

ORISO NO MUNDO ANTIGO

Ana Maria César Pompeu
Orlando Luiz de Araújo
Robert Brose Pires
(Organizadores)



O Riso no Mundo Antigo

**Ana Maria César Pompeu
Orlando Luiz de Araújo
Robert Brose Pires
(Organizadores)**

Comitê Científico

Ana Maria César Pompeu

Orlando Luiz de Araújo

Robert Brose Pires

Francisco Edi de Oliveira Sousa

Roberto Arruda de Oliveira

Josenir Alcântara de Oliveira

Revisão: Ana Maria César Pompeu e Orlando Luiz de Araújo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária: Perpétua Socorro T. Guimarães CRB 3 801/98

Q Riso no mundo antigo

Ana Maria César Pompeu, Orlando Luiz de Araújo, Robert Brose Pires
[organizadores] .- Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

380 p.

ISBN: 978-85-420-0033-7

I. Literatura grega I. Pompeu, Ana Maria César

II. Araújo, Orlando Luiz de III. Pires, Robert Brose IV. Título

CDD: 869.3

Agradecimentos

À CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos, pelo apoio que possibilitou a ampliação e enriquecimento do evento na sua 25ª edição, com a participação de renomados pesquisadores de outros estados brasileiros e da Argentina e a publicação desta coletânea dos textos apresentados durante a XXV Semana de Estudos Clássicos: O riso no mundo antigo.

Homenagem ao Professor José Alves Fernandes
In Memoriam

Sumário

Apresentação	09
A presença do riso na Literatura antiga <i>José Alves Fernandes</i>	11
As formas do riso na comédia grega antiga <i>Greice Drumond</i>	19
Las redes del humor en la comedia de Aristófanes <i>Claudia N. Fernández</i>	27
O Riso Brincante do Nordeste <i>Raimundo Oswald Cavalcante Barroso</i>	45
Carnavalização e resistência cultural: uma abordagem dos cordéis de gracejo nordestinos <i>Stélio Torquato Lima</i>	67
O riso exemplar de historiadores e biógrafos <i>Breno Battistin Sebastiani</i>	83
Homero: política, história, filologia e vida civil no Livro III <i>Da descoberta do verdadeiro Homero na Scienza Nuova</i> de 1744 de Giambattista Vico <i>Marcos Aurélio da Guerra Dantas</i>	95
A onomástica em Plauto <i>Josenir Alcântara de Oliveira</i>	103
A comédia latina: <i>Miles Gloriosus</i> de Plauto <i>Roberto Arruda de Oliveira</i>	109
Humor e forma: jogos métricos em <i>Amores</i> 1.1, de Ovídio <i>Liebert de Abreu Muniz</i>	127
Plauto: leitor de <i>Díscolo</i> de Menandro <i>Pauliane Targino da Silva Bruno</i>	137

Análise comparativa entre as obras <i>Aululária</i> de Plauto e <i>O Santo e a Porca</i> de Ariano Suassuna: convergências e divergências <i>Letícia Freitas Alves</i>	145
Ironia e riso no Livro I da <i>República</i> , de Platão: o embate entre Sócrates e Trasímaco <i>Hugo Filgueiras de Araújo</i>	153
A alma como natureza do homem em Platão <i>Adriana Alves de Lima Lopes</i>	161
Uma análise da presença de <i>Eros</i> no discurso de Aristófanes no <i>Banquete</i> de Platão <i>Adail Pereira Carvalho Junior</i>	167
Quem ri de quem na comédia aristofânica? Diceópolis ri de Lâmaco em <i>Acarnenses</i> <i>Ana Maria César Pompeu</i>	173
A transtextualidade presente nas comédias de Aristófanes <i>Lauro Inácio de Moura Filho</i>	183
Estrepsíades ri de Sócrates em <i>As Nuvens</i> <i>Solange Maria Soares de Almeida</i>	197
As mulheres riem dos homens em <i>Lisístrata</i> <i>Milena Nobre</i>	207
<i>Lisístrata</i> e a desconstrução da imagem da boa esposa <i>Francisca Patrícia Pompeu Brasil</i>	217
A representação cômica de uma sociedade na comédia <i>Acarnenses</i> de Aristófanes <i>William Lial</i>	229
Mímesis e comédia em Aristóteles <i>Renata de Oliveira Lara</i>	241
Aristófanes e <i>As Nuvens</i> : A caricatura dos Sofistas	

e do novo sistema educacional de Atenas <i>Anízia Gabrielle Cavalcante Brígido</i>	249
Schiller a favor de Aristófanes: O cômico e o político em <i>Os Cavaleiros</i> <i>Carlos Getúlio de Freitas Maia</i>	255
<i>Lisistrata</i> e o novo papel social da mulher na Guerra do Peloponeso em Aristófanes <i>Albertina Paiva Barbosa</i> <i>Danielle Almeida Lopes</i>	263
Entre o erudito e o popular: os bichos e a memória do riso brincante <i>Ivânia Mary Maia Amarante</i>	267
A modelagem da criança e o conceito de infância no Mundo Antigo <i>Danielle Almeida Lopes</i> <i>Albertina Paiva Barbosa</i> <i>Gleudson Passos Cardoso</i>	273
O Lúdico na educação infantil ontem e hoje <i>Eliene Duarte Barreto</i> <i>Sarah Pires Barreto de Souza</i> <i>José Rogério Santana</i>	279
<i>Ájax</i> e <i>Antígona</i> : o riso na tragédia <i>Orlando Luiz de Araújo</i>	295
Do trágico e do cômico: o processo de ridicularização em <i>Filoctetes</i> , de Sófocles <i>Ana Maria Cavalcante de Lima</i> <i>Eduardo Bruno Fernandes Freitas</i>	303
ÁJAX: ai! ai! Por que Odisseu e não eu? Agonia e riso em <i>Ájax</i> , de Sófocles <i>Maria Eliedna de Araújo Lima</i>	311

Imagens do cômico nas <i>Bacas</i> , de Eurípides <i>Camila Sâmia da Silva Souza</i>	319
A sátira do teatro grego antigo na comédia <i>Poderosa Afrodite</i> , de Woody Allen <i>Elvis Freire da Silva</i> <i>Francisco Gleiberson dos S. Nogueira</i>	327
Apolo e Hércules em <i>Alceste</i> , de Eurípides <i>Vanessa Silva Almeida</i>	337
<i>Elogio Cômico de Helena</i> <i>Francisco André Bezerra Brasileiro</i>	349

Apresentação

A coletânea *O riso no mundo antigo* é o resultado concreto da XXV Semana de Estudos Clássicos, que aconteceu de 21 a 25 de novembro de 2011, no Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará. O Núcleo de Cultura Clássica – NUCLAS – do Departamento de Letras Estrangeiras promove todos os anos o evento que, na sua 25ª edição, foi especial, contando com a participação de professores pesquisadores das diversas especialidades dos Estudos Clássicos vindos de outros estados brasileiros, como Rio de Janeiro, São Paulo e Paraíba e com uma renomada estudiosa da comédia grega de La Plata na Argentina, Dra Claudia N. Fernández. Houve a participação de jovens professores do Piauí, Professores da Universidade Estadual do Ceará – UECE - e Professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada – da UFC, do qual os professores do NUCLAS também fazem parte; mestres e mestrandos da UECE e UFC, alunos da graduação de Letras, Filosofia e História e dos cursos de extensão de grego e latim também integrantes dos grupos de estudos coordenados pelos professores do NUCLAS, e o evento contou com a participação especial da atriz e comediantes Karla Karenina, falando sobre a experiência de fazer rir no Brasil.

O evento homenageou os professores fundadores do Núcleo de Cultura Clássica: Eleazar Magalhães Teixeira e José Alves Fernandes que fizeram respectivamente a abertura e o encerramento da Semana.

A coletânea apresenta trabalhos sobre o cômico na Literatura grega e romana, o diálogo com outras literaturas, o riso brincante e a carnavalização na cultura nordestina, o riso na Filosofia e História antigas, o lúdico na educação infantil, o feminino na comédia, e uma proposta de paródia da própria comédia antiga.

O capítulo de abertura “A presença do riso na literatura antiga” do Professor José Alves Fernandes foi a conferência de encerramento da XXV Semana de Estudos Clássicos: “O riso no mundo antigo” e a última conferência proferida pelo nosso saudoso mestre que nos deixou no dia 17 de maio de 2012. Apesar da dor da despedida, ficamos com sua palavra sobre o riso: “Iniciemos a nossa palestra recordando a velha constatação universal: o homem é o único animal que ri.”

Ana Maria César Pompeu

A presença do riso na literatura antiga

José Alves Fernandes¹

Iniciemos a nossa palestra recordando a velha constatação universal: o homem é o único animal que ri.

Os testemunhos dessa constatação e desse fenômeno universal fornecidos pelas obras literárias da Antiguidade foram objeto da atenção por parte de inúmeros estudiosos, entre os quais é justo mencionar a figura de Ernst Robert Curtius, o famigerado autor do “magnum opus” *Literatura Europeia e Idade Média Latina*.

A tese central da referida obra é a de que a cultura europeia, de que nós somos herdeiros, constitui uma unidade de sentido. Apesar de todas as transformações ou vicissitudes, a história greco-romana continua a ser a matriz superior da cultura ocidental. Queiramos ou não, continuamos a ser formados pela inspiração distante mas ininterrupta das ideias básicas da civilização greco-latina.

Após as quinhentas páginas do seu denso texto de ensinamentos e análises sobre o tema específico que se propôs desenvolver, acrescentou o nosso citado autor, um excursão de cento e trinta páginas adicionais dividido em 25 capítulos, dos quais houve por bem dedicar o IVº ao tema “Gracejo e Seriedade”, objeto desta nossa participação.

Principia por observar que não existe gênero literário puro e que por isso mesmo, o cômico ou joco-sério pode fazer-se presente em qualquer modalidade estilística ou composicional. “O cômico e o trágico podem fundir-se ou convizinhar até mesmo no estilo épico”, afirma o autorizado mestre.

Apesar de ser a epopeia considerada um gênero poético caracterizado pela solenidade e pela compenetração e, por consequência, refratário ao humor, ao riso ou à galhofa, é interessante lembrar aqui, a famigerada expressão “gargalhada homérica”, “*ásbestos gélos*”, incorporada ao repertório dos dicionários.

Trata-se da passagem da *Iliada* (Canto I, v.559 e ss.) em que Vulcano ou Heftos encarregado de servir o vinho aos deuses em substituição à graciosa deusa da juventude, Hebe, o desastrado coxo e feanchão mete os pés pelas mãos, derruba algumas taças e entorna as bebidas em pleno recinto festivo em que se banquetearam os deuses. E então, relata Homero: “Gargalhada descomunal (*ásbestos gélos*) disparam os deuses” ante a performance desastrada do deus encarvoado das forjas e do fogo celeste.

E que dizer também do gênero nobre e erudito por excelência da retórica?

¹ Professor Fundador do Núcleo de Cultura Clássica da UFC. Professor aposentado de Latim da UFC e da UECE Membro da Academia Cearense de Letras.

Os teóricos da eloquência aconselhavam que, também os oradores, fizessem uso do bom humor para conquistar aplauso. Eis a opinião de Plínio, o Moço: *Hi lusus non minus interdum gloriam quam seriam consequuntur* - tais jogos de espírito, diz ele, por vezes alcançavam um sucesso semelhante ao dos discursos sisudos. Eu mesmo, acrescenta, gracejo, às vezes, rio-me, divirto-me e brinco, sem maiores escrúpulos, pois, afinal de contas, *homo sum*. É como se dissesse: faz parte integrante da vida essa fusão do sério e do jocoso – *severitatem comitatem miscere*. O segredo está em manter-se em igual distância entre a *tristitia* e a *petulantia* - isto é, entre o mau humor e a galhofa ou chanchada.

Obviamente que o espaço privilegiado do riso entre seus gêneros literários deve pertencer à comédia. Um riso que nem sempre leva em consideração a injustiça cometida contra alguma personagem transformada em bode expiatório da intenção crítica do comediógrafo-autor. Baste-nos lembrar, por exemplo, na Grécia, as alfinetadas aplicadas por Aristófanes contra Sócrates a quem toma por modelo das falsidades dos sofistas e das suas doutrinas distorsivas, na comédia das *Nuvens*.

Sirva-nos de exemplo também, no teatro latino, como o *Anfitrião* de Plauto, a situação injusta a que é relegada Alcmena, enganada por Júpiter, bem como a de Anfitrião, reduzido à condição de menino enganado e sujeito às ordens arbitrárias de Júpiter que lhe ordena após traição: “ Quanto a ti, regressa à harmonia de outrora para junto de tua mulher – ela não merece que a recrimines. E a resposta do marido cuco, cabisbaixo e acovardado foi: “ Sim, cumprirei as tuas ordens... vou para dentro, para junto de minha mulher.”

Note-se que esta velha comédia de Plauto teve imensa fortuna crítica através de todos os tempos.

Em língua portuguesa, serviu ela de molde à obra teatral de Luís de Camões, no séc. XVI, intitulada *Auto dos Enfatriões*, bem como, ainda no sec. XVIII, inspirou a Antônio José da Silva, o judeu, de nacionalidade brasileira, a comédia intitulada precisamente de *Anfitrião*.

A persistente força cômica do tema levou ainda outro brasileiro, Guilherme de Figueiredo, já no séc. XX, a reviver a obra, escrevendo e encenando a peça *Um Deus Dormiu Lá em Casa*, com a interpretação de Paulo Autran e Tônia Carreiro, no Teatro Monumental de Lisboa.

Acentua-se aqui, tendo em vista a essência do nosso tema, o alto grau de comicidade resultante das peripécias dos personagens trapalhões Sósia e Anfitrião que em virtude da semelhança fisionômica são responsáveis por uma catadupa de risadas homéricas.

Por conta dessa aludida particularidade, vale a pena mencionar ainda do mesmo Plauto *O soldado Fanfarrão* e *Os Dois Menecmos* imitados séculos depois, por William Shakespeare na *Comédia dos Erros* (“Commedy of Errors”

bem como a *Noite dos Reis* (*Twelfth Night*), não esquecendo ainda, já na época contemporânea, em 1940, *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*) de Charlie Chaplin, a genial caricatura do FÜHRER, o esquizofrênico chefe nazista Adolf Hitler.

Tem-se afirmado que na literatura cômica universal Plauto só encontra paralelo em Aristófanes (...) no sentido da alegria transbordante que extravasa da trama hilariante levada até à máxima explosividade cômica e explosiva, como assinala Ettore Pastore na sua riquíssima *Storia della Letteratura Latina*, (p. 47).

É interessante observar como o elemento cômico – a matéria do riso – pode revelar-se, entre tantos outros índices, através da denominação dos personagens bem como da designação das obras.

Um dos personagens de Terêncio, por exemplo chama-se Sânio ou Samião, em português, em latim *Sannio-onis*, termo que remete à palavra *sanna* que significa “careta”, podendo-se, então, traduzir o nome do personagem por “aquele que faz caretas”, o palhaço.

No teatro de Plauto, depara-se-nos um personagem denominado *Blefaro-onis* que se pode traduzir por “aquele que pestaneja”. O termo se relaciona obviamente com a palavra grega *blépharon* que significa “pálpebra”. Em português faceto ou popular poderia tal indivíduo chamar-se “pisca-pisca”.

Acrescente-se, a propósito, que a maioria dos nomes de personagens da comédia latina são “nomes falantes”, isto é, nomes que se definem a partir da sua própria constituição etimológica.

O título das obras, igualmente, revela-se muitas vezes sugestivo da natureza cômica ou lúdica do seu teor ou constituição.

Batraquiomaquia, por exemplo, significa “A Batalha das Rãs”, título de uma epopeia cômica atribuída a Homero e *Culex* ou o *Mosquito*, atribuída a Virgílio. Por causa, justamente, do conteúdo cômico sugerido por esses títulos, tais obras costumavam ser geralmente consideradas de falsa atribuição a esses dois altíssimos poetas do classicismo antigo.

Que juízo se poderá fazer de uma obra intitulada *Apocoloquentosis* ou apoteose (ou metamorfose) da abóbora , ou, segundo outros, a flagelação do perneta, da autoria de Sêneca?

É fato universal o íntimo sentimento de maldade ou de sadismo que leva o ser humano a rir ou zombar das coisas ou pessoas portadoras de defeitos físicos ou morais, ou de anomalias que representem desequilíbrio ou desproporção aberrantes de naturalidade ou da normalidade da natureza.

Tal sentimento de repulsa ou de recusa do que é disforme ou incongruente ocupa já curiosamente, a primeira consideração da *Arte Poética* de Horácio, quando indaga: Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pedaço

de cavalo ou esboçar um retrato de uma bela mulher, cuja face representasse o fôcinho de uma enguia”, diante de um tal desconchavo, seria possível conter o riso, amigos? *Spectatum admissi risum teneatis, amici!*

A etiologia do riso é complexa e muitas vezes curiosa. Seu fundamento básico repousa na sensação de surpresa ou de choque inesperado em face do imprevisível ou do logicamente incompatível com as expectativas. O tombo de alguém que escorrega e cai desastrosamente diante de nós, antes de nos causar qualquer preocupação ou angústia, aciona imediatamente o mecanismo do riso incontrolável.

Façamos mais uma vez alusão à *Arte Poética* de Horácio quando utiliza a metáfora do parto da montanha que pariu um rato.

O rato não é convencionalmente considerado um animal representativo de jocosidade ou de inspiração cômica. Mas o contexto metafórico representativo da promessa de realização de uma obra grandiosa e o resultado medíocre da realidade esperada conferem ao segmento em causa uma impactante sensação de natureza hilariante ou cômico-jocosa. Lembre-se que essa passagem horaciana haveria de se tornar universal e proverbial para expressar a alusão a uma grande expectativa lograda ou que deixou de se concretizar.

O poeta e retórico francês Boileau glosou a dita metáfora horaciana, usando praticamente as mesmas palavras: “Le mantagne, em travail, enfante un souris”. (A montanha, em dores de parto, dá à luz um rato).

Tais ocorrências de fatos impossíveis de realizar-se ou de acontecer recebem na terminologia especificada a denominação clássica de *adýnaton*, termo grego que significa literalmente coisas ou sequências de coisas impossíveis de ocorrer. Os latinos designavam-na pela expressão *similitudo impossibilium*.

Na écloga oitava, versos 53 e ss., escreve Virgílio: “Que o lobo fuja das ovelhas, que o carvalho produza maçãs douradas, que a coruja rivaliza com o cisne.”.

É interessante observar, como prova de que nada é novo sob o sol, que tal fenômeno poético é de uso frequente ainda hoje entre os poetas populares, como provam estes versos do admirável cantador cearense Luis Dantas Quesado:

“No lugar aonde eu canto/ Os bichos ficam valente/ Préá insulta cachorro/ Carneiro fica imprudente/ Macaco briga de foice/ Cururu mata de coice/ Lagartixa engole gente”.

Um poeta popular do Rio Grande do sul, Pedro Canga, nos brindou também com o seguinte e admirável “*adýnaton*”: “Pode o céu produzir flores/ A terra estrelas criar/ Não pode o meu coração/ Ser vivente sem te amar.”

Como se pode ver o riso, companheiro da poesia, do amor e da alegria de viver não tem fronteiras, nem no tempo, nem no espaço. Façamos agora uma referência especial à sátira, gênero literário destacadamente representativo da repre-

sentação do mundo às avessas.

Sabemos que a sátira, como gênero literário propriamente dito, é do Lácio, é fruto do “*Italum acetum*”, como diz a expressão horaciana, da acidez ou da acrimônia da presença de espírito do povo romano.

“*Satyra (ou Satura) tota nostra est*” afirma Quintiliano no seu clássico “*Do Institutione Oratoria*”.

Se a comédia é o “*locus*” privilegiado do cômico ou do riso, devemos, no entanto, reconhecer que o exercício da crítica bem humorada não encontra, na verdade, ou não respeita em caráter absoluto, limites despóticos de gênero, pois o riso faz parte integrante da atividade literária, *lato sensu*, em termos de abrangência universal, como uma necessidade lúdica irresistível do espírito humano.

Assim sendo, também é preciso reconhecer a releevância da sátira, ao tangenciar a comédia, utilizando o recurso do riso para dar cumprimento ao seu projeto temático definido pelo lema: “*Castigat ridendo mores*”.

Recordemos a interpelação de Horácio: “*Ridentem dicere verum/ Quid vetat?*” O que nos impede ou nos proíbe de dizer a verdade, rindo?

A vocação natural da sátira é, portanto, a crítica ou a censura dos vícios e dos maus costumes, mas para que ela se torne digerível ou alcance o efeito visado, necessita do molho ou do tempero do riso, da espiritualidade ou do humor.

Naturalmente o programa didático dos poetas ou atores cômicos ou satíricos não obedece a uma mesma orientação rígida ou monolítica.

A sátira de Pérsio (Auto-Flaco), por exemplo, pretendia ser uma inflexível denúncia do vício e o austero testemunho da virtude, no que revela sensível aproximação ou semelhança com outro expoente do gênero, um pouco posterior a ele, Juvenal, ambos dos primeiros séculos da Era Cristã.

No entanto, já no prólogo das suas sátiras, registra-se um tópico de caráter lúdico.

Fingindo-se de camponês, alude ao costume rural de ensinar-se ao papagaio a imitação da voz humana. Assim é que indaga, nos versos 9 e 10. Quem sugeriu ao papagaio a ideia de saudar o dono da casa? “*Quis expedit psittaco suum Chare/Picasque docuit nostra verba conari?*” (Quem treina o papagaio a dizer bom dia/ e quem ensinou a gralha a arremedar as nossas palavras?).

Volta ainda Pérsio a exibir o seu humor ao comparar os poetas com os corvos e as poetisas com as gralhas ao tentar exercer o nobre ofício na esperança de fatuarem uma enganosa recompensa monetária: “*Poetridas picas / Cantare credas/ Pegasium nectar*”. (Prólogo, 11-13).

Outra referência à habilidade imitativa do papagaio para reproduzir a voz humana, mais uma vez com intenção crítica ou humorística, depara-se-nos na seguinte passagem de “*Satiricon*” de Petrônio.

Ao descrever a entrada da casa nouveau-riche Trimalcião, preparada para um banquete de gala e exibição, assim relata Petrônio: “À entrada, via-se um porteiro vestido de verde, apertado num cinto cor de cereja a descascar ervilhas numa malga de prata; sob a viga superior da porta estava suspensa uma gaiola de ouro na qual uma pega (ou um papagaio) de penas multicoloridas dirigia cumprimentos a todos os que entravam: “*Super limen autem cavea pendeat aurea, in qua pica varia intrantes salutabat.*”

Todo o trecho aqui reproduzido é na verdade um quadro grotesco de um ridículo a toda prova.

O *Satiricon* de Petrônio é obra típica do gênero erótico e picaresco capaz de ombrear, afirmam os entendidos, com expressões literárias do porte de um Rabelais, de um Anatole France ou de um François Marie d’Arouet, vulgo Voltaire.

É, portanto, um testemunho eloquente do riso e do humor como elemento estético altamente representativo da criação literária da antiguidade latina.

Para concluir, quero mencionar ainda a Fábula como o território favorável ao riso através da ficção de histórias aparentemente desprezíveis. A partir de Esopo viemos a conhecer um método pedagógico aparentemente ingênuo para transmitir verdades sob a máscara do comportamento dos animais.

Não se trata, em geral, de um humor agudo que nos leva à gargalhada franca. Trata-se, antes, de um sentimento de apreensão vigilante que nos faz dar-nos conta das traições que se escondem sob a aparente normalidade ou neutralidade das coisas.

Relembremos, por exemplo, a singela fábula esópica do jardineiro e do seu cachorro. Vindo um cão a cair num poço, não hesitou o seu proprietário em saltar n’água para salvá-lo. A reação do animal, porém, foi de surpresa desagradável para o dono, pois o cão, supondo que o homem pretendia acabar de afogá-lo, avançou contra ele, cravando-lhe os dentes. E vem a observação jocosa do homem atacado: “Bem-feito, que tinha eu de me precipitar para salvar da morte um sujeito que queria se suicidar?”

A moral da fábula é a de que devemos estar sempre alerta ante a possibilidade de de um injustiça e de ingratidão da parte dos que formam nosso próprio entorno pessoal.

A dupla finalidade da fábula: provocar riso e fornecer exemplos ou lições de vida, vem declarada com todas as letras no póstico da obra de Fedro, quando enuncia a pretensão do seu programa: “*Duplex libelli dos est , quod risum movet / Et quod prudenti vitam consilio monet.*” É duplo o objetivo do meu livrinho: mover ou provocar o riso e sugerir uma prudente mudança de vida.

E depois da homenagem a Esopo, o fabulista grego, expressemos também nossa reverência ao fabulista latino Fedro, com a lembrança da famosa fábula

da Raposa e das Uvas.

Haverá um quadro de humor mais fino, delicioso e cheio de malícia do que essa pequena “estória” da raposa, que, desiludida, após seguidas tentativas para alcançar as uvas maduras pendentes do alto da parreira, afasta-se, certamente lambendo os beiços, olhando pra trás e exclamando: Ora, ora ! Estão verdes! “ *Non-dum matura est: NOLO ACERBAM SUMERE!!!*”

Nem precisamos explicitar a moral da fábula: todos nós, certamente, somos testemunhas da existência de raposas humanas que continuam a usar o mesmo eterno expediente da raposa da fábula: a saber, a não dar o braço a torcer e sair pela tangente ou com desculpa amarela para não confessar a sua fraqueza ou a sua incompetência.

As formas do riso na comédia grega antiga²

Greice Drumond³

Em nossa apresentação, propomos uma análise da relação entre comédia e o riso, visto que, na Grécia Antiga, conhecemos diferentes meios pelos quais se produzia o riso, cuja referência mais direta encontra-se no mito de Deméter com sua escrava Iambe, que, durante a busca incessante do paradeiro da filha de sua senhora, tenta fazer com que sua ama, que não se sentava, não comia, não bebia, risse.

Πρὶν γὰρ ὅτε δὴ χλεῦης μιν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα
Πολλὰ παρὰ σκόπτουσ' ἐτρέψατο πότνιαν ἀγνήν
Μειδῆσαι γελᾶσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν
(Hino Homérico a Deméter, vv. 202-204; grifo nosso)

antes com zombaria Iambe, diligente,
fazendo muitas brincadeiras, deixou a senhora sagrada
alegre e com ânimo, ao rir e se regozijar

Este trecho, segundo O'Higgins (2003, p. 3)⁴, aponta para a fundação das brincadeiras feitas pelas mulheres em determinados cultos a Deméter. Sabemos que, com referência à linguagem, os cultos de Deméter e de Dioniso contêm elementos do que é conhecido como *aiskrologia*, isto é, elementos que incluem o uso de linguagem obscena. Literariamente, restam-nos disso os poemas iâmbicos em que se fazem invectivas pessoais e sátiras – elementos que aparecem com força na comédia grega antiga representada por Aristófanes, comediógrafo de quem nos foram transmitidos textos completos. De acordo com Kenneth Reckford (1987, p. 461)⁵, a combinação da *aiskrologia* com a invectiva pessoal é o elemento condutor da comédia.

Assim, chegamos a dois componentes fundamentais da comédia: a invectiva pessoal e a *aiskrologia*. No entanto, ao analisarmos as comédias que nos foram

2 Destaco o fato de que parte desta apresentação consistiu em explanar oralmente o que era apontado no texto, com base em minha tese: *A comédia de Aristófanes na fase de transição*. Rio de Janeiro, UFRJ/FL, 2010.

3 Professora Doutora (UFF-IL/GLC). (greice_drumond@yahoo.com.br)

4 O'HIGGINS, Laurie. *Women and humour in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

5 RECKFORD, Kenneth. *Aristophanes' Old-and-New Comedy: Six Essays in Perspective*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

transmitidas, tomamos conhecimento de que, para provocar o riso, que contém matizes intelectuais, emocionais e sociais, pode-se partir do mais fino humor, como intencionava Aristófanes, e ir ao mais grosseiro chiste, observando-se que nem todos os homens riem das mesmas coisas e que nem todas as épocas e culturas riem da mesma maneira. Por isso, entre a produção cômica e o público, deve haver uma coincidência de fundo em suas aspirações e valorações.

Segundo Platão (*Fil.* 48a – 49b), a comédia exige uma determinada tessitura emocional, *διάθεσις ψυχῆς*, com base em uma *μειζις λύπης καὶ ἡδονῆς*, mescla de dor e prazer, cuja origem está no *φθόνος*, quer dizer, na inveja, e que, na leitura de Luis Gil (1993, p. 24)⁶, consiste em “um sentimento doloroso, que se ressarce com o prazer que encontra na dor dos outros”. Isso parece nos expressar uma ideia próxima à da catarse de Aristóteles, pois operaria como fenômeno catártico similar ao da catarse trágica.

O que também provoca o riso, de acordo com Platão (*Filebo*, 49b-50), é a presunção de quem se acha mais rico, mais belo ou mais virtuoso do que é na realidade. Por isso, as pessoas riem até dos amigos, zombando o indivíduo devido a essa característica. Para Aristóteles (*Poét.*, 1949a31-36), a comédia é uma mimesis de homens “inferiores” no que concerne ao *τὸ γελοῖον*, i.e., no que se refere ao que é ridículo, sendo anódino e não destrutivo, sem dor, portanto.

Silva⁷ nota que a representação cômica não abriu mão das manifestações populares de que era herdeira como o tom popular e animalesco da comédia mais antiga, simbolizada por Magnes, e o ataque pessoal incrementado por Cratino, que integrou de vez à comédia a sátira pessoal, ao relacioná-la com o enredo.

Flickinger⁸ (*apud* Silva⁹) estuda a natureza da inovação de Cratino no desenvolver do gênero cômico. Segundo o referido estudioso, a invectiva pessoal teria sido, na comédia primitiva, episódica e destacada do contexto, com o objetivo de fazer o público rir. Ele cita como exemplo um trecho de *Rãs*, em que o coro pergunta “E se nós todos em coro metêssemos em ridículo a Arcedemo?” (v. 416), algo que nada tinha a ver com o enredo. Posto que com Cratino começam-se a ampliar esses gracejos para a própria estrutura da intriga, a temática das comédias passa a ocupar-se de questões políticas e sociais trazendo à cena personalidades como personagens do contexto dramático.

É importante ressaltar que mudanças fundamentais quanto ao emprego dos

6 GIL, Luis. La comicidad en Aristófanes (Cuadernos de Filología Clásica 3), 1993.

7 In *Políticos e mulheres na comédia grega* – conferência proferida na Faculdade de Letras do Porto, em 12 de março de 1986. Texto disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2537.pdf>>. Acesso em dezembro de 2011.

8 *Ibidem*.

9 *Ib.*

elementos dramáticos e cênicos caracterizam as fases da comédia grega, que é tradicionalmente dividida em três períodos: antigo, intermediário e novo.

A divisão da comédia em períodos pode ser encontrada já em *Ética a Nicômaco* (IV, viii, 1128a22-25), em que se distinguem as antigas composições cômicas das novas, sendo reconhecidas diferenças entre as peças dos comediógrafos, em especial no que tange ao modo de se produzir o riso. É observado que se faz uso da *aiskhrología* para alcançar tal objetivo nas comédias antigas, mas, nas comédias novas, isso é feito de forma mais sutil¹⁰:

Ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κομφοδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια· διαφέρει δ' οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνη. (grifo nosso)

Uma pessoa pode perceber [isso] a partir das comédias antigas e novas: aos [da comédia antiga], a obscenidade dava origem ao risível; para os [da comédia nova], havia muito mais sutileza. Essas coisas se distinguem bastante em relação ao que é conveniente. (tradução nossa)

Para Segal (1996, p. 1), isso não implica, necessariamente, uma categorização do gênero. E, segundo Janko (2002, p. 244), esse trecho apresenta uma divisão cronológica da comédia, não tipológica. Ainda assim, compreendemos que, ao apontar diferenças entre as formas de se produzir o riso, o autor está fazendo referência também ao modo de produção dessas peças, agrupando-as conforme um menor ou maior emprego da *aiskhrología*.

Segundo dados coletados em *testimonia*, podemos fazer uma pequena referência à visão que os antigos e medievais tinham acerca do gênero cômico. Na *Vita Aristophanis* (fr. 17 Koster)¹¹, o autor diz o seguinte acerca da presença da *aiskhrología* na poesia cômica:

Parece que ele foi o primeiro a mostrar a comédia ainda se distanci-

10 Resta-nos saber a que autores o texto da *Ética* se remete. Devemos nos lembrar de que, na *Poética*, há a afirmação de que os dórios alegam serem os criadores da comédia (*Poét.*, III, 1448^a30-31). Dentre os comediógrafos, o texto da *Poética* cita Aristófanes ao lado de Sófocles, pois ambos representam personagens que “atuam” [*dróntas*] (*ib.*, III, 1448^a28); Epicarmo e Fórmide, como os primeiros poetas cômicos; e Crates, como o primeiro entre os comediógrafos atenienses (*ib.*, V, 1449b6-7).

11 Fazemos referência aos *Prolegomena de comoedia* estabelecidos por Koster e compilados na edição de Henderson - *Aristophanes: fragments. Text, notes, transl.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007. [Loeb Classical Library, no. 502], que contém *testimonia* e fragmentos de peças perdidas de Aristófanes.

ando em relação à forma de condução antiga por seguir o que é mais útil e mais respeitável, com Cratino e Êupolis difamando de forma mais cruel e mais torpe do que é necessário. (*Prolegomenon* XXVII Koster; tradução nossa)

Nos escólios à obra de Dionísio¹², o trácio, encontramos uma divisão tripartida da comédia, em que se destaca o modo de produção da comédia conforme o período ao qual pertencem os autores¹³:

Diz-se que a comédia são os poemas dos cômicos, como os de Menandro, Aristófanes e Cratino e dos semelhantes . . . a comédia parece ter tido três distinções: uma se chama antiga, a que, desde o início, fazia acusações abertamente; a intermediária é a que [as fazia] por enigmas; a nova, a que de modo algum fez isso, exceto com relação aos escravos e estrangeiros. Muitos pertenceram à antiga, Cratino, o que atuava, foi notável. Fazia parte dessa época da comédia antiga Êupolis e Aristófanes; muitos eram da intermediária, sendo notável um certo Platão . . . da nova, igualmente, muitos faziam parte, sendo Menandro notável. (tradução nossa)

Essa divisão tripartida também é encontrada no *Tractatus Coislinianus*, em um manuscrito do século X d.C.¹⁴, que apresenta a distinção da comédia em antiga, nova e intermediária:

Sobre a comédia:

- antiga, é abundante em relação ao risível (τῷ γελοίῳ)
- nova, a que abandona isso, inclinando-se para o que é nobre
- intermediária, é a mistura de ambos. (*Tract. Coisl.*, XVIII)¹⁵

Entre os romanos, Horácio (*Sát.* I, iv, 1-2) considera Aristófanes como um autor da comédia antiga, com Êupolis e Cratino. Cícero (*Leis*, II, 37) declara que Aristófanes é “facetissimus poeta veteris comoediae” [o poeta mais espirituoso da comédia antiga]. Quintiliano (X, 65, 66), em um fragmento apresentado por Henderson (2007, p. 62), o *testimonium* 65, afirma que “antiqua comoedia [...] plures eius auctores, Aristophanes tamen et Eupolis Cratinusque praecipui” [muitos são

12 *Prolegomenon* XVIII^a 1.70 Koster *apud* HENDERSON, 2007, p. 80.

13 Cf. *ibid.*, p. 80-82, *testimonium* 84. Janko (*op. cit.*, p. 247) defende a ideia de que essa divisão em três partes antecede Menandro e que houve uma revisão posterior para encaixá-lo na comédia nova.

14 MS 120 da Coleção Coislin da Bibliothèque Nationale em Paris.

15 *Apud* JANKO, Richard. *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*. Londres: Duckworth, 2002. [1984], p. 40.

os autores da comédia antiga, mas Aristófanes, Êupolis e Cratino são superiores].

Os concorrentes de Aristófanes eram criticados quanto ao modo como colocavam suas comédias em cena. Em *Paz* (vv. 739-40; 748-750), o corifeu, na parábase, referindo-se ao poeta, afirma que:

primeiramente, [nosso poeta] foi o único dentre os homens que fez com que os concorrentes parassem de ridicularizar sempre com trapos e de combater contra os piolhos;

[...]

tendo afastado estas coisas - chacota grosseira, coisas más e bufonarias vulgares - tornou a arte grande para nós e a exaltou, depois de construí-la com grandes palavras e pensamentos, e com sarcasmos que não pertencem aos mercados.

[...] (tradução é nossa)

A crítica feita acima refere-se ao emprego de determinados elementos característicos da comédia, dando-se relevância à composição poética em seu sentido dramático para atrair o público em detrimento da representação de cenas vulgares que têm como objetivo simplesmente o fazer rir, algo que deveria ser feito, segundo a proposição do corifeu, basicamente por meio do conteúdo dos versos.

Encontramos esse tipo de observação também em *Nuvens*, quando o corifeu, na parábase, apresenta-nos a ideia de que em uma comédia o que deve ser valorizado são os versos, não havendo, com isso, a necessidade de colocar o *kórdax*¹⁶ em cena, nem de levar ao palco um homem careca para ser zombado, tampouco velhos que ficam surrando seus companheiros (vv. 540-542). Assim, o corifeu remete-se claramente à preocupação prioritária com a composição do enredo quando ele diz, em nome do poeta: “componho introduzindo sempre novas idéias// que não são iguais umas às outras, sendo todas elaboradas engenhosamente” (vv. 547-548).

Entretanto, apesar de todo o elogio ao poeta cômico como sendo aquele que retirou de cena a vulgaridade tão comum à comédia, podemos perceber nas peças aristofânicas que há elementos cênicos empregados com o objetivo único de fazer rir, não tendo grande importância para o desenvolvimento da trama. Quando, por exemplo, um escravo apanhava em cena ou uma outra personagem atuava como um bufão, buscava-se com isso obter o riso de grande parte de sua plateia, como afirma Silva (2007, p. 184)¹⁷:

16 Uma espécie de dança.

17 SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia, 2007.

[...] nunca o poeta prescreveu a abolição pura e simples da vulgaridade; através dela Aristófanes dirigia-se a uma parcela importante do seu auditório [...]. Se talentoso, o poeta podia mesmo regressar a esse patrimônio, explorar as suas potencialidades, condimentá-los com novos aromas e voltar a servi-lo com um paladar renovado.

Para compreendermos uma produção cômica como um todo, devemos ter em mente que uma comédia era composta de acordo com um esquema, pois, em geral, as peças, ao menos as que nos restaram de Aristófanes, apresentam a trama desenvolvida basicamente nas seguintes seções: prólogo, párodo, *agón*, parábase, episódios e êxodo.

O exercício do poeta, portanto, consistia em compor o enredo, de acordo com a convenção teatral de seu tempo, devendo ser observado que as seções que dividiam uma comédia marcavam não só a parte composicional do drama, mas também sua encenação, pois a transição entre as partes ditava o ritmo da peça.

A dificuldade em se compor uma peça cômica é muito bem explicitada em um trecho da comédia de Antífanes intitulada *Poiesis*. No fragmento, o poeta apresenta-nos a ideia de que a criação de enredos cômicos era algo mais complexo do que a composição de uma tragédia, que recorria a mitos conhecidos, pois, no drama cômico, era necessário inovar em tudo, apresentando personagens, tramas e situações inéditas:

a tragédia é uma criação afortunada
em face das outras, primeiramente porque as histórias são
conhecidas dos espectadores,
antes que se fale algo, de tal modo que somente é necessário
que o poeta [os] faça lembrar [...]

então, quando não podem falar mais nada,
e por completo não conseguem dar sequência às ações
levantam a máquina, como se fosse um dedo,
e isso é suficiente para os espectadores.
Mas não é a mesma coisa com relação a nós, pois é necessário tudo
inventar: nomes novos, e depois a organização das partes precedentes,

as circunstâncias presentes, a reviravolta,
o prólogo. Caso negligenciem uma dessas coisas
um Cremes ou um Fidão, eles são expulsos com vaiais.

Mas a Peleu e a Teucro é permitido fazer todas essas coisas.
(vv. 1-5, 13-23, fr. 189 K.-A.)

Logo, devemos levar em consideração que um compositor de comédia não podia abrir mão de elementos que participavam do caráter puramente espetacular de uma peça cômica, por ser um constituinte importante no aspecto performático da comédia, incluindo o público nesse jogo teatral. Por isso, ao cuidado com a composição soma-se a preocupação com a encenação para atingir a plateia. E, pelo que se pode verificar nos trechos mais acima, quando o compositor exercia o duplo papel de *poietés* e *didáskalos*, seu enfoque consistia em colocar em cena os elementos da trama, explorando o aspecto cênico da comédia em associação com a composição dos diálogos e das canções, além de ter de dosar a representação das cenas bufônicas, a fim de que elas não se sobressaíssem àquelas que cooperavam com a condução da trama da peça.

Las redes del humor en la comedia de Aristófanes

Claudia N. Fernández¹⁸

Man is the only animal that laughs and weeps,
for he is the only animal that is struck with the difference
between what things are and what they ought to be.

W. Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, 1819.

A principio de los años 90, el catedrático español Luis Gil señalaba que, a pesar de la ingente bibliografía existente sobre Aristófanes, no contábamos todavía con un estudio que atendiera a los mecanismos del humor aristofánico en su conjunto.¹⁹ La observación, veinte años después, continúa vigente. Concurren varias razones para explicar esta ausencia: se trata de un tema de suyo complejo y de difícil sistematización, que se disputan, además, perspectivas teóricas variadas y en algunos casos contradictorias.²⁰ No pretendemos nosotros con este trabajo venir a llenar ese vacío. Por el contrario, con modestas pretensiones intentaremos llamar la atención sobre algunos resortes humorísticos de la producción aristofánica, atendiendo principalmente a 1) los motivos y tópicos que provocaban la risa de los griegos -sabido es que no todas las culturas se ríen de lo mismo-, 2) sobre los modos de generar la risa, 3) sobre la interferencia de la comicidad en los sentidos de una comedia, en fin, 4) sobre la habilidad del autor para combinar y potenciar dispositivos cómicos, con los cuales atrapar al espectador en una red de la que no puede escapar.

¿Por dónde empezar? Un comentario acerca de las múltiples teorizaciones que sobre el humor se han formulado -y se siguen formulando- desbordaría de suyo este trabajo. Baste decir que las formulaciones que ofrecen la lingüística, la psicología, la antropología, la sociología, la filosofía, etc., todas ellas tienen su parte de verdad y las más de las veces terminan, antes que oponiéndose, complementándose.²¹ El mundo griego antiguo también tuvo sus teóricos del humor,

18 Universidad Nacional de La Plata /CONICET

19 “En la inabarcable bibliografía existente sobre Aristófanes, se echa en falta un estudio sistemático sobre la comicidad” (L. GIL, *La comicidad en Aristófanes*, CFC 3, 23-39, 1993, p. 23).

20 La única excepción la constituye el libro de J. ROBSON, *Humour, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.

21 Robson, p.77, resume estas teorías en tres corrientes: 1) formalistas cognitivistas, las que se preguntan cómo se construye el humor, 2) sociales, que atienden al papel del humor en la sociedad y 3) psicológicas, preocupadas sobre el efecto que tiene el humor en la mente individual. En verdad resume el modelo propuesto por

principalmente en los filósofos Platón y Aristóteles. Pero las suyas son opiniones parciales, cuando no erróneas, y responsables además de la recurrencia de ciertos clisés que no hacen justicia a la naturaleza del humor aristofánico.²² Estamos pensando en los comentarios de Platón en el *Filebo* acerca del rol protagónico del sentimiento de la envidia en la comicidad, y de esa mezcla de placer y dolor que la comedia a su entender producía entre los espectadores; o los de su discípulo Aristóteles, que asociaba la comedia con lo risible (*tò geloïon*) en oposición excluyente a lo serio (*spoudaïon*), y vinculaba lo cómico con lo feo, lo deforme (*aiskhrós*). Un autor como Aristófanes tampoco se ha quedado callado al respecto. No resulta inoportuno prestar atención a lo que él mismo ha expresado sobre los modos de provocar el humor y sus efectos inmediatos en el público.

En esa dirección, cabe recordar que Aristófanes ha creado para sí la imagen de un autor sofisticado, -se atribuye a sí mismo la reputación de un “experto” (*sophós*),²³ y “habilidoso” (*dexiós*)-,²⁴ artífice de una obra innovadora e inteligente.²⁵ En más de una ocasión ha dejado en claro su pretensión de ser el hacedor de un drama de índole ética. Según este parecer, sus comedias dicen “cosas justas” (*Acarnienses* 500-1, 655, *Caballeros* 510), enseñan “cosas buenas” (*Acarnienses* 656), aconsejan a la ciudad “cosas nobles” y la instruyen (*Ranas* 696-7). El poeta, un verdadero adalid de la justicia, se arriesga por el bien de los ciudadanos (*Acarnienses* 645) y los defiende de los bestiales demagogos (*Pax* 759-60, *Avispas* 1036-7), razón por la cual es considerado el mejor “consejero” (*Acarnienses* 651). En este tipo de comentarios metateatrales, Aristófanes expone su intención de mezclar los elementos cómicos (*geloïa*), propios de la comedia, con elementos serios (*spoudaïa*), un entrecruzamiento original que acaba por cristalizarse en género durante el Helenismo.²⁶ Aquello que Aristófanes defiende como un sello propio es, en otras

S. Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994.

22 Cf. M. SILK, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

23 *Nu.* 520, 1202.

24 *Ach.* 629.

25 El poeta reivindica con recurrencia sus ideas originales (cf. *V.* 10043, 1053, *Nu.* 547, *Ec.* 583-5). Existen evidencias de que otros autores cómicos también reclamaban originalidad y habilidad en sus técnicas dramáticas, no obstante -observa A. SOMMERSTEIN, ‘Old Comedians on Old Comedy’, in B. Zimmermann (ed.) *Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Bd.1, Stuttgart, 1992- solo Aristófanes reivindica para sí el rol de consejero de los atenienses. Todas nuestras citas de las obras de Aristófanes son tomadas de la edición de A. SOMMERSTEIN, *The Comedies of Aristophanes*, Warminster, Aris & Phillips, 1980-2001.

26 Nos referimos a lo serio-cómico (*σπουδογέλοιοι*), del cual Aristófanes ha sido tenido por su predecesor. Al respecto véase J. SUÁREZ, J. *Old Comedy within Bakhtinian Theory: An Unintentional Omission*, CB 63, 105-111, 1987, y W. RÖSLER, & B. ZIMMERMANN, *Car-*

palabras, la utilización del humor como vehículo para decir cosas serias.

En el marco de esta particular poética, Aristófanes discrimina entre dos tipos de humor: uno más vulgar y chabacano, el que adjudica al teatro de sus rivales, y otro intelectual y sofisticado, del cual se erige en representante, y que va dirigido al público más avezado. El primero se basa en escenas estereotipadas y rutinas poco novedosas, repetidas hasta el hartazgo,²⁷ que Aristófanes califica de “escorias, vulgaridades y bufonadas innobles” (κακά και φόρτον και βωμολοχεύματ' ἄγεννῆ, Pax 748). Lo suyo, en cambio, son “las palabras y pensamientos grandes y las bromas no vulgares” (ἔπεσιν μεγάλους και διανοίαις και σκώμμασιν οὐκ ἄγοραίοις, Pax 750).²⁸ Y hay más todavía: estos dos tipos de humor buscarían efectos también diversos entre los espectadores. En un trabajo anterior hemos destacado que, llamativamente, los términos relacionados con la risa, y el campo semántico del reír en general, aparecen vinculados con la farsa más popular, como la de Mégara, y con las rutinas concebidas como las más vulgares, en tanto la comedia de tipo “intelectual”, como la que Aristófanes se adjudica para sí, se vincula con verbos como χαίρω (“alegrarse”) y εὐφραίνω (“deleitarse”).²⁹ Para decirlo de otro modo, las bromas y rutinas cómicas de sus antagonistas buscarían la risa espontánea del público, en tanto su comedia apuntaría a producir una sensación placentera relacionada con la alegría y el regocijo, no necesariamente manifestada visceralmente en la risa o la carcajada.³⁰ Un pasaje de *Avispas* resulta altamente ilustrativo al respecto:

No esperen de nosotros nada muy grande (μηδὲν ... λίαν μέγα),
ni tampoco ninguna risa (γέλωτα) robada de Mégara. (*V.* 56-7)³¹

nevale e utopia nella Grecia Antica, Bari, Levante editori, 1991.

27 Como aquellas que tenían a Heracles glotón entre sus personajes, o bien se valían del apaleo de esclavos, o bien de ancianas danzando bailes procaces.

28 Véanse también *Nu.* 537-38 y *V.* 56-63. En verdad Aristófanes no prescinde, según veremos en nuestro desarrollo, del humor vulgar que critica en sus competidores: ha presentado personajes en harapos, también esclavos apaleados y se ha burlado de Heracles en alguna comedia perdida

29 Un detallado análisis sobre este tema puede leerse en C. FERNÁNDEZ, *Emociones cómicas: el Tractatus coislinianus a la luz de la poética aristofánica*, Circe, de clásicos y modernos 10, 137-56, 2005.

30 En el exhaustivo estudio léxico realizado por A. SOMMERSTEIN sobre el campo semántico de la risa y el reír en las comedias de Aristófanes, ‘Parler du rire chez Aristophane’ in *M.L. DESCLOS* (ed.), *Le rire des Grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Millon, 65-75, 2000, el autor clasifica la risa provocada por el poeta como un tipo próximo a “le rire de moquerie” (p. 73), pues somete a la humillación a los personajes del drama. No advierte el autor, sin embargo, esta asociación que planteamos de la risa con el humor más vulgar.

31 Pocas son las fuentes que nos permiten reconstruir lo que fue la comedia de

En la comedia *Ranas*, esta oposición de la que venimos hablando se materializa en el enfrentamiento de dos de los personajes del drama, el esclavo Jantias y su patrón Dioniso, quienes encarnan dos modos de hacer comedia. El primero responde al modelo de la comedia procaz, y por ello inaugura la pieza expresando su deseo de hacer reír a los espectadores:

¿Voy a decir alguna de las cosas acostumbradas, amo,
con las que siempre los espectadores se ríen (ἀεὶ γελῶσιν οἱ
θεώμενοι)? (*Ra.* 1-2)³²

Aristófanes manifiesta abiertamente su desprecio por todo recurso que busque provocar la risa fácil del público, como la costumbre de arrojarle golosinas en busca de su aprobación:

Entonces podríamos evitar la vulgaridad (τὸν φόρτον).
Pues no es conveniente para el autor que,
echando higos y golosinas sobre los espectadores,
por esto, los fuerce a reír (ἀναγκάζειν γελᾶν). (*Pl.* 796-9)

En la misma dirección, en *Nubes* (539) el autor se jacta de no valerse de las procacidades que hacen reír a los niños, y en otro pasaje de la misma comedia excluye sin más de entre sus destinatarios a aquellos espectadores menos exigentes, simplemente caracterizados como “los que se ríen”, por tratarse de gentes cuyas predilecciones y gustos le resultan irreconciliables con su propio arte:

Aquel que se ría (γελᾷ) con estas cosas que no disfrute (χαίρειτω) de las mías. (*Nu.* 560)

Ahora bien, ciertamente Aristófanes no ha prescindido de los recursos de la farsa y del humor vulgar ¿Cómo dejar de lado aquello que debía de ser de gusto del público, cuando de lo que se trataba era de obtener su aprobación y ganar el primer premio? Más bien parecería que Aristófanes se riera, en primer lugar, de su persona. ¿Cómo interpretar, si no, que proclamase la necesidad de castigar a golpes al poeta que se alabara a sí mismo, para autoelogiarse a continuación (*Pax* 734-5)? El público debía de saber que poco crédito podía otorgársele a la cons-

Mégara. Algunas especulaciones sobre el tema pueden leerse en A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 274ss.

32 Véase también *Ra.* 6 y 20.

trucción ficticia que Aristófanes hace de sí y que la ironía permea todo este tipo de autocelebraciones.

Para dar cuenta precisamente de la variedad de los recursos humorísticos usados por nuestro autor, variedad que no desecha ningún registro y sobre la que sustenta la riqueza de su arte, pasaremos revista a continuación de algunas pasajes y situaciones cómicas que revelen sus predilecciones y motivos. Como sus once comedias conservadas exponen una evolución, que es la del género cómico hacia su etapa media, la elección aleatoria de ejemplos a lo largo de toda su producción no haría justicia a los cambios que se registran también en su modo de hacer reír. Por ello acotaremos nuestro muestreo a *Paz*, una obra que en su estructura respeta el modelo más convencional de organización de la trama y que, aunque carente de la brillantez y audacia de *Aves*, *Ranas* o la incomprendida *Nubes*, sin embargo, despliega una artillería cómica de tipo espectacular no siempre del todo comprendida.³³

En efecto, *Paz* retoma en muchos aspectos las opiniones e ideas que el autor había volcado en su producción anterior –nos referimos a su defensa de una política antibelicista, al menos en lo referente a un choque armado entre pueblos griegos, la crítica dura contra Cleón y otros demagogos defensores de una política radical, y la defensa del campesinado. Hacia el 421 a.C., año de su representación, Aristófanes era un poeta ya reconocido, que había presentado ocho comedias, tres de las cuales tenemos completas: *Acarnienses* (425 a.C.), *Caballeros* (424 a.C.) y *Avispas* (422 a.C.). Su narrativa reproduce el patrón básico argumental de la comedia aristofánica, esto es, presentar a un personaje inmerso en una situación que encuentra intolerable, agobiado por un estado de insatisfacción que generalmente comparte con los de su clase, el cual, sin embargo, logra superar o evadir a través de la invención de una idea fantástica que le permite instaurar un nuevo orden de cosas. Aquí el protagonista se llama Trigeo, y es un viñador que, como tantos otros, vive en la ciudad a causa de la guerra. Para poner fin a la situación, no teme viajar hasta el Olimpo e interpelar al mismísimo Zeus sobre estos avatares. Para su sorpresa, se encontrará con que los dioses han abandonado el Olimpo y han dejado a los hombres a merced de *Pólemos*, la personificación de la guerra que retiene prisionera a *Eiréne*, personificación de la Paz y diosa, en una cueva. El dios Hermes es el único que ha permanecido allí, porque ha quedado al cuidado de lo que han dejado los otros dioses. Nada impedirá al campesino salirse con la suya y rescatar a Paz con la ayuda de otros compañeros; ni siquiera Hermes, que fácilmente se pone de su lado sobornado por una copa de oro y la promesa de ser celebrado por

33 Todos concuerdan en que *Paz* ha recibido poca atención de la crítica. Un caso excepcional es el libro de A.C. CASSIO, *Commedia e partecipazione: la Pace di Aristofane*, Naples, Liguori editore, 1985, que logra sacar a la luz todos y cada uno de los logros de la pieza.

todos los griegos. Con Paz ya de nuevo en la Tierra, la comedia no es más que festejo y preparación para la fiesta final, a la que no le faltará boda ni banquete.

Pues bien, la búsqueda del humor se deja ver desde la primera línea de la pieza -como sucede habitualmente- y surge a partir de una situación a todas luces absurda. Se trata, por lo general, de enfrentar al espectador con una escena paradójica, ajena a la racionalidad lógica y al mismo tiempo éticamente incoherente y estéticamente inarmónica. En este caso son los ajetreos y pesares de dos esclavos anónimos, acuciados por las demandas de un escarabajo coprófago –gigante y todavía oculto– que requiere de ellos su pestilente alimento, lo que sin duda desconcierta. El animal calma su apetito con tortas de excremento, las que uno de los dos debe amasarle personalmente. Pero el humor escatológico no lo es todo, el animal será el encargado de transportar al héroe cómico al cielo. Todo ello es clave para la producción del efecto cómico deseado: el ridículo. Y es un disparate tras otro, pues Trigeo pretende llevar a juicio a Zeus -ateniense como es- si este no le atiende sus reclamos (108). Y aunque su intención es seria, terminar con la guerra intestina entre atenienses y espartanos, los medios son alocados y carecen de sentido. El ingenio no acaba tampoco allí,³⁴ porque toda la escena se desarrolla sobre el entramado de una parodia trágica.³⁵ Y es el componente esencialmente irónico de la parodia, que se asienta siempre sobre un consenso interpretativo básico, lo que exige una compleja operación hermenéutica de parte de los espectadores.

