

DRAMATURGIAS

No. 13, 2020



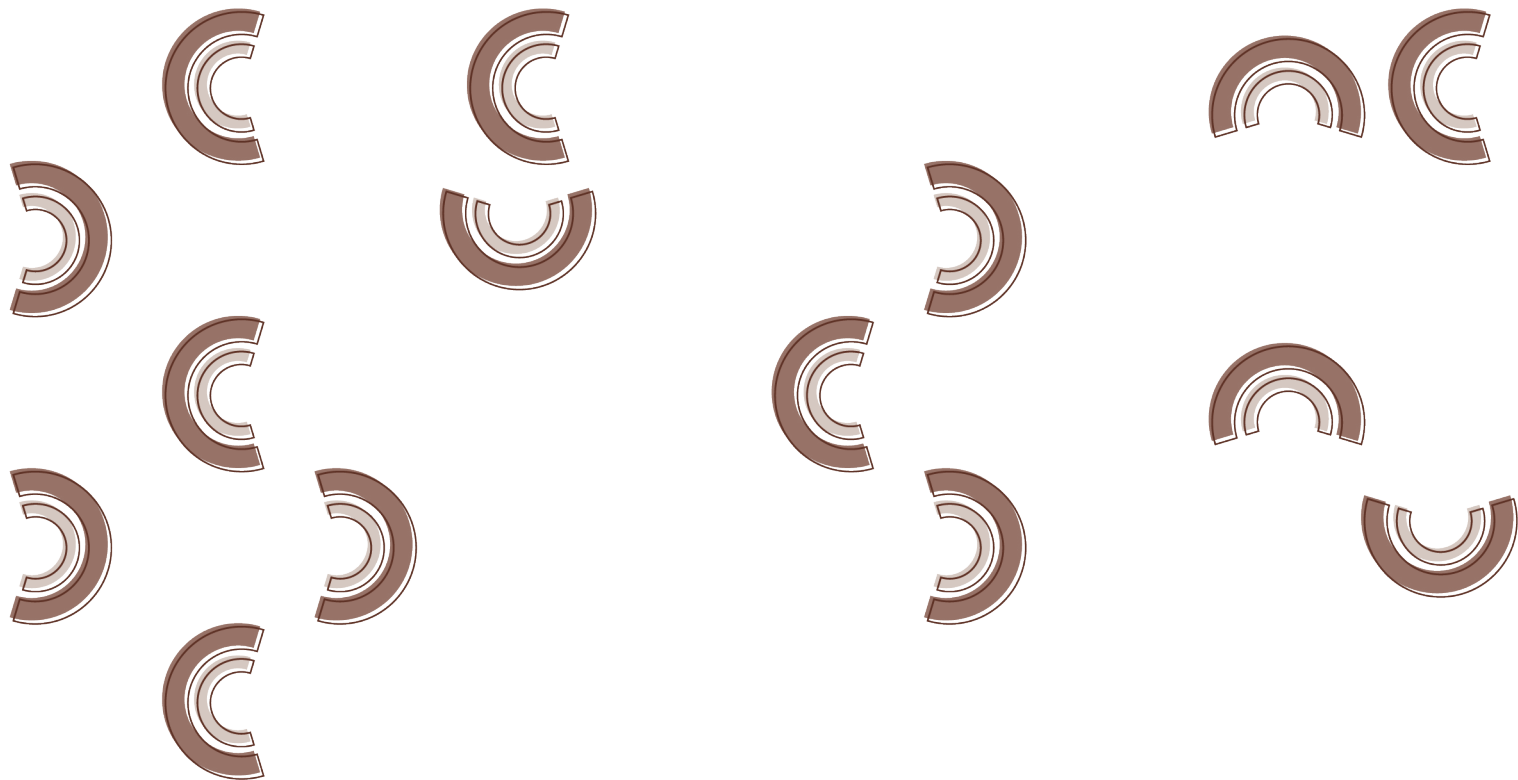
DOSSIÊ

Aristófanes – A Cidade e o Teatro

COVID-19

DRAMATURGIAS

No. 13, 2020



APRESENTAÇÃO



Enquanto o mundo está em quarentena, assolado pelo vírus Covid-19, chegamos ao quinto ano de existência de nossa *Revista Dramaturgias*. Essa estranha convergência entre incremento de governos autoritários, de extrema direita e necessidade de políticas públicas universalistas é mais que uma ironia histórica.

Nesse sentido, o já programado dossiê sobre Aristófanes (447 a.C – 385 a.C), conduzido e editado pela querida colega Ana Maria César Pompeu, da Universidade Federal do Ceará, é mais que uma sincronização: o dramaturgo da comédia testemunhou os efeitos avassaladores da epidemia que devastou Atenas durante a guerra do Peloponeso, acarretando novos comportamentos, complexas formas de sociabilidade. Neste mundo aos avessos, a comédia irrompe como intérprete fundamental.

Diante disso, nosso agradecimento ao trabalho já de décadas de Ana Maria César Pompeu, que tem abraçado Aristófanes, reunindo competência filológica e raro senso histórico. Afinal de contas, uma comédia é para se rir e pensar. É o que Ana Maria César Pompeu fez, por exemplo, em sua versão de *Acarnenses* para o ‘cearês.’¹

Para este dossiê *Aristófanes – a Cidade e o Teatro*, Ana Maria César Pompeu chamou colaboradores de diversas instituições nacionais e internacionais. Temos a profa. Maria de Fátima Silva, da Universidade de Coimbra, autoridade mundial em Aristófanes; Claudia N. Fernández, da Universidade Nacional de La Plata; Adriane da Silva Duarte, professora da Universidade de São Paulo, e há anos dedicada em traduzir e comentar Aristófanes no Brasil; Greice Drumond, da Universidade Federal Fluminense; Édson Reis Meira, da Universidade Federal do Maranhão; e grupo de pesquisadores a partir da

¹ V. Dioniso Matuto: *uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearenês* (Appris, 2014). Ainda, pela Editora Giostri, acaba de publicar título sobre Aristófanes na coleção *Dramaturgos: Vida e Obra*. Link: <https://lojavirtual.giostrieditora.com.br/aristofanes>

Universidade Federal do Ceará, como Solange Maria Soares de Almeida, Lauro Inácio de Moura Filho, Francisco Jacson Martins Vieira.

Em seguida ao dossiê, temos, na seção *Documenta*, a reunião e publicação de diversos textos do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB) que se vinculam ao tema da comicidade. Desde seu início, em 1998, o LADI-UnB realizou ao mesmo tempo pesquisas e montagens cênicas que partiam de tradições, textos, conceitos relacionados à produção e recepção de comicidade. Estes materiais agora são disponibilizados.

Após, temos um grande gênio cômico como o é Hugo Rodas. Em sua seção *Huguianas* ele apresenta seu projeto de pesquisa vigente, na formação de intérpretes criativos.

Outra seção fixa da Revista, *Orchesis*, dedicada à dança grega na Antiguidade, com a professora Marie-Hélène Delavaud-Roux, traz texto sobre métrica e alucinação nas Bacantes, de Eurípidas.

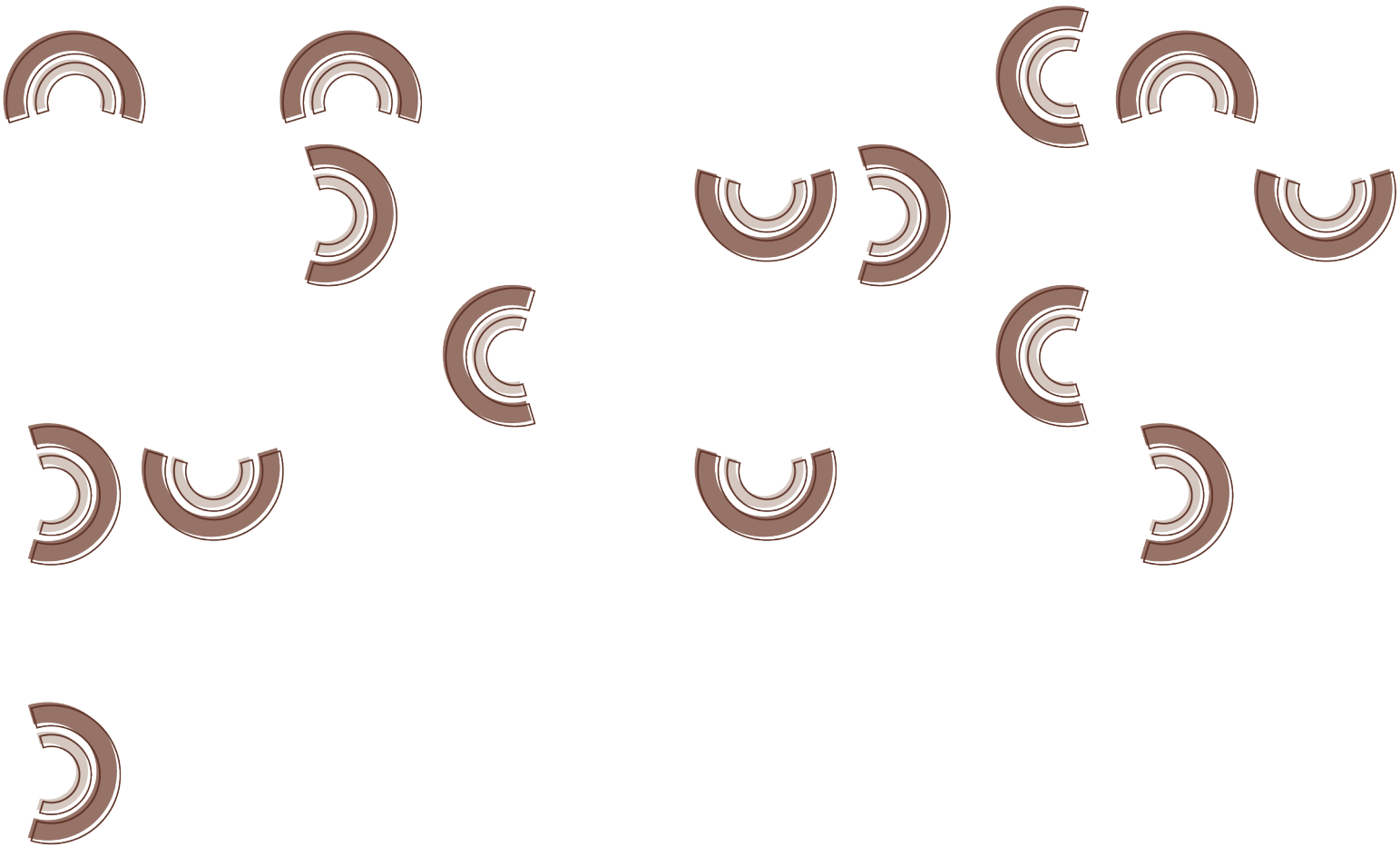
De Lisboa, temos a sempre competente participação do professor Mário Vieira de Carvalho, do CESEM. Ele nos comenta o filme sobre *Fidelio*, elaborado a partir ópera de Beethoven, compositor que este ano completa 250 anos de seu nascimento.

Finalmente, temos, na seção *Musicografias* a publicação de partituras de músicas instrumentais que se valem da aplicação de conceitos de cena à música.

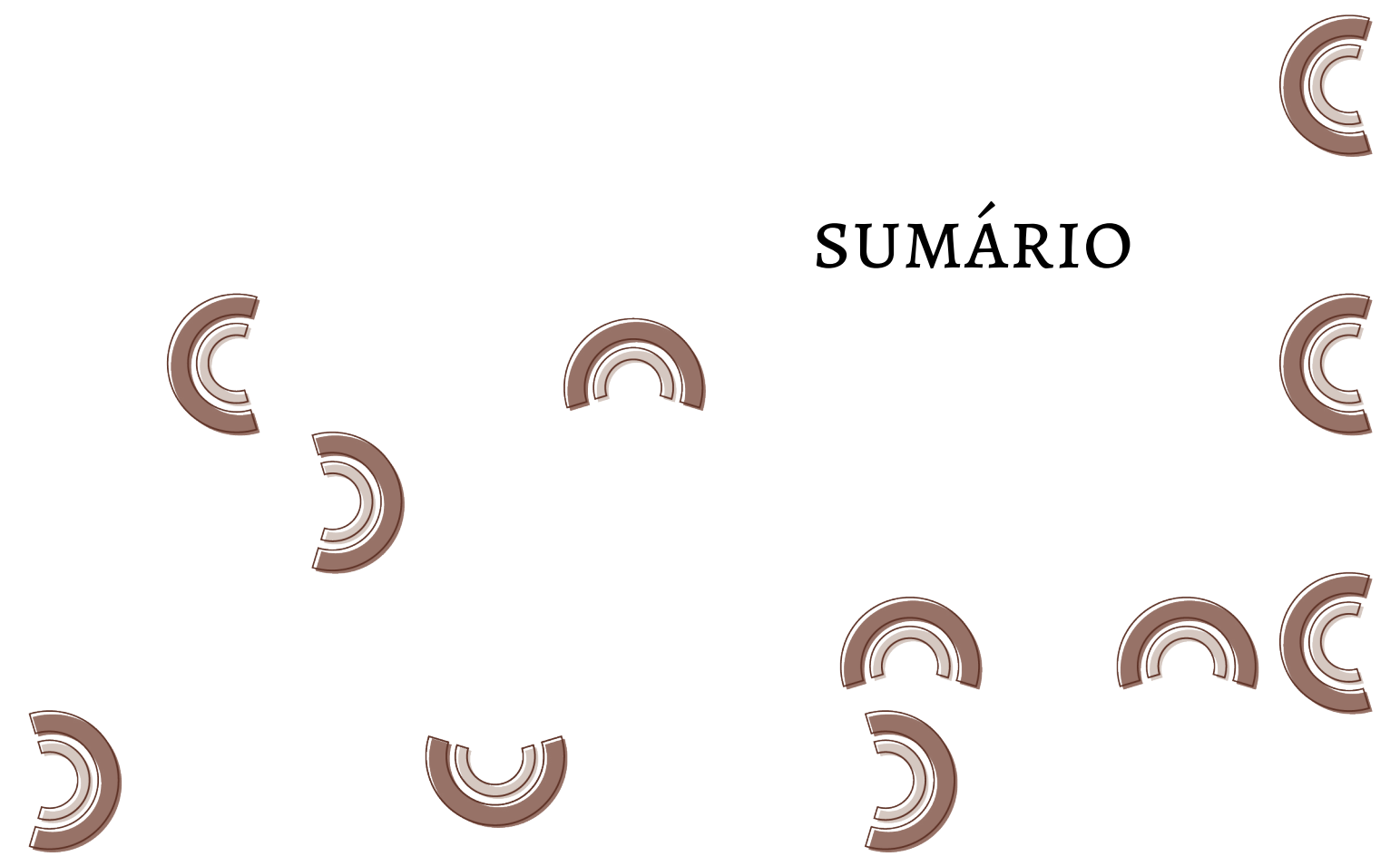
A partir desse número passamos a incluir a lista de obras cênicas e cênico-musicais que foram elaboradas pelo LADI-UnB.

Enfim, esperamos que esses novos dias pela frente, este laboratório social em que o mundo se converteu possa nos trazer experiências enriquecedoras e mais dignas. E que a Pesquisa, a Cultura, as Universidades, continuem sua missão de abrir mentes e corações para questões que nos atingem.

Brasília/Lisboa, março de 2020.



SUMÁRIO



DOSSIÊ ARISTÓFANES – A CIDADE E O TEATRO

- 10 Dossiê temático: Aristófanos – A Cidade e o Teatro
Ana Maria César Pompeu
- 26 O triângulo do sucesso: autor, obra e espectador. O teatro grego e o seu público
Maria de Fátima Silva
- 45 *As Mulheres de Atenas: Aristófanos sob a ótica do Teatro do Oprimido*
Adriane da Silva Duarte
- 59 A queda do herói cômico: o papel do protagonista em *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes*
Greice Drumond
- 87 “Honrado y buen ciudadano”: El delator de *Pluto* de Aristófanos
Claudia N. Fernández
- 102 *Lisístrata* no dialeto do Sul da Bahia e no dialeto de Pernambuco
Édson Reis Meira
- 196 Eros, Helena e a tecelagem nas peças femininas de Aristófanos
Solange Maria Soares de Almeida
- 221 Tradução dos escólios da parábase de *Acarnenses*
Lauro Inácio de Moura Filho
- 243 O teatro: um duplo artístico – Tragédia e comédia em *Acarnenses*, de Aristófanos e no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna
Francisco Jacson Martins Vieira
- 265 A cidade e o teatro em *Cavaleiros* de Aristófanos: O Poeta e o Político – Introdução à tradução de *Cavaleiros*
Ana Maria César Pompeu

DOCUMENTA

- 287 A gente nunca esquece que riu e fez rir: Estudos e realizações de comicidade no LADI
Marcus Mota

HUGUIANAS

- 340 Processo continuado de formação em interpretação – ensino, pesquisa
e documentação de um método não sistematizado
Hugo Rodas

ORCHESIS

- 352 La métrique des hallucinations dans les Bacchantes d'Euripide
Marie-Hélène Delavaud-Roux

IDEIAS E CRÍTICAS

- 365 Fidelio (1956): Um filme de Walter Felsenstein com a colaboração de
Hanns Eisler
Mário Vieira de Carvalho

MUSICOGRAFIAS

- 389 Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II
Marcus Mota

LISTA DE OBRAS CÊNICAS

DOSSIÊ ARISTÓFANES -
A CIDADE E O TEATRO





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

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

Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará – UFC
E-mail: amcpompeu@hotmail.com

RESUMO

Apresentação do dossiê temático: Aristófanes – a Cidade e o Teatro.

Palavras-chave: Aristófanes, Cidade, Teatro.

ABSTRACT

Editorial. Special issue on Aristophanes, the City and the Theatre.

Keywords: Aristophanes, City, Theatre.

Apólis está presente no teatro de Aristófanes de um modo pleno. É ela que está em cena através de suas instituições e espaços democráticos fundamentais, como a Assembleia, o Tribunal, a Ágora e os locais das festividades religiosas, especialmente o Teatro de Dioniso. A Comédia de Aristófanes contém a Cidade que contém o Teatro.

A comédia *Acaruenses*, de 425 a.C., pode ser considerada o paradigma da comédia antiga. Nela Aristófanes faz uma revista do gênero, ao se defender da acusação do demagogo Cléon, de “falar mal” da cidade na comédia do ano

1 Peça perdida.

anterior (*Babilônios*, de 426 a.C.)¹. Por isso, apresentaremos o tema “Aristófanes – A Cidade e o Teatro” descrevendo suas cenas.²

No monólogo de abertura, pelo protagonista Diceópolis, o comediógrafo reúne a Assembleia e o Teatro, ao se queixar de suas inúmeras tristezas e poucas alegrias (*Acarnenses*, vv. 1-42. Nossa tradução matuta cearense para as personagens do campo)³.

² Atualização do item 1. “O tema ‘político’ do capítulo 1. *Acarnenses* – A Cidade e o Teatro, do livro *Dioniso matuto* (POMPEU: 2014).

³ Todas as passagens de *Acarnenses* são de nossa tradução (POMPEU: 2014)

JUSTINÓPOLIS

Tanta dô tem despedaçado meu coração,
Alegria é pôca, bem poquinha, conto nos dedo;
Mas sofrimento é grãocentas-ruma-de-areia .
Dêxa eu vê qual foi uma alegria de deleite.
Já sei! Foi no dia q’eu fiquei veno e lavei a alma 5
Com aquele’ cinco talento que o Cleão botô prá fora.
Vixe! Com’eu briei, e eu sô doido pelos Cavalêro
Por causa desse feito, do tamãe da Grécia .
Mas num é que de novo tive uma dô de tragédia,
Na vez que eu tava abestaiadin isperano Ésquilo, 10
Aí o locutô disse: “Teógnis, faz entrá o teu coro!”
Pense numa sacudida grande no meu coração!
Mas tive ôtra alegria, na vez que em riba do Bezerra,
Dexíteo entrô e cantô uma boiôcia.
Inda neste ano quase murri e fiquei foi zaroin veno, 15
Na vez que o Cêris s’ intortô pra tocá o hino retin.
Mas nunca, desde q’eu tomo bãe,
Meu’ zói ardero tanto cum sabão
Do jeito d’ agora, num dia de assemblea regulá
De manhãzinha, ói aí esta Pnix sem viv’ alma, 20
O pessoá na praça tagarela e pra baxo e pra riba
Foge da corda que pinta a gente de vermei .
Os prítane nada de chegá, e fora de hora
Quando eles aparece, pense no impurra-impurra,
Uns por riba dos ôtro pra pegá o banco da frente, 25
Corre é uma ruma de gente; mas como a paz
Vai sê, num dão nem bola; ó cidade, cidade.
Euzin aqui, ó, chego sempre primêro que todo mundo
Na assemblea e fico sentado. E aí, como tô só mermo,
Lastimo, fico de boca aberta, dô uma ispriguiçada, peido, 30
Fico aperriado, faço uns traço, arranco os pelo, fico matutano,

De oi no campo, apaxonado pela paz,
 Cum ódio da cidade, cum saudade do meu povoado ;
 Ele nunca me disse: “compra calvão ”,
 Nem vinagre, nem azeite, nem sabia o que era “compra!” 35
 Tudo ele dava e num tinha o “Compra aí! Compra aí!”.
 Intão agora chego mermo bem disposto
 Pra gritá, pra atrapaiá, pra brigá cum’s oradô,
 Se algum falá d’ ôtra coisa que num seja da paz.
 Oi’ aí os prítane chegano no mei do dia. 40
 Eu num falava? É o q’eu dizia:
 Pros banco da frente é tudo no impurra-impurra.

As emoções experimentadas por Justinópolis são de dois tipos: estéticas e políticas; e, sem dúvida, as emoções políticas participam das estéticas, pois notamos, nas poucas alegrias, que uma é duvidosa quanto à sua origem: os cinco talentos que os Cavaleiros fizeram Cléon vomitar. O episódio seria de uma comédia ou seria um fato histórico, ou, ainda, seria um fato histórico encenado numa comédia? Encontramos opiniões afirmativas para as três opções. Já que todas as outras referências anteriores são estéticas, o mais provável é que se trate de um episódio de comédia, com origem em algum fato histórico, pois a comédia reflete a própria cidade.

Se a maior alegria de Justinópolis foi ver a cena de Cléon vomitando os cinco talentos, a sua maior tristeza é o episódio atual em que, numa assembleia regular pela manhã, a Pnix está vazia, só ele está presente, nem os responsáveis pela condução da assembleia, os prítanes, chegaram. Os cidadãos estão na ágora tentando fugir da corda que marca de vermelho a ausência na assembleia.

E aquele que se mostrava um espectador do teatro passa a ser um espectador da assembleia, para seu maior desgosto, de modo que desacreditará nela como instrumento de paz. É que Justinópolis se diz um lavrador, que sente saudades do seu povoado e quer que a guerra termine, para que possa voltar para o campo, onde não há necessidade de comércio, onde se vive do que a terra dá.

Na assembleia, a exceção é Anfíteo, o Ambideus, um ser semidivino, único aliado de Justinópolis, que se encarrega da negociação das tréguas com os Lacedemônios, transformadas, portanto, em dádiva divina. Anfíteo é ambíguo pelo próprio nome, com o prefixo amphí “ambi”, que pode ser lido como divino dos dois lados, e, pela sua genealogia, que não corresponde à tradicional, mas mistura personagens míticas, como Deméter e Triptólemo ou mesmo Celeu, antigo rei de Elêusis, com personagens como Licino, Fenarete e Anfíteo, que parecem nomes da vida real da cidade e invenção de Aristófanes.

AMBÍDEUS

Não, sou imortal. Pois o Ambídeus era filho
Da Deméter e do Triptólemo; e dele nasceu o Celeu.

E o Celeu se casou com a Fenárete, minha avó,
E dela nasceu o Licino. E do Licino nasci eu.

50

Sou imortal. Os deuses me encarregaram
De fazer tréguas com os lacedemônios, só eu.
Mas sendo imortal, homens, não tenho provisão,
Os prítanes não me dão nada.

(*Acarnenses*, vv. 47-54)

Quando Justinópolis conclui sua paz particular com os Espartanos, as tréguas vêm em forma de vinho. Dioniso entra em cena simbolicamente, como patrocinador da prosperidade e da festa. Anfiteo, o divino dos dois lados, apresenta a Justinópolis tréguas de cinco, dez e trinta anos, e o manda prová-las. Só as de trinta anos agradam ao nosso herói, que fica com elas, faz uma libação e as beberá até a última gota. Adquirida a paz, parte para o campo a celebrar as Dionísias Rurais. A primeira palavra que as tréguas lhe inspiram é “Dionísias”, que denomina muitos festivais do mesmo deus; na peça, depois das Dionísias Rurais, celebram-se as Antestérias, já no final, além das Leneias, em que a peça se insere, promovendo uma espécie de síntese do calendário de celebrações dedicadas ao próprio deus da fertilidade e do teatro.

Em seguida, Justinópolis se expressa de modo semelhante a Polifemo na *Odisseia* 9, 359, ao cheirar, nas tréguas, ambrosia e néctar. Em Homero, o ciclope elogia o vinho com que Odisseu o presenteou trazido por ele dos Cícones. Ainda que os ciclopes tivessem vinho em sua ilha, não era tão bom quanto aquele. A comparação é bem pertinente, uma vez que Diceópolis quer expressar a superioridade das tréguas de trinta anos diante das de dez e de cinco, já provadas e reprovadas por ele.

JUSTINÓPOLIS

Ó Dionísias,

195

Estas tem chêro é de ambrosia e de néctar

E de num tê que arrumá cumida pra três dia,

E elas diz na minha boca: “vai logo pr’onde tu qué ir”.

Estas daqui eu pego, faça uma libação e vô bebê todinha,

Aí mando os Acarnense passá é muito bem.

200

Eu tano livre da guerra e das coisa rúim

Vô é entrá e celebrá as Dionísia matuta.

(*Acarnenses*, vv. 195-202)

No entanto, faremos uma leitura acerca do “engano”, presente a toda a cena da assembleia, a partir da referência ao vinho de Odisseu. Entre os Ciclopes, ele fará com que Polifemo se exceda, embriagando-se, e seja enganado e vencido pelo herói da Odisseia, identificado como “Ninguém”, na ocasião. Na cena da assembleia, as referências a engano são constantes: 62-3, sobre os embaixadores e suas pavonadas e enrolações; 88, sobre os bois no forno; 89-90, a respeito da ave, de nome Enganador, com a conclusão de Justinópolis da enganação dos embaixadores com as duas dracmas de salário por dia. Além das referências mais diretas, toda a exibição dos embaixadores é mesmo própria de enrolação: o cansaço que dizem sofrer não corresponde à vida cômoda e de luxo que tinham na Pérsia. O engano se materializará na entrada da próxima personagem trazida pelos embaixadores: Pseudártabas, “falsa medida”, que talvez indique outra falsidade, a ser apresentada pelos eunucos, efeminados gregos disfarçados. Pseudártabas recorda de alguma maneira a figura de Polifemo, quando apresentado como “o Olho do Rei”, a sua aparência confirmará tal denominação. De qualquer maneira o bárbaro dúbio parece revelar a Justinópolis a verdadeira enrolação dos embaixadores, por não concordar exatamente com as afirmações destes. Em seguida, a assembleia continua com a entrada de Teoro, que vem da corte do rei da Trácia. Teoro, que traz no nome a própria função de espectador oficial, embaixador para assistir às festas, é chamado, logo de cara, por Diceópolis de “enrolão”. Fala da bebedeira com Sitalques, rei trácio, e do amor que ele e o filho, este com cidadania ateniense, têm por Atenas, como os amantes por seus amados, a ponto de escrever nos muros “grandes Atenienses”. Até as Apatúrias, onde o filho tem desejos de comer salsicha, trazem a ideia de engano, pela sua assonância com *apáte*, “engano”. Sitalques prometeu, segundo Teoro, enviar um imenso exército para socorrer Atenas, comparado a gafanhotos pelo grande número; mas o que trouxe foi uma tropa de Odomantos, povo selvagem da Trácia, que rouba os alhos de Justinópolis e os come, numa demonstração de ardor guerreiro, que, se pagos a duas dracmas por dia, garante Teoro, arrasariam a Beócia toda; depois de saquear o cidadão, propõem-se saquear a cidade inteira. Enfim, toda essa imagem de engano que pode estar também nas tréguas de Anfíteo, como o vinho de Odisseu, tem a função de mostrar o caráter mimético de toda a ação de Justinópolis, que, depois, assumirá outras personalidades.

A cena inicial de descrição – de dores e prazeres estéticos e políticos – parece ser a chave de entrada para o caráter de metateatralidade de *Acaruenses*. Desse sentido são expressivos *idón*, “vendo/quando vi” (5, 15); na sequência da peça, a enfática figura do olho do Rei, além de *theáomai*, “ser espectador”, no radical de Teoro, o embaixador, e utilizada por Justinópolis atribuindo o papel

de espectadora a sua mulher que o contemplará do telhado, na organização da procissão das Dionísias Rurais (262). O papel de espectador era antes desempenhado por ele na Pnix, no começo da assembleia, que aparece, depois de todos os artifícios apresentados, como uma “assembleia de mentira”.

Para as tréguas de trinta anos Justinópolis atribuiu o sabor de elas dizerem “vai logo pra onde tu qué ir” (198), algo impossível de se fazer durante a guerra. Na comédia, porém, que traz a paz através do festival de Dioniso, o espectador poderá viajar para onde quiser. *Acarnenses* é a representação do que a comédia proporciona ao espectador: ele fica em paz, ainda que a cidade esteja em guerra, pelos dons de Dioniso e do Teatro. A comédia é a imagem da cidade pacífica e justa, é Justinópolis.

Justinópolis desacreditou, portanto, da assembleia de Atenas para concretizar sua paz com os Espartanos e utilizou as festividades dionisiacas para tornar real o seu projeto. O coro de Acarnenses, que se opõe a ele, representa o povoado da Ática mais prejudicado pelas incursões dos Peloponésios. Tendo suas vinhas cortadas, querem matar o homem que fez tréguas com o inimigo. Tais velhos são a própria figura da inflexibilidade. Como Justinópolis poderá escapar de seus algozes? Ele e os Acarnenses são figuras rústicas, o primeiro como lavrador e os últimos como carvoeiros, que situam no campo uma tentativa de regeneração. A peça apresenta o protagonista sozinho na sua luta contra a guerra, pois mesmo o coro, apesar de ser também aldeão, torna-se seu adversário. Antes de concluir sua procissão em homenagem a Dioniso, por sua paz particular e sua volta ao campo, Justinópolis é apedrejado pelos Acarnenses, que desejam matá-lo. Nesse momento, haverá um retorno no espaço do teatro, que é multidimensional, transportando-nos de volta à cidade, como um tribunal, onde o acusado usa do direito de se defender diante de seus acusadores. A ação de Justinópolis revela o artifício teatral, ao parodiar o Télefo de Eurípides, no uso de um refém – um cesto de carvão – para conseguir falar diante dos Acarnenses. Justinópolis, um rústico, reage como um cidadão que conhece os poetas da moda e os efeitos dos recursos teatrais que usam e ainda se mostra conhecedor dos recursos de defesa nos tribunais, como o de provocar compaixão nos juízes. É na casa de Eurípides, também na cidade, que obtém de empréstimo os farrapos do miserável mais digno de piedade, entre seus personagens: Télefo.

JUSTINÓPOLIS

Tá na hora do isprito se fortalecê.

Preciso é ir pra casa de Eurípides.

[Na casa de Eurípides]
Moço, ó moço.

SERVO DE EURÍPIDES

Quem é?

JUSTINÓPOLIS

Eurípides tá em casa?

395

SERVO DE EURÍPIDES

Não está e está em casa, se é que me entendes.

JUSTINÓPOLIS

Como tá em casa e num tá?

SERVO DE EURÍPIDES

Correto, ó velho.

A mente está fora recolhendo versinhos

E não está em casa, mas ele está e de pés para o alto compõe

Uma tragédia.

JUSTINÓPOLIS

Ó sortudo Eurípides,

Que iscravo ele tem isperto nas resposta.

Chama ele.

400

SERVO DE EURÍPIDES

Mas é impossível.

JUSTINÓPOLIS

Mermo assim;

Pois num vô mimbora, vô é batê na porta.

Eurípides, Euripidezin!

Me ouve, se alguma vez tu ôviu um home.

Justinópolis de Colides te chama, eu.

405

EURÍPIDES

Não tenho tempo.

JUSTINÓPOLIS

Roda cá pra fora, vai lá!

EURÍPIDES

Mas é impossível.

JUSTINÓPOLIS

Mermo assim.

EURÍPIDES

Vou rodar pra fora, mas não tenho tempo para descer.

JUSTINÓPOLIS

Eurípides...

EURÍPIDES

Por que gritas?

JUSTINÓPOLIS

Tu compõe de pé pra riba, 410

Podeno tá de pés no chão, por isso tu compõe os manco.

Mas por que tu tá vestido cum's mulambo da tragédia,

Rôpas de dá dó? Por isso tu compõe os ismoleu.

Mas, te imploro, pelos teus jueio, Eurípides,

Dá pra mim um mulambo daquela peça antiga; 415

Pois tenho que falá pro coro uma leriado grande.

Ele traz a morte, s'eu falá mal.

EURÍPIDES

Quais trapos? Acaso aqueles com que aqui Eneu

O coitado do velho concorria?

JUSTINÓPOLIS

De Eneu num era, era de ôtro mais miserave. 420

EURÍPIDES

Os de Fênix, o ceguinho?

JUSTINÓPOLIS

Não de Fênix, não.

Tinha ôtro mais miserave que Fênix.

EURÍPIDES

Que mantos esfarrapados o homem me pede?

Será que falas dos de Filoctetes, o mendigo?

JUSTINÓPOLIS

Dele não, de um muito, muito mais ismoleu.

425

EURÍPIDES

Acaso queres os mantos sujos

Que Belerofonte tinha, este coxo aqui?

JUSTINÓPOLIS

Não era Belerofonte. Mas também o tipo era

Manco, ismoleu, quexudo, bom de lábia.

EURÍPIDES

Sei quem é o homem, o mísio Télefo.

(**Acarnenses**, 393-430)

O teatro torna-se uma tribuna pública, um espaço privilegiado para a defesa das ideias do poeta através do protagonista. Após se transformar numa personagem de Eurípidés, já que os farrapos proporcionaram o discurso de um pedinte escolado na sofística eurípidiana, Justinópolis faz seu discurso de defesa diante do coro, ao dar a própria cabeça a ser cortada, caso não seja convincente. O discurso argumenta basicamente que os Lacedemônios não são os culpados pela guerra, antes põe a culpa nos sicofantas, um tipo social ateniense, os delatores do mercado.

A ÁGORA E A GUERRA

A causa da guerra, retirando-se a menção aos raptos das prostitutas, era uma questão de comércio. A ágora, como um espaço democrático da pólis ateniense, está presente desde o prólogo; presos aos seus encantos, os cidadãos se ausentam de cumprir os deveres cívicos; também é à ágora que Justinópolis compara o seu povoado, no campo, onde era desnecessário o comprar. Mas é nela também que Justinópolis instituirá o seu mercado, uma ágora aberta até

para os Megarenses, em contraste com a execução com que Atenas os penalizava. Os Beócios serão o contraponto dos Megarenses, quando, no mercado, os primeiros são representados pela extrema miséria, os segundos são plenos de recursos, não encontrando produto ateniense de que tivesse falta para negociar com os seus. Restando, por fim, o sicofanta, única “mercadoria” ateniense ausente do mercado beócio. Pelo cruzamento de elementos da geografia grega, *a ágora ateniense torna-se o coração animador da vida de toda a Hélade.*

Mégara representará a cidade-alvo dos delatores no mercado de Atenas e, depois, com o episódio dos raptos de prostitutas, alusivos à origem das hostilidades entre gregos e persas em Heródoto, será alvo do decreto, expedido por Péricles como a causa do início da guerra entre Atenienses e Peloponésios. Se Télefo é a máscara de Justinópolis, a guerra de Troia, causada pelo famoso rapto de Helena, pode também ser a máscara da guerra atual, pois o discurso de defesa do rei mísio se relacionava aos Troianos, inimigos dos seus interlocutores gregos. Por este eterno retorno de conflitos modelo, a guerra torna-se simples/universal, e um fenômeno com causas mais profundas do que as que cada consequência pontual evidencia.

O mercado de Justinópolis trará de volta, simbolicamente, as duas prostitutas de Aspásia, raptadas pelos Megarenses, em retaliação ao rapto da prostituta de Mégara, com as duas filhas do pobre Megarense que as disfarça de porquinhas para trocá-las por sal e alho, produtos típicos da sua terra. E o Sicofanta será despachado para Tebas, como produto típico de Atenas, em troca das excelentes mercadorias tebanas. O grande problema das hostilidades seria o delator do mercado de Atenas.

A cidade está em guerra contra os Peloponésios, desde -431, quando o tratado de 30 anos de tréguas assinado em -445 foi quebrado, de acordo com Tucídides, a partir dos episódios de Epidamno e Corcira. No discurso de Justinópolis há uma descrição concreta do ambiente frenético do mercado e do porto com os preparativos de guerra na possibilidade de os Espartanos terem feito com um aliado de Atenas o que os Atenienses fizeram com um aliado dos Espartanos: a delação e venda dos produtos de Mégara. A guerra parece dar vida ao mercado e ao porto da cidade de Atenas, em nítido contraste com a destruição das vinhas de Acarnas e das demais aldeias da Ática. Tal quadro condiz perfeitamente com a recusa das tréguas propostas à assembleia por Anfíteo e fez da guerra um produto citadino.

JUSTINÓPOLIS

Num vão ficá cum raiva, homes ispectadô,
S'eu seno um ismoleu na frente dos ateniense

Tô prá falá da cidade, fazeno uma cumédia-do-vín;
 Pois o que é justo a cumédia-do-vin também cunhece. 500
 E eu vô falá coisas terríve, mas justa;
 Pois desta vez num vai me caluniá Cleão que
 Istrangêros tano aqui eu falo mal da cidade;
 É que tamo só, é o concurso das Leneia,
 E os istrangêro num tão aqui, nem os imposto 505
 Chega nem os aliado vem das cidade,
 Mas tamo só nós agora só os míi disbuiado,
 Pois chamo os meteco de páia dos cidadão.
 Eu mermo odêo muito os Lacedemônio,
 E pra eles quero que de novo o deus do Tênero 510
 Sacudino tudin derrube suas casa;
 As minhas vinha também tão cortada.
 Mas já que são amigo que tão aqui na cunversa,
 Por que acusamo de tudo isso aí os Lacônio?
 Do mei de nós uns home – num tô falano da cidade; 515
 Vê se lembram disso, que num tô falano da cidade –,
 Mas uns tipin imprestave, de qualidade ruim,
 Sem valô, da pió marca e istrangerado,
 Delatava: “Estes mantozin são de Mégara” .
 E se visse em qualquer canto um pipino ou uma lebrinha. 520
 Ou um leitãozin ou um dente de aio ou um grão de sal,
 Era tudo de Mégara e vindia no mermo dia.
 E era uma coisinha costumêra da nossa terra.
 Mas uns rapaz passa por Mégara e a quenga Simeta
 Rôbam imbebedados no jogo do cótabo; 525
 E aí os Megarense briguento como os galo
 Robaro no lugá dela duas quenga da Aspásia;
 E daí o cumeço da guerra rebentô
 Pra Grécia todinha por causa de três quenga.
 Daí cum raiva Péricles o Olímpio 530
 Lançava raio, trovejava, revirava a Grécia,
 Decretava leis como letra das cantiga,
 “Que os Megarense nem em terra nem no mercado
 Nem no mar nem em terra firme fiquem” .
 Daí os Megarense, quando sintiro fome aos poquin, 535
 Pidia pros Lacedemônio pra que o decreto
 Fosse mudado, o tal das quenga;

Mas nós num fizemo o que pidiro, e uma ruma de vez.
 Daí já havia o tilintá dos iscudo.
 Vão dizê: “num pricisava tanto”; pricisava o quê, me diga? 540
 Ora, se um Lacedemônio navegano num barco
 Vendesse dispois de delatá um cãozin dos Serífió,
 Vocês ia ficá sentadin em casa? Era só o que fartava;
 Ia logo mermo era mandá pro má
 Trezento navi, e a cidade já tava era chêa 545
 De ribuliço de soldado, de “chama-chama os trierarca”,
 E era salário seno pago, istauta de Palas seno dorada,
 A portada gemeno, o trigo seno midido,
 E era odres, corrêas de remo, gente comprano jarras,
 Aios, azeite, cibolas nas corda, 550
 Coroas, sardinhas, flautistas, zói arroxiado;
 E nas doca os remo seno alisado de novo,
 As cavia rangeno, as iscotíia seno presa nas corrêa,
 Era gente tocano flauta, comandano, apitano, assobiano.
 Isso era o que iam fazê eu sei; e o Télefo também 555
 Num é o que achamo? Intão num temo é juízo.
 (*Acarnenses*, vv. 497-556)

Com o seu discurso, Justinópolis aprofunda o sentido agonístico da peça, ao conseguir convencer parte do coro de Acarnenses, que parece dividir-se em dois: um apoia o protagonista, o representante da paz, e o outro chama um representante da guerra para socorrê-lo. Todos concordam sobre a verdade do que Justinópolis afirmou em seu discurso, mas divergem sobre o seu direito de revelar tais verdades diante do público, embora composto somente de Atenenses. Lâmaco, que transpira a guerra até no nome, vem paramentado com penachos e armas defender a sua causa. Ele é o contraponto de Justinópolis, a guerra contra a paz, um produto integralmente cidadão a opor-se à identidade do campo; e no final da peça, após o fracasso nas tentativas de negociar com Justinópolis no mercado, será o representante das consequências desastrosas da guerra em perfeito contraste com o representante da paz e suas consequências felizes. É diante de Lâmaco que, pela segunda vez, o protagonista se identifica como Justinópolis, depois de ser censurado por se atrever a falar na sua condição de mendigo; mostra, então, aos Acarnenses a diferença que existe entre o seu representante e eles próprios: Lâmaco é jovem e já participara de muitas embaixadas, sendo bem pago por seu cargo, enquanto os velhos do coro nunca tiveram esse privilégio, embora sejam homens honestos e trabalhadores. Tanto

Lâmaco quanto os outros representantes da cidade foram eleitos e têm direito a tais privilégios, na assembleia a mesma crítica fora apresentada, quando Justinópolis desmascara os embaixadores e suas enrolações, e a ênfase é dada ao pagamento de salários. O coro se apropriará da parte do discurso que se refere a eles e a ampliará na parábase, ao se queixar dos oponentes jovens que os levam ao tribunal, tendo toda a técnica sofisticada ao seu lado, para fazer valer seu discurso, não deixando meios de defesa para os velhos e simplórios agricultores áticos. Todos estes argumentos tendem a esclarecer, no pormenor, as diferenças em que se estabelece a oposição cidade/campo.

O DOSSIÊ

O objetivo desse dossiê é apresentar de diversos modos as mais variadas formas de encenação da Cidade e do Teatro na Comédia de Aristófanes. Participam deste dossiê tanto renomados quanto novos estudiosos de Aristófanes.

1. Maria de Fátima Silva, Catedrática da Universidade de Coimbra, que já publicou muitos e importantes estudos e traduções do comediógrafo, participa com o texto "O triângulo do sucesso: autor, obra e espectador. O teatro grego e o seu público", que nos apresenta a interação do poeta com sua obra e com o seu público, de uma forma agradável e abrangente.
2. Adriane da Silva Duarte, da Universidade de São Paulo, autora de muitos e importantes estudos e traduções de Aristófanes, participa com o texto "As Mulheres de Atenas: Aristófanes sob a ótica do Teatro do Oprimido", que trata da recepção das comédias *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, de Aristófanes, em *As Mulheres de Atenas*, de Augusto Boal, documentando a recepção da comédia aristofânica no Brasil.
3. Greice Drumond, da Universidade Federal Fluminense, com importantes estudos e tradução de Aristófanes, participa com o texto "A queda do herói cômico: o papel do protagonista em *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes*", analisando a atuação dos protagonistas nas três peças aristofânicas referidas, os quais se distinguem dos demais protagonistas de Aristófanes por se enredarem nas suas próprias ações, ocasionando sua queda e posterior transformação, o que testemunha o referencial pedagógico do poeta na Grécia Antiga.
4. Claudia N. Fernández, da Universidad Nacional de La Plata, autora de muitos importantes estudos e traduções de Aristófanes, participa com o texto "'Honrado y buen ciudadano': El delator de *Pluto* de Aristófanes", que apresenta a figura do Sicofanta, um delator, muito hostilizada em toda a comédia aristofânica, e que, em *Pluto*, expande suas reclamações e se mostra de uma forma mais plena. A tradução em espanhol da cena do Sicofanta em *Pluto*, de Aristófanes, é apresentada com notas e comentários.

5. Édson Reis Meira, da Universidade Federal do Maranhão, autor de importantes trabalhos de tradução e dialetologia em grego clássico e moderno, participa com o texto "*Lisístrata* no dialeto do Sul da Bahia e no dialeto de Pernambuco", introdução e tradução de *Lisístrata* de Aristófanes para o dialeto do Sul da Bahia e do Recife, em Pernambuco, para a variante de Atenas e de Esparta, respectivamente. O autor concebe a tradução como criação linguística.
6. Solange Maria Soares de Almeida, doutora em Letras, com tese sobre Aristófanes, pela Universidade Federal do Ceará, participa com o texto "Eros, Helena e a tecelagem nas peças femininas de Aristófanes", que analisa os mitos sobre os quais foram construídos os discursos, falados e silenciados, das personagens mulheres nas comédias *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia das Mulheres*, interessando-se, especialmente, por aqueles ligados aos trabalhos de fiação e tecelagem.
7. Lauro Inácio de Moura Filho, doutor em Letras, com tese sobre Aristófanes, pela Universidade Federal do Ceará e Professor do Instituto Federal do Ceará – IFCE, participa com o texto "Tradução dos escólios da parábase de *Acarnenses*", que consiste numa compilação e tradução dos escólios dos versos 626-718, que compõem a parábase de *Acarnenses* de Aristófanes.
8. Francisco Jacson Martins Vieira, doutor em Letras, com tese sobre Aristófanes, pela Universidade Federal do Ceará e Professor da SEDUC – Secretaria de Educação do Ceará, participa com o texto "O teatro: um duplo artístico – tragédia e comédia em *Acarnenses*, de Aristófanes e no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna", que analisa o teatro no qual as vozes, os gestos e as máscaras são sobrepostas, como causa de equívocos e componentes centrais das invectivas pessoais ou intrigas, transformando-se em acessórios fundamentais para o discurso moralizante e para alcançar o objetivo maior do a(u)tor: a obtenção da paz em *Acarnenses*, de Aristófanes, e a absolvição no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Por fim,
9. Ana Maria César Pompeu, da Universidade Federal do Ceará, autora de importantes estudos e traduções de Aristófanes, participa com o texto "A cidade e o teatro em *Cavaleiros* de Aristófanes: O Poeta e o Político – Introdução à tradução de *Cavaleiros*". A tradução dos nomes das personagens enfatiza suas características de vendedores do mercado: Vendetripa, Barraqueiro, Bom de Feira, Zeus Feirante.

REFERÊNCIAS

- POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o Cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.



**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 despreciando - 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. “ἠδομαι, “sentir prazer” (ἡσθην, ἡδεσθαι, *Acarnenses* 2, 4, 13, 635, ἡδομαι, 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” (ὠδυνήθη, *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”, εὖ λογίζεσθαι ou εὖ φρονεῖν (*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 Trigueu 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 devotar-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 ousadas 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 dionisíacas 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 escarpelizados 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 contracenava 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 juizes 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 juizes. 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.



DOSSIÊ ARISTÓFANES –
A CIDADE E O TEATRO

AS MULHERES DE ATENAS:
ARISTÓFANES SOB A ÓTICA DO
TEATRO DO OPRIMIDO

THE WOMEN OF ATHENS:
ARISTOPHANES FROM THE
PERSPECTIVE OF THE THEATER
OF THE OPPRESSED

Adriane da Silva Duarte
Universidade de São Paulo
E-mail: asduarte@usp.br

RESUMO

O artigo examina a recepção das comédias *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, de Aristófanes, em *As Mulheres de Atenas*, de Augusto Boal. Escrita durante o exílio na Argentina (1971-1976), inicialmente intitulada *Lisa, a mulher libertadora*, é contemporânea da publicação do livro de maior projeção do dramaturgo brasileiro, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1975, edição brasileira, 1974, edição argentina), constituindo, de certa forma, uma resposta prática às questões teóricas ali propostas. A peça documenta a recepção da comédia aristofânica no Brasil.

Palavras-chave: *As Mulheres de Atenas*, Augusto Boal, Teatro do Oprimido, Aristófanes, Recepção dos Clássicos.

ABSTRACT

This paper examines the reception of Aristophanes' comedies Lysistrata and Assemblywomen in Augusto Boal's The Women of Athens. Written during the Argentine exile (1971-1976), initially titled Lisa, the Liberating Woman, it is contemporary of the publication of the most prominent book by the Brazilian playwright, Theater of the Oppressed (1975, Brazilian edition, 1974, Argentine edition), constituting, in a way, a practical answer to the theoretical questions proposed there. The play documents the reception of the aristophanic comedy in Brazil.

Keywords: *The Women of Athens*, Augusto Boal, *Theater of the Oppressed*, Aristophanes, Classical reception.

As *Mulheres de Atenas*, peça escrita por Augusto Boal durante seu exílio argentino (1971-1976), constitui um dos capítulos mais interessantes da recepção que as comédias de Aristófanes receberam no Brasil. E isso por vários motivos. Boal, diretor do Teatro de Arena e formulador do Teatro do Oprimido, é nome central das artes dramáticas brasileiras, tendo alcançado enorme influência no exterior. Sua carreira se dá contra o pano de fundo da ditadura militar (1964-1985), do qual é opositor, fazendo de sua obra um instrumento de conscientização política. A releitura que propõe das comédias aristofônicas se insere nesse contexto e é importante para entender as questões que mobilizavam o país e o mundo há cinquenta anos e em que medida o teatro de Aristófanes é parte dessa equação.

Infelizmente, a obra permanece largamente desconhecida, não tendo merecido a devida consideração por parte dos estudiosos quer da obra de Boal quer da de Aristófanes.¹ Também são vários os fatores que concorrem para esse quadro. Publicada em Portugal no final dos anos setenta, em edição de baixa tiragem, até hoje não foi reeditada, o que torna muito difícil o acesso ao texto.² As etapas de composição da peça, no entanto, estão muito bem documentadas através da correspondência que seu autor manteve com Chico Buarque de Holanda, entre os anos de 1975 e 1977, quando estava empenhado em viabilizar a encenação da obra e requisitava do compositor a finalização das músicas que integrariam o espetáculo.³ Nas cartas, a peça é referida pelo título que seu autor lhe deu originalmente, *Lisa, a mulher libertadora*, nem sempre associada a *As Mulheres de Atenas*, nome que recebeu

1 Faço aqui ressalva à importante contribuição de Patrícia Freitas dos Santos, que analisa a peça em sua dissertação de mestrado dedicada à produção de Boal em seu exílio sul-americano. Cf. dos SANTOS: 2015.

2 Cf. Boal, A. *Duas Peças: A Tempestade, As Mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano Editora, 1977. Agradeço a Cecília Thumim Boal, presidente do Instituto Augusto Boal (<http://augustoboal.com.br/o-instituto-augusto-boal/>) a cessão de um PDF com o texto da peça, indisponível no acervo das Universidades Paulistas – segundo o Worldcat, site que cataloga o acervo de 17.900 bibliotecas públicas e privadas, apenas a UFRJ tem a obra no Brasil. Recentemente localizei um exemplar à venda em um sebo de Alagoas, apenas esse disponível nos catálogos *online* de livros usados. A própria datação da publicação é alvo de controvérsia. O site do Instituto designa 1977, que me parece condizente com o que consta da ficha técnica do livro: “Edição: TV-248-77”, entendendo-se 248 como tiragem [?] e 77 como o ano de publicação, época

posteriormente por sugestão da atriz Ruth Escobar, que em vão tentou montá-la em 1977.

Apesar de todo esforço de Boal para ver sua peça no palco, seja no Brasil ou alhures, a peça permaneceu inédita aqui e as notícias que há de suas montagens são de produções pequenas e localizadas.⁴ Para completar, em seu disco *Meus caros amigos* (1976), Chico Buarque grava *Mulheres de Atenas*, canção composta originalmente para a peça em parceria com Boal, mas que, em vista do atraso da montagem, é lançada independentemente e termina por se sobrepor a ela – para o grande público, *Mulheres de Atenas* é uma música, não uma peça de teatro.

Ainda assim, a peça vale o exame de quem se interessa pela recepção dos clássicos no Brasil, bem como pela história do teatro nacional. Em artigo anterior, que examina a recepção de *Lisístrata* durante a ditadura militar, observei o quão impermeável o teatro aristofânico é às encenações contemporâneas (DUARTE, 2015). Se são frequentes as montagens de tragédias, cujo enredo se apoia num trecho mítico, as comédias raramente ocupam a cena, uma vez que estão profundamente enraizadas na Atenas do século V a.C, fazendo de suas instituições e cidadãos sua matéria, de modo que o entendimento das menções ali havidas demandam exegese.⁵ O encenador, então, tem de enfrentar o seguinte dilema: ou se mantém fiel ao texto, mas faz dele uma peça museológica em parte incompreensível para a plateia, ou o adapta para contextos contemporâneos, substituindo referências obscuras por outras, familiares a seu público, mas assumindo o risco de descaracterizar a obra. Alcançar um meio-termo entre esses polos requer muita habilidade por parte dos diretores. Nesse sentido são raras as retomadas de Aristófanes nos palcos nacionais.

Boal aceitou o desafio, mas sob o signo da subversão e, não, da subserviência ao clássico, o que está de acordo com a sua trajetória e reflexão. No Arena, companhia teatral a que esteve vinculado desde 1956, já havia adaptado outros clássicos da dramaturgia universal, entre os quais *A Mandrágora* (1962) de Maquiavel, *O noviço* (1963) de Aluísio de Azevedo, *O inspetor geral* (1966), de Gogol. Como ele mesmo registra, a necessidade de ter um teatro “mais universal, sem deixar de ser brasileiro” levou à nacionalização das grandes obras do teatro (BOAL, 1991: 192). Segundo Campos (2011: 150), “menos ou mais que nacionalização, operava-se um processo de releitura dos clássicos de modo a acentuar aquilo que nos textos poderia falar sobre as situações atuais de opressão e reação”. Por princípio, Boal queria marcar a diferença de sua apropriação da tradição teatral daquela feita por outras companhias brasileiras, notadamente o TBC, a quem acusava de reproduzir de um estilo

em que o dramaturgo estava asilado em Portugal (1976-1978). O mesmo volume traz, contudo, uma relação das obras de Boal com a menção a *Peças rectificadas: Mulheres de Atenas e A tempestade*, pela mesma editora, com indicação de ano 1979, título que não tem correspondência com a nenhuma produção do autor.

3 Algumas dessas cartas estão catalogadas no site do Instituto Antonio Carlos Jobim (<http://portal.jobim.org/>), com descrição de conteúdo. A íntegra de duas delas pode ser lida em <http://www.correioims.com.br/carta/ando-nervoso-ansioso/> e <https://www.correioims.com.br/carta/os-versos-esquecidos-por-chico-buarque/> no site do Instituto Moreira Salles, que patrocinou a exposição *Meus Caros Amigos – Augusto Boal – Cartas do Exílio* (2016-17).

4 Nas cartas a Chico Buarque, Boal menciona tratativas para produzir a peça em Buenos Aires (26/12/1975), Montevideo (26/12/1975), Madri, Rio Grande do Sul (20/04/1976), Lisboa (03/05 e 05/07/1976), San José da Costa Rica (14/10/1976). Apesar de constar no Instituto Boal a observação “obra nunca montada” (<http://acervoagustotoboal.com.br/lisa-a-mulher-libertadora?pag=1>), dos Santos (2015: 166-7) relata montagem no teatro da Universidade de Costa Rica em dezembro de 1976, da qual Boal só tomou conhecimento em 1986. Ruth Escobar conduziu duas leituras dramáticas em 1977, uma no encerramento do 29º Congresso da SBPC, outra no âmbito de seus Seminários Dramáticos, ambas em São Paulo (*Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13/07/77). Recentemente, a peça foi encenada duas vezes em Portugal, uma por ocasião da Exposição *Meus Caros Amigos* em Lisboa (20/05/2017, no Museu do Aljufe), outra pelos alunos da Universidade da Terceira Idade do Barreiro (02 e 09/06/2018).

dominante internacionalmente e que não dialogava com a realidade nacional (BOAL, 1991: 188).

Por outro lado, no que respeita aos textos gregos especificamente, o dramaturgo também se mostrava crítico. Repudiava não só as montagens conservadoras do TBC, dentre as quais a *Antígone* (1952) de Adolfo Celi, com Cacilda Becker e Paulo Autran no elenco, obteve enorme repercussão de público e crítica, mas também o teatro mítico de Nelson Rodrigues. Para ele (BOAL, 1991: 189), “os poucos autores nacionais de então preocupavam-se especialmente com os mitos gregos” e, mesmo diante da carência de textos brasileiros, o Arena não estava disposto a “helenizar-se”.

Ainda maiores são as restrições que fará à tragédia grega e à *Poética* aristotélica em ensaio datado de 1973 e que abre o *Teatro do Oprimido*, “O sistema trágico coercitivo de Aristóteles” (BOAL, 1991: 13-68). Numa simplificação de seu argumento, são dois os pontos de crítica. Inicialmente observa-se o pendor conservador da ideologia dominante inerente à forma trágica. Antes era o ditirambo, uma festa coletiva em que todos participavam em grau de igualdade. Quando um dos componentes se destaca e é elevado à condição de protagonista, se impondo sobre os demais, o coro, estabelece-se uma relação de dominação aristocracia-povo: “o herói trágico surge quando o Estado começa a utilizar o teatro para fins políticos de coerção do povo” (BOAL, 1991: 48). Já Aristóteles seria o mentor de uma poética do opressor, ao colocar a catarse como finalidade última da tragédia. A empatia necessária para que se produza o efeito trágico, leva os espectadores à passividade, uma vez que são estimulados a aderir à forma de ação do personagem, esgotando remotamente suas inquietações. Purga-se “algo que ameaça o indivíduo em seu equilíbrio, e que, portanto, ameaça a sociedade. [...] A impureza que o processo trágico vai destruir é algo que atenta contra as leis” (BOAL: 1991: 46-7). Na sua avaliação, essa teoria se estende a toda produção dramática ocidental até o advento de Brecht e ao teatro de matriz revolucionária no qual se insere o Teatro do Oprimido.

Com todas essas restrições, o que levou Boal a Aristóteles? *As Mulheres de Atenas* e *A Tempestade*, texto escrito a partir da peça de Shakespeare, constituem as primeiras incursões dramáticas do autor desde a conclusão de seu livro mais famoso, *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, escrito em sua maior parte em 1973 e publicado primeiramente na Argentina em 1974 – a primeira edição brasileira é de 1975. Esse período, que vai de 1973 a 1976, é o mais delicado do longo exílio boaliano. Com o passaporte vencido, fica impedido de deixar a Argentina num momento de grande incerteza política, em que está ativa a Operação Condor, aliança entre países da América do Sul para sequestrar ativistas de esquerda. Além do risco objetivo à sua integridade física,

5 Nesse sentido, é ilustrativo que Os Parlapatões, em *As Nuvens e/ou Um deus chamado dinheiro* (2003), adaptação de *As nuvens e Pluto*, de Aristófanes, tenham criado o personagem Rodapé Nhatale, personificando a nota de rodapé. Para mais detalhes, conferir Duarte, A. S. “Sócrates em Wall Street. Os Parlapatões e a recepção da comédia aristofânica no início do governo Lula”, in *Itinerarios*, v. 45 (2017): 53-69.

Boal estava praticamente impedido de trabalhar em vista da censura imposta por donos de teatro aos autores tidos por subversivos e vivia grande isolamento. Tanto o livro quanto as releituras de Shakespeare e Aristófanes são uma resposta a esse estado de coisas.

Nesse sentido, pode-se afirmar que Boal recorre às adaptações dos clássicos com um intuito muito diferente do que o fazia no Teatro de Arena. Uma estratégia conhecida para driblar a censura é montar uma obra de um grande autor do passado, acima de qualquer suspeita quanto ao debate ideológico. Então ele deve ter visto alguma possibilidade de viabilizar seu teatro valendo-se desse recurso – e, de fato, *A Tempestade* chegou a ser produzida, sem muito sucesso, na Argentina. No entanto, essa não é a única razão. Segundo dos Santos (2018: 89): “[...] Boal produz, nos anos finais de mais turbulentos de seu exílio em Buenos Aires, uma poética capaz de engendrar uma prática”. *As Mulheres de Atenas* são parte dessa etapa de fazer refluir a teoria em escrita dramaturgica.

O texto da peça é precedido por uma nota ao leitor:

“Embora eu tenha utilizado abundante testemunho feminino, esta é uma peça sobre mulheres escrita por um homem. Expressa, conseqüentemente, um ponto de vista ‘masculino’, mas de nenhuma maneira ‘machista’. Creio que tenho o direito de escrevê-la porque se trata de uma contestação a outras peças escritas por outro homem: *Lisístrata e Assembleia de Mulheres*, de Aristófanes. Creio que tenho esse direito, mas não tenho a certeza: as mulheres dirão” (BOAL, 1977: 98).

Esse paratexto é precioso porque nele o autor explicita seu ponto de vista sobre a obra. Primeiro: trata-se de uma peça sobre mulheres, embora na canção de abertura se afirme que “a guerra é o nosso tema” (BOAL, 1977: 101). Segundo: é escrita por um homem em resposta a peças também de autoria masculina. Terceiro: mais do que “em resposta a”, apresenta-se como “uma contestação a”. Quarto: promove uma junção de duas comédias aristofânicas, *Lisístrata e Assembleia de Mulheres*. Ao ressaltar esses aspectos, Boal orienta a expectativa dos espectadores, salvaguardando-se, inclusive, de eventuais críticas que possa receber. Muito antes da disseminação do conceito de “lugar de fala”, o autor reconhece que pode ser acusado de usurpar o discurso feminino ao abordar uma pauta feminista e confere a elas a palavra final: se ele tem esse direito, caberá as mulheres dizer.

Ainda mais significativa é a afirmação de que escreve com o espírito de contestação às comédias aristofânicas, ou seja, o propósito é antes denunciar o conservadorismo de peças não raro aclamadas como revolucionárias e, até

6 Sobre *A Tempestade*, cf. dos Santos (2015 e 2018).

mesmo, profeministas, por representarem as mulheres como agentes políticos na cidade antiga, o que é claramente anacrônico. *Lisístrata*, sobretudo, ganhou esse *status* em vista da postura supostamente “pacifista” da heroína, que convoca uma greve de sexo das esposas gregas e coordena a ocupação do tesouro público para forçar os homens a pôr fim à Guerra do Peloponeso, conflito de grande magnitude cuja duração já ultrapassara vinte anos quando da exibição da peça em 411 a.C.. A popularidade da obra cresce exponencialmente ao longo do século XX, castigado por grandes guerras e marcado pelos movimentos operários e estudantis, cujas táticas incluíam a invasão de fábricas e escolas, e de emancipação feminina, ao qual está associado à revolução sexual.

No momento em que *As Mulheres de Atenas* é composta, tanto as causas feministas quanto os protestos contra a Guerra do Vietnã estavam em evidência. No Brasil, que vivia uma ditadura militar, *Lisístrata* havia se tornado um símbolo de resistência e luta (DUARTE, 2015). Daí não ser surpreendente que Boal tenha escolhido adaptar a comédia homônima, a que originalmente deu o nome de *Lisa, a mulher libertadora*. No entanto, ele não o faz ingenuamente. Sua prevenção contra o elemento opressor latente no teatro grego o leva a perceber o que outros não quiseram ver ou enfatizar, o caráter conservador da peça. Após a vitória de seu pleito e a conquista da paz helênica, Aristófanes conduz sua heroína e as mulheres que lidera de volta a seus lares, onde, subordinadas aos homens, voltarão a desempenhar os papéis tradicionais de mães e esposas, garantindo a preservação da ordem patriarcal. No fim, reforça-se o *status quo*.

A revolução das mulheres não ocorre em *Lisístrata*, portanto, mas é tematizada em outra comédia de Aristófanes, *Assembleia de mulheres* (392 a.C.), que Boal também seleciona para compor sua peça.⁷ Nela, uma ateniense de nome Praxágora conclama suas conterrâneas a, disfarçadas de homens, comparecer à assembleia, propor e aprovar a entrega da administração da cidade para as mulheres. Uma vez no poder, Praxágora adota uma espécie de comunismo primitivo em que os cidadãos devem entregar seus bens ao Estado para que sejam compartilhados de forma igualitária, as refeições passam a ser comunitárias e custeadas pela cidade, e até as mulheres são comuns a todos os homens, implodindo-se assim a família. Ao final da peça, todos estão satisfeitos com a nova ordem, especialmente os homens velhos, que usufruem maiores benefícios, mas, mais uma vez, subjazem questões incômodas. Por exemplo, o trabalho é abolido para os cidadãos porque os escravos farão todo o serviço. Boal também estará atento a esse ponto. Ou seja, *Assembleia de mulheres* funciona como um antídoto para o conservadorismo de *Lisístrata*, uma vez que coloca as mulheres no governo, mas também ela não está livre de restrições para quem adota a perspectiva do oprimido.

⁷ *A revolução das mulheres* é o título que Mário da Gama Kury dá à sua tradução de *Assembleia de Mulheres*, cuja primeira edição é de 1964.

A estrutura de *As Mulheres de Atenas* contempla a sua forma compósita. São dois atos, cada qual centrado em uma das comédias de Aristófanes que lhe servem de inspiração – o primeiro, baseado em *Lisístrata*, é um pouco maior que o segundo. As canções, uma influência de Brecht que Boal já havia explorado no Teatro de Arena, também estão presentes. São quatro, dispostas na abertura e no final de cada ato, com exceção da que fecha o primeiro ato, interpretada somente pelas personagens femininas, são cantadas pelo elenco todo, como indicam as rubricas.

Sem dúvida, a mais conhecida é a que rebatizará a peça em vista do sucesso alcançado quando gravada por Chico Buarque em *Meus caros amigos* – trata-se de um paradoxo, a música feita para a peça tornou-se mais conhecida que ela.⁸ Mas na versão impressa, a única que se conhece afinal, Boal mantém a letra original da canção, à época já reformulada por Chico Buarque, que confessa ao amigo que foi “um esboço de poema que deu gosto desenvolver” (20/07/1976).⁹ Em uma das várias cartas que trocam sobre o tema, o compositor aconselha: “Quanto à edição do livro, se há pressa, edite as letras como estão” (19/03/77). Basta uma breve comparação para perceber que foi exatamente isso que aconteceu. Veja-se a primeira das cinco estrofes da canção gravada no LP do mesmo ano:

“Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas” (Chico Buarque e Augusto Boal).

No livro, lê-se:

“Em Atenas
mulheres sofrem cadenas,
serenas.
Suportam todas as penas
em Atenas;
vivem para os seus maridos
apenas;
trabalham, fazem-se lindas,
em Atenas;

⁸ Em carta para Boal de 10/12/76, Chico Buarque conta que o disco é um sucesso de vendas e que “Mulheres de Atenas” tem tocado bem nas rádios, apesar de pouco antes, em 26/05/76, a música ter sido censurada sob o argumento de que fazia “a apologia do relacionamento homem e mulher em comportamento decadente naquela época da Grécia” – o parecer pode ser consultado em <https://www.buzzfeed.com/br/clarissapassos/censura-chico-buarque-triste>.

⁹ A carta pode ser consultada no site do IMS (<https://www.correioims.com.br/carta/os-versos-esquecidos-por-chico-buarque/>), que a data de 1975 (o cabeçalho traz apenas “Rio, 20 de julho”), mas pelo teor deve ser do ano seguinte, já que Chico Buarque pede informações a Boal sobre alguém em Lisboa, dando a entender que o dramaturgo já estava em Portugal. Há ainda o fato de o trecho em que fala de Lisa (“E Lisa?!?!?! Tudo bem com ela, não se preocupe”, citado mais extensamente adiante), parece responder ao cartão-postal que Boal enviara ao amigo em 10/06/76 para anunciar sua chegada em Portugal (em <https://www.plural.jor.br/documentosrevelados/repressao/correspondencia-de-chico-buarque-de-holanda-para-o-teatrologo-augusto-boal/>) e que traz o seguinte PS: “Como vai a Lisa?” A datação da correspondência é difícil porque usualmente os missivistas anotam dia e mês, mas não o ano, de modo que, em caso de perda do envelope carimbado pelo correio, deve ser estabelecida pelo conteúdo.

não choram nem nunca fazem
suas cenas;
de suas bocas não sairão
condenas
contra os maus homens
de Atenas.

Que boas são as mulheres de Atenas. [...]” (BOAL, 1977: 161-2)

A ideia geral é preservada, mas a forma é mais apurada na canção. Por ela, pode-se afirmar que uma das perdas de a peça não ter sido encenada então foi não se terem concluído as parcerias musicais para as demais letras, que já estavam adiantadas em meados de 1976, conforme expõe o próprio Chico Buarque:

“E Lisa?!?!?! Tudo bem com ela, não se preocupe. A canção de abertura está pronta. É uma coisa simples, funcional, teatral. Eu tinha preocupação de tentar ajeitar as canções de maneira que pudessem ser aproveitadas também fora da peça. Mesmo porque estou preparando um disco e o material é escasso. Mas essa canção de abertura, acho que fica exclusiva para a peça. Quer dizer, não sei ainda, talvez pinte uma ideia para modificá-la um pouco em função de uma gravação, mas de qualquer maneira está pronta para você. O mesmo vale para a canção que fecha o primeiro ato, só que ainda não está pronta. Mas eu componho logo, logo. E a canção de encerramento, idem idem, sendo que eu tenho a impressão que cabe ajeitar os versos dessas duas na mesma melodia. Ou então, adaptar esta última à melodia já pronta da canção de abertura. É fácil. Difícil é o Casal procura esposa. Difícil porque o poema é longo e já está bem elaborado. Musicá-lo, bem que tentei, sem êxito. Não dá pra desenvolvê-lo e não me agrada a ideia de tentar simplificá-lo, reduzi-lo, barateá-lo em música. Proponho o seguinte: faço um tema melódico para sublinhar o poema recitado. E esse tema fica valendo para outros pontos da peça. Tá legal? Não estou tirando o corpo fora, não, acredito mesmo que vá funcionar melhor assim” (20/07/1976).

Chico Buarque menciona uma música que não consta da versão impressa da peça, “Casal procura esposa”, mas, como visto, a oportunidade de publicar a obra em Portugal, requereu certos ajustes em vista do que estava sendo planejado para a montagem, em que se cogitava o acréscimo de novas canções, como exposto em carta de 19/03/77, o que termina por não acontecer.

Voltando ao texto de *As Mulheres de Atenas*, o que confere unidade à peça é a presença de Lisa, personagem baseada em *Lisístrata*, como condutora da ação. Ao contrário da heroína aristofânica, cujo casamento não é certo, não havendo menção a seu marido, Lisa é esposa do general Leônidas, personagem criado por Boal que, assim como as demais mulheres tem seus cônjuges designados: Ester e Aristóbulo, Clara e Extremodoro, Mirta e Semprônio, Teodora e Pancrácio. Penso que, assim, Boal compensa a exclusão do coro que nessa comédia de Aristófanes tem uma particularidade, divide-se em dois semi-coros, um feminino e outro masculino, que se enfrentavam em batalhas físico-verbais. Desloca-se dos anônimos coreutas para os bem caracterizados casais (as mulheres donas de casa, feirante, artesã, prostituta, escrava; os homens, general, médico, tesoureiro, pedreiro, juiz, além de soldados) a função de pôr em cena a guerra dos sexos.¹⁰ Todos são atenienses, à exceção do Soldado inimigo que vem oferecer a trégua ao final do primeiro ato – as mulheres inimigas também estão contempladas pela greve, mas não vêm à cena. Note-se que para além das disputas entre homens e mulheres, introduz-se a “luta de classes”, em que as mulheres “burguesas” e as “operárias”, vivem realidades e têm agendas diferentes, embora se unam em torno do objetivo comum: declarar guerra à guerra (BOAL, 1977: 111).

Não há qualquer intenção de colocar os personagens na Atenas histórica e nem de atualizar a cena para os dias de hoje, embora as referências pendam mais para mundo moderno do que para o antigo, uma forma de fazer com que o espectador reconheça as questões descritas como pertinentes a si. Essa indeterminação se nota já nos nomes dados aos personagens em que predominam os sem marca antiga/grega para as mulheres, como Ester e Clara, e gregos/latinos e desusados para os homens. Logo de início há a seguinte nota: “A ação transcorre numa fictícia ATENAS, sem nenhum realismo” (BOAL, 1977: 99).

O que, a princípio era um movimento para acabar com a guerra e trazer os homens de volta para casa, assume contornos reivindicatórios de uma pauta feminista e anticlassista. Leônidas expressa o ponto de vista masculino:

“[...] E isso que você está fazendo, isso não é natural... parece-me muito estranho... Por que as mulheres gostam de ser femininas. Preferem ser esposas e mães e não competir no mundo agressivo dos machos. As mulheres querem ser tratadas como damas – todo mundo sabe disso...” (BOAL, 1977: 131).

A que responde Lisa: “Eu não: eu quero ser tratada como um ser humano” (BOAL, 1977: 131). A Bíblia, São Paulo aos Coríntios, e Freud, a inveja do pênis,

10 Algumas das soluções de Boal coincidem com a adaptação da comédia por Christian-Jacque para o filme *Destino de mulher* (*Destinée*, França, 1954), do qual constitui um dos três episódios. Em comum a heroína, apresentada no filme “tão frívola quanto sábia”, é casada com um general, estende sua greve aos bordéis (na comédia grega é restrita às esposas) e vai à assembleia reivindicar a paz, que remete, ainda que levemente, a *Assembleia de Mulheres*. É provável que sejam apenas coincidências, pois os projetos são muito diferentes. Sobre o filme, cf. DUARTE, 2011.

são usados como argumentos pelos maridos para tentar trazer suas esposas à razão. Em vão, irredutíveis, as mulheres sitiadas, fazem de Lisa sua porta-voz: “Mas o que nem todo mundo sabe mas vai ter que aprender é que de agora em diante as coisas vão ter de mudar!” Na euforia da vitória, já que a paz é conquistada, Mirta dá o tom das mudanças almeçadas:

[Semprônio]: Hoje é um dia de festa e eu quero ajudar-te, Mirta. Eu vou corrigir-me como marido! Voltando para casa, hoje eu vou cuidar de nosso filho.

[...]

[Mirta]: Você não vai me ajudar em nada: você vai cuidar de nosso filho.

[Semprônio]: É isso que eu estou dizendo: eu vou te ajudar.

[JUIZ]: Ele tem razão: todos nós ouvimos que ele disse que ia te ajudar.

[Mirta]: O filho é de nós dois: por que é que você pensa que vai me ajudar a mim, cuidando dele? Você tem tanta obrigação como eu!” (BOAL, 1977: 155-156).

A partir desse ponto, o tom das reivindicações sobe: salários iguais, indicação para cargos de responsabilidade (Lisa, general; Teodora, juiz; Ester médica – os homens propõem secretária, cozinheira, enfermeira, BOAL, 1977: 157-158). Os maridos saem para comemorar com as prostitutas no porto, descartando as demandas... As mulheres, sozinhas em cena, tomam consciência da derrota entoando a canção melancólica que encerra o primeiro ato: “Tudo igual segue normal,/ de volta à mesma moleza;/ quando será afinal/ o fim de tanta tristeza?” (BOAL, 1977: 160).

Apesar da mudança de ênfase, dos esforços para pôr fim à guerra para as pautas feministas, e, mais importante, da abdicação da conciliação celebratória ao final, o 1º ato mantém em grande parte os episódios da peça original, com a reunião das mulheres diante da casa da heroína, o juramento de manter a castidade, a ocupação do tesouro público, o cerco masculino e o enfrentamento com o juiz, além da cena de sedução do marido pela esposa (Mirrine e Cinésias), protagonizada por Mirta e Semprônio. Ou seja, Boal julgou que a estrutura da comédia aristofânica era adequada para o novo propósito que quis lhe dar, propiciando os enfrentamentos entre os sexos.

O segundo ato se inicia com o elenco todo reunido para cantar “Mulheres de Atenas”, que aponta a submissão como a principal qualidade feminina. Lisa, no entanto, não aceita que esse estado de coisas se perpetue e convence suas companheiras a tomar o poder, já que “Todas as mulheres são explora-

das, não importa qual seja a sua classe. [...] Estamos vivas: vamos pra luta!!!!” (BOAL, 1977: 174-175). Para isso, será necessário roubar as roupas dos maridos, colocar barbas postiças, sair de casa antes que eles se deem conta do plano, e tomar de assalto a Assembleia. Naturalmente essa estratégia de travestimento, já que as mulheres não eram cidadãs em Atenas, não tendo direito de voto, por exemplo, é forte fonte de comicidade, já que lhes custa muito dominar sua natureza.

Até esse ponto, Boal segue a trama de *Assembleia de Mulheres*, explorando o potencial cômico da artimanha. Afasta-se do poeta grego, no entanto, ao fazer irromper na assembleia o grupo de maridos, em vestes femininas, que, em vez de denunciar a farsa das esposas, assumem nela um papel, reivindicando o direito de voto para as “mulheres”, nessa questão específica: “a liberação das mulheres”, num primeiro momento, que logo será reformulada para “a liberação dos homens e das mulheres [...] porque somos todos iguais”, o que implica comunhão de bens e liberação dos costumes, ou seja abolição das relações de classe (BOAL, 1977: 184).

Esse travestimento de mão dupla pode muito bem ter sido inspirado em um dos exercícios que Boal descreve no *Teatro do Oprimido*, em que oprimido e opressor trocam os papéis dramáticos de forma a vivenciar a experiência da opressão. Também o final da peça, quando Lisa pede que as espectadoras, a exemplo dos personagens, apresentem suas demandas (divisão igualitária das tarefas domésticas, creches, etc), remete a estratégias adotadas pelo dramaturgo para romper com a quarta parede, estimulando o público a abandonar a passividade e colocar-se como agente:

“Queremos que todos tenham direito ao trabalho e que as mulheres sejam donas de seus corpos, queremos que as roupas se lavem nas tinturarias do Estado, que a comida se faça nas cozinhas do Estado, que as roupas sejam feitas nos teares do Estado. (ESTIMULA AS ESPECTADORAS PARA QUE FALEM). Vamos, irmãs, coragem! Digam o que querem. Digam o que pensam! Vamos irmãs! (REPETE EM VOZ ALTA O QUE DIZEM AS ESPECTADORAS)” (BOAL, 1977: 203-204).

Nesse momento crítico, em que as elites, representadas pelo Juiz, ainda tentam resistir e Lisa ameaça com a luta armada, a peça é dada por encerrada de forma abrupta e anticlimática, com novo apelo à plateia:

“Senhores espectadores, este espetáculo termina aqui. Não podemos dar nenhum final, porque a luta acaba de começar. Boa noite!” (BOAL, 1977: 204).

Como observa Campos (2011: 154), Boal não é simplista, preferindo recusar a solução utópica apresentada por Aristófanes, mas igualmente conciliadora e conservadora, e enfatizar que a luta está em processo. O final é condizente com sua visão do teatro como instrumento de transformação da realidade por meio do despertar do público para a ação.

No final de 1975, Boal conclui a redação de *As Mulheres de Atenas*, conforme testemunha carta a Chico Buarque, que acompanha a cópia carbono do texto recém-saído da máquina de escrever. Nela, pede ao amigo que componha as canções da peça, pedido que será reiterado incansavelmente nos próximos anos, enquanto teve esperança de vê-la encenada. É uma carta comovente em que se depreende a angústia que a situação inspirava, em que a peça se torna uma esperança de romper com seu isolamento:

“Chico, eu gostaria muito, mas muito mesmo que você gostasse muito, mas muito de verdade, dessa minha peça. [...] Com essa peça voltarei a dirigir no começo do ano que vem. Já tenho vários atores excelentes, que já toparam, e já tenho a produção. Quero te pedir que você leia o texto com a maior urgência. Se você gostar (mesmo) quero te pedir para ser meu parceiro e para fazer as músicas para as quatro canções (falta a do começo do segundo ato). Pra mim seria muito bacana se você pudesse fazer essas quatro músicas. Todos nós ficaríamos muito felizes com isso. Tão felizes ficaremos, como estamos ansiosos agora. Por favor, leia e escreva.” (carta de 11/11/75, apud dos SANTOS: 2015: 191).

No ano seguinte, eufórico por ver renovado seu passaporte, Boal anuncia em outra carta que sairia mundo afora “semeando Lisas onde a terra for boa” (12/06/1976)¹¹, mas, ao que tudo indica, em Lisboa também não encontrou condições propícias para viabilizar a montagem do espetáculo, embora tenha levado a cabo outras encenações do tempo do Arena em colaboração com companhias portuguesas. No Brasil, a falta de recursos e desentendimentos entre a atriz e diretora Ruth Escobar, que interpretaria Lisa, com Fernando Peixoto e Guarnieri, indicados por Boal para direção do espetáculo, levaram ao malogro do projeto.¹² Talvez o dramaturgo tenha, enfim, se cansado de batalhar tanto por sua peça, ou, com a publicação do texto e a espiral de novos trabalhos em Portugal e na França, *As Mulheres de Atenas* perdido a prioridade, mas não deixa de ser um importante documento para a recepção da comédia aristofânica no Brasil atestando a dimensão icônica que Lisístrata assume na modernidade.¹³

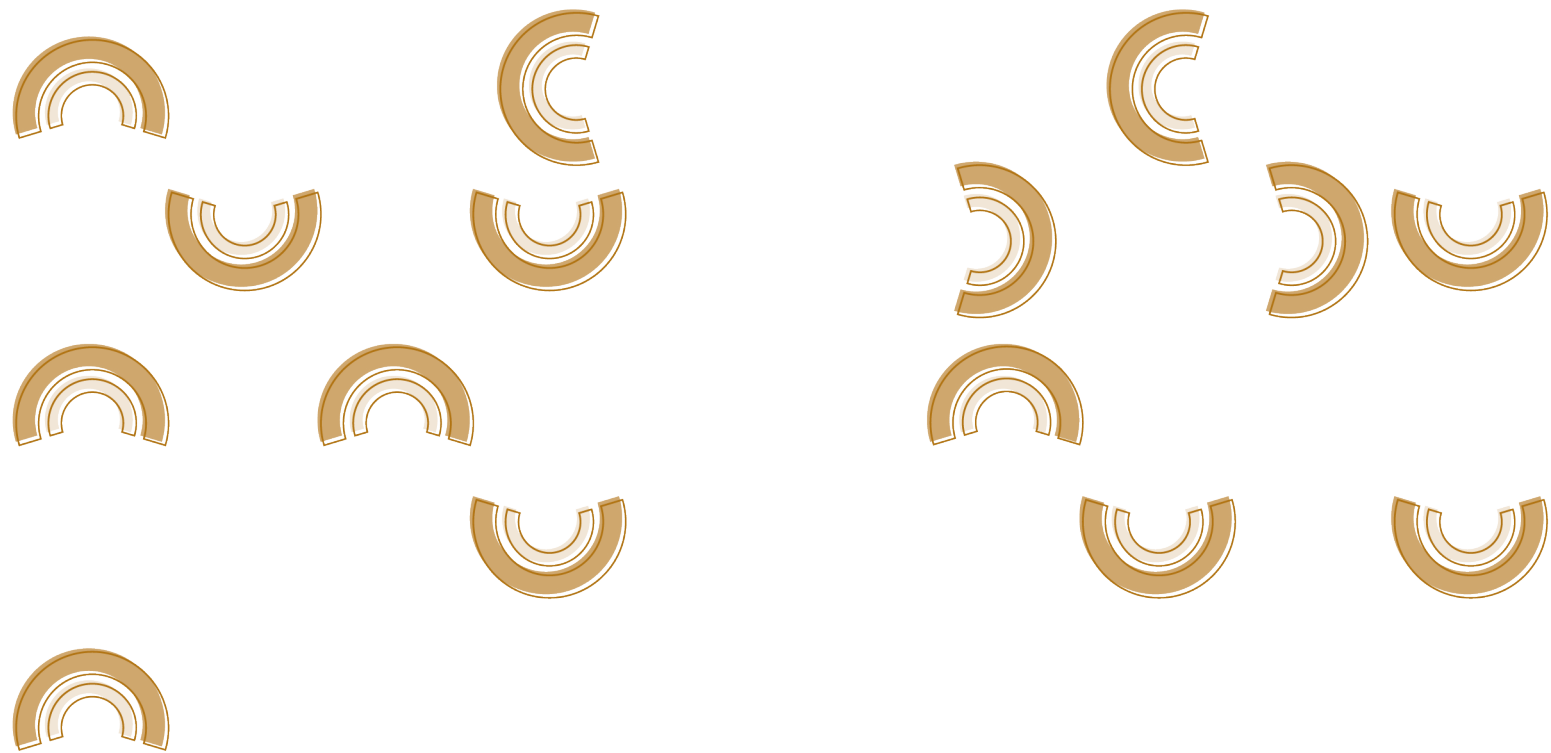
11 Ver carta de 12/06/1976, publicada no site do Instituto Augusto Boal: <https://institutoaugustoboal.org/2014/07/29/carta-a-chico-buarque/>.

12 Cf. *O Globo*, p. 36, 14/02/77 e Carta de Chico Buarque a Boal (19/03/77), em o compositor, exasperado, noticia a possibilidade de a peça ser montada no Rio de Janeiro e já com o título de *Mulheres de Atenas*, com direção de Paulo José, depois de ele já ter conversado com Guarnieri sobre as músicas.

13 Já entrados no século XXI essa situação não se alterou, mesmo quando, a exemplo de Boal, se quer atenuar a herança clássica para dar protagonismo às mulheres de carne e osso. É o caso da leitura de Radu Mihaileanu em *A fonte das Mulheres (La source des femmes)*, (2011) e Spike Lee em *Chi-raq* (2015). Nos dois filmes a inspiração é a peça grega, mas as Lisístratas modernas apoiam sua ação no ativismo contemporâneo, seja as greves de mulheres turcas pela água encanada, seja a luta pela paz de Leymah Gbowee, liberiana prêmio Nobel. Sobre isso, cf. DUARTE (2018).

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓFANES. *Duas comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A greve do sexo (Lisístrata). A revolução das mulheres*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BOAL, A. *Duas Peças: A Tempestade, As Mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano Editora, 1977.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (1ª edição 1975).
- CAMPOS, C. A. “Certo Augusto Boal”. in *Literatura e Sociedade*, 16.15 (2011): 144-159. Link: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64552/67197>
- DUARTE, A. S.. “Lisístrata: cinema e ativismo político no século XXI”. In: Lima, A. C.; Pagotto-Euzebio. M. S.; Almeida, R.. (Org.). *Os outros, os mesmos: a alteridade no mundo antigo: XIII Semana de Estudos Clássicos da FEUSP*. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2018, p. 138-162 (online em <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/198/179/845-2?inline=1>).
- _____. “Operação Lisístrata: do teatro ao Ato. A recepção da comédia de Aristófanes durante os anos de chumbo da ditadura brasileira”. in: *Phaos. Revista de Estudos Clássicos*, v. 15 (2015): 65-79. Link: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/5088/5704>
- _____. “O destino de Lisístrata. Uma adaptação para o cinema da comédia de Aristófanes.” in *Archai*, 7 (2011): 123-129.
- dos SANTOS, P. F. *Pedagogia da atuação. Um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2015. Link: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-03022016-160234/publico/PatriciaFreitasdosSantosVC.pdf>
- _____. “O teatro sob a tempestade. Uma leitura crítica de *A Tempestade*, de Augusto Boal”, in *Revista Sala Preta*, 18.1 (2018): 86-97.



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

**A QUEDA DO HERÓI¹ CÔMICO: O PAPEL
DO PROTAGONISTA EM NUVENS,
VESPAS E TESMOPORIANTES**

*THE COMIC HERO'S DOWNFALL: THE
PROTAGONIST'S ROLE IN CLOUDS,
WASPS AND THESMOPHORIAZOUSAI*

Greice Drumond
UFF
E-mail: greice_drumond@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a análise da atuação do protagonista nas peças aristofânicas *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes*, como um referencial da função pedagógica do poeta na Grécia antiga. Para McLeish (1980: 53), visto que qualquer comentário acerca dos acontecimentos na ação dramática é feito pelas personagens (e pelo coro) e não por um narrador, a escolha de um tipo de herói é, portanto, um ato de crítica e de didática. As peças em análise apresentam heróis que, diferentemente do que ocorre com os protagonistas das demais comédias aristofânicas que chegaram até nós, são enredados pelas suas próprias ações, resultando em sua queda e consequente transformação. Conceitos como *hamartia* e *peripeteia*, tradicionalmente usados na análise da tragédia, têm um lugar significativo em nossa abordagem das três comédias aristofânicas.

Palavras-chave: Herói cômico, Aristófanes, *Hamartia*, *Peripécia*, *Poneria*.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the role of the protagonist in the Aristofanic plays Clouds, Wasps and Thesmophoriazousai, taking into consideration the pedagogical function of the poet in ancient Greece. For McLeish (1980: 53), since any comment about the events in the dramatic action is made by the characters (and the choir) and not by a narrator, the choice of a type of hero is, therefore, an act of criticism and didactic. The plays chosen for analysis feature heroes who, unlike the protagonists of the other remaining Aristofanic comedies, are ensnared by their own actions, resulting in their downfall followed by their consequent change. Concepts like hamartia and peripeteia, traditionally applied to tragedy, also have a meaningful place in our approach to these three Aristophanes' comedies.

Keywords: Comic hero, Aristophanes, *Hamartia*, *Reversal*, *Poneria*.

1 Neste trabalho, uso o termo “herói” para o protagonista da comédia aristofânica, por sua função de conduzir a ação dramática, como uma força centrípeta da narrativa. Estrepsíades, Filocléon e Parente são considerados como personagens que estão no centro do conflito, que propõem, como saída, um desenlace catártico, em *Nuvens*, conforme define McLeish (1980: 76), ou reconciliativo, em *Vespas* e *Tesmoforiantes*. Cf. PAVIS, 2007: 310.

O DISCURSO ARGUMENTATIVO E O PAPEL DO HERÓI CÔMICO

A comédia grega antiga nos apresenta um universo de personagens e enredos que nos fazem conhecer um pouco mais acerca do que estava na pauta da cidade de Atenas, palco de boa parte das comédias encenadas por Aristófanes, único autor de comédia grega do século V a. C. de quem temos peças completas.

A Atenas desse tempo vive em um clima efervescente de discussões. Durante a *pentekontaetía*, período de 50 anos inaugurado com o fim das Guerras Médicas e que se estendeu até o fim da Guerra do Peloponeso, Atenas fortalece sua democracia e detém a hegemonia econômica e cultural sobre os membros da liga de Delos. Como a democracia ateniense pressupunha o exercício da liberdade de expressão, a ágora, a assembleia, o conselho, os tribunais, os teatros eram espaços abertos discussões acerca das decisões a serem tomadas no que diz respeito à condução da cidade, da *pólis*. A participação em diferentes instituições sociais requisitava do cidadão, portanto, o uso público da palavra.

Fazia parte da educação ateniense desse tempo o ensino da retórica para a atuação política dos membros dessa coletividade, visto que a palavra pública era, de acordo com Ricouer (2000: 18), uma “arma destinada a influenciar o povo, diante do tribunal, na assembleia pública, ou ainda para o elogio ou panegírico: uma arma chamada a dar vitória nas lutas onde o discurso é decisivo.” Muitos aspectos da vida sociopolítica da cidade ateniense eram delimitados pela participação de seus membros através do debate.

No espaço teatral, destacamos o caráter agonístico da *performance* do drama cômico, visto que os comediógrafos colocavam em cena suas composições almejando alcançar o primeiro lugar na competição dramática. Em algumas de suas parábases,² Aristófanes defende sua arte, para que o público e os responsáveis pela premiação fossem convencidos a eleger sua peça como a melhor do concurso. Em *Paz* (v. 736-740), o corifeu se dirige à plateia com as seguintes palavras:

2 Seção da comédia em que, na maior parte das vezes, se faz um apelo ao público para louvar o próprio autor da peça e/ou para tratar de algum assunto em discussão no tempo da encenação.

εἰ δ' οὖν εἰκός τινα τιμῆσαι, θύγατερ Διός, ὅστις ἄριστος
κωμωδοδιδάσκαλος ἀνθρώπων καὶ κλεινότατος γεγένηται,
ἄξιός εἶναι φησ' εὐλογίας μεγάλης ὁ διδάσκαλος ἡμῶν.
πρῶτον μὲν γὰρ τοὺς ἀντιπάλους μόνος ἀνθρώπων κατέπαυσεν
ἔς τὰ ῥάκια σκώπτοντας ἀεὶ καὶ τοῖς φθειρσὶν πολεμοῦντας

Se cabe honrar alguém, Musa, que tem sido o melhor
e o mais famoso diretor de comédia do mundo,
o nosso poeta alega que é ele merecedor de magnífico encômio.
Antes de mais nada, ele foi o único dentre todos a fazer seus ri-
vais pararem de sempre contar piadas com maltrapilhos e cenas
de guerra contra piolhos.³

As demais seções da comédia, prólogo, párodo, episódios, também estão recheadas com um tipo de discurso em que se procura convencer tanto quem está em cena como quem está na arquibancada. O caráter argumentativo das peças cômicas se dava em duas esferas: uma, no espaço reservado aos diálogos entre as personagens, no prólogo, nas cenas de ação ou de transição, no *agón*⁴ e nos episódios; outra, em uma estrutura executada somente pelo coro, a parábase, e nos cantos corais entre e no meio dos episódios ou das cenas. As referências ao público podiam ser feitas pelo coro, na parábase, e pelas personagens, nos diálogos.

Na tragédia, vemos esse aspecto argumentativo do discurso nas cenas agonísticas dos episódios, em que personagens antagônicas se enfrentam, cada uma tentando fundamentar seu pensamento e convencer a outra acerca das suas posturas e reflexões. Cenas em que Antígona, na peça homônima, desejando enterrar seu irmão, que tinha lutado contra a cidade de Tebas, enfrenta Creonte, que tinha decretado uma lei segundo a qual os inimigos da cidade não deviam ser enterrados no solo de Tebas, apresentam esse tipo de embate por meio do discurso. No episódio de *Édipo Rei*, em que há uma forte discussão entre o rei e o profeta Tirésias, quando este afirma que Édipo era o assassino de Laio, e na cena em que Édipo debate com Creonte nos mostram que boa parte do enredo das tragédias gregas é estruturada com base em um confronto de pensamentos e tomadas de decisão.

Na comédia grega antiga, em especial, cabia ao herói tentar convencer seu(s) oponente(s) de que o seu plano de salvação devia ser colocado em prática como uma solução para o problema que enfrenta no início da peça. Temos de ter em mente que, quando o protagonista de uma comédia tinha um projeto a ser executado, ele buscava a solução de um problema que poderia aca-

3 Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando houver a indicação do tradutor.

4 Seção da comédia aristofânica estruturada para a realização de um debate entre o herói e seu(s) oponente(s).

bar beneficiando o grupo que apoiava a sua realização. Então, Trigeu, em *Paz*, ao ver sua família passando fome e as plantações destruídas, decide ir ao Olimpo e acaba trazendo a deusa que fará cessar a guerra entre os gregos; em *Rãs*, graças a sua nostalgia, Dioniso traz de volta para a cidade um dos grandes poetas do passado; em *Lisístrata*, com a greve de sexo, as mulheres conseguem fazer com que os homens acabem com a guerra. É bom lembrar que, na época da performance dessas peças, Atenas estava em guerra, e, pouco antes de 405 a.C., ano da produção de *Rãs*, Eurípides e Sófocles tinham morrido.

Para McLeish (1980: 53), visto que qualquer comentário acerca dos acontecimentos na ação dramática é feito pelas personagens (e pelo coro) e não por um narrador, a escolha de um tipo de herói é, portanto, um ato de crítica e de didática. De acordo com a sua reflexão, os protagonistas têm uma função primária dentro do enredo e uma função secundária com relação à mensagem geral da peça. O estudioso diz que esses comentários são *outward-looking*, voltados para fora do enredo, ao contrário do que ocorre na tragédia, cuja direção da fala do herói é *inward-looking*, voltada para dentro. Assim, continua ele, as personagens principais de uma comédia podem fazer comentários não somente acerca do tema central da história que está sendo encenada, mas também sobre qualquer outro assunto.

No discurso dos atores, vemos o exercício do poder de persuasão nas cenas conflitivas em que o debate de ideias é alimentado pela apresentação de diferentes perspectivas de acordo com a postura das personagens na ação. No caso de *Vespas*, até os nomes dados ao pai e ao filho indicam uma polarização: Bdelicléon, o filho, é o que “odeia Cléon”, e Filocléon, o pai, “ama Cléon”. Aqui, chamo atenção para o fato de que o vocábulo Cléon, presente no nome dos dois, se refere ao político acusado por Aristófanes de levar Atenas à ruína em algumas de suas peças, como em *Acarnenses* (v. 6, 659), *Cavaleiros* (v. 128-143) e *Paz* (v. 270, 754-760).

Tendo em conta que os assuntos abordados pela comédia aristofânica estavam na agenda da cidade - a guerra, os políticos, a nova educação, a economia -, a fala do herói se direcionava não só ao seu antagonista, mas também à plateia. Por meio da participação do corifeu e do coro em um dado momento da *performance* - na parábase -, abordavam-se questões prementes que afetavam a pólis, ampliando-se o discurso para o público. Boa parte das parábases das peças aristofânicas faz uma pausa no enredo, para que um assunto extradramático, poético ou político, fosse tratado.

PAIDEIA E COMÉDIA GREGA ANTIGA

Quando nos referimos ao teatro grego, não podemos nos esquecer de que o poeta dramático era visto como um mestre, cabendo a ele, portanto, contri-

5 *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas*, *Paz* (primeira parábase e parte da segunda) e *Rãs* apresentam parábases com essa característica de irrupção do enredo para tratar de temas fora do drama.

buir na educação dos cidadãos, em sua *paideia*. Adriane Duarte, em seu trabalho *O dono da voz e a voz do dono* (2000), descreve bem o desenvolvimento do papel didático do poeta cômico na Grécia antiga. Para compreendermos a importância do comediógrafo nesse contexto, temos de nos remeter ao modelo do seu didatismo, o poeta lírico, que fornecia normas de conduta aos cidadãos, elaborando códigos de ética locais, assumindo “o papel de conselheiro político, moral e religioso em sua comunidade, manifestando-se sobretudo através da censura pública” (DUARTE. 2000: 14). Para a autora, “a comédia herdou muito do espírito crítico da poesia lírica, especialmente da iambográfica, inclusive no que concerne à postura do poeta como conselheiro da cidade.” (DUARTE, 2000: 15).

Características da poesia lírica, e mais especificamente do iambo, estão presentes na poesia cômica, não somente pela sua estrutura baseada nos cantos corais, entrecortados por diálogos, mas pela expressão do seu conteúdo. Como a lírica acompanhou o desenvolvimento da *pólis* e da tirania, ela acabou por mostrar em suas composições uma estreita relação com as instituições da cidade. Ao lermos os versos de Sólon ou de Teógnis, por exemplo, vemos, nas referências políticas, uma expressão de pensamento voltada para a *pólis*, para a estrutura social em que vivem seus ouvintes.

No caso da comédia grega antiga, as marcas mais relacionadas com a poesia iambográfica encontram-se no caráter satírico, na invectiva pessoal e na obscenidade em sua linguagem (cf. CORRÊA, 1998: 25-27). O ataque feito a indivíduos, a repreensão dirigida ao seu comportamento por meio do deboche eram formas que tanto os iambógrafos, como os poetas cômicos usavam em sua didática. Como observa Corrêa (2002: 109), em uma sociedade em que a fama é tão importante, o que mais se temia era o ridículo.

O RIDÍCULO NA COMÉDIA ARISTOFÂNICA

O que é representado na comédia grega antiga é o homem ordinário, que não se destaca tanto por suas virtudes, podendo ser mostrado aos espectadores, por vezes, uma forma de comportamento não tão louvável. Mesmo assim, sua ação, ainda que tenha como espaço o ambiente privado, é estendida para o cenário público. Diceópolis, em *Acarnenses*, por exemplo, inicia a peça almejando o estabelecimento da paz para todos os gregos, apresentando-se com um caráter altruísta, mas, após a indiferença de seus concidadãos na assembleia, acaba fechando um acordo de paz privado, não fazendo concessões a nenhum de seus concidadãos.⁶ Ele é considerado um herói do tipo egoísta, de acordo com a análise de Thiery (1998: 300).⁷ Apesar disso, graças aos seus argumentos em defesa da paz, ele acaba por convencer seus oponentes de que

⁶ A não ser a uma noiva, que, por ser mulher, não tinha culpa pela guerra (*Acarnenses*, vv. 1060-1067).

⁷ Assim como Estrepsíades, em *Nuvens*, e Filocléon, em *Vespas*. Cf. THIERY, 1986: 300.

fazer um acordo com o inimigo era muito mais vantajoso para o campo e para a cidade. Nesse sentido, ele compartilha com as personagens a sua concepção de que a guerra não é boa para ninguém:

ἀνὴρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπεῖθει
περὶ τῶν σπονδῶν. ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν

Esse homem vence com argumentos e faz o povo mudar de ideia com relação à trégua. Mas, tirando a indumentária, vamos começar os anapestos.

(ACARNENSES, vv. 626-227)

Trigeu, em *Paz*, de um jeito matreiro, consegue colocar o deus Hermes do seu lado para resgatar a deusa Irene e, com isso, fazer cessar a guerra entre os gregos. Lisístrata e suas companheiras provocam, com sensualidade, seus homens e depois negam os prazeres da cama para fazê-los desistir da guerra. Dioniso, em *Rãs*, disfarça-se de Hércules, para tentar enganar para mais facilmente ir ao Hades e consegue trazer de volta para a cidade o poeta Ésquilo. Praxágora, em *Assembleia de Mulheres*, convoca suas amigas para ocupar a Assembleia por meio de um ardil: elas devem estar vestidas como homens, a fim de que possam votar na reunião e entregar o poder nas mãos das mulheres, salvando, assim, a cidade da ruína. Essas personagens podem não ser modelo de comportamento para o espectador, mas são imbuídas de um senso de coletividade que indica, por suas tomadas de decisão, o que a cidade deveria fazer.

Contudo, nem sempre o protagonista cômico exerce, necessariamente, o papel do salvador, podendo ser, na verdade, quem precisa ser salvo, tal como Estrepsíades, em *Nuvens*, que acaba apanhando do filho; Filocléon, em *Vespas*, que é aprisionado em casa por causa do seu vício por julgamentos; e o Parente, em *Tesmoforiantes*, que tenta livrar seu comparsa Eurípides de ser morto pelas mulheres e termina precisando de ajuda para ser salvo no final da peça.

Estrepsíades aprende, graças ao comportamento do seu filho, que seu objetivo pode parecer bom, no começo, mas que, no final, acaba tendo um gosto amargo, posto que qualquer ação, boa ou não, pode ser corroborada com um discurso falacioso. O protagonista apanha do próprio filho que justifica a ação lembrando que, em sua infância, quando seu pai batia nele, era-lhe dito que isso acontecia para o seu bem e que, agora que o pai envelheceu, estava recebendo a justa retribuição, pois, como filho, ele o quer muito bem (*Nuvens*, v. 1411-1419). Estrepsíades, por isso, decide acabar com a escola socrática (*Nuvens*, v. 1490-1509), fonte de suas próprias mazelas. A cena em que o pai apanha do filho, obviamente, é feita para ridicularizar sua defesa do ensino da retórica.

Deve ser observado que a violência física é empregada na comédia aristofânica, muitas vezes, com o objetivo único de fazer rir, como um *slapstick*. Quando uma personagem atuava como um bufão, buscava-se com isso obter o riso de grande parte de sua plateia. No caso de *Estrepsiades*, todavia, a mensagem dessa cena bufônica é um pouco mais séria do que uma simples quebra da monotonia narrativa, pois ela carrega uma lição a ser aprendida pelo herói.

Filocléon, também por causa da intervenção do seu filho, abandona seu vício por julgamentos. Bdelicléon explica ao pai que o salário que recebe pelo trabalho no tribunal poderia ser bem maior (*Vespas*, v. 698-713). Além dessa explicação, ele se sente ridicularizado quando é colocado como juiz de uma causa doméstica e vota, por “engano”, pela absolvição do cão acusado de roubar o queijo da cozinha (*Vespas*, v. 900-1001). Na cena do julgamento doméstico, o filho aponta no pai a falta de isenção ao condenar o réu, aceitando a acusação apresentada contra ele, sem nem ter o trabalho de ouvir a sua defesa. No final do episódio, quando o pai reconhece que foi manipulado a colocar seu voto na urna da absolvição, ele se martiriza, no que é consolado pelo filho:

καὶ μηδὲν ἀγανάκτει γ'. ἐγὼ γάρ σ' ὦ πάτερ
θρέψω καλῶς, ἄγων μετ' ἑμαυτοῦ πανταχοῖ,
ἐπὶ δεῖπνον, ἐς ξυμπόσιον, ἐπὶ θεωρίαν,
ὥσθ' ἡδέως διάγειν σε τὸν λοιπὸν χρόνον.
κούκ ἐγχανεῖται σ' ἐξαπατῶν Ἵπέρβολος.
ἀλλ' εἰσίσωμεν.

Não fique com raiva, que eu, pai, vou tomar
conta de você direitinho. Vou te levar comigo para todo lado
– pros banquetes, pros simpósios, pros espetáculos –
para que, de hoje em diante, você leve a vida numa boa.
E não vai ficar abalado se Hipérbolo tentar te enganar.
Mas vamos embora! (*Vespas*, vv. 1003-1008)

A diferença entre essas três personagens consiste no fato de que somente o Parente (Mnesícolo), em *Tesmoforiantes*, consegue atingir o objetivo do plano de livrar a cabeça de Eurípides de ser morto pela condenação das mulheres. Entretanto, ele se expõe a passar por uma situação ridícula com a vergonha de ser descoberto (*Tesmoforiantes*, v. 939-942):

γυμνὸν ἀποδύσαντά με
κέλευε πρὸς τῇ σανίδι δεῖν τὸν τοξότην,
ἵνα μὴ 'ν κροκωτοῖς καὶ μίτραις γέρων ἀνὴρ
γέλωτα παρέχω τοῖς κόραξιν ἐστιῶν.

Na frente da plataforma, ordena ao arqueiro
que tire a minha roupa e que eu fique nu,
para que eu, um homem velho, com essa roupa de mulher e de cinta,
não seja motivo de riso para esses desgraçados que sustento.

Estrepsíades, em *Nuvens*, cai na própria cilada que era o seu plano. Trata-se de uma personagem que acredita poder enganar por meio do discurso e acaba recebendo as consequências desse tipo de pensamento e mudando seus conceitos. Enquanto Filocléon, em *Vespas*, que deseja sair de casa para participar dos julgamentos nos tribunais, acaba não conseguindo o seu intento, ficando em casa sem se livrar da sua prisão, a não ser quando decide mudar seu estilo de vida.

É interessante notar que esses três protagonistas cômicos, Parente, Estrepsíades e Filocléon, não dão uma lição em um oponente, mas encarnam a própria lição. No que diz respeito ao Parente, a sua relação orgânica⁸ com o Eurípides, acusado de difamar as mulheres em suas peças, faz com que ele seja considerado também um portador da autotransformação necessária para salvar sua própria pele. A mudança de atitude dessas personagens se compara a uma peripécia ou reviravolta nos moldes do que Aristóteles (Poét., 1452a20) definiu acerca dos elementos dramáticos que compõem um enredo complexo:

ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή
καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ
ἀναγκαῖον [...].

Reviravolta, como dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário [...]. (Trad. Paulo Pinheiro).

Claramente, os protagonistas de *Vespas*, *Nuvens* e *Tesmoforiantes* só começam uma nova vida devido à atitude que passam a ter depois de uma situação embaraçosa, e até perigosa, e não por causa de uma mudança realizada em seu entorno. Os heróis das demais peças aristofânicas têm a realidade transformada, graças à execução de um plano fabuloso: Lisístrata, na peça homônima, quer que a guerra acabe e, para tal, propõe uma greve de sexo, alcançando, com isso, o seu intento; Dionísio, em *Rãs*, quer trazer um bom poeta trágico de volta à cidade, embora tivesse em mente Eurípides, acaba trazendo Ésquilo do mundo dos mortos; Pisetero, em *Aves*, deseja encontrar uma cidade onde morar com tranquilidade e tem seu desejo realizado, só para citar alguns exemplos. Nesses três casos, a vida desses heróis muda com a transformação

⁸ Chamo de “personagem orgânica” aquela que compartilha o mesmo papel com o protagonista, sendo uma extensão deste. Para McLeish (1980: 131), *Tesmoforiantes* e *Rãs* apresentam mais de uma personagem central. Pela relação orgânica que as personagens Parente e Eurípides têm, em *Tesmoforiantes*, daqui em diante, quando quiser dar destaque a esse tipo de interação, usaremos um nome composto: Parente-Eurípides.

do ambiente em que vivem. É diferente o que acontece com Parente-Eurípides, Estrepsiades e Filocléon: eles tiveram de mudar a si mesmos.

9 “[...]μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν [...]” Tradução de Paulo Pinheiro (2015).

A PERIPÉCIA DO HERÓI CÔMICO

Quando, na *Poética* (1452a15-19), é feita a diferenciação entre o enredo simples e o complexo, Aristóteles compreende que o enredo complexo é aquele cuja ação se modifica por meio “ou do reconhecimento, ou da reviravolta, ou de ambas” (*Poét.*, 1452a18-19).⁹ É um modo de se estruturar o enredo para que tenha unidade, sendo a sucessão de episódios desenvolvida numa lógica de causalidade, em vez de serem simplesmente adicionados uns aos outros, não se relacionando entre si, conforme podemos ler na continuação de seu raciocínio (*Poét.* 1452a19-21):

ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγεννημένων συμβαίνειν [20] ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

Tudo isso deve ocorrer a partir da própria composição do enredo, de tal modo que as ações reunidas tenham uma proveniência e que ocorram por necessidade ou segundo a verossimilhança; pois há muita diferença [20] em dizer que tal acontecimento ocorre por causa de outro ou meramente depois de outro. (Tradução de Paulo Pinheiro)

Thiercy (1986: 295), ao analisar o comportamento e a caracterização dos heróis aristofânicos, usa a expressão *péripétie* [“peripécia”] para tratar da mudança de ideia de quatro protagonistas da comédia aristofânica com relação à formulação de seus planos: Diceópolis, em *Acarnenses*, que deseja uma paz pan-helênica, mas ele acaba por fazer sozinho um acordo com os espartanos; Trigeu, em *Paz*, que planeja ir ao Olimpo perguntar a Zeus o que ele quer fazer da Grécia ao permitir tamanha atrocidade com a guerra; no entanto, ao tomar conhecimento de que a deusa Paz está presa em uma gruta no céu, decide libertá-la. Há ainda Pisetero, em *Aves*, que muda de ideia algumas vezes até chegar à concepção final de estabelecer uma cidade intermediária no céu, tornar as aves os novos deuses e fazer dele mesmo o mestre absoluto ao se casar com Basileia. Na última peça de Aristófanes que nos foi transmitida, Pluto, Crêmilo tem por objetivo inicial ir a Delfos perguntar ao oráculo por uma solução acerca do tipo de educação que deveria dar ao filho, só que, ao receber a resposta de que ele deveria seguir a primeira pessoa que encontrasse ao sair do oráculo, muda de

ideia, deixa a questão educacional de lado e decide, após conhecer *Pluto*, o deus da riqueza, fazer com que pobres e justos passem a ser prósperos.

Em nosso estudo, todavia, o que indicamos, com o uso da palavra “peripécia”, é a constatação de uma transformação que ocorre na estrutura de vida dessas personagens, na forma de se contar o enredo, portanto. Consideramos que cenas de peripécia estão presentes na comédia aristofânica como um recurso empregado para encaminhar a narrativa de modo a apresentar uma história verossímil ao público. Para compreendermos a peripécia na estrutura da comédia, retomamos a explicação acerca do “enlace e desenlace” [*désis e lúsis*] apresentada na *Poética* (1455b24-29) com relação à tragédia:

ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ [25] μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔ-σωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους.

Em toda tragédia há o enlace e o desenlace. Os acontecimentos que se desenvolvem fora do entrecho dramático e alguns que se desenrolam em seu interior [25] constituem, com frequência, o enlace; o resto é desenlace. Digo que o “enlace” é o desenvolvimento que se estende desde o início até aquela parte extrema em que ocorre a modificação da ação para a prosperidade ou para a adversidade; o “desenlace” é o desenvolvimento que se estende do início da modificação até o fim. (Trad. Paulo Pinheiro)

Podemos dizer o mesmo com relação à comédia, pois toda peça aristofânica é composta por um enlace e um desenlace que costuma apontar para a prosperidade, para a felicidade. O enlace é composto pelos dados que antecedem o drama - uma guerra, a morte de poetas, a mania de julgamentos, o empobrecimento da cidade, a nova educação - e o posicionamento e a ação do herói com relação a esses acontecimentos. Essa ação da personagem a encaminha para a efetuação de uma mudança do seu entorno: é o Estrepsíades que resolve se livrar das dívidas feitas fora do enredo; o Filocléon que tenta sair da sua prisão domiciliar, por causa da sua mania praticada antes de a peça ter início; e o Parente que quer livrar seu genro que compôs peças maldizendo as mulheres antes do começo do drama. Tudo isso conduziria ao desenlace que é marcado pela mudança da realidade em que vive a personagem, na maior parte das comédias aristofânicas. Contudo, no caso de *Nuvens*, *Vespas*

e *Tesmofoeriantes*, notamos que o desenlace só acontece por meio da transformação que atinge o próprio modo de ser dos heróis, graças à mudança de perspectiva concernente à concepção de mundo e à conduta que eles têm no início das peças.

Esse último tipo de mudança é diferente da transformação geralmente realizada pela ação do herói cômico com a execução do seu plano. Nas peças de Aristófanes que conhecemos, a personagem central é o motor da reversão das circunstâncias que a cercam. Diceópolis, Trigueu e Lisístrata não querem que a Grécia continue em guerra; Dioniso não quer que a *pólis* fique sem um bom poeta; Pisetero não aguenta mais Atenas e seu vício por julgamentos; o Salsicheiro quer salvar o Povo de ser manipulado por políticos demagogos; Praxágora não aceita a situação precária da cidade e decide que as mulheres devem tomar a frente da situação; Crêmilo reverte a situação para que os pobres e honestos participem da riqueza da cidade. A mudança de realidade efetuada por essas personagens é direcionada para o contexto em que estão envolvidas.

No caso de *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmofoeriantes*, os protagonistas, de certo modo, são levados a sofrer as consequências funestas de seus atos, o que os faz mudar a sua atuação para o seu contrário: Estrepsíades, que atinge o seu objetivo inicial de se livrar das dívidas com a ajuda das aulas de retórica que seu filho recebe, passa a atacar a escola socrática, discordando do seu método de ensino; Filocléon abandona seu vício e deixa de se dedicar aos tribunais; e o Parente consegue livrar o genro, mas, para isso, Eurípides tem que se comprometer a não mais difamar as mulheres. O desenlace é positivo no caso de *Vespas*, que termina com muita comida e bebedeira. *Tesmofoeriantes* termina com alívio para Parente-Eurípides, mas sem celebração. *Nuvens* apresenta uma segunda versão, que foi a que chegou até nós, em que o herói elimina a fonte dos seus males, colocando fogo no edifício do Pensatório. Não sabemos o que se passou na peça que foi encenada pela primeira vez em 419/418 a. C. De qualquer modo, com relação a Estrepsíades, não interessa o que acontece na primeira versão de *Nuvens*. Como diz Whitman (1964: 23), o importante é ver, no texto que chegou até nós, “[...] the hero, in whatever mood of regeneration and repentance, explicitly rejecting the idea of due legal process and squaring accounts by an act of premeditated arson, performed with the good will of Hermes, god of rogues.” O que chama mais atenção na peça é a ação do protagonista em mostrar o seu arrependimento e regeneração, de acordo com Whitman (1964: 23), e não o seu final.

Sifakis (1992: 133), em sua análise das personagens cômicas, aponta determinadas funções que podem ser intercambiáveis – vilão/ causa do infortúnio, buscador, ajudador, oponente e objeto de busca.¹⁰ De acordo com a sua aná-

¹⁰ Em inglês: *villain/ cause of misfortune, the seeker, the helper, the opponent and the object of quest.*

lise, ele verifica que o Parente é uma personagem do tipo ajudador que cai nas mãos das vilãs, as mulheres. A peça fica, por isso, sem um final triunfante, sem celebração. Com relação a *Nuvens*, ele considera que Estrepsíades tem “an illusory triumph and, then, a negative one” (SIFAKIS, 1992: 133). Embora tenha colocado fogo na escola, a personagem, um *buscador*, na visão de Sifakis, se volta contra quem o ajudou, pois foi graças ao ensinamento da escola socrática que o seu desejo de se ver livre das dívidas foi realizado; por isso, o seu triunfo é visto como negativo. Filocléon, inicialmente, um vilão, torna-se um *objeto de busca*, assim como o Povo, em *Cavaleiros*. Ele é passivo e recebe os cuidados do filho para ser curado da sua doença. Aliás, nesse caso, além de todos os argumentos de Bdelicléon, um buscador, para fazer com que Filocléon perceba o quão manipulado ele tem sido, o amor, o carinho e o cuidado do filho acabaram por libertar o pai. A celebração no final mostra que o coro reconhece a ação do filho e seu grande heroísmo:

πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἐμοὶ
καὶ τοῖσιν εὖ φρονούσιν
τυχῶν ἄπεισιν διὰ τὴν
φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν
ὁ παῖς ὁ Φιλοκλέωνος.
οὐδενὶ γὰρ οὕτως ἀγανῶ
ξυνεγενόμην, οὐδὲ τρόποις
ἐπεμάνην οὐδ' ἐξεχύθην.
τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων
οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος
τὸν φύσαντα σεμνοτέροις
κατακοσμῆσαι πράγμασιν;

Um grande elogio da minha parte
e dessa gente ajuizada
fazemos por causa do
seu amor para com o pai e pela sua sabedoria
ao filho de Filocléon.
Nunca conheci um tipo
tão parceiro, alguém cujos hábitos
me tenham comovido e tocado no fundo.
Na verdade, em que é que este rapaz, na discussão,
não foi vitorioso, por querer
encher o pai
com coisas finas? (*Vespas*, vv. 1462-1473)

O que acontece com esses três protagonistas que cedem no seu modo de agir e mudam completamente a vida, quando reconhecem que continuar com as suas ações os levará à ruína? Parece que essas personagens passam por algo parecido com o que Schere (2012: 21), em seu trabalho sobre o *topos* do burlador-burlado, define sobre a figura do burlador-burlado:

El motivo del burlador-burlado involucra la presencia de dos personajes antagonistas: en primer lugar, la figura de un héroe astuto y victorioso; en segundo orden, la figura negativa del burlador-burlado, quien intenta engañar al héroe, pero termina vencido por la inteligencia superior de su oponente.

Essa situação poderia caracterizar bem o que acontece com a personagem Estrepsíades que, não sendo tão inteligente, acaba sendo ludibriado pelo próprio filho. Em uma outra situação, Filocléon, que está cego devido ao seu vício, é enganado pelo seu rebento. Com Parente-Eurípides, a tentativa de enganar as mulheres o leva a sérios apuros. No entanto, esse caráter do burlador-burlado não pode ser aplicado em nosso estudo, posto que estamos analisando o papel dos protagonistas, que conduzem a ação das peças, e o *topos* do burlador-burlado caracteriza a figura do antagonista, que aparece como um obstáculo e depois sai de cena.

Para Schere (2001: 28), o burlador-burlado é o antagonista que tenta rivalizar com o herói. A figura do burlador-burlado pode ser encontrada, por exemplo, na representação do Paflagônio, antagonista, que tenta passar para trás o protagonista, o Salsicheiro, sendo vencido pela maior sagacidade do herói em *Cavaleiros*. Outra personagem que pode ser vista como um burlador-burlado ou *trickster* é Hiérocles, sacerdote que se acha no direito de participar do sacrifício que o herói Trigeu prepara em *Paz*, mas que acaba sendo expulso de cena pelo protagonista com a mesma perspicácia que o sacerdote mostra no início do episódio.

No caso das três comédias aqui estudadas, quem acaba sendo desqualificado não é o antagonista, mas o protagonista de cada peça. Os oponentes dos heróis parecem superar as personagens centrais, cabendo a estas últimas o abandono dos valores que, até um certo momento da peça, defendiam.

A CONDUÇÃO DAS EMOÇÕES PELO VIÉS CÔMICO

As peças supérstites de Aristófanes são compostas em uma configuração em que o modo de persuasão caracteriza uma *psychagogia* cômica, isto é, uma forma de condução das emoções pelo viés cômico, visto que se tenta convencer não só as personagens, mas também a plateia acerca das ideias expostas no palco, por meio do discurso e da representação cênica.

Mas o que seria uma *psychagogia* cômica? Para compreendermos esse termo aplicado à comédia, vamos retomar o conceito de *psychagogia* com base em Platão, que analisa essa característica do discurso retórico. Começamos pelo *Fedro* (261a), em que a personagem Sócrates faz a seguinte pergunta:

Ἄρ' οὖν οὐ τὸ μὲν ὅλον ἢ ῥητορικὴ ἂν εἶη τέχνη ψυχαγωγία τις διὰ λόγων, οὐ μόνον ἐν δικαστηρίοις καὶ ὅσοι ἄλλοι δημόσιοι σύλλογοι, ἀλλὰ καὶ ἐν ἰδίοις, ἢ αὐτὴ σμικρῶν τε καὶ οὐδὲν ἐντιμότερον τό γε ὀρθὸν περὶ σπουδαῖα ἢ περὶ φαῦλα γιγνόμενον; ἢ πῶς σὺ ταῦτ' ἀκήκοας;

De modo geral, a retórica não é arte da de conduzir as almas por meio da palavra, e isso não apenas nos tribunais e em outras reuniões públicas, como também nos ajuntamentos particulares, sempre igual a si mesma nos grandes e nos pequenos assuntos, cujo emprego, digo, a aplicação honesta, não é menos meritória nos negócios sérios que nos de menor valia? Não é assim que tens ouvido falar respeito?” (Trad. Carlos Alberto Nunes)

Dessa forma, Platão abre o leque do uso retórico da *psychagogia* para além dos tribunais, dizendo que essa ‘condução da alma’ pode ser aplicada também em outros âmbitos da atuação retórica. Ele considera que a função do discurso é ser uma *psychagogia*, isto é, um meio de convencer o seu interlocutor através da emoção. (*Fedro*, 271d).

