinho”: um manual de teoria poética? Uma cópia do texto das peças? Certo é que, seja qual for a interpretação, esta referência – associada com outras que se multiplicam – dá sinal da difusão do texto escrito e da sua progressiva ‘banalidade’; cf. Aristómenes, fr. 9 K.-A., Êupolis, fr. 327 K.-A., Aristófanes, *Aves* 1288, Nicofonte, fr. 10.4 K.-A., Teopompo, fr. 79 K.-A. SICKLE 1980:33 recorda as diversas opiniões sobre os primeiros textos a circular, sendo os dramáticos bons candidatos a esta prioridade. A circulação de uma versão entre os actores poderá ter contribuído para isso, além de a burocracia inerente aos festivais certamente garantir uma

que formados na escola do velho Frínico (909-910).³⁰ Neste “enganar”³¹ vai contida a capacidade de criar uma simulação que mobilize o público, uma empatia que Ésquilo conseguia por processos a carácter com o tom naturalmente grandioso do seu teatro. E o exemplo mais sugestivo no que respeita à abertura das peças encontra-o o seu detractor nos famosos silêncios dramáticos; o isolamento da personagem em cena faz conjunto com a imobilidade e o mutismo; um véu que lhe oculta o rosto dá-lhe ao silêncio e quietude uma vaga justificação, como sinal que é de luto ou de sofrimento, sem, no entanto, esclarecer as suas razões profundas; por fim, o todo resulta num produto de uma tragicidade limite, tanto mais eficaz quanto alongada e por isso mesmo desafiadora (911-915). A reacção do público a estes estratagemas é testemunhada, em *Rãs*, pelo mais qualificado de todos os espectadores, o deus do teatro e patrocinador da festa em pessoa (916-917). O seu envolvimento e o prazer estético que este processo lhe causava traduz-se de uma forma essencialmente activa; mais do que deixar-se iludir, Dioniso “vibra e rejubila” (ἔχαιρον ... ἔτερπεν, 916), numa atitude consciente de empatia de um verdadeiro *expert*. Mas o restante público – o próprio Eurípides não pode deixar de o reconhecer -, se não tinha a mesma capacidade activa de aderir, nem por isso deixava de colher do efeito alguma emoção, mesmo se sobretudo aquele pasmo contangente que se sente perante algo superior, ainda que não totalmente compreensível. “O espectador <comum> ficava sentado à espera”, tomado da mesma imobilidade da personagem, e presa irresistível de um *suspense* que o curso da acção tardava em quebrar (919). Cedia assim à sedução que o artista lhe preparara, dobrado ao logro da arte sem resistência, mas com aquela ingenuidade de alma que é a do bom espectador (921).

À mobilização da emoção conseguida pelo espectáculo seguia-se a exploração da palavra, em que Ésquilo apostava nos enigmas e estimulava a *apate* através do paradoxo. Quando enfim falava, depois de atrair uma curiosidade envolvente, a personagem esquiliana deixava os ouvintes embasbacados; as palavras saíam-lhe longas e pesadas, ameaçadoras e ambíguas, impenetráveis e distantes (923-926). E o fascínio nascia desse mesmo distanciamento que prende e arrebatava os sentidos, mas a que a razão mal tem acesso.

Eurípides encontrou também um charme próprio junto do público, conquistou-o por um outro tipo de *apate*, em que a clareza se afirmou como a arma principal (927). Para que a oposição frontal dos participantes no *agôn* se torne evidente, a assimetria é denunciada num contexto comum, o do arranque das produções euripidianas (946-950). À personagem solitária de Ésquilo substitui um elenco de figuras, que contrastam em sexo, estatuto social e sensibilidade. O imobilismo é afastado pelo movimento da entrada de uma figu-

versão oficial. Por seu lado CHANCELLOR 1979:138 avalia até que ponto a consciência que o dramaturgo tinha de que a sua criação teria a circulação limitada a um número muito reduzido de representações lhe não exigiria alguma consideração por esse outro público leitor, mais numeroso e dilatado no tempo.

30 Frínico, o principal antecessor de Ésquilo, é em geral recordado pela comédia como um poeta de talento. A crer neste testemunho, os cantos que compôs continuavam a mobilizar o aplauso geral, de conhecedores mais exigentes como das massas populares. Os mais velhos conservavam das suas criações uma memória entusiasta (cf. *Vespas* 269-270), sobretudo devido à doçura e elegância das suas melodias (*Aves* 748-751, *Tesmofórias* 164-165), de sabor asiático (*Vespas* 219-220). Mas no processo evolutivo a que a tragédia foi sendo sujeita, Frínico representava um modelo antigo, anterior aos anos de fulgor a que Ésquilo deu início.