Lo que se parodia esencialmente aquí es el ascenso a los cielos de Belerofonte, tal como se representaba en la tragedia homónima de Eurípides, muy probablemente producida entre el 450 y 426 a.C. y perdida para nosotros. Belerofonte se había elevado al cielo para quejarse ante Zeus por el orden injusto del universo.³⁶ El ascenso fue accidentado: su caballo alado, Pegaso, sobre el cual iba montado, lo tiró al suelo y lo dejó rengo. Trigeo, a diferencia de Belerofonte, logra llegar al cielo sin caerse; el reemplazo del alado Pegaso por el grosero escarabajo -degrada-

34 Es oportuno señalar que el propio texto expone esta percepción de los espectadores de que puede haber otro sentido oculto en lo que se ve (*Pax* 47).

35 Siguiendo a la estudiosa canadiense L. HUTCHEON -*A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York & London, Methuen, 1985-, entendemos la parodia como una imitación con diferencia, que implica a la vez un distanciamiento crítico con respecto al modelo parodiado, sobre el cual no se ejerce únicamente una burla sino también una especie de homenaje. La autora ha llamado la atención sobre este carácter ambiguo de la parodia y ha hecho especial hincapié en el potencial de la ironía para enterrar el pasado y, a la vez, darle nueva vida.

36 El *Belerofonte* de Eurípides es mencionado por Aristófanes también en *Acarnienses* (426-9). Tenemos veintiocho fragmentos de la obra y sólo parcialmente podemos reconstruir su argumento: Belerofonte muere luego de su caída, no sin antes haber aceptado el destino y habiéndose dado cuenta de que los designios de los dioses son desconocidos para los hombres.

ción cómica acorde a la naturaleza del género-, potencia el humor. Trigeo se hace eco de las palabras de Belerofonte, y todo el prólogo recurre en citas trágicas que, descontextualizadas, son motivadoras de risa:

Mi noble alado Pegasito (*γενναῖον πτερόν Πηγάσειον*),³⁷
llévame hasta Zeus, volando directo (*Παζ 75-6*)³⁸

El uso de la *mechané*, por su parte, también es parodia de Eurípides. Aristófanes subraya el aspecto ficticio e inverosímil del aparejo, cuando rompe por completo la ilusión escénica haciendo que el protagonista se dirija imprecatoriamente al encargado de la máquina que lo transporta:

¡Maquinista (*μηχανοποιέ*), pon atención (*πρόσεχε τὸν νοῦν*), que hay
ya un aire
dándome vueltas alrededor del ombligo
y, si no tienes cuidado, voy a servir de alimento al escarabajo! (*Παζ 174-6*)

La paratragedia, sin embargo, trasciende a *Belerofonte* y permea todo el prólogo. Abundan las citas a otras obras trágicas y aunque muchas veces desconocemos la fuente parodiada, no se nos escapa el color trágico de ciertos versos.³⁹ La parodia trágica es un caso de intertextualidad, fenómeno típico de la literatura de todos los tiempos y un rasgo fundamental de la literatura griega.⁴⁰ El discurso cómico se compone de un complejo juego de préstamos, citas, parodias y plagios -explícitos e implícitos-, vale decir, de un entrecruzamiento de códigos diversos y la efectividad del recurso descansa en la buena memoria del público, que le per-

37 Pegaso era el caballo alado, nacido de la Gorgona Medusa, que Belerofonte domó con ayuda de Poseidón (o bien de Atenea) y cabalgó en su batalla con la Quimera y las amazonas. Se alude en este verso fr. 306 de *Belerofonte* de Eurípides.

38 Otras parodias trágicas encontramos en los versos 58-59 (“Zeus, ¿qué es lo que quieres hacer?/Deja la escoba, no barras a Grecia”), el 61 (“¡Zeus!, ¿qué le vienes haciendo a nuestro pueblo?”), los 114-5, y, 119 (una parodia de *Eolo* de Eurípides).

39 La situación misma de las hijas de Trigeo lamentándose por su padre (114ss.) es un remedo de similares escenas de tragedia, inclusive el protagonista hablando desde el interior antes de aparecer frente a los espectadores puede relacionarse con la escena previa a la aparición de Fedra en el *Hipólito* de Eurípides. La mención a Pegaso podría también ir más allá del *Belerofonte* y remitir a *Estenebea* (429 a.C.), obra también de Eurípides, donde aparece el mismo prodigioso caballo.

40 El término fue acuñado por Julia Kristeva y adoptado rápidamente por la teoría literaria. Designa la cualidad de todo texto de ser el producto de un trabajo sobre textos anteriores o contemporáneos.

mitía reconocer ecos y reminiscencias de lo escuchado en otro tiempo. En verdad los géneros discursivos parodiados son variados. Además del ya citado género trágico, Aristófanes ha cargado contra el género oracular, al que imita en vocabulario, registro y modo. En *Paz*, encontramos un buen ejemplo en las palabras de Hierocles, el recitador de oráculos (*khresmólogos*):

“Miserables y tontos mortales...”⁴¹
“...hombres que en vuestra locura, sin entender la mente de los dioses,
habéis hecho unos acuerdos con unos monos de brillantes ojos...”
“...y como tímidos petreles han confiado en jóvenes zorros,⁴²
cuyas almas y mentes son engañosas,...
“...no estaba todavía decretado por los dioses desatar las ataduras de
Paz,
“Porque todavía no es del agrado de los bienaventurados dioses
poner fin al combate, hasta que un lobo se case con una oveja.” (*Paz*
1063-76, con interrupciones)

La parodia reposa en aquel principio que Koestler señaló en su definición del humor, esto es, “la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia o contextos asociativos, coherentes en sí mismos, pero incompatibles recíprocamente”.⁴³

Pero no todo es humor intelectual y refinado. Como ya advertimos, no deja de apelar también *Paz* a las vulgaridades tan repudiadas por Aristófanes. La escatología tiñe toda la primera parte de la comedia: el escarabajo se alimenta de tortas de excrementos, que un esclavo le amasa y el otro le lleva. Las predilecciones alimenticias del animal preocupan a Trigeo, no vaya a ser que los malos olores de Atenas distraigan al animal, mientras él lo está montando, y caiga de bruces durante el ascenso:

(al servidor)
di a los hombres que se mantengan callados,
que tapen con nuevos ladrillos
letrinas y callejones,

41 Los oráculos de Hierocles están en hexámetro dactílico, el metro típico de los oráculos.

42 El petrel era una ave marina símbolo de la tontería o locura. Los zorros, en cambio, se asociaban con la traición y el engaño. Obviamente con ellos se alude a la reputación de los espartanos.

43 “A. KOESTLER, *Humour and Wit*, NEB 9, 5-11, 1983.

y que pongan una tranca a sus culos (τοὺς προκτοὺς ἐπικλήειν). (*Paz* 98-101)

(al público)

Y vosotros, por los que me tomo estos duros trabajos,
no os tiréis pedos (μὴ βδέϊτε), ni os caguéis (μηδὲ χέζεθ') en tres días;
porque si éste los llega a oler cuando está en el aire,
me tirará de cabeza y se pondrá a comer. (*Paz* 150-3)⁴⁴

Pero el humor escatológico trasciende su finalidad humorística. Todo ese mundo de desperdicios invoca en *Paz* un sistema simbólico de olores y sabores que hacen de ellos algo central en esta comedia. Inclusive es posible ver una evolución en su recorrido, desde los intereses escatológicos del escarabajo, que devora excrementos, hasta la variedad de manjares que se mencionan en la segunda parte de la obra en relación con las bondades de una vida pacífica. Sin embargo, como recientemente ha señalado Tordoff, el material escatológico más desagradable no desaparece nunca, sólo es empujado hacia los márgenes de la sociedad junto con los que apoyan o practican la guerra.⁴⁵ En ese grupo de elementos detestables se hallan la mochila del soldado, que lleva una vianda que apesta (“huele a eructo de cebolla y vinagre”, 529), y la coraza de guerra del vendedor de armas que Trigeo sugiere sirva de *toilet* portátil:

-¿Y para qué me va a servir, desgraciado de mí,
esta coraza cóncava tan bellamente ajustada que vale diez minas?
-Bueno, con esta no vas a ir a pérdida.
Dámela a precio de costo:
¡es muy útil para cagar en ella!... (*Paz* 1224-8)

El humor escatológico no está solo al servicio de la condena o el vituperio. En la comedia muchas veces cumple una función laudatoria, como en este caso, expresión de la alegría que la paz despierta entre los hombres. Se trata de una alegría que se manifiesta corporalmente, por aquello de que la comedia tiende a la materialidad y no a la metafísica:

44 Otra cita del mismo tenor: “¿Qué haces hombre, tú, el que estás cagando (οὗτος ὁ χέζων) / en el Pireo al lado de las casas de las putas (παρὰ ταῖς πόρνοις)? / ¡Me vas a matar, a matar! ¿No vas a enterrarlo...” (*Pax* 164-6).

45 Véase Tordoff TORDOFF, R.L. (2011), *Excrement, Sacrifice, Commensality: the Osphresiology of Aristophanes' Peace*, *Arethusa* 44, 167-98, 2011.

Es que me gusta (ἥδομαι), estoy contento (γέγηθα), me tiro pedos (πέπορδα) y me río (γελῶ) por haber evitado [el uso de] mi escudo más que por haberme sacado de encima la vejez (*Paz* 335-6)⁴⁶

Muy relacionado con el humor excremental se encuentra el humor obsceno; son las dos caras de una misma moneda, de lo que Aristóteles dio el nombre de *aischrología*. Cabe aclarar que, entre los griegos, la obscenidad tenía entre un carácter muy distinto al que tiene en nuestro tiempo, exenta como estaba de connotaciones negativas del tipo de la culpa, la inhibición o el castigo. Por el contrario, el sexo era visto como algo saludable, como un aspecto divertido de la vida, relacionado con la fecundidad. La obscenidad podía manifestarse de una manera abierta y grosera, como se ilustra en los ejemplos que siguen:

¿Qué dirás entonces cuando acostado con ella le agarre sus tetitas (τιτθίων ἔχωμαι)? (*Paz* 863)

La niña está lavada y su culo es una belleza. (τῷ τῆς πωγῆς καλῶ)
El pastel está cocido, la torta de sésamo está siendo amasada,⁴⁷
y están todas las otras cosas: falta tu verga (τοῦ πέους δὲ δεῖ). (*Paz* 868-70)⁴⁸

o de un modo más sofisticado, y apelar al juego del doble sentido:

¿Crees, señor Hermes, que me causaría algún daño tirarme una Cosecha (τῆς Ὀπώρας κατελάσας) después de tanto tiempo?⁴⁹ (*Paz* 710-1)

¡Bienaventurado Consejo a causa de Fiesta!⁵⁰
¡Cuánto caldo vas a zamparte (ὄσον ῥοφήσει ζωμόν) en tres días, cuántas tripas y carne hervidas vas a engullirte (κατέδει)! (*Paz* 715-7)

46 Del mismo tenor son los siguientes versos: “Y el que fabrica azadones / le acaba de tirar unos pedos (κατέπαρδεν ἄρτι) al fabricante de espadas que está allí (*Pax* 546-7).

47 La torta de semillas de sésamo, con aceite y miel, era símbolo de fertilidad y típica de los banquetes de boda.

48 Otros ejemplos en los versos 876, 880 y ss.

49 Se juega con la ambigüedad entre “tener sexo” con Cosecha y comer los frutos luego de una recolección.

50 Los miembros del Consejo estaban presentes en el teatro de Dioniso, donde disponían de asientos propios.

o valerse también de eufemismos:

A propósito, traje un remo (πηδάλιον) que va a serme útil (en alusión al falo, *Paz* 142);

¡Y mirad este hornillo ὄρᾱτ' ὀπτάνιον! ¡Qué bello es! (en alusión al sexo de la joven, *Paz* 891)

Y el higo (τὸ σῦκον) de ella es dulce (en alusión al sexo de la joven, *Paz* 1352)

o de una figura más elaborada como lo es la metáfora:

Y ahora, como la tenéis [en referencia a la muchacha], podréis hacer directamente

mañana una competición deportiva (ἄγωνά) muy bella:⁵¹

luchar en el suelo (παλαίειν), ponerla en cuatro patas (τετραποδηδόν), unguidos, luchar libremente con vigor (παγκράτιόν) (*Paz* 894-896b)

En *Paz*, con la liberación de la diosa, Trigeo se hace de dos de sus servidoras, *Opóra* (“Cosecha”) y *Theoría* (“Fiesta”). La primera terminará siendo su esposa al final de la comedia, la segunda es otorgada al Consejo. Toda la utopía se resuelva en una clave sexual: se asimila la paz a la abundancia, con sexo y fecundidad sin límites.⁵²

En la Grecia Antigua, la obscenidad formaba parte de los rituales agrarios, como los de Deméter y Dioniso, y, coincidentemente, en ellos se propiciaba también otra de las fuentes características del humor aristofánico: el insulto y la invectiva. Teniendo en cuenta de que estos rituales estarían en la génesis misma del género cómico, Xavier Riu ha llegado a postular que el insulto, en comedia, puede ser considerado una modalidad habitual de saludo.⁵³ Ciertamente son más que frecuentes entre los personajes de la comedia. Estos insultos a veces se esconden tras inofensivas amenazas como: “Qué revientes”, o en apelativos tales como “re-

51 Se mencionan diferentes competiciones deportivas, según el orden en que se daban en Olimpia: lucha, pancracio, carrera de caballos y carrera de carros.

52 Otro ejemplo en la misma dirección: “¿Qué haremos con ella?” / “La vendimiaremos (τρογγήσομεν αὐτήν)” (*Pax* 1338-9); se juega con el sentido del nombre de Cosecha (Ὀπόρα), con un claro sentido sexual.

53 X. RIU, *Dionysism and Comedy*, Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 1999.

pugnante y atrevido”, (ὦ μῦαρέ καὶ τολμηρὲ, *Paz* 362), “malvados” (ὦ πόνηροι, *Paz* 384). Por lo general el insulto se inscribe en un enfrentamiento que se limita a lo verbal, aunque tampoco falta en Aristófanes el tradicional -y farsesco- apaleo:

¿Estás parado sin hacer nada? ¡Este puñetazo (κόνδυλος) es para ti!
(*Paz* 256, Pólemos a su servidor)

Continúa golpeando (παῖ) con la vara al charlatán. (*Paz* 1121, en alusión a Hierocles)

El combate y la agresión no solo eran permitidos, sino propiciados y celebrados por el género cómico. Cuando el ataque verbal era nominalmente directo y explícito contra personas reales, parte del público, o personas representativas del público entero, se lo dio en llamar *onomasti komoidein*, expresión que podríamos glosar como “invektiva personal”, un poderoso dardo de ataque usado contra los miembros activos de la *pólis* (generales, embajadores, delatores, oficiales religiosos, etc.), la gente de teatro (autores y actores), y un sinnúmero de ciudadanos reconocidos por el público.⁵⁴ Los insultos solían concentrarse en el aspecto físico, el comportamiento, o la indignidad del insultado.⁵⁵ Es el tipo de humor que los sociólogos han explicado como un “castigo colectivo” de la sociedad contra un individuo que trata de salirse del redil, de sus códigos de conducta habitual. Pero también se trata, sobre todo en el humor agresivo de la invectiva, la burla y el ridículo, de un cauce para ejercer una venganza impune contra quienes se consideran nuestros superiores -ya sean los dioses, los políticos o los intelectuales. Produce la disolución de las barreras, aquello que Bajtín ha considerado una de las características esenciales del humor carnavalesco,⁵⁶ de una licencia del festival cómico, acotada a un tiempo y lugar dados, que vale como válvula de escape y de refuerzo del orden y las jerarquías prevalecientes. En *Paz* ello se ve plenamente en la presentación caricaturesca de una divinidad degradada como la de Hermes, rápido a ser sobornado y a traicionar a Zeus para no obedecer otra orden que la de su estómago.⁵⁷

54 Cf. A. SOMMERSTEIN, *How to Avoid Being a Komodoumenos*, CQ 46, 327-56, 1996.

55 M. TREU, M. *Undici cori comici. Aggressività, derisione e techniche drammatiche in Aristophane*, Genova, Pubblicazioni del D.A.R.F.I.C.L.E.T., 1999.

56 Cf. M. BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.

57 También el propio Zeus es burlado cuando se lo califica de “Lanzamierda” (Σκαταβάτου, *Pax* 42). K. DOVER -*Aristophanic Comedy*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1972- ha sido especialmente el defensor de la tesis de que la comedia aristofánica representa la fantasía del hombre común de burlarse de los superiores y poderosos.

Otros casos de invectiva personal se direccionan contra personajes famosos, como las habituales bromas contra Eurípides o Cratino.⁵⁸ En razón de que todo personaje cómico es siempre un *bomolókhos*, es decir un bufón, en muchas ocasiones las intervenciones de los personajes no tienen otro fin que el de hacer reír. En este marco se inscriben algunos de los ejemplos ya citados, y todos los otros tantos ejemplos en que se quiebran las reglas básicas de una comunicación.⁵⁹ Ofreceremos en este trabajo un muestreo de esos recursos cómicos lingüísticos más recurrentes, para completar nuestro catálogo:

Neologismos: la inventiva de Aristófanes al respecto no tiene comparación; ha creado términos que sobrepasan la medida de un verso.⁶⁰ Los ejemplos de *Pax* son menos pretenciosos: el vendedor de armas sufre de una “penachonía” o “enfermedad de los penachos” (¿Qué te pasa, desdichado? ¿No me vas decir que sufres de ‘penachonía (λοφῶς)’, no?”, 1211), los atenienses son llamados “aticonios” (ἀττικωνικοί, 215), una palabra inventada sobre el modelo de “laconios”, y un día pacífico es un día “detestálamacos” (μισολάμαχος, 304),⁶¹ en fin, en un solo término puede decir se preludios de los que flotan velozmente buscando en el aire” (ἐνδιαεριαυερινηχέτους, 831).⁶²

Juegos de palabras (por homofonía o paronomasia):⁶³

Pero si regreso con éxito, tendréis en el momento oportuno una torta... y un tortazo (κόνδυλον) de plato adicional.⁶⁴ (*Pax* 122-3)

Nombres parlantes: un recurso muy frecuente en Aristófanes. Casi todos los héroes cómicos tienen un nombre significativo. Trigeo no escapa a la regla. Τρυγαῖος es un derivado del griego τριγᾶν, que significa “cosechar”, “recolectar

58 Burla contra Eurípides en los versos 46ss, cuando se le advierte a Trigeo no quedar cojo para no ser un argumento de tragedia; y contra el comediógrafo Cratino, que se desmayó cuando vio una tinaja de vino rota en pedazos en los vv. 701-2.

59 El humor de tipo lingüístico fue estudiado desde antiguo. Cicerón, por ejemplo, cataloga sus recursos dentro del marco de la retórica, como medios de persuasión.

60 El ejemplo más extenso es el de *Ec.* 1169-75, véase también *Lys.* 457-8.

61 Otros ejemplos: “hípoescarabajo” (ἵπποκάνθαρος, *Pax* 181), “hijo de algún quierebatallas o llorabatallas” (βουλομάχου καὶ κλαυσιμάχου *Pax* 1293), etc.

62 Parodia a los términos usados en los ditirambos.

63 Otros ejemplos: juego entre el término “Péan” (παιῶν) y “pegar” (παίειν), en *Pax* 453-4; entre “buey” (βοῦ) y “ayudar” (βοηθεῖν), en *Pax* 926; entre “carnero” (οἶ) y la expresión de dolor “ay” (οἶ), en *Pax* 930-3.

64 Hemos intentado reproducir en nuestra traducción el juego de palabras que surge de la similitud entre el vocablo κόνδυλος, que significa “puño” –“tortazo” en nuestra traducción– y κάνδυλος, un plato lidio proverbialmente lujoso.

fruta”, en particular la uva, y se vincula en primer lugar con la naturaleza campesina del personaje.⁶⁵ Bien podría ser traducido por “Viñador”. Resulta un nombre de lo más adecuado por tratarse de una obra que habla sobre recobrar la agricultura y el campo que la guerra ha devastado. Pero eso no es todo, como ha señalado Hubbard,⁶⁶ Trigeo personifica al mismo tiempo el espíritu de la comedia en su totalidad, porque su nombre trae ecos del vocablo τρυγηδία, con el cual Aristófanes designa su propia obra,⁶⁷ y que está modelado sobre la base de τραγωδία (“tragedia”). Con su falta de escrúpulos, de inhibición o de compostura se erige en una figura emblemática del género cómico.

Reproducción mimética de dialectos: constituye un rasgo típico de la comedia, que tiende a reproducir los tipos sociales, entre ellos al extranjero. Los modos locales de hablar son explotados cómicamente en varias obras. *Lisistrata* resulta un modelo paradigmático en tal sentido ya que la lengua de las espartanas contrasta con el ático de las atenienses. En *Paz*, encontramos algunos jonismos en el discurso de uno de los personajes (45-9).

Acumulaciones: es una forma de repetición que se acerca a la reproducción que Bergson ha descrito como algo mecánico inserto en lo viviente.⁶⁸ Dice el coro: “De ningún modo, amo Hermes, de ningún modo, de ningún modo (Μηδαμῶς, ὃ δέσποθ’ Ἑρμῆ, μηδαμῶς, μηδαμῶς, 385). En el ejemplo que consignamos a continuación la repetición está al servicio de la burla de un personaje:

HERMES: ¡Repugnante (μαρῆ) tú, atrevido, desvergonzado, repugnante (μαρῆ), más que repugnante (παμμίαρε) y requeterrepugnante (μαρώτατε)!

¿Cómo ascendiste hasta aquí, el más repugnante de los repugnantes (μαρῶν μαρώτατε)?

¿Cuál es tu nombre? ¿No me lo vas a decir?

TRIGEO: Requeterrepugnante (μαρώτατος).

HERMES: ¿En qué lugar has nacido? Dímelo.

TRIGEO: Requeterrepugnante (μαρώτατος).

HERMES: ¿Y quién es tu padre?

TRIGEO: ¿El mío? Requeterrepugnante (μαρώτατος). (*Paz* 182-7)

65 Muy probablemente sea un nombre inventado por Aristófanes para esta comedia. Hay nombres atestiguados con la misma raíz, como *Trygias* y *Tryges*.

66 T. HUBBARD, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1991, p. 140.

67 Véanse *Ach.* 499-500, *Nu.* 296 y fr 156.9 de Aristófanes.

68 H. BERGSON, *La risa*, Madrid, Espasa Calpe, p. 70.

Enumeraciones caóticas: aquí también es la percepción de la incongruencia la que mueve a la risa:⁶⁹

y esta [en referencia a Paz] huele a cosecha, a entretenimiento, a Dionisias,
a flautas, a representaciones de tragedia, a canciones de Sófocles, a tordos,
a versitos de Eurípides... (*Paz* 530-3)
...a yedra, a filtro de vino, a corderos que balan,
a pecho de mujeres que van de recado hacia el campo,
a esclava borracha, a jarra dada vuelta,⁷⁰
y a muchas otras cosas buenas. (*Paz* 535-8)

Hipérboles: la comedia está acostumbrada a las exageraciones, y no solo se dan en el plano del lenguaje, sino que es además un componente cómico visual de primer orden. La gigantéz del escarabajo o del mortero en *Paz* bien lo ponen de manifiesto. A continuación un ejemplo de hipérbole en la descripción de Cleón:

Y antes que nada luché con el de dientes filosos en persona,
de cuyos ojos brillaban rayos más terribles que los de Cina,
y cien cabezas de execrables aduladores daban lengüetazos en círculo
alrededor de su cabeza, y tenía la voz de un torrente que engendra
muerte,
el olor de una foca, las bolas sucias de una Lamia⁷¹ y el culo de un
camello. (vv. 754-8)⁷²

Como la hipérbole constituye una exageración que apunta a la desproporción, ya sea de algún rasgo físico, psicológico, o moral, se encuentra en la base de la

69 Véanse también los vv. 341-5.

70 La totalidad de las menciones de este verso pueden estar relacionadas con la festividad llamada *Khóes*, donde hasta las servidoras se ponían borrachas. La jarra boca abajo indica que la bebida ha sido ya ingerida.

71 La Lamia era una figura monstruosa con la cual se asustaba a los niños; el hecho de que se mencionen sus testículos parecería asemejarla a una figura hermafrodita, o a alguna otra criatura que cambiara de forma, como Empusa. Quizá lo que quiera decirse es que Cleón, asimilado a Lamia, no tiene testículos.

72 El mismo efecto se consigue con la descripción de los hijos de Carcino: “(...) considéralos a todos / codornices caseras, bailarines enanos / de cuello largo, pellizcos de bolitas de caca de cabra, cazadores de trucos” (788-90), o de Melantio y su hermano: “par de Gorgonas devoradoras de exquisiteces, harpias buscadoras de rayas, / repugnantes espantaviejas, matapeces con sobacos que huelen a macho” (810-11).

técnica de la caricatura. Es un recurso que rompe el equilibrio y deforma la realidad.⁷³ Reparemos que las máscaras (con ojos y bocas muy grandes) y el disfraz de los actores cómicos también responden a esta misma preceptiva. Es la hiperbólica figura del comediante la que le confiere un aspecto grotesco y ridículo: prominentes rellenos, por delante y por detrás, sujetados por una ceñida malla que cubría también piernas y brazos, creaban la apariencia de vientres y glúteos abultados, y un falo de cuero de proporciones considerables se dejaba ver bajo las túnicas cortas de los personajes masculinos.⁷⁴ La fealdad cómica puede entenderse como algo no periférico sino vital, que define a la comedia del siglo V. En esa dirección, Revermann la considera un modo de autenticación; la fealdad y el ridículo serían un modo que la comedia reclama como propio, y vincula las características de estos atuendos con la proposición aristotélica que hace de lo feo la fuente de lo risible.⁷⁵

Algunas conclusiones

Nuestro relevamiento, sin duda incompleto pero aun así ilustrativo, pone de manifiesto cómo Aristófanes ha sabido potenciar los recursos cómicos, avalando de algún modo la destreza poética que reclama para sí. En tal sentido, ciertamente juega con un humor intelectual y sofisticado, pero muchas veces partiendo de lo más vulgar, generando en el público la percepción de que hay casi siempre algo más allá de la broma. Esto es lo que sucede con el humor escatológico, según vimos, en *Paz*, donde las vulgaridades están al servicio de los sentidos de la obra, de la misma manera que la exageración hiperbólica y las deformaciones pueden esconder -o revelar- críticas de corte estético y ético. Los juegos de palabras y los dobles sentidos, por su lado, se asientan muchas veces en relaciones metafóricas también muy elaboradas.

El humor nos distancia de los hechos, los descompone, los descontextualiza, los reinterpreta y nos estimula a descubrir claves nuevas de lectura. Se trata sin duda de una cierta manipulación del autor -con respecto a los personajes y a las situaciones del drama- para desestabilizar los sentidos de una obra, socavar la univocidad y es en gran parte responsable de aquello que alguna vez Goldhill destacó como característica de la comedia del s. V: la inquietante posibilidad de entender constantemente sus palabras de de una manera distinta.⁷⁶

73 Un ejemplo paradigmático de personaje caricaturizado es Cleónimo, el que ha arrojado el escudo, sinónimo de cobardía, que, paradójicamente en *Paz*, una comedia pacifista, es valorado como un hombre sensible (1297)

74 La presencia, o ausencia, del falo, su disposición y su uso escénico han generado mucha controversia.

75 M. REVERMANN, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

76 Según S. GOLDHILL -*The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 213-, ello introduce en el drama una inquieta incertidumbre.

A través del humor se vehiculiza la voz del autor, dejando al descubierto la invasión directa o indirecta del poeta en el personaje. Se constituye en una guía de interpretación: el autor nos invita a reírnos con él, y genera un efecto cohesivo y una comunidad interpretativa con su público. El humorista necesita de un contexto de cooperación comunicativa y de interpretación para hacer reír. Este es el lado inclusivo del humor, su costado más positivo. No le falta tampoco su parte negativa, cada vez que intenta desposeer de su dignidad a personas y a situaciones, señalando y creando barreras sociales, haciendo visible la exclusión. Esa solidaridad cooperativa con el público de la que hemos hablado se logra muchas veces a expensas de la víctima. Es que todo humor tiene un componente de agresión.⁷⁷ Se trata de ese sentimiento de superioridad del humorista que teóricos del humor, como Bergson, han puesto sobre el tapete. Y el humorista solo podrá hacer reír con la cooperación del público. El mismo Bergson dirá que la risa es siempre la risa de un grupo.

Pero el humor no se contenta con desarticular únicamente a la víctima -que normalmente no puede responder a la broma-, sino que deja también indefenso al espectador. Una vez que el espectador ríe, ya no puede oponer resistencia. Se ha convertido en cómplice de la ideología del autor, porque la risa, como ya hemos señalado, se vale de la complicidad de los iguales. Y aunque los hombres no siempre se han reído de lo mismo, como observó Pirandello, hay un humor que no parece propiedad de una sola cultura, sino más bien una disposición natural, una manera especial de ver el mundo. Esa manera especial de ver el mundo, en Aristófanes, podría resumirse en esta fórmula, no exenta de paradoja: tomar en broma las cosas serias, y tomar en serio las bromas. Todo un desafío interpretativo para sus receptores.

77 Cf. Koestler.

O Riso Brincante do Nordeste

Raimundo Oswald Cavalcante Barroso⁷⁸

Começarei tratando do riso de modo geral. Primeiro, quero dizer que o riso pode ter todos os sentidos e significados, não é bom nem mau por natureza. Há o riso demoníaco e o riso dos deuses. E entre Deus e o Diabo há todas as nuanças. Até porque o Diabo, nos Reisados do Cariri cearense tem o apelido de São Cão. É, portanto, santo. Além de ser alegre, bem alegre. Daí, que o riso tanto pode ser conservador, quanto subversivo. Mas, em todo o caso, ele nunca é totalmente afirmativo, sempre guarda alguma ambiguidade e algum distanciamento. Daí sua relativa vantagem.

Afirmando os propósitos dessa palestra, quero dizer, em segundo lugar, que o riso é sério e além de sério é perigoso. Falam até que pega e é contagioso. Se acaso alguém rir, a tendência é este riso contagiar outras pessoas e provocar uma grande gargalhada. E aí está o perigo, porque o riso pode matar. Homero já dizia que se pode, literalmente, morrer de rir⁷⁹. Conheço gente que já morreu de rir. Eu mesmo quase morri de rir. O que vocês estão vendo aqui sou eu depois que quase morri de rir. Ou seja, uma cópia risível de mim mesmo. O que, afinal, pode parecer muito triste e até mesmo patético. Mas não é. Porque a morte pelo riso é a única morte da qual alguém pode se recuperar. Isto é, a morte pelo riso é, ao mesmo tempo, um renascimento. Por isso, alguém que morreu de rir é um sujeito renovado, não aparenta a idade que tem. Porque está purgado de toda a soberba, de tudo que é pretensioso e pernóstico, e talvez de mais alguns vícios de caráter como a luxúria e a avareza. Morrer de rir é como já ter ido para a merda.

Para se entender o que estou dizendo é preciso saber o que significa mandar alguém para a merda. Neste sentido, tem razão o povo, quando diz ser preciso, muitas vezes, colocar a mão na merda para chegar à mais alta teoria. Em nosso caso, para entender porque alguém manda alguém para a merda, é preciso primeiro saber onde estão os quatro elementos cósmicos em nosso corpo.

O grande linguísta e antropólogo russo Mikhail Bakhtin, na sua muito citada obra, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*⁸⁰, observa que o homem tradicional concebe o corpo humano

78 Universidade Estadual do Ceará. (oswaldba@ig.com.br)

79 MINOIS, Georges. *Historia do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

80 BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi, 2ª edição, São Paulo: Hucitec/Edunb, 1993.

como um microcosmo. Isto porque, sendo o cosmos infinito e inacessível ao nosso conhecimento, raciocina o homem tradicional, nos cabe tirar o todo pela parte, ou seja, o inacessível pelo que é acessível. Portanto, cada parte do cosmos, cada unidade do cosmos, reproduz o seu todo. Sendo assim, no corpo humano, acredita o homem das sociedades tradicionais, está presente cada um dos quatro elementos cósmicos: ou seja, o ar, a água, o fogo e a terra. Cabe-nos, então, saber, onde cada um desses elementos se localiza no corpo humano. Senão, vejamos. O ar, onde está? Fica o suspense. Por certo está nas vias respiratórias, no sopro, na respiração e em outros ares mais turbulentos produzidos por nosso corpo. O sopro, dizem, é divino, angelical, o sopro de Deus, do Espírito Santo. Já estes ares mais turbulentos, alguns autores medievais se referem como sendo coisa do diabo. Nada, porém, está assegurado.

Passemos, então para a água. Este talvez seja o elemento mais fácil de localizar. É o que circula nas veias, artérias, o sangue, portanto. Mas também é a transpiração, o suor, a lágrima e, lá vem de novo a turbulência, a urina e as secreções sexuais. O fogo, este é mais difícil. Muitos dizem que está no sexo, porém nem só de turbulências sexuais vive o riso. Para o homem tradicional o fogo está no inferno corporal, onde as matérias são fundidas e confundidas, transformadas. Portanto, no estômago. Daí que se diz estar com aquela queimação, para significar azia, ou seja, turbulências estomacais.

Finalmente, chega a vez da terra. Onde tal elemento cósmico se localiza em nosso corpo? Já ouviram falar em “arriar o barro”? Pois é, a terra é a merda que refeita em nosso corpo volta à sua origem, ou seja, ao chão. A merda é, como vimos, o barro de que foi feito Adão, o húmus para onde nós todos iremos retornar um dia, feito semente, e renascer como as plantas. Daí, quando alguém manda o outro para a merda, mais que um insulto, é um bom conselho. Ele está querendo dizer: sujeito se endireite, morra, jogue fora a merda que você tem na cabeça, e volte a ser gente. Não é à toa que quando alguém está raivoso e chato, se diz que ele está enfezado.

As maravilhas da merda, aliás, foram reconhecidas pelos alquimistas da Europa Medieval, que acreditavam poder encontrar ouro na sua quintessência. Para tal, trabalharam séculos buscando reduzir esta substância tantas vezes mal compreendida à sua mais pura condição. Até hoje não se tem certeza se conseguiram. O rastro desta crença, porém, nos chega até hoje, através da memória popular, seja em folhetos como o da história do cavalo que defecava dinheiro, seja em narrativas anônimas, em que os magos extraem ouro do nariz, como quem tira meleca, nos momentos em que são postos à prova.

Adiante tão preciosas informações, porque, mais na frente veremos, que esta concepção mágica do mundo, inspirada no homem tradicional, está na base do riso

brincante, tema central de nossa conversa.

Porém, antes disso, é preciso desbancar uma outra tese corrente nos meios acadêmicos e filosóficos. Disseram que o homem é o único animal que ri, parece que foi Aristóteles⁸¹. Mas eu tenho um amigo que discorda completamente desta afirmação. Diz ele que todo animal ri, se duvidarem, até as pedras. A gente é que não sabe quando eles estão rindo. Mas devia procurar saber, pra não sair por aí dizendo besteira, acrescenta meu amigo.

Segundo o dicionário do Aurélio, rir significa numa primeira acepção, “contrair os músculos da face por efeito de impressão alegre ou cômica”, numa segunda, “mostrar-se alegre”, e numa terceira, “gracejar, zombar”. Pelo menos nesta segunda acepção, o cachorro, por exemplo, ri, pois se mostra alegre balançando o rabo. Ri com o rabo, portanto. O gato, segundo meu amigo, ri espichando o rabo. O problema começa com aqueles animais que não têm rabo, seja porque já nasceram sem rabo ou porque já deram. Eles têm que procurar rir com outra parte do corpo, que não o rabo. É o que acontece com o homem. E com as mulheres, também. As mulheres só têm rabo no sentido figurado, porque de fato elas não têm. Então, esses animais que não têm rabo, fazem como o macaco que ri com a boca. É o caso do homem. O homem só começou a rir com a boca depois que perdeu o rabo. Mas discordei desse meu amigo, dizendo que o macaco tem rabo e mesmo assim ri com a boca. Meu amigo pensou um pouco e retrucou. Explicou que o macaco não ri com o rabo porque tem o rabo sempre ocupado, já que o utiliza para se pendurar nas árvores. Portanto, concluiu ele, só ri com o rabo aquele bicho, que não têm o rabo preso em canto algum. Aqui, abro um parêntesis, para dizer que também o homem ri com o corpo todo e, pelo menos, alguns deles não riem com a boca. Falo do caso dos homens mascarados, entre eles os artistas e, particularmente, um tipo de artista brincante de quem tratarei mais adiante, os brincantes mascarados dos Reisados de Careta. Como eles trazem máscaras, com a boca fixa ou mesmo sem boca, riem com o corpo todo, num riso muitas vezes mais largo e mais expressivo.

Mas voltemos aos nossos estudiosos. Mesmo admitindo que os animais riem, alguns dizem que eles não contam piada, ou seja, não fazem rir. Outro engano, continua aquele meu amigo. Os animais contam piada, ou seja, narram uma história para fazer os outros rirem. Nem precisa apelar para o papagaio que até fala e ficou famoso por suas piadas. Vamos ficar mesmo nos que não sabem falar com a língua. Então, eles apelam para o corpo, falam com o corpo todo. É o caso dos animais que brincam. Vejam o macaco. Ele narra com o corpo e faz a gente rir. Tanto que chamam de macacada, quando o homem começa a fazer gracinha ou

81 MINOIS, Georges. *Historia do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

mungango, querendo, que os outros riam. Portanto, segundo esse meu amigo, está reprovada a tese de que o homem é o único animal que ri e conta piada, Tese que, aqui pra nós, denota uma pretensão muito besta do homem de querer ser melhor que os outros, de querer se apartar dos outros seres da natureza e se colocar acima deles.

Lembrei a tese desse meu amigo e toda a sua argumentação, para começar a falar do riso brincante. Porque, em primeiro lugar, o riso brincante é o riso do ser humano que se vê parte da natureza e não acima dela. Aparece sempre associado às forças da natureza, à fecundidade, à violência, às mutações e aos fenômenos mais inesperados. Sua alegria é uma alegria que nos irmana aos animais, às plantas e aos demais elementos da natureza, porque dela é íntima. É o riso descoberto em uma grotta da Itália, desenhado ainda na pré-história, em que todos os seres imbricam-se, numa metamorfose ambulante, diria Raul Seixas, ou melhor, numa metamorfose constante, em que plantas, animais, seres humanos, montanhas, vulcões e cascatas, estrelas, planetas e asteróides são parte de um único e imenso corpo cósmico. Daí os homens e mulheres plantas e os animais humanizados, nos carnavais, festas e folguedos populares. Daí, nos homens, as barbas de bode, as orelhas de quati, os chifres de touro, os rabos de folha de palmeira, os jardins plantados na cabeça. Daí nas emas, as pernas de menina, nos macacos, os óculos, e os vestidos, até nas pulgas. Daí os gigantes que urinam perfume, os alegres espantalhos feitos com caveiras de animais, os corpos sempre incompletos e deformados. Por ter sido descoberta numa grotta, pelo menos em uma das suas formas mais exemplares, a esse modo de ver o mundo se deu o nome de grotesco, o que não tem nada a ver com grosseiro, como alguns pensam. É um modo de ver o mundo dos seres humanos que vivem imersos na natureza, e convivem com ela, tal qual os demais seres.

Portanto, o riso brincante tem muito de grotesco, neste sentido. É o riso solto da vogal A. Alguém já observou que se pode rir com cada uma das vogais. Senão, experimentem! O riso com o E é meio sarcástico. O riso com I tem alguma coisa de zombeteiro! O riso com O é o riso do Papai Noel. O riso com U é um tanto tétrico. Agora, o riso com A é aberto, franco. O riso com A é o riso brincante, que nada esconde, escancarado, gratuito, riso que é puro jogo, brincadeira, só divertimento.

No Ceará, entre os diversos tipos de Reisado, dois são os mais comuns, o Reisado de Congos e o Reisado de Caretas. Os Reisados, como sabemos, são a reedição do cortejo dos Santos Reis Magos, em direção a Belém, para visitar o Menino Deus. Cortejo, que é formado por trabalhadores pobres nas figuras de Reis, Rainhas, Príncipes, Princesas, Embaixadores e Guerreiros, mas também de Mateus, no caso dos Reisados de Congo; ou por uma família de Caretas e Papan-gus, no caso dos Reisados de Caretas.

Os mestres e brincantes populares costumam justificar a existência desses dois tipos de Reisados, através de uma explicação bem engenhosa. O Reisado de Congos é o cortejo da ida, durante o qual os Reis iam travando batalhas contra os infiéis, executando danças e canções guerreiras, além de encontrando animais exóticos, seres maravilhosos e tipos sociais dos mais variados. Já o Reisado de Caretas⁸² é o cortejo de volta, durante o qual os Reis vinham com o rosto escondido por máscaras, apresentando comédias. Esta diferença se explica, segundo mestres e brincantes, porque na ida a Belém, os Reis Magos teriam passado no Palácio de Herodes, que lhes teria pedido para, na volta, por ali passarem novamente, com o fim de dar notícias desse Menino Deus. Como os Reis Magos souberam das más intenções de Herodes, segundo os mestres e brincantes, eles resolveram passar, na volta, encaretados. Feito uma família de cômicos ambulantes, brincaram a noite inteira defronte ao palácio de Herodes, sem que fossem reconhecidos, seguindo caminho depois⁸³.

Além da explicação engenhosa para justificar a diferença entre os reisados, chama a atenção, nos dois casos, tratar-se de um cortejo de Santos Reis desencantados. Ou seja, os brincantes, pessoas simples do povo, durante o reisado, desencantam o deus que neles se esconde, incorporando figuras de santos e reis desencantados, para viver uma outra realidade, a realidade da festa popular, ou como diz Bakhtin, “a vida alegre do povo”. Esta dimensão da realidade instaurada pela festa popular é de todo diferente do “vale de lágrimas”, em que se transforma o mundo nos dias comuns. É uma dimensão outra da realidade, tempo e espaço do sagrado, habitados por deuses que riem.

Assim, o riso brincante é o riso dos deuses que se permitem toda a liberdade e, inclusive as maiores licenciosidades. É o riso dos deuses que, também eles, não estão apartados da natureza e como os demais seres, comem e cagam, choram e riem, trepam e procriam. O riso brincante, portanto, é um riso que humaniza os deuses e diviniza os homens.

Para dar nome aos bois, o riso brincante é o riso sem peias ou porteiras dos bois de brinquedo de um mundo que se chama Nordeste e de um Nordeste que se chama Mundo. É o riso de imaginação desbragada dos reisados e comédias circenses. É o riso retumbante dos palhaços, mateus, caretas e papangus. É o riso gratuito dos artistas ambulantes. É o riso desenfreado do canelau, dos sujeitos

82 BARROSO, Oswald. *Teatro como encantamento: Bois e Reisados de Caretas no Ceará*. 2007. 564 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Ciências Sociais e Filosofia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007

83 BARROSO, Oswald. *Reis de Congo: Teatro Popular Tradicional*. Fortaleza - CE: MinC/Flacso/MIS, 1996.

e dos pobres (mas alegres) diabos dos folguedos e dos carnavais, onde o povo é soberano. Seu ambiente são os terreiros, as ruas, praças e feiras populares. O riso brincante é o riso da gatinha dos subúrbios e povoados, é o riso de Zorba o Grego ao dançar desesperadamente após uma catástrofe. Sua alegria faz parte da renovação cósmica, do movimento das galáxias, rebaixa tudo o que é autoritário e prepotente, relativiza a seriedade pretensiosa e exalta o aparecimento do novo. Diz que o homem não é melhor que um verme, nem pior que um deus.

O riso brincante é, por isso, o riso do mundo invertido. Trata de forma vulgar os assuntos tidos como mais graves, e de forma grave os assuntos tidos como mais vulgares. Mostra, assim, a relatividade de tudo o que é estabelecido. Por isso, os meninos respeitáveis e os velhos cômicos, as mulheres libidinosas e os homens pudicos. As catirinas feitas por homens adultos, as damas feitas por meninotes, os velhos feitos por mulheres, os reis corcundas, os anões príncipes, ricos e pobres, homens e mulheres, crianças e idosos que trocam papéis. É também um riso crítico, que rebaixa a avareza, a luxúria e outros vícios sociais. No riso brincante toda deformidade de caráter se traduz sempre numa deformidade corporal, num tique nervoso ou num automatismo. Neste sentido, desmascara o falso moralismo. Mostra que o que a pessoa é está inscrito em seu corpo e em suas ações, põe em confronto o que se diz e o que se faz. O riso brincante ri de quem não quer ser risível, de quem quer ser o que não é. Mas é um riso restaurador, porque quase nunca personifica seu ataque. Trabalha com tipos genéricos, comuns às diferentes sociedades, muitas vezes arquetípicos. Seu objetivo nunca é humilhar ou destruir o indivíduo, mas recuperá-lo para a convivência comunitária.

O riso brincante é, principalmente, um riso coletivo. Um riso que se engendra em comunidade, que nasce da embriaguez comum, das relações íntimas e do contato corporal, entre brincantes e comunidade. O gracejo, a loa, o relaxo, a chalaça, parte das circunstâncias locais e momentâneas, inspirando o improvisado que surge no devir das relações que se estabelecem dentro do brinquedo, embora use o lastro da memória comum. Na brincadeira, não se representa algo do passado. Tudo é atual, efêmero e irrepetível, mas ao mesmo tempo eterno e infinito, como um presente em constante mutação que, a qualquer tempo e em qualquer espaço, possa tomar corpo na forma de um rito cômico, que é também um brinquedo sagrado.

O riso brincante é, também, um riso sem peias, um riso nômade, livre e sem limites. Por isso, as figuras cômicas, nas festas e folguedos populares, gozam de toda a liberdade. São como a louca da casa, ou o coringa do baralho. Podem a qualquer momento interferir numa cena, como um elemento estranho que, de repente, se faz íntimo, ou tomar o lugar de qualquer outra figura, desde que seja uma figura limpa (como dizem os brincantes referindo-se às figuras sérias), para

tirá-las do sério, destituí-las de suas auras e recolocá-las no mundo dos simples mortais. Neste sentido, o riso brincante é o contraponto dionisiaco à vida apolínea, é o espírito crítico, distanciado mas sempre presente, a acompanhar toda pretensão ao verdadeiro, ao definitivo e ao acabado.

Agora vou dar uma trégua a vocês e passar a dar exemplos com mais frequência, citando passagens de Reisados, colhidos no Ceará. Começo me anunciando ao dono da casa. Boa noite, meu Capitão, / Que venho chegando agora / Com um saco na cabeça / E com a bunda de fora.

Para prosseguir, vou pedir a ajuda dessas duas figuras aqui presentes: o Comicozinho e o Comicozão.

Continuando, vou dizer que o riso brincante é o riso da abundância e da fartura. É o riso da São Saruê, do cordel nordestino, o riso da Terra sem Males dos índios brasileiros, o riso do Paraíso Perdido, onde Adão e Eva andavam nus e inocentes, comendo o pão os barrancos e bebendo o leite das pedras. Senão vejamos esta carta, que os Caretas do Reisado de Cachoeira do Fogo, trouxeram para entregar ao Capitão, dono da casa por eles visitada:

Boa noite, meu Capitão,
Tava doido pra lhe ver,
Venho trazendo uma carta
Que Deus mandou pra você.
Essa carta vem do céu
Eu vou ler pra você ver.
A carta diz o seguinte;
Caro amigo Capitão
Tu receba o Santo Reis
Lhe dê gorda criação,
E dê a cada Careta
Uma gratificação,
Dê uns três perus de roda,
Três galinhas, três capão,
Três alqueires de arroz,
Cinco sacos de feijão,
Setenta latas de óleo
Dez quilos de macarrão.
Pague bem às cantadeiras
E ao tocador de violão.
Quando for dia de festa
Pode gastar um milhão

Porque se não for assim,
Não recebe a salvação.
O Careta em missão
Do Santo Rei Abraão,
Pedi que você nos desse
Se cada casa pudesse
Uma gorda criação
Para temperar o pirão
Da festa de Santo Reis
Que se dá no dia seis.
Me diga se dá ou não?
Capitão: Dou!

O Careta termina e diz: - Êita. Capitão o senhor quer falar com um Careta mais feio do que eu, meu Capitão? O outro Careta se apresenta:

Me subi na bananeira
Me desci no mangará
Comi banana madura
Até a gata miá.
Só não comi as verdinhas
Com medo de entalá.
Eita, Caçula,
Abra a boca
e me engula
Um embornal
De rapadura.

Estes versos, os Caretas chamam de Loas, ou lourdaças. Acontecem quando, na abertura da porta, eles dedicam a brincadeira ao Capitão, como é chamado o dono da casa. Esta loa, agora, ouvi de um Careta do Reisado de Santana, assentamento que fica no município de Monsenhor Tabosa.

Lá em casa, Capitão
Tem muita água cheirosa
Para o senhor se banhar
Tem uma rede limpinha
Para o senhor se deitar
Mel de abelha com farinha

Para o senhor merendar.
Mas traga sua mulher
Porque lá só tem a minha
Viu Capitão!

Depois da abertura da porta, antes da dança começar, os Caretas pedem ao Capitão, a cachaça, que funciona como um vinho de Dioniso, também dizendo versos. Estes, agora, ele chamam de relaxos, porque são versos cômicos. Vamos mostrar uns relaxos de Chico Pendenza, Careta da Fazenda Capivara, em Pentecoste. Ele diz, improvisando: Deixei de beber cachaça / Tô comendo com farinha. / Eu peguei o trem errado / Fui até o fim da linha. / Mas num é de sua conta / Bote mais uma coisinha.

Em seguida, o Careta fala como se estivesse rezando: Meu Deus / Me favoreça / Me dê juízo / Nessa cabeça.

E continua louvando a cachaça:

A Cachaça é moça branca
Filha dum homem trigueiro
Bebe branco, bebe preto
Bebe quem tem seu dinheiro.
Cachaça giribirita
Feita do pau do capucho
Ela dá comigo no chão
Eu dou com ela no bucho.

O Careta, em seguida, pergunta ao Capitão:

- Está muito aprovado, Meu capitão? E afirma: - Não é defeito eu beber.

Depois, continua nos relaxos.

Cachaça giribirita
Feita de cana caiana
Rogai por mim lá no céu
Minha santa soberana.
Se o santo Padre soubesse
O que é que a cana tem
Ele descia de Roma

Pra beber cana também.

Terminado o relaxo, Chico Pendenza pede ao dono da casa:

- Bote mais uma coisinha aí, Capitão. Pode despejar!

O riso brincante é também o riso da preguiça, da irresponsabilidade, o riso dos trabalhadores sem-terra de Pentecoste, riso avesso ao trabalho cansativo e forçado. Ouçam o que disse um Careta, da Fazenda Capivara, antes de ir brincar no terreiro: Pois então vamos embora / Que eu estou bem avexado. / Vou levar uma redinha / Com o fundo remendado / Para armar bem por ali / Pois meu serviço é dormir.

O riso brincante é também o riso que antes exalta, para depois zombar da valentia. Sob o pretexto de louvar a valentia, acaba ridicularizando o valentão. Senão, vejamos estes relaxos, feitos em Cachoeira do Fogo, logo após a abertura da porta: Uma vez lá no sertão/ Dei um tapa num Careta, / Que a cara ficou roxa/ E a venta ficou preta, / Que a boca ficou torta E a perna ficou zambeta.

Ou então, este relaxo do Reisado de Pai João, município de Aratuba: Eu me chamo angico torto / Reverso quebra machado / De todo lado tem banda / De toda banda tem lado / Sou que nem vara de doido / Batendo pra todo lado.

Na Fazenda Muquenzinho, município de Pentecoste, também se zomba da valentia. Foi lá que ouvi, no ano passado, este relaxo:

Diz o Careta: - Meu Capitão, posso dizer o meu nome pra nós ir pro terreiro?

Responde, o Capitão: - Pode dizer!.

O Careta, então, vem com o relaxo:

Pois o meu nome é Francisco

Meu natural, eu não nego.

Nasci na tábua lascada

Me criei na caixa prego

Depois, o Careta brinca com o dono da casa e sua mulher: A comadre tá dizendo / Que o compadre César Abel / Num levanta mais o prego!

E continua, o Careta, contando vantagem:

Pois o meu nome é Francisco

Sou velho de opinião.

Apago fogo com gás

Rebato bala com a mão.
Quando fui me batizar
Naquela repartição
Levei tabefe do padre
E outros do sacristão
Rejeitei a São Mateus
E a São Sebastião.
O guarda me levou preso
Para aquela escuridão.
Viu, meu Capitão!
Carcereiro me bateu
Eu disse: sai bebarrão!
Sabe onde fui escapar?
Lá debaixo do colchão.
Ainda deixei a cueca!
Num foi, meu Capitão!?

Nos relaxos dos Caretas, a valentia aumenta cada vez mais. Esses versos, agora, aparecem em Reisados de muitos municípios, com variantes. A melhor delas, encontrei em Quixeramobim. Quando saí lá de casa / Minha mãe recomendou / Meu filho você não brigue / Que seu pai nunca brigou / Ainda hoje está doente / Duma pisa que levou.

Em Tamboril, os Caretas do Reisado de Aprazível, também contam vantagem:

Saí do lado do poente,
Cheguei do lado nascente
Cheguei de cara com cara,
Estou com a cara de frente.
Alguém me bateu na cara
Bati com a boca no dente
Porque só levo na cara
Água fria e aguardente.

Já no Assentamento Santana, em Monsenhor Tabosa, os Caretas viram bicho, antes de alardear valentia: O meu nome é carijó/ Mastigo mais não engulo/ Manquejo mas não caxingo/ Sou bicho de opinião/ Apanho de aleijado/ Dou num cego à traição.

Depois, o Careta se volta para o dono da casa, cumprimentando: Boa noite

meu capitão!/ A como vai vosmicê?! Comendo carne de gado/ Gozando muito prazer./ Cortando o cabelo de cima/ Deixando o de baixo crescer./ Num foi, meu Capitão?

Então, os Caretas desconfiam que quem matou o Boi foi o Capitão, mas ele nega. Diz o Careta Vaqueiro, brincando com as palavras: Se rapa, ripa sorrindo/ Rindo rapa de ripar/ Capitão tá muito bom/ Duma surra de jucá.

O Careta Magarefe, do Reisado de Santana, apresenta ao Capitão um cacete, que leva na mão e faz às vezes de facão. Mostra e ameaça, brincando:

Meu facão Colin
Que veio da Bahia
E corta macio
No pé da barguia.
Meu facão Colin
Que veio de Sobral
E corta macio
Lá no pé do pau.
Meu facão Colin
Que veio lá do Sul
E corta macio
Na beira do cu.

Uma das figuras mais cômicas do Reisado é o Padre. Ele aparece, geralmente, no episódio do Boi, mas também pode surgir no final, para rezar junto ao Capitão.

Um Careta, em Cachoeira do Fogo, mostra como o padre deve agir: O homem para ser padre, / Precisa ter bom estudo, / Dormir tarde acordar cedo, / Dá definição de tudo, / Pisar no chão devagar / Fazendo passo miúdo.

Como os Mateus, no Reisado de Congo, os Caretas também rezam um Pelo Sinal. Esta versão é minha. O Padre diz a oração, que é respondida por um Careta, ou pelo Mateus:

PADRE: Pelo Sinal.
MATEUS: Dor de barriga em geral.
PADRE: Da Santa Cruz.
MATEUS: Quatro pratos de cuscuz.
PADRE: Livrai-nos Deus.
MATEUS: Num se esqueça do Mateus.
PADRE: Dos nossos.

MATEUS: Faço uma sopa dos ossos.

PADRE: Inimigos.

MATEUS: Quatro bocas, dois umbigos.

PADRE: Em nome do Pai.

MATEUS: Quando eu fico você vai.

PADRE: Do Filho.

MATEUS: Cinco terrinas de milho.

PADRE: Do Espírito Santo.

MATEUS: Tarde da noite inda janto.

PADRE: Amém.

MATEUS: Bebo da pinga também.

Depois da reza, vem o sermão do Padre. Este sermão é de Chico Pertença, Careta da Fazenda Capivara. Ele se volta para a platéia, mas antes de deitar sermão, comenta com o dono da casa:

“Agora eu vou pregar o Simão bem ligeirinho! O pessoal já ta indo se embora. Eu ainda tenho que fazer o casamento do Chichico com a Maria Francisquinha. Vou fazer o casamento da Maria e do Manuel, hoje, e o do Mário com Adriana. Venha cá, Mario, traga a rodinha logo pra botar no dedo da Adriana, que o negócio agora vai ser fedorento! Agora eu vou pregar o Simão muito pouco, aí depois eu aguento a oração.”