No entanto, será que podemos aplicar a ideia de *psychagogia* retórica à comédia? Para responder a essa pergunta, nós nos remetemos ao *Górgias*, no que tange ao tratamento que é dado à poesia. De acordo com esse diálogo platônico, a poesia, se forem tirados o canto, o ritmo e o metro, seria uma “*demegoria*”,¹¹ isto é, “*oratória pública*” (*Górgias*, 502c).¹² O filósofo pergunta ao seu interlocutor Cálicles se a oratória pública não seria retórica e se os poetas nos teatros não parecem agir como rétores, oradores (*Górgias*, 502d).¹³

Sócrates continua sua reflexão, concluindo que eles acabaram de descobrir uma certa retórica dirigida ao povo composto de crianças, homens e mulheres, de escravos e homens livres (*Górgias*, 502d).¹⁴ Evidentemente, não entraremos aqui na discussão acerca de uma “*verdadeira retórica*”, tal como nomeia Sócrates (*Górgias*, 517a), voltada para o bem comum e que só era praticada pelo próprio filósofo e alguns outros visando conduzir o interlocutor à verdade, tal como era por eles concebida (*Górgias*, 502e). Nós nos manteremos nessa “*certa retórica*” que caracteriza o discurso poético.

Para nos ajudar nessa caminhada, recorreremos a Aristóteles. Em uma pesquisa anterior acerca da *opsis* na *Poética*,¹⁵ apontamos que, ao se fazer a distinção entre

11 No original: δημηγορία.

12 No original: Δημηγορία ἄρα τίς ἐστίν ἢ ποιητική.

13 No original: Οὐκοῦν ῥητορικὴ δημηγορία ἂν εἶη· ἢ οὐ ῥητορεύειν δοκοῦσί σοι οἱ ποιηταὶ ἐν τοῖς θεάτροις;

14 No original: νῦν ἄρα ἡμεῖς ἠύρηκαμεν ῥητορικὴν τινα πρὸς δῆμον τοιοῦτον οἶον παίδων τε ὁμοῦ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν, καὶ δούλων καὶ ἐλευθέρων, [...].

15 Tomo por base parte de um trabalho anterior sobre a *opsis*. Cf. ΚΙΒΟΥΚΑ, 2008: 69.

a expressão escrita e a oral, no livro III, 1413b8-9, da *Retórica*, o filósofo indica que o discurso escrito é caracterizado, por um lado, como mais acabado ou exato, e, por outro, se é adequado ao debate, ele é considerado mais apropriado à arte dos atores, à representação teatral. Entendemos, com base no texto da *Retórica*, que o discurso somente feito para o debate não tem tanto o poder de convencer se não for acompanhado do gestual do ator. Logo, a encenação é elemento essencial que contribui para reforçar o poder de persuasão da poesia dramática. Além disso, se nos voltarmos para a estrutura das peças, Aristóteles nos aponta, na *Poética*, em sua análise da tragédia, que a *opsis*, isto é, o elemento visual da representação teatral, apesar de ser menos poética, é *psychagogikon*, “condutora das emoções”:

τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς.

No que resta, a melopéia (canto) é o maior dos ornamentos, enquanto o efeito visual do espetáculo cênico, embora fortemente capaz de conduzir ânimos, é o menos afeito à arte e o menos próprio à poética. (*Poética*, 1450b15, trad. Paulo Pinheiro)

Continuando com a *Poética* de Aristóteles (1450a34-35), vemos que o filósofo considera a reviravolta (peripécia) e o reconhecimento como meios pelos quais a tragédia se mostra *psychagogizante*:

πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἳ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνώσεις.

Reunamos a isso o fato de os mais importantes meios, em função dos quais a tragédia conduz os ânimos, estarem presentes no enredo, a saber: as reviravoltas e os reconhecimentos. (Trad. Paulo Pinheiro)

Desse modo, reconhecemos que não somente pelos aspectos visuais, cênicos, o teatro pode ter um forte apelo emocional ou *psychagogizante*, mas também por meio da sua estrutura narrativa, da sua forma de desenvolver a história. Nesse sentido, não faremos distinção entre tragédia e comédia, pois, além de serem duas vertentes do drama, usando os mesmos recursos cênicos disponíveis no teatro antigo, sua forma de estruturar o enredo contém aspectos retóricos que as aproximam, em especial, em seu caráter agonístico, com suas devidas proporções.

QUEDA E ASCENSÃO DO HERÓI CÔMICO

Se, com relação à composição da tragédia mais bela, como diz Aristóteles (*Poética*, 1452b), é necessário que o herói seja alguém intermediário (*metaxy*) e que passe

da fortuna para o infortúnio. No que diz respeito à comédia, deduzimos qual a melhor caracterização de suas personagens com relação à *metabolé*, à mudança, tomando como ponto de partida o que o filósofo indica como não recomendado para a composição de uma boa tragédia. Para ele, apresentar homens excelentes (*epieikes*) passando da prosperidade para a adversidade não provoca compaixão nem pavor, mas repugnância. Por outro lado, colocar em cena homens maus (*mochtheroús*) que passam da desventura à prosperidade é um recurso ainda menos trágico. Ver que os muito perversos (*poneroí*) passam da felicidade para a infelicidade, segundo Aristóteles (*Poética*, 1453a1-8), pode até agradar os espectadores, mas não causa pavor nem compaixão. Ele afirma que:

οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν.
τὸ μὲν γὰρ
φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἡτοιμαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, [...].

nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Uma tal composição poderia despertar a simpatia, mas não a compaixão nem o temor, [...]. (Trad. Ana Maria Valente)

Interessante notar que Estrepsíades, Filocléon e Parente-Eurípides, inicialmente, se apresentam como *poneroí* e acabam por cair nas suas próprias redes no desenvolvimento da ação dramática. Sua queda atrai a simpatia do público pela moralidade do teatro, pois é justo que aquele que tenta, por caminhos tortos, ter vantagens sofra as consequências dos seus atos. Esses *poneroí* decadentes, ao que parece, são convenientes a uma composição de comédia, pois não se espera que ela gere compaixão ou pavor, mas que tenha seu papel didático de orientar o público com relação ao que é considerado justo e ainda fazê-lo rir.

Adriane Duarte (2003), em sua análise da catarse cômica, ao estudar as emoções próprias da tragédia, tendo em mente que Aristóteles vê a comédia como antítese da tragédia, apresenta a conclusão de Golden (1987: 90 *apud* DUARTE, 2003: 17) que identifica *nemesân*, “indignação”, como antônimo da palavra *éleos*, usada na *Poética* para indicar “compaixão, piedade”. Se pensarmos que a comédia aristofânica mostra ao público uma situação que leva à indignação, entendemos que é esse o elemento emocional, que une, desde o começo, espectador e personagem cômica. Quem quer ver seus filhos passando fome, como em *Paz*? Quem não fica conturbado ao ver que alguém querido está sendo visivelmente enganado, como em *Cavaleiros*? Quem não se revolta ao constatar que os desonestos estão se dando bem, enquanto os honestos passam por privações, como em *Pluto*? A comédia tem esse poder de cativar o público do começo da peça até o fim. Para Duarte (2003: 17),

“aquele ‘bem-feito’ que acompanha a gargalhada diante de um Paflagônio condenado a vender salsichas nos portões da cidade, em *Cavaleiros*, ou do Pensatório em chamas n’ *As nuvens*, nasce antes de mais nada do sentimento de indignação. É justamente esse riso zombeteiro diante de um adversário batido a forma mais frequente de riso nas comédias aristofânicas, [...]”

Como Estrepsíades, Filocléon e Parente-Eurípides são a lição em pessoa, o primeiro “bem-feito” é dirigido a eles. A cena do pai apanhando do filho, em *Nuvens*, ainda que não concordemos, mostra a queda merecida desse herói. O engano sofrido pelo pai em *Vespas*, que só condenava e acaba, pela astúcia do filho, sendo levado a absolver um acusado, para vergonha sua, antecede a sua ascensão em que passa a frequentar as “altas-rodas”, ainda que faça seu filho passar vergonha com sua embriaguez no bom estilo cômico de festa no final da peça. O acordo entre Eurípides e as mulheres salva a pele do sogro, forçando-o a dar um passo para trás no seu hábito de falar mal do sexo feminino, em *Tesmoforiantes*. Ao contrário da tragédia, a queda do herói cômico não é a sua ruína – é sua salvação.

“MALANDRO É MALANDRO; MANÉ É MANÉ?”

Entendemos que os protagonistas de *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes* podem ser considerados como *poneroí*,¹⁶ astuciosos, que também, em algumas circunstâncias, se apresentam como *bomolochoi*,¹⁷ bufões. No caso de Estrepsíades, ele foi muito esperto em conseguir de livrar das dívidas, mas sua tentativa de estudar retórica na escola socrática foi vexatória, tendo, perto do fim de peça, de passar pela cena pastelão de apanhar do próprio filho. Para Whitman (1964: 120), Estrepsíades, na verdade, tem uma *poneria* bastante enfraquecida pela sua caracterização como alguém intelectualmente inferior. O Parente-Eurípides também se acha esperto para enganar as mulheres, mas cai no ridículo diante da plateia, em especial, na cena de preparação em que o sogro de Eurípides passa por um ritual de depilação para que possa participar travestido da celebração das Tesmofórias em que só entram mulheres. O Filocléon, segundo McLeish (1980: 55) é o *ponerós* aristofânico por excelência: é ardiloso e tem entusiasmo pela vida. No entanto, na cena do julgamento para saber quem roubou o queijo, é difícil não perceber que ele está sendo feito de palhaço. Tudo isso fazia parte de como o poeta cômico organizava as suas peças com a finalidade de educar o público. Por meio da ridicularização, são expostas ideias e comportamentos reprováveis.

A *poneria*, para Whitman (1964: 30), indica o traço proteico, multiforme, e a tenacidade do herói em seus propósitos, com habilidades astuciosas para

¹⁶ Empregaremos o termo usado por Whitman (1964) e por McLeish (1980) com o sentido de *sly person*, “astucioso”, “esperto”.

¹⁷ Termo tirado do Tratado Coisliano que descreve as personagens cômicas nas figuras do *bomolochos*, o bufão, *eiron*, o irônico e *alazon*, o impostor. Cf. JANKO, 2002: 38-39.

superar os desafios da vida. Uma personagem que bem representa essa *poneria* é Odisseu, que inventou o “Ninguém” para o Ciclope. A diferença, obviamente, é que essa personagem épica não teve essa característica desenvolvida para a comédia.

Ainda de acordo com Whitman (1964: 30), a *poneria* é mais do que engenhosidade em ganhar. Ela representa “*the spirit of the gain, whose first tenet is that it is more blessed to receive than to give.*” A *poneria*, portanto, é uma marca das personagens cômicas aqui analisadas. Para Segal (2001: 78), Filocléon se insere na grande tradição de protagonistas aristofânicos cujo foco especial está na autogratificação: “he doesn’t have a “higher purpose” like the hero of *Acharnians* or *Peace*”. Na reflexão de Segal (2001: 70), Estrepsíades também não tem nenhum grande empreendimento heroico. Ele não é altruísta, em outras palavras.

A tradução da palavra *ponerós* na *Póetica* (1453a1-8) como “mal” ou “perverso” não cabe quando utilizada no contexto da comédia grega antiga. Para Whitman (1964: 29), Aristófanes foi capaz de reverter o uso ordinário dessa palavra, usualmente empregada para condenar toda sorte de delinquência. É importante notar que o uso do termo *ponerós* em Aristófanes está com uma conotação um pouco mais leve do que em outros contextos.¹⁸

Em *Cavaleiros* (vv. 178-181), quando os escravos do Povo encontram o Salsicheiro e lhe revelam o destino de acordo com um oráculo, um deles diz:

Ἄλλαντοπώλης

εἰπέ μοι καὶ πῶς ἐγὼ
ἀλλαντοπώλης ὢν ἀνὴρ γενήσομαι;

Δημοσθένης

δι’ αὐτὸ γάρ τοι τοῦτο καὶ γίγναι μέγας,
ὅτι ἡ πονηρὸς κᾶξ ἀγορᾶς εἶ καὶ θρασύς.

Salsicheiro

Mas me conta aí como é que eu,
Sendo um salsicheiro, vou me tornar esse homem?

Demóstenes

É por isso mesmo que vai se tornar grande,
pois você é malandro, da rua, e um cara de pau.

A *poneria* do Salsicheiro é na verdade, uma qualidade que o levará à vitória contra Paflagônio (Cléon). O ser astuto, matreiro, malandro fará com que ele tire o Povo das garras de Paflagônio, com quem o Salsicheiro lutará em pé de igualdade, pois ele também é um *ponerós* (*Cavaleiros*, v. 335-338):

18 Traduzo, nas peças, a palavra *ponerós* como “malandro”, na gíria carioca, com o sentido de “esperto”, “matreiro”, “o que tem lábia”. É uma personagem que pode usar de expedientes nada ortodoxos para conseguir o que quer.

Ἄλλαντοπώλης

καὶ μὴν ἀκούσαθ' οἷός ἐστιν οὕτοσι πολίτης.

Κλέων

οὐκ αὖ μ' ἔάσεις;

Ἄλλαντοπώλης

μὰ Δί' ἐπεὶ κάγῳ πονηρός εἰμι.

Χορός

ἐὰν δὲ μὴ ταύτη γ' ὑπέικη, λέγ' ὅτι κάκ πονηρῶν.

Salsicheiro

Então, escute que tipo de cidadão é este aqui!

Cléon

Mas você não vai me deixar falar?

Salsicheiro

Claro que não! Eu também sou malandro (*ponerós*).

Coro

Se ele não aceitar isso, diz que ele vem do meio da malandragem [*kak ponerôn*].¹⁹

Todo herói aristofânico, na verdade, é constituído dessa *poneria* que podemos chamar de “esperteza”, “astúcia” ou “malandragem”, com a qual o protagonista busca o que quer.

A HAMARTIA CÔMICA

Entendemos que, quando se fala em *anagnórisis* [“reconhecimento”] na *Poética* de Aristóteles, não é feita uma referência a uma tomada de consciência, mas essa palavra indica o reconhecimento da identidade da personagem, sendo um marco na peripécia do destino do herói.²⁰ Esses dois elementos, *anagnórisis* e peripécia, caracterizam um enredo trágico complexo (*Poét.*, 1455b33). Quando nos voltamos à composição do enredo cômico, notamos que, nas três peças de Aristófanes em estudo, a mudança da ação dos protagonistas se dá, primeiramente, pela transformação da maneira de pensar e agir. Assim, Estrepsíades percebe, ao apanhar do filho, que caiu numa cilada e que o ensino da retórica é uma falácia; Filocléon, graças ao cuidado do seu progênito Bdelicléon, reconhece que existe vida além dos tribunais e que seu modo de vida pode ser melhor. Já Parente-Eurípides, quando é descoberto, aceita o fato de que não adianta tentar ludibriar as mulheres para que aliviem a sua sentença – é necessário mudar de rumo. Essas transformações são notadas pelo coro. No caso de Estrepsíades, o coro o leva, pedagogicamente, a reconhecer que agiu mal, como um *ponerós* (*Nuvens*, v. 1458-1466):

¹⁹ Pode indicar que os pais são também da mesma laia.

²⁰ É interessante a discussão que Adriane Duarte (2012: 36) levanta em seu livro *Cenas de reconhecimento na poesia grega* acerca da proposta de Lucas (1980: 294, 297), que trata a tomada de consciência de Hércules, em *Traquínia* e *Hércules*, como exemplos de *anagnórisis*, o que vai além do que Aristóteles desenvolve em seu tratado.

Χορός

ἡμεῖς ποιοῦμεν ταῦθ' ἐκάστοθ' ὅταν τινὰ
γνώμεν πονηρῶν ὄντ' ἐραστὴν πραγμάτων,
ἕως ἂν αὐτὸν ἐμβάλωμεν ἐς κακόν,
ὅπως ἂν εἰδῆ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι.

Στρεψιάδης

ὦμοι πονηρά γ' ὦ Νεφέλαι, δίκαια δέ.
οὐ γάρ μ' ἐχρῆν τὰ χρήμαθ' ἀδανεισάμην
ἀποστρεφῆν. νῦν οὖν ὅπως ὦ φίλτατε
τὸν Χαιρεφῶντα τὸν μιαρὸν καὶ Σωκράτη
ἀπολεῖς μετ' ἐμοῦ ἰθῶν, οἱ σὲ κάμ' ἐξηπάτων.

Coro

Nós agimos dessa forma, quando
vemos que alguém é chegado numas malandragens [*ponerôh*]
ao ponto de o colocarmos em maus lençóis,
a fim que ele saiba respeitar os deuses.

Estrepsíades

Caramba, como vocês, Nuvens, são malandras [*ponerá*]...mas...
tá certo!
Eu não devia ter deixado de pagar o dinheiro que peguei em-
prestado. Agora então, meu caro, venha comigo que você vai
acabar com aquele desgraçado do Querefonte e com o Sócrates
que enganaram a gente.

Com relação ao Filocléon, esse reconhecimento da mudança é divulgado pelo coro (*Vespas*, 1450-1461) que diz:

Χορός

ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας
τὸν πρέσβυν οἷ μετέστη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς·
ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθῶν
ἢ μέγα τι μεταπεσεῖται
ἐπὶ τὸ τρυφῶν καὶ μαλακόν.
τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλοι.
τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν
φύσεος, ἣν ἔχοι τις αἰεί.
καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον.

ξυνόντες γνώμαις ἐτέρων
μετεβάλοντο τοὺς τρόπους.

Coro

Invejo a felicidade
deste velho com a mudança
de seus antigos hábitos e de vida.
Agora, instruído noutros modos,
com certeza vai passar por uma grande transformação
no que diz respeito aos prazeres e ao luxo.
Mas talvez ele não queira.
É que não é fácil se livrar
da natureza que sempre nos acompanhou.
No entanto, isso já aconteceu a muitos
que, em contato com diferentes pontos de vista,
mudaram os seus hábitos.

Quanto ao Parente-Eurípides, são as mulheres que compõem o coro que descobrem a trapaça e é com elas que é feito o acordo, apresentando-se, assim, a mudança de atitude da personagem (*Tesmoforiantes*, v. 1160-1164):

Εὐριπίδης

γυναῖκες εἰ βούλεσθε τὸν λοιπὸν χρόνον
σπονδὰς ποιήσασθαι πρὸς ἐμέ, νυνὶ πάρα,
ἐφ' ᾧτ' ἀκοῦσαι μηδὲν ὑπ' ἐμοῦ μηδαμὰ
κακὸν τὸ λοιπόν. ταῦτ' ἐπικηρυκεύομαι.

Eurípides

Mulheres, se quiserem, a partir de hoje,
fazer um acordo comigo, é agora ou nunca!
A condição é: nenhuma de vocês vai ouvir nada de ruim
da minha parte daqui em diante.

Para Telò (2016: 83), a transformação comportamental e dramática apresentadas em *Vespas* correspondem, na tragédia, à passagem da *hamartía* ["erro"] para a *sufrosyne* ["temperança", "moderação"], ou, na linguagem aristotélica, para a *peripécia* e *anagnórisis*, pois implica uma reversão da sua conduta e, portanto, do seu destino. De acordo com a sua ponderação, Telò afirma que esse processo narrativo coloca o espectador mais perto da personagem no palco, pois é o erro, fundado em uma ação realizada em ignorância, que leva à *peripécia* e à *anagnórisis*.

É por sofrerem na própria pele que os heróis de *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes* saem do estado de ignorância. Para Lucas (1980: 292), enquanto *anagnórisis* indica um desconhecimento acerca de quem é determinada figura no drama, a peripécia envolve uma ação ou um sofrimento que ocorre sem que o agente saiba do seu resultado, o que implica, para o autor, a presença da ilusão, no caso da personagem trágica. O que acontece com os heróis em nossa análise é que eles acabam por despertar da ilusão que os domina e passam pelo processo de transformação.

Halliwell (1998: 216) sugere que a premissa comum subjacente à peripécia, à *anagnórisis* e à *hamartía* é a *áгноia*, a ignorância do herói. A peripécia envolve uma transformação inesperada, mas com uma causa claramente elucidável. No caso de Estrepsíades, Filocléon e Parente, a situação do vício ou do mal hábito poderia ser uma explicação para a ignorância de suas ações e por suas consequências.

Se pegarmos como justificativa a explicação dada na *Ética a Nicômaco* acerca dos atos voluntários e involuntários, encontraremos a indicação de que os atos feitos *di'áгноia* são involuntários e, portanto, não podem ser punidos. No entanto, os atos conduzidos por um vício são executados em *estado de ignorância*, e não *por causa* da ignorância (*di'áгноia*). A ausência de autocontrole ou comedimento (*akrasía*) leva os indivíduos a errarem e serem, então, dignos de punição (*Ética a Nicômaco*, 1110b25-30):

ἕτερον δ' ἔοικε καὶ τὸ δι' ἀγνοίαν πράττειν τοῦ ἀγνοοῦντα: ὁ γὰρ μεθύων ἢ ὀργιζόμενος οὐ δοκεῖ δι' ἀγνοίαν πράττειν ἀλλὰ διὰ τι τῶν εἰρημένων, οὐκ εἰδώς
δὲ ἀλλ' ἀγνοῶν. ἀγνοεῖ μὲν οὖν πᾶς ὁ μοχθηρὸς ἃ δεῖ πράττειν καὶ ὧν ἀφεκτέον, καὶ διὰ τὴν τοιαύτην ἀμαρτίαν ἄδικοι καὶ ὄλως κακοὶ γίνονται.

O agir por ignorância se mostra distinto também do agir em estado de ignorância, pois quem está bêbedo ou encolerizado não parece agir por ignorância, mas por uma das causas mencionadas, não sabendo o que faz, mas estando na ignorância do que faz. De um lado, pois, todo homem perverso ignora o que deve fazer e de que deve abster-se, e por causa de tal erro os homens tornam-se injustos e, em geral, maus. (Trad. Marco Zigano)

Dessa forma, entendemos que a punição daqueles que vivem trapaceando é bem representada e bem-vinda em *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes*, na figura dos próprios protagonistas.

Quando Aristóteles (*Poét.*, 1453a7) analisa a composição ideal de uma tragédia, ele indica a situação intermediária, na qual um homem que não se dis-

tingue tanto pela virtude e pela justiça passa da fortuna para a adversidade, não por causa de uma *kakía*, vício, ou *mochtería*, maldade, mas por uma *hamartía*. Essa *hamartía* consiste em um erro cometido por aquele que “desconhece o teor e as consequências da sua falha”, explica Paulo Pinheiro (2015: 113). Assim, compreendemos que, no drama trágico, é a *hamartía* o elemento responsável pela mudança do destino do herói e que esse “erro”, nas melhores composições, segundo Aristóteles, acontece por ignorância e é acompanhada de peripécia e reconhecimento.²¹

Os heróis cômicos também cometem *hamartía*. No caso de Filocléon, o coro aponta para o erro da personagem usando a expressão *hamartía* e louva sua transformação para um estado de equilíbrio e moderação (*Vespas*, v. 743-749):

Χορός

νεουθέτηκεν αὐτὸν ἐς τὰ πράγμαθ', οἷς
τότ' ἐπεμαίνετ' ἔγνωκε γὰρ ἀρτίως,
λογίζεται ἄν' ἐκεῖνα πάνθ' ἄμαρτίας
ἃ σοῦ κελεύοντος οὐκ ἐπείθετο.
νῦν δ' ἴσως τοῖσι σοῖς λόγοις πείθεται
καὶ σωφρονεῖ μέντοι μεθιστάς
ἐς τὸ λοιπὸν τὸν τρόπον
πιθόμενός τέ σοι.

Coro

Ele se arrepende dessas coisas que
ele adorava. Ele agora entende
e considera essas coisas todas como erro.
Ele não seguia o que você recomendava.
Agora, talvez, ele tenha se convencido com esses seus argumentos
E, de fato, recobrou a sensatez, estando disposto a mudar,
daqui em diante, os seus hábitos
e a obedecer a você. (O grifo é nosso)

A reflexão do coro com relação ao reconhecimento do erro por parte de Filocléon e à sua disposição à mudança de comportamento destaca a passagem da situação de *hamartía* (v. 745) para um estado de *sophrosyne*, “moderação” como podemos ver no uso do verbo *sophronei* (σωφρονεῖ) no verso 748.

Quando verificamos a aplicação do conceito de *hamartía* na comédia aristofânica, chegamos à conclusão de que, embora as personagens cômicas também cometam *hamartía*, ela consiste em um erro diferente do que é caracterizado para o herói trágico. Não podemos nos esquecer que as personagens

²¹ Para Halliwell (1998: 216), a *hamartía* é a “substantive cause of the change of fortune in a complex plot whose other constituents are reversal and recognition.”

que conduzem a ação trágica são *spoudaion*, isto é, têm um “caráter elevado” (*Poét.*, 1149b9); enquanto a comédia é tida como uma “mímese de indivíduos de caráter mais baixo” (*Poética*, 1149a31, trad. nossa).²² Dessa forma, compreendemos que existem uma *hamartía* trágica e outra cômica, sendo que esta inclui o que é indicado pela palavra *kakía*, “vício” (cf. *Poét.*, 1453a7) e pela *poneria*, no sentido cômico.

No que se refere ao ridículo [*tò geloïon*], de acordo com Aristóteles (*Poét.*, 1949a31-36), a comédia lidava com os hábitos e vícios que eram sujeitos ao riso através de uma *mímesis* de homens “inferiores” ou “de índole mais baixa” [*phauloteron*]:²³

ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ
πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ
γελοῖον ἐστὶν [35]
ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχρὸς ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς
τὸ γελοῖον
πρόσωπον αἰσχροὺν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

A comédia é, como se disse, a mímese de homens inferiores; não todavia, de toda a espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e [35] destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor. (Tradução de Paulo Pinheiro)

Aristóteles define o ridículo ou cômico como um erro e uma vergonha que não causam dor nem destruição. O termo usado para indicar o erro cômico é *hamartema*, palavra que aparentemente é intercambiável com *hamartía*, visto que na *Retórica* (1384b10), Aristóteles chama os erros apontados pelos poetas cômicos de *hamartíai*.

Maria Helena da Rocha Pereira (2014: 467) nos lembra que, na *Ética a Nicômaco* (v 1135b16-25), *hamartema* é usada para denominar o “erro” no sentido lato, sendo contrastada com o *atychema*, “falta involuntária”, o que é motivado por razões externas,²⁴ e *adikema*, “injustiça”, o que é feito com maldade. Ela ainda aponta o emprego de *hamartema* na própria *Poética* (1460b16-23) que Aristóteles faz para se referir ao erro do poeta que coloca um cavalo a avançar com as duas patas dianteiras e também para indicar que, por *hamartema*, um dramaturgo, por exemplo, confunde a origem de uma determinada personagem. Ao que parece, o uso de *hamartema* aponta erros que são frutos de um descuido e, por isso, grosseiros.

22 No original: μίμησις φαυλοτέρων.

23 Seguimos a tradução que Paulo Pinheiro (2015: 47) faz na passagem 1948a2 para a palavra *phaulous*: “de baixa índole”. Concordamos com Halliwell (1998: 268) para quem o uso do termo *phauloteron* para caracterizar a personagem cômica se refere, essencialmente, a uma escala ética, com conotações de uma certa inferioridade social.

24 A *atychema* é realizada “sem maldade” [*apò mochteria*], segundo a *Ética a Nicômaco*.

Lucas (1980: 300), considera que *hamartia* e *hamartema* têm um uso indiscriminado, mas observa que ambos os termos apresentam diferentes sufixos que podem acrescentar nuances distintas. Para ele, Aristóteles prefere indicar em *hamartema* um significado de “*a particular case of mistaken action [...]*”, e que ele emprega “*hamartia for the erroneous belieflkely to lead to particular mistaken actions*”. Ele conclui dizendo que a *hamartia* conduz à *hamartema*.

De qualquer modo, para compreendermos a *hamartía* ou *hamartema* do herói cômico, devemos pensar que ela se vincula ao vício (*kakía*) e à vergonha (*aiskhon*), segundo a descrição aristotélica. Observamos que, na comédia aristofânica, a falha do herói é oriunda de um vício ou mal comportamento, como é o caso de Estrepsíades, Filocléon e Parente, sendo necessário que haja uma mudança, uma transformação em sua conduta moral. Essa, podemos dizer, é a *hamartía* típica da comédia que leva a uma situação ridícula, engraçada, vexatória, mas não à destruição ou morte, como na tragédia. O encaminhamento do desenlace das três peças é reconciliatório: Estrepsíades se reconcilia com as crenças que tinha antes de conhecer o ensino socrático e ataca, caticamente, como conclui McLeish (1980: 76), a escola com fogo; Filocléon se une a seu filho e festeja com vinho e banquete sua nova vida; e Parente-Eurípides faz as pazes com as mulheres, para sua salvação.

Halliwell relaciona a *metabasis*, a mudança, como apontada no capítulo 9 da *Poética*, com as emoções da tragédia e a transformação crucial do destino do herói. Ele diz que “The notion of a great swing or change of fortune, specially the collapse from greatness to disaster is a major thema of Greek heroic myth, and an inveterate preoccupation of Greek moralizing” (HALLIWELL, 1998: 171). No caso da comédia grega, a sua ação moralizante visa, nessas três peças, *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes*, mostrar as consequências de um erro e a mudança de atitude por parte do herói, caracterizando, portanto, uma peripécia na ação. A personagem passa a ter uma condução de vida que vai de encontro com o modo como ele pensava e se comportava antes de reconhecer a necessidade de uma transformação. Como bem nos lembra McLeish (1980: 21), “Aristophanes’ plays involve three serious elements, unkown to most of mass entertainers, namely poetry, moral purpose and a determined hero.” É com esse “propósito moral” que Aristófanes coloca em cena personagens que caem e se levantam.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. *Comédia grega antiga*: Paz. Introd., notas e trad. Greice Drumond. Curitiba: Editora Appris, 2020.
- ARISTOPHANES. *Aristophanis Comoediae*: Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem, Aves. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford

- University Press, 1906. [1902]
- _____. *Aristophanis Comoediae: Lysistratam, Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas, Plutum, Fragmenta*. T. II. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford University Press, 1907.
- ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea I 13 III 8*: Tratado da Virtude Moral. Trad. e notas Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2008, ISBN 978-85-88023-98-7, 224 p.
- ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea V*: Tratado da Justiça. Trad. e notas Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2016, ISBN 978-85-88023-98-7, 224 p.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Pref. e introd. de Manuel Alexandre Júnior. Trad. e notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- CORRÊA, Paula da Cunha. “O riso γέλῶ na poesia mélica, elegíaca e jâmbica grega do período arcaico”. In: *Letras Clássicas*. n. 7. São Paulo: Edusp, 2003. p. 95-125.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e Varões: a Guerra na Lírica de Arquíloco*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono – a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP/ FAPESP, 2000.
- DUARTE, Adriane da Silva. “A catarse na comédia”. In: *Letras Clássicas*. n. 7 São Paulo: São Paulo: Edusp, 2002, 2003. p. 11-24.
- DUARTE, Adriane da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- JANKO, Richard. *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*. Londres: Duckworth, 2002. [1984]
- KIBUUKA, Greice. “A ópsis na poesia dramática segundo a *Poética* de Aristóteles”. In: *Anais de Filosofia Clássica*. vol. 2 n. 3, 2008. *Link*: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/17039>
- MAGNELLI, Enrico. “Rethinking Aristophanes’ Comic Hero: Utopianism, Ambiguity, and Athenian Politics”. In: *Polis: The Journal for Ancient Greek and Roman Political Thought*. v. 34, issue 2. p. 390-404. *Link*: https://brill.com/view/journals/agpt/34/2/article-p390_390.xml?language=en
- McLEISH, Kenneth. *The Theatre of Aristophanes*. Londres: Thames and Hudson, 1980.
- _____. *Dicionário de Teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1987].

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II: Estudos sobre a Grécia Antiga: Artigos*. Coimbra: [s.n.]. Link: https://classica-digitalia.uc.pt/pt-pt/livro/obras_de_maria_helena_da_rocha_pereira_ii_estudos_sobre_grécia_antiga_artigos
- PINHEIRO, Paulo. Notas. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2003.
- PLATÃO. *Górgias*. Obras II. Trad. Notas e Int. de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2011.
- POMPEU, Ana Maria César; SANTOS, Bárbara Araújo dos; SALES, Manuela Maria Campos. “O herói cômico: Trigueu e o escaravelho na *Paz* de Aristófanes.” In: *Letras Escreve*. v. 7, n. 3, 2017. p. 85-100. Link: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/3281>
- RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SEGAL, Erich. *The Death of Comedy*. Harvard: Harvard University Press, 2001.
- SCHERE, María Jimena. “El tópico del burlador-burlado en los Caballeros de Aristófanes”. In: *Nova Tellus*. v. 30, n. 1, 2012. p.19-41. Link: https://www.searchgate.net/publication/317435372_El_topico_del_burlador-burlado_en_los_Caballeros_de_Aristofanes
- SIFAKIS, G. M. “The Structure of Aristophanic Comedy”. *The Journal of Hellenic Studies*. v. 112. 1992. p. 123-142. Link: <http://links.jstor.org/sici?sici=00754269%281992%29112%3C123%3A%3E2.o.CO%3B2-T>.
- TELÒ, Mario. *Aristophanes and the Cloak of Comedy: affect, aesthetics, and the canon*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2016.
- THIERCY, Pascal. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- WHITMAN, Cedric. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, Toronto: Harvard University Press, 1964.



DOSSIÊ ARISTÓFANES –
A CIDADE E O TEATRO

“HONRADO Y BUEN CIUDADANO”: EL
DELATOR DE *PLUTO* DE ARISTÓFANES

“*HONEST AND GOOD CITIZEN*”: THE
INFORMER IN ARISTOPHANES’ *PLUTUS*

Claudia N. Fernández
Universidad Nacional de La Plata / CONICET
E-mail: claudia.fernandez@conicet.gov.ar

EESUMEN

La hostilidad contra los delatores es una nota característica de toda la comedia aristofánica – manifiesta en expresiones denigratorias hacia su figura o como forma de insulto – y tres son las comedias que lo tienen entre sus personajes: *Acarnienses*, *Aves* y *Pluto*. En la última se le concede al delator la posibilidad de expresar más extensamente sus reclamos, así como argumentar y defender su modo de vida, al que se mantiene fiel, inmune a toda transformación. Proponemos una traducción al español de la escena donde interviene (vv. 550-958), enriquecida con notas, y un análisis posterior sobre sus aspectos más destacados.

Palavras-chave: *Pluto*, Delator, Impostores.

ABSTRACT

Hostility against informers is characteristic of Aristophanes' comedy – evident in denigrating expressions towards his figure or as a form of insult – and there are three comedies that have him among his characters: Acharnians, Birds and Plutus. In this last one, the informer is given the possibility of expressing his claims more extensively, as well as arguing and defending his way of life, to which he remains faithful, immune to any transformation. We propose a Spanish translation of the scene where he intervenes (ll. 550-958), enriched with notes, and a subsequent analysis of its most important aspects.

Keywords: *Pluto*, Informer, Impostors.

INTRODUCCIÓN

Pluto, representada en el 388 a.C., es la última comedia conservada de Aristófanes y la última llevada a escena por el propio autor.¹ Junto con *Las assembleístas* (391 a.C.), fue considerada una exponente de comedia media,² en razón de la aparente disminuida participación del coro³ – incluida la desaparición de la parábasis –, la reducción de las obscenidades y la invectiva personal, el papel relevante del esclavo y un interés por cuestiones sociales más universales que locales, en desmedro de las problemáticas políticas del momento.⁴ Sin embargo, *Pluto* retiene muchos de los rasgos de la comedia antigua: reproduce el mismo núcleo narrativo básico, esto es, la historia de un pequeño hombre que concibe “una gran idea” para transformar una situación que encuentra intolerable.⁵ Estructuralmente, se organiza también respetando el tradicional diseño bipartito, en que, durante toda la primera parte, la acción progresa liderada por el héroe cómico (o la heroína) que supera la resistencia de un grupo o un individuo y crea nuevas condiciones de vida, mientras que en la segunda parte meramente se ilustran las consecuencias de este nuevo orden en escenas episódicas de corte farsesco, con la presencia de *alazones*, sucesivamente deportados o acomodados a la situación.⁶ En efecto, *Pluto* conserva dos partes bien diferenciadas en el desarrollo de la trama que puede resumirse de la siguiente manera:⁷ habida cuenta de que los corruptos y malvados son los únicos ricos, Crémilo, el protagonista de la comedia, consulta el oráculo de Apolo en Delfos para saber si su hijo debe cambiar sus hábitos a los fines de tener una mejor vida. Del dios recibe por toda respuesta seguir al primero

1 En el 408 a.C. Aristófanes había representado otra pieza con el mismo nombre, pero desconocemos en qué medida esta segunda *Pluto* es una reescritura de la primera. Luego de su muerte, su hijo Áraró llevó a escena dos obras póstumas: *Cócalo* y *Eolosción*.

2 Esta proximidad con la comedia media ha favorecido los juicios negativos acerca de su valor literario, ya que la evolución del género fue vista como una sostenida pérdida de la vitalidad típica de la comedia antigua. Por otro lado, se especuló sobre la disminución de la inspiración poética del autor; cf. MURRAY (1965: 199)

3 Con excepción de la párodo (253-321), los cantos corales de esta comedia no han pervivido, lo que no puede tomarse como prueba de la desaparición del canto del coro en su conjunto. La comedia presenta indicaciones textuales donde debía participar el coro; para algunos se trataba de cantos temáticamente independientes de la obra o bien

que encuentre, quien curiosamente es un anciano ciego y muy decrepito, que terminará por revelarse como Pluto, el dios de la riqueza. Él mismo explica que su ceguera es un castigo de Zeus por haber enriquecido solo a los hombres decentes, sabios y honestos. La noticia azuza la inventiva del héroe que maquina devolverle la vista la dios con la ayuda del sanador Asclepio, ya que estima que de ese modo la riqueza podrá ser justamente repartida. La primera oposición a su proyecto es la del propio Pluto y, más adelante, en el agón de la obra, la de Penía, anciana que personifica la Pobreza y termina expulsada de la faz de la tierra. Una vez que Pluto es efectivamente curado en el templo de Asclepio, se ilustran las consecuencias de la implantación del nuevo orden económico con la llegada de una serie de visitantes que acuden en pares para dar cuenta de sus nuevas experiencias de vida. Ellos son representantes de tres ámbitos distintos: el político-social (un hombre honesto⁸ y un informante), el erótico-privado (una pareja de amantes) y el cultural-religioso (Hermes y un sacerdote de Zeus). El esclavo Carión y su amo Crémilo se alternan para recibirlos. Finalmente Pluto es llevado al *opisthodomos* en la Acrópolis, donde se guardaba el tesoro de Atenas.

Aun cuando la vinculación general de *Pluto* con la realidad política de su tiempo no es tan estrecha comparada con el resto de la producción del autor, según hemos señalado, y carece de alusiones a hechos puntuales que valgan como disparadores del programa de reformas del héroe, hay una de sus escenas que está estrechamente relacionada con la vida política de Atenas, en concreto con su forma democrática de gobierno. Nos referimos a aquella que tiene entre sus personajes a un delator o informante, que se acerca para manifestar su malestar – y acusar al dios – porque las cosas le van mal y se ha empobrecido. No es nueva, en Aristófanes, la participación de un delator en sus comedias, pero esta vez, tal vez por su mayor extensión, se expide con más detalle, y desde variados frentes, sobre la implicancia política de la actividad del personaje en cuestión. Proponemos una traducción de estos versos (850-958), con notas al texto y un apéndice con algunas reflexiones sobre los aspectos más relevantes.

TRADUCCIÓN

Los textos clásicos pueden no envejecer – son clásicos, precisamente, por no haber perdido su vitalidad a pesar del paso del tiempo –, pero sus traducciones tienen indefectiblemente una fecha de caducidad. Existe la necesidad de volver a traducir para que el original permanezca vivo y, en el caso particular de los textos grecolatinos cuya lectura en lengua original está reducida a unos pocos, su existencia depende indefectiblemente de sus traductores.⁹ Por otro lado, como toda traducción es un acto literario destinado a permanecer incompleto (Bassnet 2011), pues no alcanza nunca su punto final y es siempre provisoria,

ajenos al propio Aristófanes; tal vez fuera solo una danza coral.

4 Si bien es posible percibir, en la oratoria y filosofía de la época, un sentimiento general de crisis económica que explicaría la temática de la pieza, y es probable que la guerra del Peloponeso haya ampliado la brecha entre pobres y ricos, sin embargo la situación no habría sido tan desesperante como la comedia plantea, ni tan distinta a la de años anteriores; Atenas seguía reteniendo un poder comercial en la zona. Al respecto, cf. DILLON (1987).

5 Cf. CARTLEDGE (1990: 19). SOMMERSTEIN (1992³) fue el primero en hablar de una estructura funcional cómica, a la que define como “*The articulation of the plot with respect to the fantastic project ('Great Idea') at the heart of each play*” (p. 11). Sobre la estructura narrativa de la comedia, desde una perspectiva estructuralista, cf. SIFAKIS (1992); MCLEISH (1980).

6 MAZON (1953) ya señalaba la parálisis de la acción en la segunda parte de la comedia: “La Comedia Antigua (...) se compone en general de dos partes: la primera es una *polémica*, la segunda es una *revista*. La primera entraña una acción, la segunda una serie de “sketches” que ilustran el resultado de la acción” (p. 114). En la misma dirección, afirma USSHER (1979: 13): “*the tenuous logos often ends with the parabasis and thereafter collapses into farce*”. ZIMMERMANN (1987) observa que *Caballeros y Ranas*, cuyo tema cómico alcanza su cumplimiento al final, no presentan en su estructuración interna estos dos bloques separados por la parábasis.

7 La obra no presenta dificultades a la hora de determinar cada una de sus partes y casi todas las ediciones coinciden con la propuesta de PICKARD CAMBRIDGE (1927: 328); sola la edición de VAN LEEUWEN (1906) distingue prólogo y

no es extraño que un mismo traductor pueda producir diversas traducciones de un mismo texto, de acuerdo con el tipo de lector previsto, o con los condicionamientos a los que puede verse sometido, de parte las editoriales, los autores y otros agentes. Es así que la nuestra es una nueva versión en español de los vv. 850-968,¹⁰ con el foco puesto en garantizar los efectos del texto en su transposición a una lengua moderna, tal como reclaman las modernas teorías de traducción, aun a costa de perder la fidelidad a la literalidad que normalmente las traducciones filológicas tienen como meta, que de todos modos será recuperada en las notas.¹¹

(Se acerca un delator, acompañado de un testigo)

DELATOR. (850) – ¡Desdichado de mí!, ¡qué desgraciado soy, estoy acabado! ¡Tres veces desdichado, y cuatro, y cinco, y doce, y mil! ¡Ay, ay! ¡Qué mala suerte se me ha pegado!

CARIÓN. – ¡Por Apolo protector y los otros queridos dioses!, ¿cuál es el problema que aqueja a este hombre?

DELATOR. – ¿No es terrible lo que me pasa? He perdido absolutamente todo lo que tenía en mi casa por culpa de este dios. Volverá a ser ciego como antes, si los pleitos no me fallan.

HOMBRE HONESTO. (860) – Yo creo conocer casi con seguridad este asunto. Se acerca un hombre al que le van mal las cosas y parece ser una mala persona.¹³

CARIÓN. – ¡Sí, por Zeus!, ¡entonces está bien arruinado!

DELATOR. – ¿Dónde?, ¿dónde está ese que prometió él solo hacernos ricos a todos de repente, si recobraba la vista? Más bien lo que ha hecho es arruinar a unos cuantos.

CARIÓN. – ¿Y a quién le ha hecho eso?

DELATOR. – A mí, precisamente.

CARIÓN. – ¿Eras un depravado o un delincuente?¹⁴

DELATOR. (870) – No, por Zeus; es en vosotros donde no hay nada bueno, y seguro os habéis quedado con mis bienes.

CARIÓN. – ¡Con qué ímpetu, Deméter, ha venido el delator! ¡Está claro que está muerto de hambre!

DELATOR. – ¡Vete rápido a la plaza, de prisa! Cuando te torturen allí en la rueda, vas a tener que confesar qué delito has cometido.¹⁵

CARIÓN. – ¡Me las vas a pagar!

HOMBRE HONESTO. – Sí, por Zeus salvador, este dios es muy valioso para todos los griegos si acaba con los malditos delatores de mala manera.

párido y fragmenta el texto en veintinueve escenas teniendo en cuenta la entrada y salida de los personajes.

8 Hemos preferido traducir δίκαιος por “honesto”, en lugar de “justo” como suele hacerse, porque es claro que en la obra δίκαιος queda asimilado a χρηστός (“bueno”, “noble”, “honrado”).

9 Cf. LIANERI & ZAJKO (2008) sobre la traducción de los clásicos; y FERNÁNDEZ (2017), donde hemos reflexionado sobre las dificultades de la traducción de lo cómico. Entre los teóricos de la traducción nos han resultado muy interesantes BASSNETT (1998) y VENUTI (1995), entre muchos otros.

10 Publicamos una traducción completa de *Pluto* para la editorial Losada (FERNÁNDEZ 2011), siguiendo los parámetros estipulados por la colección y el editor, lo que explica muchas de las diferencias entre aquella y esta propuesta. Seguimos, salvo indicación contraria, la edición de SOMMERSTEIN (2001).

11 Asociamos traducción a interpretación, vale decir, formulamos hipótesis interpretativas acerca del efecto previsto por el original. No es la equivalencia lingüística lo que buscamos en una traducción, sino la adecuación funcional: producir en el lector efectos análogos a los que el texto fuente tendría, como la teoría del escopo (*Skopostheorie*) del alemán Hans Vermeer propone.

12 Literalmente “con qué destino enrevesado estoy mezclado”, frase de estilo trágico. MEDDA (2006) analiza estos primeros versos como un ejemplo del convencional monólogo de ingreso de un personaje cómico.

13 Literalmente “de mal cuño”, y se refiere a una serie de monedas de baja calidad, probablemente de bronce

DELATOR.. (880) –¡Infeliz de mí!, ¿es que tú también tomas parte en la burla? Porque, ¿de dónde has sacado esa capa?; ayer te vi con un manto de mala muerte.

HOMBRE HONESTO. –No me preocupas, porque llevo este anillo de amuleto que compré a Eudamo por un dracma.¹⁶

CARIÓN. –¡Pero no existe nada contra la mordedura de... delator!¹⁷

DELATOR. –¿No es esto el colmo de la insolencia? Los dos os estáis burlando, pero no habéis dicho qué estáis haciendo aquí; seguro no estáis aquí para nada bueno.

CARIÓN. –No, por Zeus, nada bueno para ti, estate seguro.

DELATOR. (890) –No, por Zeus, porque vais a comer a expensas de lo mío.

HOMBRE HONESTO. –Ojalá que de verdad tú revientes, con tu testigo...

CARIÓN. –¡Sin haber comido nada!

DELATOR. –¿Lo negáis? ¡delincuentes!, dentro hay muchos trozos de pescado y carnes asadas. (*Olfateando*) Uhmnnnnnnnnnnnnnnnn.

CARIÓN. –¡Desdichado!, ¿hueles algo?

HOMBRE HONESTO. –El frío, creo, porque está envuelto en semejante mantito.¹⁸

DELATOR. –¡Zeus y los otros dioses!, ¿se puede soportar que estos me insulten? ¡Ay! ¡Qué pena (900) que siendo honrado y buen ciudadano tenga que sufrir!

HOMBRE HONESTO. –¿Tú?, ¿buen ciudadano y honrado?

DELATOR. –Como ningún otro hombre.

HOMBRE HONESTO. –Bueno, entonces respóndeme a lo que te voy a preguntar.¹⁹

DELATOR. –Dime.

HOMBRE HONESTO. –¿Eres labriego?

DELATOR. –¿Crees que estoy tan loco?

HOMBRE HONESTO. –¿Entonces comerciante?

DELATOR. –Bueno, finjo serlo cuando se da el caso.²⁰

HOMBRE HONESTO. –A ver, ¿sabes algún oficio?

DELATOR. –¡No, por Zeus!²¹

HOMBRE HONESTO. –Si no hacías nada, ¿cómo y de qué vivías?

DELATOR. –Superviso todos los asuntos públicos y privados.

HOMBRE HONESTO. –¿Tú? ¿Y por qué?

DELATOR. –Porque quiero.²²

HOMBRE HONESTO. –¿Cómo podrías ser un hombre decente,

plateado, que fueron introducidas en el 406; encontramos comentarios similares en *Ranas* 725-6 y *Las asambleístas* 815-22. Cf. SOMMERSTEIN (2001: 191).

14 Literalmente “el que agujerea un muro para robar”.

15 Se refiere a la práctica de la *basanos*, la declaración testimonial de un esclavo bajo tortura. La rueda, aludida en este verso, era uno de los más crueles: el condenado era atado al borde de una rueda, boca arriba, con sus piernas estiradas hacia abajo.

16 Se refiere a un anillo de propiedades mágicas que podría protegerlo de la mordedura de animales venenosos como la serpiente. El recurso cómico del verso es el de lo *aprosdoketon*, se espera que dijera “serpiente” y en cambio dice “delator”

17 También podría interpretarse: “No tiene escrito: ‘contra mordedura de delator’”, ya que muchas veces el anillo traía escrito el objeto o ser contra el cual protegía.

18 Este verso fue atetizado por Rutheford y Willems, por considerar que el delator debía de haber llegado con ropa lujosa y no con una capa de poca monta.

19 Se ha visto en lo que sigue una suerte de diálogo socrático o procedimiento dialéctico.

20 Los mercaderes por mar tenían algunos privilegios judiciales, como la licencia de ser juzgados por cortes especiales y en determinadas épocas del año. Es claro que lo que se opone aquí son labores productivas frente a profesiones que se valen del aparato del estado.

21 En *Aves*, sin embargo, sí se considera la actividad del delator una *techne*.

22 Se refiere a la posibilidad que tenía todo ciudadano de acusar

delincuente, (910) si te haces odiar por cosas que no te incumben?
DELATOR. –¿No me incumbe hacer el bien a mi ciudad, imbécil, todo lo que pueda?

HOMBRE HONESTO. –¿Meterse en asuntos ajenos es hacer el bien?

DELATOR. –Lo es defender las leyes establecidas y no mirar para otro lado si alguno delinque.

HOMBRE HONESTO. –¿Pero no ha dispuesto la ciudad a los jueces a propósito para esa función?

DELATOR. –¿Pero quién lleva adelante a acusación?

HOMBRE HONESTO. –El que quiera.

DELATOR. –Pues ese soy yo. Así que los asuntos de la ciudad de mí dependen.

HOMBRE HONESTO. (920) –¡Por Zeus, malvado representante tiene! ¿No preferirías en cambio vivir tranquilamente sin hacer nada?

DELATOR. –Estás hablando de una vida de ganado, si no tengo ocupación alguna.

HOMBRE HONESTO. –¿No querrías aprender otra cosa?

DELATOR. –Ni aunque me dieras al mismísimo dios de la riqueza y el oro del mundo.²³

CARIÓN. (*Al delator*) –Deja rápido en el suelo el manto.

HOMBRE HONESTO. (*Al delator*) –¡Eh!, ¡a ti te está hablando!

CARIÓN. –¡Luego descálzate!

HOMBRE HONESTO. (*Al delator*) –¡A ti te dice todo esto!

DELATOR. –De vosotros, el que quiera que se me acerque aquí.

CARIÓN. –¡Pues ese soy yo!²⁴

DELATOR. (930) –¡Pobre de mí!, desnudado en pleno día.

CARIÓN. –Porque te parece bien meterte en asuntos ajenos con tal de comer.²⁵

DELATOR. –¿Ves lo que estás haciendo?²⁶ (*Al testigo*) Te pongo de testigo de esto. (*El testigo huye corriendo*)

CARIÓN. –¡Pero si está huyendo el que tenías por testigo!²⁷

DELATOR. –¡Ay de mí!, me encuentro solo y cercado.

CARIÓN. –¿Ahora te pones a gritar?

DELATOR. –Otra vez, ¡ay de mí!²⁸

CARIÓN. (*Al hombre honesto*) –Dame tu mantito para cubrir a este delator.

HOMBRE HONESTO. –¡Claro que no!, que hace tiempo está consagrado a Pluto.

CARIÓN. –Por eso, ¿dónde mejor consagrado que sobre un

voluntariamente (ὁ βουλόμενος), igualmente referido en el v. 919.

23 Literalmente “todo el silfio de Bato”, una planta que se usaba para condimentar. Bato era el nombre del fundador de Cirene, proverbial por su riqueza.

24 El esclavo repite las palabras del v. 918 del delator.

25 Seguimos a SOMMERSTEIN (2001) en la puntuación de este verso.

26 Seguimos la lectura que ofrecen los códices: ποιεῖς; (“estás haciendo”), en lugar de la enmienda de Budaeus: ποιεῖ (“está haciendo”).

27 SOMMERSTEIN (2001) acepta la lectura del *Ravennas*, εἶχες (“tenías”), otras ediciones adoptan la lectura del *Venetus*, ἤγεες (“llevabas”).

28 Parodia trágica al v. 1045 de *Electra* de Sófocles; se trata de las últimas palabras de Clitemnestra cuando es asesinada por Orestes.

malvado y delincuente? (940) A Pluto hay que adornarlo con capas señoriales.

HOMBRE HONESTO. – ¡Qué hacemos con las zapatilla? Dime.

CARIÓN. – Ahora mismo se las voy a clavar en la frente a este, como si fuera un acebuche.²⁹

DELATOR. – Me largo, porque veo que me aventajáis. Pero si consigo algún aliado,³⁰ aunque sea de palo,³¹ voy a hacer que reciba su castigo hoy mismo ese dios poderoso, porque él solo, está bien claro, está destruyendo la democracia, sin la aprobación del Consejo (950) de ciudadanos ni de la Asamblea.

HOMBRE HONESTO. – Ya que te marchas con mi armadura, corre al baño público. Una vez allí, ponte en primera fila³² y caliéntate; que ese era mi puesto en otro tiempo.

CARIÓN. – Pero el bañero lo va a echar fuera agarrándolo de las bolas. Porque al verlo se va a dar cuenta de que es una mala persona.³³

Nosotros entremos, para que puedas hacer tu plegaria al dios.

COMENTARIO

Pluto trata sin duda de economía, pero también de ética. Parte del trazado de una ecuación que iguala pobres con honestos y ricos con corruptos, es decir, habla de una injusta distribución de la riqueza en términos morales. Esta es la idea central vertida por el héroe de la comedia y compartida por sus asociados:

(CRÉMILLO) A mí, siendo un hombre piadoso y decente (θεοσεβής και δίκαιος), me iba mal y era pobre. (...) Otros, en cambio, se enriquecían: los políticos impíos (ιερόσυλοι ῥήτορες),³⁴ los delatores (συκοφάνται) y demás malvados (πονηροί). (28-31)

(CRÉMILLO) Mira a los políticos (τοὺς ῥήτορας) en las ciudades, cómo, cuando son pobres, son honestos (δίκαιοι) con el pueblo (περὶ τὸν δῆμον) y con el estado (τὴν πόλιν), pero, no bien se enriquecen a expensas de lo público (ἀπὸ τῶν κοινῶν), se vuelven deshonestos (ἄδικοι), conspiran contra las masas (τῷ πλήθει) y son hostiles al pueblo (τῷ δήμῳ). (567-70)³⁵

Por ello, la escena que nos ocupa, que pone frente a frente a un hombre honesto recientemente enriquecido con un delator que se ha vuelto pobre, es, de todas las de la comedia, la que mejor garantiza el éxito del plan del protagonista, mostrando una verdadera inversión de la situación de la Atenas. El delator (cf. v 31, arriba citado), desde los primeros versos de la comedia, queda inserto en el grupo de los hombres malvados (πονηροί), destacado como un ejemplar

29 Se clavan sobre su frente las zapatillas como solía hacerse con las ofrendas votivas clavadas en olivos salvajes.

30 Quienes presentaban cargos en los tribunales llevaban un testigo.

31 Literalmente “de madera de higo”, algo sin valor. Se juega lingüísticamente con la etimología de la palabra sicofanta.

32 Literalmente “ponte en el lugar del corifeo”, es decir, en un lugar privilegiado.

33 Literalmente “de mal cuño”, repite las palabras del v. 862, ahora confirmadas y no mera sospecha.

34 Hemos traducido por “políticos” el término griego ῥήτορες, que designa en verdad a cualquier tipo de orador. Hemos entendido, como SOMMERSTEIN (2001), que el vocablo ιεροσυλοι (literalmente “ladrón de templos”, pero que designa al impío en general) lo modifica. La lectura se sustenta en la presencia de solo dos nexos coordinantes.

35 La misma idea en los vv. 107-9. A lo largo de toda la comedia se insiste en que el afán de riqueza rige todas las relaciones personales, y no tiene límites: explica el accionar de los políticos, del pueblo en la Asamblea (329), hasta el sexo también exige su retribución (149-54, 179). Los ricos son descritos como cobardes (202ss.), avaros (237-8, 589), impíos (491, 496), delincuentes (831, 96, 491, 496, 781, 862, 869, 939, 957, etc.), y además, tienen una apariencia desagradable y enferma (559-60). La asociación de la riqueza con la corrupción de las virtudes también es rastreable en Platón (cf. *Rep* 550e, *Gorgias* 525d-526b) y Aristóteles (*Ret.* 1390b32- 1391a19).

paradigmático, junto con los políticos u oradores (v. 30). Su expulsión, no sin ser antes humillado – parte hacia los baños públicos, lugar de refugio de los pobres, descalzo y despojado de su manto, cubierto con las raídas vestimentas del hombre honesto, y sus zapatillas colgadas sobre la frente –, expone el mundo al revés típico de la matriz carnavalesca de la comedia.³⁶ Su partida teatraliza el rito de la expulsión del φάρμακος (chivo expiatorio), que posibilita la purificación del espacio, condición *sine qua non* para la concreción de la utopía que suele ser no ser tanto la creación de un nuevo lugar, como la transformación de uno ya existente; aquí, la polis.³⁷

El delator o sicofanta, en griego συκοφάντης, forma parte del engranaje de la maquinaria judicial, blanco preferido de las críticas de la comedia antigua.³⁸ Su evidente y persistente denostación queda por tanto enmarcada en la acusación más general al activismo político desenfrenado (en griego expresado en el verbo πολυπραγμονεῖν, 913),³⁹ entre los que se cuenta la manía de los ciudadanos por pleitar u oficiar de jueces, condenando sin razones, como queda bien claro de la denuncia que realiza la comedia *Avispas*, aunque el ataque a los jueces, los tribunales y las leyes de Atenas recorre todas las comedias por igual.⁴⁰ La existencia misma del sicofanta es una consecuencia directa de la posibilidad, y tal vez del abuso, que tenía todo ciudadano de iniciar un juicio, es decir, de acusar voluntariamente, inclusive cuando no se viera implicado en un asunto, siempre que este incumbiera al bien común del estado o al interés colectivo. Según se expone en la aristotélica *Constitución de Atenas* (Aristóteles, Ath. 9, 1), a Solón se debe la promoción de esta ley del ὀβουλόμενος, calificada como una de las más democráticas.⁴¹

Los estudiosos de la historia de la Grecia Clásica no ofrecen una imagen uniforme de la actividad del delator en la Atenas democrática, pero ello puede deberse a la diversidad de sus modos de acción con respecto a las prácticas legales frente a la justicia (Dogani 2001).⁴² Algunos estudiosos estiman que solo actuaba movido por un interés lucrativo, ya que había una recompensa financiera para el litigante que ganara un caso. También podía obtener ganancia sobornando al acusado y ello explicaría su comportamiento extorsivo.⁴³ Harvey, siguiendo la concepción tradicional de Lofberg, no duda en atacar al sicofanta vinculándolo con la falsa acusación y la difamación, considerándolo una verdadera plaga del sistema judicial de la época (HARVEY 1990). Una opinión contraria nos ofrece Osborne, quien en principio le niega el estatus de una verdadera profesión, como algunos tienden a suponer, al tiempo que sostiene su vital importancia para el funcionamiento de la democracia, con cuya intermediación reguladora prevenía a los ricos de usar su dinero de manera antisocial (OSBORNE 1990).

36 El despojamiento de la vestimenta recuerda a Aves (946ss.), en que el poeta se aleja con la túnica del sacerdote que Pisetero le ha arrebatado; en *Caballeros* (1400-1) se envía a Paflagonio a beber el agua de los baños públicos, es decir, hacia el mismo lugar donde es expulsado el delator.

37 Cf. GRIFFITH & MARKS (2007: 32). Sobre el rito del pharmakos, cf. BURKERT (1985: 84): “To expel a trouble-maker is an elementary group reflex; perhaps in the most distant background there is also the situation of the pack surrounded by beasts of prey: only if one member, preferably a marginal, weak, or sick member, falls victim to the beasts can the others escape. The outcast is then also the saviour to whom all are most deeply indebted”.

38 Sobre los ataques de la comedia a la agenda tribunalicia, cf. los trabajos de Mac Dowell, Rhodes y Carey en HARRIS, LEÃO & RHODES (eds) (2010), JOUAN (2000) y BUIS (2014)

39 En contra de este activismo, cf. *Avispas* 1037-42; en *Nubes*, Pisetero y Euélpides huyen de Atenas en busca de un lugar tranquilo (τόπον ἀπράγμονα, 44).

40 *Avispas* se propone minar el poder simbólico de los jueces, dejando al descubierto el carácter ilusorio de su autoridad y denunciando su rol funcional a la democracia más radical representada en demagogos como Cleón, así como sacar a la luz la incompetencia de los agentes de la justicia, ciegos de su inoperancia. La condena al fervor judicial y, por contrapartida, la celebración de una vida sin juicios es rastreable en todas las obras (cf. *Caballeros* vv. 1316-18).

41 Cf. RUBISTEIN (2004).

42 Cf. DOGANIS (2001: 248): “les références aux sycophantes doivent être

Ahora bien, son mayormente las fuentes como la comedia y la oratoria las que informan sobre su incidencia social y coinciden en reproducir una imagen muy negativa de su activismo político – ni Tucídides ni Heródoto usan la palabra *συκοφάντης* –. Su etimología no es del todo segura, y no han faltado propuestas para descifrarla. Podría tratarse de un compuesto del término *σῦκον* (“higo”) y de un derivado del verbo *φαίνω* (“revelar”), y tal vez provenir de aquellos que denunciaban la exportación ilegal de higos desde Ática (cf. Ateneo (III 74e)).⁴⁴ Estos primeros detectores de higos robados pasaron a ser, por extensión, cualquier denunciante de ilegalidades contra el estado. Aristófanes juega permanentemente con la etimología de la palabra, remitiendo humorísticamente a higos e higueras para referirse solapadamente al delator o a las denuncias falsas. En los versos que hemos traducido puede verse este juego de palabras en el 946, en que *σῦκινον* (“hecho de madera de higuera”, en el sentido de que se rompe fácilmente, que no tiene valor) alude de forma irónica y oblicua también al delator.⁴⁵

La hostilidad contra los delatores recorre toda la comedia aristofánica, desperdigada en comentarios denigratorios hacia su figura, o como forma de insulto para atacar a sus blancos de burlas.⁴⁶ Tres son las comedias que lo cuentan entre sus personajes: *Acarnienses*, por duplicado (818-29 y 908-58), *Aves* (1410-69) y *Pluto* (850-958).⁴⁷ Su intervención en escena, en los cuatro casos, comparte una serie de rasgos que fueron bien detallados por Pellegrino (2010: 75-96): ingresan intempestivamente, encarnados en el tercer actor, simulando un interés por las causas nobles y acusando al oponente, que reacciona ante su peligrosidad para terminar expulsándolo, no sin antes una vergonzosa expoliación.⁴⁸ En efecto, en *Acarnienses* acuden al mercado privado del héroe Diceópolis: el primero huye por sus propios medios cuando es expulsado, mientras el segundo, llamado Nicarco, es transportado por los tebanos como cacharro. El de *Aves* recibe las alas que vino a buscar en forma de látigo, un castigo adecuado para su arrogancia (1422, 1424). Ninguno, en verdad, pone en peligro el proyecto del protagonista.

Muchos de sus rasgos y del tipo de rutina en la que se ven involucrados tienen que ver con el rol dramático del impostor (*ἀλαζών*) que todos ellos juegan, es decir, de aquel tipo de visitante que se acerca para compartir los bienes que el nuevo orden instaurado por el héroe cómico prodiga, o bien para reclamar prerrogativas que con él cree haber perdido. Fue Cornford el que circunscribió su modo de actuar: interrumpir una acción (sacrificio, cocción y/o festejo, generalmente entre la parábasis y el éxodo) a fin de compartir ventajas que no merece, con una disposición jactanciosa, de alarde y de fanfarronería, para terminar expulsado por el héroe, frecuentemente con

appréhendées moins comme des restitutions fidèles de la réalité que comme des vecteurs de représentations. Les différents usages du mot "sycophante", tout comme les expressions indirectes, essentiellement métaphoriques, de la sycophantie, montrent que celle-ci dépasse largement la figure du délateur à laquelle elle a été réduite." LOFBERG (1976) distingue tres tipos de acción del informante: la actividad jurídica de acusar, la del chantaje y la actuación por intereses que no son propios y por lo cual es remunerado. Un juicio intermedio ofrece TODD (1993).

43 Cf. HANSEN (1991); el delator no solo es un personaje de las cortes, también hace su aparición en la Asamblea.

44 Hay diversas hipótesis acerca de la etimología de la palabra; para Reinach podría tratarse de una contrafigura poco noble del hierofante, o relacionarse con el gesto apotropaico de “hacer el higo”. Otras propuestas en PELLEGRINO (2010: 33ss.).

45 Cf. también *Avispas* 144-5, 894-7; *Caballeros* 259, 529; *Aves* 1699.

46 Cf. *Acarnienses*, 517-9; Paz, 190-1, 651-56; *Asambleístas*, 436ss., 560-2, etc. También el Paflagonio (*Caballeros* 300-2) y *Estrepsíades* (*Nubes*) tienen conductas “sicofánticas”. Los mismos comentarios en autores como Cratino y Éupolis y en obras de la comedia media y nueva. Cf. PELLEGRINO (2010: 90-6).

47 En *Demoi* de Éupolis (fr. 99. 78-120) el delator es también una figura dramática; en el citado fragmento se queja de que un extranjero de Epidauro haya escapado a su soborno a cambio de silencio. Coincide con ciertos rasgos de los delatores de Aristófanes, sobre todo con el de *Pluto*: se presenta como una persona de bien, protesta por la violencia de su

burlas y golpes.⁴⁹ En las comedias más antiguas, la variedad de sus profesiones permite diferenciarlos entre sí. Cada nuevo impostor reduplica al anterior y el sentido de las escenas donde interviene es esencialmente cómico (CORNFORD 1993: 115-133).⁵⁰

Pluto, en ese sentido, retiene a un impostor al “viejo estilo” en la figura del sicofanta, lo que implica que el personaje carga sobre sus espaldas una fuerte connotación negativa previa a su ingreso en la obra, e independientemente de las circunstancias que lo vinculan con la acción. Ahora bien, aunque no puede despojarse de esta opinión negativa y de su mala fama, por vez primera se le concede la posibilidad de expresar no solo más extensamente sus reclamos, sino argumentar y defender su modo de vida, al que se mantiene fiel, inmune a todo ofrecimiento – él, que es un profesional del soborno –.⁵¹ Su caso recuerda mucho al de Penía, igualmente expulsada, a quien el protagonista hace oídos sordos, a pesar de que ella dice tener sus razones y las expone con coherencia.

El personaje no se llama a sí mismo sicofanta, muy probablemente porque la palabra es percibida como un insulto, pero sí lo hace Carión en el v. 873 y se repite el escarnio en los vv. 879, 885 y 936. Como ningún rasgo de su apariencia permitía que se lo reconociera, debemos suponer que el esclavo lo descubre porque ha hablado de pleitos (859) y, sobre todo, por la acusación de haberse quedado con su dinero (871, también 870-6 y 886-90). No viene solo, sino acompañado por un testigo que luego lo abandona (933).⁵² De todos modos, queda totalmente expuesto por la temática jurídica de su discurso y el léxico vinculado con la oratoria judicial y política. Habla de hacer juicios (αἱ δίκαι, 859), de torturas (ἐπὶ τοῦ τροχοῦ ... στρεβλούμενον, 875), de leyes (τοῖς νόμοις τοῖς κειμένοις, 914), de acusación (Κατηγορεῖ, 917), de testigos (μαρτύρομαι, 932), de la cosa pública (τῆς πόλεως ... ἐπιμελητῆς πραγμάτων, 907), el bien público (εὐεργετεῖν, 912, 913), de ofensas (ὕβριζεν, 899).⁵³ Y, sobre todo, asume con orgullo su condición de acusador voluntario, expresada en el 908 (Βούλομαι), y repicada burlescamente por su interlocutor (Ὁ βουλούμενος, 918; también 929), en lo que es una técnica humorística muy común en la comedia.

La descalificación del personaje por parte de sus interlocutores es el punto sobre el que se asienta el desenvolvimiento de la escena. Un bombardeo de insultos lo acorralan hasta reconocer que está perdido (γινώσκω γὰρ ἧττων ὦν, 944): es “de mal cuño” (τοῦ πονηροῦ κόμματος, 862, 957), arrogante (σοβαρός, 872), “malvado” (κακούς, v. 879), “ladrón” (τοιχωρῦχε, v. 909, 939), “perverso” (πονηρόν, v. 920, 939), y hasta venenoso como una serpiente (883-4).

Expresa sus desgracias de manera paratrágica: ingresa monologando con un dejo trágico (850-3),⁵⁴ y, cuando se da por abatido, hace propias las últimas palabras de Clitemenestra (935), antes de ser muerta por su hijo (Sófocles,

interlocutor y es expulsado de la escena; inclusive podría estar acompañado de un testigo. Cf. CARRIÈRE (1979: 242-50); PELLEGRINO (2010: 97-115);

48 Un análisis de la participación del sicofanta en *Acarnienses* y *Aves*, puede leerse en BUIS (2019).

49 Aunque la reconstrucción de la forma ritual original de la comedia propuesta por Cornford no puede aceptarse como válida, el reconocimiento de una tipología de personajes en el sustrato del género nos parece un acierto. Con respecto al impostor, CORNFORD (1993: 129) postula que pueda entenderse como un doble del antagonista.

50 En *Acarnienses*, 729-1142, son impostores un megarense, un delator, un tebano, el delator Nicarco, un labrador, un padrino de boda y Lámaco; en *Paz*, 1051-1263, el divino Hierocles, un fabricante de hoces y un vendedor de armas; en *Aves*, 904-1057, 1337-1469, un poeta, un adivino, el geómetra Metón, un inspector, un vendedor de decretos, un parricida, el poeta Cinesias y un delator. Para MAURACH (1968: 3) se trata de una forma actoral fija: las figuras eran identificadas inequívocamente con aquello que representaban a través de la máscara, el discurso y sus actitudes.

51 DOGANIS (2001) establece vínculos entre este pasaje, donde el delator justifica su actividad como delator público, y Licurgo, *Contra Leócrates*, donde se desarrolla una argumentación en la misma dirección, sobre la responsabilidad de los ministerios públicos.

52 REVERMANN (2006: 291) entiende que este es un rasgo de su profesionalismo.

53 FISHER (1992: 52) precisa que el delator es violentado por los daños ocasionados por su hambruna (890), a la vez que es desnudado, burlado y

Electra, 1045), una cita ya detectada por los escoliastas. Este lenguaje paratrágico, que comparte también con Penía, lo perfila como un carácter ajeno al espíritu de celebración de la comedia, en la que evidentemente no puede tener un lugar. La acusación más fuerte que recibe es la de ocuparse de asuntos que le son ajenos (σοι προσήκον μηδέν, 910, también 913) y es llamado “ladrón” en más de una ocasión (909, 939), lo que se relaciona con la imputación de obrar movido por el dinero. Él, en cambio, cree que son los otros los que le han robado lo que le pertenece (871).

Es precisamente esta percepción que tiene el sicofanta de lo ocurrido la que impacta de lleno en la concepción del plan de Crémilo, cuyo primer objetivo era enriquecer a los honestos (836-7), pero que se amplía luego a todos los hombres.⁵⁵ El héroe parece perder de vista su plan original en el momento del agón con Penía, cuando defiende una opulencia paradisíaca. Según DOVER (1972), el texto no adhiere definitivamente a ninguno de los dos planes; HEBERLEIN (1981), en cambio, entiende que el plan se cumple gradualmente: el delator, justamente, demostraría las intenciones éticas del poder de Pluto: el injusto deberá pasar por un proceso educativo. A nuestro parecer, difícil pensar que en el delator se pueda producir algún cambio. Más vale lo contrario, porque amenaza con regresar, acompañado con quien lo apoye en su denuncia. Esto significa que aquella tajante afirmación del héroe de que “absolutamente todo está subordinado a hacerse rico” (146) no ha resultado verdadera; la conducta del delator termina por invalidarla. Fracasa Crémilo entonces en su predicción de que se producirá una conversión moral de todos los hombres hacia un modo de vida decente: [Pluto] “hará que todos sean buenos – y ricos por supuesto – y que respeten las cuestiones divinas” (496-7). El delator concibe su actividad como una profesión, de la cual se puede vivir, y se niega a cambiarla por una vida tranquila, sin hacer nada (921-2), una vida de borregos (προβατίου, 922).⁵⁶ Decir que no cambiará su modo de vida ni “por todo el oro del mundo” (925) da por tierra con aquella acusación que suponía que accionaba por intereses meramente lucrativos. Por el contrario, él se ve a sí mismo del lado de los honrados (χρηστὸς, 900; niega ser deshonesto y ladrón, 870), de la ley (βοηθεῖν τοῖς νόμοις, 914)⁵⁷ y de los buenos ciudadanos (φίλοπολις, 900). Acusa a Pluto de destruir la democracia de la que él se considera su defensor (καταλύει ... τὴν δημοκρατίαν, 948-9), así como benefactor del estado (εὐεργετεῖν, 912-3).

¿Cabría pensar, entonces, como lo hace Osborne, que su empobrecimiento no se deba a su deshonestidad – que él sistemáticamente niega –, sino a la desaparición de los pleitos, una vez que los honestos son los únicos ricos, y no hay, por lo tanto, posibilidad de demandarlos? (OSBORNE 1990). Van Daele, en cambio, interpreta que la evaluación positiva de su conducta es también

golpeado, y todo ello por un esclavo que termina impune. En cuanto a la ὕβρις, recordemos que es una de las acusaciones que Penía hace a los ricos (564).

54 Discursos similares en ocasión del ingreso de *alazones*, en *Acarnienses*, 1018-19; *Nubes*, 1259-65.

55 KONSTAN & DILLON (1981) observan dos concepciones temáticas que operan de manera diversa y en contextos variados. La primera de ellas es la injusta distribución de las riquezas: el deshonesto se enriquece a expensas del pobre honrado. La otra concepción comprende el problema de la escasez universal. Para cada una de estas ideas la obra propone soluciones distintas. El primer tema reclama un programa de redistribución de los bienes; el segundo demanda una mejora de los recursos.

56 En *Avispas* (31-3; 950-5) es el pueblo el que es comparado con ovejas, por su pasividad, proclive a ser manejado por los políticos de turno.

57 Ayudar a las leyes establecidas es una frase recurrente en los discursos judiciales (cf. *Lisias* 10.32; 22. 3)

58 “Honesto y amigo de la ciudad”, como se autodefine el delator, es una combinación que se encuentra en Demóstenes, *Contra Aristócrates* (190). El delator de Aves también considera que su actividad, heredada de sus antepasados, es honrosa (1451-2).

una muestra práctica de su inclinación a dar falsos testimonios (COULON 1930).⁵⁹ Sea uno u otro el caso, de todos modos es expulsado dada su férrea decisión de persistir en una actividad incompatible con la utopía, una consecuencia lógica de su incapacidad para adecuarse a los parámetros ideológicos de la comedia. En su inmovible afán por litigar, el delator escapa a las motivaciones del género. El nuevo mundo vence al anterior y todos comparten la victoria, menos el delator, que es el único que se mantiene en su rol de opositor, el único echado, junto con Penía, no sin antes al menos empañar la visión de un éxito total del plan del héroe cómico. Su presencia en *Pluto*, la última comedia conservada de Aristófanes, espeja una instancia inaugurada por *Acarnienses*, la primera pieza conservada, lo que vale como una prueba de la memoria del género, más allá de sus evidentes transformaciones.

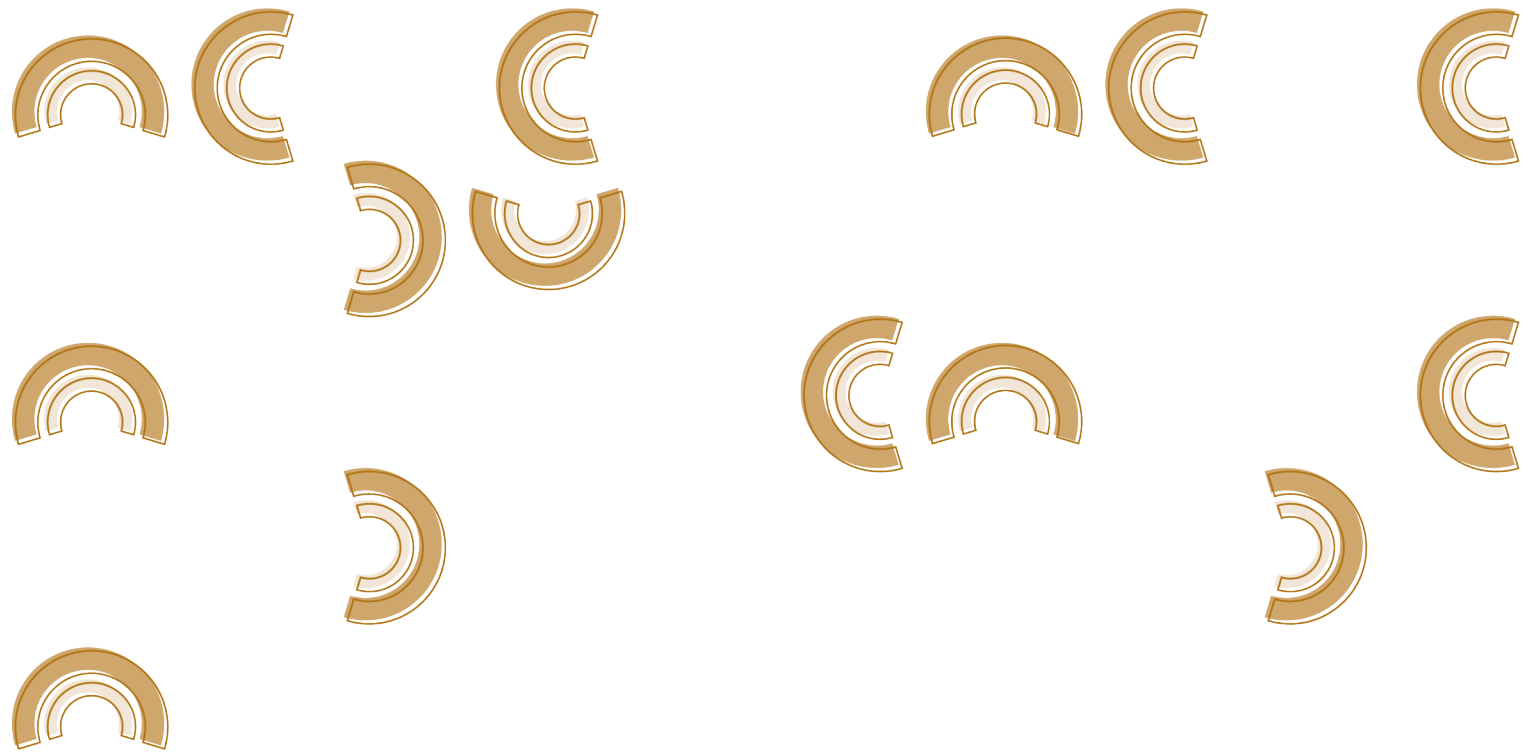
59 “Le Sycophante se défend d'être un coquin, c'est assez naturel, et non moins naturellement il se croit lésé; là où il dépasse la mesure, c'est lorsqu'il accuse les autres de détenir l'argent qu'il devrait posséder: en cela surtout il est dans son rôle”. (VAN DAELE, EN COULON 1930: 130).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BASSNETT, S. “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”. In: S. Bassnett & A. Lefevere (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translations*. Clevedon: Cromwell Press, 1998, pp. 90-108.
- BUIS, E. *El juego de la ley. La poética cómica del derecho en las obras tempranas de Aristófanes* (427-411 a.C.). Madrid: Dykinson, 2019.
- BUIS, E. J. “Law and Greek Comedy”. In: M. Fontaine & A. C. Scafuro (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 321-339.
- BURKERT, W. *Greek Religion*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1985.
- CARRIERE, J.C. *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- CARTLEDGE, P. *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*. London: Bristol Classical Press, 1990.
- CORNFORD, F.M. *The Origin of Attic Comedy*. Michigan: University of Michigan Press, 1993.
- COULON, V. (ed.) *Aristophane: Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele*. Paris: Les Belles Lettres, 1923-1930.
- DILLON, M. “Topicality in Aristophanes' *Ploutos*”. In: *ClAnt VI* (1987): 155-83.
- DOGANIS, C. K. “La sycophantie dans la démocratie athénienne d'après les comédies d'Aristophane”. In: *Journal des savants 2* (2001): 225-248.
- DOVER, K.J. *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1972.
- FERNÁNDEZ, C. N. (ed.) *Aristófanes: Pluto*. Introducción, traducción y notas de Claudia Fernández. Buenos Aires: Editorial Losada, 2011.

- FERNÁNDEZ, C. N. "Filólogos devenidos traductores". In: T. Ribeiro Barbosa, A. Palma & A.M. Chiarini (eds.). *Teatro e tradução de teatro*, vol. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, pp. 95-123.
- FISHER, N. *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Warminster: Aris and Phillips, 1992.
- GRIFFITH R. & MARKS R. *A Funny Thing Happened on the Way to the Agora: Ancient Greek and Roman Humour*. Kingston: Legacy Books Press, 2007.
- HANSEN M. H. *Athenian Democracy in the Age of Demosthenes: Structure, Principles and Ideology*. Oxford: Blackwell, 1991.
- HARRIS, E. M., D. F. Leão & P. J. Rhodes (eds.) *Law and Drama in Ancient Greece*. London: Duckworth. 2010.
- HARVEY, D. "The sykophant and sykophancy: vexatious redefinition?". In: P. Cartledge, P. Millet & S. Todd (eds.). *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 103-21.
- HEBERLEIN, F. "Zur Ironie im 'Plutos' des Aristophanes". In: *WJA N.F. VII* (1981): 27-49.
- JOUAN, F. "Les tribunaux comiques d'Athènes". In: J. Jouanna (ed.). *Le théâtre grec antique: la comédie, Actes du X Colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, 1-2, octobre 1999, Cahiers 10* (2000): 83-98.
- KONSTAN, D. & DILLON, M. "The ideology of Aristophanes' *Wealth*". In: *AJPh* 102 (1981): 371-94.
- LIANERI, A. & ZAJKO, V. (eds.) *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- LOFBERG, J. *Sycophancy in Athens*. Chicago, 1976.
- MAURACH, G. "Interpretationen zur Attischen Komödie". In: *AClass* 11 (1968): pp. 1-24.
- MAZON, P. "La farsa en Aristófanes y el origen de la comedia en Grecia". In: *Cuadernos de Arte Dramático. Suplementos de estudio nº 16* (1953).
- MCLEISH, K. *The Theatre of Aristophanes*. Bath: Thames & Hudson, 1980.
- MEDDA, E. "Aristofane e il monologo". In: P. Mureddu & G. F. Nieddu (eds.). *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*. Amsterdam: Adolf M Hakkert Editore, 2006, pp. 91-112.
- MURRAY, G. *Aristophanes: a Study*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- OSBORNE, R. "Vexatious litigation in classical Athens: sycophancy and the sykophant". In: P. Cartledge, P. Millet & S. Todd (eds.). *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 83-102.
- PELLEGRINO, M. *La maschera comica del Sicofante*. Lecce: Pensa Multimedia, 2010.

- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press. 1927.
- REVERMANN, M. *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- RUBISTEIN, L. "Volunteer Prosecutors in the Greek World". In: *Dike. Rivista di storia del diritto greco ed ellenistico* 6 (2004): 87-113.
- SIFAKIS, G. "The Structure of Aristophanic Comedy". In: *JHS* CXII (1992): 123-142.
- SOMMERSTEIN, A. (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 11. Wealth*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster. Aris & Phillips 2001
- SOMMERSTEIN, A.H. *The Comedies of Aristophanes, vol. 1. Acharnians*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips, 1992³.
- TODD, S.C. "The personnel of Procedure". In: *The Shape of Athenian Law*; 1993, pp. 77-97.
- USSHER, R.G. *Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- VAN LEEUWEN, J. *Aristophanis. Cum Prolegomenis et commentariis*. Editit J. Van Leeuwen J. F. Leiden: Lugduni Batavorum, 1893-1906.
- VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.
- ZIMMERMANN, B. "L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane". In: *Dioniso* LVII (1987): 49-64.



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

**LISÍSTRATA NO DIALETO DO SUL
DA BAHIA E NO DIALETO DE
PERNAMBUCO¹**

*LYSISTRATA IN DIALECT OF SOUTH
BAHIA AND IN THE DIALECT OF
PERNAMBUCO*

Édson Reis Meira
Universidade Federal do Maranhão – UFMA
E-mail: reis_meira@yahoo.gr

RESUMO

Este trabalho apresenta a tradução da peça *Lisístrata*, de Aristófanes, para o dialeto do Sul da Bahia e para o dialeto de Pernambuco (do Recife). Os dois dialetos brasileiros na tradução visam à reprodução da variação diatópica presente no original. A variante ateniense é reproduzida pelo dialeto do Sul da Bahia, enquanto a espartana, pelo dialeto do Recife. A ideia do estudo nasceu da constatação da necessidade de traduções que contemplassem o português brasileiro falado pela grande maioria da população nos diversos contextos de interação social. Na tradução, levam-se em consideração as situações de fala, o *status* social das personagens, os conteúdos e os propósitos comunicativos dos enunciados. Apoiado em sólidos postulados teóricos da área, o autor concebe a tradução como recriação linguística. Assim, recria a peça em questão, reproduzindo a diversidade linguística e o estilo presentes no texto de Aristófanes. Além disso, as opções teórico-metodológicas do estudo visam não somente superar os desafios da tradução como recriação, mas também facilitar a encenação da peça numa língua fluente com a qual o espectador possa indentificar-se, fruindo ao máximo do texto. A tradução é acompanhada de um estudo introdutório sobre os dialetos do Sul da Bahia e de Pernambuco, comentários e notas de rodapé.

Palavras-chave: *Lisístrata*, Tradução, Dialectologia Brasileira

ABSTRACT

This study presents the translation of the Aristophanes's play Lysistrata to the Brazilian dialects of South Bahia and Pernambuco (Recife). Both dialects in the translation aim to reproduce the diatopic linguistic variation present in the original text. The idea for the study emerged from the finding that we need translations which take into account Brazilian Portuguese, spoken by the majority of the population in the various contexts of social interaction. In the translation, consideration has been given to the speaking situations, the social status of characters in the play, the subjects and the communicative purposes of the wordings. Based on a strong theoretical background, the author conceives translation as linguistic recreation. Therefore, he tries to recreate the play in question, reproducing the linguistic diversity and the style of Aristophanes's text. On top of that, the theoretical and methodological choices of the study aim not only to overcome the challenges of translation as a linguistic recreation, but also to make easier the staging of the play in a fluent language with which spectator can identify himself, enjoying the text to the maximum. The translation is accompanied by an introductory study with the description of the dialects of South Bahia and Pernambuco, commentaries and explicative notes placed in the footnotes.

Keywords: *Lysistrata*, Translation, Brazilian Dialectology

1 Este trabalho foi publicado em 2017, em sua versão impressa, pela Editora Via Litterarum, em Ibicará-Bahia (ISBN: 978-85-8151-052-1).

1. A PEÇA E SUA TRADUÇÃO

A peça *Lisístrata*, de Aristófanes, foi apresentada no ano de 411 a. C., durante as comemorações das Leneias, festas em honra do deus Dioniso, realizadas no mês Gamelión (entre fins de janeiro e começo de fevereiro). Era já o vigésimo ano da Guerra do Peloponeso, que opôs as cidades-Estados de Atenas e Esparta. A peça dialoga com outras do mesmo autor, particularmente com *Os Acarnenses* e *A Paz*, uma vez que as três têm a paz como tema. O objetivo do autor é chamar a atenção para os bens que a paz proporciona: as festas do campo, o vinho e as deliciosas enguias de Copaís (*Os Acarnenses*), as vinhas, as oliveiras e a dança em clima de sossego (*A Paz*). Em *Lisístrata*, o bem posto em evidência são os prazeres do sexo, dos quais os cidadãos são privados por causa da guerra.

Lisístrata (“a que dissolve a tropa”, em tradução literal) convoca as mulheres de várias cidades gregas para discutir a situação e encontrar um meio de forçarem os homens a darem fim à guerra, salvando, assim, a Grécia. Para alcançar esse desiderato, a heroína propõe a abstinência sexual. Apesar da resistência inicial, as mulheres reconhecem a necessidade do sacrifício e juram solenemente não cederem aos apetites de seus maridos. Após vários episódios hilariantes, cujo ápice é a cena em que os homens não suportam mais a “secura” e já estão andando pelas ruas recurvados, para que não se veja que estão excitados (alguns recorrem à masturbação), Lisístrata consegue pôr frente a frente atenienses e espartanos para fechar um acordo de paz e, só depois disso, poderem de novo desfrutar dos prazeres do sexo. Após a reconciliação, todos comemoram, exaltando os deuses e os feitos gloriosos de Atenas e Esparta e prometendo não cometerem mais os mesmos erros.

A língua grega antiga, assim como qualquer outra língua humana, não era homogênea. Em Atenas, por exemplo, falava-se o dialeto ático e em Esparta, o lacônico. Do ático formou-se a *coiné*², que, após séculos de transformações, resultou no grego moderno. O lacônico, por sua vez, chegou até nossos dias sob a forma do zacônico (*tsakónika* ou *tsakoniki diálektos*, em grego moderno), que ainda é falado por idosos na Arcádia, numa região montanhosa chamada hoje de Tsakoniá, para onde se deslocaram populações oriundas da Lacônia, durante as invasões árabes e eslavas no Peloponeso nos fins do século VI. Em *Lisístrata*, as personagens atenienses falam o dialeto ático e as espartanas (ou lacedemônias), o lacônico, representados na presente tradução pelo dialeto do Sul da Bahia e pelo dialeto de Pernambuco, respectivamente. A decisão de traduzir a peça para normas populares do português brasileiro nasceu da constatação de que, embora tenhamos traduções acadêmicas de muito prestígio, faltam-nos traduções para encenação, que privilegiem o português

² Do grego *koiné*, adjetivo feminino, cujo significado é comum. Refere-se à língua grega falada durante os períodos helenístico e romano. Como termo técnico da linguística, passou a designar a língua falada numa vasta área. O termo é dicionarizado em português (*coiné*).

falado em situações de não-monitoramento. Qualquer norma popular brasileira poderia acomodar perfeitamente o texto de Aristófanes, porém optei pelo dialeto do Sul da Bahia por ser minha fala natural. No caso do dialeto de Pernambuco, a escolha justifica-se pelo fato de ser uma variante de traços bastante salientes, que se distinguem nitidamente da fala baiana, reproduzindo de maneira natural as variações dialetais presentes no texto grego. Além disso, possuo bons conhecimentos do dialeto pernambucano e informantes nativos que se dispuseram a ajudar-me na construção da fala natural de Pernambuco, mais precisamente do Recife.

É muito provável que, ao lerem esta tradução, muitos baianos e pernambucanos digam: “Eu não falo assim não!” ou “Eu não falo errado não!” Na tentativa de me antecipar a eventuais queixas e críticas, devo proceder a alguns esclarecimentos sobre a realização desta tradução. Primeiramente, não se considera aqui erro a fala espontânea de locutores naturais de uma língua. Eles jamais cometem erros, pois falam segundo os princípios que regem o funcionamento de todas as línguas humanas e de acordo com os parâmetros de sua própria língua, os quais eles fixaram naturalmente, quando crianças, durante a fase de aquisição da linguagem³. O que pode acontecer é falarmos de maneira inadequada, se não levarmos em conta fatores que interferem em nossas escolhas linguísticas, tais como os objetivos comunicativos, o(s) interlocutor(es) e a situação em que a conversa é produzida. Por exemplo, você está à procura de um emprego e é chamado para uma entrevista numa empresa. Se, ao entrar na sala do entrevistador, você disser “E aí, minha peda, tudo em riba? Aqui é Pedro Ribero. Tu me chamô pra entrevista e eu 'tô aqui, ó”, não terá cometido nenhum erro linguístico. Sua mensagem será integralmente compreendida pelo entrevistador, que, no entanto, não guardará uma boa impressão de você, já que suas escolhas linguísticas terão sido inadequadas para aquela situação comunicativa. Em outras palavras, você terá cometido não um erro linguístico, mas um erro de escolha linguística, tendo-se servindo de uma linguagem informal num contexto formal. Você teria deixado uma boa impressão em seu entrevistador, se tivesse dito mais ou menos assim: “Bom dia! Como é que vai o senhor? Me chamo Pedro Ribeiro. Conversamos por telefone e o senhor me convidou para uma entrevista hoje...”.

Vejamos essa questão da adequação em sentido inverso: Você vai contar uma piada a seu melhor amigo e diz: “Contar-te-ei agora uma piada, que é a seguinte: Duas pulgas estão conversando e uma delas diz: — O que farias se ganhasse na loteria? Ao que a outra pulga, sonhadora, responde: — Ah, compraria um cão só para mim”. Seu amigo compreenderá seu enunciado (talvez até com alguma dificuldade), mas achará estranho seu modo artificial de se

³ Para os pormenores da teoria de princípios e parâmetros, v. Chomsky, 1993 e 1986, dentre outros.

expressar e certamente não verá muita graça em sua piada. Também neste caso você não terá cometido nenhum erro linguístico, contudo terá errado nas escolhas linguísticas, utilizando léxico, formas e estruturas arcaizantes numa situação em que se esperava uma linguagem distensa, sem rebuscamentos. Teria sido, muito provavelmente, diferente se você tivesse dito: “Vou te contar uma piada. É assim, ó: Duas pulga 'tava conversando e uma diz: — O que é que tu fazia se ganhasse na loteria? Aí a ôta, sonhadora, responde: — Ah, eu comprava um cachorro só pra mim”.

Reconheço, todavia, que talvez eu não tenha sido preciso na caracterização e na representação gráfica dos dialetos, sobretudo no que diz respeito ao dialeto pernambucano. Na caracterização do dialeto do Sul da Bahia (DSB), meu dialeto materno, não me baseei exclusivamente em minha intuição. Conversei com outros falantes do dialeto (parentes, amigos e conhecidos), que, quase diariamente, me forneciam informações preciosas. Muitas vezes, as informações eram coletadas pela observação direta da fala. Não faltou, evidentemente, o estudo de obras de especialistas que se ocuparam da dialetologia baiana. Para reproduzir o dialeto pernambucano, contei com a ajuda de amigos de Pernambuco (em São Paulo e no Recife), além de ter consultado estudos específicos sobre o dialeto e dicionários do falar pernambucano. Devo reconhecer também que não há homogeneidade no português de Pernambuco. Os falantes de lá dirão, com toda a razão, que não se fala do mesmo jeito no Recife e no interior do Estado e que mesmo no interior há variações. Nada de surpreendente. Os baianos também dirão, com razão, que no Sul de nosso Estado o falar não é homogêneo. E eu direi igualmente que em minha casa o falar nunca foi homogêneo: minha mãe e meu pai, ambos sul-baianos de cidades limítrofes (Itamari e Ibirataia), apresentavam em suas falas traços linguísticos que os distinguiam. A todos esses críticos (que têm razão) deixo as palavras de Marroquim (1934: 37), as quais, a meu ver, se aplicam não somente ao falar nordestino e ao plano fônico, mas igualmente a qualquer variante linguística e seus demais níveis de análise:

Previno, com a explanação acima, possíveis críticas de quem olhe a fonética nordestina sob aspectos particularíssimos e locais, quando no presente trabalho, ela está sendo estudada, como deve ser, dentro do conjunto regional.

2. O PORTUGUÊS BRASILEIRO E SUAS VARIANTES

Toda língua natural apresenta uma série de variantes, cada uma delas identificada com valores socioculturais e com fins comunicativos. A essas variantes da língua dá-se o nome de normas⁴. Em nossa comunicação cotidiana,

⁴ Sobre o conceito de norma e sobre as normas no português brasileiro, v. Bagno (org.): 2004 e Bagno 2003, dentre outros.

servimo-nos de várias normas. Quando queremos escrever um texto acadêmico, por exemplo, utilizamos a norma escrita padrão, isto é, aquela que apresenta a menor variação, que é considerada o modelo a ser seguido por todos em qualquer parte do território onde ela está presente. No Brasil, uma das características principais da escrita padrão é a concordância: Em *As lideranças indígenas estão indignadas com seus políticos*, o verbo deve concordar em número com o sujeito (sujeito no plural, verbo no plural: *lideranças estão*), enquanto que os determinantes (artigos, pronomes e adjetivos) devem concordar em número e gênero com o substantivo (substantivo no feminino plural, artigo e adjetivo idem: *As lideranças indígenas...*). Semelhante ao padrão escrito é a norma culta falada pelas elites culturais (aquelas que dominam a escrita padrão), a qual apresenta variações, sobretudo de natureza fônica, de região para região. Assim, a norma culta do Sul da Bahia não é a mesma que a do Norte de nosso Estado, que é diferente da de Salvador, que não é a mesma que a do Recife, que é diferente da de São Luís, que não é a mesma de São Paulo e assim por diante. Uma norma regional é chamada dialeto. Cada dialeto é composto por socioletos, que são variantes faladas por grupos sociais, cujos membros compartilham características sociais e linguísticas, que os distinguem dos demais falantes da comunidade. A norma culta, por exemplo, é um socioleto. Ela é falada pelas classes alta e média, as quais abrigam o maior número de pessoas letradas, diferentemente das demais classes, cujos membros possuem menos escolaridade (e em geral menos acesso aos bens da cidadania), que falam socioletos muito distantes da normal escrita padrão. Entretanto, observa-se, no Brasil, que, por um lado, a fala das novas gerações das classes A e B tem-se aproximado da norma popular e que, por outro lado, como meio de ascensão social, as novas gerações das demais classes adotam os traços da norma culta tradicional mantida entre falantes mais velhos das classes A e B. Esse fenômeno se verifica sobretudo na questão da concordância⁵. Não creio, porém, que a concordância seja um traço natural na fala das novas gerações – independentemente da classe social. O que eu mesmo tenho observado em minhas interações quotidianas com falantes de todas as classes sociais e níveis culturais e o que pesquisas na área têm indicado é que há um enfraquecimento geral da concordância no português brasileiro, particularmente em situações de não-monitoramento⁶.

2.1 . “A SUPOSTA SUPREMACIA DA FALA CARIOCA”

Para além da norma escrita padrão, não há nenhuma variante que seja comum a todos os brasileiros. Tem sido aventado que “a linguagem do Rio de Janeiro é o “padrão” nacional” ou “o ideal linguístico da comunidade brasileira como

⁵ Fato apontado por Lucchesi – em Bagno (org.), 2004 : 82 – dentre outros.

⁶ Vejam-se, por exemplo, Galves (1993), Scherre (1993), dentre outros.

um todo”⁷. Segundo Leite & Callou (2002: 30), “costuma-se dizer que o falar carioca é o que mais equidistante se encontra do nortista, do nordestino, do oriental, do sulista e do sertanejo, e que o Rio de Janeiro possui condições geográficas, históricas, políticas e, inclusive, linguísticas, para ser um centro unificador”. Entretanto, os argumentos mais fortes que embasariam essa “suposta supremacia da fala carioca” são de ordem extralinguística: “além de ter sido Corte, o Rio apresenta a menor taxa de analfabetismo entre as 12 maiores capitais do país. É aqui também que se constata um expressivo número de pessoas com nível superior. No tocante aos aspectos social e econômico, a Cidade Maravilhosa reúne bairros com alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDG), destacando-se a Lagoa, cujo “IDF, de 0,902, é semelhante ao da Itália”. (O GLOBO, 24/03/2001)” (SANTOS, 2003)⁸.

São muito fracos os argumentos que tentam “emplacar” a fala carioca como “o ideal linguístico da comunidade brasileira como um todo”. Afirma-se que o falar carioca é o mais equidistante dos demais falares brasileiros. Por conta de seu prestígio como Corte, o Rio teria influenciado o modo de falar das demais regiões do país, marcadamente no que concerne à pronúncia. O “esse chiado” e o “erre aspirado” parecem ser os dois traços “cariocas” que mais teriam exercido influência. O “erre aspirado” seria imitação pelos portugueses do erre francês. A corte teria trazido essa pronúncia para o Rio de Janeiro, juntamente com o “esse chiado”, e do Rio esses sons ter-se-iam irradiado por outras regiões brasileiras, sobretudo pelo Norte e Nordeste. Trata-se de explicação padrão Rede Globo⁹. Ora, em primeiro lugar, essa suposta influência da corte no falar carioca já foi posta em xeque. Noll (2009), por exemplo, chama de mito a suposta origem portuguesa do chiamo carioca. Em seu artigo, o pesquisador afirma que “uma influência de adstrato, motivada pelo prestígio do [S] europeu, parece menos convincente, uma vez que o prestígio político durou apenas poucos anos até a Independência do Brasil em 1822” (p. 309). Acrescenta que o chiamo no português brasileiro é um desenvolvimento relativamente recente e provavelmente independente. No caso do Rio de Janeiro, “isso se torna ainda mais evidente, considerando-se que a documentação linguística depõe igualmente contra a existência do chiamo carioca no século XIX” (p.315). Noll sustenta também que “a constelação geolinguística no Brasil deixa claro ser impossível que uma irradiação do chiamo possa ter ocorrido a partir do Rio de Janeiro para o resto do país” (p. 315). Ainda em relação ao *s* chiado, é importante observar que ele não tem a mesma distribuição (e talvez nem tenha exatamente a mesma realização) na fala carioca e nos demais falares brasileiros. No Sul da Bahia, por exemplo, só há chiamo de *s* diante de *t*. É estranho pensar que o “padrão” tenha influenciado

⁷ Leite & Callou, 2002: 10-11, 30 *passim*. Veja-se também Santos (2003).

⁸ Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-07.html> (consultado em 04/05/2016).

⁹ Veja-se a série de reportagens Sotaques do Brasil, do Jornal Hoje, disponível no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=uSzZ5v145hI>, consultado em 18/05/2016).

a pronúncia do *s* somente em um ambiente fônico. Aliás, a palatização de *s* diante de *t* é apontada por Noll como a provável gênese do fenômeno, que, em nossa região, se limitou a esse caso, mas se generalizou em outros dialetos, como no pernambucano, por exemplo (v. Marroquim, id.). A palatização de *s* diante de *t* é recorrente em outras línguas, como em alemão e em diversas variedades do italiano¹⁰.

O erre fricativo uvular supostamente “importado da França” pelos portugueses (segundo a já citada série de reportagens da Rede Globo – v. nota 7), não é o mesmo do Rio de Janeiro, onde, de acordo com Callou *et alii* (1998), Callou (2009) e Cagliari (1998), a realização do erre fricativo varia de velar a glotal, sendo esta última mais frequente atualmente. E é interessante notar, com base em Leite & Callou (2002) e Callou (2009), que o traço da pronúncia carioca que a aproxima da nordestina e da nortista, isto é, a realização glotal do erre, é mais comum na Zona Suburbana, o que evidencia que a variante da Zona Sul carioca, supostamente aquela que representa “o ideal linguístico da comunidade brasileira como um todo”, não exerce grande influência nem mesmo na cercania do ambiente onde é falada. No Sul da Bahia – mas em geral em todo o Nordeste – é a glotal (ou laríngea) que predomina¹¹. Para constataremos os erros históricos grosseiros e o descompromisso da Rede Globo com a veracidade dos fatos ao realizar as reportagens, analisemos o trecho que trata do que a propaganda da emissora carioca chama de “erre carioca”. Eis o trecho:

E de onde veio esse erre carioca? Fomos até o Paço Imperial, palácio onde morou Dom João VI no Rio de Janeiro. Os portugueses que chegaram aqui há 200 anos achavam chique imitar os franceses, era moda na época (ANA ZIMMERMAN, repórter)

A França era um pólo de cultura importante. E curiosamente, né, a Corte, né, era de certo modo afrancesada (LAURO CAVALCANTI, diretor do Paço Imperial)

Em francês, o erre é mais forte e essa marca ficou (ANA ZIMMERMAN, repórter)

Em primeiro lugar, não consta que o diretor do Paço Imperial tenha realizado alguma pesquisa em linguística, demonstrando a influência francesa no português europeu e a influência deste no português brasileiro relativamente à pronúncia do erre. Em seu estudo sobre “as realizações fônicas de /R/ em português europeu”, e especificamente na parte em que tratam da história desse /R/, Rennickel & Martins (2013) não fazem nenhuma referência a influência francesa. Teyssier (2007/1997), historiador francês da língua portuguesa, também trata da pronúncia uvular do

¹⁰ V. Noll (id., p. 315) e Rohlfs, citado por Noll (p. 315).

¹¹ Sobre as diversas realizações do erre fricativo no português brasileiro, consultem-se, dentre outros, Silva (2002), Alencar (2005) e Grégio (2009). Em Belém e Macapá, onde estive recentemente, o erre fricativo é muito próximo ou idêntico ao nordestino.

erre português, sem no entanto falar de influência francesa. Aliás, ele compara o erre português com o francês, afirmando que são bastante semelhantes, mas que a articulação do primeiro é mais apoiada (v. p. 80). Causa estranhamento também o fato de os portugueses, “ao imitarem os franceses”, só terem adotado o erre uvular em posição inicial ou intervocálica, quando o “chique” seria generalizá-lo em todas as posições, como em francês. Os estudiosos que queimaram as pestanas no estudo da história de nossa língua, como os já citados, datam o surgimento do erre uvular português dos fins do século XIX¹², já no período do Brasil independente e na transição do Império para a República, ou seja, muito tempo depois da chegada da Corte e de seu embarque de volta para Portugal. Além disso, em seus primórdios, o erre uvular português estava longe de ser “chique”. Gonçalves Viana¹³ nos informa que ele era visto como vicioso e que a realização apical era sempre preferível. Somente durante o século XX é que a nova pronúncia adquire certa estabilidade, sobretudo em Lisboa e arredores.

Os dados socioeconômicos são ainda mais frágeis. Com base em dados de *O Globo*, argumenta-se que o Rio de Janeiro “reúne bairros com alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), destacando-se a Lagoa, cujo “IDH, de 0,902, é semelhante ao da Itália”. Entretanto, um levantamento do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) mostram que “pelo menos 99 áreas geográficas de 15 regiões metropolitanas do Brasil têm um IDH municipal igual ou superior ao registrado pela Noruega” (Fonte: Exame.com, 29/11/2014)¹⁴. A Noruega é o país com o maior índice de desenvolvimento humano do mundo – 0,965. Ora, se este é um critério sério e definidor do ideal linguístico brasileiro, então a variante de uma cidade em que o IDH mais alto não passa de 0,902 não pode representar o padrão do país. Fato é que o Rio de Janeiro possui bairros com IDH muito superior a 0,902, porém isso não é uma exclusividade da capital carioca: Para citar somente alguns exemplos nordestinos, os bairros de Itaigara, Caminho das Árvores, Loteamento Aquárius e Brotas-Santiago de Compostela, em Salvador, Boa Viagem e Jaqueira, no Recife, Meireles e Aldeota, em Fortaleza, Calhau e Renascença, em São Luís, Ponta Verde, em Maceió, apresentam IDH igual ou superior ao da Noruega¹⁵.

A suposta supremacia da fala carioca só se sustenta em achismos de leigos como Pasquale Cipro Neto, que, em entrevista a *Veja*¹⁶ (já conhecida por sua ligeireza), afirma que o carioca é aquele que se expressa melhor sob a ótica da norma culta, ao passo que São Paulo é o lugar onde se fala o pior português. Apesar de suas falhas evidentes, em alguns momentos as referidas reportagens da Rede Globo ofereceram alguma contribuição para o esclarecimento do público acerca dos fatos da língua. Isso ocorreu sobretudo quando se deu

12 V. Rennickel & Martins (id., p. 511).

13 *Apud* Teyssier (id., nota 59).

14 <http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/os-bairros-do-brasil-que-poderiam-estar-na-noruega> (consultado em 18/05/2016)

15 Dados do Centro de Estudos em Sustentabilidade da Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas (disponíveis em <http://www.pnud.org.br/Noticia.aspx?id=1469>) e do Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil (disponíveis em <http://www.atlasbrasil.org.br/2013>).

16 10/09/1997.

voz a quem a ciência e o trabalho de anos capacitaram para falar sobre a língua brasileira. Perguntada se “existe um sotaque padrão no Brasil”, a professora Suzana Cardoso, da UFBA, diretora-presidente do *Projeto Atlas Lingüístico do Brasil* respondeu, sem hesitar, NÃO. Do estudo das obras de especialistas em português brasileiro e da observação direta de nossa fala, é possível notar que, se pensarmos a norma culta¹⁷ para além do critério fonético/fonológico, é possível que se chegue a um conjunto de traços – morfossintáticos, lexicais e semânticos – presentes em todas as regiões brasileiras, formadores de uma norma culta nacional comum, não muito distante em suas características de uma norma popular nacional comum.

3. O DIALETO DO SUL DA BAHIA (DSB)

O dialeto que será descrito nesta seção é falado na mesorregião do Sul Baiano, microrregião de Ilhéus-Itabuna, sobretudo nos municípios da parte Norte do retângulo (v. mapa abaixo). Algumas de suas características, em todos os níveis de análise, aparecem também em outros dialetos brasileiros, sobretudo da Região Nordeste. Guarda bastantes semelhanças com o português de São Luís do Maranhão: articulação pré-palatal do /s/ no mesmo ambiente fônico, isto é, diante de /t/; realização laríngea de /s/ nos mesmos ambientes fônicos, como se verá a seguir; oposição *tu x você x o/a senhor/a*. Com o dialeto pernambucano, as principais semelhanças estão no nível do léxico (*oxe, oxente, (ar)retado, vixe, musga, cosca, passo-preto, corgo, istambo, isprito, sabo, mais* (preposição indicando companhia: *mais eu = comigo*) etc.)¹⁸, além de fenômenos fonéticos que são atestados também em outras variantes brasileiras. Algumas características atribuídas à fala baiana, como a negação posposta ao verbo, aparecem por todo o Brasil. Outras que se atribuem a uma comunidade linguística determinada aparecem também no Sul Baiano e em outras regiões, como é o caso da redução do morfema de diminutivo de *-inho* para *-ĩ*, normalmente atribuída aos mineiros.

Nosso dialeto, assim como o pernambucano, fará rir não porque seja “engraçado”, mas porque é expressivamente rico, autêntico e capaz de reproduzir o estilo do texto antigo. A língua aqui utilizada é aquela falada naturalmente pela grande maioria dos baianos desta região, sejam eles incultos ou cultos, pobres ou ricos, roceiros ou cidadãos, em situações distensas da vida social.

¹⁷ Que não se confunde com a norma padrão escrita (v. Faraco: 2004, pp. 39, 42).

¹⁸ São exemplos de palavras usuais na fala popular de Pernambuco e Alagoas registradas, em sua maioria, por Marroquim (1934: p.44-45).

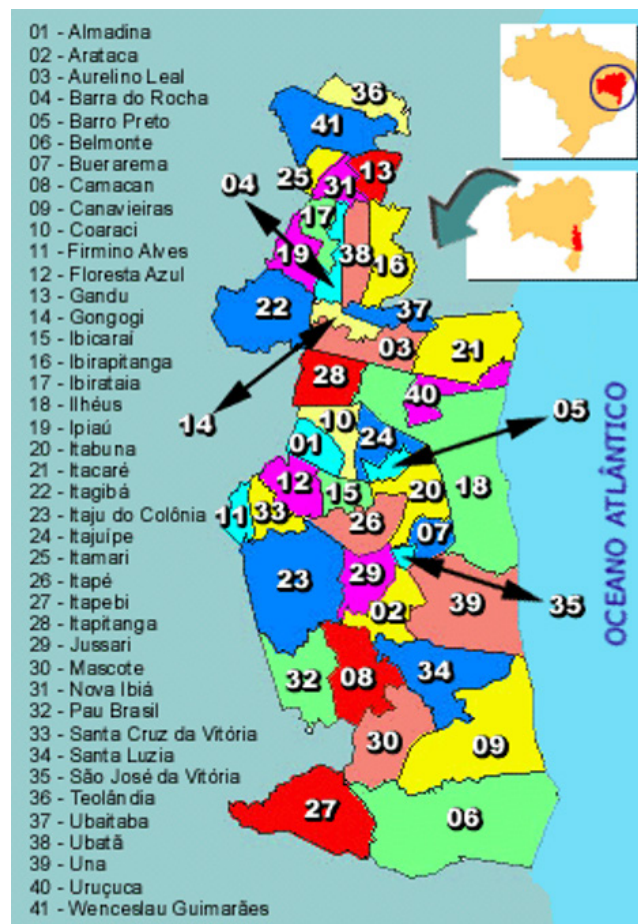


Fig. 1 O Sul da Bahia

3.1 O SISTEMA FONOLÓGICO¹⁹

3.1.1 AS VOGAIS

1) /a/ /ã/

Trata-se de uma vogal oral central baixa /a/, como em *lá* e uma nasal /ã/, como em *lã*. Como na maioria dos dialetos brasileiros, toda vogal diante de /m/ e /n/ se nasaliza: *amo* [ãmu] / *cano* [kãnu]. A nasalização da vogal ocorre também quando /m/ e /n/ desaparecem em contato com uma consoante seguinte: *samba* [ːsãba], *banda* [ːbãda]. Esse fenômeno caracteriza todas as vogais da língua e ocorre na grande maioria das variantes brasileiras. Note-se, porém, que, no primeiro caso (*amo* e *cano*), o *ã* é alofone de /a/, pois, nesse ambiente fonético, nunca se opõe à vogal oral. Em outras palavras, a vogal oral nunca ocorre nesse ambiente fonético, sendo, portanto, impossíveis oposições como [ãmu] ~ [amu], [kãnu] ~ [kanu]. Essa regra vale para todas as vogais da língua.

2) /ɛ/ /e/ /ẽ/

Aqui temos duas vogais orais anteriores – uma baixa /ɛ/: *peca* (3ª pessoa do singular do verbo *pecar*) e outra média /e/: *peca* (adjetivo, feminino de *peco*) – e uma nasal /ẽ/: *penca* [ːpẽca]. Como na maioria das variantes do Norte e Nordeste, em posição pre ou postônica, predomina o /ɛ/: metade [mɛːtadzɪ], peteca [pɛːteka], célebre [ːsɛlɛbri], véspera [ːvɛspɛra]. Pode ocorrer a síncope do *ɛ*: *véspera* > *vespra*. Há casos em que se conserva o /e/ etimológico (do latim *ĭ*): *pêsego* [ːpesegu < persicum]. Ocorre também o alçamento das pretônicas /e/ ou /ẽ/ (/e/ > i, /ẽ/ > ĩ): *pedido* [peːdidu] > [piːdidu], *desembuchar* [dezẽbuːfa] > [diːzĩbuːfa]. Essa mudança se deve à chamada de harmonia vocálica, fenômeno pelo qual as vogais de uma palavra se assemelham foneticamente a outra vogal da mesma palavra. Em *pedido*, o *e* sofre alçamento porque as duas vogais seguintes são altas (i e u). Fenômeno semelhante acontece com *e* e *ẽ* em *desembuchar*, no qual são seguidos pela vogal alta *u*. No entanto, no caso de *e*, há outro fator que causa seu alçamento, isto é, o contato com *s* subsequente. O alçamento de *e*, nesses ambientes fonéticos, pode ser incluído no conjunto de traços comuns que caracteriza tanto a norma culta como a norma popular brasileiras, pois que é atestado por todo o país²⁰. Ocorre o alçamento também de *ɛ* (pre ou postônico) quando forma hiato com *a/ã* ou *ɔ*: *teatro* [tɛːatru] > [tʃiːatru], Leobino [lɛɔːbĩnu] > [lioːbĩnu], *fêmea* [ːfẽmea] ~ [ːfẽmia > ːfẽmi]. Na tradução, a nasal é muitas vezes representada pelo grafema *ẽ*.

3) /ɔ/ /o/ /õ/

Duas vogais orais posteriores – uma baixa /ɔ/: *troco* (1ª pessoa do singular do verbo *trocar*) e outra média /o/: *troco* (substantivo) – e uma nasal /õ/:

19 O sistema fonológico é o conjunto de sons que exercem função distintiva na língua. Esses sons são chamados de fonemas e são representados por grafemas (letras). Assim, em *gato* [ːgatu] e *rato* [ːf̃atu] são os fonemas /g/ e /f̃/ que distinguem as duas palavras. Cada grafema de nosso alfabeto pode representar mais de um fonema da língua. O *s*, por exemplo, representa o /s/ (*sapo*), o /z/ (*casa*), o /ʃ/ (*castanha*) e o /ɸ/ (*dois mil*). Na descrição dos fonemas de uma língua, estes são colocados entre barras //. Os colchetes ([]) indicam a transcrição fonética dos elementos linguísticos, ou seja, indicam a pronúncia desses elementos. Os dois pontos (:), na transcrição fonética, indicam a sílaba tônica. O símbolo > indica que um elemento linguístico está na origem de outro e o < que o elemento provém de outro (p. ex., *mulher* > *mulé*: a forma *mulher* é a que deu origem a *mulé* / *mulé* < *mulher*: *mulé* tem origem em *mulher*).

20 Vejam-se, entre outros, os trabalhos de Silva (2002), Viegas (1987) e Bisol (1981). O fenômeno da harmonia vocálica parece ser mais amplo em Pernambuco do que na Bahia. Lá, o nome da capital de Pernambuco é [riːcifi], ao passo que na Bahia é [rɛːcifi] – diferentes de [rɛːcifi] comum no Sudeste e de [rɛːcife] que ainda ocorre no Sul. Marroquim (1934) registra também, em Pernambuco e Alagoas, Jiroime/ Jiroimo por Jerônimo.

tronco [ːtrõko]. A nasal – seja como fonema (*sombra* ~ *sobra*), seja como alofone (*nona*) – resulta de processos fonológicos, conforme o exposto em relação ao *ã*²¹. As orais, em posição pre ou postônica, apresentam comportamento semelhante ao das anteriores /ε/ /e/. Predomina a baixa *ɔ* (coração [kɔra:sãũ], colaborar [kɔlabɔ:ra], botar [bɔ:ta]), que, no entanto, assim como a média *o* e a nasal *õ*, sofre alçamento em determinados ambientes fonéticos: em hiato com *a* (boato [bu:ato], toalha [tu:alia]) e por conta do fenômeno da harmonia vocálica (*fortuna* [fɔr:tũna] > [fur:tũna], *coruja* [coruza] > [curuza], *cozinha* [kozĩɲa] > [kuzĩa]). Há alguns casos que são de difícil explicação: Por um lado temos tipos como *borracha* [bu:hãʃa], *bolacha* [bu:laʃa] e *solapa* [su:lapa], nos quais a vogal *ɔ* (ou *o*?) sofre alçamento. Por outro lado, em tipos como *torrada* [tɔ:hada], *porrada* [pɔ:hada], *cocada* [kɔ:kada], *lotada* [lɔ:tada] que apresentam a mesma sequência de sons vocálicos (*ɔ*-*a*-*a*), a posterior baixa permanece inalterada. Aponto-os sem a intenção de explicá-los aqui, já que isso demandaria uma pesquisa mais profunda, o que extrapolaria os limites deste estudo introdutório²².

4) /i/ /ĩ/ /u/ /ũ/

O comportamento destas vogais no DSB não apresenta grandes particularidades em relação aos demais dialetos brasileiros. As nasais *ĩ* e *ũ* resultam de suas relações de contiguidade com as consoantes *m*, *n* e *ɲ* (que não raro sofrem síncope): *mina* [ːmĩna], *limpo* [ːlĩpu], *vinda* [ːvĩda] *minha* [mĩa] *cardume* [caɦːdũmi], *Nunes* [ːnũnis], *unha* [ːũɲa ou :ũĩa]. Temos a nasal *ũ* também na negação *nũ* que antecede os verbos.

Na tradução, as nasais provenientes de processos fonológicos recentes são representadas por *ĩ* e *ũ* (*bãĩ* = *banho*, *nũ* = *não*).

3.1.1.2 OS DITONGOS

Sobre os ditongos registrem-se as seguintes particularidades:

- 1) Esporadicamente /au/ sofre monotongação em *o*, fenômeno antigo que perpassa toda a história da língua portuguesa, desde sua formação (*pauperem* > **poperem* > *pobre*, *aurum* > *ouro* > *oro*, **ausare* > *ousar* > *osar*)²³. Hoje não se trata de um fenômeno de grande amplitude, mas ainda se ouvem, sobretudo entre idosos e pessoas da zona rural, formas como *omentar* < *aumentar*, *otordade* < *autoridade*. Marroquim (id.) atesta a existência do fenômeno também em Pernambuco e Alagoas (*ochílio* < *auxílio*);
- 2) Por conta de processos fonológicos que envolveram as palatais /λ/ e /ɲ/, formaram-se ditongos nasais e orais do encontro da vogal do lexema com um *i*

21 E o mesmo vale para todas as vogais nasais da língua, tanto como fonemas quanto como alofones.

22 Amorim (2009), faz um estudo minucioso do comportamento das pretônicas na fala culta do Recife. Os dados que apresenta explicam, em boa parte, os fenômenos verificados no DSB. Veja-se também Klunck (2007) sobre o alçamento das vogais médias pretônicas sem motivação aparente.

23 V. Williams (1975/1938)

ou ã advindo desses processos fonológicos²⁴. Primeiramente houve a despalatalização dessas consoantes, o que implicou o desenvolvimento de um iode [y]. É precisamente o que se ouve na fala culta do Sul Baiano: *espelho* > *ispelyo*, *velho* > *velyo* etc. Na fala popular, o elemento lateral desaparece, restando apenas o iode: *ispelyo* > *ispeyo*. Nas formas masculinas, ocorre a apócope do *u* e o iode reduz-se a *i*: *vermelho* > *vermelyo* > *vermeyo* > *vermei*, *velho* > *velyo* > *veyo* > *vei*, *trabalho* > *trabayó* > *trabai*, *banho* > *banyo* > *bayo* > *bãĩ*, *sonho* > *sonyo* > *sõyo* > *sõĩ*. Temos aqui o exemplo de mudanças tanto de natureza fonética quanto fonológica. Por um lado, os ditongos que se formaram em nada alteraram o número de traços distintivos da língua, pois esses ditongos já existiam em nosso sistema fonológico, portanto trata-se de uma mudança apenas fonética. Por outro lado, o apagamento das consoantes /λ/ e /ɲ/ representam perdas de traços distintivos, caracterizando, assim, mudanças fonológicas. O apagamento do /ɲ/ gerou outra mudança fonológica, isto é, o surgimento do ditongo *ẽũ*, bastante comum no Sul da Bahia em formas verbais como *tẽũ* (< tenho), *vẽũ* (< venho), *desẽũ* (< desenho). O *ũ* marca a primeira pessoa do discurso. Por sinal, essa mudança pode ter sido motivada também por um fator morfológico, pelo menos no caso de *ter* e *ver*: o morfema *ũ* pode ter-se desenvolvido por analogia ao *ĩ* de *tem/têm*, *vem/vêm* (ambos nasais), tornando o paradigma regular. Em substantivos, após o apagamento da palatal, é o *ĩ* que forma ditongo com o *ẽ*: *desẽĩ* (< desenho). O ditongo /ẽĩ/ é antigo no Brasil – em Portugal tem uma realização um pouco diferente – porém sempre foi camuflado na escrita pela grafia *-em*: *tem* [tẽĩ], *ninguém* [nĩgẽĩ] etc.