31 Ἀπάτη, “engano”, pode talvez equivaler a “ficção”, a capacidade de criar uma simulação de realidade. Se o poeta consegue perfeição no seu objectivo, o de uma aproximação a um retrato convincente da realidade, a *apate* será completa e a conivência que a ficção teatral exige conseguida. Aí, nas palavras de Górgias (*Encómio de Helena* 8, fr. B 23, Plutarco, *Moralia* 348c), o poeta atingiu a excelência na arte de criar ilusão e o público, depois de mobilizadas as suas emoções, na de se deixar envolver pela mesma ilusão.

ra em cena (946) e o silêncio cede lugar à palavra, usada por todos, numa tagarelice voluntária e reveladora que não deixa margem para ambiguidades. Associa-se-lhe a preferência pelos “temas domésticos” (οἰκεῖα πράγματα, 959-960), próximos da experiência dos espectadores, com capacidade para os envolver de uma forma acessível. Toda a estratégia dramática é, portanto, oposta nos objectivos e nos processos, mas nem por isso o efeito conseguido é menos empático. Eurípides produzia *apate* “sem tirar o seu público do sério nem o deixar aparvalhado” (962), antes conquistando-lhe a compreensão e a participação activa. Depois de ouvir os dois adversários, Dioniso pode constatar a forma oposta que usam na mobilização do público e os resultados obtidos (980-991): activo de movimentos, sonoro de voz, curioso de perguntas sobre realidades comezinhas o de Eurípides; estupidificado, boca aberta, atónico e imóvel o de Ésquilo. Assim, para a *apate* não existe uma única medida ou um só modelo; o tom marca-o sempre o poeta e, se talentoso, não deixará de projectar no público o traço da sua própria personalidade.

Quando se tratava, para os dois poetas de *Rãs*, de avaliar o paradigma de uma verdadeira arte, o benefício do seu papel didáctico sobressaía desde logo na capacidade que os espectadores agora evidenciavam como críticos. Longe iam os dias em que o público se limitava a embasbacar perante os desafios que lhe eram lançados da cena. O efeito de *apate*, de ilusão, encontrava neles agora o eco de verdadeiros críticos, depois que um Eurípides, como representante de todo um movimento iluminista de que os sofistas tinham sido os impulsionadores, os havia industriado nos segredos de uma avaliação consciente da arte (*Rãs* 954-958): “E mais, a estes aqui fui eu que os ensinei a parlapatar e lhes enfiei na cabeça as bases das regras subtis e a esquadria das palavras, e a pensar, a ver, a compreender, a gostar de tornejar, a maquinar, a suspeitar do mal, a avaliar tudo e mais alguma coisa”. Com este esforço pedagógico que o poeta desempenhou junto do público, duas capacidades passaram a integrar o espírito colectivo e a exercer sobre a arte um indispensável controle, na hora de aplaudir ou de premiar: λογισμός e σκέψις (973-974), “o raciocínio e a observação” atenta e qualificada.

Reformulado o modelo de espectador, Ésquilo e Eurípides puderam então imprimir neles uma marca correspondente às suas diferentes personalidades, como cidadãos e homens de teatro. Ésquilo quis levar o seu público a erguer os olhos para paradigmas superiores, colhidos na tradição épica, distantes da experiência do imediato, e por isso mesmo referências absolutas e já clássicas (1019-1029, 1040-1042). Com tais paradigmas, o poeta estimulava sobretudo a imaginação que dita o desejo de elevar o espírito acima do comum e de alvejar uma verdadeira *arete*. Igual missão de cativar o público para a mensagem das