Começa o sermão: “Essas mães de fãmia de hoje em dia, não sabe criar os filhos. Era diferente no tempo do meu Capitão, César Abel. No tempo de César Abel, o pai dele ensinava o Pelo Sinal, o Credo em Cruz, o Oratório e Sete Cruz. Hoje em dia esses diabos tão tudo doida. No lugar de comprar uma garrafa de cachaça e dar pra ele beber, compra sabe o que? Aquele vidrinho de remédio, você sabe! No lugar de comprar revista de mulher nua pousando na Playboy, vai comprar é o diabo de uma enxada pro miserável trabalhar. (Alguém grita e o padre pede silêncio) Cala a boca, seu bico de oi de peba! O tamanho dos óio desse menino parece um bodó cozinhado na água quente! Eu lhe conheço. (Depois, continua o sermão) Aí, hoje em dia essas moças pegaram uma desgraça dum negócio de assistir diabo de novela, se empalhar, no lugar delas ir namorar cedo, enquanto a lua não sai, no escuro, que era melhor, viu! E agora tem mais isso, a sinhá diz pra filha dela: “Ai, minha filha só vai namorar se for mais a comadre Toinha”! Aí comadre Toinha pega uma picada de caminho e diz: vão andando que eu vou acender meu pitoco. Aí o cabra vai-se com o diabo. Ôh, coisa bonita! Era pra botar esses diabo era sozinha mais o namorado, porque elas tinham direito de ir pra debaixo de uma moita, ir pra debaixo de uma barreira. Faltava energia, escondia acolá pro detrás, ninguém tava vendo. Outra, esses pais de família tão errado. Dizem: Só deixo

minha filha namorar no claro. Namorar é no escuro, que no escuro num tem quem dê fê. E se passar um, dois ou três, num vê nada. Estão todos dois encolhido ali, se beijando. Tal vira e mexe num é pecado.”

Terminado o sermão, o Padre se queixa ao dono da casa: “E eu nunca mais venho celebrar uma missa aqui, viu seu César, porque aqui num tem estrada, e eu num posso sair de lá que quando eu saio do convento as freiras fica tudo virando bicho!”

Para terminar, o Padre faz a última oração: “Salve Rainha rogai por nós./ O como velho morreu / Por detrás do avelós. / Deixou a casa pros filhos / E a mulher para nós”.

O riso brincante é o riso que desfaz das instituições mais sagradas. Na repartição do Boi, faz uma espécie de paródia alegre, tanto do testamento distribuindo heranças, quanto da comunhão católica. A repartição se faz, brincando com a plateia. E aí vem outra característica do riso brincante, como já dissemos, o de ser um riso comunitário, do qual todos compartilham. Senão, vejamos.

Seu Antõe Geraldo, assim mesmo é
Nosso Boi morreu, assim mesmo é
Quebrou o pescoço
Na beira do poço.
Quebrou a costela
Lá pela cancela.
Morreu foi de fome,
Mas porém se come.
Morreu de tingui,
Lá no Piauí.
Mas agora o Boi
Vamos repartir.
Do meu Boi o caldo/ é do Seu Reinaldo.
E do Boi a mão/é do seu João.
Do meu Boi o dente/ é do Presidente
Do Boi a gula/vai pro velho Lula.
O chifre direito/fica pro Prefeito
E o corredor/pro Governador.
E do Boi o ovo/pro jornal O Povo
A tripa gaiteira/ pra moça solteira
A tripa mais fina/vai para a menina
A tripa cagada/prá mulher casada.
E o sobrecu/vai pros urubus.

Do meu Boi o rabo/ vai para o Diabo.
Do meu Boi o fundo/vai pro vagabundo.
E o mocotó/vai pra sua avó.
E do Boi a testa/vai pra quem não presta.
E do boi o figo/vai ficar comigo.
Costela mindim/ vem também pra mim.

Essa intimidade dos brincantes com os bichos, não é apenas com o Boi, mas com plantas e bichos, em geral. O riso brincante, como já vimos, é o riso do homem que se vê como parte da natureza, brinca e dialoga com ela, se faz um igual aos demais seres. É o riso do tempo em que os bichos e as plantas falavam. É um riso que tudo relativiza, inclusive a feiúra e a beleza. Senão vejamos este relaxo de Manuel Torrado, Careta veterano da localidade de Poço da Onça, lá em Miraíma. Manuel Torrado brinca, dizendo o que já viu:

Um preá escreveu uma carta
Avisando ao tucunaré
Que não podia morar
Na serra de Baturité.
Que cada baixa tinha um furo
Cada buraco um mundé.
Risquei sete palito
Acendi sete candeia
Peiei sete cavalo
Cada um com sete peia.
Namorei com sete moça
Três bonita e quatro feia
A mais bonita que tinha
Parecia uma abêia.

Como ouvimos, Manoel Torrado ainda mexe com a beleza das moças. Mas quem também se troca com os bichos é seu Antônio Piauí, mestre de Reisado de Quixeramobim. Ele começa brincando com as meninas e acaba segurando um bode. Senão, ouçam:

Você não viu o que eu vi
Na beira da camarinha,
cinco meninas mamando
No peito de uma galinha.

Menina segura o bode
Esse bode quer fugir.
O danado desse bode
Tá fedendo a gasolina
Ele agora vai mamar
Na pobre da Catirina.

Dona Hosana, do Reisado de Campestre da Penha, município de Beberibe, também confessa seu caso com um bode. Num relaxo, ela diz: Quem tem barba puxa barba/ Quem num tem puxa bigode/ Como eu num tenho barba/ Puxo na barba do bode.

Seu José de Souza, do Reisado de Pai João, lá de Aratuba, “vira bicho”, ainda na Abertura da Porta. Ele canta assim:

Eu cheguei em vossa porta
Pus a mão na fechadura
Eu falei, tu não falaste
Coração de pedra dura.
Eu cheguei em vossa porta
Na figura de um macaco
Se vós num abrir a porta
mergulho pelo buraco.

Os Caretas da família Ramos, do assentamento de Ipueira da Vaca, município de Canindé, alardeiam valentia, virando bicho e contando vantagem. Eles dizem:

Sou cascavel de vereda
Sou besouro mangangá
Sou que nem a dor de dente
Quando pega a pinicar.
No lugar que eu tomo banho
Cabra nenhum toma pé,
Piaba porque num pode
Camarão porque num quer.

Mas o melhor fica para os Mateus, do Crato e do Juazeiro do Norte. Além de falar mal da intimidade dos animais, ainda descobrem o segredo das meninas. Eles rimam:

A Burrinha do meu amo
Tem um buraco no cu,
Foi o rato que roeu
Pensando que era beiju.
Quando eu era pequenino
Que andava de ceroula
As meninas me chamavam
Pra pegar na minha rola.

Os bichos servem, aos Caretas, não só para dizer inconveniências. Em Aratuba, eles botam os bichos para rimar, antes de fazerem críticas sociais. Ouçam o que disse, um Careta Vaqueiro, quando estava “topando” o Boi: Corre o pato atrás da pata/ corre o ganso atrás da gansa/ O pobre atrás do sossego/ O rico atrás da ganância.

O riso brincante, como já vimos, é o riso dionisíaco, avesso a tudo o que é apolíneo, equilibrado, harmonioso. Cultiva formas não acabadas, em permanente transformação, por isso beleza e feiúra, nele, se confundem, se relativizam, como nestes relaxos apanhados em Quixeramobim e em Granja. O primeiro, ouvi de Antônio Piauí e diz: A moça pra ser bonita/ Precisa ter perna torta/ Ter uma verruga no ôio/ E ter carcunda nas costas.

O segundo relaxo, quem rimou foi João, do Reisado do Prado, município de Granja. Disse, improvisando na hora:

Quem tiver sua moça velha
Tranque dentro de um caixão
Que daqui pra trinta e sete
Moça velha vira cão.
Quem tiver sua moça nova
Vá botando na corrente
Que daqui pra trinta e sete
Moça nova morde a gente.

O riso brincante é puro jogo, brinca com os sons e as significações, trocando palavras e sentidos, num devir aleatório e divertido. Os repentes seguintes são dos Caretas do Reisado de Apazível, em Tamboril.

Pergunta, o Capitão: Quem foi que matou o boi, foi você Careta?
Responde, o Careta: Não fui eu não!

Ia passando em Canindé,
passei debaixo de um pé
Era um pé de tangerina...
Pergunta o Capitão: - Quem matou o Boi?
- Foi a Catirina. Responde o Careta.

Do jeito que se misturam com os bichos e as plantas, os Caretas entrançam as palavras. O próximo relaxo é um aboio, também do Reisado de Aprazível:

Olha o boi , vaqueiro!
Valha-me Nossa Senhora!
Esse boi me deu um coice
Me jogou de rede fora.
Na corcunda dessa pulga
Tem gente jogando bola.
São dez do lado de dentro
E dez do lado de fora.
Dois dos dez são marinheiro,
Dez dos dois são mariola.

No riso dos Caretas há temas e termos recorrentes. Brincadeiras com palavras de duplo ou múltiplo sentido. Figuras, personagens, que transitam entre Reisados e brinquedos outros, atravessando gerações, fragmentando-se em mil partes, repartindo-se em metáforas e alusões. Uma dessas figuras que corre serras, sertões e cidades, transita por sítios e povoados, papa léguas e séculos, é a do Pinto Pelado, que em muitos casos também ganha o nome feminino de Pinta Pelada. Nos dois casos, trata-se de uma alusão cômica ao formato e à potência do órgão sexual masculino.

O próximo relaxo é encontrado por quase todo o Ceará e pelo Brasil afora. Esta versão, ouvimos inicialmente em Quixadá, no Reisado de Boa Água. Diz:

Menina case comigo
Você não morre de fome.
Lá em casa tem u'a pinta
Nós mata ela e nos come.
De dia tu come a pinta
De noite a pinta te come.

No assentamento de Alto Alegre, também em Quixadá, esta pinta vira pinto e

sinônimo de abundância. No improviso de Nonato Pio, o tal Pelado cresce e faz até uma reforma agrária. Logo que o Capitão dono da casa abre a porta, o Careta diz:

Boa noite, meu Padrim!
Como vai, como passou?
Na figura de Careta
Na sua casa eu estou.
Eu me chamo angico torto,
Reverso quebra machado,
Cavo cacimba no seco,
Dou embaixo no molhado,
De manhã eu tiro leite,
De tarde pastoro o gado,
Só quero que não me mande,
Na rua comprar fiado,
Que fiado me dá pena,
E pena me dá cuidado.
Minha mãe me deu um bode,
Eu vendi o bode fiado,
Ao cabo de quinze dias,
Recebi foi um Pelado.
Botei ele na cumbuca,
Fui pra roça trabalhar,
Quando voltei lá pra casa,
A cumbuca achei quebrada.
Pelado tava no mundo
Careci eu de caçar.
Cheguei atrás do roçado,
Encontrei o meu Pelado,
Bem torto e desajeitado.
Botei debaixo do braço,
Era meu Pinto Pelado.
Quando cheguei lá em casa
Achei dois cabra arranchado
Me disseram com certeza
Que era um Pinto pelado.
Eu fui e disse que não
Que era um capão cevado.
Então, entrei para dentro,

Mandei do pinto tratar.
Saiu um pinto cozido,
Saiu um pinto escaldado,
Saiu pinto em caldo fino,
Saiu pinto em caldo grosso,
Saiu pinto com farofa,
Saiu pinto com arroz.
Quando acabei de almoçar,
Fui comer a sobremesa.
Com tudo aquilo provado
Os dois homens arranchados
Foram me pagar na mesa,
Cada qual tirou do bolso
Cem cruzeiros, que é cruzado.
Eu subi pro Piauí
Fui fazer compra de gado,
Comprei dez vacas paridas
Comprei dez vacas moçadas,
Comprei dez burros castanhos,
Comprei dez burros melados,
Comprei um pai de chiqueiro,
E um carneiro arrevirado,
Comprei uma posse de terra
Deixei tudo assituado.

Já no Reisado de Aprazível, município de Tamboril, a carne desse pinto dá até banquete de casamento. Contou-me lá um Careta:

Ajuntei um casamento,
Lá na serra da Candeia.
Eu pensei que era moça
O diabo de uma véia.
Mas a veia se danou-se
Pariu dez na barrigada.
Um desejou comer anum,
Ficou nove morreu um.
Um desejou comer arroz,
Ficou oito, morreu dois.
Um desejou comer torrês,

Ficou sete morreu três.
Um desejou comer um pato,
Ficou seis e morreu quatro.
Um desejou comer um pinto,
Ficou cinco, morreu cinco.
Um desejou comer inglês,
Ficou quatro morreu seis.
Um desejou jogar valete,
Ficou três e morreu sete.
Um desejou comer biscoito,
Ficou dois e morreu oito.
Um desejou dois automóve,
Ficou um e morreu nove
E desse um que ficou
Troquei por Pinto Pelado.
Pra matança desse pinto
Preparei um bom machado.
Era um pinto muito grande
Foram cem os convidados.

Pra terminar, vamos dizer a letra de uma cantiga que eu ouvi, dos Caretas de Pai João, em Aratuba. Primeiro, todos cantam: “Vadeia, pinta, vadeia, pintinha do Ceará”.

Depois um Careta pergunta: Cadê o dono da Pinta / Que eu quero comprar costela?

O Capitão responde: Cada costela da pinta, / vale três moça donzela.

Então, o Careta resolve: Isto assim já me agrada/ Isto assim já me convém./ Fico já com sua pinta/ E as donzelas também.

Que tal, gostaram do Pinto Pelado? Ou da Pinta Pelada, conforme for o caso e o gosto do freguês.

Carnavalização e resistência cultural: uma abordagem dos cordéis de gracejo nordestinos⁸⁴

Stélio Torquato Lima⁸⁵

Introdução

O cordel de gracejo, ou de humor, é tão antigo quanto a literatura em folhetos nordestina. Desde os primeiros trabalhos dos cordelistas pioneiros, incluindo Leandro Gomes de Barros, o humor constitui uma fonte sempre visitada pelos autores de cordel. Não é sem razão, portanto, que Ariano Suassuna, para citar um dos mais renomados estudiosos da literatura popular, informa que o cordel de “safadeza e putaria” é um dos sete tipos principais de romances em versos. Para Suassuna, esse folheto humorístico figura ao lado dos romances de amor, dos romances sobre os cangaceiros e cavalarianos, dos de exemplo, dos de espertezas, estradeirices e quengadas, dos jornaleiros e dos de profecia e assombração⁸⁶.

A classificação de Suassuna, a propósito, mostra que a denominação “cordel de gracejo” se refere a textos que trazem diferenças entre si. Dito de outro modo, o humor no cordel apresenta várias gradações, estando presente tanto em textos de teor mais “comportado” quanto em textos mais picantes, de teor satírico, sensual ou mesmo “escatológico”, estes enquadrados no rótulo genérico de “cordéis de safadeza e putaria”.

A partir dessas variações do cordel de gracejo é que se podem identificar diferentes intencionalidades que movem os autores ao comporem seus folhetos. Incluem-se entre essas motivações desde o simples desejo de provocar o riso através de cenas hilárias até a intenção de satirizar o comportamento de alguém conhecido pela comunidade a qual pertence o poeta. Grosso modo, aplicar-se-ia aos cordéis de humor uma classificação semelhante às cantigas satíricas medievais, que tanto poderiam ser de escárnio quanto de maldizer, sendo que

a cantiga de escárnio [contém] (...) sátira indireta, realizada por inter-

84 Trabalho preparado para exposição na XXV Semana de Estudos Clássicos: O Riso no Mundo Antigo, promovido pelo Núcleo de Cultura Clássica do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará – UFC.

85 Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB – e professor de Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa da Universidade Federal do Ceará – UFC. (profstelio@ufc.br)

86 SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-volta*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976, p. 56-58.

médio do sarcasmo, a zombaria e uma linguagem de sentido ambíguo; [já] a cantiga de maldizer [encerra] (...) sátira direta, agressiva, contundente, e [lança] (...) mão de uma linguagem objetiva e sem disfarce algum⁸⁷.

A comparação dos cordéis com textos medievais é ainda importante por assinalar o vínculo das obras nordestinas em folhetos com uma tradição popular muito antiga. E é nessa perspectiva que o presente trabalho efetua uma análise dos folhetos de humor a partir de sua aproximação com produções humorísticas populares remotas, algumas das quais serviram de base para o desenvolvimento do conceito de carnavalização por Mikhail Bakhtin.

Nosso ponto de partida, assim, será uma breve exposição das ideias de Bakhtin em torno do conceito de carnavalização, apontando as potencialidades do riso enquanto instrumento de crítica social e de afirmação de uma identidade popular. A partir dessa abordagem, consagramos a segunda seção do trabalho à análise de cordeiro de gracejo, procurando apontar os pontos de contato entre esses folhetos e as obras populares de François Rabelais, nas quais a carnavalização se evidencia. Através desse cotejo, demonstramos que os cordéis de humor são marcados por duas intencionalidades básicas: uma tentativa de mediar a relação do poeta com um meio muitas vezes de difícil adaptação, principalmente em função das condições climáticas; e o desejo de promover uma “revanche poética”, expressão apresentada pela pesquisadora Martine Kunz para descrever o uso da poesia popular como meio de ir à forra contra as elites econômicas e políticas que costumam oprimir as camadas menos favorecidas economicamente.

À guisa de conclusão, defendemos que o conceito de molecagem acha-se mais ajustado do que o conceito de carnavalização para a análise dos cordéis de humor, considerando as novas condições de produção em que produzem os cordelistas.

1 A Carnavalização: o Riso como Utopia Popular.

A questão do riso já foi trabalhada por vários teóricos. Entre algumas das obras mais conhecidas sobre o tema, podem ser citadas *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, de Henry Bergson⁸⁸; *História do riso e do escárnio*, de

87 MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 27.

88 BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Georges Minois ⁸⁹; e *Hobbes e a teoria clássica do riso*, de Quentin Skinner ⁹⁰.

Tão importante quanto essas obras, o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin ⁹¹, é também um texto obrigatório para quem se dedica a entender a natureza do riso. Escrita nos anos de 1940 e defendida como tese em 1951, a obra evidencia, a partir de uma análise da obra de François Rabelais, a força do riso como elemento de contestação ao *status quo*. Para tanto, Bakhtin discorre sobre várias manifestações populares do período medieval e renascentista, incluindo as festas (com destaque para o carnaval), os banquetes e o vocabulário obscuro e grosseiro das tabernas.

Uma das teses centrais de Bakhtin na referida obra é a de que os aspectos sérios e cômicos eram igualmente sagrados e oficiais nas sociedades primitivas, mas foram cada vez mais se separando a partir do surgimento da sociedade de classes e do Estado. Por fim, com o feudalismo, o riso foi expurgado da cultura oficial, que era dominada pela Igreja e marcada pela seriedade. O povo, então, passou a ver no riso um meio de se contrapor à cultura das elites. Nesse processo, as várias festas que ocorriam no período medieval, e que representavam uma ruptura no duro cotidiano do povo, foram sancionando o riso. Havia, por exemplo, o “riso pascal” e o “riso de Natal”, os quais, junto com as outras formas de riso, concretizavam “a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade” ⁹². Ou seja, o riso presente nas manifestações populares passou a representar uma forma de subversão à seriedade da cultura oficial:

o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso ⁹³.

Como se observa, portanto, a cultura popular encerra uma visão de mundo em tudo oposta à cosmovisão da elite. Nessa perspectiva, as festas populares

89 MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

90 SKINNER, Quentin. *Hobbes e a Teoria Clássica do Riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo, RS: USININOS, 2004.

91 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec/ Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

92 Mikhail BAKHTIN, Op. cit., p. 70.

93 Mikhail BAKHTIN, Op. cit., p. 78. Os grifos são do autor;

representavam um desejo utópico de libertação das interdições e hierarquias que dominavam o sistema oficial. E é nesse contexto que Bakhtin acentua como o carnaval do período medieval punha o mundo de ponta cabeça, exaltando os loucos e desdenhando o poder das autoridades. Como uma espécie de revanche popular, a elite opressora era alvo das zombarias por parte dos oprimidos. Carnavalizando tudo, o povo vivia intensamente os dias de festa, que lhes permitia questionar livremente os poderes terrenos.

Ilustrando seus argumentos, Bakhtin lembra, por exemplo, que as constantes alusões ao baixo corporal na cultura popular têm como objetivo precípuo reduzir as distâncias entre o povo e o sagrado, este monopolizado pela Igreja. Assim, afastando-se da cabeça, sede da racionalização, o movimento em direção ao baixo corporal corresponde a um afastamento do alto, do céu, do mundo dominado pela Igreja, que utilizava o mistério ligado ao além para oprimir o povo com a ideia de pecado e punição além-túmulo. Dessa forma, os excrementos, a glotonaria, o sexo, etc. são figurações do terreno, da vida que o povo conhecia, ao contrário do sublime, mundo a que só a Igreja e a elite tinham acesso.

Como mostra Bakhtin, Rabelais soube explorar como nenhum outro as potencialidades libertadoras do riso popular. Assim, obras como *Pantagruel* e *Gargantua*, escritas pelo francês, estão repletas de passagens em que são descritos os excessos, as alusões ao baixo corporal e às necessidades fisiológicas, a glotonaria, as expressões obscenas e tantas outras marcas dessa cultura carnavalesca. E, guardadas as devidas proporções, ecos dessa cultura chegaram até nós, sendo expressos de várias formas. Assim, como veremos a seguir, o cordel de gracejo é uma das manifestações populares que traz reminiscências da cultura expressa tão vividamente nas obras de Rabelais e aludidas por Bakhtin na obra aqui mencionada.

2 Expressões da Carnavalização em Cordéis de Gracejo Nordestinos.

Vinculado à longa tradição popular, o cordel nordestino registra muitos elementos presentes em obras bastante antigas de autores identificados com o povo. Em Portugal, por exemplo, a origem do cordel se liga à escola de Gil Vicente, tido como o criador do teatro popular. No Brasil, obras como *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, reforçam essa ideia, tendo em vista que muitos aspectos dessa peça, cuja origem remonta ao cordel, são semelhantes aos presentes na obra do dramaturgo lusitano. É nessa perspectiva que observamos nos cordéis de gracejo a presença de elementos que guardam proximidades com aqueles identificados nas obras de autores medievais e renascentistas, como François Rabelais.

Em primeiro lugar, convém destacar que é muito comum nos cordéis de gracejo as alusões ao baixo corporal, com ênfase para o ânus e os órgãos genitais.

A esse respeito, vejamos as seguintes estrofes do “Cordel da Perereca”, do poeta baiano Acúrsio Esteves:

Xota, xoxota, xaninha,
Aranha, tcheca, xereca,
Buça, buceta ou barata,
Tabaco, vagina, prexeca,
Carne mijada ou bubu,
Bacurinha, perereca.
(...)
Ela está localizada,
Bem ali na zona sul,
Num lugar bem vigiado,
Escondido pra chuchu,
Um tanto quanto abafado,
Bem na fronteira do cu⁹⁴.

No trecho citado, fica clara a intenção do poeta em descrever, sem rodeios ou pejo, a localização anatômica da vagina. Para tanto, o autor se vale da linguagem obscena, reproduzindo um vocabulário semelhante em tantas passagens do *Gargantua* e do *Pantagruel* de Rabelais. Mas os poetas populares não se limitam às descrições dos elementos do baixo corporal: junto com elas, não poucos cordelistas vão além, descrevendo em minúcias as funções dessas partes do corpo, numa profusão de retratos “escatológicos” dos fluidos corporais, das fezes, das micções e das flatulências. Esse último, a propósito, praticamente se configura em um capítulo à parte, tal o número de folhetos que versam sobre os flatos. Um dos mais célebres, certamente, é “O peido que a nêga deu quase não passa no cu”, de Otacílio Batista, do qual transcrevemos os seguintes versos:

A nêga tinha comido
Da panela de um cigano
Pimenta, sebo e tutano
Cebola e peba dormido
Foi tão grande o estampido
Que se ouviu no Pajeú
Toda praga de urubu
Da caixa prego desceu

94 ESTEVES, Acúrsio. “Cordel da Perereca”. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/poesiaseroticas/2754645>. Acessado em 15/02/2012.

O peido que a nêga deu
Quase não passa no cu.
(...)
A nêga se aliviou
A meninada apanhou
Caco de cu pelo chão
Pano de fundo e botão
Caroço e casca de umbu
Uma chibata de angu
Do entre perna desceu
O peido que a nêga deu
Quase não passa no cu⁹⁵.

O mesmo Otacílio Batista, em “O valor que o peido tem”, decanta a importância das ventosidades anais para a saúde do homem, sendo até mesmo capazes de rejuvenescerem um moribundo, como se observa nos seguintes versos:

O peido é bom toda hora
Sem peido não há quem passe
A criança quando nasce
Tanto peida como chora
Um peido ao romper da aurora
Eu não troco por ninguém
Há noites que eu solto cem
Peidos grandes e pequenos
Já conheço mais ou menos
O valor que o peido tem.

Um velho já moribundo
Nas agonias da morte
Soltou um peido tão forte
Que se ouviu no outro mundo
O peido gritou no fundo
Que só apito de trem
O velho sentiu-se bem

95 BATISTA, Otacílio. “O peido que a nêga deu quase não passa no cu”. Disponível em: <http://www.astormentas.com/din/poema.asp?key=3689&titulo=O+peido+que+a+n%EAga+deu+quase+n%E3o+passa+no+cu>. Acessado em 15/02/2012.

Levantou-se no outro dia
Dizendo a quem não sabia
O valor que o peido tem ⁹⁶.

Mas, ao contrário dos versos apresentados, a alusão dos cordelistas aos resíduos corporais muitas vezes vai além da simples intenção de fazer rir, podendo servir como expressão da revolta do poeta contra a autoridade constituída. Nesse pormenor, parecem-nos bastante significativos os seguintes trechos do cordel “Doutor Caganeira”, de José Medeiros de Lacerda:

Nesta vida tudo é trampa
Ninguém pode duvidar
Razão porque caguei tudo
E continuo a cagar
Pois em trampa a humanidade
Tem toda que se acabar.
Cheguei num lugar
Não pedi licença
Baixei a sentença
Danei-me a cagar
O povo a gritar
Chamou um soldado
Veio o delegado
Mas não me importei
Pois tudo deixei
Bastante cagado.
Dum miserável avarento
Que uma esmola nunca deu
Caguei um dia no cofre
Ele quando a mão meteu
O dinheiro virou bosta
E o bicho tudo comeu ⁹⁷.

Como se observa no exemplo citado, a opção pelas figuras do soldado, do

96 BATISTA, Otacílio. “O valor que o peido tem”. Disponível em: <http://www.astormentas.com/din/poema.asp?key=3688&titulo=O+valor+que+o+peido+tem>. Acessado em 15/02/2012.

97 LACERDA, José Medeiros. “Doutor Caganeira”. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/cordel/3494120>. Acessado em 15/02/2012.

delegado e do avarento imprime ao poema uma dimensão de crítica social que suplanta a mera descrição escatológica das fezes. Estas, na verdade, evidenciam antes um sentimento de revolta contra as figuras que representam o poder constituído, seja através das armas, seja o econômico. É nesse sentido que se pode aplicar nesse e em outros cordéis de gracejo o conceito de “revanchismo poético”, assim descrito por Martine Kunz:

Por ser não só o testemunho, mas também o representante dessa realidade dolorosa, o poeta popular não saberia retratá-la sem que o quadro fosse ao mesmo tempo requisitório (...). O poeta é a voz do silêncio.

Porém o requisitório não deixa de ser fragmentário, a crítica pontilhista nunca se torna global, o fato é analisado fora do sistema que o gera, o acontecimento social é raramente encarado como acontecimento político. Não se trata aqui de pensar na ideologia, explícita ou não, veiculada por essa produção literária. Parece-nos impossível conceber a literatura de cordel como um todo monolítico e catalogá-la como conservadora, alienada ou revolucionária. Multifacetada, é sua diversidade que seduz, muito mais que sua elaboração em sistema coerente e homogêneo. No entanto, é verdade dizer que, entre silêncios e protestos, raramente surge uma vontade de mudança: os conflitos são neutralizados, o governo não é considerado como acidente histórico mas como poder de direito divino. A contestação da ordem terrestre abalaria a ordem celeste... O receio de cair na desordem e na subversão desvia o discurso de sua função libertadora. Mas, ainda que exprima de modo espontâneo uma crítica social sem palavras de ordem que coalizem, o poeta oferece ao seu público, através de seus versos, uma forma de revanche poética ⁹⁸.

Há no cordel, portanto, a presença de um discurso de contestação, ainda que este se mostre difuso, muitas vezes incoerente, e não esteja presente ou não se evidencie da mesma forma em todos os cordéis. Essa contestação não raro assume o caráter de revanche poética, ou seja, de vingança contra os setores que oprimem o povo, do qual o cordelista é um representante. Daí a transformação do fazendeiro mandão, do bispo interesseiro e do político corrupto, entre outros, em vilões das narrativas em cordel, ficando para os “amarelinhos” vencê-los pela astúcia.

No tocante, em particular, à Igreja, pode-se afirmar que apesar de a ideologia dos poetas populares ser marcadamente conservadora ⁹⁹, é comum se observar em

98 KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza/CE: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001, p. 60-61.

99 Cf. CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares*. 2. ed. Recife: Instituto

alguns cordéis uma insurgência contra a prédica eclesiástica oficial. Essa insubordinação vai desde a transformação em santos de *personas non gratas* à Igreja (o padre Cícero, o cangaceiro Jararaca, etc.) à dessacralização de figuras em torno das quais se assenta a fé cristã.

O próprio Jesus Cristo, no cordel “A História de Jesus, o Ferreiro e a Macaca”, de José Costa Leite, é mostrado de forma muito diferente da personagem dos Evangelhos, num jogo paródico muito semelhante àqueles observados durante a Idade Média. No folheto em questão, Cristo é mostrado como um ser vingativo, capaz de transformar a mãe de um ferreiro em macaca apenas porque o homem ousou desafiá-lo em uma competição que mostraria quem trabalhava melhor:

O ferreiro chegou logo
E Jesus aproximou-se,
Para fazer o exame
E o ferreiro sentou-se,
Jesus disse: - Está perdida
Passou do ponto, queimou-se.
Estando queimada assim
Se quisier aproveitar
Uma mulher não dá mais
Que o ponto não vai chegar,
Só dar mesmo uma macaca!
E é pegar ou largar ¹⁰⁰.

Semelhantemente, a insubordinação para com a Igreja também se manifesta através do louvor às delícias que os pecados capitais propiciam, contrariando a prédica eclesiástica que manda resistir às tentações. Nesse aspecto, é importante destacar que a glotonaria e a luxúria são particularmente decantadas nos cordéis de gracejo. Sobre o tema da luxúria, convém destacar o cordel “Renga nordestina sobre o cordel da cara preta”, de Allan Sales, cognominado de “o menestrel do Cariri”:

Sei que a igreja condena
E muitos acham um horror
Os sábios lhe dão valor

Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977.

100 LEITE, José Costa. “A História de Jesus, o Ferreiro e a Macaca”. Disponível em: <http://radiofrutuosoonline.blogspot.com/2010/01/jesus-cristo-o-ferreiro-macaca-normal-0.html>. Acessado em 15/02/2012.

Pois sabem que vale à pena
É diversão tão amena
Quando num tamo fudendo
É como fogo ardendo
Saborear sem careta
Quem nunca chupou buceta,
Não sabe o que está perdendo ¹⁰¹.

A indisciplina dos cordelistas, para o dizer o mínimo, contra a doutrina católica passa também por uma dessacralização dos espaços e das personagens sobrenaturais, com ênfase para o céu, para o inferno, para os santos e para a figura do diabo. Este, despido da monumentalidade dos púlpitos e do poder dos Evangelhos, torna-se figuração dos poderes terrenos. Daí se poder falar mesmo de um ciclo autônomo dentro da literatura de cordel, a do demônio logrado, conforme classificação de Câmara Cascudo¹⁰².

O logro do diabo, que corresponde no extremo à vitória do poeta contra o medo do inferno, pode ser observado em um sem-número de cordéis, merecendo destaque o folheto “a mulher que enganou o diabo”, de Manoel de Almeida Filho. Nessa obra, Maria da Conceição, após assinar um pacto com o demônio, pede várias coisas a este. prontamente atendida, a mulher está a um passo de entregar a alma ao diabo, quando então tem a ideia de um último pedido:

Quero que construa agora
Uma Catedral Católica
Que caiba todos os santos
Da união apostólica
Para ser interpretada
A ciência parabólica.
Com altares para todos
Sendo maior o primeiro
Para celebrar o santo
Sacrifício do Cordeiro -
E na torre da matriz
Quero um bonito cruzeiro ¹⁰³.

101 SALLES, Allan. “Renga nordestina sobre o cordel da cara preta”. Disponível em: <http://simaopessoa.blogspot.com/2011/02/renga-nordestina-sobre-o-cordel-da-cara.html>. Acessado em 15/02/2012.

102 CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia/ São Paulo: EDUSP, 1984.

103 ALMEIDA FILHO, Manoel de. “A mulher que enganou o diabo”. São Paulo: Luzeiro, s.d.

Como se mostra incapaz de erigir uma igreja de adoração a Deus, o pacto é quebrado. Dessa forma, tanto Conceição quanto o marido Pedro ficam livres da promessa de entregarem a alma ao demônio, que sai furioso com a derrota. Algo semelhante ao episódio de *O auto da Compadecida* em que João Grilo passa a perna no demônio por ocasião de um julgamento no céu.

Outra obra interessante em relação à humanização do diabo é o folheto “A chegada de Lampião no inferno”, de José Pacheco da Rocha. Nesse cordel, o inferno é antes mostrado como uma repartição pública, pois o diabo aboleta-se em seu gabinete, enquanto vai dando ordens aos seus subordinados:

O vigia disse assim
- Fique fora que eu entro
Vou conversar com o chefe
No gabinete do centro
Por certo ele não lhe quer
Mas, conforme o que eu disser
Eu levo o senhor pra dentro ¹⁰⁴.

Depois, sendo derrotado por Lampião, só resta ao diabo lamentar pela surra e pelo prejuízo causado pelo cangaceiro ao destruir as instalações do inferno:

Reclamava Satanás
- Horror maior não precisa
Os anos ruins de safra
E mais agora essa pisa
Se não houver bom inverno
Tão cedo aqui no inferno
Ninguém compra uma camisa ¹⁰⁵.

A humanização do diabo, assim, demonstra o interesse do poeta em transportar para o aqui-e-agora os embates de além-túmulo. Ou, arranjando a questão de outro modo: não é o diabo propriamente o alvo do poeta, mas aqueles que o encarnam aqui na terra, sendo responsáveis pela opressão dos pobres. Nesse processo,

104ROCHA, José Pacheco da. “A chegada de Lampião no inferno”. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. Natal/RN : Fundação José Augusto, 1977, estrofe VIII.

105 Idem, estrofe XXIX.

À realidade opressora do “ aqui e agora” denunciada nos folhetos, o poeta opõe um tipo de combate dado no modo imaginário e cujas armas são a utopia, o mito, a lenda, o milagre... Pela exploração do imaginário e da memória coletivos, ele procura, através da escrita, a livre circulação do ser dentro de si mesmo, fora de si e além da morte. Do mecanismo compensatório à afirmação da força reivindicativa, entre a miséria efetiva, vivida, e o poder de intervenção irreal, ergue-se o poeta e sua palavra. As reimpressões sucessivas de alguns clássicos da literatura de cordel testemunham o sucesso dessa fonte de inspiração: *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, *A Chegada de Lampião no Inferno* de José Pacheco, ou o *Romance do Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Resende ¹⁰⁶.

Associado a esse desejo de transformar a batalha entre vida e morte, entre redenção e pecado, entre espírito e corpo, numa representação do embate entre desvalidos e elite, observa-se também no cordel de gracejo um movimento que leva o poeta a rir de si mesmo. Um exemplo disso é o cordel, “Viagra de matuto”, de Herculano Duarte, que zomba de um drama que atormenta os homens: a perda da ereção:

A danada adurmece,
Asdispois da meia idade,
Fica lerda e priguiçosa.
O precoço se amulece,
Diminui pela metade,
E já num é tão viçosa.
As pena tudo imbranquece,
O papo fica vazio
Caído nos vão das perna.
O canto desaparece,
E se incuruja no frio,
Feito majó na caserna ¹⁰⁷.

Esse rir de si mesmo, como se pode ver, é um antídoto contra a depressão diante de circunstâncias de difícil superação. O drama das secas, a velhice, a pobreza, a feiura, o defeito físico, a traição amorosa... são muitos os problemas que o poeta enfrenta com humor. E assim, rindo de si mesmo, o poeta converte sua

106 Martine KUNZ, Op. cit., p. 62.

107 DUARTE, Herculano. “Viagra de matuto”. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/viagra-matuto>. Acessado em 15/02/2012.

desgraça em pilhéria. Assim, pelo riso, o sofrimento real é suavizado, ou ainda, purgado pela catarse poética. Ao mesmo tempo, o poeta luta pela afirmação de sua identidade que, no fundo, é também a da comunidade da qual é representante.

Considerações Finais: Carnavalização e Molecagem

Ainda que de modo panorâmico, procuramos mostrar aqui como o cordel de gracejo retoma muitos elementos da cultura popular medieval e renascentista. Nessa perspectiva, é possível uma aproximação dos cordéis de humor, por exemplo, com obras como *Gangantua* e *Pantagruel*, do escritor renascentista François Rabelais.

Sem o desmerecimento desse cotejo, importa ressaltar que a força do riso nos cordéis de gracejo nem de longe alcança a profundidade libertária e utópica das manifestações populares que mereceram de Mikhail Bakhtin uma análise detida das potencialidades de subversão pelo riso na cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O próprio Bakhtin franqueia uma explicação para isso, demonstrando como, a partir do Renascimento, o riso foi perdendo o vigor como expressão coletiva.

Retomando uma ideia desenvolvida por Lukács em *A teoria do romance*¹⁰⁸, poder-se-ia afirmar que não mais vivemos o mundo fechado, orgânico, do passado. Na verdade, estamos em uma era de alienação, de errância e de individualismo. Nesse contexto, o carnaval perdeu a onipresença e a condição de instrumento de contestação do período medieval e renascentista, não sendo hoje mais do que um evento festivo dominado pelo mercado.

E a carnavalização? Poder-se-ia ainda aplicar esse conceito na análise dos cordéis de humor? Em nosso ponto de vista, outro conceito ajusta-se melhor à análise dos folhetos: o de molecagem. Nesse ponto, concordamos com Francisco Secundo da Silva Neto, que identifica o “Ceará-moleque” como instrumento adequado para se pensar “a identidade em tempos liquefeitos”¹⁰⁹.

A expressão foi registrada por Adolfo Caminha no romance *A Normalista*, publicado em 1893. Na obra, uma personagem mostra a outra que não havia como escapar do Ceará-moleque, onde a fofoca tornou-se palavra de ordem¹¹⁰. Como

108 LUKÁCS, George. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000. 34 (Espírito Crítico).

109 SILVA NETO, Francisco Secundo da. “A identidade cultural em tempos liquefeitos: o ‘Ceará-moleque e a contemporaneidade?’”. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/30/06_logos30_FranciscoMarcio.pdf. Acessado em 15/02/2012.

110 Cf. CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 33.

explica Sebastião Rogério Ponte ¹¹¹, a expressão correspondeu, inicialmente, a manifestações que traduziam o desagrado dos habitantes de Fortaleza em relação às modificações que a cidade sofria e que eram inspiradas na capital francesa. Mais recentemente, a expressão veio a ser retomada pelos humoristas cearenses com o fim de defenderem uma pretensa disposição “natural” do cearense para o deboche.

Como explica Gilmar de Carvalho ¹¹² no prefácio da obra *Vaiando o sol*, de Tarcísio Matos, o Ceará-moleque já rendeu várias cenas e personagens hilários, incluindo alguns fatos ligados aos integrantes da Padaria Espiritual e a famosa vaia ao sol na Praça do Ferreira, ocorrida em 30 de janeiro de 1942. A esses fatos se somam as anedotas em torno de Quintino Cunha, o bode Ioiô, as tiradas chistosas do cego Aderaldo, etc.

Marcado por um humor muitas vezes agressivo, impiedoso e politicamente incorreto, o Ceará-moleque é também uma estratégia, inconsciente ou não, contra as dificuldades enfrentadas pelos cearenses, incluindo a questão das secas. É o que defende Abelardo Montenegro, ao afirmar que

As humilhações sofridas oriundas dos efeitos negativos das secas ou das próprias condições precárias de vida conduzem à agressão que se dilui na corrimaça. É isso que predispõe toda essa gente para o tripúdio sobre o derrotado, o fraco, o que está debaixo. Políticos decaídos, boêmios, *paus d'água*, paranoicos, dementes, psicopatas têm sido vítimas em que se ceavam os moleques cearenses ávidos de dissimetrias para as suas transferências analíticas, ansiosos por quebrarem os padrões de civilidade, as regras de bom tom e por expressarem o seu protesto consciente ou inconsciente.

As atitudes zombeteiras e mordazes em que se manifesta o humor cearense fazem parte do mecanismo de defesa em face da dor ¹¹³. (MONTENEGRO, In: 2001, SÁ, 2001, p. 165).

Assim, se o conceito de carnavalização desenvolvido por Bakhtin serve como um instrumento de entendimento das manifestações populares da Idade Média e do Renascimento, o conceito de molecagem, por se engendrar a partir do contexto nordestino contemporâneo, se revela mais adequado para compreendermos as intencionalidades que presidem a produção dos cordéis de gracejo. Ou

111 PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. 3. ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2001.

112 CARVALHO, Gilmar de. Prefácio. In: MATOS, Tarcísio. *Vaiando o sol: o melhor do humor e da molecagem cearense*. Fortaleza: ao Livro Técnico, 2000. p. 11-12.

113 MONTENEGRO, Abelardo F. “Ceará-moleque”. In: SÁ, Gildácio J. de Almeida. (Org.). *Interpretação do Ceará*. Fortaleza: Casa José de Alencar, 2001, p. 165.

seja, ao invés do riso subversivo e regenerador das manifestações populares dos tempos pretéritos, é o deboche hoje a melhor tradução para as reações individuais e não-orgânicas que marca a escrita dos cordéis de gracejo, os quais, apesar de trazerem uma crítica destituída de uma maior amplitude, não deixam de manifestar um ímpeto de resistência cultural das classes menos privilegiadas economicamente.

O riso exemplar de historiadores e biógrafos

Breno Battistin Sebastiani¹¹⁴

“Ἐκαταῖος Μιλήσιος ὧδε μυθεῖται· τάδε γράφω, ὥς μοι δοκεῖ ἀληθέα εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοὶ τε καὶ γελοῖοι, ὥς ἐμοὶ φαίνονται, εἰσὶν” (FGrH 1). Com tamanha audácia diante da tradição mítica¹¹⁵, por volta de 500 a.C. Hecateu contrapõe informações verdadeiras, objeto de gêneros sérios quais serão a história e a biografia, aos discursos numerosos e ridículos. Embora não usualmente, a polivalência do conceito de ridículo de Hecateu permeia a obra de outros historiadores e biógrafos antigos, que por vezes riem explicitamente, descrevem condutas que reputam risíveis, ou procuram suscitar o riso dos leitores. Em suas obras, passos que contêm elementos ridículos, verdadeiros ou não, via de regra acentuam comportamentos viciosos revelando indícios de caráter¹¹⁶, e encerram invectivas¹¹⁷ sugeridas ou explícitas.

Servindo-me dessas distinções, gostaria de discutir alguns passos em que Heródoto, Tucídides, Políbio, Plutarco, Suetônio e Tácito empregam o riso como elemento constitutivo de *exempla* éticos¹¹⁸.

“Ῥίο (γελῶ) quando vejo muitos escritores de periegeses desprovidos ainda hoje de juízo interpretativo; escrevem que o Oceano flui ao redor da terra, que seria circular, como se desenhada a compasso, e igualam a Ásia à Europa” (Hdt. 4.36). Embora o próprio Heródoto também não se furte a zombar de outros autores, destaca-se em sua obra o riso que é fatal para a personagem a quem é atribuído¹¹⁹.

Em uma narrativa cujo prólogo se encerra declarando que “muitas cidades outrora grande hoje são pequenas, e vice-versa; e por saber que a felicidade humana nunca é estável, rememorarei ambas igualmente” (Hdt. 1.5), a descrição de personagens rindo desdenhosamente no ápice da prosperidade, ignorar da própria

114 Doutor em Letras Clássicas. DLCV-FFLCH-USP, Brasil, sebastiani@usp.br.

Agradeço aos professores Ana Maria César Pompeu (UFC), Francisco Edi de Oliveira Sousa (UFC), Orlando Luiz de Araújo (UFC) e Pauliane Targino da Silva Bruno (UECE) o empenho e gentil acolhida que viabilizaram a realização desta comunicação.

115 G. de Sanctis, *Storia dei Greci* II, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 201-3.

116 Plutarco, *Cat. Mai.* 7.3: τῶν ἀνθρώπων φαμὲν ἐμφαίνεσθαι τὸ ἦθος.

117 Semelhante divisão pautada por caracteres e gêneros estabelecida por Aristóteles, especialmente *Poet.*, 1448b26-7: οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιούντες.

118 Sobre o *exemplum* como prova retórica cf. Arist. *Ret.* 1356a35-b11 e Quint. 5.11.

119 Sobre o riso desdenhoso em Heródoto e exemplos, D. Lateiner, “No laughing matter: a literary tactic in Herodotus”, *TAPA* 107, 173-82, 1977; sobre o uso do humor pelo historiador, C. Dewald, “Humour and danger in Herodotus” in C. Dewald & J. Marincola (ed.), *The Cambridge companion to Herodotus*, Cambridge, University Press, 2006, p. 145-64.

vulnerabilidade, é sinal inequívoco de ruína iminente. Propondo explicações de raiz mítica, em que zombaria e transgressão se associam e desencadeiam punição, o historiador apresenta personagens rindo com desdém sob três estados de ânimo distintos.

Reduzido à escravidão porque vencido em combate, depois de meditar longo tempo Creso pede ao vitorioso Ciro permissão para enviar as cadeias em que se encontrava ao oráculo de Delfos, imprecando contra a ingratidão da divindade. Rindo (*γελάσας*), Ciro concede a Creso, além da permissão, o que quer que solicitasse (Hdt. 1.90). Embora não houvesse desdém no riso de Ciro, a ignorância da própria vulnerabilidade define o primeiro estado de ânimo, e ecoará no episódio de sua morte às mãos do pequeno exército dos massagetas, depois de ignorar a solicitação da rainha Tomiris para que lhe restituísse o filho cativo (Hdt. 1.211-4); o mesmo Creso, no auge de seu poder, rira (*γέλως*) de modo idêntico de Alcmeão, a quem concedera todo ouro que desejava (Hdt. 6.125).

O segundo estado é o de loucura furiosa, exemplificado por Cambises. Dentre os vários crimes que perpetra no Egito, ri (*γελάσας*) ao tentar apunhalar o touro sagrado Ápis e escarnece (*κατεγέλασε*) da estátua de Hefesto em Mênfis; na Pérsia, propusera a Prexaspes, para provar sua sanidade, o desafio de tentar acertar uma flecha bem no coração de seu filho, e zomba (*γελάσαντα καὶ περιχαρέα*) na frente do pai que contempla o filho agonizante (Hdt. 3.29-37). Heródoto então sentencia concluindo o *logos* sobre esse rei¹²⁰: “para mim é óbvio que Cambises estava completamente louco (*ἐμάνη*), do contrário não teria escarnecido (*καταγελάων*) de religião e costumes” (Hdt. 3.38). Pouco depois, feriu acidentalmente a própria coxa com a própria espada, na mesma parte em que ferira o touro Ápis, na cidade em que um oráculo prognosticara sua morte, Ecbatana, e faleceu em razão do ferimento (Hdt. 3.44).

O terceiro é protagonizado por Xerxes, protótipo do déspota impulsivo e insolente. Suas risadas diante de Demarato, o espartano que lhe fala sobre o valor dos homens que enfrentaria nas Termópilas (Hdt. 7.103), são pagas com as vidas de muitos persas, assim como sua irônica recusa em oferecer reparação pela morte de Leônidas (Hdt. 8.114) prenuncia a vitória grega em Platéia: ao arauto lacedemônio que lhe anunciara o oráculo, responde que Mardônio *δίκας δώσει*, ou seja, dará reparação ou, significado mais exato, será punido.

Das três vezes em que Tucídides trata do riso (3.83: *καταγελασθὲν*, 4.28 e 6.35: *γέλωτα*), sempre inerente a contextos de escárnio e derrisão¹²¹, é paradigmá-

120D. Asheri, A. Lloyd et alii, *A commentary on Herodotus books I-IV*, Oxford, University Press, 2007, p. 435.

121Lateiner (1977: 175, n. 6) e S. Hornblower, *A commentary on Thucydides books IV-V, 24 II*, Oxford, University Press, 1996, p. 188.

tico o episódio da *κουφολογία* de Cleão (Thc. 4.28.5), que o teria tornado alvo de escárnio público.

O historiador detestava Cleão¹²², cujas atitudes por vezes vincula a fanfarro- nices violentas ou insanas (Thc. 3.36.6, 4.22.2 e 4.39.3: *μανιώδης*). O demagogo ateniense se opusera a um acordo para encerrar o conflito com os espartanos sitiados em Pilos (425 a.C.), o que obrigou seus concidadãos a consideráveis esforços para a manutenção de um cerco prolongado. Quando mensageiros relatam aos atenienses as dificuldades de suas tropas, o que punha em xeque o prestígio de Cleão, este tenta desmenti-los; ante a sugestão para que se mandassem inspetores a Pilos, e dentre eles o próprio Cleão, o demagogo percebe o perigo: seria obrigado a confirmar aquelas informações ou a arcar com uma acusação de calúnia. Percebendo que os atenienses se inclinavam por organizar uma expedição, instou-os a fazê-lo com presteza. “Apontando para Nícias, filho de Nicérato, estratega e seu inimigo, a quem censurava, disse que seria fácil a empreitada se os estrategos fossem homens (...), e que ele próprio a levaria a termo” (Thc. 4.27.5). Diante da agitação popular e das invectivas de Cleão, Nícias prontificou-se a entregar-lhe o comando. Cleão simulou estar pronto a aceitar, julgando que Nícias não falava a sério, mas quando se deu conta de que Nícias não fingia, tentou se esquivar alegando que o comando, de fato, era de Nícias, não seu. Nícias insistia para que fosse, afirmando que renunciava ao posto; quanto mais Cleão tentava se desvencilhar, tanto mais a multidão o instigava. Sem ter como escapar da própria armadilha, aceitou o cargo e, dentre outras bravatas, prometeu que em vinte dias traria os lacedemônios vivos ou os mataria em batalha.

“Os atenienses caíram na gargalhada (*ἐνέπεσε μὲν τι καὶ γέλωτος*) com sua leviandade (*κουφολογία*), mas os homens sensatos ficaram alegres (*ἀσμένοις*), calculando que de duas vantagens uma obteriam: ou se livrariam de Cleão (o que mais desejavam), ou deitariam mãos aos lacedemônios, a despeito do que supunham” (Thc. 4.28.5).

Contra toda probabilidade, porém, Cleão foi bem sucedido na empreitada, e paralelamente ao ridículo e insensato da proposta Tucídides destaca seu resultado inimaginado (4.40.1: *παρὰ γνώμην τε δὴ μάλιστα*).

Durante a segunda metade do século IV a.C., devido parte à influência crescente dos soberanos macedônios sobre a Grécia, parte ao aprofundamento da investigação filosófica sobre o *ἦθος* desde Sócrates, ética e/ou retórica, parte à

122 Sobre a aversão do historiador por Cleão, veja-se a introdução de P. J. Rhodes a Thucydides, *The Peloponesian war*, translated by M. Hammond, with an introduction and notes by P. J. Rhodes, Oxford, University Press, 2009, p. xxv.

comédia nova, as motivações individuais, estudadas a partir de abordagens psicológicas cada vez mais complexas, tornam-se gradativamente o centro da preocupação dos historiadores, conforme se depreende dos retratos matizados produzidos por Xenofonte em suas *Helênicas* e na biografia de Agesilau; do papel capital que Éforo de Cime atribui a Górgias na decisão dos atenienses de invadir a Sicília; da descrição da personalidade de Filipe II por Anaxímenes de Lâmpsaco; e, principalmente, da subordinação da história grega às decisões do soberano macedônio a partir da batalha de Leuctras por Teopompo de Quios, inversão completa de perspectiva apontada com precisão por Políbio dois séculos depois¹²³.

Herdeiro dessa tradição, o complexo tratamento que Políbio dedica a suas personagens vai desde o elogio incondicional, como a Odisseu e a Cipião Emilianiano, até a polêmica¹²⁴, a invectiva e o vitupério caricaturais, sobretudo contra o historiador Timeu de Tauromênio, morto havia um século, à crítica de quem dedica todo o livro 12, e contra desafetos pessoais, como o analista Postúmio Albino.

“Contra o caráter de Timeu que expressões deve-se proferir? Parece-me que ele merece toda a acrimônia que emprega contra outros autores. Que ele é malévolos, mentiroso e abusado (φιλαπεχθής και ψεύστης και τολμηρός), o que precede o demonstra suficientemente; que é um historiador inculto e absolutamente grosseiro (ἀφιλόσοφος ἐστὶ και συλλήβδην ἀνάγωγος), a sequência tornará evidente. No final de seu livro 21, ao longo de uma exortação de Timoleão, ele afirma que ‘a terra situada sob o firmamento divide-se em três partes, Ásia, África e Europa’. Quem acreditaria que tal afirmação provém não digo de Timeu, mas sequer do proverbial Margites? Quem é tão obtuso (ἀδαής), não digo entre os historiadores (...)” (Plb. 12.25.5-9)¹²⁵; “em certos aspectos nenhum historiador respeitável parece ter sido tão incompetente ou tão preguiçoso (οὐδεὶς οὐτ’ ἀπειρότερος οὐτ’ ἀφιλοπονώτερος)” (Plb. 12.27a.4).

Seja por desaprovação cabal do método de Timeu, tratado como erudito de biblioteca, sem experiência político-militar nem conhecimento presencial dos ce-

123 Sobre as informações desse parágrafo, P. Pédech, *La méthode historique de Polybe*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 59-72; sobre a observação de Políbio a respeito de Teopompo, cf. Plb. 8.11.3-8, especificamente 4: τὴν μὲν Ἑλλάδα μεταξύ και τὰς ταύτης ἐπιβολὰς ἀπέρριψε, μεταλαβὼν δὲ τὴν ὑπόθεσιν τὰς Φιλίππου πράξεις προὔθετο γράφειν.

124 O melhor tratamento da questão ainda é o de F. W. Walbank, “Polemics in Polybius”, *JRS* 52, 1-12, 1962.

125 Sobre o conteúdo do passo e sua relação com outros termos pejorativos ao longo do livro 12, cf. Polybe, *Histoires – Livre XII*. Texte établi, traduit et commenté par P. Pédech, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 122.

nários que descreve, seja devido ao peso de sua autoridade como o primeiro historiador a tratar de Roma, posto a que possivelmente Políbio almejasse¹²⁶, o ataque frontal e sem tréguas de que é alvo acumula expressões fortemente pejorativas e almeja o riso como efeito ao propor a comparação com Margites, o Demente, aquele que “nada tinha de sábio, pois falhava em toda arte / sabia muitos trabalhos, mas todos pessimamente”¹²⁷.

Ao tratar do que considera apreço excessivo de Timeu pelo paradoxo, Políbio compara seus argumentos com outros similares desenvolvidos pela Nova Academia, servindo-se da comparação para descarregar sobre ambos o sarcasmo fruto do descrédito.

“Devido ao abuso de paradoxos, ele expõe os homens e as ações que deseja destacar não à comparação, mas à derrisão (καταμώκησιν), algo semelhante ao que ocorre aos adeptos da Academia treinados nos tratados sobre os argumentos mais imediatos. Alguns deles, desejando embaraçar seus interlocutores a respeito de coisas que parecem manifestamente compreensíveis ou incompreensíveis, empregam tais paradoxos e aduzem tais probabilidades a ponto de surgir a questão sobre se é possível que os atenienses sintam o cheiro de ovos cozidos em Éfeso, bem como a dúvida sobre se de algum modo, durante o tempo que passam na Academia a conversar sobre isso, entabulam essa conversa não despertos, mas a sonhar deitados em suas casas. Assim, devido a esse excesso de paradoxos, atraem calúnias sobre a seita toda, de modo que mesmo as dúvidas razoáveis suscitam descrença entre as pessoas” (Plb. 12.26c.1-4)¹²⁸.

A última vítima do sarcasmo polibiano é Aulo Postúmio Albino. Pretor urbano em 155 a.C., vetou o retorno dos reféns aqueus para a Grécia, o que lhe valeu o ódio de Políbio, um dos detentos¹²⁹. Pela fúria ímpar com que é atacado, é possível que fosse também um desafeto político de Cipião Emiliano¹³⁰.

126 Pédech, 1961, xxvii-xxxv; F. W. Walbank, *Polybius*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1972, p. 54.

127 Marg. frs. 2-3W: οὐτ' ἄλλως τι σοφόν· πάσης δ' ἡμάρτανε τέχνης. πῶλλ' ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.