24 Vários estudiosos se ocuparam das mudanças que afetaram as palatais /λ/ e /ɲ/ no português brasileiro, dentre os quais citem-se Gama (1978), para o português da Bahia, e Aragão (2000 e 1996), para o português do Ceará.

3.1.2 AS CONSOANTES

1) /p/ /b/

Estas consoantes não apresentam particularidades no DSB, que o distingam das demais variantes brasileiras.

2) /t/ /d/

O DSB distingue-se do pernambucano, mas também do dialeto do Norte da Bahia e de outras regiões do Brasil, por apresentar os alofones africados *tʃ* e *dʒ* quando as oclusivas /t/ e /d/ estão diante de /i/. Na tradução, os grafemas *ç* e *đ* representam a pronúncia conservadora (dental) do dialeto pernambucano.

3) /k/ /g/

Em nosso alfabeto, essas consoantes oclusivas são representadas pelos grafemas *c/qu* [k] nas sequências *ca*, *que*, *qui*, *co*, *cu* e *g/gu* [g], nas sequências *ga*, *gue*,

gui, go, gu. Não apresentam particularidades em suas realizações. São palatais diante das vogais anteriores (ɛ, e, ê, i, ã) e velares diante das demais vogais.

4) /ʃ/ /ʒ/

Essas consoantes fricativas palato-alveolares²⁵ são representadas em nosso alfabeto pelos grafemas *ch* / *x* (ʃ) e *j* / *g*(e,i). No DSB, o /ʃ/ também aparece como alofone de /s/ diante de /t/: *testa* [ːtɛʃta], *pasta* [ːpaʃta], *visto* [ːviʃtu] etc.

5) /h/ /ɦ/

Consoantes fricativas laríngeas, surda e sonora, respectivamente, também chamadas glotais, são representadas em nosso alfabeto por vários grafemas. A surda /h/ é representada pelo grafema *r* diante das consoantes surdas *f*, *k* (*c*, *q*), *p*, *s*, *ʃ* (*ch*), *t* (*órfão*, *cerca*, *corpo*, *carta*). Diante de /s/ e /ʃ/, na língua popular, sofre síncope (*fôça* [ːfosa] < *fôrça* [ːfohsa], *mucho* [ːmuʃu] < *murcho* [ːmuhʃu]). Desaparece também em fim de palavras (apócope): *ma* [ma] < *mar* [mah], *ve* [ve] < *ver* [veh]. O grafema *r* representa também a sonora /ɦ/ em início de palavras (*raiz*, *régua*, *rio*, *rodo*, *rua*), em posição intervocálica antecedido por uma vogal nasal (*honrar* [õ:ɦa], *tenro* [ːtêru], *Henrique* [ẽ:ɦiki])²⁶ e diante das consoantes sonoras *b*, *d*, *g*, *ʒ* (*j* e *ge*, *gi*), *l*, *m*, *n*, *v*, *z* (*borboleta*, *corda*, *cargo*, *corja*, *Irlanda*, *dermatologista*, *morno*, *corvo*). Na língua popular, desaparece diante de *ʒ* e *z* (*vige* [ːviʒe] < *virgem* [ːviɦgẽĩ], *cuva* [ːkuva] < *curva* [ːkuɦva]). Os fonemas /ʒ/, /v/ e /z/ (este seguido das consoantes /b/, /d/, /l/, /m/, /n/, /v/, na mesma palavra ou em palavra seguinte e representado no alfabeto por *s* (*desde*) ou *z* (*voz dele*)) sofrem debucalização, “processo fonológico em que um determinado segmento deixa de ter ponto de articulação na cavidade oral e passa a ser realizado somente na região laríngea, ou seja, o segmento perde seus traços de articulação oral, resultando numa fricativa glotal” (SILVA & COSTA, 2014: 629). A realização laríngea de /ʒ/ ainda é muito restrita, atestada na fala popular, sobretudo de homens, na locução pronominal *a gente* [a ɦẽtʃi], particularmente na posição de sujeito. O fenômeno é bem mais amplo no caso do /v/, cuja realização laríngea ocorre diante de /a/ em início de palavras de uso muito frequente (*vamo(s)* [ːɦamu], *vumbora* [ɦũ:bora]) e em posição intervocálica ((*es*)*tava* [ːtaɦa]). Relativamente à debucalização do /z/²⁷, em artigo sobre o português popular de Salvador, Lucchesi (2009: 107) afirma que “a realização laríngea é favorecida particularmente em posição medial, quando a sílaba seguinte é iniciada por uma consoante nasal, lateral ou vozeada”, fenômeno observado igualmente no DSB. O mesmo se observa quando /z/ se encontra em posição final e a palavra seguinte começa por uma dessas consoantes: *trêɦ mês*, *doif livro*, *seif dia*. Essa realização laríngea do /s/ e do /v/ será representada pelo grafema **ɦ**. A

²⁵ Sigo a terminologia de Maia (1991). Essas consoantes também são chamadas alveolopalatais ou ainda alveopalatais (Illari & Basso, 2011).

²⁶ O grafema *n*, nessas palavras, não representa a consoante /n/, que não é pronunciada. Apenas indica que a vogal que o precede é nasal.

²⁷ Lucchesi fala em realização laríngea do < s >. No entanto, é sempre o *z* que apresenta essa realização, ainda que, na maioria das vezes, seja *s* o grafema que o representa.

realização laríngea de *s* diante de consoantes surdas está ainda em fase incipiente. Ocorre em algumas palavras ou em sequências de palavras que se fundem (fenômeno chamado de *sândi*): *pescoço* > *pehçoço*, parece que > *peh'que*.

6) /s/ /z/

O fonema /z/ ocorre, sobretudo, em início de palavras e em posição intervocálica (*zebra, casa*). Pode ocorrer também como alofone, em final de palavras, desde que seja seguido por vogal (*mais um, feliz aniversário* etc.). Representado em nossa língua pelos grafemas *z* ou *s* (mais raramente por *x*, como em *exame*) o /z/ sofre debucalização diante das consoantes referidas em 5. O /s/, por sua vez, representado por *s*, *ss* ou *z*, ocorre em início de palavras (*sapo*), em posição intervocálica (*passo*), como último elemento de uma oração (*Passsei um dia feliz*) ou diante de uma consoante surda – *k*, *p*, *f* – (*Feliz páscoa, fósforo*). Como foi apontado no item 4, diante de /t/ o /s/ sofre posteriorização, realizando-se como /ʃ/.

7) /f/ /v/

Consoantes fricativas labiodentais, surda e sonora, respectivamente. Somente a sonora apresenta particularidade, a qual já foi apontada no item 5.

8) /r/ /l/

A vibrante /r/ só ocorre em posição intervocálica (*cera*), desde que a primeira vogal não seja uma nasal oriunda de um *n* já extinto na fala (v. item 5 e nota 22), e antecedido de consoantes (*cravo, pedra, preto*). Já a lateral, como em quase todo o Brasil, vocalizou, passando a *u* em coda silábica²⁸: *balde* [ːbaudzi], *anzol* [ãːzou]. Contudo, é possível que, antes dessa mudança ou paralelamente a ela, esse *l* implosivo tenha sofrido rotacismo e posteriormente debucalização, como sugerem tipos ainda bastante comuns no Sul da Bahia: [ːbafɪdzi] (*balde*), [vohːta] (*voltar*). O rotacismo do /l/ na Bahia é atestado por Gama (1978)²⁹. Registre-se ainda o apagamento do /l/ em posição final: *Juvená* < *Juvenal*, *miserave* < *miserável*, *papé* < *papel* etc. A fala culta ainda resiste a essas formas. Os dados de que disponho não me permitem, no momento, precisar quando ocorreu o apagamento – se antes ou depois da vocalização de /l/ final. O fenômeno é comum também em Pernambuco e Alagoas (v. Marroquim, id.) e provavelmente em outras regiões do país.

9) /ʎ/ /ɲ/

As consoantes palatais /ʎ/ e /ɲ/, representadas em nossa língua pelos grafemas *lh* e *nh*, respectivamente, são muito raras no DSB, particularmente na fala

28 Ou seja, em final de sílaba.

29 O rotacismo do /l/ já foi atribuído à influência indígena, possibilidade pouco aceita hoje. Marroquim (1934), tratando do fenômeno em Pernambuco e Alagoas, já lembrava que o rotacismo do /l/ sempre foi um fenômeno comum na língua portuguesa. Aliás, não se trata de um fenômeno exclusivo do português. Atestam-no igualmente o italiano e o grego moderno, para citar somente esses exemplos.

popular (v. 3.1.1.2 *Os ditongos*, n. 2). Aragão (1996) observa que as palatais em questão permanecem quando seguidas das vogais abertas /a/, /ɛ/ /ɔ/. No Sul da Bahia, seguido de ɛ, o /λ/ desdobra-se em *ly* (*mulher* > *mulyé*), na fala culta, ou reduz-se a *l^{3o}* (*mulher* > *mulyé* > *mulé*), na fala popular. O mesmo ocorre se a vogal for /e/: *colher* > *culyê*, na fala culta, *colher* > *culyê* > *culê*, na fala popular. Seguido de /a/, o mais comum é a palatal desdobrar-se em *ly*, tanto na fala culta, quanto na popular: *folha* > *folya*. No entanto, a iotização também é ouvida: *folha* > *folya* > *foya*. Situação semelhante ocorre com a palatal seguida de /ɔ/. Nesse caso também é mais frequente o desdobramento da palatal em *ly*: *melhor* > *melyó/milyó*. Na tradução, as formas cultas são grafadas com *li* (*mulié*, *melió* etc.). No caso do /ɲ/, ainda é possível ouvi-lo na fala culta nos casos apontados por Aragão, isto é, quando seguido de /a/, /ɛ/ /ɔ/, e particularmente se antecedido por uma vogal nasal: *arranha*, *sonho*, *conheço* etc. Todavia, o que predomina, tanto na fala culta como na popular, é o apagamento da palatal e a formação de ditongos, como apontado na seção correspondente. Em alguns falantes ainda se ouve o desdobramento da palatal em *ny*: *sonyo*, *tenyo*, *venyo* etc, indicando a fase intermediária da mudança. Na tradução, os grafemas *lh* e *nh* raramente aparecem. Formas como *mulher* e *tenho*, por exemplo, são grafadas *mulié/mulé* e *tẽũ*, respectivamente.

10) /m/ /n/

Não apresentam particularidades em nosso dialeto.

3.2 A MORFOSSINTAXE

No nível morfossintático, as diferenças entre os diversos dialetos brasileiros são bastante discretas. Há mais semelhanças do que diferenças nesse nível de análise, de modo que é com base nesses traços comuns que talvez possamos falar em uma coíné (língua comum) brasileira, como foi dito na seção 2.1.

3.2.1 O SISTEMA NOMINAL

As mudanças fônicas expostas na seção anterior, sobretudo o apagamento das palatais /λ/ e /ɲ/ e a apócope de /u/ final, desencadearam mudanças também no sistema morfológico da língua. Assim, surgiram adjetivos biformes e substantivos de masculino em *-i* ou *-ĩ*: *o vei / a vea*, *vermei/vermea*, *o desẽĩ*, *o sõi*, *o bãĩ* etc. Com o apagamento do /l/³¹ final, surgem novos masculinos terminados em vogais orais, exceto em *-i* acentuado: *Juvená*, *papé*, *anzó*, *azu*, *possive*, *face*, *difíce* (mas: *funiu* < *funil*, *barriu* < *barril*). Na comunicação distensa, parte dessas formas já aparece na fala de pessoas letradas. *Vei*, *bãĩ* e *azu*, por exemplo, são de uso muito frequente. Note-se que, quando

30 Este é também um traço da fala popular de Pernambuco e Alagoas atestado por Marroquim (1934: p. 87).

31 Ou /u/ - v. seção 3.1.2, n. 8.

se trata de palavras de uso menos frequente, as formas inovadoras não aparecem. O morfema {u} é mantido, como, por exemplo, em *risonho* [fi:zõyu], *tristonho* [triʃ:tõyu].

Em relação à concordância nominal na língua popular, é feita somente a concordância de gênero. Quanto ao número, a marca de plural (-s e seus alomorfes -z, -h e -f) só aparece nos determinantes, especialmente nos artigos e pronomes, como ocorre em todo o Brasil. A particularidade da fala sul-baiana³² está no fato de, em orações exclamativas e interrogativas, o morfema de plural aparecer em elementos invariáveis (advérbio e pronome invariável *que*): *Ques texto é que tu quer? Quez home bruto! Queh mulé é que vão contigo? Ques toalha suja!* Outro fato notável está em *que*, por conta da ausência de marca de plural nos substantivos e adjetivos, o locutor, quando se dirige a um grupo, se serve de alguns “macetes”: 1) utiliza palavras de sentido plural seguidas da preposição *de* e do elemento núcleo do sintagma nominal sem flexão (*cambada de mentiroso, monte de cínico, bando de ladrão, lote de bandido, tropa de vagabundo etc*); 2) nos insultos, é comum também a utilização de *seus / suas* (*Suah banda-voou! Seuh mentiroso!*); 3) para chamar o grupo, utiliza coletivos: *mulierada* em vez de *mulheres*, *rapaziada* em vez de *rapazes* e assim por diante) e 4) em alguns casos, utiliza os artigos no plural, seguidos do substantivo, recurso que se observa também em francês, língua na qual as marcas de plural raramente aparecem na fala (*Oh menino, cadê voceis? / Com' é que vão voceis, ah menina?* – cf. francês *Les garçons, où êtes-vous? / Comment allez-vous, les filles?*)

Por não haver marca morfológica de plural, a ausência de determinante pode ser índice de pluralidade. Assim, *construir navio* se opõe a *construir um navio*. O plural pode ser expresso com mais precisão por locuções e quantificadores (definidos ou indefinidos): *alguns/uns home, um boca' de navio, muitafi mulé etc*. Fenômeno semelhante ocorre em francês e em italiano, línguas nas quais o chamado artigo partitivo (sobretudo em francês) é imprescindível para a marcação do plural: *Le gouvernement a envoyé l'ambassadeur* [ãbasadoeh] (*O governo enviou o embaixador*) ~ *Le gouvernement a envoyé des ambassadeurs* [ãbasadoeh] (*O governo enviou embaixadores*). Note-se que é o partitivo *des* que marca o plural, já que o -s final de *ambassabeurs* não é pronunciado. Em italiano, igualmente, se o plural não for marcado morfológicamente, o uso do partitivo é obrigatório. Tal é, por exemplo, o caso de *città* [tʃit:ta] (cidade), cujo plural é *delle città* (cidades, umas cidades)

3.2.2 AS PESSOAS DO DISCURSO E O SISTEMA VERBAL

Tanto na fala culta quanto na popular, as pessoas do discurso são as seguintes:

³² Desconheço a existência deste fenômeno em outros dialetos, embora a considere provável.

SINGULAR	PLURAL
EU	A GENTE OU NÓS
TU / VOCÊ / O SĨÔ A SĨORA	VOCEIS
ELE-ELA	ELES/ELAS

A primeira observação a ser feita é que o dialeto possui três níveis de formalidade: *tu*, *você*, *o sãnô*, *a sãnora*³³. *Você* se opõe a *tu* não somente do ponto de vista da formalidade, mas também do ponto de vista do *status* do falante. Quando o discurso contém ordem, conselho ou repreensão dirigidos por um falante em posição de autoridade a alguém de posição inferior na escala hierárquica, normalmente é o *você* que se utiliza. As formas verbais e pronominais concordam com o *você*. Assim, em tom de repreensão, a mãe dirá ao filho: “Você não tem feito a tarefa de casa. Vá agora pro quarto e leve seus livros!”. O *tu* é mais afetivo, mas pode expressar também desdém, desacato e ofensa. Dirigindo-se ao filho com ternura, pedindo-lhe um favor, a mãe dirá: “Filhũ, tu faz um favor pra mãia? Vai ali na venda e compra um sabão pra mim.” Um cidadão revoltado com o prefeito de sua cidade poderá abordá-lo nestes termos: “Prefeito traidor, tu nũ merece o voto de ninguém!” Se, no entanto quiser felicitar o prefeito, utilizará o *você*, caso se trate de uma pessoa ainda jovem, ou *o sãnô / a sãnora*, se a pessoa já for idosa. *Voceis* é tanto formal quanto informal.

Não se pode dizer que o pronome *nóis* tenha caído em desuso. Na função de sujeito, a locução *a gente*, de fato, predomina³⁴, contudo os dois elementos linguísticos não são comutáveis em todos os contextos. Ambos possuem características que os distinguem. Lopes (2004 e 1999) aponta fatores linguísticos e extralinguísticos que condicionam o uso de *nós*, tais como a saliência fônica do verbo, o paralelismo discursivo, a faixa etária, o sexo e a origem do falante. No DSB, e provavelmente em outros, além dos casos apontados por Lopes, observa-se o uso frequente de *nós* nas seguintes situações: 1) em posição tônica, opondo sujeitos (*Eles é que são mentiroso, nóih não!*) e 2) quando o pronome é utilizado com palavras de sentido plural (*nóih dois, nóif todos / nóif tudo*). No que concerne à locução *a gente*, Lopes aponta uma importante função que o diferencia de *nós*, isto é, a função indeterminadora, que torna o discurso mais vago e genérico, pois essa forma pode englobar as demais pessoas (p. ex.: *A gente se sente indignado com tanta corrupção no país*)³⁵.

Na fala culta, a concordância verbal ainda se faz, entretanto já é nítida a influência da variante popular nesse registro, sobretudo quando se trata de falantes mais jovens. O quadro abaixo mostra a conjugação verbal na norma culta e na popular sul-baianas, no presente:

33 Ocorre muitas vezes a síncope do *-r-*, de *a sãnora*, que passa a *a sora*.

34 É o que mostram outras pesquisas realizadas em todo o território brasileiro. Veja-se, por exemplo, o trabalho de Leite et alii (2013), no qual afirmam que, na comunidade pesquisada, “a forma *a gente* é usada em detrimento do *nós* na posição de sujeito”.

35 Exemplo meu.

NORMA CULTA	NORMA POPULAR
Eu ando	Eu ando
Tu anda	Tu anda
Você anda	Você anda
O s̃õ / A s̃ora anda	O s̃õ / A s̃ora anda
Ele-Ela anda	Ele-Ela anda
A gente anda	A gente anda
Nóis andamos/ mo	Nóis andamo/anda
Voceis and am /anda	Voceis anda
Eles-Elas and am /anda	Eles-Elas anda

Nota-se que o único traço da norma popular que ainda não ocorre na culta está na primeira pessoa do plural, ou seja, a eliminação do morfema *-mos/mo*. Também na primeira pessoa do plural temos o único caso em que a norma popular ainda usa uma marca de plural. As formas cultas *andamos* e *andam* são mais comuns em situações de monitoramento. No pretérito perfeito temos o seguinte quadro:

NORMA CULTA	NORMA POPULAR
Eu andei	Eu andei
Tu andô	Tu andô
Você andô	Você andô
O s̃õ / A s̃ora andô	O s̃õ / A s̃ora andô
Ele-Ela andô	Ele-Ela andô
A gente andô	A gente andô
Nóis andamos/ mo	Nóis andamo/ andemo /andô
Voceis and aram /andaro	Voceis and aro /andô
Eles-Elas and aram /andaro	Eles-Elas and aro /andô

Em relação ao presente, as diferenças são as seguintes: 1) Na norma culta, a forma não-marcada da segunda e terceira pessoas do plural (*vocês/eles andô*) não ocorre. Isso se deve, provavelmente, ao fato de *-ram / -ro* serem foneticamente salientes e, portanto, mais resistentes, ao passo que, no presente, *-a*, do singular, e *-am*, do plural, não são muito distantes foneticamente e por isso se confundem mais facilmente no fluxo frasal ; 2) Certamente pela mesma razão, a norma popular ainda mantém a forma em *-ro (andaro)*; 3) Verifica-se que, na norma popular, na primeira pessoa do plural, a forma *andamo* tem

como variante *andemo*, que aparece, sobretudo, na fala de idosos ou de locutores da zona rural.

Na norma popular, para além dos casos apontados acima, só há flexão no futuro do subjuntivo e no infinitivo pessoal com o morfema –e (2a e 3a pessoas do plural): *Se voçais quisiere, pode ficar aí / Pra eles fazere isso, precisa de dñero*. Na norma culta, embora raro, o morfema –mos (1a pessoa do plural) ainda ocorre na fala monitorada. No dialeto de Pernambuco, como já foi referido, há o morfema –sse (*tu fosse, tu visse, tu ficasse* etc) da segunda pessoa do singular do pretérito perfeito, mais comum na norma culta, segundo informantes pernambucanos.

No imperfeito do indicativo e do subjuntivo, bem como no presente do indicativo, só há, na norma popular, uma forma para todas as pessoas do discurso: *Eu fazia, tu fazia, ele fazia, nós fazia, voçais fazia, eles fazia / Se eu fizesse, se tu fizesse, se ele fizesse, se nós fizesse, se voçais fizesse, se eles fizesse / talvez eu faça, talvez tu faça, talvez ele faça, talvez nós faça, talvez voçais faça, talvez eles faça*. Consequência dessa simplificação morfológica foi o rigor sintático, ou seja, na impossibilidade de o verbo indicar a pessoa, o sujeito quase sempre tem de ser expresso³⁶.

O gerúndio³⁷, com o sujeito “todo mundo”, vem assumindo com frequência a função do imperativo da segunda pessoa do plural. Assim, em vez de “arrastem”!, diz-se “todo mundo arrastando”. É provável que isso esteja relacionado à tendência da língua a preterir a flexão. Outro recurso muito comum é o uso de *pode* + infinitivo: *Ei, voçais aí, pode dar o fora daqui!* Há ainda a possibilidade de se dizer *Voçais pode ir* + gerúndio: *Ei, voçais, pode ir saindo daí!*

O infinitivo *vĩ* caracteriza não somente o DSB. É atestado em todo o Brasil. Sempre houve uma tensão muito grande entre as formas do verbo *vir* e as do verbo *ver*, por conta da inexistência de traços distintivos fortes entre elas. Vejamos lado a lado algumas formas desses verbos na norma culta do DSB moderno:

PRESENTE

Vi(r)	Ve(r)
Eu <i>vẽĩũ</i>	Eu vejo
Tu <i>vẽĩ(s)</i>	Tu vê(s)
Ele <i>vẽĩ</i>	Ele vê
Nóis vimos	Nóis vemos
Voçais <i>vẽĩ</i>	Voçais vêẽĩ
Eles <i>vẽĩ</i>	Eles vêẽĩ

PRETÉRITO PERFEITO

Vi(r)	Ve(r)
Eu <i>vĩ</i>	Eu vi
Tu <i>vei(o)</i>	Tu viu
Ele <i>vei(o)</i>	Ele viu
Nóis <i>viemos</i>	Nóis vimos
Voçais <i>vieram</i>	Voçais viram
Eles <i>vieram</i>	Eles viram

36 Na literatura especializada, discute-se se o português brasileiro se tornou uma língua de sujeito pleno, como o francês ou o inglês, ou uma língua de sujeitos nulos licenciados pelo contexto, como diversas línguas africanas. Vejam-se, dentre outros, os trabalhos de Duarte (1995, 1993), Figueiredo (1996) e Negrão & Viotti (2000).

37 Nas formas do gerúndio, ocorre o apagamento do *-d-*. Isso é muito comum tanto na língua popular quanto na culta, na qual, porém, a forma antiga ainda é atestada. Na tradução, é mantido o *-d-*, assim como o *-r* dos infinitivos, que, na fala, também desaparece.

FUTURO DO SUBJUNTIVO

Vi(r)	Ve(r)
Se eu vier	Se eu vi(r)
Se tu vier	Se tu vi(r)
Se ele vier	Se ele vi(r)
Se nós viermos	Se nós virmos
Voceis viere	Se vocês vire
Eles vierẽĩ	Se eles vire

INFINITIVO PESSOAL

Vi(r)	Ve(r)
Para eu vi(r)	Para eu ve(r)
Para tu vi(r)	Para tu ve(r)
Para ele vi(r)	Para ele ve(r)
Para nós virmos	Para nós vermos
Para voceis vire	Para voceis vere
Para eles vire	Para voceis vere

As formas destacadas com o vermelho são as que não se distinguem morfológicamente. Para os falantes da norma culta, aqueles que leem mais e que têm mais acesso à educação, essa coincidência não constitui um grave problema, já que os sentidos não são produzidos por um único elemento linguístico, mas por um conjunto de elementos linguísticos e extralinguísticos. Em outras palavras, os utilizadores da norma culta estão mais acostumados a depender do contexto para decodificarem as mensagens de seus interlocutores. Além disso, na fala culta, o esforço é maior para a preservação dos traços distintivos, como, por exemplo, do *-h* final de *vir* [vih], distinguindo-o de *vi*. Entretanto, na norma popular, as coisas não se passam assim. Nela, não há esforço para se preservarem elementos cuja existência, muitas vezes, é até ignorada (muitos falantes nem sabem que há um *-h* final em *vir* na norma padrão). Por conseguinte, a tendência é a de eliminar formas que não sejam transparentes e que impliquem maior grau de dependência do contexto no processo de decodificação do sentido. Lightfoot (1979) postulou que uma mudança linguística não podia mais ser descrita exclusivamente ou principalmente como mudança de regras, como até então queriam os gerativistas. Elaborou, portanto, o “princípio da transparência”, que controla os limites de opacidade e do número de exceções numa gramática. De acordo com Lightfoot, com o passar do tempo, é possível que se desenvolva numa gramática complicação excessiva, opacidade ou grande número de exceções. Quando isso ocorre, a gramática chega ao limite de tolerância e então intervém o princípio da transparência, impondo aos falantes uma reestruturação pontual do sistema. Isso não significa que, quando a situação chega a esse ponto, a língua entre em colapso e a comunicação fique comprometida. O que acontece é que aumenta excessivamente o grau de dependência do contexto. Até um dado momento, a forma *vi* era exclusiva da primeira pessoa do singular do pretérito perfeito. No momento em que teve início o processo fonológico que culminou na eliminação do *-r* [h] (apócope), começaram a produzir-se frases que soavam estranhas ou até agramaticais para alguns falantes. Assim, ao ouvir um enunciado como *Dona Rosa nunca*

mais vei(o) cá, maif disse que 'tá com vontad' de vi(r), é possível que o interlocutor, no mínimo, se surpreendesse, como nós nos surpreenderíamos hoje, se ouvíssimos algo assim (vontade de [vi]??). Esse fato veio aumentar a opacidade entre formas dos verbos vir e ver: Já havia coincidências entre a primeira pessoa do plural do presente e do pretérito perfeito – *nóis vimos*: verbo *vir*, no presente, e *ver*, no pretérito perfeito – e entre todas as pessoas do futuro do subjuntivo e as do infinitivo pessoal, de maneira que, para eliminar a opacidade e trazer estabilidade para o sistema, se generalizou, na norma popular, a nasalização da vogal do lexema de todas as formas do verbo *vir*³⁸, inclusive do infinitivo, contrapondo-as às do verbo *ver*, que apresentam vogais orais³⁹. A nasal já existia em todas formas do presente do indicativo (*venho, vem...*) e do subjuntivo (*venha venhamos...*), no imperfeito do indicativo (*vinha, vínhamos...*), na primeira pessoa do pretérito perfeito (*vim*), no gerúndio e no particípio (*vindo*). Agora, a única exceção é a forma *vei(o)* (v. nota 37). Além do infinitivo *vĩ*, as outras formas inovadoras são: as do plural do pretérito perfeito (*vĩẽmo e vĩero*), do imperfeito do subjuntivo (*vĩesse* – para todas as pessoas do discurso na fala popular), do futuro do subjuntivo (*vĩé*, para todo o singular e a primeira pessoa do plural, *vĩere*, para a segunda e a terceira pessoas do plural) e do infinitivo pessoal (*vĩ*, para todo o singular e a primeira pessoa do plural, *vire*, para a segunda e a terceira pessoas do plural).

A dupla negação *não...não* é uma característica da grande maioria dos dialetos brasileiros (se não do português brasileiro em geral). No DSB, a que antecede o verbo é sempre *nũ* e a que lhe sucede ou sucede seu complemento é sempre *não*. Quando há só uma negação antecedendo o verbo, usa-se tanto *nũ* quanto *não*. É muito frequente a omissão da primeira negação em respostas e com verbos no imperativo: -Quer suco? -Quero não. / Faz isso não! A segunda negação é sempre o último elemento da frase, por mais extensa que esta seja: *Seu delega, será que o sãõ nũ 'tá jogando muita conversa fora não?* (LISÍSTRATA, v. 467).

Observa-se nas últimas décadas grande ascensão das igrejas protestantes no Brasil com seus projetos de evangelização em massa, que não se restringem aos trabalhos nas igrejas, mas também adentram os lares, formando as chamadas células. Cada célula é dirigida por um líder que tem de passar por uma escola de formação. Concluídos os estudos, o líder inicia o trabalho com seus discípulos. A bíblia e sua língua erudita estão na base desse programa ambicioso, cujo impacto no comportamento linguístico dos fiéis é evidente. Nas comunidades do Sul da Bahia, por exemplo, é possível notar, na fala de pessoas simples, estruturas e vocabulário considerados arcaizantes ou que tendiam ao desuso. Os elementos eruditos costumam alternar com os inovadores. Numa mesma fala, uns e outros podem ocorrer. Assim, o falante pode

38 Exceto na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito (*veio > vei*), forma que aliás é bem saliente foneticamente. Se a nasalização fosse estendida também a esta forma, ela coincidiria com a primeira pessoa do singular do presente *vēiu* (*venho*) ou com a terceira pessoa, já que o -u sofre apócope: *veio > vei*. Com a nasalização de *vei*, essa forma coincidiria com a terceira pessoa do singular do presente *vēi* (*vem*).

39 Exceto na primeira pessoa do plural do presente e do pretérito perfeito – *vemos / vimos*, formas que, no entanto, raramente aparecem na fala popular.

iniciar o discurso utilizando formas do condicional e em seguida substituí-las pelas do imperfeito do indicativo; ora utiliza as formas do futuro do subjuntivo dos verbos fortes (*se ele for, se ele quiser*), ora as substitui pelas do infinitivo pessoal (*se ele ir, se ele querer*). Consequentemente, embora não seja este seu objetivo principal, a igreja e seu discurso erudito propiciam o acesso à norma culta a muitos que não tiveram uma educação formal e interferem no curso natural da língua, ora retardando mudanças ora até mesmo sustando-as ou invertendo tendências.

GRAFEMAS ESPECIAIS UTILIZADOS NA TRADUÇÃO

- ñ** Substitui o *s*, o *z*, o *x*, o *ch* ou *v* em vários contextos. Representa o mesmo som de *r* na palavra marmelada. Assim, palavras e expressões como *mesmo*, *dois dia*, *debaixo do braço* e *vumbora* (vamos embora), por exemplo, são grafadas da seguinte maneira: *mefimo*, *doifi dia*, *fumbora*;
- ẽĩ eũ iũ/ĩ ü** Representam *-em*, *-enho*, *-inho* e *-ão* (somente na palavra “*não*” anteposta ao verbo), respectivamente, da escrita tradicional (*tẽĩ* < *tem*, *vẽũ* < *venho*, *bichĩũ/bichĩ* < *bichinho*, *nũ* < *não*).
- ɸ e ɖ** Representam *t* e *d* diante do fonema *i* (representado por *i* ou *e*) no dialeto de Pernambuco. Em palavras como *tinha*, *gente*, *dia* e *verde*, deve-se pronunciar o *ɸ* e o *ɖ* com a parte anterior da língua apoiada no alvéolo e a ponta tocando ligeiramente os dentes.

REFERÊNCIAS

a) Estudos Linguísticos

- ALENCAR, M. S. M. 2005. Variação dos fonemas /R/ e /r/ no falar de Fortaleza. *57ª Reunião Anual da SBPC*.
- AMORIM, G. S. 2009. *O Comportamento do /E/ e do /O/ Pretônicos: Um Estudo Variacionista da Língua Falada Culta do Recife*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.
- ARAGÃO, M. S. S. 2000. “Aspectos Fonético-Fonológicos do Português Não-Padrão do Ceará: A Despalatalização e Iotização”. Em: GARTNER, E. et alii. (Org.). *Estudos Geolinguísticos do Português Americano*. Frankfurt am Main: TFM, v. 1, p. 159-184.
- ARAGÃO, M. S. S. 1996. “A Despalatalização e Conseqüente Iotização no Falar de Fortaleza”. Em: *XIV Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE*. Natal.
- BAGNO, M. 2003. *A Norma Oculta*. São Paulo: Parábola.
- BERNARDINO, B. 2002. *Minidicionário de Pernambuquês*. Recife: Bagaço.
- BISOL, L. 1981. *Harmonização Vocálica: Uma Regra Variável*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.

- CAGLIARI, L. C. 1998. “Sons do R em Português e a Geometria de Traços”. Em: *Anais de Seminários do GEL 1998*. São José do Rio Preto: UNESP - IBILCE, v. 27. p. 534-539.
- CALLOU, D. 2009. “Um Perfil da Fala Carioca”. Em: RIBEIRO, S. S. C. et alii (Orgs). 2009. *Dos Sons às Palavras: Nas Trilhas da Língua Portuguesa*. Salvador: EDUFBA.
- CALLOU, D. et alii. 1998. “Apagamento do R Final no Dialeto Carioca: um Estudo em Tempo Aparente e em Tempo Real”. *DELTA*, vol.14. São Paulo.
- CHOMSKY, N. 1986. *Knowledge of Language: Its Nature, Origins and Use*. New York: Praeger
- CHOMSKY, N. & LASNIK, H. 1993. “Principles and Parameters Theory”. In Chomsky, N. *The Minimalist Program*, cap. 1, p. 13-127, Cambridge: Mass.
- DUARTE, M. E. L. 1995. *A Perda do Princípio "Evite Pronome" no Português Brasileiro*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP.
- DUARTE, M. E. L. 1993. “Do Pronome Nulo ao Pronome Pleno: A Trajetória do Sujeito no Português do Brasil”. Em: ROBERTS, I.; KATO, M. A. (Orgs.). *Português Brasileiro: Uma Viagem Diacrônica*, pp. 107-128. Campinas: EdUNICAMP
- FARACO, C. A. 2004. “Norma-padrão Brasileira: Desembaraçando alguns nós”. Em: BAGNO, M. (org.). *Linguística da Norma*. São Paulo: Humanística.
- FIGUEIREDO SILVA, M. 1996. *A Posição Sujeito no Português Brasileiro – Frases Finitas e Infinitivas*. Campinas: EdUNICAMP.
- GALVES, C. 1993. “O Enfraquecimento da Concordância no Português Brasileiro”. Em: ROBERTS & KATO (Orgs.) *Português Brasileiro. Uma Viagem Diacrônica*. Campinas: Ed. da UNICAMP.
- GAMA, N. V. 1978. “Nota sobre Duas Possíveis Correntes de Expansão da Língua Portuguesa na Bahia”. *Universitas* 19, pp. 89-109. Salvador.
- GREGIO, F. N. 2012. “Variantes do “r” em Posição de Coda Silábica: um Estudo Fonético-Acústico”. *Revista Intercâmbio*, v. XXVI: 80-94, 2012. São Paulo: LAEL/PUCSP.
- ILARI, R. & BASSO, R. 2011. *O Português da Gente: A Língua que Estudamos, A Língua que Falamos*. São Paulo: Contexto.
- KLUNCK, P. 2007. *Alçamento das Vogais Médias Pretônicas sem Motivação Aparente*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUC.
- LEITE, C. Z. et alii. 2013. “Entre Nós & A Gente – O Português Brasileiro se Afirma”. *Revista Ave Palavra*, 15. Araguaia: UNEMAT.
- LEITE, Y. & CALLOU, D. 2002. *Como Falam os Brasileiros*. Rio de Janeiro: Zahar.
- LIGHTFOOT, D. 1979. *Principles of Diachronic Syntax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOPES, C. R. S. 2004. “A Gramaticalização de A Gente em Português em Tempo Real de Longa e de Curta Duração: Retenção e Mudança na Especificação

- dos Traços Intrínsecos”. Em: *Fórum Lingüístico*, v. 4, n.1, pp. 47-80. Florianópolis.
- LOPES, C. R. S. 1999. *A Inserção de “a gente” no Quadro Pronominal do Português: Percurso Histórico*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.
- LUCCHESI, D. 2009. “A Realização do /S/ Implosivo no Português Popular de Salvador”. Em: RIBEIRO, S. S. C. et alii (Orgs). 2009. *Dos Sons às Palavras: Nas Trilhas da Língua Portuguesa*. Salvador: EDUFBA.
- MAIA, E. M. 1991. *No Reino da Fala: A Linguagem e seus Sons*. São Paulo: Ática.
- MARROQUIM, M. 1934. *A Língua do Nordeste: Alagoas e Pernambuco*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- MATTOS E SILVA, R. V. 2008. *O Português Arcaico: Léxico e Morfologia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MATTOS E SILVA, R. V. 2006. *O Português Arcaico: Fonologia, Morfologia e Sintaxe*. São Paulo: Contexto.
- MONTEIRO, J. L. 2002. *Para Compreender Labov*. Petrópolis: Vozes.
- NEGRÃO, E. V. & VIOTTI, E. 2000. “Brazilian Portuguese as a Discourse-Oriented Language”. In: KATO, M. A, et alii. *Brazilian Portuguese and the Null Subject Parameter*, pp. 149-175. Madri: Iberoamericana.
- NOLL, V. 2009. “O Mito da Origem Portuguesa do Chiamento Carioca” Volker Noll. Em: RIBEIRO, S. S. C. et alii (Orgs). 2009. *Dos Sons às Palavras: Nas Trilhas da Língua Portuguesa*. Salvador: EDUFBA.
- RENNICKEL, I. & MARTINS, P.T. 2013. “As Realizações Fonéticas de /R/ em Português Europeu: Análise de um Corpus Dialetal e Implicações no Sistema Fonológico”. Em: *Anais do XXVIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Coimbra: APL, pp. 509-523, ISBN: 978-989-97440-2-8.
- RIBEIRO, S. S. C. et alii (Orgs). 2009. *Dos Sons às Palavras: Nas Trilhas da Língua Portuguesa*. Salvador: EDUFBA.
- ROSSI, N. 1963. *Atlas Prévio dos Falares Baianos*. Rio de Janeiro: INL.
- SANTOS, A. M. B. 2003. “A Suposta Supremacia da Fala Carioca: Uma Questão de Norma”. Em: *Anais do VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-07.html> (consultado em 04/05/2016).
- SCHERRE, M. M. P. 1993. “Duas Dimensões do Paralelismo Formal na Concordância Verbal no Português Popular do Brasil”. *D.E.L.T.A. PUC-SP*, vol. 9, nº. 1.
- SCHERRE, M. M. P. et alii. 2007. “Reflexões sobre o Imperativo em Português”. *DELTA* vol. 23, 93-241.
- SILVA, J. J. D. & COSTA, C. P. G. 2014. “Debutalização e Fonologia Autossegmental”. Em: *Letrônica*, vol. VII, n. 2, pp. 627-651. Porto Alegre: PUCRS.
- SILVA, T.C. 2002. *Fonética e Fonologia do Português Brasileiro: Roteiro de Estudos*

- e Guia de Exercícios*. São Paulo: Contexto.
- TESNIÈRE, L. 1976. *Éléments de Syntaxe Structurale*. Paris: Klincksieck.
- TEYSSIER, P. 2007/1997. *História da Língua Portuguesa*. Edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes.
- VIEGAS, M. C. 1987. *Alçamento das Vogais Médias Pretônicas: Uma Abordagem Sociolinguística*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG.
- WILLIAMS, E. B., 1975/1938. *Do Latim ao Português*. Edição brasileira. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

b) Edições de *Lisistrata*

- ARISTOPHANE. 1923. *Les Oiseaux, Lysistrata*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Paris, Les Belles Lettres.
- ARISTOPHANES. *Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria*. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library/ Harvard University Press.
- ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ. 1993. *Λυσιστράτη*. Μετάφραση του Κώστα Γεωργουσόπουλου και Επιμέλεια του Βασιλείου Μανδηλαρά. Αθήνα: Κάκτος.



DIĤMANCHATROPA

Veem-se a casa de DiĤmanchatropa e a de Lindavitória. Ao fundo aparecem os pórticos da acrópole. De um lado, a gruta de Pã. DiĤmanchatropa anda de um lado para o outro em frente de casa.

DIĤMANCHATROPA

Mas³⁹ se alguém tivesse chamado elas pra uma festa de Baco ou de Pã ou de alguma divindade ligada a Afrodite lá no Cabo Coliás⁴⁰, ninguém ia poder passar por causa da batucada.

Agora não se acha aqui uma mulié sequé!

Só mĩa vizĩa é que vem saindo.

-Bom dia, Lindavitória!

LINDAVITÓRIA

Pra tu também, DiĤmanchatropa!

Que alvoroço é esse? Nũ faz essa cara carrancuda não, minina!

Não combina contigo frangir⁴¹ as sobrancêlia.

DIĤMANCHATROPA

Mas, ô Lindavitória⁴², meu coração 'tá pegando fogo e 'tô sofrendo muito por causa de nóif mulé⁴³.

Pros home a gente nũ passa de um bando de astuciosa.

LINDAVITÓRIA

Ô louvado seja Deus! E a gente é meĤmo.

DIĤMANCHATROPA

Mandei recado a elas pra a gente se encontrar aqui pra discutir sobre um negoço que não é de brincadeira.

Mas aí, ó',... continua tudo dormindo e nem faz⁴⁴ tenção de vĩ⁴⁵.

LINDAVITÓRIA

Mas elas vêm, mĩa nega! É difícil meĤmo pra uma mulé sair de casa.

Dafĩ nossa, uma ficou ocupada com o marido, ota foi acordar o criado, ota foi botar o nẽẽ pra dormir, ota foi dar bãĩ e ota, a papĩa.

39 Como observa Henderson (1985: 66), a peça começa *in mediis rebus*. Quando DiĤmanchatropa começa a falar, alguns pensamentos já se passaram por sua cabeça. Para recuperar o sentido da conjunção adversativa que introduz a fala da personagem, a atriz ou ator que a interpretar pode, andando de um lado para o outro para exprimir a impaciência e o desapontamento de DiĤmanchatropa, murmurar frases como: “A gente marca uma reunião tão importante dessa e elas não aparece...” E já em voz alta: “Mas se alguém...”

- 05** **40** Genetílide (Γενετυλλίς) é o nome de várias divindades associadas a Afrodite. No texto aparece no singular, referindo-se, provavelmente, à deusa da procriação. Pausânias (I, 1:5) informa que, a vinte estádios do Fáleron, porto de Atenas, no Cabo Coliás, havia uma estátua de Afrodite Coliada e das Genetílides. Essa informação é importante para a compreensão do fragmento, cuja tradução apresenta variação nas diversas edições do texto. Seguindo edições (como a grega Kaktos, v. bibliografia), nas
- 10** quais [ēs] representa somente a preposição *εις* antes de *Γενετυλλίδος*, pode-se compreender o fragmento assim: *εί τις ... αύτὰς ἐκάλεσεν ... εις Γενετυλλίδος (ἐ)πι Κωλιάδ(α)*, isto é, “se alguém tivesse chamado elas para [uma festa] de Genetílide sobre o/no Cabo Coliás...”. É assim que os tradutores da Kaktos e Trajano Vieira (2011) compreendem o fragmento. Se, no entanto, seguirmos edições (como a de Henderson, id.), nas quais [ēs] representa dois elementos (a conjunção alternativa *ἢ* e a preposição *εις* sob sua forma aferésica *ίς*) antes do nome da divindade, impedindo a interpretação de (ἐ)πι Κωλιάδ(α) como complemento adverbial de *εις Γενετυλλίδος*, (ἐ)πι Κωλιάδ(α) deverá ser entendido como complemento de *ἐκάλεσεν*, como se vê na tradução de Duarte (2005), por exemplo. *Κωλιάδ(α)* referir-se-ia, portanto, não ao lugar onde a deusa é cultuada, mas à própria deusa. Ou seja, *Κωλιάς* seria um

DIĤMANCHATROPA

Tá, mas aqui tem coisa mais importante do que isso tudo.

LINDAVITÓRIA

Mas o que é que 'tá acontecendo, DiĤmanchatropa, mĩa amiga? Pra quê é que tu 'tá convocando esse adjunte com a gente? Qual é o negoço? De que tamã é?

DIĤMANCHATROPA

É grande⁴⁶.

LINDAVITÓRIA

E grosso também?

DIĤMANCHATROPA

Bem grosso. Te juro.

LINDAVITÓRIA

Então quec⁴⁷ a gente 'tá esperando?

DIĤMANCHATROPAa

Não é bem assim. Se fosse assim, a gente tĩa⁴⁸ se reunido rapidiũ. Mas é um negoço que eu veũ acalentando e remexendo em tantaĤ note⁴⁹ que eu teũ passado em claro.

LINDAVITÓRIA

Será que, de tanto tu remexer, ele nũ ficou finiũ não?

DIĤMANCHATROPA

Pois é, tão fino como um fio. E a salvação da Grécia toda 'tá por esse fio, quer dizer, 'tá em nós aĤ mulé.

LINDAVITÓRIA

Oxe⁵⁰, naĤ mulé?! Danou-se! 'Tá não, 'tava! Daqui a pouco esse fio quebra!

DIĤMANCHATROPA

[Tão fino que] a sord⁵¹ da cidade 'tá em nós... Senão ela some e some junto os peloponésio.

20

epíteto de Afrodite, possibilidade sugerida também pelos tradutores da *Kaktos* (v. nota 3). Causa estranheza, no entanto, a mudança, ao que parece sem razão, da regência do verbo *καλέω* de *εις* para *ἐπί*, o que pode indicar que a primeira hipótese é a mais provável.

41 O DSB conserva a forma antiga do verbo *frangir*, que alterna com *franzir*, sobretudo na fala dos mais jovens.

42 É muito comum no DSB o emprego da interjeição *ô* e sua variante *ê* nos vocativos. A entonação da voz indica se se trata de uma chamada ou de um alocação que dá continuidade a uma conversa já iniciada, como é o caso da fala de DiĤmanchatropa. Muitas vezes a entonação da voz dá à interjeição uma forte carga emotiva, o que também se verifica aqui.

43 *Mulié* / *mulé*. As duas formas alternam no dialeto. A segunda é mais popular. Um mesmo falante pode utilizar as duas formas alternadamente.

25

44 O plural está expresso em *tudo* (= elas todas).

45 ...nem faz tenção de vir.

46 DiĤmanchatropa utiliza o adjetivo *μέγα* / *grande* com o sentido de importante, mas Lindavitória o interpreta literalmente, pensando tratar-se de algo relacionado à esfera sexual.

47 A forma desenvolvida *o que é que* também não é rara.

30

48 *Tĩa* (tinha): As formas do condicional são cada vez mais raras, o que, aliás, se observa em todo o Brasil e em Portugal.

49 Note: noite.

50 Interjeição oriunda de *oxente*, esta de *ô gente*. Emprega-se para exprimir surpresa e/ou reprovação. Sua

LINDAVITÓRIA

Com fé em Deus! É melhor que eles suma mefmo!

DIHMANCHATROPA

Que morra também os beócio tudo!

LINDAVITÓRIA

Nem todos! Tira as enguia desse bolo⁵².

DIHMANCHATROPA

Ó⁵³, sobre Atenas ñ vai sair de mĩa boca nenhuma dessas palavra ruim.

Agora pensa mais eu⁵⁴:

Se aĩ mulé se juntare⁵⁵ aqui,

aĩ da Beócia, aĩ do Peloponeso

e nóis, noĩ vamo salvar a Grécia.

LINDAVITÓRIA

Mas o quê assim de ajuizado ou brilhante mulié podia fazer? Nóis que ficamo em casa toda emperiquitada, com aquelas roupa amarelo-çafrão, aqueles vistidão⁵⁶ reto que vem lá da Ciméria e com aquelas sandália de luxo?

DIHMANCHATROPA

Pois é tudo isso mefmo que eu espero que salve a gente:

ropĩa⁵⁷ amarelo-çafrão, perfume, sandália de luxo,

uma maquiagezĩa e os vistidũ transparente.

LINDAVITÓRIA

Oxe, e de que maneira a gente vai fazer isso?

DIHMANCHATROPA

De maneira que nenhum home

levante lança contra os oto...

LINDAVITÓRIA

Vou pintar um vistido de amarelo açafão!

DIHMANCHATROPA

...nem pegue em escudo...

repetição (oxe oxe) acentua a surpresa/reprovação.

35 **51** *Sord' da cidade*: Sorte da cidade. Com a apócope do *-e*, o *t* de *sorte* se assimila ao *d* de *da* e quase não se ouve.

52 Pode-se dizer também "Tira as enguia do meio". A enguia é um peixe de corpo serpentiforme, marinho e de água doce, comum na Europa. As do Lago Copais eram apreciadas em toda a Grécia, mas sua importação foi embargada durante a Guerra do Peloponeso (431 – 404 a. C.)

40 **53** Olha...

54 *Mais eu*: comigo.

55 O infinitivo da terceira pessoa do plural ora aparece sob sua forma desnasalizada e com o apagamento do *-ĩ* final (juntarẽĩ > juntare), ora sem flexão.

45 **56** Diante de /t/ o /s/ palatiza-se em /ʃ/. Quanto ao *ὀρθοστάδιον*, que traduzi por "vestidão reto" era uma túnica longa, sem cinto, que ia do colo aos pés. A tradução por *túnica*, termo erudito, destoaria da coloquialidade da fala da personagem.

57 *Ropĩa*: roupinha. Na sequência lê-se *vistidũ* (vestidinho).

50

LINDAVITÓRIA

Vou botar meu vistido da Ciméria...

DIĤMANCHATROPA

nem em punhal.

LINDAVITÓRIA

Vou comprar sandália de luxo.

DIĤMANCHATROPA

Mas nũ era pr' aĥ mulé já 'tar'⁵⁸ aqui não?

LINDAVITÓRIA

Já era pra tere vindo voando – isso sim.

DIĤMANCHATROPA

Já já tu vai ver, fofa...

Mulé ática só age depois que nũ precisa.

Não se vê uma mulé sequé por ali, nenhuma de lá daquelas banda da praia, nem de Salamina.

LINDAVITÓRIA

Mas eu bem sei que elas saíro⁵⁹ de manhãzã, tudo montada e de perna arreganhada⁶⁰, cada qual em seu barquũ a remo.

DIĤMANCHATROPA

Nem as que eu esperava e contava que fosse as primeira a dar o ar da graça, as acarnense⁶¹, ainda nũ chegaro.

LINDAVITÓRIA

Pelo menos a mulé de Teógene, vindo pra cá, tava levantando um brinde⁶². Mas vêm vindo umas ali...

DIĤMANCHATROPA

Otas⁶³ também vêm se aproximando...

LINDAVITÓRIA

De onde são?

58 'tar': estarem.

59 Como na grande maioria dos dialetos brasileiros, o ditongo nasal [ãũ], da terceira pessoa do plural, sofre monotongação em [u]: saíram > saíro.

60 Lindavitória parece insinuar o ato sexual. Tanto a noite como o crepúsculo matinal são referidos, normalmente, como as horas preferidas para o sexo. Vejam-se, por exemplo, os versos 966 e 1089.

61 Diĥmanchatropa esperava que primeiro as acarnenses chegassem, dado que a gente de Acarnas vinha sofrendo com os males da guerra do Peloponeso desde 431 a. C., ou seja, desde o início, e naquela época ainda sofria os ataques dos espartanos, reunidos em suas fortificações de Decéleia. Fonte: Edição Kaktos, nota 11.

62 O adjetivo *ἀκάτειον* se refere a *ἄκατος*, cujo significado pode ser tanto “pequeno barco” como “vaso alongado”. Lindavitória afirma que a mulher de Teógene estaria erguendo esse vaso, que, provavelmente, lembrava a forma do pênis, que, como o barco, seria pequeno. O comentador antigo (v. edição *Káktos*, nota 12) explica que Teógene era um fanfarrão e Lindavitória o satiriza por seu pequeno *ἀκάτειον* (note-se a semelhança da desinência do adjetivo, aqui substantivado, com a do diminutivo em *-ιον*), insignificante, comparado aos *κέλητες*. A tradução de Duarte (id.) – “brinde” – é interessante porque mantém a ambiguidade do original, além de insinuar algo pequeno e de pouco valor. Para reforçar a ambiguidade, a entonação da voz e as expressões faciais do/a ator/atriz serão muito importantes.

63 V. nota 18.

DIHMANCHATROPA

De Fedegosal⁶⁴.

LINDAVITÓRIA

Vixe! Danou-se! parece que a gente foi mexer com quem 'tava queto⁶⁵.

(Chegam Xibiuceta e outras mulheres)

XIBIUCETA

Será que 'tamo atrasada, Dihmanchatropa?
Que foi? Por que tu 'tá queta?

DIHMANCHATROPA

'Tô retada contigo, Xibiuceta!
Isso não é hora de tu chegar pra um negócio tão importante desse não!

XIBIUCETA

É que eu penei pra achar mĩa cinta no escuro.
Mas se tem alguma coisa de urgente, conta aí pra nós que 'tamo aqui.

DIHMANCHATROPA

Peraí, vamo esperar mais um poquĩũ⁶⁶
pra ver se as beócia e as
peloponésia chega.

XIBIUCETA

Isso mefmo! Tu tem razão.
Ólia ali, ó, Lampito⁶⁷ também vem chegando.

(Chegam Lampito com uma beócia e uma conrítia)

DIHMANCHATROPA

Oi, Lampito, mĩa querida lacônia!
Que belezura essa tua, fofĩia!
Ólia só que cor! Que viço! Queh⁶⁸ muque!
Tu podia esganar até um toro⁶⁹!

LAMPITO

Por deus do céu! Também acho.
Eu faço ginástica e salto levantando os calcanhar na direção da bunda⁷⁰.

64 Ἀνάγυρος (Anagiros): região cujo nome é o mesmo de uma planta fétida que existia ali (v. Ed. Káktos, nota 13). Em português, fedegosal é uma área onde há muitos fedegosos, planta que também exala um odor desagradável, assim como o anagiros.

65 Queto: quieto.

66 Ποquĩũ: pouquinho.

67 O nome de Lampito sugere que ela pertence à classe social alta. Entre as mulheres com o mesmo nome, estava a mãe do rei de Esparta, Age II, que, naquela época, era o comandante da guarda em Decéleia. Fonte: Ed. Káktos, nota 14. Ólia = olha.

68 Queh muque! = Que muques!
Consulte-se o estudo introdutório, 3.2.1 O sistema nominal.

69 Em *República dos Lacedemônios* (I : 4), Xenofonte refere que Licurgo tinha determinado que, assim como os meninos, as meninas deveriam se exercitar na ginástica e competir entre si na corrida e na resistência. Pais fortes geravam filhos fortes. Isso era impensável para os atenienses, cujas atividades se restringiam ao lar.

70 O dialeto de Lampito, o lacônico, será marcado, na tradução, por traços do dialeto pernambucano, no qual não ocorre o africamento das dentais /t/ e /d/ diante de /i/. Portanto, “ginástica” e “direção” devem ser pronunciados [zinaʃtika] e [diɾesãũ], respectivamente, e não [zinásʃtʃika] e [dʒiɾesãũ]. Na tradução, serão representados pelos grafemas ʃ e ð, respectivamente. Além disso, a pronúncia pós-alveolar do /s/ – [ʃ / ʒ] – ocorre diante de qualquer consoante e em posição final naquele dialeto e aqui será também um traço da fala de Lampito. Assim, em vez de “os calcanhar”, dir-se-á “oʃ calcanhar”.

DIhMANCHATROPA

E que coisa linda esses petcho⁷¹ aí que tu tem, hein?!

LAMPITO

Voceis me bulindo assim, 'tô me sentindo já um frango ðe macumba!

DIhMANCHATROPA

E essa ota mocia aí, de onde é?

LAMPITO

É uma que mandaro⁷² da Beócia pra falar com voceis.

DIhMANCHATROPA

É por isso que ela é assim tão viçosa, bem plantada...
que nem os campo da Beócia.

LINDAVITÓRIA

É... campũ bem capinado
como pede a estação.

DIhMANCHATROPA

E essa ota minina?

LAMPITO

Ah, essa daí é uma
grã-fina coríntia.

DIhMANCHATROPA

'Tá se vendo...É grande mehmo...
Tanto de frente como de costa.

LAMPITO

Mas quem foi que reuniu
esse mon' ðe mulé⁷³?

DIhMANCHATROPA

A degas aqui, ó'.

LAMPITO

Pois então ðiga⁷⁴ aqui pra a genç'

71 No DSB, nos ditongos ai, ei, oi, e ui, diante de /t/ e /d/, ocorreu a metátese do /i/ que resultou no africamento das consoantes em questão: peito > petʃso / doido > dodʒo. As formas inovadoras alternam com as do padrão.

85

72 Na terceira pessoa, a marca de plural é obrigatória no verbo quando se trata de sujeito indeterminado.

73 Esse *mon' ðe mulé*: esse monte de mulher.

74 O uso do chamado "imperativo supletivo" entre iguais não é comum no DSB, no qual esse imperativo tem uma função bem específica, que é sobretudo a de enfatizar a ordem, o pedido ou o conselho, exprimindo seriedade, indignação ou ameaça. Já em Salvador e em outro pontos do Nordeste, ele é muito mais usual (v. Scherre et alli, 2007). Lampito, Iacônia (pernambucana), diz "Pois então ðiga". Diñmanchatropa, ateniense (sul-baiana) diria, provavelmente, "Pois então diz".

90

o que é que tu 'tá querendo...

LINDAVITÓRIA

É, mãia nega,
conta logo esse negoço tão sério que 'tá te agonizando.

DIĤMANCHATROPA

Já já. Mas antes quero indagar
uma coisã de voceis.

LINDAVITÓRIA

O que tu quiser.

DIĤMANCHATROPA

Voceifĩ nũ 'tão com saudade dos pai dos filio
de voceis que 'tão no exército⁷⁵ não? Eu sei que o marido de cada uma 100
de voceis 'tá longe de casa.

LINDAVITÓRIA

O meu – coitada de mim! – 'tá há cinco mês
lá na Trácia vigiando Eucrates⁷⁶.

XIBIUCETA

O meu já 'tá há sete mês certũ em Pilos.

LAMPITO

O meu, se alguma vez vier do pelotão, 105
nem bem chega e já foi s'embora estrada afora com o escudo⁷⁷ debaixo do braço.

DIĤMANCHATROPA

Pois é, aqui nũ ficou nem a sombra de um ganhão⁷⁸.
Defide quando oĩ milésio⁷⁹ traíro a gente,
eu nũ vi mais consolo de oito dedo de grossura,
que era pra a gente um aliviozũ de coro.
Pois então, se eu descobrisse um jeito,
voceis toparia botar um fim nessa guerra comigo?

LINDAVITÓRIA

Por deufĩ do céu!

75 Pronuncie-se [ezésitu], já que -r- [r̃] diante de [s] é assimilado.

95 **76** Emprega-se um nome de pessoa para indicar uma localidade. Parece tratar-se de um nome bastante comum. Assim se chamavam o irmão de Nícia e um certo general e líder popular, ridicularizado por Aristófanes nos *Cavaleiros* (129 e 254). Não é possível precisar de quem se trata. O escoliasta afirma que Eucrates era um general traidor que foi subornado e morreu pelas mãos dos Trezentos. Fonte: Ed. Kaktos, nota 19. Quanto a coitada, alterna com *cotiada* [cot'fada], conforme a regra exposta na nota 33.

77 *Escudo*: A pronúncia é *škudu*, como o *s* chiado de Pernambuco.

78 A prontidão das atenienses em contraírem relações extraconjugais é lugar comum na comédia (v. p. ex., 212, 404). É difícil precisar se o adultério era comum na vida real. Seja como for, o direito ateniense velava sobretudo pela paternidade indiscutível dos descendentes dos homens, portanto as penas para o adultério eram severas. Dado que em *DiĤmanchatropa* os laços conjugais são valorizados, não parece que Aristófanes seja da opinião que as relações extraconjugais são mais atrativas do que aquelas entre casados. Com o que diz *DiĤmanchatropa*, subentende-se que o amante é a última opção.

110 **79** Segundo Tucídides (VIII, 17) Mileto tinha desertado no verão anterior, principalmente sob influência de Alcibíades. Os falos de couro eram produzidos sobretudo em Mileto. Fonte: Ed. Kaktos, nota 22.

Tô contigo, mefimo se tiver de dar essa ropa aqui⁸⁰ como garantia e comer água⁸¹ o dia intero!

XIBIUCETA

Eu também topo! E não importa se parecer que eu tô me partindo, que nem um peixe, e te dando uma banda de mim⁸².

115

LAMPITO

Eu também até a ponta do Tegeto⁸³ podia subir, se pudesse ver de lá a paz.

DIHMANCHATROPA

Bom, vou falar. Nũ precisa mais eu esconder o plano. Mulherada, é o seguinte: se a gente quer mefimo forçar nossofi marido a firmar a paz, a gente tem que se afastar...

120

LINDAVITÓRIA

De quê? Fala!

DIHMANCHATROPA

Mas vocês vão fazer mefimo?

LINDAVITÓRIA

'Tá rebocado!⁸⁴ Mefimo se a gente tiver que morrer!

DIHMANCHATROPA

'Tá... É preciso, então, a gente se afastar da binga⁸⁵.

Por que é que 'ceis tão virando as costa pra mim? Ei, pra onde é que 'ceis tão indo? 125

E voeis aí, por que 'tão murmurando e balançando a cabeça com má vontade?

Amarelaro por quê? Que chororô é esse?

E aí, vão fazer ou não? O que é que 'ceis tão matutando aí?

LINDAVITÓRIA

Aaaaa, nũ dá... Que continue se arrastando por aí a guerra!

XIBIUCETA

Por Deufi do céu, eu também nũ posso não!

130

[Que continue se arrastando por aí a guerra!]

80 O demonstrativo *este/a* aparece raramente no DSB, como aliás em todo o Brasil. O natural é, portanto, dizer-se “esse/a aqui”. Entretanto, quando aparece, é para dar ênfase. É mais forte do que *esse/a*. V. verso 233.

81 *Comer água*: beber, embriagar-se.

82 De acordo com Georgussópulos (Ed. Kaktos, nota 24), essa declaração da personagem pode estar ligada ao costume de se cortar em duas partes o corpo da vítima sacrificada, para que se assegure o maior respeito possível. O exército de Xerxes marcha entre as duas partes do corpo do filho de Pítio (Heródoto, VII : 39)

83 Cadeia de montanhas, cujo cume chega aos 2407 metros de altura. Está situada a sudeste de Esparta, principal cidade da Lacônia.

84 “Com certeza, pode crer”. O texto diz, literalmente, “faremos”.

85 “Rola, pau, pênis”.

DIHMANCHATROPA

Ah, é isso que tu diz agora, pexa? Nũ foi tu que acabou de dizer que ia te partir no mei'?

LINDAVITÓRIA

Ota coisa, ota coisa! Tudo que tu quiser. Se precisar, eu vou andar no mei' do fogo. É melhor isso do que ficar sem binga. Nada se compara a uma binga, mãia nega!

DIHMANCHATROPA

E tu aí?

UMA MULIÉ

Eu também prefiro andar no mei' do fogo.

DIHMANCHATROPA

Ô racia de mulé afolozada⁸⁶ essa nossa, viu!

Nũ é à toa que se vive falando da gente nessas peça de teatro que eles chama de tragédia⁸⁷.

A gente nada mais é do que amante de Ricardão e mãe de filho do boto⁸⁸.

Mas se só tu ficar comigo,

mãia amiga lacônia, ainda assim a gente salva o negoço.

Fica mais eu, fica!

LAMPITO

Fudeu a tabaca de Xola!⁸⁹ É ruim de mais pra uma mulé dormir sozã

[sem uma peia⁹⁰!]

Mas eu aceito. É preciso butar a paz em primero lugar.

DIHMANCHATROPA

Que amigona que tu é! A única mulé de verdade no mei' dessas aí.

LINDAVITÓRIA

Mas vem cá, se a gente fizesse essa greve que tu 'tá dizendo

– que Deus livre e guarde – atravéhi disso aí

a paz ia vĩ mefmo?

DIHMANCHATROPA

Com toda a certeza!

86 Ou seja, de tanto serem penetradas, ficaram alargadas, afrouxadas como foles.

87 Literalmente o texto diz “Não sem razão sobre nós são as tragédias”. Para evitar confusão com o sentido que a palavra *tragédia* apresenta no dia-a-dia, recriei o enunciado, acrescentando elementos explicitadores. Faz-se referência aqui sobretudo a Eurípides, poeta trágico, muito criticado por Aristófanes em suas peças. Em suas tragédias, Eurípides, não raro, pôs em destaque as paixões femininas.

88 O original diz: Nada somos senão Posêidon e cesto de exposição de nenéns. Trata-se de uma alusão à tragédia *Tiro*, de Sófocles, apresentada depois de 420 a. C. Nela, Posêidon seduz Tiro, que dá à luz a Pélia e Neleu. O deus abandona Tiro e os gêmeos, os quais são deixados dentro de um cesto e achados por um pastor. A inserção do mito do boto na tradução, apesar de constituir um anacronismo, visa a manter as ideias, presentes no original, de sedução e abandono de mulher e filho por um ente associado às águas.

89 O original traz uma invocação aos deuses gêmeos, algo que soaria artificial na tradução. Por isso, inseri uma expressão tipicamente pernambucana para dar mais expressividade à fala da personagem. Lampito invoca os gêmeos para se lamentar de algo muito desagradável que aconteceu. *Fudeu a tabaca de Xola* significa “danou-se”, “agora foi que acabou de rasgar a cobeñ' da dôdia”, “lascou”.

90 Em Pernambuco e em outros Estados nordestinos, *peia* é sinônimo de pênis. No Sul da Bahia essa palavra é desconhecida.

Se a gente ficasse den' de casa maquiada,
den' daqueles vistidũ transparente,
sem nadã por baixo, e passasse com a xoxotã rapada,
os home ia ficar logo de pau duro, querendo dar uma.
Mas aí a gente não se aproximava.
Oxe, logo logo eles ia pedir acordo – 'tá rebocado!

LAMPITO

Se eu me alembro⁹¹ direito, Menelau, quando viu as teĩã de
Helena de fora, foi logo butando⁹² a espada de lado⁹³.

LINDAVITÓRIA

E se eles nũ dere a mínima pra a gente, sabidona?

DIĥMANCHATROPA

Aí a gente segue Ferecrates e persegue a perseguida⁹⁴.

LINDAVITÓRIA

Tudo baboseira esseĩ negoço de mintira!
E se eles pegare a gente à força e arrastare pro quarto?

DIĥMANCHATROPA

Segura firme na porta e resiste.

LINDAVITÓRIA

E se eles picare a mão na gente?

DIĥMANCHATROPA

Aí tu te entrega de má vontade.
Eleĩ nũ sente prazer nenhum nesseĩ negoço forçado.
E tem mais, [viu?]: tem que encher bem o saco deles. Relaxa que logo logo eles
se entrega. Um home nunca vai ter prazer se não 'tiver de acordo com a mulé.

LINDAVITÓRIA

Se assim 'tá bom pra voceis, pr'a gente também 'tá.

LAMPITO

Nossoĩ marido a genç' garante convencer
a fazer uma paz com toda a justiça e sem trambique.

150

91 *Alembra por lembrar*. O *a-* protético caracteriza vários dialetos brasileiros, inclusive o baiano e o pernambucano. Esse fenômeno marca a história do português desde tempos muito antigos (cf. arremeter < remeter – v. Williams, 1961, §117).

155

92 Em Pernambuco, como na maioria dos Estados nordestinos, ocorre com maior frequência o alçamento do /o/ pretônico. Por isso é que Lampito diz [bu:tandu] em vez de [bɔtando], com o bem aberto, que caracteriza o dialeto sul-baiano. Quanto a espada, pronuncie-se *spada*, com o *s* chiado.

93 Referência a *Andrômaca*, de Eurípides (a partir do v. 629). A cena focaliza o modo como a sensualidade de Helena aplaca o furor do marido traído.

160

94 O texto diz o seguinte: “O [dizer] de Ferecrates [é a gente] esfolar a cadela esfolada”. Parece que Ferecrates, ao que tudo indica comediógrafo contemporâneo de Aristófanes, criou essa expressão para exprimir um ato inútil e absurdo, ao qual corresponderia, em português, a “enxugar gelo” (v. Debidour, 1966, p.142). Uma fonte antiga, citada por Henderson (id., p.86), parece confirmar isso. O dito atribuído a Ferecrates indicaria um esforço vão, um trabalho perdido. Na mesma nota, Henderson observa também que há uma alusão ao consolo, feito de couro (v. 109-110), e à masturbação, uma vez que “cadela” designava os órgãos sexuais femininos. A tradução que propus aqui contempla exatamente a idéia da masturbação.

Agora, esse povinho aqui ãe Atenas, que vive no mund' da lua, quem podia trazer ãe volta pr'a terra⁹⁵?

170 **95** A fala de Lampito alude ao fato de os lacedemônios terem demonstrado mais empenho em firmar a paz do que os atenienses. Isso é sugerido também pelos versos 980-986 e 1161-1172.

DIHMANCHATROPA

Fica na tua que a gente dobra ofi nosso!

LAMPITO

Não enquanto os navio deles andare zanzando por aí e ãiero que nũ acaba mais tiver guardado no templo da deusa⁹⁶.

DIHMANCHATROPA

Já pensei nisso também, fofa! Já 'tá tudo preparado. Hoje mefimo a gente vai se apoderar da acrópole, [que é onde eles guarda o ãiero].
Àfi mais vélia já dei orde de fazer o seguinte:
Enquanto a gente 'tiver discutido aqui a situação, elas vão fingir que 'tão fazendo sacrifício e aí ocupar a acrópole.

175 **96** Georgussópulos (id., nota 32) observa que os lacedemônios estavam prontos para negociar a paz, contrariamente aos atenienses que se mantinham intransigentes por conta da vantagem militar que seu tesouro e sua esquadra lhes asseguravam. Ainda de acordo com Georgussópulos, Aristófanes, nesta passagem, alimenta o orgulho ateniense, apresentando a situação em que se encontra seus compatriotas melhor do que era na realidade. A verdade era que a esquadra do Peloponeso era tão forte quanto a ateniense e os lacedemônios podiam obter dinheiro dos persas, como fez ver Peisandro na assembléia ateniense (Tucídides, VIII: 53).

LAMPITO

Tomara que dê tudo certo! Tu tem razão mesmo.

180

DIHMANCHATROPA

Ê, Lampito, por que a gente nũ faz o mais rápido possive um juramento, pra nosso acordo nunca ser quebrado?

LAMPITO

'Tá. Manda aí o juramento, que a genç' acompanha.

DIHMANCHATROPA

Falou e disse! Cadê a escrava⁹⁷? Ei, pra onde é que tu 'tá oliando? Bota aqui na frente o escudo de barriga pra cima e alguém aí me traga os bago da vítima.

185

LINDAVITÓRIA

Ê, Dihmanchatropa, que juramento é que tu vai botar a gente pra fazer, hein?

DIHMANCHATROPA

Que juramento?

97 Dihmanchatropa procura pela "cita", mulher originária da Cítia, região que abrangia parte do Sudeste da Europa e do Sudoeste da Ásia. Os escravos citas, "devido a sua habilidade como arqueiros, eram empregados em Atenas na força policial. Não havia mulheres nessa função, daí a graça dessa passagem" (V. Henderson, id., p. 90).

Aquele que se faz no escudo, como se diz que Ésquilo fez uma vez, matando um carneiro⁹⁸.

LINDAVITÓRIA

Ô, Difmanchatropa,
fazer juramento pela paz num escudo! Faz isso não!

DIHMANCHATROPA

Com'é que tu queria então que a gente jurasse?

LINDAVITÓRIA

Que tal a gente pegar
um cavalo branco⁹⁹ e 'rancar os bago?

DIHMANCHATROPA

Cadê o cavalo branco?

LINDAVITÓRIA

Mas então com'é que a gente vai jurar?

DIHMANCHATROPA

Já vou te dizer, se tu quiser.
A gente bota uma taça grande e preta de boca pra cima,
degola, em vez de carneiro, uma jarra de vñũ da Ília de Tasos¹⁰⁰
e aí a gente jura nunca derramar água nela.

LAMPITO

Nũ sei nem o que đizer para elogiar esse juramento arretado¹⁰¹!

DIHMANCHATROPA

Vai¹⁰² alguém ali dento buscar a taça e a jarra.

XIBIUCETA

Añ minina, ólia¹⁰³ só que taçona retada!

LINDAVITÓRIA

Só de pegar¹⁰⁴, qualquer um ia ficar logo alegre.

DIHMANCHATROPA

Bota aí no chão e me traz o barrão.

98 Difmanchatropa refere-se a uma cena da peça Sete contra Tebas, de Ésquilo, na qual os sete comandantes sacrificam um touro e fazem juramento, mergulhando as mãos no sangue derramado no escudo (vv. 42-46).

190 **99** O sacrifício de cavalos brancos, não raro, é referido como um costume estrangeiro, sobretudo persa ou cita (v., p. ex., Xenofonte, *A Educação de Ciro*, VIII, 3.12). Talvez a sugestão de Lindavitória lhe tenha vindo à mente por conta da presença da escrava cita.

100 O vinho de Tasos era considerado um dos melhores. Era de cor escura (cf. Ateneus, II) e exalava um cheiro semelhante ao da maçã. Fonte: Ed. Kaktos, nota 35.

101 *Arretado*, em Pernambuco, *retado*, na Bahia.

102 A entonação da voz e os gestos corporais são importantes aqui, para que o verbo adquira valor imperativo. O subjuntivo é pouco utilizado neste caso.

195 **103** O plural já está marcado em *añ*.

104 Como na maioria dos dialetos brasileiros, no DSB o pronome complemento, ao contrário do pronome sujeito, fica, normalmente, subentendido.

200

Ô Senhora do Convencimento e Taça da Amizade,
aceitem de bom grado as oferendas que nós mulieres oferecemos!¹⁰⁵

LINDAVITÓRIA

Cor de sangue bonita retada! Ó' só como jorra...

LAMPITO

Mmm...E que cheriũ doce!

XIBIUCETA

Ah minina, deix'eu ser a primeira a jurar.

LINDAVITÓRIA

Nem ver!¹⁰⁶ Só se tu for sorteada.

DIHMANCHATROPA

Vamo, Lampito! Todo mundo agora tem que segurar na taça.

Uma vai repetir pelas ota o que eu for dizendo.

Aí voceis também jura a mefma coisa, confirmando.

Vamo lá: “Home nenhum, nem amante, nem marido,...

LINDAVITÓRIA

“Home nenhum, nem amante, nem marido,...

DIHMANCHATROPA

... há de chegar per' de mim com a diceta¹⁰⁷ dura”. Vai, diz.

LINDAVITÓRIA

... há de chegar per' de mim com a diceta dura”. Ui,
meuh joêlio 'tão afroxando, Dihmanchatropa.

DIHMANCHATROPA

“Em casa, vou levar a vida sem um ganhão¹⁰⁸,

LINDAVITÓRIA

“Em casa, vô levar a vida sem um ganhão,

DIHMANCHATROPA

...vistida de amarelo açafirão e toda arrumadã,

205 **105** Por se tratar de uma invocação à deusa, optei por um registro linguístico um pouco mais conservador. Georgussópulos (id., nota 36) observa que a heroína invoca a Persuasão, tendo em mente não a persuasão como série de argumentos, mas a força persuasiva da greve de sexo. A deusa do convencimento, Persuasão, era associada a Afrodite Pandemos (a popular) desde tempos antigos e os atenienses conheciam o altar dessas deusas, situado na encosta sudeste da acrópole. Teseu (herói e rei mítico (?) de Atenas) teria instituído o culto de ambas em Atenas (Pausânias, I, 22.3).

106 “Nem pensar”, “Não senhora”.

210 **107** O pênis. Trata-se, provavelmente, de uma corruptela de *et cetera*. Designa o pênis.

108 Dihmanchatropa diz que passará a vida “sem touro”. A associação do homem com o touro e da mulher com a vaca é recorrente em mitos gregos, como, por exemplo, no mito de Zeus e Europa. Fonte: Ed. Kaktos, nota 38.

215

LINDAVITÓRIA

vistida de amarelo açafião e toda arrumadã,

DIHMANCHATROPA

...pra meu marido ficar dodião¹⁰⁹ por mim,

LINDAVITÓRIA

pra meu marido ficar dodião por mim,

DIHMANCHATROPA

...e nunca por querer vô me entregar aos apetite de meu marido.

LINDAVITÓRIA

e nunca por querer vô me entregar aos apetite de meu marido.

DIHMANCHATROPA

E se ele me pegar à força,

225

LINDAVITÓRIA

E se ele me pegar à força,

DIHMANCHATROPA

...me entrego de má vontade e fico uma tábua na cama.

LINDAVITÓRIA

...me entrego de má vontade e fico uma tábua na cama.

DIHMANCHATROPA

Mias sandalã persa nã hão de ficar oliando pro teto.

LINDAVITÓRIA

Mias sandalã persa nã hão de ficar oliando pro teto.

230

DIHMANCHATROPA

Nũ vô enfeitar boneca pra ele brincar¹¹⁰.

LINDAVITÓRIA

Nũ vou enfeitar boneca pra ele brincar.

220 **109** Doidão. Neste caso, ocorre a metátese do [i] e o conseqüente africamento do [d].

110 Literalmente : “Não vou dar uma de leoa sobre a faca de queijo”.

DIHMANCHATROPA

Selando meu juramento, que deste ṽũ aqui eu possa beber.

LINDAVITÓRIA

Selando meu juramento, que deste ṽũ aqui eu possa beber.

DIHMANCHATROPA

Mas se eu quebrar a jura, pode encher m̃ia taça de água. 235

LINDAVITÓRIA

Mas se eu quebrar a jura, pode encher m̃ia taça de água.

DIHMANCHATROPA

Voceis tudo confirma esse juramento?

TODAS

Por Deuh̃ do céu!

DIHMANCHATROPA

Peráí que eu mehma vô benzer a oferenda.

LINDAVITÓRIA

Ó', m̃ia nega, mas só tua parte.

Assim a gente sela logo nossa amizade umas com as ota.

LAMPITO

Que gritaria é essa?

DIHMANCHATROPA

É aquilo que eu 'tava dizendo. 240

Ah̃ mulé já se apoderaro do templo da deusa.

Ô, Lampito, agora vai e
faz direitũ tua parte.

Essah̃ daqui pode deixar de refém com a gente.

E nóis vamo lá ajudar as ota na acrópole 245
a botar os ferrôlio nas porta.

LINDAVITÓRIA

Mas tu nũ acha que os home

logo logo vão se juntar contra nós?

DIHMANCHATROPA

Nũ 'tô nem aí nem vô chegando pra eles.
Eles pode vî com quantas ameaça quisere ou com fogo,
pra abrir essas porta, mañi nũ vão conseguir
se não aceitare o que a gente disse.

LINDAVITÓRIA

Por Deuñ do céu, nunca! Senão,
iam chamar a gente de mulé frouxa e desprezive¹¹¹.

CHEFE DO CORO

fumbora¹¹², Draces! Apesar de tu não aguentar de dor no ombro, trazendo
esse gai de olivera¹¹³ verde tão pesado, vai guiando a gente aí devagazĩ. 255

CORO DOS VEI

Rapaz, ... essa vida é mefimo
cheia de surpresa, viu...
Ô Estrimodoro¹¹⁴, quem podia
alguma vez esperar ouvir
que essañi mulé, umas vaca que
a gente dava de comer em casa,
ia botar a mão na santa estátua da padroeira,
ocupar a cidade ahta¹¹⁵
e fechar os portão com ferrolho e tranca?

CHEFE DO CORO

Bora, Filurgo, avia! Vamo pra cidade alta!
Lá a gente bota essa lãa aqui ao redor delas,
de todas que armaro esse negoço e participaro. Depois
a gente faz uma fogueira e, com todo mundo consentindo, com nossañi
mão mesfimo,
a gente pica fogo nelas tudo! E Dihmanchatropa, a mulé de Licos¹¹⁶, vai 270
ser a primeira!

CORO DOS VEI

Por Deuñ do céu! Enquanto eu viver, elañi nũ vão
tirar sarrro de mim não!

111 No fragmento *ἄλλως γὰρ ἂν ἄμαχοι γυναικες καὶ μιαιραὶ κεκλήμεθ' ἂν*, a maioria das traduções interpretam os adjetivos *ἄμαχοι* e *μιαιραὶ* por *invencíveis/perigosas* e *repulsivas/impuras*, respectivamente. Na tradução de Trajano Vieira, por exemplo, lê-se o seguinte: “Urge fazer justiça à fama de sem jugo e impura”. Ou seja, parece haver uma certa incoerência entre o sentido positivo de “sem jugo” e o negativo de “impura”. Penso que o texto nos autoriza a interpretar ambos os adjetivos com sentido negativo. O primeiro sentido de *ἄμαχος* é “aquele que não toma parte num combate”, daí “não belicoso, imbele, pacífico”, sentidos próximos de “pusilânime”. O que Lindavitória provavelmente quer dizer é que as mulheres devem resistir com firmeza, pois, se não o fizerem (*ἄλλως γὰρ*) serão chamadas de covardes/fracas e repugnantes. É no verso 1014 que *ἄμαχος* aparece com o sentido de *invencível, indomável, que traduzi por feroz* (no comparativo).

112 “Vamos embora, avança”. Vamos embora > Vambora > Vumbora > fumbora. 260

113 Algumas oliveiras eram consagradas à deusa Atena (cf. Sófocles, *Édipo em Colono*, a partir do verso 698) e associadas à paz (cf. Aristófanes, *A paz*, 578-9). Com base nesses dados, Georgussópulos (id., nota 40) supõe que a escolha de Aristófanes aqui tem um significado particular. *Cai* = galho, *devagazĩ* = devagarinho. 265

114 Estrimodoro era certamente uma figura conhecida em Atenas. É citado também em *As vespas* (233) e *Acarnenses* (294). Quanto à interjeição *ô*, v. nota 4.

115 *Ahta*: alta. A debucalização do /l/ diante de consoantes, em palavras de uso frequente, é comum em nosso dialeto, sobretudo na fala de homens de meia-idade e de idosos. Nesta tradução, aparecem as duas formas *alto-a / ahto-a*,

Nem Cleomenes¹¹⁷, [rei de Esparta], que foi o primeiro a tomar a cidade alta, saiu daqui sem levar uns tabefe.

275

Mas quá! Com aquela onda toda de lacônio, me entregou as arma e se picou, todo armengado, mor' de fome, imundo, barbudo, seis ano sem ver água no couro!

CHEFE DO CORO

Oxe, um homão daquele eu encurralei sem dó, passando dia e noite no relento, no mei' de dezessete escudo. E dessas aí, odiada por Eurípides e por tudo o quanto é deus, eu nũ vou cortar a osadia delas? Oxe! Que eu perca o troféu das Quato Cidade¹¹⁸!

CORO DOS VEI

Só tá fahtando a ladeira preu subir, que é a que sai na cidade ahta, pra onde eu 'tô avexado¹¹⁹ pra ir. Mas com'é que a gente vai puxar esse troço aqui sem um jegue? Essafi duas tora já arregaçaro meus ombro! Mas a gente tem que andar e assoprar o fogo, pra ele nũ apagar antes do fim do camião. F', f'! Vixe, que fumaceiro retado! Rapaz¹²⁰! Ques¹²¹ faísca retada que 'tá saindo da panela! Elas 'tão mordendo meus zói que nem cachorro dôdio¹²². E esse fogo é de Lemnos¹²³, viu¹²⁴! 'Tá rebocado! Se não, ele nunca ia botar ofi dente pra comer mñas remela. fumbora¹²⁵, avia pra cidade ahta e socorre a deusa! Se nũ for agora, quando é que a gente vai defender ela, hein Laques? F', f'! Vixe, que fumacero retado!

CHEFE DO CORO

Esse fogo aqui, graças a deus, aguentou e continua aceso.

uma vez que essa alternância está presente na fala cotidiana.

280 **116** Os velhos supõem que a mulher de Licos é a mentora da conspiração. Chamava-se Ródia. Há referências a ela em comédias de Êupolis, a quem é atribuída a frase *ἐπι τὴν Λύκωνος ἔρρει πᾶς ἀνὴρ* (Por causa da mulher de Licos todo homem se perde). Era mãe de Autólico, famoso atleta e personagem central de, pelo menos, uma comédia de Êupolis. Quanto a Licos, figura destacada na sociedade ateniense (cf. *Vespas*, 1301), foi alvo de várias comédias. Geralmente é considerado um dos acusadores de Sócrates, embora em Xenofonte (*Simpósio*, IX, 1) ele dirija palavras cordiais ao filósofo. É muito comum na comédia a sátira à esposa ou à mãe de um adversário (cf. *As nuvens*, 551-2, *As Tesmoforiantes*, a partir do verso 830, dentre outros exemplos). Fonte: Edições *Kaktos*, nota 44.

290 **117** Cleomenes, rei de Esparta (519-490 a. C.) teve grande influência na política externa espartana até 506. Em 510, ajudou a afastar o tirano ateniense Hípia, fato que abriu caminho para a ascensão de Clístenes e Iságora. Este último foi eleito arconte em 508 ou 507. Ameaçado pelos simpatizantes de Clístenes, Iságora recorreu a Cleomenes, cuja influência em Atenas era respaldada pelos oligarcas. Em 508, Cleomenes entrou em Atenas com alguns soldados e ocupou a acrópole, para ajudar Iságora a estabelecer o governo oligarca. Entretanto, foi muito forte a resistência do povo. Após dois dias, Cleomene foi obrigado a recuar (cf. Heródoto V, 69-73). Fonte: Edições *Kaktos*, nota 45.

305 **118** O coro se refere à confederação formada pelas cidades de Maratona, Tricorito, Probalinto e Énoe. Em Maratona foi erguido um monumento para celebrar a vitória dos atenienses e dos plateus contra os invasores persas em 490 a. C.

E se nós botasse primeiro ahi duas tocha aqui,
a do pé de uva na panela,
acendesse e depois caísse em riba¹²⁶ da porta que nem carnero?
E se, quando a gente chamar, ahi mulé nã afroxare
os ferrôlio,
aí a gente tem que picar fogo nas porta e sufocar elas com a fumaça.
Vamo botar então essa carga aqui. Arrrr! Porra, que fumaceiro retado!
Algum general de Samos¹²⁷ vem dar uma mãozã aqui com a lãa?
Arrr...essa danada parô de castigar meu espiaço!
Teu trabai¹²⁸ agora, panela, é acender o carvão,
pr' a tocha ficar direto acesa pra mim.
Deusa da Vitória, ajuda nós a levantar um troféu,
depois de dar um fim na osadia daí mulé na cidade!

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

Mulierada, parece que tô vendo coisa quemada e fumaça,
como se um fogo tivesse panhando.¹²⁹ Corre, a gente tem que se apressar!

CORO DAH MULÉ

Voa, voa, Nicódice,
antes que Cálice pegue fogo
e Crítilla fique sufocada pelaí labareda
e por aqueles vei nojento!
Mas eu só temo uma coisa: será que meu socorro nã chegou tarde demais não?
Agora que, antes do sol nascer, enchi mĩa jarra
na fonte com dificuldade por causa do povaréu, da zuada e do bate-bate
de pote,
debaí¹³⁰ do empurra-empurra da criadage e
das escrava ferrada [que nem vaca], levantei ela
com força e vim trazer água e ajuda pra
mñas vizã fogosa.
Ouvi dizer aí que uns vei gagá 'tão vindo pra cá
trazendo umas tora, de três talento de peso cada uma,
como se 'tivesse preparando um bã,
com cada ameaça cabeluda, dizendo
que tem que torrar com fogo as excomungada¹³¹ daí mulé.
Ai, mĩa deusa! Que eu nunca veja elas quemada,
mas salvando a Grécia e os cidadão da guerra e daí doidice!
Foi assim, deusa do penacho de ouro,

119 Avexado-a : impiente,
apressado-a.

120 No original, lê-se : “Ô senhor Hércules”. Semi-deus, filho de Zeus e da mortal Alcmena. Dentre os vários mitos que envolvem seu nome, estão os famosos “Doze trabalhos de Hércules”. Substituí a invocação a Hércules por *Rapaz!*, interjeição que dá mais expressividade à fala, na tradução.

121 V. nota 30.

122 V. nota 71.

123 Ilha situada no Nordeste do Mar Egeu. Por conta de seus vulcões, acreditava-se que nela Hefesto, deus do fogo e da forja, tinha sua oficina. O nome do deus provém da palavra que, em grego, significa vulcão. Duarte (id., nota 21), observa que “a menção a Lemnos também alude à rebelião feminina, já que há um mito que narra como as mulheres dessa ilha, depois de repudiadas por seus maridos, executaram todos os homens por vingança”.

124 Com a adequada entonação da voz, *viu* exprime a certeza, a convicção.

125 V. nota 74.

126 Este arcaísmo é mais comum entre pessoas de idade.

127 Referência aos generais responsáveis pela esquadra ateniense em Samos, ilha do Mar Egeu aliada de Atenas. Trata-se de um pedido, em tom jocoso, para que os generais atenienses em Samos saiam da inatividade. Fonte: Duarte, id., nota 22.

128 Consulte-se o estudo introdutório, 3.1.1.2 *Os ditongos*.

129 De apanhar, que significa “estar em pleno desenvolvimento, estar acontecendo”.

protetora de nossa cidade, que a gente ocupou tua sede.
E peço que tu seja nossa aliada,
deusa nascida no lago Tritonis¹³². Se algum home
tentar botar fogo nelas,
traz água maifñ nóis.

CHEFE DO CORO DAñ MULÉ

Dex'tar¹³³. Iss'aqui o que é? Cambada de safado!
Home distinto e piedoso nunca ia fazer uma diacho desse!

CHEFE DO CORO DOS VEI

Por essa a gente não esperava:
esse enxame de mulé aí, ó, que 'tá vindo socorrer as ota nas porta.

CHEFE DO CORO DAñ MULÉ

'Tão se cagando por quê? 'Tá parecendo mulé demaifñ, né?
E voceifñ nũ viro nada ainda. Isso aqui é só um tiquĩ.

CHEFE DO CORO DOS VEI

Ô, Fédria, a gente vai dexar elas papagaiare desse jetio¹³⁴, é?
Um de nóis nũ tem que picál-a¹³⁵ porra nelaifñ não?

CHEFE DO CORO DAñ MULÉ

Vamo botar as vasília no chão, pra a gente ficar
desimpedida, no caso de um delefñ levantar a mão.

CHEFE DO CORO DOS VEI

Ah se um de nóis tivesse dado dois treifñ murro nas quexada
delas! Elas ia ficar mudia que nem [o escultor] Búpalos¹³⁶ [com medo das ameaça
do poeta Hiponax].

CHEFE DO CORO DAñ MULÉ

Muito bem, que alguém aí se apresente. 'Tô bem aqui, ó...
Mas cuidado pr' a ota cachorra nũ devorar teus bago.

CHEFE DO CORO DOS VEI

Ou tu cala a boca ou eu te 'regaço, carcomida!

CHEFE DO CORO DAñ MULÉ

[Se tu for home], toca um dedo em Estratilide.

345 130 Debaixo.

131 No DSB, *excomungado-a* não tem, necessariamente, o sentido que se conhece no catolicismo. No falar cotidiano, significa maldito, detestável, profanador.

350 132 Este epíteto, Tritogênia em grego, é atribuído a Atena desde tempos muito antigos. O lago Tritonis fica na Líbia.

133 *Dex'tar*: deixa estar, pode deixar.

134 V. nota 33. *Fédria* é nome de homem.

355 135 No português antigo (v. Matos e Silva : 2008, 2006), era comum a lateralização da vibrante /r/ em /l/ em contato com os artigos. Convém que uma pesquisa mostre se o o mesmo fenômeno observado no DSB constitui remanescência do português antigo ou se se trata de inovação de nosso dialeto. Acrescente-se que, no DSB, o fenômeno é restrito. Observa-se principalmente com os verbos *picar* e *meter* em expressões que indicam indignação, ira e ameaça, tais como *picál-a mão na cara*, *picál-o pé na bunda*, *picál-o murro*, *metêl-o porrete* etc. Seria possível também que o -l- fosse o *lhe* despalatizado, cujo -e ([i]) tenha sofrido apócope. Assim, de *Vou picar-lhe a mão na cara* teríamos *Vou pical-a mão na cara*. Mas, neste caso, teríamos de explicar o uso de outros pronomes complementos com os verbos (*Vou te pical-a mão na cara*). Marroquim (id., pp. 141-2) atesta fenômeno parecido em Pernambuco e Alagoas.

136 Búpalos viveu no século VI a. C. Foi alvo de ataques do poeta Hiponax, que, em seus jambos, o ameaçou com um soco no olho.

CHEFE DO CORO DOS VEI

E se eu esbagaçar a fuça dela com um murro,
[o que é que tu vai me fazer de terrível?]

137 Assim como *excomungado-a, diabo*, neste contexto, não tem nenhuma relação com o cristianismo.

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

Eu vou comer teu pumão e vomitar tuas tripa!

CHEFE DO CORO DOS VEI

Ó', nũ tem poeta mais sabido do que Eurípides, [viu?]
Porque nũ existe bicho mais descarado do que mulé!

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

Vamo levantar nossa vasília d'água, Rodipe.

370

CHEFE DO CORO DOS VEI

Ô escomungada, que diabo¹³⁷ tu vei' fazer aqui com essa água?

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

E tu, pé-na-cova, com esse fogo? É pra quemar tu mefimo, é?

CHEFE DO CORO DOS VEI

Eu vô armar uma foguera pra picar fogo em tuas amiga!

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

E mĩa água é pra apagar teu fogo!

CHEFE DO CORO DOS VEI

Quer dizer que tu vai apagar meu fogo?

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

Já já tu vai ver!

375

CHEFE DO CORO DOS VEI

Nũ tẽũ certeza não, mas acho que eu vô é te assar
[com mĩa tocha].

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

Se tu 'tiver com sabão aí, eu te dou um bãĩ.

CHEFE DO CORO DOS VEI

Tu me dar bãĩ, vea nojenta?

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

Oxe, e um bãĩ de noivo!

CHEFE DO CORO DOS VEI

Tu ouviu a osadia dela?

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

Eu tẽũ boca e falo mefmo!¹³⁸

CHEFE DO CORO DOS VEI

Pois¹³⁹ eu ṽo te fazer calar essa matraca agora!

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

O tribunal já fechou, [seu juiz].

380

CHEFE DO CORO DOS VEI

Pica fogo na juba dela!

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

[Agora] é contigo, Aqueloo[meu rio querido!]¹⁴⁰

CHEFE DO CORO DOS VEI

Me lasquei!

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

'Tava quentã?

CHEFE DO CORO DOS VEI

Que quentã que nada! Nũ vai parar não, é? O que é que tu
['tá fazendo?]

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

'Tô te moliando pra tu brotar.

CHEFE DO CORO DOS VEI

Mas já 'tô enxuto e batendo os quexo.

385

138 O original diz, literalmente: “Sou, pois, livre”.

139 “Pois” é utilizado com o sentido de então, especialmente para introduzir uma forte reação ao que foi dito pelo interlocutor. Pode iniciar tanto uma ameaça como uma demonstração de que o interlocutor está errado em suas colocações e o locutor é quem afinal tem razão. Pode ser reforçado com um *então*.

140 O Aqueloo é o segundo maior rio da Grécia em extensão. Na mitologia era o principal deus-rio. A personagem o evoca como metonímia de água. Fonte: Edições Kaktos, nota 54.

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

Bom, já que tu tem fogo, te esquenta sozĩ.

DELEGADO¹⁴¹

Será que se espaliou mesmo a devassidão das mulieres,
a batucada, os salve-Sabázios [divindade da Frígia]¹⁴²
e essas ladañas pra Adônis¹⁴³ em cima dos teliados
que eu ouvi um dia no adjunte do povo? 390
Enquanto Demóstratos, sujeito nefando,
aconselhava a que navegássemos rumo à Sicília, a mulier dele dizia
dançando: “ai, ai Adônis”. Demóstratos
exortava a que alistássemos soldados de Zacinto,
mas a mulier dele, bêbada de matar a chapéu, em cima do teliado, 395
dizia: “todo mundo se flagelando por Adônis”. E ele insistia,
o excomungado e repugnante Pavio-Curto¹⁴⁴.
Estas são as depravações delas.

CORO DOS VEI

O que é que o sũ¹⁴⁵ ia dizer se soubesse de mais um desplante dessas aí?
Como se não bastasse que xingaro a gente, [jogaro a água] das vasília 400
e moliaro nós tudo, de modos¹⁴⁶ que 'tamo sacudindo nossa roupa,
como se a gente tivesse se mijado.

DELEGADO

Pelo deufi das águas, bem feito!
Quando nós mesmos agimos maliciosamente com as mulieres e ensinamos elas 405
a vivere na descaração, essas abobrĩas brotam na cabeça delas.
Numa ourivessaria a gente diz o seguinte:
“Seu ourives, ontem de noite, na hora em que mĩa mulier
'tava dançando, o pino do colar que o sũ consertou,
caíu do buraquĩ.
Eu tenho que embarcar pra Salamina.
Quando o sũ encerrar seu trabálio, à boquĩa da noite,
passe lá em casa e, com jeitũ, encaixe o pino”.
Outro vai a um sapatero, jovem e desmarcado¹⁴⁷,
e diz: 415
“Sapatero, a correia 'tá acabando com
o dedĩũ do pé de mĩa mulier,
que é tão delicado. Passa lá na hora do almoço e

141 Sigo a tradução de Duarte (id.), que esclarece que “delegado” verte o termo grego *próbulos*, que designa os conselheiros da cidade, escolhidos após a derrota da expedição siciliana para tomar medidas emergenciais em momentos de crise” (nota 25). Relativamente à fala do delegado, embora me seja difícil imaginar a observância da concordância numa fala brasileira não monitorada e espontânea, insiro-a nesta passagem para manter a proposta do projeto de atribuir um registro linguístico mais acurado a personagens de posição social mais elevada, sobretudo quando se trata de autoridades. A realidade do português brasileiro mostra, no entanto, que a concordância é cada vez mais rara em nossa fala e que a distância entre a norma culta e a popular espontâneas é cada vez menor. Não se deve, porém, confundir a norma culta com a norma padrão escrita. Entre esta e as demais a distância é cada vez maior. Consulte-se o estudo introdutório, seção 2. O português brasileiro e suas variantes.

142 O culto a Sabázios, divindade de origem frígia, envolvia iniciação e era associado ao de Dioniso. V. Henderson, id., p. 118.

143 Adônis é de origem semita, de Biblos. Foi introduzido inicialmente em Chipre. Seu culto foi instituído já no século VII a. C. Em Atenas, foi associado a Afrodite, porém não dispunha de templo nem era reconhecido oficialmente pela cidade. Era cultuado por mulheres em jardins sazonais nos telhados das casas. O ritual chegava ao ápice com o lamento das mulheres diante da imagem de Adônis morto.

144 Tradução de Trajano Vieira do grego *Χολοζύγης*: *cholos* (furioso) + *zygon* (jugo). Enquanto Demóstratos – o Pavio-Curto – “defendia a expedição à Sicília nos debates de 415, as mulheres atenienses lamentavam a morte de Adônis, o que mais tarde foi interpreta-

dá uma afrouxadã nela, pra ficar mais larga.”
Uma coisa leva a outra,
como em meu caso que, como delegado, providenciei a madeira para os remos,
mas agora, precisando de dñero [que tá lá dentro],
'tô aqui trancado pra fora pelas mulieres.
Mas braço cruzado não adianta nada. Traz aí as alavanca,
pra eu acabar com a ousadia delas. (Para os arqueiros citas)
Onde é que tu 'tá com a cabeça, inseto? E tu aí, 'tá oliando pra onde,
que não faíh nada e só fica aí atráíh de boteco?
Nũ vão botar as alavanca por debaíh¹⁴⁸ das porta e
forçar elaíh do lad' de lá não? Eu vô ajudar do lad' de cá.

DIHMANCHATROPA

Nũ precisa forçar.
Eu saio por mim meíma. Pra quê essas alavanca?
Alavanca nũ é maíh necessária do que inteligência e juízo não.

DELEGADO

A é, desgraçada? Cadê o arquero?
Prende e amarr' aíh mão dela pra trais!

DIHMANCHATROPA

Pela deusa Ártemis! Se triscar a pontã do dedo¹⁴⁹ ni mim,
ele 'tá lascado¹⁵⁰... Nũ 'tô nem aí se é funcionário público.

DELEGADO

Ô, rapaz, ficou com medo, foi? Nũ vai agarrar ela pela cintura não?
E você aí, nũ vai ajudar a amarrar ela não¹⁵¹?

PRIMEIRA VEA

Pela luz que me alumia! Se encostar
uma mãozã só nela, tu vai cagar aqui, todo pisoteado!¹⁵²

DELEGADO

Ó' pa isso, já 'tá quase se cagando! Cadê o ot' arquero?
Ajuda a amarrar essa daqui primero, qu' ela 'tá falando demais.

SEGUNDA VEA

Pela deusa que traz a luz¹⁵³! Se triscar a pontã do dedo
nela, já já tu vai pedir gaze!

420

425

430

435

440

do como sinal de mau agouro. Para o delegado, esse fato exemplifica o que pode acontecer quando os homens perdem o controle sobre suas mulieres” (Duarte, id., nota 27).

145 Em grego antigo, a formalidade não é marcada morfológicamente. Predomina o tuteamento em qualquer situação. No DSB, entretanto, soaria estranho o tratamento por tu numa situação em que o locutor se dirigisse a uma autoridade. *O sîo = o senhor.*

146 Não raro, ouve-se na fala de idosos (sobretudo) a locução conjuntiva *de modos que* em vez de *de modo que*.

147 Desmarcado: Bem dotado, que tem o membro sexual avantajado. Note-se que, à medida que assuntos corriqueiros se inserem na conversa, a fala do delegado vai-se tornando mais distensa e coloquial.

148 *Por debaixo das...*

149 O original diz “ponta da mão.”

150 Literalmente “vai chorar.”

151 Literalmente: “E você com este, terminando [o trabalho], não vão amarrar?”

152 Por conta do tom agressivo da discussão e das expressões chulas, foram-se formalidades e respeito. Daí o tuteamento, que aqui é apelativo. Tem a função de desacato.

153 Trata-se de um epíteto atribuído tanto a Ártemis quanto a Hécate. Nesta passagem, a referência é, certamente, a Hécate, já que havia uma estátua desta divindade na acrópole e Hécate era associada particularmente a atividades femininas. O epíteto *Fosfóros* exprime a relação de Hécate com a lua. Fontes: Henderson (id., p.125) e Edições Kaktos (id., nota 61).

DELEGADO

Que diabo é isso aqui? Cadê o arqueiro? Pega ela!
Eu vô bloquear essa saída de voceis.

445 **154** O verbo *ἐπιλείπω* significa *faltar, deixar de lado, deixar para trás, omitir, negligenciar*. Parece que o delegado quer dizer que o arqueiro desertou, fugiu.

TERCEIRA VEA

Se tu chegar per' dela, te juro por Deus que
eu vô 'rancar um por um os fio desse teu cabelo nojento!

155 A acrópole era, entre outras coisas, depósito de armas. Eis, pois, como se armaram as mulheres.

DELEGADO

'Tô lascado! Se picô o arqueiro.¹⁵⁴
Mas a gente perder pra mulé, isso nunca!
[Voceis aí], cita, vamo junto na direção delas,
em orde.

156 Vamos embora > vambora > ãumbora.

450 **157** Figo (< *figado*) não se confunde com *figo*, fruta muito rara na Bahia. O original diz: "ou tu não acha que nas mulheres haja fel?"

DIĤMANCHATROPA

Perante a luiñ de Deus! Fic', então, sabendo
que 'tão com a gente lá dento quato batalião
de mulé guerrera tudo armada.¹⁵⁵

DELEGADO

Voceis aí, os arqueiro cita, vão ali dar uma chave de braço nelas! 455

DIĤMANCHATROPA

Mulierada aliada, sai daí de dento!
Quintandofeirantes!
Vendealiospedeirapadeiras!
Ceifñ ñũ vão agir ñão? ãumbora¹⁵⁶, todo mundo arrastando,
descendo o sarrafo, atacando, xingando, sacaneando... 460
Pode parar! Vamo recuar. Nada de depenar galñ morta!

DELEGADO

Ah, que vexame me fizero passar esses arqueiro!

DIĤMANCHATROPA

E tu achava o quê? Que ia lidar com um punhadĩ de escrava
ou que do figo¹⁵⁷ dah mulé ñũ sai fel ñão, é?

DELEGADO

Sai e muito! Uuuu, por deus Apolo! 465
Principalmente se voceis 'tivere per' de um boteco...

CORO DOS VEI

Seu delega¹⁵⁸, será que o sîo nũ 'tá jogando muita conversa fora não?
Pra quê ficar aí de conversa fiada com essas fera?
O sîo nũ viu o bãĩ¹⁵⁹ qu'elafi dero na gente 'ind' agora¹⁶⁰
e nossas ropa moliada e tudo isso sem sabão?

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

É o seguinte, meu camarada: não se pode ir picando
a mão nos oto à toa não. Se tu fizer isso, vai sair daqui com o zói inchado.
Eu vou ficar bem quetia que nem uma formiguia¹⁶¹ [aqui em meu cantitũ],
sem encher o saco de ninguém nem mover uma pália sequer,
contanto que niguém bote a mão no formiguero¹⁶² e me irrite.

CORO DOS VEI

Ai, meu deus! O que é que nofi 'amo¹⁶³ fazer com
essas besta?
A gente nũ pode mais tolerar essas coisa não. Tu tem que
examinar direitũ comigo o que aconteceu,
o que é que elas queria quando
[tivero a osadia de]se apoderare da cidade ahta de Cranaós¹⁶⁴,
a grande rocha, por onde ninguém passa,
lugar sagrado.

CHEFE DO CORO DOS VEI

Vamo lá, pergunta, nũ dexa elas te enrolare não!
Indaga tudo direitĩ.
Porque é fei a gente dexar um troço desse
sem investigação.

DELEGADO

Por deufi do céu, o primeoro de tudo que eu quero
saber
é pra que diabo voceis trancar nossa cidade alta com esses ferrôlio.

DIHMANCHATROPA

Pra resguardar o dïero e voceis nũ guerreare
por ele.

DELEGADO

Quer dizer que a gente 'tá guerreando por cafi' de¹⁶⁵ dïero, é?

158 No original: “delegado desta terra”.

159 Banho.

160 Ainda agora, há pouco.

470

161 No original “moça”. Traduzo por “formiguia” para dar mais sentido a “formigueiro”, que aparece logo a seguir.

162 O original traz “vespeiro”. Por ser a vespa um inseto pouco conhecido, preferi “formigueiro”.

475

163 *O que é que nofi 'amo fazer... = O que é que nós vamos fazer.*

164 Em Homero (cf., p. ex., *Iliada* III: 201, *Odisseia* I:247) é a acrópole de Ítaca que recebe o epíteto *cranaé*, que, aos poucos, começa a referir-se a todas as acrópoles. Para explicar esse epíteto, criou-se a figura mítica do rei Cranaós (cf. Apolodo, III: 14, 5). Os antigos habitantes de Atenas eram chamados *παῖδες Κραναοῦ* “filhos de Cranaós” (cf. Ésquilo, *Eumênides* 1011). Fonte: Edições Kaktos, nota 64.

480

165 *Por causa de*. No fluxo frasal, ocorre a síncope da semi-vogal *-u-* e a apócope da vogal final de causa, deixando a consoante */s/* diante de */d/*, fato que ocasiona a debucalização da sibilante, conforme a regra fonética normal do dialeto, que apresenta muitos exemplos desse fenômeno: na *cafi'* de Lene (na casa de Lene), um *vañ'* de água (um vaso de água). O mesmo se observa com a perda de vários outros elementos no final de palavras: *debañ'* da porta (debaixo da porta), um *goñ'* de abacaxi (um gosto de abacaxi), *Eu goñ'* de abacaxi (Eu gosto de abacaxi), *Peh'* qu'ele vem (Parece que ele vem – aqui a laríngea *ñ* aparece desvozeada *-h-*, pois a consoante seguinte é */k/*, também desvozeada).

485

DIHMANCHATROPA

Oxe, e por que será que 'tá tudo aqui de perna pra cima?

Pra poder robar, Pisandro e os dono de

cargo público

490

alguma presepada sempre inventava. Por mim eles pode fazer o que quisere, por que da grana é que elefi nunca vão se apoderar.

DELEGADO

E o que é que tu vai fazer?

DIHMANCHATROPA

E tu ainda pergunta? Noh vamo tomar conta do diero.

DELEGADO

Voceis vão tomar conta do diero?

DIHMANCHATROPA

Por que é que tu 'tá achando tão estrâyũ ?

Nũ é a gente que cuida tim-tim por tim-tim dofi negoço da família?

495

DELEGADO

Mañ nũ é a mefima coisa.

DIHMANCHATROPA

Como não?

DELEGADO

É desse diero que a gente depende pra fazer a guerra.

DIHMANCHATROPA

Em primeiro lugar, 'ceifi nũ têm que fazer guerra nenhuma.

DELEGADO

E como é que a gente vai salvar a pele de oto jeito?

DIHMANCHATROPA

Nóis é que vamo salvar voceis!

DELEGADO

Oxe, voceis?

DIhMANCHATROPA

Sim s̃ô!¹⁶⁶

DELEGADO

Danou-se!

DIhMANCHATROPA

Tu há de ser salvo, querendo ou não.

DELEGADO

Aí tu já 'tá falando em tom de ameaça.

DIhMANCHATROPA

Tu 'tá retado com a gente,
mas é nosso dever fazer isso.

DELEGADO

Por Deus! Voceiñ não têm esse direito!

DIhMANCHATROPA

A gente tem a obrigação, m̃ia peda.

DELEGADO

E se eu nũ quiser?

DIhMANCHATROPA

Pois aí é que nós vamo te salvar mefimo!

DELEGADO

De onde é que vem essa preocupação de voceis pela guerra e pela paz?

DIhMANCHATROPA

Já vamo te explicar.

DELEGADO

Então desembucha logo, pra nũ ter que chorar já já!

DIhMANCHATROPA

Então escuta bem
e vai tratando de tirar esses gandãe¹⁶⁷ de per¹⁶⁸ de mim.

166 Melhor sem a vírgula, pois trata-se de uma expressão fixa, na qual não há pausa entre o “sim” e o “sinhor”.

167 Arado manual, cujos ganchos lembram a mão humana. Certamente devido a essa semelhança, a palavra *gandã* passou a designar, pejorativamente, a mão. Usa-se especialmente quando o locutor repreende seu interlocutor, ordenando-lhe que afaste as mãos de algo que pertence ao locutor. Note-se que não há registro dessa palavra em nenhum dicionário da língua portuguesa, embora seja bastante frequente no Sul da Bahia (e talvez alhures).

168 Fenômeno semelhante ao observado na nota 127. Aqui, porém, ocorre apenas o vozeamento do -r- [r̃] diante do d- seguinte, devido à apócope do -to de *perto*. A pronúncia normal de -r- diante de consoantes é [r̃], diante de consoantes vozeadas, e [h], diante das desvozeadas.

500

DELEGADO

Nũ dá não! É duro me segurar, por cafi' da raiva.

UMA VEA

Então aí é que tu vai chorar com gosto!

505

DELEGADO

Vai cacarejar pra tu mefima, vea, vai! [Meu negoço é contigo..] Fala...

DIŃMANCHATROPA

É o que eu vô fazer.

Antes, por a gente ter juízo, a gente suportou a guerra

e tudo o que voceis home fazia –

voceifi nũ deixava a gente abrir a boca nem pra dar um piu¹⁶⁹ – mefimo se isso

não agradasse

a gente.

Mas a gente bem entendia voceis e muitas veiz

em casa

510

a gente ouvia aĩ decisão errada que voceis¹⁷⁰ tomava sobre assunto

importante.

E se mefimo cheia de aflição por dentro a gente perguntasse com um sorriso:

“E aí, o que é que ficou acertado sobre a paz

no adjunte de hoje”? – “E o que é que tu tem a ver com isso”? Era a resposta

do marido. “Nũ vai calar essa boca não”? – E eu ficava queta.

UMA VEA

Mas eu não, eu nunca ficava queta.

515

DELEGADO

É, abria o berrero, se nũ ficasse queta.

DIŃMANCHATROPA

Depois a gente ficava sabendo de ota decisão

de voceis ainda pior.

Aí a gente indagava: “Mas home, com'é que voceis foro agir assim,

com tanta burrice”?

Aí ele me passava logo um rabo de zói¹⁷¹, dizendo que se eu nũ fosse

fiar lã,

eu ia ficar com muita dor de cabeça. “Guerra é coisa de home”!¹⁷²

520

169 Literalmente : “voceis nũ deixava a gente grunhir”

170 Por conta do contato com o t- da palavra seguinte, o -s deve ser pronunciado ʃ (voceich tomava). V. nota 18.

171 É comum também “passar um rabo de olho”, que significa “olhar atravessado, em sinal de repreensão”.

172 O mesmo diz Heitor a Andrômaca, na *Ilíada*, de Homero (VI: 492).

DELEGADO

Por deufi do céu, e ele 'tava cober¹⁷³ de razão!

DIŃMANCHATROPA

Cober' de que razão, infeliz das apercata¹⁷⁴?

se nem quando voceis fazia as cagada de voceis, a gente podia dar um consêlio?

Quando então a gente ouvia voceis dizere já abertamente na rua:

“Nũ tem mais home nesse país” e oto respondia: “Nũ tem mefimo não”,

aí, depois disso, logo a gente achou por bem que aŃ mulé se reunisse

e tudo junta

salvasse a Grécia. Até quando tã que

esperar?

Se voceis achare alguma serventia no que a gente disser e quisere dar ouvido,

de bico calado como a gente fazia, a gente vai endireitar voceis.

DELEGADO

Voceis endireitare a gente? Boa falastrona tu é, maŃ meu ouvido nũ é penico não!

DIŃMANCHATROPA

Entope!

DELEGADO

Entupir eu em tua frente, miserave, só porque tu 'tá

com esse véu

aí na cabeça? Que eu morra agora!

DIŃMANCHATROPA

Se teu problema é esse,

toma aqui o véu,

segura [firme]¹⁷⁵, bota na cabeça¹⁷⁶

e fecha essa matraca!

UMA VEA

Toma aqui também essa cestã.

DIŃMANCHATROPA

Aí tu bota um aventalzõ¹⁷⁷ e começa a fiar a lã,

mascando fava¹⁷⁸.

Dexa que da guerra aŃ mulé cuida.

173 V. nota 127.

174 *Infeliz das apercata*: Expressão que corresponde a um insulto muito forte. O sintagma “das apercata” (< das alpercatas) funciona como intensificador de “infeliz”. A origem da expressão é obscura e não há registros dela nos dicionários da língua portuguesa.

175 O original diz apenas “segura”. Acrescentei o advérbio para dar maior expressividade à fala da personagem.

176 Georgussópulos (id., nota 68) observa que “as mulheres vestem o delegado como dona de casa e logo a seguir lhe dão a roca para fiar a lã. Assim, ele terá agora que escutar e ficar em silêncio como costumam fazer as mulheres. Homens se vestirem de mulheres e mulheres se vestirem de homens era um elemento básico do culto de Dioniso (cf. *Penteu*, nas *Bacantes*, de Eurípides). Aqui a cena simboliza a inversão de papéis, assunto central no enredo da peça”.

177 O original traz o verbo *cingir-se*.

178 Os atenienses mastigavam fava enquanto faziam alguma atividade monótona. Fonte: Edições Kaktos, id., nota 69.

525

530

535

CHEFE DO CORO DAḥ MULÉ

Mulierada, bot'essafi vasília de lado
e vamo ajudar um pouco nossas amiga.

CORO DAḥ MULÉ

Eu nunca ia cansar de dançar
e nem a fadiga do trabálio ia dobrar¹⁷⁹ meus joêlio.
Seja aonde for eu quero ir com elas,
por cafi' da virtude delas. Nelas tem tudo:
inteligência, graça, audácia, sabedoria e virtude
patriótica e ajuizada.

CHEFE DO CORO DAḥ MULÉ

Vamo lá, [voceis] aḥ mais greanada das avó e daḥ mãe retada!¹⁸⁰
Todo mundo pra frente com sangue no ôlio e sem esmorecer! O vento 'tá
a favor.

DIḥMANCHATROPA

E se o doce Amor e Afrodite de Chipre
soprare fogo¹⁸¹ nas teta e nos quaḥ¹⁸² da gente,
assanhando também os home e levantando a rola deles,
eu acho que um dia a gente vai ficar cūicida entre os grego como Difimanchapeleja¹⁸³.

DELEGADO

Por voceis tere feito o quê?

DIḥMANCHATROPA

Primeramente por não deixar voceis andare no mercado tudo armado 555
que nem um monte de dôdio.

UMA VEA

É isso aí, pela deusa Afrodite de Pafos!

DIḥMANCHATROPA

Agora, até pra comprar panela e legume,
eles anda pela fêra tudo armado que nem os Coribante, [os sacerdote de Cibebe,
deusa frígia].

DELEGADO

Por deufi do céu! É dever de todo home corajoso.

179 Literalmente : tomaria (ἐλοι).

540 180 O original traz “mães urtigas”
como metáfora de “mulheres revoltosas,
irritadiças” (v. Hendersen, p. 138).

181 No original: desejo.

545 182 “Quartos”, partes entre a genitália
e as coxas (sobretudo as laterais
internas das coxas).

183 Desmancha + peleja (λύω + μάχη).
Lisímaca, cujo nome é semelhante ao de
Difimanchatropa (Lisístrata), tanto do
ponto de vista semântico quanto do
ponto de vista fonético, era sacerdotisa
da deusa Atena. Parece que Lisímaca
era também a personificação da paz
(cf. *A Paz*, 991-2). Fonte: Edição Kaktos,
nota 70. *Cūicida* = conhecida.

DIŃMANCHATROPA

Mas agor' repara ques¹⁸⁴ parassé¹⁸⁵: O cara chega com um escudo
chei' de desêi de Gorgona, [figura monstruosa], depois vai e compra piaba! 560

UMA VEA

Por deuh do céu, eu mefima vi um comandante cabeludo montado no
cavalo, derramando no capacete o purê de legume que ele comprou de uma vea.
Oto sujeito, esse da Trácia, começou a sacudir o escudo e a lança que nem Tereu¹⁸⁶,
metendo medo na vendedora de figo e mandando as azeitona pro bucho.

DELEGADO

Mas como é que voceis vão poder breçar tanta agitação 565
que 'tá acontecendo em tudo quant' é cidade e botar um fim nisso tudo?

DIŃMANCHATROPA

Molĩ molĩ...

DELEGADO

Como? Mostra aí.

DIŃMANCHATROPA

Assim como a gente pega os fio da meada, quando eles se enrola,
e, com as paetĩ¹⁸⁷, a gente bota um fio pra cá, oto pra lá,
do mefimo jeito a gente vai botar fim nessa guerra – se deixare, [né ?] –
separando os embaixador: uns pra cá, otos pra lá. 570

DELEGADO

Quer diz que é com lã, lĩa e paeta que voceis 'tão achando
que vão resolver coisa séria? Cambada de difmiolada!

DIŃMANCHATROPA

Oxe, se voceis tivesse juízo,
a partir do exemplo de nossafĩ lã, admnistrava tudo.

DELEGADO

Como assim? Dex'o ver.¹⁸⁸

DIŃMANCHATROPA

Primero, como no caso da lã bruta, depois de lavare

184 V. nota 30.

185 *Parassé*: Presepada, coisa ridícula.

186 O mito de Tereu, rei da Trácia, aparece com frequência na tragédia, sobretudo em Sófocles e Eurípides. É também personagem d'*As aves*, de Aristófanes. A mulher de Tereu, Procne, filha de um rei ateniense, para punir o marido, que tinha violentado Filomela, a irmã dela, sacrifica Ite, o filho do casal, e serve a carne dele a Tereu. Os deuses, como castigo, transformam Tereu em poupa, Procne em rouxinol e Filomela em andorinha. Tereu é citado aqui "por ter a mesma nacionalidade do mercenário que espalha o horror pelo mercado" (Duarte, id. nota 36). Fontes: Ed. Kaktos, id., nota 73 e Duarte, id., nota 36.

187 A palavra fuso é totalmente desconhecida no DSB.

188 Expressão muito corrente em todo o Brasil. No DSB, pode ser tanto "dex'o ver", com a contração de *eu* em *o*, quanto "dex'eu ver", sem a contração.

a sujera gordurosa da cidade, voeis tã que botar os bandido em cima da cama, 575
dar um coro¹⁸⁹ neles, 'rancar os espũ,
cardar tanto esses que formaro panelã quanto os que se rebaixaro
de ôlio nos cargo público e pelar a cabeça deles.
Aí depois, misturando tudo numa cestã, tã que fiar a
boa vontade de todos. E tã de botar junto também os imigrante¹⁹⁰, no caso de algum
estrangeiro ser amigo de vocês e de ter obrigação com o Estado.
E, por Deufi do céu, tã de recũcer também que as cidade, 580
todas as que tivesse gente nossa fixada por lá¹⁹¹, era cada uma
como um rolo de lã separado. Depois, tã de pegar tudo isso,
juntar aqui e formar um rolo só. Aí, era hora de fazer um novelo
bem grande e dele tecer um manto pro povo. 585

DELEGADO

Mas¹⁹² isso nũ é um' atentação¹⁹³ essañ mulé querer misturar
cardação e lã com guerra, coisa que nũ tã nada a ver com elas?¹⁹⁴

DIñMANCHATROPA

A gente sofre é mais que o dobro disso,
seu excomungado!¹⁹⁵ Em primeiro lugar parindo,
e depois enviando os bichũ¹⁹⁶ pr' a guerra.

DELEGADO

Cala essa boca! E chega de rancor!

DIñMANCHATROPA

E depois, quando a gente devia 'tar aí arrasando e curtindo a juventude,
a gente tem que dormir sozã por cañ' de guerra¹⁹⁷. Mas em nosso caso, dexa
pra lá.
Agora, eu me preocupo mefimo é com añ mocã, coitada, tudo enveliecendo
presa nos quarto.

DELEGADO

Quer dizer que os home também nũ enveliece não, é?

DIñMANCHATROPA

Claro! Só que nũ é a mefima coisa.

O home, quando volta, mefimo já chei' de cabelo branco, logo logo arranja uma 595
[mocã e se casa].

189 *Dar um coro*: dar uma surra, espancar.

190 Ou seja, os *metecos*, estrangeiros com permissão para residir em Atenas.

191 Literalmente, o original diz: "todas quantas desta terra forem colônias". Na tradução, preferi um enunciado mais transparente na fala cotidiana.

192 Sem valor adversativo. Exprime impaciência e indignação.

193 Situação muito desagradável, ofensiva e irritante. É igualmente de uso muito corrente o adjetivo *atentado-a* (irritante, importunante etc.). Provêm do verbo *atentar*. Os dicionários não registram o substantivo.

194 No original, lê-se: "Não é mesmo terrível elas cardarem e fiarem essas coisas, elas que absolutamente nada tinham a ver com a guerra?"

195 V. nota 93.

196 *Bichũ* (bichinho): palavra que exprime ternura. Usa-se sobretudo quando se quer externar preocupação, dó, lamento e pesar. O original diz: "...e enviando as crianças hoplitas". O hoplita era soldado de infantaria.

197 Literalmente: "por causa de campanhas militares".

Já o tempo da mulé é curto e, se ela não aproveitar,
ninguém quer saber de tirar ela do caritó¹⁹⁸ e ela só fica esperando pela sorte.

DELEGADO

É, mas só o home que ainda é forte o suficiente para fazer a cobra subir.