suas produções desempenhou-a Eurípides dentro de outros critérios. O seu projecto persegue uma perspectiva realista de criação (1052-1053), uma mime-se decalcada sobre a realidade da vida de onde o intuito moralizante foi irradiado. Ousou trazer o vício à cena, expôs adultérios e incestos, multiplicou as Fedras e Estenebeias, paradigmas de imoralidade (1043-1044, 1049-1051). Não deixou, mesmo assim, de exercer uma função didáctica junto do público; mas aquilo que lhe ensinou a avaliar contribuiu para lhe degradar a alma; a exibição das fraquezas humanas e dos crimes que fazem parte do quotidiano formou personalidades compatíveis com um mundo que respirava decadência e crise (1078-1088). Quando cotejados os dois modelos nos seus métodos e resultados, o prémio terá de caber àquele que acompanhou anos prósperos e contribuiu para a grandeza de Atenas (1482-1499). Não é portanto a qualidade técnica que em fim de contas se impõe, mas o resultado pedagógico produzido pela criação literária. Numa palavra, *Rãs* afirma igualmente relevante o mérito artístico e a influência que a poesia exerce sobre o público; uma qualidade não vive sem a outra. Por isso não é Eurípides o poeta finalmente resgatado, de acordo com a preferência meramente empírica de um primeiro Dioniso; depois de se consciencializar da sua verdadeira missão – a de aplaudir não apenas o talento, mas também o conselho –, o deus dá preferência a Ésquilo, o poeta verdadeiramente capaz de salvar a cidade e redimir os cidadãos, que são também os seus espectadores (1419-1421, 1435-1436, 1500-1503).

E foi com certeza a partir de esforços como aquele em que Aristófanes se empenhou, na comédia, e a que os trágicos juntaram preocupações equivalentes, que o público teatral foi crescendo, ao longo do século, e atingindo um patamar de excelência motivador para os verdadeiros talentos. Porque não foram apenas os poetas a assumir a responsabilidade de formar novos públicos, maduros e competentes; o próprio público teve também a sua contribuição a dar na construção de talentos e de novas estrelas, a partir do seu entusiasmo e aplauso.

Para além do espaço fechado do teatro de Dioniso, os Atenienses, mobilizados para a importância do fenómeno dramático como parte das glórias de Atenas, acompanhavam com atenção e empenho o seu funcionamento logístico. Desse interesse nos dão prova as referências que Aristófanes faz, em *Cavaleiros* 512-514, aos seus primeiros e ainda tímidos passos como criador teatral. E certamente o seu exemplo poderia constituir um padrão do carinho que o público sabia dispensar aos novos talentos. Quando o jovem poeta se valia de um nome que apadrinhasse as suas primeiras incursões nos concursos dramáticos, os espectadores, cientes do verdadeiro autor das peças, insistiam com ele para que “ousasse apresentar uma peça em seu próprio nome”.³² Criava-se assim uma cumplicidade indispensável à renovação da arte (*Nuvens* 528).

32 Ao longo do séc. V a. C., tornou-se comum entre os poetas cómicos camuflarem a sua identidade por trás de outro nome, já conhecido no mundo dramático. Após ter apresentado pelo menos três comédias (*Celebrantes do banquete*, *Babilónios e Acarnenses*), foi com Cavaleiros que, pela primeira vez, Aristófanes arriscou assumir a sua identidade de autor e solicitar o coro à organização do festival em seu próprio nome. Apesar de vulgar, esta atitude hesitante foi alvo de censuras por parte dos rivais e do público. Foi com certeza a imaturidade e inexperiência o que justificou este adiamento. Sobre o assunto, cf. *Nuvens* 530-532, *Vespas* 1018-1022.

Importante para estes primeiros tempos de vida activa de Aristófanes foi a questão que, apenas dois anos passados sobre a sua estreia no teatro, o opôs ao político poderoso que então era Cléon. Incomodado com a caricatura que o jovem poeta lhe dirigiu em *Babilónios*, em 426 a. C.,³³ o demagogo denunciou-o junto do Conselho e colocou-o numa posição de risco em relação a possíveis sanções. Houve então outra oportunidade de testar a simpatia e apoio do público. A forma como Aristófanes se lhe refere, em *Vespas* 1287-1289, parece sobretudo indiciar que o grande público assumiu nesse conflito uma atitude de expectativa, curioso de ver até que ponto o poeta se atrevia a uma nova invectiva (justamente esta que *Vespas* concretizavam).³⁴ Esta polémica real entre o político e o poeta teve, de certa forma, eco numa outra fictícia, entre o poeta e as mulheres, em que se baseia a intriga de *Tesmofórias*. O motivo que justificou as duas polémicas era semelhante, a maledicência (*Tesmofórias* 85, 181-182, 384-394, 455-456, 466-467, 473-475, 544-548), que deixava indispostos sectores particulares do público, agredidos ou expostos em cena; e o vigor da reacção equivalente: uma queixa formal à autoridade pública que punha em risco Aristófanes, o delator dos demagogos, por parte de Cléon, e uma verdadeira conspiração com vista ao linchamento de Eurípides, por parte das mulheres durante o festival das Tesmofórias.