128 Cf. Pédech, 1961, 141-3.

129 F. W. Walbank, *A historical commentary on Polybius III*, Oxford, University Press, 1979, p. 726; Políbio, *Storie – Libri XXXIV-XL*. Milano: BUR, nota biografica di D. Musti, traduzione di A. L. Santarelli e M. Mari, note di J. Thornton, 2006, p. 341-3.

130 Inferência de A. E. Astin, *Scipio Aemilianus*, Oxford, University Press, 1967, p. 91 a partir da selvageria do ataque de Políbio, preceptor e amigo íntimo de Cipião.

“Aulo Postúmio provinha de uma casa e de uma linhagem de primeira, mas era por natureza singularmente boquirroto, gabola e irrefletido. Como ansiasse desde a infância por viver como os gregos e falar a sua língua, mostrava-se tão exagerado e enervante que por sua causa os estudos de grego tornaram-se ofensivos aos romanos mais velhos e dignos. Empreendeu escrever um poema e uma história pragmática em cujo proêmio pedia indulgência a seus leitores porque, sendo romano, talvez não dominasse a língua grega nem o tratamento da matéria. Parece que Marco Pórcio Catão respondeu-lhe com propriedade, ao dizer que se admirava da razão por que teria pedido desculpas; se o conselho dos Anfictiões lhe houvesse ordenado escrever história, talvez fossem necessários a alegação e o pedido; mas como não havia coação alguma, pois disso se incumbira voluntariamente, não tinha o menor cabimento pedir perdão caso cometesse barbarismos; ainda por cima era esse um ato inútil, semelhante ao de alguém que, depois de se inscrever nos jogos ginásticos para a luta e o pancrácio, ao chegar ao estádio para a disputa pedisse desculpas aos espectadores caso não aguentasse a fadiga e os golpes. É óbvio que esse atleta se exporia ao ridículo (γέλωτα) e receberia de imediato uma punição, como é natural. O mesmo deveria acontecer com historiadores dessa laia, para que não abusassem das conveniências. Em toda a sua vida emulou o que havia de pior entre os gregos, ávido que era de prazeres e arredo ao esforço. Isso ficará evidente na presente circunstância: foi o primeiro a chegar à Grécia à época da guerra Fócida (146 a.C.), mas simulando doença retirou-se para Tebas, a fim de não tomar parte nos combates; acabada a guerra, foi o primeiro a escrever sobre o sucesso ao senado, descrevendo minúcias como se de fato houvesse tomado parte nas batalhas” (Plb. 39.1.1-12).

Embora o elemento explicitamente ridículo vinculado por Políbio a Postúmio Albino seja o descabimento de suas escusas em seu proêmio, fica sugerida sua caracterização como efeminado – fala demais e sem refletir, aprecia ostentar, abusa de desculpas, aprecia prazeres, foge ao trabalho e é covarde – perfil diametralmente oposto ao da sagacidade algo truculenta de Cipião Emiliano. Trata-se além disso da caricatura de um contemporâneo escrita para todos os demais, e que termina não apenas por desmoralizá-lo pessoalmente, mas sobretudo a retirar todo crédito à sua obra: se se esquivava às batalhas como poderia haver tratado delas com propriedade? Por fim, a analogia de Catão e a observação de Políbio escancaram o alvo da questão: a inconveniência e a pretensão de Postúmio Albino teriam encontrado no texto de Políbio a necessária punição em forma de derrisão.

A fim de demonstrar que a eloquência do mesmo Catão era por vezes “gra-

ciosa e vigorosa, suave e pungente, zombeteira (φιλοσκώμων) e austera, sentenciosa e combativa” (Plut. *Cat.Mai.* 7), Plutarco recorda alguns ditos do censor capazes de “revelar seu caráter”. Dentre os que podem ser ditos jocosos nem sempre o acento recai sobre a derrisão; parecem, antes, achados espirituosos reportados para fazer rir “os leitores mais capazes de aquilatar as ἰδέας λόγων dos romanos”. Exceção entre todos os exemplos mencionados neste texto, o riso e demais componentes da eloquência de Catão são descritos por Plutarco em termos elogiosos, e postos em paralelo com os de Sócrates.

“Discursando sobre o poder das mulheres, afirmou que ‘todos os homens comandam suas mulheres; nós, a todos os homens; e nossas mulheres, a nós’. Na verdade essa é a tradução de um apotegma de Temístocles. Este, recebendo muitas ordens do filho por intermédio da mãe, disse: ‘ó mulher, os atenienses comandam os gregos; eu, aos atenienses; você, a mim; e ele, a ti. Que ele tome cuidado com esse poder que faz dele, sem que o saiba, o mais poderoso dos gregos!’” (Plut. *Cat.Mai.* 8); “os romanos elegeram três embaixadores para a Bitínia: um era gotoso; o segundo tinha uma concavidade de trepanação na cabeça; e o terceiro era considerado estúpido. Catão escarneceu (καταγελῶν) dizendo que os romanos enviariam uma embaixada sem pé, nem cabeça nem coração” (Plut. *Cat.Mai.* 9).

Um terceiro e célebre exemplo teria feito de Políbio, tão pródigo em invectivas, alvo do *acetum* catoniano:

“por iniciativa de Políbio, Cipião solicitou seu apoio para a causa dos refêns aqueus. Como o debate no senado se arrastasse, uns a favor, outros contra o retorno, Catão se ergueu e disparou: ‘como se nada tivéssemos a fazer, passamos o dia todo sentados a discutir se alguns velhinhos gregos serão enterrados por covéis nossos ou da Acaia’. Aprovado o retorno, alguns dias depois Políbio tencionou dirigir-se ao senado para que restituísse aos refêns as dignidades que possuíram outrora na Acaia, e pediu a opinião de Catão. Com um sorriso sardônico (μειδιάσας) ele respondeu que Políbio se assemelhava a Odisseu, desejoso de voltar à caverna do ciclope para em busca do chapéu e do cinto lá esquecidos” (Plut. *Cat.Mai.* 9).

O humor de Catão é mais erudito, certo e pungente do que parece à primeira vista: Políbio tinha em Odisseu o modelo mesmo de um comandante competente (Plb. 9.12-16), e sugerira em diversos passos de suas *Histórias* a identificação entre suas viagens e as que o herói teria empreendido, discutindo inclusive

a geografia homérica em seu livro 34.

Assim como os gracejos de Catão são indícios de seu caráter, também alguns de Cícero. Ao reportá-los, entretanto, Plutarco retorna ao paradigma da história e da biografia, fazendo-o em tom de censura, pois que os credita inicialmente à ambição do orador (Plut. *Cic.* 25: φιλότιμα).

“Certa vez elogiou Marco Crasso na tribuna mas, alguns dias depois, o censurou, ao que aquele perguntou: ‘não foi aqui mesmo que há pouco me elogiavas?’, e ele: ‘sim, queria me exercitar discursando sobre um assunto ordinário’. Em outra ocasião, como Crasso dissesse que em Roma nenhum Crasso havia ultrapassado os sessenta anos, tentou negar e acrescentou: ‘o que ocorre comigo para dizer isso?’, e ele: ‘sabias que os romanos o ouviriam com prazer, e querias te tornar popular’. Crasso dizia apreciar os estóicos porque consideravam que o homem virtuoso é também rico, e ele: ‘cuidado, porque também pensam que tudo pertence ao sábio’. Crasso, com efeito, era censurado por sua cupidez. Um dos filhos de Crasso era tão parecido com um tal de Digno que atraiu sobre a mãe a calúnia de que teria tido relações ilícitas com esse Digno. Num dia em que o rapaz fazia um belo discurso no senado, perguntaram a Cícero o que pensava dele, e ele: ‘é digno de Crasso’” (Plut. *Cic.* 25).

O senso de humor de Cícero torna-se cada vez mais mordaz.

“Um certo Vatínio tinha tumores no pescoço, e pleiteava uma causa. Cícero chamou-o de orador inflado”; “quando César decidiu que o território da Campânia seria repartido entre seus soldados, muitos senadores o desaprovaram. Lúcio Gélio, o mais idoso deles, afirmou que isso não ocorreria enquanto estivesse vivo. Cícero replicou: ‘aguardemos, pois Gélio não pede um prazo muito longo’”; “em uma alteração Metelo Nepos lhe perguntava diversas vezes: ‘quem é teu pai, Cícero?’, e ele: ‘para ti tua mãe tornou a resposta bem mais difícil’. A mãe de Metelo era considerada licenciosa” (Plut. *Cic.* 26).

Diante disso, o biógrafo acusa o problema por trás de tanta mordacidade: “parece-me que fazer piadas (σκόμματα) ácidas contra inimigos ou rivais é próprio da oratória, mas por ofender quem quer que encontrasse apenas para provocar risos (ἔνεκα τοῦ γελοίου) Cícero suscitou muito ódio contra si mesmo” (Plut. *Cic.* 27). Um exemplo manifesto fora do âmbito oratório, fortuito e capaz de suscitar animosidade: “ao deparar-se com Vocônio, que vinha acompanhado das três filhas

feirronas, declamou em alto e bom som: ‘ainda que Apolo obstasse, ele semeou filhos’” (Plut. *Cic.* 27).

Ao censurar as facécias de Cícero, Plutarco parece haver aceitado muito rapidamente por seu valor de face todo um anedotário atribuído ao orador¹³¹. Na geração anterior Quintiliano se sentira obrigado a defender o orador que admirava, e atribuiu a Tirão, ou a quem quer que tenha editado três livros de facécias do arpinate, exagero e descuido em sua organização (6.3.2-8). Tanto a censura, porém, quanto a defesa revelam a importância crescente atribuída a *exempla* jocosos na construção de caracteres cada vez mais matizados psicologicamente.

Coetâneos de Plutarco e talvez alunos de Quintiliano, Tácito e Suetônio usam o riso para ridicularizar príncipes (mortos havia muito) durante os anos amenos de Trajano e Adriano. No ano 25, servindo-se de clientes de Sejano, Tibério acusara Cremúcio Cordo de um crime inédito, porque havia escrito em seus *Anais* o elogio de Bruto e apodado Cássio de “último dos romanos” (Tac. *An.* 4.34). O historiador atribui um discurso a Cremúcio exaltando a antiga *libertas* e alfinetando a presunção do príncipe; o acusado deixa-se morrer de fome e seus livros são condenados à fogueira, mas clandestinamente passam a ser copiados. Tácito, então, sentencia: “por isso merece máximo escárnio (*inridere*) a estupidez dos que crêem que seu poder momentâneo pode extinguir a memória do século vindouro” (4.35).

Entretanto o paradigma a ser zombado, especialmente porque retratado como emblema do estulto desde a infância, imagem que deve muito à *Apocoloquintose* de Sêneca¹³², é Cláudio. Dentre os vários exemplos mencionados por Suetônio ao longo de toda a sua biografia, um enfatiza a zombaria de que era alvo sua condição. O biógrafo afirma transcrever uma carta em que Augusto se referia às providências que tomaria para que seu jovem sobrinho-neto pudesse assistir aos jogos marciais:

“se ele estiver em plena posse de suas faculdades, por que hesitamos em fazê-lo passar pelos mesmos corredores e escadas em que passará seu irmão? Se, porém, o consideramos retardado e incapaz de corpo e mente, é melhor que evitemos expor a ele e a nós à zombaria (*deridendi*) desses homens que costumam escarnecer e tripudiar (σκόπτειν καὶ μωκτηρίζειν) dessas coisas” (Suet. *Cl.* 4)¹³³.

131 Discussão em A. Gudeman, *The sources of Plutarch's life of Cicero*, Philadelphia, Ginn, 1902, p. 35-6.

132 Cf. E. O’Gorman, “Citation and authority in Seneca’s *Apocolocyntosis*”, p. 106-8 in K. Freudenburg (ed.) *The Cambridge companion to Roman satire*, Cambridge, University Press, 2005; Seneca, *Anger, mercy, revenge*. Transl. by R. A. Kaster and M. C. Nussbaum, Chicago & London, University Press, 2010, p. 197-8.

133 Tradução a partir do comentário de Suetonius. *Diuus Claudius*. Ed. by D. W. Hurley,

Diferentemente dos outros exemplos discutidos, Cláudio é motivo de riso não por um vício ético, mas de natureza. Embora Suetônio elenque razões que poderiam ser causa de sua estupidez – perdera o pai quando bebê, sofria de uma doença terrível desde a infância, e depois nas mãos de um pedagogo brutal (Suet. *Cl.* 2) – o riso destacado pelo biógrafo acentua também o pragmatismo frio do tio-avô e a crueldade com que sua mãe, sua avó e sua irmã o tratavam (Suet. *Cl.* 3)¹³⁴.

Em um passo repleto de sugestões eruditas e irônicas¹³⁵, Tácito insinua quanta influência tinha Sêneca sobre Nero, e aproveita o estereótipo de Cláudio para ironizar o jovem regente seu sucessor:

“no dia dos funerais, Nero iniciou o elogio daquele príncipe; enquanto tratou da antiguidade de sua família, dos consulados e dos triunfos de seus antepassados, manteve-se ele próprio concentrado, como os demais. A recordação das artes liberais e o fato de nada haver ocorrido de lamentável em seu reinado contra a república, por ameaças externas, foi ouvido com atenção; tão logo fez menção a providência e sabedoria, ninguém controlou o riso (*risui*), ainda que fosse Sêneca o autor de tão cuidado discurso, digno de seu engenho agradável e apropriado aos ouvidos da época. Os mais idosos, cujo ócio permitia comparar o presente e o passado, constatavam que Nero era o primeiro príncipe a necessitar da eloquência alheia” (Tac. *An.* 13.3).

Se não são exaustivos, os exemplos arrolados são significativos quando entendidos sob a perspectiva de uma história mestra da vida, ou de biografias focadas em pequenas atitudes (Plut. *Alex.* 1). Políbio, que também escrevera uma biografia de seu mestre Filopêmen (Plb. 10.21.5-8), e Tito Lívio, profundo conhecedor de Políbio, inserem em passos-chave de suas obras a recomendação para que o leitor atente para os exemplos a imitar e a evitar¹³⁶. Com exceção dos exemplos de

Cambridge, University Press, 2001, p. 76.

134 *Mater Antonia portentum eum hominis dictitabat, nec absolutum a natura, sed tantum incohatum; ac si quem socordiae argueret, stultiorem aiebat filio suo Claudio. Avia Augusta pro despectissimo semper habuit, non affari nisi rarissime, non monere nisi acerbo et brevi scripto aut per intermuntios solita. Soror Livilla cum audisset quandoque imperaturum, tam iniquam et tam indignam sortem p. R. palam et clare detestata est.*

135 Cf. E. O’Gorman, *Irony and misreading in the Annals of Tacitus*, Cambridge, University Press, 2000, p. 148-9.

136 Plb. 12.25b.3: ἐκ γὰρ τῶν ὁμοίων ἐπὶ τοὺς οἰκείους μεταφερομένων καιροὺς ἀφορμαὶ γίνονται καὶ προλήψεις εἰς τὸ προϊδέσθαι τὸ μέλλον, καὶ ποτὲ μὲν εὐλαβηθῆναι, ποτὲ δὲ μιμούμενον τὰ προγεγονότα θαρραλεώτερον ἐγχειρεῖν τοῖς ἐπιφερομένοις; 10.21.8: ὁ [*sc.*

Catão, todos os demais podem ser entendidos sob o juízo agudo de Quintiliano:

“esse assunto suscita grande dificuldade, primeiro porque o dito ridículo muita vez é falso (e isso sempre é torpe), frequentemente distorcido em seu propósito e, ainda, nunca honroso. Por isso é variado o julgamento das pessoas, fruto não de alguma razão, mas de um certo movimento animico não sei se explicável” (6.3.6).

Nos exemplos de Hecateu e de Heródoto o riso associado à prolixidade e à soberba bárbara é indissociável da censura talvez trocista do próprio historiador; Tucídides, mais irônico, e Políbio, mais agressivo, preferem expor a ridículo a leviandade demagógica e a incompetência, os abusos e a pretensão alheias; sem deixar de suscitar certa graça, Plutarco submete a censura, a vaidade e a mordacidade de Cícero; usando o escárnio como arma, Tácito ataca a arrogância de Tibério; por fim, a estupidez de Cláudio é revelada, ou galhofada, por Suetônio, e serve a Tácito de exemplo depreciativo de comparação. Todos os *exempla* discutidos integram as *narrationes* de historiadores e biógrafos que riem e ridicularizam vícios já passados. Além de algo a ser evitado, um último aspecto ético desses exemplos apontado por Quintiliano oferece um interessante viés de entendimento: “o emprego do riso é *uirtus* do escritor, pois dissolve a sensação de tristeza, alivia a atenção sobre os fatos, e por vezes refaz da saciedade ou renova da fadiga” (6.3.1).

τόπος] τῆς ἱστορίας, κοινὸς ὢν ἐπαίνου καὶ ψόγου, e Liv. Pref. 10: *hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum. omnis te exempli documenta in inlustri posita monumento intueri; inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod uites.*

Homero: política, história, filologia e vida civil no Livro III *Da descoberta do verdadeiro Homero na Scienza Nuova* de 1744 de Giambattista Vico

Marcos Aurélio da Guerra Dantas¹³⁷

Na sua obra principal, a *Scienza Nuova*, Giambattista Vico (1668 – 1744) subdivide a obra em cinco livros, o terceiro deles intitulado *Da Descoberta do Verdadeiro Homero* [*Della Discoverta del Vero Omero*]. Neste livro o autor pretende um estudo sobre este poeta cujas obras ele considerava como verdadeiros testemunhos da vida dos primeiros povos da Grécia¹³⁸. A figura de Homero ocupa relevante e destacado espaço no frontispício que está postado no início da Obra.

No desenho, a figura de Homero recebe o raio que parte da Providência e reflete na jóia que adorna o peito da Metafísica. A explicação para isto se dá razão da própria concepção de metafísica, que conforme Vico compreende “uma história das idéias humanas”. A partir disto, o autor diz ter “descido” à mentalidade rude daqueles primeiros homens que fundaram as nações gentílicas, e por suas origens ainda grosseiras, estes homens estavam quase que completamente mergulhados em seus sentidos e suas mentes eivadas de fantasia¹³⁹.

A disposição do Livro III encontra-se distribuída em tópicos que possibilitam uma fácil compreensão dos objetivos propostos pelo autor. Portanto, eis a disposição tópica dos conteúdos do livro. Duas seções: sendo a primeira relativa à busca de Homero; a segunda trata da descoberta do poeta. Na primeira seção onde será empreendida a busca deste Homero, o autor a divide em seis capítulos.

O primeiro trata de uma pretensa sabedoria secreta que alguns filósofos atribuíram a Homero. O segundo capítulo, o autor faz uma investigação sobre a verdadeira pátria de Homero. O terceiro investiga-se a verdadeira idade do poeta. No quarto capítulo, Vico expõe as causas de Homero ter sido insuperável na sua arte, isto se deve ao fato de ter sido Homero o primeiro (ou mais notável) poeta a

137 Mestre em Filosofia - UECE. Agradeço ao professor Expedito Passos pela orientação desta pesquisa.

138 A relevância deste poeta vem devidamente esclarecida com as considerações de Humberto Guido: “A fonte primária da pesquisa social é Homero, mas, tal como afirmou Sócrates no *Íon*, não basta conhecer os versos de Homero, é preciso ser o intérprete do seu pensamento. Sua interpretação poética oferece ao pesquisador o relato histórico da barbárie primitiva e a formação dos primeiros organismos sociais” (GUIDO, Humberto Aparecido de Oliveira. *A barbárie da reflexão e a decadência moral*, editorial philosophia, UFU, 2002, p. 5.).

139 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, [1744]. Trad. port. Jorge Vaz de Carvalho. Portugal: Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 7.

cantar os costumes daquelas gentes gregas. O quinto e o sexto capítulos tratam das provas quer filosóficas, quer filológicas que demonstram a verdade sobre o poeta.

A Segunda Seção será a exposição da descoberta de quem ou o que seria este Homero. Uma ligeira introdução, e o autor subdivide esta seção em dois capítulos e um Apêndice. O primeiro capítulo conforme o próprio título explicita trata das inconveniências e inverossimilhanças do Homero em que se acreditou até agora se tornarem conveniências e necessidades no Homero que será descoberto. O segundo capítulo demonstrará que os poemas criados por Homero são dois grandes testemunhos do Direito Natural dos povos da Grécia. Por último, o autor escreve um apêndice onde será refletida a história dos poetas dramáticos e líricos que até então os filósofos haviam descrito de forma demasiadamente incompreensível.

Aqui, no entanto, buscamos explicitar os aspectos políticos, históricos, filológicos e de vida civil. E para facilitar o entendimento cada um destes aspectos está disposto em tópicos onde serão trabalhados de modo unitário.

1. Aspectos Políticos

Ao iniciarmos a pesquisa quanto aos aspectos políticos, verifica-se já no Primeiro Capítulo, aquele intitulado Da sabedoria Secreta que atribuíram a Homero [*Della Sapienza Riposta c'Hanno Oppinato d'Omero*], que existe uma passagem onde Vico diz que alguns autores acreditaram ter sido Homero o responsável pela organização da política dos primeiros povos da Grécia. Isto pelo fato de sua obra *Iliada* conter como principal tema e personagens uma disputa entre Agamenon e Aquiles, conforme esta passagem:

Eis o Homero que, até agora, se acreditou ter sido o organizador da política, ou seja, da civilização grega, que começa, a partir desse facto, o fio com que tece toda a *Iliada*, cujos principais personagens são um tal capitão e um herói, como nós demos a ver Aquiles, quando raciocinamos acerca do heroísmo dos primeiros povos!¹⁴⁰

Na *Odisséia* percebem-se também aspectos relativos à política com os povos estrangeiros, pois lá existem relatos de determinados produtos e especiarias que eram provenientes do comércio com os fenícios. Estes comercializavam produtos originários de diversas nações da costa mediterrânica ¹⁴¹. Vico diz que Homero deve ter surgido em um período no qual o “direito heróico” estava em vias de desaparecimento. Estava em ascensão o período de “liberdade popular”, uma vez

140 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 601.

141 Cf. VICO. *Giambattista. Ciência Nova*, pp. 608-612.

que os heróis já contraíam matrimônios com as mulheres estrangeiras e os filhos de uniões ilícitas eram admitidos como regentes dos reinos. De acordo com esta passagem:

(...) Homero parece ter surgido nos tempos em que na Grécia, já estava decadente o direito heróico e tinha começado a celebrar-se a liberdade popular, porque os heróis contraem matrimônios com estrangeiras e os bastardos acedem às sucessões dos reinos ¹⁴².

2. Aspectos Históricos

No Capítulo Quinto, ainda na Primeira Seção onde o autor expõe as Provas filosóficas para a descoberta do verdadeiro Homero [*Pruove Filosofiche per la Discoverta del Vero Omero*] são expostos alguns desses aspectos históricos. Dentre tais aspectos, o primeiro diz que o homem possui certa propensão natural para conservar quer a “memória das ordens” [*memorie degli ordini*], quer das leis que tenham a propriedade de mantê-los unidos em Sociedade ¹⁴³.

Autores como Ludovico Castelvetro incorreu em erro ao acreditar que a História tenha surgido primeiro que a Poesia. Se os poetas surgiram anteriormente aos historiadores, é mais conveniente acreditar que a primeira história deve ter sido poética ¹⁴⁴. Isto em razão de as primeiras narrações e fábulas conterem um conteúdo verdadeiro¹⁴⁵. O motivo de acreditarmos serem tais fábulas eivadas de falsida-

142 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 611.

143 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 619.

144 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, pp. 619-620.

145 Sobre tal problemática que envolvia conjecturas sobre a origem da poesia entre Vico e outros autores é convenientemente abordada por Expedito Passos: “Para responder à questão acerca da origem da poesia, Vico parte de certa compreensão antropológica da natureza humana: primeiro os homens se ocupam “do necessário, em seguida da comodidade, finalmente do prazer”. Embora permaneça ainda o desacordo dos eruditos quanto à origem da poesia (nasceu por causa do útil ou do deleite?), há um consenso quando recusam o seu advento por meio de qualquer necessidade. Contra esta imprecisão, Vico destaca o nascimento da poesia “antes de todas as artes da comodidade e do prazer, que todas se devem à república”. Ademais, os homens, em virtude de sua própria natureza, “sentem primeiro as coisas que [lhes] tocam, em seguida os costumes, finalmente as coisas abstratas”. Tal como as crianças que percebem o particular “os mais engenhosos não sabem senão se expressar por semelhanças” (LIMA, José Expedito Passos. *A estética entre saberes antigos e modernos na nuova scienza, de Giambattista Vico*. Tese de doutorado. PUC SP 2006, p. 237.).

des deve-se às deturpações¹⁴⁶ que elas sofreram à medida que eram repassadas as outras gerações. Conforme o autor explicita nesta passagem:

Que as fábulas, na sua origem, foram narrações verdadeiras e severas (donde *mythos*, a fábula, foi definida como <<*vera narratio*>>, como acima, por várias vezes, nós dissemos); as quais primeiro nasceram geralmente indecentes e, por isso, depois, se tornaram impróprias, portanto alteradas, seguidamente inverossímeis, mais adiante obscuras, daí escandalosas e, por fim, inacreditáveis; que são sete fontes das dificuldades das fábulas, as quais se podem encontrar ao de leve em todo o segundo livro¹⁴⁷.

Retomando ao Capítulo Terceiro também da Seção Primeira, intitulado: Da Idade de Homero [*Dell'età d'Omero*] podem ser descobertos os seguintes aspectos históricos: já se disputavam alguns jogos, como aqueles que são citados nos funerais de Pátroclo e que posteriormente também seriam realizados durante as Olimpíadas; algumas arte, como por exemplo: a fundição de baixos-relevos, já eram conhecidas, conforme Homero descreve na fabricação do escudo de Aquiles¹⁴⁸.

As coisas esplêndidas que na *Odisséia* são narradas sobre os jardins de Alcínoo seriam testemunhos históricos de que quando ela foi escrita, os gregos já se deleitavam com o luxo e as riquezas¹⁴⁹. O que seria também uma prova de que a *Iliada* e a *Odisséia* teriam sido escritas em épocas mui distantes uma da outra. Algo que, conforme Vico, fez com que Dionísio Longino chegasse ao equívoco de acreditar que a *Iliada* tivesse sido escrita por Homero na sua juventude, e a *Odisséia*, numa avançada maturidade, de acordo com a seguinte passagem: “Dionísio Longino, não podendo dissimular a grande diversidade dos estilos dos dois poemas, diz que Homero, sendo jovem, compôs a *Iliada*, e depois, sendo velho a *Odisséia* (...)”¹⁵⁰.

A incorrência em tal erro, conforme Vico se deu em decorrência da não observância de dois pontos importantíssimos para aqueles que se dedicam ao estudo da História: o primeiro é o tempo em que o fato teria ocorrido; e o segundo, o lugar em que havia se passado tal fato¹⁵¹.

146 Veja também as considerações de Berlin: “Tais mitos e seus modos de expressão, apesar de imperfeitos que possam parecer aos teólogos e filósofos de nossos tempos sofisticados (e àquele das épocas ‘clássicas’ anteriores) foram, em seus dias, apropriados e coerentes” (BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder* [1976]. Trad. br. Juan Antônio Gili Sobrinho, Brasília, 1982, p. 101.).

147 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 620.

148 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 607.

149 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 607.

150 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 640, ver também a página 611.

151 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 640.

3. Aspectos Filológicos

De antemão faz-se necessário esclarecermos que, para Giambattista Vico, os aspectos filológicos são bem abrangentes, e não se limitam apenas às questões relacionadas à linguagem, a gramática ou etimologia. Mas, conforme ele: “doutrina de todas as coisas que dependem do arbítrio humano, como são todas as histórias das línguas, dos costumes e dos fatos, tanto da paz como da guerra dos povos”¹⁵².

No Capítulo Segundo, Da pátria de Homero [Della patria d’Omero], ainda na Primeira Seção, Vico trata da disputa, que segundo ele, algumas cidades da Grécia travaram para decidir sobre qual delas seria a pátria de Homero. Tal acontecido se deu em razão destas tais cidades reconhecerem nos poemas dele, tanto na *Iliada*, quanto na *Odisséia*, determinadas palavras, frases e dialetos comuns a cada uma delas. Conforme está na seguinte passagem: “A contenda entre as cidades gregas pela honra de ter cada uma Homero como seu cidadão provém do fato de quase todas observavam nos dois poemas dele tantas palavras e frases como dialetos que em cada uma delas eram vulgares”¹⁵³.

Os mitos e fábulas que, conforme dissemos anteriormente, foram descritos de modo um tanto quanto indecente por Homero deveu-se pelo seguinte motivo: tais fábulas tinham originariamente sentidos verdadeiros e até chegarem à época de Homero sofreram deturpações. Este fato explicaria uma outra verdade a respeito da figura de Homero. O poeta teria de estar situado numa “terceira idade dos poetas heróicos”. Na primeira idade, as fábulas teriam significados verossímeis; na segunda, os significados foram sendo alterados e corrompidos; na terceira e última que foi a de Homero, ele já as recebeu e transmitiu totalmente desfigurada dos seus primeiros significados, de acordo com esta passagem:

O que se demonstra com esta crítica metafísica: que as fábulas, as quais, quando do seu nascimento tinham surgido direitas e convenientes, chegaram a Homero tortas e indecentes; como se pode observar ao longo de toda a *Sabedoria Poética* aqui acima reflectida, pois todas foram primeiramente histórias verdadeiras que, pouco e pouco, se alteraram e se corromperam e, assim corrompidas, chegaram finalmente a Homero. Pelo que deve ser situado na terceira idade dos poetas heróicos: depois da primeira, que encontrou essas fábulas em uso como verdadeiras narrações, na primeira e própria significação da palavra *mythos*, que é definida por esses mesmos gregos como <<verdadeira narração>>; a segunda, daqueles que a alteraram e cor-

152 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 9.

153 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 606.

romperam; a terceira, finalmente, de Homero, que assim corrompidas as recebeu¹⁵⁴.

No Capítulo Quinto que versa sobre as provas filosóficas para a descoberta do verdadeiro Homero [Pruove Filosofiche per la Discoverta del Vero Omero], existe uma passagem que diz: a fala heróica se expressava mediante semelhanças, imagens e comparações. Isto em razão da escassez de gêneros e espécies, que são necessários para uma definição adequada das coisas¹⁵⁵. Surgem em detrimento de uma necessidade natural dos povos¹⁵⁶.

No Capítulo Sexto, sobre as provas filológicas, Vico diz que os povos bárbaros que se conservaram fechados em suas fronteiras sem nenhum contato com outras nações, a exemplo dos povos germânicos e indígenas americanos guardaram em versos toda a sua história. Outro testemunho forte é o que se encontra no Capítulo Segundo da Segunda Seção, que diz que os poemas de Homero devem ser considerados como testemunhos dos costumes antigos dos gregos. Semelhante consideração deve ser atribuída às leis das XII Tábuas, testemunhos dos costumes dos povos do Lácio¹⁵⁷.

4. Aspectos da Vida Civil

No que diz respeito aos aspectos da vida civil, no Capítulo Primeiro, da Primeira Seção onde Vico trata de uma pretensa sabedoria secreta de que alguns autores acreditavam ser Homero possuidor, e que ele (Vico) refuta, estão as seguintes considerações. Que Homero, em verdade, não era douto, mas detinha uma sabedoria vulgar. Tal sabedoria estava em conformidade com os costumes daqueles primeiros povos da Grécia. Os sentimentos do autor da *Iliada*, de acordo com o que percebemos na leitura do poema, diz Vico, são totalmente pertinentes aos sentimentos dos povos gregos em seu estado de barbárie. Estes sentimentos são os propiciadores da matéria da qual os poetas extraem seus versos. Conforme o autor explicita nesta passagem:

154 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, pp. 615-616.

155 Sobre tal questão, ver aqui o que afirma Burke sobre Vico: “Sendo ele mesmo um poeta, argumentava que tipos diferentes de poesia, como tipos diferentes de leis, eram apropriadas a sociedades diferentes e que os homens primitivos eram necessariamente poetas, porque tinham imaginações fortes, que compensavam a fraqueza de sua razão” (BURKE, P. *Vico*. [1985]. Trad. br. Roberto Leal Ferreira, São Paulo: UNESP, 1997, p. 15.).

156 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 628.

157 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 655.

Conceda-se-lhe também aquilo que seguramente lhe deve ser atribuído, ou seja, que Homero deve ter andado em conformidade com os sentimentos completamente vulgares e, por isso, com os costumes vulgares da Grécia, bárbara nos seus tempos, porque tais sentimentos e costumes vulgares fornecem aos poetas as matérias próprias ¹⁵⁸.

Na Segunda Seção, Capítulo Primeiro onde o autor trata das inconveniências e inverossimilhanças a respeito de Homero que, conforme ele, tornar-se-iam conveniências e necessidades do Homero que ele descobre, existe uma passagem que diz o seguinte: Homero teria composto a *Iliada* em um período em que a Grécia era jovem, e a *Odisséia* em uma época mais tardia, conforme já expomos acima. No primeiro poema, cujo ator principal é Aquiles, herói jovem e de ações movidas por fortes sentimentos, reflete como um espelho os costumes e comportamentos civis daqueles primeiros gregos. No segundo poema, a figura de Ulisses serve justamente para demonstrar as características daqueles homens gregos cuja existência deu-se numa época posterior, e que já se comportavam de modo mais prudente e refletindo cautelosamente antes de agirem. Conforme podemos acompanhar na seguinte passagem:

Assim, Homero compôs a *Iliada* quando a Grécia era jovem e, conseqüentemente, ardente de paixões sublimes, como o orgulho, a cólera, a vingança, paixões essas que não suportam dissimulação e ama a generosidade; pelo que admirou Aquiles, herói da força: mas, depois, compôs velho a *Odisséia*, quando a Grécia tinha arrefecido um tanto os ânimos com a reflexão, que é mãe da prudência; pelo que admirou Ulisses, herói da sabedoria ¹⁵⁹.

O Homero que teria elaborado a *Iliada* deve ter vivido em uma época que os gregos ainda mergulhados em costumes bárbaros se deleitavam com atitudes crudelíssimas, e tinham prazer com ações vis e atroz. Já o Homero compositor da *Odisséia* viveu em um período em que os ânimos¹⁶⁰ já estavam arrefecidos, e

158 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 599.

159 Cf. VICO, Giambattista. *Ciência Nova*, p. 646.

160 Sobre o ânimo são pertinentes as considerações de Bordogna: “O ânimo seria aquela parte da nossa natureza que nos põe em comum com as bestas, ou melhor, aos <bestiais> das origens, cujas mentes ainda não eram aguçadas e espiritualizadas mediante os raciocínios, mas se encontravam ainda todas presas aos sentidos, nas produções da fantasia e imersas nas paixões” (tradução nossa). [L’animo sarebbe quella parte della nostra natura

compraziam-se com o luxo, e os costumes estavam um tanto quanto dissolutos. Conforme atestam aquelas passagens da *Odisséia* onde estão descritos o fausto dos jardins de Alcínoo, os prazeres nos palácios de Calipso e Circe e os passatempos com os quais se deleitavam os pretendentes de Penélope, esposa de Ulisses. Conclui-se aqui após a presente exposição que Giambattista Vico demonstra ter sido o poeta Homero não um personagem histórico, mas apenas um caractere poético dos grandes rapsodos da antiga Grécia.

che ci accomuna alle bestie o meglio ai <<bestioni>> delle origini, le cui menti non si erano ancora assottigliate e spiritualizzate mediante i ragionamenti, ma si trovavano ancora tutte prese nei sensi, nelle produzioni della fantasia ed immerse nelle passioni.]; (BORDOGNA, Alberto. *Gli idoli del foro: Retórica e mito nel pensiero di Giambattista Vico*, Aracne editrice. Roma, 2007 p. 90.).

A onomástica em Plauto

*Josenir de Alcântara de Oliveira*¹⁶¹

Longamente praticada pelas civilizações, mas recentemente tratada com o rigor dos avanços da ciência etimológica, dos estudos histórico-comparativos, a onomástica é entendida aqui segundo Trask (2004: 212)¹⁶², para quem ela é um ramo da filologia que estuda os nomes próprios, quer referentes a nomes de pessoas (antroponímia), quer referentes a nomes de lugares (toponímia).

A prática da motivação antroponímica é antiquíssima em várias culturas, como se verifica, por exemplo, na Bíblia¹⁶³, tanto no velho testamento quanto no novo:

O Senhor Deus formou, pois, o homem (heb. adam) do barro da terra (heb. adamah), e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente. (Gên. 2:7)

“E eu te declaro: Tu és Pedro (gr. pétros), e sobre esta pedra (gr. pétra) edificarei a minha Igreja; e as portas do inferno não prevalecerão contra ela.” (Mt 16:18)

A respeito dessa relação entre a personagem e o seu nome, é digno de nota o que diz SILVA (1986)¹⁶⁴, ao comentar sobre alguns traços estilísticos do romance do século XVIII e de quase todo o século XIX:

“O nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (p. 705)

Como recurso estilístico literário, a antroponímia é sempre empregada pelo

161 (Prof. Dr. NUCLAS-DLE-UFC)

162 TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. São Paulo: Contexto, 2004.

163 BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 34. ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1982.

164 AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

autor conscientemente ou, no mínimo, intuitivamente, enquanto sua percepção, por parte do leitor, dependerá do nível informacional e da capacidade de penetração nas entrelinhas da obra.

Assim sendo, objetiva-se aqui verificar até que ponto Plauto fez uso da antrponímia em *Aululária*¹⁶⁵, isto é, avaliar a correspondência entre a análise etimológica ou semântica dos nomes das personagens e os traços de caráter e comportamentais na comédia.

Antes de se entrar no cerne do objetivo temático perseguido aqui, é mister uma síntese da comédia *Aululária* “panela”:

O avaro Euclião, protagonista da comédia, vive a reesconder constantemente uma panela cheia de ouro, encontrada na lareira de sua casa, fazendo-se passar por pobre. Tal ato de reesconder a panela constantemente assume a forma de paranóia que faz Euclião acreditar que está sempre sendo seguido e espiado por sua escrava Estáfila ou sendo vítima de conspiradores que pretendem roubar sua fortuna. A filha de Euclião, Fedra, deseja casar-se com Licônidas, filho de Eunômia, mas Megadoro, seu tio materno, sem saber da intenção do sobrinho, antecipa-se e pede a mão da moça a Euclião. Este permite o casamento, sob a condição de que o noivo, Megadoro, dispensasse o dote da moça, como rezava o costume romano, alegando, para isso, pobreza extrema. Estróbilo, um escravo da casa de Megadoro, rouba o ouro de Euclião, deixando-o enlouquecido. Enquanto isso, Licônidas pede a sua mãe, Eunômia, que conte ao seu irmão, Megadoro, sobre o amor entre ele e Fedra, a filha de Euclião e, mais que isso, que tal jovem espera um filho seu, no intuito de fazer com que Megadoro cedesse a favor dele. Em um encontro com o futuro sogro, Licônidas desculpa-se por ter seduzido a sua filha, o que fez com que Euclião interpretasse como *mea culpa* pelo roubo do ouro. No final, Licônidas e Fedra se casam e o ouro é restituído a Euclião, que, surpreendentemente, transforma-se em um homem generoso.

Os principais personagens que animam a comédia *Aululária* são Euclião, Licônides, Fedra, Estáfila, Congrião, Megadoro, Eunômia e Estróbilo, os quais passam a ser examinados etimológica ou semanticamente.

1) Euclião: Embora a tradição oscile entre a etimologia do gr. *eú-kléos*, “boa fama” – o que seria uma ironia, uma vez que outra fama que a de excessivamente apegado ao dinheiro não poderia caber ao protagonista

165 PLAUTE. *Aulularia*. Trad. de A. Ernout. 3ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

– e a do gr. *eu-kleío*, “o que esconde, guarda, bem”, na peça, a panela cheia de ouro. Ambas as propostas são compatíveis com o papel do personagem, porém é possível - e com o mesmo grau de plausibilidade – fazer remontar o sentido de “o que esconde, guarda, bem” ao sentido primário de “o que é bem fechado”, na acepção de miserável, tacaño ou, como diria a cultura popular, “mão fechada, mão de vaca”, apesar do desfecho surpreendente da comédia, quando Euclião transforma-se em um homem generoso.

2) Licônides: O gr. *Lykonides* é formado pelos elementos *lúkon* “lobo” e *eidós* “semelhante”, isto é, “semelhante ao lobo”. Um dos símbolos do lobo – como o gavião na cultura popular brasileira – é o de ser predador que, na relação com o sexo oposto, equivale ao conquistador. O jovem, porém, não “é” lobo, mas apenas “parece” sê-lo. Essa trajetória do “ser” para o “parecer” pode ser entendida como um salto ético positivo, materializado no assumir tanto o casamento quanto a gravidez da jovem.

3) Fedra: O gr. *Pháidra* significa “brilhante”, termo que pode ser entendido como uma referência à sua beleza física e interior, o que, pela sua religiosidade, assume também um caráter de pureza, o que, aliás, era o que a cultura romana esperava de uma virgem.

4) Estáfila: No gr. *staphyle* “cacho de uva madura”, denominação que, segundo alguns, condiz com seu gosto pelo vinho. A imagem de “cacho”, porém, parece mais inclinada a passar a idéia de tenaz proximidade da criada com seu amo Euclião, mesmo que contra a vontade deste. Além de ser um “cacho” negativo para o protagonista, Estáfila é também um “cacho” positivo na perspectiva de Fedra, para quem exerce o papel de confidente, compartilhando do drama da jovem até a feliz solução.

5) Congrião: No gr. *góngros* “côngrio, um tipo de peixe intruso”, imagem, possivelmente, aproveitada por Plauto para destacar esse traço do caráter de Congrião. Além de intrometido, ele tem fama de ladrão.

6) Megadoro: No gr. *méga dôron* “grande presente”. Na peça, seu maior traço de caráter é ser, ao mesmo tempo, rico e generoso. Além de estar associado à grandeza material, o personagem mostra-se eticamente grande ao abrir mão do casamento com Fedra, a favor do seu sobrinho. Dessarte, Megadoro pode ser considerado um grande presente por Euclião, por ter um genro rico; por Fedra, por ter um marido rico; e por Licônides, por ter um tio compreensível.

7) Eunômia: No gr. *Eunómia* significa “boa ordem”, nome mítico de uma das três Horas que controlavam as estações do ano e as portas do céu. A personagem se caracteriza na comédia como uma mulher calma, de bom senso e, por isso mesmo, ponto de equilíbrio na concórdia familiar.

8) Estróbilo: No gr. *Stróbilos* “rodopiante como um pão”, nome que, segundo alguns, sugere o estado em que fica pelo seu hábito de tomar vinho. Esse nome ainda comporta o entendimento de alguém muito curioso que vive a bisbilhotar a vida alheia, sem nunca parar.

No que concerne a alguns personagens periféricos, é interessante observar-se o fato de que Plauto prefere mostrar à sua audiência o lugar modesto deles na escala social ou seu lugar de origem a ter que lhes dar um nome que os personifique, como se vê infra:

1. O cozinheiro Ánthrax: no grego, significa “carvão”, um dos componentes da cozinha;
2. A flautista Phrígia: antiga região da Ásia Menor, aproximadamente onde fica a Turquia hodiernamente;
3. O cozinheiro Dromon: derivado do verbo “correr” no grego, em alusão ao corre-corre na cozinha;
4. A flautista Eleusia: importante povoado da Ática.

Diferentemente dos demais escravos, Pitódico tem seu nome a partir do gr. *python* (serpente mítica de cem cabeças e cem bocas que guardava o oráculo da Terra na fonte de Castália, morta por Apolo Pítio, donde as associações com a profecia, a inspiração e a sabedoria, e do gr. *dikaíos* “justo”. Com a soma desses dois componentes vocabulares, Plauto identifica o citado escravo com a virtude da retidão de caráter.

Finalmente, o pai de Licônides tem o nome de Antímaco, que, em grego, quer dizer “adversário, antagonista”, o que se deve à oposição de caráter e de comportamento entre os dois.

A partir do levantamento etimológico dos personagens de Aululária, de Plauto, constata-se que seus nomes correspondem a alguma das características salientadas na comédia, quer como vício, quer como virtude.

Em decorrência dessa constatação, concorda-se com Iglesias (1981: 51)¹⁶⁶, segundo quem “o nome representa a pessoa e define a personagem em uma dada situação. Essa identificação não é uma simples etiqueta; é a imagem do nomeado e essa imagem se confunde com ele próprio. Assim sendo, que o nome identifique e defina.”

Diante de tudo que se disse até aqui sobre o emprego do nome próprio na

166 IGLESIAS OVEJERO, Ángel. *Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado*. En Boletín de la Real Academia Española, tomo LXI, cuaderno CCXXIII, mayo-agosto, 1981. 299-325.

comédia *Aululária*, Plauto, com certeza, faria eco a Houaiss: “Dou-te, leitor, um enigma; dou-te, também, a chave; decifra-o, se quiseres devorar-me; e, se me devorares, uma coisa pelo menos terás: o nome próprio, caminho das gazuas da máquina do meu mundo”. (Houaiss, *apud* Machado, 1976: 7)¹⁶⁷.

167 MACHADO, Ana M. *Recado do nome*. Rio de Janeiro: Imago, 1976

A Comédia Latina: *Miles Gloriosus* de Plauto

Roberto Arruda de Oliveira¹⁶⁸

O teatro romano remonta, provavelmente, a brincadeiras tolas trocadas entre os camponeses levemente embriagados¹⁶⁹ por ocasião das colheitas. Somente no ano 240 a.C. é que um liberto de origem grega, Lívio Andronico, confere ao teatro latino a primeira peça teatral imitada¹⁷⁰ da literatura grega. Tanto quanto os gregos os romanos não conheceram um teatro permanente com preço de entrada estabelecido. Entre os gregos também, o teatro estava ligado ao culto público e parece ter somente tido como propósito proporcionar diversão anual ao povo. Diferentemente do brilho das festas dionisiacas atenienses, os jogos cênicos em Roma se limitavam a festas nacionais e religiosas celebradas para pedir ou agradecer aos deuses, para venerar os mortos ilustres.

No período republicano, Roma não possuía um estabelecimento fixo destinado às representações teatrais: o teatro era ainda de madeira o que lhe permitia ser montado e desmontado a cada apresentação, ainda não havia cenário, nem cortina. Alguns espectadores assistiam sentados, outros, contudo, contentavam-se em ficar de cócoras, deitado ou ainda em pé; as mulheres, por outro lado, eram segregadas e lhes eram reservados os piores lugares. Num palco como esse foram encenadas as tragédias de Lívio, de Névio e de Ênio, as comédias de Plauto e de Terêncio. Somente em 55 a.C. é que seria inaugurado por Pompeu o primeiro teatro permanente de pedra.

Possuímos informações seguras somente da comédia imitada da grega, a *palliata*: *pallium* era manto grego, utilizado por todos os personagens, exceto pelos jovens, pelos viajantes e pelos soldados fanfarrões, que usavam a *chlamyde*, uma espécie de manto apresilhado no ombro direito; os soldados usavam ainda o elmo e uma longa espada. Os sapatos da comédia, chamados *socci*, tinham

168 E-Mail: robertoarruda@ufc.br. Doutorado em Letras Clássicas na UFRJ. Professor Adjunto IV de Língua e Literatura Latina da Universidade Federal do Ceará (UFC) - DLE - Núcleo de Cultura Clássica

169 Assim como o teatro romano está ligado à embriaguez, o grego *nasceu do culto a Dioniso, ou Baco, adorado como deus dos campos e da fertilidade, com o poder especial de, através do vinho, fazer com que os humanos partilhassem do êxtase divino* (Arias, Vilma. *Iniciação à comédia*. São Paulo, Zahar, 1990, p.33).

170 Pichon (Pichon, René. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Librairie Hachette, 1947, p.43), por outro lado, afirma que Lívio Andronico *n'est guère qu'un traducteur; tout au plus ajoute-il au texte quelques paraphrases* // “não é mais do que um tradutor; quando muito, ele acrescenta ao texto algumas paráfrases”.

um solado fino em oposição aos *cothurni* trágicos de um solado grosso, que se prestavam para aumentar a altura dos atores. As cores das vestimentas variavam conforme a condição social e as idades: os velhos se vestiam de branco; os jovens de cores vivas, de vermelho, de violeta, de azul; o mercador de escravos com um manto de cores diversas, etc.

Antes do aparecimento das máscaras (*personæ*), os atores se contentavam em se maquilar; aqueles que desempenhavam o papel feminino pintavam as mãos com giz. Acrescentavam ainda as perucas, que distinguiam a condição social e a idade: os velhos usavam as de cabelo branco com uma longa barba, os jovens as de cabelos escuros, os escravos as de cabelo ruivo. Herdadas dos gregos, as máscaras somente foram introduzidas em Roma depois da morte de Terêncio¹⁷¹. Feitas de uma fina madeira e acompanhadas pelas perucas descritas acima, cobriam todo o rosto. Faziam-se lhes buracos correspondentes aos olhos e à boca, os quais eram aí talhados para permitir que o ator se fizesse ouvir. Não devemos, como querem muitos, entender “que a máscara fosse um porta-voz”¹⁷²: ela apenas deixava passar a voz. Essas máscaras representavam certos tipos de expressão: dor, alegria, cólera, tristeza. Cada pessoa, cada condição, cada idade tinha sua máscara e sua peruca específica. Esses elementos em conjunto serviam para facilitar a identificação do personagem logo que ele entrava em cena.

Quem quisesse ter sua peça representada, bastava se dirigir a um diretor, de um modo geral, um liberto que havia montado sua própria empresa teatral. Ele mesmo se encarregava de formar seus atores, com os quais ele também podia contratar. Além disso, prestava-se a ser o intermediário entre o poeta dramático e o patrocinador das representações, aquele que comprava as peças.

Os atores, por outro lado, ao tempo de Plauto e de Terêncio, eram escravos formados pelo diretor teatral. Recebiam somente um parco salário¹⁷³, e, quando desempenhavam mal seus papéis, eram chicoteados. Este ofício era tido como vergonhoso e proibido aos homens livres sob pena de perda dos direitos civis. Devido a isso, formavam-se poucos atores os quais eram obrigados a desempenhar dois ou mais papéis ao mesmo tempo. Quanto aos papéis femininos, eram representados por homens, exceto, bem depois, nos mimos.

Tendo o patrocinador do evento acertado com o diretor teatral, o qual, como já foi dito, preparava os atores, contratava-se uma espécie de fiscal que estava in-

171 Lembra-nos Grimal (Grimal, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986, p.85) que *nem todos os historiadores do teatro romano estão de acordo neste ponto e alguns sustentam que os actores, em Roma, usaram as máscaras desde o início deste teatro.*

172 Grimal, 1986, p.75.

173 Algumas exceções são conhecidas como os atores Quinto Róscio (comédia) e Esopo (tragédia). Reputados na época de Cícero, fizeram considerável fortuna.

cumbido de ornamentar o palco, de observar o ensaio, e de promover a divulgação da peça. Encarregava-se então um arauto que percorria toda a cidade para anunciar as peças, que aconteciam por volta do meio-dia, e se estendiam até às três horas da tarde, hora do jantar: por dia se encenava somente uma peça.

No começo do teatro, a multidão tinha de se acomodar como podia numa encosta de uma colina; com o aparecimento das arquibancadas, os lugares começaram a ser marcados a cada espectador. As autoridades tinham assegurados por lei seus lugares, os outros, contudo, eram devidamente numerados. Instruíam-se agentes especiais no sentido de distribuir em cada bairro senhas (*tesseræ*) nas quais era indicada a seção e o número do lugar. Ao entrar no teatro, os espectadores entregavam suas senhas ao *designator* que lhes apontava o lugar.

Antes do início da apresentação, o diretor teatral anunciava no palco cada peça: dizia-lhes o título da peça com o respectivo nome do poeta grego, autor da peça original, e, em seguida, do poeta romano que a adaptou.

A função do arauto não se limitava à propaganda da peça, pedia silêncio à platéia inquieta. Uma outra figura o auxiliava, o *conquisitor*, que passava de fileira em fileira, a fim de evitar qualquer complô contra o poeta ou os atores: ao público era reservado somente o direito de assobiar ou aplaudir. Diferentemente de Atenas, não havia um jurado organizado para designar o valor da peça: o povo era o único juiz.

O público se apresentava de forma bem distinta: letrados e iletrados. Os letrados se limitavam a um pequeno grupo de pessoas educadas, de aristocratas refinados que possuíam uma grande afinidade com a cultura grega. E, por isso, exigiam adaptações cada vez mais fiéis aos modelos gregos. Os iletrados eram a maioria, eram incultos, fechados a qualquer sentimento artístico. Preferiam as acrobacias, as apresentações de bufões, os combates de gladiadores às encenações teatrais. iam ao teatro para rir, divertir-se, ou por curiosidade. Não simpatizavam com a tragédia, exceto com as cenas agradáveis, com o fausto do cenário, com as passagens violentas. Identificavam-se bem mais com a comédia, se bem que bocejavam nas passagens sérias e nas mais emotivas. Diante de uma platéia tão limitada e distraída, acreditava-se ser conveniente, até a época de Terêncio, a leitura de um pequeno resumo da peça antes de sua apresentação ao qual se denominou prólogo: uma forma de evitar que a turba desatentada se perdesse no meio da comédia

A comédia romana, conta-nos Tito Lívio, teria tido influências também das danças, acompanhadas pela flauta, importadas da Etrúria: uma forma de clamar aos deuses pelo fim de uma epidemia. Tendo sido imitadas pelos jovens romanos, acrescentaram-lhes um diálogo de versos rudes improvisados, como os *fesceninos*¹⁷⁴, o que propiciou mais tarde o aparecimento de uma representação dramática

174 É uma antiga forma romana de verso com a qual os rústicos camponeses “lançavam

um pouco mais elevada, mas destituída de enredo, a *satura*¹⁷⁵ ou miscelânea, com um adequado acompanhamento musical. Somente com Lívio Andronico a *satura*, posta de lado, daria lugar a uma peça dotada de enredo.

A comédia romana, ou *palliata*, inspirava-se na Comédia Nova grega¹⁷⁶, cujos principais representantes eram Menandro, Dífilo e Filêmon, e não na Antiga, representada principalmente por Aristófanes. A razão disso estava no fato de a Comédia Antiga ter por tema grandes questões políticas e sociais do seu tempo, de ela se referir a personalidades ligadas ao Estado. Tendo por assunto temas da atualidade ateniense de então, ela só poderia ser entendida pelos atenienses do século V a.C., não podendo ser transposta para um outro povo ou para uma outra época: prestava-se às mais das vezes às mais violentas críticas contra figuras conhecidas.

Em Roma, por outro lado, havia uma rigorosa censura a qual a Comédia Antiga não poderia suportar. Névio, que um dia se dispôs a implantar a liberdade aristofanesca em Roma, terminou por ser preso, e, depois, exilado. Desde então, a comédia, deixou de lado a vida política para se limitar a observação dos costumes da vida privada, valendo-se assim da Comédia Nova grega que, ao contrário, falava dos defeitos, do risível, dos vícios da vida privada¹⁷⁷, e, por isso, mostrava tipos universais, representativos das diversas categorias sociais. De um modo geral, seu grande tema “é o amor contrariado, seja por conflito de gerações, seja por desi-

seus gracejos durante a celebração das festas de colheita e vindima” (Harvey, Paul. *Dicionário oxford de literatura clássica: grega e latina*. Tradução para o português de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p.512). Acreditando-se que tinham o poder de afastar infortúnios, foram cantados durante muito tempo em casamentos e procissões triunfais. Talvez a origem de seu nome esteja ligado a *Fescennium*, localidade da Etrúria, ou com menos probabilidade a *fascinum* (o falo).

175 Nome provindo provavelmente de *satura lanx*, uma iguaria constituída por vários ingredientes e, por extensão, na literatura, uma miscelânea ou mixórdia de variados assuntos e formas: diálogo, fábula, historieta, versos de metros variados e combinação de verso e prosa. Parece ter sido uma espécie de drama pouco mais desenvolvido que os versos fesceninos. Realizada ao som de flautas, era cantada em cerimônias religiosas como forma de evitar calamidades. Por um lado contribuiu para a evolução da comédia latina, de outro “transformou-se numa forma literária de uma espécie mista e semidramática, a “Sátira”, um comentário jovial ou mordente sobre tópicos decorrentes da vida social, da literatura e dos defeitos de certas pessoas” (Harvey, 1987, p.453).