DIHMANCHATROPA

Mafi vem cá, por que é que tu num vai morar na cidade de pé-junto¹⁹⁹,
[hein]?

Lá tem espaço à vontade. Aí tu veste o paletó de madeira²⁰⁰
e eu ainda te preparo uma tortia de mel.

Tom' iss' aqui, ó... Bota na cabeça, [é tua coroa].

UMA VEA

Tom' iss' aqui também, ó... Presente meu.

OTA VEA

Tom'essa coroa aqui também, ó.

DIHMANCHATROPA

'Tá faltando alguma coisa? O que é que tu 'tá querendo ainda? Camia
[pro barco].

Caronte 'tá te chamando [que nem a Cavala, ó: "Tua cova, tua cova, tua cova! Cavala,]
[cavala cavala"! Tá ouvindo?]²⁰¹

Tu 'tá atrasando ele.

DELEGADO

Não é um absurdo eu ser tratado desse jeito?

Por Deus, vou agora mesmo mostrar aos delegados
em que situação me encontro.²⁰²

DIHMANCHATROPA

E tu vai te queixar porque a gente nũ fez tua sentinela²⁰³?

Mas pode deixar que, daqui a treif dia, de maãzã,

a gente vai botar um despacho²⁰⁴ bem preparado, [pra tu ser bem encamiado].

CORO DOS VEI

Cochilar não é coisa de home livre!

Vamo lá, homarada, todo mundo arregaçando²⁰⁵ ahi manga pra essa batalia! 615

198 O texto diz apenas "desposar", mas, como se trata de mulheres já de uma certa idade, preferi a expressão "tirar do caritó". *Caritó* significa lugar onde se amontoam coisas velhas, daí lugar onde se abrigam as solteironas. É mais comum na fala de pessoas idosas.

199 "Cidade de pé-junto" é o cemitério (em referência à posição do morto dentro do féretro, em que os pés ficam juntos). Literalmente, a personagem pergunta "Por que é que tu não morre?" A imagem do cemitério combina melhor com a ironia que se segue.

200 Literalmente: "Tu vai comprar um caixão".

201 Caronte é o barqueiro que transporta, pelo preço de um óbolo, as almas de uma margem a outra do rio Aqueronte, onde, segundo a mitologia, se encontra a entrada do Hades (*Inferni*, entre os romanos – lugares baixos, morada dos deuses subterrâneos). O mito da cavala apresenta inúmeras variações no interior da Bahia (e talvez em outros Estados do Nordeste). O que mais eu ouvia na infância nas cidades de minha região (Ibirataia, Ipiaú, Gandu, Gongogi) era o seguinte: O canto da cavala (pássaro que canta à noite, normalmente sobre árvores de cemitério) é o prenúncio da morte de alguém. Uns afirmam que ela diz "tua cova", outros "cavala".

202 Note-se que, ao retirar-se, o delegado, indignado, retoma seu estilo oficial, refletido no registro linguístico mais acurado. Em sua fala, além da concordância, observa-se a não laringalização do -s- diante do -m- ([mezmo] em vez de [meñmo]), da língua popular.

203 No DSB, o mesmo que velório.

204 Em grego, "ta trita", sacrifícios fúnebres realizados no terceiro dia após a morte.

205 Consulte-se o estudo introdutório, 3.2.2 *As pessoas do discurso e o sistema verbal*.

Isso aqui já 'tá me cheirando mal,
sinto até que é cheiro de coisa pode²⁰⁶.
É o fedor da tirania de Hípias.²⁰⁷ 618/19
Meu grande medo é que algunh lacônio 620
já esteja mocado ali na cafi' de Clístenes, [o viadũ],
e bote essas excomungada²⁰⁸ dessañ mulé, com as tramóia delas, 622/23
pra se apoderare de nosso dñero e do salário
que me sustentava. 625
A situação já 'tá ficando grave: onde é que já se viu mulé aconseliar o povo,
tagarelar sobre escudo de bronze
e querer reconciliar a gente com os cara da Lacônia!
Cambada de amiga da onça!²⁰⁹
Elas tramaro tudo isso de ôlio no poder.²¹⁰ 630
Só que a mim é que elañ nũ vão governar não, porque eu vô ficar de ôlio.
E de agora em diante vô andar armado com a espada debafi' do ramo de mirto²¹¹,
e ficar na praça, segurando a arma²¹², ao lado de Aristogítion²¹³.
É assim que eu vô ficar: bem juntũ dele. Essa é a idéia que me vem na cabeça²¹⁴:
'regaçar as quexada²¹⁵ dessa vea excomungada. 635

CORO DAS VEA

Quando tu entrar em casa, a coitada que te pariu nem vai te recũcer.
Mas primero vamo botar isso aqui no chão, mñas amiga²¹⁶.

Senhores cidadãos²¹⁷, nós estamos iniciando
um discurso útil a nossa cidade.
Era de se esperar, pois ela me educou de modo brilhante e segundo as boas
maneiras: 240/41
Logo aos sete anos, carreguei o véu de nossa padroeira nas Panatenéias²¹⁸;
Aos dez, moí o grão para [a deusa] fundadora;
Mais tarde saí²¹⁹ de ursã²²⁰ nas festas braurônias. 644/45
Já uma bela mocã, uma vez carreguei a cestã sagrada e
uma feira de figos secos em volta do pescoço²²¹.

Será que devo aconseliar alguma coisa de útil a nossa cidade?
E daí se sou mulier? Não fiquem zangados comigo por isso,
no momento em que trago contribuições melhores do que tudo isso que está aí. 650
Mña contribuição para a sociedade eu dou: trago ao mundo homens.
Já voceis, veliarada infeliz, em nada contribuem,
pois, como se não bastasse que comeram tudo o que lucraram nas guerras contra

continua na página 163 >

206 *Pode*: podre. Se por um lado a consoante laríngea, representada pelos grafemas r, s, z e v (v. Estudo introdutório, 3.1.1.2 *Os ditongos*, 5) está cada vez mais em ascensão, por outro a vibrante r recua dramaticamente, sofrendo apagamento depois de consoantes: *oto > outra, quatro > quato, peda > pedra, pode > podre*.

207 Hípias e Hiparco, seu irmão, sucederam o pai como tirano de Atenas em 528 a. C. Em 513, Hiparco foi assassinado. Esse fato levou seu irmão a adotar duras medidas preventivas para evitar outras conspirações, o que o tornou impopular. Os alcmeônidas, aliados dos espartanos, destituíram-no em 510. A expressão "tirania de Hípias" é usada também para "designar a posição sexual em que a mulher se coloca sobre o homem e o conduz como o cavaleiro o cavalo – o nome Hípias é derivado de *hippos*, cavalo, metáfora para o pênis" (Duarte, id., nota 38). Fontes: Edições Kaktos, id., nota 77, Duarte, id., nota 38.

208 Inimigas dos deuses no original.

209 O original diz o seguinte: "Já é terrível elas aconselharem os cidadãos e, sendo mulheres, tagarelarem sobre escudo de bronze e reconciliar-nos com homens lacônios, entre os quais nada há além de lobo de goela aberta". Na cultura de grande parte do Brasil, as mulheres em questão, tentando aproximar os homens de seus inimigos, "lobos de goela aberta", expressão proverbial grega, seriam consideradas "amigas da onça", expressão que se popularizou no Brasil (na Bahia é muito comum) com a obra do cartunista pernambucano Péricles de Andrade Maranhão, criador da personagem *o amigo da onça*, adaptado de uma anedota bastante conhecida, segundo a qual dois caçadores travam o seguinte diálogo: — O que você faria se estivesse agora na selva e uma onça

aparecesse na sua frente? — Ora, dava um tiro nela. — Mas se você não tivesse nenhuma arma de fogo? — Bom, então eu matava ela com meu facão. — E se você estivesse sem o facão? — Apanhava um pedaço de pau. — E se não tivesse nenhum pedaço de pau? — Subiria na árvore mais próxima! — E se não tivesse nenhuma árvore? — Sairia correndo. — E se você estivesse paralisado pelo medo? Então, o outro, já irritado, retruca: — Mas, afinal, você é meu amigo ou amigo da onça? Fonte: Habert, Angeluccia Bernardes. 1987. *A Obra Imortal de Péricles - o Amigo da Onça*. São Paulo: Busca Vida.

210 Literalmente: “visando à tirania”.

211 Georgussópulos (id., nota 79) conjectura que as expressões *φορήσω τὸ ξίφος* (portarei o punhal) e *ἐν μύρτου κλαδί* (no/sob o ramo de mirto) pertencem a um tipo de canções patrióticas que as crianças aprendiam na escola (cf. *As Nuvens*, 966). Essas canções teriam sido escritas em honra de Harmódio e seu amigo Aristogíton, que assassinou Hiparco, irmão de Hípias (filhos do tirano Pisístratos em 514 a. C.). Duarte (id., nota 40) explica que “a menção ao “punhal no ramo de mirto” diz respeito ao disfarce que adotaram para as armas de modo que lhes fosse permitido aproximarem-se do tirano durante a celebração das Panatenéias, festividades em honra de Atena, padroeira da cidade. Os tiranicidas foram mortos em decorrência do episódio, mas após a queda da tirania tornaram-se heróis nacionais, sendo-lhes consagradas estátuas na ágora, cuja pose o coro masculino procura imitar” – cf. tb. Tucídides, VI, de 54 em diante. Trajano Vieira (id., p. 80) acha evidente a conotação sexual do fragmento. Pensando nessa possibilidade, traduzi *φορήσω τὸ ξίφος... ἐν μύρτου κλαδί* por “vou andar armado com a espada debaixo do mirto”, já que, no DSB, “armado” tem sentido ambíguo (armado ou excitado). Pela mesma razão, preferi “espada” em vez de “punhal”. A conotação sexual a que se refere Trajano Vieira talvez se justifique pela relação homossexual de Harmódio e Aristogíton, citado logo no verso seguinte, ao lado de quem a personagem afirma que ficará.

212 Literalmente: “em armas”. Optei por “segurando a arma” para manter a ambigüidade

sugerida na nota anterior.

213 Isto é, ao lado da estátua de Aristogíton. Sobre as estátuas de Harmódio e Aristogíton em Atenas, veja-se Pausânias I, 8,5.

214 Literalmente: “Isto pois me ocorre”.

215 “Quexada” em vez de “queixo”, com sentido pejorativo, uma vez que são os animais que possuem queixada.

216 No original: “queridas velhas”.

217 Note-se que o registro linguístico aqui é um pouco mais acurado, já que o coro dirige sua fala a toda a cidade.

218 “carreguei o véu de nossa padroeira nas Panatenéias” é a tradução que proponho para o verbo *ἀρρηφορέω*. Sobre o transporte das vestimentas e dos objetos sagrados de Atena, a padroeira da cidade de Atenas, Pausânias (I, 27:3) diz o seguinte: “Há uma coisa que me impressionou e que nem todos conhecem. Por isso é que vou descrever. Perto do templo da padroeira da cidade, vivem duas virgens que os atenienses chamam de arréforas. Elas passam um tempo com a deusa. Quando chega o dia da festa, à noite, fazem o seguinte: Colocam e transportam sobre a cabeça tudo o que lhes dá a sacerdotisa de Atena, sem que a sacerdotisa saiba o que deu, nem elas o que transportam”. As garotas, de sete a 11 anos, eram escolhidas pelo arconte dentre as famílias nobres da cidade.

219 Fragmento complicado. Em algumas edições lê-se: *κῆτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίως*. Noutras o texto está assim: *καταχέουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίως*. Há ainda edições que apresentam a seguinte versão: *καὶ χέουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίως*. A questão é saber se o enunciado começa: 1) por *κῆτ'* (conjunção *καὶ* + advérbio *εἶτα*) + verbo *ἔχω* (como se lê no primeiro caso), 2) pelo verbo *καταχέω* (como no segundo caso, no qual o primeiro elemento é interpretado como preposição, parte integrante do verbo) ou 3) pela conjunção *καὶ* + o verbo *χέω*. Este último verbo significa verter, derramar, pingar, deixar cair. A preposição *κατά*, anteposta

a *χέω* (formando o composto *καταχέω*) reforça a idéia de movimento para baixo. Em 2 e 3, os filólogos enxergam um deslizamento semântico de *χέω* e *καταχέω* de *deixar cair / verter para despir*. Essa interpretação se baseia, provavelmente, no fato de que as jovens, às vezes, dançavam nuas no santuário de Brauron. No texto, não está claro se se trata desse evento. Além disso, o sentido de despir é expresso, normalmente, pelo verbo *ἀποδύω*. Já *ἔχω* pode significar trajar, vestir. Se aceitarmos as interpretações 2 e 3, temos de concluir que a fantasia de urso se resumia a uma máscara somente, ao passo que, de acordo com a interpretação 1, o *κροκωτός* (manto amarelo-açafrão) fazia parte da fantasia. Na tradução, mantive só o essencial, ou seja, o fato de a personagem ter saído de urso nas festas dedicadas a Ártemis. Quanto ao primeiro elemento [*κῆτ'*? *κατα-?* ou *καὶ?*], considero mais provável a primeira hipótese, já que *καὶ εἶτα* significam “e depois”, sentido que se encaixa perfeitamente na passagem, em que a personagem enumera, por ordem cronológica, fatos de sua vida.

220 As garotas que participavam das festas dedicadas a Ártemis em Brauron, na Ática, podiam se vestir de ursas, um dos animais consagrados à deusa. Fontes: Edições Kaktos, id., nota 82, e Henderson, p. 156.

221 O transporte de cestas era comum a várias procissões, mas a ocasião mais importante eram as Panatenéias. As canéforas eram mocinhas em idade de casamento, pertencentes a famílias distintas. A escolha de uma garota para ser canéfora era uma grande honra (cf. Eurípides, *Heraclides*: 777 e Menandro, *Epitrepontes*: 48). Os figos em volta do pescoço simbolizavam a sexualidade e a fertilidade. Fontes: Edições Kaktos, id., notas 83 e 84 e Henderson, p. 156.

os persas²²², a chamada parte de nossos avós, nem os impostos voeis pagam!
 E tem mais: por causa de voeis corremos o risco de ir pro beleléu! 655
 Será que ainda vão bancar uma de valentão?²²³ Se tu me retar um tiquíũ que seja,
 eu vou 'regaçar tuas quexada com essa bota vea²²⁴ aqui, ó'.

CORO DOS VEI

Mas isso já nũ é muito
 atrevimento não? E parece que 659/60
 o negoço vai piorar.
 Todo macho que tem bago no mei' das perna tem que reagir! 661/62
 Vamo tirar esse ropão²²⁵, porque home que é home 663/64
 tem que cherar a home direto e nũ deve ficar debafi' dos pano não. 665/66
 Rumbora, pessoal²²⁶! Todofñ nóis que 'tivemo²²⁷
 em Lipsídrion ainda na juventude,
 agora temo que rejuvenescer e dar asa 670
 ao corpo todo e sacudir essa velice de rib'²²⁸ de nóis.
 Se um de nóis der corda a elas, um tantĩ que seja,
 elafi nũ vão dexar de aprontar uma presepada das pior.
 Vão construir navio e ainda por cima vão querer
 travar uma batália naval contra nóis, como fez Artemísia²²⁹. 675
 E se partire pra montaria, aí é que acabou de rasgar a cober' da dôdia: adeus
 cavalaria!²³⁰
 A mulé é o bicho que mais sabe montar e se equilibrar na sela.
 Ela nũ escorrega nem se [o ganhão]²³¹ disparar. Repara as Amazona²³²
 montada, lutando contr'os home nofi desẽi de Mícon²³³.
 Mas agora a gente tĩa era que pegar elas tudo 680
 pelo cangote e enfiar o pehçoço²³⁴ delafi no buraco de um tronco.

CORO DAS VEA

[Te juro] por deus²³⁵ [que] se tu botar lãa 683/84
 em mĩa foguera, eu vou soltar as cachorra²³⁶ em cima de tu, pra
 te arrancar o couro hoje mefmo, até tu gritar por socorro aos
 vizĩũ. 685/86
 Mulherada, vamo tirar nóis também a ropa rapidĩũ, 687/88
 pra a gente exalar o chero de mulé que, de tão retada, já 'tá rangendo ofñ dente. 689/90
 Vem um de voeis aqui, ó'..., pra nunca mais comer
 acarajé nem abará²³⁷.
 Basta um piu que tu der – pois eu já 'tou a ponto de explodir –
 [e aí nofi vamo dramatizar uma fábula de Esopo aqui hoje: tu vai ser a águia
 e eu o rola-bosta²³⁸].

continua na página 165 >

222 Conhecidas na história como Guerras Médicas.

223 Ao dirigir-se ao corifeu, o coro feminino muda mais uma vez o registro linguístico, retomando o coloquial.

224 No original: “coturno tosco”.

225 ἔξωμής: certo tipo de túnica.

226 No original lê-se o seguinte: Ἄλλ' ἄγετε λευκόποδες... Primeiramente penso que Ἄλλ' ἄγετε dever ser entendido como uma expressão exortativa (Rumbora! Vamos!). Quanto a λευκόποδες (pés-brancos), Debidour (id., p. 168, nota 1) observa que talvez se trate de um trocadilho com λυκόποδες (pés-de-lobo), alcunha atribuída aos alcmeônidas, que comandaram a revolta contra os tiranos em 513. Os revoltosos se estabeleceram em Lipsídrion, no monte Parnes, onde resistiram com bravura antes de capitularem. Duarte (id., nota 43) sugere que a expressão “pés-brancos” alude à falta de calçados dos coreutas. Seja como for, na tradução optei por substituir essa expressão por “pessoal”.

227 Não é estranho na língua portuguesa verbos diferentes apresentarem as mesmas formas em determinado paradigma de conjugação. Assim, os verbos *ser* e *ir*, por exemplo, não se distinguem morfológicamente no pretérito perfeito: *fui, foi, fomos, foram*. A distinção se dá pelo contexto. O mesmo vem acontecendo com os verbos *ter* e *estar*, também no pretérito perfeito, por conta da aférese do *es-*, do verbo *estar*. Por conseguinte, *tive, teve, tivemo(s)* e *tiveram/tivero* são formas tanto de *ter* quanto de *(es)tar*, dependendo do contexto.

228 Ainda se ouve, sobretudo entre os mais velhos, locuções prepositivas com *riba* em vez de *cima*: *em riba, de riba, pra riba, por riba*. O verbo *arribar* também aparece com certa frequência

e não somente entre idosos. A expressão *arribar os tendêu* (arrumar suas coisas e ir embora) é particularmente comum.

229 Artemísia era rainha de Halicarnasso. Ajudou Xerxes na expedição contra os gregos (cf. Heródoto, VII: 99). Henderson (id., p. 160) distingue conotação sexual no fragmento, expressa pelos verbos *vauμαχεῖν* (combater no mar) e *πλεῖν* (navegar) – os quais traduzi por uma expressão somente (travar uma batalha naval). De acordo com esse autor, os verbos em questão designariam o ato de colocar-se sobre o parceiro.

230 “...διαγράφω τοὺς ἰππέας”: apago / risco da lista os cavaleiros. Essa fala do coro masculino é comparativa. As mulheres podem empreender uma batalha naval, mas se optarem pela montaria, na qual elas são muito hábeis, o perigo será bem maior e os cavaleiros estarão perdidos. Por isso é que traduzi o enunciado em questão por “aí é que acabou de rasgar a cober(ta) da dôdia (doida): adeus cavalaria”, expressão que, no Sul da Bahia, se usa para indicar a chegada ao ponto crítico de uma situação. A expressão pode ser introduzida também por “agora” (Agora é que acabou de rasgar a cober’ da dôdia).

231 No texto grego, o sujeito está subentendido. Na tradução, preenchi o sujeito, optando por “garanhão” em vez de “cavalo” para reforçar a conotação sexual sugerida por Henderson (v. nota 191). No mesmo enunciado, o verbo “escorregar” aparece no optativo, o que implicaria uma tradução por “escorregaria” ou “escorregava” (num registro mais coloquial). Acho que, na correlação com as formas verbais das orações que precedem, o presente do indicativo, no português, se encaixa melhor, daí minha opção por “escorrega”.

232 Tradicionalmente, as Amazonas eram mulheres adversárias dos homens. A vitória de Teseu contra elas, quando invadiram Atenas, era um motivo recorrente na decoração de prédios e monumentos da cidade. Fontes: Henderson (id., p. 160) e Edições Kaktos (id., nota 87).

233 Mícon era filho de Fanomaco, general ateniense em Potidaia durante a Guerra do Peloponeso (cf. Tucídides II: 70), e, junto com Polignoto, foi um dos mais importantes pintores da primeira metade do século V a. C. O coro se refere aos famosos afrescos da Poikile Stoá, uma galeria que abrigava várias obras de arte. Sobre essa galeria e seus afrescos, v. Pausânias I, 15.

234 *Pehcoço*: pescoço.

235 No original, jura-se “pelas duas deusas”.

236 A expressão grega traduzida aqui é “soltar a javalina”. Sigo a tradução de Duarte (id.) que observa que “a irritação das mulheres é tanta que elas se recusam até mesmo a empregar o gênero masculino” (nota 47). “Javalina”, segundo Henderson (id. p. 161) assim como porca ou leitoa, designa a vagina. O fragmento assume, portanto, como nota Duarte, uma forte conotação sexual.

237 No original lê-se: “pra nunca mais comer alho nem favas pretas”.

238 *Rola-bosta*: Escaravelho.

Quando tu 'tiver pa'²³⁹ parir, eu faço teu parto²⁴⁰. 695

Eu num 'tô nem aí nem vô chegando pra voceis, enquanto vivere
mã [estimada] Lampito e Ismênia, essa donzelã tebana.

Tu pode te estrebuchar e inventar mil decreto, mas aqui tu nũ vai ter veifã não!²⁴¹
Logo²⁴² tu, um traste odiado por todo mundo, até pelos vizũ.

Só pra voceis entenderem mã raiva²⁴³, ontem eu 'tava fazendo uma festa pra nossa 700
[deusa Hécate]

e chamei uma amiga de mãs fãlia aqui da vizãncia, minina boa que a gente
gosta tanto,

[como se fosse uma enguia da Beócia]²⁴⁴.

Aí dissero que nũ iam mandar ela não por cafi' dofi decreto.

E voceis só vão parar com essefi decreto no que dia que
alguém passar uma rastera em voceis e der uma gravata daquela fi de 'rancar
o pescoço²⁵⁴. 705

Cabeça de nosso projeto²⁴⁶,
por que é que tu botou a cara fora assim tão jururu?

DIhMANCHATROPA

O pensamento e os trabai de mulé ruim
me tira o sossego e me faz andar de cima pra baixo.

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

Com'é que é? Com'é que é? 710

DIhMANCHATROPA

Verdade, é isso mefimo.

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

O que foi que aconteceu de tão grave assim? Conta aqui pra tuas
[amiga].

DIhMANCHATROPA

Tẽũ vergonha de dizer, mas é dose ficar queta.

CHEFE DO CORO DAh MULÉ

[Conta tudo], nũ esconde o revestrés que caíu em nossa cabeça.

DIhMANCHATROPA

Pra encurtar a conversa, 'tamo no cio. 715

239 *Pa'*: Para.

240 Na fábula de Esopo, apesar das súplicas do escaravelho para que a águia deixasse em paz uma lebre, a ave não lhe deu ouvidos. O escaravelho, para se vingar, começou a quebrar os ovos da águia, derrubando-os do ninho. A arrogante águia compreendeu, afinal, que não se deve subestimar a capacidade de alguém, julgando-o pelo tamanho.

241 Literalmente, o original diz o seguinte: "Não haverá força, nem que tu vote sete vezes", o que não teria muito sentido em português. Por isso é que substituí "não haverá força" por "aqui tu não vai ter veifã (vez) não" e "nem que tu vote sete vezes" por "tu pode te estrebuchar e inventar mil decreto".

242 "Logo" introduz um elemento que será objeto de comentário depreciativo ou de surpresa na sequência do enunciado, baseados em características conhecidas do elemento em questão. O sentido preciso é dado pela entonação da voz e pelos gestos faciais. O advérbio, juntamente com o pronome sujeito *tu*, substitui o relativo *ὅστις*. Assim, em vez de "nem que tu, traste, que é odiado... vote sete vezes", estrutura que aparece no texto original, optei por soluções sintáticas e lexicais mais condizentes com nossa realidade linguística, sem prejuízo para o sentido do texto.

243 "Só pra voceis entenderem mã raiva" traduz *ὥστε*, que, introduzindo um enunciado, como é o caso aqui, significa *então, portanto, por conseguinte*. Ou seja, esse elemento introduz algo que tem relação com o que já foi dito. Se eu optasse por uma dessas possibilidades (*então, portanto, por conseguinte*), a relação entre as orações não ficaria muito clara.

244 As traduções divergem neste ponto. "ἐκ Βοιωτῶν" (dos beócios / da Beócia), omitido em algumas delas, se refere a *γείτόνων* (vizinhos), a *παῖδα* (menina), ou a *ἐγγελλυ* (enguia)? A mim, me parece

CHEFE DO CORO DAH MULÉ

Valei-me²⁴⁷, Zeus!

DIHMANCHATROPA

Chamar Zeus, pra quê? Isso é assim mefimo.
Nũ consigo mais afastar elas doh marido. Elas escapole.
'Ind'agora peguei uma alargando o buraco
que dá pr' a gruta de Pã;
ota s' esfergando²⁴⁸ num troço roliço;
ota dando pro lado do inimigo;
ot'ainda, ontem, quand' eu puxei pelos cabelo dela,
botou na cabeça que ia voar montada num pardal
direto pro brega de Orsíloco²⁴⁹.
Elas arruma qualquer desculpa pra se
picare pra casa. Ali, ó... [nũ morre mais], vem vindo uma.
Ei, tu aí! 'tá correndo pra onde?

MULIÉ A

Tẽũ que ir pra casa.
As traça tão acabando com
mĩah lã de Mileto.

DIHMANCHATROPA

Ques²⁵⁰ traça?
Tu nũ volta mais?

MULIÉ A

Volto agorã. Te juro por Deus!
Só o tempo d'eu estender [mĩah lã] na cama.

DIHMANCHATROPA

Nũ vai pra lugar nenhum. Nũ tem nada que estender.

MULIÉ A

Mas vou deixar perder mĩa lã?

DIHMANCHATROPA

Se isso for preciso, vai.

que se refere a ἔγγελλυν e que se faz uma aproximação entre παιδα... ἀγαπητήν e ἐκ Βοιωτῶν ἔγγελλυν, isto é, “menina querida/amada/apreciada como a enguia da Beócia”. Sobre a fraqueza dos gregos pelas enguias da Beócia, v. nota 14.

720 **245** Literalmente: “E voçeis num vão parar com esseñ decreto antes que alguém, agarrando voçeis pela perna, torça o pescoço”.

246 No original: “Senhora desta ação e plano”.

725 **247** Não se trata de cultismo. Esse imperativo erudito se mantém na língua talvez por influência da igreja. É sempre usado quando se invoca Deus ou santos católicos.

248 Se esfergar = se esfregar.

249 Segundo o escoliasta, Orsíloco era dono de uma casa de prostituição (brega) em Atenas. Fontes: Henderson (id., p.165) e Debidour (id., p. 171, nota 2).

250 V. nota 30.

730

MULIÉ B

'Tô lascada! E agora qu'eu dexei meu lĩũ²⁵¹bruto em casa sem pelar?

DIĥMANCHATROPA

Aí ota que 'tá saindo atráĥ de lĩũ²⁵² bruto, ó²⁵³. Volta aqui!

MULIÉ B

Perante a luiĥ de Deus²⁵⁴! Eu te juro que só vou dá uma raspadã e já vẽũ.

DIĥMANCHATROPA

Nada de raspadã! Se tu começar com isso aí, vai aparecer ota querendo fazer a meĥma coisa.

MULIÉ C

Ô mã Nossa Sĩora do Bom Parto, nũ dexa eu parir até que eu chegue a uma lugar decente não²⁵⁵!

DIĥMANCHATROPA

Que bestage é essa?

MULIÉ C

Daqui a pouco eu vou parir.

DIĥMANCHATROPA

Oxe, mas ontem tu nũ 'tava prẽa²⁵⁶.

MULIÉ C

Mas hoje eu 'tô.

Ô Diĥmanchatropa, me deixa ir pra casa encontrar a partera o mai' rápido possive.

DIĥMANCHATROPA

Que conversa é essa?

E que negoço duro é esse que tu tem aqui²⁵⁷?

MULIÉ C

É um machĩũ.

735 **251** Por "linho bruto" traduzo *ἀμοργίς, -ῖδος*, espécie de linho, origem do nome da ilha de Amorgos, onde se faziam túnicas de linho (as túnicas de Amorgos). A ilha está situada no Mar Egeu, nas Cíclades.

252 *Lĩũ* = linho.

253 Sempre que se chama a atenção para algo ou para alguém, mostrando-o, a frase baiana (e talvez a brasileira, de maneira geral) termina com um "ó" (<olha).

740 **254** A mulher B jura pela *Φωσφόρος* (Portadora da Luz – v. nota 115). Aqui preferi traduzir o juramento grego por uma expressão semelhante, usada por baianos quando juram: Perante a luiĥ de Deus!

255 A mulher C invoca Ilítia, divindade que assiste ao parto. Minha opção por "Nossa Senhora do Bom Parto" se justifica pela coincidência dos elementos culturais: tanto na cultura fonte como na cultura alvo há um ser divino que assiste ao parto. Além disso, Ilítia é chamada de *πότνια* (senhora, soberana).

256 O adjetivo *preinha* (a forma *preinhe* não é usual), assim como o verbo *parir*, é utilizado, em situações de informalidade, tal como ocorre em Portugal, em referência também à mulher. Aqui também uma pesquisa na história da língua é necessária para que se confirme ou não a hipótese de se tratar de um arcaísmo. Em todo caso, o adjetivo latino *praegnans*, que deu origem à forma portuguesa, fazia referência tanto à mulher (*praegnans uxor*) quanto a animais (*praegnans equa*).

745 **257** Diĥmanchatropa apalpa a barriga da mulher.

DIĤMANCHATROPA

Rum, que machĩũ que nada²⁵⁸! 'Tá parecendo que tu tem é um negoço oco de bronze. Dex'ô ver...

Sujeita descarada, com o capacete sagrado da deusa²⁵⁹ tu queria te passar por prêa, é?

MULIÉ C

E 'tô mefimo. Te juro por Deus!

DIĤMANCHATROPA

E pra quê é que tu queria isso?

MULIÉ C

Era pr'o caso de a dor do parto me pegar ainda aqui na cidade alta. Aí eu entrava no capacete e paria dento, que nem as pomba.

DIĤMANCHATROPA

Não me diga! Me engana qu'eu gosto. 'Tá na cara a lorota! Tu nũ vai ficar aqui pr' a festa de apresentação de teu fi'-capacete não²⁶⁰?

MULIÉ C

Ah, eu num consigo maiñ dormir [aqui] na acrópole deñ'daquele dia qu'eu vi a cobra-vigia²⁶¹.

MULIÉ D

E eu, coitada, já 'tô acabada de insônia por cañ' dos cucucu dessas coruja que nũ pára nunca.

DIĤMANCHATROPA

Ô cambada de banda-voou²⁶², chega de patacoada! Voceis deve 'tar morrendo de saudade doñ marido de voceis. Mas será que eles também num 'tão com saudade de voceiñ não? Eu bem sei que añ noite pra eles têm sido difice. Mañ vamo aguentar, mulierada, e sofrer só mais um tiquiũ, que tem um profecia aí que diz que a vitória é nossa, se a gente ficar unida. É o que diz a profecia²⁶³.

MULIÉ C

[Então] diz o que ela diz.

750

258 Aqui Diñmanchatropa jura pela deusa Afrodite. Preferi omitir o juramento, para que a frase ficasse mais natural.

259 Refere-se à deusa Atena.

260 As *amfidromia* eram festividades durante as quais o recém-nascido era carregado em volta da residência e apresentado aos familiares e amigos. Isso acontecia 5 ou 7 dias após o nascimento. Às *amfidromia* seguia-se a festa de atribuição do nome, que acontecia no décimo dia (cf. *As Aves*. 922/23).

261 A serpente é um animal que aparece com frequência na mitologia grega desde o Período Micênico. Guardava a Acrópole e era alimentada todo mês com tortas de mel (cf. Heródoto, VIII: 41).

262 *Δαιμόνιος* [dai'monios] pode ter, segundo o contexto, tanto um sentido eufórico (divino, nobre, extraordinário) quanto disfórico (insensato, infelizmente). Aqui o sentido parece ser disfórico. Por isso, traduzi por *banda-voou*, que no DSB (e talvez em outros) significa leviano, malandro, irresponsável e sem palavra, atributos aplicáveis às companheiras de Diñmanchatropa.

263 *Χρησμός* (oráculo). Diñmanchatropa inventa uma profecia para convencer as mulheres a ficar. Durante a Guerra do Peloponeso, era comum circular oráculos e predições diversas por toda a Grécia (cf. Tucídides, II: 8). Aristófanes, com frequência, ridiculariza tanto os que espalhavam (como é o caso de Diñmanchatropa – cf. também *A Paz*, de 1045 em diante, e *As Aves*, a partir de 959) quanto os crédulos que aceitavam esses oráculos (como a mulher C, no verso 777 – cf. também *Cavaleiros*. 61, 109/10 e *As Vespas*, de 799 em diante). Particularmente na época da fracassada expedição à Sicília (415-413 a. C.), esses oráculos encheram os atenienses de esperanças (cf. Tucídides VIII: 1).

760

765

DIHMANCHATROPA

Silêncio, então.

“Quando as andorria, fugindo [de um certo passarilho chamado] poupa, se encoliere de medo num lugar só e recusare o cruzamento, então todo mal vai acabar e Zeus que estronda tudo vai botar o que 'tá em cima embaixo”.

MULIÉ C

Nóis é que vamo ficar por cima?

DIHMANCHATROPA

“Mas se as andorria se separare e batera asa do templo sagrado, então vai ficar claro que nũ tem ave mais afolozada²⁶⁴ do que elas”.

MULIÉ C

[É,]²⁶⁵ a profecia é clara. Ô louvado seja Deus!

DIHMANCHATROPA

Nũ vamo agora, na provação, dar pra trais.
Vamo entrar. Vai ser uma vergonha,
aĩ minina, se a gente desrespeitar uma profecia dessa.

CORO DOS VEI

Eu quero contar a voceis um caso que eu mefimo ouvi um dia quando era ainda minino.

Tĩa um certo rapaizilho chamado Melânio que, pra fugir do casamento, se picou pro deserto e foi morar naĩ montanha.

[Lá] caçava lebre,
fazendo armadília com rede.

Tĩa um cachorro.

E nunca mais voltou pra casa por cafi' do ódio.
Mas se Melânio²⁶⁶ detestava tanto aĩ mulé, nóis, que samo²⁶⁷ ajuizado, nũ ficamo pra traĩh não.

UM VEI

Eu quero te dar um beijo²⁶⁸, [mã] vea.

264 V. nta 48.

265 “É” com uma ligeira pausa, indica reconhecimento, aceitação. No fragmento, a personagem invoca Zeus e todos os deuses, ato linguístico que, na tradução, está resumido em “Ô louvado seja Deus”!

266 Duarte (id., nota 53) e Georgussópulos (Ed.Kaktos, id., nota 98) fazem observação semelhante a respeito de Melânio (caçador como Hipólito, aprendeu a caçar com Quêiron e o fazia nas florestas da Arcádia – cf. Xenofonte, *Da caça* I: 2, 7).

775 Os velhos ignoram – ou propositadamente silenciam – a relação de Melânio com Atalanta, pondera Georgussópulos. Segundo a mitologia, Atalanta era uma jovem muito formosa e excelente corredora. Ela rejeitava a idéia do casamento, mas, visto que eram muitos os pretendentes, declarou que se casaria com aquele que fosse capaz de vencê-la na corrida, sendo que os derrotados seriam mortos por ela. Somente Melânio, com a ajuda de Afrodite, conseguiu vencê-la e, por conseguinte, desposá-la. Duarte observa que “curiosamente, o coro dos velhos transforma o jovem herói no espelho de sua amada – que havia jurado manter-se casta – e ignora sua união, manipulando o mito segundo seu interesse ou apresentando uma versão pouco conhecida dele.

780 267 Forma mais comum na fala de idosos. Na língua popular, não há nenhum verbo com vogal temática -o- antes da desinência -mo(s) da primeira pessoa do plural. Certamente por pressão analógica surgiram as formas *samo* e *semo*. No DSB a primeira é a mais frequente. A forma padrão – somos – só aparece em situações formais.

795/96

268 Os verbos *κυνέω* (beijar) e *κύω* (engravidar, fecundar) têm o mesmo infinitivo *κύσαι*. Aqui o contexto sugere que se trata de *beijar*.

UMA MULIÉ

Não com esse bafo de cebola.

UM VEI

...e te picál-o²⁶⁹ pé na bunda!

UMA MULIÉ

Tu tem pêlo pra pêga²⁷⁰!

UM VEI

Oxe, Mironides também tã
a bunda preta de pêlo pra cair matando
em riba dos inimigo.
Fórmio era a mefma coisa²⁷¹.

CORO DAH MULÉ

Eu também quero contar um caso a voceis,
pra dexar o de Melânio no chão.
Timon era um vagabundo da cara
toda espiêta, cria dah deusa furiosa²⁷².
Um dia, então, por cafi' do ódio,
esse tal de Timon se picô,
depois de ter jogado²⁷² praga nos home perverso.
Pois é, ele detestava os home perverso,
mas adorava ahi mulé.

UMA MULIÉ

'Tá querendo que eu te quebre as quexada, é?

UM VEI

Deufi me livre! 'Tou morren' de medo²⁷⁴!

UMA MULIÉ

Vou te dar um chute [nos bago]!

UM VEI

Aí todo mundo vai ver tua ensaca-home²⁷⁵.

UMA MULIÉ

Apesar de eu já ser vea,

269 Sobre *-l-o / -l-a*, v. nota 97. Neste fragmento, suprimi o particípio *ἀνατείνας* (tendo erguido [a perna]) por considerá-lo desnecessário em português.

270 *Pêga*: Certa ave corvídea. Como em geral se observa no Brasil, as preposições *para* e *de*, combinadas com certos substantivos (*pêga*, *porra*, *cacete*, *caralho* etc.) são usadas para intensificar o sentido de verbos e adjetivos qualificativos – no caso de *para/prá* –, adjetivos epítéticos e certos substantivos (especialmente no grau aumentativo) – no caso de *de*: Ele tem pêlo pra pêga / Ele é peludo pra pêga / Ele tem um pêlo grosso da pêga, 'Tá chovendo pra porra / 'Tá uma chuva forte da porra / Ela fez uma festona da porra.

800

805/06

815

819/20

271 Os velhos fazem menção a Mironides e a Fórmio como exemplos de virtude guerreira. Mironides venceu os coríntios em Megara, no ano de 457 a. C. (cf. Tucídides I: 105), e os beócios em Enófta, no ano de 456 a. C. (cf. Tucídides I: 108). A vitória mais notável de Fórmio foi contra os coríntios em Náupactos, em 429 a.C. (cf. Tucídides II: de 80 em diante). Note-se que *μελάμπυγος* (*bunda preta* em minha tradução) se refere à virilidade e à força, enquanto que a ausência de pelos confere ao homem traços efeminados. V. Henderson, p. 172.

272 Não se sabe ao certo se Timon era uma figura histórica ou lendária. De acordo com algumas fontes literárias, era filho de Echebrates, oriundo da comunidade de Kolutó (cf. Luciano, *Timon ou o misantropo*: VII). Sua repulsa pelos homens tornou-se proverbial. A simpatia que supostamente tinha pelas mulheres, referida nos versos 819/20, é, segundo Georgussópulos (id., nota 100) invenção do coro feminino. As deusas furiosas eram as Eríneas, divindades irascíveis cuja função era punir os crimes familiares.

273 *Jogar praga* (rogar praga): expressão resultante da etimologia popular.

825

274 A fala do velho é irônica.

tu nũ ia ver ela cabeluda nãõ.
Tu ia ver ela bem aparadãa
com a lamparina.

DIĥMANCHATROPA

Ei, mulherada, vem cá todo mundo
correndo²⁷⁶!

UMA MULIÉ

O que é que 'tá acontecendo? Me diz, que gritaria é essa?

DIĥMANCHATROPA

Um home, 'tô vendo um home se aproximando. Ele 'tá variando.
'Tá possuído pelaĥ libidinage da [deusa] Afrodite.
Ô raãa de Chipre, de Citera e de Pafos,
vem pelo justo camĩũ por onde tu [sempre] passa!

UMA MULIÉ

Seja quem for, cadê ele?

DIĥMANCHATROPA

Per' do templo de [Deméter], nossa deusa que protege as semente²⁷⁷.

UMA MULIÉ

Ô louvado seja Deus, e 'tá mefimo! Quem será?

DIĥMANCHATROPA

Pres'tençãõ²⁷⁸ [todo mundo]. Alguma de voceis cũece ele?

XIBIUCETA

Deuĥ do céu!

Eu cũeço. É Fodésio²⁷⁹, meu marido.

DIĥMANCHATROPA

Teu dever agora é assar ele [em fogo brando], virando [devagazĩũ],
enrolar²⁸⁰ bem ele, encher ele de beijo fingido
e fazer os capricho dele tudo, menos aquilo que a gente jurou perante a taça²⁸¹.

XIBIUCETA

Deixa comigo qu'eu vou fazer tudo [direitĩũ].

275 Ou seja, teu xibiu (vagina).

276 O gerúndio do verbo correr é muito utilizado, no DSB, com a mesma função dos advérbios *depressa*, *rápido*/*rapidamente* em orações jussivas.

277 O texto diz apenas "Per' do templo de Cloé". Cloé é um epíteto de Deméter, deusa protetora das sementes.

830 278 [Prej'tensão]: Preste atenção. No original, lê-se "Olhem". Para evitar a marca do plural no verbo, poderia ser usado também "todo mundo" + gerúndio (v. nota 116).

279 Em grego, *Κινησίας*, do verbo *κινεῖν* [ki'nen] (mover e, como sinônimo de *βιβεῖν* [bi'nen], foder – v. *Os Palavrões dos Gregos Antigos: Vulgarismos, Baixarias e Obscenidades Antigas*, de Mários Verettas, Atenas, 2007 – em grego). Seguindo o mesmo procedimento de Aristófanes, mas também de Duarte (id.), criei, a partir do verbo *foder*, o nome *Fodésio*, recuperando o tom jocoso do original. Duarte o faz a partir do verbo *tregar* (Trepásio).

835

280 Enganar.

281 No original lê-se: "...menos o que a taça sabe", em referência ao juramento de abstinência sexual. (Do verso 209 em diante).

DIĥMANCHATROPA

E eu vou ficar aqui te tando uma mãozã
e esquetando ele. Mas voceis pod'imbora!

FODÉSIO

Rapaiz²⁸², 'tô tão agitado
e com ofi nervo rijo que até parece que tão me torturando na roda.

DIĥMANCHATROPA

Quem é você²⁸³ que 't'ai em lugar proibido?

FODÉSIO

Sô eu!

DIĥMANCHATROPA

Um home?

FODÉSIO

Sim sñora, um home. (*Ele mostra ofi "documento"*)

DIĥMANCHATROPA

Te pica pra bem longe daqui!

FODÉSIO

E quem é tu pra me expulsar?

DIĥMANCHATROPA

A vigia que trabália de dia.

FODÉSIO

Pelo amor de Deus, cham'ai Xibiuceta!

DIĥMANCHATROPA

Eu chamar Xibiuceta?! E quem é tu?

FODÉSIO

O marido dela, Fodésio Bingapolitano²⁸⁴.

DIĥMANCHATROPA

Ô mĩa peda! Teu nome nũ é nem ignorado²⁸⁵

282 Interjeição para exprimir admiração ou preocupação.

283 Diĥmanchatropa finge não saber de quem se trata, ao dirigir-se a Fodésio. Daí o voceamento. Em seguida, informada de que se trata de um homem, ela se irrita e passa ao tuteamento com o intuito de agredi-lo ("Te pica pra bem longe daqui!"). Note-se que essas variações de natureza pragmática não estão no original, mas são imprescindíveis na acomodação do texto em português e particularmente no DSB. Em geral, em nosso dialeto, a passagem do voceamento para o tuteamento se dá logo após as primeiras interlocuções (salvo em situações em que a formalidade, necessariamente, se mantenha durante toda a conversa).

284 *Bingapolitano* é a tradução que proponho para Παιονίδης [paionidēs], o natural do distrito de Paionídai, na Ática. Todos os especialistas que consultei consideram que Aristófanes, ao atribuir à personagem esse epíteto, tinha em mente o verbo παίειν [paíen], cujo sentido é *bater, golpear* e, por deslizamento semântico, *transar*. Não tenho nenhum motivo para questionar os especialistas. Entretanto, podemos relacionar o epíteto em questão também a πέος [peos], que significa *pênis*. Essa relação é possível porque, já no período clássico, no grego vulgar, tem início a monotongação do ditongo [ai] em [e]. Assim, Παιονίδης era pronunciado, provavelmente, [peonides], evocando, portanto, πέος [peos]. A tradução que proponho – Bingapolitano, o originário de "Bingápolis – concorda tanto com a primeira hipótese quanto com a segunda, já que, no DSB, são atestados tanto o verbo *bingar* (transar) quanto o substantivo *binga* (pênis). Para os pormenores sobre as mudanças fônicas ocorridas no grego a partir do Período Clássico, remeto a Horrocks, G. 2010/1997. *Greek: A History of the Language and its Speakers*. London & New York: Longmans e a Caragounis, C. C. 2006. *The development of Greek and the New*

845

850

nem sem fama entre nóif não...
... tua mulé 'tá sempre com ele na boca.
É só pegar um ovo ou uma maçã que ela diz: “Isso aqui eu ia dar a Fodésio”.

FODÉSIO

Ô Deus!

DIĤMANCHATROPA

É, minino²⁸⁶! E se o papo então for home, [pronto], tua mulé difi logo que tudo que dissere [dos oto] nũ chega nem aos péif²⁸⁷ de Fodésio.

FODÉSIO

Vai logo, então, chama ela!

DIĤMANCHATROPA

Mas o que é que tu vai me dar [em troca]?

FODÉSIO

Se tu quiser, te dô isso aqui, [mãa nega], ó'... (*Ele mostra de novo ofi documento*)
É o qu'eu tẽũ. E te dô ele [todĩũ].

DIĤMANCHATROPA

Peraí qu'eu vou dar um pulĩũ lá embaixo pra chamar ela.

FODÉSIO

Vai, [mãa nega], vai logo, porqu'eu nũ acho maif graça nenhuma na vida, defna²⁸⁸ que ela saiu de casa. Quando chego, é um sofrimento retado! Tudo parece sem sentido e é uma solidão da pẽga. Na comida já nũ sinto gosto nenhum. [Êta porra], meu pau subiu!

XIBIUCETA

(*fingindo resistẽncia*) Eu amo ele, amo muito. Mas ele nũ quer meu amor. Iiii, nem me chama pra [encontrar] ele!

FODÉSIO

Ô²⁸⁹ Xibiucetĩa, por que tu 'tá fazendo isso, coração?!
Vem cá, vem!

855

Testament. Michigan: Baker Academic. São estudos mais atualizados em relação a Allen, W. S. 1987/1968. *Vox Graeca. A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*. Cambridge e aos estudos de Teodorsson. S. T. 1974. *The Phonemic System of the Attic Dialect, 400-340 BC*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis; 1977. *The Phonology of Ptolemaic Koiné*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis e 1978. *The Phonology of Attic in the Hellenistic Period*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis. Tanto Horrocks quanto Caragounis apresentam novos dados, atestados em inscrições, que evidenciam a monotongação de [ai] em [e] já no Período Clássico.

860

285 Com frequência ocorre a nasalização do *i*- inicial: [ĩgnorar]. Em geral, a presença de /m/ e /n/ no interior ou no final de uma palavra nasaliza qualquer vogal. Entretanto, formas como [ĩgnorar] e [ĩdentidade] resultam, provavelmente, da analogia com investigar, infelicidade, dentre outras (observação feita também por Marroquim já em 1934, p. 27-28). A nasalização ocorre, sem exceção, quando a vogal é imediatamente seguida de /m/, /n/ ou /ŋ/, o que não se verifica em *ignorar* e *identidade*. Prova disso é o fato de não haver nasalização em formas como *digno*, *signo* e *divindade*, por exemplo. Em *divindade*, só o segundo -i- é nasal, pois está imediatamente seguido de /n/. Já o pronome *me* [mĩ] talvez tenha resultado da fusão de *me* com *mim*.

865

286 No original: “Por Afrodite!”

287 “Não chegar nem aos péif de”: Por se tratar de uma expressão fixa, o plural, excepcionalmente, aparece também no substantivo. É possível, porém, a ausência da marca de plural: “nũ chega nem aos pé de”.

870

288 *Defina*: desde. *Definde* também é possível.

289 V. nota 4.

290 Fingindo seriedade e evitando aproximação, Xibiuceta trata o marido por *você*.

XIBIUCETA

Eu [ir] aí?! Nem ver!

FODÉSIO

Mefimo teu Fodesũ te chamando, tu nũ vai descer, Xibiuceta?

XIBIUCETA

Você²⁹⁰ nũ precisa maifi de mim não. Nem²⁹¹ adianta me chamar.

FODÉSIO

Eu nũ preciso mais de tu? Eu 'tô acabado, [mãia nega].

XIBIUCETA

Vô embora.

FODÉSIO

Não, peraí! Pelo menos escuta teu fii. Ei, rapaiz, chama mãia, chama!

FII DE FODÉSIO

Mãia, mãia, mãia²⁹²!

FODÉSIO

Ei, o que é que tu tem? Tu nũ tem pena do bichũ²⁹³ já há seifi dia sem tomar bã e sem mamar não?

XIBIUCETA

Claro que eu tẽũ pena dele! Mas o pai é que é irresponsave²⁹⁴.

FODÉSIO

Desce pra ficar com o bichũ, abençoada²⁹⁵.

XIBIUCETA

É o que dá [a sujeita] parir! Tẽũ que descer. Fazer o quê, né?

FODÉSIO

Ela até 'tá parecendo bem maifi modernã²⁹⁶ e com um oliar maifi doce.

291 *Nem* é mais expressivo do que *não*. Trata-se de uma negação mais forte, que introduz vários conteúdos subjetivos e/ou argumentativos (pondo em xeque algo que foi dito): desencorajamento (Nem adianta me chamar), reprovação/queixa (Me viu e nem falou comigo), refutação (Como eu falaria contigo? Eu nem te vi.), depreciação (Nem te conheço) etc. Pode-se dizer que, normalmente, *nem* introduz uma oração que serve para anular, desautorizar, desqualificar, desmistificar opiniões, pensamentos, crenças, diminuir a extensão ou as dimensões de fatos e situações.

292 Georgussópulos (id., nota 106) refere que a criança era representada, provavelmente, por um boneco e Fodésio lhe dava voz.

293 *Bichũ* (bichinho): Expressão que se usa em referência a alguém de quem se tem pena ou por quem se tem grande afeição.

294 V. nota 247.

295 Talvez por influência das igrejas protestantes, em ascensão em todo o Brasil, tem-se tornado comum as pessoas se tratarem por *abençoado-a*, que às vezes é usado como eufemismo. O termo grego traduzido aqui é *δαίμονιος-a* [dai'monios-a] (v. nota 223), que, ironicamente, está no étimo da palavra *demônio*, em português.

296 No DBS (e em outras regiões do Estado), *moderno-a* significa também jovem.

875

880

885

Essa zanga dela comigo e essa panca de difíce que ela bota é que me mata de tesão!

297 A interjeição ô, combinada com a entonação da voz, exprime ternura e compadecimento (v. nota 8).

XIBIUCETA

Ô meu filote de pai que nũ presta...²⁹⁷

Vem cá pr'eu te dar um beijo, coisã doce de mãia.

890

FODÉSIO

Por que, malvada, tu vai nas onda dessaí mulé aí e faz essas estripulia? Assim tu me faz penar e tu mefima sofre.

XIBIUCETA

Nũ bota a mão em mim não!

FODÉSIO

Tu 'tá administrando da pior manera nosso patrimônio, que 'tá se perdendo lá em casa.

XIBIUCETA

Nũ tô nem aí nem vô chegando!

895

FODÉSIO

As galã 'tão arrastando teus pano [pela casa].
Tu nũ liga pra isso não?

XIBIUCETA

É, aí muda um pouco...

FODÉSIO

Tua obrigação, [que tu jurou] perante Afrodite, já faz um tempão que tu nũ cumpre. Tu nũ vai voltar não, é?

XIBIUCETA

Eu não, nem ver! A nũ ser que voceis chegue a um acordo e acabe com essa guerra.

900

FODÉSIO

Pronto, se te agrada,
a gente vai fazer isso também.

XIBIUCETA

Pronto, se te agrada eu também volto pra lá.
Mas agora não, porque eu já jurei.

FODÉSIO

Mas ó', deita²⁹⁸ comigo vai...já faz tanto tempo...

XIBIUCETA

Não sñô! E no entanto, nũ vou dizer que não te amo.

FODÉSIO

Ôxe, tu me ama? Então por que tu nũ quer deitar comigo, Xibiucetã?

XIBIUCETA

Ô depravado, na frente da criança?

FODÉSIO

Mané²⁹⁹, tom'aqui, lev' ele pra casa.
Aí ó', teu fii já vai longe.
E tu, nũ vem deitar?

XIBIUCETA

E onde é que alguém ia fazer
isso, infeliz?

FODÉSIO

Onde? A gruta de Pã é massa³⁰⁰!

XIBIUCETA

E depois como é que eu ia voltar purificada pr'a cidade?

FODÉSIO

Ôxe, tranquil' e calma, bããda na Clepsidra³⁰¹, [fonte de água pura].

XIBIUCETA

Quer dizer que, depois de ter jurado, eu vou quebrar o juramento, é, seu infeliz?

FODÉSIO

Que caia em riba d'eu o castigo! Nũ esquento com o juramento não!

298 No DBS, parte dos verbos da voz média assume a morfologia da voz ativa. Assim, temos: *deitar* por *deitar-se*, *levantar* por *levantar-se*, *sentar* por *sentar-se* e assim por diante. Entretanto, os verbos de sentimento mantêm, normalmente, a morfologia antiga: *sentir-se* (*bem, mal* etc.), *alegrar-se*, *entristecer-se*, *enganar-se*, *iludir-se*, *arrepende-se* etc. Os verbos *lembrar(-se)* e *esquecer(-se)* ainda apresenta, com certa frequência, a morfologia antiga, que alterna com o nova. Verbos que indicam o comportamento ou a ação do sujeito em relação a algo ou alguém e que regem preposição, tais como *sujeitar-se a*, *encarregar-se de*, *comprometer-se a*, *vingar-se de*, *intrometer-se em*, entre outros, também seguem o paradigma morfológico antigo. Em outras palavras, os verbos que passaram para o paradigma da voz ativa foram os que indicam ações que afetam, exclusivamente, o próprio sujeito e não exigem complementos, os quais são facultativos (cf. *Vou me encarregar do almoço* ~ *Vou (me) sentar / Vou (me) sentar no sofá*, em que, segundo a teoria de Tesnière (1976), *do almoço* é um actante (um complemento obrigatório) e *no sofá*, um circunstante (um complemento adverbial, facultativo). Relativamente à pronúncia de *deita/deitar*, pode ser tanto [deita/dei'ta] quanto [det'ʃa/de't'ʃa] (v. nota 34).

299 *Mané*: Não tem nenhuma relação etimológica com *Mané* < *Manuel*. No original, a personagem se chama *Mavñç* [ma'nēs], nome típico da Frígia, da Lídia e da Capadócia. Na Ática, era um dos mais comuns entre os escravos. Fonte: Edições Kaktos, id. nota 108. Por se tratar de nome de escravo, portanto de alguém de condição social inferior para a sociedade ateniense, em vez *Mânio*, adaptação mais comum em português, preferi *Mané*, evocando tanto a semelhança fonética quanto a relação semântica.

300 *Massa*: bom/boa, jóia, legal.

XIBIUCETA

Dex'eu trazer uma camã pra nós.

FODÉSIO

Nããão! Basta o chão pra nós.

XIBIUCETA

Não, mefimo tu sendo o traste que é,
eu nũ vô te fazer deitar no chão não.

FODÉSIO

Essa mulé é dodia por mim. 'Tá na cara.

XIBIUCETA

Aqui ó', deita logo, enquanto eu tiro a ropa.
Mas peraí, eu tẽu que trazer a bichã³⁰²... com'é? – a estera.

920

FODÉSIO

Que estera? Por mim, [nũ precisa].

XIBIUCETA

Ôxe, é fei fazer isso em cima do lastro³⁰³.

FODÉSIO

Agora dex'eu te bejar.

XIBIUCETA

'Tá, vai...

FODÉSIO

Tesão! Vem ligero, vem...

XIBIUCETA

Aqui a estera. Deita, qu'eu 'tô tirando a ropa.
Mas peraí... esse bichũ... com'é? – travessero tu nũ tem não...

925

FODÉSIO

Mas eu nũ 'tô precisando de [travessero] nenhum!

301 A fonte Clepsidra ficava à esquerda da gruta, perto da cidade alta (acrópole). Fonte: Edições Kaktos, id., nota 108.

302 *Bichã/bichã* usam-se em referência a algo desconhecido ou de cujo nome o locutor não se lembra. Existe também o verbo *bichãr*, sinônimo de *coisar*.

303 *Lastro*: o mesmo que estrado.

XIBIUCETA

Mas eu 'tô.

FODÉSIO

Ô retaaado! Será que meu pau virou comilão em casa de pão-duro³⁰⁴?

XIBIUCETA

Bora, levanta! [Será que eu] já tẽũ tudo?

FODÉSIO

Tudĩũ! Agora vem cá, mĩa nega, vem!

XIBIUCETA

Já 'tô tirando o corpete. Mas ó', lembra bem:
Nũ vai m'enganar sobre o acordo, não, hein?

FODÉSIO

Te juro por Deus! Que eu morra!

XIBIUCETA

Ah, mas tu nũ tem coberta...

FODÉSIO

E nem preciso! [Eu sou Fodésio]. Eu quero é meter!

XIBIUCETA

Calma, tu vai fazer isso, sim. [Peraí] qu'eu já vẽũ.

FODÉSIO

Essa mulé vai me esmagar com tanta coberta.

XIBIUCETA

Levant' aí.

FODÉSIO

(*apontando para o pênis*) Ôxe, Miscodoro³⁰⁵ aqui, ó', já levantou [faz tempo].

XIBIUCETA

Tu quer que eu te passe perfume?

930 **304** No original temos: “Mas será este pênis um Hércules convidado para jantar?” Trata-se de uma alusão ao herói Hércules e sua famosa gulodice, nunca satisfeita porque ou lhe são negadas refeições prometidas ou são sempre adiadas. Xibiuceta se comporta com Fodésio tal como os anfitriões de Hércules, pois, embora tenha cedido aos desejos do marido, inventa sucessivas desculpas para não lhe servir a “refeição”. Em outras palavras, Xibiuceta se faz de pão-duro, mantendo o marido comilão de pau duro (e insatisfeito).

305 *Miscodoro-a* é o nome que se usa em referência a alguém cujo verdadeiro nome o locutor quer evitar. Os interlocutores sabem perfeitamente de quem se trata. O comentário nunca é elogioso, porém não necessariamente ruim. Geralmente é irônico ou alude a alguma travessura da pessoa em questão. No fragmento, empreguei-o para traduzir o demonstrativo grego *τουτογι* [tuto'gi], “este aqui”.

935

FODÉSIO

Pelo amor de deufi, não!

XIBIUCETA

Pelo amor da deusa³⁰⁶, sim! Tu querendo ou não.

FODÉSIO

Ô Deus, tomara que esse perfume derrame!

940

XIBIUCETA

Toma, bota a mão e esfrega.

FODÉSIO

Esse perfume aqui nũ tem um cherĩ muito bom não.
Isso pra nũ dizer que é brochante e num chera a tesão³⁰⁷.

XIBIUCETA

Que biruta qu'eu sou! Esse qu'eu trouxe é o de Rodes. [O nosso é que é bom].

FODÉSIO

'Tá bom, dexa esse mefimo, abençoada³⁰⁸.

XIBIUCETA

Tu diz um bestage atraíh da ota.

945

FODÉSIO

Que morra da pior manera o inventor do perfume!

XIBIUCETA

Toma, [segura] o frasco.

FODÉSIO

Mas eu já tô com o oto.
Sua perversa³⁰⁹, deita [logo] aqui e nũ me traz maih
nada!

XIBIUCETA

Já vô, te juro.

950

'Tô só tirando a sandália. Mas ó': é pra acertar logo
a paz. ['Tá, meu] amor?

306 No original, Xibiuceta invoca Afrodite, respondendo a Fodésio, que, no verso anterior, invoca Apolo.

307 O original traz γάμοι (no genitivo), que normalmente é traduzido em português por *núpcias*. Uma vez que a cena é bastante vulgar, cheia de expressões chulas, preferi substituir *núpcias* por *tesão*.

308 V. nota 257.

309 Diante de /v/ e /s/, normalmente ocorre a síncope de -r- [h/h]. Por conseguinte, perversa deve ser pronunciado [pevesa].

FODÉSIO

'Tá, vou ver aí.

(*Xibiuceta se pica*)

[Mas ó' que porra!] A mulé pintou e bordou comigo.

E ainda por cima, dexou Miscodoro fora de si³¹⁰ e se picou.

Eta porra! O que é que eu faço? Agora que eu fui enganado pela melhor dah mulé,

quem é qu'eu vou passar po talo?

Com' é qu' eu vô dar de comer a essa criança aqui³¹¹?

Cadê Raposão³¹², [o dono do putero]?

Contrata uma babá aí pra mim, [gente].

CORO DOS VEI

Ê, infeliz, em que embeleco³¹³ desgraçado o engano empurrou tua alma!

'Tou com pena de tu. Ô, tadĩ do bichĩ³¹⁴.

Oxe, que rim, que alma,

queh bago, que anca?

Quem é que ia aguentar acordar de manhã

com a vara tesa no mei' das perna

e sem xibiu pra meter³¹⁵?

FODÉSIO

Ai, meu Deus! Já 'tô estrebuchando³¹⁶!

CORO DOS VEI

Foi o que te fez

a excomungada nojenta.

FODÉSIO

Não! Meu bem-querer, docĩa toda³¹⁷.

CORO DOS VEI

Colé mané docĩa! Pestĩa, pestĩa!

FODÉSIO

Peste, peste... Ai Deus, meu Deus!

Quem me dera que tu levasse ela, que nem se leva

um monte de pália, num vendaval com relâmpago,

310 O texto grego diz “tendo esfolado” em referência ao pênis, evocando, provavelmente, a imagem da glândula que, durante a ereção, sai do prepúcio. Minha opção por “deixar fora de si” é inspirada na tradução de Debidour (id.) “*Tout ça pour le mettre hors de lui*”, que recupera o duplo sentido (fora do prepúcio / furioso, excitado).

955

311 A “criança” é o pênis de Fodésio. No verso anterior, *passar po (pro)* talo significa possuir sexualmente.

312 *Raposão*. Em grego, temos *κυναλώπηξ* [*kyna'lōpēx*] (*κύων* + *αλώπηξ* = cão + raposa). Trata-se do apelido do cafetão Filóstratos, citado também n' *As vespas* (1065-1070), onde é descrito como pérfido, ligeiro e raposa velha que conhece todas as manhas. Sigo Duarte (id.) e Trajano Vieira (id.), que traduzem o composto grego por *Raposão*, que é bastante expressivo em português como apelido de cafetão e malandro.

960

965

313 *Embeleco*. Esta palavra exprime todos os elementos que caracterizam a situação vivida por Fodésio nesta cena. Significa engano, complicação, obtáculo, mas também relação amorosa. O original traz “mal terrível”.

314 Ô, *tadĩ do bichĩ* (Coitadinho!). No grego, temos: Ai, ai! A interjeição que utilizei na tradução não é comum entre homens. Com ela, quis exprimir a ironia e a gozação do coro em relação a Fodésio.

970

315 Seguindo em parte a tradução de Georgussópulos (id.), fiz algumas alterações nos três últimos versos. No original lemos: “...que rabo empinado e não fodendo ao amanhecer”? O sujeito “rabo”, assim como os demais desse longo período, está ligado ao verbo *aguentar*. A tradução que proponho tem o intuito de tornar o fragmento mais natural na fala baiana vulgar.

fazendo ela girar que nem uma bola,
levando levando e depois soltasse...
Aí ela voltava pr'a terra
e, quando pens' que não³¹⁸,
ela caísse montada em meu pau.

OFICIAL LACEDEMÔNIO³¹⁹

Onde é o senado de Atenas?
Ou então os chefes das tribos³²⁰? Quero anunciar uma notícia.

FODÉSIO³²¹

E quem é tu? Home ou Exu³²²?

OFICIAL LACEDEMÔNIO

Sou um oficial, meu jovem.
Venho de Esparta para fechar um acordo de paz com voçes.

FODÉSIO

E pra que tu 'tá com essa vara aí debafi' do braço?

OFICIAL LACEDEMÔNIO

Nũ 'tô não.

FODÉSIO

'Tá dando as costa, por quê³²³?
E por que 'tá botando o manto pra frente? Tu 'tá com hérnia?
Será que foi de tanto bater canela?

OFICIAL LACEDEMÔNIO

Vixe! Deu a bilula nesse caba³²⁴!

FODÉSIO

Tu 'tá de pau duro aí é, miserave?

OFICIAL LACEDEMÔNIO

Eu não! Dexe de brincadeira, [caba]!

FODÉSIO

Então o que é que tu tem aí?

975 **316** Literalmente: "Que terríveis contrações!"

317 Posposto ao adjetivo, *todo-a* funciona como intensificador. Esse traço sintático-semântico é muito recente em nosso dialeto.

318 ...quando pens(a) que não: de repente.

980 **319** O oficial lacedemônio, assim como Lampito, fala o dialeto lacônico, representado nesta tradução pelo dialeto pernambucano (v. nota 32).

320 Não havia senado em Atenas. Em Esparta, este era um conselho permanente de anciãos, composto de 28 membros, além de 2 reis. Em grego, o termo traduzido é *γερωχία* [gerō'khia], cujo correspondente em português é *gerúsia*, proveniente do grego ático *γερουσία* [gerū'sia]. O senado espartano era bem diferente do senado romano, cujo número de membros chegava a 300, na monarquia e a 600, 900 e mais de 1000 na república. No império, Augusto reduziu esse número para 60. Em Atenas, o que mais se assemelhava ao senado romano era o conselho dos das tribos. Eram os chefes das tribos (os prítanes) que formavam o conselho, cujo número de membros chegava a 500. O oficial lacedemônio ao procurar pelo "senado de Atenas", tem em mente a estrutura político-administrativa de seu Estado.

985

321 Algumas edições colocam o delegado como interlocutor do oficial lacedemônio. Aqui sigo a edição de Hendersen, na qual é *Κινησίας* (Fodésio) o interlocutor do oficial.

322 O nome traduzido por Exu é *Κονίσσαλος* [ko'nissalos], divindade associada a Príapo, filho de Afrodite e de Dionísio. Suas especialidades, sexo e fecundidade, são precisamente as de Exu nas religiões afro-brasileiras.

990 Fodésio faz essa pergunta ao oficial por conta da lança e do bastão que este traz consigo, os quais remetem ao falo. Na tradução, substituí *lança* e *bastão* por *vara* e *porrete*, respectivamente (v. sequência).

OFICIAL LACEDEMÔNIO

É um porrete lacônio.

FODÉSIO

'Tá... Esse aqui também, ó', é um porrete lacônio.

Pode me dizer a verdade, porque eu também acabei de passar por isso³²⁵.

E aí, com'é que vão as coisa pra voceifh lá na Lacedemônia?

OFICIAL LACEDEMÔNIO

Tudo em riba em toda a Lacedemônia. Os aliado também 'tão tudo armado³²⁶. O que 'tá faltando é leitera.

FODÉSIO

E de onde é que vem esse mal?

Do [deus] Pã?

OFICIAL LACEDEMÔNIO

Não. Ach' que foi Lampito que começou.

Aí depois as otas mulé d' Esparta se reuniro,

e, como [quem afasta todo mundo] da lã ãe partida [numa corrida], do mes-
mo jeito

apartaro os home da carne-mijada³²⁷.

FODÉSIO

Então com' é que voceis 'tão se virando?

OFICIAL LACEDEMÔNIO

Tem sido um uma bronca pesada³²⁸. A genç' tem andado curvado pela cidade como quem segura o facho³²⁹.

As mulé nũ dexa nem a genç' tocar

na bichĩũ³³⁰ delas, ançes que nós tudo, ãe comum acordo, acert' a paiz por toda a Grécia.

FODÉSIO

Aaa, esse negoço foi armado por tudo quanto é de lugar pelafh mulé. Agora é que 'tô me dando conta disso.

fiumbora, dá orde pra mandare aqui o mai³³¹ rápido possive uns embaixador com autoridade pra negociar a paiz.

Enquanto isso, eu vou propor ao Consêlio que eleja aqui

otos embaixador e vou mostrar [o estado de] meu pau [como argumento]³³².

323 No original, Fodésio pergunta Ποῖ [poi] – para onde – que traduzi por *por quê*.

324 *Dar a bilula em alguém*: Expressão que, em Pernambuco significa endoidecer. No interior do Estado se diz também *dar o tango no mango*. Cabra ou caba significa *cara, homem*.

325 Fodésio insinua que o oficial lacedemônio está excitado, ou seja, na mesma situação em que ele se encontrava um pouco antes.

326 Em nome da ambiguidade, introduzi o baianismo armado no falar pernambucano do oficial lacedemônio. *Armado*, no DSB, significa também *excitado* (v. nota 173). Temos que imaginar que o lacedemônio usa conscientemente a palavra ateniense.

327 *Carne-mijada*: a vagina, em Pernambuco.

328 *Bronca pesada*: problema, dificuldade, em Pernambuco.

329 O original diz: “como carregadores de lamparinas”, mas traduzi por “como quem segura o facho”, explorando o duplo sentido de *facho*, em português, o que, como acredito, convém à cena (eles andam curvados como quem carrega um tocha, um facho, e, por falta de mulheres, têm que “segurar, conter o facho”).

330 Por *bichĩũ* traduzi *μύρτος* [myrtos], que em grego significa tanto *mirto* quanto *vagina*. *Bichĩũ* foi sugestão de um informante pernambucano.

331 Um avez que a consoante inicial da palavra seguinte é laríngea, o /s/, que teria igual realização, sofre apócope.

332 Com esse ato, Fodésio pretende convencer o Conselho da necessidade de se chegar a um acordo pela paz, de modo que, assim, os homens possam voltar a ter relações sexuais com suas esposas.

OFICIAL LACEDEMÔNIO

Já vô voando. Tu tem toda razão.

CORO DOS VEI

Nũ tem bicho mais feroiz do que mulé.
Nem o fogo! E nem uma fera braba é assim tão descarada.

CORO DAH MULÉ

E mefimo tu sabendo disso, tu me ataca [desse jeito],
quando o que tu podia fazer, seu cafajeste, era me ter como amiga fiel?

CORO DOS VEI

É que eu nunca vô parar de detestar mulé³³³!

CORO DAH MULÉ

Aonde³³⁴! Quando a necessidade apertar, tu pára. Só que agora eu nũ tô
nem um pingo a fim de te ver aí nu desse jeito. Oa só o mico que tu 'tá pagando. 1020
Vindo pra cá, eu vou trazer uns pano vei³³⁵ pra tu te cobrir.

CORO DOS VEI

Voceifĩ nũ fizero nada de mau não.
Foi de raiva mefimo que eu fiquei nu.

CORO DAH MULÉ

[Aaaa...!!!] Pela primeira vez tu 'tá parecendo um home
e deixou de pagar mico. Se tu nũ tivesse me torrado [tanto] a paciência, 1025
eu já tã tirado esse bichĩũ de teu zói, esse que t'ái agora, [ó].

CORO DOS VEI

Era isso que 'tava me tiran' do sério. Tom' aqui meu anel³³⁶.
Tira ele e depois me mostra.
'Tava me mordendo há um tempão já.

CORO DAH MULÉ

'Tá. Apesar de tu ser infarento³³⁷, eu vou quebrar teu gai. 1030
Ô retaaado³³⁸! Tu precisa ver o tamãĩ do bicho!
'Tá vendo não? Esse mosquito nũ é [das vage] de Tricórito³³⁹ não?

CORO DOS VEI

É³⁴⁰, tu me aliviou mefimo. É de hooje qu' esse bicho 'tava cavando uma
cisterna em mim. E agora que tu tirô ele, 'tá saindo lágrima aos pote.

333 Provável alusão a *Hipólito*, de Eurípides. Nesta peça (v. 664-5), a personagem central, que dá nome à obra, diz: “Eu nunca vou me saciar de odiar as mulheres”.

334 *Aonde!* Significa “Imagina”, “Impossível”, “Não acredito”.

335 Pano vei traduz *ἐξωμίς, -ίδος* [exō:mis], túnica usada pelos escravos ou por pessoas muito pobres.

336 O anel era introduzido sob a pálpebra, mantendo-a elevada, para que se retirasse o cisco. V. Henderson, id., p. 189.

337 *Infarento*: chato, mala-sem-alça. Gai: galho, após a síncope da palatal /λ/ e a apócope do o /u/ final (v. estudo introdutório, 3.1.1.2 *Os ditongos*, 2).

338 *Retaaado*: O alongamento de uma vogal indica espanto, admiração, surpresa. O mesmo ocorre no verso 1033, na palavra *hooje*.

339 Tricórito era um demo (distrito, povoado) situado num região pantanosa da Ática. Certamente lá havia muitos e grandes insetos. No Sul da Bahia, vage (corruptela de *várzea*) significa pântano, planície alagada, lagoa tomada pela vegetação.

340 *É*: reconheço que, é verdade, realmente. Aqui não se refere à pergunta da coriféia, mas ao favor que ela lhe prestou. O sentido de *é*, iniciando uma oração, depende muito da entonação da voz e da expressão facial. Neste verso, exprime reconhecimento, o que pode ser realçado por uma ligeira pausa, seguida de uma entonação descendente.

CORO DAh MULÉ

Mas eu vô te enxugar. Tu enche o saco, mas eu vô te dar um bejo.

CORO DOS VEI

Nũ quero não!

CORO DAh MULÉ

Tu nũ tem querer não!

CORO DOS VEI

Nũ é hora pra isso não! Ques xereta por natureza que voeis são, [viu]!
Bem diz o ditado³⁴¹:

“Ruim com elas, pior sem elas”

Mas agora eu vô fazer um trato contigo: D' agora em diante nunca mais eu vô tratar mal voeis, mai' voeis também nũ vão dar lugar pra isso. Agora vamo todo mundo junto [cair na gandaia e] cantar³⁴².

CORO DE HOME E MULÉ

Pessoal, a gente nũ 't' aqui pra falar mal de ninguém, nem de um sequer.

Muito pelo contrário, a gente só [quer] dizer e fazer o que é bom, pois já chega tudo de ruim que a gente tem vivido³⁴³.

E agora todo home ou mulé, se 'tiver precisando de uma granã, um, dois ou treis conto³⁴⁴, que diga logo, que a gente tem pra emprestar.

Nossos emborná 'tão ali dento cheĩũ é pra isso mefimo³⁴⁵.

Se a paz afinal der as cara, quem tiver tomado emprestado de nós hoje, nũ precisa pagar maifĩ não³⁴⁶.

A gente 'tá pra receber umas visita da cidade de Caristos, gente fina e distinta³⁴⁷.

Ainda tem um poquĩũ de purê. Tĩã³⁴⁸ também um pedafi' da leitoã que eu matei pra voeis soborear tranquil' e calmo.

Então, pode vĩ hoje lá em casa. Mas tem que ser de manhãzĩã, depois que voeis tiverem tomado bãĩ e dado bãĩ nas crianãa. Depois, é só embocar,

1035

341 Literalmente: “e existe aquele ditado que diz corretamente e não mal”. O ditado, que remonta à idéia, já encontrada em Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*, v. 58), de que a mulher é um mal necessário, diz, *ipsis litteris*, o seguinte: “nem com as pestes, nem sem as pestes”, que adaptei a um dito semelhante em nosso falar.

342 O original diz: “Mas reunidos iniciemos juntos um canto”.

343 O texto grego diz “pois bastam os males presentes”. Embora eu tenha omitido o adjetivo presentes, a idéia que ele expressa é recuperada pelo uso de nosso pretérito perfeito composto, que aliás exprime não só a idéia de presente, mas de um presente que é o acúmulo de fatos que começam no passado, o que caracteriza bem a situação vivida pelas personagens durante os anos da guerra.

344 Durante a história recente do Brasil, e até hoje no Sul da Bahia (e em outras regiões do país) *conto* tem sido usado em referência a qualquer moeda brasileira, tornando-se um termo genérico para se falar de quantias. Por isso é que o preferi para traduzir *μνᾶ*, que correspondia a 100 dracmas.

1045

1046/7

1048/9

1050

1051/2

1053/4

1055

345 No original lê-se o seguinte (a partir de “que a gente...”): “pois ali dentro há (i. é, dinheiro) e temos sacos/ bolsas”. *Sacos / bolsas* correspondem ao grego *βαλλάντια* [ba:llantia], que traduzi por *emborná* (forma apocopada de *embornal*). No Sul da Bahia (e talvez alhures), sobretudo na zona rural, o *embornal* é um saco rústico, usado a tiracolo, para o transporte de todo tipo de pertences – de alimentos a ferramentas, dinheiro, caça, livros etc.

346 Debidour (id., p. 189, nota 2) afirma que nesta fala estaria subentendido “... pois, nós não lhe teremos dado absolutamente nada”. Ele observa ainda que, “em outras três passagens, o coro fará ofertas mirabolantes, que resultam em grande pilhéria, v. 1071, 1202, 1215”.

347 A cidade de Caristos, situada na Eubéia, era aliada fiel de Atenas (cf. v.

1058/9

1060

1061/2

1063/4

1065

1066/7

sem pedir permissão a ninguém,
e seguir reto
como se 'tivesse em casa,
de cabeça erguida, e aí
voceifã vão dar com a cara na porta.

1070

Mas peraí, ó' os embaxador de Esparta chegando ali com as barba quase arrastando pelo chão. Que diabo é aquilo parecendo cerca de chiquero em vol' das perna deles³⁴⁹? Já vô logo cumprimentando os home da Lacônia!
E agora conta aqui pr' a gente com' é que vai a situação de voceis.

1075

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

E é preciso đizer muita coisa?
Dá pra ver em que estado a genç' 'tá, [nũ dá?]³⁵⁰

CORIFEU

Ô retaaado! O pau nũ 'tá comendo não³⁵¹.
Parece é que 'tá cada veifã mais pegando fogo.

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Nũ tem nem o que đizer. O que é que se podia đizer?
Mas [chama] alguém aí ligero pra vĩ acertar đe vez a paiz com a gençe.

1080

CORIFEU

Mas [ó'], 'tô vendo ofi daqui [abaxando]
que nem lutador [só] pra afastar o ropão
da barriga. Parece até que 'tão sofrendo
de inchaço de atleta [contundido]³⁵².

1085

EMBAIXADOR ATENIENSE

Quem é que podia dizer onde é que 'tá Difmanchatropa?
Esse é o estado de home de bem como nós, ó³⁵³.

CORIFEU

(*olhando pros lacedemônios*) [Vixe!] Voceis 'tão com ofi mefimo sintoma que nós³⁵⁴.
Por acaso de manhãzã voceis começa a se estrebuchar?

EMBAIXADOR ATENIENSE

Por Deufã do céu, já 'tamo' acabado!
Se alguém nũ reconciliar logo a gente,
nũ tem como a gente nũ comer o viado [que mora ali embaxo]³⁵⁵.

1181), com a qual participou da invasão de Corinto em 425 a. C. (cf. Tucídides, IV:42) e da expedição à Sicília entre 415 e 413 a.C. (cf. Tucídides, VII: 57). Meses mais tarde, estiveram de novo ao lado dos atenienses, desta vez ajudando-os no estabelecimento da oligarquia dos Quatrocentos. Com base nesses versos e no verso 1181, Georgoussópulos (id., nota 118) conjectura que talvez existissem pilhérias sobre a atração que os carístios exerciam nas atenienses. Segundo ele, o próprio nome (carístios) constitui, provavelmente, uma alusão sexual, já que *kápuā* [:karya] significa, além de nozes ou amêndoas, testículos.

348 O texto grego traz o verbo no imperfeito e eu o mantive assim, mesmo que soe estranho. Parece-me que, tal como no caso da oferta de dinheiro, também o convite para comer é fajuto. Com o verbo no passado, a única coisa que o coreuta garante é o pouquinho de purê. É como se ele dissesse: "Olhem, ainda tem um pouquinho de purê. Tinha também um pedaço de uma leitoinha que eu matei [mas eu não sei se sobrou]". A sequência apresenta outras falas equisitas, como o convite para os amigos comparecerem "hoje de manhã bem cedo" (no hoje, a manhã já passou) ou a exortação para entrarem casa adentro, com a porta fechada (fato apontado também por Debidour, cf. nota 312). Penso que tudo isso corrobora a hipótese de se tratar de chacota do coreuta.

349 Modifiquei bastante os dois últimos versos. O original diz, literalmente, o seguinte: "Mas eis que de Esparta aqueles embaixadores ali, arrastando as barbas, se aproximam, como se um cercado em volta das pernas tivessem". *Χοιροκομείων* [χoiroko:meion] significa chiqueiro ou ligaduras femininas. Não há unanimidade entre os especialistas e tradutores. O termo é traduzido por chiqueiro (Duarte), suíno (Trajano Vieira),

continua na página 187 >

embrulho pesado (Millôr Fernandes), pele de carneiro (Georgussópulos), caixote (Debidour), dentre outros. Prefiro utilizar uma expressão de indefinição (*algo parecido com cerca de chiqueiro*), colocando-a em forma de pergunta para reforçar a idéia do desconhecimento do coreuta em relação ao que os embaixadores trazem ao redor das coxas. Esse desconhecimento do coreuta é indicado pela conjunção *ὡσπερ* [:hosper] – *como se* – introduzindo um participio. Ou seja, o coreuta tenta identificar o objeto, comparando-o a outro. Os lacônios cobrem as coxas para não aparecer sua ereção.

350 Eles levantam as vestes e mostram o pênis ereto.

351 No original lê-se: “Poxa! Essa desgraça aumentou!” A tradução que propus poderia ser “O pau ‘tá comendo”, mas, para maximizar a ambiguidade e a ironia, inseri a negação: “O pau nã ‘tá comendo não”. O ator pode proferir este enunciado com risos sarcásticos.

352 O termo traduzido por inchaço é *νόσημα* [:nosēma], que significa doença, mal, infortúnio. Já *de atleta* traduz *ἀσκητικόν* [askēti:kon], que, segundo Debidour (id.), Aristófanes usa, fazendo trocadilho com *ἀσκιτικόν* [askiti:kon], que evoca inchaço, espécie de hidropisia. Os jovens gregos se exercitavam nus nas palestras, no entanto Georgussópulos (id., nota 120)

observa que isso não significa que, nesta cena, os atenienses estejam nus. É a posição do corpo que faz lembrar atletas lutando: Eles estão andando com a parte superior do corpo curvada o máximo possível (cf. v. 1004), assim como fazem os lutadores nas palestras para evitarem o golpe do adversário. Eles estão andando abaixados, porque, se permanecessem em posição ereta, de tão excitados não poderiam esconder o pênis sob a túnica (“ropão”, na tradução).

353 O embaixador responsabiliza Dîfmanchatropa pelo estado em que os homens se encontram, pois foi ela que deflagrou a greve de sexo.

354 Literalmente: “Esta doença corresponde a essa outra”.

355 O embaixador diz que vai “comer” Clístenes, homossexual já citado no verso 621. Para que o verso ficasse mais claro ao leitor e/ou o público, substituí o nome da personagem por um substantivo que exprimisse traços de sua personalidade. Clístenes é uma personagem recorrente nas peças de Aristófanes e se distingue por seus traços efeminados.

CORIFEU

Mas ó', se voceis têm juízo, veste a roupa, pra que nũ veja voceis nenhum daqueles cara que cortaro a cabeça e o bingolí das estátua de Hermes³⁵⁶.

EMBAIXADOR ATENIENSE

É mefmo, tu tem razão.

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

É, 'tá cober' ãe razão. Tu 'ta certinho Vamo butar³⁵⁷ uma roupa.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Salve, [meus amigo] da Lacônia! [Que] vexame [foi esse que] a gente passou, [hein?]

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Ôôô, caba da peste ! Pois é, [home], vexame terrive, se aqueles cabr' ali ãivere visto a genç' baten' punheta.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Vamo lá, pessoal, voceis têm que abrir o jogo. Por que é que 'ceis 'tão aqui?

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Pra tratar da reconciliação. A genç' é embaxador.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Falô e disse! A gente também é a mefma coisa. Por que, então, a gente nũ chama Difmanchatropa, já que só ela é que podia reconciliar a gente?

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Difmanchatropa, Embarcatora – chama quem voceis quisere³⁵⁹!

EMBAIXADOR ATENIENSE

E, pelo que parece, nem precisa a gente chamar. Ela ouviu e já vem saindo.

356 No verão de 415 a. C, pouco antes da partida da expedição à Sicília, as hermas (representações do deus Hermes erguidas sobre um pedestal) apareceram mutiladas, umas sem a cabeça, outras sem a cabeça e o falo (as que o tinham). O fato é contado por Tucídides (VI: 27-9).

357 V. nota 54.

1095

358 Traduzo com uma expressão tipicamente nordestina, muito comum em Pernambuco (*caba/cabra da peste* = homem valente, forte, destemido) a expressão tipicamente lacônia *πολυχαρείδας* [polyxa:rêdas], que *significa meu querido*. "Aqueles cabr' ali", a quem se refere o embaixador lacedemônio, são os espectadores (v. Debidour, id.)

359 O original diz o seguinte: "Pelos deuses gêmeos! E se vocês quiserem, Lihístraton" (no dialeto ático, Lisístraton). Georgussópulos (id., nota 123) supõe que Aristófanes tenha inventado este nome para insinuar a homossexualidade lacedemônia. Trajano Vieira, no entanto (id., nota 93), refere que Lisístrato era um "famoso pederasta do período". Na tradução, lancei mão de uma expressão chula usada no Sul da Bahia (e talvez alhures) para dar conta do jogo de palavras (Lisístrata x Lisístrato) presente no texto original. Trata-se de *Embarcatora*, que designa o homossexual. Quem fala é o lacedemônio ("pernambucano"), mas ele tem consciência de que se trata de um nome local (seja de alguém "famoso", como quer Trajano Vieira, seja de uma personagem inventada naquele momento para zombar dos atenienses ("baianos"), servindo-se de uma expressão deles mesmos). Para Debidour (id., p. 191), "homem ou mulher, pouco importa, contanto que se faça cessar a guerra" (tradução minha).

1100

1105

CORIFEU

Salve salve a maif macho de todas [as feme]! Agora tu tem que ser dura, mas compreensiva, boa, mas chata, imponente, maif doce – [enfim] raposa vea – porque os chefe dos grego ficaro infetizado por tu. 1110
Eles se entrega a teu [poder] e, de comum acordo, te confia as pendenga deles tudo.

DIHMANCHATROPA

Tarefa nada difice, se alguém tem de lidar com um band' de home a perigo, sem tocar em mulé há um tempão e sem tentar [se satisfazer] entre elef mefimo.

Já já eu vou saber. Cadê Reconciliação³⁶⁰?

Leva primeiro of lacônio. 1115

Maif não com mão pesada nem soberba, nem como nossof marido grossero fazia com a gente.

Tem que agir é como mulié, de um jeitũ bem nosso.

Se ele não der a mão, puxa pela binga.

Vai tu também e traz aqueles ateniense ali, ó'. 1120

Pega eles pela parte que elef dere e traz.

Voceis, of lacônio, é pra ficar aqui per' de mim, ó'.

E voceis do lad' de cá. E [agora] todo mundo me ouvindo.

*Eu sou mulié, é bem verdade, mas tẽũ juízo*³⁶¹.

A mim mefima bom-senso é o que nũ me falta. 1125

E, de tanto prestar atenção nas palavra de meu pai e dof mais vélio³⁶², nũ foi poco o que eu aprendi.

Agora que eu peguei voceis [de jeito], quero dar uma regulage³⁶³ nos doif lado, e com razão. Voceis que, como gente aparentada, usaro da mefima água pra purificar os altar em Olímpia, em Pilos, em Pitô – e em quantof lugar ainda eu podia dizer, se tivesse que me estender, [né]? –

voceif vive botando a perder home grego e um band' de cidade.

Enquanto isso, os gringo 'tão aí de tocaia com o exército deles³⁶⁴.

*Aqui termina a primeira parte de mã fala*³⁶⁵. 1135

EMBAIXADOR ATENIENSE

Eu é que 'tou me perdendo com o bingolim fora de si.

DIHMANCHATROPA

Agora eu me volto é pra voceis, of lacônio.

Voceif nũ sabe que Periclidias, o conterrâneo de voceis, vei' aqui

360 A reconciliação aparece como personagem na peça. Por isso a escrita com maiúscula e a omissão do artigo diante do nome.

361 Este verso é uma citação tragédia *Melanipe, a sábia*, de Eurípides. Dela chegaram até nós somente alguns fragmentos.

362 Poderia dizer igualmente: "... e dof maif vei", de acordo com as regras expostas em notas anteriores (v. notas 9 e 73). Por se tratar de um discurso dirigido a muitos, inseri na fala de Diñmanchatropa elementos um pouco mais próximos dos que ocorrem no padrão, sobretudo a partir do verso 1124.

363 *Dar uma regulage*: passar um sabão, repreender.

364 No original, lê-se o seguinte: "Inimigos presentes com exército estrangeiro, homens gregos e cidades vocês destroem". Preferi traduzi βάρβαρος [:barbaros] por *gringo*, em vez de *estrangeiro*, porque, tal como o termo grego, *gringo* designa, primeiramente, aquele que fala uma língua incompreensível, daí o estrangeiro. Os gringos em questão são os persas.

365 Verso de *Erecteu*, tragédia perdida de Eurípides.

uma vez, na condição de suplicante dos ateniense, sentou nesses altar [aqui], com a cara amarela e coberto com um manto vermêlio, pedindo um exército? Naquela época, Messênia 'tava pressionando voçeis e, ao mefimo tempo, algum³⁶⁶ deus sacudia [Esparta]. Címon foi lá com quato mil soldado e salvou a Lacedemônia intera. Depois de tere recebido tudo isso dos ateniense, agora voçeis anda aí arrasando nossa terra, que só o bem feiz a voçeis?

EMBAIXADOR ATENIENSE

Eles são ingrato mefimo, Diñmanchatropa!

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

[Dê fato], a genç' é ingrato. Agora esse parreco³⁶⁷ aqui... nũ [tenho o que đizer...é uma tentação!]

DIÑMANCHATROPA

E tu acha que eu vou deixar voçeis, os atenienses, escapare, é? 'Ceis já esquecero³⁶⁸ que, quando voçeis usava aquelas ropa de escravo, ofi lacônio vïer' aqui e mataro com a lança um bocad' de tessálio, um mont' de chegada e aliado de Hípia? [Já esquecero também] que, naquele dia, ofi lacônio for' os único que lutaro com voçeis, libertaro [nosso] povo, permitindo que a gente, em veifh das ropa de escravo, vestisse de novo o manto [da liberdade]?³⁶⁹

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Eu nunca ția visto em lugar nenhum mulé tão decente!

EMBAIXADOR ATENIENSE

Já eu nunca ția visto uma buçetĩa maifh bonita!

DIÑMANCHATROPA

Então, depois de tantos serviço prestado uns aos oto, por que é que voçeis nũ deixa de lado essa rixa³⁷⁰? Por que voçeis nũ faifh logo um acordo, hein? Bora, qual é o embeleco?

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

A genç' topa, contanto que alguém quera

1140 **366** No original, temos "o deus", que preferi traduzir por "algum deus", já que os deuses eram muitos e não há elementos no texto que precisem o deus a que se refere a personagem. Georgussópulos (id.) procede de maneira semelhante, lançando mão do artigo indefinido. Talvez se trate de Possêidom, a quem se atribuía o poder de provocar terremotos e, por isso mesmo, se lhe ofereciam sacrifícios para que mantivesse a estabilidade do solo. No entanto, também Zeus era considerado responsável pelos tremores de terra. Em 464 a. C., Esparta foi abalada por um grande terremoto. Houve revolta dos soldados (os hoplitas) e Esparta pediu ajuda a Atenas. O general Címon, que mantinha boas relações com os espartanos, foi enviado para encabeçar as tropas.

1150 **367** Olhando para as nádegas de Reconciliação. *Parreco* significa "bunda" em Pernambuco.

368 No original: "Ceifh nũ sabe..."

1155 **369** Após o assassinato de Hiparco (v. também nota 169), a tirania de Hípias tornou-se mais opressiva. Entretanto, a tentativa dos exilados, entre os quais os alcmeônidas, de derrubar Hípias não vingou. Os espartanos apoiaram a tinania até certo tempo, mas em 510 a. C. decidiram intervir para destituí-la. Naquele ano, uma esquadra foi derrotada por Hípias e seus cavaleiros tessálios, no entanto a infantaria, sob o comando Cleomenes, pôs em fuga os tessálios e sitiou os homens do tirano na acrópole. Poucos dias depois, Hípias e sua família fugiram para Siciona (a Oeste de Corinto). Tucídides (VII: 53) refere que o povo sabia que a tirania não tinha sido derrubada por Harmódio e Aristogíton, mas pelos lacedemônios.

370 Literalmente: "Por que é que voçeiñ nũ para com essa perversidade?"

liberar pra nós essa região aqui de baxo³⁷¹.

DIHMANCHATROPA

Qual [região], rapaz³⁷²?

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Pilos, [a portã] ³⁷³,
que a genç' tem desejado tanto e vem só apalpand' ela.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Aonde! Ceif' nunca vão conseguir isso!

DIHMANCHATROPA

Dá³⁷⁴ pra elef, nego.

EMBAIXADOR ATENIENSE

[Mas] e nós então de qual região é que nóif' vamo forçar a
[portã] ³⁷⁵?

DIHMANCHATROPA

'Ceis pode pedir³⁷⁶ em troca ota região.

EMBAIXADOR ATENIENSE

[Dex' ô ver...] 'ceis têm que liberar pra nós...esse bichí, com'é...³⁷⁷
Primer Equibunda – ts³⁷⁸ Equinunta –, o Rego Malíaco e as perna de Mégara. 1170

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Tudo também não, né caba?

DIHMANCHATROPA

Peraí, gente, 'ceif' nã vão brigar por cafi' de um par de perna!

EMBAIXADOR ATENIENSE

[Bora que] eu já tô querendo ficar nu e começar a roçar³⁷⁹.

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Já eu quero é socar bosta³⁸⁰.

DIHMANCHATROPA

É o que voceis vão fazer, depois que chegare a um acordo.

371 Região aqui de baxo: Traduz *ἐγκυκλον* [enkyklon], “roupa que se veste por baixo”, ou seja, peça íntima feminina. O lacedemônio usa a expressão com duplo sentido: Ele quer que os atenienses lhe cedam alguma região da parte baixa da Ática, por exemplo, ou que uma mulher ateniense lhe ceda a parte de baixo de seu corpo?

372 *Rapaz*: Interjeição usada na Bahia e em várias partes do Brasil para exprimir impaciência, preocupação, reprovação etc.

373 *Pilos*, nome de importante localidade do Peloponeso, significa também *porta*, o que, mais uma vez, indica a malícia das palavras do lacedemônio. Em 425 a. C., os atenienses ocuparam e fortificaram Pilos (v Tucídides IV: 2-41), que em 410 foi reconquistada pelos lacedemônios.

374 No original, lê-se: “Deixa com eles / Cede-lhes”. Traduzi por “Dá pra eles” pra reforçar a ambiguidade.

375 O ateniense utiliza o verbo *κινέω* [ki:neo], que significa *mover, deslocar, empurrar*, mas também *foder*. A personagem explora a ambiguidade do verbo. O original diz, literalmente, o seguinte: “Quem é que nóif' vamo botar em movimento?”, que pode ser interpretado também por “Quem é que nóif' vamo comer”?

376 V. estudo introdutório, 3.2.2 *As pessoas do discurso e o sistema verbal* (parágrafo sobre o imperativo da segunda pessoa do plural no DSB).

377 Está tentando lembrar-se do nome.

378 *Ts*: Som produzido com a ponta da língua pressionada contra os dentes e o alvéolo, para exprimir aborrecimento (ou falso aborrecimento) seguido de correção de algum equívoco linguístico. Os nomes próprios que Aristófanes escolheu nesta passagem fazem lembrar nomes de partes do corpo.

1165

1175

Agora, se voeis achare mefmo que é certo fazer isso, 'ceis têm que pensar direitũ e ir consultar os aliado.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Colé mané aliado, mã nega?! Tá todo mundo aqui de pau duro! Por acaso os aliado nũ tão querendo a mefma coisa que nós?
[Quer dizer], nũ 'tá todo mundo querendo fuder?

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Os nosso, com certeza!

EMBAIXADOR ATENIENSE

Os carístio então nem se fala!

ΔΙΉΜΑΝΧΑΤΡΟΠΑ

Voeis têm razão. Agora então vão se lavar, pra a gente receber voeis na cidade alta com o que a gente tem aqui nas cesta.
Lá 'ceis vão fazer jura e assumir compromisso uns com os oto.
Depois cada um pegue sua mulé e se pique.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Oxe, fumbora logo!

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Podê levar a gent' pra onde tu quiser.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Avia, fumbora!

(Entram todos na acrópole)

CORO DE MULÉ E DE HOME

[Aqui, ó], nũ tẽu enganja³⁸¹ com mãs coisa não...

Libero tudo o que eu tẽu pr'as criança

e pr' a qualquer mocia que for escolida pra carregar a cesta

sagrada nas Panatenia: meus tapete bordado, meuñ manto de lã,

meus vistido amarelo-acafrão e mãs jóia.

Encorajo todo mundo a se servir de mãs

coisa que 'tão lá dento.

Assim, Equinos (Cidade da Tessália – que no texto aparece na forma do acusativo “Ekhinunta”), faz lembrar ἔχινος [e:khinos = ouriço], que, provavelmente, remetia ao púbis da moça. O ateniense pede também a “parte traseira do Golfo Malíaco” (ton Mēli:a ton :kolpon ton :opisthen) e as pernas de Mégara. Meliá remete a maçãs e, por extensão, a tetas. As “pernas” eram as muralhas que ligavam a cidade de Mégara ao porto de Nísea, permitindo à cidade “ter o pé no mar” (Debidour, p. 194, n.2). Na tradução, tentei manter, na medida do possível, as analogias do original, sem me preocupar com a exatidão, mas sem comprometer o sentido geral do fragmento.

1180

1185

379 Literalmente: “Quero arar já nu, tendo-me despido”. Em vez de “arar”, preferi “roçar”, no intuito de preservar a malícia presente no original. *Roçar* sugere a fricção dos pêlos pubianos do homem e da mulher. Outras possibilidades de tradução para o verbo γεωργεῖν [geōr:gēn], neste contexto, seriam: “botar a semente na vala” ou “fertilizar a terra”.

380 Parece haver aqui mais uma insinuação da homossexualidade espartana. O verbo κοπραγωγῆν [kopragō:gēn] significa “transportar estrume”, que traduzi pela expressão “socar bosta”, que se usa em referência jocosa ao coito anal.

381 *Enganja*: Palavra de origem africana muito comum na Bahia e talvez em outros Estados do Nordeste. Traduz perfeitamente o grego φθόνος (ciúme, inveja, zelo excessivo, ação de privar de alguma coisa por conta do ciúme e daí impedimento, recusa).

1190

1191/2

1193/4

Nũ tem nada assim tão bem lacrado
que voceis nũ possa romper o lacre
e levar o que tiver dento.
'Ceis pode oliar, oliar, oliar, que nũ vão ver nada.
A nũ ser que alguém aí enxergue melhor que eu.
E se algum de voceis aí 'tiver sem trigo
e sustenta criadage e um
mon' de fii pequeno,
tem farĩa finĩa lá em casa...
A vara de pão é que é grossa...³⁸²
Se algum necessitado quiser, pode ir
lá em casa com saco e embornal
pra pegar trigo. Mãnio, meu criado,
vai encher o saco de voceis até o boca.
Mas já vou logo avisando pra
não se aproximar da porta e
tomar cuidado com a cachorra.

1197/8
1200
1205/6
1209/10
1215

382 *Vara de pão*: É o “cacete” (mais comum em Salvador) ou “baguete”, em outras regiões do país. Traduz *ἄρτος ἀπὸ χοίνικος* [artos a:po :khoïnikos], que foi traduzido por Duarte e Trajano Vieira por “pão de litro”. Parece haver um duplo sentido na referência ao pão que, à vista, se assemelha a um jovem. Minha opção por *vara de pão* tenta corresponder a esse possível duplo sentido, que reforcei com o adjetivo *grossa*, que se opõe a *fininha* (essa oposição dá conta de *μὲν ... δέ – por um lado ... por outro –*, presente no texto).

383 É: de fato, é mesmo. São: sóbrio.

PRIMERO ATENIENSE

(*no interior da acrópole*) Ei, abre a porta aí! Sai da frente!
E voceis aí, 'tão sentado por quê? Será que eu vô ter que
picar fogo em voceis? [Mas] ia ser uma baxaria...
Eu nũ ia fazer um troço desse não. Mas se for preciso mefimo,
nóh vamo fazer esse sacrifício pra agradar voceis.

1220

SEGUNDO ATENIENSE

Nóis também vamo fazer esse sacrifício com voceis.
'Ceifh nũ vão dar o pira daí não? 'Ceis vão se descabelar aos pranto por um tempão.

PRIMERO ATENIENSE

Oh lacônio já deitaro e rolaro lá dento. 'Ceifh nũ
vão sair pra eles ire embora tranquilo e calmo não?

SEGUNDO ATENIENSE

Farra como essa eu nunca tĩa visto.
Gente fina oh lacônio!
Mañ nós também, por efeito do vĩũ, fomo bem ajuizado.

1225

PRIMERO ATENIENSE

É... , porque quand'a gente 'tá são, a gente perde a cabeça³⁸³.

Se eu conseguir fazer os ateniense me dare ouvido,
daqui pra frente e em qualquer lugar nófi vamo promover a diplomacia da
pinga³⁸⁴. 1230

É³⁸⁵, porque hoje, quando a gente vai na Lacedemônia são,
qualquer coisã³⁸⁶, a gente parte logo pra briga,
nũ dá ouvido a nada que se diz,
inventa o que não se diz
e ainda cada um conta uma história diferente sobre a mefma coisa. 1235

Agora mefmo 'tava tudo tão bom, que, se alguém
tivesse cantado a musga³⁸⁷ de Telamon em vez da de Clitágoras,
a gente ainda tã batido palma e jurado em falso³⁸⁸.
Mas ó' p'ali...³⁸⁹ 'tão voltando pro mefmo
lugar. 'Ceifi nũ vão dá uma voltã no inferno não, cambada de saco de pancada? 1240

SEGUNDO ATENIENSE

É isso mefmo. Ó' lá, ó', já 'tão saindo...

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Peg' as flauta aí, caba,
que é pr' eu dançar a dança de Esparta e cantar uma cançiga³⁹⁰ bem bonita
pros ateniense e pra nós também.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Vai nessa então, meu nego, 1245
que eu gofi³⁹¹ de ver voceifi dançare.

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Ô Mnemone, [deusa da memória],
envia a esse cab' aqui tua Musa, aquela que
cũiceu tanto a mim quant' os ateniense,
quand' eles, em Artemísio, 1250/1
empurrado que foro pelos deus, passaro por cima
de pau e peda³⁹² e vencero os meda.
Quant' a nós, Leônidas [comandava a gençe],
como quem comanda javali de dençe amolado. Muita 1255
espuma rolava³⁹³ pelos quexo e
muita ainda escorria perna abaxo.
E os persa nũ era poquĩ não, [viu!] 1260
Eles era tanto que nem grão de area.

384 Literalmente: “...bêbados sempre e por toda a parte vamos negociar / vamos conduzir nossas negociações”.

385 Mais uma sutileza de é: Como o anterior, exprime ironia em relação ao que acabou de ser dito.

386 *Qualquer coisã*. Corresponde a uma oração hipotética: “Se acontecer qualquer coisa, por mais insignificante que seja...”

387 *Musga*. Com a síncope do -i- em música, a consoante vozeada s [z] em contato com o c [k], impôs a realização vozeada deste, daí *música* > *musga*.

388 A capacidade de escolher e cantar as músicas adequadas nos banquetes era algo apreciável (cf. *As Vespas*, a partir do verso 1220). Aqui, a boa disposição das personagens é tanta que equívocos são perdoados. *Telamon* e *Clitágoras* eram canções populares, mas não é muito clara a razão de ser um erro cantar uma em vez da outra (parece que havia uma ordem predeterminada). Fonte: Edições Kaktos, id., nota 138.

389 ...ó' p'ali: olha para ali.

390 Os espartanos dançam a *dipodia* e com sua canção exaltam dois fatos importantes das Guerras Médicas: a vitória dos atenienses na batalha naval do Artemísio e a resistência heróica de Leônidas nas Termópilas, fatos que aconteceram paralelamente. Além disso, evocando a deusa Ártemis, aludem à batalha de Maratona. Fonte: Edições Kaktos, id., nota 139.

391 V. nota 127.

392 Literalmente: “quando eles atacavam as flechas de madeira” (κᾶλα, forma dórica correspondente à ática κῆλα, plural de κῆλον – flecha de madeira), que traduzi pela expressão “passar por cima de pau e peda (pedra)”.

393 O original traz o verbo ἀνθῆω em sua forma dórica de imperfeito ἦνσεν. Significa *florescer*, mas preferi o verbo *rolar*, por combinar melhor, em português, com *espuma*.

Ô caçadora mata-fera! Vem cá, deusa vige³⁹⁴,
 [abençoar] nossa paz,
 pra nossa união se estreitar e durar por muito tempo. E
 que a amizade da genṭ' prospere
 graças a nossos acordo. E que a genṭe boṭe fim
 nessas astuça ðe raposa.
 Vem cá, vem,
 vige caçadora!

DIHMANCHATROPA

Vamo lá, então, já que tudo correu bem,
 voceis, oh lacônio, pode levar essa mulé e voceis
 aquelas ali. Cada home com sua mulé e cada mulé
 com seu home. E depois, nesse clima de alegria,
 com todo mundo dançando, vamo reverenciar tudo quanto é deus,
 pra daqui pra frente a gente nũ cometer mais oh meḥmos erro.

UM ATENIENSE

Vamo cair na dança! Pode trazer as Graça.
 Chama também Ártemis 1280
 e o irmão gêmeo dela,
 [Apolo], o deus que cura e puxa dança;
 chama [Dionísio] também, o deus de Nisa,
 que, no mei' daḥ mênade [daḥ mulé que acompanha ele], faz brilhar os zói. 1283/4
 E chama Zeus iluminado pelo fogo; 1285
 chama também a mulé dele, a majestosa e feliz.
 Depois, [é pra vī] aḥ divindade que de nada se esquece, que a gente
 vai tomar por testemunha do doce sossego
 que [Afrodite], a deusa de Chipre, troxe [pra nóis]. 1290

CORO

Alá! Ualá!³⁹⁵
 Todo mundo pulando,
 que nem na [alegria da] vitória. Alá!
 Alá, ualá, alá, ualá!

EMBAIXADOR ATENIENSE

Vai tu agora, lacônio, canta mais uma musga... 1295

1265
 1266/7
 1268/9
 1270

394 Tanto na Bahia como em Pernambuco, é comum a síncope do *r* [r̄] diante de [z]. A deusa a que a personagem se refere é Ártemis.

395 Essas interjeições eu ouvia no Sul da Bahia em jogos de futebol no momento em que a torcida pulava comemorando um gol. São as únicas que conheço com alguma semelhança com as gregas do fragmento, as quais são proferidas pelo coro incentivando os outros a pular *ὡς ἐπὶ νίκη* [hōs e:pi :nikē] – “como numa vitória”. No original, os demais participantes do coro respondem com interjeições dirigidas a Apolo e a Dioniso – *iê/peã* e *evoé/evaé*, respectivamente.

1275

UM LACEDEMÔNIO

Desce de nosso querido Tegeto
e vem [pra cá], Musa lacônia, vem! Exalta por nós
o venerave deus de Amiclas [cidade de nossa terra lacônia]
e [a deusa Atena] síora da morada de bronze
e os nobre [gêmeo de Esparta], os fii de Tindaro,
que brinca [os dois] na bera do rio Eurota [na Lacônia].
Vamo lá, chega mais,
Vamo saltar bem leve,
pr' a genç' exaltar Esparta 1300
onde é tradição o canto coral em honra dos deus 1303/4
e a baçida de pé das novia, 1305
quand' elas sai que nem umas egüia
saltitando na bera do rio Eurota,
com os pé junto
levantando poera 1310
e com os cabelo sacudindo,
que nem os das bacante [as mulé do culto de Dionísio]
quando elas balança o çirso, [um bastão todo enfeitado], e cai tudo na folia.
É a fia de Leda que dá o passo
e comanda o coro... [é Helena, donzélia³⁹⁶] pura e decente. 1315
Vai, amarra o cabelo com a mão e, com os pé [junto]
pula que nem uma gazelã³⁹⁷, marca o passo da dança
e canta pr' a deusa que luta contra tudo, a da morada de bronze. 1320/1

396 Em Pernambuco, como também na Bahia, donzela é a jovem virgem. Na Bahia, ocorre também o masculino *donzelo*, termo que se usa para zombar de rapazes que ainda não tiveram relações sexuais.

397 No original, lê-se “que nem uma corça”. *Gazela* me pareceu mais familiar e não compromete o sentido do fragmento.



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

**EROS, HELENA E A TECELAGEM NAS
PEÇAS FEMININAS DE ARISTÓFANES**

*EROS, HELENA AND THE WEAVING IN
THE ARISTOPHANES FEMININES PLAYS*

Solange Maria Soares de Almeida
Universidade Federal do Ceará (UFC)
E-mail: solangemsalmeida@gmail.com

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar sobre quais mitos foram construídos os discursos, falados e silenciados, das personagens mulheres nas comédias *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia das Mulheres*, interessando-se, principalmente, por aqueles ligados aos trabalhos de fiação e tecelagem. E, também, discutir os motivos que levaram o comediógrafo Aristófanes a criar enredos tão fortemente ligados ao universo feminino. A metodologia utilizada foi a análise dos textos literários fundamentada na pesquisa teórico-bibliográfica. A partir da análise e da discussão, amparadas pelos textos teóricos, constatou-se que os inúmeros mitos de rapto, seguido de estupro, somados aos que desqualificam as mulheres, exerceram e ainda exercem uma forte influência sobre o comportamento dos homens em relação ao feminino.

Palavras-chave: Mulher, Linguagem, Comédia.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze which myths constructed the discourses, spoken and silenced, of the women personages in the comedies Lysistrata, Women at the Thesmophoria and Assemblywomen, the main interest in being those related to spinning and weaving works. Also, there will be a discussion of the reasons that led the comedy writer Aristophanes to create plots so strongly linked to the feminine universe. The methodology used was the analysis of literary texts based on theoretical-bibliographic research. Based on the analysis and discussion, supported by the theoretical texts, it was verified that the numerous myths of abduction, followed by rape, added to the myths that disqualify women, exerted and still exert a strong influence on the behavior of men in relation to the feminine.

Keywords: Woman, Language, Comedy.

FIANDO, TRAMANDO E TECENDO A PAZ

A comédia *Lisístrata* foi encenada em 411 a.C., provavelmente nas Leneias, em plena Guerra do Peloponeso, logo após a derrota de uma expedição militar enviada à Sicília (415-413 a.C.) e a ocupação por Esparta de Deceleia, território estratégico na Ática, por tantos motivos seu tema não poderia ser outro que não fosse a busca pela paz. Segundo Pompeu (2018, p.19): “O enredo de *Lisístrata* se resume em dois planos, arquitetados pela heroína com o objetivo de acabar a guerra do Peloponeso: 1) a tomada da Acrópole ateniense pelas mulheres mais velhas, e 2) a greve de sexo pelas esposas jovens de toda a Grécia”.

Lisístrata é, possivelmente, a primeira heroína cômica no teatro antigo, pois antes dela temos registro apenas de heroínas trágicas, como Antígona, de Sófocles, e Medeia, de Eurípides, apresentadas respectivamente em 442 a.C. e 431 a.C. Alguns estudos apontam que o nome da personagem, *Lisístrata* (*Dissolvetropa*), faria alusão a uma sacerdotisa da época, chamada *Lisímaca* (*Dissolveluta*)¹. Assim afirma Duarte (2005, p.xxiv): “Trata-se de uma referência à sacerdotisa de Atena Pólia na época em que a peça foi produzida, *Lisímaca*, cuja autoridade e prestígio advinham de ser a representante da deusa padroeira da cidade”. Se foi em *Lisímaca* que o poeta pensou ao nomear *Lisístrata* é difícil confirmar, todavia sabemos que Aristófanes põe em suas personagens nomes condizentes com seus papéis.

Os planos de *Lisístrata* atingem todos os homens: os mais idosos, porque cuidam da Acrópole, centro político e religioso da cidade; e os mais jovens, porque são seduzidos ao máximo e repudiados no momento certo, durante a greve de sexo. Vale lembrar que, na peça, a satisfação sexual desses guerreiros só seria possível com suas legítimas esposas e que a intenção de nossa heroína é acabar com a guerra e voltar à paz, isto é, à normalidade tanto no âmbito político quanto no conjugal. Portanto, os temas políticos (relativos à cidade-estado, *pólis*) são apresentados em uma estreita relação com os temas privados

¹ Cf. Henderson, 1990, p. xxxv; xxxviii-xl; Duarte, 2005, p. xxiv.

(relativos ao lar, *oikos*), espaço cuja administração cabia às mulheres naquele período. Na disputa (*agón*) com o Conselheiro, Lisístrata questiona: “E por que julgas isto tão estranho? E nós não administramos em tudo os bens de casa para vós?” (*Lisístrata*, 494-495). Sobre a ação das mulheres, esclarece Pompeu:

A ação das mulheres, convencionalmente chamada por nós de greve de sexo, não representa apenas a recusa delas ao ato sexual puro e cru, mas a toda a vida doméstica de que a esposa era parte essencial. O casamento é tido como a própria fundação da vida social, pois a quota da mulher na contribuição para a cidade é fornecer os homens, e é na sua capacidade de administrar as coisas do lar que ela quer agora ser tesoureira dos bens da Acrópole, uma vez que ela não é mal instruída, embora seja mulher, pois ouvira os ensinamentos do seu pai e dos mais velhos, para que, como esposa, perceba as más deliberações da Assembleia de que o seu marido faz parte. Ela também sabe que, no ato sexual mesmo, o homem não sentirá prazer algum, caso a esposa não se envolva amorosamente nele (POMPEU, 2018, p.98).

2 Varrão, *ap.* Sto Agostinho, *Cité de Dieu*, 18, 9 (referência presente na citação de Vidal-Naquet).

Vemos que as mulheres, apesar de serem vetadas a participar dos assuntos políticos, têm conhecimento sobre eles durante a juventude, graças à convivência com os pais e com os mais velhos. Corrobora esse pensamento Lessa (2004, p.197) ao afirmar que, apesar a existência de um “discurso masculinizado idealizado que relegava as esposas legítimas ao gineceu as caracterizando como passivas e frágeis, elas conquistaram espaços de atuação e criaram lugares próprios de validação social feminina através do exercício das práticas cotidianas”. Sobre o veto às mulheres na participação da vida pública, Vidal-Naquet narra um mito curioso:

No momento do conflito entre Atena e Poseidon a respeito do apadrinhamento da Atenas de Cecrops, diz-nos Varrão que um oráculo teria ordenado ao rei consultar sobre a escolha da divindade poliade o conjunto de atenienses, inclusive as mulheres; como as mulheres fossem mais unidas que os homens, Atena foi escolhida. Os homens vingaram-se decidindo que “a partir daquele momento as atenienses não mais votariam, que as crianças não mais seriam conhecidas pelo nome de sua mãe e que ninguém chamaria as mulheres de atenienses”. Efetivamente, na cidade clássica, não há atenienses mulheres, apenas esposas e filhas de atenienses homens. Isso continua a ser verdade, mesmo na comédia que inverte os papéis (VIDAL-NAQUET, 1989, p.144).

De fato, nos textos clássicos, vemos que as mulheres só podem ser consideradas cidadãs atenienses quando são filhas de cidadãos ou, ao mesmo tempo, esposas e filhas de cidadãos. Sendo apenas esposa uma mulher não pode ser considerada cidadã.

Seguindo o raciocínio que Aristófanes retrataria em suas peças a vida ateniense, podemos supor que, no momento em que ele põe em cena um universo feminino, repleto de elementos, falas e ações relacionadas à tecelagem e ao tear, estaria nos apresentando toda uma carga simbólica e mitológica relacionada às mulheres. Essa mesma relação está presente na História da Grécia Antiga, na qual os homens seriam responsáveis pelos assuntos políticos e as mulheres pelos assuntos domésticos, destacando-se entre esses a tecelagem e a lamentação pelos mortos.

Nas peças de Aristófanes, a relação entre mulheres e tecelagem surge algumas vezes de forma mais contundente, como em *Lisístrata*, e em outras vezes de forma fluida, um tanto diluída, como em *Tesmoforiantes* e em *Assembleia das Mulheres*³. Como vimos, em *Lisístrata*, a comparação entre o plano doméstico/privado e o plano político/público será ampliada. Nesta peça, veremos a mais forte e completa referência ao trabalho com a lã no diálogo da própria Lisístrata com o Conselheiro sobre o governo da cidade:

πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὥσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπῶτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίξιν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαζῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι:
εἶτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὐνοίαν, ἅπαντας
καταμιγνύντας τοὺς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,
κεῖ τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμεῖξαι:
καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,
διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κεῖται
χωρὶς ἕκαστον: κἄτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροῖξιν εἰς ἓν, κἄπειτα ποιῆσαι
τολύπην μεγάλην κἄτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι.

Primeiro seria preciso, como com a lã bruta, em um banho
lavar a gordura da cidade, sobre um leito
expulsar sob golpes de varas os pelos ruins e abandonar os duros,
e estes que se amontoam e formam tufo
sobre os cargos cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças;
em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos

³ Maria de Fátima Sousa e Silva traduziu o título original *Ecclesiazusae*, que seria literalmente “Assembleantes”, por *As mulheres no Parlamento*. Porém, embora utilizemos a sua tradução neste trabalho, optamos por *Assembleia das Mulheres*, seguindo o título da tradução, ainda inédita, feita por Ana Maria César Pompeu e o Grupo de Estudos da Comédia Aristofânica (GECA).

misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso amigo e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas desta terra são colônias, distinguir que elas são para nós como novos caídos ao chão cada um por si; em seguida o fio de todos estes tendo tomado, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv.574-586)⁴

4 Ao longo de todo o texto, utilizaremos a tradução de Ana Maria César Pompeu.

5 Tradução nossa a partir da tradução inglesa (ver Referências).

Ao nosso ver, a descrição do tratamento dado à lã bruta por Lisístrata, algumas vezes, confundido com um discurso tirânico, mostra que ela pretende promover a união entre os habitantes de Atenas, em prol da ameaçada democracia, através do movimento da tecelagem, fazendo uma grande mistura, que resultará em um só novo (um só ideal) e que confeccionará uma manta para o povo. Para Scheid e Svenbro (2010, p.15), “entre as representações que os gregos fizeram do social, dos laços entre os homens e da coesão do grupo humano, e até mesmo da cidade, há uma, talvez mais do que todas as outras, que parece fabricar o social: a tecelagem”. Acreditamos que a intenção de Lisístrata, através desse discurso repleto de referências à tecelagem seja criar uma consciência coletiva capaz de promover a união entre os povos e de acabar com a guerra, visto que todas as mulheres da Grécia estão reunidas em prol do mesmo resultado: a paz.

A tarefa que Lisístrata pretende executar é semelhante ao ritual de tecelagem, promovido por um “colégio” de dezesseis mulheres idosas, nobres e respeitadas, que conseguiu findar as hostilidades entre Pisa e Elis e promover a paz entre os povos, descrito por Pausânias, no primeiro de seus dois livros consagrados à Élide:

A cada quatro anos, as dezesseis mulheres tecem um manto (*péplos*) para Hera. As mesmas mulheres organizam jogos denominados Heraia. Esses jogos consistem em uma corrida a pé para as jovens [...]. Para esses jogos, é-lhes concedida a utilização do estádio olímpico, mas para sua corrida subtrai-se aproximadamente um sexto do estádio. As ganhadoras recebem coroas de oliveira e uma porção da vaca sacrificada a Hera. Ela tem igualmente direito a dedicar estátuas providas de inscrições (PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia*, 5.16, 2-3)⁵.

Segundo Scheid e Svenbro (2010, p.16), para resolver a eterna hostilidade entre os dois povos “escolheu-se uma mulher particularmente venerável em cada uma

das dezesseis cidades da Élida, para que elas acertassem em conjunto as contendas. E essas dezesseis mulheres selaram a reconciliação entre Pisa e os helenos”. E, de acordo com Pausânias (5.16, 5-6), posteriormente a essas mulheres “foi confiada igualmente a organização dos Jogos e a tecelagem do manto para Hera”.

Havia, em Atenas, um ritual parecido nas Panatenaias, festival em honra da deusa Atena, que era dividido em duas celebrações: uma anual, Panatenaias menores, e outra maior, Grandes Panatenaias, no terceiro ano de cada Olimpíada. Conforme Harvey (1998, p.231): “No último dia o festival chegava a seu ponto culminante com uma procissão magnífica, na qual o *peplos*, um adorno caríssimo tecido por virgens atenienses de boa família e bordado com a representação da luta entre Atena e os Gigantes, era levado até o templo da deusa na Acrópole”. Esse festival tinha além do cunho cívico um caráter também político, pois era celebrado em honra da Padroeira da Confederação Ateniense, isto é, de Atenas e seus aliados.

Portanto, a manta tecida por Lisístrata, provavelmente, em companhia das demais mulheres, seria uma metáfora da paz entre gregos e espartanos. Voltando a reinar a paz na cidade, as mulheres conseguirão de volta seus maridos, que estão na guerra. Claro que no espaço da comédia tudo é possível e os mesmos homens que estão em guerra surgirão à procura de suas mulheres. E, as mulheres, com a indispensável ajuda de Eros e Afrodite, lograrão sucesso no seu plano de greve de sexo. Para garantir que cumpram o juramento⁶ feito anteriormente, Lisístrata lerá para as companheiras o oráculo que dará a vitória às mulheres:

Λυσιστράτη

σιγᾶτε δῆ.

ἀλλ’ ὀπότεν πτήξωσι χελιδόνες εἰς ἓνα χῶρον,
τοὺς ἔποπας φεύγουσαι, ἀπόσχωνταί τε φαλήτων,
παῦλα κακῶν ἔσται, τὰ δ’ ὑπέρτερα νέρτερα θήσει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης—

Γυνή Β

ἐπάνω κατακεισόμεθ’ ἡμεῖς;

Λυσιστράτη

ἦν δὲ διαστῶσιν καὶ ἀναπτῶνται πτερύγεσσιν
ἐξ ἱεροῦ ναοῦ χελιδόνες, οὐκέτι δόξει
ὄρνειον οὐδ’ ὀτιοῦν καταπυγωνέστερον εἶναι.