Da realidade dos 'bastidores' do festival fazia parte alguma mobilização dos cidadãos em volta dos poetas a concurso. Nem sempre com as melhores intenções; este é o caso das prováveis tentativas de influenciar os autores, particularmente os cómicos, a fazerem-se eco, nos seus ataques, de questiúnculas privadas visando certos nomes 'por encomenda' (*Vespas* 1025-1028). Em contrapartida, a mobilização das atenções em volta das 'estrelas' do teatro podia suscitar um verdadeiro endeusamento de alguns nomes detentores de uma enorme popularidade; Aristófanes diz ter vivido essa experiência ("elevado à glória e apreciado como nunca outro o foi entre vós", *Vespas* 1023). E Eurípides, erguido ao cúmulo do aplauso que um génio desencadeia, despertou, por sua vez, no próprio deus do teatro, "um desejo devorador" (τοιοῦτος ἡμερός με διαλυμαίνεται, *Rãs* 59; cf. 66-67), num misto de apreço crítico e de entusiasmo meramente impulsivo. Além de Dioniso, as ousadias poéticas euripidianas fanatizaram um certo público, cansado das banalidades de baixo nível que proliferavam no final do século (*Rãs* 100-103). Como prova desse entusiasmo, alguns espectadores passaram a dispor, como suas, de versões de textos bem sucedidos, com que se entretinham em momentos de lazer; assim Dioniso, em plena cobertura do navio em tempo de guerra, deleitava-se com a leitura da *Andrómeda*, que lhe deixara uma profunda nostalgia (*Rãs* 52-54).³⁵

Pelo contrário, um público que não tem capacidade de avaliação e não reconhece um verdadeiro talento pode pôr em causa a qualidade da arte no seu

33 *Acarnenses* 377-382, 502-506, 513, 630-631 esclarecem sobre o teor da acusação: Aristófanes foi denunciado como traidor, por ter censurado a cidade quando havia estrangeiros presentes na representação. De facto, *Babilónios* foi apresentada nas Dionísias, o grande festival do ano de teatro, com o inconveniente de dar a questões internas da cidade uma expansão excessiva e perigosa.

34 Parece sugerir-se que o poeta pudesse ter chegado a um acordo com Cléon para que a queixa fosse retirada, sob compromisso de o poupar a novos ataques, o que Aristófanes desmente.

35 Do mesmo modo que outros, talvez com um gosto menos requintado, faziam transcrever para seu uso tiradas de poetas de segunda qualidade, como Mórismo por exemplo (*Rãs* 152-153).

todo (*Vespas* 1043-1045). Por isso, a um auditório competente, Aristófanes só pode dar de conselho que preserve e mantenha vivos os verdadeiros talentos, que os acarinhe e apoie, de modo a dispor sempre de gente de mérito na cena de Dioniso (*Vespas* 1051-1059). Responsabilidade suprema nesta avaliação é a dos juízes de quem depende a atribuição dos prêmios no concurso e, em consequência, o êxito ou aborto de uma carreira. Por isso os apelos que lhes são dirigidos tendem a alertá-los para essa responsabilidade, e são formulados em diversos tons, que vão do elogio e da promessa, à ameaça e ao protesto, ou mesmo ao simples e directo pedido de aplauso, capaz de compensar o artista (*Nuvens* 1115-1130, *Aves* 1101-1104). É exemplar o apelo feito pela Corifeia, em *Mulheres na assembleia* 1154-1162; num tempo em que um Aristófanes já envelhecido e próximo do fim da carreira tinha perdido a energia e o espírito combativo de outros tempos, o tom que adopta é o da tolerância para com as preferências, mais ou menos exigentes, dos juízes. O que pode sublinhar como mérito da peça a concurso é a sua heterogeneidade; tem uma componente mais sofisticada, para satisfazer os mais perspicazes, sem deixar de ter também elementos rasteiros e populares para não defraudar os que se encantam com uma boa risada. Serve então a todos os gostos e essa é, nos tempos que correm, a sua maior credencial.