176 Era uma exigência da época, diz Marchesi (Marchesi, Concetto. *Storia della letteratura latina*. Vol 1. 8. ed. Milano: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1950, p.72) que o escritor recorresse aos modelos gregos do contrário a peça *non sarebbe stata nè accettata nè rappresentata nè apprezzata dal pubblico* // “não teria sido nem aceita, nem representada, nem apreciada pelo público”.

177 Adverte-nos Grimal (1986, p.73) que não devemos de modo algum pensar “que a comédia nova tenha constituído, na Grécia, um retrocesso, um empobrecimento [...]. É, na realidade, uma criação inteiramente original, causada por um novo estado da sociedade”.

gualdade social¹⁷⁸. Seu interesse, portanto, é praticamente universal e atemporal.

O maior comediógrafo romano foi inquestionavelmente Plauto de cuja vida obscura sabemos somente que foi em algum momento ator, talvez até diretor teatral, donde tirava o sustento, mas foi à ruína devido a um empreendimento comercial malogrado, o que lhe obrigou a trabalhar num moinho girando a mó. Em seus momentos de descanso, lembrando-se de seu antigo envolvimento com o teatro, escrevia suas comédias que lhe permitiram deixar este emprego e se dedicar somente à atividade literária¹⁷⁹.

Poeta popular¹⁸⁰, tinha por único objetivo, diz-nos Horácio (*Epistolas*, II,1,175)¹⁸¹, encher seus bolsos. Apesar do que nos disse Quintiliano (*Inst. Or.*, X,99)¹⁸² sobre a comédia latina, ele fez um imenso sucesso; sucesso que tinha sempre em vista, pois se preocupava, antes de tudo, “em se fazer entender por seu público, por seus ouvintes”¹⁸³, preocupava-se em agradar à multidão. E sabia fazer isso muito bem, pois como vivia no meio do povo, conhecia completamente seus costumes, sabia o que queriam ouvir: ele mesmo vivia em meio aos taberneiros, aos escravos, às prostitutas, em meio à ralé de Roma¹⁸⁴.

Como tinha por público uma multidão inquieta, barulhenta, de gosto vulgar¹⁸⁵, trabalhadores e operários semi-embriagados, aos quais deveria agradar, expõe demoradamente o tema da peça para que todos entendam a trama, chegando até a pedir silêncio, a saída dos descontentes, do dorminhoco que ronca, das crianças inquietas, das mulheres tagarelas: sentiu-se na obrigação de se adaptar a esse público pouco letrado e desatento¹⁸⁶. Daí a necessidade do sumário nos prólogos

178 Arias, 1990, p. 37.

179 Ciribelli (Ciribelli, Marilda Corrêa. *O teatro romano e as comédias de Plauto*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1996, p.13) diz que “nada sabemos da educação que recebeu, nem conhecemos a sucessão cronológica de suas peças”.

180 Foi tão popular que, com nos diz Humbert (Humbert, Jules. *Histoire illustrée de la littérature latine*. Paris: Librairie Didier, 1932, p.46), “dans les âges suivants, les comédiens jouèrent sous son nom des pièces qui n’étaient pas de lui” // “nos anos seguintes, os comediantes encenavam em seu nome peças que não lhe pertenciam”.

181 *Gestit enim nummum in loculos demittere* // “exulta (em ver) o dinheiro cair na caixinha” (Horace. *Epîtres*. 8. ed. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Letters, 1989).

182 *In comœdia maxime claudicamus* // “É sobretudo na comédia que somos inferiores” (Quintilien. *De l’institution oratoire*. Tome VI (livres X-XI). Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1979).

183 Ciribelli, 1996, p.17.

184 Paratore, Ettore. *História da literatura latina*. 13. ed. Tradução para o português de Manuel Losa, S.J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. p.41.

185 Ciribelli (1996, p.18) nos lembra que *não devemos, porém, fazer um juízo muito severo do público plautino. Esse não era tão atrasado como muitas vezes se pensa.*

186 Quanto à presença da elite nos diz Ciribelli (1996, p.17): “A impressão que temos é que

no qual o poeta pede de instante a instante compreensão, forçando a atenção e curiosidade. O quadro que ele pinta da sociedade do séc. III a.C. é de um extremo realismo, de um colorido intenso, muitas vezes costumes vis, e cínicas velhacarias. Não era um literato: escreve suas peças para viver, não para realizar um ideal de beleza; é um comerciante, um mercador de comédias.

A força cômica é a principal característica do teatro de Plauto. Encontra-se nele toda a variedade do cômico: o cômico de palavras, caracterizado pelo trocadilho de palavras muitas vezes intraduzíveis; o cômico de situação, evidenciado pelas cenas risíveis e o cômico de tipos, presente certamente nos personagens. Seu estilo direto, os prólogos que explicava o enredo, os ditos divertidos e os dirigidos diretamente ao público, agradava ao público romano, um público rude, que gostava de rir e bater os pés. Plauto foi um fenômeno singular em Roma: “a coincidência de um verdadeiro escritor com um público numeroso”¹⁸⁷.

Tomava emprestado de seus modelos, sobretudo de Menandro¹⁸⁸, a idéia geral da peça e numerosas cenas nas quais nem tudo era grego, uma vez que dava um toque romano a suas peças pelas alusões a fatos contemporâneos, por mil detalhes da vida romana, por alusões a lugares romanos, por certos tipos sociais e ainda por sua moral utilitária, romanizou, se assim se pode dizer, o ambiente e até mesmo os personagens: sabia adaptar¹⁸⁹ os escritos gregos ao sentimento romano.

A *palliata* se passava sempre na Grécia, principalmente em Atenas. Emprestavam da Comédia Nova seu enredo, se bem que habilmente arranjado. Tratava, de um modo geral, dos amores de um jovem com uma cortesã ou uma jovem escrava cuja origem livre é reconhecida no final da peça. Um pai severo e avaro se punha contra seus amores, o filho, porém, termina por lhe conseguir o dinheiro e até seu beneplácito para o casamento, graças às artimanhas de um escravo descarado e cheio de ardis.

ela desaparecia na massa do povo.”

187 Thoorens, Léon. *Panorama das literaturas: Roma*. Vol. 2. Tradução portuguesa de António da Câmara Oliveira. São Paulo: Difusão Editorial do livro, 1966, p.59.

188 A respeito do legado de Menandro informa-nos Brandão: “Muito pouco chegou até nós de mais de trezentas peças que teriam constituído o acervo da Comédia Nova. [...] De Menandro os papiros egípcios nos devolveram, a partir dos fins do século XIX, muitos fragmentos, sendo o mais longo o da comédia Ἐπιτρέποντες “A Arbitragem”, cerca de 750 versos” (Brandão, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1984, p.94).

189 Ciribelli (1996,p.57) confirma o que aqui dizemos: “Em nosso entender, um dos problemas principais da *Palliata* é justamente o fato de misturar elementos gregos e romanos. Plauto não é somente um tradutor, mas um adaptador; e se assim o considerarmos, podemos falar de sua originalidade, ao menos relativa”. Marchesi (1950,p.72) vai mais além: “Plauto ridusse, contaminò, amplificò, animò gli esemplari greci” // “Plauto modificou, adulterou, amplificou, deu vida aos modelos gregos”.

Seus personagens, de um modo geral, possuem características semelhantes. Assim, os jovens são pródigos, libertinos, opõem-se a seus pais a quem tentam quase sempre enganar, e muitas vezes até mesmo lhes desejam a morte. Os velhos, estúpidos e decrépitos, são ou foram devassos, e querem impedir, somente por avareza, seus filhos de lhes imitarem. O mercador de mulheres escravas, intrumetido, ávido, cínico, corrupto, é o mais odioso dos personagens. Os parasitas, sempre à caça de um jantar, alegram-nos por seus ditos espirituosos, por seu humor divertido, por sua gula, suas desventuras que lhes chegam de seus anfitriões, de quem são os sacos-de-pancada. Fazem grandes declarações públicas de dedicação a seu senhor, e animam a vaidade exagerada de um fanfarrão, comparando-o com Marte e Júpiter. Vingam-se, contudo, zombando em voz baixa aquele que adula em voz alta. As cortesãs são dotadas de avidez, artifício, indiferença, mas também do charme, da graça e da distinção de suas irmãs gregas. As matronas são castas, mal-humoradas, rabugentas, tagarelas, gastadoras. A razão dessa imensa variedade de personagens está na necessidade de agradar a um público demasiadamente heterogêneo. Entre todos os personagens da Comédia Nova, Plauto tem sem dúvida seu favorito, o escravo.

Astucioso e privado de escrúpulos, ajuda com suas artimanhas os jovens a enganar seus pais ou ele mesmo os engana quando necessário: ele zomba de todos: pais, rivais, soldados fanfarrões, mercadores. Ele é o rei no teatro de Plauto, o maior exemplo de seu poder criativo, o ponto para onde converge a atenção do público e dos outros personagens, e basta sua presença para identificarmos a comédia em oposição à tragédia. Nele os amantes depositam toda sua esperança. Nada o deixa sem jeito, e se um plano falha, tira de sua mente um outro.

Palestrião, por exemplo, é o centro da atenção na comédia *Miles Gloriosus*, ou *O Soldado Fanfarrão*. Todos (personagens e platéia) esperam sua mente trabalhar para que se tenha um novo curso dos acontecimentos, para que a trama tome uma direção esperada pelo gosto popular: ele é a *uis comica*, o fabricante do riso, o personagem principal, a ele se voltam os olhos desatentos da multidão, e a faz calar: a multidão se cala para ouvi-lo, e, por isso, é ele o falante do prólogo.

Ao que parece, o *Soldado Fanfarrão (Miles Gloriosus)* foi uma criação autêntica de Plauto: não se conhece o original grego, de nome *Alazón*, no qual Plauto diz no prólogo ter se inspirado para criar este tipo admirável:

PALÆSTRIO SERVVS

Nunc qua adsedistis causa in festiuo loco,

comœdiai quam nos acturi sumus

et argumentum et nomen uobis eloquar.

85

Alazon Græce huic nomen est comœdiæ;

id nos Latine gloriosum dicimus.
(*Miles Gloriosus*, 83-87)

O ESCRAVO PALESTRÃO

Sobre a comédia que vos fizeste sentar agora neste festivo lugar, e que haveremos de apresentar, vou lhes falar sobre o título e a trama: O nome desta comédia em grego é “Alazón”, o que nós em latim chamamos de “fanfarrão”.

Desta comédia de nome *Alazón* nada sabemos, nem da data nem tampouco de sua autoria. É provável, contudo, que este herói pitoresco que se vangloriava de tantos feitos jamais realizados tenha sido motivo de riso a muitos. Não é à toa que Plauto incumbe o escudeiro parasita, Artotrogo, de apresentá-lo logo no início da peça:

ART. Quid tibi ego dicam, quod omnes mortales sciunt, 55
Pyrgopolynicem te unum in terra uiuere
uirtute et forma et factis inuictissimum?
Amant te omnes mulieres, neque iniuria,
qui sis tam pulcher. Vel illæ quæ here pallio
me reprehenderunt. PYRG. Quid eæ dixerunt tibi? 60
ART. Rogitabant: 'hicine Achilles est?' inquit mihi.
'Immo eius frater' inquam 'est'.
(*Miles Gloriosus*, 55-62)

ART. Por que devo eu te dizer o que todo mundo já sabe? Que tu, Pirgopolinices, és o único ser vivo na terra insuperável em coragem, em beleza e em façanhas? Andam todas as mulheres loucas por ti, e não é pra menos, pois que és tão bonito! Umas ontem, então, puxaram-me pela manto... **PYRG.** E o que elas te disseram? **ART.** Ficavam me perguntando: “Não é este aí Aquiles?!” uma disse. E eu respondi: “É não! é o irmão dele!”

Nosso poeta dramático, neste primeiro ato, não só apresenta o personagem principal como figura cômica como também situa geograficamente o leitor: toda a trama se passaria numa praça em Éfeso. O parasita Artotrogo estará presente somente nesta cena, e já no prólogo conheceremos um outro escravo, Palestrião, que nos apresentará a trama da peça. Este sim será o escravo encarregado de proporcionar a união entre os dois amantes que de alguma forma se separam no começo da peça. Ele será a força cômica de toda trama e, valendo-se de vários artifícios e

de sua fecunda criatividade, tentará unir novamente os jovens Plêusicles e Filocomásia.

Sozinho, na cena I do ato II, Palestrião nos põe a par do desenrolar dos fatos que estão por vir: Filocomásia, uma cortesã raptada de Atenas, é conduzida para Éfeso, onde se passarão os acontecimentos. Tendo o amante ido a serviço a uma cidade de nome Naupacto, Palestrião tenta alcançá-lo para lhe dar a má notícia, mas é capturado no caminho por piratas que coincidentemente lhe dão como presente a Pírgopolinices, o soldado fanfarrão, que detinha, como concubina, Filocomásia.

Tendo então encontrado Filocomásia, Palestrião começa a manipular os personagens. Executa sua primeira ação: escreve ao seu senhor, Plêusicles, pedindo-lhe que venha em socorro. Por coincidência, a casa ao lado, conjugada à de Pírgopolinices, tinha por dono um velho sexagenário de nome Periplectômeno, amicíssimo do pai de Plêusicles. Tendo Plêusicles então se hospedado aí, Palestrião constrói, para burlar o guardião de Filocomásia, um buraco na parede comum às duas casas, e providencia tudo para que os dois amantes se encontrem:

PALÆSTRIO SERVVS

*Itaque ego paravi hic intus magnas machinas,
qui amantis una inter se facerem conuenas;
nam unum conclaue, concubinæ quod dedit 140
miles, quo nemo nisi eapse inferret pedem,
in eo conclauī ego perfodi parietem,
qua commeatus clam esset hi(n)c huc mulieri.*

(Miles Gloriosus, 138-143)

O ESCRAVO PALESTRÃO

Por isso é que eu dei aqui este belo jeitinho para que os amantes pudessem se encontrar: o quarto que o soldado deu a concubina, em que só ela e mais ninguém podia pôr o pé, nele, eu fiz um buraco na parede, para que ela pudesse passar escondida de um lado pro outro.

No decorrer da cena, Palestrião começa a articular as peças de seu plano. Sabendo que um escravo de Pírgopolinices, de nome Céledro, encarregado de vigiá-la, tinha visto, pela clarabóia da casa de Periplectômeno, Filocomásia aos beijos com seu amante, ordena que ela imediatamente volte pelo buraco ao seu quarto, e instrui Periplectômeno a ensinar-lhe negar peremptoriamente o ocorrido, a ter a lábia, a malícia de um velhaco (como ele tem!).

SCEL. *Palæstriō, o Palæstriō.* **PAL.** *O Sceledre, Sceledre, quid uis?* 415

SCEL. *Hæc mulier, quæ hinc exit modo, estne erilis concubine Philocomasium, an non est ea?* **PAL.** *Hercle opinor, ea uidetur. Sed facinus mirum est, quo modo hæc hinc huc transire potuit, si quidem east?* **SCEL.** *An dubium tibi est eam esse hanc?* **PAL.** *Ea uidetur.*

SCEL. *Adeamus, appellemus. Heus, quid istuc est, Philocomasium?* 420

Quid tibi istic in (ist)isce ædibus debetur? quid negotist?

Quid nunc taces? tecum loquor. **PAL.** *Immo edepol tute tecum; nam hæc nil respondet.* **SCEL.** *Te adloquor; uiti probrique plena, quæ circum uicinos uagas.* **PHIL.** *Quicum tu fabulare?*

SCEL. *Quicum nisi tecum?* **PHIL.** *Quis tu homo es? aut mecum quid est negoti?* 425

SCEL. *Me rogas homo qui sim?* **PHIL.** *Quin ego hoc rogem quod nesciam?*

PAL. *Quis ego sum igitur, si hunc ignoras?* **PHIL.** *Mihi odiosus, quisquis es,*

et tu et hic. **SCEL.** *Non nos nouisti?* **PHIL.** *Neutrum.* **SCEL.** *Metuo maxime...*

(Miles Gloriosus, 415-428)

CEL. *Palestrião, Palestrião.* **PAL.** *Céledro, Céledro, que queres?* **CEL.** *Essa mulher, que tá saindo daí, não é Filocomásia, a concubina do patrão, não é ela?* **PAL.** *Pôr Hércules acho que sim, parece mesmo com ela. Mas que coisa esquisita, como é que ela pôde passar de um lado pro outro, se é que é ela mesma?* **CEL.** *Duvidas ainda que esta não seja ela?* **PAL.** *Parece com ela.* **CEL.** *Vamos lá, vamos falar com ela. Ei, que é isso aí, Filocomásia? Você perdeu alguma coisa aí nessa outra casa? que negócio é esse? Por que você não fala? Estou falando contigo.* **PAL.** *É pra ti mesmo que ela nem olha, e nem te responde.* **CEL.** *Falo contigo, adúltera cheia de vícios, que fica por aí zanzando na vizinhança.* **FIL.** *Tu ‘tá’ falando com quem?* **CEL.** *Com quem, senão contigo?* **FIL.** *Quem é você, sujeitinho? que queres tu de mim?* **CEL.** *Ainda me perguntas quem eu sou?* **FIL.** *E não deveria eu perguntar o que não entendo?* **PAL.** *Quem sou eu então, se tu não o conheces?* **FIL.** *Pra mim um nojento, quem quer que tu sejas, tanto tu quanto ele.* **CEL.** *Não nos conheces?* **FIL.** *Nem um dos dois.* **CEL.** *Agora fiquei*

com medo...

É nesta mesma cena ainda que Palestrião nos mostra sua *uis persuasionis* fazendo Céledro crer, por meio de vários argumentos, que se trata da irmã gêmea de Filocomásia: a própria Filocomásia lembrando-se das recomendações de Palestrião o ajuda nesse propósito:

PAL. [...] *Quæris tu, mulier, malum.*

Tibi ego dico: heus, Philocomasium! **PHIL.** *Quæ te intempericæ tenent,*

qui me perperam perplexo nomine appelles? **PAL.** *Eho, 435*
quis igitur uocare? **PHIL.** *Dicæ nomen est.* **SCEL.** *Iniuria's,*
falsum nomen possidere, Philocomasium, postulas;
ádikos es tu, non dikaía, et meo ero facis iniuriam.

PHIL. *Egone?* **SCEL.** *Tu(ne).* **PHIL.** *Quæ heri Athenis Ephesum*
adueni uesperis

cum meo amatore, adulescente Atheniensi?

(Miles Gloriosus, 433-440)

PAL. [...] Tu queres é te desgraçar, mulher. Ei, falo contigo, Filocomásia!

FIL. Que demônio se apossou de ti? que te faz me chamar por este nome complicado? **PAL.** Ah é?! Qual é teu nome então? **FIL.** Meu nome é Justina. **CEL.** Que coisa errada, Filocomásia, usar um nome falso que tu não mereces; “injusta” é o que tu és, e não “justa”, e cometes uma injustiça com o meu patrão. **FIL.** Eu? **CEL.** Sim, tu! **FIL.** Eu que cheguei ontem à tarde de Atenas aqui em Éfeso com meu namorado, um jovem ateniense?

E assim Palestrião convence Céledro de que a mulher vista aos beijos com o amante seria uma irmã gêmea de Filocomásia. É o tempo que ele precisará para pôr em atividade seu talento inventivo. Ele mesmo põe o ouvinte ciente de que o jogo depende exclusivamente de suas decisões as quais todos inquestionavelmente cumprem:

PAL. *Paulisper tace,*

dum ego mihi consilia in animum conuoco et dum consulo
quid agam, quem dolum doloso contra conseruo parem,
qui illam hic uidit osculantem, id uisum ut ne uisum siet.

(Miles Gloriosus, 196-199)

PAL. Calado um instante, enquanto eu bolo um plano na mente e decido o que vou fazer, enquanto penso numa armadilha contra o colega trapaceiro que a viu aqui aos beijos, para que o que foi visto não tenha sido visto.

O escravo deve ser o centro das atenções, nele os amantes depositam sua confiança, de sua mente criativa dependerão as ações que estão por vir e não descansará até que um plano bem arquitetado lhe venha à tona. O escravo é o verdadeiro arquiteto da trama, é o dínamo do desenrolar dos fatos, e tudo pára até que ele encontre um novo plano, nada o detém, e de seu talento inventivo nos põe a par Periplectômeno:

***PER.** Reperi, commiscere, cedo calidum consilium cito,
quæ hic sunt uisa ut uisa ne sint, facta ut facta ne sient.*

(Miles Gloriosus, 226-227)

PER. Encontre, invente, arranje-nos logo um plano bem quente, para que o que aqui foi visto, não tenha sido visto, e o que foi feito, não tenha sido feito.

No ato III, cena I, Palestrião resolve levar seu plano adiante: não bastou convencer Céledro de que havia uma irmã gêmea de Filocomásia, seria preciso libertá-la e permitir que seu amante Plêusicles a levasse de volta a Atenas. Assim Palestrião indaga a Periplectômeno se ele porventura conhece uma mulher de boa aparência, e que tenha um corpo cheio de graça e de artifício, e uma serve também:

***PAL.** Ecquam tu potes reperire forma lepida mulierem,
cui facetiarum cor pectusque sit plenum et doli?*

***PER.** Ingenuamne an libertinam? **PAL.** Æqui istuc facio, dum modo
eam des quæ sit quæstuosa, quæ alat corpus corpore, 785
cuique sapiat pectus; nam cor non potest, quod nulla habet.*

***PER.** Lautam uis an quæ nondum sit lauta? **PAL.** Sic consucidam,
quam lepidissimam potis quamque adulescentem maxume.*

***PER.** Habeo eccillam meam clientam, meretricem adulescentulam.
Sed quid ea usus est?*

(*Miles Gloriosus*, 782-800)

PAL. Será que tu poderias me arranjar uma mulher de formas atraentes, com presença de espírito e mente maliciosa? **PER.** Uma nascida livre ou uma ex-escrava? **PAL.** Tanto faz, desde que esta que tu me arranjes seja ambiciosa, que ganhe dinheiro com o corpo e que tenha um espírito de maldade, coração não, porque isso elas não têm. **PAL.** Uma já madura ou nova? **PAL.** Uma bem suculenta, a mais atraente e a mais jovem possível. **PER.** Ah, tenho na minha clientela uma que é desse jeito, uma prostituta bem novinha. Mas em que ela vai te ser útil?

Fingindo-se ser esposa de Periplectômeno e estar perdida de amor pelo soldado, continua Palestrião, ela confiaria um anel a sua serva, que lhe repassaria a fim de que ele o entregasse a Pírgopolinices como prova do amor dela. Na cena III, do ato III, Periplectômeno tenta se certificar de que sua escolhida, a prostituta Acrotelêucia, irá cumprir o combinado:

*PER. At nemo solus satis sapit. Nam ego multos sæpe uidi
regionem fugere consili prius quam repertam haberent.* 885

*ACR. Si quid faciendum est mulieri male atque malitiose,
ea sibi immortalis memoriast meminisse et sempiterna;
sin bene quid aut fideliter faciundum eisdem ueniat,
obliuiosæ extemplo uti fiunt, meminisse nequeunt.* 890

*PER. Ergo istuc metuo, quom uenit uobis faciundum utrumque:
nam id proderit mihi, militi male quod facietis ambæ.*

ACR. Dum nescientes quod bonum faciamus, ne formida.

PER. Mala mulier mers est. ACR. Ne pauæ, peioribus conueniunt. 894-895

(*Miles Gloriosus*, 885-895)

PER. Mas ninguém, sozinho, tem toda essa certeza. Pois eu mesmo vi muitas vezes uns que saíram do caminho combinado antes mesmo de encontrá-lo. **ACR.** Quando é dado às mulheres fazer algo cheio de malícia e maldade, elas têm, para se lembrar, uma memória infalível e sempre fresca, mas se lhes é dado fazer algo correto e fielmente, tornam-se logo esquecidas, sem nada poderem lembrar. **PER.** É isso mesmo que me dá medo: saber que vocês duas devem fazer uma e outra coisa: o mal que ambas fizerem ao soldado será a mim um bem. **ACR.** Desde que a gente não saiba que está fazendo um bem, nada há o que temer. **PER.** Mas que

mercadoria ruim é a mulher! **ACR.** Não te assustes: elas se entendem com outras piores.

Tendo Periplectômeno procedido como recomendado, é hora então (ato IV, cena I) de Palestrião convencer Pírgopolinices a despertar ainda mais o interesse por Acrotelêucia (a mulher encomendada), e criar assim um desinteresse por Filocomásia a qual ele tentaria convencê-lo a libertar:

***PAL.** Hunc arrabonem amoris primum a me accipe.*

***PYRG.** Quid hic? unde est? **PAL.** A luculenta atque festiua femina, quae te amat tuamque expetessit pulcrum pulcritudinem; eius nunc mi anulum ad te ancilla porro ut deferrem dedit. 960*

[...]

***PAL.** Ad tuam formam illa una dignast. **PYRG.** Hercle pulchram praedicas.*

*Sed quis east? **PAL.** Senis huius uxor Periplectomeni ex proxumo; ea demoritur te atque ab illo cupit abire: odit senem. 970*

Nunc te orare atque obsecrare iussit, ut eam copiam sibi potestatemque facias.

[...]

***PYRG.** Quid illa faciemus concubina quae domist? 973*

[...]

***PAL.** Tum te hoc facere oportet. Tibi diuitiarum adfatimst; 980*

Iube sibi aurum atque ornamenta quæ illi instruxti mulieri dono habere, † auferet† abs te quo lubeat sibi.

(Miles Gloriosus, 957-960; 968-972;973;980-982)

PAL. Pra começar toma de mim esta prova de amor. **PIRG.** E o que é isso? De onde vem? **PAL.** De uma mulher deslumbrante e encantadora que suspira por tua beleza estonteante; a escrava dela foi quem me deu esse anel para que eu te desse depois. **PAL.** Somente ela é digna de tua beleza! **PIRG.** Por Hércules, se é o que dizes, é bonita mesmo! Mas quem é ela? **PAL.** É a esposa daquele velho, o Periplectômeno, da casa ao lado. ela está louca por ti, e não vê a hora de sair de casa: não quer nem ver o velho. Ela mandou que eu te pedisse encarecidamente que tu lhe conseguisses um meio pra isso. **PIRG.** E o que faremos com a concubina que está lá em casa? **PAL.** Eis o que tu deves fazer: tu tens dinheiro bastante. Deixe que ela fique com o ouro e as jóias que lhe trouxeste, para que ela os leve para longe de ti, para onde ela quiser.

Palestrião possui o completo controle dos personagens e se algum deles por um acaso tenta se desvirtuar do que ele havia programado, ele o detém. É o que ocorre na cena II do ato IV quando Pírgopolinices começa a se mostrar desejoso pela serva de Acrotelêucia. De repente, vem à mente de Palestrião uma idéia: afirmar que ela, Milfidipa, é noiva dele:

PAL. *Hercle hanc quidem
nil tu amassis; mihi hæc desponsast.
(Miles Gloriosus, 1006-1007)*

PAL. Por Hércules, esta certamente de modo algum tu amarás: está prometida a mim em casamento.

Palestrião havia, de fato, pensado em tudo. Havia, de início, dito que Filocómáxia possuía uma irmã gêmea chamada Justina que se hospedara na casa de Periplectômeno. Seu amante, Plêusicles, deveria ser o capitão do navio que a trouxera junto com a mãe; a mãe, porém, havia supostamente ficado adoentada no navio. Restava agora a Plêusicles, instrui Palestrião, apresentar-se (trajado de capitão) a Pírgopolinices pedindo por sua mãe que ela volte com eles para Atenas:

PLEVS. *Materque et soror 1315
tibi salutem me iusserunt dicere. PHIL.* *Saluæ sient.
PLEVS.* *Orant te, ut eas, uentus operam dum dat, ut uelum explicent;
nam matri oculi si ualerent, mecum uenissent simul.
PHIL.* *Ibo; quamquam inuita facio, impietas sit nisi eam. PLEVS.
Sapis.
PYRG.* *Si non mecum ætatem egisset, hodie stulta uiueret. 320
PHIL.* *Istuc crucior, a uiro me tali abalienarier,
nam tu quemuis potis es facere ut affluat facetiis;
et quia tecum eram, propterea animo eram ferocior:
eam nobilitatem amittendam uideo. PYRG.* *Ne fle. PHIL.* *Non queo,
quom te uideo. PYRG.* *Habe bonum animum. PHIL.* *Scio ego quid
doleat mihi. 1325
(Miles Gloriosus, 1315-1325)*

PLE. Tua mãe e irmã me pediram pra te desejar saúde. **FIL.** Desejo-lhes também saúde. **PLE.** Pedem-te que vás enquanto o vento é favorável para soltar as velas. Se tua mãe tivesse bem dos olhos, estaria aqui com tua

irmã. **FIL.** Tenho que ir, ainda que contra minha vontade: seria falta de amor filial se não fosse. **PLE.** És sensata! **PIRG.** Se não tivesse vivido aqui comigo, não passaria de uma tola! **FIL.** É isso o que me tortura, ficar longe de um homem como o senhor, pois que tu podes fazer qualquer um rico de espírito, e porque eu vivia contigo me sentia toda orgulhosa: vejo que devo perder esta honra. **PIRG.** Não chores! **FIL.** Não consigo, quando olho para ti. **PIRG.** Seja forte! **FIL.** Só eu sei o quanto dói!

Tudo caminha em Plauto para um final feliz, um final esperado pela platéia, no qual até ele mesmo recebe um prêmio: a liberdade dada por seu senhor, Plêusicles. Pírgopolinices, acusado de adultério, é espancado por Periplectômeno, o marido supostamente enganado, e, por fim, deixa ao público um lição de moral:

PYRG. *Væ misero mihi!*

Verba mihi data esse uideo. Scelus uiri Palestriô,
is me in hanc inlexit fraudem. Iure factum iudico.

Si sic aliis mæchis fiat, minus hic mæchorum siet;
magis metuant, minus has res studeant.

(Miles Gloriosus, 1433-1437)

PIRG. Ai! coitado de mim! Vejo que fui enganado. Palestrião, desgraça de homem, ele que me fez cair nesta armadilha. Julgo ter sido feito com justiça. Se assim acontecesse aos outros adúlteros, haveria aqui menos adúlteros; teriam mais medo, visariam menos essas aventuras.

Percebemos assim o quanto os romanos criaram um teatro autêntico. Adaptaram, romanizaram a comédia grega, acrescentando-lhe aspectos e nuances até então desconhecidas. E isso devemos sobretudo a Plauto. Não restringindo sua literatura a um grupo seletivo, tentava descobrir o que era do agrado do povo simples, da arraia-miúda, até então completamente carente de literatura. Provou-lhes que literatura é prazer, que não se faz mister uma formação filosófica para seu entendimento, mas sim, somente sensibilidade artística. E isso seu público, apesar de disperso, mostra-nos possuir, pois o poeta dramático era aclamado por onde era encenado. Seu poder de sedução parece ter sido maior que os desfiles dos soldados, ou o das competições esportivas: toda uma cidade convergia aos palcos que ali eram montados. Ele se faz porta-voz dos anseios populares, cria um teatro participativo, mostra-nos que literatura não deve ser um privilégio de poucos.

Percebemos o quanto Plauto está dotado do poder da palavra, da capacidade de concatenar idéias em favor dos jovens, de elaborar respostas às situações mais

complicadas, de orientar os personagens para que desempenhem o papel de fingidor: ensina-lhes a mentir. Palestrião é o maior representante do povo, do povo que também, como ele, tem de lidar com as dificuldades impostas pela condição econômica, de se valer da criatividade como forma de sobrevivência, e, talvez, até mesmo mentir para se livrar das injustas imposições políticas que os força a permanecer em sua condição servil. Ensina-lhes, e ensina-nos, que o poder da palavra é libertador: se mal usado, subjuga-nos, se bem usado, leva-nos aonde pretendíamos, mesmo que sejamos um escravo.

Humor e forma: jogos métricos em *Amores* 1.1, de Ovídio

Liebert de Abreu Muniz¹⁹⁰

Dentre os poetas augustanos, Ovídio, indubitavelmente, é o mais controverso e complexo. Se Virgílio foi o grande poeta augustano do gênero épico, Horácio da sátira e da lírica, e Propércio da elegia, o que poderíamos dizer sobre Ovídio? Foi um poeta elegíaco? Um poeta épico? Ele foi as duas coisas ou algo entre um poeta épico e elegíaco? Como bem observou Joseph Farrell¹⁹¹, desde o começo de sua carreira, Ovídio parece se apresentar como elegista, e, à primeira vista, por diversos ângulos, parece difícil discordar do poeta. A questão, porém, torna-se complexa quando pensamos que sua obra mais influente e mais famosa não foi uma elegia, mas, metricamente falando, um poema épico, *As Metamorfoses*. Ademais, a elegia de Ovídio parece não ter encontrado paralelo em nenhum dos seus predecessores.

O texto de abertura de sua primeira coleção, *Amores* 1.1, tem muito a dizer sobre as suas escolhas e posturas; tem muito a dizer também sobre a possível carreira poética ovidiana, e a natureza de muitas de suas composições.¹⁹² E é exatamente nesse poema de abertura, programático, que nos deteremos, ensejando demonstrar que o metro não é uma mera forma, de natureza simplesmente inerte, mas é capaz de comunicar sentidos como qualquer outro elemento de composição, e, por essa razão, não é menos suscetível ao jogo literário, como, por exemplo, em questões de gênero. E essa elegia de Ovídio, *Amores* 1.1, como todas as outras são capazes de produzir muitos tipos de efeitos formais.

Platão, por meio de sua personagem Sócrates, teria sugerido que três podem ser os modos de expressão poética: a narrativa simples, a representação dramática e a mistura dessas duas (*República* 394c). Aristóteles reduziu os modos a dois, narrativa e representação dramática, enumerando-os entre os critérios de meios – cores, ritmo, metro –, objeto – tema – e maneira – por qual modo o autor vai imitar (*Poética* 1447a-1448b). Por trás das perspectivas de Platão e Aristóteles subjaz

190 Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil. e-mail: liebertmuniz@yahoo.com.br. O autor agradece à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico – FUNCAP a bolsa de mestrado concedida. 191 FARRELL, Joseph. ‘Ovid’s Generic Transformations’. In Peter Knox (Ed.) *A Companion to Ovid*. Blackwell, 2009, p. 370-80.

192 Cf. também Booth, Joan. ‘The *Amores*: Ovid Making Love’. In Peter Knox (Ed.) *A Companion to Ovid*. Blackwell, 2009, p. 61-77; Boyd, Barbara W. ‘The *Amores*: The Invention of Ovid’. In B. W. Boyd (Ed.) *Brill’s Companion to Ovid*. Brill, 2002, p. 91-116.

uma discussão formal, mais detalhadamente a de Aristóteles: em 1447b10-20, o estagirita fala de uma opinião muito difusa, (*koinēi*), de ligar o fazer poético ao metro, daí alguns são chamados poetas épicos, outros elegíacos. Isso, porém, não é absolutamente verdadeiro, pois um tratado médico em verso não é o bastante para se configurar uma poesia; mais à frente, em 1451b, ele ainda dirá que historiador e poeta não se diferem por um escrever em prosa e o outro em verso, digamos, mas pela natureza da linguagem, o primeiro escreve o que aconteceu o segundo o que poderia ter acontecido.

A despeito da sobrevivência fragmentária de sua poesia e crítica literária, o período helenístico ofereceu inovações substanciais para a discussão sobre forma em poesia. Calímaco de Cirene (c.310-240), representante basilar da estética alexandrina, em seu poema elegíaco *Aetia* (v.1-6), nos fala sobre sua nova postura poética, de natureza formal:

Eu sei que os Telquinas, que são ignorantes e inimigos das Musas, remungam de minha poesia, porque eu não executei um só poema longo de mais de mil versos sobre...reis ou... heróis, mas como uma criança eu desenvolvo uma pequena narração, ainda que as décadas de minha idade não sejam poucas.¹⁹³

Esse trecho suscita muitas questões. Primeiramente percebe-se uma recusa por composições épicas ao modo homérico, longas demais; é o princípio estético alexandrino que, para a crítica, se chamará *recusatio*, firma-se um tipo ou um gênero literário pela negação de outro. Em segundo lugar, é intrigante pensar em *Aetia* – literalmente *As Causas* – como poema elegíaco, uma vez que seu conteúdo é uma série de lendas etiológicas conectadas com a história grega, costumes e ritos, assuntos mais comuns à épica. Digamos também que essas duas questões levantadas ampliam o legado aristotélico, pois a harmonia entre os três critérios não é absolutamente determinante e exata, lacunas podem existir. Eis um fato que os poetas latinos, como Ovídio, parecem ter percebido. Ademais, quando Calímaco se propôs a compor um poema épico, *Hecale*, a natureza desse poema mostrava-se esteticamente diferente: ao invés de Teseu em plena arístia, uma mulher velha, de nome Hecale, ocupa o primeiro plano do poema, e um destaque especial será dado à humildade da cabana de Hecale.

Dentre os alexandrinos, Teócrito (c. de 300 a.C.) merece um proeminente destaque. Ao que tudo indica, foi esse siracusano que, pela primeira vez, verteu *Idílios* em hexâmetros, tipicamente pacíficos, bucólicos e pastoris (*Id.* 1, 3–7, 10, 11); foi ele que trouxe a beleza, a simplicidade e a tranquilidade do campo para a

193 Tradução nossa.

poesia (*Id.* 2, 14, 15). Todavia, o fez com muita engenhosidade. Seus poemas mesclaram formas narradas com dramáticas (*Id.* 13, 22, 24) – esses idílios revelam a ligação de Teócrito com o conceito de *polyeideia*, escrever de várias formas ou em vários gêneros –, expressões simples do campo com a linguagem dos dialetos homéricos (*Id.* 28–31), traços esses que deram à sua poesia grande força metapoética. Tudo isso dá mostras de uma engenhosa combinação de formas poéticas, como hino e *epyllion*,¹⁹⁴ com alguns elementos do drama em uma coleção de poemas de natureza bucólica. Isso parece demonstrar aquilo que os poetas helenísticos fizeram muito bem: renovaram e criaram possibilidades entre os gêneros, percorrendo os espaços limítrofes dos mesmos, por meio de uma transgressão criativa das categorias pós-aristotélicas.

Os poetas latinos foram moldados pela estética alexandrina, imitando, aludindo, negando e criando relações genéricas. As obras de poetas como Ênio, Catulo, Lucílio, Lucrécio já evidenciam a grande influência da estética alexandrina; e os poetas do período augustano elevaram essa estética ao seu primor. E Ovídio está entre esses.

Muitas leituras de natureza genérica, especialmente sobre os poetas augustanos, têm lançado novas perspectivas quanto aos jogos genéricos como recurso de composição. Seria, quiçá, mais exato dizer que essas perspectivas, por desvendar aspectos da composição, parecem revelar os próprios processos composicionais dos poetas antigos. Por exemplo, nos estudos sobre a poesia de Virgílio, o artigo de Elena Theodorakopoulos tem demonstrado convincentemente que os três poemas virgilianos *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, agregados a outras informações como, por exemplo, seu famoso epítáfio citado por Donato – *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc | Parthenope; cecini pascua rura duces* – apontam para uma carreira poética programada, numa ascensão poética hexamétrica, que desde o primeiro verso da *Bucólica* 1 parece apontar para as duas obras futuras e a elevação delas.¹⁹⁵ Stephen Harrison, em *Generic Enrichment in Vergil and Horace* (2007),

194 Uma epopeia abreviada e concisa (em geral entre cem e trezentos versos), caracterizada pela narrativa mítica cuidadosa, composta em versos hexamétricos, e que comprime o óbvio e o tradicional e se demora nos pequenos detalhes ou naquilo que foi deixado de lado. Fantuzzi e Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: 2004, p. 191-6, discutem a questão pormenorizadamente. Eles identificam dois grupos de poemas épicos, um de considerável extensão, como *As Argonáuticas*, de Apolônio (c.295-230 a.C.) de Rodes, e *Hecale*, de Calímaco, e os de extensão breve. Ainda que algumas vezes o termo *epyllion* possa ser aplicado aos dois tipos de poema – alguns episódios das *Argonáuticas* podem ser considerados como *epyllia* –, é mais adequado aplicá-lo ao segundo, mormente considerando sua significante familiaridade e emprego na literatura latina.

195 Theodorakopoulos, E. ‘Closure: the book of Virgil’. In *The Cambridge Companion to Virgil*. Charles Martindale (Ed.). Cambridge University Press: 1997, p. 155-165.

como Theodorakopoulos fez com Virgílio, demonstrou que Horácio parece ter seguido a mesma trilha: ele começa sua carreira com um *sermo* satírico, passa por um estágio transicional do jambo em seus *Epodos*, e se alça em tons mais elevados da lírica nos três primeiros livros das *Odes*. A hierarquia amadurece no estabelecimento das *Epístolas*, as quais olham para a carreira poética de Horácio completa, segundo Harrison (2007, p.9).

O mesmo S. Harrison, em mui conhecido artigo, aplicou esse aspecto ascendente, hierárquico, à poesia de Ovídio, e *Amores* 1.1 abrirá o programa poético ovidiano como um prelúdio à longa aventura em experiências genéricas, às quais o poeta dedicou, até o fim de sua vida, de obra em obra, seus grandes esforços.¹⁹⁶ Vamos à tradução do poema e à análise que nos interessa.

*Arma graui |^Tnumero|^P uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
par erat inferior |^Puersus;|^H risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
'Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris? 5
Pieridum uates, non tua turba sumus.
quid, si praeripiat flauae Venus arma Mineruae,
uentilet accensas flaua Minerua faces?
quis probet in siluis Cererem regnare iugosis,
lege pharetratae Virginis arua coli? 10
crinibus insignem quis acuta cuspidi Phoebum
instruat, Aoniam Marte mouente lyram?
sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;
cur opus adfectas, ambitiose, nouum?
an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe? 15
uix etiam Phoebo iam lyra tuta sua est?
cum bene surrexit |^Puersu|^H noua pagina primo,
attenuat neruos proximus ille meos;
nec mihi materia est |^Pnumeris|^H leuioribus apta,
aut puer aut longas compta puella comas.' 20
Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum,
lunauitque genu sinuosum fortiter arcum,
'quod' que 'canas, uates, accipe' dixit 'opus!'
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas. 25*

196 Harrison, Stephen. 'Ovid and genre: evolutions of an elegist'. In Philip Hardie (Ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 2002, p. 79-94.

*uror, et in uacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus |^pnumeris, |^h in quinque residat:
ferrea cum uestris bella ualete modis!
cingere litorea flauentia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes!*

30

As armas e as guerras violentas com ritmo grave preparava-me para executar, por assunto conveniente aos metros igual era o verso inferior; diz-se que Cupido riu e surrupiou um único pé “Quem te deu isso, jovem cruel, por direito em poesia? Vate das piérides, não somos de teu bando. Se Venus se apoderasse das armas da flava Minerva, por que a flava Minerva agita as tochas acesas? Quem apreciará Ceres a reinar nas selvas montanhosas, pela lei da Virgem de aljava ser cultivados os campos? Quem instruirá na lança aguda Febo, insigne pelas madeixas, estando Marte a tocar a lira aônia? são-te grandes, jovem, o bastante e potentes reinos; por que empreendes, ambicioso, um novo gênero? Por acaso o que há em todo lugar é teu? Teus são os vales do Hélicon? Também para Febo já está mal protegida a sua lira? Quando bem se ergueu uma nova página com o primeiro verso que o seguinte atenua as minhas energias; Para mim não há matéria apta para pés mais leves, um jovem ou uma moça que adornou suas longas tranças.” Eu me queixara, quando com a aljava livre de longe ele colheu os dardos feitos para minha ruína, e curvou com o joelho fortemente o sinuoso arco, e disse: “recebe, vate, o gênero que tu cantarás” Pobre de mim! Aquele menino teve flechas certeiras. Abraso-me, e no peito vazio governa o Amor. Com seis pés me ergua a obra, em cinco se assente: Violentas guerras com vossos metros, adeus! Cinge-te com mirto ribeirinho a loura frente, Musa, por onze pés de cada vez deve ser cantada.¹⁹⁷

197 Tradução nossa. As letras **T**, **P**, **H** indicam respectivamente as cesuras triemímera, depois do 2º tempo forte, pentemímera, depois do 3º tempo forte, e heftemímera, depois do 4º tempo forte.

Sem dúvidas, o texto carrega um tom humorístico e anedótico.¹⁹⁸ Por trás dessa fina camada humorística, porém, reside uma incrível lição sobre poesia. E é muito provável que outras muitas camadas estejam presentes. Faz-se necessário lançar uma base sólida para nossa reflexão: em Ovídio, as caracterizações acontecem, sobretudo, em termos métricos, e a questão da forma é base fundamental de *Amores* 1.1. Ovídio parece estar plenamente consciente dos papéis estabelecidos pelos gêneros em diálogo, principalmente quanto às formas métricas, elemento importante de definição genérica.

Como muito bem observou Alessandro Barchiesi, ainda que um sinal de indicação métrica seja feito explicitamente em *Am.* 1.1.3-4 (*par erat inferior uersus risisse Cupido| dicitur atque unum surripuisse pedem*), ele já foi feito mais sutilmente na abertura do dístico, pela alusão ao verso de abertura da *Eneida* de Virgílio:

O leitor de *Amores* poderia muito bem ter pensado que estava prestes a ler um poema em hexâmetros, *Arma gravi numero uiolentaque bella...*; ou pelo menos uma tentativa de um poema em hexâmetros, *... parabam| edere, materia...* até o momento em que o segundo verso sofre uma perda de força e se revela como um pentametro – exatamente quando nós estamos lendo uma palavra que na linguagem da crítica literária deveria indicar o perfeito jogo entre tema e forma métrica: *conveniente modis*.¹⁹⁹

Como Hinds sugere, as alusões são usadas pelos autores como definição de seus projetos poéticos e como articulação de temas considerados importantes.²⁰⁰ Os recursos alusivos foram abundantes em poetas antigos; mostraram-se também de grande valia para a indicação da filiação poética e de empregos metapoéticos. Ovídio, ao começar seu poema de abertura por *arma*, parece estabelecer uma ligação fundamental com a poesia épica.

Deixando um pouco as alusões, os dois primeiros dísticos (v.1-4) são na es-

198 Para uma aplicação do humor em poesia cf. PLAZA, Maria. *The Function of Humour in Roman Verse Satire: Laughing and Lying*. Oxford, 2006.

199 The reader of *Amores* 1.1 could well have thought that he was about to read a poem in hexameters, *Arma gravi numero uiolentaque bella...*; or at least an attempt at a poem in hexameters, *...; ... parabam| edere, materia...* up to the moment in which the second line suffers from shortness of breath and reveals itself to be a pentameter – just when we are reading a word that in the language of literary criticism ought to indicate the perfect match between subject matter and metrical form: *conveniente modis*. Barchiesi, A. *The Poet and The Prince: Ovid and augustan discourse*. California, 1997, p. 23.

200 Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext*. Cambridge, 1998.

sência metapoéticos; revelam não só o programa dessa natureza em *Amores*, mas também em toda a poesia ovidiana. Ovídio, ao longo de todo o poema, se serve de diversificado vocabulário de crítica literária, *opus* (v.14 e 24), *modis* (v. 2 e 28), *materia* (v. 2 e 19), e dois especialmente são destacados entre as cesuras dos hexâmetros, *numero*, termo de forte carga técnica, é a cadência, o ritmo, e *uersus*, é o verso. A mesma ênfase ocorre nos hexâmetros dos versos 17, 19 e 27. Em síntese, podemos sugerir que a preocupação de Ovídio com esse poema é refletir sobre o ritmo, cadência, e verso em sua poesia. É uma verdadeira peça de crítica literária.

É interessante vermos como o poeta usa o hexâmetro para dar destaque. Ora, qual verso, no dístico elegíaco, se prestaria melhor a isso, senão aquele que serviu para exaltar reis, heróis, chefes e deuses? Nosso poeta, no entanto, usa o hexâmetro para realçar aspectos literários. Caprichosamente, como que apontado para o sentido e o emprego do dístico elegíaco, Ovídio, ao longo do poema faz do hexâmetro um momento de elevação, e do pentâmetro – para ser fiel à sua anedota – um momento de queda, de declínio, de depressão.

Llewelyn Morgan trabalhará esses movimentos de elevação e depressão, em Ovídio, em termos de continuidade e descontinuidade.²⁰¹ Segundo ele, o poeta exagera a inerente descontinuidade do dístico, sentida, sobretudo, pelo pentâmetro, contrastando com a continuidade típica – em Aristóteles, a ideia de continuidade se aproximará mais da noção de extensão (*mékos*) – da poesia hexamétrica, *par excellence*, o metro da narrativa. Descontinuidade e continuidade operam em diversos níveis na obra de Ovídio. No entanto, é a partir das características do dístico elegíaco que elas se originam. O metro passa a ser considerado não só como um componente importante do projeto poético, mas também como parte elementar da composição, e Ovídio parece ter muita consciência disso em *Amores*. 1.1.

Morgan partirá para duas instâncias, a partir dos episódios de Dédalo e Ícaro, que servem para ilustrar como Ovídio mantém a identidade métrica como uma questão ‘viva’, *a privileged arena for his metaliterary games* (p.2). O momento relevante na narrativa de Dédalo e Ícaro é quando o voo dos dois chama a atenção das testemunhas na terra. Em *Ars Amatoria*, a ação está descrita em um só dístico:

*hos aliquis, tremula dum captat arundine pisces,
uidit, et inceptum dextra reliquit opus.*

alguém, enquanto na trêmula vara fisga os peixes,
os viu, e a obra empreendida deixa cair da mão.

201 Morgan, Llewelyn. ‘Getting the measure of heroes: the dactylic hexameter and its detractors’. In *Latin Epic and Didactic Poetry*. Ed. by Monica Gale. Wales: The Classical Press of Wales, 2004, p. 1-26.

Com o mesmo hexâmetro do dístico Ovídio começa o relato em *Metamorfoses*, porém estende-se por quatro versos:

*hos aliquis tremula dum captat harundine pisces,
aut pastor baculo stiuaue innixus arator
uidit et obstipuit, quique aethera carpere possent,
credidit esse deos...*

alguém, enquanto na trêmula vara fisga os peixes,
ou um pastor com o cetro ou lavrador apoiado no arado
viu e se espantou, eles que poderiam cortar o éter,
julgou serem eles deuses...

A similaridade entre as duas passagens suscita uma apreciação da natureza essencial da diferença entre elas: a versão de *Metamorfoses* mostra uma ‘expansão da narrativa’, manifestada em todos os níveis – desde uma maior extensão, um lance mais amplo de caracteres e uma linguagem mais elevada, e até referência a deuses. Em *Amores* 1.1.17-18 (*cum bene surrexit uersu noua pagina primo, atenuat nervos proximus ille meos*) e 27 (*sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat*), Ovídio caracteriza a combinação de hexâmetro e pentâmetro no dístico em termos de forma crescente e decrescente, a elevação do hexâmetro é seguida pela fraqueza do pentâmetro. Esse é precisamente o caráter do dístico em *Ars Amatoria*. Enquanto em *Metamorfoses* a continuidade se expande em seus versos até o clímax de um *credidit esse deos*, em *Ars Amatoria* o dístico apresenta uma perda de energia: o pescador abandona sua tarefa e deixa a vara cair. A perda de ímpeto ocorre, como era de se esperar, no pentâmetro, pelo verbo *reliquit*.

Ovídio, então, passa a ser o quarto e último dos grandes elegistas de Roma, segundo o cânone de Quintiliano (*Inst.* 10.1.93). Difere-se, no entanto, em ter caminhado além dos limites do gênero e em ter dedicado esforços testando os limites da elegia. Como dirá Farrell (2009, p. 371):

Na verdade, com o conceito de pé surrupiado e o programa genérico revisado em *Am.* 1.1, Ovídio apresenta a elegia como um tipo de épico manco, e assim convida o leitor para considerar sua inteira carreira a partir de uma perspectiva épica.²⁰²

202 In fact, with the conceits of the stolen foot and the revised generic program in *Am.* 1.1, Ovid presents elegy as a kind of epic manqué, and thus invites the reader to consider his entire career from an epic perspective.

A mais famosa descrição das propriedades e características do hexâmetro é de Horácio (*Ars Poetica* 73-4): *res gestae regumque ducumque et tristia bella| quo scribi possent numero, monstravit Homerus*. Uma das consequências do *status* superlativo do hexâmetro foi seu caráter referencial, um metro contra o qual todos os outros buscam se definir. As instâncias dessa definição podem ser vistas através dos usos e desusos do hexâmetro, criando relação e numerosos jogos poéticos; o dístico configura-se como uma dessas possíveis relações.

Plauto: leitor de *Díscolo* de Menandro

Pauliane Targino da Silva Bruno²⁰³

No início da literatura latina, sobretudo na fase helenística, a criação literária fazia-se com base nos modelos gregos, lidos frequentemente pelos poetas romanos. As próprias características da comédia intitulada *palliata* (vem de *pallium* – vestimenta grega) mostram as seguintes influências gregas, como: a comédia se passa numa cidade grega, apresenta nomes e indumentárias gregos. No prólogo de *Os Adelfos* de Terêncio, o poeta sugere que a recriação de um modelo grego pode chegar a fusão de modelos para a composição de uma nova obra, ou seja uma *contaminatio*, como acontece nessa sua comédia conforme afirma nesse trecho:

[...] Existe uma comédia de Dífilo que se chama *Synapthnescontes* e dela fez Plauto a sua peça *Commorientes*. Na peça grega, e logo no princípio, há um moço que rouba uma rapariga a um mercador de moças. Plauto deixou este passo sem lhe tocar, mas o nosso poeta para si tomou nos Adelfos e trasladou-o palavra por palavra. É esta nova peça que nós vamos representar. Examinai-a e vede se houve algum roubo ou se apenas aproveitou um ponto que, por negligência, fora posto de parte. (Ter. *Ad.* 6-14)²⁰⁴

Infelizmente não se sabe ao certo, até que ponto essa peça de Terêncio foi influenciada pela comédia grega, pois não temos o modelo grego, a peça *Synapthnescontes* de Dífilo, para tal confirmação. Com isso, verificamos que o processo de criação literária a partir de um modelo grego era muito comum nesta fase da literatura latina, na qual se desenvolveu a comédia.²⁰⁵

Plauto, autor do séc. III-II a.C., escreveu mais de cem comédias, mas só chegaram até os nossos dias vinte e uma, dentre elas a *Aulularia*, a Comédia da Panelinha. Ao lado de Terêncio, foram deles as únicas comédias que nos restaram. E motivado pelos modelos da Comédia Nova grega, como afirma Costa²⁰⁶, que tratam da vida cotidiana e se utilizavam da personificação dos caracteres, de uma

203 Universidade Estadual do Ceará. Mestrando do PPG Letras - UFC

204 Plauto & Terêncio, *A comédia latina*, trad. de Agostinho Silva, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d, p. 243.

205 Para mais informações sobre o prólogo: A. K. Fujihara, Aspectos tradutórios em Terêncio, Curitiba, Mon., UFPR, 2006, <<http://www.classicas.ufpr.br/projetos/monografias/AlvaroFujihara-Terencio.pdf>>, acessado em 11 de fevereiro de 2012.

206 A. Costa, 'Introdução', In: PLAUTO, *Aulularia*, São Paulo, DIFEL, 1967, p.15.

intriga simples e um reconhecimento, Plauto escreveu as suas peças.

Na *Aulularia*, segundo Costa²⁰⁷, ‘Plauto faz uma única tentativa de comédia de caracteres’, cujo personagem principal é Euclião, um velho avaro, que encontrou em sua casa uma panela cheia de moedas de ouro. A todo custo, Euclião tenta esconder a panelinha com medo de ser roubado, mas, mesmo com tantos cuidados, seu ouro é levado por um escravo. Ao reaver a panelinha com as moedas de ouro, Euclião a entrega à filha, para financiar o casamento dela com Licônides.

Nesse artigo pretendemos mostrar que Plauto ao escrever a *Aulularia* utilizou também como modelo a comédia *Discolo* de Menandro, pois já há estudos que abordam as variadas peças que influenciaram a *Aulularia*, como menciona Costa²⁰⁸ ao dizer:

O tema de *Aulularia* é tomado à literatura grega, onde aparece muitas vezes. Eis a razão pela qual não pôde até agora apontar-se com certeza o modelo da comédia plautina. Só Menandro o põe em cena três ou quatro vezes, em *Hydria*, *Epitrepontes*, *Thesaurós*, e quem sabe? - também *Dactylías*.

A comédia *Discolo* de Menandro, datada do séc. IV a.C., foi a única da fase intitulada Nova que nos restou quase na íntegra. Nesta temos também uma comédia de caracteres, em que Cnémon, um velho misantropo, incomoda-se com os devotos do deus Pã, que ao visitar o templo do deus a maioria das vezes batem à porta do velho. Mas não sabe que Sóstrato, um rapaz da cidade, viu a sua filha, apaixonou-se por ela e deseja se casar com a moça. A comédia nos apresenta principalmente uma caracterização da personagem Cnémon, o misantropo, e um possível casamento entre a filha do camponês e Sóstrato.