Γυνή Α

σαφῆς γ’ ὁ χρησμὸς νῆ Δί’.

Λυσιστράτη

ὦ πάντες θεοί,

⁶ Cf. Lisístrata, 209-237.

μή νυν ἀπείπωμεν ταλαιπωρούμεναι,
ἀλλ' εἰσίωμεν. καὶ γὰρ αἰσχρὸν τουτογι
ὦ φίλταται, τὸν χρησμὸν εἰ προδώσομεν.

Lisístrata

Silêncio, então.

Mas quando as andorinhas se encolherem em um mesmo lugar,
fugindo das poupas e abandonando os falos,
haverá repouso dos males, e as coisas de cima e as de baixo
inverterá Zeus Altitonante...

Mulher 3

Nós ficaremos em cima?

Lisístrata

Porém se se dividirem as andorinhas e se elevarem com suas asas
para fora do templo sagrado, não mais aparecerá
pássaro algum que seja mais despudorado.

Mulher 3

O oráculo é claro, por Zeus, ó todos os deuses.

Lisístrata

Não renunciemos agora a ser infelizes,
mas entremos. Pois será vergonhoso,
ó caras amigas, se trairmos este oráculo.

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv.769-780)

Neste trecho destacado, Aristófanes substitui o homem e a mulher por dois pássaros, respectivamente, a poupa e a andorinha, em uma possível alusão ao mito de Filomela. Além disso, vimos no *Fedro* (246 d-e) e em *Aves* (705-707) que Eros é associado aos pássaros, por esses serem dados como presentes aos jovens pelos amantes. *Lisístrata* tem como temas a guerra e o sexo, e, à medida que a trama se desenrola, os dois temas entrelaçam-se. Igualmente, há o entrelaçamento entre o corpo feminino e o espaço público. Segundo Pompeu:

A Acrópole, com as mulheres em si, vai se deixando humanizar e se transforma em uma grande fêmea, pois suas portas são tratadas como o órgão feminino. E na magia do teatro, essa imagem ganha vida, quando os homens tentam, sem sucesso, forçar a entrada da cidadela. No final da peça, há uma inversão dessa figura, pois, nesse momento, é uma mulher que vem personificar a Reconciliação, e seu corpo é uma espécie de mapa

das cidades gregas em conflito, que serão divididas entre os atenienses e os espartanos (POMPEU, 1998, p.10).

Embora *Lisístrata* tenha ficado muito conhecida por causa da greve de sexo ou, poderíamos dizer, da guerra entre os sexos, essa comédia, cheia de metáforas ligadas à tecelagem, à guerra, às mulheres, não foge à regra e consegue, mais uma vez, transmitir uma mensagem de alerta para os perigos que corria a democracia ateniense⁷.

EURÍPIDES, INIMIGO PÚBLICO DAS MULHERES

Embora tenha sido encenada apenas dois meses após a comédia *Lisístrata*, no mesmo ano de 411 a.C., provavelmente durante o festival pan-helênico das Grandes Dionísias, *Tesmoforiantes* não tratará da guerra, mas sim de um tema “literário” (ou dramático) e social. A ação da peça desenrola-se durante a celebração das Tesmofórias, festival dedicado às deusas da fertilidade, Deméter e Perséfone, chamadas Tesmóforas, “as legisladoras”. A participação nesses festivais fazia parte da vida cívico-religiosa das mulheres, que se iniciava aos sete anos, conforme a descrição do Coro das Mulheres, na parábase de *Lisístrata*:

ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθὺς ἡρρηφόρουν:
εἶτ' ἄλετρις ἢ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι:
καὶτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίους:
κάκανηφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσ'
ἰσχάδων ὀρμαθόν:

desde os sete anos de idade eu era arréfora;
depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona,
e deixando cair a túnica amarela era urso nas Braurônias;
e enfim fui canéfora quando era uma bela moça,
portando um colar de figos secos.⁸

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv.641-647)

O festival das Tesmofórias ocorria, todos os anos, na cidade de Atenas, e apenas as mulheres casadas obtinham permissão para entrar no Tesmofóron, templo dedicado às duas deusas, no qual permaneciam por três dias para realizar rituais privados e secretos. Esse e qualquer outro espaço, reservado e sagrado às mulheres, não deveria, em hipótese alguma, ser invadido por homens, sob o risco de terminar em consequências graves, como o ocorrido a Penteu, em *Bacantes*, de Eurípides⁹. Segundo Andrade:

7 A preocupação com a guerra e com um possível fim da democracia ateniense são temas recorrentes nas comédias de Aristófanes.

8 Arréfora: menina encarregada de tecer o manto de Atena; Canéfora: jovem encarregada das oferendas em certas procissões; Braurônias: festividades em homenagem a Ártemis (nota da tradutora).

9 O rei Penteu, curioso para ver o que as mulheres faziam nas celebrações ao deus Dioniso (Baco), pôs uma veste feminina e aproximou-se de onde elas estavam. Agave, sua própria mãe, durante um delírio báquico, o confundiu com um leão e o despedaçou com suas próprias mãos.

A celebração das Tesmofórias marca, em Atenas, uma licença de três dias ao domínio político das esposas sobre a cidade. Não que as mulheres tomem assento à Assembleia, ocupem os tribunais e a *boulé*. Reúnem-se no templo de Deméter tesmófora, criando a partir dele uma cidade das mulheres, apropriando-se do vocabulário político da cidade, numa assembleia vedada aos olhos dos homens (ANDRADE, 2001, p.130).

10 Em *Acarneuses* (v.410 s.), Eurípides surge em cena vestido de trapos e pendurado pelos pés para compor coxos e mendigos.

Nessa “cidade das mulheres”, as tesmoforiantes têm plenos poderes para decidirem o destino de Eurípides, pois, em suas tragédias, ele fala muito mal delas e conta seus segredos para todos. Pompeu (2015, p.8) afirma que “A peça traz um clima tenso de aflição para o poeta trágico ameaçado de morte pelas mulheres, que fazem uma assembleia no meio das festividades”. A queixa das mulheres é que agora não conseguem fazer mais nada, pois os seus maridos, alertados por Eurípides, têm tirado alguns de seus privilégios. Pompeu (2015) afirma que, assim como a comédia *Lisístrata*:

Tesmoforiantes é também uma defesa: ora, se as mulheres são um mal, por que os homens têm tanto medo de perdê-las? As mulheres estão relacionadas à paz doméstica, às vitórias antigas sobre os bárbaros e à honestidade na administração doméstica, enquanto que os homens estão ligados só à covardia, ao suborno, aos roubos dos bens públicos. As mulheres deveriam ter as maiores honras quando dessem bons frutos para a cidade, quando fossem mães de bons cidadãos, enquanto que as que dessem maus frutos deveriam ser relegadas à humilhação (POMPEU, 2015, p.13).

O tragediógrafo, sabendo deste plano, vai à casa de Agatão, poeta trágico com aparência feminina, e o encontra vestido de mulher para compor uma personagem feminina.¹⁰ Ao vê-lo assim, Eurípides diz que ele conseguiria entrar no Tesmofórion sem causar suspeita nas mulheres e logo pede ajuda: “Estão pres-tes as mulheres a me matar hoje nas Tesmofórias, porque falo mal delas” (*Tesmoforiantes*, 181-182), mas Agatão recusa-se e devolve-lhe a responsabilidade: “suporta tu mesmo o que te é próprio” (*Tesmoforiantes*, 197). Diante da negativa de Agatão e do desespero de Eurípides, o Parente se oferece para ajudar.

A cena, que virá, em seguida, é a confirmação da fala de Agatão em resposta ao Parente: “eu trago a veste igual ao espírito, pois é preciso que o poeta homem conforme as peças que deve compor tenha modos combinados com elas. Por exemplo, se algum compõe peça com mulheres, participação desses modos o corpo deve ter” (*Tesmoforiantes*, 148-152). Na transformação do Parente

em uma senhora ateniense, Aristófanes parodia o teatro trágico e o travestimento de seus atores homens em personagens femininas¹¹. O Parente foi barbado, depilado e vestido com um manto açafraão de Agatão. Pompeu (2015, p.28) reforça que “não são, de qualquer maneira, trajes de mulher, mas de um suposto efeminado, acentuando-se o distanciamento da imitação”.

As mulheres, cansadas de serem ofendidas nas tragédias euripidianas, aproveitam as Tesmofórias para porem um fim nesse problema. Para a cena de acusação, Aristófanes parodia uma assembleia popular (masculina), pois, segundo Lessa (2004, p.178), “se o festival era protegido pelo pacto do silêncio feminino e vedado aos homens”, o comediógrafo só poderia colocar em cena o que era de seu conhecimento em lugar das “práticas que vigoravam no ritual em homenagem a Deméter”. Pelas mulheres, Eurípides é acusado de difamá-las, deixando-as em maus lençóis com os seus respectivos maridos:

ἄκουε πᾶς. ἔδοξε τῇ βουλῇ τάδε
τῇ τῶν γυναικῶν: Τιμόκλει' ἐπεστάτει,
Λύσιλλ' ἐγραμμάτευεν, εἶπε Ζωστράτη:
ἐκκλησίαν ποιεῖν ἔωθεν τῇ μέσῃ
τῶν Θεσμοφορίων, ἧ̄ μάλισθ' ἡμῖν σχολή,
καὶ χρηματίζειν πρῶτα περὶ Εὐριπίδου,
ὅ τι χρῆ παθεῖν ἐκεῖνον: ἀδικεῖν γὰρ δοκεῖ
ἡμῖν ἀπάσαις. τίς ἀγορεύειν βούλεται;

Escutai todas. Isto decidiu o conselho
das mulheres: Timocleia sendo presidente;
Lisila, a secretária; e Sóstrata, a oradora:
fazer uma assembleia na manhã do dia
do meio das Tesmofórias, quando nós temos mais folga,
e deliberar primeiro sobre Eurípides,
o que ele deve sofrer; pois que comete injustiça
todas concordamos. Quem quer se pronunciar?
(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv.373-379)¹²

Essa interrogativa direta solicita ao auditório uma reflexão, e Mica dá início à narrativa. Todas as acusações que Eurípides fez às mulheres são expostas nesse momento. Com habilidade retórica e a utilização de fórmulas como “não podemos mais” ou “nem isso mais”, a oradora vai desafiando, numa crescente importância, a sucessão de exemplos.

Depois de ser analisada, minuciosamente, a situação das mulheres, e sustentada na comparação entre o passado feliz e o presente atribulado e insu-

¹¹ Em *Aves* (vv.100-101), após ser ridicularizado por sua aparência, Tereu reclama da sua “vestimenta” de pássaro.

¹² Ao longo de todo o texto, utilizaremos a tradução de Ana Maria César Pompeu.

portável, a oradora decreta a sentença do acusador: “Então, por isso, parece-me que devemos maquinar a sua ruína de qualquer maneira, ou por venenos ou outro meio para que morra” (*Tesmoforiantes*, 428-430). E finda a sua fala com uma fórmula típica dos discursos de acusação: “Isso eu falo em público, o restante redigirei com a secretária” (*Tesmoforiantes*, 431-432).

Conforme Coulon (1967, p.36 *apud* Silva, 1988, p.94), através de expressões como essa usada pela oradora, os acusadores deixavam a impressão de que a gravidade dos outros fatos, além daqueles mencionados, era tamanha, que seria inconveniente citá-los em público. A forma mais correta de registrá-los seria, então, por escrito.

Os elogios, vindos do Coro, após a fala da Primeira Mulher, qualificam-na como uma oradora de sucesso: “Jamais ouvi mulher mais astuta do que esta nem mais hábil falando. Pois tudo o que diz é justo; examinou todos os aspectos, sustentou tudo no espírito e, prudentemente, encontrou variados argumentos bem investigados” (*Tesmoforiantes*, 435-439).

Segundo Silva (1988, p.104), “a familiaridade da comédia com a oratória é muito mais profunda do que uma simples contemplação exterior ou do que a mera constatação da sua existência e expansão”. Assim como a tragédia, a comédia soube apoderar-se e fazer uso da oratória, caricaturando-a com habilidade e finura.

Do mesmo modo que, na comédia *Aves*, o coro, talvez silenciado pela delicada situação política de Atenas, ao invés de falar em nome do poeta e fazer “propaganda” de sua habilidade dramática e de seu papel como educador da cidade, ficou restrito à defesa das próprias aves; em *Tesmoforiantes*, temos um coro de mulheres que não fala em nome do poeta, mas sim em nome das mulheres, as quais são naturalmente silenciadas em uma sociedade “falofórica”. Sobre a função da parábase, Pompeu afirma:

Geralmente faz elogios ao poeta e pede o primeiro prêmio para a peça que se apresenta, dentre as três que foram escolhidas previamente para serem encenadas durante os festivais. Também faz críticas a alguns cidadãos por mau comportamento. E critica o povo de modo geral, afirmando que traz a justiça para a cidade em seus conselhos (POMPEU, 2015, p.31).

Esse impedimento do coro de falar em nome do poeta, somado à encenação de uma comédia na qual há um poeta (Eurípides) ameaçado de morte por ter falado mal de alguém (das mulheres), é bem curioso. Estaria Aristófanes sendo ameaçado por ter falado mal de alguém?

Bem, voltemos ao Parente infiltrado no Tesmofórion.

Devido ao seu discurso misógino, que irritou ainda mais as mulheres, e à denúncia de Clístenes¹³ de que havia um homem infiltrado no templo, o Parente logo é descoberto entre as mulheres e é preso. Desmascarado o Parente, no *Tesmofórion*, o Coro de Mulheres critica o mau comportamento dos homens em relação às mulheres, faz um autoelogio e afirma serem muito superiores a esses. Entre os vários motivos que justifiquem a sua superioridade está a conservação dos recursos e entre esses são citados alguns acessórios para tecelagem:

E com certeza também quanto os recursos
são piores do que nós para conservá-los.
Pois nós ainda conservamos
o tear, o pau, os cestinhos,
a sombrinha;
para muitos destes nossos maridos,
desapareceu de casa o pau
com a própria lança.
(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv.819-826)

Podemos ver que, nesse discurso, os instrumentos para tecer são equivalentes às armas de guerra, pois o pau do tear é comparado ao pau da lança. E enquanto a mulher conserva o seu em casa, o homem já desapareceu com o dele. Além do cuidado maior com os seus recursos, as mulheres tinham a seu favor a amizade entre elas. Lembremos do mito que narra a escolha de Atena como patrona da cidade, na qual a união entre as mulheres propiciou a vitória da deusa sobre Poseidon. Segundo Lessa (2004, p. 180), a participação das mulheres nas *Tesmofórias* “possibilitava a criação de vínculos de identidade entre elas”. Também fortalecia a união entre as esposas “a própria prática do ritual e o seu caráter de segredo”. Essa união também possibilitou que aquela “senhora” estranha e grosseira fosse rapidamente descoberta.

Depois de investigar o parente, as mulheres o despem e revelam o seu sexo. Aristófanes parece criticar a figura feita por Eurípides, através de seu parente, que é uma espécie de Eurípides cômico ou seria a representação do próprio Aristófanes parodiando Eurípides, no que diz respeito à composição de caracteres femininos grosseiramente moldados, com preconceitos sobre o sexo oposto, mas sua natureza não desmente que é viril, o *peos*, ‘pênis’, é o desmascaramento dessa figura (POMPEU, 2015, p.29).

Após ser descoberto, o Parente protagonizará uma sequência de paródias das tragédias euripidianas na intenção de chamar a atenção de Eurípides e ser

13 Clístenes é personagem recorrente nas comédias de Aristófanes, que, por ser efeminado, é amigo das mulheres.

salvo por ele: a primeira tragédia será parodiada ainda dentro do templo, quando imitando Télefo, o Parente toma do colo de uma das mulheres um bebê, e o faz de refém. Na tragédia *Télefo*, mãe e filho seriam Clitemnestra e Orestes, na comédia o filho é um odre de vinho que a “mãe” trouxe escondido sob as vestes para beber no Tesmofóron. A cena alude à bebedeira das mulheres, e à transformação da tragédia em comédia, pois, segundo Pompeu (2015, p.30), “o sangue converte-se em vinho, a tragédia do sacrifício na comédia do banquete”. Aprisionado pelas mulheres, resta ao Parente parodiar a tragédia *Palamedes*, escrevendo em pequenas tábuas e atirando-as ao ar, imitando o irmão de Palamedes que escreveu nos remos e atirou-os na água¹⁴.

Sem obter sucesso com as duas paródias, o Parente resolve aproveitar a sua caracterização feminina e imita, seguidamente, as personagens trágicas Helena e Andrômeda. Na imitação de Helena, é enfatizado o apego das mulheres a Eros e citado o silenciamento de um poeta que fala mal das mulheres. Duarte (2005, p.xl) afirma que “O verdadeiro Eurípidés é inocente nas faltas que lhe são atribuídas pelas mulheres, mas não seu parente, um fantasma criado por ele próprio com a colaboração de Agatão” e relaciona os dois a Helena e seu *éidolon*. Por último, há uma imitação de Andrômeda, que também não ajuda na fuga do Parente, pois ele só será solto após as pazes serem seladas entre Eurípidés e as mulheres.

Diante de tantas paródias de cenas eurípidianas, inseridas por Aristófanes, em suas comédias, Cratino, comediógrafo rival, cunhou um neologismo: “Eurípidaristofanismo” para criticar o estilo aristofânico, que para ele seria uma imitação do estilo refinado e empolado de escrever do tragediógrafo Eurípidés. Realmente, parece haver uma identificação entre os estilos desses dois dramaturgos e, talvez por esse motivo, a paródia das tragédias de Eurípidés seja um artifício usado com muita frequência nas comédias de Aristófanes.

Sobre a admiração de Aristófanes pela poesia de Eurípidés, Murray (1965, p.107) afirma: “Ele certamente era fascinado por ela. Essa surpreendia a sua memória e imaginação, e ele a parodiava com charme e habilidade o que comprovava o seu deleite e entendimento”¹⁵. Podemos observar que Aristófanes nunca atacou o caráter ou a honra de Eurípidés, suas brincadeiras sempre foram relacionadas à sua poesia. A admiração pelo tragediógrafo era tão grande que, por ocasião da morte desse, Aristófanes escreve *Rãs*, e põe em cena o deus Dioniso, saudoso de Eurípidés, que desce ao Hades para buscá-lo:

καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι
τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος
τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα.

14 As duas tragédias parodiadas, *Télefo* e *Palamedes*, não chegaram aos nossos dias.

15 *He certainly was fascinated by it. It haunted his memory and imagination, and he parodied it with a charm and skill which prove his enjoyment and understanding* (tradução nossa).

Pois estava eu, na coberta do navio, a ler, cá com os meus botões, a *Andrómeda*, quando de repente uma nostalgia me bate ao coração, sabes lá tu de que maneira!
(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.52-54)¹⁶

τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος
Εὐριπίδου.

Pois tal é o desejo que me consome...
por Eurípides.
(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.66-67)

κούδεις γέ μ' ἄν πείσειεν ἀνθρώπων τὸ μὴ οὐκ
ἔλθειν ἐπ' ἐκεῖνον.

E não há quem me tire da cabeça a ideia
de ir à procura dele.
(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.68-69)

δέομαι ποιητοῦ δεξιού.
οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσὶν, οἱ δ' ὄντες κακοί.

Sinto falta de um poeta de talento.
“É que uns já não existem, e os que existem não prestam”¹⁷.
(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.71-72)

Porém, apesar de a saudade de Dioniso estar relacionada a Eurípides, ao final da peça, o deus não o trará de volta à luz do sol. Primeiro há um *agón* entre Eurípides e Ésquilo para decidir qual dos dois tragediógrafos merece o trono da tragédia no Hades. Depois de pesados os versos em uma balança, Eurípides é derrotado no confronto. Dioniso então resolve levar Ésquilo para Atenas e este, na saída, pede a Plutão que, na sua ausência, Sófocles ocupe o trono da tragédia.

Segundo Santos (1992, p.89): “A comédia aristofânica deixa entrever, com isso, que não é a poesia euripidiana o modelo estético que defende”. O autor defende que, assim como a poesia esquiliana, a aristofânica é mais ligada à natureza do que à técnica. Já a poesia de Eurípides é basicamente técnica, tanto que Aristófanes não perde a chance de brincar com isso, como o faz tão bem ao colocar Justinópolis a pedir todos os apetrechos trágicos e, dessa forma, ouvir do personagem Eurípides: “Homem, vais me levar a tragédia” (*Acarnenses*, 464).

16 Ao longo de todo o texto, utilizaremos a tradução de Maria de Fátima Silva.

17 Citação de *Oineus* de Eurípides.

Não podemos deixar de reconhecer que Eurípides foi responsável por ter criado uma estética nova, propondo inovações aos dramas já existentes. Um exemplo dessas seria a inserção de um prólogo narrativo, no qual um personagem ou uma divindade expõe ao público os acontecimentos anteriores à tragédia e o que virá a acontecer na sequência. Desta maneira, temos uma espécie de roteiro de tudo o que acontecerá na trama. À primeira vista, pode parecer monótono, porém é imprescindível para compreendermos as complicações que o poeta insere nos mitos tradicionais.

PELA PALAVRA, AS MULHERES (RE)TOMAM O PODER DA CIDADE

Encenada nas Leneias de 392 a.C., após o fim da Guerra do Peloponeso, *Assembleia das Mulheres* traz, mais uma vez, o protagonismo feminino e a tomada de poder da cidade pelas mulheres. Como em *Acarnenses*, essa comédia parodia uma sessão da assembleia do povo, na qual o governo da cidade será entregue às mulheres, e, além disso, apresenta um exercício retórico, com uma perfeita estrutura tradicional de um discurso, do qual faremos uma análise. *Assembleia das Mulheres* propõe o comunismo quase perfeito, transformando a cidade em uma só família, com sexo comum e cota dos feios e feias, velhos e velhas.

A peça inicia-se com a protagonista, Praxágora, fazendo um elogio à lâmparina, que é confidente e companheira das mulheres nos seus mais íntimos momentos: na hora que ensaiam as poses de Afrodite, na hora que os corpos se dobram no amor, na hora de depilar a penugem das profundezas secretas das coxas, na hora de abrir a despensa cheia de vinho e pão. Sabendo que a lâmparina nunca a trairia, Praxágora conta que tem um projeto combinado com as amigas desde a celebração dos Ciros¹⁸.

Para participarem da Assembleia, as mulheres precisaram deixar os pelos do corpo crescerem e bronzear seus corpos para parecerem com os homens, colaram barbas postiças nos rostos e vestiram as roupas de seus maridos e, o mais importante, precisaram chegar bem antes dos homens para ocupar a Assembleia e treinar o discurso que usarão para convencer os homens presentes a entregarem o governo da cidade às mulheres. Mesmo bronzeadas, as mulheres foram confundidas com sapateiros por causa de sua palidez¹⁹, além disso, os seus maridos não puderam comparecer à Assembleia porque só encontraram para vestir a roupa de suas esposas²⁰.

Parecido com essa troca de roupas (e de papéis), em Aristófanes, é um episódio encontrado em Vidal-Naquet (1989, p.133) no qual ele afirma que, interpretando Heródoto, Plutarco narra: “a poetisa Telesilla utilizou as argianas para a defesa da cidade, após tê-las recoberto com trajes masculinos [...] esse episó-

18 Segundo alguns testemunhos, os Ciros ligavam-se a outro festival, também estritamente feminino, as Tesmofórias, tratar-se-ia, portanto, de um ritual em honra de Deméter e Perséfone.

19 Os sapateiros trabalhavam dentro de casa e por isso ficavam tão pálidos quanto as mulheres.

20 Em Aristófanes, essa troca de roupas também representa uma troca de papéis entre o feminino e o masculino, como no *agón* de Lisístrata com o Conselheiro: “toma de mim este véu, pega-o, coloca-o sobre a cabeça e em seguida cala-te” (vv.531-534).

dio deu origem a uma festa em Argos, a das *hybristica* [...] que comemora a audácia das mulheres e durante a qual homens e mulheres trocam seus trajés”.

O que motiva as mulheres a tomarem o poder é a preocupação com o excesso de interesses privados no domínio do Estado por parte dos cidadãos. Para resolver esse problema as mulheres precisam implantar uma política feminina, com as mulheres no Governo. Elas, que são hábeis na administração privada, acreditam no sucesso de sua administração pública. Nesta comédia, Aristófanes mostra uma preocupação com a Atenas, após a guerra do Peloponeso, que passa por uma crise política, social, econômica, moral e religiosa.

Como não poderia faltar, muitas cenas cômicas são criadas a partir dessa inversão de papéis, tanto na fala das mulheres, que precisam aprender a falar como os homens, quanto no próprio comportamento delas na Assembleia. Por exemplo, uma delas havia levado um cesto, com um trabalho manual, para ser feito enquanto aguardava o início da sessão. Claro que Praxágora viu a tempo de poder evitar que o disfarce masculino fosse desnudado.

Embora a *rhésis* de Praxágora seja bastante longa, a sua transcrição será necessária, para que possamos perceber como Aristófanes fez uso da estrutura tradicional de um discurso. Vale ressaltar que a personagem, disfarçada de homem, ensaia, perante suas companheiras, travestidas com as roupas de seus maridos, o discurso que pretende proferir posteriormente aos homens na Assembleia. Os primeiros versos formam o proêmio, no qual a oradora ergue uma prece aos deuses, pedindo proteção para o projeto que pretende apresentar:

τοῖς θεοῖς μὲν εὐχομαι
τυχεῖν κατορθώσασα τὰ βεβουλευμένα.
ἐμοὶ δ' ἴσον μὲν τῆσδε τῆς χώρας μέτα
ᾧσονπερ ὑμῖν: ἄχθομαι δὲ καὶ φέρω
τὰ τῆς πόλεως ἅπαντα βαρέως πράγματα.

Aos deuses suplico que levem a bom termo os nossos projetos. Esta terra é tanto minha como vossa. E aflige-me, dá-me engulhos, ver a podridão que vai por essa cidade.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.171-175)²¹

Em seguida, Praxágora faz a sua narrativa, em que expõe a atual situação de Atenas. Segundo ela, por causa de maus governantes. A insistente utilização de antíteses tem como finalidade tornar o assunto claro:

ὄρω γὰρ αὐτὴν προστάταισι χρωμένην
ἀεὶ πονηροῖς: καὶ τις ἡμέραν μίαν
χρηστός γένηται, δέκα πονηρὸς γίγνεται.

²¹ Conforme dito em nota anterior, utilizaremos a tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

ἐπέτρεψας ἐτέρω: πλείον' ἔτι δράσει κακά.
χαλεπὸν μὲν οὖν ἄνδρας δυσαρέστους νουθετεῖν,
οἳ τοὺς φιλεῖν μὲν βουλομένους δεδοίκατε,
τοὺς δ' οὐκ ἐθέλοντας ἀντιβολεῖθ' ἐκάστοτε.
ἐκκλησίαισιν ἦν ὅτ' οὐκ ἐχρώμεθα
οὐδὲν τὸ παράπαν: ἀλλὰ τὸν γ' Ἀγύρριον
πονηρὸν ἡγούμεσθα: νῦν δὲ χρωμένων
ὁ μὲν λαβὼν ἀργύριον ὑπερεπήνεσεν,
ὁ δ' οὐ λαβὼν εἶναι θανάτου φήσ' ἀξίους
τοὺς μισθοφορεῖν ζητοῦντας ἐν τήκκλησίᾳ.

O mal está em que a vejo sempre deitar mão a governantes da pior espécie. Se, por um dia que seja, aparece um que se aproveite, ao fim de dez fica igual ao anterior. Confia-se noutro, é pior a emenda que o soneto. Sem dúvida que é difícil abrir os olhos a gente cabeçuda como esta: dos que vos são dedicados, vocês têm medo; dos que não querem nada convosco, andam atrás deles que nem cordeirinhos. Tempos houve em que nem sabíamos o que era uma assembleia; apesar disso, o patife do Agírrio não nos fazia o ninho atrás da orelha. Agora que as temos, se um fulano se cose com as massas, cobrem-no de elogios; se não se aproveita, diz-se que, quem procura ganhar a vida como membro da assembleia, merece a morte.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.176-188)

τὸ συμμαχικὸν αὖ τοῦθ', ὅτ' ἐσκοπούμεθα,
εἰ μὴ γένοιτ', ἀπολεῖν ἔφασκον τὴν πόλιν:
ὅτε δὴ δ' ἐγένετ', ἤχθοντο, τῶν δὲ ῥητόρων
ὁ τοῦτ' ἀναπείσας εὐθύς ἀποδράς ὤχετο.
ναῦς δεῖ καθέλκειν: τῷ πένητι μὲν δοκεῖ,
τοῖς πλουσίοις δὲ καὶ γεωργοῖς οὐ δοκεῖ.
Κορινθίοις ἄχθεσθε, κάκεῖνοί γέ σοι:
νῦν εἰσὶ χρηστοί, καὶ σύ νυν χρηστὸς γενοῦ.
Ἀργεῖος ἀμαθής, ἀλλ' Ἰερώνυμος σοφός:
σωτηρία παρέκυψεν, ἀλλ' ὠρᾶζεται
Θρασύβουλος αὐτὸς οὐχὶ παρακαλούμενος.

Mais: Essa tal aliança, quando foi discutida, argumentou-se que era o fim da cidade, se se não fizesse; afinal, quando se fez,

arrependeram-se logo, e aquele orador que os tinha convencido a fazê-la não teve outro remédio senão pôr-se ao fresco. É preciso por um navio no mar: o pobre vota a favor, os ricos e os lavradores votam contra. Vocês viravam-se contra os Coríntios, e eles contra ti, povo de Atenas. Se eles agora estão de boa catadura, põe-te tu também de boa catadura com eles. O Argivo é uma besta, mas Hierônimo um alho. Uma esperança de salvação põe a cabeça de fora, logo Trasíbulo vai aos arames por não ter sido ouvido nem achado.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.193-203)

ὕμεῖς γὰρ ἐστ' ὧ δῆμε τούτων αἴτιοι.
τὰ δημόσια γὰρ μισθοφοροῦντες χρήματα
ἰδίᾳ σκοπεῖσθ' ἕκαστος ὅ τι τις κερδανεῖ,
τὸ δὲ κοινὸν ὥσπερ Αἴσιμος κυλίνδεται.

E são vocês, meu povo, os culpados de tudo. Quando recebem, em salário, os fundos do Estado, só pensam no vosso próprio interesse. É ver quem se enche mais! E o Estado, como Ésimo, lá vai tem-te-não-caias.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.205-208)

Após a narrativa, ela expõe a sua tese. O primeiro verso é uma tentativa prévia de valorizar o que será dito. Depois da tese, sem dar tempo para os homens se recomporem, Praxágora reforça que é às suas mulheres que eles confiam seu patrimônio:

ἦν οὖν ἐμοὶ πίθησθε, σωθήσεσθ' ἔτι.
ταῖς γὰρ γυναιξὶ φημὶ χρῆναι τὴν πόλιν
ἡμᾶς παραδοῦναι. καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις
ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα.

Mas se acreditarem no que vos digo, ainda se podem salvar. É às mulheres, na minha opinião, que se deve confiar a cidade. Tanto mais que, nas nossas casas, é a elas que confiamos a administração doméstica.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.209-212)

Em seguida, a oradora começa a enumerar as provas do que foi dito. As mulheres são, acima de tudo, conservadoras e respeitadoras das tradições.

Praxágora critica as decisões políticas dos homens e explica que as mulheres mantêm os antigos costumes e começa a enumerá-los. O primeiro desses tem relação com o tecer:

ὡς δ' εἰσὶν ἡμῶν τοὺς τρόπους βελτίονες
ἐγὼ διδάξω. πρῶτα μὲν γὰρ τάρια
βάπτουσι θερμῶ κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον
ἀπαξάπασαι, κούχι μεταπειρωμένας
ἴδοις ἂν αὐτάς. ἢ δ' Ἀθηναίων πόλις,
εἰ τοῦτο χρηστῶς εἶχεν, οὐκ ἂν ἐσώζετο,
εἰ μὴ τι καινὸν ἄλλο περιηργάζετο.
καθήμεναι φρύγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φέρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
τὰ Θεσμοφόρι' ἄγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
πέττουσι τοὺς πλακοῦντας ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
τοὺς ἄνδρας ἐπιτρίβουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
μοιχοὺς ἔχουσιν ἔνδον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
αὐταῖς παροψωνοῦσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
οἶνον φιλοῦσ' εὐζωρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
βινούμεναι χαίρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ.

Que os hábitos delas são melhores que os nossos é o que passo agora a demonstrar. Para começar, mergulham a lã em água quente, à moda antiga, todas elas, e não se vê que estejam dispostas a mudar. Ao passo que a cidade de Atenas, mesmo se uma coisa dá resultado, não se julga a salvo, se não engendrar qualquer inovação. Fazem os seus grelhados sentadas, como dantes; trazem fardos à cabeça, como dantes; celebram as Tesmofórias, como dantes; cozem bolos, como dantes; estafam os maridos, como dantes; metem amantes em casa, como dantes; compram gulodices, como dantes; gostam de uma boa pinga, como dantes; pelam-se por fazer amor, como dantes.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.214-228)

Após esses versos iniciais, uma lista de costumes é dita e a mesma expressão é repetida ao final de cada verso – *ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ*, como antes –, esse é um artifício bastante utilizado nos discursos quando se pretende reforçar alguma ideia. Aqui, Praxágora pretende convencer a todos os presentes na Assembleia que o governo da cidade deve ser entregue às mulheres, pois as mesmas são mantenedoras das tradições.

É interessante ver que o primeiro verso dito relata o início do processo de tecelagem: o amaciamento para posterior limpeza da lã. Somente com a lã limpa, será possível tecer o fio. Mas, por que Aristófanes escolhe iniciar com a tarefa da tecer? Talvez por causa da ligação que a tecelagem tem com a união e com a paz, como vimos na *Lisístrata*.

E, por último, vem o epílogo, que possui duas funções principais; fazer uma síntese dos pontos essenciais do discurso e despertar, nos ouvintes, a exaltação dos mais diversos sentimentos:

ταύταισιν οὖν ὄνδρες παραδόντες τὴν πόλιν
μὴ περιλαλώμεν, μηδὲ πυνθανώμεθα
τί ποτ' ἄρα δρᾶν μέλλουσιν, ἀλλ' ἀπλῶ τρόπῳ
ἔῳμεν ἄρχειν, σκεψάμενοι ταυτὶ μόνα,
ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες
σώζειν ἐπιθυμήσουσιν: εἶτα σιτία
τίς τῆς τεκούσης μᾶλλον ἐπιπέμψειεν ἄν;
χρήματα πορίζειν εὐπορώτατον γυνή,
ἄρχουσά τ' οὐκ ἄν ἐξαπατηθεῖη ποτέ:
αὐταὶ γάρ εἰσιν ἐξαπατᾶν εἰθισμέναι.
τὰ δ' ἄλλ' ἔασω: ταῦτ' ἔαν πίθησθέ μοι,
εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάζετε.

Por isso é a elas, meus senhores, que temos de confiar a cidade, sem mais discussão, sem sequer nos preocuparmos com o que pensam fazer. Demos-lhe carta branca para governarem. Consideremos apenas estes pontos: primeiro, que, se são mães, vão dar tudo por tudo para salvarem os soldados; segundo, no que respeita à comida, quem mais solícito que uma mãe para reforçar uma ração? Ninguém mais furão que uma mulher para arranjar umas massas; no poder, não há quem lhe faça o ninho atrás da orelha, porque a fazer o ninho atrás da orelha quem é que lhes leva a palma?! Bom, adiante! Vão pelo que vos digo, que ainda hão-de levar uma vidinha regalada.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.229-240)

Esse exemplo nos leva a crer que Aristófanes conhecia e dominava muito bem as regras da oratória. Segundo Murphy (1938), o discurso apresentado por Praxágora tem uma estrutura perfeita, com proêmio, narrativa, tese, provas e epílogo. A respeito desse discurso, Silva (1988, p.94) reforça que “na sua textura bem definida, no formulário a cada passo utilizado e nos efeitos su-

geridos sobre o auditório, o discurso de Praxágora é a caricatura elaborada e madura dos modelos banalizados pelas mais famosas escolas de retórica”.

Outro estudo que corrobora a ideia de que Aristófanes (como também Eurípides) faria uso de uma técnica discursiva para formular as falas das personagens é o artigo “A teoria literária aristofânica”, de Marcos Martinho dos Santos. Nesse, o autor expõe a tese de que o comediógrafo elabora um sistema de crítica literária, no qual são identificados dois tipos de poesia: a poesia que imita a própria poesia (*tékhne*) e a poesia que imita a natureza (*phýsis*). O primeiro tipo teria como modelo Eurípides e o segundo, Ésquilo.

Ao analisar *Assembleia das Mulheres*, Santos (1992, p.84) explica que a intenção de Praxágora é ensinar às companheiras a representarem os homens: não na sua maneira de ser (natureza), mas na sua maneira de falar (representação da natureza). Para isso, ela chama a atenção das outras para os hábitos linguísticos dos homens. Por exemplo, enquanto as mulheres invocam as duas deusas (vv.156-158) ou Afrodite (vv.189-191), os homens invocam Zeus (v.158) ou Apolo (v.160).

Em contrapartida, nas *Tesmoforiantes*, Eurípides preocupa-se em orientar o seu parente a comportar-se como uma mulher e, claro, falar como uma. Santos (1992, p.84) explica: “assim como Praxágora se preocupa com a representação do discurso, no caso o dos homens (vv.171-240) [...], assim Eurípides, no momento em que seu parente torto vai partir para sua missão, lembra este de falar, mais exatamente ‘tagarelar’ (*laléo*) como mulher” (vv.267-268).

Nos dois casos citados, Praxágora e Eurípides estão a formar atores/oradores, que representarão papéis invertidos (homem/mulher). Por isso, há a preocupação dos dois em fazerem com que esta representação do discurso do outro seja o mais convincente possível. Assim, segundo Santos (1992, p.84): “a poesia, que seria a representação da natureza, passa a ser a representação da representação da natureza”.

CONSIDERAÇÕES

Desde tempos imemoriáveis as artes manuais estiveram presentes no cotidiano das mulheres e a primeira técnica da qual tivemos notícia foi a tecelagem. Na Atena Antiga, a relação com a arte de tecer é muito forte entre as mulheres, e a cidade tem como Patrona, a deusa Atenas. Segundo Brandão (2009b, p.28) “Obreira (*Ergáne*), a grande deusa que presidia aos trabalhos das mulheres na confecção de sua própria indumentária, pois que ela própria dera o exemplo tecendo sua túnica flexível e bordada (Il.5.734)”. Vimos também que nas Panatenaias, festival em honra à deusa Atena, o ponto máximo da celebração era a *pompé*, a magnífica procissão, na qual um fabuloso peplo, tecido e bordado em sua honra, era levado à deusa.

Neste estudo, discutimos as comédias femininas de Aristófanes, aquelas que têm protagonistas mulheres. Primeiro, de *Lisístrata*, com a greve de sexo para convencer os maridos a cessarem a guerra; retomando a imagem do trabalho de limpeza da lã e de sua fiação, em prol da boa administração da cidade e da união entre os habitantes; e a utilização dos pássaros (andorinhas e poulas) no oráculo e na fuga da Acrópole. Nessa peça, vimos que o discurso da personagem Lisístrata foi construído de forma metafórica, fazendo uso de elementos relacionados ao trabalho de fiação: lavar, cardar e fiar a lã, fazendo um grande novelo, com o qual seria tecida a manta para o povo.

Em *Tesmoforiantes*, peça que parodia algumas peças de Eurípides, entre elas, *Helena*, enfatiza o apego das mulheres a Eros e a Afrodite, sexo e vinho; faz uma apologia do sexo feminino, inclui o gênero feminino para os nomes de deuses e povos, e fala do silenciamento de um poeta que fala e mal das mulheres. Eurípides esteve em apuros, mas salvou-se graças a um acordo com as mulheres. Nesta peça, tivemos a oportunidade de ver a paródia de uma assembleia dentro do Tesmofórion, durante a qual as mulheres decidiram o destino do poeta Eurípides, que na peça é inimigo público das mulheres.

Somente as mulheres casadas podem participar das Tesmofórias, em honra às duas deusas, Deméter e Perséfone, festival religioso que visa garantir a fertilidade da terra e das mulheres. As Tesmofórias duravam três dias: no primeiro dia, havia um rito sagrado de adubagem da terra; o segundo era o dia do jejum estomacal e sexual (no qual havia um ritual de fertilidade) e, no terceiro dia, era um dia de muita alegria, o dia de abundante colheita (BRANDÃO, 2009b, pp.304-305).

Em *Assembleia das Mulheres*, Praxágora e suas companheiras, travestidas de homens, ocuparam a Assembleia e entregaram o Governo às mulheres, que implantaram um comunismo quase perfeito, transformando a cidade em uma só família, na qual todas as crianças seriam responsabilidade de todos. Tempos depois, certamente, inspirado por Aristófanes, Platão faria proposta bem parecida no Livro V da *República*.

Vimos que as peças de Aristófanes que estudamos trazem o tema do silêncio ou do silenciamento. Em *Lisístrata*, embora a protagonista se imponha, vimos que os homens tentam calar as mulheres e retomar a Acrópole a todo custo. Aqui também podemos dizer que, por trás do artifício da voz feminina, Aristófanes fez a sua crítica política à cidade, aos que se aproveitam do dinheiro público.

Em *Tesmoforiantes*, há provavelmente uma denúncia implícita de que Aristófanes estaria sendo ameaçado, neste caso, não sabemos por quem²². Ao colocar um poeta, Eurípides, em cena, sendo ameaçado pelas mulheres por

22 Em peças anteriores, Aristófanes já disse ser perseguido e ameaçado pelo demagogo Cléon.

falar mal delas, ele poderia estar fazendo referência a alguma situação ocorrida com ele mesmo. Por fim, em *Assembleia das Mulheres*, as mulheres precisaram travestir-se para conseguirem o que queriam. Foi necessário encerrá-las em roupas masculinas para que fossem ouvidas. Nesta peça que já é, por vezes, considerada uma comédia da fase intermediária, a voz do poeta não é mais ouvida através do coro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Marta Mega de. *A “cidade das mulheres”: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.
- ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. Ed. bilíngue. São Paulo: Hucitec, 2000. (Grécia Roma; 7)
- _____. *As Mulheres no Parlamento*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. 1.ed. Coimbra: INIC, 1988. (Textos clássicos; 28)
- _____. *Rãs*. Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima Silva. 1.ed. Coimbra: IUC, 2014. (Autores gregos e latinos) Link: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0788-7>
- _____. *Duas comédias: Lisístrata e Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Biblioteca Martins Fontes)
- _____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Ed. Cone Sul, 1998.
- _____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. “Acarnenses”. Tradução de Ana Maria César Pompeu. In: POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. 1.ed. Curitiba: Appris, 2014.
- _____. *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.
- ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary by Jeffrey Henderson. Oxford: Claredon Press, 1990.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v.1. 21.ed. Petrópolis: Vozes, [1986] 2009a.
- _____. *Mitologia grega*. v.2. 18.ed. Petrópolis: Vozes, [1987] 2009b.
- _____. *Mitologia grega*. v.3. 15.ed. Petrópolis: Vozes, [1987] 2009c.
- CREPALDI, Clara Lacerda. *Helena de Eurípides: estudo e tradução*. Produção Acadêmica Premiada. São Paulo: FFLCH/USP, 2015.
- EURÍPIDES. “Helena”. In: CREPALDI, Clara Lacerda. *Helena de Eurípides: estudo e tradução*. Produção Acadêmica Premiada. São Paulo: FFLCH/USP, 2015

- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Tradução de Mário da Gama Kury. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HENDERSON, J. (ed.). "Introduction". In: ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary by Jeffrey Henderson. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- MURPHY, Charles T. "Aristophanes and the Art of Rhetoric". *Harvard Studies in Classical Philology*, v.49, 1938, pp.69-113. Link: <https://www.jstor.org/stable/310700>
- MURRAY, Gilbert. *Aristophanes: a study*. Oxford: University Press, 1965.
- PAUSÂNIAS. *Description of Greece*. Link: <https://www.theoi.com/Library.html>
- PLATÃO. *A República*. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Ed. UFC, Banco do Nordeste [distribuidor], 2009.
- _____. *Banquete*. Edição bilíngue. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 3.ed. Belém: ed.ufpa, 2011.
- _____. *Fedro*. Edição bilíngue. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 3.ed. Belém: ed.ufpa, 2011.
- POMPEU, Ana Maria César. *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Introdução à Lisístrata de Aristófanes*. Belo Horizonte: Substância, 2018.
- _____. *Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis*. 1.ed. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.
- _____. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. 1.ed. Curitiba: Appris, 2014.
- SANTOS, Marcos Martinho dos. "A teoria literária aristofânica". *Clássica*, v. 5, n. 6, 1992, pp.83-95.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. "Crítica à Retórica na Comédia de Aristófanes". *Hvmanitas*. Revista do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1987-1988. Volumes XXXIX-XL. pp. 43-104.
- SCHEID, John; SVENBRO, Jesper. *O ofício de Zeus: mito da tecelagem e do tecido no mundo grego-romano*. Tradução de Mario Fleig, Jasson Martins da Silva. Porto Alegre: CMC, 2010.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. "Escravidão e ginococracia na tradição, no mito, na utopia". In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Trabalho e escravidão na Grécia Antiga*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1989, pp.125-148.



DOSSIÊ ARISTÓFANES –
A CIDADE E O TEATRO

TRADUÇÃO DOS ESCÓLIOS DA
PARÁBASE DE ACARNENSES

*TRANSLATION OF THE SCHOLIA ON
PARABASIS OF ACHARNIANS*

Lauro Inácio de Moura Filho

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2009), com Mestrado (2012) e Doutorado (2018) em Letras pela mesma instituição, na linha de pesquisa Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Clássicas. Professor efetivo do curso de Letras do Instituto Federal do Ceará (IFCE) – *Campus* Tianguá. E-mail: lauro.filho@ifce.edu.br

RESUMO

O presente trabalho consiste numa compilação e tradução dos escólios dos versos 626-718 de *Acarnenses*, comédia de Aristófanes. Os referidos versos compõem a parábase daquela comédia. A compilação do texto grego dos escólios foi produzida a partir das edições de I. Bekker (1829), G. Dindorf (1838), F. Dübner (1855), M. A. Martin (1882), W. G. Rutherford (1896) e N. G. Wilson (1975). A tradução dos escólios, inédita em língua portuguesa, foi feita diretamente do texto grego aqui compilado. Precedendo os textos e as traduções dos escólios, também foram colocados os versos gregos de *Acarnenses*, conforme a edição S. D. Olson (2002), e suas respectivas traduções, igualmente de nossa autoria.

Palavras-chave: Aristófanes, *Acarnenses*, Escólios, Compilação, Tradução.

ABSTRACT

The present work consists in a compilation and translation of the scholia on verses 626-718 of Acharnians, Aristophanes' comedy. These verses make up the parabasis of that comedy. The compilation of the Greek text of the scholia was produced from the editions of I. Bekker (1829), G. Dindorf (1838), F. Dübner (1855), M. A. Martin (1882), W. G. Rutherford (1896) and N. G. Wilson (1975). The translation of the scholia, unpublished in Portuguese, was made directly from the Greek text compiled here. Preceding the texts and translations of the scholia, the Greek verses of Acarnenses were also placed, according to the edition S. D. Olson (2002), and their respective translations, also of our own.

Keywords: Aristophanes, Acharnians, Scholia, Compilation, Translation.

TRADUÇÃO DOS ESCÓLIOS DA PARÁBASE DE ACARNENSES

Acarnenses v. 626:

άνηρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν καὶ τὸν δῆμον μεταπείθει
Este homem vence com as palavras e dissuade o povo

Escólio de Acarnenses v. 626:

Κομμάτιον τοῦ χοροῦ, παράβασις.

Ἐξιόντων τῶν ὑποκριτῶν ὁ χορὸς λέγει τὴν τελείαν παράβασιν. τῆς δὲ παραβάσεως τὸ μὲν κομμάτιόν ἐστι στίχων δύο ἀναπαίστων τετραμέτρων καταληκτικῶν. αὕτη δὲ ἡ παράβασις ἐξ ὁμοίων στίχων λβ'.

*Kommation*₁ do coro, parábasis.

Quando os atores saem, o coro recita a parábasis completa. O *kommation* da parábasis é [composto] de dois versos tetrâmetros anapésticos catalécticos. E a parábasis em si é formada por 32 versos iguais [aos do *kommation*].²

Acarnenses v. 627:

περὶ τῶν σπονδῶν. ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν.

Acerca das tréguas. Mas que nós, tirando os mantos, avancemos aos anapestos.

Escólio de Acarnenses v. 627:

ἀποδύντες: Ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ἀποδυομένων ἀθλητῶν, οἱ ἀποδύονται τὴν ἔξωθεν στολὴν, ἵνα εὐτόνως χορεύσωσι καὶ εὐστροφώτεροι ᾧσι πρὸς τὰ παλαίσματα.

*Tirando os mantos*³: Vem da metáfora dos atletas que se despem, os quais tiraram a vestimenta externa, a fim de que dançam vigorosamente e sejam mais flexíveis nos movimentos.

1 *Kommation* é um pequeno trecho no início da parábasis da comédia antiga ática, servindo de elo entre a cena precedente e a parábasis propriamente dita. Em *Acarnenses*, o *kommation* é formado pelos vv. 626-7. Na edição de V. Coulon (1958), o *kommation* está levemente separado do restante da parábasis.

2 Nas edições modernas de *Acarnenses*, a parábasis só tem 31 versos anapestos (628-58), e não 32, como nos informa o escoliasta. No período bizantino, Demétrio Triclínio, nos escólios do Códice Holkham Gk. 88, afirma que são 31 versos anapestos (OLSON 2002: 235). Possivelmente, Triclínio usava uma versão de *Acarnenses* semelhante às nossas.

3 Os integrantes do coro tiravam os mantos, a fim de executar com mais liberdade os movimentos da dança.

Acarnenses v. 629:

4 Cf. Ac. 114 e Σ Ac. 133.

οὐπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν.

Nunca apresentou uma parábase aos espectadores dizendo como é habilidoso.

Escólio de Acarnenses v. 629:

οὐπω παρέβη: Ἄντι τοῦ, ἐν τῇ παραβάσει οὐπω εἶπε.

Oupo parebe: Isto é, ‘nunca disse em parábase’.

Acarnenses v. 630:

διαβαλλόμενος δ' ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐν Ἀθηναίοις ταχυβούλοις

Mas sendo acusado pelos inimigos diante dos atenienses rápidos em mudar de decisão

Escólio de Acarnenses v. 630:

ταχυβούλοις: Ἄντι τοῦ ταχέως μεταβαλλόμενοις, προπετέσιν, ἀπερισκέπτους. κωμωδοῦνται δὲ οἱ Ἀθηναῖοι ὡς τοιοῦτοι, καὶ ὅτι ταχέως μετανοοῦσιν ἐν οἷς βουλεύονται.

Tachyboulois: Isto é, ‘que mudam de opinião rapidamente’, precipitados, imprudentes. Os atenienses são representados em comédia de tal forma, porque também se arrependem rapidamente do que deliberam.

Acarnenses v. 634:

παύσας ὑμᾶς ξενικοῖσι λόγοις μὴ λίαν ἐξαπατᾶσθαι,

Tendo vos impedido de ser totalmente enganados pelos discursos de estrangeiros,

Escólio de Acarnenses v. 634:

ξενικοῖσι: Ἄντι τοῦ ἀλλοτριόις καὶ μὴ προσήκουσιν. ὅτι ἀνοίκειον Ἑλλησι τὸ ἐξαπατᾶσθαι. ἢ ξενικοῖς, τοῖς ἀπὸ τῶν ξένων πρέσβειων λεγομένοις.

Xenikoisi: É igual a *allogrioi* (‘por estrangeiros’) e a *me prosekousin* (‘pelos que não são parentes’). Porque ser enganado é inconveniente aos gregos. Ou *xenikois* (‘por estrangeiros’): ‘pelos discursos dos embaixadores estrangeiros’⁴.

Acarnenses v. 635:

μήδ' ἠδεσθαι θωπευομένους, μήδ' εἶναι χαυνοπολίτας.

De se encantarem com bajulações, de serem cidadãos patetas.

Escólio de Acarnenses v. 635:

χαυνοπολίτας: Κεχαυνωμένους περὶ τὴν πολιτείαν ἢ τὴν πόλιν.

Chaunopolitas (‘cidadãos patetas’): Relapsos em relação à administração do Estado ou da cidade.

Acarnenses v. 637:

πρῶτον μὲν “ἰοστεφάνους” ἐκάλουν· κάπειδὴ τοῦτό τις εἶποι,
 Primeiro eles vos chamavam de “coroados de violeta” e, quando algum fa-
 lasse isto,

Escólio de Acarnenses v. 637:

ἰοστεφάνους: Παρὰ τὰ ἐκ τῶν Πινδάρου διθυράμβων “αἰ λιπαραι καὶ ἰοστέφανοι Ἀθῆναι”. διασύρει δὲ ὅτι οἱ προδότες τούτοις χρωῶνται τοῖς λόγοις.

Coroados de violeta: É um paralelo com este ditirambo de Píndaro (*Ditirambos* fr. 76⁵): “Atenas, esplêndida e coroada de violetas!” Mas ele está escarnecendo porque os traidores faziam uso destas palavras⁶.

⁵ Edição de H. Maehler (1975).

⁶ Cf. Ac. 636-40.

⁷ Literalmente, ‘nas pontas das nadegzinhas’.

⁸ Nova referência ao ditirambo de Píndaro (cf. Σ Ac. 637).

Acarnenses v. 638:

εὐθύς διὰ τοὺς στεφάνους ἐπ’ ἄκρων τῶν πυγιδίων ἐκάθησθε.

Por causa do “coroados de violeta”, sentáveis logo nas pontinhas das nádegas.

Escólio de Acarnenses v. 638:

ἐπ’ ἄκρων τῶν πυγιδίων: Παρὰ τὴν παροιμίαν, ἐπ’ ἄκρων τῶν ὀνύχων. οἱ γὰρ ἠδέως τι ἀκούοντες δοκοῦσιν ἐπάνω τῶν πυγῶν καθέζεσθαι. Ἄλλως. παρὰ τὴν παροιμίαν, ἐπ’ ἄκρων τῶν ὀνύχων, ἔπαιξεν οὗτος ἐπ’ ἄκρων τῶν πυγιδίων εἰπῶν. καὶ Σοφοκλῆς “ἢ που τραφεὶς ἂν μητρὸς εὐγενοῦς ἄπο, ὑψηλ’ ἐκόμπεις, κάπ’ ἄκρων ὠδοιπόρεις.” εἰώθασι γὰρ οἱ ἀλαζόνες ἐπ’ ἄκρων ὀνύχων βαδίζειν, καὶ οἱ ἐπαίνων εἰς ἑαυτοὺς γινομένων ἀκούοντες τὴν πυγῆς τῆς καθέδρας ἐξαίρειν. *Nas pontinhas das nádegas*⁷: Em comparação ao provérbio “nas pontas dos dedos”. Pois os que ouvem algo com prazer decidem antes sentar sobre as nádegas. Em outra fonte. Em comparação ao provérbio “nas pontas dos dedos”, ele brincou dizendo “nas pontinhas das nádegas”. Sófocles também escreveu: “Sem dúvida, se fosses filho de uma mãe nobre, vangloriavas-te orgulhoso e marchavas nas pontas [dos dedos]” (*Ájax*, 1229-30). Pois os charlatões costumavam caminhar nas pontas dos dedos e os que ouvem elogios feitos para si mesmos costumavam levantar a nádega do assento.

Acarnenses v. 639:

εἰ δέ τις ὑμᾶς ὑποθωπέυσας “λιπαράς” καλέσειεν “Ἀθήνας”,

E se alguém, tendo vos lisonjeado, dissesse “esplêndida Atenas”⁸,

Escólio de Acarnenses v. 639:

ὑποθωπέυσας: Κολακεύσας.

Hypothopeusas: “Tendo lisonjeado”.

Acarnenses v. 640:

ἠὔρετο πᾶν ἂν διὰ τὰς “λιπαράς”, ἀφύων τιμὴν περιάρπασας.

Obteria tudo por meio do “esplêndida”, tendo atribuído uma qualidade de sardinhas.

Escólio de *Acarnenses* v. 640:

εὔρε τὸ πᾶν ἄν⁹: Ἀντὶ τοῦ πᾶν πρᾶγμα κατορθοῖ.

ἀφύων: καὶ ἐνικῶς λέγεται, ὡς ἐν Ταγηνισταῖς: “ἄλις ἀφύης μοι, παρατέταμαι γὰρ ἐσθίων.”

Παρὰ τὸ λιπαρὰς Ἀθήνας, τὸ λιπαρὰς ἀφύας.

Obteria o mundo: Isto é, “toda negociação seria bem sucedida”.

Aphyon (‘sardinhas’): Também é dito no singular, como em *Churrasqueiros*¹⁰ (Aristófanes, fr. 520¹¹): “bastante sardinha (*aphyes*) para mim, pois eu me delonguei comendo.”

Em comparação a *liparas Athenas* (‘Atenas esplêndida’¹²), [o poeta escreveu] *liparas aphyas* (‘sardinhas gordurosas’¹³).

***Acarnenses* v. 642:**

καὶ τοὺς δῆμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείξας ὡς δημοκρατοῦνται.

E tendo mostrado aos povos nas cidades que eles têm uma constituição democrática.

Escólio de *Acarnenses* v. 642:

Ἀντὶ τοῦ, τὴν ἡμῶν αὐτῶν πολιτεῖαν ἐπιδείξας ταῖς συμμάχοις πόλεσι. τουτέστι διδάξας τοὺς συμμάχους ὡς χρὴ δημοκρατεῖσθαι, εὖνους ὑμῖν αὐτοὺς ἐποίησεν. Ἄλλως. ἐν ταῖς ἄλλαις πόλεσι τοὺς ἡμετέρους δείξας δῆμους ὅτι δημοκρατοῦνται, καὶ ἄνευ τυραννίδος ἀλλήλοις πειθόμενοι.

É semelhante a: “Tendo explicado a nossa própria democracia às cidades aliadas de guerra”, isto é, “Tendo ensinado aos aliados de guerra como é necessário ter uma constituição democrática, o poeta os fez benévolos convosco”¹⁴. Em outra fonte. Tendo ensinado aos nossos povos nas outras cidades que eles têm uma constituição democrática, obedecendo uns aos outros sem tirania.

***Acarnenses* v. 644:**

ἤξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον,

Eles chegarão desejando ver o melhor poeta,

Escólio de *Acarnenses* v. 644:

Τὸν Ἀριστοφάνην.

[O melhor poeta]: Aristófanes.

***Acarnenses* v. 647:**

ὅτε καὶ βασιλεὺς Λακεδαιμονίων τὴν πρεσβείαν βασανίζων

9 O lema deste escólio diverge da edição de S. D. Olson (2002). A versão do escoliasta é a que podemos encontrar nos códices Parisinus Regius 2712, Laurentianus plut. 31,15 e Estensis gr. 127 (a. U. 5. 10).

10 *Tagenistai* (os que preparam carne assada para vender), que traduzimos por *Churrasqueiros*, é o título de uma comédia perdida de Aristófanes.

11 Edição de R. Kassel e C. Austin (1984).

12 Cf. Píndaro, *Ditirambos* fr. 76 (MAEHLER 1975).

13 O adjetivo feminino *lipara* tanto significa ‘esplêndida’ quanto ‘gordurosa’ (cf. Ac. 640).

14 Paráfrases do v. 642.

Porque o Rei indagando a embaixada dos lacedemônios

Escólio de *Acarnenses* v. 647:

βασιλεύς: Ἀντί τοῦ ὁ μέγας ὁ Περσῶν. βασανίζων: ἀκριβῶς ἐξετάζων.

O Rei: Isto é, o Grande [Rei] dos persas. *Basanizon*: Perguntando com exatidão.

15 Isto é, quais dos lacedemônios.

16 Paráfrase do v. 649.

***Acarnenses* v. 648:**

ἠρώτησεν πρῶτα μὲν αὐτοὺς πότεροι ταῖς ναυσὶ κρατοῦσιν,
Primeiramente, perguntou-lhes qual dos dois [povos] é mais forte em
navios,

Escólio de *Acarnenses* v. 648:

Ποῖοι αὐτοὶ τῶν Ἀθηναίων ἐν τῇ ναυμαχίᾳ κρατοῦσιν; ἔθος δὲ τοῖς βασιλεῦσι
τὰ τοιαῦτα περιεργάζεσθαι.

Quais deles¹⁵ vencem os atenienses na batalha por mar? Era um costume
dos reis investigar minuciosamente tais assuntos.

***Acarnenses* v. 649:**

εἶτα δὲ τοῦτον τὸν ποιητὴν ποτέρους εἶποι κακὰ πολλά.

Depois, a qual dos dois [povos] este poeta podia dizer muito mais palavras ruins.

Escólio de *Acarnenses* v. 649:

Ἀντί τοῦ, περὶ τούτου τοῦ ποιητοῦ ἠρώτα, τίνας διαβάλλει καὶ κωμωδεῖ.
ἔφασκε γὰρ ὁ τῶν πρέσβων βασιλεὺς ὅτι οὓς ἂν οὗτος ὁ ποιητὴς, τουτέστιν
ὁ Ἀριστοφάνης, σκώψη, τούτους σωφρονίζεσθαι καὶ γίνεσθαι βελτίους. τοῦτο
δὲ χαριεντιζόμενος ψευδῶς λέγει.

Isto é, “Ele perguntava acerca deste poeta, quem ele critica e de quem ele
zomba nas comédias”¹⁶. Pois o Rei, a partir das embaixadas, afirmava que
este poeta, isto é, Aristófanes, poderia corrigir e tornar melhores os que
ele escarnecesse. Mas ele diz isto de maneira falsa, zombando.

***Acarnenses* v. 650:**

τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι

Pois estes homens, ele disse, tornaram-se muito melhores

Escólio de *Acarnenses* v. 650:

Τοὺς Ἀθηναίους δηλονότι ἐρωτῶν ὁ βασιλεὺς. ταῦτα δὲ λέγει περὶ αὐτοῦ.

O Rei está argumentando que certamente são os atenienses. Mas [o poeta]
diz estas coisas acerca de si mesmo.

***Acarnenses* v. 652:**

διὰ ταῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται

Por causa destas coisas, os lacedemônios vos propõem a paz

Escólio de *Acarnenses* v. 652:

διὰ ταῦθ' : Διὰ τὸ ἔχειν ὑμᾶς τὸν Ἀριστοφάνην ποιητὴν ἄριστον.

Por causa destas coisas: Pelo fato de vós terdes o melhor poeta, Aristófanes.

***Acarnenses* v. 653:**

καὶ τὴν Αἴγινα ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης

E reivindicam Egina; e não é naquela ilha que

Escólio de *Acarnenses* v. 653:

Τῆς νήσου, ἐν ἣ τὰ χωρία Ἀριστοφάνους, λέγω δὴ τῆς Αἰγίνης.

A ilha, onde estão as propriedades de Aristófanes, eu ainda chamo de Egina.

***Acarnenses* v. 654:**

οὐ φροντίζουσ', ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλωνται.

Eles estão pensando, mas em capturar este poeta.

Escólio de *Acarnenses* v. 654:

ἀφέλωνται: Ἐγγὺς αὐτῶν λάβωσιν. ἐντεῦθεν τινὲς νομίζουσιν ἐν Αἰγίνῃ τὰς κωμωδίας ποιεῖν τὸν Ἀριστοφάνην, διὰ τὸ ἐπενηνοχέειν αὐτόν· ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλωνται τὴν Αἴγινα, οὐχ ὑμᾶς. ταῖς ἀληθείαις εἰς ἣν τῶν ἐν τῇ νήσῳ κληρουχισάντων. οὐδὲν δὲ ἐκώλυε καὶ ἐτέρωθι συγγράφειν, εἰ ὑπὸ Λακεδαιμονίους ἢ νῆσος ἐγεγόνει. Ἄλλως. οὐδεὶς ἰστόρηκεν ὡς ἐν Αἰγίνῃ κέκτηται τι Ἀριστοφάνης, ἀλλ' ἔοικε ταῦτα περὶ Καλλιστράτου λέγεσθαι, ὃς κεκληρούχηκεν ἐν Αἰγίνῃ μετὰ τὴν ἀνάστασιν Αἰγινητῶν ὑπὸ Ἀθηναίων.

Aphelontai: Significa 'que arrebatem para perto deles'. Alguns acreditam que Aristófanes escrevia suas comédias ali, em Egina, por ele atacar: "Mas, para que capturem este poeta, [reivindicam] Egina, não vós"¹⁷. De fato, [Aristófanes] era um dos que tinham obtido um lote de terra na ilha. Mas nada [o] impedia de também compor [as comédias] noutra lugar, se a ilha passasse a ser dos lacedemônios. Em outro lugar. Ninguém historiou que Aristófanes adquiriu algo em Egina; estas coisas, porém, parecem referir-se a Calístrato, que adquiriu um lote de terra em Egina após a emigração dos habitantes de Egina sob [o domínio] dos atenienses.

***Acarnenses* v. 657:**

οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατύλλων

Não adulando nem prometendo salários nem enganando

Escólio de *Acarnenses* v. 657:

οὐ θωπεύων: Οὐ κολακεύων, οὐκ ἀπατῶν.

οὐδ' ὑποτείνων¹⁸: φαίνων· οὐδέ τισι μισθὸν διδοὺς, ἵν' αὐτὸν ἐπαινέσωσιν.

Ou thopeuon: 'Não lisonjeando', 'não sendo astucioso'.

17 Paráfrase dos vv. 652-4.

18 O lema deste escólio diverge da edição de S. D. Olson (2002). A versão do escoliasta é a mesma que se encontra nos códices de Ravena (Ravennas 429), Parisinus Regius 2712, Laurentianus plut. 31,15 e Estensis gr. 127 (a. U. 5. 10).

Não prometendo salário: Decretando a mobilização de tropas; e não dando salário a alguns, a fim de que o louvassem.

Acarnenses v. 658:

οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.

Nem sendo perverso nem enchendo de elogios, mas ensinando o melhor.

Escólio de Acarnenses v. 658:

οὔτε κατάρδων: Καταχέων ὑποσχέσεις. Ἄλλως. οὐ καταβρέχων ὑμᾶς τοῖς ἐπαίνοις ὡς φυτὰ <ὔδατι>.

Oute *kataradon* ('não encharcando'): Significa '[não] derramando promessas'. Em outra fonte. Não vos encharcando com elogios, como plantas <com água>.

Acarnenses v. 659:

πρὸς ταῦτα Κλέων και παλαμάσθω

Depois destas coisas, que Cléon invente

Escólio de Acarnenses v. 659:

Διπλῆ και εἴσθεσις εἰς τὸ καλούμενον πνίγος και τὸ μακρὸν, και αὐτὸ ἀναπαιστικὸν, ὡσπερ και ἡ κατακλείς, ἐκ διμέτρου μὲν ἐνὸς τοῦ τελευταίου καταληκτικοῦ, ἀκαταλήκτων δὲ ἕξ. ἐπὶ τῷ τέλει τῆς παραβάσεως παράγραφος. ὁμοίως δὲ και τῷ τοῦ πνίγους.

Diple e introdução ao que se chama de *pnigos* ou 'o longo'¹⁹, que também é anapéstico – assim como a totalidade dos versos – [composto] de um dímetro com final cataléctico e de seis acatalécticos. No final da parábase, há um parágrafo²⁰. Do mesmo modo, no final do *pnigos* também [há um parágrafo].

Acarnenses vv. 665-6:

δεῦρο, Μοῦσ', ἐλθὲ φλεγυρὰ πυρὸς ἔχουσα μένος ἔντονος Ἀχαρνική.

Vem aqui, ó musa de Acarnas, reluzente de fogo e que tem um espírito vigoroso.

Escólio de Acarnenses vv. 665-6:

Διπλῆ και ἐπιρρηματική συζυγία, ἥς αἱ μὲν μελικάι εἰσι κώλων ια' παιωνικῶν, ὧν τὰ μὲν πρῶτα γ' τρίρρυθμα, τὸ δὲ δ' δίρρυθμον. εἶτα ἐν εἰσθέσει τετράρρυθμα δύο. και ἐν ἐκθέσει τρία μὲν δίρρυθμα, ἐν δὲ τρίρρυθμον.

φλεγυρὰ: Δαμπρὰ, φλέγουσα, λάμπουσα, ἡ θερμὴ διὰ τοὺς ἄνθρακας.

ἔντονος: Ἄντι τοῦ ἰσχυρά.

Diple e sizígia epirremática²¹, da qual os [períodos] relativos ao canto²² são onze cólons peônicos, cujos três primeiros são de três compassos e o quarto, de dois compassos. Depois, na introdução, dois são de quatro compassos. E, na exposição, três são de dois compassos e um de três compassos. *Phleggyra*: 'Brilhante', 'que queima', 'que brilha' ou 'ardente por causa dos carvões'.

19 O *pnigos* da parábase de *Acarnenses* é formado pelos vv. 659-64.

20 Sinal crítico (–) usado para indicar certas particularidades métricas das recitações do coro.

21 Assim como o *kommation* e o *pnigos*, a sizígia epirremática é uma das partes estruturais da parábase da comédia antiga ática.

22 Referência à *ode* (Ac. 665-75).

Entonos ('vigoroso'): É igual a *ischyra* ('vigorosa').

Acarnenses vv. 667-9:

οἶον ἐξ ἀνθρώκων πρινίνων φέψαλος ἀνήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρία ῥιπίδι,
Como uma faísca, sendo excitada pelo bom sopro do fole, salta dos carvões
de carvalhos,

Escólio de Acarnenses vv. 667-9:

πρινίνων: Ἀντὶ τοῦ ἀγροίκων, στερεῶν. ἡ γὰρ πρῖνος ξύλον στερεόν.
φέψαλος: Σπινθήρ. Φέψαλος καὶ φεψάλυξ σπινθήρ ὁ ἀναφερόμενος ἐκ τῶν
καιομένων ξύλων.
οὐρία ῥιπίδι: Τῇ τοῦ ἀνέμου φορᾶ. λέγει δὲ τὸ πρὸς κίνησιν πνεύματος ἐπιτήδειον,
ὃ ἡμεῖς ῥιπίδιον καλοῦμεν.
Carvalhos: Isto é, “grosseiros”, “duros”. Pois o carvalho é uma árvore dura.
Phepsalos: É uma centelha. *Phepsalos* ou *phepsalys* é uma centelha que foi re-
tirada das madeiras que são queimadas.
Pelo bom sopro do fole: [Ou seja,] ‘pelo movimento do vento’. Mas ele está se
referindo ao [objeto] apropriado para agitar o vento, que nós chamamos
de ῥιπίδιον (‘folezinho’).

Acarnenses v. 670:

ἡνίκ' ἂν ἐπανθρακίδες ὤσι παρακείμεναι,
Quando peixes para fritar estiverem postos junto [ao fogo],

Escólio de Acarnenses v. 670:

ἐπανθρακίδες: Λεπτοὶ ἰχθύες ὅπτοι. πάντα δὲ τὰ ἐπὶ ἀνθρώκων ὀπτώμενα
ἀνθρακίδας ἐκάλουν.
Epanthrakides: São pequenos peixes assados. Eles também chamavam de
anthrakidas todas as coisas que eram assadas sobre carvões.

Acarnenses v. 671:

οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,
Uns agitam uma taça de vinho de Tasos,²³

Escólio de Acarnenses v. 671:

Οἱ μὲν φασὶ λείπειν τὸ λάγηνον, ἐπεὶ καταχρίονται πίσση τὸ στόμα· οὐ
πιθανῶς. οὐδέπω γὰρ τότε Θάσιος οἶνος ἠύδοκίμει παρὰ Ἀθηναίοις. οἱ δὲ,
ὅτι Θάσiai τινὲς ῥαφανίδες λέγονται. λέγει δὲ τὴν ἡρτυμένην καὶ βρασσομένην.
οἱ δὲ Θάσιόν φασὶ βάμμα λέγεσθαι ἐκ τῶν ἀπὸ πυρὸς ἰχθύων. ἰδίως Θασίαν
ἐκάλουν. Κρατίνος “εἶδες τὴν Θασίαν ἄλμην”. οἱ δὲ τὴν λεγομένην θερμοπότιδα,
ἢ Θασίαν ζωμάλμην. εἰς ἣν ἀπέβαπτον τὰ ἡνθρακωμένα τῶν ἰχθύων.
λιπαράμπυκα: Φιάλην Θασίου οἴνου πεπληρωμένην. ἄμπυξ δὲ λέγεται τὸ

23 Traduzimos seguindo as observa-
ções feitas pelo escoliasta do códice
de Ravena (Ravennas 429), mesmo
que anotadores posteriores divirjam
do seu ponto de vista.

περιέχον. νῦν οὖν τὸ πῶμα τοῦ ἀγγείου λέγει. καὶ λιπαρὸν μὲν διὰ τὸ ἡδὺ τοῦ οἴνου, ἄμπυκα δὲ παρὰ τὸ σκεπάζειν καὶ καλύπτειν τὸν οἶνον καταχρηστικῶς. Uns dizem que está omitindo o substantivo *lagenon* ('garrafa'), porque eles lambuzam totalmente a boca com pez. Não é de modo plausível, pois, nem mesmo antigamente, um vinho de Tasos era apreciado entre os atenienses. Outros dizem que alguns rabanetes são chamados de *Thasiai*. Mas designa o [rabanete] que foi temperado e cozido. Outros dizem que *Thasion* se refere a um molho dos peixes vindos do fogo. Eles pronunciavam de uma forma distinta: *Thasian*. Cratino (*Arquíloco* fr. 6²⁴) escreveu: "Que olhes a salmoura de Tasos". Para outros é o que se chama de *thermopotis*²⁵ ou é um molho da salmoura de Tasos, no qual molhavam os [pedaços] assados dos peixes. *Liparampyka*: É um vaso (*phiale*²⁶) que foi cheio de vinho de Tasos. Mas chama-se de ἄμπυξ o que envolve para proteger. Agora, sem dúvida, ele se refere ao líquido do recipiente. [*Liparampyka*] aglutina *liparon* ('esplêndido'), por causa do [gosto] agradável do vinho, e *ampyka* ('círculo'), pelo fato de conter e proteger o vinho, com um uso inadequado dessa palavra.

Acarnenses vv. 672-4:

οἱ δὲ μάττωσιν, οὕτω σοβαρὸν ἔλθῃ μέλος ἔντονον ἀγροικότερον
Outros preparam a massa, vem assim imponente, ó canto vigoroso, mais rústico,

Escólio de Acarnenses vv. 672-4:

ἀγροικότονον²⁷: Πρόθυμοι γὰρ οἱ ἀγροικοὶ εἰς πᾶσαν πράξιν καὶ εὐτονοὶ.
Agroikotonon ('ritmo agreste'): Pois os camponeses são resolutos e vigorosos em qualquer atividade.

Acarnenses v. 676:

οἱ γέροντες οἱ παλαιοὶ μεμφόμεσθα τῇ πόλει·
Nós, os velhos, os antigos, repreendemos a cidade;

Escólio de Acarnenses v. 676:

Ἐπίρρημα.
Epirrema.

Acarnenses v. 678:

γηροβοσκούμεσθ' ὑφ' ὑμῶν, ἀλλὰ δεινὰ πάσχομεν·
Somos sustentados por vós, mas sofremos coisas terríveis.

Escólio de Acarnenses v. 678:

Ἐν τῷ γήρῳ πάσχομεν.
Na velhice, nós sofremos.

24 Edição de T. Kock (1880).

25 *Thermopotis* ('taça para bebidas quentes').

26 Mais precisamente, é um tipo de recipiente sem pé nem alça.

27 O lema do escólio difere da edição de S. D. Olson (2002). As variantes do escoliasta – *eutonon* ('vigoroso') e *agroikotonon* ('ritmo agreste') – são iguais às que se encontram nos códices de Ravena (Ravennas 429), Laurentianus plut. 31,15 e Estensis gr. 127 (a. U. 5. 10), dentre outros.

Acarnenses v. 679:

οἷτινες γέροντας ἄνδρας ἐμβαλόντες εἰς γραφὰς
 Alguns lançam homens velhos em processos judiciais

28 Paráfrase do v. 680.

29 Cf. Σ. Ac. 510.

Escólio de Acarnenses v. 679:

Τὸ οἷτινες οἱ νεώτεροι ἢ ὑμεῖς οἱ Ἀθηναῖοι.
 ἐς γραφὰς: Ἐντὶ τοῦ εἰς δικαστήρια καὶ εἰς κατηγορίας.
 Este pronome *hoitines* ('alguns') refere-se a 'os jovens' ou 'vós, os atenienses'.
Es graphas: Isto é, 'em tribunais de justiça e em acusações'.

Acarnenses v. 680:

ὑπὸ νεανίσκων ἔατε καταγελάσθαι ῥητόρων,
 Permitis que sejamos zombados pelos jovens oradores,

Escólio de Acarnenses v. 680:

Ἐπὸ νέων ῥητόρων ἔατε ἀπατᾶσθαι καὶ βλάπτεσθαι.
 "Permitis que sejamos enganados e prejudicados pelos jovens oradores."²⁸

Acarnenses v. 681:

οὐδὲν ὄντας, ἀλλὰ κωφοὺς καὶ παρεξηλημένους,
 Não sendo nada, mas surdos-mudos e como flautas que não podem mais
 fazer sons,

Escólio de Acarnenses v. 681:

κωφούς: Οἷον ἀφώνους. Ὅμηρος "κύματι κωφῶ".
 παρεξηλημένους: Ἐκ μεταφορᾶς τῶν παλαιῶν αὐλῶν καὶ ἀχρείων. κυρίως
 γὰρ παρεξηλησθαι λέγονται αὐλοὶ οἱ τὰς γλωσσίδας διερρηγμένοι.
Korhous: É semelhante a *arphonous* ('mudos'). Homero escreveu: "com ondas
 mudas" (*Ilíada* 14.16).
Flautas que não podem mais fazer sons: Vem da metáfora das flautas velhas e
 sem utilidade. Pois, de modo exato, o verbo *parexeulesthai* ('não poder mais
 produzir sons') se aplica às flautas que têm a embocadura quebrada.

Acarnenses v. 682:

οἷς Ποσειδῶν ἀσφάλειός ἐστιν ἢ βακτηρία.
 Para os quais Posídon Protetor é a bengala.

Escólio de Acarnenses v. 682:

Ἀσφάλειος Ποσειδῶν παρὰ Ἀθηναίους τιμᾶται. παρὰ τὸ καὶ αὐτὸν τῇ τριαινῇ χρῆσθαι
 καὶ τοὺς γέροντας τῇ βακτηρίᾳ τοῦτο ἔφη. παρὰ δὲ τόπον τι ποσὶ τὸ Ποσειδῶν
 πεποίηκε. τιμᾶται δὲ Ποσειδῶν ἀσφάλειος παρ' αὐτοῖς, ἵνα ἀσφαλῶς πλέωσι.
 Posídon Protetor é honrado entre os atenienses²⁹. Ele dizia isto porque tan-
 to o próprio [Posídon] usava o tridente quanto os velhos, a begala. Ele tam-

bém nomeou Posídon por ter alguma proximidade [sonora] com *posi* (da- 30 Paráfrase do v. 684.
tivo ‘pés’). Mas Posídon Protetor é honrado entre eles a fim de que naveguem
de modo seguro.

Acarnenses v. 683:

τονθορούζοντες δὲ γήρα τῷ λίθῳ προσέσταμεν,
E, murmurando de velhice, ficamos perto da tribuna,

Escólio de Acarnenses v. 683:

τονθορούζοντες: Δάθρα φθεγγόμενοι, ἢ ὑπότρομοι, τὰ χεῖλη κινουῦντες. τῷ λίθῳ
δὲ τῷ βήματι, τῷ ἐν τῇ πρυκί δικαστηρίῳ. τῷ λίθῳ: Τῇ πρυκί.

Tonthoryzontes: Significa ‘falando coisas furtivas’ ou ‘movendo os lábios um pou-
co trementes’. *Toi lithoi*: ‘Na tribuna’, ‘no tribunal na Pnix’. *Toi lithoi*: ‘Na Pnix’.

Acarnenses v. 684:

οὐχ ὀρώντες οὐδὲν εἰ μὴ τῆς δίκης τὴν ἠλύγην.
Não vendo nada, a não ser a obscuridade da justiça.

Escólio de Acarnenses v. 684:

Οἱ γέροντες ἡμεῖς δηλονότι οὐδὲν ὀρώντες ἐν τῷ δικαστηρίῳ, εἰ μὴ τὴν σκιὰν
τῆς δίκης. ἠλύγη γὰρ τὸ σκοτός. καὶ ἠλυγισμένον, τὸ ἐσκοτισμένον. βαρύνεται
δέ. παρὰ γὰρ τὴν λύγην. πλεονάζει τὸ η. παρὰ προσδοκίαν δὲ εἶπε τῆς δίκης,
δέον ἀνθρώπων εἰπεῖν.

“É evidente que nós, os velhos, não estamos vendo nada no tribunal, a não
ser a sombra da justiça.”³⁰ Pois *elyge* significa ‘trevas’ e *elygismenon* denota
‘o que está em trevas’. Mas [*elyge*] é pronunciado sem acento na última sí-
laba, porque tem um paralelo com *lyge* (‘crepúsculo’). O eta (η) é redundan-
te. Mas ele disse “da justiça” como *para prosdokian*, sendo necessário dizer
“dos homens”.

Acarnenses v. 685:

ὁ δὲ νεανίας ἐπ’ αὐτῷ σπουδάσας ζυνηγορεῖν
Mas o jovem, tendo se apressado para falar em favor de si mesmo,

Escólio de Acarnenses v. 685:

σπουδάσας: Εἰς τὸ βλάψαι τὸν γέροντα.
Tendo se apressado: Para prejudicar o velho.

Acarnenses v. 686:

εἰς τάχος παίει ζυνάπτων στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν,
Com rapidez ele fere, combatendo com palavras esmeradas,

Escólio de Acarnenses v. 686:

ἐς τάχος παίει: Παίειν λέγουσι τὸ πᾶν ὀτιοῦν συντόνως ποιεῖν. στρογγύλοις δὲ, πιθανοῖς καὶ πανούργοις. τὸ δὲ ἐς τάχος ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ἐν τοῖς διδασκαλείοις παιδῶν, ἐφ' ὧν οὕτως ἐλέγετο, ἐς τάχος γράφει, ἐς κάλλος.

Com rapidez ele fere: Eles chamam de *paiein* ('ferir') fazer qualquer coisa intensamente. *Strongylois* ('precisos') equivale a *pithanois* ('persuasivos') e a *panourgois* ('astutos'). A expressão *es tachos* ('com rapidez') vem da metáfora das crianças nas escolas, acerca das quais se dizia assim: "Ele escreve com rapidez, com beleza".

Acarnenses v. 687:

κᾶτ' ἀνεγκύσας ἐρωτᾷ σκανδάληθρ' ἰστάς ἐπῶν

E depois, tendo arrastado [à tribuna], ele interroga, colocando armadilhas de palavras,

Escólio de Acarnenses v. 687:

σκανδάληθρ' ἰστάς: Διχῶς ἀναγινώσκεται· ὑφ' ἔν, ἔν' ἢ σκανδαληθριστάς. ἢ ἀπόστροφος ἐν τῷ ρ, ἔν' ἢ σκανδάληθρα ἰστάς. καὶ ἢ μὲν λέξις πεποιήται παρὰ τὰ πέτευρα τῶν παγίδων· ἀπὸ τοῦ σκάζοντα συμπίπτειν καὶ κρατεῖν τὸ ἐμπεσόν. ὁ δὲ νοῦς, ἀνεγκύσας ἀπὸ τοῦ βήματος συνηγόρους ἐαυτῶ καὶ θηρευτὰς τῶν λόγων, ἐρωτᾷ ἡμᾶς. Ἄλλως. σκανδάληθρα λέγεται τὰ ἐν ταῖς παγίσιν ἐπικαμπῇ ζύλα, εἰς ἃ ἐρείδει, ὅπερ Ἀρχίλοχος λέγει ῥόπτρον. ἐνταῦθα οὖν λέγει ἐρείσματα λόγων καὶ βάρη. τὸ δὲ ὑπερβατὸν οὕτως, κᾶτ' ἀνεγκύσας σκανδαληθριστάς ἐρωτᾷ ἡμᾶς.

Skandalethr' histas ('preparando armadilhas'): É lido de dois modos³¹: como uma [só palavra], quando fosse *skandalethristas*³²; ou com um apóstrofo no rô (ρ), quando fosse *skandalethra histas*³³: Certamente, a expressão foi criada em comparação às varas das redes de apanhar peixes ou pássaros, a partir [da ideia] do que é firme lançar-se sobre e apoderar-se do que está vacilante. "A mente, tendo arrastado da tribuna advogados e caçadores de discursos para si mesma, interroga-nos"³⁴. Em outra fonte. As madeiras encurvadas nas armadilhas são chamadas de *skandalethra*, contra as quais se choca fortemente o que precisamente Arquíloco (Epodos fr. 90) chama de *rhoptron* ('bastão'). Nesse momento, portanto, ele está falando de "bastões e pesos de palavras". O hipérbato também é assim: "E depois, tendo arrastado [à tribuna], ele nos interroga colocando armadilhas" (Ac. 687).

Acarnenses v. 688:

ἄνδρα Τιθωνὸν σπαράττων καὶ ταραττων καὶ κυκῶν.

Dilacerando, perturbando e confundindo um homem Titono.

Escólio de Acarnenses v. 688:

31 A duplicidade de leitura do sintagma se deve ao fato de os manuscritos antigos não trazerem pontuação, acentos ou espaços entre as palavras.

32 Neste caso, *skandalethristas*, que não está dicionarizado, seria mais um dos neologismos criados por Aristófanes, formado pelo plural do substantivo *skandalethron* ('gatilho que aciona uma armadilha') e o particípio presente do verbo *histemi* ('fixar', 'levantar'). Sendo assim, *skandalethristas* significaria algo próximo a 'erguendo os acionadores da armadilhas'.

33 Essa segunda leitura parece ser mais plausível que a primeira. Em relação à semântica, *skandalethra histas* tem valor idêntico a *skandalethristas*: 'fixando os gatilhos das armadilhas'.

34 Paráfrase do v. 687.

ἄνδρα Τιθωνόν: Ὑπεράγαν γεγηρακότα, ἀπὸ Τιθωνοῦ τοῦ πάνυ γηράσαντος καὶ μεταβληθέντος εἰς τέττιγα.

Um homem Titono: [Isto é,] ‘que envelheceu excessivamente’, vem do [pró-
vérbio] de Titono³⁶ que envelheceu muito e foi transformado em cigarra.

Acarnenses v. 689:

ὁ δ' ὑπὸ γήρωσ μασταρύζει, κᾶτ' ὀφλῶν ἀπέρχεται.

E ele, por causa da velhice, muxoxa e depois parte, tendo sido multado num processo.

Escólio de Acarnenses v. 689:

μασταρύζει: Συνέλκει καὶ συνάγει τὰ χεῖλη. ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ὑποτιθίων παιδῶν, ἃ τὸν μαστὸν ἔλκοντα τῷ στόματι συνάγει τὰ χεῖλη.

Mastaryzei: Ele junta e aperta os lábios. Vem da metáfora das crianças que mamam, as quais apertam os lábios, puxando o peito com a boca.³⁷

Acarnenses v. 690:

εἶτα λύζει καὶ δακρύει καὶ λέγει πρὸς τοὺς φίλους

Depois ele soluça, chora e diz aos amigos:

Escólio de Acarnenses v. 690:

λύζει: Ἐὰν μὲν διὰ τοῦ ζ, ὀλολύζει. Ἐὰν δὲ χωρὶς τοῦ ζ, ἀλύει. τουτέστιν ἀδημονεῖ.

λύζει, ποιᾶν φωνὴν τραχεῖαν ἀφήσιν, ἢ λυγμῶ συνέχεται.

Lyzei (‘ele soluça’): Se for [escrito] com zeta (ζ), é *ololyzei* (‘ele lança gritos agudos de dor’). Se for sem zeta (ζ), é *alyei* (‘ele está perplexo’), isto é, *ademonei* (‘ele se aflige’). *Lyzei*: ‘ele emite uma espécie de som penoso’ ou ‘ele se comprime com soluço’.

Acarnenses v. 691:

“οὗ μ' ἐχρήν σορὸν πρίασθαι, τοῦτ' ὀφλῶν ἀπέρχομαι”.

“O que me era necessário para comprar um caixão é isto que saio devendo de multas!”

Escólio de Acarnenses v. 691:

ὀφλων: Χρεωστῶν. ἀπέρχομαι: Ἐπὶ γερόντων ἐν δίκαις ἀναστρεφομένων.

Ophlon: Devendo. *Aperchomai* (‘eu saio’): Em referência aos velhos indo e voltando às ações judiciais.

Acarnenses vv. 692-3:

ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέσαι πολὺν ἄνδρα περὶ κλεψύδραν,

Como estas coisas são razoáveis? Arruinar um velho encanecido próximo à clepsidra?

Escólio de Acarnenses vv. 692-3:

περὶ κλεψύδραν: Ἀντὶ τοῦ ἐν τῷ δικαστηρίῳ. ἢ γὰρ κλεψύδρα ἀγγεῖον ἔστιν ἔχον μικροτάτην ὀτὴν περὶ τὸν πυθμένα, ὅπερ ἐν τῷ δικαστηρίῳ μεστὸν ὕδατος ἐτίθετο, πρὸς ὃ ἔλεγον οἱ ῥήτορες.

Próximo à clepsidra: Isto é, 'no tribunal'. Pois a clepsidra é uma vasilha que contém um pequeno furo no fundo, que certamente era colocada cheia de água no tribunal, perto da qual os oradores falavam³⁸.

38 Era usada para marcar o tempo disponível para cada orador.

Acarnenses vv. 694-6:

πολλὰ δὴ ξυμπονήσαντα καὶ
θερμὸν ἀπομορξάμενον
ἀνδρικὸν ἰδρῶτα δὴ καὶ πολύν,
Já tendo se afadigado muitas vezes e
Já tendo enxugado o quente
Suor viril também várias vezes

Escólio de Acarnenses vv. 694-6:

ξυμπονήσαντα: Ὑπομείναντες.

ἀπομορξάμενον: Ἀποπαυσάμενον.

Xymponesanta ('tendo sofrido'): É [igual a] *hypomeinantes* ('tendo suportado').

Apomorzamenon ('tendo enxugado'): [Isto é,] *apopausamenon* ('tendo feito cessar').

Acarnenses v. 697:

ἄνδρ' ἀγαθὸν ὄντα Μαραθῶνι περὶ τὴν πόλιν;
Sendo, para a cidade, um homem valente em Maratona?

Escólio de Acarnenses v. 697:

Μαραθῶνι: Δεῖπει ἢ ἐν, οἶον ἐν Μαραθῶνι.

Marathoni ('Maratona'): Ele omite a preposição *en* ('em'), como se fosse *en Marathon* ('em Maratona').

Acarnenses v. 698:

εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὅτ' ἤμεν, ἐδιώκομεν,
Quando estávamos em Maratona, nós é que perseguíamos,

Escólio de Acarnenses v. 698:

ἐδιώκομεν: Περιεγένοντο γὰρ οἱ Ἀθηναῖοι Περσῶν, ὅτ' ἐμαχέσαντο πρὸς αὐτοὺς ἐν Μαραθῶνι.

Perseguíamos: Porque os atenienses foram superiores aos persas, quando lutaram contra eles em Maratona.

Acarnenses vv. 699-701:

νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα διωκόμεθα, κᾶτα πρὸς ἀλισκόμεθα.

Mas agora somos perseguidos por homens muito covardes, e depois somos condenados.

Escólio de Acarnenses vv. 699-701:

ὑπ' ἀνδρῶν: Τῶν νέων ῥητόρων. διωκόμεθα: Δὲ ἀντὶ τοῦ κατηγορούμεθα.

προσαλισκόμεθα³⁹: Ἀντὶ τοῦ, πρὸς τούτοις καταδικαζόμεθα καὶ ζημιούμεθα.

Por *homens [muito covardes]*: Pelos jovens oradores. *Diokometha* ('somos perseguidos'): Também denota *kategoroumetha* ('somos acusados').

Prosaliskometha ('somos condenados'): Isto é, "diante destes [jovens oradores], somos condenados e multados"⁴⁰.

Acarnenses v. 702:

πρὸς τάδε τίς ἀντερεῖ Μαρψίας;

Contra estas coisas o que responderá Márpsias?

Escólio de Acarnenses v. 702:

Οὗτος ὁ Μαρψίας φιλόνηκος καὶ φλύαρος καὶ θορυβώδης ῥήτωρ κωμωδεῖται.

Este Márpsias é ridicularizado nas comédias como um orador tumultuoso, amante da disputa e charlatão.

Acarnenses vv. 703-5:

τῷ γὰρ εἰκὸς ἄνδρα κυφὸν ἠλίκον Θουκυδίδη

ἔξολέσθαι συμπλακέντα τῇ Σκυθῶν ἐρημίᾳ,

τῷδε τῷ Κηφισοδήμου τῷ λάλῳ ξυνηγόρω;

Como é justo um homem encurvado, da mesma idade de Tucídides⁴¹,

Ser destruído, tendo sido manietado no deserto dos citas,

Por este filho do Cefisodemo, o advogado loquaz?

Escólio de Acarnenses vv. 703-5:

τῷ γὰρ εἰκός: Τῷ τρόπῳ, πῶς δίκαιόν ἐστιν ἄνδρα γεγηρακότα, ἀντιπολιτευσάμενον Περικλεῖ, ἀπολείπεσθαι συμπλακέντα ἀγριότητι; τοῦτο γὰρ δηλοῖ ἡ Σκυθῶν ἐρημία. λέγει δὲ ἀγριότητι, Κηφισοδήμῳ τῷ λάλῳ ῥήτορι. οὗτος δὲ ὁ Θουκυδίδης Μελησίου παῖς ἦν. γεγονόςασι δὲ δ', ὁ ἱστορικὸς, ὁ Γαργήττιος, ὁ Θετταλὸς, ὁ Μελησίου υἱός. κυφόν: Κεκυρτωμένον.

συμπλακέντα τῇ Σκυθῶν ἐρημίᾳ: Ἐπεὶ θηριώδεις αἱ ἐρημίαι τῶν Σκυθῶν. ἀντὶ τοῦ, ὀλέθρῳ καὶ κακοῖς συμπλακέντα. τοῦτο δὲ λέγει, ὅτι οἱ Σκύθαι ἄοικοι ὄντες καὶ ἐπὶ τῶν ἀμαξῶν φερόμενοι αἴτιοι ἑαυτοῖς ὀλέθρου γίνονται. ἔστι δὲ παροιμία ἡ Σκυθῶν ἐρημία, τουτέστιν ἔρημον ὄντα. ἐρημία: Ἀγριότητι.

Κηφισοδήμῳ: Οὗτος θρασὺς καὶ δεινὸς πρὸς τὰς δίκας. Ἀθηναῖος δὲ καὶ οὗτος. ξυνηγόρω: Ῥήτορι.

39 O lema deste escólio diverge da edição de S. D. Olson (2002). A versão dos escoliastas é a que se encontra nos códices Parisinus Regius 2712, Laurentianus plut. 31,15 e Estensis gr. 127 (a. U. 5. 10).

40 Paráfrase dos vv. 699-701.

41 Como afirma o escoliasta, este Tucídides era filho de Melésias. Ele foi o líder da oposição na época de Péricles, sendo punido com o ostracismo em 433 a.C. Quando retornou, já na velhice, tornou-se o símbolo da impotência dos velhos diante das acusações dos jovens oradores.

Como é justo...? “De que maneira? Como é justo um homem envelhecido, tendo sido inimigo político de Péricles, ser abandonado [quando] tem sido atacado com crueldade?”⁴² Pois “o deserto dos citas” significa isto, [crueldade]. Mas ele diz: “[...] com crueldade, por Cefisodemo⁴³, o orador loquaz”⁴⁴. Mas este Tucídides era filho de Melésias. Mas existiram quatro [Tucídides]: o historiador, o gargético⁴⁵, o tessálio e o filho de Melésias. *Kyphon*: Significa ‘encurvado’.

Tendo sido manietado no deserto dos citas: Porque os desertos dos citas são cheios de animais perigosos. É semelhante a “tendo sido atacado com ruína (*olethroi*) e males (*kakois*)”. Mas ele diz isto porque os citas, não tendo casas e se locomovendo em carros de quatro rodas, tornam-se responsáveis pela ruína deles mesmos. “O deserto dos citas”, isto é, “estando solitário”⁴⁶ é um provérbio. *Eremiai* (‘em deserto’): É [semelhante a] *agrioteti* (‘com crueldade’).

Kephisodemoi (‘Cefisodemo’): Ele era atrevido e perigoso em relação às ações judiciais. Ele também era ateniense.

Xynegoroi (‘pelo advogado’): É [igual a] *rhetori* (‘pelo orador’).

Acarnenses v. 706:

ὥστ’ ἐγὼ μὲν ἠλέησα κάπεμορξάμην ἰδὼν

Visto que eu me compadeci e chorei vendo

Escólio de Acarnenses v. 706:

κάπεμορξάμην: Ἐκλαυσα· ἐκ τοῦ παρακολουθοῦντος. παρέπεται γὰρ τοῦτο τοῖς δακρῦουσιν.

Kapemorxamen (‘e enxuguei as lágrimas’): É [igual a] *eklausa* (‘chorei’), por causa do que se segue imediatamente⁴⁷. Pois [enxugar as lágrimas] acompanha os que choram.

Acarnenses vv. 707-9:

ἄνδρα πρεσβύτην ὑπ’ ἀνδρὸς τοξότου κυκώμενον,

ὃς μὰ τὴν Δήμητρ’, ἐκεῖνος ἦνικ’ ἦν Θουκυδίδης,

οὐδ’ ἂν αὐτὴν τὴν Ἀχαιῖαν ῥαδίως ἠνέσχετ’ ἄν,

Um homem velho, sendo perturbado por um arqueiro,

Que, por Deméter, no tempo em que aquele Tucídides existia,

Nem mesmo a própria Acaia ele poderia suportar facilmente,

Escólio de Acarnenses vv. 707-9:

τοξότου: Ὑπηρέτου δημοσίου, ἐπόπτου καλουμένου.

ὃς μὰ τὴν Δήμητρα: Ὅστις πρεσβύτης ὑπὸ τοῦ τοξότου βλαπτόμενος οὐδὲ τῆς Δήμητρος ἠνέσχετο, ἦνικα ἦν νέος. Ἀχαιῖαν δὲ τὴν Δήμητρα ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ

42 Paráfrase dos vv. 703-4.

43 A versão que o escoliasta usava divergia da nossa em relação a essa palavra. Ele usava a versão que podemos encontrar nos códices de Ravena (Ravennas 429) e Laurentianus plut. 31,15, nos quais lemos *toi Kephisodemoi* (‘por Cefisodemo’), em vez de *toi Kephisodemou* (‘pelo filho de Cefisodemo’).

44 Paráfrase dos vv. 704-5.

45 Natural de Gárgeto, um dos demos da Ática.

46 Ou “estando desprovido de”.

47 Referências aos versos seguintes.

κτύπου τῶν κυμβάλων καὶ τυμπάνων τοῦ γενομένου κατὰ ζήτησιν τῆς Κόρης. ἢ ἀπὸ τοῦ ἤχου, ὃν παρείχε τοῖς περὶ τὴν Γέφυραν εἰς Ἀθήνας ἀπιούσιν. ἢ ἀπὸ τοῦ περὶ τὴν θυγατέρα ἄχους. ὁ δὲ νοῦς, ἠνίκα ἦν Θουκυδίδης, οὐχ ὅπως τοξότην ἠνέσχετο ἂν καταβοᾶν αὐτοῦ, ἀλλ' οὐδὲ τὴν Ἀχαιὴν αὐτήν.

Arqueiro: É um servidor público, chamado de ἐπόπτης ('vigia').

Que, por Deméter...: “Que um velho, quando era jovem, sendo molestado pelo arqueiro, não suportou nem mesmo Deméter.”⁴⁸ Eles chamavam Deméter de Acaia, a partir do ruído estrepitoso dos címbalos e tambores produzido durante a procura por Core⁴⁹. Ou a partir do grito que ela outorga aos que, em relação à Ponte⁵⁰, estão em procissão para Atenas. Ou a partir da sua aflição em relação à filha. E o sentido é: “No tempo em que Tucídides existia, quando não poderia suportar um arqueiro gritar contra ele, nem mesmo a própria Acaia [ele suportaria].”⁵¹

Acarnenses v. 710:

ἀλλὰ κατεπάλαισε μέντ' ἄν πρῶτον Εὐάθλους δέκα,

Mas, antes de tudo, certamente teria derrotado dez Euatlos,

Escólio de Acarnenses v. 710:

κατεπάλαισε: Κατηγοῦνισατο, κατεπολέμησεν. *Εὐάθλους δέκα*: Οὗτος ὁ Εὐάθλος ῥήτωρ πονηρός. Ἀριστοφάνης ἐν Ὀλκάσιν “ἔστι τις πονηρὸς ἡμῖν τοξότης συνήγορος ὡσπερ Εὐάθλος παρ' ὑμῖν τοῖς νέοις”. ἦν δὲ καὶ εὐρύπρωκτος καὶ λάλος. εἶη δ' ἂν καὶ ἀγεννής. διὸ καὶ τοξότην αὐτὸν καλεῖ, οἷον ὑπηρέτην. διεβάλλετο γὰρ ἢ τοξεία ὡς εὐτελής. καὶ Σοφοκλῆς “ὁ τοξότης ἔοικεν οὐ σμικρὰ φρονεῖν.” ἀλλ' ἔνδοξον ταύτην δεῖξαι βουλόμενός φησιν “οὐ γὰρ βάνουσον τὴν τέχνην ἐκτησάμην”.

Katepalaise: ‘Venceu no combate’, ‘venceu na batalha). *Dez Euatlos*: Este Euatlo era um orador vil. Aristófanes [escreveu] em *Navios de Carga* (fr. 424⁵²): “Nós temos alguém vil, um arqueiro advogado, como Euatlo entre vós, os jovens”. Também era um ânus frouxo e um palrador⁵³. Ele seria também de origem humilde. Por isso, o [coro] também o chama de arqueiro, como um escravo [do Estado]⁵⁴. Na verdade, o pelotão de arqueiros era acusado de vil. Sófocles também escreveu (*Ájax* 1120): “O arqueiro aparentara planejar coisas não pequenas.” Mas ele diz [isso] querendo mostrar este [verso] célebre (*Ájax* 1121): “Com efeito, eu não adquiri a técnica vulgar.”

Acarnenses v. 712:

περιετόξευσεν δ' ἂν αὐτοῦ τοῦ πατρὸς τοὺς ζυγγενεῖς.

E ele transpassaria com flechas os parentes do pai [de Euatlo].

Escólio de Acarnenses v. 712:

48 Paráfrase dos vv. 707-9.

49 Nome de Perséfone, filha de Deméter.

50 Este trecho do escólio faz referência a um detalhe dos Mistérios de Elêusis, quando a procissão atravessava a Ponte (*Gephyra*) sobre o rio Cefiso, proferindo os piores insultos contra as autoridades, contra as pessoas importantes de Atenas e contra os próprios iniciados. Estes rituais estão diretamente ligados ao culto a Deméter e Core.

51 Nova paráfrase dos vv. 707-9.

Edição de R. Kassel e C. Austin (1984).

Cf. *Ac.* 716.

Cf. *Σ Ac.* 54 e 707.

αὐτοῦ: Τοῦ Εὐάθλου.

Dele: De Euatlo.

Acarnenses vv. 714-5:

ψηφίσασθε χωρὶς εἶναι τὰς γραφάς, ὅπως ἂν ᾗ

τῷ γέροντι μὲν γέρων καὶ νωδὸς ὁ ξυνήγορος,

Decretai que os processos sejam de modos distintos, para que haja

Para o velho, por um lado, o advogado velho e desdentado,

Escólio de Acarnenses vv. 714-5:

<τὰς γραφάς:> Τὰς δίκας.

Ἵνα παντελῶς οἱ νέοι τῶν γερόντων κεχωρισμένοι ὦσιν. νωδὸς δὲ ὁ μὴ ἔχων ὀδόντας ὑπὸ γήρωσ.

Tas graphas: São os processos jurídicos.

“Para que os jovens estejam completamente separados dos velhos.”⁵⁵ *Nodos* é o que não têm dentes por causa da velhice.

Acarnenses v. 716:

τοῖς νέοισι δ' εὐρύπρωκτος καὶ λάλος χῶ Κλεινίου.

Para os jovens, por outro lado, um ânus frouxo, um palrador e o filho de Clínias.

Escólio de Acarnenses v. 716:

χῶ Κλεινίου: Ἀλκιβιάδην τὸν Κλεινίου ὡς καταπύγονα κωμωδοῦσιν.

E o filho de Clínias: Nas comédias, eles escarneciam de Alcibíades, o filho de Clínias, como um lascivo.

Acarnenses vv. 717-8:

κάξελαύνειν χρῆ τὸ λοιπόν, κἂν φύγη τις, ζημιοῦν,

τὸν γέροντα τῷ γέροντι, τὸν νέον δὲ τῷ νέῳ.

De hoje em diante, é necessário exilar e castigar alguém que procure evitar,

O velho pelo velho e o novo pelo novo.

Escólio de Acarnenses vv. 717-8:

Κἂν ἐξελαύνειν χρῆ, κἂν φυγῆ ζημιοῦν, ὑπὸ γέροντος τοῦτο πάσχειν τὸν γέροντα.⁵⁶

Κορωνίς, ὅτι ἐπεισίασι.

“E se for necessário exilar e castigar com desterro, que o velho sofra isto por meio de um velho.”⁵⁷

Há uma corônis⁵⁸, porque [os atores] reaparecem em cena.

55 Paráfrase dos vv. 714-6.

56 Escólio anexado ao v. 719.

57 Paráfrase dos vv. 717-8.

58 A corônis está marcando o fim da parábase.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. EDIÇÕES DOS ESCÓLIOS DE ACARNENSES

- BEKKER, I. *Aristophanis comoediae cum scholiis et varietate lectionis*. Accedunt versio latina, deperditarum comoediarum fragmenta et index locupletissimus. Londini: R. Priestley, 1829. (Volume II).
- DINDORE, G. *Aristophanis comoediae*. Accedunt perditarum fabularum fragmenta. Tomi IV: Scholia graeca ex codicibus aucta et emendata. Pars II: Scholia in *Ranas*, in *Equites*, in *Acharnenses* et in *Vespas*. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1838.
- DÜBNER, F. *Scholia Graeca in Aristophanem*. Paris: Ambrosio Firmin Didot, 1855.
- MARTIN, M. A. *Les scolies du manuscrit d'Aristophane a Ravenne*. Étude et collation para M. Albert Martin. Paris: Ernest Thorin, 1882.
- RUTHERFORD, W. G. *Scholia Aristophanica*. Being such comments adscript to the text of Aristophanes as have been preserved in the Codex Ravennas. Arranged, emended and translated by William G. Rutherford. London: Macmillan, 1896. (Volume II).
- WILSON, N. G. Scholia in Aristophanis *Acharnenses*. In: KOSTER, W. J. W. (Ed.). *Scholia in Aristophanem*. Groningen: Boumas's Boekhuis B. V., 1975.

II. EDIÇÕES DE FRAGMENTOS, ESCÓLIOS E OBRAS DE AUTORES ANTIGOS

- BERGK, T. (Ed.). *Poetae lyrici graeci*. Vol. II: poetas elegíacos et iambographos continens. Editinis quartae. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, 1882.
- COULON, V. (Ed.). *Aristophane: Comédies*. Tome I : *Les Acharniens – Les Cavaliers – Les Nuées*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Sixième édition revue et corrigée. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- KASSEL, R.; AUSTIN, C. (Ed.). *Poetae comici graeci*. Vol. III.2: Aristophanes-Testimonia et fragmenta. Berolini; Novi Eboraci: de Gruyter, 1984.
- KOCK, T. (Ed.). *Comicorum atticorum fragmenta*. Vol. I: Antiquae comoediae fragmenta. Lipsiae: Aedibus B. G. Teubneri, 1880.
- MAEHLER, H. (Ed.). *Pindari carmina cum fragmentis*. Pars II: Fragmenta et Indices. Post Brunonem Snell. Lipzig: BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1975. (Bibliothecae Teubnerianae).
- OLSON, S. Douglas (Ed.). *Aristophanes: Acharnians*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Oxford University Press, 2002.

III. GERAL

- MATTHAIOS, S.; MONTANARI, F.; RENGAKOS, A. *Ancient Scholarship and Grammar: Archetypes, Concepts and Contexts*. Berlin; New York: de Gruyter, 2011.

- MONTANARI, F.; MATTHAIOS, S.; RENGAKOS, A. *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*. Leiden; Boston: Brill, 2015.
- MOURA FILHO, L. I. *A importância intrínseca e a confiabilidade dos escólios de Acarnenses*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará, 2018. Link: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/31911>.
- NAIDITCH, P. G. *The Development of Classical Scholarship*. Los Angeles: University of California, 1991.
- NÜNLIST, R. *The ancient critic at work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. *Scribes & scholars: A guide to the transmission of Greek & Latin literature*. 3.ed. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- WILSON, N. "Scholiasts and commentators". In: *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, Oxford, n. 47, p. 39-70, 2007.



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

**O TEATRO: UM DUPLO ARTÍSTICO
– TRAGÉDIA E COMÉDIA EM
ACARNENSES, DE ARISTÓFANES E NO
AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO
SUASSUNA**

*THE THEATER: AN ARTISTIC
DOUBLE – TRAGEDY AND COMEDY IN
ACHARNIANS, BY ARISTOPHANES AND
IN THE AUTO DA COMPADECIDA, BY
ARIANO SUASSUNA*

Francisco Jacson Martins Vieira
SEDUC – Secretaria de Educação do Ceará
E-mail: jacsonufcmestrado@gmail.com

RESUMO

Por ser uma arte que permanece há tantos séculos, o teatro desperta curiosidade acerca de seus primórdios, existindo várias conjecturas e teorias sobre o surgimento da Comédia Antiga como ambiente extremamente propício à formação de duplos, a partir de uma série de elementos presente no mito e culto do deus do teatro, Dioniso, no qual as vozes, os gestos e as máscaras são sobrepostas, como causa de equívocos e componentes centrais das invectivas pessoais ou intrigas, transformando-se em acessórios fundamentais para o discurso moralizante e para alcançar o objetivo maior do a(u)tor: a obtenção da paz em *Acornenses*, de Aristófanes, e a absolvição no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Palavras-chave: Aristófanes, *Acornenses*, Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, Duplos.

ABSTRACT

Because it is an art that has remained for so many centuries, theater arouses curiosity about its beginnings, with several conjectures and theories about the emergence of Ancient Comedy as an extremely favorable environment for the formation of doubles, based on a series of elements present in the myth and cult of the theater god, Dionysus, in which voices, gestures and masks are superimposed, as a cause of mistakes and central components of personal or intriguing invective, becoming fundamental accessories for the moralizing discourse and to reach the actor/author's main objective: the achievement of peace in Acharnians, by Aristophanes, and the acquittal in Auto da Compadecida, by Ariano Suassuna.

Keywords: Aristophanes, Acharnians, Ariano Suassun, Auto da Compadecida, Doubles.

Se em sua origem o cômico era o outro/duplo do trágico, também desde esses tempos a sátira já se fazia presente como companhia do texto cômico. A chamada “Comédia Antiga” (425-404 a.C., período da produção de Aristófanes que nos chegou) caracteriza-se pela mordacidade cáustica na *mimesis* dos cidadãos proeminentes e das instituições da *polis*¹, seja pelos a(u)tores, seja pela manifestação das próprias personagens que, algumas vezes, representavam em cena o próprio discurso revelador das injustiças sociais, tão comuns na Cidade.

É notável, contudo, observar que esses elementos, frequentemente utilizados por Aristófanes em suas peças, também encontram eco na literatura popular de Suassuna. Isso decorre do fato de a obra do pernambucano também apresentar uma tessitura textual atravessada por múltiplas vozes, estas representadas pelas diferentes personagens. Nesse processo, as obras dos dois autores evidenciam um fenômeno recorrente e natural, marcado pela tensão de uma crise profunda, denunciada pelos dramaturgos nos discursos de suas personagens.

Assim, é pertinente que primeiro justifiquemos a escolha das obras citadas, visto que ambas trazem em seus enredos personagens que usam da autoridade conferida pelo poeta para ressoar seus anseios e indignações através do discurso. Ao longo das peças, Aristófanes e Suassuna projetam seus duplos de forma que suas próprias vozes possam ser ouvidas indiretamente por trás de cada ato, levando o público a crer que ouve a voz direta do poeta, quer através do coro, do palhaço coreuta, da *parábase*² ou em personagens protagonistas como Diceópolis ou João Grilo.

Através dessas personagens/autores a voz do dramaturgo é projetada pelo riso da *mangofa*³, pelos gestos performáticos, pelo arremedo poético e/ou pelo

1 Para a normatização de algumas palavras gregas em português seguimos o Glossário elaborado pelo Laboratório de Estudos Sobre a Cidade Antiga. Disponível em pdf no site www.mae.usp.br/labeca, aba glossário. No caso de palavras já dicionarizadas, utilizamos a forma de acordo como que consta no *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2008).

2 A parábase é uma seção de natureza puramente coral da comédia antiga. Na Parábase o coro avançaria em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles. O verbo *parabaino* 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; *Assembleia 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. DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/ USP, 2000.308.

3 Debrigue, escárnio, mangação, mangoça, mangoça, mofa, zombaria, mangofa.

outro travestido de a(u)tor, ações perfeitamente justificáveis, visto que o cômico tem afinidade com a cultura popular porque utiliza fatos do dia a dia como matéria na representação de algo, atraindo, conseqüentemente, a atenção do leitor ou ouvinte para a obra. A verdade é que a condução cômica e moralizante encontra espaço fértil em ambas as obras, traduzida pela ação do poeta a partir das vozes de seus duplos, Diceópolis e João Grilo, figuras conturbadas em franco desacordo com a situação promovida pelos legisladores em Atenas ou na pacata cidade de Taperoá, interior nordestino. Esses protagonistas descobrem-se em atitude de perfeita rebeldia, conscientes das mudanças advindas de suas atitudes e, como heróis cômicos, são também autores de uma saída que nem sempre pode ser compartilhada socialmente ou compreendida.

Neste contexto, a construção do duplo representa um transbordamento do próprio poeta, um arremedo despadronizado, o *outro* do autor, uma imitação de algo que se pretende, por muitas vezes deter e que retorna, fazendo pressão no sentido contrário, denunciando as injustiças e desmandos, autorizados pelo poeta com toda a sua pujança. Quem não recorda das figuras célebres de **Diceópolis**, o duplo cômico (matuto) de os *Acarnenses* (Aristófanes), e de **João Grilo** e **Chicó**, sendo uma espécie de duplo, pois representa de forma autorizada, a própria voz do poeta com todas as suas anedotas e os " – Não sei, só sei que foi assim!" ou de algum outro matuto astuto de nossa tradição cinematográfica ou teatral recriado na literatura de cordel, a partir da influência ibérica ou grega?

Diante dessa apropriação e recuperação dos mecanismos narrativos da comédia e de seu caráter atemporal, torna-se importante salientar que a Comédia Antiga, além de construir "múltiplos cômicos", apresenta personagens não universais, como os que são caricaturas de pessoas que viveram em Atenas em um momento específico. A obra de Aristófanes põe em cena nomes de figuras eminentes da Grécia antiga como o de políticos (Cleão e Lâmaco), pensadores (Sócrates) e poetas (Eurípides e Ésquilo).

A referência a essas personalidades, bem como o diálogo com a mitologia, a história e o teatro, não constituía um problema para a plateia de Aristófanes. No entanto, para nós, leitores de outras gerações, a percepção de tais referências não é assim tão simples, ainda que seja fundamental para a compreensão da comédia.

Em Aristófanes, Diceópolis, que atua na comédia como João Grilo no *Auto da Compadecida*, representa muitos cidadãos, pois, ele é a "*Cidade Justa*", espectador do teatro, participante da assembleia, ator ou personagem de Eurípides, vendedor na sua ágora. É nesta interação, criação e recriação de discursos que

estabelecemos contato com o maior entendimento da história da comicidade, a fim de entender os recursos que o comediógrafo utilizou ao compor seus (duplos) personagens, que permanecem por séculos em nossa tradição.

Vale ressaltar que tudo que acontece na cidade também é do conhecimento do poeta, que, no *Auto da Compadecida*, evidenciado por sua própria construção que obedeceu a uma ideologia antiga do autor de unir o nacional ao popular para operar as mudanças sociais – em Taperoá – ou por que não dizer em seu mundo real, versegado por suas andanças. Para ele, a arte que realmente expressa o país e o povo brasileiro é popular ou baseada no popular, uma arte erudita baseada no popular e, em tal concepção de arte, estaria a gênese de seu teatro, no qual desejava expressar suas raízes e seu povo, negando, assim, os modelos de teatro europeu, como se percebe em sua seguinte fala:

Queria fazer um teatro que expressasse meu país e meu povo. Aí me vi, muito naturalmente, diante do folheto de cordel, essa expressão extraordinária que o povo brasileiro criou e que é o único espaço cultural onde o povo brasileiro se expressou sem intervenções nem deformações que lhe viessem de cima ou de fora. O folheto de cordel é um universo extraordinário (SUASSUNA, 2001, p. 04).

Composto pela recriação crítica e por possuir um enredo que proporciona ao leitor/espectador o riso, a reflexão e a dor, *Auto da Compadecida* é uma mistura de tragédia e comédia, como nos afirma Geraldo da Costa Matos:

Auto da Compadecida é misto, um duplo, pois participa da estrutura trágica pela oposição muito radical dos personagens a ponto de não haver acordo entre eles e, da cômica, pelos incidentes e desenlace com a salvação de todos graças à intervenção da Compadecida, permanecendo no inferno apenas os demônios cuja situação já se encontra definida ao aparecerem ao palco (SUASSUNA, 2005, p.82).

Na verdade, apesar de estarem diluídos em toda a peça, os elementos trágicos e cômicos se intercalam com predominância ora de um, ora de outro. O cômico tem presença mais marcante em torno das ações do protagonista João Grilo e de seu duplo Chicó, que enganam os eclesiásticos (Primeiro Ato) o padreiro e a mulher (Segundo Ato) através das mentiras que criam com o objetivo de ganhar algum trocado ou simplesmente para vingar-se de seus exploradores.

As marcas do trágico se tornam mais salientes a partir da metade do segundo ato com a entrada de Severino do Aracaju, travestido de mendigo, e do Cangaceiro. Estes dois se opõem aos demais personagens uma vez que en-

tram em cena para roubar e acabam provocando a morte de todos que estão na igreja. Na cena do julgamento, a oposição entre as personagens torna-se ainda mais brusca, pois se veem de um lado as figuras celestiais e de outro as figuras demoníacas, não havendo acordo entre elas.

É justamente nesse abrir e fechar de cortinas que o teatro aristofânico/suassuniano nos proporciona, enquanto espectadores, uma visão amplamente crítica das ações humanas, seja pelo desejo pessoal, injúria ou pela própria paródia que tão bem se propõe ao convencimento do público. Assim, concordamos com Brait (1985) ao referir à teoria desenvolvida por Aristóteles em sua poética sobre os dois pontos essenciais dos personagens, uma vez que o primeiro ponto define o personagem como reflexo da pessoa humana e o outro concebe o personagem como construção baseada em leis particulares pré-existentes no texto.

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente à construção do texto social, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção (BRAIT, 1985, p.11).

Pode-se observar que esses dois pontos se completam, estabelecendo bases para a criação das personagens Diceópolis e João Grilo tanto em *Acornenses* como no *Auto da Compadecida* a partir do olhar atento do(s) autor(es), já que eles sofrem pela aplicação das leis pré-existentes tanto na sociedade real, quanto na ficção, sem perder o caráter denunciador e intencional, proposto pelo criador, intrínseco às suas criaturas.

Portanto, tanto em *Acornenses* quanto no *Auto da Compadecida*, o viés cômico utiliza a irreverência para tratar e relatar as dificuldades, as opiniões e as injustiças da sociedade de maneira direta e aberta e deste modo se contrapõe às regras sociais que exigem boas maneiras ou padrão, que jamais será alvo da comédia.

A comédia é o oposto da tragédia, pois se traduz no uso do riso, que faz ultrapassar os limites da seriedade criando novas e críticas hipóteses e questionamentos sobre a realidade, denunciando os vícios, erros morais e atitudes irregulares de indivíduos de uma classe, além de servir para criticar a sociedade dos corrompidos, dos inferiores de maneira camuflada e irreverente. Desta forma, pode-se afirmar, que a performance cômica, da qual o riso, a máscara, o gesto e a voz fazem parte, constitui-se de forma implacável em Aristóteles e Suassuna como arma para a exposição ao ridículo, e a exposição de algo ou alguém ao ridículo não será bem vista perante as regras e as pesso-

as da sociedade, como o próprio dramaturgo, citando Molière, afirmava, “Não existe tirania que resista a gargalhadas que lhe deem três voltas em torno.”

A COMÉDIA ARISTOFÂNICA

*Castigat ridendo mores*⁴

Devo de início chamar a atenção do empenhado leitor, que com grande causa e sem gabação deve compreender as peripécias dos (anti)heróis que ora apresento, entre o curto espaço de fechar e abrir as cortinas do teatro-mundo, cabe uma especial referência às obras postas em análise, ligadas pelo riso, denunciativas em suas épocas, separadas cronologicamente e, atemporalmente, aqui em completude.

Desde a Antiguidade, o riso e a comédia têm servido para manifestar os vícios e as fraquezas humanas. Segundo a perspectiva de Aristóteles na sua *Poética*, a comédia era a via por onde passava o homem inferior – o nosso anti-herói, aquele que não era digno de se prestar às tragédias e ser chamado de herói. Provavelmente foi na Grécia que, para nós, a representação do homem inferior surgiu. Desde então, aquilo que provoca o riso tem sido, no mais das vezes, o que é condenável e baixo na humanidade. Em ambas as peças, o riso é a arma cômica que castiga os costumes que estavam em desacordo com a moral e, a partir disso, o riso passa a ser um fenômeno, sobretudo, social e humano e que ocorre somente em circunstâncias em que, de alguma forma, a sociedade vê-se ameaçada, a ponto de criar situações absurdas, rupturas, para expurgar os males que decorrem dessa situação de encurralamento, de total exploração, como demonstradas nas peças a seguir.

DIONISO MATUTO: JUSTINÓPOLIS, UM HERÓI EMBUSTEIRO.

Ana Maria César Pompeu (2011) nos esclarece que *Acarnenses* é a primeira comédia que nos chegou de Aristófanes, encenada em 425 a.C. Ela traça um retrato caricatural da cidade de Atenas, num período de crise das instituições democráticas relacionado diretamente com a guerra do Peloponeso (431 a.C. -404a.C.). É a primeira comédia que conservamos do seu autor, como também da Comédia Antiga, e define-se como uma peça de tema político, no sentido moderno: inspirada na administração e na experiência coletiva de uma Atenas, que vive plenamente o seu período democrático.

O título da peça refere-se aos habitantes do *demos*⁵ de Acarnas, ex-combatentes de Maratona, que tinham apoiado a guerra contra Esparta por suas terras terem sido saqueadas pelos guerreiros lacedemônios. O caráter didático do texto é expresso pelo próprio autor nos versos 500-501 (p.92): “Pois o

⁴ Locução latina que significa “rindo castiga os costumes”.