Pela subjectividade que lhe é inerente, a apreciação da arte dramática tende a gerar muita controvérsia e as discussões entre espectadores dão conta da disparidade de opiniões. Sobretudo quando diferentes gerações se confrontam, é natural que as divergências se radicalizem e os argumentos se exprimam com vigor ou mesmo violência. A discussão que se gerou ao jantar, entre o velho Estrepsíades e o filho, Fidípides, é paradigma deste confronto de preferências (*Nuvens* 1372-1379), que começou com argumentos e acabou em pancadaria, num tom próprio de comédia. Estava em causa Eurípides e as suas ousadias, um poeta que mobilizava os entusiasmos juvenis e anticonvencionais e indignava os velhos pais de família, tendencialmente conservadores. O erotismo sem freio de que o autor de adultérios e incestos parecia ter contaminado a tragédia marcou também a geração seguinte; Ágaton, um nome de referência nas últimas décadas do séc. V a. C., a quem Eurípides não nega simpatias (*Tesmofórias* 174-175), enveredou pela mesma linha e surpreendeu até os espectadores modestos como o Parente de Eurípides, com a atracção erótica das suas melodias (*Tesmofórias* 130-135). Ao enveredar por um modelo mais individual, psicológico ou mesmo sensorial, a tragédia parecia investir numa maior uniformização dos espectadores; os temas e formas agora propostos, ao aproximarem-se do quotidiano, iam tornando mais massivo um produto que antes tendia a exigir uma maior formação cultural.

A INFLUÊNCIA DO TEATRO NO QUOTIDIANO DE ATENAS

Por fim, algumas referências feitas pela comédia, ainda que em tom paródico, não deixam de sugerir a influência que um fenómeno social da dimensão do teatro e os poetas da moda tinham no quotidiano da cidade. Antes de mais valores e princípios, mas também atitudes e comportamentos alteraram-se por força do evoluir histórico e político da *polis*, sem dúvida, mas certamente também em função de fenómenos de massas como o que as festas dionisiacas alimentavam.

Factores sensíveis da vida colectiva foram progressivamente afectados pelas mensagens emanadas do teatro. Em primeiro lugar a crença religiosa, já abalada pelo evoluir da ciência e do espírito racionalista que a intelectualidade do séc. V a. C. foi impondo, teve na cena, como principal crítico, Eurípides; uma florista, em *Tesmofórias* 450-452, lamenta a crise em que mergulhou o negócio das coroas, depois que o poeta desacreditou os deuses.³⁶ Também o campo estritamente político da vida colectiva denunciou marcas de alguns efeitos de cena que se tornaram populares; os seus reis mendigos, por exemplo, sugeriram aos espectadores abonados a tendência para escapar aos deveres de cidadania e às contribuições financeiras para o bem comum (*Rãs* 1065-1066); como até os hábitos saudáveis de frequência das palestras e o respeito pelas hierarquias se subverteram (*Rãs* 1069-1073).

O quotidiano doméstico não ficou também ileso. E desse lamentam-se sobretudo as mulheres, depois que os seus comportamentos e personalidade foram escalpelizados em cena pelo seu mais feroz inimigo, Eurípides. Confrontados com episódios de adultério analisados pelo autor das *Estenebeias* e *Fedras*, os maridos deixaram-se tomar pela desconfiança e passaram a sujeitar as mulheres a uma vigilância apertada e atentatória da sua autoridade na gestão doméstica, e a suspeitar, nos seus gestos mais banais, de ocultas intenções como aquelas de que as heroínas euripidianas eram paradigma (*Tesmofórias* 395-423). Naturalmente o sentido cómico é o principal responsável por estas acusações. Sem deixar de ser legítimo perceber, por trás do exagero da caricatura, a influência social que as novidades trazidas a cena não deixariam de ter nos comportamentos e, se quisermos, na então sensível questão de género que a guerra tornava candente.

Por fim, o simples convívio social criou oportunidades para a popularização e réplica de êxitos dramáticos. Os banquetes, como contexto oportuno para a descontração e diversão, contam-se entre esses momentos. *Vespas* fornecem um exemplo ilustrativo. Livre da mania dos tribunais que o bloqueava, já bem bebido, Filócleon entrega-se à dança relembrando primeiro as melodias do antigamente, sem dúvida as da sua juventude, tão antigas quanto *Téspis* (1476-1481);³⁷ para depois, perante os seus preferidos, desafiar os novos

36 Esta é uma forma simplista para assinalar a complexidade da reflexão crítica a que Atenas assistia no momento. Ataques semelhantes à impiedade de Eurípides são feitos em *Rãs* 889-894.