Após conhecermos um pouco da intriga de ambas as comédias, podemos iniciar a análise comparativa. Abordaremos, principalmente, a estrutura das peças e as personagens. As comédias *Discolo* e *Aulularia* iniciam-se com um prólogo e dividem-se em cinco atos, a latina não faz menção a existência de um Coro, mas a grega apenas inclui no texto o termo *khrou* (do coro) sem que se saiba qual seria o seu conteúdo, acreditando-se que não tenha sido escrito pelo autor e nem que se trate do mesmo assunto narrado²⁰⁹. Ambas também são classificadas como comédia de caracteres, cujo personagem principal de Menandro é Cnémon, um velho misantropo, e o de Plauto, Euclião, um velho avaro; e como comédia de intriga, na grega, o desejo de Sóstrato em casar com a filha de Cnémon pela qual

207 Costa, p. 15.

208 Costa, p. 27.

209 H. N. Spinelli, *O Discolo: estudo e tradução*, São Paulo, Diss, FFLCH/USP, 2009, p.2

se apaixonou à primeira vista, e, na romana, a disputa entre dois homens que querem casar com a Fédria. Aproveitando a apresentação das personagens principais, podemos dizer que nas duas comédias, essas personagens são homens velhos, que moram com as suas filhas e as respectivas escravas. No *Díscolo*, Cnémon foi abandonado pela mulher, que foi morar com o filho mais velho, já na *Aululária*, a mãe de Fédria não aparece.

Acerca da divisão das partes das comédias, vimos que as peças iniciam-se com um prólogo e observemos que ambos são recitados por um deus, na grega, temos o deus Pã e, na romana, o deus Lar, uma característica própria da comédia nova que prima pela vida privada. Menandro escolheu o deus Pã porque é um deus tipicamente local e a sua gruta ao estar localizada bem próximo à casa de Cnémon, a qual muitos devotos visitam frequentemente, incomoda a “vida reclusa” do camponês. Plauto também escolherá um deus local, o deus Lar, uma dividade doméstica e tipicamente romana, que protegia as pessoas que moravam naquela casa.

Nos dois prólogos, encontramos uma prévia descrição do protagonista e uma narração sobre acontecimentos passados relacionados as respectivas intrigas. Na comédia grega, o deus Pã, primeiro, nos apresenta Cnémon, ao dizer:

Nesta quinta à direita vive Cnémon, um ser humano por demais desumano, intratável para toda gente. Não suporta multidões. Multidões, digo eu? Contando já um bom par de anos, nunca na vida lhe deu prazer cavaquear, com quem quer que fosse, nunca toma a iniciativa de cumprimentar ninguém, a não ser por necessidade de vizinhança, quando passa junto de mim, o deus Pã. (Men. *Dis.* 6-13)²¹⁰.

Depois nos narra alguns acontecimentos pretéritos da vida dele, contando:

[...] foi casar com uma mulher viúva, a quem o primeiro marido, falecido há pouco, tinha deixado um filho ainda pequeno. Eram brigas de dia, discussões até altas horas da noite... uma vida infernal. Nasce-lhe uma filhita. Pior ainda. Quando aquela desgraça ultrapassou todos os limites e a vida se tornou penosa e amarga, a mulher foi juntar-se ao filho, que tinha tido do primeiro casamento (Men. *Dis.* 14-22).

Plauto também fará o mesmo, descreverá o protagonista e narrará trechos

210 Todas as traduções da peça *Díscolo* de Menandro presentes nesse artigo são de autoria de Maria de Fátima Sousa e Silva, conforme consta na seguinte bibliografia: Menandro, *Obra Completa*, trad. introd. e n. de Maria de Fátima Sousa e Silva, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

importantes sobre a vida dele e sua família, como vemos no seguinte fragmento:

Esta casa, há muitos anos que nela estou, que a habito, desde quando era do pai e do avô deste que hoje nela vive. Acontece que o avô deste me confiou às escondidas de toda gente, um tesouro: enterrou-o no meio da casa, suplicando-lhe que mo guardasse. Quando estava para morrer, tal era a sua avareza, não quis, de modo nenhum, revelar o segredo ao filho e preferiu deixá-lo sem recursos a dizer onde estava o tesouro. Deixou-lhe apenas um pequeno lote de terra, com o qual, com muita labuta e miseravelmente, pudesse viver. Morto o que me havia confiado o ouro, pus-me a observar se, porventura, o filho tinha por mim mais um pouco de consideração. Ora, realmente, este cada vez se preocupava menos comigo e cada vez menos me prestava as honras devidas. Dei-lhe a paga que merecia: morreu pobre como viveu. Deixa um filho, o que mora atualmente nesta casa, com as mesmas características morais que o pai e o avô. (Pl. *Aul.* 3-23)²¹¹

Além disso, nas duas comédias, os deuses, que recitam o prólogo, são cultuados pelas filhas dos protagonistas. Os deuses procuram mostrar a diferença entre as filhas (devotas aos deuses) e seus respectivos pais (não devotos). O deus Pã dirá o seguinte sobre a filha de Cnémon: ‘A moça corresponde à educação que teve numa ignorância perfeita do que seja o mal. Com a solícitude e cuidado que demonstra em venerar as Ninfas que vivem comigo, convenceu-nos a tomá-la sob a nossa proteção.’ (Men. *Dis.* 35-39). E o deus Lar afirma algo parecido sobre a Fédria, filha de Euclião, como vemos: ‘Tem ele uma única filha; faz-me esta, todos os dias, oferenda de incenso, vinho ou outra coisa qualquer; dá-me coroas de flores.’ (Pl. *Aul.* 23-25).

Nesses prólogos, também observamos que as divindades têm um papel fundamental, pois elas vão interferir na vida das personagens de cada uma das comédias. Em *Discolo*, o deus Pã afirma despertar o amor à filha de Cnémon em Sótrato, para que a moça tenha como recompensa pela devoção ao deus um bom casamento, como temos nas palavras de Pã: ‘Ora um rapaz, filho de pai abastado, que cultiva aqui umas propriedades que valem uns bons patacos, habituado à vida da cidade, vem à caça com outro caçador, trazido pelo destino para este lugar. Provoco nele como que uma inspiração divina’. (Men. *Dis.* 40-45). Na *Aulularia*, temos a mesma intervenção divina, também atribuída a devoção da filha, nesse caso Fédria, quando diz: ‘Por sua causa (Fédria) fiz que seu pai Euclião desco-

211 Todas as traduções da peça *Aulularia* de Plauto presentes nesse artigo são de autoria de Aída Costa, conforme consta na seguinte bibliografia: Plauto, *Aulularia: a comédia da panelinha*, introd. trad. e n. de Aída Costa, São Paulo, DIFEL, 1967.

brisse o tesouro, a fim de que mais facilmente, a pudesse casar, se ela o desejasse.’ (Pl. *Aul.* 26-28).

Com isso, podemos concluir que o prólogo de Plauto, recitado pelo deus Lar, traz-nos aspectos já apresentados por Menandro, como: a caracterização dos protagonistas e a religiosidade das filhas deles.

Agora analisaremos as personagens, começaremos pelos protagonistas. Euclião, em alguns momentos se parece com Cnémon, embora a característica evidenciada pela comédia não seja a mesma, respectivamente, um é avarento e o outro é um misantropo. Cnémon passa o dia em casa, não gosta de sair, pois não quer ter contato com os outros, e incomoda-se com as pessoas que batem à porta de sua casa, assim ele afirma:

Depois de uma destas, não era Perseu um tipo de sorte? Por dois motivos: porque arranjou umas asas e nunca se encontrava com os passantes da terra, e porque conquistou um poder tal que transformava em pedra todos os que o aborreciam. Se eu pudesse agora ter um assim! (Men. *Dis.* 154-159).

Euclião por medo de lhe roubarem a panelinha com as moedas de ouro, também passa o dia em casa e não quer de modo algum receber visitas, como Estáfila, a escrava, diz sobre o seu dono: ‘Por Pólux, não sei que fúrias se apoderaram desse homem. Leva as noites todas em claro; e os dias, passa-os todos em casa, como um sapateiro coxo.’ (Pl. *Aul.* 71-73). Encontramos também os dois protagonistas preocupados em deixar as portas da casa fechadas, quando estes precisam sair. Cnémon diz dessa forma: ‘Ó mulher, fecha a porta e não abras a ninguém, até eu voltar.’ (Men. *Dis.* 426) e Euclião faz o mesmo ao falar para Estáfila: ‘Entra, fecha a porta; volto já. Vê de não deixares entrar nenhum estranho em casa.’ (Pl. *Aul.* 89-90). A imagem atribuída aos protagonistas pelas outras personagens da comédia e por suas próprias falas em ambos os casos são negativas, evidenciando os respectivos caracteres, misantropo e avarento. Os dois batem em escravos: Cnémon bate em Pírrias, o escravo de Sóstrato, porque este foi à sua casa procurá-lo, e também bate em Sícon, o cozinheiro, por pedir-lhe emprestado uma panela; já Euclião bate na sua escrava Estáfila para expulsá-la de casa, enquanto ele vigia o ouro, e também bate em Congrião, o cozinheiro, que saiu da casa de Euclião para pedir uma panela emprestada, enquanto o avarento chegava. Mas, no final das duas comédias, tanto Cnémon, quanto Euclião reconhecem os seus erros, depois de usufruírem da bondade dos outros. Cnémon diz o seguinte:

Houve uma coisa em que falhei: foi pensar que, entre todos, só eu era auto-suficiente e não precisava de ninguém. Agora ao ver como é amargo

e imprevisível o fim da vida, descobri bem aquilo que ainda não sabia. É sempre preciso ter – e ter junto de nós – alguém disposto a ajudar-nos. Caramba – a que ponto me deixei iludir, ao observar a maneira que cada um tem de viver e de defender os seus interesses! –, nunca pensei que houvesse alguém capaz de se interessar pelo próximo. (Men. *Dis.* 713-721).

E Euclião, além de reconhecer a bondade de Licônides, também o presenteia com a panelinha cheia de moedas de ouro, como vemos: ‘E, primeiro, a ti, Licônides, origem e autor de tanto bem, eu te ofereço esta panela de ouro; aceita-a de coração aberto; eu quero que seja tua, assim como a minha filha.’ (Pl. *Aul.* 895-897)

Por isso, podemos dizer que apesar de um apresentar-se predominantemente misantropo e o outro avarento, Euclião apresenta modos de comportamento bastante parecidos com os de Cnémon, mostrando a influência de Menandro na composição da personagem plautina.

Agora verifiquemos o papel da filhas, nas duas comédias, elas quase não aparecem em cena e falam muito pouco, embora sejam muito importantes para o desenvolvimento da trama. Na peça grega, a filha de Cnémon é conhecida como tal, não tendo um nome próprio, ao contrário do que acontece na peça romana, que a filha de Euclião chama-se Fédria. Por causa das filhas, em ambas as peças, desenvolve-se a intriga do casamento. Em *Discolo*, a filha de Cnémon é vista por Sóstrato, que logo apaixonou-se por ela; já na *Aulularia*, Fédria está grávida, mas não sabe de quem, pois a fecundação aconteceu numa festa de Ceres. Mas nas duas comédias, as filhas acabam se casando com a aceitação de seus respectivos pais.

Quanto às escravas, a grega chama-se Simica e a romana, Estáfila. Simica é a ama da filha de Cnémon, aparece em poucos momentos da trama: quando deixa cair o balde no poço; quando Cnémon cai no poço, ela pede ajuda; e quando a filha de Cnémon vai se casar. Estáfila já participa um pouco mais da intriga: ela apanha de Euclião, ela guarda a casa de Euclião na ausência dele e como ama preocupa-se com Fédria, porque ela já está para ter o bebê.

Na sequência, tratemos dos pretendentes: o Sóstrato, em *Discolo* e Licônides e Megadoro na *Aulularia*. Sóstrato é de uma família abastarda e apaixonou-se à primeira vista pela filha de Cnémon. Ele está tão apaixonado que aceita casar com a moça sem ter o dote, como ele afirma para Górgias: ‘Eu, um homem livre, com uma vida desafogada, estou pronto a aceitá-la sem dote, com a promessa de a amar toda a minha vida.’ (Men. *Dis.* 307-309). O rapaz atribui à moça um diferencial, pois a mesma foi criada apenas pelo pai, portanto não sofreu influências “maléficas” de outras mulheres, como conta: ‘Se essa rapariga não foi criada entre mulheres, nem conhece o lado mau da vida, nem teve nenhuma tia ou avó que a

desiludisse, mas foi criada com liberdade com um pai rude, inimigo do mal, como não há-de ser um felicidade conquistá-la?’ (Men. *Dis.* 385-389). Para finalmente Górgias conceder o casamento entre os dois, ao dizer: ‘De qualquer modo, dou-te a mão dela diante de todos os deuses.’ (Men. *Dis.* 763). Por outro lado, Plauto coloca as características de Sótrato em dois personagens, os dois pretendentes de Fédria, Megadoro e Licônides. Os dois são de família abastada e são da mesma família, Megadoro é o tio de Licônides. Megadoro aceita casar-se com Fédria desde que ela não tenha dote, como vemos nas palavras de Euclião: ‘Faze por lembrar a nossa combinação; minha filha não levará nenhum dote.’ (Pl. *Aul.* 258). Ele também atribui vantagens a um casamento com uma moça pobre, quando diz ao Euclião: ‘Mulher sem dote, submete-se à autoridade do marido. Mulher que leva dote só faz a desgraça e a miséria do homem.’ (Pl. *Aul.* 534-535). Embora Megadoro tenha pedido Fédria em casamento, ela acaba se casando com Licônides, pois este é o pai do filho dela, como concede Euclião no final da comédia: ‘... eu quero que seja tua (panelinha de ouro), assim como a minha filha.’ (Pl. *Aul.* 897).

Nas duas comédias, encontramos a preparação de um casamento. Em *Discolo*, temos um sacrifício ao deus Pã, no qual é imolado um carneiro, e também temos a preparação do banquete para as núpcias de Sótrato e a filha de Cnémon. Na *Aulularia*, vemos a preparação do casamento de Fédria com Megadoro. Para preparar tais festas, em ambos os textos, são contratados cozinheiros. Em Menandro, aparece o cozinheiro Sícon e, em Plauto, aparecem dois cozinheiros, o Congrião e o Antrax, um ficará na casa de Euclião e o outro irá para a casa de Megadoro, respectivamente.

Como vimos, as personagens secundárias da *Aulularia* – a filha, a escrava (ama), os pretendentes e os cozinheiros – em muito lembram as personagens apresentadas na comédia *Discolo*, demonstrando, assim, também a influência de Menandro na composição dessas personagens.

Com isso, por meio dessa breve análise sobre as influências sofridas pela comédia *Discolo* de Menandro por Plauto ao escrever a *Aulularia*, verificamos que o comediógrafo romano, um conhecedor da comédia nova grega e motivado pelos modelos gregos, também colheu características, quanto aos aspectos já expostos (estrutura da peça e caracterização das personagens), de *Discolo* para compor a sua *Aulularia*. Desse modo, sugerimos acrescentar a peça *Discolo* aos modelos gregos lidos e usados por Plauto ao escrever a *Aulularia*.

Análise comparativa entre as obras *Aululária* de Plauto e *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna: convergências e divergências

Leticia Freitas Alves²¹²

Dramaturgo, romancista e poeta, o autor de *O Santo e a Porca*, Ariano Vilar Suassuna, nasceu em Nossa Senhora das Neves, na Paraíba, em junho de 1927. Filho de um político da região, mudou-se para Taperoá, cidade no sertão da Paraíba, após o assassinato de seu pai. Foi durante essa época que teve grande contato com as questões regionalistas, assunto que possui grande espaço temático em suas obras.²¹³

Em 1942, mudou-se para Recife, onde terminou os estudos e iniciou a faculdade de Direito. Durante o curso, deu os primeiros passos em direção ao teatro. No ano de 1952, escreveu *Auto da Compadecida* que, segundo Magaldi, é ‘o texto mais popular do moderno teatro brasileiro’.²¹⁴

Enquanto conciliava sua vida de teatrólogo com seu trabalho de professor universitário, escreveu, em 1958, *O Santo e a Porca*, produção esta que recebeu uma grande influência da obra da literatura latina, *Aulularia*, do autor romano Plauto. O próprio Ariano denomina sua peça como a ‘imitação nordestina de Plauto’.²¹⁵

O autor da outra obra em análise, Plauto, nasceu em Sársina, na Úmbria, entre 254 e 250 a.C.. Trabalhou em diversos ofícios e, no intervalo destes, escreveu suas primeiras comédias: *Saturio*, *Addictus* e uma terceira, desconhecida nos dias atuais. As três peças fizeram de Plauto um grande sucesso e, a partir daí, a sua popularidade veio a crescer cada vez mais.²¹⁶

Há um grande número de peças apócrifas, mas, ainda na antiguidade, Varão considerou apenas vinte e uma delas autênticas, dentre elas, *Aulularia*, obra estudada neste artigo. Esta obra foi dividida em cinco atos e chegou a nós sem sua parte final.²¹⁷

Baseado na Comédia Nova grega, na qual encontra-se um trabalho cuidado-

212 Universidade Estadual do Ceará

213 J.L. Melo, ‘Nota Biobibliográfica’ In A. Suassuna, *O Santo e a Porca*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2010, p. 7-14.

214 S. Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Global, 2004, p. 236.

215 A. Suassuna, *O Santo e a Porca*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2010, p. 17.

216 A. Costa, ‘Introdução’, In: Plauto, *Aulularia: a comédia da panelinha*, introd. trad. e n. de Aída Costa, São Paulo, DIFEL, 1967, p.7-18.

217 Costa, p.12.

so e demorado das personagens e uma intriga simples, Plauto escreveu *Aulularia*, sua tentativa ímpar na comédia de caracteres. No referente às personagens, elas encarnam os mesmos tipos da Comédia Nova grega: o jovem galã, a moça ingênua, o amigo fiel, o escravo grotesco, dentre outros. Segundo Cardoso²¹⁸, elas são construídas, quase sempre, para causar o riso na plateia, por isso, possuem um caráter caricatural, é o que percebemos tanto em *Aulularia* quanto em *O Santo e a Porca*. Ariano também faz utilização de estereótipos como o apaixonado, a ingênua, o esperto, o mentiroso.

Apresentados autores e obras, começaremos nossos estudos comparativos entre elas. Iniciemos pela análise do enredo. Estes são extremamente semelhantes, havendo um transporte espaço-temporal de uma obra para a outra. Enquanto *Aulularia* se passa na Antiguidade, mais precisamente em uma cidade grega, *O Santo e a Porca* tem como cenário o sertão nordestino do século XX. Ambas as histórias são acerca de homens avarentos, no caso de Suassuna, Euricão, que, após a morte da esposa, guarda todas as suas economias em uma porca e passa a trama tentando escondê-la. Em Plauto, Euclião, personagem principal, herda uma panelinha de ouro e, da mesma forma, tenta escondê-la. Como em *Aulularia*, na obra *O Santo e a Porca*, há um enredo secundário que trata do casamento de Margarida, filha de Euricão, personagem que equivaleria a Fédria na obra latina. No entanto, em *Aulularia*, é notável que os contratempos pelos quais passa Euclião ao longo da trama, tentando esconder a panelinha de ouro, estão mais destacados na obra do que o casamento de sua filha Fédria com Megadoro. Já em *O Santo e a Porca*, percebemos a equipotência de ambas as intrigas.

O prólogo presente em *Aulularia* é narrado pelo Deus-Lar. Neste prólogo, o leitor, ou o espectador, recebe uma introdução da história para que possa entender o que se passará ao longo da peça de maneira mais fácil. Notamos, claramente, um tom moralizante na fala do Deus-Lar, pois este tenta solucionar a desonra de Fédria, feita por Licônides, na festa de Ceres: ‘Por sua causa [de Fédria] fiz que seu pai Euclião descobrisse o tesouro, a fim de que, mais facilmente, a pudesse casar, se ela o desejasse. Sim, porque um jovem de alta posição a tinha violentado’ (Pl. *Aul.* 25-30)²¹⁹.

Ariano fez utilização de prólogo em todas as peças que escreveu, excetuando as peças que seguem os modelos gregos e romanos, *O Casamento Suspeitoso* e *O Santo e a Porca*, respectivamente²²⁰. Assim, sem o prólogo, no início da peça,

218 Z.A. Cardoso, *Literatura Latina*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p.29.

219 Todas as traduções da peça *Aulularia* de Plauto presentes neste artigo são de autoria de Aída Costa, conforme consta na seguinte bibliografia: Plauto, *Aulularia: a comédia da panelinha*, introd. trad. e n. de Aída Costa, São Paulo, DIFEL, 1967.

220 L. Vassallo, *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, Rio

como a ação já está se desenvolvendo, há um período de confusão até que se chegue à compreensão do que exatamente ocorre. O tom moralizante existente no prólogo d’*Aulularia* vem ao fim de *O Santo e a Porca* como uma reflexão da personagem Euricão:

EURICÃO – Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio? (SUASSUNA, 2010, p.153).

Já podemos perceber, pelo excerto citado acima, que há uma nuance religiosa que permeia as duas tramas. O Deus Lar, como afirmado anteriormente, é quem narra o prólogo da comédia latina, é também quem desencadeia a história. Na *Aulularia* há, ainda, a menção às festas de Ceres, nas quais Licônides engravida Fétria. Também Euclião, diversas vezes, pede à Boa Fé que guarde seu tesouro:

Euclião: Toma cuidado, agora, Boa Fé; não vás denunciar a ninguém que meu ouro está aqui. Não tenho medo de que alguém o encontre: está muito bem escondido. Por Pólux, seria uma bela muamba a quem o encontrasse: uma panela cheia de ouro. Mas eu te peço, ó Boa Fé, não permitas que isto aconteça. (Pl. Aul. IV. 2. 610-615)

Em *O Santo e a Porca*, todas as menções religiosas são substituídas pela figura de Santo Antônio, a quem Euricão dedica uma fé extremosa. Invoca-o diversas vezes durante o texto. Como em ‘Ai a crise, ai a carestia! E é tudo querendo me roubar! Mas Santo Antônio me protege’ (SUASSUNA, 2010, p.34) ou em ‘[...] Vive farejando ouro como um cachorro da molest’a, como um urubu atrás do sangue dos outros. Mas ele está muito enganado. Santo Antônio há de proteger minha pobreza e minha devoção’ (SUASSUNA, 2010, p. 56). A presença de Santo Antônio é constante, o que faz com que o texto de Ariano, segundo Araújo²²¹, possua um caráter religioso mais forte que o de Plauto. Afinal, Euclião, por mais que pedisse a proteção dos deuses para que protegessem sua panelinha, não era temente a eles nem fazia oferendas. É o que podemos observar no excerto a seguir quando o Deus-Lar fala sobre Euclião e os antecessores dele, o pai e o avô:

Acontece que o avô dêste me confiou às escondidas de tôda gente,

de Janeiro, Francisco Alves, ¹1993, p. 33-34.

221 C.L.A. Araújo, *A arte cômica de Plauto e Ariano Suassuna*. URL: <www.letras.ufrj.br/pgclassicas/SEC-Textos-2005.pdf#page=52>, acessado em 19 de novembro de 2011.

um tesouro: enterrou-o no meio da casa suplicando-me que lho guardasse. Quando estava para morrer, tal era sua avareza, não quis, de modo nenhum, revelar o segredo ao filho (...) Morto o que me havia confiado o ouro, pus-me a observar se, porventura, o filho tinha por mim um pouco mais de consideração. Ora, realmente, êste cada vez menos se preocupava comigo e cada vez menos me prestava as honras devidas. Dei-lhe a paga que merecia: morreu pobre como viveu. Deixa um filho [Euclião], o que mora atualmente nesta casa, com as mesmas características morais que o pai e o avô. (Pl. *Aul.* 5-25)

Já Euricão é um devoto fervoroso de Santo Antônio. Vemos, dentro da personagem, a luta entre o sagrado e o profano. Há sempre a competição para ver quem possui maior importância na vida do avarento, a porca ou o Santo Antônio. Podemos comprovar isto na seguinte passagem:

EURICÃO - Ah, Santo Antônio poderoso! Até que enfim você se compadeceu de seu velhinho, de seu devoto de todos os momentos, de todas as horas! Pensei que estava obrigado a escolher entre o santo e a porca! Mas santo Antônio não podia me exigir esse absurdo! (SUASSUNA, 2010, p. 149)

Ao fim de ambas as peças, vemos o bem prevalecer. Os avarentos ficam sem seus objetos de cobiça, aprendendo a lição de que o dinheiro não é tão importante, de que não representa tudo. O casamento também aparece como coroação para o desenrolar da intriga²²². Em *Aulularia*, temos o casamento de Fédria e Licônides, já em *O Santo e a Porca*, Ariano encontra um par para todas as personagens da trama, Caroba e Pinhão, Benona e Eudoro, Margarida e Dodó, Euricão e a porca. Na peça de Suassuna, haveria o que Magaldi²²³ denomina como uma ‘dramaturgia católica’, apesar de não tão forte quanto em outras peças do autor, como *Auto da Compadecida*.

Quanto às personagens, o número delas, em Ariano, é bem reduzido, apenas sete. Todo aquele arsenal de cozinheiros, flautistas e de outros escravos presentes na *Aulularia* desaparece. Segundo Vassallo²²⁴, certamente, Ariano pensava já na inviabilidade de tantas personagens para a montagem da peça.

Os nomes das personagens remetem a seus equivalentes na comédia plautina. Suassuna, muitas vezes, tenta estabelecer uma identidade sonora ou significativa.

222 Magaldi, p. 50.

223 Magaldi, p. 236.

224 Vassallo, p.98.

Na obra latina, temos o avarento que se chama Euclião, já em *O Santo e a Porca*, seu nome é Euricão. O pretendente à mão de Fédria, Megadoro, homem rico que representa a burguesia romana, na obra de Ariano, chama-se Eudoro. Estróbilo, que, na obra latina, é ora escravo de Megadoro, ora escravo de Licônides, talvez aqui um cochilo de Plauto²²⁵, significa ‘o que rodopia desgovernado’, por equiparação, pode ser associado a um pião. Desta forma, temos o nome da personagem equivalente, Pinhão, empregado de Eudoro em *O Santo e a Porca*. A semelhança existente entre a escrava de Fédria, Estáfila, e a empregada de Euricão, Caroba, estaria no fato do nome de ambas remeterem a plantas.²²⁶

Quanto à contrução das personagens principais, Euclião e Euricão, não vemos aí grandes mudanças. Os comportamentos de ambos são semelhantes e, deste modo, é notável, segundo Vassallo, que o avarento ‘aparece como um tipo eterno e imutável nas sociedades retratadas, um traço de personalidade independente das injunções do mundo exterior, por ser pintado e descrito de maneira atemporal’²²⁷.

O dramaturgo paraibano deu profundidade a personagens que, em *Aulularia*, eram apenas embrionárias. Fédria, filha de Euricão, (personagem correspondente a Margarida em *O Santo e a Porca*), apesar de ser o centro de uma das intrigas, seu casamento, e de estar muito presente ao longo de toda a narrativa, é uma personagem invisível tanto para os espectadores como para as personagens, com exceção de Estáfila. Ela aparece concretamente em sua única fala durante toda a peça, quando está prestes a dar a luz: ‘Ai! eu morro, minha ama! Acode-me. Sinto dores. Juno Lucina, ajuda-me!’ (Pl. *Aul.* IV. 7. 691-692). Diferentemente de Margarida que possui importância e visibilidade dentro da peça de Suassuna. Outra personagem que ganhou profundidade foi Caroba. Enquanto a personagem plautina, Estáfila, apenas ajuda Fédria a esconder sua gravidez, Caroba possui um papel bem mais extenso, pois é através de suas diversas armações que encaminha a obra para um final em que todas as personagens são bem-sucedidas. Caroba faz um acordo com Dodó, que seria Licônides em Plauto, para que ele acabe o casamento do pai dele, Eudoro, com Margarida e arranje o seu próprio com a moça:

DODÓ – Está bem, Caroba, vou seguir seu conselho. E se tudo se resolver a contento, eu saberei mostrar minha gratidão.

PINHÃO – Como?

DODÓ – Eu descobrirei um modo.

PINHÃO – Seguro morreu de velho.

CAROBA – O senhor não tem uma terrinha que seu padrinho lhe

225 Costa, p.89.

226 Araújo, p.53-54.

227 Vassallo, p.97.

deu?

DODÓ – Tenho, mas é uma terrinha pequena, não dá para nada.

CAROBA – Para o senhor, para mim vale muito. A coisa que eu mais desejo na vida é casar com Pinhão e ter uma terrinha para trabalhar nela com ele. Se a história se resolver e eu conseguir fazer seu casamento, o senhor passa a escritura dessa terra para nós dois?

DODÓ – Passo.

(SUASSUNA, 2010, p. 46-47).

Acordado tudo com Caroba, a trama se enche de equívocos e quiproquós. Em ambas as obras há a presença dos quiproquós que seriam uma situação cômica resultante de um equívoco. Tanto em *Aulularia* quanto em *O Santo e a Porca*, os quiproquós ocorrem quando duas personagens, ao conversarem, pensam falar sobre o mesmo assunto, mas estão falando sobre temas completamente diferentes. Na obra de Plauto, o quiproquó mais importante se refere ao momento em que Licônides vai confessar que engravidou Fédria durante as festas de Ceres, e Euclião pensa que ele está a confessar que roubou a panelinha:

Euclião - Por que, sem minha ordem, tocaste nela que é minha?

Licônides - Por causa do vício do vinho e do amor é que eu fiz isso.

[...]

Licônides - Mas eu venho espontaneamente suplicar-te que perdoes minha loucura.

Euclião – Não gosto dos homens que vêm desculpar-se depois que fizeram o mal. Tu sabias que ela não era tua; não a devias ter tocado.

[...]

Euclião – Por Hércules, vou já agarrar-te e levar-te ao pretor e mover contra ti um processo, se tu não ma devolves.

Licônides – Devolver-te o quê?

[...]

Euclião – A minha panela de ouro, estou dizendo, é o que reclamo de ti, a que tu me roubaste, como tu confessaste.

(Pl. *Aul.* IV. 10. 743 – 764)

Esta situação também está presente em *O Santo e a Porca*. Só que Dodó vem confessar o fato de ter ficado sozinho no quarto com Margarida, enquanto Euricão pensa que ele está a confessar o roubo da porca.

EURICÃO - Como é que você teve coragem de tocar naquilo que

não lhe pertencia?

[...]

DODÓ - A culpa foi das circunstâncias e eu não já vim pedir desculpas?

EURICÃO - Não gosto desses criminosos que prejudicam os outros e depois vêm pedir desculpas. Você sabia que ela não era sua, não devia ter tocado nela!

DODÓ - Mas eu não já disse que o que aconteceu foi coisa tola?

EURICÃO - Coisa tola o quê? Você não veio confessar? E depois, de repente, começa a se desdizer, dizendo que não tocou nela! [...] (SUAS-SUNA, 2010, p. 137-138).

Os quiproquós apresentados acima mostram muitas semelhanças entre si, assim como outras passagens das duas obras estudadas. Há excertos em ambas que são praticamente os mesmos, diferenciando-se entre si apenas por detalhes.

Segundo Magaldi²²⁸, em ambas as obras, há também, apesar de sutil, uma defesa da melhor condição da vida humana, como podemos ver na fala de Pinhão, ao ser surpreendido pelo roubo da porca:

PINHÃO - Um momento, me solte! Vá pra lá! Eu confesso que furtei essa porca, mas o senhor não ganha nada mandando me entregar à polícia. Eu morro e não digo onde ela está! Todo mundo fala em furto, em roubo, e só se lembra da porca! Está bem, eu furtei a porca! Sou católico, li o catecismo e sei que isso não se faz! Mas onde está o salário de todos estes anos em que trabalhamos, eu, meu pai, meu avô, todos na terra de sua família, Seu Eudoro? Onde está o salário da família de Caroba, na mesma terra, Seu Eudoro? Não resta nada! Onde está o salário de Caroba durante o tempo em que ela trabalhou aqui, Seu Euricão? Seu Euricão Engole-Cobra? (SUAS-SUNA, 2010, p.147-148)

O método utilizado por Plauto para mostrar a condição dos escravos é um tanto mais sutil. No entanto, durante todo o texto, há mostras de ameaças e agressões feitas a eles por Euclião. Como podemos ver em um diálogo de Estáfila com ele, logo no início da obra: ‘Mas, por que bates em mim, uma pobre infeliz?’ (Pl. *Aul.* I. 1. 43).

Enfim, entendemos que há muitas semelhanças entre as obras, mesmo porque, *O Santo e a Porca* é uma adaptação da obra plautina, *Aulularia*. No entanto, as duas obras possuem suas particularidades que as definem como

228 Magaldi, p. 244.

únicas, o que apenas nos mostra o que é a literatura, um diálogo constante entre os mais diversos autores.

Ironia e riso no Livro I da *República*, de Platão: o embate entre Sócrates e Trasímaco

Hugo Filgueiras de Araújo²²⁹

Introdução

Assim como um artesão trabalha em uma obra, de forma individuada, tornando-a genuína, Platão também o fez com seus diálogos. Cada um é genuíno, no modo próprio de tratar suas temáticas e no modo como os argumentos surgem no texto. Muitas vezes, um mesmo tema é tratado em diálogos diferentes, com modos de apresentação diferentes. Na construção dos diálogos, para torná-los genuínos, o filósofo os envolve com uma diversidade de elementos de natureza muito diversa: argumentos, debates, interlúdios dramáticos e metodológicos, e ainda mitos²³⁰. Esse conjunto de elementos vai conferindo ao texto uma vivacidade que difere da natureza de um tratado de filosofia, que apresenta teses objetivas. De modo peculiar, temos num diálogo uma construção de um episódio, com personagens, cenário, situações das mais diversas possíveis, e nessa miscelânea de situações, surge a argumentação filosófica.

É comum, entre comentadores de Platão²³¹, uma divisão metodológica para análise dos diálogos, a fim de separar os dados literários dos argumentos filosóficos, para um estudo pormenorizado. Eles identificam nos textos dois planos, a saber: dramático e argumentativo. O primeiro trata-se do episódio, da trama que circunda o texto, harmonizando-o e abrindo campo para os assuntos ou problemas que vão surgindo no meio da interlocução dos discípulos com o personagem principal²³². O plano argumentativo, por sua vez, trata-se dos argumentos de natureza filosófica, que surgiram do plano dramático e que perenemente atraem outros, por meio do movimento dialético de perguntas e respostas, caráter peculiar do estilo dialógico de Platão.

Essa metodologia de escrita, que põe filosofia entrelaçada a um contexto dra-

229 Professor do Curso de Filosofia da Universidade Federal do Ceará. Doutorando em Filosofia pelo Programa Integrado UFPB, UFPE e UFRN. E-mail: hugofilguaraujo@hotmail.com.

230 SANTOS, J. T. *Fédon, de Platão*. Queluz: Alda, 1998, p. 10.

231 GOLDSCHMIDT, Victor. *Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2002.

232 Escolhemos o termo personagem principal para designar o interlocutor principal do diálogo, que ora é a figura de Sócrates (como na *República*, *Fédon*, *Mênon*), ora o Estrangeiro de Eléia (como no *Sofista*).

mático, traz o leitor para a cena, passando este a se ver nos personagens e a tomar posições, muitas vezes não as daqueles que são os filósofos do texto (Sócrates, Estrangeiro de Eléia), mas dos interlocutores, que por vezes apresentam teses que são contrapostas e falsas. Quando isso acontece, percebe-se que Platão lança mão de um outro artifício para fortalecer a refutação a essas teses, o uso da ironia²³³.

Há um potencial irônico presente nos diálogos socrático-platônicos²³⁴. Em meio aos jogos conceituais, vemos expressas situações de sarcasmo, tanto por parte de Sócrates, quanto por parte de seus “adversários”. Impara²³⁵ considera que a etimologia do termo “ironia” tenha, após Sócrates, amealhado uma conotação positiva, de estímulo à elaboração de novos significados, embora não tenha desaparecido nos diálogos socráticos a associação do conceito de ironia com o de um tipo de gracejo, que poderia se tornar uma zombaria.

Os personagens, pela ironia, acabam sendo ridicularizados, ou seja, apresentados como dignos de riso, visto tamanho absurdo ser aquilo que defendem. Não há menção explícita de uma intenção, por parte de Platão, de tornar essas cenas risíveis, mas na verdade o que sabemos é que um leitor acaba por se rir das situações e gracejos, dos quase “insultos disfarçados” que os personagens trocam entre si. Um desses episódios, que tem a marca da ironia e do riso, é a conhecida discussão filosófica e sarcástica entre Sócrates e Trasímaco, no Livro I da *República*, que pretendemos agora analisar.

O contexto literário do Livro I da **República**

A da *República*²³⁶, um dos diálogos mais lidos de Platão, em seu Primeiro Livro, começa com o personagem Sócrates fazendo uma narrativa da sua ida com

233 Historicamente, a ironia pode ser caracterizada como mola propulsora de obras filosóficas e literárias, tais como *Cândido*, de Voltaire, e a *Montanha Mágica*, de Thomas Mann. 234 Nietzsche, no *Crepúsculo dos Ídolos*, diz que há uma carga afetiva no uso da ironia na filosofia socrático-platônica, que não pode ser desconsiderada.

A ironia de Sócrates é uma expressão de revolta? De ressentimento da plebe? À medida que se é um dialético, tem-se um instrumento impiedoso nas mãos. Com ele podemos cunhar tiranos e ridicularizar aqueles que vencemos. O dialético lega ao seu adversário a necessidade de demonstrar que não é um idiota: ele o deixa furioso, mas ao mesmo tempo desamparado. O dialético despotencializa o intelecto de seu adversário. Como? A dialética é apenas uma forma de vingança em Sócrates? (NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos - ou como filosofar com o martelo*. Tradução de Marco Antonio Casa Nova. São Paulo: Editora Relume Dumará, 2001, p.20-21)

235 IMPARA, Paolo, (2000). *Kierkegaard interprete dell'ironia socrática*. Roma: Armando editore, p. 40.

236 Usaremos a tradução da *República* feita por J. Guinsburg. (PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006).

Gláuco ao Pireu, para rezar à deusa²³⁷.

Desci ontem ao Pireu com Glauco, filho de Áriston, para rezar à deusa e ver, ao mesmo tempo, como seria celebrada a festa que se realizava pela primeira vez. A procissão dos habitantes do lugar me pareceu bela, ainda que não menos excelente fosse a que os trácios conduziam. (*República* 327a)

Ao final do culto, o mestre é acometido com um convite de Polemarco, filho de Céfalo, para que fique na cidade e vá à casa do seu pai (327b). Lá chegando, encontra outros irmãos de Polemarco, dentre os quais Trasímaco, com quem manterá a maior parte da argumentação.

Na casa, Sócrates é recebido com a saudação de Céfalo, que demonstra o seu interesse de tê-lo em seu lar. O anfitrião se mostra interessado nas conversas que o mestre tem com seus discípulos, pois como diz o ancião, na sua velhice “quanto mais os prazeres do corpo se emuchercem, tanto mais crescem o desejo e o prazer da conversação” (328 d). A afirmação de Céfalo suscita alguns comentários a respeito do modo como vive a sua velhice: primeiramente à tranquilidade que a idade avançada traz para aqueles que vivem com ordem e simplicidade, ao contrário dos que assim não o vivem, cuja velhice é bastante árdua (329 a-d).

No meio do argumento ora apresentado, Céfalo expõe que na verdade isso depende do caráter (*trópos*) de cada homem, tal afirmação faz com que Sócrates o admoeste ainda mais, ressaltando que assim falando o ancião talvez despertasse em alguns dos seus ouvintes a impressão de que assim se comporta perante a velhice porque sempre teve uma vida de abundantes riquezas (329e). E nesse ponto o tema capital do diálogo, o da justiça (*dikaiosyne*), começa a surgir: Céfalo apresenta a posse das riquezas como um bem para aqueles que são sábios e sensatos, tendo em vista o destino que aguarda o homem, logo após a morte, que dependerá de como na vida terrena levou uma vida justa e piedosa (330a-331b).

A impressão que esse momento do diálogo nos causa é de que o ancião remete-se à justiça como um estar livre de dívidas, com os deuses ou com os homens, contudo Sócrates logo se interpõe, querendo ampliar o sentido da justiça, fazendo Céfalo pensar a respeito do que acabou de afirmar.

Destacamos alguns detalhes que são importantes para a análise, que posteriormente faremos, do embate entre Sócrates e Trasímaco:

Na narrativa proposta por Platão vemos que o diálogo concorre para a análise de questões éticas: vivência da velhice, preocupação com a vida após a morte,

237 Acredita-se que a referência que Platão faz aos trácios mostra que não se trata do culto à deusa Palas Atena e sim à Bêndis, deusa trácia da lua, correlata de Ártemis.

vivência de virtudes como a justiça e a piedade.

Em alguns momentos, ainda no que chamamos de plano dramático, percebemos que há uma relação entre sensatez, sabedoria e vida virtuosa. Esse é um outro ponto que na filosofia platônica é bem comum, mais do que uma *práxis* a vivência de uma virtude é uma questão de sabedoria, de conhecimento: é virtuoso aquele que é sábio e adquire-se virtude pela aquisição da sabedoria (*sophia*).

A conversa de Céfalo e Sócrates, apresenta-nos os primeiros indícios de que o mestre quer demonstrar que a aquisição da virtude e da sabedoria depende da natureza ou do caráter de cada homem.

Essas três questões são capitais no entendimento do primeiro livro da *República*, como também são o fundamento da discordância que haverá no embate entre Trasímaco e Sócrates, que agora passamos a analisar.

O embate irônico entre Sócrates e Trasímaco

Trasímaco surge na narrativa no passo 336b, após interromper a conversa que estava acontecendo entre Polemarco, seu irmão, e Sócrates.

Ora, Trasímaco tentara, repetidas vezes, enquanto falávamos, tomar parte na conversa, mas fora impedido por seus vizinhos que nos queriam ouvir até o fim. Mas, na pausa que fizemos, quando acabava de pronunciar estas palavras não mais se conteve; retesando-se, qual uma fera, investiu contra nós, como para nos dilacerar.

O jovem, logo de início, é apresentado por Sócrates ironicamente com a expressão “como uma fera, pronto a dilacerar, investindo contra aqueles que estavam a conversar”. Essa postura de Trasímaco, que grita, aparecerá durante boa parte do embate, e parece que é proposital essa descrição por parte de Platão, visto estar caricaturando no personagem a figura do sofista, daquele que tenta vencer no grito.

No texto, o motivo da indignação do Trasímaco é porque, segundo ele, Sócrates empreende um grande palavrório, dando-se ao trabalho mais de inquirir do que em responder às questões, como se resignasse ao que é mais fácil (Ver *República* 336c). O filho de Céfalo desafia o mestre a responder ele mesmo à pergunta e definir a justiça.

Após a intervenção desconcertante e a provocação feita por Trasímaco, Platão descreve a postura do mestre: “Ouvindo-o, fui preso de extorpor, e, voltando os olhos para ele, senti-me tomado pelo medo; creio até que, se não o tivesse olhado antes que ele me olhasse, eu teria ficado mudo”. (*República* 336d)

Sócrates explica então o motivo de não dar respostas prontas, mas de inves-

tigar o que é a justiça, permitindo-se fazer concessões entre aqueles que com ele empreende essa tarefa. Em resposta à explicação do mestre Trasímaco o ridiculariza, prorrompendo um riso sardônico e afirmando ter visto nele a habitual ironia socrática²³⁸.

Na narrativa, antes da investigação acirrada que os dois farão sobre o que é a justiça, Platão enquadra no texto a postura do público que estimula e “paga” para ver o embate entre os dois, pois Trasímaco manifestara que a tarefa do embate despenderá dinheiro²³⁹. Sobre esse fato, percebe-se a crítica de Platão aos sofistas por cobrarem dinheiro no ensino da retórica. Em contrapartida temos Sócrates, que diz não ter dinheiro, e essa menção é um contraponto à intenção dos sofistas no desenvolver de suas atividades, tendo como interesse obter lucro pessoal.

Platão desenha o personagem Trasímaco a fim de mostrar o que há de mais nocivo na atividade sofisticada, e isso começa a fazer com o uso da ironia, artifício já reconhecidamente utilizado pelo mestre e já anunciado pelo próprio personagem. A presença da ironia socrática vai se afirmando no embate entre Sócrates e Trasímaco, sobretudo por estes começarem a trocar expressões e títulos intercalados aos argumentos, que são contrários, e pelas refutações que apresentam.

Trasímaco, ao expor sua tese de que a justiça é o vantajoso ao mais forte, tese que desperta muita discordância, mostra-se convencido de que a sua formulação é brilhante, que sua retórica é de alto nível, ao ponto de perguntar a Sócrates: “o que espera para me elogiar?”²⁴⁰. Surge então, ao passo que Sócrates refuta e Trasímaco defende sua posição, uma sequência de posturas ironizadas, que um manifesta ao outro. Pontuamos:

Trasímaco claramente insulta Sócrates dizendo que ele é repugnante (Βδελυρὸς γὰρ εἶ), por tomar suas palavras por onde pode infligir-lhe maior mal (338d). Mais à frente o chama de sicofanta (Συκοφάντης γὰρ εἶ), por acusá-lo de distorcer suas palavras (340d.1). Depois ironiza ao perguntar se tem ainda ama de leite, insinuando que é como criança, por na analogia que apresentou, não conseguir distinguir carneiros de pastor²⁴¹. E ainda diz que deveria pegar os argumentos e enfiá-los na cabeça de Sócrates, insinuando que seja teimoso, visto não

238 “Ó Herácles! Exclamou [Trasímaco], ei-la, a habitual ironia de Sócrates! Eu já sabia e predissera a esses jovens que não quererias responder, que simularias ignorância, que tudo farias para não responder às perguntas que te fossem apresentadas!”. (*República* 337a)

239 “(...)além de trabalho de aprender, despenderás ainda dinheiro.

-Certamente, quando o tiver – respondi.

-Temo-lo nós – disse Glauco. – Se depender apenas de dinheiro, fala Trasímaco: todos nós pagaremos por Sócrates”. (337d)

240 Ver *República* 338c.

241 “É que – continuou – ela te deixa com o nariz a escorrer e não te assoa, embora ainda precisés disso, já que não aprendeste a distinguir entre carneiros e pastor”. (343a)

conseguir persuadi-lo²⁴². Enquanto Trasímaco claramente insulta Sócrates, esse, por sua vez, vai se referindo ao seu interlocutor com os seguintes termos: ó melhor homem (ὁ βέλτιστε – 337e), mui sapientíssimo Trasímaco (ὁ σοφώτατε Θρασύμαχε – 339e), bem-aventurado homem (ὁ μακάριε – 341b, 346a), Divino Trasímaco (Ὁ δαιμόνιε Θρασύμαχε – 344d). De modo algum Sócrates considera Trasímaco merecedor desses títulos, mas o chama assim ironicamente, sobretudo porque o homem melhor, o sábio é aquele que adquire virtude (*areté*) e ele está longe da proposta socrático-platônica de homem virtuoso, por pregar exatamente o contrário sobre a virtude maior, a justiça.

Bradando, Trasímaco ironiza a metodologia de Sócrates, insinuando ser ele um aproveitador, dizendo que sua sabedoria está em recusar-se a ensinar, aprender com os outros e ainda não agradece por isso (338b). Em contrapartida, Sócrates, impressionado com a falta de noção e a incoerência do argumento de Trasímaco, exprime que achou, em determinado momento, que ele estava caçoando ao dizer que a injustiça é mais vantajosa que a justiça, e que quem a pratica é sábio e bom (349a).

Platão descreve Trasímaco oscilando entre uma postura soberba, de quem pensa estar vencendo e poderia se retirar da discussão²⁴³, ora ficando corado, sem saída, suando em bica, quando é encurralado com os argumentos do mestre (350d).

Platão vai mostrando a mudança na postura de Trasímaco quando começa a ficar sem argumento. Ele parece concordar com Sócrates, primeiramente acenando com a cabeça, depois passando a responder (351bc). O mestre diz que fica encantado com as respostas que começa a dar, e Trasímaco ironicamente diz: é para te dar prazer. E o mestre responde, não menos irônico: muito gentil de tua parte²⁴⁴.

O diálogo encerra entre os dois quando Trasímaco acaba por concordar com o argumento de Sócrates, de que a justiça gera a vida feliz e ser feliz é mais vantajoso, logo não é viável praticar injustiça. Sócrates agradece a Trasímaco, que se apaziguou e não mais estava rude, ou seja, rendido, mas manifesta ainda estar insatisfeito, pois ainda não conseguiu achar a natureza da justiça, apenas tinham se

242 “E como te persuadiria eu, se não ficaste persuadido com o que acabo de dizer? Que mais poderei fazer? Deverei pegar meus argumentos e enfiá-los em tua cabeça?” (345b)

243 “Tendo assim falado, Trasímaco pretendia retirar-se, depois de haver, como um hábil banhista, inundando nossas orelhas com o seu impetuoso e abundante discurso. Mas os assistentes não lho permitiram e forçaram-no a permanecer, para prestar contas de suas palavras. Eu mesmo instei-o a fazê-lo e disse-lhe: ‘Ó divino Trasímaco, depois de teres lançado semelhante discurso, queres ir embora?’” (*República* 334d)

244 “Estou encantado, Trasímaco, por não te contentares em aprovar ou desaprovar com um aceno de cabeça, e por responderes tão bem.

-É – disse ele – para te dar prazer.

-Muito gentil de tua parte”. (351c)

lançado a examinar o que seria mais vantajoso ao homem, ser justo ou injusto²⁴⁵.

Conclusão

O embate entre Trasímaco e Sócrates, tendo terminado como era o esperado, com o mestre filósofo tendo vencido o sofista, é uma das cenas dos diálogos mais conhecidas entre os textos de Platão por trazer uma das discussões filosóficas mais acirradas e também pelo forte e expressivo uso e demonstração da conhecida ironia socrática.

O autor, nesse texto, não somente critica a pessoa do sofista, como faz em outros diálogos²⁴⁶, mas caricatura em Trasímaco esse pseudo-sábio, como aquele que não está preocupado em dizer a verdade, apenas em convencer, que tenta ganhar a conversa no grito, alteando a voz, que cobra por isso e que é convencido de que sua retórica é do mais alto nível, sendo facilmente vencido por quem tem o discurso verdadeiro. Platão apresenta Sócrates, que contrapõe o sofista Trasímaco, respondendo aos seus insultos de modo irônico, mas não menos ofensivo, visto ser esse o perfil da ironia, dizer o contrário do que se pensa. Logo, o mestre ao chamar Trasímaco de bem-aventurado, excelente, sapientíssimo estava fazendo o contrário, considerando-o infeliz, de pouco caráter e ignorante; e o que pensar de quando Sócrates queria dizer quando o chamou de Divino Trasímaco? No mínimo queria dizer que era um mísero homem, passível de riso, ou melhor, um ridículo.

245 “Devo este favor a ti, Trasímaco, visto que te apaziguaste, cessando de te mostrar rude para comigo” (354b).

246 No *Sofista*, por exemplo, Platão trata de definir de quem é esse dito sábio, que consegue fazer com que uma falsidade assuma o estatuto de verdade.

A alma como natureza do homem em Platão

Adriana Alves de Lima Lopes²⁴⁷

Nossa proposta tem como base a ênfase do exercício do *logos* como essencial para compreendermos a natureza humana. A ideia da ‘escolha’ das ações que o homem deve tomar marca esta tensão dinâmica pelo desejo de algo, o que deixa claro a questão posta por Platão acerca da relação corpo-alma.

Neste sentido destacamos a condição da alma como a aspiração do homem à filosofia, já que tendo em vista a busca do bem, a chamada procriação do belo é dada por esse desejo por aquilo que é virtuoso, como descreve o discurso de Sócrates e Diotima no *Banquete*²⁴⁸. Desse modo, podemos colocar a questão do *Eros* como intrinsecamente ligada à educação da alma na busca da realização daquilo que é bom, belo e, portanto, virtuoso para o homem.

Ora, sabe-se que esta problemática está presente em boa parte dos diálogos platônicos. Nesta perspectiva, a elaboração platônica de um *Eros* presente no *Banquete* pode ser compreendida como amor pelo Bem, uma espécie de *daimon* impulsionado para a verdadeira realização da natureza humana. Entretanto, uma questão se faz pertinente: se o *Eros* implica nesta aspiração ao bem, que tipo de atividade representaria tal aspiração? Em um primeiro momento poderíamos pensar que a resposta para esta questão está na recorrência dos diálogos socráticos à questão moral.

O interessante no discurso de Sócrates e Diotima no *Banquete* gira em torno da resposta (ou pelo menos da tentativa de resposta dada por ele para isto): Embora consciente de que o homem deve aspirar ao bem, Sócrates identifica o amor como a aspiração a gerar no belo (206b), ou seja, sua resposta baseia-se na busca daquilo que é belo e bom, simultaneamente, extraído a partir do processo natural do amor físico.

Entretanto, é válido ressaltar que, apesar de fazer menção ao amor físico, ao corpo, esta aspiração deve ser pensada como análoga à vida da alma. Para Platão, faz-se necessário pensarmos primeiramente no ato físico da procriação para, com base neste desejo, nessa vontade de procriar, consigamos alcançar a compreensão da essência do processo espiritual.

Esta idéia também pode ser vista no *Fedro*²⁴⁹, ao identificar o desejo de honra (*philotímia*) como efeito do *Eros*, ‘como aquilo que, com efeito, deve dirigir toda

247 Universidade Estadual do Piauí. Mestre em Filosofia pela UFC.

248 Platão. *O Banquete*, Tradução, introdução e notas de J. Cavalcante Sousa, 9ª Ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil 1999, 208p.

249 Platão. *Fedro*. Tradução e notas de Edson Bini, São Paulo, Edipro, 2008, 278 pgs.

a vida dos homens, dos que estão prontos a vivê-la nobremente, eis o que nem a estirpe pode incluir tão bem, nem as honras, nem a riqueza, nem nada mais, como o amor'(178d).

Como nos afirma Jaeger:

Todo o *Eros* espiritual é procriação, ânsia de cada um se eternizar a si próprio numa façanha ou numa obra amorosa de criação pessoal que perdure e continue a viver na recordação dos homens. Todos os grandes poetas e artistas foram procriadores deste tipo e o são igualmente, no mais alto grau, os criadores e modeladores da comunidade estatal e doméstica. Aquele que tem o espírito repleto de força geradora busca algo de belo em que gerar. Se encontra uma alma bela, nobre e bem formada, acolhe de braços abertos o ser humano na sua totalidade e expande-se nele em discursos sobre a *Arete*, sobre a conformação que um homem excelente deve ter, sobre o que deve fazer ou deixar de fazer, e procura educá-lo²⁵⁰.

Se analisarmos, a própria definição de alma termina por fixar-se nesta idéia de procriação. Até mesmo quando conceituada por *psyché*, percebemos nela uma força vivificadora, como por exemplo, nas palavras de Homero na *Iliada* 22.467, ao definir a alma como *skiá* (sombra) e como vida, uma entidade vivificadora de um sopro que sai do corpo e segue para o submundo.

Outro exemplo pode ser visto na obra *De anima*, onde Aristóteles faz referência à alma como esta força vivificante, o que nos permite pensar à luz da filosofia de Platão em um novo sentido de alma: ou seja, como um agente racional e emocional interligado a uma força vital. Isso nos lembra também a idéia pré-socrática de Anaxímenes que, ao definir o Ar como o princípio de todas as coisas, é também o pioneiro a conceder ao mundo uma alma divina, posto que defende a idéia de que o mundo, o cosmos possui, assim como nós, uma alma, seu sopro, no ar.

Pensando acerca da alma como natureza do homem em Platão, convém lembrar o dualismo corpo e alma. Como sabemos, o homem pode ser compreendido a partir desta composição de corpo e alma, com a ressalva de que é esta última que vivifica o corpo, pois o homem é, sobretudo, alma. O que traz por consequência essa busca do espírito, esse tornar-se consciente de algo, ou seja, tornar-se sujeito de suas ações e dos valores morais. O que é figurado dentro do discurso de Sócrates como a consciência da busca do que é bom e desejo de procriação do que

250 Jaeger, W. *Paidéia: a formação do homem grego*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 714.

é belo²⁵¹.

Retornamos ao *Fédon*²⁵² (65a-67b) para compreendermos melhor o que Sócrates pretendia ao enfatizar esta aspiração pelo que é belo. Supomos que Sócrates estava preocupado em compreender este dualismo, diante disso sabe-se que a alma representa justamente o instrumento do homem para que este possa compreender uma realidade inteligível e imaterial (baseada no pressuposto da existência de uma alma desencarnada). Para percorrer este caminho é preciso que a alma afaste-se do corpo para permanecer só em si mesma (82d-83b). Como é possível pensarmos tal ascese?