⁵ Na Grécia Antiga, o *demos* (em grego: δῆμος) era uma subdivisão da Ática, região da Grécia em torno de Atenas. Os *demos* já existiam, como meras subdivisões de terra nas áreas rurais, desde o século VI a.C..

que é justo a comédia também cunhece. Eu vou falá coisas terrive, mas justa”. Além do caráter didático da comédia aristofânica, percebe-se também a presença de nomes de alguns personagens que têm uma significação alegórica: *Diceópolis*, o personagem principal, significa cidade justa; Anfiteo é um nome divino e de alguns políticos e legisladores da época.

O autor de *Acamenses* constrói a sua peça a partir de Atenas, pintada em função do próprio fluir histórico, assolada pela guerra. O eixo central da comédia é a relação entre o público e o privado, alimentada pela disputa entre belicistas e pacifistas quanto à guerra, pelo que a sua mensagem é política, sendo o povo ateniense representado como um bando de loucos e a democracia como uma farsa.

A peça começa com *Diceópolis/Justinópolis*, um camponês forçado a migrar para a cidade onde vive em condições precárias, e que aguarda a reunião da assembleia onde o tema da discussão de um tratado de paz vai ser deliberado. Vendo a praça vazia, lamenta a não participação do povo na reunião da assembleia, ficando a decisão entregue nas mãos de políticos profissionais, que por regra eram demagogos, revelando uma contradição do sistema democrático: os destinos da comunidade, cujo governo pertence a todos (público) fica, afinal, entregue ao cuidado de poucos (privado), deixando a porta aberta a todo o arbítrio e venalidade.

Começada a assembleia, Ambídeus faz a proposta de paz, mas é rechaçado com ordem de prisão. *Diceópolis/Justinópolis* tenta reverter a situação, mas sem sucesso, dizendo:

Ó prítanes, vocês tão fazendo mal pra assembleia
Arrastando o homem, que queria fazê tréguas
Pra nós e dependurá os escudo.
(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.67)

Este breve momento em que apenas dois indivíduos se manifestam a favor da discussão de um problema central no contexto ateniense, agindo no interesse do bem comum da cidade, é logo apagado, abafado, pelo conselho que desviará a sua atenção para os embaixadores que chegam da Pérsia.

Diceópolis/Justinópolis protagoniza a voz da razão numa sociedade dominada por loucos e safados que teimam em alimentar a guerra com Esparta como pretexto para enriquecerem à sua custa, ficando ele cada vez mais miserável e pobre. *Diceópolis desmascara* em seguida a função das missões diplomáticas persas, na figura de *Pseudártabas*⁶, como fraudes, pois vem prometer ouro, com a conivência dos embaixadores atenienses, como manobra de diversão apenas.

⁶ “pseûdos”, “falso”; artábe, “medida persa”. Falsidâmetro in: Tradução Matuta Cearense de *Dyscolos*, o *Enfezado*, de Menandro. POMPEU e SANTOS, Cultura e Tradução v. 5, n. 1 (2017) ISSN: 2238-9059 Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct>, 2017.

Com efeito, a sua ostentação à custa do dinheiro público, que contrasta com a pobreza da maioria dos cidadãos, desmente a veracidade da proposta que fazem: por isso, é com palavras acerbas – “cus moles” – que os incita a não caírem no logro. Diceópolis é então silenciado, a reunião é suspensa e irá fazer-se à porta fechada no Conselho (Pritaneu). Com este estratagema, o direito de todos participarem na tomada de decisão é abolido, confinando a decisão política ao segredo dos gabinetes. Compreendendo que a guerra não lhe convém, Diceópolis/Justinópolis conclui uma paz privada com o inimigo, libertando-se da loucura da cidade. Assim, fugindo de uma ordem pública corrompida, procura um espaço em que possa ser o senhor absoluto de si próprio. Os acarnenses ficam enfurecidos ao descobrirem que Diceópolis fez um acordo de paz com os lacedemônios, apedrejando-o.

Então ele tenta, com palavras sensatas, expor suas razões, defender-se das acusações que lhe são movidas, mas o seu direito de defesa é contestado com ameaças de ainda maior violência por parte do coro dos Acarnenses:

Coro: Quero é morrê, seu ti iscutá.

Diceópolis: Num faça isso não, ó Acárnicos

Coro: Tu vai morrê, fica sabem'agora.

(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.81-82).

A democracia encontra-se subvertida na sua essência quando a violência imperante impede que o critério de resolução dos conflitos seja resolvido com recurso à livre discussão, em condições igualitárias, no espaço público. É o que está acontecendo: primeiro, na assembleia; depois é-lhe negado o direito de defesa contra as acusações dirigidas a um cidadão; finalmente é silenciado e suspenso a sua proposta de discussão.

Diceópolis/Justinópolis é o próprio Aristófanes, criador e criatura, autorizado a assumir o risco de morte, proclama o que julga ser justo para a cidade e denuncia a retórica fraudulenta dos oradores que conquistam o povo com o sortilégio encantatório do seu discurso:

Taqui, oia este tronco aqui,
E o home que vai falá é deste tamanhin.
Tenha cuidado não, num vô me armá de iscudo,
Vô falá em favô dos lacedemômios o q'eu acho,
Mas tenho muito que temê. Pois os modo
Dos lavradô conheço eu, eles fica muito alegre,
Se pra eles e pra cidade fizé elogio algum
Home inrolão, com justiça ou sem ela,
E aí num se dão conta que tão seno é vindido,

E dos véio também conheço as alma que,
Num bota a vista noutra coisa mas só em mordê cum voto.
Euzin aqui sei o que sofri nas mão de Cleão,
Por causa da cumédia do ano passado,
Pois teno me arrastado pro tribunal,
Ele me caluniava e cuspiam mintiras contra mim,
Era uma cachoêra e me banhava que quase,
Murri afogado na cusparada de insultos.
Agora intão antes de faládêxeprimêro
Q´eu me vista como o mais miserave de tudin.
(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.84).

Na parte final da peça, o Coro modula a sua posição ao final da intriga, vindo a reconhecer o serviço que o poeta prestou à comunidade e que o tratado de paz é o mais justo para a cidade, pois restabelecerá o valor da democracia para as cidades, desmascarando os maus costumes e seus legisladores, exploradores do povo.

Vale ressaltar que o poeta usa uma história cômica e simples como enredo, a própria história passa a ser um mero pretexto para o desenvolvimento cômico em *Acarnenses*, já que a sátira é um elemento importante e, porque não, moralizante, nesse contexto.

Tão bem quanto Aristófanes, Suassuna elaborou seus personagens seguindo um esteriótipo social. No enredo da comédia aristofânica encontramos dois elementos: (1) o (anti) herói (2) o esquema fantástico/moralizante.

1.3 O (ANTI)HERÓI ARISTOFÂNICO

A figura do herói tanto na literatura quanto fora dela é laureada com uma tragicidade iminente, o trágico que no contexto da mitologia é muito mais do que a encarnação da perda, do sofrimento e das incertezas humanas; no fim o trágico é o eminentemente humano contra o divino, a lembrança irrestrita da pequenez célere e irascível da existência humana.

Já a comédia grega, sobretudo, a de Aristófanes nos remete da forma mais evoluída a uma concepção de existência que prevê de forma profética, que nem tudo o que é humano ou divino deve ser levado muito a sério, pois no final tudo é pó, a vida um suspiro no vazio das eras; portanto não se pode levar nada muito a sério; numa clara conotação Dionísia.

O camponês ateniense, como sujeito histórico e, também, como personagem do teatro cômico de Aristófanes, foi figura central e essencial no decorrer do século V a. C., desde que sua posição ético-social permaneceu intacta

frente aos sofrimentos bélicos de Atenas, pelo que tomou um carácter de idealização tanto em sua posição de cidadão como nas personificações da comédia aristofânica.

O herói de Aristófanes não é limitado ao desejo do público somente de riso ou excessos, ele tem a grandeza de contradizer o estabelecido, de conduzir o ouvinte a um caminho de excesso que educa, de entendimento proferido por um agente que, carregado de um heroísmo simples, jamais será unilateral ou submisso. E toda essa inquietação que provoca a presença desse duplo, para a Comédia Antiga é uma ferramenta que constrói o herói cômico aristofânico, segundo Whitman (1969, p. 25).

Essa unidade de autoconceito e autoafirmação confere ao espírito heróico uma espécie de pureza, mas dificilmente é o que poderíamos chamar de coerência, pois a qualquer momento o herói pode desrespeitar todas as expectativas em deferência aos mistérios particulares de sua própria vontade. Ele é, pode-se dizer, consistente consigo mesmo; mas como ele cria a si mesmo à medida que age, o resultado não pode ser conhecido de antemão, nem mesmo por si mesmo. O heroísmo é como se pode dizer, "dirigido pelo seu interior", e embora as direções possam diferir, o princípio vale: as aparências às vezes ao contrário, nenhuma abstração jamais poderá controlar o herói em busca da totalidade. E é precisamente isso que os heróis de Aristófanes são.⁷

Aristófanes, como ninguém, conferiu ao seu (anti)herói a figura simples de um homem rural, idealmente ético e político que a *polis* ateniense precisava para se reconstruir e se transformar. Essa percepção do camponês em Aristófanes dá uma indicação dos eventos tanto do cidadão quanto da cidade, e dá ao leitor uma leitura histórica diferente dos eventos que Atenas sofreu durante a Guerra do Peloponeso.

O (anti)herói aristofânico, como Diceópolis/Justinópolis é tipificadamente matuto, que se angustia diante de alguma característica perturbadora da sociedade contemporânea: por exemplo, o prolongamento da guerra, os políticos corruptos que dominam a *ecclesia*, a loucura das demos atenienses. Incapaz de convencer os outros de sua loucura, o herói sai por conta própria, colocando em prática algum tipo de esquema fantástico que pretende acertar as coisas.

Diceópolis reconhece as consequências que prejudicaram a cidade e que também foram percebidas por Aristófanes, que, com sua poesia, sua repercussão e sinceridade, colocou em cena o Cidadão-espectador, vítima direta da de-

⁷ *This unity of self-conception and self-assertion gives to the heroic spirit a kind of purity, but hardly what we would call consistency, for at any moment the hero may flout all expectation in deference to the private mysteries of his own will. He is, one might say, consistent with himself; but since he creates himself as he goes, the result cannot be foreknown, even perhaps by himself. Heroism is, one might say, "inner-directed," and though the directions may differ, the principle holds: appearances sometimes to the contrary, no abstraction ever controls the hero in quest of wholeness. And that is precisely what Aristophanes' heroes are.* (Tradução nossa)

cadência e que terá discernimento sobre as decisões dos estrategistas e governadores com os atos de guerra.

Segundo Fisher (1993, p.33) o (anti)herói de *Acarnenses* tem sua ação construída nos vários lugares apresentados na peça, o que levou Aristófanes a estabelecer relação com as várias personalidades assumidas por Diceópolis/Justinópolis, dentre as quais, ele cita a de espectador de festivais dramáticos e a de lavrador.

Revelado para o público, Justinópolis, que vive vários outros papéis, representa o justo da cidade ou o cidadão justo. Direto e conhecedor dos truques que o levariam a convencer a assembleia, apresenta-se a Eurípides pela própria voz dizendo seu nome e o *demos* a que pertence:

Mermo assim,
Pois num vô mimbora, vô é bater na porta.
Eurípides, Euripidizin!
Me ouve, se alguma vez tu ôviu um home
Justinópolis de Colides te chama, eu.
(ARISTÓFANES; POMPEU, 2014, p.86).

Entretanto, rapidamente, o espectador toma conhecimento da intenção de Justinópolis, que é se transformar em outra pessoa. Para isso, ele pede ao tragediógrafo um trapo (= κίον) usado por atores que interpretam mendigos em suas tragédias, pois ele vai fazer um discurso “*Pois tenho que falá pro coro um leiriado grande. Ele traz a morte s’ eu falá mal*” (vv. 426-427). E, para convencer, Diceópolis acredita que “*É que tenho que achá que sô um ismoleu hoje*” (vv.440).

Portanto, o espectador percebe que Justinópolis se transforma em Télefo, incorporando a personalidade de Télefo, mesmo que essa incorporação seja planejada e usada como arma argumentativa. Assim como Télefo, Justinópolis é o homem do convencimento, mesmo que para convencer ele pareça deixar de ser ele mesmo.

Em *Acarnenses*, o enredo é costurado pelas artimanhas do (anti)herói quando faz uma paz privada com os Espartanos para que ele possa desfrutar das bênçãos da paz que foram perdidas com o início da guerra.

AUTO DA COMPADECIDA: UMA ESTÓRIA DE OUTRAS ESTÓRIAS

Os instrumentos culturais mais relevantes no enredo são as crenças e a literatura de cordel da realidade regional brasileira, mais precisamente da realidade regional nordestina. A narrativa do *Auto da Compadecida* é fundamentada em romances e narrações populares. Composta de elementos que expõem a cultura popular do homem do Nordeste, Ariano Suassuna aborda assuntos

universais através de figuras populares, que mostram integralmente a figura do povo nordestino, um povo oprimido tanto por aspectos climáticos quanto sociais. O autor faz, ainda, uso do humor e da crítica ao falar sobre a realidade do homem nordestino.

O *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, é uma peça teatral em forma de auto (gênero da literatura que trabalha com elementos cômicos e tem intenção moralizadora). É um drama nordestino apresentado em três atos. Esta antologia reúne três folhetos dos quais Ariano Suassuna tirou os motivos e peripécias de seu *Auto da Compadecida*. Embora o autor paraibano tenha se utilizado de muitos temas populares em sua peça, estes poemas são as fontes principais, como nos assegura Tavares (2004, p.191).

Disse um crítico:

Como foi que o senhor teve aquela idéia do gato que defeca dinheiro? Ariano respondeu: Eu achei num folheto de cordel. O crítico: E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa? Ariano: 'Tirei de outro folheto.' O outro: E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro? Ariano: 'Aquilo ali é do folheto também.' O sujeito impacientou-se e disse: Agora danou-se mesmo! Então, o que foi que o senhor escreveu? E Ariano: 'Ó xente! Escrevi foi a peça!'

De acordo com Braulio Tavares (TAVARES, 2004, p. 104): "Ariano escolheu o folheto como a célula-mãe de uma nova maneira de fazer arte de enxergar o Nordeste, de enxergar o mundo e de recriar suas formas." A utilização desse tipo de reescrita a partir de textos populares compreende uma escrita mais aproximada do povo, do Romanceiro Nordestino, transmitido oralmente e/ou através dos folhetos de cordel.

A grande importância do folheto, no meu entender, é que o folheto é o único espaço em que o povo brasileiro se expressou sem influências e sem deformações que lhe viessem de cima, de fora. Aqui ele se expressou como ele é. Aqui não imitou a França, não imitou a Inglaterra nem os Estados Unidos. O povo brasileiro aqui se expressou como ele é. Então essa é a grande lição do folheto em feira. (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 26)

Segundo Vassalo (1993), a obra se divide em três episódios e os folhetos utilizados na construção arquitetônica da obra estão distribuídos de forma arquitetônica:

O primeiro ato se baseia em *O enterro do cachorro*, fragmento do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros; o segundo na

História do cavalo que defecava dinheiro, do mesmo artista; o terceiro amalgama *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, e *A peleja da Alma*, de Silvino Pirauá Lima, ambos retomados pelo entremez de Suassuna *O castigo da soberba*. Provém ainda do romancista a cantiga de Canário Pardo utilizada como invocação de João Grilo a Maria; o nome *Compadecida* e a estrofe com que o Palhaço encerra o espetáculo pedindo dinheiro são tomados ao folheto *O castigo da soberba*. (VASSALO In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2000, p. 156)

Lígia Vassalo aproxima, no ensaio citado, o teatro de Suassuna ao teatro medieval de Gil Vicente, quando vamos tratar do julgamento das almas no inferno alegórico, em diálogo alinhado entre o autor português e Ariano Suassuna.

Sobre o auto de Suassuna, vale ressaltar que contém elementos do cordel brasileiro e está inserido no gênero da comédia, aproximando-se dos traços do barroco católico brasileiro. O autor faz uso de uma linguagem que privilegia o regionalismo através da caracterização das particularidades do falar do homem do sertão / Nordeste.

A peça foi escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1956. Anos mais tarde, foi adaptada para a televisão e para o cinema, em 1999 e 2000 respectivamente.

Na peça, Ariano Suassuna trata, de maneira leve e com humor, do drama vivido pelo povo nordestino: acuado pela seca, atormentado pelo medo da fome e em constante luta contra a miséria. Traça o perfil dos sertanejos nordestinos que estão submetidos à opressão e subjugados por famílias de poderosos coronéis donos de terra. Nesse contexto, o personagem de João Grilo representa o povo oprimido que tenta sobreviver no sertão, utilizando a única arma do pobre: a palavra – astúcia.

Fica evidente o cunho de sátira moralizante da peça, através das características de seus personagens. Assim como em *Acarmentenses*, de Aristófanes, figuras como o padreiro e a mulher que são avarentos, que deixam passar necessidade o empregado enquanto cuidam demasiadamente de um cachorro de estimação, o padre e o bispo, gananciosos, que utilizam da autoridade religiosa, enquanto legisladores da Igreja para enriquecerem, são levados ao conhecimento do público.

De forma bem cômica e sem as convenções que só a comédia sabe quebrar, todos estes são condenados ao purgatório e passam a depender da ajuda astuciosa do roceiro João Grilo, poeta travestido e da *Compadecida*, na defesa do coletivo. Na obra *O riso*, Henri Bergson (1987, p. 19-21) salienta que o cômico

co é um fenômeno exclusivamente humano e que este se dirige à inteligência, à denúncia.

A partir dessa observação, Suassuna coloca o leitor/espectador em contato com seu *outro*, o anti-herói duplamente qualificado para a defesa de seus algozes, o arremedo cômico, resultado de uma aparição para a qual o próprio autor emprestou seu discurso social. No *Auto da Compadecida*, a dupla João Grilo e Chicó, em certa medida, são uma única personagem, ou seja, uma personagem dupla. João Grilo é a representação do intelecto, o mentor de todas as artimanhas, é o autor presente na ausência discursiva que por vezes permeia o texto somente pelos gestos.

Enquanto Chicó, o duplo de João Grilo é a força física, o corpo, ao mesmo tempo, bobo e bufão, o cúmplice perfeito, o *outro* de João, ambos comparados à dupla Bom de Lábia e Tudo Azul (na tradução de Adriane Duarte, 2000) de *As Aves*, de Aristófanes e, por que não dizer do próprio poeta, que acontece sem início, meio ou fim, porque tudo que é justo também é de interesse da cidade e do poeta e da Comédia, como disse Diceópolis no seu discurso, em *Acarnenses*. Por quê? Não sei, como diria Chicó: *Só sei que foi assim*.

JOÃO GRILLO: UM HERÓI POPULAR E PICAresco

O romance picaresco, que segundo o próprio Ariano Suassuna sempre o influenciara, surgiu na Espanha e infestou toda a Europa, abrange um conjunto de textos narrativos publicados, na maioria dos casos, entre 1552 e 1646. É um gênero que reúne obras que refletem uma visão irônica e pessimista do homem e uma perspectiva cética em relação à sociedade espanhola de sua época.

Segundo González (1994), todas as obras desse período constituem o reflexo da tensão provocada pelo confronto entre o indivíduo e uma sociedade extremamente opressora. Portanto, para tornar mais clara a origem da picaresca, é mister considerar o contexto histórico-político-social, em virtude de uma das maiores novidades apresentadas pelo gênero: a forte vinculação da ficção com a história.

O estudo das circunstâncias que rodeavam os autores deste gênero conduz, naturalmente, a uma reflexão sobre a sociedade barroca espanhola e portuguesa, com atenção aos autores Calderón de La Barca (1600-1681) e Gil Vicente (1465-1536). González (1994, p. 21) apresenta uma sociedade, na qual predominam as injustiças. Apenas uma minoria - uma nobreza de sangue corrupto e um clero igualmente decadente - teria acesso ao poder e a bens materiais. Sob essas circunstâncias, o povo, ignorante, supersticioso e fruto de abusos, vivia na miséria.

O romance picaresco surge, pois, como uma sátira mordaz que atinge todo o sistema político, econômico, social e moral. Constituíram uma rica fonte de material romanesco, situações ímpares, tais como, a expulsão dos mouros de Castela e de Leão e a questão dos cristãos-novos, considerados estrangeiros no seu próprio país. Os ataques contra os vícios que infestavam a corte espanhola têm também como alvo “a honra”, externa e social, ditada pelo poder do dinheiro. Ironicamente, o pícaro é o protótipo do homem sem honra, enfim, o entretenimento perfeito para os meandros das classes privilegiadas.

A aparição da contestadora imagem do pícaro, em princípio, reverte a imagem do herói das novelas de cavalaria – tem-se uma inversão do modelo heroico, que passa a ser anti-heroico. González (1994, p. 56) assinala que o pícaro:

Saindo de estratos baixos, revela um aspecto pungente: o da luta pela vida. Solto no mundo, tem de resolver por si mesmo os problemas, o que o leva a tornar-se frequentemente ladrão. Estando sempre exposto ao pior, escapa das situações difíceis por seu engenho e astúcia.

Configura-se, assim, na novela picaresca, um traço permanente em *Acarnenses* e no *Auto da Compadecida*: a subversão do (anti)herói idealizado. Entretanto, cabe-nos aqui salientar que há uma diferença, uma vez que na picaresca o pícaro não tem qualquer projeto social, ao contrário de Justinópolis e João Grilo.

O (ANTI)HERÓI SUASSUNIANO

João Grilo nasceu da cultura popular, através do produto oral e segundo o próprio Ariano Suassuna, foi produto de vários produtos: do que viu, ouviu e leu nos folhetos de cordel. Nas palavras de Abreu (1999), a literatura de folhetos nordestinos é uma das expressões mais brasileiras, usual na região Nordeste e em regiões que acomodam os migrantes de origem nordestina.

Com as grandes navegações, atracaram no Brasil trovadores e artistas populares, que expuseram em seus pertences culturais as origens dessa literatura. É uma literatura ágil que alcança as mais diversas temáticas, com objetivos variados, com ampla divulgação e anuência social, tanto em meios populares quanto nas academias.

O folheto é um canal popular de cooperação na vida do país, que concede a nação discutir a realidade, expressar suas exigências e anseios. Conforme Zumthor (2000), embora sejam impressos, os folhetos designam-se por sua tradição oral, seus vestígios de oralidade e pela razão de serem produzidos

para serem proferidos, lidos ou declamados, cantados em voz alta para um enorme número de indivíduos, mesmo o iletrado, os ignorantes, aspectos comuns às culturas que priorizam a oralidade.

Foi num folheto de gracejo que Ariano Suassuna encontrou o personagem-símbolo de sua dramaturgia. *As Proezas de João Grilo* (ver trecho abaixo), história escrita em 1932 por João Ferreira de Lima, trazia como protagonista o célebre amarelinho oriundo dos contos populares portugueses, que, no processo de aculturação, ganhou características idênticas às de outro famoso espartalhão de origem ibérica: Pedro Malazarte, como se pode perceber no cordel de João Martins de Athayde, (1951).

As Proezas de João Grilo
João Grilo foi um cristão
que nasceu antes do dia
criou-se sem formosura
mas tinha sabedoria
e morreu depois da hora
pelas artes que fazia.

E nasceu de sete meses
chorou no bucho da mãe
quando ela pegou um gato
ele gritou: não me arranhe
não jogue neste animal
que talvez você não ganhe.

Na noite que João nasceu
houve um eclipse na lua
e detonou um vulcão
que ainda continua
naquela noite correu
um lobisome na rua.

Porém João Grilo criou-se
pequeno, magro e sambudo
as pernas tortas e finas
e boca grande e beijudo
no sítio onde morava
dava notícia de tudo.

João perdeu o seu pai
com sete anos de idade
morava perto de um rio
Ia pescar toda tarde
um dia fez uma cena
que admirou a cidade.
(ATHAYDE, 1951, p.35).

Assim, o herói cordelesco, forjado por Suassuna, representado por João Grilo é também um produto social e, nesses termos é o pícaro descrito por Kothe (2000), como a personagem com características daquilo que hoje se chama malandragem, beira o trágico e se assume como um épico às avessas. Como pícaro de Kothe, João Grilo no *Auto da Compadecida* e Diceópolis em *Acarneuses* são de extração social baixa e se comportam de modo pouco elevado, mas se elevam literariamente e contam até mesmo com a complacência e a simpatia do leitor. As duas personagens representam o modo pelo qual a classe baixa consegue entrar no picadeiro da literatura.

A TENSÃO TRAGICÔMICA DO (ANTI)HERÓI NO AUTO DA COMPADECIDA

Segundo Deserto (1995), a tragédia e a comédia mantêm entre si uma relação de alguma ambiguidade, em que proximidade e afastamento parecem jogar, em simultâneo, importante papel. Podemos evocar como representação simbólica desta relação, a imagem, que o tempo veio a tornar quase emblema do próprio teatro, das duas máscaras, a trágica e a cômica, denunciando o sofrimento e do riso.

O leitor atento percebe que a comédia causada pelos *quiprocós*⁸ e pelas confusões no *Auto da Compadecida* não representa a cura da tragédia vivenciada por João Grilo, nem a mera atenuação futura de seus efeitos. João Grilo, o herói da peça, é um misto de uma tensão que se identifica com o herói cordelesco e, desta forma, não está atrelado somente aos aspectos da proeza e da glorificação, uma vez que está associado à ideia da fraqueza na constituição dos valores humano.

Assim, João Grilo, não está contemplado pela trajetória do herói prodigioso e honrado, pois, se orienta pela bandeira da transgressão. João Grilo é a expressão desesperada do homem que luta contra todas as adversidades, mas não consegue evitar a desgraça, que vive numa sociedade abalizada pela constante oposição de duas forças: o bem e o mau. A convergência e ação dessas forças são responsáveis pela falência do herói, fazendo com que ele mergulhe no território escorregadio dos valores.

8 *Quid pro quo* é uma expressão latina que significa "tomar uma coisa por outra". Faz referência, no uso do português e de todas as línguas latinas, a uma confusão ou engano. Tem origem medieval, tendo sido usada, na sua origem, para se referir a um engano no uso de termos latinos num texto. Também pode significar "isso por aquilo".

Aristóteles, em sua *Arte Poética* (2005), conceitua a tragédia como a imitação de pessoas superiores em ação; a comédia como a imitação de pessoas inferiores em ação; e o drama como a representação das pessoas em ação. Por pessoas superiores, entendemos os heróis, que estão entre o humano e o divino, possuindo algo de sobrenatural.

Ariano Suassuna, em sua *Iniciação à estética* (2007c), reflete sobre os conceitos de tragédia, comédia e drama pensados por Aristóteles, ressaltando que outras categorias fazem parte da tragédia, como o Belo e até mesmo o Cômico. Na leitura que faz da *Poética*, o escritor percebe o herói como alguém dotado de uma alma grande, mas não pura. Tal “alma grande” é percebida mais pelas ações do que pelas palavras, em consonância com o pensamento aristotélico e no caso de João Grilo, essa impureza reside em sua própria personalidade, desenhada pela presença de falhas cômicas tais como a ambição, a trapaça, a alcovitagem, a avareza, a inveja, a vingança e a usura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras que aqui foram analisadas (*Acarnenses* e *Auto da Compadecida*), os respectivos autores parecem convidar o público a tratar o duplo poético e a voz como algo especialmente autorizado à tarefa de educar a cidade. No entanto, cabe ressaltar que “essa aparente autoridade” é o instante singular no qual o poeta diz o que pensa e quer, pela boca de seus personagens, reforça cada vez mais a ilusão de ser o que não se é, de dizer para além do abrir e fechar das cortinas do palco teatral.

No sertão de chão duro e quase impermeável à chuva, do *Auto da Compadecida*, a palavra-performance fez sua morada na boca dos arremedos de João Grilo, fincou suas raízes em seus gestos, fez dele sair seus brotos, que se transformaram em galhos firmes de uma árvore frondosa que é a cultura nordestina, tão bem cantada pela literatura de cordel pelo riso mascarado e, ao mesmo tempo denunciativo e desnudado do autor, na representação de sua criatura. João Grilo é o múltiplo poético defendido pelo próprio autor, numa caracterização nítida e social. Já Diceópolis em *Acarnenses*, contudo, tem uma identificação claramente problemática, visto ser um personagem que assume muitas personagens e vozes (tais como tanto o protagonista cômico rústico e o trágico Téletfo), minando a seriedade com que um leitor deve tomar suas reivindicações.

Esse jogo de diálogos/didascálias, a princípio consciente para o poeta permite um percurso para a compreensão dos diversos fios que compõem a tessitura cômica – moralizante e dramática, cabendo ao leitor/espectador desvelar e revelar as mensagens proferidas pelas várias vozes, pelas quais se expressa o autor.

Assim como Gil Vicente, Ariano Suassuna soube como ninguém recriar a própria realidade em seus Autos através dos textos orais nordestinos e interdiscursos culturais medievos. Sempre crítico, sua literatura está impregnada da herança da tradição popular regional e de gêneros medievais portugueses, ibéricos e clássicos, reforçando que tanto as raízes populares nordestinas quanto os gêneros do teatro medieval alimentam seu fazer poético.

Como o educador da cidade, Ariano Suassuna chega ao conhecimento da plateia pelas várias frestas de uma ação cômica e de recortes de um prólogo e de uma parábase bem ao estilo de Aristófanes quando ao questionar metaforicamente os representantes da Igreja pelo zelo da moralidade e da justiça social coloca em cheque também toda a sociedade da época, produzindo pelos jogos cínicos circenses os novos significados de cidadania.

Suassuna representa o fazer literário de um Aristófanes que sob a maciez do riso e da galhofa esconde o punhal e a foice da contestação social, o desejo de recuperação e de conversão dos valores humanos. Em Aristófanes e diante de sua representação da *polis* estamos diante de uma realidade caótica, quase impassível de ser alterada, resultado da exploração e da ambição social, fatos que permeiam a ação de seus personagens.

No seu fazer de mentalidade coletiva, Ariano Suassuna é um Aristófanes que, em defesa da cidade, lança-se num terreno movediço do diálogo literário e cultural, contrapondo o moderno e arcaico, o regional ao erudito, o mítico ao racional, (re)construindo suas histórias a partir das várias histórias alheias, nas quais autor e personagens são reflexos maiores de uma sequência de ações cômicas, críticas e a serviço da ordem e da moralidade.

Portanto, por mais incorrigíveis que possam parecer nas obras pesquisadas, fica claro que os autores e suas personagens agem na defesa de seus objetivos, marcados por uma devoção obstinada a uma causa própria: a defesa da cidade. E, no cenário-mundo que é o teatro, tanto Aristófanes quanto Ariano Suassuna são senhores da arte da desconstrução.

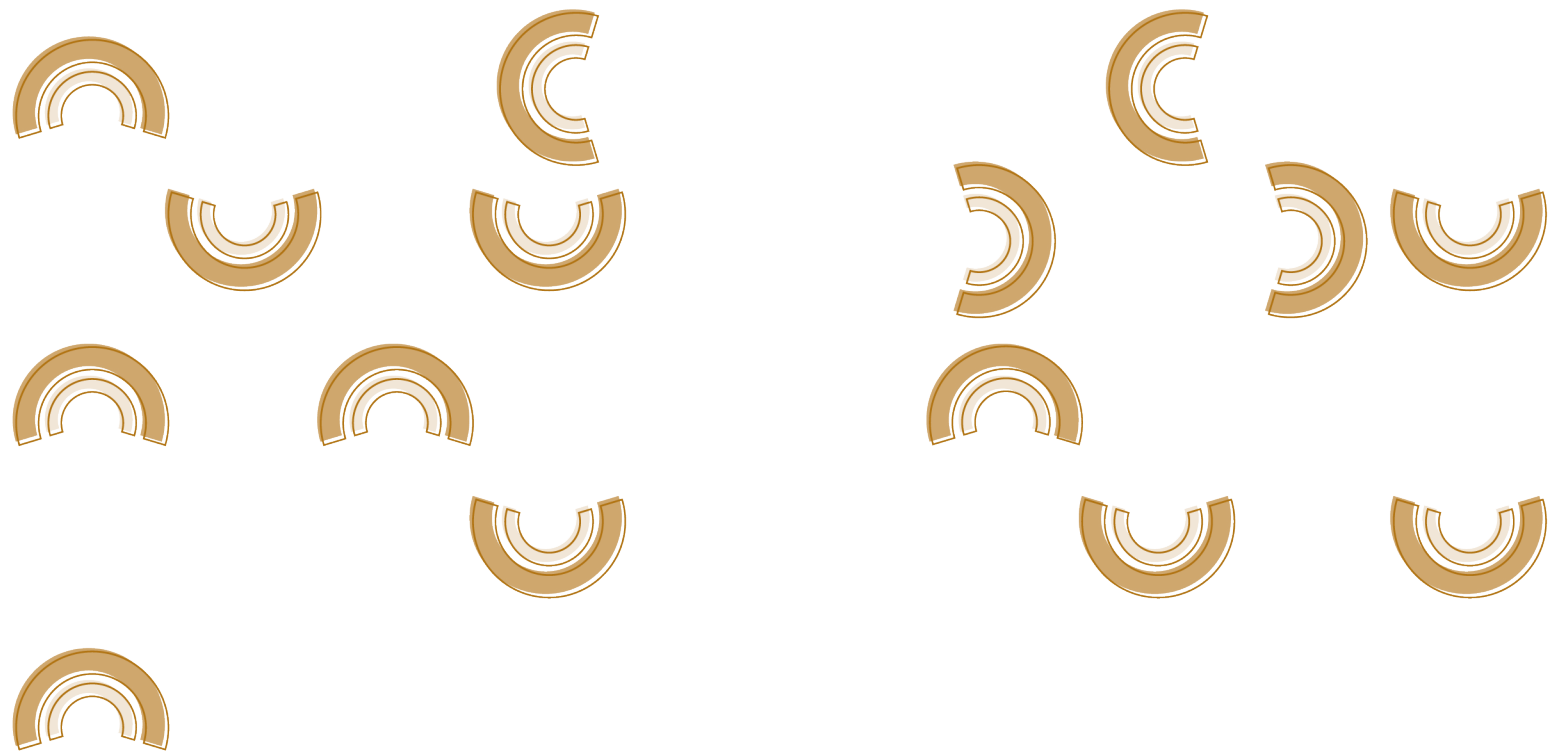
De caráter universal, a Comédia e o Auto mostram um poeta autônomo, que brinca com a vontade e expectativas do leitor/espectador levando-o a refletir sobre a realidade atemporal apresentada pelo teatro em seu jogo cômico e moralizante. Assim, o duplo autoral passa a conduzir o cênico no qual os “*home espectador*” evocados por Diceópolis, em *Acarnenses* ou os *condenáveis* nos autos de Ariano Suassuna e Gil Vicente são jogados no labirinto das dúvidas e incertezas, promovidas pelas vozes múltiplas que também são de outrem e que afiadas, atravessam o discurso cômico levando-o à reflexão séria da situação na qual se encontra a cidade. E tudo aos olhos do leitor, sob o desejo de um criador que se perde e se acha nas criaturas que o representam nos a(u)

tos matutos de Ariano Suassuna e Aristófanes: – é possível? – não sei. Só sei que foi assim!

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Editora Saraiva, 2009.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. BRUNA, Jaime (trad.). *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BATISTA, P. N. *Novas proezas de João Grilo*. São Paulo: Prelúdio, 1958.
- BELTRAMETTI, Anna. Le couple comique. Des origines mythiques aux dérivés philosophiques. ESCLOS, Marie-Laurence (Dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000. p. 215-226.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.
- BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego – tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- DUARTE, Adriane da Silva. “O velho e o novo em As rãs”. *Revista Letras Clássicas*. São Paulo, n.14, p. 55, 2012. Disponível em: www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/index. Acessado em 15.07.2014
- GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- KOTHE, Flávio R. *O Herói*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- MATOS, Geraldo da Costa. *O riso e a dor no Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Edufes, 2004.
- NEMÉSIO, Vitorino. *Gil Vicente, Floresta de Enganos*. Lisboa: Inquérito, 1941.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OLSON, S.D. *Aristophanes Acharnians*. Oxford University Press, 2002.
- POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto; uma abordagem antropológica do cômico na tradução de acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.
- POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luis de, PIRES, Robert Brose. *O Riso no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.
- PROPP, Vladimir. *Comacidade e riso*. Trad. Aurora T. Bernadini, Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: Universitária, 2001.
- TAVARES, Braulio. Tradição popular e recriação no 'Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, p. 191. 2004.
- VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Porto Editora. Coimbra, 2017.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



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

**A CIDADE E O TEATRO EM CAVALEIROS
DE ARISTÓFANES: O POETA E
O POLÍTICO – INTRODUÇÃO À
TRADUÇÃO DE CAVALEIROS¹**

*THE CITY AND THE THEATER IN
KNIGHTS OF ARISTOPHANES: THE POET
AND THE POLITICIAN – INTRODUCTION
TO KNIGHTS TRANSLATION*

Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará – UFC
E-mail: amcpompeu@hotmail.com

RESUMO

A peça *Cavaleiros*, de Aristófanes, data de 424 a.C. e é a comédia mais política dentre as que nos restaram do comediógrafo, logo também é a mais política da comédia antiga grega. O enredo da peça é uma disputa, ou *agón*, entre um escravo (o Barraqueiro, que representa o demagogo Cléon), recém-comprado pelo Povo, personificado como o patrão, e um vendedor de chouriços (o Vendetripa, que sugerimos representar o Poeta cômico), pela liderança de Atenas. A rivalidade e o antagonismo entre o Vendetripa e o Barraqueiro escondem uma identidade e duplicação de um no outro. O Povo de Atenas é a presa disputada por ambos, que usam de impudência e de malícia para conseguir o governo da *pólis*. Mas, no final, o Vendetripa se revela amigo verdadeiro do Povo, enquanto o Barraqueiro apenas finge ter amor ao Povo, para enriquecer. Traduzimos os nomes das personagens enfatizando suas características de vendedores do mercado: Vendetripa, Barraqueiro, Bom de Feira, Zeus Feirante.

Palavras-chave: Cavaleiros, Aristófanes, Poeta, Político.

ABSTRACT

The play Cavaleiros, by Aristophanes, dates from 424 B.C. and is the most political comedy among those that remain of the comedigrapher, therefore it is also the most political of ancient Greek comedy. The play's plot is a dispute, or agon, between a slave (the Barraqueiro, who represents the demagogue Cléon), recently bought by the People, personified as the boss, and a sausage seller (the Vendetripa, which we suggest representing the comic Poet), by the leadership of Athens. The rivalry and antagonism between Vendetripa and Barraqueiro hide an identity and duplication of each other. The People of Athens is the prey disputed by both, who use impudence and malice to get the government of the polis. But in the end, Vendetripa proves to be a true friend of the People, while Barraqueiro only pretends to have love for the People, to get rich. We translate the names of the characters emphasizing their characteristics as market vendors: Vendetripa, Barraqueiro, Bom de Feira, Zeus Feirante.

Keywords: Knights, Aristophanes, Poet, Politician.

1 ARISTÓFANES. Cavaleiros. Tradução de Ana Maria César Pompeu e GEA. Substância, 2017. Aqui reproduzimos o estudo introdutório com algumas alterações.

O PILOTO, O POETA E O POLÍTICO NA PARÁBASE

CORO

Se um entre os antigos diretores de comédias a nós
forçasse a recitar versos e avançar aos espectadores
não teria conseguido facilmente, mas agora digno é o poeta,
porque os mesmos que nós ele odeia e ousa dizer o justo, 510
e numa valentia avança contra o Tifão e o ciclone.
Pelo espanto de muitos de vocês, ele diz, quando vêm até ele
e perguntam por não ter há tempo pedido um coro pra si,
nos mandou para explicar sobre isso. Diz, pois, o homem
que não por tolice perdeu esse tempo, **mas considerando 515**
a direção de uma comédia ser a mais difícil obra de todas,
pois muitos já tentaram, a uns poucos ela deu sua graça,
e vocês, há muito ele percebe que são instáveis por natureza
que os poetas anteriores traíam quando na velhice estavam;
isto, ele sabe, sofreu Magnes quando os cabelos branqueavam, 520
este que mais sobre os coros rivais de vitória levantou troféus;
todos os sons vos lançando tocando lira e batendo asas
falando lídio, zumbindo como moscas e tingindo rãs
não bastou, mas por fim na velhice, pois não na juventude,
foi expulso sendo senil, porque de zombar foi privado; 525
então de Cratino lembrado, que muito fez fluir aplauso
pelas lisas planícies escorria, e do solo arrastando consigo
carregava os carvalhos, os plátanos e os rivais arrancados pela raiz;
cantar não era no simpósio se não “Dom de sandália delatar”,
e “artesãos de hinos bem moldados” ; assim floresceu ele. 530
Mas agora vendo-o tresloucando vocês não têm piedade,
soltando-se as cavilhas e a distensão não mais havendo
e as juntas entreabrindo-se; mas sendo velho perambula,
como Conas, portando uma coroa seca e pela sede destruído,
quem devia pelas vitórias anteriores beber no Pritaneu, 535
e não tagarelar mas brilhante assistir ao teatro com Dioniso.
Quais iras de vocês Crates suportava e maus tratos,

ele que de pequeno gasto almoçando vos despedia,
de mais delicada boca espremendo as mais civilizadas ideias;
e ele de fato sozinho resistia, às vezes caindo às vezes não. 540
**Isso temendo demorava sempre, e para estes declarava
remador dever primeiro tornar-se antes de pôr a mão nos lemes,
a seguir a partir daí ser segundo piloto e os ventos examinar,
a seguir pilotar por si mesmo. Por causa de tudo isso então,
que sabiamente e não tolamente entrando em cena dizia tolíces, 545
levantai a ele um grande urra, acompanhando com onze remos.**²

Na parábase de *Cavaleiros*³, o poeta se pronuncia através do coro, ao afirmar que compor uma comédia é a mais árdua tarefa, especialmente, por causa do humor dos atenienses, que muda com os anos, e estes não mais dão o devido valor aos poetas do passado. Por causa disso, ele preferiu ser primeiro remador “antes de pôr a mão nos lemes, / a seguir a partir daí ser segundo piloto e os ventos examinar, / a seguir pilotar por si mesmo” (542 s.).

Percebemos uma equivalência entre o poeta e Bom de Feira (Agorácritos), antes Vendetripa na linhagem dos governantes demagogos com a dos poetas cômicos não mais admirados pelo público e na aprendizagem como Vendetripa com o período em que auxiliou outros poetas, o de “remador”. Dessa forma também percebemos uma equivalência entre o papel do poeta e o do político. Mas a comédia, com toda a sua bagagem de chouriços, vista como um produto de baixa qualidade, está a serviço do povo e tem o objetivo de libertá-lo dos enganadores, sejam embaixadores estrangeiros, como em *Acarnenses*, ou os demagogos de Atenas.

A figura náutica apresentada por Aristófanes, na aprendizagem do poeta, antes de assumir sua posição diante da cidade pode ser comparada à figura náutica elaborada por Platão na *República*, na representação do filósofo diante do comando da cidade⁴:

Sóc. Um armador, superior em tamanho e em força a todos os que se encontram na embarcação, mas um tanto surdo e com a vista a condizer, e conhecimentos náuticos da mesma extensão; os marinheiros em luta uns contra os outros, por causa do leme, entendendo cada um deles que deve ser o piloto, sem ter jamais aprendido a arte de navegar nem poder indicar o nome do mestre nem a data do seu aprendizado, e ainda por cima asseverando que não é arte que se aprenda, e estando prontos a reduzir a bocados quem declarar sequer que se pode aprender; estão sempre a assediar o dono do navio, a pedir-lhe e a fazer

² Nossa tradução com o Grupo de Estudos Aristofânicos (GEA). Negritos nossos.

³ Interlúdio coral que se dirige diretamente ao público.

⁴ A comparação entre a crítica de Aristófanes aos políticos em *Cavaleiros* e a de Platão na *República* e no *Córgias* aqui apresentadas são recortes do capítulo sobre *Cavaleiros* (p. 57-72) da nossa tese de doutorado *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis*, publicada em 2011 pela Biblioteca 24 Horas.

tudo para que lhes entregue o leme; algumas vezes, se não são eles que o convencem, mas sim outros, matam-nos, a esses, ou atiram-nos pela borda fora; reduzem à impotência o verdadeiro dono com a mandrágora, a embriaguez ou qualquer outro meio; tomam conta do navio, apoderam-se da sua carga, bebem e regalam-se de comer, navegando como é natural que o faça gente dessa espécie; ainda por cima elogiam e chamam marinheiros, pilotos e peritos na arte de navegar a quem tiver a habilidade de os ajudar a obter o comando, persuadindo ou forçando o dono do navio; a quem assim não fizer, apodam-no de inútil, e nem sequer percebem que o verdadeiro piloto precisa de se preocupar com o ano, as estações, o céu, os astros, os ventos e tudo o que diz respeito à sua arte, se quer de fato ser comandante do navio, a fim de o governar, quer alguns o queiram quer não – pois julgam que não é possível aprender essa arte e estudo, e ao mesmo tempo a de comandar uma nau. Quando se originam tais acontecimentos nos navios, não te parece que o verdadeiro piloto será realmente apodado de nefelibata, palrador, inútil, pelos navegantes de embarcações assim aparelhadas? (Rep. 488 a – 489 a)⁵

5 Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, como todas as citações da República. Calouste Gulbenkian, 1993.

Nos dois textos encontramos a mesma ideia de aprendizagem para tornar-se piloto. Na peça, há a indicação cômica da falta de formação dos políticos; o dono do navio, na *República*, se assemelha ao Povo de *Cavaleiros*; a luta dos marinheiros entre si, por causa do leme, em Platão, pode ser comparada à dos demagogos pelo governo de Atenas, em Aristófanes; o assédio dos marinheiros ao dono do navio, para que lhes entregue o leme, no diálogo, equipara-se à bajulação dos dois oponentes, o Barraqueiro e o Vendetripa, na comédia; a redução do verdadeiro dono do navio à impotência é semelhante à condição do Povo em *Cavaleiros*, que deixa o Barraqueiro governar e se regalar, como os marinheiros da *República*; o louvor dos marinheiros aos seus aliados e o ódio aos opositores, em Platão, têm o paralelo em Aristófanes nas atitudes do escravo Barraqueiro, que representa o demagogo Cléon, e que tem como aliados os juízes, a quem pede socorro, ao ser surrado pelos Cavaleiros, e, como inimigos os próprios Cavaleiros, os dois outros escravos e o Vendetripa, que é, na verdade, Bom de Feira e representa o poeta, que desmascara as ações demagógicas de Cléon; o poeta da peça é, no diálogo platônico, substituído pelo filósofo. Não há nada estranho, uma vez que o próprio Sócrates afirma, na *República*, que é antiga a rivalidade entre poesia e filosofia.

O poeta critica os políticos por sua degradação profissional, depravação sexual e a falta de instrução:

6 Eúcrates (v.254)

VENDETRIPA

Mas ó amigo não tenho instrução
exceto as letras, e estas muito mal mesmo.

7 Lísicles (v. 765)

DEMÓSTENES

Isto apenas te prejudicou, que as conheça por muito mal.
A demagogia de fato não é mais para o instruído
homem nem para os de costumes honestos,
mas para os ignorantes e detestáveis. Mas não recuses
O que os deuses te dão nos oráculos. (*Cavaleiros* 190 ss.)

ORÁCULO E DESTRONAMENTO

Ao beber o vinho de Dioniso, o escravo que representa Demóstenes tem a inspiração de ler o oráculo que o Barraqueiro guardava escondido e predizia o seu destronamento por um vendedor de tripa.

DEMÓSTENES

Ó maldito Barraqueiro, isso então guardavas há muito,
o oráculo sobre ti mesmo temendo?

NÍCIAS

Por quê?

DEMÓSTENES

Aqui há como ele deve ser destruído.

NÍCIAS

E como?

DEMÓSTENES

Como?! O oráculo claramente diz
que primeiro um vendedor de estopa surge⁶,
que primeiro terá os negócios da cidade.

NÍCIAS

Um vendedor é esse. Qual o seguinte? Diz!

DEMÓSTENES

Após este, por sua vez, um vendedor de gado⁷ é o segundo.

NÍCIAS

Dois vendedores são esses. E o que deve acontecer a este?

DEMÓSTENES

Comandar, até que outro homem mais detestável
que ele apareça; e depois disso é destruído.
Pois surge o vendedor de couros, o Barraqueiro,
ladrão gritador tendo a voz de cachoeira.

NÍCIAS

O vendedor de gado estava destinado então a ser destruído
pelo vendedor de couros?

DEMÓSTENES

Sim, por Zeus!

NÍCIAS

Ai de mim infeliz!
De onde então ainda surgiria um vendedor apenas?

DEMÓSTENES

Ainda há um com um ofício extraordinário.

NÍCIAS

Fala, eu te imploro, quem é?

DEMÓSTENES

Devo falar?

NÍCIAS

Por Zeus!

DEMÓSTENES

Um vendedor de tripas é quem o destruirá. (125-143)

A ameaça de destronamento do Barraqueiro (Cléon), como o terceiro da série de comerciantes no governo de Atenas, faz alusão ao mito do possível destronamento de Zeus, e já que o Vendetripa se revela, no final da peça, como um instrumento divino da justiça, pois purifica o Povo, que representa

a cidade de Atenas, de suas más deliberações, parece apontar para um retorno à idade de ouro.

Mas Cléon não representa Zeus, o terceiro da série de deuses no governo do mundo: Urano, Crono e Zeus. Ele será Tifão, que, de acordo com Hesíodo, nasce da Titanomaquia, quando Terra se une ao Tártaro e gera tal prodígio (*Teogonia*, 820-880):

E quando Zeus expulsou do céu os Titãs,
Terra prodigiosa pariu com ótimas armas Tifeu
amada por Tártaro graças a áurea Afrodíte.
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 altas montanhas.
Naquele dia suas obras seriam incombateíveis
e ele sobre mortais e imortais teria reinado
se não o visse súbito o pai de homens e Deuses
e trovejou grave e duro. A terra em torno
retumbou tremenda, o céu amplo lá em cima,
o mar, as correntezas do Oceano e o Tártaro.
Sob os pés imortais estremece o alto Olimpo
com o ímpeto do rei e geme a terra.
Penetrava o mar violáceo o calor de ambos,
de trovão, relâmpago, fogo vindo do prodigioso ser,
de furacões, ventos e do raio flamante.
Fervia toda a terra, céu e mar,
saltavam em volta dos cabos altas ondas
sob golpes dos imortais, irreprimível abalo cresce,
tremem Hades lá embaixo rei dos mortos
e Titãs no Tártaro em torno de Crono
pelo irreprimível clangor e pavorosa luta.

[...]
De Tifeu vem o furor dos ventos que sopram úmidos,
não Notos, Bóreas e Zéfiro clareante,
estes vêm de Deuses, grande valia dos mortais,
os outros sopram às cegas sobre o mar
e, ao caírem no alto-mar cor de névoa,
impetuum ruim procela, grande ruína dos mortais.
Eles sopram diversos, dispersam os navios, .
perdem os nautas, e não têm resistência ao mal
os homens que os encontram pelo mar,
e pela terra sem-fim e florida eles perdem
os campos amáveis dos homens nascidos no chão
atulhando-os de pó e de doloroso turbilhão.⁸

8 Tradução de JAA Torrano (Hesíodo, 2001).

9 Linguagem náutica. O Barraqueiro torna-se um furacão, por isso o Vendetripa agirá como um marinheiro.

O Barraqueiro fala de seus poderes como de um furacão:

BARRAQUEIRO

Eu vou deter teu atrevimento, melhor ainda, dos dois.
Partirei pois contra ti já radiante e grande caindo,
junto revirando tanto a terra quanto o mar ao léu⁹. (429-431)

E, na parábase, o Coro de Cavaleiros elogia o poeta que enfrenta o Tifão e o ciclone:

CORO

Se um entre os antigos diretores de comédias a nós
forçasse a recitar versos e avançar aos espectadores
não teria conseguido facilmente, mas agora digno é o poeta,
porque os mesmos que nós ele odeia e ousa dizer o justo,
e numa valentia avança contra o Tifão e o ciclone. (507-511)

Essa imagem se dilui em toda a peça, uma vez que as características de Barraqueiro, Paflagônio (de *paphlázō*, ferver, borbulhar), se liga especialmente às características de barulhento, causador de confusão. O Vendetripa também não representa Zeus, mas Hércules, o exterminador de monstros.

Sócrates, na *República* (414 c – 415 c), elabora um mito estruturado sob o mito hesiódico das idades metálicas. Os homens são compostos de ouro, prata, bronze e ferro. Eles devem exercer sua função de acordo com sua natureza: os de ouro serão governantes; os de prata, auxiliares; e os de ferro e bronze serão lavradores e demais artífices. O deus que os modelou recomenda aos chefes que vigiem bem as crianças no que respeita à composição de suas al-

mas, para que não se misturem as raças, “como se houvesse um oráculo segundo o qual a cidade seria destruída quando um guardião de ferro ou de bronze a defendesse” (415 c).

Sóc. Mas, quando, penso eu, um homem for, de acordo com a sua natureza, um artífice ou negociante qualquer, e depois, exaltado pela sua riqueza, pela multidão, pela força ou qualquer atributo deste gênero, tentar passar para a classe dos guerreiros, ou um guerreiro para a dos chefes e guardiões, sendo indigno disso, e forem esses que permutem entre si instrumentos e honrarias, ou quando o mesmo homem tentar exercer estes cargos todos ao mesmo tempo, - nesse caso penso que também acharás que esta mudança e confusão serão a ruína da cidade (434 a -b).

A peça *Cavaleiros* tem o coro composto dos aristocratas da Cavalaria e faz sua sátira mais forte contra o demagogo Cléon, o vendedor de couros, que é, para Aristófanes, uma ameaça à cidade de Atenas, assim como Platão faz Sócrates afirmar que a confusão de classes nas funções mais importantes na *pólis* deve levá-la à ruína. Platão, além da figura náutica do comando da cidade apresentada acima, expressa, na *República* (473 c-d) e na *Carta VII* (326 a - b) que uma cidade só será justa quando os filósofos forem os dirigentes da cidade ou os dirigentes começarem a filosofar.

A DISPUTA DE ORÁCULOS

Em *Cavaleiros*, teremos os oráculos como motor da ação dos escravos para se libertarem do Barraqueiro, e eles formarão uma grande parte da disputa entre este e o Vendetripa, que será o destronador do Barraqueiro.

DEMÓSTENES

Bem, pelos deuses,

e de modo habilidoso e sabiamente enigmático:

“Mas quando arrebatam a águia dos couros de garra dobrada com as mandíbulas a serpente estúpida bebedora de sangue, então dos Barraqueiros será destruída a salmora de alhos, aos vendedores de tripas o deus grande glória faz seguir, se não preferirem antes vender tripa enchida. (v. 197 ss.)

Quando o Povo resolve dar ao Vendetripa um anel, como símbolo de que será a partir daí seu intendente, posto que pertencia ao Barraqueiro, este resolve apelar para os oráculos. Começa então uma disputa de oráculos: o Barraqueiro

diz que seus oráculos são de Bácsis, e o Vendetripa que os seus são de Glânis, **10** O primeiro rei de Atenas. o irmão mais velho de Bácsis.

BARRAQUEIRO

Ouve então! E presta atenção a mim:

“Guarda, filho de Erecteu¹⁰, o caminho dos oráculos, que Apolo grita de dentro do santuário através de preciosos tripés. Proteger ordenou-te o cão sagrado de dentes afiados, que por ti gritando e em tua defesa dando terríveis gritos teu salário proverá, se não fizeres isso ele morrerá. Muitas gralhas odiosas grasnam contra ele.”

POVO

Isso, por Deméter, eu não sei o que diz
O que há, pois, entre Erecteu, as gralhas e um cão?

BARRAQUEIRO

Eu, certamente, sou o cão, pois lato em tua defesa.
E a ti Febo ordena manter salvo o teu cão.

VENDETRIPA

Isso não é o que diz o oráculo, mas este cão,
como faz com tua porta ele rói os teus oráculos.
Tenho um exatamente a respeito deste cão.

POVO

Dize, então; mas eu pegarei primeiro uma pedra,
para que esse oráculo aí não me morda o pênis.

VENDETRIPA

“Guarda, filho de Erecteu, o cão Cérbero traficante de gente,
que abanando-te a cauda quando jantas espreitando
devora teu assado, quando para outro lado bocejando;
frequentando a cozinha às ocultas como um cão,
durante a noite os pratos e as ilhas passa a lambar.”

POVO

Por Poseidon, ó Glânis, este é muito melhor.

BARRAQUEIRO

Ó caro escuta, em seguida julga este.

“Há uma mulher, dará à luz um leão na sagrada Atenas,
que pelo povo com muitos mosquitos lutarã
como pelas crias tem marchado; para guardã-lo,
muralhas ergue de madeira e torres de ferro.”
Tu entendes o que diz?

POVO

Não, por Apolo, eu não mesmo.

BARRAQUEIRO

Dizia o deus claramente a ti para salvar-me,
porque eu faço o papel do leão para ti.

POVO

Como é que, sem eu me dar contar, tornaste-te um Antileão¹¹?
(1015-1044)

Nos oráculos os animais representam os homens. E a paródia de Aristófanes confunde as imagens tradicionais e se serve das suas ambiguidades para denunciar, comicamente, os atos do demagogo Cléon. A assimilação do demagogo ao cão do povo é desenvolvida na peça de forma enfática. Mas são os defeitos desse animal que serão explorados, para a formação da figura negativa de tal político. A imagem do cão é tradicional para representar o demagogo, mas Aristófanes o faz de forma inovadora, integrando-a aos oráculos de Cléon, de forma que justapõe imagens contraditórias: ele se apresenta como o bom cão de guarda do povo, como cão sagrado e como um leão. Por trás do cão de guarda, encontram-se os mesmos defeitos que, tradicionalmente, tem o mau guardião: os gritos, os roubos, a covardia. O cão sagrado se revela como Cérbero, e, sob a imagem de leão, se reúne a do mau cão de guarda, à qual se junta a imagem do tirano¹².

O Povo dá preferência aos oráculos do Vendetripa. Em 1086-7, o Barraqueiro prediz que o Povo se tornará uma águia e reinará sobre toda a terra, querendo agradar seu patrão, que, no início da disputa oracular, tinha pedido que os dois adversários lessem os oráculos, sem esquecer o que mais lhe agrada: “que nas nuvens me tornarei águia” (1013). Mas o Vendetripa vence outra vez expandindo o mesmo oráculo ao incluir, no reino de Atenas, além de toda a terra, também o Mar Vermelho e Ecbátana (1088-89), completando a imagem da totalidade para os atenienses e os gregos, de um modo geral: terra e mar e o império persa.¹³ A competição de oráculos é definida quando cada um dos rivais recita uma espécie de sonho oracular de Atena (1090-99):

11 Tirano de Cálcis.

12 Cf. Desfray (1999, 35-56).

13 Cf. Anderson (1991, 150 com a nota 04).

BARRAQUEIRO

Mas eu vi um sonho, e me parecia a própria deusa sobre o povo derramar um frasco de riqueza e saúde.

VENDETRIPA

Por Zeus, eu também vi: e me parecia a própria deusa da cidade sair, com uma coruja pousada nela, aí, derramar sobre tua cabeça uma garrafa de ambrosia e sobre a deste aí uma de salmoura.

POVO

Oh! Oh!

Não havia ninguém mais sábio do que Glânis.

E agora eu aqui me entrego a ti mesmo para dirigir minha velhice e me reeducar¹⁴.

14 Citação de fragmento de Sófocles, fr. 447.2 N² (SOUSA E SILVA, 1985).

O conteúdo destes sonhos oraculares é, como declara Anderson (1991, 150), de uma importância fundamental na disputa entre Vendetripa e Barraqueiro, e antecipa a vitória do primeiro, com o triunfante rejuvenescimento do Povo de Atenas, e o banimento do Barraqueiro da intendência do Povo, no final da peça. O Barraqueiro quer mostrar que tem proximidade com a deusa Atena, por ela lhe ter enviado tal sonho. No entanto, a Atena descrita por ele, neste sonho, é peculiar somente a ele mesmo e bem diferente da deusa da cidade: compara a deusa a um atendente dos banhos públicos, que somente a cama-da mais baixa da população frequentava. Esta imagem, no entanto, nos remete ao destino final do Barraqueiro, que venderá tripas às portas da cidade, beberá água dos banhos públicos misturado com prostitutas e banhistas (1398-1403). O sonho do Vendetripa descreve a deusa do modo tradicional, com uma coruja no elmo, e derrama uma libação de ambrosia sobre o Povo. Ambrosia é o alimento divino, que tem o sentido de imortalidade. Assim a deusa Atena confere ao Povo de Atenas a imortalidade, antecipando, a transformação final do Povo: rejuvenescido e purificado por um banho lustral.

Em Aristófanes, com raras exceções, encontra-se a prática de adivinhação representada como charlatanismo, e seus praticantes são acusados de fraude. Smith (1989: 140-158) considera que, para a sátira de Aristófanes, o aspecto da adivinhação mais sedutor é o seu uso como um instrumento de persuasão e dominação, em foros competitivos, especialmente políticos. Ao crescente ceticismo religioso, os estudiosos opõem um racionalismo crescente, ao investigar a adivinhação na comédia antiga. Mas Smith, na obra citada, opõe-se

a essa visão dos outros estudiosos que apenas veem a questão em seu aspecto religioso, e afirma que o peso da sátira em Aristófanes é sustentado muito menos pela adivinhação em si do que pela corrupta implementação de adivinhação e pelas condições sociais que encorajam tal implementação e a tornam um perigo para o bem-estar de Atenas.

15 Cf. Nightingale, (1995: 191).

TUDO ACABA EM TRIPA

Os oradores e os políticos também criticavam o povo como fazem os comediógrafos. Só que os oradores agiam em um contexto mais restrito, pois eles deveriam persuadir as pessoas para questões mais específicas do caso judicial. A comédia é bem mais complexa, pois os poetas competiam por um prêmio e deveriam agradar ao povo para vencer. Eles não precisavam persuadir as pessoas para que o seguissem em uma ação imediata. Sua crítica era parte de sua tentativa de convidar o povo a olhar mais criticamente para si mesmo, para refletir sobre os males, os quais o governo democrático e seus cidadãos poderiam causar a si próprios, pelas más deliberações. Com tais objetivos e o contexto dos festivais, os comediógrafos podiam censurar os atenienses com maior liberdade e mais amplo alcance de questões do que a oratória¹⁵.

Encontramos um paralelo direto em *Cavaleiros* com o *Górgias*: o vocabulário amoroso, desejo apaixonado nas declarações do Barraqueiro ao Povo, na comédia; no diálogo, Cálicles faz o mesmo ao povo ateniense. Em ambos os textos também há a figura da cozinha associada à retórica.

Em *Cavaleiros*, a disputa final é de guloseimas:

VENDETRIPA

Por que não decides, Povo, qual de nós é o homem melhor para ti e para teu bucho?

POVO

De que prova eu me utilizaria para que vocês eu parecesse julgar sabiamente aos espectadores?

VENDETRIPA

Eu te direi. Indo até a minha cesta pega-a em silêncio e comprova o que há dentro, e na do Barraqueiro: com cuidado julgarás bem.

POVO

Vamos ver, o que há aqui dentro?

VENDETRIPA

Não vês vazia,
Ó painho? Pois eu trazia tudo para ti.

POVO

Esta cesta certamente pensa nas coisas do povo.

VENDETRIPA

Anda então também até a cesta do Barraqueiro.
Vês estas coisas?

POVO

Ai de mim, tão cheia de coisas boas.
Tão grande a fatia de torta separou para si;
mas para mim cortou e deu desse tamanhinho! (1207-1220)

No *Górgias*, 462 d, Sócrates diz a Polo que a culinária não é uma arte, mas uma prática de produzir agrado e prazer. “**Polo**. Então, cozinha e retórica são uma e a mesma coisa? **Sóc**. De modo nenhum; mas cada uma delas é um ramo diferente da mesma profissão”.¹⁶ Sendo questionado por seu interlocutor a qual ofício se refere, Sócrates mostra-se duvidoso em declarar, para não ofender Górgias, o orador, por excelência. Mas encorajado por Górgias, ele declara:

Sóc. Penso Górgias, num gênero de ocupação que nada tem de científico e que exige um espírito intuitivo e empreendedor, por natureza, apto para o convívio com as pessoas. Dou-lhe o nome geral de “adulação”. Nela distingo diversas partes, uma das quais é a cozinha, que, sendo no consenso uma arte, a meu ver não o é, mas sim uma atividade empírica e uma rotina. Partes da mesma adulação são para mim também a retórica, a *toilette* e a sofisticada, portanto, quatro ramos com objetos específicos. (*Górgias* 463 a-b).

Embora Platão critique o uso ignorante do ridículo pelos comediógrafos, ele prontamente se apropriou da “voz da crítica” da comédia para o seu próprio drama. Mas a comédia tem o tom brincalhão, enquanto a filosofia, o tom mais sério. O posicionamento de cada gênero em relação à *pólis* ateniense é inteiramente diferente. O poeta cômico fala como um cidadão diante de cidadãos, como uma voz autorizada nos festivais cívicos. A comédia, dessa maneira, negociou a possibilidade de transgressão e os limites de licença. E é exatamente esta negociação com o povo que, para a filosofia de Platão, desqualifica a co-

16 As passagens de *Górgias* são citadas, com pequenas modificações, da tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70, 1991.

média de falar a verdade¹⁷. A comédia não ocupa uma posição de desinteresse, já que o desejo de agradar o povo e vencer o concurso torna isso impossível. Não poderia haver limites para a licença, quando se fala a verdade. É o que vemos, ainda no *Górgias*, sobre a tragédia e a poesia de um modo geral.

Em *Leis*, com relação à tragédia, caso os poetas trágicos solicitassem permissão para representar suas peças na cidade de Magnésia, a resposta seria, dentre outras coisas:

Aten. Não aguardeis, portanto, permissão muito fácil para assentar vossa barraca na praça pública da cidade e apresentar atores dotados de belas vozes, que falam mais alto do que nós, com permissão de arengar às crianças, às mulheres e a todo povo, mas sem falarem como nós a respeito das mesmas instituições, senão, na maior parte das vezes, por maneira precisamente oposta. (*Leis* 817 c-d)¹⁸.

O POETA E O POLÍTICO NA FEIRA

A nossa tradução optou por verter *allantopoles*, vendedor de salsichas, salsicheiro, por Vendetripa, que traz uma imagem mais concreta para nós, uma vez que não temos vendedores ambulantes de salsicha nem de tripa, mas a última palavra nos lembra mais dos feirantes e sua expressividade mais popular. Quando ele se torna Agorácrito, o que decide na ágora, e mostra que é bom de discussão na ágora, nós o vertemos para Bom de Feira, pois a ágora era a praça do mercado, onde havia uma verdadeira feira de produtos vindos, principalmente, do campo. Cléon, que é uma figura histórica, o demagogo que mais se destacou em Atenas após a morte de Péricles, é chamado como o escravo Paflagônio, vindo da Paflagônia, na Ásia, mas também e principalmente, na composição aristofânica, ele é o que borbulha, faz barulho, se exalta, arde em cólera, e faz confusão, do verbo *paphlázō*, foi vertido para Barraqueiro, que traduz a figura polêmica do demagogo e ainda produz sua aproximação com a feira, pela alusão à barraca. Optamos por utilizar os nomes dos dois outros criados como Demóstenes e Nícias, os dois generais atenienses inimigos políticos de Cléon, assim como o são também os Cavaleiros do coro, que representa a elite de Atenas e o próprio comediógrafo.

QUE VENÇA O PIOR

Whitman (1964, p. 23), examinado o tipo de heroísmo dos protagonistas da comédia de Aristófanes, enumera o que considera essencial. O primeiro ponto é que eles são bem-sucedidos em seus grandes planos, e tal sucesso é considerado algo bom, mas de que sentido e para quem, exceto para o próprio herói,

¹⁷ Cf. Nightingale (1995,172-92).

¹⁸ Tradução de Carlos Alberto Nunes, UFPA, 1980.

é o que não está tão evidente. Tais triunfos são conseguidos através dos absurdos próprios do gênero cômico. Julgando que há, no teatro de Aristófanes, dinâmicas de pares que são mais complexas, como o par Paflagônio e Salsicheiro, em *Cavaleiros*; Bdelicléon e Filocléon, em *Vespas*; e Diceópolis e Lâmaco, em *Acarnenses*, Beltrametti (2000) conclui que o teatro de Aristófanes tem seus duplos, que são “esses outros si mesmos que têm por função instaurar uma tensão com o si dos protagonistas das comédias, fazendo com que as perspectivas se entrelacem tão estreitamente que acabem por se perder” (p.221). A autora entende ser o par cômico: “1. Unidade dramática de dois elementos indissociáveis; 2. Princípio e, ao mesmo tempo, base estrutural; 3. Nó semântico onde se ligam as mais importantes linhas do sentido” (p. 215). Na comédia, os relatos míticos são os *topoi*, onde se movem as oposições atuais; de forma diferente, na tragédia, os conflitos atuais e da história são transferidos para o mito. Do mesmo modo que o mito, a comédia apresenta os vizinhos, do interior da comunidade, como os maiores inimigos e não os que vêm de fora. O que parece ser reproduzido nas peças é a luta pelo poder, conhecida pelos mitos, entre Urano e Crono, Zeus e Crono, Olímpicos e Titãs. Parentes tornados rivais. A tragédia também trabalhou a complexidade da ambivalência heroica e mítica do par trágico, que se desdobra. Mas o par cômico, além de desdobrar e explicar, enfatiza as confusões e a decadência da democracia (p. 218-23).

A comédia grega antiga é uma forma heroica. Tudo que é heroico é individualista e tende aos extremos. O heroico afirma principalmente a si mesmo, e suas ações e experiências são elaboradas no isolamento da sociedade, em relação apenas com o universo como um todo, o que lhe atribui dimensões metafísicas. (WHITMAN, 1964, p. 25) Aristóteles afirma que a tragédia imita homens superiores ao normal, e a comédia, inferiores. Na sua estrutura interior, pouco se distingue o herói de Aristófanes do de Sófocles ou Homero. Ele partilha sua grandeza, sua desmedida, seu representativo individualismo. O herói cômico é desobediente, só segue o seu próprio governo; seu heroísmo consiste especialmente na sua infalível habilidade em tornar tudo para o seu proveito, normalmente por um simples artifício de linguagem. O herói cômico é um excelente orador. *Eiron* é o que finge menos conhecimento ou poder do que ele tem, e *alazon* finge mais do que o que tem. A ironia do herói cômico, de certa forma, é apenas um meio para uma maior e mais inclusiva *alazoneia*, impostura. Na comédia, não há *eiron* propriamente, mas variedades de *alazones*. A maior fraude vence, se a fraude for levada o mais longe possível, ela se torna um modelo de mais alta verdade. (WHITMAN, 1964, p. 27)

O mero bufão, diz Aristóteles (*Retórica*, III 18, 1419b8), faz zombaria para conseguir um riso de outros, o homem irônico faz zombaria para o seu pró-

prio divertimento, que é mais digno de um homem livre. Este é um pouco o caso com a ironia do herói cômico: ele faz tudo por razão de si mesmo, mas sua independência de tudo, incluindo a moralidade, não é bem o que Aristóteles quis dizer. Por isso essa ironia passa para *alazoneia* de um novo tipo, grande, excessiva e imperiosa. (WHITMAN, 1964, p. 27). Aristóteles afirma que a comédia representa pessoas como piores do que realmente são, mas piores não em toda forma de vício, e sim naquilo que é ridículo, feio sem expressão de dor.

Mas na mesma diferença também a tragédia da comédia se separou; pois uma quer imitar piores e a outra, melhores que os de agora. (1448 a16)

Ora a comédia é como dissemos imitação de inferiores, não certamente segundo toda maldade, mas do vergonhoso é a parte ridícula. Pois o ridículo é [35] certo engano e vergonha indolor e não destruidora, como logo a máscara ridícula é algo vergonhoso e disforme sem dor. (1449a31)¹⁹

Tais afirmações, de acordo com Whitman (1965, 41) são aplicáveis de um modo geral à comédia, mas não ao herói cômico, como Diceópolis, Trigeu, Pisetero e Lisístrata. Eles nem são representados piores do que são na realidade, e por suas sucessivas vitórias e conseqüente admiração e inveja do coro, aparecem por sua superioridade e não inferioridade. Suas palavras, no entanto, podem apontar para a ideia de grotesco, que poderá explicar melhor as ambiguidades do herói cômico. O grotesco é visto como figuras de seres mistos de humano, animal e deus: o cavalo Pégaso, os Sátiros, Pã, as Harpias, Quimeras, Esfinges, os Centauros, o Minotauro, as transformações de Proteu e Tétis. Embora sempre as misturas representem poderes e posições super-humanas, nem sempre são perigosas, exemplo disso é o centauro Quíron, mestre de muitos heróis. A estrutura animal-humano-divino é característica do próprio Dioniso, que poderia ser chamado com o deus do grotesco (WHITMAN, 1965, 46). Propomos a substituição do termo grotesco por satírico.

A palavra *poneria*, maldade, passa a ter o sentido de astúcia para o herói cômico. A antiga comédia não dependia primariamente da sátira, política ou pessoal. A sátira pura e simples não tem dimensão heroica. A censura, de acordo com Aristóteles, na *Poética*, se liga aos mais vulgares, enquanto os hinos e encômios aos mais veneráveis:

Ora parecem gerar toda a poesia umas duas causas, e estas, naturais. Pois o imitar é inato aos homens, desde crianças (e nisto diferem dos outros animais porque é o mais imitador e faz as primeiras aprendizagens pela imitação), e o alegrarem-se nas

¹⁹ As citações da *Poética* de Aristóteles são de nossa tradução literal (POMPEU, 2014).

imitações todos. E o sinal disto é o que vem dos fatos: pois as coisas que olhamos com tristeza, as imagens destas de preferência as mais exatas nos alegamos ao contemplar, como as formas das mais desprezíveis feras e cadáveres. [...] Desde o início os naturalmente mais propensos a tais coisas aos poucos deram origem à poesia desde as improvisações. Ora a poesia foi separada conforme os caracteres particulares: pois os mais veneráveis imitavam as belas ações e as deste tipo, mas os mais vulgares, as dos vis, compondo primeiro censuras, como os outros, hinos e encômios. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b)

Aristófanes em *Cavaleiros* faz uma apologia ao ato de censurar os maus, como forma de honrar os bons, mas as obscenidades de que Arifrades é acusado parecem ocultar algo de sua possível irreverência em relação aos lugares sagrados, como discípulo de Anaxágora, pela ambiguidade dos termos sexuais e religiosos. A censura e o louvor também parecem se confundir, uma vez que Arignoto era um famoso citarista, mas Arifrades também era reconhecido e teria inventado algo, que se traduz num ato descrito como extrema obscenidade:

CORO

Insultar os devassos não é nada condenável,
mas é uma honra aos virtuosos, quem quer que bem avalie.
Se então de fato o homem, que precisa ouvir muitas coisas más,
o mesmo fosse conhecido, eu não mencionaria um homem amigo.
Agora Arignoto de fato ninguém há que não o conheça,
quem quer que conheça o branco ou o pé órtio.
Tem então um irmão não parente quanto aos modos,
Arifrades, o devasso. Mas isso ele de fato até deseja:
e não é somente devasso, pois eu nem o perceberia,
nem todo devasso, mas também inventou algo.
Pois a sua língua em vergonhosos prazeres emporcalha,
nos puteiros lambendo o execrável orvalho,
e manchando a barba e vibrando as fornicalhas,
E à Polimnesto compondo e visitando Eônico.
Quem quer que de tal homem não tenha nojo demais,
nunca desta caneca conosco venha a beber.
(ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, vv. 1274-1289)

Rossella Saetta-Cottone faz uma inusitada interpretação dos versos acima, da segunda parábase de *Cavaleiros*, apresentando os traços dúbios que afir-

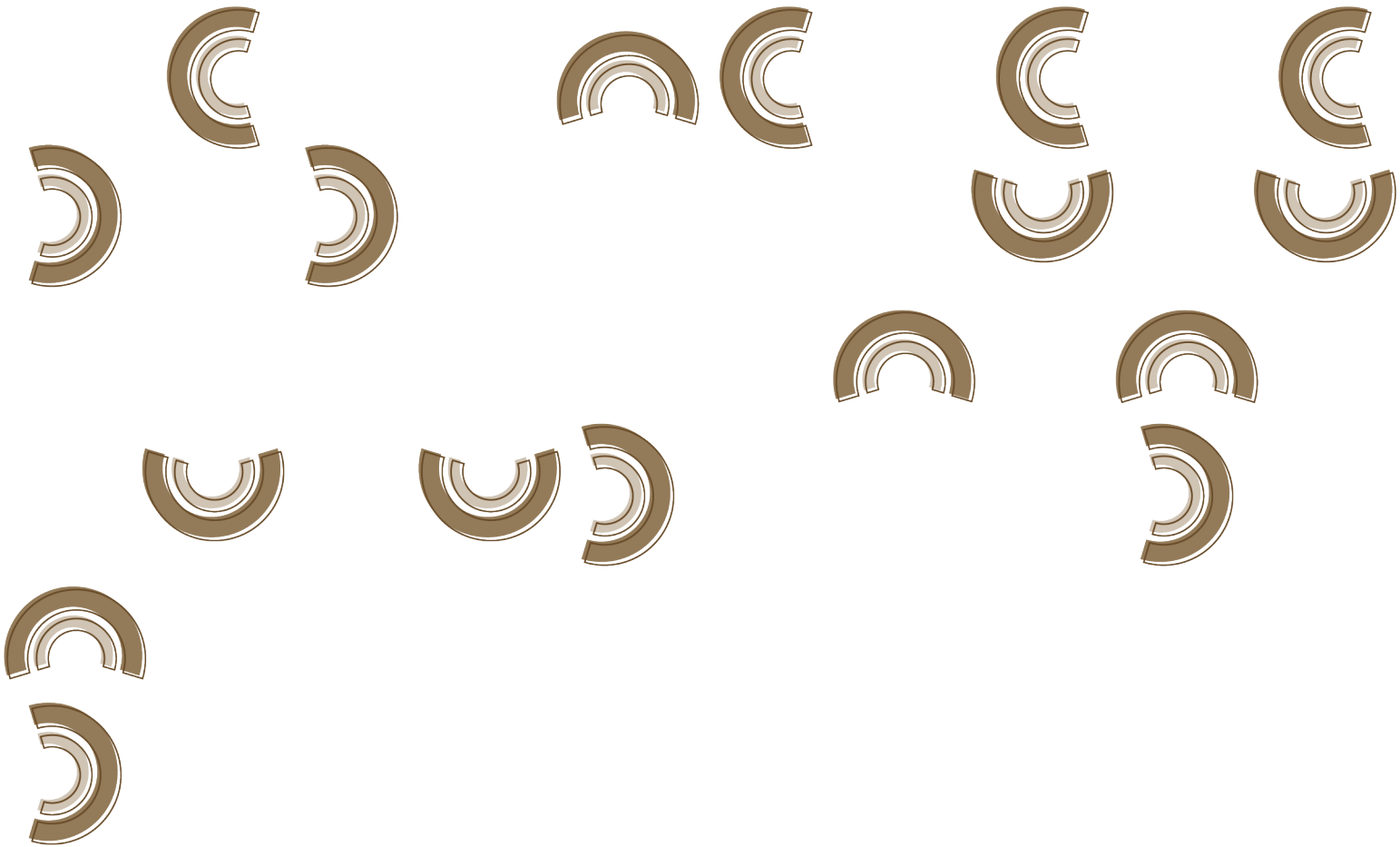
mam a inversão do sentido aparente de louvor e injúria. Se injuriar os maus é uma honra aos bons, há uma relação de afirmação nos contrários e uma confusão nos nomes dos dois irmãos Arignoto, “o bem conhecido” e Arifrades, “o facilmente reconhecido”, o que se destaca por um traço inconfundível, que se traduz no contato da língua com coisas execráveis, que se apresentam como sexo oral com prostitutas ou como referência à impiedade de Arifrades como discípulo de Anaxágoras. O contraste de luz e escuridão, que expressam na tradição o bom e o mau, respectivamente, também traz outra inversão cômica, ao atribuir o branco a Arignoto e o modo órtio a Arifrades, declarando o lado efeminado de Arignoto e o másculo e reto de Arifrades.

Os traços dúbios do texto de Aristófanes acerca do louvor e da censura presentes na segunda parábase de *Cavaleiros*, bem apropriada ao tema da peça, que é uma disputa do tipo “que vença o pior” ou “o melhor é o pior”, desmascarando o que há de bom por trás de toda a obscenidade sexual e escatológica da comédia de Aristófanes, “o que mostra (o) melhor”.

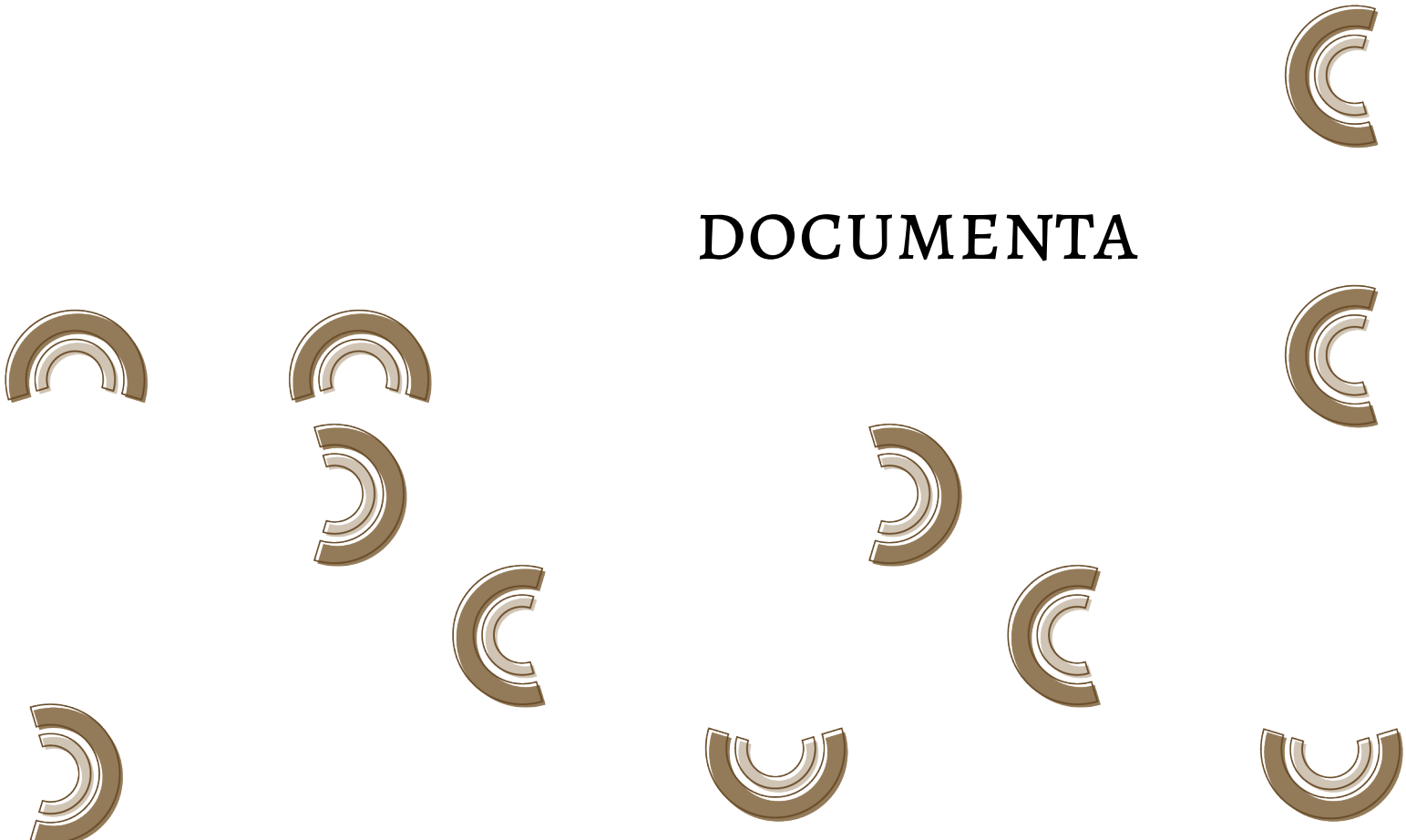
REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Carl A.. “The dream-oracles of Athena, Knights 1090-95”. *Tapha* 121, 149-155, 1991.
- ARISTÓFANES. *Os cavaleiros*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.
- ARISTÓFANES. *Cavaleiros*. Tradução de Ana Maria César Pompeu e Grupo de Estudos Aristofânicos -GEA. Edição Bilingue. Fortaleza: Substância, 2017.
- ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 1. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907.
- BELTRAMETTI, Anna. “Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques”. In: Desclos, Marie-Laurence (dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000, p. 215-226.
- DESFRAY, Suzanne. “Oracles et animaux dans les Cavaliers d Aristophane”. *L'Antiquité Classique*, 35-56, 1999.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- NIGHTINGALE, Andrea Wilson. *Genres in dialogue: Plato and the construct of philosophy*. Cambridge University Press, 1995.
- POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão: A justiça na pólis*. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011.

- _____. *Dioniso matuto: Uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses para o cearensês*. Curitiba: Editora Appris, 2014.
- PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- _____. Diálogos: *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibiades*. Tradução Carlos Alberto Nunes. V. 5. Universidade Federal do Pará, 1975.
- _____. *Górgias*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1991.
- PLUTARCH. *Moralia*. with an English Translation by. Harold North Fowler. Cambridge, MA. Harvard University Press. London. William Heinemann Ltd. 1936. 10.
- SAETTA-COTTONE, Rossella. “Aristophane: injure et comique”, *Methodos* [En ligne], 1 | 2001, mis en ligne le 02 avril 2001, consulté le 05 février 2015. URL: <http://methodos.revues.org/143>; DOI : 10.4000/methodos.143
- SMITH, Nicholas D. “Diviners and divination in Aristophanic comedy”. *Classical Antiquity*, 140-158, 1989.
- VAN DAELE, Hilaire. Notice – *Les Cavaliers*. In: ARISTOPHANE. *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Société D’Édition “Les Belles Lettres”, 1952.
- WHITMAN, Cedric H. *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press, 1964.



DOCUMENTA





DOCUMENTA

A GENTE NUNCA ESQUECE QUE RIU E
FEZ RIR: ESTUDOS E REALIZAÇÕES DE
COMICIDADE NO LADI

Marcus Mota
Universidade de Brasília – UnB

ISSN: 2525-9105

RESUMO

Relato de ações e reunião de documentos relacionados à produção artísticas e reflexão teórica em torno da comicidade no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Comicidade, Dramaturgia, Teatro, Pesquisa.

ABSTRACT

Reporting of actions and gathering of documents related to artistic production and theoretical reflection on Humour at the Dramaturgy Laboratory of the University of Brasília.

Keywords: Humour, Dramaturgy, Theatre, Research.

PRELIMINARES...

Desde o início de minhas atividades no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 1995, a questão da comicidade esteve presente nas análises de textos dramáticos, elaboração de roteiros cênicos e ensaios. Havia, de início, uma enorme demanda por aulas relacionadas ao estudo de dramaturgias de diversos repertórios, os quais, privilegiavam a dominância de obras não cômicas. Depois do primeiro semestre de 1995, passei a cada vez mais incluir e enfatizar a presença de outras ‘formas’ de dramaturgia, trazendo questões de comicidade para a sala de aula, as quais, posteriormente, impulsionariam pesquisas, textos teatrais e reflexões teóricas².

O que pouca gente sabia na época é que eu havia passado cinco anos de minha vida, entre 1990 e 1995, trabalhando com a interface entre ensino, apren-

1 Discorri sobre isso em “Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas”. In: VILLAR, F. P.; CARVALHO, E. F. (Orgs.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: s/e, 2003. V. ainda os vídeos de entrevista com Ana Beatriz Barroso: <https://www.youtube.com/watch?v=XUvN-oh9Exk> e https://www.youtube.com/watch?v=b7NRBpEQ_n8

2 Neste artigo vão ser disponibilizados apenas os textos de programas, notas e ensaios. Os textos teatrais tem sido publicados regularmente na

dizagem, literatura, texto e humor em aulas de cursos secundários e preparatórios³. Minha ‘escola’ de humor foi a que tive nos meados dos anos 1980, no antigo Curso e Colégio Objetivo da 513 sul, mais precisamente em 1985. Lá entrei em contato com algo que para mim era completamente inusitado: professores que tanto passavam o conteúdo das disciplinas, quanto estabeleciam interações cômicas de diversos graus com a turma.

Estes *performers* aproximavam-se dos comediantes *Stand-Up*, massificando ‘alívios’ cômicos em meio às pressões dos jovens que enfrentavam a definição de sua futura vida profissional. O humor estava em tudo, podia-se brincar com tudo: objetos como química, biologia, gramática de repente eram transformados em outras coisas. Víamos e ouvíamos adultos, figuras de referência, transitando entre baixo corporal e anarquismo social. Grande parte das aulas era uma atração muito esperada pelos jovens, que eram bombardeados com informações, cálculos, narrativas, paródias e brincadeiras.

Havia muita expectativa após os primeiros encontros com o professor. As aulas eram planejadas para isso: as disciplinas eram subdivididas em ‘áreas’. Assim cada professor se especializava em determinado conteúdo e essa especialização se desdobra no humor que ele praticava. Geralmente, o ponto de partida era a identidade entre o tipo de humor e as características físicas do professor-*performer*. Essa técnica de tipificação era básica. Um mestre disso era o querido Lacerda, professor de literatura, um dos *performers* mais esperados. Ora, ele tinha a imensa tarefa de exibir e comentar no quadro e na voz listas imensas de autores e obras da literatura brasileira. Sua entrada no mini-auditório das aulas era acompanhada por atentos e elétricos estudantes. Todos esperavam aquele olhar de coveiro, a inconfundível voz declamando trechos de poemas aos quais eram enxertados desvios cômicos: ‘Iracema, virgem dos lábios de Mel e seios de geléia’. E seus bordões cavernosos ‘Sim meus filhos...’. Os trechos recriados pela voz de Lacerda proporcionavam uma materialização parodística, que colocavam lado a lado o ‘sério’, o documento e a sua releitura, sua atualização. Essa audioliteratura seguida pelos movimentos graves, soturnos dos pés e dos olhares de Lacerda transformavam a sala de aula em um teatro.

Além da questão da caracterização, havia a exploração da tensão entre a audiência e o *performer*. O *performer* precisava exercer um papel ativo de domador de feras. Com maior liberdade nas trocas, a interação entre o professor com microfone na mão e os estudantes era muitas vezes uma disputa pela hegemonia, pelo foco, pelo centro de atenção. Com isso, havia muita agressividade. Um professor exclamava orgulhoso: ‘Se perder para aluno, vou empatar com quem?!’ Na maioria das vezes, o respeito era conquistado com o exer-

seção ‘Documenta’ desta revista com estudos de seus processos criativos. Sobre outros desdobramentos entre Tragédia Grega e Comédia grega, v. A *Dramaturgia Musical de Ésquilo* (Editora UnB, 2008); Peter Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (Beck, 1967); M Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy* (Oxford, 2001); M. Revermann, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy* (Oxford, 2006); C. Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres* (The John Hopkins University Press, 2007); E. Bakola, L. Prauscello & M. Telò (Orgs.) *Greek Comedy and the Discourse of Genres* (Cambridge, 2013); Z. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition* (Cambridge, 2011); M. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage* (Oxford, 2017); C. Jendza, *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy* (Oxford, 2020).

3 Comecei minha vida profissional como crítico de jornal, escrevendo para o jornal *Correio Braziliense*, de Brasília, entre 1989 e 1992, com esparsas colaborações no *Jornal de Brasília*. Reuni parte desses textos no livro *Ler&Depois* (Brasília: Texto&Imagem, 1998). Ainda, no período em que estava iniciando minha carreira de professor/*stand up*, trabalhei como editor na Editora UnB (1992), retornando a ela em 1994, mas aí é uma outra história... É possível acessar os textos que escrevi para o *Correio Braziliense* na hemeroteca digital da *Biblioteca Nacional*, link: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

cício de uma esperada violência verbal, bem masculina, que consistia em provar uma certa superioridade. E este padrão era esperado. O professor era aquele que preenchia esses requisitos, de ter a voz mais forte, de ser adulto, de ter o conhecimento, de saber mais para poder rebaixar quem quer que se dispusesse a tentar invadir o foco da cena.

Isso era realmente inolvidável e estimulante para uma geração que nasceu na ditadura e que agora via-se diante de novos caminhos diante da abertura política. Cheia de estímulos e hormônios, a plateia reagia fervorosamente e era fervorosamente atingida pelo professor com um microfone na mão. O *performer* ministrava dezenas de aulas iguais toda semana. Cada aula tinha seus momentos de show e de reprodução de conteúdos. Aprender rindo e ao mesmo tempo aprender por uma experiência forte sensorial era o que constituía o nosso estar ali.

Quando fui ser professor nessa mesma instituição em 1990, tive por colegas os meus mestres *performers*. Eu os admirava na sala dos professores. Em um intervalo de 6 anos fui de estar sentado no auditório ‘audiouvindo’ os *performers* para ministrar aulas no mesmo auditório. Com a convivência, fui compreendendo outros aspectos dessa profissão e da instituição mesma, os quais me fizeram afastar desse paradigma performativo intenso. Enfim, o que movia toda aquela engrenagem e impulsionava excessos e comportamentos os mais eticamente discutíveis era a grana... A aula-*show* cooptava com o capitalismo na educação: auratizar todos os integrantes da cadeia produtiva, ocultando os que de fato lucravam com o negócio...

Ao entrar na UnB em 1995 estava esgotado: não suportava mais a exposição de mim próprio em mais de 90 horas semanais em salas de aulas lotadas, entre 50 e 250 alunos. Eu havia me deslumbrado com o micro *star-system* desse circuito de professores-*show* e psicologicamente estava drenado, doente. A minha entrada como professor na UnB representou, em um primeiro momento, um afastamento do *performer* cômico, do ‘papagaio de apostila’. Ao tentar me tornar ‘sério’, ‘respeitado’, queria regenerar minhas energias, me curar. O teatro foi minha cura, em todos os sentidos.

E, paradoxalmente, tive de recalcar, controlar, apagar meu alinhamento com a tradição dos professores-*performers*: em um curso superior que discutia as técnicas e práticas de atuação, aquela bizarra fronteira estrelismo vazio e afetação era algo não muito bem visto entre os colegas. E isso fiz no momento em que o *stand-up* nacional, timidamente ampliava suas garras – dos shows presenciais, para as plataformas da tv a cabo, como a MTV e programas como o Prêmio Multishow de Humor (1996).

Para mim, estes dois movimentos se uniram: minha busca pessoal por me libertar da personagem histriônica que eu criara para a sala de aula e que ha-

via me consumido em uma depressão profunda e meu novo *status* de professor universitário.

Porém, com o passar do tempo, com a compreensão das contradições do sistema intelectual em que eu me inseria e a intensificação de minha depressão química, passei a me sentir mais livre, a ser menos o excesso do destruidor de mundos de antes e, mesmo sem me desonerar de uma vigilância que me negava a agitação exibicionista, fiquei mais aberto à comicidade, agora para estudá-la e realizá-la. Isso foi o que ficou desse momento⁴: a mediação racional como forma de tanto controlar e conhecer a comicidade, quando expor em um texto sua organização e efeitos. Assim, para quem por anos foi um ‘palhaço de sala de aula’, um improvisador com tempo e tema controlados, as novas funções foram tanto extensões quanto redefinições de experiências intensas.

Recolhi escritos que apresentam diversos aspectos do envolvimento do LADI com questões de comicidade. Os textos seguem ordem cronológica e foram reunidos em grupos que seguem a seguinte lógica:

A) TEXTOS ELABORADOS QUANDO DE MINHA ENTRADA NA UNB E LOGO NA FUNDAÇÃO DO LADI, EM 1998 (1995-1998)

Note-se que o LADI foi fundado justamente a partir de dois grandes impulsos: 1- ideias e interrogações a partir da prática contínua de leitura, análise e compreensão de textos teatrais; 2- e, a partir da sala de aula, envolvimento em projetos artísticos. Aqui destaca-se o trabalho com o Grupo Quinta Cênicas⁵, minha primeira escola de dramaturgia, quando eu escrevia diretamente para os intérpretes. Com o grupo foi elaborado o espetáculo *Aluga-se* (1997), criado a partir de filmes do cinema mudo norte-americano, e um outro projeto, abortado em 1998, do qual as músicas utilizadas seriam depois incorporadas no meu primeiro musical *As partes todas de um Benefício* (2002), com direção de Hugo Rodas e presença de alguns dos integrantes de *Aluga-se*⁶.

Nesse momento, Aristófanes surge para mim como etapa integrante do estudo da dramaturgia ateniense clássica. Em um primeiro momento, eu estudei Aristófanes muito interessado em uma teoria da comédia como estaria esboçada nas parábases. Para tanto, o que me impulsionou foi, logo na entrada na UnB, o livro *Crítica do teatro na tragédia antiga*, de Maria de Fátima Souza e Silva. Essa crítica do teatro realizada por Aristófanes, essa análise do teatro que se produzia em seu tempo era para mim o horizonte para tentar compreender os diversos conceitos de dramaturgia cômica aos quais Aristófanes se referia e se opunha. Assim, ao identificar e recusar elementos de comicidade em seus contemporâneos e na tradição dramaturgicômica que lhe antecedia, Aristófanes mapeava seu próprio caminho, explicitava o que queria: não

⁴ Marca disso são meus textos reunidos em *A Idade da Terra & Outros Escritos* (Texto&Imagem, 1997). Link: https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays. Retomo esses materiais e os amplio na recente publicação de *Mitopoemas* (Poesiafã Clube, 2020). Link: <https://poesiafã-clube.com/>.

⁵ Entre os integrantes da montagem de *Aluga-se*, temos Suail Rodrigues, Magno Alves, Letícia Rodrigues, Guto Viscardi, Cristiane Rocha, Cláudia Moreira, Marcelo Augusto. A direção era de Brígida Miranda, hoje professora na UDESC. A peça se apresentou em diversos espaços em Brasília e no interior de São Paulo.

⁶ O elenco era composto por Suail Rodrigues, Letícia Rodrigues, Carla Branco, Ana Cristina Vaz.

apenas um humor imediato, de pancadarias e xingamentos. O humor teria um horizonte maior e mais complexo. Mesmo com esse programa, o próprio Aristófanes se valia daquilo que criticava, o que me levaria a me aprofundar no contexto performativo dessa dramaturgia. À época, trechos das parábases eram comentadas em sala de aula e eu ia desenvolvendo uma teoria do humor nas brechas e lacunas de Aristófanes. Esse foi meu primeiro impulso.

B) TEXTOS SOBRE ARISTÓFANES (2006)

Durante o segundo semestre de 2006, estive em licença capacitação na Florida State University. Estava preparando o roteiro e as canções da tragicomédia *Caliban*, que estrearia em 2007⁷. Além disso, com uma boa biblioteca à disposição e acesso a bases online de pesquisa, apliquei-me a estudar diversos temas, entre eles Aristófanes. Daí os textos dessa seção (B)⁸. Nessa época, também, eu dirigia um site profissional (www.marcusmota.com.br), para o qual eu elaborava textos quase que diariamente. Os textos sobre Aristófanes e os do Curso sobre Comédia foram disponibilizados nessa *website*. Assim, havia um circuito que ampliava as questões de sala de aula, de sala de ensaios e de textos produzidos para congressos nacionais e internacionais. A *website* funcionava como um centro de gerenciamento de minha produção intelectual e artística. Com a emergência de plataformas gratuitas e a falência da empresa que administrava a minha *website*, passei me valer do site academia.edu⁹.

C) CURSO SOBRE COMÉDIA (2006)

Neste ano de 2006, eu ministrei na graduação e na pós-graduação curso sobre comédia. O estímulo veio de meu contato e admiração com o diretor e palhaço José Regino, cuja dissertação de mestrado eu orientei¹⁰. Como diversas vezes na carreira, eu propus cursos em função de demandas de meus orientandos. Não escrevi sobre todos os tópicos tratados. Se o curso tivesse sido ofertado com regularidade, uma monografia mais extensa e coerente seria produzida. Ao partir para trabalhar mais com uma dramaturgia musical e depois para música erudita instrumental esse projeto não foi adiante. Para mim, para esse curso de 2006, ficavam ainda nítidas as provocações que hauri desde minha graduação em letras (1986-1988) ao estudar Mikhail Bakhtin. Periodicamente retorno a Bakhtin. Quando da proposição de um objeto para minha pesquisa de mestrado (1989-1992), o tema era Bakhtin. Queria falar de criação, imaginação e escrita. Queria fazer o que não conseguir quando fui fazer Bacharelado em Letras: ser um escritor. Fui fazer o curso de letras para ser escritor. Meu orientador, Ronaldes de Melo e Souza, falou para trabalhar com Bachelard, pois queria compreender a imaginação literária criativa. Eu

⁷ Detive-me sobre essa experiência na seção 'Documenta' da *Revista Dramaturgias* n. 6, de 2017.

⁸ Nessa mesma época, a partir do segundo semestre de 2006, passei a realizar o sonho de menino, escrevendo prosa de ficção, a qual seria apenas publicada em 2016: *Três Histórias Estranhas*. São Paulo: Editora Giostri, 2016. Este volume foi antecedido pela publicação de meu livro de contos *Um Homem Só*. (LISBOA: CHIADO EDITORA, 2014).

⁹ <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>

¹⁰ *Dramaturgia da Atuação Cômica: O Desempenho do Ator na Construção do Riso* (PPG-Arte-UnB, 2008).

fiquei meio frustrado. Não queria largar Bakhtin. Mas meu orientador estava certo. E Bachelard abriu um mundo para mim¹¹. Retomei depois Bakhtin em curso de extensão que ministrei na Universidade de Brasília em 1997 (*Teoria da linguagem e o dialogismo em M. Bakhtin*). E depois nesse curso de 1997 e do curso de 2006, eu voltaria a trabalhar com Bakhtin e mais especificamente com seu *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (Hucitec, 2010) apenas em um curso sobre o grotesco em 2018¹².

Ainda, ficava para mim, nesse período, as limitações da bibliografia então disponível, como Freud, Bakhtin, Bergson, Pirandello e Prop. Este autores que dominaram os estudos sobre comicidade durante o século XX estavam dando lugar a uma convergência de interesses, a um intercampo que foi denominado *Humor Studies/ Humor Research*. Trazendo dados de diversos campos do saber e de experiências variadas de praticantes de comicidade, o *Humor Studies* passou a se organizar academicamente com congressos e publicações regulares, trazendo artistas, linguistas, historiadores, psicólogos para apresentar suas experiências e discutir suas descobertas¹³.

Tive acesso a esses materiais em durante minha pesquisa de doutorado, mas os utilizei na preparação do curso de 2006 e na orientação de José Regino. Nesse intercampo, destacam-se autores como Victor Raskin, John Morreal, Thomas Veatch, Salvatore Attardo, e depois em cursos de 2014 e 2018.

Ainda nesse rico período, após a minha pesquisa de doutorado (1999-2002), envolvi-me também em ler e traduzir Platão, especialmente sua ambivalência com as artes performativas. Para tanto, seu humor, especialmente em *Íon*, me fez debruçar muitas horas na compreensão das implicações de sua argumentação antiperformativa e a relação dessa argumentação tanto com uma fenomenologia da performance quanto com a produção recepção da comicidade¹⁴.

Depois da orientação de José Regino, veio o trabalho com o ator, produtor e palhaço Denis Camargo, em seu mestrado (2012) e doutorado (2017)¹⁵. Nesse intervalo, reli muitas questões tanto sobre a renovação da bibliografia de comicidade na Antiguidade, quanto a de novos estudos sobre comicidade. Em sua tese, Denis propõe um encontro entre pesquisa e criação, por meio da encenação com técnicas da palhaçaria da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Dessa maneira, ele retoma e atualiza o hibridismo cênico musical presente na dramaturgia ateniense: os concursos cômicos se organizaram a partir do modelo das tragédias; mas depois as tragédias se valeram dos procedimentos de comicidade. Dênis faz as duas coisas em um só espetáculo: o texto trágico é dinamizado em uma montagem que oscila entre os registros, ultrapassando definições de gênero.

11 Os textos em torno dessa pesquisa depois foram publicados anos depois no meu livro *Imaginação e morte. Ensaio sobre a representação da finitude* (Editora UnB, 2014)

12 Link para o blog da disciplina: <https://grotesco2018.blogspot.com/>

13 Veja os seguintes links: 1- International Society of Humor Studies, <http://www.humorstudies.org/>; The European Journal of Humor Research, <https://europeanjournalofhumor.org/index.php/ejhr>; HUMOR. International Journal of Humor Research, <https://www.degruyter.com/view/j/humr?lang=en>

14 Veja os textos: a- A performance como argumento: a cena inicial do diálogo *Ion*, de Platão. *Revista VIS* n.5, p.80 - 92, 2006; b- PERFORMANCE E INTELIGIBILIDADE: TRADUZINDO ÍON, DE PLATÃO. *Revista Archaï: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, n. 1, p.183 - 204, 2009; 3- "Comic Dramaturgy in Plato: Observations from the *Ion*" In: *Plato's Styles and Characters Between Literature and Philosophy*. Munique: De Gruyter, 2016, v.1, p. 157-172.

15 Mestrado: "FORMAÇÃO EM PALHAÇO: REFLEXÕES SOBRE METODOLOGIAS DE FORMAÇÃO DE NOVOS PALHAÇOS" link: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11424/1/2012_DenivaldoCamargodeOliveira.pdf. Doutorado: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31470/1/2017_DenivaldoCamargodeOliveira.pdf

D) OUTROS CURSOS/OUTROS EXPERIMENTOS

Um pouco antes de e em seguida ao curso de 2006, da dissertação com José Regino, estive em outras experiências com a comicidade, como

- a) processo criativo do primeiro musical do LADI – *As partes todas de um benefício- antidrama com música*, em 2003;
- b) elaboração de ciclo de textos que desconstroem a masculinidade tóxica, agora publicados sob o título de *O Macho Desnudo- Roteiros para a Desconstrução do Masculino* (Lisboa, Cordel D’Prata 2020).
- b) o com direção artística de óperas (*Bodas de Fígaro*, de Mozart em 2005; *O Empresário*, de Mozart, 2006; *Cavalleria Rusticana*, 2007);
- c) a escrita dramaturgical de *À Mesa*, um metadrama cômico a partir de *O Banquete*, de Platão;
- d) os musicais *David* (2012) e *Salomônicas* (2017), como críticas do populismo reinante a partir de temas contemporâneos políticos e materiais das dinastias bíblicas;
- e) Cursos de 2014 e 2018.

Sobre estes cursos que eu gostaria de falar. O primeiro, vinha na linha de Seminários de criação a partir de temas clássicos¹⁶. Todo semestre na graduação e na pós-graduação, alternativamente, propunha um texto ou autor clássicos como ponto de partida para processos criativos. O de 2014 foi *Ilíada*, de Homero, mas com determinantes cômico. Não apenas adaptar textos, imagens, figuras da épica, como também explorar comicidades. Em virtude disso, foram discutidos autores e propostas mais recentes em teoria da comicidade.

O curso de 2018, sobre o grotesco, foi um curso mais monográfico, com leitura de textos literários, históricos e filosóficos sem qualquer pretensão de manifestá-los em cena. Muito embora muitos dos conceitos e dos objetos estudados estabelecessem diálogo com processos criativos cênicos, as discussões e a condução me lembraram as minhas primeiras aulas na UnB...

Com a restrição e redefinição de minhas atividades e interesses artísticos e intelectuais para a composição de música instrumental erudita, como reação a diversas questões de contexto (fechamento de espaços de apresentação, descontentamento com modelo de financiamento de produção cultural, paternidade...), eis onde o LADI tem aterrissado.

1) PROGRAMA DE LITERATURA DRAMÁTICA (1996)¹⁷

Objetivos: Interpretar o surgimento do teatro grego e do impulso dramático dele resultante evidenciando os problemas de representação suscitados pela experiência da palavra-cena aqui originada. Redimensionar, para além dos

¹⁶ Discorri sobre isso em “Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares” In: *CENAS POÉTICAS, FILOSÓFICAS E MUSICAIS um panorama dos estudos clássicos*. São Paulo: Annablume, 2018, p. 215-248.

¹⁷ Publicado em sua primeira versão em *Imaginação Dramática. Ensaios e Nótulas* (Brasília: Texto&Imagem, 1998) Link: https://www.academia.edu/7036591/Imagina%C3%A7%C3%A3o_Dram%C3%A1tica_Ensaios_e_N%C3%B3tulas

atos classificatórios e dos hábitos historiográficos, o papel do dialogismo dramático e do humor como formas básicas deste teatro.

Programa: O curso será desenvolvido através dos seguintes tópicos:

- 1) pesquisa da linguagem constitutiva da tragédia por meio da aproximação de Ésquilo, Sófocles e Eurípides nas obras *Coéforas e Electra(s)*, respectivamente, evidenciado o diverso tratamento dos autores a uma mesma matéria mítica. Não se trata de comparação no sentido habitual do termo. A atividade não objetiva elencar as similitudes que indefinidamente podem ser encontradas¹⁸.
- 2) Pesquisa do processo de constituição da linguagem dramática por meio do esclarecimento da dimensão específica da comédia vista agora como um interpretação e uma crítica ao teatro existente. Ver o cômico como paródia, como exposição da tragédia do próprio teatro grego. A alteração promovida em Aristófanes da crítica dos costumes para a crítica literária. Leitura das peças *O Cíclope*, de Eurípides e *Os Cavaleiros e Rãs*, de Aristófanes.
- 3) A experiência-síntese de *As Bacantes*, fechando o ciclo da antiguidade e a preparação da modificação do estatuto dramático, a transformação do gênero¹⁹.

Bibliografia: Além das obras citadas, indica-se como bibliografia de consulta *Tragédia grega* de H.D. Kitto, *História da literatura grega*, de A. Lesky e *Crítica do teatro na tragédia antiga*, de Maria de Fátima Souza e Silva.

Avaliação: Além da participação em aula, exige-se trabalho monográfico final que contemple os tópicos do programa, trabalho este a ser apresentado em sala. Também exige-se o fichamento de duas das sete peças estudadas.

2) PROJETO QUINTA CÊNICAS²⁰

Pesquisa “Riso construído: Aplicação das técnicas textuais e corporais do humor do cinema americano dos anos 20-30 ao teatro”

Objetivo: descrever as técnicas produtoras de humor nas obras de H. Loyd, Buster Keaton, *The Cops*, *Gordo e Magro* e *Irmãos Marx* como fundamentação para se compreender a moderna linguagem de cena²¹.

Justificativas: a produção de humor no cinema americano dos anos 20-30, herdeira da antiga tradição teatral de esquetes (*intermezzo*), fornece para nós a resolução de alguns problemas básicos de representação. A dinâmica física e gestual dos espetáculos mudos e o surrealismo dos diálogos (nos casos dos *Irmãos Marx* e nas comédias do tipo “screenbowl”) exercitam técnicas de inter-relacionamento com a plateia que ultrapassa o riso fácil e caricatural. Na verdade, temos um jogo que se compõe de investimento de significação no qual, prototipicamente, temos as seguintes características: defasagem de níveis de entendimento entre uma personagem e outra, possibilitando mútuos

¹⁸ Notas para essas aulas geraram o texto “O trajeto da tragédia na realidade de sua expressão em Ésquilo, Sófocles e Eurípides”, em *Imaginação Dramática...* (MOTA 1998).

¹⁹ Escrevi parte dessa aula no artigo “A morte de Penteu: o equívoco do dionisismo catártico”, publicado na *Revista Humanidades* n. 44, de 1998.

²⁰ Também Publicado em sua primeira versão em *Imaginação Dramática. Ensaios e Nótulas* (Brasília: Texto&Imagem, 1998) Link: https://www.academia.edu/7036591/Imagina%C3%A7%C3%A3o_Dram%C3%A1tica._Ensaio_e_N%C3%B3tulas

²¹ Faço referência aqui a figuras muito conhecidas dessas comédias das primeiras décadas do século xx. O acesso a esses materiais em um tempo anterior à internet se fez por locadoras. À época, além das locadoras mais gerais, começou a se desenvolver uma tendência de lojas com produtos mais sofisticados, como a *Oscarito*, na SCLN 207.

reenvios complementares no qual o desconhecer de um se torna a estratégia do outro, determinando um espaço de atuação pluridimensional e sintético. O que interessa não é o enredo mas o *des-enredo*, conjunto de perpetuações de uma ignorância que o é para uma personagem-escada, mas não para a plateia que interage nessa divergência convergente. Dessa forma, o humor é a produção de uma memória dentro do espetáculo da qual dispõe-se e serve de estoque de imagens trabalhadas pela dramaturgia. O humor nasce na plateia como um reconhecimento desta incongruência factível que ultrapassa o poder de controle de uma personagem. Este engano verdadeiro se concretiza em atos e palavras que desidealizam os motivos da contracenação.

Estudando este tipo de humor baseado em dissonância cognitiva intencionalmente construída, encontramos seus fundamentos na tragicomédia shakesperiana que, por sua vez, remete-nos para a atividade aristofanesca que faz do humor uma mediação compreensiva da realidade.

Esta tradição do humor com forma de conhecimento nos doa irônica constatação das limitações humanas, fonte, matéria e alvo de toda personificação cômica. A teoria do cômico torna-se, pois, metalinguagem e labuta com os limites. A comédia dos erros se converte na iluminação dos equívocos. A leitura cômica da realidade se converte na integração do menos, corrigindo nossa transcendência vazia, nossa catarse na Hamartia (erro, culpa). O humor continuamente ronda e nos apela para reconsiderar as coisas como elas se estruturam.

Dessa forma, o estudo da linguagem dramática por meio de uma teoria do cômico concretizada na prática humorística do cinema americano nos anos 20/30 se configura como exercício de reflexão e realização da disponibilidade interpretativa que na cena ganha sua totalização e construtividade.

Metodologia: a pesquisa será constituída dos seguintes bloco/tarefas:

- 1) Teoria do cômico. leitura de Aristófanes, com ênfase na dimensão da palavra e dos conflitos personativos que realizam a ultrapassagem da comédia de tipos para uma desconstrução do saber cristalizado. Leitura da tragicomédia de Shakespeare (*Otelo, Macbeth, Lear*) demonstrando a tragicidade do indivíduo como suporte cômico. Leitura de Vladimir Propp *Comichidade e riso* e a discussão do humor como forma de fazer sentido. Leitura de *O humorismo*, de Pirandello como reflexão da comichidade dentro da cena.
- 2) Pesquisa visual no humor das comédias do cinema americano dos anos 20-30 Acompanhamento de vídeos dos irmãos Marx, B. Keaton, Gordo e Magro, H. Loyd, screenbowls da época, com anotação descritiva em manuais de bordo das estruturação da cena, dos personagens, gestos, palavras, música, com ênfase nos processo que medeiam a antecipação da plateia.

- 3) Aplicação dos elementos estudados nos módulos 1 e 2 na elaboração de espetáculos que utilizam as técnicas apreendidas em novos contextos espaciais e subjetivos.

22 Texto apresentado ao XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007.

B) NOTAS SOBRE A DRAMATURGIA DE ARISTÓFANES

I) O *Prólogo*²².

ὄσα δὴ δέδηγμαι τὴν ἑμᾶντοῦ καρδίαν,
Quantas vezes tive estraçalhado o coração
ἦσθην δὲ βαιά, πάνυ δὲ βαιά, τέτταρα
e tão raras alegrias, muito raras mesmo – só quatro!
ἄ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργαρα.
Meu sofrimento, imenso como o imenso mar!
φέρ' ἴδω, τί δ' ἦσθην ἄξιον χαίρηδόνος;
Deixa eu ver: o que já me trouxe felicidade?

Estes são os primeiros 4 versos de *Os Acarnenses*, 425 a.C. Eles pertencem ao bloco inicial de fala da peça, composto por 42 versos, incomum amostra de 'monólogos de abertura' nas comédias aristofânicas.

Ao se traduzir este verso, é preciso tentar interpretar a imagem presente na conjunção entre 'morder', δέδηγμαι, e 'coração', καρδίαν. O que a personagem manifesta em sua fala é uma mistura de registros a partir de uma apropriação da dimensão emocional da tragédia. Tal dimensão é aplicada à particular situação da personagem. É sob a perspectiva do excesso, de um excesso reconhecível pela referência ao espetáculo trágico, que a enunciação se define. A referência ao morder projeta tanto o ato de causar sofrimento, como se pode ver entre outros exemplos da tragédia, quanto ao comum agente de mordidas, o cão.

Aristófanes tem um outro uso para a imagem: em *As Rãs*, 43, Hércules afirma "οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα δύναμαι μὴ γελαῖν·καίτοι δάκνω γ' ἑμαυτόν· ἀλλ' ὄμως γελῶ, Ah, por Deméter eu não consigo parar de rir. Mesmo que eu morda meus lábios, eu ainda vou continuar a rir." Logo, como se vê, a mordida, ao mesmo tempo que produz dor, é um remédio ineficiente para o riso. O patético se aproxima do ridículo. E a personagem, no excesso, mostra sua sobreatuação, sua atuação sobre uma memória de performances.

Voltando ao verso inicial de *Os Acarnenses*, a partícula δὴ marca essa ênfase na atuação, direcionando a construção da presença do agente em cena para além de sua verbalidade. O que junto com a voz, o que a voz indica e manifesta é a atualidade da figura. Note-se como o acusativo ὄσα, que abre o verso, tam-

bém já proporciona essa ultrapassagem da língua, ao funcionar tanto quanto marcador de quantidade de tempo quanto de emoção, como exclamação.

Então, nesse momento de abertura da peça, de fato a marcação emocional é o alvo da atuação. A personagem mostra-se apresentando as referências para a audiência. Há uma inversão: os acontecimentos são mostrados em sua reação, em seus efeitos. O efeito dos acontecimentos sobre a personagem é o contexto de abertura da cena. A audiência entra em contato com a explicitação dos atos de recepção. Mais que a questão do vocabulário empregado, está a memória dos contextos performativos nos quais a marcação emocional foi utilizada como procedimento compositivo fundamental. E, no primeiro verso da peça, o uso da palavra *καρδίαν* já deixa expresso esse direcionamento da percepção para um contexto de espetáculo. A centralidade das emoções, ou melhor, da compreensão do evento trágico em seus efeitos, é aqui duplamente materializada por *καρδίαν*, tido desde Homero como “centro emocional e pessoal de um indivíduo (OLSON, 2002, p.65)”.

Uma tradução puramente verbal do verso seria “Ah, quantas vezes mesmo eu tenho mordido meu coração”, remetendo-nos a algo como ‘morder seu próprio chapéu’ ou ‘morder-se de raiva’. Para quebrar com o estranhamento da frase, poderia se redispôr o verbo principal: “Ah, quantas vezes mesmo eu tenho meu coração mordido”. O problema estaria na perda da posição destacada de *καρδίαν* e na interpretação da forma verbal *δέδηγμαί*. A presença do reflexivo *ἐμαυτοῦ* neutraliza o aspecto passivo da forma. Porém, o verso seguinte, conectado a este por oposição, *δὲ*, determina um ambiente passivo, dentro do qual a coisa que provoca o sentimento é o sujeito. Essa mascarada aristofânica, na qual o personagem age e sofre e expõe os efeitos de uma marcação emocional, é então explicitada pela dinâmica das formas verbais.

A sintaxe quebrada do segundo verso interpreta desde já a construção antitética que abre a peça e movimentava o espetáculo. Note-se o contraste entre a continuidade eloquente do primeiro verso, no qual são anunciados os sofrimentos, e a descontinuidade martelada do segundo, com três seções claras e interrupção de uma linha declarativa em prol da repetição, da contagem das reduzidas alegrias.

Assim, a longa penúria choca-se com a breve e irregular alegria. Na cabeça do verso temos aoristo passivo *ἤσθην*. O foco no passivo aqui posiciona o próprio prazer como sujeito. Uma tradução literal seria “mas eu fui feito alegre poucas, mas muito poucas vezes, quatro.” Porém, aproveitando a mascarada, omite-se o agente, pois o ator já é o realizador da cena, e nos centramos no acumulativo efeito de enumerar o que não se tem, o que se quer. Logo, o apagamento maior da explícita marcação do sujeito nos coloca em um mundo de coisas, no qual o ímpeto para enunciar quantidades aponta para uma carência.

Assim, a longa penúria choca-se com a breve e irregular alegria. Na cabeça do verso temos aoristo passivo ἤσθην. O foco no passivo aqui posiciona o próprio prazer como sujeito. Uma tradução literal seria “mas eu fui feito alegre poucas, mas muito poucas vezes, quatro.” Porém, aproveitando a mascarada, omite-se o agente, pois o ator já é o realizador da cena, e nos centramos no acumulativo efeito de enumerar o que não se tem, o que se quer. Logo, o apagamento maior da explícita marcação do sujeito nos coloca em um mundo de coisas, no qual o ímpeto para enunciar quantidades aponta para uma carência.

Ratificando essa abertura superlativa, no terceiro verso o agente retoma as emoções do verso primeiro, colocando os deleites do verso 2, os prazeres, entre margens e referência de versos marcados por uma orientação de entender as referências a tristezas. Com a forma verbal passiva ὠδυνήθην, “tenho estado sofrendo (o sofrimento),” essa retomada chega às raias redundância, em uma materialidade quase física dessa dor que depois é reelaborada pelo neologismo, ψαμμάκοσιογάργαρα – um composto de 'areia', ψαμμά, de sufixo indicador de número, κοσιο, e 'montes', γάργαρα, como forma de indicar uma quantidade sem limites. A extensão do vocábulo projeta o gesto de ampliar as dimensões do sofrimento que a personagem tanto esforçar em enfatizar e mostrar. Note-se como a imagem da infinitude e indeterminação das dunas e seus inumeráveis grãos de areia se apresenta como incontestável cálculo que prova o número maior de desgraças em relação ao de felicidades. Nessa anti-aritmética, os deleites, que têm alguma quantidade – quatro – são superados pelo que se avoluma e se mostra para além dos números – o gesto hiperbólico.

No quarto verso, a alternância entre um registro mais ativo e formal da fala da personagem, não somente pelo ritmo do verso e seleção vocabular como também pela incisiva explicitação da marcação emocional, é transformada em uma antologia, uma acumulação desses procedimentos: o verso começa com uma expressão bem coloquial, φέρ' ἴδω, repete uma forma utilizada (verso 2) ἤσθην, e fecha com um outra criação vocabular, χαιρηδόνος. Assim, a personagem define-se como uma antologia de recursos de variação.

O intercruzamento entre tristezas e alegrias ultrapassa os limites do verso. Já que no interior mesmo dos versos a personagem vale-se de diversos registros e o excesso reverte a afirmação daquilo que se nega ou se afirma, estamos diante de algo que não é tem pura comédia, nem pura tragédia. É nesse intercruzamento de marcações emocionais que se encontra o campo de experiências da dramaturgia aristofânica.

O arco entre emoções tensas e distensas é um recurso muito utilizado na Tragédia mesma. Em Os Persas, a comemoração da vitória persas sobre os

helenos dá lugar a uma imensa lamentação. As trajetórias dos agentes em cena e da audiência são opostas: a ruína persa é a feliz glorificação dos helenos.

Esse arco entre a celebração e o lamento é ampliado nas trilogias de Ésquilo. Na parte final de *Sete contra Tebas*, após o anúncio dos irmãos mortos, o mensageiro afirma no verso 814 que “há razões tanto para comemorar quanto para prantear, τοιαῦτα χαίρειν καὶ δακρύεσθαι πάρα”.