37 Cf. a mesma popularidade de que Cratino gozava também nos banquetes (*Cavaleiros* 529-530).

que não hesita em caricaturar. E assim se inicia uma dança grotesca, em que o velho juiz contracena com Cárcino e os filhos, uma família de talento miserável dos tempos que correm (1497-1527).

CONCLUSÃO

Porque a apresentação do teatro em Atenas obedecia a um sistema de concurso, o poeta estava obrigado a considerar à partida dois objectivos centrais: o de satisfazer um público diversificado e o de impressionar favoravelmente os juízes de quem o prémio dependia. Tais condições poderiam convidar ao facilitismo. Mas não parece ser essa a atitude assumida pelos melhores; não é a que Aristófanes insistentemente defende, nem a que imaginamos tenha sido a dos trágicos em geral e particularmente a de Eurípides, conhecido pelas ousadias e pelo número reduzido de prémios que elas lhe valeram.

Por outro lado, parece fora de dúvida a consciência de que o público não era uma massa homogênea, mas repartida entre intelectuais, os σοφοί, com expectativas mais elevadas, e uma audiência menos exigente, capaz de reagir a estímulos mais convencionais. Mas no conjunto, o êxito que tiveram poetas do gabarito de Ésquilo, Sófocles e Eurípides abona em favor do bom critério do público e dos juízes. A facilidade com que os textos dos grandes poetas eram citados, parodiados ou deformados e o êxito desse tipo de recurso amplamente usado pela comédia, concorre também como um argumento eficaz para igual conclusão.

Se considerarmos, por fim, correcta a definição que REVERMANN (2006:105) dá de “competência” – “um talento simultaneamente inato, mas, em boa medida, adquirido a partir da pré-disposição cognitiva e emocional do indivíduo, como também da socialização” –, aceitaremos que, sobre um tecido natural, a comunidade e os próprios poetas desenvolveram uma tarefa de formação e de estímulo, que resultou num espírito crítico e capacidade de julgamento crescente. O êxito que a arte dramática ateniense atingiu no séc. V a. C. foi, em suma, o cúmulo bem sucedido de uma mobilização colectiva e cívica em nome de um ideal superior.

BIBLIOGRAFIA

- BAIN, D. “Audience address in Greek Tragedy.” In: *Classical Quarterly* 25.1(1975): 13-25.
- CHANCELLOR, G. “Implicit stage directions in ancient Greek drama: Critical assumptions and the reading public.” In: *Arethusa* 12.2(1979): 133-152.
- DONELAN, J.F. “Evidence for and against audience-actor contact in Aristophanes (Pax 877-906, *Ach.* 257-83, *Thesm.* 659-87 and *Nub.* 275-355).” In: *Classical Quarterly* 65.2(2015): 518-529.

- DOVER, K.J. *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- GRAVES, C.E. *The Acharnians*. Cambridge: University Press, 1967.
- JESUS, C.M. “As *Vespas*” In M. Fátima Silva (Org.). *Aristófanes. Comédias*. II. Lisboa: INCM, 2010, pp. 9-178.
- MACDOWELL, D.M. *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Second edition revised by J. Gould, D. L. Lewis. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- REVERMANN, M. “The competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens.” In: *Journal of Hellenic Studies* 126(2006): 99-124.
- SICKLE, J. van “The book-roll and some conventions of the poetic book.” In: *Arethusa* 13.1(1980): 5-42.
- SILVA, M. F. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Lisboa: Gulbenkian / JNICT,² 1997.
- SILVA, M. F. “Atenas, perfil de uma cidade ideal” In Carmen Soares, M. Céu Fialho, Thomas Figueira (Org.). *Polis/ Cosmopolis. Identidades globais & locais*. Coimbra, IUC / Annablume, 2016, pp. 53-67.
- SLATER, N. L. “Making the Aristophanic audience.” In: *American Journal of Philology* 120.3(1999): 351-368.
- SOMMERSTEIN, A. H. *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Aris & Phillips, 1996.
- TAILLARDAT, J. *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- WALCOT, P. “Aristophanic and other audiences.” In: *Greece & Rome* 18.1(1971): 35-50.