Partindo da Teoria das Ideias de Platão, é como se admitisse um ente intermediário entre o mundo sensível e o mundo inteligível, entre mundo real e ideal. Eis o grande percurso que o filósofo deve percorrer. Entretanto, pressupõe-se que a alma está presa ao corpo, então é preciso pensar em um *daimon*, um gênio, que deseja fugir e dar vida ao cosmos. Porém, isso não significaria também concebemos a alma como independente do corpo, portanto, autônoma e livre, já que possuiria este impulso de fuga? Seria possível pensarmos as funções intelectivas dissociadas de um organismo físico, de suas funções físicas? Em síntese, seria a alma totalmente independente do corpo?

Possivelmente, ao concordar com esta idéia, estaríamos defendendo o seguinte: Estaríamos apostando em uma harmonia entre corpo e alma, o que possivelmente retiraria a idéia de liberdade de escolha de quais ações devo realizar (morais ou não), assim como não poderíamos definir ações justas ou injustas, nem como pensar em uma punição para estas.

Esta reflexão nos leva a afirmar a impossibilidade de definir a alma como somente harmonia do corpo. Talvez a saída para esta questão, já que Platão se preocupa em aprofundar a natureza da alma, está na ‘Tese da Tripartição da Alma’, exposta na *República*, no *Fedro* e no *Timeu*. A alma é concebida em três partes: a racional, a concupiscível e a força de ânimo (*thymoeides*), parte animosa da alma.

Como este não é o foco da nossa questão, detivemo-nos no conceito de *Eros* como um traço intrínseco da natureza humana: como o *Eros* representa o estímulo para a prática da Filosofia, concentramo-nos neste desejo, nesta aspiração ao saber, o que demarca um ‘dinamismo’ na filosofia socrática para a realização de um determinado fim, que na linguagem de *Eros* é representado pelo bem e pelo belo, e, por conseguinte, fruto de uma alma educada no amor.

251 Que mais tarde, será definido por Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco* como o *phylautos*, ou seja, aquele homem que possui o verdadeiro amor de si mesmo (...) como aquele que assimila em si tudo o que é bom e nobre (1168 b 27, 1169 a 21)

252 Platão. *Fédon*. Tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Coimbra, Minerva, 1988b.

Ora, o *Banquete* em seus vários discursos de elogio ao amor (mais precisamente sete: Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agatão, Sócrates e Alcibiades) retrata em tom encomiástico o caminho de ascese espiritual que demarca o destino do homem. Tendo em vista a delimitação de nosso tema e a impossibilidade de adentrarmos detalhadamente à descrição de cada discurso, levantamos apenas alguns pontos trabalhados por Sócrates em seu discurso com Diotima.

Já quase encerrando o *Banquete*, o discurso de Sócrates explicita algumas questões interessantes acerca do amor, principalmente com Diotima, que pretende descobrir a essência do amor. Esse tema é também uma crítica aos seus antecessores que, na visão de Sócrates, estavam tão voltados em atribuir caracteres ao amor, que acabaram esquecendo a aspiração pela verdade, pela essência mesma do amor, e não da sua aparência. Isso é a marca do método socrático que se faz presente no diálogo: um tom irônico que consiste numa maiêutica voltada para o *Eros* em sua completude.

Para isso, esclarece algumas questões expostas na passagem abaixo ao dialogar com Diotima:

Mas, no entanto, o Amor, tu reconheceste que, por carência do que é bom e do que é belo, deseja isso mesmo do que é carente.

(...) _Que seria então o Amor?_ perguntei-lhe. _Um mortal? (...)
Como nos casos anteriores_ disse-me ela _ algo entre imortal e mortal. (...)
_Um grande gênio, ó Socrates; e com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal. (202 d-e)

Analisando esta passagem (199c-202d), percebe-se que o que é bom é marcado pelo desejo do que é bom; ou seja, a bondade do amor consiste no desejo de amar e não no amor mesmo, posto que o amor por si mesmo correria o risco de não possuir aquela força vivificante que o leva a amar, que Diotima denomina como o gênio, ao analisar a sua origem e tentar estabelecer uma natureza intermediária do amor, entre deus e homem, entre mortal e imortal.

Desse modo, como afirma Trabattoni:

Diotima constrói uma genealogia alegórica de Eros. Seu pai é Poros (Expediente), que, por sua vez, é filho de Métis (Prudência). Eros herdou do pai todas as suas características boas e belas. Sua mãe é Pênia (pobreza ou privação): dela vem suas qualidades negativas. Assim se explica a natureza intermediária do amor. Do pai, Eros recebe a capacidade e o desejo de buscar as coisas boas e belas; da Pobreza, sua mãe, deseja buscar justamente aquilo que não possui. Só quem não possui aquilo que deseja está na

condição de desejar, quer porque não é tão rico para o ter já, quer porque não é tão pobre ou se encontre privado de expedientes para o desejar. A partir do momento em que a sabedoria (*Sophia*) é uma das coisas mais belas que existem, desse ponto de vista, o amor se encontra na metade, entre a sabedoria e a ignorância, logo, é filo-sofo (204b): ou seja, não é sábio (*sophós*) nem totalmente ignorante, porque é um amante (*philos*) da sabedoria²⁵³.

Na verdade, o *Eros* se apresenta como o reflexo do desejo daquilo que em si e por si mesmo é belo e bom (204d). Esta passagem alcança o ápice do objetivo do amor, qual seja: ‘Alcançar a posse do bem enquanto tal e Extrair do *Eros* bons frutos (dito por Diotima como a necessidade de “procriar no belo”(com alma) (206b-207a).

Esta idéia ressaltada por Diotima explica que toda a nossa aspiração ao que é belo condiz com a orientação do homem para a felicidade (*eudaimonia*), de modo que ao homem não caberia o desejo por aquilo que não considera seu Bem. O ‘ser belo e bom’ (*kalokagathia*) designa a suprema *Arete* do homem.

Outro aspecto interessante desta definição de *Eros* é marcado pelo discurso de Alcibiades, que de certo modo representa uma estreita conexão com o discurso de Diotima. Tendo se encerrado uma série de elogios ao amor, Alcibiades fecha o *Banquete* trazendo um discurso direcionado a Sócrates, para mostrar que este é a encarnação do próprio *Eros*, a Filosofia mesma presente no discurso. Tendo visto que a beleza, não pode ser compreendida como meramente exterior, Alcibiades representa o amante na busca da beleza interior de seu amado Sócrates. No entanto, convém lembrar que dentro dos padrões conhecidos pelos gregos, seria inconcebível a um jovem tão belo como Alcibiades o desejo de amar alguém tão feio como Sócrates.

Sócrates pode ser visto dentro do discurso de Alcibiades, como o próprio *daimon* outrora apresentado por Diotima: ou seja, a negação, a recusa de Sócrates ao elogio de Alcibiades ‘é a encarnação daquele *daimon* duro e seco, a quem toda a conquista do que é belo se lhe escapa’ (203d), pois a busca do amor no que é bom e belo significa também dispor-se inteiramente para o amor, para isso deve-se ‘largar e desprezar o amor violento de um só corpo ou mesmo de uma só alma’ (210b).

Possivelmente, Platão acena para a ação educativa socrática de Alcibiades, que fora responsável pela ruína de um império ateniense. Isso também nos faz

253 TRABATTONI, F. *Platão*, Tradução de Rineu Quinalia, São Paulo, Annablume, 2010, p. 151.

lembrar a crítica platônica ao comediógrafo Aristófanes, ao descrever na sua obra *As nuvens*, a figura de um Sócrates que ‘vagabundeia a dizer que anda no ar, e a cometer muitas tolices’, considerando Aristófanes como um dos possíveis responsáveis pela condenação de Sócrates, em sua *Apologia*.

Não podemos esquecer que Sócrates ocupa um lugar de honra na casa de Agatão no *Banquete*. Não foi por acaso que Platão incluiu o discurso de Alcibiades. Temos, na verdade, dois desfechos: o primeiro de Diotima, ao explicar a essência do amor, e o segundo de Alcibiades, revelando Sócrates como o tipo de amor ideal. Aristófanes parece não reconhecer a natureza dos elogios e, mesmo tendo apresentado um belo discurso, fica preso à questão divina e não compreende a verdadeira arte racional presente no discurso.

Na realidade, é como se Aristófanes não tivesse enxergado ‘o verdadeiro cômico que se exala da grotesca desfaçatez do poderoso Alcibiades em suas primeiras relações com Sócrates, porque também ele nem sequer lograria o aspecto trágico deste fauno, cuja feiúra exterior esconde uma tal beleza espiritual que os mais bem dotados, quando conseguem surpreendê-la, não suportam seu impacto²⁵⁴’. Ou seja, o reconhecimento do amor somente como aspiração divina impede o poeta de enxergar a referência a Sócrates pautada nas experiências cotidianas de busca pelo amor. Trágico ou cômico, o *Banquete*, pelo menos na tentativa cômica de dialogar com Aristófanes, representa justamente essa luz que somente o amor pode nos proporcionar no desejo de alcançar, em sua natureza, o despertar daquilo que é bom e belo para o homem.

É precisamente nestes termos que o amor se coloca, não como puramente ideal, mas como intrinsecamente relacionado à própria constituição da natureza humana, marcado por essa busca incessante do homem para a realização de algo, o que demarca propriamente a efetivação da sua humanidade. Em outras palavras, representa também este impulso humano pela vida, este movimento dialético de ascese espiritual, o dinamismo da vida que se realiza na aspiração ao que é bom e belo para o homem.

254 Platão. *O Banquete*, Tradução, introdução e notas de J. Cavalcante Sousa, 9ª Ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil 1999, p. 75.

Uma análise da presença de *Eros* no discurso de Aristófanes no *Banquete* de Platão

Adail Pereira Carvalho Junior²⁵⁵

Sabemos que o *Banquete* de Platão constitui-se basicamente de sete discursos sobre a natureza e as qualidades de *Eros*. Os oradores, na ordem de apresentação, foram: Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agatão, Sócrates/Diotima e Alcibiades. Ao final do jantar, os convidados resolvem, um de cada vez, pronunciar um discurso em louvor de *Eros*. É digno de atenção lembrar que alguns convidados fazem seus discursos nos moldes de suas respectivas profissões, tais como Erixímaco e Aristófanes. Fedro, o primeiro orador a falar, coloca o *Eros* como um dos mais antigos deuses, que surgiram depois do Caos e da Terra. Pelo fato de ser antigo, traz diversas fontes de bem, entre as quais se destaca o amor de um amante. De tudo o que o ser humano pode ter – vínculos de sangue, dignidade e riquezas – nada no mundo pode, como *Eros*, fazer nascer à beleza. É o *Eros* que insufla os homens a grandes brios. Só os que amam sabem morrer um pelo outro.

Pausânias, o segundo a falar, critica o elogio a *Eros* proferido por Fedro, porque o deus *Eros* não é somente um, mas dois; haveria, pois, o *Eros Celeste* e o *Eros Vulgar*. Para ele, qualquer ação realizada não é em si mesma nem boa nem ruim. Para que uma ação seja boa, ela deve se fundamentar na justiça. O mesmo se dá com o amor. Atender ao *Eros Vulgar* é prender-se à cobiça, à iniquidade e aos caprichos da matéria. Para atender ao *Eros Celeste*, deve-se agir segundo os cânones da justiça e da beleza celeste. Erixímaco, o terceiro orador, educado nas artes médicas, quer completar o discurso de Pausânias, dizendo que o *Eros* não existe somente nas almas dos homens, mas em muitos outros seres: nos corpos dos animais, nas plantas que brotam da terra, em toda natureza. Para ele, a natureza orgânica comporta dois *Eros*: saúde e doença, e que “o contrário procura o contrário”. Um é o amor que reside no corpo são; o outro é o que habita no corpo enfermo. Tal qual a medicina, que procura a convivência entre os contrários, o amor deve procurar o equilíbrio entre as necessidades físicas e espirituais.

Aristófanes, o quarto orador, começa o seu discurso enfatizando o total desconhecimento por parte dos homens acerca do poder de *Eros*. Para conhecer esse poder, ele diz que é preciso antes conhecer a história da natureza humana e, dito isto, passa a descrever a teoria dos *andróginos*, que é o mito da nossa unidade primitiva e posterior mutilação. Segundo Aristófanes, havia inicialmente três gêneros de seres humanos, que eram duplos em si mesmos. Havia os gêneros: O masculi-

255 Mestre em Filosofia – UFC

no-masculino, o feminino-feminino e o feminino-masculino, o qual era chamado de *Andrógino*. A sua força e soberba era tamanha que chegavam a ameaçar até mesmo os deuses, por isso Zeus por precaução, decidiu dividi-los em dois. Uma vez divididos, homens e mulheres passaram a se buscar para se unirem novamente e quando isso acontecia, deixavam-se morrer abraçados. Então Zeus doou aos homens a procriação através da copulação, da qual até o momento eram privados. Eis a razão pela qual homens e mulheres possuem aquele sentimento amoroso de busca pela sua outra “metade” (189c-194c).

Agatão, o quinto orador, critica seus antecessores, pois acha que eles enalteceram *Eros* sem, contudo, explicar a sua natureza. Ele diz: “Para se louvar a quem quer que seja o verdadeiro método é examiná-lo em si mesmo para depois enumerar os benefícios que dele provém”. Diz, ao contrário de Fedro, que *Eros* é um deus jovem. Depois passa a enumerar as suas virtudes, ou seja, a justiça, a temperança e a potência desse deus. Chega a vez de Sócrates, o sexto orador, considerado o mais importante dos oradores presentes. Ele, com sua peculiar ironia, tece elogios a fina estilística de todos os que o precederam e em seguida profere sua crítica: se quer realmente louvar alguém é necessário que se diga sempre e somente a verdade, não se deve contar falsidade para bajulá-lo.

No Banquete, todos têm como pressuposto que *Eros* era um deus, por isso todos os oradores sentiram-se na obrigação de demonstrar que o amor é uma coisa boa. Mas, depois de um breve diálogo com Agatão, Sócrates demonstra que o *Eros* não pode ser bom e afirma que ele é, antes, motor de desejo. Contudo, algo só pode ser desejado em estado de falta e não em presença, pois não se deseja aquilo de que não se precisa mais. Segundo Sócrates, o que se ama é somente “aquilo” que não se tem. E se alguém ama a si mesmo, ama o que não é. O alvo do amor sempre está ausente, mas sempre é solicitado. Analogamente, a verdade é algo que está sempre mais além, sempre que pensamos tê-la atingido, ela se nos escapa entre os dedos. Alcibíades, o sétimo e último orador, à medida que profere uma espécie de elogio às avessas a Sócrates ao invés de discorrer sobre *Eros*, acaba por identificar Sócrates, a própria encarnação do filósofo, à figura mesma de *Eros*: alguém que, sendo feio, ama o Belo; por extensão, admitindo-se ignorante, ama a sabedoria.

Mas, o que proponho nessa comunicação é fazer uma análise do discurso do quarto orador, Aristófanes tentando aludir o que Platão quisera revelar através da boca do maior comediógrafo grego. As palavras de Aristófanes parecem não apenas opor-se a tradição teogônica da tragédia grega, mas também das concepções filosófica e da técnica, por isso seu discurso é desde sempre cercado de desconfianças. Primeiro, Platão se utiliza de recurso cômico. Pois, na ordem prevista pelo programa do banquete oferecido por Agatão, Aristófanes deveria falar logo após Pausanias, mas é tomado por um acesso de soluço que o impede de falar, sendo

substituído por Erixímaco na ordem dos oradores.

Depois o poeta quase não consegue falar sendo interrompido por Erixímaco, que muito embora tenha feito seu discurso na lógica de sua técnica (a medicina), ele pretende exigir de Aristófanes que não fale nos termos da comédia. Finalmente o poeta é solenemente ignorado quando ensaia responder aos comentários que Sócrates fará a respeito do seu discurso. Mas é Erixímaco que o faz de forma explícita: “Meu bom Aristófanes, vê o que fazes. Estás a fazer graça, quando vais falar, e me forças a vigiar seu discurso, se porventura vais dizer algo risível, quanto te é permitido falar em paz”²⁵⁶.

Aristófanes também lançará mão de uma visão mítica para explicar o poder de *Eros* sobre os homens, porém em um contexto totalmente novo, especialmente porque não se trata do mito de origem de um deus e suas virtudes, mas de um mito cujo alvo é explicar o nascimento do próprio homem como ser capaz de amar, apesar do alto preço que, por imposição dos deuses, isso lhe possa custar. Reale²⁵⁷ em seus estudos à luz das doutrinas não escritas faz alusões aos nexos entre *Eros* e os princípios primeiros do Uno e da Díade expressas de forma cômica no discurso de Aristófanes. Para Reale as evocações dos pontos-chaves das “doutrinas não escritas” quando apresentadas nos diálogos, são sempre feitas no modelo de Jogo que para Platão é uma característica do escrito. Platão põe na boca do maior comediógrafo grego, construindo um belíssimo jogo cômico, as alusões mais fortes aos primeiros princípios, com imagens que evocam continuamente o dois e a divisão diádica, bem com uno, a unidade e o inteiro, ao longo de todo o discurso, particularmente na parte conclusiva.

Vejamos agora esse fragmento do discurso de Aristófanes:

Mas é preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes, com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que de agora, mas diferente. Em primeiro lugar eram três os gêneros da humanidade não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa: andrógino, era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora

256 Platão. *Banquete. Diálogos*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. – 2. Ed. – São Paulo: Abril Cultural, (Os pensadores). p. 22, 189b.

257 Reale G. *Para uma nova interpretação de Platão. Releitura da metafísica dos grandes diálogos à luz das doutrinas não-escritas*. Trad. De Marcelo Perine. São Paulo, Loyola. 1997.

nada mais é que um posto em desonra.²⁵⁸

Originalmente, os homens tinham formas esféricas, com quatro braços e quatro pernas, e moviam-se girando de maneira veloz. Mas o poder que tinham encorajou-os a enfrentar até mesmo os deuses, tentando escalar o céu e tomá-lo. Zeus, em conselho com os deuses, decidiu por freios aos homens, limitando radicalmente a sua força e a sua arrogância. Pensou que a melhor maneira de conseguir isso seria cortá-los ao meio dividindo em dois a unidade originária. *Eros*, portanto, seria o desejo que move as duas metades a juntar-se em unidade, conduzindo a antiga natureza e ao todo; e justamente por isso tentar “fazer de dois um” e dessa maneira curar a natureza humana. *Eros* seria o desejo radical que move cada um a buscar a outra metade que lhe corresponde, para alcançar a totalidade que perdeu. Vejamos a parte do texto que contém o núcleo filosófico do discurso de Aristófanes e que apresenta alusões ao uno e à díade:

Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, tanto o amante do jovem como qualquer outro, então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento. E os que continuam um com outro pela vida a fora são estes os quais nem saberiam dizer o que querem que lhes venha da parte de um ao outro. A ninguém com efeito pareceria que se trata de união sexual, e que em vista disso que um gosta da companhia do outro assim com tanto interesse; ao contrário, que uma coisa quer a alma de cada um, é evidente, a qual coisa ela não pode dizer, mas adivinha o que quer e o indica por enigmas. Se diante deles, deitados no mesmo leito, surgisse Hefesto e com seus instrumentos lhes perguntasse: que é que quereis, ó homens, ter um do outro?, e se, diante do seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro, de modo que nem de noite nem de dia vos separeis um do outro? Pois se é isso que desejais, quero fundir-vos e forja-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos torneis um só e, enquanto viverdes como uma só pessoa, possais viver ambos em comum, e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum; mas vede se é isso o vosso amor, e se vos contentais se conserguides isso. ²⁵⁹

258 Platão. *Banquete. Diálogos*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. – 2. Ed. – São Paulo: Abril Cultural, (Os pensadores). p. 22, 189 d-e.

259 Platão. *Banquete. Diálogos*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradu-

Sabemos bem que, ouvindo essas coisas, nem um só diria que não. Nem diria que desejaria outra coisa, mas que acabara de ouvir o que muito desejava, ou seja, de dois, tornar um só, juntando-se, fundindo-se como o amante. E a razão disso está no fato de que esta nossa antiga natureza, e que éramos todos inteiros. Por isso a aspiração ao “todo” damos o nome de *Eros*. Como anteriormente éramos um; agora, ao contrário, por nossa culpa, fomos separados por Zeus. E existe risco de que, se não formos respeitosos para com os deuses, sejamos novamente divididos ao meio, voltando a ser andarilhos errantes como figuras num baixo relevo esculpidas de perfil, serradas em dois na linha do nariz, como partes de dados cortados em dois. Por isso um deve exortar o outro a ser devoto para com os deuses, para que possam evitar esse mal e alcançar os bens dos quais *Eros* seria guia e senhor.

Para Reale²⁶⁰ Platão não poderia ter elaborado melhor ao modelo de jogo cômico; a sua concepção esotérica de que o mal está na cisão diádica, enquanto o bem está na unidade, e que *Eros* consiste na superação de toda a divisão e separação. Mas é evidente que havia o risco de que um jogo ousado de alusão às doutrinas não escritas pudesse em todo caso levar a erro. Por isso segundo Reale, o próprio Platão faz oportunas alusões para ajudar a não cair em tal equívoco os leitores que tinham seus conceitos adquiridos dentro da escola e, portanto, capacidade de compreendê-lo.

Notemos a habilidade com que Platão introduz o discurso de Aristófanes, o comediógrafo chega ao ponto crucial; nos seus lábios Platão coloca todos os elementos para resolver a questão com uma notável insistência terminológica. Por este motivo o discurso de Aristófanes vem depois do de Erixímaco com falamos anteriormente, justamente por razões conceituais, que Platão faz de modo brilhante invertendo a ordem formal dos convidados. É a verdadeira ordem conceitual que se deve seguir, ou seja a ordem determinante. Lembrar que o ponto essencial a ser entendido é que a figura de Aristófanes se adequava perfeitamente para fazer o jogo cômico com que Platão poderia falar no *Banquete* das doutrinas não escritas.

Segundo Giovanne Reale²⁶¹ as palavras de Aristófanes devem ser tomadas nas suas alusões metafóricas, além das meras imagens que apresentam. Na Paidéia encontramos a idéia de *Eros* como participação na formação da personalidade

ção e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. – 2. Ed. – São Paulo: Abril Cultural, (Os pensadores). p. 24, 192 c-e.

260 Reale G. *Para uma nova interpretação de Platão. Releitura da metafísica dos grandes diálogos à luz das doutrinas não-escritas*. Trad. De Marcelo Perine. São Paulo, Loyola. 1997.

261 Reale G. *Para uma nova interpretação de Platão. Releitura da metafísica dos grandes diálogos à luz das doutrinas não-escritas*. Trad. De Marcelo Perine. São Paulo, Loyola. 1997.

humana por que inspira conhecimento de si, para Jaeger²⁶² o mito do andrógino expresso no *Banquete* pela boca de Aristófanes tem importância como ilustração de um maneira mitológica de dar conta do psiquismo humano a partir de uma operação exemplar e divina, efetuado por Zeus aos seres humanos primitivos e duplos, fazendo com que as metades resultantes se busquem incansavelmente, com o desejo de fundir-se e restaurar a unidade original. *Eros* participará da formação da personalidade humana: um amor dirigido ao outro aperfeiçoando o próprio eu. O amor físico surgirá, então como reflexo animado pela intuição de algo que lhe é originário e ultrapassando a harmonia e plenitude espiritual como metas do homem e inspiração do amor. Concluimos que a presença de *Eros* no discurso de Aristófanes no *Banquete* está ligada à manifestação do amor dos homens como aspiração a dualidade e separação da unidade.

262 Jaeger W. *Paidéia, A formação do Homem Grego*. Trad. De Artur M. Parreira. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

Quem ri de quem na comédia aristofânica? Diceópolis ri de Lâmaco em *Acarnenses*

Ana Maria César Pompeu²⁶³

O objetivo do presente estudo é identificar o ridículo e o seu espectador na comédia aristofânica *Acarnenses*, que traz uma proposta de poética do gênero cômico, quando se defende da acusação de falar mal da cidade diante de estrangeiros na comédia do ano anterior (*Babilônios* de 426 a.C.). A comédia também conhece a justiça e tem a missão de ensiná-la aos cidadãos atenienses – é a mensagem do poeta falando através do protagonista Diceópolis (Cidade Justa) e na parábase através do coro de acarnenses. Antes da análise sobre Diceópolis rindo de Lâmaco na peça, faremos uma leitura da proposta de Platão e Aristóteles acerca do ridículo.

O ridículo em Platão e Aristóteles

Sócrates, no *Filebo* de Platão²⁶⁴, discutindo acerca dos prazeres mistos de dor, fala sobre a comédia, no momento em que procura conhecer a natureza do ridículo, que associa ao que se opõe radicalmente à inscrição de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. Aqueles que não se conhecem em absoluto se sujeitam a três tipos de ignorância: quanto à riqueza, por se imaginarem mais ricos do que são; quanto ao corpo, por se julgarem mais belos e maiores do que são na realidade; e, em muito maior número, quanto aos bens da alma, por se considerarem mais virtuosos do que os outros. Tentemos relacionar tais prazeres aos seus correspondentes descritos no livro II da *Arte retórica*, e com o que sugere Aristóteles sobre o prazer próprio da Comédia na *Arte poética*.

No *Filebo* (47 a – 50 e), Sócrates tendo examinado os prazeres mistos de dor, em que se confundem apenas as excitações comuns do corpo, por dentro e na superfície, e aqueles onde a alma se afirma em oposição ao corpo, propõe mais uma mistura, aquela em que apenas a alma sente: cólera (*orgé*), temor (*phóbos*), vontade (*póthon*), tristeza (*thénos*), desejo (*éros*), emulação (*zêlos*), inveja (*phthónos*) e tudo o mais do mesmo gênero. Nas representações trágicas, os espectadores choram alegrando-se, enquanto nas comédias também ocorre um misto de prazer (*hedoné*) e dor (*lýpe*) na nossa alma, mas não é muito fácil explicar o que se passa conosco em tais circunstâncias. Sócrates tomará então o que é mais obscuro (*sko-*

263 Professora Doutora – Núcleo de Cultura Clássica da UFC.

264 PLATÃO. *Filebo*. In: ----- *Diálogos. Vol. VIII: Parmênides – Filebo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará, 1974.

teinóteron), para facilmente observar tal mistura em outros lugares. A inveja, por exemplo, é uma dor da alma, mas a verdade é que o invejoso se nos revela contente com os males do próximo. A ignorância é também um mal e o que denominamos estupidez. A partir desses preliminares, Sócrates procura conhecer a natureza do ridículo (*tò geloïon*), que é, em resumo, uma espécie de vício (*ponería*) que tira o nome de um hábito particular, a parte do vício em geral que se opõe radicalmente ao preceito “Conhece-te a ti mesmo”, isto é, não conhecer-se em absoluto.

Quem não se conhece fica sujeito às três modalidades de ignorância já referidas acima. Tal estado da alma é um mal. Deve-se fazer mais uma divisão, para se apanhar a natureza pueril do ridículo: Todas as pessoas que concebem tolamente essa opinião falsa a seu próprio respeito ou são dotados de força e poder ou são fracas e incapazes de vingar-se, quando são objeto de riso. Estes são, portanto, ridículos, porém os que têm capacidade de vingar-se são os fortes e temíveis como inimigos, pois a ignorância nos poderosos é hostil e torpe, por ser nociva ao próximo, ou por si mesma ou por suas imitações.

Examinemos a potencialidade da inveja. Há prazeres e dores injustos, mas não será manifestação de inveja e injustiça alegrar-se com os males dos inimigos, no entanto, na presença de algum infortúnio de pessoas amigas, é injusto alegrar-se em vez de entristecer-se. Quando rimos, alegramo-nos, e alegrar-se com o mal do amigo é produto da inveja. Logo, sempre que rimos do ridículo dos amigos, misturamos prazer com dor, pois a inveja é dor da alma, e o riso é prazer, vindo ambos a reunir-se no presente contexto. Portanto, nas lamentações, nas tragédias e comédias, e não apenas no teatro como também na comédia e na tragédia da vida humana e em muitas coisas mais, os prazeres e as dores andam sempre associados.

Na *Retórica II* de Aristóteles²⁶⁵, encontramos a definição de indignação (*tò nemesân*) como sendo contrária à compaixão (*tò eleeîn*), e a inveja (*ho phthónos*) sendo próxima à indignação, mas contrária em um ponto importante, é de certo modo também o inverso da compaixão, pois em ambos os estados de alma a compaixão é distanciada de nós. Examinemos o texto. Com efeito, a dor que se sente pelas desgraças imerecidas de outrem, a compaixão, é de algum modo o contrário, embora provenha do mesmo caráter, isto é, de um natural honesto, da dor que se sente diante dos êxitos imerecidos, a indignação. É injusto aquilo de que nos beneficiamos sem merecimento, por isso atribuímos aos deuses a indignação. A inveja também se opõe à compaixão, sendo possível pensá-la como vizinha e a mesma que a indignação, mas é outra. A inveja é também uma dor que perturba diante do êxito, mas não do imerecido, porém do igual e do semelhante. Em tais sentimentos

265 ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. In: ----- . *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas Jean Voilquin e Jean Capelle. Estudo introdutório de Godoffredo Telles Júnior. 17ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

de indignação e inveja não pode entrar o interesse pessoal, mas devem ser sentidos somente em relação ao próximo, do contrário eles não existiriam, mas tudo se limitaria ao temor (*ho phóbos*), se a dor e a perturbação fossem causadas pela apreensão de que, da felicidade de outro, resulte para nós algo ruim.

Desse modo a compaixão e a indignação são sentimentos justos e causam prazer ao homem de bem, pois necessariamente esperamos alcançar para nós o que acontece a nosso semelhante. Estes sentimentos provêm do mesmo caráter; e seus contrários, de caráter oposto. O mesmo homem que se alegra com o mal dos outros e é invejoso, entristecendo-se com as vantagens que o outro alcança, sentirá prazer, vendo que o outro é privado destas mesmas vantagens ou as perde. Todos estes sentimentos são úteis para impedir que a compaixão se manifeste.

Na *Poética* (1449a), Aristóteles²⁶⁶ dá a definição da comédia:

é ... imitação de homens inferiores (*phaulotépon*); não, todavia, quanto a toda espécie de vícios (*kakian*) mas só quanto àquela parte do torpe, (*toû aiskhrôû*) que é o ridículo (*tò geloïon*). O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina indolor e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem <expressão de> dor.

Ora no *Filebo*, Sócrates faz o exame da natureza do ridículo “que é em resumo uma espécie de vício (*poneria*), a parte do vício em geral que se opõe radicalmente ao preceito délfico “Conhece-te a ti mesmo”, isto é, não conhecer-se de modo algum. E acrescenta a natureza pueril (*paidikón*) do ridículo: todas as pessoas que concebem tolamente as referidas opiniões falsas a seu próprio respeito podem ser fortes ou fracas, mas somente as fracas e incapazes de vingar-se, quando são objeto de riso, é que são ridículas, isto é, as fortes ignorantes são hostis e torpes por serem nocivas ao próximo. Semelhantemente, vemos na *Poética* “torpeza anódina e inocente”, para o ridículo.

Platão e Aristóteles concordam quanto à natureza do ridículo, mas, ao que parece, são contrários quanto ao sentimento despertado pelo ridículo. Platão nos diz claramente que se trata de inveja, logo, de um mal da alma, uma dor da alma; já Aristóteles não nos diz claramente do que se trata, no entanto, tentemos inferir algo a partir de suas observações quanto ao prazer próprio da comédia. Ao tratar da composição trágica, na *Poética 1453 a*, ele afirma que as mais belas tragédias são as que terminam no infortúnio (*eis dystykhian*), pois estas se mostram, nos

266 ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In: -----, *Ética a nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).

concursos dramáticos, as mais trágicas (*tragikótatai*). Em segundo lugar, estão as de dupla intriga, que oferecem opostas soluções para os bons e os maus. Elas não merecem, segundo ele, o primeiro lugar, pois o prazer que resulta deste gênero de composição é mais próprio da comédia, que torna amigos os que são, no mito, inimicíssimos, e nenhum deles é morto um pelo outro. Atribuir opostas soluções aos bons e aos maus não parece ser próprio de um sentimento de inveja, mas sim de indignação, que vem de um caráter justo, que observa o mérito das personagens boas ou más. E o não haver destruição, mas amizade e concórdia também não é próprio de um caráter invejoso.

Vemos que no *Filebo*, Platão não utiliza a distinção do mérito por bondade ou maldade, mas sim de amizade e inimizade. Aristóteles, na *Retórica*, estabelece a diferença entre inveja e indignação a partir do critério da observação do mérito, logo, da justiça ou não de julgamento. Ele também deixou estabelecida a ausência de temor tanto na indignação quanto na inveja, distanciando ambos do prazer trágico, que envolve temor e compaixão. No entanto, ao que parece, Platão quis apanhar apenas a parte do ridículo que causa dor, misturada ao prazer, o rir da ignorância de um amigo é manifestação de injustiça, inveja. Mas o riso da comédia não é apenas desse gênero, como vimos com Aristóteles, pois há o prazer de conceder uma solução boa e ruim aos bons e maus respectivamente, mais próximo à liberação de uma indignação por causa de uma injustiça, se concedermos que o prazer da comédia seria o riso catártico ou libertador de tais sentimentos de inveja ou indignação.

Diceópolis ri de Lâmaco em *Acarnenses*

O protagonista Diceópolis representa a cidade justa e partidária da paz, enquanto Lâmaco (Grande Batalha) é o partidário da guerra e vem em socorro da metade do coro de acarnenses aldeões do demo ateniense de Acarnes, que não se convenceu com a justificativa do herói para a sua paz particular com os peloponésios inimigos de Atenas. Há o *agón* entre os dois e teremos a vitória de Diceópolis, convencendo, dessa vez, a metade restante do coro que passa para o seu lado.

LÂMACO: De onde vem o grito de guerra que ouvi?

Aonde devo levar socorro? Aonde devo lançar o tumulto?

Quem despertou a Górgona do armário?

DICEÓPOLIS: Ó Lâmaco, herói dos penacho e dos bataião²⁶⁷.

CORO: Ó Lâmaco, acredita que este home faz é tempo

267 Tradução nossa e inédita. As falas dos camponeses foram adaptadas ao estilo matuto do nordeste brasileiro.

Que insulta a nossa cidade todinha?
 LÂMACO: Tal coisa, tu, mendigo²⁶⁸, te atreves a dizer?
 DICEÓPOLIS: Ó Lâmaco, ó herói, me perdoe,
 Se sendo mendigo disse alguma bobage.
 LÂMACO: E o que foi que tu disseste de nós? Não vais falar?
 DICEÓPOLIS: Nem sei mais o que foi.
 Tô é arrepiadim de medo das arma.
 Mas, por favô, afasta de mim esta marmota.
 LÂMACO: Taí.
 DICEÓPOLIS: Vira ela de costa pra mim.
 LÂMACO: Está virada.
 DICEÓPOLIS: Vaí, me dá a pena do teu elmo.
 LÂMACO: Taí a pluma.
 DICEÓPOLIS: Segura a minha cabeça,
 Que eu vou vomitá. Tenho é nojo desses penacho aí.
 LÂMACO: Tu vais fazer o quê? Com a pluma vais vomitar?
 Pois é uma pluma...
 DICEÓPOLIS: Diz aí, então, de qual
 Pássaro é? É do fanfarrice?
 LÂMACO: Infeliz tu vais morrer!
 DICEÓPOLIS: De jeito nenhum, ó Lâmaco.
 Num tem nada a vê cum força; e se tu é forte
 Por que num tem o pau pelado? Tu tá é cheim de arma.
 LÂMACO: Assim, tu mendigo, falas do general?
 DICEÓPOLIS: E eu sou um mendigo?
 LÂMACO: Então quem és tu?
 DICEÓPOLIS: Quem? Sou um cidadão honesto, não
 um corre-atrás-de-cargo,
 Mas desde o começo da guerra, sou um soldado-de-raça,
 E tu, desde o começo da guerra, é um pega-salário-de-cargo²⁶⁹.

Após a parábase, assistiremos à satisfação do protagonista com a sua paz particular em suas benesses e a insatisfação do antagonista com a sua guerra em seus males. Será nesse contexto que observaremos que Diceópolis ri de Lâmaco,

268 Diceópolis pediu emprestadas as vestes esfarrapadas do rei Télefo da tragédia homônima de Eurípides, por tal herói ter precisado se disfarçar de mendigo para pedir clemência aos seus inimigos. Do mesmo modo Diceópolis queria conquistar a clemência do coro de acarnenses.

269 *Acarnenses*, v. 572-597.

ao fazer paródia primeiro das armas e material levado para a guerra por Lâmaco, que foi chamado para defender Atenas de um ataque do inimigo, apresentando em seu lugar os materiais de um banquete a que foi convidado pelo próprio sacerdote de Dioniso: a Festa dos Cângios.

CORO: E esse aí vem de sobranceias franzida

Parece que pra dá uma notícia rúim tem pressa.

ARAUTO: Ai dos sofrimentos, das batalhas e dos Lâmacos!

LÂMACO: Quem faz ruídos ao redor destas mansões de bronze?

ARAUTO: Que tu vás hoje mandam os generais

Bem depressa e tome os batalhões e os penachos.

E em seguida vá vigiar na neve as fronteiras,

Pois nas festas dos Cângios e das Marmitas pra eles alguém

Avisou que ladrões beócios vão assaltar.

LÂMACO: Ai generais mais quantidade do que qualidade!

Que absurdo eu não poder nem participar das festas!

DICEÓPOLIS: Ai exército guerra-lamaquense!

LÂMACO: *Ai como sou desgraçado! E tu agora ris de mim*²⁷⁰?

DICEÓPOLIS: Tu qué lutá, Gerião, com quatro penas?

LÂMACO: Ai ai!

Ai ai da notícia que me anunciou o arauto.

DICEÓPOLIS

Ai ai! E o que pra mim corre aquele ali pra anunciá?

SERVO DO SACERDOTE DE DIONISO

Diceópolis!

DICEÓPOLIS

Que é?

SERVO DO SACERDOTE DE DIONISO

Pr'o jantar depressa

Anda e toma a cesta e o cângio:

Pois o sacerdote de Dioniso mandou te chamar.

Mas te avexa; o jantar tá atrasado por tua causa.

E as outras coisas tudim já tão preparadas,

Leitos, mesas, almofadas, mantas

Coroas, perfumes, guloseimas, as prostitutas tão lá,

Tortas, bolos, pãezinhos de gergelim, broinhas de mel

Danças, as cantigas “Querido Harmódio”, umas belezuras.

Mas te avexa logo!

270 Destacamos as expressões sobre o ridículo.

LÂMACO: Como sou desgraçado!

DICEÓPOLIS: Mas também tu pintou aí uma gorgonzona!

Fecha a porta aí, e alguém prepara aí o jantá!

LÂMACO: Rapaz, rapaz, traz aqui fora o alforge pra mim!

DICEÓPOLIS: Rapaz, rapaz, traz aqui fora a cesta pra mim.

LÂMACO: Sal preparado com tomilho traz aí, rapaz, e cebolas.

DICEÓPOLIS: E pra mim traz pedaços de peixe, pois cebola me faz é mal.

LÂMACO: Uma folha de figueira de conserva estragada traz aqui, rapaz.

DICEÓPOLIS: E pra mim tu traz uma foia de figueira de toicim; por lá eu asso.

LÂMACO: Traz aqui as duas penas do meu elmo.

DICEÓPOLIS: Pra mim traz os pombo mermo e também os tordo.

LÂMACO: Que bela mesmo e branquinha a pena da avestruz!

DICEÓPOLIS: Que bela mermo e douradinha a carne do pombo!

LÂMACO: *Ó homem, pára de rir das minhas armas!*

DICEÓPOLIS: Ó home, tu qué num oiá pr'os meu tordo?

LÂMACO: A caixa dos três penachos traz aqui.

DICEÓPOLIS: E pra mim dá um pratim de carne das lebres.

LÂMACO: Mas será que as traças comeram meus penachos?

DICEÓPOLIS: Mas será que antes da janta vô comé esta lebraiada?

LÂMACO: Ó homem, queres parar de falar comigo?

DICEÓPOLIS: N' é contigo; eu e o rapaz aqui discutimo faz é tempo.

Tu qué apostá, e o Lâmaco vai servir de juiz,

Se é mais gostoso os gafanhoto ou os tordo?

LÂMACO: Como tu és cara-de-pau!

DICEÓPOLIS: Ele acha mió os gafanhoto e muito.

LÂMACO: Rapaz, rapaz, bota abaixo a lança e me traz aqui fora.

DICEÓPOLIS: Rapaz, rapaz, tira aí o chouriço e traz aqui.

LÂMACO: Vamos lá, vou retirar a lança da bainha.

Pega aí, segura firme, rapaz!

DICEÓPOLIS: E tu, rapaz, segura firme daí.

LÂMACO: Os cavaletes traz aí, rapaz, do meu escudo.

DICEÓPOLIS: E do meu aqui traz aí os pão grosso.

LÂMACO: Traz aqui o aro do escudo, o da górgona.

DICEÓPOLIS: E pra mim dá aqui o aro da torta, a de queijo.

LÂMACO: Essa não é uma piadinha salgada para os homens!

DICEÓPOLIS: Essa num é uma torta doce pr'os home?

LÂMACO: Despeja aí, rapaz, o azeite. No bronze
 Vejo um velho que por covardia será perseguido.
 DICEÓPOLIS: Despeja aí o mel. E aqui é visive um veio
 Mandando chorá o Lâmaco, o Gorgáseo.
 LÂMACO: Traz aqui, rapaz, uma couraça de guerra.
 DICEÓPOLIS: Tira aí, rapaz, uma couraça pra mim também, o cõn-
 gio.
 LÂMACO: Nela para os inimigos vou me encourçar.
 DICEÓPOLIS: Nela pr'os conviva vou me encourçá.
 LÂMACO: As mantas, ó rapaz, prende aí no escudo.
 DICEÓPOLIS: A janta, ó rapaz, prende aí no cesto.
 LÂMACO: E eu pra mim vou pegar e levar o alforge.
 DICEÓPOLIS: E eu vô pegá os meu manto e vô embora.
 LÂMACO: O escudo levanta aí e começa a andar, ó rapaz.
 Tá nevando. Valha me Deus! É tempo de tempestade.
 DICEÓPOLIS: Pega aí a janta. É tempo de banquete²⁷¹.

Saindo vencedor do concurso de bebedeira²⁷², Diceópolis volta feliz embriagado apoiado por duas belas cortesãs, enquanto Lâmaco volta ferido nos braços de dois soldados. Lâmaco se lamenta de forma trágica pedindo uma cama e um médico, enquanto Diceópolis pede uma cama para o sexo com suas cortesãs, numa substituição da dor da guerra pelo prazer da paz.

SERVO: Ó escravos da casa de Lâmaco,
 Água, água numa panelinha aqueçam.
 Um pedacinho de pano e cera preparem,
 Lãs gordas, uma tira ao redor do calcanhar.
 O homem foi ferido por uma estaca saltando um fosso.
 E o calcanhar torcido destruiu,
 E a cabeça quebrou numa pedra caindo
 E despertou a górgona do escudo.
 Tendo a pluma grande de fanfarrão caída
 Diante das pedras, uma terrível canção cantava:
 “Ó gloriosa visão, agora é a última vez que te vejo

271 *Acarnenses*, v. 1069-1142.

272A Festa dos Cõngios era o segundo dia das Antestérias, a festa mais tradicional de Dioniso em Atenas. Acontecia no mês de fevereiro. Cõngio era uma espécie de caneca para o concurso de bebedeira. Quem primeiro esvaziasse seu cõngio ganhava como prêmio um odre de vinho.

Deixo a minha luz; não mais sou eu!”
Tanto falou que num riacho caiu
Levanta-se e encontra uns fugitivos
Uns ladrões expulsa e os empurra com uma espada.
E ei-lo aqui. Mas abre a porta!
LÂMACO: Ai, ai! Ai, ai!
Horríveis e terríveis padecimentos! Infeliz que eu sou!
Morro ferido por uma lança inimiga.
Mas isso se tornaria deplorável,
Se Diceópolis me visse ferido
E aí risse dos meus azares.
DICEÓPOLIS: Ai, ai! Ai, ai!
Que tetas, são durinha como marmelo.
Beijem aqui eu cum carinho, meus tesouro,
Um beijo lascivo de língua de boca aberta ...
Pois o cângio fui o primeiro a esvaziá.
LÂMACO: Ó desgraça, infeliz dos meus males!
LÂMACO: Ai ai que feridas dolorosas!
DICEÓPOLIS: Hei, hei! Viva, Lamacavalinho!
LÂMACO: Deplorável! Miserável eu sou!
DICEÓPOLIS: Por que tu me beija? Por que tu me morde?
LÂMACO: Infeliz eu sou, que pesado combate!
DICEÓPOLIS: Nas festas dos Cângios alguém fazia combate?
LÂMACO: Ai, Péan! Péan!
DICEÓPOLIS: Mas hoje não tem Peônia.
LÂMACO: Peguem-me, peguem-me pela perna, ai, ai!
Peguem-me ainda, ó amigos!
DICEÓPOLIS: De mim vocês duas o pau no mei
Pegue ainda, ó amigas!
LÂMACO: Tenho enjoo tendo batido a cabeça numa pedra
E a minha vista escurece pra cair.
DICEÓPOLIS: E eu quero me deitá tando cum tesão
E a minha vista escurece pra trepá.
LÂMACO: Para fora me levem pr’as artes de Pítalo,
Em mãos curadoras.
DICEÓPOLIS: Pr’os juízes me levem. Onde é que tá o rei?
Dá aqui o odre.
LÂMACO: Uma lança atravessou-me os ossos, que lamentável!

DICEÓPOLIS: Oia aqui este tá vazio. Viva! Glorioso vencedô !²⁷³

Concluimos que o riso de Diceópolis é o reconhecimento da superioridade da justiça da paz sobre a injustiça da guerra, tornada inofensiva para ele através dos poderes do deus do vinho e do teatro: Dioniso.

²⁷³ *Acarnenses* v. 1173-1228.

A transtextualidade presente nas comédias de Aristófanes

Lauro Inácio de Moura Filho²⁷⁴

Ana Maria César Pompeu²⁷⁵

A falta de unanimidade no uso de determinados conceitos e nomenclaturas da crítica literária tem gerado muita confusão e até mesmo disputas teóricas. Para uns o conceito de hipertextualidade está ligado aos textos veiculados na grande rede mundial de computadores. Para outros, hipertextualidade corresponde ao que outros chamam de intertextualidade. A confusão que gira em torno de tais nomenclaturas não é pequena.

Entretanto, longe de querer enveredar por tal caminho, o presente trabalho caminha noutra direção. Não pretendo aqui discutir propostas de conceituação de determinados fenômenos literários. Ao contrário disso, tomo como base a nomenclatura proposta por Gérard Genette em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*.

Como conceito geral norteador, adoto o que o próprio Genette chamou de ‘transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”’.²⁷⁶

Debaixo do guarda-chuva da transtextualidade, abrigam-se cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Destes cinco, faremos uso de apenas três: intertextualidade, paratextualidade e hipertextualidade. Sobre a intertextualidade, Genette diz o seguinte:

defino-[a] de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canôni-

274 Graduado em Letras-Português/Literatura (UFC). Professor de Língua Portuguesa na rede pública estadual do Ceará. Mestrando em Letras (UFC/FUNCAP). <http://lattes.cnpq.br/6624210982121877>

275 Professora de Língua e Literatura Gregas (UFC- Orientadora).

276 G. Genette, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Belo Horizonte, Edições Viva Voz, 2010, p. 11.

ca é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.²⁷⁷

Em relação ao “segundo tipo”, Genette diz que

é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.²⁷⁸

Sobre a hipertextualidade, o terceiro conceito do qual lançaremos mão, Gérard Genette o seguinte:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brota* e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo.²⁷⁹

277 Genette, p. 12.

278 Genette, p. 13.

279 Genette, p.16.

Tomando como fundamentação teórica esses conceitos propostos por Genette, faremos uma breve análise da presença deles na comédia de Aristófanes. Mais que isso, tentaremos demonstrar que o conhecimento desses conceitos ligados à trans-textualidade constitui uma ferramenta útil e necessária à evocação de sentido imprescindível à compreensão adequada das peças do referido comediógrafo grego antigo.

Partindo da identificação desses recursos textuais, procuraremos chegar às possíveis construções de significado que tais recursos promovem no texto aristofânico.

Depois de uma breve exposição da produção literária de Aristófanes, tentaremos alcançar o objetivo estabelecido, recorrendo principalmente a três comédias específicas: *Acarnenses*; *Tesmoforiantes* e *Rãs*.

O poeta e sua obra

Muito pouco sabemos sobre a pessoa de Aristófanes. Poucos são os documentos que possuímos a seu respeito e dentre eles apenas um ou outro merece inteira confiança²⁸⁰. Mas, nem por isso, Aristófanes perde sua importância. Ele é considerado o principal representante da comédia grega antiga. Afinal de contas, algumas de suas obras foram as únicas a sobreviver até os nossos dias com textos integrais.

Ao todo, Aristófanes escreveu cerca de quarenta peças. Contudo, somente onze foram integralmente preservadas: *Acarnenses* (425²⁸¹); *Cavaleiros* (424); *Nuvens* (423); *Vespas* (422); *Paz* (421); *Aves* (414); *Lisístrata* (411); *Tesmoforiantes* (411); *Rãs* (405); *Assembléia de Mulheres* (392) e *Pluto* (388).

Convém lembrar que nenhum outro comediógrafo grego antigo conseguiu esse feito: legar ao presente comédias com textos integrais. O máximo que os outros conseguiram foi legar-nos alguns fragmentos! Daí decorre a importância de Aristófanes para o estudo da comédia, em especial o da grega antiga.

É desse corpus, formado pelas onze peças aristofânicas preservadas em sua integridade, que extrairemos os exemplos de transtextualidade. Contudo três peças receberam uma atenção especial: *Acarnenses*; *Tesmoforiantes* e *Rãs*.

Citações diretas em Rãs

280 J.S. Brandão, *Teatro grego: Eurípides e Aristófanes – um drama satírico, O ciclope, e duas comédias, As rãs e As vespas*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986, p. 71.

281 Todas as datas são anteriores a Cristo.

Aristófanes demonstrava ser um profundo conhecedor dos escritos de Eurípides. Isso fica evidente na profunda análise que Aristófanes faz de vários aspectos dos textos euripidianos: títulos das peças, linguagem, estilo, construção dos personagens, prólogos, métrica e muito, muito mais.

Entretanto, um dos recursos que mais evidenciam o grande conhecimento de Aristófanes em relação a Eurípides são as citações diretas que faz das obras deste. Aristófanes introduziu em suas comédias uma enorme quantidade de citações diretas das tragédias de Eurípides.

As citações feitas por Aristófanes, contudo, não são aleatórias. Elas têm um papel fundamental na construção do sentido interno de suas peças. Sem elas, o sentido dos textos seria empobrecido. Como exemplo, apresento o seguinte verso de *Rãs*: “Oxalá a nau Argos nunca tivesse voado” (*Rãs*, v. 1383²⁸²). Esse verso é uma citação literal do primeiro verso de *Medeia*, de Eurípides: ‘Εἴθ’ ὄφελ’ Ἀργοῦς μὴ διαπτᾶσθαι σκάφος’ (*Μήδεια*, v. 1²⁸³). No texto de Eurípides, essas palavras são colocadas na boca da ama de Medeia, que lamenta a partida de sua senhora para as terras de Iolcos na nau Argos.

Já no texto de Aristófanes, o texto citado cumpre um papel totalmente distinto. Essas palavras estão postas na boca de Eurípides, personagem de *Rãs* ao lado de Ésquilo. Quando as pronuncia, o personagem Eurípides está prestes a ser fulminado por seu opositor, Ésquilo, na disputa pelo título de maior tragediógrafo. Ao ver-se encurralado, o personagem Eurípides lamenta que a nau Argos já tivesse voado. Se a nau ainda estivesse ali, ele a usaria para fugir daquela situação de aperto.

Como se vê, a citação do primeiro verso de *Medeia* tem um papel importantíssimo na construção do sentido da disputa entre Eurípides e Ésquilo, como personagens de *Rãs*. Sem o devido conhecimento dessa intertextualidade, o leitor atual não conseguirá recuperar o sentido apreendido com facilidade pelos contemporâneos de Aristófanes.

Medeia não é a única tragédia euripidiana cujos versos são citados diretamente por Aristófanes. Este cita versos das mais diversas tragédias de Eurípides. As citações feitas por Aristófanes chegam a dezenas. Há citações de *Antígona*²⁸⁴ (início da peça e fragmento 170), de *Meleagro* (início da tragédia)²⁸⁵, de *Melanipe, a Sábia* (início da peça)²⁸⁶ etc.

282 Tradução de J.S. Brandão: Espaço e Tempo, 1986.

283 Edição de Gilbertus Murray, In: Euripidis, *Fabulae I*, London, Oxonii, [s.d.].

284 “*Édipo era, antes de tudo, um homem feliz...*” (*Rãs*, v. 1183) e “*A palavra é o único santuário da persuasão*” (*Rãs*, v. 1392).

285 “*Como primícias aos deuses...*” (*Rãs*, v. 1240).

286 “*Zeus, a verdade mesma o assegura...*” (*Rãs*, v. 1244).

Todas essas citações desempenham um papel importante na construção do sentido nas comédias aristofânicas. Sem a devida recuperação do sentido evocado por cada hipotexto das citações, o leitor atual perderá muito ou todo o recurso cômico utilizado por Aristófanes.

Alusões em *Acarnenses*

As citações não são os únicos recursos utilizados por Aristófanes na construção de sentido em seus textos. As alusões também são bastante utilizadas. Os espectadores e leitores contemporâneos de Aristófanes não tinham dificuldades para resgatar o sentido evocado pelas alusões feitas pelo poeta.

Por outro lado, nós, que estamos distantes de Aristófanes quase 2.500 anos, não temos a mesma sorte. Para resgatarmos o sentido evocado pelas alusões feitas, teremos que realizar um exercício bem mais complexo.

Como ilustração desse recurso transtextual utilizado por Aristófanes, apresento um trecho de *Acarnenses*. Deixe-me, antes, explicar o contexto da peça.

Cansado da guerra e suas consequências, Diceópolis, um camponês, propõe na assembleia do povo que se tente estabelecer a paz com os espartanos, inimigos dos atenienses. A proposta é veementemente recusada. Diante disso, Diceópolis contrata um embaixador particular para negociar, junto aos espartanos, a paz apenas para si. A atitude de Diceópolis causou revolta nos acarnenses²⁸⁷, que queriam matá-lo. Para tentar salvar sua pele, ele pede uma chance de defender seu ponto de vista com um discurso.

O discurso que Diceópolis apresentaria aos acarnenses seria sua única salvação. Se o discurso fosse bom, o camponês salvaria sua pele; caso contrário, seria morto pelos carvoeiros de Acarna. Daí vinha a necessidade de discurso ser impecável.

Agora que vimos o contexto da peça, podemos apresentar os vv. 393-5²⁸⁸ de *Acarnenses* como exemplo de recurso alusivo feito por Aristófanes:

DICEÓPOLIS

É este o momento de reunir todas as minhas forças. Tenho de ir procurar Eurípides. (*Bate à porta do poeta.*) Rapaz! Rapaz!

SERVO

Quem é?

DICEÓPOLIS

287 Habitantes de Acarnas, um dos demos circunvizinhos de Atenas que mais sofria com as invasões espartanas, daí o ódio dos acarnenses pelos espartanos.

288 Tradução de M.F. Sousa e Silva, In: Aristófanes, *Acarnenses*, Coimbra, INIC, 1980.

Quando Aristófanes faz Diceópolis buscar a ajuda do personagem Eurípides, não o faz à toa! Ele está fazendo uma alusão a algo que era bastante conhecido de seus espectadores e leitores. Sem a evocação de sentido trazida pela alusão, não perceberemos a ideia transmitida pelo poeta.

Afinal, por que Diceópolis busca a ajuda do personagem Eurípides e não de outra pessoa, como Sócrates, por exemplo? O leitor atual não terá muita facilidade em responder tal pergunta. O norte da resposta será indicado em alguns versos de *Rãs*.

A primeira alusão, que também é uma citação, está no v. 1392 de *Rãs*: “EURÍPIDES – A palavra é o único santuário da persuasão”. Esse verso é uma citação direta do fragmento 170 que nos restou de *Antígona*: ‘ouvκ ε;sti Peiqou/j i`ero.n a;llo plh.n lo,goj’²⁸⁹. Não se pode esquecer que estas são, primeiramente, palavras do poeta real, Eurípides, e não somente do personagem de *Rãs* ou de *Acarnenses*.