O mesmo arco vê-se na *Orestéia*, desde sua abertura, em Agamenon, no monólogo da sentinela, que se desdobra entre a angústia da vigília e a possibilidade de festejar o retorno de Agamenon, até a procissão final de *Eumênides*.

Assim, o recurso à marcação emocional, à exploração da participação da audiência é um procedimento estruturador do espetáculo. Não se trata de algo apenas pontual. O espetáculo mesmo se organiza em função da manipulação do envolvimento da recepção na dinâmica representacional.

É a partir dessa tradição hegemônica em Atenas que Aristófanes vai intervir na tradição de composição de comédias. Revendo a comédia e a tragédia, Aristófanes nos proporciona novas formas de espetáculo. Ou seja, não se trata de ser uma comédia ou de uma paratragédia – uma paródia da tragédia, de cenas e personagens da tragédia. Na antiguidade mesma Aristófanes foi acusado por um rival contemporâneo seu, Cratino, de viver “euripidizando”. Porém, a presença da tragédia em Aristófanes é mais que um processo de alusão ou dependência.

Essa busca e esse convite por algo a partir e para além do arco tristezas-alegrias é reiterado nas demais obras do dramaturgo. Entre as passagens, destaca-se uma cena no final de *A Assembléia de Mulheres*, vv 1155-1156, quando o líder do coro interrompe a ação e se dirige para a audiência e juizes, conclamando todos em um apelo: “aqueles que são mais metidos a intelectuais lembrem das coisas inteligentes aqui performadas e votem em mim; já aqueles que tem prazer em rir, pensem nas risadas que tiveram e votem em mim, τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ, / τοῖς γελῶσι δ’ ἠδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ: / σχεδὸν ἅπαντας οὖν κελεύω δηλαδὴ κρίνειν ἐμέ,”.

Seguindo esse apelo, procurar entender essa mediação entre razão e riso tem sido o objetivo dessa série de textos sobre Aristófanes, Aristófanes redivivo.

II) OS PRAZERES DO RISO: FENOMENOLOGIA DA EXPERIÊNCIA CÔMICA EM OS ACARNENSES

ἐγὼ δ’ ἐφ’ ᾧ γε τὸ κέαρ ἠὺ φράνθην ἰδῶν,
Já sei: meu peito explodiu de regozijo
τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.
diante de Cléon vomitando as cinco moedas.
ταῦθ’ ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἱππέας

Ah, como eu vibrei com isso! Eu amo os Cavaleiros

διὰ τοῦτο τοῦργον ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι

pelo que fizeram. São 'a honra da Grécia'.

Os Acarnenses, vv. 5-8

O que traz alegria para a personagem, o que a feliz? Nesse primeiro bloco, a comicidade é produzida por meio da invectiva ou sátira pessoal. Este é um dos procedimentos mais frequentes na comédia antiga ateniense. Como a comédia está conectada ao espaço público, ao que se torna popular, há uma alta possibilidade de pessoas que ocuparam funções de destaque na cidade um dia acabarem ridicularizadas em um espetáculo cômico.

O demagogo Cléon preenche os requisitos: foi líder e representante de seu demo até sua morte, 421 a .C. participando do Conselho, influenciando decisões sobre a guerra e nas finanças da cidade . Mas, para Aristófanes e para a defesa da dramaturgia cômica, Cléon é mais que um objeto de sátira. Entre os versos 299-302 da peça, novamente a alegria com a desgraça de Cléon é retomada mais incisivamente, como um anúncio de *Os cavaleiros*, que seria no ano seguinte apresentada, tendo na personagem Pafaglônio uma burlesca paródia do próprio Cléon . Antes e depois de *Os Acarnenses*, o recurso a Cléon efetiva tanto uma orientação quanto ao uso das figuras públicas quanto a elaboração desse trecho entre respostas emocionais e cognitivas que Aristófanes busca atingir com sua dramaturgia.

A personagem sem nome afirma que conhece muito bem, ἐγὼ δ', o que lhe faz feliz. E essa felicidade não é algo abstrato, uma ideia – é uma coisa, algo reconhecível como capaz de produzir alegria, ῥή. Há, pois, uma materialidade do cômico, que suscita uma atitude referencial para sua compreensão. A coisa ridícula apresenta-se em seus efeitos – τὸ κέαρ ἠὺφράνθην ἰδών. Ao provocar um tipo de resposta, aquilo que é risível se manifesta. A forma verbal usada nesse trecho, ἠὺφράνθην, procura interpretar a materialidade 'efetiva' da comicidade. Usando o aoristo passivo, a personagem prepara-se para contar, lembrar, o que lhe fez sentir feliz. Assim, como memória, o sujeito atualiza a ação do objeto cômico sobre si: pode ele agora reagir novamente ao eficiente estímulo.

A estrutura quebrada do verso projeta dois segmentos de tamanhos diametralmente opostos – 1- ἐγὼ δ' 2- ἐφ' ῥή γε τὸ κέαρ ἠὺφράνθην ἰδών – marcando atos de atualização da memória e pronta satisfação com o evento lembrado. O curto anúncio do objeto visualizado, no primeiro segmento, é ultrapassado pela explicitação de seus efeitos, no segundo.

Novamente, para além da dicotomia interno-externo, a personagem se refere ao coração como demonstração física dos efeitos. Mas o mesmo órgão

é diferentemente nomeado: lá, no primeiro verso, a hipérbole trágica era centralizada no τὴν ἑμᾶντοῦ καρδίαν; aqui, τὸ κέαρ. Inicialmente, temos o uso de repetições, de acúmulo de variações, de proximidades e paralelismos, como nas formas verbais, nas criações vocabulares. Assim, o texto prossegue em todas as direções, valendo-se diferentes recursos que projetam uma performance atenta aos diversos gestos e sobreposições referenciais.

Porém, no detalhe, vemos que a sucessão de duas palavras para um mesmo objeto suscita uma desdobrada atividade de construção da fala e da voz plurissignificante da personagem: τὸ κέαρ é um vocábulo com raríssima frequência na comédia. Aparece em Homero, na poesia lírica e na tragédia. Ainda, diferentemente do pessoalizado ἑμᾶντοῦ καρδίαν, τὸ κέαρ vem desprovido de um determinante pessoal. Desse modo, temos o coração da tragédia como algo mais próximo e comum, enquanto que o coração da comédia é emoldurado através de um vocabulário afastado do cotidiano. Temos, pois, uma apropriação das formas tradicionais e predominantes de espetáculo. A comédia comparece como uma possibilidade de trazer ao mesmo palco a variação de seus procedimentos e recursos.

Continuando, a forma verbal ἠὐφράνθην também indica que há um prazer, uma satisfação proporcionada pelo objeto ridículo. A personagem se alegra, faz de si uma pessoa feliz, se modifica. Mas age assim em função do contato com o objeto de riso, ἰδῶν. Um ato complementa outro. Ao ver, ao experimentar aquilo que suscita o riso, o prazer é efetivado. O prazer no rir está em conhecer e vincular-se ao que estimula o riso. Parece haver uma tautologia, mas o que temos é a descrição dos agentes do evento cômico e dos atos. As fontes e os procedimentos da comicidade variam mas a situação interativa que determina a experiência do riso permanece. Assim, o prazer em ver, o espetáculo mesmo da comicidade explicita os integrantes e os atos básicos de sua realização. Essa situação se torna o horizonte pressupositivo da experiência cômica. Ao se demonstrar que há um contexto de produção da comicidade, ultrapassa-se uma apreensão simplista que vê apenas no riso a único registro e efeito dessa produção. E é como espetáculo, ἰδῶν, que a comicidade adquire uma compreensão mais ampla e complexa.

Após a anteposição dos efeitos do riso, a personagem apresenta o estímulo inicial do seu prazer. Ela ri agora, ao lembrar de Cléon tendo de devolver o dinheiro por causa da descoberta e denúncia de ilicitude: corrupção. As cinco moedas de prata que Cléon teve de engolir e vomitar retomam a infelicidade inumerável do verso. Falando de corrupção, números estão presentes. Note-se que a felicidade da personagem liga-se à desgraça de Cléon. E que esta desgraça é pública, um espetáculo. A interpenetração do espetáculo cômico e da

política como espetáculo recebe aqui uma efetiva explicitação. Pois Cléon é duplamente desgraçado, é um acúmulo de infortúnios. Se antes o fora por descoberta e julgamento público, agora o é diante da cidade novamente. Porém, com um agravante: aquilo que antes não havia repercutido ou produzido exata justiça é pela cena ampliado. Se o julgamento da cidade, através das instituições públicas, não logrou definir e delimitar os atos de Cléon, a cena o fará. A comédia, pois, encena avaliações e julgamentos suspensos pelos limites da lei e pela inércia social. Enfim, a comédia põe em cena o julgamento e avaliação das instituições mesmas que não completaram suas tarefas. O excesso cômico é efetivado por meio da extrapolação dos limites e possibilidades de formas validação social. E tal extrapolação integra o alvo crítico e a audiência em uma reconsideração dos fatos tidos como definitivos.

Desse modo não é apenas rir, ter prazer: é preciso o êxtase cômico, ver não só a devolução do dinheiro, mas o vomitar, o sofrer um dano, o ser prejudicado porque prejudicou. A experiência cômica inesquecível é essa: a da reviravolta, do completo rebaixamento daquele que antes ocupava um lugar de destaque e que, em razão dessa posição, cometeu atos que ultrapassavam seu horizonte de ação. Diante disso, a personagem não mais se alegra e sim exulta, *ὡς ἐγανώθην*. Note-se o encontro da fisicidade da atitude exclamatória, *ὡς*, com ação de fazer consigo algo, *ἐγανώθην*. Enquanto Cléon sofre de modo intenso, *ἐξήμεσεν*, a personagem faz brilhar a si mesma, resplandece. O contraste entre a baixeza e humilhação do vômito e a glória da luz é uma reinterpretação do arco entre a lamentação e o canto de vitória presente nos textos trágicos. Nos termos de uma competição, o melhor cômico, a excelência parodística, é quem que supera seu adversário reforçando os traços repulsivos e desabonadores deste. Entre o prazer e o êxtase, a personagem encena um conjunto integrado de atos e efeitos que tornam uma situação cômica compreensível em seu contexto de produção.

Encerrando esta primeira meta-exposição da comédia, a personagem congratula-se com os cavaleiros, *τοὺς ἰππέας*, uma elite aristocrática de Atenas, e retoma parte de um verso de Telefos, drama perdido de Eurípidés, *ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι*. A personagem afirma que ama os Cavaleiros, *φιλῶ τοὺς ἰππέας*. Essa positiva afeição enuncia qual sua consideração com Cléon. A personagem partilha das ações e valores dos cavaleiros. Mas sua afeição é excessiva, como uma admiração. Ele partilha mas não é um deles. Nossa anônima personagem movimenta-se entre uma arena de referências e posicionamentos cuja maior definição é um recusa completa do antagonista. Na peça Os cavaleiros tal antagonismo será mais explorado. O que importa aqui é que na abertura do espetáculo nomeia-se alguém conhecido como alvo de um hiperbólica ne-

gação, como um arquétipo de comportamentos que mais tarde serão exibidos. Nesse primeiro momento o antagonismo entre a personagem não nomeada e o ilustre Cléon encena uma radical separação entre as duas figuras. O elogio aos Cavaleiros reforça o vitupério contra Cléon.

O mesmo recurso de trazer para cena o mundo conhecido é advisto na apropriação de parte de um verso de Télefo. Não se trata de paródia ou alusão: a tragédia, como espetáculo hegemônico desse mundo comum, ao moldar comportamentos, ao teatralizar a sociedade, tornou-se uma referência para a comédia. Como Cléon, a tragédia será alvo de análise para elevação da própria comédia.

Os Cavaleiros são caracterizados pelos versos da tragédia. Sem ironia alguma, o nome 'Télefo' relaciona-se com 'luz'. Na cena com Eurípides, entre os versos 393-488, teríamos uma oportunidade melhor para nos determos na apropriação que Aristófanes faz da tragédia.

Por enquanto, aqui a personagem anônima não só alude ao drama trágico como abre o espetáculo agindo tragicamente. Em uma comédia um personagem agindo tragicamente efetiva uma fenomenologia da comicidade. Assim, uma fenomenologia da comicidade passa por uma análise e superação integrativa do evento trágico.

III) COMÉDIA MUSICAL

Se a mera consideração do fato que o contexto performativo da tragédia grega reside em sua amplitude dramático-musical pode muitas vezes espantar certos analistas, imagine quando nos aproximarmos da comédia de Aristófanes com tais pressupostos!!! Será o caos!!!

Mas, dando ouvidos a uma já abalizada e não hegemônica tradição crítica, façamos presente parte da poderosa dramaturgia musical de Aristófanes a partir de uma análise de *Os Acarnenses*. Os dividendos interpretativos da aplicação de pressupostos performativos à obra de Aristófanes nos esclarecerão o campo de experiências cênicas efetivado pela coordenação musicalidade e comicidade através do entrechoque entre as tradições artísticas da tragédia e da comédia. A partir de esse campo foram constituídos provocativos e estimulantes procedimentos e efeitos que ainda hoje podem ser reutilizados para a realização de novas obras dramático-musicais ou para debate intelectual. Não que uma e outra possibilidade seja mutuamente excludentes. Aristófanes aí está para nos lembrar disso.

Para tanto, é preciso empreenderemos uma estreita correlação entre a devida análise de *Os Acarnenses* e uma discussão do impacto de obras multidimensionais sobre nossas estratégias de inteligibilidade. Essa metodologia

sem metodomania é necessária como forma de enfrentar a flexibilidade presente no estudo de obras artísticas: não só nós conhecemos a obra, como também somos interpretados por aquilo que analisamos.

Para começar, vejamos a macro-estrutura de *Os Acarnenses*

ABERTURA, 1-203. Após fala inicial de Diceópolis, série de contracenações não cantadas;

ENTRADA MUSICAL DO CORO, 204-233;

CONFRONTAÇÃO MUSICAL E VERBAL COM DICEÓPOLIS, 284-392.

APÓS, CANÇÃO SOLO DE DICEÓPOLIS, 263-279;

CONTRACENAÇÃO FALADA ENTRE DICEÓPOLIS E EURÍPIDES, 393-489;

JUSTAPOSIÇÃO, 490-571 articula em uma longa fala de Diceópolis margeada e seguida por canto coral.

CONTRACENAÇÃO FALADA ENTRE LÂMACO E DICEÓPOLIS, 572-625;

PARÁBASIS, 626-718. FALA ENTOADA E CANTO CORAL;

SÉRIE DE RÁPIDAS CONTRACENAÇÕES NÃO CANTADAS (CENAS IÂMBICAS) 719-835;

CANTO CORAL, 834-859;

CONTRACENAÇÃO VERBAL DICEÓPOLIS E UM TEBANO, 860-928;

DUETO ESTRÓFICO ENTRE CORO E DICEÓPOLIS, 929-951;

BREVE CONTRACENAÇÃO VERBAL ENTRE DICEÓPOLIS E ESCRAVO, 952-970;

CANTO CORAL, 971-999;

ENTRADA DO MENSAGEIRO, 1000-1007;

DUETO DICEÓPOLIS E CORO, INTERCALADO POR DIÁLOGO COM DÉRCETES, 1008-1046;

CONTRACENAÇÃO VERBAL ENTRE DICEÓPOLIS E LÂMACO, 1047-1149. ENTRADA SEGUNDO MENSAGEIRO;

CANÇÃO SATÍRICA CORAL, 1150-1173;

APÓS NOVA ENTRADA DO MENSAGEIRO – 1174-1189 – DUETO FINAL ENTRE DICEÓPOLIS E LÂMACO, COM CORO FECHANDO A PEÇA CANTANDO, 1190-1234.

A compreensão da macro-estrutura da peça nos insere na globalidade de seus processos cômico-musicais. *Os Acarnenses* se organiza em função da alternância de partes faladas e cantadas, mesmo princípio organizador dos espetáculos trágicos, só que com uma maior complexidade, como se pode observar. Em um primeiro momento, pois, tragédia e comédia se aproximam no que diz respeito a encenações que se valem dos efeitos de sua diversidade articulatória.

Tal dimensão aural complexa projeta para o espectador o reconhecimento de padrões rítmicos que relacionam o espetáculo atual tanto com outras modalidades de performance (tragédia, cantos populares, canções de banquete,

lamentações, procissões religiosas), quanto a própria estruturação da obra em suas específicas escolhas. Assim, a comédia insere-se na cultura audiovisual helênica ao se especificar como elaboração apropriação de referências aurais.

A abertura da comédia aristofânica é predominantemente em versos não cantados. Contudo, como se pode notar na elaboração de obras dramático-musicais, a homogeneidade métrica das partes faladas não significa a ausência de marcas rítmicas, de distinções que, mesmo não sendo articulatórias, incidem diretamente sobre a organização da performance. Assim como a distribuição métrico-formal do versos das partes cantadas nos indicam um arranjo rítmico bem caracterizado em função do efeito que se quer efetivar, do mesmo modo as partes não cantadas dividem-se em partes outras cujo arranjo assinala referências identificáveis. Ou seja, uma obra dramático-musical, seja cômica, seja trágica, fundamenta-se em múltiplas estratégias de organização de sua performance. É por isso, como fato e situação performativa, é que a comédia de Aristófanes se aproxima não só do drama musical trágico como também de outras modalidades audiovisuais da Cultura Performativa Helênica, a Mousikê.

Diante disso, a abertura da peça integra-se na totalidade de sua composição rítmica. A abertura não se define como um lugar da palavra como anúncio de uma idéia, da palavra-texto, registro escrito de um pensamento e sua disposição discursiva. Ao invés de uma definição que separa atos verbais de atos performativos, podemos observar que a abertura da peça não possui a duração de um tempo contínuo encarnado na continuidade de uma mesma situação ou de uma situação deslocada de sua materialidade focal.

O argumento dos prólogos fracos como definição de aberturas da comédia desconsidera as especificidades de obras performativas e suas estratégias de estabelecimento de contato. Se a abertura é um prólogo, uma preparação para algo que virá, esvazia-se a atualidade da cena e disto, a compreensão dos procedimentos básicos da dramaticidade cômico-musical. A extensão da parte inicial igualada à sua função discursiva é que na verdade enfraquece os começos. Primeiro, pressupõe que a performance da comédia seja a encarnação de uma ideia, de um pensamento previamente concebido, quando que a audiência se dirige para o teatro não para ver um livro sendo lido, e sim para observar e assimilar pessoas mascaradas produzindo efeitos comicidade ou não a partir de várias fontes: argumentações, discussões, xingamentos, correrias, golpes, choros, ataques a pessoas conhecidas, canções, paródias de canções, duetos, entre outras. A variação de recursos e situações de produção de comicidade não se resume a um ponto inicial tido como momento origem do espetáculo. É para uma obra multidimensional, pluriarticulada e perfor-

mada no intercâmbio entre e disputa de perspectivas múltiplas dos acontecimentos que a comédia se encaminha.

Logo, a presunção temático-unificante elimina e reduz essa multivocalidade a expansão de uma ideia prévia, que não passa da ideia que o analista tem de uma retórica unívoca de todas as obras escritas e não escritas, como se todas as obras, escritas ou não, se baseassem em uma mesma forma de composição.

Ao contrário, que denominado 'prólogo' é um conjunto de diferentes contracenções que sucedem e partem da fala inicial de Diceópolis. Este padrão que vincula as cenas à centrífuga figura de um personagem é um procedimento fundamental de comicidade. Diferentemente da tragédia, que se articula na disparidade de conhecimento entre o agente e seu mundo, e disso, da assimetria entre mundo da cena e mundo da plateia, na comédia, temos um centro de referência constante, que produz a reinterpretação de uma certa ordem. É a intervenção nessa ordem, em um pretense estado de coisas, que esclarece em parte o projeto do agente e os efeitos de comicidade. Assim, o prosseguir da peça não é o alheamento da figura, sua não participação na realidade.

Na comédia, vemos e ouvimos a materialização da fantasia que altera aquilo que previamente o que era tido como situação acabada. Grande parte da comicidade advém desse embate entre adesão e resistência à fantasia do protagonista. E os duzentos versos iniciais, aproximadamente três minutos de fala, colocam em cena e enfatizam essa figura focal. Desse modo, o tempo da fala não é o tempo de introduzir uma ideia: trata-se de concretizar um agente que vai determinar os atos do espetáculo.

Para tanto, temos em cena a figura de Diceópolis (cidade/cidadão justo). Sua fala inicial inicia o espetáculo e sua abertura. Para as subsequentes partes da primeira sequência da comédia, esta fala se constitui como horizonte tanto do estabelecimento do contato entre cena e plateia quanto do ritmo representativo. Suas dimensões expõem a correlação entre diversos procedimentos.

TEORIA DA COMÉDIA EM ARISTÓFANES I (4/05-2006)

Além das próprias peças, as parábases das comédias de Aristófanes providenciam dados sobre uma reflexão sobre modalidades, procedimentos e efeitos de espetáculo cômicos.

Uma leitura atenta das parábases possibilita em parte uma superação do vazio historiográfico em torno da teoria da comédia, vazio este identificado com a romanesca perda de parte da Poética de Aristóteles.

Assim, desde já, este trauma historiográfico se apresenta como fruto das opções interpretativas que se efetivam a partir do helenismo, pois há documentos, há fontes outras que fornecem acesso a uma interpretação da comicidade.

Ou seja, o privilégio daquilo que podemos chamar metalinguagem externa sobre interna produz esta desesperada miopia interpretativa que desconsidera dados e abordagens não provenientes do próprio campo da metalinguagem externa. Este predomínio do comentário sobre a fonte desvincula o intérprete do contexto de realização daquilo que investiga. Uma interrogação mais pontual das parábases reverte essa alienação quanto às fontes.

As parábases são seções bem definidas dentro espetáculo cômico. São marcadas por procedimentos dramaturgicos que alteram a continuidade da representação. A métrica é alterada, modificando-se sonora e ritmicamente a cena. Este novo espaço articulatório, em anapestos – ritmo de deslocamento, marcha, o coro avançando em direção do público – insere no espetáculo um momento de direto relacionamento entre a cena e os espectadores. Este espetáculo dentro do espetáculo se mostra como a possibilidade de o dramaturgo dirigir-se aos jurados e ao povo com a função de apresentar-se como melhor candidato ao prêmio do concurso. Procedimentos que estavam dispersos ao longo da peça – metareferência, foco no contato, topicalizações agora vêm ao primeiro plano. Há uma relação parodística com a performance dos discursos nas assembleias e tribunais – a voz que defende e elogia o autor da comédia dirige-se ao público, estabelecendo com ele uma relação tanto de persuasão quanto de sarcasmo. A cidade é tanto o alvo das críticas quanto a causa de tanto empenho criativo do dramaturgo.

Neste ponto, fica clara a imagem que o comediante projeta de si mesmo nas parábases – ele é o salvador, o que pode ensinar e promover a justiça, fazendo com que os olhos se abram contra a cegueira que a cidade manifesta ao seguir aduladores ou fechar-se para a verdade. As censuras então que o dramaturgo faz à cidade têm por objetivo despertá-la para a ação, para o entendimento dos atos e adesões. Em uma comunidade na qual as orientações são propostas publicamente, é preciso sempre a disputa em torno do melhor agir. E, dentro disso, o esclarecimento das opiniões é a melhor maneira de se defender contra impulsos imediatistas.

Assim, a comédia é localizada no interior da polis, como uma apropriação e interpretação corretiva de eventos. Quando a cidade se orienta mal em determinadas questões e acontecimentos, vem a comédia e por seus procedimentos falsas motivações e equívocos são explicitados para que verdadeiras atitudes sejam assimiladas.

Desta maneira, a comicidade parte de uma realidade conhecida, de eventos a comunidade não só identifica, mas em relação aos quais já se posiciona. E é em relação a estes pressupostos de ação que a comicidade se dirige. Assim, nas parábases de *Os Acarnenses* (425 a. C.) e *As Vespas* (422 a. C.), o aspecto sote-

riológico da comédia de Aristófanes projeta as estreitas relações entre comi- cidade e uma apropriação transformadora de práticas de representação e de interpretação da realidade.

Nesse sentido, Aristófanes se aproxima e muito de Ésquilo. Ambos se po- sicionam em suas tradições compositivas como pontos de viragem: uma era tradição antes deles, outra depois. Ambos dilatam a orientação de espetáculo dominante em seus tempos: a tragédia lamentosa de Frínico, por exemplo é superada pela ampla dramaturgia trilogica de Ésquilo, com seus temas dra- máticos musicais recorrentes em três espetáculo. Aristófanes, na parábase de *Os cavaleiros* (424 a.C), *As Nuvens* (419) e *A Paz* (421), constrói uma historiografia da comédia, situando seus predecessores em relação aos seus procedimentos de comicidade e como ele os superou. Esta fortuna crítica demonstra uma consciência não dos recursos e dos efeitos cômicos, mas também de implica- ções cognitivas.

Vejamus esta historiografia cômica da comédia. Em *Os cavaleiros*, Aristófanes, após afirmar que a produção/realização de uma comedia é mais complexo que outra produção (note-se a rivalidade com a tragédia), elenca comediantes. Primeiro vem Magnes, autor de sucesso na primeira metade do século V a C.

Magnes é apresentado como um autor desesperado em agradar o público, variando seus recursos sempre com a mesma lógica – a resposta imediata, através da imitação burlesca. Esta incessante metamorfose mascava um nú- cleo imóvel – a atração pelo conhecido. O sujeito vestido de algo que ele não é, os contínuos travestimentos, um espetáculo inteiro em esquetes de troca de fantasia estende ao máximo o uso de recursos miméticos. Assim, há uma incessante busca de renovar este repertório, de variar as figuras imitadas, em função de satisfazer uma demanda por novidade. Assim, o comediante se tor- na refém de seu procedimento. Esta uniformização das práticas reduz as pos- sibilidades da comédia porque de fato há um e mesmo procedimento utiliza- do o tempo inteiro. O público logo confortavelmente reconhece o comediante e seu espetáculo pelo uso de tal procedimento.

Esta equação entre comediante e procedimento é tão grande que o come- diante é identificado pelo recurso e vice-versa. Dá-se a ilusão que por isso ele levou ao extremo determinada técnica. Mas, na maioria dos casos, ao invés de um aprofundamento, temos o acomodamento. Temos aquilo que se parece com uma comédia – riso, um comediante – mas o que na verdade acontece é algo meio sem graça – uma situação de estímulos já identificáveis e falsas sur- presas. Em nossos tempos, grande parte dos programas televisivos baseiam- se nessa uniformidade da resposta por meio da uniformidade do recurso, como se vê no recursivo uso do procedimento do bordão. O personagem é identifi-

cado ao bordão e seu esquete é construído em torno da expectativa desse bordão ser pronunciado. O riso vem da confirmação, da realização da expectativa. O esquete se articula em momentos descartáveis e preparatórios para o bordão e o bordão mesmo. Há uma hierarquia da cena, entre centro e margens, realçando áreas de percepção bem identificáveis. O diferencial dos comediantes está no bordão. Logo todos são iguais, todos são versões do mesmo procedimento. Logo, existe quase um procedimento só. Velho e novo Magnes.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREWS, J.A. "Cleon's ethopoetics" *CQ* 44.1 (1994) 26-39.
- ANDREWS, J.A. "Cleon's hidden appeals (Thucydides 3.37-40)" *CQ* 50.1 (2000) 45-62.
- ATKINSON, J.E. "Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius' Decree" *CQ* 42.1 (1992) 56-64.
- BILES, Z. P. "Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes" *AJPh* 123.2 (2002) 169-204.
- CARAWAN, E.M. "The Five Talents Cleon Coughed Up (Schol.Ar.Ach.6)" *CQ* 40 (1990) 137-147.
- COMPTON-ENGLE, G. "Mock-tragic Priamels in Aristophanes' Acharnians and Euripides' Cyclops" *Hermes* 129.4 (2001) 558-561.
- COMPTON-ENGLE, G. *Sudden Glory: Acharnians and the First Comic Hero*. Tese de Doutorado, Cornell University, 1997.
- DAVIES, M. "Comic priamel and hyperbole in Euripides, Cyclops 1-10" *CQ* 49.2 (1999): 428-432.
- DENNISTON, J.D. *Greek Particles*. Oxford University Press, 1954.
- DOVER, K. "The Style of Aristophanes" in DOVER 1987, p. 224-236.
- DOVER, K. *Greek and the Greeks. Collected Papers*. Basil Blackwell, 1987.
- EDMUNDS, L. "Aristophanes' Acharnians" *YCS* 26(1980)1-21.
- FOLEY, H. "Tragedy and Politics in Aristophanes" *JHS* 108 (1988):33-47.
- HALLIWELL, S. Ancient interpretations of onomasti kômôdein in Aristophanes *CQ* 34(1984):83-88.
- HARVEY, D. and WINKINS, J. (Eds.) *The Rivals of Aristophanes*. Duckworth, 2000.
- HEATH, M. "Aristophanes and Some of his Rivals" *G&R* 37(1990):143-158.
- HERINGTON, J. "The Influence of Old Comedy Aeschylus' Later Trilogies" *TAPhA* 94(1963)113-125.
- HUTCHINSON, G.O. *Greek Lyric Poetry*. Oxford University Press, 2001.
- KIRBY, "Toward a General Theory of the Priamel" *CJ*(1984-1985):142-144.
- KWINTNER, M. *Euripides' Medea. Commentary*. Bryn Mawr Commentaries, 1999.
- LAVIGNE, D. *Iambic Configurations: Iambos From Archilochus to Horace*. Tese Ph.D. Stanford University, 2005.

- LEE, E. T-Y. *The Iambica Idea from Iambic Poetry to Attic Old Comedy*. Tese de Ph.D Yale University, 1993.
- LUPPE, W. "The Rivalry Between Aristophanes and Cratinus" In HARVEY e WINKINS 2000:15-20.
- McGLEW, J. "'Everybody Wants to Make a Speech': Cleon and Aristophanes on Politics and Fantasy" *Arethusa* 29.3 (1996) 339-62.
- MOTA, M. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo. Investigações sobre composição, realização e recepção de obras dramático-musicais*. Brasília, Tese de Doutorado, 2002.
- MULLER, C. (Tradutor) *Euripides. The complete Plays*. A Smith and Kraus Book, 2005.
- OLSON, S.D. (Ed.) *Aristophanes Acharnians*. Oxford University Press, 2002
- PLATTER, C. *Aristophanes. Acharnians*. Bryn Mawr Commentaries, 2003.
- RACE, W.H. *The Classical Priamel From Homer to Horatius*. Mnemosyne Supplement n.74, 1982.
- RUFFELL, I. "A total write-off. Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition" *CQ* 52.1 (2002) 138-163.
- SHAW II, C. A. *Greek Comedy and The Evolution of Satyr Drama*. Tese de Ph.D. University of Pennsylvania, 2005.
- SOMMERSTEIN, A. (Ed. e Trad.) *Aristophanes: Acharnians*. Aris&Philips, 1980.
- SOMMERSTEIN, A. How to avoid being a komodoumenos. *CQ* 46 (1996):327-356.
- STARKIE, W. (Ed.) *The Acharnians of Aristophanes*. Arno Press, 1909.
- STOREY, I. *Kômôdoumenoi and Kômôdein in Old Comedy*. Tese Ph.D. University of Toronto, 1977.
- VVAA *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

23 Matéria de graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília. No currículo antigo, baseado em Estudos Literários, a leitura de textos teatrais era realizada em uma cadeia de disciplinas denominada 'Literatura Dramática'.

LITERATURA DRAMÁTICA 2 {9-09-2007}²³

Apresentação

O estudo da dramaturgia clássica tem privilegiado as tragédias. Neste curso nos deteremos na obra de Aristófanes. Como a comédia aristofânica se efetiva a partir de uma reelaboração tanto da tradição trágica quanto da cômica, ela se oferece como uma oportunidade para se rever o legado clássico, fundamental para a compreensão da dramaturgia ocidental.

Diante disso, um exame detido da comédia aristofânica comparece como desafio às nossas estratégias interpretativas: 1- inicialmente, diante da estimulante atividade de nos defrontarmos como uma dramaturgia clássica não trágica; 2- em seguida, frente a uma produção cômica tão autoconsciente como a de Aristófanes.

Logo, o encontro com o passado se reveste de uma ampliação da situação do intérprete, cujos dividendos se materializam no contato com contextos, procedimentos e obras específicos.

Para a cronologia das obras de Aristófanes:

425, *Acarnenses*; 424, *Os cavaleiros*; 423(419) *As nuvens*; 422, *As vespas*; 421, *A Paz*; 414, *As Aves*; 411, *Lisístrata*; 411, *Tesmoforiantes*; 404, *As rãs*; 391, *Mulheres na Assembleia*; 388 *Pluto*.

Metodologia

No curso serão desenvolvidas e integradas as habilidades de a- leitura, análise e interpretação de textos teatrais; b- contextualização e processo criativo; c- capacitação intelectual (fontes, objeto, conceptualização, elaboração de trabalhos acadêmicos).

Programa

- 1) A defesa de uma dramaturgia cômica: *Os Acarnenses*. Comicidade e atitude referencial. Representação e historicidade. Macroestrutura. Parábase e teoria e história da comédia. Diversidade de fontes de comicidade
- 2) A comicidade das instituições, *As Vespas*;
- 3) A comicidade das idéias: *As nuvens*;
- 4) Comicidade e gênero: *Lisístrata*;
- 5) Comicidade e Utopia: *As Aves*;
- 6) Comicidade e performance: *As Rãs*;
- 7) Comicidade e cotidianidade: *Pluto*.

Avaliação

- A) trabalhos individuais na primeira aula após discussão de cada peça será entregue um comentário de no mínimo 3 (três) páginas, perfazendo um total de 7 (sete) textos;
- B) três trabalhos em grupo, com número de páginas proporcional ao tamanho do grupo – mínimo 2(duas) páginas por integrante: o primeiro após a discussão de *As vespas*. A peça discutida será *Os Cavaleiros*; o segundo, após a discussão de *Lisístrata*, e terá por objeto *Assembleia de Mulheres*; e o último, após *As rãs*, tendo por base *As Tesmoforiantes*;
- C) participação efetiva em sala de aula (assiduidade, pontualidade e engajamento nas discussões).

Trabalhos entregues após as datas estabelecidas sofrem diminuição de dez pontos percentuais (1-100).

Bibliografia

A) Obras

Os Acarnenses. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Coimbra: INIC,1980.

- Os cavaleiros*. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1985.
- Os cavaleiros*. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Brasília: Editora UnB, 2000.
- As vespas*. Trad. A. Lobo Vilela. Lisboa, Inquérito, s/d .
- As vespas*. Trad. M.da Gama Kury. In Aristófanes. *As vespas*. *As aves*. *As rãs*. Rio de Janeiro:Zahar, 1996.
- As nuvens*. Trad. M. da Gama Kury. In Aristófanes. *As Nuvens. Só para mulheres. Um deus chamado dinheiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- As nuvens*. Trad. J. Bruna. In Teatro Grego. São Paulo: Cultrix, 1968.
- As nuvens*. Trad. J.A.M. Pessanha. in Sócrates. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- A paz*. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1984.
- As aves*. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.
- As aves*. Trad. A. da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.
- As aves*. Trad. KURY 1996.
- As aves*. Trad. Adp. A.M. Rodrigues e A. Flora. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- Lisístrata*. Trad. A. da Silva Duarte. In Aristófanes. *Dois comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Lisístrata (ou a greve do sexo)*. Trad. adpt. A.M. Rodrigues e A. Flora. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- Lisístrata*. Trad. Adpt. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- A greve do sexo (Lisístrata)*. Trad. M.G. Kury. In Aristófanes. *A greve do sexo e A revolução das mulheres*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- As Tesmoforiantes*. In DUARTE 2005. *Só para mulheres*. In KURY 1995.
- Mulheres que celebram as Tesmofórias*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- As rãs*. Trad. A. C. Ramalho. Lisboa: Edições 70, 1986.
- As rãs*. Trad. In Kury 1996.
- Pluto. (Um deus chamado dinheiro)* Kury 1995.
- Pluto (A riqueza)* Brasília: Editora UnB, 1999.

B) TEORIAS DA COMICIDADE

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Hucitec/Editora UnB, 1987.
- PROP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

C) COMÉDIA ATENIENSE

- DUARTE, A.S. *O dono da voz e a voz do dono*. São Paulo: Humanitas / FAPESP, 2000.
- RUSSO, C. *Aristophanes. An Author for the Stage*. Routledge, 1994.
- SOUSA E SILVA, M. F. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: INIC, 1987.

D) SITES

Project Perseus. www.perseus.tufts.edu.

www.greciantiga.org

http://waysforus.org/index.php?title=Obras:_Arist%C3%B3fanes_%28p%29

Ou site do Wikipedia, obras de Aristófanes ([pt.wikipedia.org/wiki/Aristófanes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Arist%C3%B3fanes)). Estão disponíveis Lisístrata, A revolução das mulheres, Os cavaleiros, A paz, As nuvens.

www.gutenberg.org

www.dominiopublico.gov.br

Internet Classic Archives www.classics.mit.edu

Ancient Greek Texts Online www.greektexts.com

www.marcusmota.com.br

C) CURSO SOBRE COMÉDIA²⁴

Anunciei o curso que se deu em 2007 para José Regino em *email* de 23/dez de 2006. “Tenho boas notícias- estou trabalhando com Aristófanes, traduzindo do grego mesmo²⁵. Veja no meu site. Outra coisa: pro semestre que vem- volto em março, antecipei minha volta, depois te falo porque- vou montar uma comedia musical e dar uma disciplina na pós. Seria bom que você já se organizasse em função disso, pois vou precisar de tua enorme e competente ajuda. Será mais fácil, intenso e concreto trabalhar assim. Eu acho. vou te enviar o texto. Abraços. (...): a peça é *Caliban* (de *A tempestade*, 'Caliban') Estou te enviando por *email*. É uma sátira dos americanos. Começa bobo e vai se tornando surreal. Vai ser engraçado. Uma cortiça com os caras. Eu acabei meu romance. Tá na internet também. Abraços.”

Ou seja, montei minha primeira opereta no primeiro semestre de 2006, - *Saul*. Passei o segundo semestre de 2006 em licença sabática na Florida State University, dedicado, entre outras coisas, a escrever o roteiro e as canções de um musical cômico a partir de *A Tempestade*, de Shakespeare. Além de estudar Shakespeare intensamente, estudei teorias da comédia e Aristófanes, produzindo uma série de materiais que seriam utilizados em dois cursos: um de teorias da comédia na Pós-Graduação e um sobre Aristófanes na graduação.

No curso da pós, o foco foi a leitura de textos como os de Bakhtin, Propp, Freud, e discussão de vídeos como o *Comedian* (2002), de Jerry Seinfeld²⁶, além dos projetos de pesquisa de cada estudante. Lembrar que como essa foi a primeira (e única) vez que uma matéria desse tipo havia sido oferecida, muitos comediantes e pesquisadores da cidade vieram dela participar.

²⁴ Além dos textos aqui disponibilizados, há “Dramaturgia de *Noite de Reis*: Teatralidade e Comicidade” e “A Quadratura do Círculo - A Comicidade em *A Comédia dos Erros*” escritos dentro do “Seminário Shakespeare, que semestralmente oferecia na graduação em Artes Cênicas da UnB. Este texto foi publicado dentro do artigo “Seminário Shakespeare”, *Revista Dramaturgias* n.1, 2016, p. 214-230.

²⁵ Vejo estes textos anteriores da seção B.

²⁶ Durante a pesquisa e escrita de minha tese, entre 1999 e 2002, a série ‘Seinfeld’ foi minha fiel companheira nos intervalos produtivos de regeneração. Análises desse vídeo e de outros de Monty Python, Richard Pryor ainda permanecem não publicadas.

COMICIDADE UM DESAFIO PARA PESQUISAS (19/04/2006)

Há um temor que certas coisas estudadas possam perder sua efetividade. Assim, elas continuam a existir no ostracismo do elogio ou da condenação. A comicidade é um exemplo disso: cifra um conjunto de práticas, produtos e tradições amplíssimo, uma variedade de nomes e funções, uma imensa presença em nossa existência sem que, por isso, seja menos ambivalentemente defrontada com desejos de saber ou não saber.

Para além do aspecto valorativo, diversas estratégias interpretativas em procurado uma aproximação mais esclarecedora da comicidade. A compreensão dessas estratégias e de seus limites possibilita não só um conhecimento da comicidade e sim de nossas formas de apropriação da realidade. Na verdade, tentar conhecer comicidade mostra como produzimos conhecimento. Ao invés de um passivo algo de investigação, este variacional e multifocal objeto explicita seu intérprete. Aprender a comicidade é compreender atos e situações e de conhecimento.

Na filosofia, como se vê por exemplo em H. Bergson (*O riso*), há a estratégia de se definir previamente o objeto de investigação²⁷. Este método apriorístico estabelece conceitos como definições daquilo que se estuda. A identidade entre o conceito e sua definição (A é B) acarreta a generalização de um traço, de um atributo daquilo que se examina. Após, este traço ampliado é proposto como fundamento, explicação do que se observa.

Tal estratégia traduz o deslumbre do pensamento com uma descoberta. A sobrevalorização de um traço, sua elevação a essência da coisa, acarreta para um intérprete um foco em seu desempenho ao mesmo tempo que uma satisfação com o achado. Esta projeção do intérprete no objeto de investigação todavia interrompe a ampliação da descoberta. Como um espectador, ele se resigna ao produto e ilude-se como sujeito do processo. Em atividades interativas, é preciso ir além da fase da descoberta, do fascínio da resposta e inserir-se mais na atividade de compreensão. A expansão de um atributo como definidor do fenômeno não passa da expansão de uma certeza inicial tornada verdade final. Ao fim, dá-se um salto, uma enorme acrobacia no método apriorístico: a elevação do traço a essência parece descrever uma totalidade, uma apropriação da inteireza do fenômeno. Na verdade, só temos um apressado salto.

Ora, se a comicidade para existir precisa ser produzida, se é necessário haver um contexto de produção para sua efetividade, há uma homologia entre este contexto de produção sobre a comicidade e a situação de se produzir conhecimento sobre a comicidade. Tanto a comicidade quanto seu conhecimento se realizam em situações, em padrões interativos. Os atos que neutralizam este escopo interacional neutralizam a produção da comicidade e sua

²⁷ O Riso. Ensaio sobre a significação da comicidade (Martins Fontes, 2001).

compreensão. Como objeto de investigação, a comicidade exige que se aproxime dela comicamente. Rindo? Não só: rir é o efeito. A comicidade estrutura uma experiência que pode ser analisada em seus procedimentos. O primeiro passo é a compreensão de sua performatividade.

Desse modo agindo, podemos reconhecer dois pressupostos para o estudo da comicidade:

- 1) a comicidade como performance e como objeto investigável efetiva-se em um contexto de produção no qual referências, nexos vínculos promovem uma situação interativa que determina o horizonte de atos de composição, realização e recepção. Mais que um elogio ou condena, a comicidade se esclarece como em sua atitude referencial, contextualizável;
- 2) sempre de olho na praga da contextualização, reverso da medalha do método apriorístico, tal atitude referencial não se refere somente a nexos entre atos cômicos e não cômicos. A comicidade é metareferencial, focaliza a si mesma durante sua performance. Enfatiza os atos mesmos envolvidos em sua produção.

Ou seja, a comicidade reorienta referências prévias para a atualidade de sua produção, para a situação de sua performance. Dessa maneira, mais que uma ideia, a comicidade manifesta-se como uma intervenção em nossas estratégias de compreender e modelar atos pessoais ou interpessoais, mas que efetiva não somente como uma consciência desses atos e sim como ato, ato de atos. Rimos e fazer rir, agindo. A ação cômica é um desempenho aplicado aos seus efeitos.

PENSAR A COMÉDIA (21/04/2006)²⁸

Em uma imediata percepção, tirando nome de autores, obras e programas televisivos, um imenso conjunto de referências pode surgir quando nos referimos a comicidade. Logo vem à mente uma infinidade de palavras: rir, riso, sorriso, ridículo, engraçado, palhaço, bobo, palhaçada, piada, clown, bufo, bufão, Commedia dell'arte, grotesco, deboche, humilhação, ironia, sátira, satírico, bobagem, estúpido, tolo, ignorante, intriga, boneco, desenho animado, sitcom, stand up comedy, gags, improvisado, esquete, escada, tombos, feio, duplas, velho, gordo, comédia de situação, comédia de costumes... e assim vai²⁹.

Inicialmente, o escopo da lista reúne referências as mais diversas, o que mostra não só a alta produtividade da comicidade como também sua diversidade. Assim, a comicidade torna-se um objeto polifocal, que em suas múltiplas manifestações pode ser observado, analisado, apreciado e discutido sob variadas perspectivas.

28 Publicação deste e dos dois textos seguintes em versão reduzida deu-se em "Dramaturgia e comicidade: Notas de Pesquisa." In: André Luiz Antunes Netto Carreira, Armino Jorge de Carvalho Bião, Walter Lima Torres Neto (Orgs.) *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 72-80, 2012

29 Lista elaborada a partir de exercício em sala de aula de solicitar o que vem à mente de cada um quando solicitado a pensar em 'comédia'.

Podemos começar a organizar este aparente caos reconhecendo que um grupo dessas dispersas referências diz respeito ao efeito que a comicidade produz – rir. Assim, uma das características da comicidade reside em seu efeito na produção de um desempenho, de atos em quem dela participa.

Tal característica, porém, apesar de tão evidente e fundamental, não define totalmente a comicidade. Há experiências cômicas, performances que não fazem rir. E há vários tipos de risos, desde a gargalhada espalhafatosa, uma convulsão e perda de fôlego, até um riso de constrangimento, o rir sem graça.

O efeito cômico, ao mesmo tempo que revela grande parte da produção da comicidade não é seu fundamento, nem, muito menos o clímax, a meta, a totalidade do processo. Esta reflexão nos leva para tentar perceber a amplitude da comicidade.

Outras referências na lista apontam para procedimentos, técnicas e, disto para estilos de interpretação e performance. A questão não só está em quem se apropria do evento cômico e responde a ele. De outro lado, há o articulador da comicidade, aquele que efetiva os estímulos. Em situação de performance, a comicidade efetiva-se em uma interação entre certos estímulos e os efeitos. Os efeitos são produzidos pelos atos do articulador. Suas ações e reações modelam expectativas e experiências da recepção. A produção da comicidade é efetivada em um contexto de nexos, vínculos e atos que se reenviam. A interdependência entre atos e desempenhos configura um espaço de produção da comicidade.

Tais procedimentos e técnicas não são um estoque de ferramentas disponíveis, uma maquinaria de persuasão. A materialidade da comicidade, expressa na manipulação de situações de interação, especifica-se em tradições compositivas e performativas que são horizontes de expectativas tanto para os intérpretes quanto para o público. Dessa forma, há diversas modalidades de produção de comicidade, relacionados com práticas e situações determinadas. Se a comicidade materializa-se em situações de contato e interação e cada situação tem sua especificidade, fazer ir é explorar essas situações, é um estudo desses contextos. E a contextualização da comicidade é a compreensão do nexo entre procedimentos e estas situações.

Quanto mais nos aproximamos dos termos que a lista consigna mais concluimos que não são só palavras, que existe uma brutal diferença entre a ideia do cômico e sua produção. Assim partimos da redução do fenômeno por meio da generalização de um traço – o efeito para a amplitude de sua configuração – a produção de comicidade.

Nessa amplitude, os termos designam agora vários aspectos dessa produção: composição, realização, recepção, produções e materiais. Comédia de situação, por exemplo. Diz respeito a um tipo de composição, a uma modali-

dade de organização do espetáculo cômico. A distribuição das cenas, a relação das cenas entre si, a construção de expectativas tudo isso faz de uma comédia de situação o que ela é, e não outra coisa. Isso do ponto de vista da composição. Ainda, tal composição é performada, materializada em cena por um tipo de interpretação, cenários, iluminação. Continuando, tal comédia seleciona materiais, ideias, vivências, que são reinterpretados em função de sua estética. O mundo representado articula o mundo conhecido, redefinindo-o em função do que vai ser mostrado. Não se pode dizer que uma comédia de situação é definida somente pelos materiais que mostra, pela forma como organiza suas cenas, pela forma como é interpretada ou produzida ou por seus efeitos. A comédia de situação é apreendida na amplitude de seus recursos e procedimentos.

Mais ainda: há tradições diversas de espetáculos definidos como comicidade de situação. Pode ser entendida por oposição a uma comédia de personagem, com predominâncias de complicações da trama, como na *Comédia de Erros*, de Shakespeare, ou em *Sitcons*, como *Seinfeld*, ou a comédia de Plauto.

Além disso, a definição de um espetáculo como comédia de situação não exclui a utilização de procedimentos de outros tipos de espetáculo. Do mesmo modo, os nomes na lista ora se referem a elementos de composição, ou a procedimentos de realização, como escada.

De qualquer forma, a comicidade se constitui em desafio ao pensamento ao se propor como objeto polifocal que em sua amplitude requer uma disposição pluralizada e despojada por parte do intérprete.

Ainda mais que em nossos tempos tão pragmáticos e imediatistas tudo parece ficar sensório demais, com a consagração de uma hegemonia dos resultados. Isso fica bem notório na estranha unanimidade de que a grande parte dos espetáculos esteja convergindo para a busca da graça. É preciso ser sempre engraçadinho. Propagandas, filmes, telejornais, peças teatrais – cada vez a gente tem que se divertir. As coisas se dividem entre divertidas e não divertidas. E quem quer sofrer?

Essa obsessiva demanda por fazer rir compreende-se em parte pela fisicalidade do efeito cômico. Quando você faz rir, e rir espalhafatosamente, você o resultado do seu ato, você ouve o público. Esta ruidosa presença e nas casas e nos teatros satisfaz tanto quem ri quanto quem faz rir. A causal e estreita conexão entre estímulo e resposta completa-se nesse circuito. Por alguns instantes há uma proximidade, uma fusão. Naquele momento, as pessoas se sentem ótimas por participarem de uma experiência de consumo na qual emoções podem ser expressas. E como quem manda é o consumidor (a grande ilusão), este bastar-se a si mesmo na graça e no corpo em festa é o auge de

uma cadeia de eventos que foram feitos só para você, meu amigo. Tudo o mais desaparece, pois teus olhos já estão cheios de lágrimas. Foi muito bom pra você. Mas acabou. Agora saia dessa cadeira, desligue a tv e volte para casa. Veja agora onde você está. As coisas continuam as mesmas. Continuam? Elas alguma vez foram.

Como tudo fica engraçadinho somente nos produtos engraçadinhos, há um intervalo desproporcional entre técnicas e estímulos ao riso e o universo da audiência. Essa unanimidade risível do mundo perde a graça quando nos deparamos com a complexidade do mundo e com a complexidade mesma da comicidade.

QUANDO A COMÉDIA REINAVA – COMICIDADE EM FILMES MUDOS (25-04-2006)

Para uma compreensão mais ampla dos procedimentos de comicidade, um bom exercício é estudar as comédias curtas norte americanas nos anos 20 do século passado³⁰. O humor cada vez mais sem graça dos dias atuais, tão homogêneo nos recursos e em seus efeitos, respaldado pela máquina televisa, articula-se fundamentalmente pela palavra, por uma experiência verbal que organiza os atos de performance e participação da cena. Tudo é explicado, monitorado por essa palavra. O riso é a confirmação do que a palavra nomeia e direciona.

Por outro lado, na chamada comédia muda dos anos 20, há som, há palavra, mas de uma outra forma. Há um descentramento da linguagem verbal, o que possibilita a utilização de vários procedimentos muitas vezes simultâneos. Ao invés de se unificar a cena pela hierarquização dos recursos e respostas, nesta comédia há justamente a consciência de que o que é mostrado é o que deve ser enfatizado, através de uma variedade de meios.

Para nós, mais de oitenta anos depois, parte do universo representado e de alguns procedimentos parece infantil, tola. Mas um exame mais atento subverte essa ilusão de que a linha do tempo nos colocou em melhor situação que as pessoas do passado.

O documentário *When Comedy was King* (1960), de Robert Youngson, é uma boa introdução neste mundo aparentemente distante do nosso. Trata quase de uma antologia da comédia muda, trazendo não só as conhecidas figuras de Chaplin ou Oliver Hardy e Stan Laurel, como também Fatty Arbuckle, Harry Langdon, Bem Turpin, The Cops, and Buster Keaton.

Entre os vários esquetes, dois se destacam. O primeiro, (*A pair of Tights*, 1928) é uma aula de dramaturgia cômica, e nos ajuda a melhor compreender a amplitude da cena cômica³¹. O segundo, veremos depois.

No esquete, uma cena casual: dois casais amigos saem para tomar sorvete. Não há como estacionar. Então uma das moças vai comprar sorvete enquanto

30 Retomo práticas que desenvolvi na minha entrada como professor na Universidade de Brasília, com o grupo Quintas Cênicas, que gerou o espetáculo *Aluga-se*, elaborado a partir dos estudos de técnicas do chamado 'primeiro cinema' (segundo Flávia Cesarino *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta, 1995), e ampliados durante cursos de escrita criativa na Florida State University, quando nos valemos da transcrição dos esquetes do grupo Monty Python como exercício de dramaturgia. V. meu livro. *Dramaturgias: Conceitos, Exercícios e Análises*. Editora UnB, 2018.

31 Link para o curta: <https://www.youtube.com/watch?v=5lw6xb3nrTY>

os outros, o motorista e o outro casal esperam por ela. Ora é realmente a partir desse reconhecimento que a comédia vai operar. Como em uma fuga, primeiro vem a apresentação do material que será posteriormente transformado. A comicidade opera sobre referências prévias, conhecidas. Esta cena, o ponto zero do esquete, será o alvo, o foco de intervenção e performance dos atos dos agentes em cena.

Tal situação inicial consiste de ações dos personagens: o esquete se abre com o carro estacionando e a moça indo comprar sorvete. Se ela cumprisse com este programa de ações, não haveria comédia. Tudo que acontece se organiza agora em função das dificuldades que são interpostas entre o ato de comprar sorvete e ir embora. As ações propostas na abertura do esquete projetam um senso de acabamento, de finalização. Mas o não cumprir este não acabar é uma ação. É nisso que consiste a operação cômica: a passagem do programa de ações e expectativas presentes na cena inicial para redefinição deste material prévio que passa agora ter como contexto de sua produção os atos de sua transformação.

Assim, a complicação de uma situação aparentemente banal desloca o olhar para aquilo que é enfatiza nos obstáculos da continuidade das expectativas.

De um lado, temos o aparente fracasso da ação: a moça falha ao não conseguir trazer os sorvetes. Mas esta lógica ela só é válida no universo não cômico. Se o objetivo do filme fosse mostrar uma mulher indo comprar um sorvete e voltando com ele, a avaliação estaria correta.

Entretanto, o esquete é montado para explorar a não realização segundo o senso comum, mas em função da construtividade que selecionou o que vai ser mostrado. As dificuldades para que se realize a ação segundo o senso comum vão orientar a recepção para ver como as coisas funcionam dentro do esquete. Os obstáculos agem como filtros, que selecionam não só o que se vê, mas o modo como se percebe. Assim na passagem da generalidade do senso comum para o universo organizado do esquete, as dificuldades detalham o universo imaginativo que está sendo proposto agora, a partir das carcaças do universo prévio. Tudo o que é mostrado enfatiza o novo universo e seus procedimentos de efetivação.

Instalados nessa experiência que se organiza em uma lógica outra de ações, começamos a nos surpreender com o que acontece e rimos. Tal resposta relaciona-se ao fato de, inicialmente procurarmos explicar o que acontece segundo nossas expectativas. Porém, diante de eventos com uma taxa baixa de ocorrência em nossa realidade, produz-se uma resposta ambivalente frente ao que ambivalentemente é exibido. De um lado os agentes, os atos e os materiais são comuns, conhecidos. Por outro, o produto da integração e utiliza-

ção desses materiais e atos não o é. A baixa frequência do que ocorre sugere não só sua raridade como também seu ineditismo. Dentro das inúmeras possibilidades de alguém ir comprar sorvete o defrontar-se com tantas complicações sem dúvida é a menos esperada.

A baixa frequência desse excepcional evento, contudo, não significa sua escassez referencial ou de recursos. Antes, é dentro de uma perspectiva de excesso que o que se pressupunha é realizado. A difícil busca do sorvete é desdobrada no estacionamento difícil. Paralelamente, temos as dificuldades da moça em comprar e trazer o sorvete e os do carro estacionar. O desdobramento da cena em ações paralelas e igualmente complicadoras torna ampla a reorientação das expectativas de cumprimento de um programa de atos e expectativas. Estes esquetes dentro de um esquete sobrepõem distribuem e generalização as novas orientações de recepção dos eventos. Ao invés de uma genérica continuidade dos acontecimentos, temos sua circularidade: a moça entra e sai da sorveteria; o carro sempre retorna para buscar a moça. Tais repetições é que se tornam os marcos da cena, o começo e fim de uma microsequência. E tais marcos é que se tornam os referentes, as expectativas de acabamento do esquete. Das certezas de cumprimento dos atos partimos para a certeza de sua organização: os atos não se encontram motivado por pressupostos ou premissas morais. Não que estejam livres – seguem um programa de realização que explora as possibilidades de ampliação e diversificação de seus efeitos e procedimentos. Pois de um lado, o universo imaginativo parece organizar como a realidade, a partir de padrões. Mas, de outro, é a percepção de padrões que fica em segundo plano no cotidiano, ou não é enfatiza nos atos mesmo. Com o filme, por causa da filmagem, mostra-se esta organização que motiva os atos. Com isso, subverte-se nosso esquema de percepção: não são as pessoas que fazem a realidade, mas os acontecimentos que ultrapassam a vontade de ação.

Juntando excesso a excesso, um riso sem fim toma conta de nós. Agirmos, atuamos como o filme. Nossa participação não se dá em torno de nos identificar com os agentes da comédia, pois eles não são o sujeito dos acontecimentos. Quando a experiência da recepção é organizada pela performance cômica, a comicidade demonstra-se como uma reorganização de nossa experiência cotidiana. O mundo da comédia não é um outro mundo melhor ou pior. Para além da dicotomia, nós que observamos muito pouco nosso derredor. Talvez pouco demais, para defendermos da multiplicidade de estímulos através dos quais se organiza nosso ambiente.

Nisso, o humor cada vez mais centrado na palavra, como uma consciência do que está acontecendo, uma palavra que classifica e estabelece distinções é

como uma negação dessa multiplicidade. A questão não é humor verbal versus humor não verbal, mas na crescente homogeneização de nossa realidade.

A comicidade renova nossa percepção ao explicitar modalidades de organização da realidade.

COMICIDADE E PADRÕES (05-05-2006)

O segundo esquete a ser analisado do documentário “Quando a Comédia reinava” é o da famosa dupla Stan Laurel e Oliver Hardy, os nossos conhecidos O Gordo e O magro. Trata-se de trecho do curta *Big Business* (1929)³². Como no caso do esquete anterior, o ponto de partida é simples, banal – a oferta de um pinheirinho de natal. Tal qual no outro esquete, estamos diante do estabelecimento do contato – as relações entre a cena e a plateia se fazem a partir, como em uma fuga musical, da exposição de uma situação identificável, que será alvo das posteriores transformações.

Após esta breve abertura, temos as operações cômicas – uma série de eventos que cada vez mais se afastam da normalidade inicial. Esta é a fase de ampliação do contato, no qual o mundo da audiência se vê confrontado com duas lógicas simultaneamente relacionadas aos mesmos eventos. Em uma situação normal, os eventos que se seguem têm uma baixa taxa de ocorrência, mas no universo da comicidade eles se tornam recorrentes, abundantes. Da venda da arvorezinha partimos para um conjunto de destruição de propriedades – Laurel e Hardy arrasam a casa e o quintal do dono da casa que recusou a oferta e o dono da casa arrasa o carro e as restantes arvorezinhas de Laurel e Hardy.

Em um primeiro momento, se referimos as ações que vemos ao mundo em que vivemos, facilmente concluímos que há claras e manifestas transgressões de códigos mínimos de civilidade, transgressões estas passíveis de ajuizamentos e penalizações. Contudo, nesta comédia as restrições legais ficam em segundo plano – há a entrada de um policial que apenas observa, intervindo apenas no fim, marcando juntamente o término do esquete, seu terceiro momento – o desligamento do contato.

Macroestruturalmente, os dois esquetes organizam-se do mesmo modo, como articulação de uma experiência cômica em suas partes – estabelecimento do contato, exploração do contato e desligamento. A consciência das partes nos clarifica a dramaturgia cômica. Deste modo, mais que o efeito de rir, começamos a compreender a amplitude da comicidade, o porquê de rirmos.

Começamos a rir quando na sucessão das ações mostradas há uma incongruência entre as lógicas pré-cômica e cômica. O impulso de normalizar o referente, de contextualizar o que está acontecendo a partir do que se conhece, estes atos da recepção são continuamente confrontados com o impulso de *desfamili-*

³² Link para o vídeo do curta: <https://www.youtube.com/watch?v=tVug9Or1yWg>

zarização que a sucessão eventos em cena produz. Da venda de uma árvore, partimos para uma crescente série de retaliações, vinganças. Inicialmente, nossa reação é rir e abanar a cabeça, censurando o ato. Mas como uma retaliação é seguida por outra, aquilo que era exceção e proibição dentro de nossa lógica pré-cômica torna-se agora a normalidade. A sobreposição de eventos que ultrapassam nosso impulso de redução a padrões prévios demonstra como a comicidade atua justamente sobre estes padrões, sobre uma estrutura pressupositiva.

Neste momento, no embate e embaralhamento entre as lógicas temos a oportunidade de bem compreender que a idealização da comicidade, uma abordagem que a desvincula a modos de produção de conhecimento e realidade, pode acarretar mal-entendidos e generalidades sem fim. Atribuir à comicidade valorações extremamente positivas ou negativas em nada contribui para sua compreensão. Rebaixada como arte menor ou glorificada como reveladora de todas as ideologias, a comicidade perpetua-se em sua indefinição.

Como observamos pela cena do esquete e sua recepção, tanto configurações não cômicas quanto cômicas se organizam por padrões de referência que são horizontes de interações. Ao invés de uma oposição polar ou complementaridade esotérica, vemos que em nosso cotidiano agimos com determinados padrões, mas não os enfocamos, não explicitamos estes padrões. Já na comédia é a configuração das ações que vem para o primeiro plano. Por isso tanta duplicidade, repetição e expansão como procedimentos de ampliação e desempenho da premissa cômica. Na comicidade, a enunciação suplanta o enunciado – expõe-se a materialidade, os suportes expressivos dos atos.

No caso do esquete de Laurel e Hardy, observamos como a cena divide-se, duplica-se entre a dupla que destrói a casa do proprietário e o proprietário que destrói o carro da dupla. Essa bipartição efetiva o começo da ampliação da coerência cômica dos eventos. Inicialmente esta bipartição é bem marcada, didaticamente apresentada: indignado, o proprietário vai para o carro da dupla, arranca um farol e o arremessa no vidro do automóvel. Por seu turno, a dupla, que observava tudo como plateia dentro da cena, dirige para a casa do proprietário, arranca uma luminária e a arremessa na vidraça da casa.

A seguir, cada anjo exterminador fica demolindo sua porção de realidade. Assim como no esquete primeiro a dificuldade de agir era a ação mesma da cena, aqui também se constrói o espetáculo destruindo-se o cenário. Esta lógica negativa na verdade, esta negatividade da comédia, tem sua efetividade, sua positividade: interrompendo a teleologia dos atos, seu programa e expectativas de completude, acabamento, tal circuito não progressivo das ações ao mesmo tempo que interfere no horizonte de compreensão dos atos chama atenção para os próprios atos, para seu contexto de produção. Uma ação que

se exibe difícil de ser realizada focaliza não seu resultado, mas a própria ação, sua construtividade, seu fazer, haja vista a imensa produtividade e eficiência da tripla repetição/preparação dos atos.

Após a duplicação da cena, a repetição e a crescente intensidade dos atos tomam lugar no esquete. Aquilo que em um primeiro momento era censurável, proibido, ilegal e absurdo começa a se tornar recorrente. Por meio da repetição, reforça-se a lógica da comicidade, do contexto cômico. Pois, por meio da repetição somos levados a observar não só o referente imediato da repetição, seu conteúdo, mas a própria repetição, o próprio arranjo dos atos, dispostos em seqüências assemelhadas, mas intensamente diferenciadas.

Por meio da repetição, ainda, os eventos que tinham uma raridade começam a se tornar comuns. Repetir é produzir padrões, tornando-os observáveis. Vemos em conjunto a coisa e sua configuração. A amplitude cômica consiste nisso: em integrar eventos e sua produção.

Dessa maneira, tornando palatável, perceptível o modo de organização de uma realidade, a comicidade funciona com explicitadora da construtividade de vínculos e referentes. Em nosso mundo habitual também nos organizamos por padrões, repetições e generalizações desses padrões. A comicidade vale-se dos mesmos procedimentos de elaboração de coesão e coerência e coesão de nossa realidade. Entretanto, a diferença está em manifestar e tornar observável a co-existência entre a ação e sua configuração. E a comédia o faz isso a partir de eventos banais apropriados nas fronteiras, nas margens de sua legitimidade ou sensatez, para que, a partir da elevação do comum ao raro, e do raro ao comum, nossas capacidades de compreensão e elaboração de estratégias interpretativas sejam desafiadas em seus limites e limiares

Tanto que, após a generalização, temos a hipérbole cômica, quando o confronto entre lógicas, entre impulsos de normalização e ruptura são superados em prol de alguns momentos quando a comicidade é referente de si mesma. O ato de constantemente referir-se ao já conhecido é substituído pelos próprios referentes que a comicidade provê. No esquete de Laurel e Hardy isso acontece quando o proprietário desvincula-se de sua vingança e rivalidade quanto à destruição da dupla e acaba por quase ser engolido pelos farrapos das árvores que, já destruídas, ele tenta destruir e pelas pancadas em um carro já explodido e eliminado. Neste momento, a seqüência de atos destrutivos chega ao seu ápice-não há mais que destruir, não há mais como ir além, mas se vai, arrasando-se com o nada, com o vazio, pois, quando não há matéria suficiente nem combustível o bastante, inventa-se – o que importa é que no sem mundo mesmo assim há o mundo.

Complementar à hipérbole cômica temos o senso de frescor, de imediatividade que a comédia nos afeta durante o esquete. As coisas têm um sabor de novidade, como se estivesse surgindo no momento exato que são realizadas. Essa atmosfera edênica advém justamente dessa exposição generalizada dos padrões, das configurações dos atos. Cada repetição é um novo começo, e a cada começo tudo o que aparece guarda seu efeito de início, de primeiridade. Como a repetição reforça e expande o padrão, o senso de novidade se fundamenta na observação do fazer das coisas, no contato com o processo criativo dos atos, com a possibilidade de desautomatizarmos nossa percepção e acompanharmos naquilo que aparece seu contexto mesmo de produção.

A fenomenologia da comicidade a partir dos esquetes de humor do cinema mudo norte-americano iniciou-nos em uma mais atenta observação de produção e recepção de eventos cômicos. Em um primeiro momento, o ponto zero, o início, é-nos mostrado o mundo tal como ele é, ou como parece ser, por meio de uma ação típica e familiar. Neste momento, o mundo dos espectadores e o mundo da cena estão em equilíbrio, quase síncronos, partilhando assemelhadas referências. Então o há um problema: a ação programada ou proposta não se cumpre. Inicia-se a ruptura entre o mundo tal como ele se apresentava e a continuidade de adiamentos dos planos, do programa de ações prévio. Essa ruptura é esticada: aquilo que não estava conforme às expectativas insiste em perdurar, projetando um outro conjunto de referências. Essa continuidade da ruptura é importante assinalar. Pois não se trata de apenas constantemente se referir ao que já não é, mas sim a intensificação da co-presença entre aquilo que era, e aquilo que agora se impõe. O erro, a falha, a interrupção, o deslocamento – tudo isso se em um primeiro momento estava ataviado ao forte momento de abertura, depois de algum tempo demonstra-se em si mesmo. Assim, se antes havia algo proposto como ‘normal’ e em seguida a sua desconstrução, temos no decorrer do tempo não só a sobreposição de duas lógicas excludentes da realidade, como o absurdo de aquilo que antes fazia sentido passa a ser ineficaz, e aquilo que era a ruptura com a pretensa estabilidade transforma-se o padrão dos acontecimentos. Em último momento, quando não se pode mais voltar atrás e estamos instalados na familiaridade com absurdo, chegamos ao êxtase cômico, com o acúmulo de situações impoderáveis, quando estamos libertos de buscar sentido fora do acontecimento mesmo, em sua organização³³.

Como se pode observar, posturar que idealizam a comicidade, vendo-a apenas como momento de ruptura, de exceção, de aberta a um novo e outro horizonte, acabam por se interrogar limitadamente sobre seu modo de produção e recepção.

33 Este último parágrafo inserido quando da comunicação “Dramaturgia e Comicidade. Notas de pesquisa” apresentada à VI Reunião Científica da ABRACE, 2011.

Dessa forma, estudar a comicidade transparece mais como uma atividade não de investigar um dado objeto, acumular conhecimento sobre um tema. Trata-se de um desafio às nossas estratégias de formulação de investigação e objetos de pesquisa. Ainda mais, que como a comicidade é um explicitador de configurações, além de metareferencial, a comicidade é metateatral: exhibe a materialidade do espetáculo. O campo das artes de espetáculo e sociedade como espetáculo se veem diante de sua caixa-preta. Isso, porém, já é tema para outro tópico.

COMICIDADE E RISO (2/06/2006)

A fórmula acima, além de ter sido título de grande livro sobre a questão – de V. Propp – revela uma opção metodológica que aparentemente explica aquilo sobre o qual estamos falando sem, contudo, tornar inteligível o que de fato está envolvido na atividade de sua compreensão. Trata-se de uma moldura causalista: um evento cômico produz riso. O riso é o efeito da comicidade. Se houver riso, há comicidade³⁴.

Esta lógica causalista situa no efeito a realidade do evento. Há uma hierarquia entre procedimentos e produtos, entre fatores e resultado. É o resultado que determina a produção. A produção é o resultado daquilo que resulta. Nesta redundância demarca-se a presença de algo por um determinado aspecto que é escolhido e elevado a imagem geral do processo. A questão não é tanto uma visão simplificadora que iguala fim de atividade com sua finalidade. O que realmente é crucial reside na opção de se abster de acompanhar os múltiplos e simultâneos aspectos envolvidos da realização de alguma coisa em prol da consagração de um isolado componente.

No caso da produção da comicidade, o riso comparece como uma resposta que acompanha, avalia e marca a participação naquilo que é exposto para recepção. O riso é um audível, sonoro, material ato que confere a aquilo que serviu de estímulo à resposta um certo diferencial. No entanto, esta percepção pontual do riso não corresponde ao seu contexto de efetivação nem muito menos à sua determinação. Há várias modalidades de riso. Há vários objetos e modalidade de produção de comicidade. Rimos de coisas diferentes e de modos diversos. Muitas vezes nem rimos de algo que é cômico. Há até o riso de constrangimento, silencioso.

Ora, se rimos sempre diferentemente, o riso não é a essência da comicidade, nem sua maior definição, pois o riso é variável, variante, produto e estímulo de diferenças distinguíveis.

Por isso, a fórmula ‘comicidade e riso’, com seu *cógito* “Me alegre, logo dou risadas”, obscurece uma atividade mais ampla, o que motiva a necessidade

de se pesquisar a produção de comicidade, e ir além de uma verdade tácita, aceita sem discussão, uma obviedade – “Me alegre, logo dou risadas”.

Claro que não estamos propondo uma investigação da comicidade sem o riso, sem uma resposta cômica. Como provocação fica o impulso de se ultrapassar o circuito causa-efeito e uma atitude pontual em relação ao riso para que haja uma maior compreensão das implicações de se pensar e experimentar a comicidade em sua heterogênea interação de atos e referências. Como evento interativo, como produção de um contexto de interação, situações cômicas exploram atividades mesmas de se estabelecer horizontes de interpretação. De forma que não adianta aplicar à comicidade uma epistemologia esquemática sendo que a comicidade se dirige justamente para a construção desses esquemas.

Assim, como saber, como conhecimento da experiência de conhecer, a comicidade amplia-se e integra habilidades, procedimentos e atos, exibindo tanto a diversidade destes quanto sua plural convergência. Ao rirmos, percebemos como ao mesmo tempo somos foco e participantes de algo que não se confina a nós mesmos. Contra o insulamento do sujeito, a experiência cômica registra e correlaciona os díspares. Longe de propor um comunitarismo ideal, a comicidade é uma atividade de integração, tanto naquilo que nos une quanto naquilo que nos separa.

DRAMATURGIA CÔMICA: A CONTRIBUIÇÃO DE FLAMÍNIO SCALA I (3/06/2006)³⁵

Os *canovacci* (cenários, roteiros) de Flamínio Scala (1547-1624), expoente dramaturgo da Commedia dell'Arte, são uma oportunidade para discussão das relações entre texto, performance e comicidade. No prefácio à obra que recolhe de 50 desses *canovacci*, intitulada *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Flamínio Scala defende a singularidade de seu empreendimento: as composições ora publicadas “além de ser obra(pelo que eu sei) por ninguém antes dada à luz desta forma, contém tal variedade de invenção”.

Assim afirmando, Flamínio Scala enfatiza um duplo afastamento dos *canovacci* quanto a publicações já existentes. Não há nada existente, escrito, que se iguale a este livro. Do mesmo modo que há uma relação descontínua entre o repertório de publicações existentes há um outro diferencial, o diferencial da obra mesma. Ou seja, a obra de Flamínio Scala se distingue dos textos escritos e publicados tanto em função de sua escritura ('desta forma') quanto em função da exuberância de seus recursos e procedimentos, pois vincula tão intimamente escritura e procedimentos que acaba por atingir níveis de excelência não presentes no repertório atual. Como se pode vê a afirmativa de

35 Sigo texto *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte*. Organização e tradução de Roberta Barni (Iluminuras, 2003).

Flamínio Scala é simultaneamente uma dupla crítica ao estado da literatura, das publicações de seu tempo quanto uma enfática defesa da realização de seu autor. Aquilo que falta no presente, excede na obra de Flamínio Scala. A novidade da forma relaciona-se com as modalidades de escritura existentes. A novidade, pois, aponta para uma ausência, para uma possibilidade não explorada nos atos escriturais dominantes. Uma tradição compositiva não incorporada por estas publicações agora é efetivada.

Flamínio Scala abre seu prefácio confessando que, quanto a suas obras, “nunca pensei em revelá-las ao mundo de outro modo que não fosse representando-as nos palcos públicos.” Temos aqui marcadas duas esferas separadas de textualidade, uma contraposição de dois sistemas de composição, realização e veiculação de obras: um do palco, outro do não palco, que podemos chamar ‘literatura’. Daí o título da obra de Flamínio Scala – *Favole representative*. Monteverdi, no desenvolvimento daquilo que veio a se denominar opera, subintitula sua obra *Orfeo* (1607), ‘Favola in musica’³⁶.

Esta referência à ópera nos ajuda o diferencial de Flamínio Scala. Monteverdi, como Flamínio Scala compõe *Favole*. Trata-se de narrativas. No caso de Monteverdi, estas histórias são performadas, cantadas. A operação criativa de Monteverdi é o inverso da de Flamínio Scala. Monteverdi parte de uma tradição que dissociou performance e narrativa. O material de Monteverdi não é mais atual – é livresco. Homero performava suas histórias, e os rapsodos, após Homero, as reperformavam. Antes de ir parar nos livros, essa cultura performativa era realizada na interação entre intérprete e público. O meio interativo era o *medium*. Monteverdi, séculos afastado do contexto performativo do material de *Orfeo*, confronta-se com a narrativa sem performance e a remodela audiovisualmente, a partir da tradição performativa dos curtos madrigais. Entre o passado e presente, a ‘Favola in musica’ é uma escritura de performances dramático-musicais. Logo ‘Favole representative’ é uma história encenada, uma composição em performance.

Flamínio Scala registra uma prática interpretativa e uma dramaturgia que não estavam nos livros como organização textual de performance como em parte o faz Monteverdi, mas diferentemente deste: Flamínio Scala parte de uma tradição e de processos criativos já bem desenvolvidos e explorados. O que os aproxima é uma escritura para o palco – dramaturgia.

No caso de Flamínio Scala, o vínculo em textualidade e performance era tão íntimo que ele nem cogitou em publicar suas obras. “De outro modo que não fosse representando-as nos palcos públicos” parece ratificar não haver outro modo que a própria atualidade na interação palco-plateia como contexto de realização e recepção desses textos.

Dessa forma, se vê que a variedade e a exorbitante diferença dos canovacci se manifestam por sua extrema ligação com seu contexto performativo. Por outro lado, obras performativas exigem, pois, atenção ao seu diferencial escritural, realizacional e recepcional.

E em que consiste tal exorbitante diferença? Uma análise atenta destes restantes canovacci demonstrará o horizonte da novidade de Flamínio Scala.

DRAMATURGIA CÔMICA: A CONTRIBUIÇÃO DE FLAMÍNIO SCALA II (5/06/2006)³⁷

O ator cômico Francesco Andreini, especializado no papel de Capitão Spavento, que pertenceu e encabeçou a famosa companhia *I Gelosi* da qual Flamínio Scala foi dramaturgo dirige-se aos 'gentis leitores' afirmando que "o senhor Flávio, depois de um longo decurso de tempo, e depois de ter representado anos a fio nos palcos, quis deixar ao mundo (não as suas palavras, não os seus bellissimo conceitos) mas suas Comédias."

Desse modo os textos publicados em *Il teatro delle Favole reppresentative* relacionam-se com uma incessante atividade performativa. E é essa atividade performativa que fundamenta a elaboração dos canovacci. Texto e contexto se aproximam e esclarecem a especificidade textual da obra. Não se trata de um tratado sobre a arte de fazer comédias, um discurso sobre o fazer, mas sim uma recolha do próprio material usado nas performances.

Ainda segundo Andreini, marcando o diferencial da obra Flamínio Scala quanto a outras publicações, "poderia, o mencionado senhor Flávio estender as suas obras, e escrevê-las verbo por verbo, como é costume fazer; mas pois que hoje em dia só se veem Comédias impressas com diversos modos de dizer, e muito estrondosas em suas boas regras, ele quis, com esta sua nova invenção, apresentar as suas Comédias em forma de Cenários, deixando que os bellissimo engenhos (nascidos apenas sob a excelência da fala) construam sobre esses as palavras."

Novamente a restrição em relação ao uso da palavra comparece como aspecto que marca a diferença entre a dramaturgia de Flamínio Scala e os outros. "Não as suas palavras" e não escrever "verbo por verbo, como é costume fazer" nos situam diante dessa prática escritural performativa, dessa escritura voltada para a performance. Há uma correlação entre a não disposição de desenvolver um fluxo autoral e a forma de organização dos textos cômicos, os Cenários. Este afastamento de um uso discursivo da palavra, da palavra que tudo explicita, de personagens que tudo evidenciam por suas falas, enfim, um descentramento mesmo da linguagem, é uma operação basilar da dramaturgia dos canovacci.

³⁷ Novamente, Sigo texto *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte*. Organização e tradução de Roberta Barni (Iluminuras, 2003).

No aparente acabamento que é um livro, este objeto de palavras, Flaminio Scala instala uma seleção de modalidades de referências, que se afastam de uma prática consagrada. O predomínio das falas personativas, de um conceito de personagem como porta voz de ideias autorais, de um veiculador de pensamentos e reflexões que o encaminham para uma dissociação do contexto interativo da cena – tudo isso é evitado por Flaminio Scala. A nova invenção, a novidade reside na inversão do processo compositivo dominante: ao invés de as falas dos personagens constituírem o ponto de partida do processo criativo, são as situações, os contextos de atuação que são o horizonte dos atos interpretativos. Que “construam sobre esses (os Cenários) as palavras”. Os atos de fala são elaborados a partir dos parâmetros das situações, do repertório e encadeamento dessas situações.

Ora, se a comicidade é a proposição de um contexto interativo no qual a compreensão e troca de referências materializam tanto os atuantes quando a recepção, a performance mesma se efetiva a partir dos atos de se contextualizar a interação. Assim, performance cômica é a performance de sua contextualização, das partes dessa atividade de se situar em relação ao que está acontecendo naquele momento no qual se defrontam os atuantes e a recepção. É para as partes dessa situação interativa que a performance se esclarece. A atuação do intérprete cômico é justamente possibilitar a apropriação desse contexto de atos materializadores da cena. Daí o que se expõe em cena é o próprio processo criativo desenvolvido para proporcionar uma situação interativa. Logo tudo aquilo que vem à cena faz vigorar o testemunho de seu ofício: mostrar um saber que estimula a participação no que é apresentado.

Assim, a atuação e a forma de organização da performance se mostram orientadas em função desse ditame representacional. Daí a seleção daquilo que contribui para isso. No caso da escrita, são selecionadas operações linguísticas que favoreçam a retomada do processo criativo para a cena. Disto, não são as falas dos personagens, o acabamento discursivo dos atos de interpretação o que interessa. É para a amplitude da cena que os cenários se dirigem, amplitude material e recepional da cena – um espaço de trocas e não um espaço mental abstrato.

Todos cenários recolhidos em *Il teatro delle Favole rappresentative* contêm inicialmente seu argumento, no qual são apresentados 1- a trama dos acontecimentos que serão encenados; 2- as referências de tempo e espaço desses acontecimentos; 3- os agentes envolvidos nessa trama; 4- ordem e sucessão dos acontecimentos.

A prática dos argumentos tem uma imensa produtividade. Desde erudição em volta das tragédias e comédias gregas até o cinema, o argumento é utilizado em larga escala. Com isso, podemos aproximar os cenários de ro-

teiros. Os cenários não um tipo homogêneo de texto. Temos vários textos, um conjunto de textualidades, de usos da palavra. O texto do cenário não se unifica em torno de sua unidade temática. Os vários recursos linguísticos evidenciam os vários recursos performativos.

Em seguida ao argumento, temos a lista de personagens e de itens de caracterização e desempenho, 'coisas para a comédia'. Os tipos especializados da Comédia dell'Arte se veem solicitados a uma outra demanda de especificação da trama que vão encenar. Muitas vezes há uma concordância entre o tipo e o papel. Mas mesmo nessa e em outras situações o que importa é explorar dentro das expectativas o contato com a recepção, seja vinculado-a aos acontecimentos, seja surpreendendo-a por vincular a audiência ao espetáculo, à demonstração das habilidades dos agentes performativos. Assim, há uma flexibilidade da atuação ora interpreta-se exibindo o contexto das ações, ora interpreta-se com foco nos próprios nexos entre palco e plateia.

Temos até agora itens que podem ser chamados de descritivos, que arrolam, enumeram, apresentam materiais que serão utilizados na representação, como objetos de cena e personagens, e itens que podem ser chamados de compositivos, que explicitam a trama dos acontecimentos. Todos se dirigem para a materialidade do espetáculo, em sua audiovisualidade e construção de expectativas. Como se vê, esta escritura vincula-se intimamente ao fazer implicado não na escritura – pois não é a palavra que cria a realidade dos atos e interações – mas na atividade mesma de se propor um contexto e um horizonte performativos.

Continuando, temos a divisão em atos de cada roteiro. Em cada ato temos uma associação entre personagens e textos que não são propriamente suas falas, mas uma descrição de atos:

HORÁCIO vem lendo uma carta, enquanto lê, bate à casa; nisto

PEDROLINO vestindo capa e botas, vem contando para Horácio que Flávio deseja ir à cidade. Horácio: o que há mais o que fazer; nisto

O personagem encontra-se vinculado a verbos, a uma série de ações. E em cada uma dessas ações que sucessivamente lhe são propostas, ele pode fazer outras. A ação proposta é o horizonte pivotal, uma referência mínima para o que a atuação. O verbo é uma indicação de algo a ser feito, mas que não encerra todos atos que esta ação acarreta ou pode acarretar. O comando 'Ler uma carta' pode ser executado de variadas formas. Mas o tipo e o contexto imediato da cena se apresentam como restrições criativas, assim como a ocasião de performance, o público, o local. A rubrica não é uma informação apenas é um estímulo.

Por um lado, como texto, estes roteiros são lacunares, repletos de vazios. Tal julgamento relaciona-se com o tipo de pressuposto que temos ao nos aproximar dessas obras. A partir de uma concepção puramente linguística, temos sim essa lacunaridade. Mas, quando se vê que o texto do roteiro nos remete para o além texto, para algo que existe fora da palavra, parte dos vazios são preenchidos. Outra parte será completada pela atuação e pela recepção.

Temos até falas no roteiro – “HORÁCIO: que há mais o que fazer.” Mas elas têm a mesma que realidade que as referências presentes no roteiro: indicar um ato que se orienta a partir do que está registrado no roteiro, mas que não se confina a este registro. A preparação do espetáculo, a composição em performance (improvisado) e a interação com a audiência são as lacunas, o não dito, que demonstram o limite da palavra frente à amplitude do espetáculo em sua efetividade. De modo que a tensão entre texto e espetáculo ou a lacunaridade dos roteiros só se explica pela adoção de um pressuposto que não leva em consideração a realidade multitarefa de obras audiovisuais. A dramaturgia cômica de Flamínio Scala fornece documentos que nos auxiliam a direcionar a atenção para outras modalidades de registrar e compreender obras performativas.

COMICIDADE, CULTURA POPULAR: A CONTRIBUIÇÃO DE BAKHTIN (8-06-2006)

Antes de tudo, é preciso enfatizar que a obra de Bakhtin sobre F. Rabelais se organiza de um modo bem específico: a série de capítulos apresenta por um lado uma seleção dos tópicos que serão desenvolvidos, mas cada capítulo espalha-se em uma multidão de referências muitas vezes sobrepostas. Ou seja, temos redes temáticas de organização e ao mesmo tempo múltiplos focos. Assim, ao mesmo tempo em que a leitura avança linearmente, ela se vê impelida a atravessar uma acumulação de desdobramentos não sequenciais. A riqueza e diversidade do material reunido e a amplitude das reflexões empreendidas por M. Bakhtin atordoam o leitor. A exuberância e abundância do objeto investigado é apropriada pelo texto do investigador.

O primeiro capítulo, por exemplo. Parece ser uma verdadeira súpula do livro, antecipando determinados pressupostos e distinções que atravessa a obra. Contudo, este mesmo capítulo tem sua organização. Apresenta os marcos da pesquisa, seu escopo, suas fontes, seus pressupostos. Acompanhar este capítulo inicial é iniciar-se em uma pesquisa que alterou os modos de se produzir conhecimento nas ciências humanas.

Inicialmente, temos uma rápida abertura de contato, no qual se registra a indefinida posição da obra de F. Rabelais na recepção crítica. Como um autor que oscila entre o elogio e a censura, Rabelais permanece como um desa-

fio para os intérpretes. Recusando esta abordagem adjetiva, Bakhtin vincula o diferencial da obra de Rabelais na relação que possui com a cultura popular. Nesta mesma operação metodológica, três implicações: primeiro, a recusa da reprodução daquilo que podemos chamar estereótipos intelectuais; segundo, enfrentamento da ultrapassagem de um conceito de texto como organismo fechado em sua linguisticidade. {...}

FONTES

REALISMO GROTESCO

PRINCIPIO MATERIAL CORPORAL

REBAIXAMENTO

RAÍZES DO HUMOR-COMICO-SÉRIO

D) OUTROS CURSOS

1) TÓPICOS ESPECIAIS EM ARTES CÊNICAS III (2014)³⁸

Tema: Comicidade a partir de obras clássicas

O curso se organiza em discussões textuais, bibliográficas, orientações de processo criativo e proposição/realização de um projeto cênico.

O ponto de partida é a discussão e análise de trechos de *A Ilíada*, de Homero tais como cenas típicas de lamentos, cenas de batalha homem a homem, conspirações dos deuses e narrativas encaixadas. Em seguida, tais cenas típicas são desconstruídas em função de procedimentos cômicos, subsidiando a elaboração de roteiros cênicos para posterior performance. Cada integrante da disciplina irá propor um projeto de realização no qual ficam registrados: 1-o conceito/objetivo/estética da cena proposta; 2-o grupo de intérpretes e as condições de realização (horário e lugar de ensaios); 3-roteiro cênico. Em seguida, os projetos serão apresentados durante o Cometa Cenas- Mostra teatral do Departamento de Artes Cênicas. Cada estudante será o responsável pelas etapas de produção de seu projeto. E cada estudante elaborará uma monografia baseada nos conceitos e experiências do curso.

Bibliografia

- 1) Será utilizada a seguinte tradução de *A Ilíada*: Frederico Lourenço (São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013)
- 2) Obras complementares:
BARBOSA, T. *Ilíada de Homero em Quadrinhos*. RHJ livros, 2012.
HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Editora da UFSC, 2011.
MANGUEL, A. *Ilíada e Odisséia de Homero*. Uma biografia. Zahar, 2008.
MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Editora UnB, 2008.

³⁸ Para o blog de acompanhamento da disciplina, v. <https://processoscriativospos2014.blogspot.com/>

MOTA, M. *Nos passos de Homero*. São Paulo: Annablume, 2013.

POWELL, B. *Homer*. Wiley-Blackell, 2007.

SCHULER, D. *A construção da Ilíada*. L&PM, 2004.

2) DRAMATURGIAS CÊNICAS/ TÓPICOS DE METAFÍSICA E ARTE (2018)

Apresentação

Dentro da expansão do conceito de dramaturgia, será estudada a questão da comicidade, a partir da discussão em do grotesco e do baixo corporal como se encontra em autores como F. Rabelais, M. Bakhtin, W. Kayser, V. Meyerhold, e W. Kandinsky. Com isso, teremos uma abordagem direcionada para contextualização de novas estéticas ou anti-estéticas que se constituíram a partir do monstruoso, do deformado, do sujo, e tantas outras materializações negativas por estéticas abstratas ou idealizantes.

Como se pode observar, a questão do grotesco que levanta esse questionamento estético encontra-se difundido em diversas modalidades artísticas, como teatro, literatura, pintura e música. Dessa forma, temos a dimensão interartística do grotesco e a tentativa de se encaminhar um horizonte compreensivo dessa pluralidade de formas e tradições compositivas a partir da interrelação entre dramaturgia e produção de comicidade.

Objetivos

- Atualizar discussões e pesquisas em torno das correlações entre dramaturgia, comicidade e estética a partir das obras e pesquisas em torno do grotesco.
- Capacitar artistas e pesquisadores em ferramentas básicas de organização do trabalho intelectual.
- difundir e impulsionar práticas acadêmicas criativas, complexas e plurais a partir de objetos multidimensionais e instigantes.

Programa

- 1) Delimitação do curso: conceitos, abordagem, obras, objetivos, avaliação.
- 2) Leitura e discussão de trechos da obra *Pantagruel e Gargantua*, de F. Rabelais.
- 3) Leitura e discussão de trechos da obra *Cultura Popular na Idade Média*, de M. Bakhtin.
- 4) Leitura e discussão do ensaio 'O grotesco como forma Cênica', de V. Meyerhold.
- 5) Leitura e discussão da dramaturgia "A sonoridade amarela", de W. Kandinsky.
- 6) Tópicos de pesquisa acadêmica.
- 7) Tópicos de Teorias da Comicidade.
- 8) Tópicos sobre a Expansão do conceito de Dramaturgia.

Avaliação

Cada aluno matriculado será avaliado em função das seguintes ações

- 1) participação nas leituras e discussões dos textos em sala de aula;
- 2) atividades propostas durante o curso, em função das discussões realizadas.
- 3) trabalho individual de no mínimo 15 páginas, entregue até a última a primeira semana de dezembro de 2018.

A nota final será calculada a partir dos seguintes critérios globais

a= não realização das atividades propostas ou plágio: reprovação.

b= realização de algumas das atividades propostas: reprovação

c= realização apenas satisfatória das atividades propostas, com problemas de argumentação, consistência, organização, foco, relacionamento entre texto principal e citações: nota média, MM

d= realização satisfatória das atividades propostas, ficando dentro do horizonte de um trabalho correto, mas sem discussão mais detalhada ou competente das estratégias utilizadas, dos textos selecionados ou dos conceitos empregados: nota MS.

e= realização destacada das atividades propostas, na correlação entre a apreensão dos conteúdos e discussões realizadas e singular modo de escolha do tema do trabalho e de leitura verticalizada dos materiais empregados para construção da argumentação. Nota de excelência, SS.

Bibliografia básica

BAKHTIN, M. *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. SP: Hucitec, 2010.

KANDINSKY, W. "Sonoridade Amarela" In: J. Schwartz (Org). *Almanaque O Cavaleiro Azul*. Edusp/ Museu Lasar Segall, 2013:209-238.

KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

MEYERHOLD, V. "El grotesco como forma escénica". In: HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana (ADEE)1992:192-199.

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1991⁴⁰.

Bibliografia complementar

ASTRUC, R. *Vertiges grotesques, esthétiques du choc comique (roman - théâtre - cinéma)*. Paris: Honoré Champion, 2012.

BEINHORN, G. *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs 'Pierrot Lunaire'*. *Musikwissenschaftliche Studien. Band 11*. Centaurus Verlagsgesellschaft,

40 Está em curso pela Editora Unicamp/Ateliê editorial a tradução comentada da obra narrativa de F. Rabelais. Foram publicados até agora dois volumes.

- Pfaffenweiler 1989.
- BLOOM, H. (Ed.) *The Grotesque*. Infobase Publishing, 2009.
- BROWN, J. *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction*. Routledge, 2007.
- CAVALIERE, A. *Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- CAVALIERE, A. *Teatro Russo. Percursos para um Estudo da Paródia e do Grotesco*. Humanitas, 2009.
- CLARK, J. *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. The University Press of Kentucky, 1991.
- CONNELLY, F. *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play*. Cambridge University Press, 2014.
- EDWARDS, J. & GRAULUND, R. *Grotesque*. Routledge, 2013.
- HARPMAM, G. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. The Davies Group, 2007.
- HUGO, V. *Do grotesco e do Sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- KURLYUK, W. *Salome and Judas in the cave of sex. The grotesque: origins, iconography, techniques*. Northwestern University Press, 1987.
- MANDELL, C. *O corpo grotesco como articulador da cena: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2009.
- MATHIS, M. (Org). *The Beautiful, the Sublime, and the Grotesque: The Subjective Turn in Aesthetics from the Enlightenment to the Present*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- MEYNDL, D. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. University of Missouri Press, 1996.
- REMSHARDT, R. *Staging the Savage God. The Grotesque in Performance*. Southern Illinois University Press, 2004.
- ROESNER, D. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Routledge, 2014.
- ROSEN, E. "Grotesk" In: K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (Orgs.). *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2: Dekadent – Grotesk*. J.B. Metz, 2001, 876-900.
- SHEINBERG, E. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich - A Theory of Musical Incongruence*. Ashgate Publishing, 2000.
- SODRÉ, M. & PAIVA, R. *O império do grotesco*. Mauad, 2014.
- SYMONS, J. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque*. University of Miami Press, 1971.
- WEISHAAR, S. *Masters of the Grotesque. The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coehn Brothers and David Lynch*. McFarland & Company, 2012.

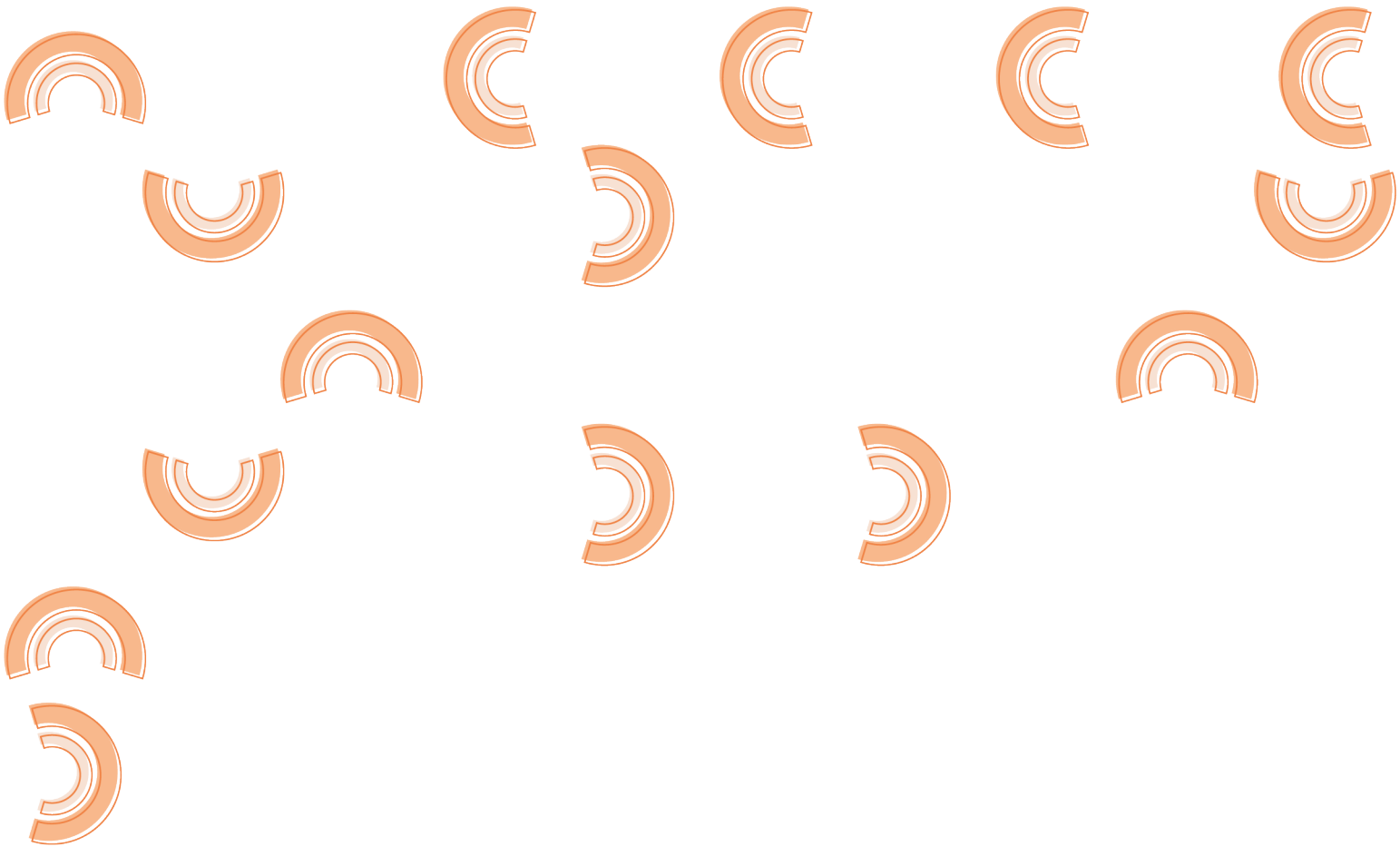
Sobre comicidade

MORREALL, J. *Taking Laughter Seriously*. SUNY Press, 1983.

MOTA, M. “Dramaturgia e Comicidade. Notas de Pesquisa”. In: André Carreira; Armindo Bião; Walter Lima. (Orgs.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE/UFRGS, 2012, 72-81. Link: http://portalabrace.org/impressos/4_da_cena_contemporanea.pdf

Links

V. <http://www.humorstudies.org/>



HUGUIANAS





HUGUIANAS

PROCESSO CONTINUADO DE
FORMAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO
– ENSINO, PESQUISA E
DOCUMENTAÇÃO DE UM MÉTODO
NÃO SISTEMATIZADO¹

Hugo Rodas
Universidade de Brasília – UnB

RESUMO

Neste artigo são expostas informações e propostas de projeto de pesquisa que busca documentar conceitos e práticas de formação de intérpretes criativos.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Pesquisa em Artes Cênicas, Intérprete criativo.

ABSTRACT

This paper presents information and proposals for a research project that seeks to document concepts and practices for the training of creative performers.

Keywords: Hugo Rodas, Research in Performing Arts, Creative Performer.

1 NE. Texto elaborado e redigido em diálogo com os professores Fernando Villar, Márcia Duarte e Marcus Mota, colegas de Hugo Rodas no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

1) INTRODUÇÃO

Este projeto teve início em agosto de 2011 vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, e agora vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade.

As estratégias aplicadas nesta investigação basearam-se no trabalho realizado durante mais de vinte anos de experiência universitária, afirmando assim, um método de formação e criação não sistematizado que venho desenvolvendo desde os anos 60 junto ao grupo de teatro de dança de Montevideú, reflexo da minha própria interdisciplinaridade: professor de música formado pelo Instituto La Lira de Montevideú; ator pela Escola de Teatro Circular e dança clássica e contemporânea e ginástica consciente junto à Inx Bayerthal, todos em Montevideú².

² NE. Para este momento inicial, ver a dissertação de mestrado de Cláudia Moreira de Souza, SOUSA, 2007. V. ainda a entrevista de Hugo à UnbTV: <https://www.youtube.com/watch?v=U8OnQnihrVI>

Os fundamentos dessa proposição metodológica voltada à formação de intérpretes contemporâneos podem ser reconhecidos em meus 40 anos de atuação artística em Brasília. A princípio com a formação do extinto Grupo Pitu, que marcou a cena brasiliense dos anos setenta como exemplo de um teatro físico que na época dava seus primeiros passos. Posteriormente a paixão pelo ensino teve seu espaço adequado no Departamento de Artes Cênicas, onde coordenei o Projeto de Extensão de Ação Contínua TUCAN (Teatro Universitário Candango – 1992/2007) que, em conjunto com a Cia. Dos Sonhos, produziu espetáculos de projeção nacional, obtendo não só o reconhecimento de público e crítica, como também, diferentes distinções como: prêmios em festivais nacionais e internacionais e patrocínio de empresas privadas.

Nesses últimos anos foi possível documentar em vídeo o processo de aplicação desta metodologia por meio da oferta consecutiva da disciplina de graduação Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, com carga didática de 04 (quatro) créditos, em que venho ministrando aulas de formação técnica e expressiva atendendo a um grupo inicial de 30 (alunos) que, progressivamente, foram se aprofundando na experiência em turmas mais seletivas a cada semestre.

As sessões de trabalho de formação técnica foram registradas em torno de 250 horas de imagens captadas. Pretende-se que todo esse material permita avaliar quais as proposições metodológicas que serão reaplicadas e direcionadas para a nova etapa do projeto. Isto possibilitará observar com mais acuidade os elementos fundamentais que deverão estruturar essa sistematização, orientando a edição de um vídeo documental que de forma concisa apresente os processos empíricos que embasam essa metodologia de trabalho na formação de intérpretes. O intuito é que se possa oferecer uma fonte de consulta para novos estudos com diferentes hipóteses e metodologias sobre a pesquisa em artes cênicas e performáticas contemporâneas.

Também desse processo continuado de formação resultou a constituição do grupo de pesquisa e criação artística ATA – Agrupação Teatral Amacaca abrindo perspectivas de aprofundamento por meio da consolidação de um núcleo permanente de excelência em criação cênica contemporânea com a participação de outros artistas e professores do CEN³.

Em 2012, o ATA estreou *Ensaio Geral*, cuja temporada se estendeu por seis semanas no Espaço Cultural Contemporâneo – ECCO. Em seguida foi selecionado para a única mostra de teatro competitiva do DF – o Prêmio SESC de Teatro Candango – onde recebeu o Prêmio de Melhor Trilha Sonora e as indicações para: Melhor Ator, Atriz e Melhor Iluminação.

O espetáculo também integrou a programação do principal festival de teatro de Brasília – Festival Internacional Cena Contemporânea, apresentan-

do-se no SESC Taguatinga Norte (Teatro Paulo Autran) e no Centro Cultural Banco do Brasil. Em seguida participou da programação do Goiânia em Cena em outubro de 2013. Vencedor do Prêmio Myriam Muniz finaliza o ano com a circulação por três estados brasileiros apresentando-se em Tocantins, Goiás e Distrito Federal.

A conexão com a Pós-Graduação em Arte possibilitou ainda a colaboração com o LADI – Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática na realização da montagem do musical “David” (2012) e “Sete Contra Tebas” (2013) e “Salomônicas (2016 e 2017)”. ‘Salomônicas’ foi apresentado no Departamento de Artes Cênicas em duas oportunidades, na mostra semestral Cometa Cênicas em 2016 e 2017. “David” foi apresentado em Novembro de 2012, nos eventos de celebração dos 50 anos da Universidade de Brasília e “Sete Contra Tebas” no I Festival Internacional de Teatro Antigo, durante o XIX congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, que aconteceu em julho de 2013 em Brasília. O processo criativo de “Sete Contra Tebas” foi acompanhado por duas disciplinas do PPG-Arte: Tópicos especiais em Artes Cênicas I e IV. Tanto os processos criativos de “Salomônicas”, ‘David’, e o de “Sete Contra Tebas” foram analisados nos seguintes artigos acadêmicos por Marcus Mota:

MOTA, M. Salomônicas: Estudo Preliminar. Revista Dramaturgias, v. 1, p. 48-69, 2017.

MOTA, M. Salomônicas: Roteiros. Revista Dramaturgias, v. 1, p. 70-107, 2017.

MOTA, M. Teatro, música e estranhamento: a dramaturgia e recepção de David.

In.: Anais do Simpósio da International Brecht Society. PORTO ALEGRE: PPCAC-UFRGS, 2013. v. 1. (link: www.ufrgs.br/ppgac)

MOTA, M. Dramaturgia, música e poder: construção da recepção em David, de Marcus Mota e Hugo Rodas. In: *International Conference Theatre: Aesthetics and Power*. Universidade de Lisboa, 2013.

MOTA, M. Teatro e erudição: implicações de um experimento recepcional. Texto apresentado à VII Reunião Científica da Abrace – UFMG, 2013.

Para a continuação do projeto, idealizo a realização de mais duas etapas de formação, planejadas de forma a ampliar a experiência e a participação de alunos e artistas no projeto durante dois anos de atividades. A formação de uma primeira turma seria oferecida por período de um ano envolvendo uma fase de introdução aos fundamentos técnicos seguida de uma experiência de criação em conjunto com o ATA, oportunizando não somente o contato com os princípios da metodologia de formação de intérpretes como sua aplicação em processo criativo.

Também seria introduzido um período de um semestre para circulação dos produtos artísticos gerados pelo ATA, visando difundir o projeto e opor-

tunizar a troca de experiências em outros contextos. Ao trabalho cotidiano de treinamento e investigação do ATA poderiam se integrar novas participações convidadas. A segunda turma iniciaria em seguida um novo ciclo de atividades com a mesma proposta de planejamento.

Para complementar a documentação da pesquisa será feito o registro audiovisual dos processos criativos dos espetáculos, em período correspondente à segunda fase de cada etapa de trabalho.

O corpo discente da pós-graduação interessado em acompanhar o processo ou parte dele poderá inscrever-se em qualquer etapa por meio de seu orientador. O material já capturado em vídeo poderá subsidiá-los na análise da pesquisa assim como poderei também colaborar com as disciplinas da pós-graduação por meio de conversas sobre este projeto bem como outros temas ligados às artes cênicas contemporâneas e à pesquisa em arte.

Para concluir esta introdução transcrevo as seguintes palavras do Prof. Fernando Villar, colega do Departamento de Artes Cênicas:

“Na diversidade das poéticas contemporâneas, há metodologias como a do artista professor Hugo Rodas que se firmaram após décadas de aprendizagem do exercício, ofício e linguagem do artista (ator, dançarino, coreógrafo, cantor, pianista, iluminador, cenógrafo, figurinista, sonoplasta, encenador e diretor) e professor. São metodologias que alcançaram visibilidade e contundência, e mesmo que desenvolvidas em grande parte no campus da UnB, ainda demandam uma investigação, análise, problematização, organização, documentação e outras diferentes etapas de uma sistematização crítica que possa multiplicar sua disseminação, com todos os ganhos implícitos.”

2) OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Produzir uma database online disponibilize textos e vídeos a respeito dos fundamentos da metodologia aplicada, a partir da edição do material já captado;
- Registrar os espetáculos que serão gerados e respectivos processos criativos, oferecendo material audiovisual com vistas à produção de acervo documental de práticas teatrais;
- Ampliar estudos em formação técnica de intérpretes e na criação em linguagem cênica através da oferta semestral de uma disciplina optativa para graduandos do Departamento de Artes Cênicas;
- Oferecer para pós-graduandos em Artes Cênicas e áreas afins um objeto de estudo, um trabalho de campo aberto, um laboratório vivencial em interpretação teatral;
- Incentivar a pesquisa de métodos de interpretação, modalidades de documentação e sistematização da pesquisa artística, contribuindo para o desenvolvimento da linguagem;

- Fomentar atividades de pesquisa e formação de repertório do ATA com a criação de um novo espetáculo ainda se definir.
- Estimular a manutenção e difusão do repertório de criações resultantes da pesquisa, buscando viabilizar circulação do espetáculo Ensaio Geral em nível nacional e internacional;

3) METODOLOGIA

TURMAS DE FORMAÇÃO

Serão ministradas aulas práticas e discussões metodológicas em dois encontros semanais para um máximo de trinta participantes, por meio da oferta de quatro disciplinas optativas de quatro créditos do currículo do Bacharelado em Interpretação Teatral do CEN, nos semestres 2/18, 1/19 e 2/19 e 1/20, associadas ao Projeto de Extensão de Ação Contínua LADI.

Será realizada uma pré-seleção dos candidatos mediante análise de históricos escolares ou currículos. As 30 vagas poderão ser distribuídas entre alunos da UnB e alunos de outras instituições de ensino de teatro ou jovens atores amadores, igualmente selecionados neste primeiro momento e vinculados como extensionistas voluntários. Os candidatos pré-selecionados participarão de uma audição que determinará o grupo que poderá estar no primeiro ano do projeto, cumprindo inicialmente um estágio de formação de um semestre e o seguinte de participação em montagem. No segundo ano pretende-se repetir este procedimento com nova turma realizando outra montagem.

O primeiro semestre de cada ano corresponderá ao estágio inicial de formação, no qual serão abordadas as cinco etapas abaixo descritas, em diferentes níveis ascendentes de aprofundamento e graus de dificuldade:

- A) Reconhecimento do espaço que ocupamos, dos papéis que representamos, da fé e do respeito necessários à conquista de um intercâmbio positivo de informações. Observação constante na colocação de nossas energias positivas e negativas para assim se posicionar presente. Tomar consciência da sua participação no grupo para poder formar parte dele. Postura de trabalho, de trabalhador.
- B) Desprendimento da sua memória emocional – Trabalho sobre o domínio do movimento apartado das emoções. Localizar o lúdico na própria ação, livre de argumento que o justifique. Círculo. Centro-ponto. Energia comum. Movimento comum. Liberdade comum. Respiração comum. Tempo comum.

Estes exercícios assim como os das outras etapas serão desenvolvidos tanto individualmente como coletivamente, explorando diferentes dinâmicas em absoluta liberdade, ou, em exercícios combinatórios.

- C) Conceito de aceleração e desaceleração.

D) Emoção. Usar a minha história, a minha memória pessoal e não ser usado por ela. Trabalho sobre a exaustão, tanto oral como física. Improvisações individuais e coletivas. Trabalho sobre o toque. Reconhecimento físico individual e coletivo. Trabalho sem visão.

E) Exercícios com elementos.

O segundo semestre será direcionado para a realização de um trabalho coletivo a partir do material desenvolvido em laboratórios experimentais do ATA, como forma de aprofundar o aprendizado no exercício da interpretação cênica.

ATA – AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA

O trabalho de pesquisa artística do ATA se desenvolverá em parceria com o LADI – Laboratorio de dramaturgia e Imaginação Dramática, coordenado pelo professor Marcus Mota e o MOVER – Laboratório de pesquisa e Criação em Poéticas do Movimento, coordenado pela Prof.^a Márcia Duarte.

Seu foco é descobrir formas de dramaturgia por meio da exploração vocal, muscular, gestual, estudo de instrumentos musicais e ritmos em busca do desenvolvimento de uma linguagem que una plasticidade, dança, teatralidade, musicalidade e expressividade.

As atividades do ATA se desenvolverão em quatro encontros semanais de quatro horas de duração, somando uma carga semanal de 16 horas.

4) CRONOGRAMA

2/2018 – 1ª etapa	<ul style="list-style-type: none">• Seleção da nova turma para a disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC).• Apresentação e aplicação das cinco etapas da metodologia de formação.• Organização e seleção do material audiovisual já coletado.• ATA – Início do processo criativo de novo espetáculo intitulado <i>Sem Palavras</i>.• Manutenção e difusão de repertório do ATA com a temporada do espetáculo <i>Punare e Baraúna</i> em Brasília e Goiânia• Circulação do espetáculo Ensaio Geral, ganhador do Prêmio Petrobrás de Circulação, nas cidades de Vitória-ES, Rio de Janeiro e São Paulo.• Avaliação da disciplina e reavaliação do Projeto de Pesquisa.
-------------------	---

1/2019	<ul style="list-style-type: none"> • Integração da turma de formação ao processo criativo para montagem e apresentação do espetáculo <i>Sem Palavras</i>, com o ATA. • Registro áudio visual do processo criativo e do espetáculo. • Avaliação da disciplina e reavaliação do Projeto de Pesquisa.
1/2019	<ul style="list-style-type: none"> • Manutenção e difusão de repertório do ATA com a circulação dos espetáculos montados <i>Ensaio Geral e Punaré e Baraúna e Sem Palavras</i>. • Organização do material captado em registro e documentação do processo criativo e realização do espetáculo.
2/2019 – 2ª etapa	<ul style="list-style-type: none"> • Seleção da nova turma para a disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC). • Apresentação e aplicação das cinco etapas da metodologia de formação. • Início de processo criativo para montagem de um novo espetáculo com o ATA. • Avaliação da disciplina e reavaliação do Projeto de Pesquisa
1/2020	<ul style="list-style-type: none"> • Integração da turma de formação ao processo criativo para montagem e apresentação de um novo espetáculo com o ATA. • Registro áudio visual do processo criativo e espetáculo. • Compilação de todo material áudio visual captado em todas as etapas da pesquisa e avaliação final do Projeto de Pesquisa.

5) RESULTADOS ESPERADOS

- Produção database online que disponibilize textos, imagens e vídeos sobre a metodologia do trabalho de formação realizado na primeira etapa do Projeto e sua distribuição.
- Produção de DVD dos espetáculos resultantes da pesquisa e seus processos criativos, possibilitando o acesso para consulta e veiculação pública nos acervos de Centros de Documentação da UnB e de outras instituições públicas de ensino superior, bem como escolas e faculdades de teatro;

- Capacitação de graduandos do CEN em experiência complementar à formação acadêmica habilitando-os a melhor compreender e exercer a interpretação cênica e performática.
- Capacitação de pós-graduandos do IdA em experiência de acompanhamento de laboratório aberto e na reflexão sobre metodologias de formação e/ou a pesquisa em arte contemporânea.

4 NE. Artigo elaborado a partir das experiências na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB. Sobre o contexto e os estudos desta disciplina de 2015, v. <https://mpac2015.blogspot.com>

6) BIBLIOGRAFIA

- LEITE, Cristina;RIBEIRO,Cláudia;ROSA, Maria Lúcia. “ORQUESTRA QUE CONTA HISTÓRIAS”: AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA. *Revista Arte da Cena*, 3.2, p.71-85, 2017. Link: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/46692>⁴
- MOTA, M. “Dramaturgia, colaboração e aprendizagem:um encontro com Hugo Rodas”. In: Fernando Pinheiro Villar e Eliezer Faleiros de Carvalho. (Org.). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: IdA/UnB, 2004, v. 1, p. 198-217.
- MOTA, M. A discussão da ideia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas. In: Maria Beatriz de Medeiros e Marianna F.M.Monteiro. (Org.). *Espaço e Performance*. 1 ed. Brasília: 2007, v. , p. 103-110.
- MOTA, M. *Hugo Rodas*. Brasília, Editora ARP, 2010.
- SOUSA, C. M. *O Garoto de Juan Lacaze: Invenção no teatro de Hugo Rodas*. Brasília, Instituto de Artes, UnB, 2007. Dissertação de mestrado.
- VILLAR, F e CARVALHO, E. *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília, UnB, 2004.
- WHITMAN, W. *Folhas da relva*. Brasiliense, 1983.

APÊNDICE

RELATÓRIO DE ATIVIDADES

Durante o biênio 2016-2017, a partir das propostas deste projeto, foram realizadas as seguintes atividades:

2016

- 1) Organização e orientação de processos criativos e experiências a partir da disciplinas de Tópicos especiais em Artes Cênicas.
- 2) Pesquisa e criação de espetáculo *Salomônicas*, a partir de materiais narrativos do rei bíblico Salomão e relatos recentes de corrupção envolvendo integrantes do governo pós impeachment de Dilma Rousseff. Todo o processo foi documentado nos blogs <http://salomonicas2016.blogspot.com/> e <https://salomonicasturma.blogspot.com/>, segundo metodologia criativa de regis-

tro. Após meses de ensaios, composição das músicas e dos textos, o material foi apresentado no Departamento de Artes Cênicas em 10 de Dezembro de 2017 no Departamento de Artes Cênicas. As apresentações foram filmadas e editadas por Alexandre Rangel, que elaborou o seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=-mXIGHjeQno>. O processo foi elaborado dentro da disciplina TEAC, além de contar com os pesquisadores associados da pós-graduação em Arte e Artes Cênicas da UnB.

2017

- 1) Organização e orientação de processos criativos e experiências a partir das disciplinas de Tópicos especiais em Artes Cênicas.
- 2) Pesquisa e criação de espetáculo Salomônicas, versão 2017. Com novos estudantes e equipe, foram revisadas as canções e textos, com acréscimos de novos materiais e elaboração de todo um novo conceito e coreografia. O processo criativo foi registrado no blog <https://salomonicasturma.blogspot.com/>. Novamente o pesquisador e artista Alexandre Rangel elaborou o vídeo do espetáculo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TiwoYhsWo8>. Salomônicas foi apresentado no dia 30/11, na Cervejaria Criolina, às 20h30 e dia 04/12, no Departamento de Artes Cênicas da UnB (sala BSS 51), às 19h30 e às 21h⁵.

Informo ainda que participo dos grupos de pesquisa Mousikê, coordenado pelo prof. Marcus Mota, e MOVER – Laboratório de pesquisa e Criação em Poéticas do Movimento, coordenado pela Prof.^a Márcia Duarte.

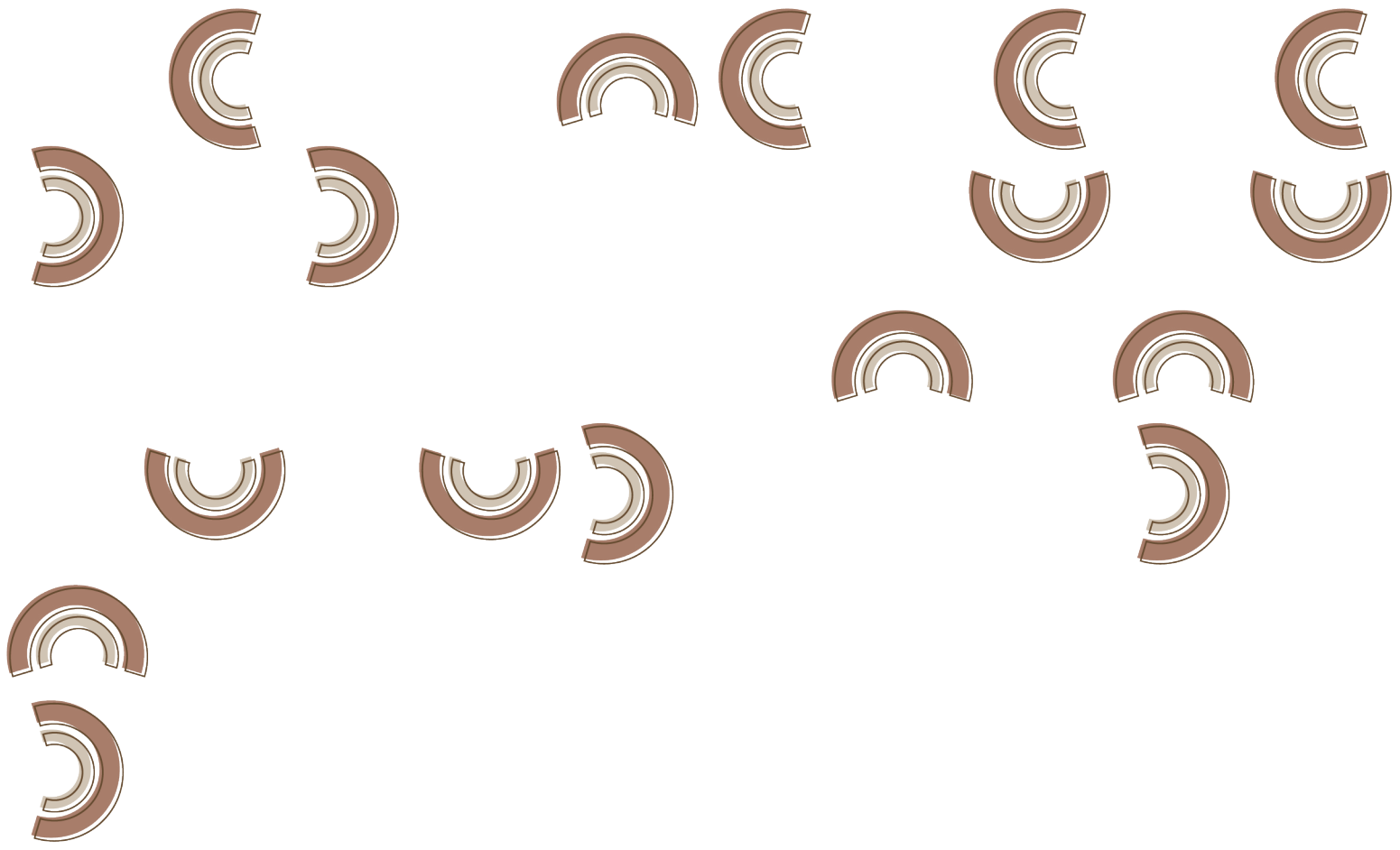
Entre outras atividades, tenho colaborado regularmente para a *Revista Dramaturgias*, com a publicação dos seguintes textos⁶:

- 1) “Shakespeare, Primeiro encontro” *Revista dramaturgias 1* (2016): 231-233;
- 2) “Sicamú” *Revista dramaturgias 2/3* (2016):333-335;
- 3) “Dramaturgia” *Revista dramaturgias 4* (2017):109-111.
- 4) “Entrevista” *Revista dramaturgias 5*(2017):143-150;
- 6) “Eu e o Cinema” *Revista dramaturgias 6* (2017):348-351;
- 7) “Trabalho” *Revista dramaturgias 7*(2018):240-251;
- 8) “O personagem”, *Revista dramaturgias 8* (2018):215-217⁷.

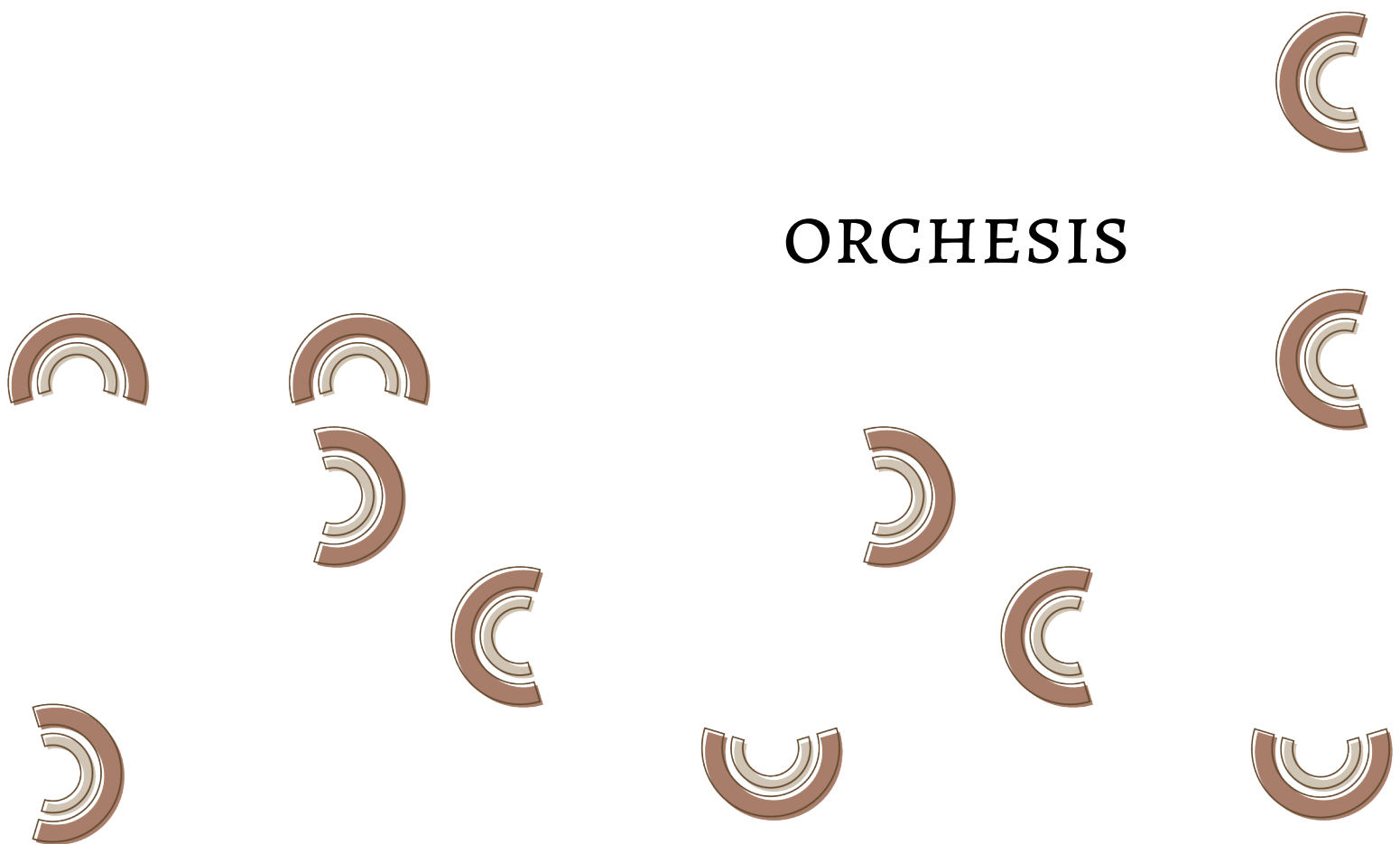
5 NE. Matéria jornalística sobre o espetáculo: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/03/interna_diversao_arte,644890/
hugo-rodas-e-marcus-mota-se-reunem-no-musical-salomonica.shtml

6 NE. No número 12 da *Revista Dramaturgias*, a seção Huguianas publicou diversos artigos sobre variados aspectos da carreira de Hugo Rodas, como homenagem aos seus 80 anos de vida. link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/view/1850>

7 NE. Completando esta lista, temos: “Artaud: depois do sangue. Notas de uma obra em processo”, *Revista dramaturgias 09* (2019):258-263; “Números”, *Revista dramaturgias 10* (2019):163-178; “4x41 (1980): Texto e Fotos”, *Revista dramaturgias 11* (2019):164-199.



ORCHESIS





ORCHESIS

LA MÉTRIQUE DES HALLUCINATIONS
DANS LES BACCHANTES D'EURIPIDE

Marie-Hélène Delavaud-Roux
Université
de Bretagne occidentale (Brest) – HCTI-EA4249

RÉSUMÉ

Les hallucinations des Ménades mettent en jeu suivant les cas un ou plusieurs sens (vue, ouïe, toucher, odorat, goût), comme nous l'avons déjà analysé dans une précédente étude¹. Nous souhaitons les réexaminer sous un autre angle, celui de la métrique. Toutes ces hallucinations s'expriment en différentes combinaisons métriques, qui seront l'objet de notre étude.

Mots clés: Hallucination, Métrique, Ménade, Euripide, Nonnos de Panopolis.

RESUMO

As alucinações das Mênades trazem à tona um ou mais sentidos (vista, audição, tato, olfato, paladar), como havíamos analisado em precedente estudo. Agora, queremos examinar a partir de outro ângulo: o da métrica. As alucinações se expressam em diferentes combinações métricas e serão objeto de nosso estudo.

Palavras-chave: Alucinação, Métrica, Mênades, Euripide, Nono de Panópolis.

¹ M.-H. Delavaud-Roux, "La sensorialité dans la danse des Ménades", Colloque international du LABEX RESMED, Religion et sensorialité, Antiquité et Moyen Age, organisé par B. Caseau avec la collaboration de E. Néri et de L. Beaurin, Collège de France, Paris, 5-6 juin 2015

Dans le monde grec antique, la danse des Ménades, compagnes mythiques de Dionysos ou adeptes féminines de son culte, voit ces dernières saisies par la *mania* c'est-à-dire une transe et une possession divines. Leur sensorialité s'en trouve modifiée et elles connaissent des sensations visuelles, auditives, tactiles, olfactives et gustatives autres. Les sensations visuelles sont importantes avec la perte des repères opérée grâce aux mouvements tournants effectués sans prise de repères avec la tête pendant la danse. Les sensations auditives sont en grande partie liée à la musique entendue par les danseuses mais aussi à leurs propres cris et diverses émissions sonores. Pour développer cette sensorialité auditive, nous aurons recours au concept de paysage sonore tel qu'il a été récemment défini par S. Perrot, S. Emerit et A. Vincent². D'autres sensations sont liées à l'environnement dans lequel les Ménades évoluent et mettent en œuvre le toucher et l'odorat, d'autres encore sont spécifiques au *diasparagmos* et à l'*omophagie* c'est-à-dire les pratiques qui consistent à déchiqueter un animal vivant et à le consommer cru. La réalité

² S. Emerit, S. Perrot, A. Vincent (dir.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, 2015 (RAPH, 40).

du *diasparagmos* opéré par les Ménades ne fait nul doute, mais en revanche, les auteurs anciens, masculins, semblent avoir exagéré volontairement la dimension, la force et la sauvagerie des proies capturées et déchirées par les adeptes féminines du culte bachique.

Ταῦροι δ' ὑβρίζονται κάς κέρας θυμούμενοι
Τὸ πρόσθεν ἐσφάλλοντο πρὸς γαῖαν δέμας,
μυριάσι χειρῶν ἀγόμενοι νεανίδων.
Θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδύτᾳ
*Des taureaux furieux et la corne en arrêt, l'instant d'après, gisaient, terrassés, mille mains de femmes s'abattant sur eux et lacérant toute la chair qui les couvrait*³.

Même si l'état de transe décuple les forces des personnes, des victimes telles que chevreux, agneaux, faons paraissent plus vraisemblables que les lions, panthères et autres victimes féroces mentionnées par les textes anciens.

Sur l'ensemble de des sensations visuelles, auditives, tactiles, olfactives et gustatives, certaines tiennent de l'hallucination. Ainsi, en état d'extase, comme on le voit sur une amphore du peintre de Kléophradès⁴, une Ménade peut être sujette à des hallucinations. En voici deux exemples textuels:

ἦ δ' ἀφρόν ἐξιείσα καὶ διαστρόφους
κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἄχρη φρονεῖν,
ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν.
λαβοῦσα δ' ὠλένης ἀριστερὰν χέρα, 1125
πλευραῖσιν ἀντιβάσα τοῦ δυσδαίμονος
ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους,
ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν.
Mais l'écume à la bouche et les yeux révoltés, n'ayant plus sa raison, de Bakkhos possédée, Agavè ne l'écoute point. Elle prend des deux mains son bras gauche et s'arc-boutant du pied au flanc de cet infortuné, désarticule, arrache l'épaule, non point certes avec ses seules forces, mais avec celles que le dieu lui communique⁵;

Ἐλέγη καὶ Κελαινὴ Προίτου θυγατέρες. μάχλους
δὲ αὐτὰς ἢ τῆς Κύπρου βασιλῆς εἰργάσατο, ἐπὶ μέ-
ρους δὲ τῆς Πελοποννήσου ἔδραμόν φασι γυμναὶ
μαινόμεναι, ἐξεφοίτησαν δὲ καὶ ἐς ἄλλας χώρας τῆς
Ἑλλάδος, παράφοροι οὔσαι ὑπὸ τῆς νόσου. ἀκούω (5)
δὲ ὅτι καὶ ταῖς Λακεδαιμονίων γυναιξὶν ἐνέπεσέ τις
οἴστρος βακχικὸς καὶ ταῖς τῶν Χίων. καὶ αἱ τῶν

³ Euripide, *Bacchantes*, 743-746, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

⁴ Amphore à figures rouges, Munich, Antikensammlungen 2344 ou J 408, peintre de Kleophradès, vers 500 av. J.-C. Beazley, *ARV2*, 121, 5 ; J. Boardman, *Les vases athéniens à figures rouges. La période archaïque*, Paris, Thames and Hudson, 1996, fig. 132, 1 et 2 ; M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, 1995, n°18. Sur la panse, autour de Dionysos, deux Ménades repoussent avec leur thyrses les avances de deux satyres. Une autre Ménade (thyrses contre la poitrine), jambe gauche fléchie, jambe droite dégagee et tendue en arrière, renverse la tête en arrière, en regardant en l'air et en ouvrant la bouche. Cette position de la tête est caractéristique de l'extase.

⁵ Euripide, *Bacchantes*, 1122-1128, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

Βοιωτῶν δὲ ὡς ἐνθεώτατα ἐμάνησαν καὶ ἡ τραγωδία
 βοᾶ. μόνας δὲ ἀφηνιάσαι τῆς χορείας ταύτης λέγουσι
 τοῦ Διονύσου τὰς Μινύου θυγατέρας Λευκίπην καὶ (10)
 Ἀρσίπην καὶ Ἀλκιθόην. αἴτιον δὲ ὅτι ἐπόθουν
 τοὺς γαμέτας, καὶ διὰ τοῦτο οὐκ ἐγένοντο τῷ θεῷ
 μαινάδες. ὃ δὲ ὀργίζεται, καὶ αἶ μὲν περὶ τοὺς ἰστοὺς
 εἶχον, καὶ ἐπονοῦντο περὶ τὴν Ἐργάνην εὖ μάλα φι-
 λοτίμως· ἄφνω δὲ κιττοὶ τε καὶ ἄμπελοι τοὺς ἰστοὺς (15)
περιεῖρπον, καὶ τοῖς ταλάροις ἐνεφώλευον δράκοντες,
ἐκ δὲ τῶν ὀρόφων ἔσταζον οἴνου καὶ γάλακτος σταγό-
νες. τὰς δὲ οὐδὲ ταῦτα ἀνέπειθεν ἐλθεῖν ἐς τὴν λα-
 τρείαν τοῦ δαίμονος. ἐνταῦθά τοι καὶ πάθος εἰργά-
 σαντο ἔξω Κιθαιρώνας, οὐ μείον τοῦ ἐν Κιθαιρώνι. (20)
τὸν γὰρ τῆς Λευκίπης παῖδα ἔτι ἀπαλὸν ὄντα καὶ
νεαρὸν διεσπάσαντο οἷα νεβρὸν τῆς μανίας ἀρξάμεναι
 αἱ Μινυάδες, εἶτα ἐντεῦθεν ἐπὶ τὰς ἐξ ἀρχῆς ἦξαν
 μαινάδας· αἶ δὲ ἐδίωκον αὐτὰς διὰ τὸ ἄγος. ἐκ δὴ
 τούτων ἐγένοντο ὄρνιθες, καὶ ἡ μὲν ἡμίψευε τὸ εἶδος (25)
 ἐς κορώνην, ἡ δὲ ἐς νυκτερίδα, ἡ δὲ ἐς γλαῦκα.

*Proetos avait deux filles, Élége et Célène : le feu qu'Aphrodite alluma dans leurs veines, les rendit furieuses. On les vit, dit-on, parcourir toutes nues, comme des insensées, une partie du Péloponnèse et quelques autres contrées de la Grèce. J'ai ouï dire que Bacchos rempli de ses fureurs les femmes de Lacédémone et de Chio. Les Béotiennes, possédées du même dieu, poussèrent encore plus loin leurs emportements : les théâtres en ont retenti plus d'une fois. On raconte que les filles de Minée, Leucippe, Aristippe et Alcithoé, furent un jour les seules qui manquèrent à célébrer la fête de Bacchus: par un excès d'amour pour leurs maris, dont elles ne voulaient pas s'éloigner, elles ne se mirent pas au nombre des Ménades en l'honneur du dieu. Bacchos en fut irrité. Pendant qu'elles travaillaient, attachées sans relâche à leur ouvrage, voilà que tout à coup **leurs métiers se trouvent entourés de lierres et de ceps de vignes; des dragons viennent s'établir dans les corbeilles où elles mettaient leurs laines; le lait et le vin dégouttent de leurs lambris.** Ces prodiges ne touchèrent point les filles de Minée, et ne purent les engager à rendre au dieu le culte qu'il exigeait. Alors, sans être à Cithéron, elles furent saisies d'un accès de fureur, pareil à celui dont Cithéron fut témoin. **Le fils de Leucippe, jeune et tendre enfant, leur parut être un faon de chevreuil (victime ordinaire des orgies): elles commencèrent par le déchirer;** puis coururent se joindre à la troupe des Bacchantes. Mais celles-ci chassèrent honteusement les filles de Minée, pour le crime qu'elles venaient de commettre ; et les trois sœurs furent métamorphosées en oiseaux, l'une en corneille, l'autre en chauve-souris, la troisième en hibou⁶.*

6 Elien, *Hist. Var.*, III, 42, trad. M. Dacier, de l'Imprimerie d'Auguste Delalain, Paris, 1827, remacle.org. (trad. modifiée pour les noms des dieux)

1. PERTE DES REPÈRES VISUELS ET HALLUCINATIONS

Un des premiers sens qui est touché est la vue. Ainsi, Plutarque rapporte un épisode de la troisième guerre sacrée en 355 av. J.-C. : «*Les femmes au service de Dionysos, qu'on appelle Thyades, en transe et errant dans la nuit ne s'aperçurent pas qu'elles se trouvaient sur le territoire d'Amphissa... Exténuées et sans avoir repris leurs sens, elles s'abattirent sur le marché et s'endormirent là où elles étaient tombées*».

Avant que cet état d'épuisement ne soit atteint, il peut se produire des hallucinations visuelles. Ainsi lait et vin apparaissent dans la *parodos* des Bacchantes mais ils semblent hallucinatoires :

εὐοῖ, ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνω,

ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι

Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπ-

νὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων

*Evohé, le sol de lait ruisselle, il ruisselle de vin, du nectar des abeilles. Il ruisselle tandis que monte comme une vapeur d'encens de Syrie*⁸

La scansion d'A.-I. Muñoz montre une première hallucination, associée au vin, qui passe par des dactyles. En revanche, on retrouve un rythme ternaire, fondé sur des ioniques, pour la seconde hallucination, liée à la fumée :

142	εὐοῖ, ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνω,	- - - υ υ - υ υ - - - -	5 da
143	ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι.	- υ υ - - - υ υ	3 da
144	Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπ-	υ υ - - υ υ - -	io + io
145	νὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων	υ υ - - υ υ -	+io + ioΛ

Ces hallucinations pourraient-elles être liées à la consommation féminine de vin au cours du culte dionysiaque? Elles n'en avaient pas besoin pour entrer en transe. Mais les textes laissent à penser qu'elles pouvaient boire au cours du rituel. Euripide, *Bacchantes*, précise: *πλήρεις κρατῆρας*, «des cratères remplis de vin⁹». Mais rien ne dit qu'ils soient destinés aux femmes. Cependant un peu plus loin, le même Euripide, fait dire à Penthée :

γυναιξὶ γὰρ ὅπου βότρυος ἐν δαιτι γίγνεται γάνος

*lorsque dans un festin, la liqueur de la vigne est servie à des femmes*¹⁰.

u - - u u - - - u - u - u u (scansion par moi-même)

Cette information relève-t-elle du désir de Penthée de ternir l'image des femmes en en faisant des ivrognes ou d'un fantasme masculin? Euripide évoque par ailleurs une source de vin divine :

⁷ Plutarque, *Du mérite des femmes*, 249, trad. dans M.-L. Freyburger-Galland, G. Freyburger, J.-C. Tautil, *Sectes religieuses en Grèce et à Rome*, Belles Lettres, Paris, 1986, p. 54-55.

⁸ Euripide, *Bacchantes*, 142-144, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

⁹ Euripide, *Bacchantes*, 221-222, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

¹⁰ Euripide, *Bacchantes*, 260-261, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

ἄλλη δε νάρθηκ εἰς πέδον καθῆκε γῆς,
καὶ τῆδε κρήνην ἐξανῆκ' οἴνου θεός
*l'autre de son narthex ayant fouillé la terre, le dieu en fit sortir une source de vin*¹¹.

-- u --- u - u - u -

-- u --- u --- u u (scansion par moi-même)

Par ailleurs, quelques peintures de vases offrent des cas de consommation féminine du vin dans le cadre du culte de Dionysos. Elles entrent dans la série d'images peintes sur les vases dits «des Lénéennes». Il est donc possible que notre hallucination liée au vin soit alimentée par une consommation réelle. Mais cette consommation n'était pas indispensable pour obtenir un tel résultat.

2. LE PAYSAGE SONORE DES MÉNADES

Rappelons d'abord la définition de la notion du paysage sonore d'après S. Perrot: il s'agit de tout ce qu'un individu ou un groupe social entend dans un temps donné dans un lieu donné et dans une culture donnée¹³. Cette définition peut fonctionner qu'il s'agisse de sons réels ou hallucinatoires. On distinguera les sons et les cris de la musique:

ὁ Βακχεὺς δ' <άν> ἔχων 145

πυρσώδη φλόγα πεύκας

ἐκ νάρθηκος ἀίσσει

δρόμῳ καὶ χοροῖς πλανάτας ἐρεθίζων

ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,

τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων. 150

ἄμα δ' ἐπ' εὐάσμασι ἐπιβρέμει

τοιᾶδ' · ὦ ἴτε βάκχαι,

ὦ ἴτε βάκχαι,

Τμώλου χρυσορόου χλιδᾶ

μέλπετε τὸν Διόνυσον 155

βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,

εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν

ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,

λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος 160

ἱερὸς ἱερὰ παίγματα

βρέμη, σύννοχα φοιτάσιν

εἰς ὄρος εἰς ὄρος·

Et ses cris accélèrent leur course, cependant qu'il (Bacchos) secoue sa fine chevelure. Et parmi les clameurs d'Evohé sa voix tonne: «Oh Bacchantes, allez! Rutilant de l'éclat

¹¹ Euripide, *Bacchantes*, 706-707, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

¹² M.-H. Delavaud-Roux, «L'énigme des danseurs barbus aux parasols et les vases des Lénéennes», *Revue Archéologique*, 1995, 2, p. 227-263, cf. p. 257-261; Delavaud-Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, op. cit., p. 48-51: stamnos Boston 90. 155, Peintre de la Villa Giulia; stamnos Louvre G 408, Peintre de la Villa Giulia, vers 460-450 av. J.-C.; stamnos Florence 4005, peintre de la Villa Giulia, vers 460-450 av. J.-C.; stamnos Detroit 63.12, peintre de la Villa Giulia, vers 460-450 av. J.-C. (fig. 32-33); fragment de stamnos Louvre C 10762, peintre de la Villa Giulia, vers 460-450 av. J.-C.

¹³ S. Emerit, S. Perrot, A. Vincent (dir.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, 2015 (RAPH, 40).

du *Tmôlos aux flots d'or, chantez votre Dionysos, au son des tambourins qui grondent sourdement, glorifiant – évoqué ! évoqué ! – le dieu bachique avec des cris, des appels phrygiens, tandis que le lotos au chant sonore, le saint lotos entonne l'air sacré, rythmant la folle course des Ménades vers les monts, vers les monts*¹⁴...

14 Euripide, *Bacchantes*, 148-165, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

La musique est très bruyante en raison des instruments de percussion. Pour la métrique nous donnons la scansion d'Anne-Iris Muñoz:

144	Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπ-	υ υ - - υ υ - -	io + io
145	νὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων	υ υ - - υ υ -	+ io + io ^Λ
146	πυρσώδη φλόγα πεύκας	- - - υ υ - -	mol + io
147	ἐκ νάρθηκος αἴσσει	- - - υ υ - -	mol + io
148	δρόμῳ καὶ χοροῖσιν	υ - - υ - -	2 ba
149	πλανάτας ἐρεθίζων	υ - - υ υ - -	ba + io
150	ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,	υ - - υ υ - -	ba + io
151	τρυφερόν πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων.	υ υ - υ υ υ - - υ υ - -	io + ba + io
152	ἄμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει.	υ υ - - υ υ - υ υ υ -	io + io + io ^Λ
153	ἼΩ ἴτε βάκχαι,	- υ υ - -	adonien
154	[ῶ] ἴτε βάκχαι,	(-) υ υ - -	ionique (adonien)
155	Τμώλου χρυσορόου χλιδᾶ	- - - υ υ - υ -	glyconien
156	μέλπετε τὸν Διόνυσον	- υ υ - υ υ - -	chor + io
157	βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,	υ υ υ - υ υ - υ -	glyconien
158	εὖια τὸν εὖιον ἀγαλλόμεναι θεὸν	- υ υ υ - υ υ υ - υ υ - υ υ	2 péons + 2 da
159	ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,	- υ υ - υ υ - υ υ - υ υ	4 dactyles
160	λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος	- υ υ υ - υ υ	2 péons
161	ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμῃ, σύννοχα	υ υ υ υ υ υ - υ υ υ - υ υ	chor + 2 péons
162	φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος· -	- υ υ - υ υ - υ υ	3 dactyles

L'hallucination est ici celle de la présence d'un Dionysos tonitruant qui donne des ordres aux Ménades (or il est sorti de scène juste avant que ne débute la *parodos*), sur un fond sonore, bien réel, qui est déjà très puissant. Les rythmes ternaires sont très présents, fondés sur des ioniques, accompagnés parfois de molosses ou de bacchées, mais aussi deux vers en glyconiens. A partir du vers 158 on voit arriver le rythme binaire avec les dactyles qui indiquent la sortie de la transe. Ces dactyles se combinent avec des péons aux vers 158 et 160 qui introduisent des éléments à cinq temps, signe qu'il n'est pas aisé de passer facilement d'un rythme ternaire à un rythme binaire. Les éléments à

cinq temps introduisent de brefs passages chaotiques, où les danseuses titubent légèrement avant de pouvoir évoluer correctement à nouveau sur le rythme binaire des dactyles Le rythme ternaire qui a précédé est lié à une danse de transe. Néanmoins, il n'est pas indispensable pour évoquer la transe dans un récit épique tel que celui des *Dionysiaca*, totalement rédigé par Nonnos de Panopolis en hexamètres dactyliques:

15 Nonnos, *Dionysiaques*, XXVII, 221-226, trad. F. Vian, CUF, 1990.

Ὡ φάμενο θάρσυνεν. Επερρώοντο δὲ βάρκχαι,
 Σιληνοὶ δάλάλαζον ἀρηιφίλη μέλο ἤχου
 καὶ Σάτυροι κελάδησαν ὁμοφθόγγων ἀπὸ λαιμῶν.
 Καὶ **τυμπάνου** κελάδοντο ὁμόθροο ἔβρεμεν ἤχῳ
 φρικαλέον μύκημα, **φιλοκροτάλων δὲ γυναικῶν**
 χερσὶν ἀμοιβαιησιν ἀράσσετο δίκτυπο ἤχῳ·
 καὶ νομὴ **φρύγα ῥυθμὸν** ἀγεστρατο ἴαχε **σῦριγξ**

*Ce discours enhardit les cœurs. Les Bacchantes s'élancent; les sirènes entonnent les accents d'un chant belliqueux et les Satyres vocifèrent tous les gosiers à l'unisson. Et, en un même concert, le roulement du puissant **tambourin** produit un mugissement terrifiant, tandis que **les joueuses de crotales** font claquer leurs coups redoublés tour à tour d'une main, puis de l'autre, et la **syrix pastorale lance un air phrygien** pour entraîner l'armée¹⁵.*

Ὡ φάμενο θάρσυνεν. Επερρώοντο δὲ βάρκχαι, - ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - - - ◡ ◡ -
 Σιληνοὶ δάλάλαζον ἀρηιφίλη μέλο ἤχου - - - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ -
 καὶ Σάτυροι κελάδησαν ὁμοφθόγγων ἀπὸ λαιμῶν. - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - - - ◡ ◡ -
 Καὶ **τυμπάνου** κελάδοντο ὁμόθροο ἔβρεμεν ἤχῳ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ -
 φρικαλέον μύκημα, **φιλοκροτάλων δὲ γυναικῶν** - ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ -
 χερσὶν ἀμοιβαιησιν ἀράσσετο δίκτυπο ἤχῳ· - ◡ ◡ - - - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ -
 καὶ νομὴ **φρύγα ῥυθμὸν** ἀγεστρατο ἴαχε **σῦριγξ** - ◡ ◡ - - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ ◡ -

(scansion par moi-même)

Je propose la scansion ci-dessus ainsi que le schéma suivant (s pour spondée et d pour dactyle):

- SDDDDS
- DDDSDS
- DSDDDS
- DSDDDS
- DDDDDS

3. TOUCHER, ODORAT ET GOÛT

Ce sont d'abord les sensations tactiles et olfactives liées au lait:

ὄσαι δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν u - u - - - u u u u - dim. iamb + ion. cata.
 ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα - - u - u - u u - - u u trip. iambique + ?
 γάλακτος ἔσμούς εἶχον. u - u - - - u dim. iamb. + ?

(scansion par moi-même)

*ceux qui ressentiaient la soif du blanc breuvage grattant du bout des doigts le sol, en recueillaient du lait en abondance*¹⁶.

Elles se traduisent par des rythmes iambiques

Venons en maintenant aux sensations gustatives liées à l'omophagie:

βρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων (138)

αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, ἰέμε-

νος ἐς ὄρεα Φρύγια, Λύδι', ὃ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, (140)

Il est doux dans les montagnes, au sortir de la course bachique, de s'abattre sur le sol, sous la nébride sacrée, **pour chasser le bouc pour l'égorger, de dévorer avec délices sa chair crue**, alors qu'on se rue vers les monts de la Phrygie dans les montagnes de Lydie, quand c'est Bromios qui nous mène¹⁷.

La scansion d'Anne-Iris Muñoz débute par des glyconiens, mais le sang de l'égorgement et l'omophagie sont évoqués par des dactyles, comme si la brutalité de cet acte provoquait une première sortie de la transe. Mais la suite du texte nous montre que la transe reprend de plus belle pour ne s'achever définitivement que vingt-cinq vers plus loin:

137	πέση πεδόσε, νεβρίδος ἔχων	υ - υυ υ υ υυ υ -	glyconien
138	ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων	υ υυ - υ υ - - -	glyconien
139	αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν,	- υ υ - υ υ - υ υ - υ υ	4 da
140	ἰέμενος ἐς ὄρεα Φρύγια,	- υ υυ υ υ υυ υ υυ	glyconien / 2 cho

Ainsi même s'il ne s'agit pas d'une règle absolue, les rythmes ternaires, qu'il s'agisse de ioniques, de glyconiens ou d'autres rythmes iambiques sont le moyen privilégié pour exprimer la transe et les hallucinations que cette dernière génère, ainsi que l'oubli de son corps pour un corps autre, celui qui est possédé par Dionysos. Cet état comme on l'a dit en introduction est lié à l'exécution de mouvements tournants sans prise de repères avec la tête. Ces tours se combinent parfois avec des penchés du corps qui accroissent la sensation de

¹⁶ Euripide, *Bacchantes*, 708-710, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

¹⁷ Euripide, *Bacchantes*, 138-139, trad. H. Grégoire avec le concours de J. Meunier, CUF, 1979.

vertige. Ils peuvent rappeler en partie les chorégraphies des derviches tourneurs sinon que ces derniers ne se penchent pas. Ce type de tour est un mouvement spontané d'enfant. Il n'est pas très difficile en soi mais le devient dans la durée. Il a été porté à sa perfection par les derviches tourneurs qui tournent très droits sur leur axe, et la solidité de ce dernier est assurée par l'ancrage du pied gauche qui sert de pivot dans le sol. Cela passe par un état de relâchement du bassin (très différent de la danse classique qui nécessite de serrer fortement le ventre et les fesses), obtenu par une respiration lente et profonde (sans hyperventilation). Au début de son travail dans cette technique, le débutant ressent parfois peu l'ancrage du pied gauche dans le sol, en raison du mode de vie moderne, notamment le port de chaussures comprimant souvent considérablement les pieds. On peut supposer que les femmes grecques qui vivaient assez souvent pieds nus (même si elles portaient aussi parfois des sandales) n'avaient pas ces problèmes. Par ailleurs, sur la longue durée, c'est-à-dire passé les quinze premières secondes, le débutant a souvent du mal à conserver son équilibre. Il a donc tendance à ralentir ses tours et à écarter un peu plus les pieds pour éviter la chute, augmentant ainsi son polygone de sustentation, mais déstabilisant en même temps son ancrage du pied gauche. Pour bien réussir ces tours dans la durée il ne faut pas les débiter à une vitesse trop forte, mais commencer lentement et augmenter la vitesse au fur et à mesure que cela devient possible, ou bien débiter sur un tempo assez lent puis se livrer de temps en temps à des accélérations avant de ralentir à nouveau. Le débutant peut aussi mal respirer, et en cas de déstabilisation dans son équilibre, il va naturellement respirer plus fort, en ouvrant la bouche, afin de se maintenir debout¹⁸. Naturellement, les derviches tourneurs maîtrisent parfaitement leur ancrage, leur respiration et leur giration. Ils sont donc capables de tourner plusieurs heures d'affilée¹⁹. Il n'y a cependant pas besoin d'avoir atteint ce stade pour ressentir les effets liés à ce type de tournoiement, et même le débutant peut les découvrir. Ces effets sont variables pour chacun mais peuvent provoquer une grande euphorie et un sentiment de superpuissance. Le vertige n'est plus un problème puisque l'exécutant a le sentiment d'être sur un plateau confortable (le pied pivot) et de voir l'espace tourner sans pour autant être déstabilisé, ou encore de planer comme un oiseau. Il y a aussi abolition du temps tel que nous le connaissons: tourner 3 minutes, 10 minutes ou 25 minutes revient exactement au même. En revanche, à condition qu'il n'y ait pas de lumière aveuglante, mais des éclairages doux et tamisés, la sensation de l'espace demeure même si cet espace est devenu autre. Au stade de l'amateurisme, cette technique, si elle est bien supportée par l'exécutant (il arrive malgré tout que certaines personnes y soient complètement réfractaires

18 M.-H. Delavaud-Roux, "Transe et tournoiement chez les Bacchantes", *Dramaturgias. Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB*, 11, 2019, p. 295-313, <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27382>

19 Sur cette technique et son histoire, voir E. Erdogan, *Mevlânâ's life, works and the Mevlânâ Museum*, traduit du turc par Olcay Kabar, Konya, 2005.

car saisies immédiatement de nausées), apporte une détente profonde. La technique des Ménades différait de celle des derviches tourneurs, non seulement parce qu'elles n'étaient pas toujours droites pendant leur giration, mais aussi parce qu'elles ne tournaient pas tout le temps et constamment dans le même sens, ni de la même façon²⁰. Il n'y a pas forcément un pied pivot pour les tours, mais elles peuvent aussi marteler le rythme de leurs pieds, ou évoluer sur la demi-pointe. Pour H. Jeanmaire²¹, les chorégraphies des Bacchantes tiennent du *zar* et/ou du *bori*, pratiquées en Afrique du nord: leurs mouvements sont beaucoup plus violents que ceux des derviches et comportent des penchés du corps. Nous n'avons expérimenté qu'une fois cette technique, donc il nous est impossible de la décrire correctement. Mais elle nous a paru apte à rendre la personne agressive, ce qui n'est pas le cas du tournoiement des derviches. Nous n'avons pas de mal à imaginer le *diasparagmos* (à condition que la victime animale soit petite et faible, un faon par exemple) et l'omophagie dans ces conditions. Il reste à se demander si la technique du *zar*, plus que celle des derviches tourneurs permettrait de modifier la sensorialité habituelle et rendre compte des nombreuses hallucinations visuelles, auditives, olfactives, gustatives des Bacchantes, une fois en état de conscience modifié.

20 Si les Bacchantes effectuaient des déboulés sur demi-pointe, sans prise de repères avec le regard, elles ne pouvaient serrer autant les jambes que les danseuses classiques car cela aurait entraîné une chute trop rapide. Elles étaient amenées à écarter les jambes pour conserver leur équilibre comme nous l'avons constaté en tentant l'expérience, cf. M.-H. Delavaud-Roux, "Transe et tournoiement chez les Bacchantes", *Dramaturgias. Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB*, 11, 2019, p. 295-313 <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27382>


21 H. Jeanmaire, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris, 1951, p. 124-131.



IDEIAS E CRÍTICAS



IDEIAS E CRÍTICAS



FIDELIO (1956): UM FILME DE WALTER
FELSENSTEIN COM A COLABORAÇÃO
DE HANNS EISLER¹

Mário Vieira de Carvalho
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(CESEM-Lisboa)

RESUMO

Objetivo deste trabalho é analisar o filme *Fidelio*, realizado por Walter Felsenstein com a colaboração de Hanns Eisler, recentemente publicado em DVD no âmbito da edição monumental que assinalou o trigésimo aniversário da morte do encenador (1901-1975). As circunstâncias que deram origem ao projeto e o seu resultado final exigem uma breve retrospectiva sobre o percurso de Felsenstein como encenador de ópera e a sua teoria do *Musiktheater*.

O acesso a grande parte das fontes a que recorri neste trabalho foi-me facultado no Felsenstein-Archiv da Akademie der Künste (Academia das Artes) em Berlim, a quem agradeço o precioso apoio que me foi proporcionado.²

Palavras-chave: Opera, *Fidelio*, Walter Felsenstein, Hanns Eisler.

ABSTRACT

This paper deals with the analyze the film Fidelio, created by Walter Felsenstein with the collaboration of Hanns Eisler, recently published on DVD in the scope of the monumental edition that marked the thirtieth anniversary of the director's death (1901-1975). The circumstances that gave rise to the project and its final result demand a brief retrospective of Felsenstein's path as an opera director and his theory of the Musiktheater.

Access to most of the sources I used in this work was given to me at the Felsenstein-Archiv of the Akademie der Künste (Academy of Arts) in Berlin, to whom I am grateful for the precious support that was provided to me.

Keywords: Opera, *Fidelio*, Walter Felsenstein, Hanns Eisler.

1 Versão revista da comunicação apresentada ao *Forum Itinerários Musicais – Música e Cinema*, organizado pelo CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), 29-30 de Junho de 2010.

2 A localização dessas fontes será indicada através da abreviatura AdK-FA, seguida da cota.

DA ÓPERA AO MUSIKTHEATER

Em meados de 1945, numa Berlim em ruínas, deprimida por carências de toda a ordem, ainda mal refeita dos horrores da guerra, Walter Felsenstein é encarregado de levar à cena no Hebbel-Theater, que escapara à destruição, uma opereta de Jacques Offenbach. Após quase dois anos de mobilização na indústria de armamento (Siemens), Felsenstein regressara imediatamente a Berlim, em busca duma oportunidade de retoma da sua atividade teatral. Recebido de braços abertos pelos seus antigos companheiros e sobreviventes do Schiller-Theater que se tinham mudado para aquela sala, esperava obter a direção duma peça declamada (*Schauspiel*), mas o director do teatro, Karl Heinz Martin, impôs-lhe, antes de tudo, Offenbach: “Tens de fazer, já, naturalmente, o teu Offenbach, é disso que precisamos agora!”.³ Não fora esta amigável imposição, e talvez o destino de Felsenstein e da sua teoria e prática do *Musiktheater*, que revolucionaram a concepção do espetáculo músico-teatral e a encenação de ópera, jamais tivessem conseguido consolidar-se e ganhar uma tão grande influência e irradiação internacionais.

Na verdade, o êxito da peça escolhida, *Pariser Leben (La Vie parisienne)* foi tal – 68 representações com salas esgotadas, em pouco mais de três meses –⁴ que os representantes das potências de ocupação (neste caso, do setor de Berlim sob administração soviética) entenderam que se devia destinar um dos teatros da cidade exclusivamente a produções músico-teatrais que valessem por essa poderosa eficácia do espetáculo como um todo, exemplarmente demonstrada no trabalho de Felsenstein.

3 “Du mußt natürlich sofort deinen Offenbach machen, das ist das, was wir jetzt brauchen!”, cf. nota dos editores, in: Felsenstein (1986: 579).

4 Em teatro de repertório, como é o caso na tradição germânica, as novas produções alternam com aquelas que já estão no cartaz, mantendo-se o teatro diariamente aberto.

Num primeiro momento, Felsenstein recusa o convite formal para assumir a direcção de um teatro com tais características, mas depois acaba por aceitar. O Metropol-Theater, antigo Theater Unten den Linden (1891), estava a ser recuperado, e é nele que Felsenstein estabelece a partir de 1947 a sua oficina, rebatizando-o com o nome de *Komische Oper*. A produção inaugural – *Die Fledermaus*, de Johann Strauss (estreia a 23 de Dezembro de 1947) – ultrapassa as melhores expectativas quanto à capacidade de afirmação de um projeto próprio: em ano e meio soma 214 representações e 253 402 espectadores (à média de 1184 por noite).⁵

Nascido em 1901 em Viena, Felsenstein iniciara a sua formação superior na Technische Hochschule em Graz, para logo enveredar pelo treino teatral como ator com o professor Ernst Arndt, do Burgtheater de Viena (1921-1923). Os primeiros contratos de ator são-lhe oferecidos pelos Teatros Municipal de Lübeck (1923-1924) e Nacional de Mannheim (1924-1925). A sua actividade teatral estende-se, pouco depois, em Beuthen, à direcção artística e encenação. Passa, sucessivamente pelos teatros de Basileia e Freiburg im Breisgau como “primeiro encenador” para Drama e Ópera, antes de assumir a direcção artística da Ópera em Colónia (1932-1934) e em Frankfurt am Main (1934-1936), acumulando aqui com a atividade docente na Escola Superior de Teatro e Música. É então que começa a emergir o seu conflito com o regime nazista. Por ser casado com uma mulher judia, é afastado dos cargos e expulso da Reichstheaterkammer (1936). Muda-se para Zurique onde prossegue o seu trabalho de encenação de ópera e opereta (1938-1940). Entretanto, é pressionado a divorciar-se da mulher pelas autoridades nazistas, com a garantia de a sua família ser posta a salvo num país neutro. Contudo, ao mesmo tempo que recusa convites para se estabelecer no estrangeiro, consegue negociar o seu retorno e o de toda a família a Berlim, sob protecção direta do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Fixa-se no Schiller-Theater (1940-1944) como encenador, mas o prometido passaporte familiar é recusado por Adolf Eichmann. O filho mais velho de Felsenstein é expulso da escola (1942).

Já antes do seu afastamento das funções de direcção teatral em Frankfurt, Felsenstein se tinha notabilizado como encenador de ópera. O repertório que encena no primeiro período da sua actividade (cerca de vinte anos, de 1926 a 1945) é vastíssimo e percorre géneros muito diversos, desde os dramas wagnerianos à opereta:⁶

- em Beuthen: *La Bohème* de Giacomo Puccini (1926) e *Fidelio* de Ludwig van Beethoven (1927);
- em Basileia: *Die Macht des Schicksals (La Forza del Destino)* de Giuseppe Verdi, *Die Meistersinger von Nürnberg* de Richard Wagner, *Orpheus und Eurydike* de

⁵ Felsenstein (1986: 557).

⁶ Paralelamente Felsenstein assina numerosas encenações de teatro declamado (Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Grillparzer, Ibsen, Schnitzler, Wedekind, Wallace, Shaw, Tagore, Hofmannsthal, Strindberg, Kaiser, Hauptmann, Somerset Maugham, Marcel Pagnol, entre outros) mais frequentes desde que ingressa em 1940 no Schiller-Theater.

Christoph Willibald Gluck (1927), *Turandot* de Puccini, *Mona Lisa* de Max von Schillings, *Euryanthe* de Carl Maria von Weber, *Samson und Dalila* de Camille Saint-Saëns, *La Traviata* de Verdi, *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss, *Parsifal* de Wagner (dir. musical, Felix von Weingartner) (1928), *Der Freischütz* de Weber, *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, *Gasparone* de Karl Millöcker, *Die Schneider von Schönau* de Jan Brandts-Buys, *Die Geschichte vom Soldaten (L'Histoire du Soldat)* de Igor Stravinsky (Felsenstein no papel do Diabo), *Sly* de Ermanno Wolf-Ferrari (1929);⁷

7 Na maior parte das produções, a direção musical coube a Gottfried Becker.

- em Freiburg: *Sly* de Wof-Ferrari (1929), *Hänsel und Gretel* de Engelbert Humperdinck, *Cardillac* de Paul Hindemith, *Zar und Zimmermann* de Albert Lortzing, *Elektra* de Richard Strauss (1930), *Fidelio* de Beethoven, *Die Gespenstersonata* de Julius Weismann, *Wozzeck* de Alban Berg, *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss (1931), *Das Herz* de Hans Pfitzner, *Tragödie in Arezzo* de Richard Hagemann, *Die Maienkönig / Die Pilger von Mekka de Gluck* (1932);
- em Colônia: *Die Königin von Saba* de Karl Goldmark, *Rienzi* de Wagner, *Rigoletto* de Verdi, *Die Entführung aus dem Serail* de Wolfgang Amadeus Mozart (Felsenstein no papel de Paxá Selim), *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, *Der Bajazzo* de Ruggiero Leoncavallo, *Carmen* de Georges Bizet, *Parsifal* de Wagner (1932), *Oberon* de Weber, *Der Troubadour* de Verdi, *Die lustige Witwe* de Franz Léhar (1933), *Die Hochzeit des Figaro* de Mozart, *Arabella* de Richard Strauss (1934);
- em Düsseldorf: *La Traviata* de Verdi (cenografia de Caspar Neher) (1934);
- em Frankfurt am Main: *Tannhäuser* de Wagner, *La Traviata* de Verdi, *Die Fledermaus* de Johann Strauss (todas com cenografia de Caspar Neher, com quem Felsenstein passara a trabalhar preferencialmente) (1934), *Sly* de Wolf-Ferrari, *Polenblut* de Oskar Nedbal, *Euryanthe* de Weber, *Martha* de Friedrich von Flotow, *Gasparone* de Millöcker, *La Bohème* de Puccini (1935), *Rigoletto* de Verdi, *Doktor Johannes Faust* de Hermann Reuter (1936);
- em Berlim, no Theater im Admiralpalast, antes do afastamento do cargo em Frankfurt: *Die Fledermaus* (cenografia de Caspar Neher) (1935); depois do afastamento do cargo, por autorização especial: *Kaiserin Katharina* de Rudolf Kattnigg (1937), *Die Dubarry* de Millöcker / Theo Mackeben (1938);
- em Zurique: *Gasparone* de Millöcker (dir. musical, Hans Swarowsky), *Tanz um Daisy* de Victor Reinshagen (1938); *Pariser Leben* de Jacques Offenbach, *Carmen* de Bizet (dir. musical, Swarowksy), *Der Graf von Luxemburg* de Franz Léhar, *Salome* de Richard Strauss, *Der Zigeunerbaron* de Johann Strauss, *Die Teresina* de Oskar Strauss, *Hopsa* de Paul Burkhardt, *Ein Walzertraum* de Oskar Strauss, *Orpheus in der Unterwelt (Orphée aux enfers)* de Offenbach (1939); *Madame Buterfly* de Puccini (dir. musical, Swarowksy), *Pique Dame* de Peter Tschaikowski (1940);

- em Aachen (Aix-la-Chapelle): *Falstaff* de Verdi (dir. musical, Herbert von Karajan (1941); *Tannhäuser* de Wagner (dir. musical, Paul van Kempen) (1943);
- no Festival de Salzburgo: *Die Hochzeit des Figaro* (dir. musical, Clemens Krauss) (1942);
- em Strasbourg: *Der Zigeunerbaron* de Johann Strauss (1944).

8 Felsenstein (1986: 33-45).

9 ...in einer theatergemäßen Einstellung zur Opernkunst (ibid.: 34).

Toda esta intensa atividade e o respeito e a admiração que Felsenstein granjeou como encenador de ópera, tinham levado, já em 1937, ao projecto da criação, sob a sua direção, de uma Escola Superior especializada na “Arte da Ópera” (Opernkunst) em Salzburgo. Afastado dos teatros de Frankfurt no ano anterior, abria-se assim para ele uma possibilidade de colocar a sua experiência e o seu saber ao serviço da formação avançada neste domínio. Mais uma vez, porém, as suas expectativas se frustram: com a anexação da Áustria pela Alemanha nazista o projeto é abandonado. Resta, como testemunho, um esboço conceptual do projecto – *Entwurf zur Gründung einer Lehrstätte für Opernkunst* (“Memorando sobre a Fundação de uma Instituição de Formação na Arte da Ópera”)⁸ – onde se encontram delineadas muitas das ideias que nortearão, dez anos decorridos, a sua actividade à frente da futura Ópera Cómica de Berlim (*Komische Oper*).

Nesse texto, Felsenstein parte, desde logo, duma crítica às instituições de formação já existentes, nas quais o ensino só aproveitava aos estudantes se eles se orientassem pelos critérios da forma padronizada (*Standardform*) praticada nos teatros de ópera e desistissem liminarmente da ambição de superar essa *Standardform*, válida internacionalmente. Por isso, a nova escola, em Salzburgo, não devia ter em vista a formação para o “mercado da ópera” em geral, mas sim os seguintes dois objetivos intimamente coligados:

- 1) Em todos os ramos profissionais que intervêm num espectáculo de ópera, formar os futuros técnicos e artistas “numa atitude conforme à concepção da ópera como teatro”;⁹
- 2) Na sua própria produção artística, assente nos diplomados formados na escola, contribuir para a renovação do teatro de ópera.

Felsenstein descreve seguidamente em que consistia essa atitude conforme ao teatro (*theatergemäße Einstellung*): na exigência de que a ópera cumprisse a missão que lhe cabe dentro do género teatro, servisse com toda a diversidade dos seus meios a essência do teatro, isto é, a experiência dramática. Se, para os “entusiastas” da ópera, o importante era, ora o virtuosismo vocal, ora a mestria de um chefe de orquestra, ora a magnificência das cenografias, então poderiam fruir essas destrezas em lugares mais adequados, que não no teatro: na sala de concertos ou na galeria de pintura. “O teatro, porém, é uma arte

coletiva que só nasce duma criadora colaboração conjunta”. Nesse sentido, a ópera era o género teatral mais complexo na diversidade das suas componentes. Remetendo para o conceito de *drama musical* de Wagner, Felsenstein demarcava-se, no entanto, da ideia de que a chamada “ópera de números” fosse menos conforme às exigências do teatro ou considerada “não-dramática”. A própria *aria da capo* tinha a sua justificação teatral no curso da acção dramática. Como representação de um *estado dramático*, ela só não faria sentido se não fosse devidamente posta em cena através da preparação adequada dos sucessos cénicos precedentes e não se impusesse necessariamente como expressão de uma situação espiritual e emocional do agente.

Felsenstein enuncia já então uma das ideias-chave que acompanham a sua teoria e prática do *Musiktheater* no pós-guerra: a ideia de que o canto é exteriorização de uma “emoção”, “para expressão da qual a palavra já não basta e que é completamente subtraída à razão e à realidade”. No entanto, residia precisamente aí – na “irrealidade da ópera” – o que nela havia de mais valioso para o género teatral. O que se aplicava também, naturalmente, às secções ditas “concertantes”, onde Felsenstein condenava a prática habitual: “canto instrumental sem expressão emocional”.

Felsenstein enuncia já então uma das ideias-chave que acompanham a sua teoria e prática do *Musiktheater* no pós-guerra: a ideia de que o canto é exteriorização de uma “emoção”, “para expressão da qual a palavra já não basta e que é completamente subtraída à razão e à realidade”. No entanto, residia precisamente aí – na “irrealidade da ópera” – o que nela havia de mais valioso para o género teatral. O que se aplicava também, naturalmente, às secções ditas “concertantes”, onde Felsenstein condenava a prática habitual: “canto instrumental sem expressão emocional”.

Felsenstein é, por isso, neste texto, um dos primeiros a colocar explicitamente a questão da “fidelidade à obra” (*Werktreue*): esta não passava de um equívoco se se limitasse a reunir cantores que executassem perfeitamente as partes vocais e agissem em cena com talento cénico, um maestro capaz de dominar a coesão sonora do todo, um encenador que garantisse a eficácia dos movimentos cénicos (marcação) e um cenógrafo que assegurasse *décor* e figurinos sumptuosos e conformes à época da acção. Isto nada tinha a ver, nem com a arte teatral, nem com “uma *fiel* realização da obra imaginada pelo compositor”. Eis o ponto em que Felsenstein chega a uma formulação que coincide literalmente com a distinção, mais tarde postulada por Adorno, entre *partitura* e *obra*: “A obra ainda não existe na partitura e no libreto, ela só nasce através da perfeita colaboração conjunta de todos os intérpretes com os autores numa vontade criadora una.”¹⁰

10 Felsenstein (1986: 16-17). A distinção entre *partitura* e *obra* é, neste passo, porventura ainda mais explícita do que noutros textos do autor, onde já identifiquei vários pontos de convergência com a *teoria da interpretação musical* de Adorno – só publicada postumamente em 2001 (cf. Vieira de Carvalho, 2010).

Conseguir passar para este nível de abordagem da ópera era muito raro. A nova escola a criar em Salzburgo tinha por missão promovê-lo, levando em consideração todas as componentes fundamentais do espectáculo músico-teatral: 1. O cantor; 2. O coro; 3. A dança; 4. O director musical; 5. O encenador; 6. O cenógrafo; 7. A orquestra.

11 Felsenstein (1986: 39-40).

1. CANTOR

Felsenstein propunha uma reforma radical do método de formação dos cantores. O treino da voz não podia separar-se do treino mímico-corporal. Tinha de ser exigida uma técnica vocal que, em vez de bloquear o corpo, antes ganhasse todo o seu pleno sentido e concentração “através da expressão mímica”. Uma coisa (a representação teatral) não podia seguir-se ao treino da outra (técnica vocal). Era preciso, desde o início, treinar a “unidade da expressão”.

2. CORO

Não se encontram ainda neste texto de 1937 os sinais da reviravolta que Felsenstein introduziu no treino dos coristas, tendo em mente a sua capacidade de agir como personagens individuais no contexto do grupo. Apenas sublinha a necessidade de superar preconceitos de categoria ou condição – o coralista não podia ser um solista frustrado – e banir o amadorismo.

3. DANÇA

A crítica de Felsenstein era dirigida à tradição demasiado unilateral do corpo de bailado. O alheamento dos bailarinos da componente teatral propriamente dita manifestava-se no desprezo pelo trabalho mímico-dramático. A resposta necessária era passar a incluir na sua formação a representação mímico-dramática e a dança moderna, além do ballet clássico.

4. DIRETOR MUSICAL

A atitude unilateral e alheia ao teatro da esmagadora maioria dos chefes de orquestra, salvo honrosas excepções, era um obstáculo crucial: “Como pode ser bem sucedido um trabalho coletivo tão uno e criativo, se a pessoa em cujas mãos reside todo o controlo durante o espetáculo, de quem o fluir do resultado final recebe a pulsação, não tem qualquer relação com o sentido global de todos os fatores e encara o teatro de ópera como ocupação secundária relativamente ao pódio das salas de concertos?”¹¹ Na perspetiva de Felsenstein, o director musical tinha de se inserir incondicionalmente no trabalho coletivo e até dominá-lo em muitos dos seus aspetos, e sobretudo participar ativamente no processo da conceção cénica e da construção das personagens – in-

cluindo os “exercícios de expressão” – em íntima colaboração com os cantores e o encenador. Daí que da formação do director musical especializado em ópera devessem constar também as disciplinas de encenação, cenografia e espaço cénico.

12 *Ibid.*, 40.

13 *Ibid.*, 41.

5. ENCENADOR

“Quanto mais crescem os meios de expressão de todas as componentes do trabalho operático, quanto mais a realização da ópera se aproxima da esfera do *Musiktheater* criativo” – afirma Felsenstein, já então cunhando a expressão *Musiktheater* para marcar bem a diferença relativamente à praxis de execução hegemónica na ópera – “tanto mais abrangente e responsável é a posição do encenador”:

[Do encenador] vem a tradução da obra na visão do palco, dele recebem todas as componentes da ação dramática a sua direção e ligação recíproca.

Isto pressupõe que o encenador conhece a música com o máximo rigor e até ao último detalhe e consegue transformar a vivência da obra numa forma de expressão teatral total.¹²

A questão da autoridade do encenador, que daí decorre, coloca-se para Felsenstein nos seguintes termos:

[O encenador] tem de realizar esta tarefa com tanta autoridade quanto identificação com a singularidade dos seus co-criadores. Convencê-los das suas intenções e sugestões, do seu conhecimento refletido da obra e domínio da arte é a única possibilidade da produtividade de todos. Autocracia mal-entendida e amabilidade disposta ao compromisso significam por igual um falhanço do encenador.

[...] A profissão de encenador só poder ser assumida desde que existam dotes invulgares, indomável obsessão pelo teatro e verdadeiras qualidades de liderança.¹³

O carácter multifacetado das competências do encenador pressupunha uma formação igualmente multifacetada que lhe permitisse familiarizar-se com as exigências das diferentes componentes músico-teatrais. A ligação da teoria à prática, com especial acentuação desta última, era fundamental. Salvo quanto ao treino vocal, grande parte da sua formação era semelhante à do cantor – entendida já no contexto da nova conceção do *Musiktheater*.

6. CENÓGRAFO

Felsenstein sublinha a necessidade da unidade de cenografia, espaço cénico e figurinos: a cenografia, em primeira linha como “expressão da atmosfera da ação e da música”, em segunda linha como meio de ilusão do local e da época; o espaço como “composição funcionalmente adequada à interpretação dramática e à dinâmica dos eventos”; os figurinos e máscaras como “parte integrante do movimento e mímica” bem como “expressão do carácter e do estilo da época”.

Na formação dos cenógrafos era indispensável o íntimo contacto com todos os ramos músico-teatrais.

7. ORQUESTRA

Esta dependia somente do diretor musical e da sua particular atitude para com o teatro. A ligação com o todo teatral fazia-se na fase dos ensaios de cada produção concreta.

No seu documento de 1937, Felsenstein ocupa-se ainda de vários outros aspetos do currículo da projectada escola, mas o que sobretudo importa é sublinhar os elementos da sua teoria do *Musiktheater* que aqui começam a ser esboçados.

Tais são as ideias que já tinham sido postas à prova por Felsenstein ao longo da sua carreira de encenador de ópera e que ele pode desenvolver com plena autoridade e de uma forma continuada e planificada, a partir do momento em que assume, em 1947, a direção da Ópera Cómica de Berlim, instalada no antigo edifício do Metropol-Theater, o qual é reconstruído segundo as indicações do seu futuro diretor (por exemplo, aumento da profundidade do palco em, pelo menos, dez metros).¹⁴

O PROJETO DO FILME

Esta breve retrospectiva era necessária para enquadrar as circunstâncias em que surge o projeto do filme *Fidelio*. O convite a Felsenstein resulta, ao que se supõe, duma sugestão de Hanns Eisler, que regressara do exílio em 1948 e com quem o encenador se encontrara em Viena, no ano seguinte, quando se encontrava em trabalho de ensaios da peça *A Louca de Chaillet* de Jean Giraudoux. Felsenstein abre as portas da Ópera Cómica de Berlim a Eisler, que também fixara residência em Berlim-Leste, mas dessa oferta de colaboração não resultará qualquer projeto concreto. É em 1953 que surge uma oportunidade de trabalho num projeto comum, quando o estúdio Wien-Film am Rosenhügel, na Áustria ocupada, e sob administração soviética, propõe a Felsenstein a realização do *Fidelio* de Beethoven em filme. Felsenstein aceita imediatamente.

14 A Komische Oper terá sido o primeiro teatro reconstruído na Alemanha do pós-guerra (cf. *ibid.*, 55.)

Felsenstein e Eisler trabalham no guião, que vai tomando forma ao longo de mais de um ano. Tudo é traduzido para russo para efeito de aprovação final pelo produtor, que ocorre em Maio de 1954. Em 1955 os Aliados restituem à Áustria a sua soberania. A tentativa de Felsenstein de filmar de novo a última cena falha, devido à falência da antiga firma, entretanto privatizada. O filme é completado em Maio de 1956.¹⁵

Apresentado no mesmo ano como candidato à Berlinale (Berlim Ocidental), é recusado. Devido à rebelião na Hungria, as apresentações em Viena também são adiadas. O filme acaba por ser estreado, primeiro na Checoslováquia, no Festival de Karlovy Vary (1956), e, na Áustria, apenas em 1957 nas Wiener Festwochen. No mesmo ano também é apresentado em cinemas da Alemanha Ocidental, após ter recebido a classificação de *besonders wertvoll* (“especialmente valioso”) conferida pela autoridade reguladora do cinema da Bundesrepublik Deutschland.

Na altura justificada com o atraso na entrega da cópia para exibição, veio a saber-se depois que a recusa da Berlinale fora imposta, no contexto da guerra fria, pelo “Senador [Vereador] da Cultura” de Berlim-Ocidental, Joachim Tiburtius, também membro do Comité de seleção da Berlinale:

Não é adequado mostrar um filme de um realizador que tem servido diversos regimes totalitários, mas sobretudo o tema do *Fidelio*, a exaltação da liberdade, não pode ser de modo algum tratado por um representante da Alemanha Soviética. Estas objeções não podem deixar de ser consideradas; resultam da preocupação com a situação política e a função de Berlim.¹⁶

Ainda segundo a mesma fonte – o jornal *Tagespiegel* – receava-se que a apresentação do filme agravasse a tensão política. Felsenstein ainda tentou, em vão, que as autoridades de Viena insistissem na apresentação. Contudo, outro filme já tinha sido apresentado em alternativa.¹⁷

Em Setembro de 1956, a apresentação do filme em Salzburgo, no quadro das jornadas sobre o tema “Ópera na Rádio, TV e Cinema”, organizadas pela Radiodifusão Austríaca em colaboração com o Conselho Internacional da Música da UNESCO, desencadeou um verdadeiro tumulto, alegadamente por haver cenas que “faziam alusões óbvias aos campos de concentração nazistas”.¹⁸

Do filme como resultado final e dos materiais disponíveis infere-se desde logo que o projeto de Felsenstein/Eisler não era realizar a ópera *Fidelio* em filme, nem muito menos filmar uma produção cénica da mesma, mas antes fazer um filme baseado na partitura de Beethoven. A noção de que a obra não é idêntica à partitura, antes tem de ser reconstruída a partir desta, ganhava aqui um alcance ainda mais drástico do que numa produção pensada para o palco

15 Ficha técnica: *Fidelio*: Realização: Walter Felsenstein. Versão do texto e guião de Walter Felsenstein e Hanns Eisler. Direção Musical: Fritz Lehmann. Orquestra Sinfónica de Viena e Coro da Ópera de Viena. Direção coral: Hermann Lüdecke. Direção de Fotografia: Nikolaus Hayer. Câmaras: Hannes Fuchs, Viktor Meishl, Walter Tuch; Som: Alfred Norkus, Hans Riedl; E. Duron; Montagem: Irene Tomschik; Direção de gravação: Hans Limbek, Herbert Kurth; Cenografia e figurinos: Rochus Gliese e Leo Metzenbauer. Assistente de realização: Harald Völker. Direção de Produção: J. A. Vesely. Personagens e intérpretes: *Don Fernando*, Erwin Gross (cantado por Alfred Pöll); *Pizarro*, Hannes Schiel, cantado por Heinz Rehfuß; *Florestan*, Richard Holm; *Leonore/Fidelio*: Claude Nollier, cantado por Magda László, falado por Grete Zimmer; *Rocco*, Georg Wieter, falado por Wolfgang Hebenstreit; *Marzelline*, Sonja Schöner; *Jaquino*, Fritz Berger; 1.º *Prisioneiro*, Michael Telling, cantado por Kurt Equiluz; 2.º *Prisioneiro*, Harry Payer, cantado por Leo Heppe.

16 ...es sei unpassend, den Film eines Regisseurs zu zeigen, der sich verschiedenen totalitären Regimen zur Verfügung gestellt hat und dass vor allem das *Fidelio*-Thema, die Verherrlichung der Freiheit, nicht wohl von einem Vertreter Sowjetdeutschlands zu behandeln sei. Diese Bedenken sind hoch zu achten, entspringen der Sorge um die politische Lage und Funktion Berlins. (cf. AAVV, 2008: 26).

17 Ibid.

18 Cf. *Rheinische Post*, 7 de Novembro de 1956.

cénico. Todos os elementos tinham de ser concebidos, de raiz, sob a perspectiva da linguagem cinematográfica.

Como reconstruir a obra em *filme*? Como captar o *sentido* da obra na linguagem própria do cinema? Como fazer um filme que valesse por si, embora extraído da partitura de *Fidelio*?

Eram necessárias mudanças estruturais no libreto e na música.

Numa nota de 13 de Outubro de 1953, assinada por Walter Felsenstein e Hanns Eisler, intitulada *Über die musikalische Adaptation* (“Sobre a adaptação musical”), ainda não se falava da necessidade de muitas intervenções na música. Sublinhava-se, sim, o propósito de intervir largamente no texto:

Em geral procurar-se-á dar a música de Beethoven sem alterações. Os poucos cortes são necessários por razões de dramaturgia fílmica.

É sabido que o texto da última versão de *Fidelio* não foi da lavra de escritores de nomeada. Também os versos são, muitas vezes, bastante maus. Por isso, é necessário introduzir no filme da ópera certas alterações linguísticas.¹⁹

Segue-se, nesse documento, uma lista pormenorizada dos “poucos cortes” considerados necessários na música. Com o decorrer do trabalho, muito mais cortes se foram revelando necessários, como resulta da comparação com a versão definitiva do guião e com a montagem final, que, aliás, também não coincidem inteiramente entre si.

As mudanças em que Felsenstein e Eisler por fim acordaram, compreendem as seguintes dimensões:

- Os diálogos falados foram abreviados, adaptados, alterados ou mesmo suprimidos;
- O texto de algumas partes cantadas sofreu modificações;
- Alguns números cantados foram suprimidos, outros deslocados da sua posição original na partitura (reordenados numa sequência diferente);
- A estrutura musical de alguns números cantados foi também objeto de intervenções para os tornar mais compactos e/ou lhes conferir uma nova função.

Tais modificações resultaram do já referido imperativo de explorar os recursos próprios da linguagem cinematográfica, designadamente as técnicas de montagem. Texto, música (banda sonora, em sentido mais lato) e imagem são tratados como processos autónomos na produção de sentido. Há momentos em que prevalece a abordagem Eisenstein/Prokofiev (som e imagem reforçam-se mutuamente), outros, mais raros, em que o som funciona como comentário

¹⁹ *Im allgemeinen wird versucht, die Musik Beethovens unverändert zu bringen. Die wenige Striche sind aus filmdramaturgischen Gründen notwendig. Es ist bekannt, dass der Text der letzten Fidelio-Fassung nicht von bedeutenden Schriftstellern geschrieben wurde. Auch sind die Verse oft sehr schlecht. Deswegen ist es notwendig, in der Verfilmung der Oper gewisse sprachliche Veränderungen vorzunehmen. (AdK-FA, 3720).*

da imagem ou inversamente, mas não num registo de distância crítica ou *Verfremdung* brechtiana.²⁰ É clara a opção por uma estética realista, por vezes excessivamente naturalista, mas talvez – precisamente por via do excesso – permeada aqui e além por traços notoriamente de pendor expressionista.

A ação situa-se na época e no local indicados no libreto. Dá-se maior consistência narrativa ao contexto social e político pressuposto no argumento. Explicita-se a violência política exercida e a resistência, oposição e conspiração dos oprimidos. Explicita-se também a conexão, já latente no original de Beethoven, entre a motivação amorosa e o engajamento político de Leonore e Florestan.

ABERTURA

A versão que serviu de base ao filme foi a última, de 1814. Passando em revista a sequência das cenas, recorro à estrutura da partitura (abertura, divisão em atos e números) apenas para permitir mais facilmente uma análise comparativa do filme com o original de Beethoven.

O filme começa com a Abertura *Fidelio*, op. 72, escrita para a versão de 1814. Na nota enviada a Fritz Lehmann, que aceitara o convite para assumir a direção musical,²¹ Felsenstein incluía entre os cortes a supressão de um certo número de compassos da abertura. A razão, mais uma vez, prendia-se com o tempo cinematográfico e a necessidade de assegurar o fluir eficaz da narrativa. Fritz Lehmann não levanta objeções quanto às demais intervenções previstas, mas recusa categoricamente qualquer corte na abertura. Em carta datada de 18 de Dezembro de 1955, dá conhecimento da sua posição a Felsenstein e explica como chegara a uma solução que evitasse os cortes: usar citações de textos de Beethoven que se relacionassem com o sentido duma obra com a dimensão humana do *Fidelio*. Eis os termos em que tenta convencer Felsenstein:

O que mais me impressionou sempre na minha observação silenciosa do seu trabalho no *Fidelio*, foi a força e o vigor humanos que o senhor extrai da obra e transmitiu em fervorosa entrega. Este sentido último do *Fidelio*, disse para mim, tem de estar em algumas frases lapidares da mão de Beethoven... não longas frases, mas sim declarações curtíssimas, influenciando o coração de maneira clara e simples, pela simplicidade e concisão da mensagem.²²

Felsenstein deixa-se convencer e, não só mantém a integridade da *Abertura*, como aceita todas as propostas de Lehmann, incluindo as sugestões sobre as imagens e a lista de citações por este selecionadas.

Após o título do filme, surge das trevas, gradualmente iluminado, o busto de Beethoven, seguido da sua assinatura e de um manuscrito sobre o qual

20 Neste sentido, não se nota na conceção do filme a influência da obra *Composição para filme* de que Eisler é co-autor com Theodor W. Adorno, anteriormente publicada (1947) – cf. Adorno/Eisler (1998).

21 No protocolo duma reunião de produção efectuada em 21 de Novembro de 1954, com a participação de Eisler e Felsenstein, mencionam-se outros nomes eventualmente a convidar: Herbert von Karajan, Wolfgang Sawallisch, George Solti, Joseph Keilberth. Com uma condição: “O diretor musical tem de estar disponível para a um trabalho coletivo experimental” (*Der Dirigent muß zur experimentellen Zusammenarbeit bereit sein*) (AdK-FA, 3719).

22 *Was mich immer am meisten beeindruckte bei meiner Stillen Beobachtung Ihrer Arbeit am Fidelio, war die menschliche Kraft und Gültigkeit, die Sie aus dem Werk lesen und von sich aus weiter- und hingaben. Dieser größte Sinn des Fidelio muss sich also, so sagte ich mir, in ganz lapidaren Sätze Beethovenscher Handschrift finden. ... nicht lange Sätze, sondern in der Einfachheit und Knappheit der Aussage ganz klare und und einfach das Herz beeinflussende, kürzeste Äußerungen.* (AdK-FA, F. Lehmann, carta de 8 de Dezembro de 1955).

aparece a inscrição: “Últimas notas escritas por Beethoven”. Seguem-se as citações, reproduzidas na caligrafia de Beethoven:

- “Homem, sucumbirás?” (*Mensch! Kannst du erliegen?*)
- “Só o amor – sim, só o amor – pode tornar a vida mais feliz.” (*Nur Liebe – ja nur sie vermag ein glücklicheres Leben zu geben.*)
- “Pode o nosso amor sobreviver de outra forma senão através de sacrifícios?” (*Kann unsere Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen?*)
- “Fazer o bem sempre que se possa. Amar a liberdade acima de tudo.” (*Wohltun, wo man kann – Freiheit über alles lieben.*)
- “Jamais renegar a verdade, nem mesmo no trono.” (*Freiheit nie – auch sogar am Throne nicht verleugnen.*)
- “Adeus, e não me esqueçais quando eu morrer, eu mereço-o por vossa causa, pois pensei muito em vós durante a minha vida e em meios de vos fazer feliz” (*Lebwohl und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seid es.*) (Testamento de Heiligenstadt, 1802).

A imagem da partitura manuscrita do *Fidelio* antecede o início duma secção em Adagio (comp. 234-247) que mostra uma paisagem e uma fortaleza, descrita por Felsenstein como “uma edificação cinzenta, situada numa colina isolada e que faz lembrar os antigos castelos senhoriais do tempo das cruzadas”.²³

A ação passa-se nos arredores Sevilha, no século XVIII, tal como na partitura. Numa nota de dramaturgia, Felsenstein justifica assim a sua contextualização da ação:

O Governador *Don Pizarro* ainda é um homem do antigo regime corrupto. Ele está em desespero pelo medo permanente do novo governo (humano) em Madrid, pois receia que as suas patifarias possam vir a ser descobertas. O ministro do interior *Don Fernando* é um representante do novo governo, cujo chefe supremo é naturalmente, tal como outrora, o monarca.²⁴

Com o *Presto* (do compasso 212 até final da abertura) avista-se a carruagem de *Pizarro* e a sua escolta, num galope desenfreado a caminho da fortaleza que serve de prisão. Camponeses afastam-se precipitadamente para dar passagem e se protegerem, e aos seus, da cavalgada. A “banda sonora” casa perfeitamente com a imagem.

Poderá colocar-se a questão: terá justificação dramática esta utilização do *Presto*? Os finais de anteriores versões da abertura – *Leonor* n.º 2 e *Leonor* n.º 3 – não o permitiriam. Neles ecoa um gesto heróico, libertador, que seria

23 ...eines grauen Gebäudes sichtbar, das auf einem einsamen Hügel liegt und an die alten spanischen Ritterschlösser zur Zeit der Kreuzzüge erinnert (AdK-FA, 3557).

24 Nota referida à reunião preparatória atrás mencionada, de 21 de Novembro de 1954: *Der Gouverneur Don Pizarro ist noch ein Mann aus dem alten, korrupten Regime. Er schwebt in ständiger Angst vor der neuen (humanen) Regierung in Madrid, weil er fürchtet, seine Schürkereien könnten aufgedeckt werden. Der Innenminister Don Fernando ist ein Vertreter der neuen Regierung, deren obersten Herr natürlich nach wie vor der Monarch ist.*

desvirtuado pela sua associação, em sintonia, a tais imagens. Mas, nesta quarta versão da abertura, o final permite a sua semantização num duplo sentido: o da cavalgada que se aproxima e o da intensificação do conflito, cujo momento crucial também se avizinha.

PRIMEIRO ATO

O termo da abertura coincide com a chegada a um povoado para mudança de cavalos. É introduzida uma cena dialogada (inexistente na partitura): comentários de gente do povo alusivos ao tirano e a “Don Florestan”, que desaparecera por ter oferecido resistência. A violência exercida sobre a população é sublinhada através de vários sinais: a cavalgada que derruba tudo à sua passagem; o empurrão ao servente que muda os cavalos; o gesto de autodefesa das pessoas, afastando-se ou fechando-se em casa.

A cena subsequente mostra o povo à entrada do castelo, com víveres. É servida sopa aos presos.

N.º 1 (NA PARTITURA): DUETO JAQUINO / MARZELLINE: SUPRIMIDO

Inicialmente previa-se um corte de 20 compassos, com a justificação de se tratar de figuras secundárias. A extensão do dueto induziria em erro os espectadores.²⁵ Na versão final, desaparece por completo. É substituído por uma brevíssima cena mimada em que se torna claro o interesse de Jaquino por Marzeline.

N.º 2 – ÁRIA DE MARZELLINE

Mantida, com supressão dos compassos 19-52.²⁶ Felsenstein utiliza aqui um recurso de que fará abundante uso: momentos em que o *monólogo interior* se substitui à exteriorização da palavra cantada. Esta apenas acompanha em *play back* uma ação mimada, da qual se inferem os pensamentos ou pensamentos íntimos da personagem.²⁷ A relação entre Jaquino e Marzeline é muito brevemente retomada no final da ária, tornando-se claro que Marzeline não lhe corresponde. Tanto mais que Marzeline não esconde, logo a seguir, a sua excitação, ao avistar Fidelio, o novo ajudante do carcereiro Rocco (Leonore disfarçada, em traje masculino),²⁸ que nesse momento regressa à fortaleza carregado de abastecimentos. O ciúme de Jaquino e a rivalidade com Fidelio são também claramente insinuados.

N.º 3 – QUARTETO (MARZELLINE, LEONORE, JAQUINO, ROCCO), ANDANTE SOSTENUTO

Encenado como “contraponto” de *monólogos interiores* – o que é explícito na partitura (cada um exprime-se *für sich*: só para si), mas ganha maior evidência no

25 “Nota sobre a adaptação musical” (AdK-FA, 3720).

26 Corte não mencionado na “Nota sobre a adaptação musical” (AdK-FA, 3720), mas mencionado no *Regiebuch für den Musikfilm Fidelio nach der Oper von Ludwig van Beethoven – Verfasser Hanns Eisler / Walter Felsenstein* (270pp.) (AdK-FA, 3750).

27 O uso frequente no filme das árias como “monólogos interiores” é comparada numa das recensões aos monólogos interiores de James Joyce na literatura, o que não significa que o autor da crítica adira ao filme no seu todo (cf. *Die Welt*, 4 de Setembro de 1957). Ao abordar o problema do canto no filme, outro crítico, J. Weinert, reconhecia que a transição da exteriorização da palavra cantada ao “monólogo interior”, embora pudesse perturbar o espectador, por inesperada, era de uma lógica desconcertante (*Berliner Zeitung*, 12 de Outubro de 1957).

28 Em notas duma sessão de trabalho efectuada em Viena, na sede de empresa Wien-Film am Rosenhügel, a 25 de Julho de 1953, Leonore é descrita por Felsenstein nos seguintes termos: “Ela é uma beleza espanhola, morena, que não perdeu os seus atrativos após anos de busca do marido” (*Sie ist eine dunkle, spanische Schönheit, die auch nach den Jahren der Suche nach ihrer Mann ihre Reize nicht verloren hat*) – cf. AdK-FA, 3719.

filme através da dissociação entre a “voz interior” das personagens e a representação, que as mostra interagindo em silêncio, sem movimentarem os lábios ou trocarem palavras (*play back* sobre a ação meramente mimada). O *monólogo interior* de cada personagem é mostrado como ação imaginária, só *desconstruída* enquanto tal no final. Fidelio revela a sua verdadeira identidade aos espectadores no início do quarteto, ao contemplar-se num espelho onde toma transitória e momentaneamente o aspecto de Leonore (a sua perturbação nesse momento resulta da sugestão de Rocco de que daria um bom marido para sua filha, Marzeline).²⁹

Em notas sobre o Quarteto escreve Felsenstein:

[As personagens] comportam-se silenciosamente entre si quando soa o canto em cânone.³⁰

O cânone, enquanto simultaneidade de quatro monólogos, exige grandes planos. A objeção de que a duração desta peça não permite esta técnica, é dissipada pela necessidade de mostrar a situação em causa eventualmente em plano médio, após o grande plano no início de uma entrada.³¹

Na sua recensão crítica, Heinz Hofmann (1957: 268) considera este segmento um ponto alto do filme, a perfeita “concretização óptica” do cânone:

Felsenstein concentra-se na ideia principal de cada personagem, sem sobrecarregar de imagens a singela forma canónica. Marzeline perde-se nos seus sonhos de vir a ser noiva de Fidelio. Leonor só tem diante dos olhos o esposo cativo. O carcereiro Rocco observa o belo ajudante e desejado genro. Jaquino, somente o “rival” absolutamente indesejado. Deste modo, o filme consegue revelar as tensões, na medida em que dá aos valores íntimos intermédios, escondidos pelas palavras, uma vida dramática própria, fundada na essência da condução musical da cena.³²

N.º 4 – ÁRIA DE ROCCO (*HAT MAN NICHT AUCH GOLD BEINEBEN*): SUPRIMIDA
Na nota “Sobre a adaptação musical” observa-se que a ária só foi introduzida na terceira versão.³³ Opta-se por não incluí-la, decerto a benefício de uma construção mais linear da personagem.

Diálogo Leonore, Rocco, Marzeline: conteúdo essencial conservado.

N.º 5 – TERCETO (MARZELINE, LEONORE, ROCCO): SUPRIMIDO
Logo na conceção inicial, excluía-se a hipótese de filmar as repetições. Previa-se o início do terceto no compasso 13 e o final no começo do compasso 73 ou, em alternativa, a sua completa exclusão, opção que veio a prevalecer.³⁴

29 Felsenstein pensara resolver a situação de outra maneira: “No seu regresso à prisão Fidelio alivia-se, esgotado, da sua carga, puxa a boina um pouco para trás e abre a parte de cima do casaco. Pouco depois puxa por um medalhão. Na observação da imagem masculina reconhecemos a mulher na terna expressão do observador. O repouso chegou ao fim. Volta a apertar o casaco. A boina é de novo puxada para cima dos cabelos.” (*Auf seinen Rückweg ins Gefängnis ruht Fidelio erschöpft von seinem Traglast aus, schiebt das Barett etwas zurück und öffnet den Rock oben. Nach einer Weile holt er ein Medaillon heraus. In der Betrachtung des männlichen Bildes erkennen wir im zärtlichen Ausdruck des Betrachters das Weib. Die Rast ist vorbei. Er knöpft den Rock wieder zu. Das Barett wird wieder über die Haare gezogen.*) (AdK-FA, 3556). A ideia do medalhão (mostrando o retrato de Florestan) é aproveitada na ária de Fidelio/Leonore do 1.º acto.

30 [Die Personen] verhalten sich, während der Kanon-Gesang erklingt, stumm zueinander. (AdK-FA, 3555).

31 Der Kanon fordert als eine Gleichzeitigkeit von 4 Monologen Großaufnahmen heraus. Das Bedenken, daß die Dauer dieses Stückes diese Technik nicht gestattet, wird zerstreut durch die Notwendigkeit, nach der Großaufnahme am Beginn einer Einsatzes die gemeinte Situation etwa in Halbnahe zu zeigen. (AdK-FA, 3556).

32 Felsenstein konzentriert sich auf den Leitgedanken jedes Charakters, ohne die schlichte Kanonform bildmäßig zu überladen. Marzeline träumt sich in den Gedanken, Fidelios Braut zu sein. Leonore sieht nur den gefangenen Gatten. Der Kerkemeister Rocco sieht den schmucken Gehilfe und erwünschte Eidam. Jaquino den höchst unerwünschte “Nebenbühler”. So vermag der Film die Spannungen zu enthüllen, indem er den seelischen Zwischenwerten, die von der Sprache verborgen werden, eigenes dramatisches Leben gibt, das im Wesen der musikalischen Szenenführung begründet ist.

N.º 6 – MARCHA

Encenada como aproximação ao castelo de Pizarro e da sua escolta, preparativos e recepção na fortaleza.

N.º 7 – ÁRIA DE PIZARRO COM CORO (*HA! WELCH EIN AUGENBLICK!*) E N.º 8 – DUETO ROCCO / PIZARRO)

Sucedem-se por ordem inversa. A alteração da ordem dos n.ºs 7 e 8 tem uma dupla função dramática: colocar Pizarro sozinho consigo próprio (numa posição de domínio sobre tudo quanto o rodeia, no alto da fortaleza) e tirar partido da “montagem” - por justaposição - com o recitativo e ária de Fidelio (Leonore) que assim passa suceder-lhe imediatamente, sem transição. Numa das recensões ao filme, recomenda-se esta solução em futuras produções da ópera.³⁵

N.º 8

Há pequenas alterações do texto do libreto. Note-se que a resposta de Rocco, mantida, *Herr, das Leben nehmen, das ist nicht meine Pflicht* (“Senhor, tirar a vida não é meu dever”) – a sua recusa em cumprir uma ordem ilícita – era particularmente atual após a recente experiência de extermínio organizado na Alemanha. Dois cortes (compassos 65-80 e do 127 ao início do 137) conferem mais concisão à ação.³⁶

N.º 7 – ÁRIA DE PIZARRO

Suprimidos os compassos 89-118, incluindo o coro dos guardas (após *Der Sieg ist mein!*, salta imediatamente para a cadência final). Sublinha-se a dimensão demoníaca, a incorporação telúrica das forças do mal (à maneira da *aria di tempesta* ou *aria di furore* barroca). Talvez por excesso naturalista, os primeiros planos do rosto de Pizarro antes parecem tributários duma estética *expressionista*, que, aliás, emerge aqui e além ao longo do filme. Mas, segundo alguns críticos, o afastamento da narrativa “realista” – sobretudo através da montagem de imagens de tempestade e de destruição, da natureza em fúria – era excessivo na sobredeterminação do sentido, no afã de encontrar equivalentes visuais para o que música já *dizia* de sobra....³⁷ Heinz Hofmann (1957: 268) é particularmente acutilante no seu diagnóstico, pois chama a atenção para a contradição em que cai Felsenstein: em vez da concentração dramática da ação, acaba por desviar a atenção para um episódio da natureza que não tem relação orgânica com o conflito.

Entre as intervenções no texto, a mais importante é aquela que substitui *matar o homicida* por *matar quem me queria perder*. A preocupação é óbvia: a dimensão ética de um resistente contra a tirania era contraditória com a sua equiparação a um assassino (*Mörder*).

33 Nota de 13 de Outubro de 1953, atrás referida (AdK-FA, 3720).

34 Cf. AdK-FA, 3720, e AdK-FA, 3750.

35 Cf. Wofram Schwinger, in, *Der Morgen*, Berlin, 16 de Outubro de 1957.

36 Cf. *Regiebuch* (AdK-FA, 3750).

37 Cf., por exemplo, crítica do *Darmstädter Tageblatt*, de 24 de Outubro de 1957, ou do *Neue Zeit*, de 15 de Outubro de 1957. Uma nota de Felsenstein comprova ser a “montagem” com eventos da natureza uma intenção já anteriormente amadurecida: *Pizarros wilder Triumph wird durch ein Gewitter dargestellt* (“O triunfo bárbaro de Pizarro é representado através duma trovoadá”) – escreve ele na já citada nota (AdK-FA, 3556). “Montagem” – termo que ele próprio utiliza – não serve neste caso uma estratégia de comentário ou distância crítica, mas sim de intensificação expressiva.

N.º 9 – RECITATIVO E ÁRIA DE LEONORE (FIDELIO)

Sem alterações. O recitativo cola perfeitamente ao final da Ária de Pizarro. Leonor reage de imediato, dissimulada, à passagem de Pizarro: *Abscheulicher! Was hast du vor? Was hast du vor? Was hast du vor in wildem Grimme?* (“Monstro! Que planeias? Que planeias? Que planeias em raivosa fúria?”). Uma pequena alteração de texto tem o efeito de potenciar o crescendo de ansiedade de Fidelio como *unidade de expressão* texto-música-representação.³⁸ De resto, a realização filmica do número é elogiada mesmo por um dos críticos mais céticos em relação ao todo.³⁹

A cena dialogada subsequente é suprimida e substituída por um novo fio narrativo que valoriza a acção conspirativa de Fidelio. Este apodera-se da chave da cela de Florestan, mas é surpreendido, primeiro por Jaquino, depois por Rocco, e não tem oportunidade de a utilizar. É Fidelio (Leonore), e não Rocco, quem dá a ordem de abertura das celas, invocando o dia onomástico do Rei. A cumplicidade de Rocco na decisão, posta bem em evidência na partitura, é, deste modo, excluída no filme.

N.º 10 – FINALE

O fio condutor conspirativo é, logo de seguida, continuado por um brevíssimo diálogo falado – inexistente na partitura – que se sobrepõe aos primeiros compassos da introdução orquestral do coro dos prisioneiros. Um dos cativos reconhece, surpreendido, Leonore, que lhe segreda: – *Ich glaube, mein Mann lebt!* (“– Creio que o meu marido ainda vive!”). – *Florestan?* – pergunta ele. Um gesto cúmplice de Leonore faz passar despercebida a breve troca de palavras.

A interação conspirativa passa a constituir assim uma linha de ação subjacente a toda a cena, e reforça dramaturgicamente a justificação do alerta que aparece mais tarde na partitura (“falem mais baixo, que estamos a ser espiados”) e, depois, os episódios de violência sobre os cativos (episódios introduzidos no filme).

De assinalar a alteração no texto da intervenção solística de um dos prisioneiros (o mesmo que reconhecera Leonore): *Wir wollen mit Vertrauen auf Gotes Hülfe, auf Gotes Hülfe bauen* (“Queremos agir com confiança na ajuda de Deus, na ajuda de Deus”) é reformulado como: *Wir wollen mit Vertrauen auf Got und usere gute Sache bauen* (“Queremos agir com confiança em Deus e na nossa boa causa”) – uma pequena alteração que também contribui para reforçar o gesto revolucionário.

Wir werden frei... (“seremos livres”): a esperança confunde-se com o desespero, pois o que a câmara mostra são sepulturas dos cativos que já pereceram: a morte como via de libertação.

38 Em vez de *Wo eilst du hin?* (“Para onde corres?”, na primeira interpelação), repete-se mais uma vez *Was hast du vor?*. O crescendo de ansiedade é acentuada precisamente pela repetição exata da mesma frase (aliás, em perfeita correspondência com a música).

39 *Höchst wirksam* (“altamente eficaz”) – escreve Wolfram Schwinger, in: *Der Morgen*, Berlim, 16 de Outubro de 1957.

Enquanto os prisioneiros se afastam para o jardim, aparece Rocco, apalhado de surpresa pela abertura das celas. O momento de suspensão do coro, culminando o *pianissimo* (o afastamento dos cativos para os jardins), é então antecipado em alguns compassos, de modo a terminar antes de ser retomada a frase “estamos a ser espiados”.

O Recitativo com Rocco e Leonore, que se segue na partitura, é substituído por um diálogo falado, concentrado no essencial. A exclamação de Leonore: *Noch heute?* (“Ainda hoje?”)⁴⁰ inicia o dueto que evoluciona para o concertante conclusivo do primeiro ato em que participam Marzeline, Jaquino, Pizarro, e a que se soma o coro dos prisioneiros de regresso às celas. Toda a ação é mais condensada, através de numerosos cortes.⁴¹

A excelência da representação dramática dos prisioneiros – grandes atores escolhidos a dedo por Felsenstein, como nota Heinz Hofmann (1957: 268)⁴² – pode estar na origem do choque causado pelas imagens e pela semelhança com os campos de concentração nazistas, uma semelhança que, mormente na época, seria ainda mais chocante para espectadores habituados a ver *Fidelio* nos palcos de ópera: onde, portanto, uma tal visão de horror e o seu “efeito de realidade” jamais seriam tão eficazes. Além disso, a cena ganha ainda mais força porque Felsenstein – tal como já era sua prática como encenador de ópera, prática que continuaria a aperfeiçoar na *Komische Oper* – não trata a massa de prisioneiros como uma massa amorfa, mas sim cada um dos seus membros como um indivíduo singular, marcado pelo seu próprio caráter e estado psicológico e físico. O efeito de massa resulta das múltiplas interações individuais e é amplificado por estas.⁴³

SEGUNDO ACTO

N.º 11 – INTRODUÇÃO E ÁRIA

Florestan, na masmorra. *Flash back* – rápida retrospectiva da felicidade com Leonore, da luta política e do encarceramento. Pizarro representado no flash back como inimigo político. No *Poco Allegro – Und spür'ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?* (“E não sinto eu a suave brisa das tílias?”) –, a visão de Florestan de um “anjo, Leonore”, que lhe devolve a liberdade, é materializada em imagens: Leonore aproxima-se do exterior, duma paisagem campestre, e toma nas suas mãos as mãos agrilhoadas de Florestan, devolvendo-lhe a liberdade. É outro momento de sobredeterminação do sentido, que, simultaneamente, desiste da concentração no desempenho do ator. A caracterização de Florestan, também criticada em algumas recensões,⁴⁴ tem traços mais *expressionistas* (refiro-me ao expressionismo cinematográfico dos anos 20) do que realistas ou naturalistas.

40 A ansiedade de Fidelio/Leonore resulta da tarefa iminente que lhe é proposta por Rocco e lhe faz renascer a esperança de encontrar Florestan.

41 Cortes dos compassos 121-132, 165-174, 179-193, 267-329, 458-477, cf. *Regiebuch* (AdK-FA, 3750).

42 Muitos deles, certamente, dobrados em *play back* pelos membros do coro.

43 Heinz Hofmann (1957: 268-269) sublinha igualmente a especificidade da técnica de direcção cénica do coro desenvolvida por Felsenstein.

44 Cf. J. Weinert, in: *Berliner Zeitung*, 12 de Outubro de 1957. Várias recensões lamentavam, a propósito deste tipo de soluções, que “um génio” como Felsenstein tivesse cometido tais erros: “O genial realista da arte cénica soçobrou aqui aos perigos da natureza” (*Der geniale Realist der Bühnenkunst erlag hier den Gefahren der Natur* – isto é, do naturalismo excessivo) (Wolfram Schwinger, in: *Der Morgen*, Berlin, 16 de Outubro de 1957). Felsenstein não parecia estar a par dos últimos desenvolvimentos da linguagem cinematográfica (Gero Gaudert, in: *Tagesspiegel*, 7 de Agosto de 1956).

N.º 12 – MELODRAMA E DUETO (LEONORE, ROCCO)

Diálogo inicial abreviado e modificado. Dueto encenado seguindo à letra o texto: o esforço necessário para levantar a laje sob a qual Florestan será sepultado. A coerência realista da representação cénica resulta no corte da reprise de *Nur hurtig fort* (Rocco) que faria “voltar atrás” a ação. Há um salto de onze compassos, colando à parte de Leonore, encenada como pensamento íntimo: *Was auch geschieht* (em vez de *Wer du auch seist*, na partitura), *ich will dich retten, bei Gott! Du sollst kein Opfer sein!*. Por isso mesmo, a parte de Rocco é aqui suprimida, sendo também cortada toda a secção subsequente do dueto (38 compassos). Desta secção só se aproveita a conclusão em *pianissimo* (dois compassos e meio) que cola à determinação secreta de Leonore.

A parte falada subsequente, bastante extensa na partitura, durante a qual o conflito político entre Florestan e Pizarro vem de novo a primeiro plano e Leonore reconhece finalmente o marido, é drasticamente reduzido ao simples pedido de água pelo prisioneiro e ao gesto silencioso e comovido com que Leonore (no filme, já ciente da identidade dele) lhe corresponde. Florestan reage dando início ao terceto: *Euch werde Lohn in bessern Welten* (“Sede compensado num mundo melhor!”).

N.º 13 – TERCETO

É todo ele encenado como *monólogo interior* das personagens Florestan, Rocco e Leonore. O *monólogo interior* é entrecortado por dois momentos apenas de interação directa: entre Leonor e Rocco (no momento em que Rocco faz o gesto de usar um apito, é agarrado por Leonore que insiste dar ao prisioneiro um pedaço de pão); e entre Florestan e Leonor, quando aquele lhe agradece a dádiva. Uma maior condensação da ação determina os cortes dos compassos 67-84 e 135-154.⁴⁵

Parte falada subsequente, incluindo a chegada de Pizarro, bastante abreviada.

N.º 14 – QUARTETO (LEONORE, FLORESTAN, PIZARRO, ROCCO)

Cena culminante, em que Leonor se interpõe, salvando Florestan. Versão mais concentrada, com supressão de várias secções: compassos 38-48, 61-78, 81, 82, 93-105, 117, 121.⁴⁶ O Quarteto transforma-se em terceto, com Rocco na posição de mero observador.

Quarta cena do 2.º ato, após o sinal da trompete *da lontano* que anuncia a chegada do ministro (Leonore, Florestan, Pizarro, Rocco). Em vez de ser supostamente interpretado pelas quatro personagens, o número é interpretado por um coro invisível, exterior à ação, com alteração do texto original. Não se trata de *play back* cantado (das personagens) sobre a ação meramente mima-

45 Cf. *Regiebuch* (AdK-FA, 3750).

46 Cf. *Regiebuch* (AdK-FA, 3750).

da, mas sim de montagem: o coro assume aqui o papel de comentário, como na tragédia grega, exaltando a luta pela libertação.⁴⁷

Diálogo falado subsequente entre Florestan e Leonore reduzido a breves palavras: *Was hast Du für mich getan? – Nichts!* ("Que fizeste por mim? – Nada!")

N.º 15 – DUETO (FLORESTAN, LEONORE)

Mais uma vez encenado como *monólogos interiores*.

N.º 16 – FINALE

Começa com anúncio da libertação por mensageiro, convocando a população que ocorre em massa ao castelo. Encontro dos prisioneiros com os familiares. Celebração final com cena de archotes e fogueira noturna (simbolismo da luz que rompe as trevas?).⁴⁸ Felsenstein queria refazer esta cena, o que já não foi possível. Talvez ele próprio tivesse já identificado o "erro" que lhe é apontado numa das recensões e quisesse corrigi-lo: "A captação de cima para baixo do coro final retira à música a sua força persuasiva libertadora. Uma tal cena é da esfera das alturas e não das profundezas."⁴⁹

Em sentido favorável, pronuncia-se Heinz Hofmann (1957: 269), que descreve a festa final como uma celebração do renascimento da humanidade numa realização ideal da visão de Beethoven: um hino de júbilo que desfila numa "torrente dionisíaca" pelas ruas; o ser humano livre, graças à sua própria capacidade de decisão e de ação.

CONCLUSÃO

Numa mensagem a Hanns Eisler, de 7 de Dezembro de 1953, Walter Felsenstein punha grandes esperanças no alcance inovador do filme:

Este filme, se for feito, é uma experiência nova de muitos pontos de vista. Muito pouco ou nada terá de comum com as produções cinematográficas até agora realizadas e também não pode ser confundido na sua planificação e preparação prática com os critérios de valoração do género.⁵⁰

Nesse sentido o compreende também o crítico do *Berliner Zeitung* (12/10/1957) ao classificá-lo "um ataque de fundo à rotina da ópera filmada". O referido crítico, J. Weinert, acentua sobretudo a "concentração dramática" conseguida por Felsenstein, que conferia ao filme "uma força revolucionária superior àquela que podia ser alcançada em palcos de ópera". O próprio Felsenstein havia rejeitado nos últimos tempos convites de vários teatros para encenar *Fidelio* por considerar que a obra não era verdadeiramente realizável nesse *medium*, e justificava assim a sua tentativa:

47 *Es schlägt der Rache Stunde, / Ihr soll gerettet sein, / Die Liebe wird im Bunde / mit Mute euch befreien / ... ja wird euch befreien* ("Soa a hora da vingança! Vós sereis salvo! / Em aliança com a coragem / O amor libertar-vos-á" (partes do texto de Pizarro e Rocco suprimidas) (*ibid.*).

48 As mesmas razões de condensação da ação determinam a supressão dos compassos 120-125 e 337-382.

49 *Die Luftaufnahme des Schlußchores nimmt der Musik ihre befreiende Überzeugungskraft. Eine solche Szene gehört in die Höhe, nicht in die Tiefe.* (J. Weinert, in: *Berliner Zeitung*, 12 de Outubro de 1957).

50 *Dieser Film ist, wenn er gemacht wird, in vieler Hinsicht ein neuer Versuch. Er hat nichts, oder nur sehr wenig, mit bisherigen Spiel- und Musikfilmproduktionen gemeinsam und darf auch nicht in seiner Planung und praktischen Vorbereitung mit den Erfahrungswerten aus diesem Genre verwechselt werden.* (AdK-FA, 3556).

Sou de opinião que não se pode realizar de todo o *Fidelio* nos palcos de ópera. Canta-se aí uma obra, sobre cujo significado espiritual, sobre cuja ideia só se pode ter uma vaga noção, sem poder também trabalhá-la claramente no estilo do espetáculo... Interpretar de facto esta música cenicamente – portanto, opticamente – não poderá ser bem sucedido nos palcos de ópera... Creio, no entanto, que o será se for através duma extrema concentração.⁵¹

Para além da concentração ou condensação dramáticas, o filme *Fidelio* de Felsenstein trazia para a tela o conceito de encenação de ópera entretanto por ele exercitado no teatro: o fim da cisão entre canto e representação, o “cantar total” do *Musiktheater*, que ele vinha teorizando e aprofundando na prática, sobretudo desde que assumira a direcção da *Komische Oper*⁵² e que está bem documentado nas encenações teatrais filmadas, entretanto publicadas em DVD.⁵³

Graças à técnica de *play back*, há papéis que são desempenhados no filme respetivamente por mais do que um intérprete, tendo em vista otimizar a coerência e eficácia das diferentes dimensões do desempenho para o espectador cinematográfico. Florestan é representado por um único ator, na fala, no canto e na representação. Mas, há casos em que o mesmo papel é realizado por três intérpretes: um para a representação visual, outro para o canto e um terceiro para os diálogos falados.

Apesar deste recurso, só possível no cinema, não deixa de ficar bem patente em que consistia essa nova *praxis* da representação músico-teatral, designadamente a unidade de canto e representação exigida aos atores-cantores.

Mais de cinquenta anos decorridos, o filme *Fidelio*, marcadamente experimental, não perdeu atualidade. Na sua conceção e realização contém-se, clara e corajosamente articulado, o problema central das *performance arts*, neste caso, especificamente da ópera: se a obra não é idêntica à partitura, é em função do *medium*, do contexto da produção, dos intérpretes e do público concretos que aquela pode ser reconstruída. E é só em função do seu vínculo a um espaço, um tempo, um contexto e um *medium* determinados que a obra, enquanto reconstrução sempre inacabada, ou não-definitiva, pode ganhar validade universal. Eis onde reside, no fundo, o segredo duma “interpretação autêntica”...

REFERÊNCIAS

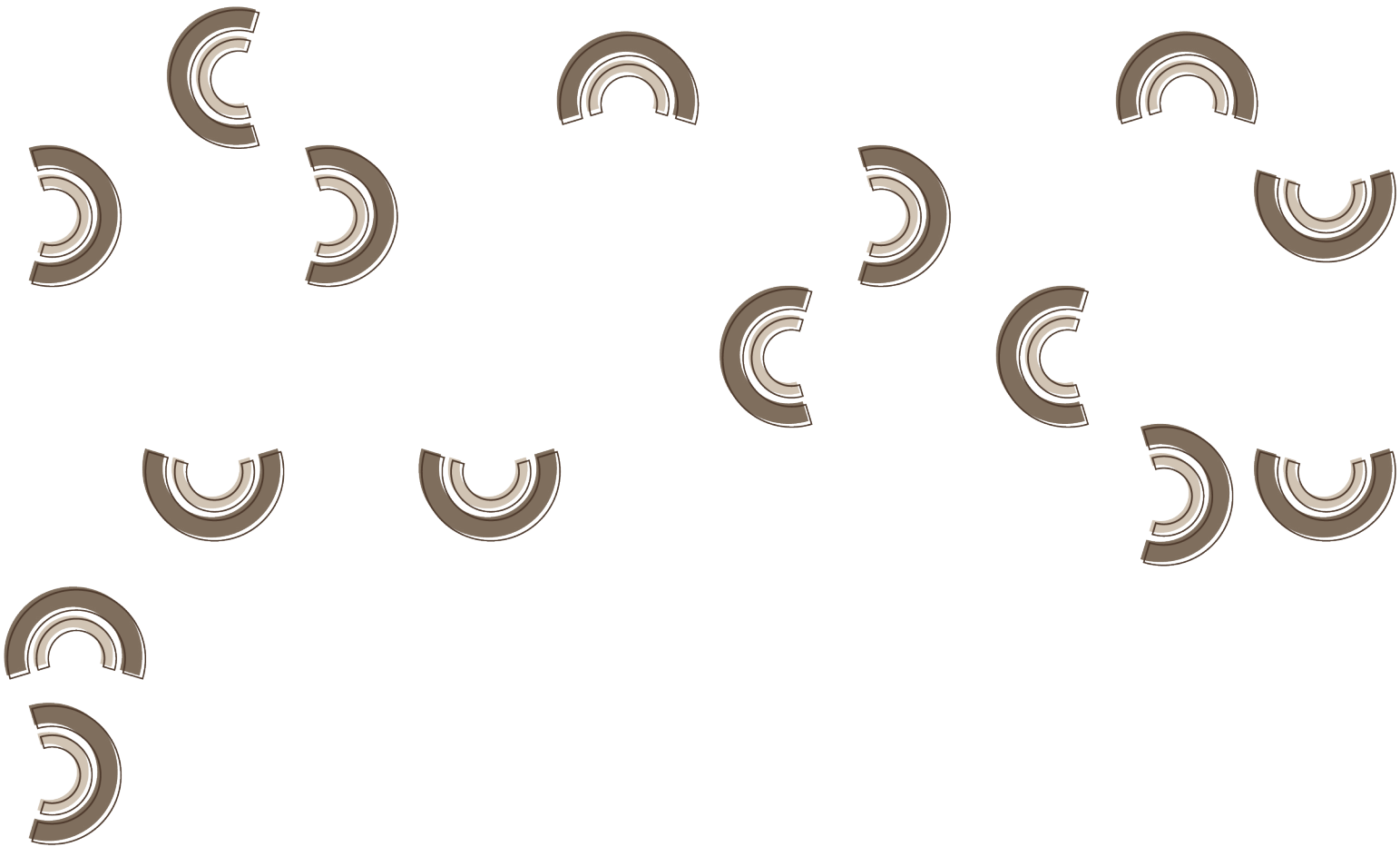
AAVV (2008), *Felsenstein Edition* [Livro de acompanhamento da edição de 6 DVDs], Zurique: Arthaus Musik und Erbgemeinschaft Walter Felsensteins. Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1998), *Komposition für den Film*, in: Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 20 vols, Darmstadt: WBG, XV, 3-156.

⁵¹ *Ich bin der Meinung, daß man den Fidelio an der Opernbühne gar nicht realisieren kann. Man singt dort ein Werk, über dessen geistige Bedeutung, über dessen Idee man eine vage Vorstellung haben mag, ohne sie auch im Stil der Aufführung wirklich klar herausarbeiten zu können... Ich glaube aber, daß es bei äußerster Konzentration gelingen kann.* Citado apud Heinz Hofmann (1957: 267).

⁵² Cf. mais extensivamente sobre a teoria e *praxis* do *Musiktheater* de Felsenstein, M. Vieira de Carvalho (2010).

⁵³ Felsenstein Edition, 6 DVDs, Zurique: Arthaus Musik / Erbgemeinschaft Felsensteins, 2008.

- Felsenstein, Walter (1986), *Theater muß immer etwas Totales sein. Briefe, Aufzeichnungen, Reden, Interviews*, Berlin: Henschelverlag.
- Hofmann, Heinz (1957), “Da stiegen Menschen ans Licht, in: *Deutsche Filmkunst*, 9 (1957): 267-269.
- Vieira de Carvalho, Mário (2010), “Defender a ópera contra os seus entusiastas: ‘Musiktheater’ de Walter Felsenstein a Peter Konwitschny”, in: *IX Colóquio de Outono - Estudos Performativos: Global Performance / Political Performance* (eds. Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa, Vítor Moura), V.N. Famalicão, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho / Ed. Húmus, 2010: 257-272.



MUSICOGRAFIAS





MUSICOGRAFIAS

**PEÇAS DE OCASIÃO: CENAS E(M)
MÚSICAS II**

Marcus Mota
Universidade de Brasília – UnB

RESUMO

Reunião de partituras elaboradas a partir de contextos diversos, mas com uma coisa em comum: estabelecer relações entre sons e referentes extra-musicais. Entre as obras temos, *A Distant Call*, *Love in Seconds*, *M.A.R.C.U.S.*

Palavras-chave: Composição Musical, Dramaturgia, Partituras.

ABSTRACT

Collection of scores prepared from different contexts, but with one thing in common: establishing relationships between sounds and extra-musical referents. Among the works we have, A Distant Call, Love in Seconds, M.A.R.C.U.S.

Keywords: Musical Composition, Dramaturgy, Scores.

Nesta nova recolha de composições instrumentais, são disponibilizadas as partituras de três obras: 1- *A Distant Call* (2018), para Trombone e piano; 2- *Love in Seconds* (2018), para dois cellos; 3- *M.A.R.C.U.S.* (2018) para Clarinete em Si bemol e Piano. Todas foram elaboradas durante curso de Contemporary Techniques in Music Composition, da Berklee, em 2018. E, como se pode observar, são duetos.

A primeira, *A Distant Call*, foi realizada durante a semana que estive longe do Brasil, para participar do evento *Reading Musicals: Sources, Editions, Performance. A Conference in Honor of Geoffrey Block*, entre 9-11 de maio de 2018, na pequena cidade de Carmel, Indiana, nos Estados Unidos¹. A solidão experimentada em um quarto de hotel me fez, nas longas horas vagas que dediquei ao Curso da Berklee, traduzir silêncios, saudades e sussurros. Para o trombone, vali-me dos estudos para o coral de trombones “Eixão & Chuva”, criada no início de 2018². Escrevi como

¹ Link do evento: <https://sites.google.com/site/readingmusicalsconference/conference-programme>. Apresentei lá o texto “Musical Dramaturgy Online: Using Digital Archiving for Musical Theatre Research”, a respeito do protótipo de database online para documentação de obras dramático-musicais que desenvolvemos eu e Alexandre Rangel no LADI-UnB, a partir de financiamento do CNPq. Para a database, v. <http://www.quasecinema.org/david/en-index.html>.

um presente para um dos compositores e educadores presentes ao evento – Andrew Buchman, assim lhe informando sobre o ‘gift’: “My starting point was a tension between two low notes as a basis for the composition – Db and Cb. And, as I'm here alone in a hotel, a lot of noises pop up around, burning my imagination. The repetition of the low notes is related to the experience of being most of the time in the hotel room. The outside noises go through the walls of my room and call for my attention. This is the music of loneliness.”³

Em abril do mesmo ano, compus *Love in Seconds*. Sobre a obra escrevi: “Fiz para dois violoncelos: um casal briga, brinca um com o outro, e depois se reconcilia. Tudo usando intervalos de segunda {maior/menor} com ajuda de oitavas.”⁴

A mais complexa é M.A.R.C.U.S. A peça, composta entre 24 e 28 de maio de 2018, foi o ‘assignment’/tarefa da oitava semana do supra referido curso, que se desenrolava em 12 semanas. Para tanto, reuni diversas técnicas até ali estudadas. E escrevi o seguinte texto em inglês:

“a quarta é M.A.R.C.U.S., para Clarinete e Piano. Eu compus para meus 50 anos de vida. A peça se estrutura em 6 partes, como as seis letras do meu nome. Em cada parte exploro sonoridades relacionadas a cada década de minha vida. Assim expus em inglês a música:

- o) *The piece has 6 parts/sections, as my name M.A.R.C.U.S. It is intended to celebrate my 50th birthday.* {A peça está dividida em 6 partes/seções, como o meu nome. Foi criada para celebrar meu aniversário de 50 anos};
- 1) *For two instruments: Piano and Clarinet'* {Para dois instrumentos – Piano e Clarinete em Si bemol};
- 2) *My wife plays Piano, and my great colleague is a Clarinet player* {Minha esposa é pianista e tenho um grande colega que é clarinetista (Ricardo Dourado)};
- 3) *My life divided into six (6) sections:* {minha vida dividida/distribuída em seis fases:
 - a) *childhood in Porto Alegre, South of Brazil, living in a safe house in front of a hill. Hearing a lot of brazilian samba. (0-9 years);* { infância em Porto Alegre, região sul do Brasil, morando em uma boa casa em frente de um morro muito samba. (Dos 0 aos 9 anos)}
 - b) *moving to Brasilia, Brazil's Federal Capital, well-planned city. Hearing a lot of classical and traditional Christian music. (10 to 14 years);* {mudança para Brasília, a capital federal, cidade planejada. Muita música erudita e música cristã. (dos 10 aos 14 anos)}
 - c) *moving into Brasilia, to the centre the city, that looks like a plane. Starting hearing/playing more classical music and rock (Led Zeppelin). (14-17 years);* {mudança dentro de Brasília, para a área central da cidade, cidade que se parece com um avião. Começando a ouvir mais música erudite e rock (Led Zeppelin). (14-17 anos)}
 - d) *going to University, leaving my family, chaos, a lot of commercial music, playing in pubs to survive. Everything in excess. Fun and bad moments. (18-28 years).* {Ida}

² Incluída na primeira coletânea, publicada na Revista *Dramaturgias* n. 12 (2019). *Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I* {Sambafoot, No Fantasies Through the Night, e Eixão e Chuva.

³ Email de 14 maio de 2018.

⁴ Email para Ricardo Dourado, em 24/04/2018.

- para a Universidade de Brasília, deixando minha família para trás, caos, muita música comercial, e tocando em bares para sobreviver. Tudo em excesso. Momentos alegres e tristes (18-28 anos)}
- e) *Marrying my wife, going to live in Tallahassee, orchestral and piano music, opera, musicals.* (29-40 years) {Casamento, ida para Tallahassee, muita música orquestral e para piano, ópera, musicais. (29-40 anos)}
- f) *Back to Brasília, having two kids, more orchestral and complex music, music and painting links* (41-50 years) { Retorno a Brasília, nascimentos de meus dois filhos, mais música orquestral e mais sofisticada, relacionamento entre música e pintura (41 – 50 anos)}

So 1- each section has a music definition and a number of bars: {Cada sessão possui uma definição musical e um número de compassos}

a=9; b=5,c=4; d=11; e=11; f= 10.

As the number 50 represents the whole, each section has a per cent number: {como o número 50 representa a soma de tudo, cada seção tem um número percentual em relação ao todo.}

a:18%; b:10%, c: 8%; d: 22%; E:22%; f: 20%

I gonna use these references to composing this assignment:

the piece will be divided into 6 sections, each section having a music style or a mix of several styles.

I'll double the first sections numbers because I believe I gonna live until 100 years. Rsss... use prefixed Fibonacci numbers to select most of the time values and intervals.

Then section a= 18 measures. It's interrupted, incomplete because I left Porto Alegre and moved to Brasilia.

Section b has 10 measures. It is Interrupted again, incomplete because I've moved to another neighborhood. It's always a big problem for kids...

Section C is the smallest section of the piece. Here classical music, mainly Beethoven, and Rock music, are fused in my life. I borrowed riffs from Kashmir and measures from Beethoven's Piano Concerto n. 4.

Section D mix happy and bad feelings, as alcohol does... It starts with a reggae groove, then changes to a more dark mood.

Sections E and F should follow this double pattern that was applied to previous ones. But as memory works quickly when approaches to more contemporary events, I keep the original time values (11 and 12) and accelerate the pace."

Ou seja, quis usar uma forma de antologia de momentos para celebrar meus 50 anos de vida, que se deram com grandes festas entre Brasília e Porto Alegre em Outubro de 2018.

A DISTANT CALL
BEING ALONE IN CARMEL, INDIANA
Marcus Mota

♩=60

The musical score is arranged in three systems. The first system features a Trombone part in bass clef and a Piano part in treble and bass clefs. The Piano part begins with a piano (*p*) chord in the treble and a mezzo-piano (*mp*) chord in the bass. The second system includes a Tuba (Tbn.) part in bass clef and a Piano (Pno.) part in treble and bass clefs. The Piano part has a triplet of eighth notes in the treble. The third system features a Tuba (Tbn.) part in bass clef with the instruction "Con sord." and a Piano (Pno.) part in treble and bass clefs. The Tuba part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The Piano part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

© Marcus Mota 2018
Distributed by Brass Editions – www.brasseditions.com

7

Tbn.

Pno.

pp *mf* *p* *pp* *p*

9

Tbn.

Pno.

f *pp* *p* *p*

11

Tbn.

Pno.

ff *pp* *mf* *p* *pp* *3* *p*

Detailed description: This is a musical score for a Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (7, 9, and 11). The Tbn. part is written in bass clef, and the Pno. part consists of two staves (treble and bass clefs). The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). There are also articulation marks like accents and slurs. The Pno. part features complex chordal textures and melodic lines, including a triplet of eighth notes in measure 11. The overall style is contemporary or modern classical.

13

Tbn.

f *mp* *p* *pp*

Pno.

f *p*

15

Tbn.

p *mf*

Pno.

mp *p* *pp*

17

Tbn.

f *p*

Pno.

f *mf* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for a Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.) duo. It consists of three systems of music, each starting at a measure number (13, 15, and 17). Each system has a Tbn. staff and a Pno. grand staff (treble and bass clefs).
 - System 1 (Measures 13-14): Tbn. starts with a rest, then plays a descending eighth-note line. Dynamics: *f*, *mp*, *p*, *pp*. Pno. plays a similar descending line in the right hand, with a *f* dynamic. The left hand has a sustained bass line with a *p* dynamic.
 - System 2 (Measures 15-16): Tbn. plays a melodic line with slurs. Dynamics: *p*, *mf*. Pno. has a more active right hand with slurs and a *pp* dynamic. The left hand has a steady bass line with a *mp* dynamic.
 - System 3 (Measures 17-18): Tbn. plays a melodic line with slurs. Dynamics: *f*, *p*. Pno. has a complex right hand with slurs and a *p* dynamic. The left hand has a steady bass line with a *f* dynamic.
 The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

19

Tbn. *f* *mp* *p*

Pno. *f* *mp* *p*

21

Tbn. *p* *mp* *mf* gliss.

Pno. *mp*

23

Tbn. gliss. *f* *p* gliss. gliss.

Pno. *f* *p* *mp*

25

Tbn. *f*

Pno. *p* *pp*

27

Tbn. *mp* *p*

Pno. *p* *pp*

29

Tbn. *mf* *mp* *p*

Pno. *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a tuba (Tbn.) and piano (Pno.) in 2/4 time. It consists of three systems of music, numbered 25, 27, and 29. Each system has a tuba part on a bass clef staff and a piano part on a grand staff (treble and bass clefs).
 - System 25: The tuba part starts with a whole rest, followed by a half note G2, a half note F2, and a half note E2, all under a slur. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics range from *p* to *pp*.
 - System 27: The tuba part begins with a half note G2, followed by a half note F2, and a half note E2, all under a slur. The piano part continues with triplet eighth notes and chords. Dynamics include *mp* and *p*.
 - System 29: The tuba part has a quarter note G2, followed by eighth notes F2 and E2, and a quarter note D2, all under a slur. The piano part consists of chords in the left hand. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*.
 - The piano part in system 29 has a whole rest in the treble clef and chords in the bass clef.

31

Tbn.

Pno.

31 8

33

Tbn.

Pno.

33 8

35

Tbn.

Pno.

mf 3

ff *p*

37

Tbn.

Pno.

37 8

pp

p

39

Tbn.

Pno.

39 8

f

mf

gliss.

gliss.

41

Tbn.

Pno.

41 8

43

Tbn.

Pno.

mf

p

3

3

45

Tbn.

Pno.

47

Tbn.

Pno.

f

f

LOVE IN SECONDS

Marcus Mota

♩=60
① FIGHTING

The score is for a piece titled "Love in Seconds" by Marcus Mota. It begins with a tempo marking of quarter note = 60 and a first ending bracket labeled "1 FIGHTING". The music is in 4/4 time and B-flat major. The first system features Cello 1 and Cello 2. Cello 1 plays a melodic line with a *pp* dynamic, while Cello 2 provides a rhythmic accompaniment with triplets and *pp* dynamics. The second system introduces Violin 1 and Violin 2. Violin 1 has a melodic line with *pp* dynamics, and Violin 2 plays a rhythmic accompaniment with *pp* dynamics. The third system continues the Violin 1 and 2 parts, with Violin 1 dynamics ranging from *mp* to *mf* and Violin 2 dynamics ranging from *mf* to *p*. The fourth system features Violin 1 and 2, with Violin 1 playing a melodic line with *fff* dynamics and Violin 2 playing a rhythmic accompaniment with *f* dynamics.

© Marcus Mota 2018

♩=95

② MOCKING

pizz.

Vc. 1

Vc. 2

f

mf

Vc. 1

Vc. 2

21

arco

pizz.

3

Vc. 1

Vc. 2

25

Vc. 1

Vc. 2

29

arco

f

Vc. 1

Vc. 2

33

37 *rit.*

Vc. 1

Vc. 2

41 *a tempo*

Vc. 1

Vc. 2

$\text{♩} = 80$

③ ROMANCE

Vc. 1

Vc. 2

mf

mp

48

Vc. 1

Vc. 2

mp *mf* *f* *ff* *fff*

p *mp* *mf* *f*

④ $\text{♩} = 80$

Vc. 1

Vc. 2

mf *f* *ff* *mf*

f *ff* *mf* *ff* *mf*

56

Vc. *p*

Vc. 2 *p*

60

Vc. *p*

Vc. 2 *p*

64

Vc. *cresc.*

Vc. 2 *dim.*

68

Vc. *ff*

Vc. 2 *ff*

p

p

M.A.R.C.U.S

Marcus Mota

① ♩=83

Clarinet in B \flat

Piano

mp

mf

B \flat Cl.

Piano

p

mp

mf

rit.

B \flat Cl.

Piano

f

f

mf

© Marcus Mota 2018

13

B♭ Cl.

Piano

17

B♭ Cl.

Piano

②

♩ = 120

19

B♭ Cl.

Piano

21

B♭ Cl.

Piano

23

B♭ Cl.

Piano

25

B♭ Cl.

Piano

3

♩=100

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 29 to 31, and the second system covers measures 31 to 32. The B♭ Clarinet part is written in a 4/4 time signature. In measure 29, it features a melodic line with a *ff* dynamic, followed by a triplet of eighth notes. In measure 30, the dynamic changes to *f*. In measure 31, the dynamic is *mp*. The Piano part consists of a bass line with a *f* dynamic and a right-hand part that is mostly silent, with a *p* dynamic indicated in measure 31. The second system (measures 31-32) shows the B♭ Clarinet playing a melodic line with a *f* dynamic, including a quintuplet (marked '5') and a septuplet (marked '7'). The Piano part continues with a bass line and a right-hand part with chords and a *p* dynamic.

34

B♭ Cl.

Piano

mf

p

pp

3

36

B♭ Cl.

Piano

4

$\text{♩} = 140$

B♭ Cl.

Piano

mf

f

39

B \flat Cl.

Piano

f

41

B \flat Cl.

Piano

mp

mf

43

B \flat Cl.

Piano

45

B \flat Cl. *ff*

Piano

47

B \flat Cl. *ff*

Piano

49

B \flat Cl.

Piano

$\text{♩} = 40$

Detailed description of the musical score: The score is for a Bb Clarinet and Piano. It consists of five systems of staves. The first system (measures 45-47) shows the Bb Clarinet part in the treble clef with a fortissimo (ff) dynamic. The Piano part has two staves: the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef, with a forte (f) dynamic. The second system (measures 47-49) shows the Bb Clarinet part with a fortissimo (ff) dynamic. The Piano part has two staves: the right hand is mostly silent with some notes in the final measure, and the left hand in the bass clef has a forte (f) dynamic. The third system (measures 49-51) shows the Bb Clarinet part with a piano (p) dynamic. The Piano part has two staves: the right hand in the bass clef has a forte (f) dynamic, and the left hand in the bass clef has a fortissimo (ff) dynamic. A tempo marking of quarter note = 40 is placed above the first measure of the third system. The time signature is 7/4 throughout.

51

B \flat Cl.

51

Piano

mf

mp

8

53

B \flat Cl.

53

Piano

f

mp

8

55

B \flat Cl.

55

Piano

p

8

57

B♭ Cl.

Piano

ff

♩ = 180

5

B♭ Cl.

59

Piano

61

B♭ Cl.

61

Piano

63

B♭ Cl.

Piano

63

64

65

B♭ Cl.

Piano

65

66

p

p

p

67

B♭ Cl.

Piano

67

68

f

ff

69

B \flat Cl.

Piano

6 $\text{♩} = 76$

B \flat Cl.

Piano

73

B \flat Cl.

Piano

75

B \flat Cl. *mp*

Piano *p*

77

B \flat Cl. *f*

Piano *ppp*³

79

B \flat Cl. *mp* *p* *rit.*

Piano *pp*

The page is decorated with numerous brown crescent-shaped icons, each containing two concentric white lines. These icons are scattered across the page, primarily around the perimeter and in the upper half, framing the central text.

**LISTA DE
OBRAS CÊNICAS**

LISTA DE OBRAS CÊNICAS

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*¹.

BLOCO I (1995-1997)²

1) **O filho da costureira**³

- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) **Uma última noite sobre a terra**

BLOCO II (1997- 2001)⁴

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) *O salto do escorpião*
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro
- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes
- 18) Brutal
- 19) **Idades. Lola** (2001)⁵
- 20) Os Vigilantes
- 21) **Docenovembro** (2000)
- 22) **Aluga-se** (1997)⁶
- 23) Audição (2001)
- 24) Acid House
- 25) A Investigação
- 26) **O acontecimento** (2000)
- 27) A oração (2000)
- 28) Visita ao velho comediante (2000)

BLOCO III (1997-2001)⁷

- 29) **Rádio Maior** (2002)

1 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

2 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Correspondem à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outras_escritos._Poems_and_plays

3 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>.

4 A Intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter uma maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

5 Direção Hugo Rodas.

6 Direção Brígida Miranda.

7 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício** (2002)⁸
- 32) **Um dia de festa** (2003)⁹
- 33) **Textos natal** (2003)¹⁰
- 34) **Salada para três** (2003)¹¹
- 35) **Iago** (2004)¹²

BLOCO IV (2005-2008)¹³

- 36) A Morte de um Grande Homem (2005)
- 37) As coisas que Não se Mostram (2006)
- 38) Cachorro Morto (2006)
- 39) Não se Esqueça de Mim (2005)
- 40) O Violador (2005-2006)
- 41) Uma Noite Um Bar (2005)
- 42) Despedida (2008)
- 43) Dois Homens Bons (2016)

BLOCO V (2006-2016)¹⁴

- 44) **Saul**. Drama musical (2006)¹⁵
- 45) **O Empresário**. Libreto (2007)
- 46) **Caliban**. Drama musical (2007)
- 47) **No Muro**. Hipeopera (2009)¹⁶
- 48) **David**. Drama musical (2012)¹⁷
- 49) **Sete**. Drama musical (2012)¹⁸
- 50) **À Mesa**. Comédia (2012)
- 51) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
- 52) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)¹⁹

BLOCO VI. INCABADAS

- 1) A ceia (2012)
- 2) Do fundo do abismo (2012)
- 3) Té e Cléia (2013)
- 4) Uma canção para Ícaro (2014/2015)

8 Direção Hugo Rodas.

9 Direção Jesus Vivas.

10 Direção Hugo Rodas.

11 Direção Hugo Rodas

12 Direção: Nitza Tenenblat.

13 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação.

14 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

15 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto.

16 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

17 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF.

18 Direção Hugo Rodas.

19 Ambas: Direção Hugo Rodas.

EXPEDIENTE

EDITOR CHEFE

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

EDITORA ASSISTENTE

Emille Catarine Rodrigues Caçado

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson

Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

EDITORA- CONVIDADA

Ana Maria César Pompeu

EDIÇÃO DE TEXTOS

Marcus Mota

COMISSÃO CIENTÍFICA

A. P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

PROJETO GRÁFICO

Camila Lombardi Torres
Emille Catarine Rodrigues Caçado
Rogério Câmara

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Emille Catarine Rodrigues Caçado

FOTO DE CAPA

Plague in an Ancient City, de Michiel Sweerts

COVID-19

Essa revista foi composta em tipografia Alegreya,
tamanho 12pt, desenhada por Huerta Tipográfica.