Para o poeta Eurípides, “não existe outro templo para a [deusa] Persuasão a não ser o discurso”²⁹⁰. A Persuasão, deusa de quem Diceópolis carecia de ajuda, só poderia ser encontrada no templo do discurso. Esse é o ponto de vista do poeta trágico.

Consciente disso, Aristófanes coloca as seguintes palavras na boca do seu personagem Eurípides: “É que eu coloquei a Persuasão. Meu verso é excelente!” (*Rãs*, v. 1395). Essas não são palavras do Eurípides real, mas uma alusão feita por Aristófanes sobre o pensamento daquele no que diz respeito à relação entre discurso e persuasão.

No mesmo contexto de *Rãs*, Aristófanes faz outra alusão a esse pensamento do poeta Eurípides acerca da persuasão. As palavras agora são ditas por Baco ou Dioniso, o árbitro da disputa pelo título de maior tragediógrafo do Hades: “Admirável, ó Palamedes! Ó natureza genial! [...]” (*Rãs*, v. 1451). Aqui, Baco chama o personagem Eurípides de Palamedes, que é símbolo de inteligência e argúcia.

Contudo, deve ficar claro que Aristófanes não está elogiando o poeta Eurípides. Ao contrário, ele está lançando uma dura crítica sobre quem utiliza a retórica demagógica para persuadir e sobre quem se deixa convencer por tais artifícios. Tal crítica é feita por meio de Baco no mesmo contexto de *Rãs*: “Mas a persuasão é vã e absurda”²⁹¹ (v. 1396). Com esse verso, nosso poeta cômico caricatura Eurípides

289 A. Nauck, *Tragicorum graecorum fragmenta*, Editio secunda, [S.l.: s.n.], 1889, p. 408.

290 Tradução nossa, que acreditamos se aproximar mais daquilo que o original propõe.

291 Livre tradução do original ‘πειθῶ δὲ κοῦφόν ἐστι καὶ νοῦν οὐκ ἔχον’. Adaptei ‘νοῦν οὐκ ἔχον’ como “absurda” em vez de “não tendo bom-senso”.

como o grande mestre da persuasão vazia e absurda, despida de bom senso.

Sem essas alusões autotextuais²⁹², entre *Rãs* e *Acarnenses*, torna-se difícil entender por que Diceópolis resolve procurar a ajuda de Eurípides. Por outro lado, com elas em mente, o leitor atual perceberá que Diceópolis estava buscando o auxílio daquele que Aristófanes tinha eleito como representante-mor da utilização da sagacidade, da sutileza de argumento e da ladinagem para persuadir.

A paratextualidade em *Rãs*

BACO – Admirável, ó Palamedes! Ó natureza genial! Dize-me: esta ideia é tua ou de Cefisofonte?

EURÍPIDES – Esta última é inteiramente minha, mas a do vinagre é de Cefisofonte.

(*Rãs*, v. 1451-2, grifo nosso)

EURÍPIDES – Por Zeus, eu não pus em cena *cavalos-galos*, nem mesmo, como tu, *bodes-veados*, que veem desenhados nos tapetes persas. Mas logo que de ti recebi a tragédia, intumescida de termos empolados e de vocábulos pesados, antes de mais nada, fi-la perder o gravoso, aligeirando-a com versozinhos, digressões... e acelgas brancas, dando-lhes um cozimento de tolices que eu ia extraindo dos livros. Soergui-a depois como monodias, misturando-lhes algo de Cefisofonte.

(*Rãs*, vv. 937-44, grifo nosso)

Os versos acima fazem parte do acirrado debate entre os personagens Ésquilo e Eurípides, em *Rãs*. Eles estão disputando o direito ao trono que está reservado no Hades para o maior poeta trágico daquele lugar. Os argumentos usados por ambos são bastante elaborados.

Na intenção de mostrar a superioridade poética de Ésquilo em relação a Eurípides, Aristófanes coloca os versos supracitados nas bocas de Baco (Dioniso) e do próprio Eurípides. Mas em que tais versos evidenciam a inferioridade poética de Eurípides?

Se quisermos responder de forma satisfatória a essa pergunta, precisamos notar a paratextualidade que está presente nos versos em questão. Difícilmente, alguém que não tenha consciência da paratextualidade presente nesses versos poderá evocar a plenitude do sentido proposto por Aristófanes. Antes, porém, de mostrar a paratextualidade em si, faz-se necessário defini-la.

De acordo com Gérard Genette, a paratextualidade é constituída

292 Também temos uma alusão temática com o mito de Palamedes.

pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende²⁹³.

Agora que apresentamos, segundo Gérard Genette, o conceito de paratextualidade, podemos mostrar a sua ocorrência em si, bem como tentar demonstrar o quanto ela é necessária à plena recuperação das ideias propostas pelo nosso poeta cômico no texto em análise.

Encontramos em *Rãs*, conforme a proposta de Genette, ‘uma relação menos explícita e mais distante’ dessa peça com alguns de seus escólios. A citada relação, na verdade, não é tão simples assim. Como o próprio Gérard afirmou, o leitor mais purista e menos vocacionado à erudição externa nem sempre conseguirá dispor tão facilmente como desejaria e pretende do aparato e do comentário que tal relação fornece. Deixe-me, então, tentar explicá-la.

Nos dias de Eurípides, corria o boato de que um homem de nome Cefisofonte era bastante íntimo na casa do poeta, a ponto de se lhe atribuir uma aventura amorosa com a mulher deste. Também era dito que Cefisofonte participava na composição das tragédias de Eurípides, chegando a ser considerado co-autor delas.²⁹⁴

Esses boatos viraram escólios de alguns versos de *Rãs* e de *Acarnenses*. É verdade que essas duas peças são anteriores aos escólios que foram anexados a elas. Isso é inegável. No entanto, elas mantêm uma estreita relação de significado com os boatos que viraram escólios. É um caso semelhante ao que aconteceu com as ideias de Sócrates.

As ideias de Sócrates, com as quais *As Nuvens*, de Aristófanes, dialogam, só foram colocadas em forma escrita nos dias de Xenofonte e Platão. Sem dúvida, *As Nuvens* dialogam com as ideias de Sócrates, embora só fossem conhecidas através da tradição oral. Sendo assim, por mais louco e complicado que pareça, *As Nuvens*

293 Genette, p.13.

294 Conferir a nota 74 de Maria de Fátima de Sousa e Silva, In: Aristófanes, *Acarnenses*, Coimbra, INIC, 1980.

são hipertexto de obras que são posteriores a si. O problema, porém, acabará se considerarmos o texto como algo que não se limita a uma produção textual.

É um caso semelhante a esse que acontece com *Rãs* e os seus escólios. *Rãs* dialoga com o texto que posteriormente vai virar escólios dos vv. 944 e 1408 de *Rãs* e do v. 395 de *Acarnenses*.

Conhecendo essa relação de *Rãs* com seus escólios, podemos recuperar com mais facilidade o papel que aqueles versos desempenham na argumentação em favor da inferioridade poética de Eurípides em relação a Ésquilo.

Quando pergunta “[...] esta ideia é tua ou de Cefisofonte?” (*Rãs*, v. 1451), o personagem Baco está, na verdade, depreciando Eurípides. Afinal de contas, Eurípides não tem a capacidade de criar suas tragédias sozinho. Ele é dependente de Cefisofonte! O mesmo acontece quando o próprio personagem de Eurípides assume essa dependência em relação a Cefisofonte: “Esta última é inteiramente minha, mas a do vinagre é de Cefisofonte” (*Rãs*, v. 1452). No v. 944, o personagem Eurípides faz outra confissão desse tipo: “Mas logo que de ti recebi a tragédia, [...] soergui-a depois como monodias, **misturando-lhes algo de Cefisofonte**” (grifo nosso).

Sem a devida consciência da relação existente entre *Rãs* e seus escólios, dificilmente um leitor atual resgatará a plenitude do sentido evocado pelos versos que já foram destacados.

A paródia em *Tesmofoiantes*

Tomamos como conceito de paródia aquele proposto por Octave Delepierre a partir do texto de Richelet, que, por sua vez, evocou Scaliger e Sallier. Acerca do assunto, afirmou Octave Delepierre (1870):

Quando os rapsodos cantavam os versos da *Iliada* e da *Odisséia* e descobriam que essas narrativas não satisfaziam a expectativa ou a curiosidade dos ouvintes, para distrai-los, eles misturavam a elas, na forma de interlúdio, pequenos poemas compostos basicamente dos mesmos versos que haviam sido recitados, mas cujo sentido eles alteravam para exprimir uma outra coisa, própria para divertir o público. É o que eles chamavam parodiar, de *para* e *ôdè*, contracanto.²⁹⁵

Na obra de Aristófanes também estão presentes diversas paródias, especialmente de trechos das tragédias de Eurípides. Nenhum outro poeta trágico é tão

295 Apud Genette, p. 28.

parodiado por Aristófanes quanto Eurípidēs. A título de exemplo, mencionarei apenas a paródia da *Helena*, de Eurípidēs, em *Tesmoforiantes*.

Como nos demais casos citados anteriormente, a paródia é outro recurso paratextual indispensável à compreensão do texto aristofânico. Antes de mostrarmos os versos de Eurípidēs parodiados por Aristófanes, é interessante destacar o contexto da comédia em questão, *Tesmoforiantes*.

Anualmente, as mulheres gregas casadas se reúnem para celebrar as Tesmofórias: festival dedicado a Deméter e a Perséfone. Junto às celebrações, as mulheres tratavam de assuntos do interesse feminino. No festival expresso nas *Tesmoforiantes*, a pauta estava relacionada ao poeta Eurípidēs. As mulheres resolveram matá-lo porque ele revelava os muitos segredos das mulheres em suas peças: traição aos maridos, adoção escondida de filhos etc.

Ao tomar conhecimento do plano, Eurípidēs fica preocupado e desenvolve um plano: enviaria um parente disfarçado de mulher para defendê-lo no Tesmofórion. Depois de cumpridos todos os passos do travestimento do parente em uma tesmoforiante, este é enviado ao festival com a árdua missão de salvar a pele de Eurípidēs.

Já no Tesmofórion, quando lhe é dada a oportunidade de falar, o parente de Eurípidēs pronuncia um discurso que parodia o da protagonista de *Helena*. Não se pode esquecer que essa peça euripidiana está carregada de engano. Zeus esconde a verdadeira Helena no Egito, enquanto deixa em Esparta uma “cópia” da belíssima mulher.

Ao parodiar o discurso de Helena, Aristófanes está dialogando com a atitude de tentar enganar, presente em *Helena*. Em cada verso parodiado, Aristófanes dá pistas de que o parente de Eurípidēs é um impostor, como a cópia de Helena em Tróia. Não basta reconhecer a paródia feita por Aristófanes. É preciso também identificar as ideias de embuste intrinsecamente entranhadas aos versos parodiados.

Vejamos um primeiro exemplo. Os versos escritos pelo próprio Eurípidēs aparecem da seguinte forma:

Ἑλένη

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,
ὄς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γῆας.
(Ἑλένη, v. 1-3²⁹⁶, grifo nosso)

296 Edição de Gilbertus Murray, In: Euripidis, *Fabulae III*, London, Oxonii, [s.d.].

Helena

Estas são as correntes do Nilo de belas donzelas,
que banha a terra do Egito e os seus campos,

graças ao degelo das brancas neves.

(*Helena*, v. 1-3²⁹⁷, grifo nosso)

Já na paródia feita por Aristófanes, encontramos o seguinte:

Μνησίλοχος

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,
ὄς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς νοτίζει μελανοσυρμαῖον λεών.

(*Θεσμοφοριάζουσαι* v. 855-7²⁹⁸, grifo nosso)

Parente de Eurípedes

Estas são do Nilo as águas de belas Ninfas, do rio que,
em vez da chuva divina, rega a planície alva do Egito

e o seu povo, o da... purga negra.

(*Tesmoforiantes*, v. 855-7²⁹⁹, grifo nosso)

A mudança de branco para negro é um indício muito forte de uma variação entre opostos, da mudança radical vivida pele Parente de Eurípedes: de homem para mulher. Como já mencionei, aqui não temos apenas uma paródia, mas uma paródia que contribui e muito na construção do sentido textual. Nos v. 855-7 das *Tesmoforiantes*, temos uma paródia que destaca aquilo que está sendo feito pelo Parente de Eurípedes: enganar as tesmoforiantes.

Algo semelhante acontece nos vv. 859-60 das *Tesmoforiantes*. No texto eurípidiano, lemos da seguinte forma:

Ἑλένη

ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνώνυμος

Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεως. (Ἑλένη, vv. 16-17, grifo nosso)

297 Tradução de José Ribeiro Ferreira, In: Eurípedes, *Helena*, Porto Alegre, Movimento, 2009.

298 Edição de Victor Coulon, In: Aristophane, *Tome IV: Les Thesmophories - Les Grenouilles*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

299 Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva, In: Aristófanes, *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, Coimbra, Edições 70, 2001.

Nossa pátria não é uma terra desconhecida
Esparta, e **nosso** pai é Tíndaro.
(*Helena*, vv. 16-17³⁰⁰, grifo nosso)

No discurso do Parente de Eurípedes, por sua vez, encontramos as seguintes palavras:

Μνησίλοχος
ἐμοὶ δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνόνημος
Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεως.
(*Θεσμοφοριάζουσαι* v. 859-60, grifo nosso)

Parente de Eurípedes
Minha pátria não é uma terra desconhecida
Esparta, e **meu** pai é Tíndaro.
(*Tesmoforiantes*, v. 859-60³⁰¹, grifo nosso)

Como se percebe, a única diferença entre os dois textos é o pronome que inicia o primeiro dos dois versos: h`mi/n “nosso”, no texto original, e evmoi “meu”, na paródia. Essa pequena alteração tem uma importância na evocação do sentido proposto por Aristófanes. Em *Helena*, a 3ª heroína, de fato, fala em nome da coletividade. Isso, contudo, não acontece com o Parente de Eurípedes. Ele, como um grande impostor, fala somente por si, e não em nome do grupo de mulheres presentes no Tesmofórion. Essa também era uma pista significativa para que os espectadores e leitores contemporâneos de Aristófanes percebessem o caráter embusteiro do Parente de Eurípedes

Poderíamos citar vários outros versos do discurso de *Helena* parodiados por Aristófanes. Contudo, esses dois bastam para que se perceba que a paródia é igualmente um importante recurso evocativo de sentido no texto aristofânico.

O devido conhecimento dos elementos transtextuais, conforme definição de Gérard Genette, é uma ferramenta bastante útil à transposição dos obstáculos de interpretação que nos distanciam das obras clássicas de modo geral, especialmente em relação às comédias de Aristófanes.

Os quatro exemplos aqui enumerados – citação, alusão, paratextualidade e paródia – servem como comprovação de que a transtextualidade é uma ferramenta útil e necessária para uma interpretação coerente dos textos aristofânicos. Sem o devido conhecimento desses recursos transtextuais, o leitor atual apresentará muitas dificuldades para resgatar as ideias e sentidos propostos pelo nosso poeta

300 Tradução nossa.

301 Tradução nossa.

em seus textos.

É necessário resgatar a contribuição que tais textos dão na identificação da construção do sentido do teatro aristofânico. Eis o desafio: identificar como os diversos textos evocados por Aristófanes trabalham ao seu lado na edificação de significados mais ricos. Foi isso que procuramos fazer através desses quatro exemplos.

Deve ficar claro, entretanto, que não chegamos nem perto de esgotar os exemplos de recursos transtextuais utilizados por Aristófanes em suas diversas peças. Poderíamos, ainda, abordar sobre o travestimento, a charge, o pastiche e muitos outros recursos hipertextuais presentes no teatro de Aristófanes.

O presente trabalho serve, portanto, apenas como uma humilde sugestão, bem como um incentivo a futuras pesquisas nessa direção.

Estrepsíades ri de Sócrates em *As Nuvens*³⁰²

Solange Maria Soares de Almeida³⁰³

Ana Maria César Pompeu³⁰⁴

A Comédia Antiga Grega, que tem como representante maior Aristófanes, foi uma profunda arte pública. Era financiada pelos impostos e produzida e encenada pelos cidadãos, como parte de suas responsabilidades cívicas ou privilégios. As peças eram apresentadas durante os Festivais Dionisíacos, celebrações cujos eventos e cerimônias eram dedicados a expressar (e reforçar) a ideologia ateniense e, ao mesmo tempo, mostrar o poder e o prestígio da cidade democrática.

As celebrações duravam três dias. Pela manhã, eram encenadas três tragédias e um drama satírico e pela tarde, uma comédia. Entre as várias peças cômicas inscritas, apenas três eram selecionadas para essa ocasião especial, ganhavam o financiamento de um coro e concorriam à premiação do Festival.

Segundo Nietzsche³⁰⁵, “na Antiguidade grega, (...) uma liberdade, tal como é gozada por nossos poetas cênicos, na escolha da matéria, do número de atores e de incontáveis coisas, apareceria ao jurado artístico ático como indisciplina”. Encenar uma peça nos Festivais Dionisíacos não era tarefa fácil, o próprio poeta diz na parábase d’*Os Cavaleiros*: “por considerar a produção de uma comédia a tarefa mais árdua que pode haver” (v. 516). E, sem dúvida, o mais difícil era agradar aos jurados, cidadãos oriundos de diversos lugares de Atenas.

Podemos supor que Aristófanes não pretendia deixar uma obra escrita para a posteridade, mas somente fazer uma boa encenação no teatro ateniense, em um dia específico. O texto que temos em mãos é apenas um dos itens que comporiam uma peça. Há pelo menos mais quatro elementos necessários para uma boa representação: (i) a fala e o tom da voz do ator; (ii) a ação e os gestos em cena; (iii) o cenário, incluindo os trajes e os disfarces e (iv) a música, especialmente, o canto e a dança do coro.

É impossível para nós, homens do século XXI, compreendermos comple-

302 Agradecimentos a Deus, à minha família, à minha orientadora Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu, à Universidade Federal do Ceará e à FUNCAP, financiadora desta pesquisa.

303 Discente do Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Literatura e integrante do Grupo de Estudos Aristofânicos – GEA, ambos da UFC.

304 Professora Doutora da UFC – Orientadora.

305 F. Nietzsche, *A Visão Dionisíaca do Mundo, e outros textos de juventude*. Tradução de M.S.P. Fernandes, M.C.S. Souza; revisão da tradução M. Casanova. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p.58.

tamente Aristófanes. Para isso, teríamos que estar em Atenas, em pleno século V a. C., e, preferencialmente, sermos cidadãos atenienses da mesma época. Tudo o que temos é a certeza de estarmos diante de um gênio cômico com uma mente excepcional.

Qual um gênio, Aristófanes estava sujeito a ser incompreendido, principalmente quando superestimava o interesse e a capacidade intelectual dos seus espectadores, como o caso ocorrido com a peça *As Nuvens*. Aqueles que compareciam ao teatro seriam mesmo “espectadores sagazes” e teriam condições de compreender “a mais engenhosa” de suas comédias? (*As Nuvens*, vv. 521-2).

Segundo MacDowell³⁰⁶, os espectadores não iam ao teatro para assistir a uma sequência de piadas, mas a uma performance na sua forma tradicional, incluindo elementos musicais e religiosos, como também obscenidades e exposição ao ridículo de membros de sua própria comunidade.

Ao escrever uma peça, Aristófanes não queria apenas fazer o público rir, mas tentava levar aos espectadores algum assunto sério e, quem sabe, de alguma forma, influenciá-los com as suas ideias. E como um bom poeta, também mostrava seu talento, levando novidades à comédia, nunca iguais e sempre inspiradas (*As Nuvens*, vv. 547-8).

Jaeger³⁰⁷ afirma que “a concepção do poeta como educador do seu povo – no sentido mais amplo e profundo da palavra – foi familiar aos Gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância”. Homero foi o exemplo clássico desta concepção; mais tarde, outros poetas continuariam seu trabalho.

Aristófanes pretendia, de todas as formas, abrir os olhos do povo, que parecia “adormecido” e era sempre ludibriado pelos políticos. Em *Os Cavaleiros*, o próprio personagem Povo (*Demos*) diz: “Por minha parte, gosto da minha papinha todos os dias, e estou disposto a sustentar um ladrão de um chefe político” (vv. 1125-6).

Aqueles cidadãos que aclamaram a peça *Os Cavaleiros*, de Aristófanes, como vencedora no Festival das Lenéias, de 424 a. C. e dessa forma, apoiaram a investida do poeta contra Cléon, eram os mesmos que há pouco haviam recebido o demagogo como herói. Todos sabiam que a conquista ateniense na ilha de Pilos se consolidara por causa de um plano estratégico de inteira responsabilidade do general Demóstenes e que Cléon havia tomado para si os louros da vitória, ganhando assim apoio das massas populares.

306 D.M. MacDowell, *Aristophanes and Athens: an introduction to the plays*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 26.

307 W.W. Jaeger, *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. de A.M. Parreira, [adap. do texto para a ed. brasileira M. Stahel; rev. do texto grego G.C.C. Souza]. 5. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010, p. 61.

Ao final do século V a.C., percebendo que os atenienses não tinham mais o poeta como o único conselheiro e educador da cidade – esta posição já se alterava com a difusão cada vez maior da escrita e, conseqüentemente, da leitura – Aristófanes aproveita a rivalidade entre os novos sábios surgidos em Atenas e encena a peça *As Nuvens*, nas Grandes Dionísias de 423 a.C.

Embora muitos estudiosos deem ênfase à crítica filosófica presente em *As Nuvens*, não é esse o seu assunto principal e sim a educação dos jovens atenienses. Mas, como falar de educação, na Atenas do século V a. C., sem falar dos sofistas e dos filósofos? Eram estes os novos educadores e, por isso, o alvo principal da comédia.

Como à época da peça, não havia sofistas atenienses e sabendo que a comédia aristofânica é política – tudo gira em torno da pólis –, um cidadão muito conhecido de todos é eleito o representante da nova educação. Afinal, segundo Bergson³⁰⁸, para rir de alguma coisa é preciso fazer parte da paróquia, “o nosso riso é sempre o riso de um grupo”. E para que o seu personagem pareça verossímil, é preciso que este fale e aja como o esperado; Aristófanes leva ao palco um sofista-fisiologista-metereologista-mago, tudo misturado e amalgamado em um só educador: Sócrates.

A peça inicia com um velho camponês, Estrepsíades, lamentando-se, pois não consegue dormir por causa de dívidas contraídas junto a agiotas, para satisfazer seu jovem filho, louco por cavalos. O velho, antes de vida farta e feliz, fora arrastado para dentro de Atenas por causa da guerra, e, segundo ele mesmo, induzido por uma alcoviteira a casar-se com uma moça da cidade, orgulhosa e arrogante. Desta união, nasceu Fidípides, que, criado pela mãe como rico, pede inúmeros e caríssimos presentes ao pai, causando o seu endividamento.

O velho resolve convencer seu filho a frequentar o “Pensatório” das almas sábias, local onde se ensinariam (...) mediante pagamento. A intenção de Estrepsíades é que Fidípides aprenda o discurso injusto e, fazendo uso deste, consiga livrá-lo das dívidas. Com a recusa do filho, o velho resolve que ele mesmo irá para a Escola de Sócrates.

Com a entrada do velho no “Pensatório”, há o encontro com Sócrates. Este tenta, de todas as maneiras, fazer com que o velho aprenda a raciocinar, mas vê que esse é um esforço inútil, por fim desiste e manda-o de volta para sua casa. Desta vez, Estrepsíades convence o filho a ir ao Pensatório e, então, este torna-se um discípulo fora do comum, aprendendo rapidamente. Mas, infelizmente, nem tudo sai como o pai sonhava e ele vê, com tristeza, seu filho usando o argumento

308 H. Bergson, *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Direitos exclusivos para a língua portuguesa adquiridos por Ed. Guanabara. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987, p. 13.

injusto contra ele próprio.

Traçando um paralelo entre os personagens principais dessa comédia: Estrepsíades e Sócrates, é possível ver quão opostos os dois são. Enquanto o primeiro está ligado à natureza com seu corpo em pleno movimento: ereção, ingestão, excreção, flatulência; o segundo, por sua vez, deseja tanto separar-se da terra, que até usa o artifício de ficar suspenso em um cesto, a fim de elevar o seu pensamento.

No diálogo *Fédon*, de Platão³⁰⁹, Sócrates fala sobre a relação do filósofo com os prazeres corporais:

SÓCRATES

Julgas provável que um filósofo se importe muito com os chamados prazeres, tais como o de comer e de beber?

SÍMIAS

De modo algum, Sócrates.

SÓCRATES

E quanto aos prazeres do sexo?

SÍMIAS

Certamente não.

(...)

SÓCRATES

Julgas que tal homem não se devotaria ao corpo, mas se afastaria, tanto quanto fosse capaz, do corpo para se preocupar com a alma?

SÍMIAS

Julgo.

Bem distante disso, nosso protagonista, Estrepsíades, carrega consigo toda a simbologia da comédia. No início da peça *As Nuvens*, se queixa de tudo que deixou no campo: “uma vida rústica, agradabilíssima, embolorado, sujo e à vontade, regorgitando de abelhas, de rebanhos e de bagaço de azeitona...” (vv.43-5). O velho, empurrado para a cidade, encontra-se agora cheio de dívidas, todas contraídas na tentativa de satisfazer os desejos de seu filho, um rapaz alucinado por cavalos.

Seu antagonista é Sócrates, que representa a comédia às avessas: é pálido, descalço, não tem o que comer, vive trancado no Pensatório, isolado de todos, apartado da vida. Só fala sobre assuntos elevados, espirituais, ideais e abstratos, portanto, impossíveis de serem compreendidos pelo terreno Estrepsíades.

É característico de Aristófanes nomear seus personagens de acordo com o caráter de cada um, nosso herói ganha seu nome a partir de *strépho*, verbo que significa girar, revirar, revolver algo em seu espírito etc. Logo no início da peça o

309 Platão. *Fédon*. In: *Diálogos III*. Trad. E. Bini. Bauru, Edipro, 2008, p. 197, 64d-e.

velho aparece na cama, girando de um lado ao outro, sem conseguir dormir: “Ai, ai! Ó Zeus soberano! Como são compridas as noites! Uma coisa interminável!...” (vv. 1-3).

É possível dizer que Estrepsiades é, também, “o homem que se vira”, neste caso, para não pagar o que deve. O velho busca todas as maneiras de se livrar dos credores e após uma tentativa fracassada de fazer com que seu filho se torne um discípulo da “escola” de Sócrates, resolve que ele mesmo irá ao “Pensatório” aprender o raciocínio fraco, com o qual será possível “vencer nas causas mais injustas” (v. 115).

Estrepsiades é recebido no “Pensatório” por um discípulo de Sócrates, que vai logo deixando o velho por dentro dos últimos acontecimentos ocorridos com o sábio. Embora o discípulo tenha dito que esses assuntos são “mistérios” (v.143), relata-lhe algumas das descobertas “científicas” de seu mestre.

A primeira delas é sobre uma pulga, que “mordeu a sobancelha de Querefonte e pulou para a cabeça de Sócrates” (vv.147-8). Para descobrir quantas vezes o tamanho dos seus próprios pés ela poderia saltar, Querefonte mergulhou os pés da pulga na cera quente, esperou que as botinhas de cera esfriassem e retirando-as, mediu a distância. Ao ouvir isso, Estrepsiades mostra-se espantado: “Ó Zeus soberano, que sutileza de pensamento!” (vv.149-53).

A segunda descoberta diz respeito ao canto dos insetos. Querefonte perguntou ao sábio “qual a sua opinião, se os mosquitos cantam pela boca (*stôma*) ou pela rabadilha (*pygé*)”. Ao que Sócrates respondeu: “o intestino do mosquito é estreito; como é apertado, o ar passa por ele com violência e se encaminha diretamente para a rabadilha... como é oco e ligado a esse lugar estreito, o buraco ressoa” (vv.156-64).

Mais uma vez, Estrepsiades finge admirar tanta inteligência e diz: “Ah, então o rabisteco do mosquito é uma trombeta! Seja ele três vezes bem-aventurado, só por esta ‘intestigação’... De fato, numa defesa, facilmente seria absolvido quem conhece a fundo o intestino (*énteron*) dos mosquitos...” (vv.165-8).

A aprovação de Estrepsiades, após ouvir o relato do canto do mosquito, tem duplo sentido. Afinal, que relação poderia existir entre “ser absolvido numa defesa” e “conhecer a fundo o intestino dos mosquitos”? O’Regan³¹⁰ diz que Aristófanes amplia a insignificância do assunto para ridicularizar tais preocupações sofisticadas.

É bem possível que o canto dos insetos fosse objeto de estudo já no século V a.C.. Tempos depois, Aristóteles³¹¹ preocupar-se-ia com esse assunto e registraria

310 D.E. O’Regan, *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes’ Clouds*. New York, Oxford University Press, 1992, p. 37.

311 Aristóteles. *História dos Animais*. 1 v. Livros I-VI. Trad. M. F. S. Silva. Lisboa, Im-

minuciosas observações sobre a voz dos insetos:

Assim, os insetos não têm voz nem linguagem, mas produzem ruído por meio do ar que lhes passa no interior, não com o que sai para o exterior. Porque nenhum deles expira; uns zumbem, como a abelha e os alados; de outros diz--se que cantam, a cigarra, por exemplo. Todos estes insetos emitem um som com a membrana que têm sob o corselete, quando são segmentados; há assim uma espécie de cigarra que produz um som pelo atrito do ar. Por seu lado, as moscas, as abelhas e todos os outros insetos do mesmo género produzem ruído ao levantar voo e ao contraírem-se; na verdade, o som resulta do atrito do ar no interior do corpo. Quanto aos gafanhotos, é pela fricção dos seus «lemes» que produzem o som.

No Pensatório, um discípulo conta para Estrepsíades como Sócrates foi “despojado de um grande pensamento por um lagarto (*askalabôtes*)...” Enquanto o mestre “investigava os caminhos da Lua e suas evoluções... estava de boca aberta, de noite, olhando para cima, um lagarto (*galeôtes*) cagou lá do alto do teto”. Desta vez, Estrepsíades é bem irônico: “Gozado que um lagarto tivesse cagado em Sócrates!...” (vv.169-74).

A contradição entre o relato do discípulo e a reação do velho demonstra a potência e a fragilidade dessa retórica. Estrepsíades ri de Sócrates quando elogia tanta sapiência, enquanto, certamente, o público ri dos filósofos.

O mundo natural de Sócrates é abstrato, um conjunto de teorias, confortável aos que vivem em um Pensatório. Quando se arrisca a sair e observar o mundo real – os caminhos da Lua e suas evoluções (v. 171) – é ridicularmente cagado por um lagarto. Este é um destino compartilhado por Thales e Anaxágoras, entre outros. Segundo O’Regan, Sócrates é a figura familiar e ridícula do filósofo que está tão estupidamente ligado ao mundo “superior” que esquece o seu necessário convívio na terra entre aqueles que vivem uma realidade “inferior”.

A merda do lagarto traz a merecida queda de Sócrates, fazendo-o “descer” de volta ao mundo real. Essa ruptura nos seus devaneios é necessária para lembrá-lo da sua condição humana sobre a terra. O’Regan afirma: o peido que Sócrates estava tão feliz em atribuir ao mosquito (vv. 163-4) vai voltar para assombrá-lo na merda do lagarto.

O discípulo de Sócrates continua seu relato, desta vez contando de que forma o mestre fez com que seus discípulos, durante uma palestra, esquecessem que não tinham o que comer. Pegou um espeto, dobrou-o e transformou-o em um compasso e, dessa forma, distraiu a atenção dos moços, discorrendo, provavelmente,

prensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, Livro IV, 9, 535b.

sobre questões geométricas (vv.175-9).

Depois de ouvir o discípulo, Estrepsíades pergunta: “Por que então admiramos aquele famoso Tales?” (v.180). Neste momento, o velho aparenta estar interessadíssimo em aprender com Sócrates, dono de tamanha genialidade, melhor até que um dos Sete Sábios: Tales de Mileto, considerado o fundador da filosofia e o primeiro a preocupar-se com assuntos matemáticos e geométricos.

Na entrada do “Pensatório”, Estrepsíades se depara com alguns discípulos, olhando para o chão, procurando, segundo aquele que o acompanha: “o que está debaixo da terra” (v.189). O velho pensa que eles estão à procura de cebolas, adiante, vê outros discípulos ainda mais inclinados: “que estão fazendo, tão inclinados?” Responde o discípulo: “Esses sondam o Érebo, até debaixo do Tártaro” (vv. 191-2). Desta vez, o velho não se controla e pergunta: “Por que é que o ânus está olhando para o céu?” E o discípulo responde: “Está aprendendo astronomia por sua própria conta...” (vv.193-4).

Os discípulos, assim como seu mestre, estão preocupados com o que há além, abaixo e acima deste mundo, por isso negam sua própria corporalidade. Então, é natural que estando inclinados para estudar o que há embaixo da terra, seus cus pratiquem astronomia. Em contrapartida, Estrepsíades tem fixação em dinheiro, comida e sexo, e, portanto, leva para o plano concreto tudo que é abstrato. O velho pensa logo que eles procuram cebolas e olhando os discípulos naquela posição, fica todo excitado querendo expor (*koinóo*) para eles o negocinho (*pragmátion*) dele.

Segundo Bakhtin³¹², “depois do ventre e do membro viril, é a *boca* que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o *traseiro*”. Na peça, é possível perceber o quanto Estrepsíades representa esse corpo grotesco, ele “fala” através de todos esses orifícios, ultrapassando assim as fronteiras entre o seu corpo e o mundo.

Finalmente, acontece o encontro de Estrepsíades e Sócrates. O velho camponês encontra o sábio dependurado lá no alto, em um cesto de secar queijos, observando “as coisas celestes”, pois é necessário “suspender a inteligência e misturar o pensamento sutil com o ar” para evitar que “a terra, com violência, atraia para si a seiva do pensamento”, diz Sócrates (vv.229-32).

Depois de ser aceito pelo sábio como seu discípulo, começa um breve ritual de iniciação, para que Estrepsíades possa ser apresentado às deusas Nuvens. Sócrates pergunta ao velho: “Você quer conhecer claramente as coisas divinas e exatamente o que elas são... E travar relações (*suggenesthai*) com as Nuvens, as nossas divindades, para conversar com elas?” Estrepsíades transformando outra

312 M. Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Y.F. Vieira. São Paulo, Hucitec, 2010, p. 277.

vez o abstrato no concreto, responde: “Sim, demais”.

No trecho seguinte, Aristófanes faz o mesmo jogo entre o que é elevado e o que é concreto. Enquanto Sócrates interroga-o sobre a solução do problema, perguntando se ele já conseguiu algo; para o velho Estrepsíades a única coisa palpável e que está ao seu lado, é o seu falo³¹³:

SÓCRATES

Tem alguma coisa?

ESTREPSÍADES

Não, por Zeus, eu é que não!

SÓCRATES

Nada mesmo?

ESTREPSÍADES

Nada, exceto este “pau” na mão direita...

(vv.731-734)

Além das piadas de conotação sexual, existem também aquelas relacionadas a higiene pessoal dos mestres. Depois da pulga que pula de um para o outro, é hora de falar de banhos e cuidados pessoais:

ESTREPSÍADES

Cuidado! Não diga nenhuma insensatez
contra homens diretos, e de juízo.

No meio deles, por economia, ninguém corta o cabelo,
nem se unta com óleos ou vai ao balneário para lavar-se.

E você “deslava” a minha vida, como se eu estivesse morto!

(vv.834-838)

O banho é também motivo de graça em *O Banquete*, de Platão³¹⁴:

APOLODORO

Aristodemo disse que tinha encontrado Sócrates lavado e de sandálias, o que é raro. Quis saber aonde o levava tanta elegância. – A um

313 A indumentária cômica trazia um simulacro de falo, de couro, dependurado debaixo da túnica curta, ainda que, na parábase desta peça, Aristófanes diga que não se apoiou em tais artifícios grosseiros.

314 Platão, *O Banquete*. Tradução de Donald Schüller. Porto Alegre, L&PM, 2011, p. 25, 174a-b.

jantar na casa do belo Agaton – teria-lhe respondido Sócrates. – Não participei das homenagens de ontem, detesto multidões. Mas lhe prometi estar lá hoje. Por isso me embelezei. Belo visitarei um homem belo. E tu, me acompanharias mesmo sem convite?

É possível perceber que grande parte da peça traz um contraponto entre o ar, matéria que compõe as Nuvens, representantes do pensamento sutil e os gases do corpo. Essa mistura, além de provocar um efeito cômico imediato, acaba apontando a insuficiência e a loucura da retórica dos educadores. O tom sério e elevado do discurso é tocado pela baixeza e imundície dos excrementos.

Sem abrir mão do seu papel de bufão – o tolo que nada absorve das lições socráticas – Estrepsíades acaba, mesmo às avessas, dizendo umas verdades. Assim, dessa forma, todo o discurso sábio é jogado por terra, seja por meio da exposição obscena do corpo ou desse entrelaçamento entre o que é sublime e o que é corporal.

As mulheres riem dos homens em *Lisístrata*

Milena Nobre³¹⁵

Ana Maria César Pompeu³¹⁶

A comédia tem sua origem nos cantos fálicos e no culto a Dioniso, permeados por rituais de fertilidade. Isso justifica o uso de elementos sexuais utilizados nas comédias, pois faz parte da própria elaboração do gênero. As referências ao ato sexual, o obsceno e os símbolos relacionados ao ato sexual são comuns nas obras de Aristófanes, e em *Lisístrata* adquirem maior força pelo enredo da peça. A comédia em questão tem como enredo uma greve de sexo promovida por uma aliança entre as mulheres gregas para obrigar seus maridos a acabarem com a Guerra do Peloponeso. Vale salientar que a referida peça ora analisada data de 411 a.C. e é produzida, encenada e aplaudida por uma plateia masculina. Como um exercício de crítica política e social, Aristófanes nos apresenta uma peça fantasiosa, é verdade, porém com a sublime missão de propor a tão sonhada paz. Para tanto ele dá voz na *pólis* ateniense a uma mulher, ou melhor, ele permite que falem as mulheres da Grécia inteira.

As mulheres, cansadas de sofrer pela perda de seus maridos durante a já mencionada guerra, que já dura vinte anos, resolvem acabar definitivamente com a situação deprimente em que se encontra a cidade, pois com os homens em guerra há tanto tempo não é mais possível pensar o futuro para a Grécia. A ateniense Lisístrata, protagonista da peça e que tem o nome que significa “libera tropa”, propõe então realizar uma greve de sexo, mesmo que para isso as mulheres tivessem que lutar contra seus próprios desejos sexuais.

Num esforço singular de reunir as mulheres de várias cidades-estados, como de Atenas, Esparta, Corinto e até da Beócia, para terem novamente a vida doméstica anterior à guerra, ou seja, para terem os maridos de volta e a cidade, enfim, poder ter seu crescimento e desenvolvimento assegurados, a peça apresenta uma discussão acalorada sobre os problemas não só referentes à guerra como também sobre outras dificuldades, às quais Aristófanes tinha profundas censuras e que podemos observar nesse trecho da peça³¹⁷ em que o Conselheiro diz: ‘Vós a nós? Falas coisas absurdas e eu não posso suportar’, ao passo que Lisístrata responde: ‘Cala-te’, questionando a validade de seus discursos.

315 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

316 Professora Doutora da UFC - Orientadora

317 ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria C. Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010. versos 527-28

Na Atenas clássica não era permitida a participação direta das mulheres nas questões políticas, entretanto podemos perceber sua atuação nos rituais religiosos, dos quais elas eram responsáveis, entre eles o culto a deusa Atena³¹⁸. E isto nos faz acreditar que a escolha de uma protagonista feminina para uma comédia não é aleatória. O poeta era um defensor da vida rural e dos valores mais antigos, e para ele a paz era um bem precioso, tema já defendido em outras peças, como em *Acarnenses* e *Paz*. Suas críticas alcançavam a tudo e a todos, desde os chefes políticos, os tragediógrafos e os filósofos ou até mesmo as mulheres. É sabido que o poeta Aristófanes sofria algumas perseguições³¹⁹ por conta de outras peças ou mesmo de suas críticas. Em 411 a.C. houve um golpe oligárquico em Atenas, o qual possivelmente levaria o poeta a refrear seu discurso, agora disfarçado num discurso feminino.

Esse discurso crítico e polêmico aparece na peça de forma utópica, mesmo quando em referência ao espaço geográfico da Grécia ou a partir de uma “situação narrativa”³²⁰, cujos dois protagonistas são o narrador e o narratário.

Adriane Duarte³²¹ afirma que *Lisístrata* traz a primeira protagonista feminina da comédia antiga, e que antes dela as mulheres só apareciam com papéis menos relevantes, quase sempre mudos ou alegóricos. Na referida peça há uma inversão de valores, uma vez que o masculino vai se apresentar como menor frente ao feminino, que se torna referência para a organização da esfera pública. As mulheres tomam a Acrópole, ou seja, tomam o poder, pois lá está o tesouro da cidade. Sendo assim não há como financiar a guerra, e os homens se veem numa difícil situação. Outra vez o poeta inverte os papéis dos actantes para reforçar a ideia de que o discurso masculino só alcançou fracasso, e que mesmo as mulheres tomando esse discurso emprestado dos homens, elas conseguem fazer uma análise mais propícia para acabar com a guerra.

Além de Lisístrata há a espartana Lampito, que se apresenta com um discurso mais contundente, em virtude de conduzir Esparta na greve de sexo. En-

318 “As mulheres buscam legitimar a ocupação da Acrópole enumerando os serviços prestados à cidade e a seus deuses. Dos sete aos quinze anos, elas participam de uma série de rituais de iniciação à puberdade com o intuito de preparar-se para o casamento e a maternidade. É um dos raros momentos em que ocupam o espaço público, já que, depois de casadas, viverão como reclusas. Virgindade e boa origem eram requisitos para a escolha das meninas que representariam todas as demais como arréforas, moleiras, canéforas”. (DUARTE, A. S. *Dono da Voz e a Voz do dono – A Parábase na Comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas 2000, p. 177)

319 Refere-se, por exemplo, ao demagogo Cléon que acusava Aristófanes de falar mal da cidade diante de estrangeiros e, por isso, segundo o próprio poeta, levou-o ao tribunal.

320 Genette, G. *Discurso da narrativa: ensaio e método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. p. 274

321 DUARTE, p. 54

tre Lampito e Lisístrata havia um paralelismo discursivo, pois aquela configura a própria Lisístrata em Esparta. Podemos verificar isto no discurso de Lampito, que revela sua disposição a qualquer sacrifício para a promoção da paz, revelando a imensa capacidade criativa do poeta de colocar duas cidades-estados rivais para dialogarem. Utiliza-se, portanto, de uma máscara feminina, ou seja, do disfarce social para fazer compreender a força do discurso em favor da paz: ‘E eu para o cume do Taígeto iria, se dali eu pudesse ver a paz’.

Ainda de acordo com Duarte³²², *Lisístrata* de Aristófanes é a primeira grande obra pacifista da história da qual se tem notícia. Instaura-se um governo de mulheres, entretanto este governo é pontual e não permanente, pois visa tão somente reestabelecer a ordem. Na peça encontramos a discussão de temas tão sérios e difíceis quanto os de hoje: a paz, as mulheres, a democracia, as questões éticas e valor mesmo das guerras. Unindo todas as mulheres gregas para terem novamente a vida doméstica anterior à guerra, ou seja, para terem os maridos de volta, e a cidade, enfim, poder ter seu crescimento e desenvolvimento assegurados.

A peça apresenta-se cômica, notadamente, a partir dos jogos de sedução e a querela do coro bipartido, o coro de velhos e o coro de mulheres, como no seguinte trecho³²³:

CORO DOS VELHOS: Ó Faisca, deixaremos que tagarelem tanto?

Não seria preciso quebrar tua vara batendo-a sobre elas?

CORO DAS MULHERES: E nós coloquemos então os vasos no chão, para que,

se alguém levantar a mão, que isto não me impeça.

- CORO DOS VELHOS: Se, por Zeus, já se tivesse ferido os queixos delas duas ou três vezes, como a Búpalo, não teriam voz.

CORO DAS MULHERES: Então ei-lo aqui; alguém bata. Permitirei parada, e não teme que outra cadela te agarre os testículos.

CORO DOS VELHOS: Se não te calares, batendo-te, arrancarei tua pele velha.

CORO DAS MULHERES: Tendo avançado, toca Tropicilha só com o dedo.

CORO DOS VELHOS: E se eu te destruir com os punhos? O que me farás de terrível?

CORO DAS MULHERES: Mordendo, eu te arrancarei pulmões e entranhas.

322 DUARTE, p. 158

323 ARISTÓFANES. versos 357 - 367

É através das identidades de Lisístrata e Lampito que podemos entender a natureza discursiva do poeta, pois como nos diz Barthes “é a linguagem que fala, não o autor”³²⁴. A linguagem viva e latente do sujeito social e historicamente constituído na peça, que se faz “ouvir” ao longo do tempo. Vale lembrar a passagem do canto VI da *Iliada* nos versos 490 a 493 em que o jovem troiano Heitor dialoga com sua esposa Andrômaca e lhe diz a guerra é coisa para homens³²⁵:

Para tua casa recolhe-te e cuida dos próprios labores,
roca e tear, assim como às criadas transmite tuas ordens,
para que tudo executem, que aos homens que em Tróia nasceram,
mormente a mim, está afeto pensar quanto à guerra concerne.

Aristófanes permite através do coro um imergir no discurso da polis grega. Ou como diria Walter Benjamin “a narrativa [...] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”³²⁶, ou seja, há uma outra possibilidade de discurso pacifista por meio do coro, que na peça é bipartido. A atuação do coro de mulheres é importantíssima, pois ela configura um ajuda à causa pacifista, um apoio decisivo à rebelião feminina em oposição aos seus inimigos. O poeta viabiliza, ora no coro masculino ora no coro feminino, a expressão do absurdo bélico e ao mesmo tempo revela sutilmente suas críticas às assembleias dos cidadãos, aos militares de um modo geral. Nota-se, então, que o narrador busca sempre interferir na opinião do narratário, quer fazer refletir, eximindo-o de sua confortável posição de espectador, como observamos nesse trecho:

CORO DAS MULHERES³²⁷

Então quando tu entrares em casa, tua mãe não te reconhecerá.
Mas ponhamos, ó queridas anciãs, antes estes ao chão.
Pois nós, ó todos os cidadãos, um discurso útil à cidade iniciamos.

Aristófanes se utiliza de vários recursos cômicos nesta obra, seja através de ironias ou exageros, além de situações ridículas para os homens, como no diálogo entre Lisístrata e o conselheiro³²⁸:

324 Barthes, R. *A Morte do autor*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 66

325 HOMERO. *Iliada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 177.

326 Benjamin, W. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

327 ARISTÓFANES, *versos 680-88*

328 ARISTÓFANES, *versos 527- 537*

CONSELHEIRO: Vós a nós? Falas coisas absurdas e eu não posso suportar.

LISÍSTRATA: Cala-te.

CONSELHEIRO: Eu silenciar diante de ti, ó maldita, que portas este véu sobre a cabeça? Que eu não viva então.

LISÍSTRATA: Mas se isto te impede, de mim este véu tomando, tem-no, coloca-o sobre a cabeça e em seguida cala-te.

VELHA. Este cestinho também.

LISÍSTRATA: E então tendo te cingido passas a tear mascando favas.

E a guerra será preocupação das mulheres.

Quanto aos recursos discursivos podemos, de imediato, pensar no aspecto jocoso e irônico da linguagem aristofânica. Encontramos em Bergson a seguinte análise “obtém-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado”, ou seja, desde que pensem na materialidade de uma metáfora, a imagem anunciada torna-se risível. Nesse caso o trecho abaixo exemplifica muito bem essa questão:³²⁹

CORO DAS MULHERES: Rainha desta empresa e do plano, por que me saíste destes muros com olhar sombrio?

LISÍSTRATA: As ações e o coração feminino das cruéis mulheres me fazem desencorajar e andar de um lado a outro.

CORO DAS MULHERES: O que dizes? O que dizes?

LISÍSTRATA: A verdade, a verdade.

CORO DAS MULHERES: E o que há de grave? Fala às tuas amigas.

LISÍSTRATA: Mas é vergonhoso para dizer e difícil de calar.

CORO DAS MULHERES: Não me escondas então o mal que sofremos.

LISÍSTRATA: Queremos trepar, é o modo mais curto de dizer isto.

Há ainda o caso dos trocadilhos³³⁰, em que o exemplo abaixo é singular:

LISÍSTRATA: Mas é que mais úteis do que estas, outras coisas havia para elas.

VENCEBELA: E qual é, ó cara Liberatropa, a causa pela qual nos convocaste, nós mulheres? Que coisa é? De que tamanho?

329 ARISTÓFANES, versos 708 - 715

330 ARISTÓFANES, versos 20 -24

LISÍSTRATA: Grande.

VENCEBELA: E grossa também?

LISÍSTRATA: E grossa, por Zeus.

VENCEBELA: E então como não chegamos?

Bergson³³¹ também reflete sobre a questão do exagero³³², dizendo que este ‘é cômico quando é prolongado e sobretudo quando é sistemático’. De fato o excesso ou a demasia são constantes nos versos de *Lisístrata*, seja mesmo na quantidade de insinuações sexuais ou mesmo no prolongar dos discursos, vejamos:

ARAUTO LACEDEMÔNIO: Toda a Lacedemônia está ereta e os aliados todos estão com tesão; e nos falta Pornelas.

PENÉTRIAS: E de onde este mal vos caiu? De Pã?

ARAUTO LACEDEMÔNIO: Não, sem dúvida Lampito começou, acredito, e depois as outras mulheres de Esparta partindo de uma única linha como corredores expulsaram os maridos dos pelesculos.

PENÉTRIAS: Como estais então?

ARAUTO LACEDEMÔNIO: Sofremos; pois andamos pela cidade curvados como se portássemos archotes, pois as mulheres nem permitem que toquemos o mirto, antes que todos, em comum acordo, tenhamos feito as pazes para a Grécia.

Observamos que o arauto diz que não só “toda” a Lacedemônia está ereta, mas a Grécia inteira, o que seria por si só um absurdo ou um exagero.

Ainda de acordo com o pensamento de Henri Bergson³³³ “para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista”, ou seja, na peça de Aristófanes a comicidade reside no fato de que os homens sucumbem quando o assunto lhes tira também a “paz” da guerra, pois não mais podiam nem mesmo guerrear.

Em *Lisístrata*, percebemos que o elemento sexual apresenta-se como um instrumento poderoso para a conquista de seus objetivos. Num vaivém constante de sedução, de avanços e de recuos, Buquerina encontra seu marido Penétrias, mas é advertida por Lisístrata: “Sua tarefa agora é queimá-lo, atormentá-lo, e enganá-lo, amá-lo e não o amar”, ou seja, alimentar o desejo do marido sem, no

331 Bergson, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 67

332 ARISTÓFANES, versos 995 - 1006

333 BERGSON, p.22

entanto, saciá-lo. Vejamos o trecho³³⁴:

BUQUERINA: Vamos, então trarei um pequeno leito para nós.

PENÉTRIAS: De modo algum. O chão é suficiente para nós.

BUQUERINA: Não, por Apolo, eu não te deitarei no chão, mesmo tu sendo assim.

PENÉTRIAS: Sim, minha mulher me ama, é bem evidente.

BUQUERINA: Eis aí, estende-te rapidamente, e eu me dispo.

Mas, que coisa, é preciso trazer uma esteira.

PENÉTRIAS: Que esteira? Não para mim.

BUQUERINA: Sim, por Ártemis, pois seria vergonhoso sobre a corda.

PENÉTRIAS: Deixa então eu te beijar.

BUQUERINA: Eis aí.

PENÉTRIAS: Papaiax! Volta então muito depressa.

BUQUERINA: Eis uma esteira. Deita-te e daí eu me dispo.

Mas, que coisa, não tens travesseiro.

PENÉTRIAS: Mas eu não tenho nenhuma necessidade.

BUQUERINA: Sim, por Zeus, mas eu.

PENÉTRIAS: Não é este pênis como Hércules que se hospeda?

BUQUERINA: Levanta-te, salta, já tenho tudo.

PENÉTRIAS: Tudo sem dúvida. Aqui então, ó tesourinho.

BUQUERINA: Eis que a cinta já desato. Lembra-te; não me enganas sobre os tratados de paz.

PENÉTRIAS: Não, por Zeus, eu então morreria.

BUQUERINA: Não tens coberta.

PENÉTRIAS: Não, por Zeus, nem preciso, só quero reparar.

BUQUERINA: Não te preocupes, farás isto; pois volto logo.

PENÉTRIAS: Minha mulher vai me acabar pelas coberturas.

BUQUERINA: Levanta-te.

PENÉTRIAS: Mas isto já está levantado.

O cômico será, então, no trecho acima, o constante vai e vem da esposa que procura ludibriar seu marido com a permanente busca de artefatos para o ato sexual. Artefatos estes tão desnecessários quanto ridículos.

Aristófanes atraía seus espectadores também através da parábase³³⁵, eviden-

334 ARISTÓFANES, versos 916 -938

335 De acordo com Adriane da Silva Duarte em seu estudo sobre a parábase esta seria o momento em que “o coro avançaria em direção aos espectadores e pronunciaria os versos

ciando seu discurso polêmico e verdadeiro quanto à dura realidade das questões sociais e políticas questionadas em sua obra. As personagens femininas assumiam o discurso dos cidadãos, pois a Acrópole e o poder agora lhes pertencia.

Em *Lisístrata*, Aristófanes denuncia a crise nas estruturas da Cidade-Estado e faz um apelo à pacificação, embora a voz do texto não seja a sua própria. Lisístrata é o seu discurso personificado, porque ela estava determinada a comprovar a competência das mulheres para solucionar um problema que também as afetava. A peça afirma o valor do discurso pacifista, mesmo que para isso utilize a máscara feminina, pois para o poeta as mulheres possuíam a disposição necessária para oferecer à Polis, além da reposição dos cidadãos, na qualidade de mães, outras contribuições que os homens já não seriam capazes de oferecer. Constatamos nesse trecho³³⁶:

CONSELHEIRO

Das lãs, dos fios e dos fusos negócios terríveis presumis cessar? Que tolas!

LISÍSTRATA

E se houvesse algum bom senso em vós,
das nossas lãs administraríeis todas as coisas.

CONSELHEIRO

Como então? Vejamos.

LISÍSTRATA

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 tufos
sobre os cargos cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças;
em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos
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 novelos 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 novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo.

olhando para eles” (DUARTE, 2000, p.32).

336 ARISTÓFANES, versos 680-88

Como diria Fernández³³⁷ em *Lisístrata* “há um enfrentamento entre o mundo estabelecido e o mundo utópico”, o que nos permite concluir que as mulheres riem dos homens pela inversão dos papéis, pelo jogo com os discursos estabelecidos pelo poder, ao que ao final da peça é sinalizada com a ‘vitória’ das mulheres, consolidada num acordo de paz entre Atenas e Esparta.

337 FERNÁNDEZ, LG. *Aristófanes*. Madrid: Gredos, 1996.p. 46

Lisístrata e a desconstrução da imagem da boa esposa

Francisca Patrícia Pompeu Brasil³³⁸

1. Imagens da Esposa na Literatura Clássica

A literatura clássica costuma apresentar vários aspectos do casamento na Antiguidade. Um deles é a imagem que a mulher assumia no papel de esposa. Podemos destacar duas imagens distintas: a da esposa virtuosa, sempre prendada e honesta; e a da esposa irracional, fraca e que se deixa levar por suas paixões.

Para entendermos as causas da segunda representação feminina, devemos observar o que nos diz a moral doméstica dos povos antigos, a qual prescreve como sendo dever da mulher obedecer ao marido, e dever do marido guiar a esposa. O que nos parece é que era de interesse do homem ter a mulher sob o seu domínio, daí acreditarmos ter surgido a necessidade de se criar para ela uma imagem negativa em relação ao seu papel de esposa e companheira. Como veremos mais adiante, a mulher, em muitos textos da literatura ocidental, é retratada como sendo movida por suas paixões e instintos. Além disso, é mostrada como incapaz de pensar e agir por si mesma, pois, sempre que fazia isso, causava desgraças ao homem e à humanidade em geral. De acordo com muitos textos, ela precisava ser guiada por alguém mais racional, um homem, naturalmente. É isso que diz Christiane Klapisch-Zuber, na introdução da obra *História das Mulheres*³³⁹, quando fala sobre a submissão da mulher ser vista como algo natural à condição feminina:

A sobredeterminação fisiológica da mulher cauciona além disso uma psicologia redutora de seus afectos. (...) A mulher não pode gerir sozinha os seus desejos e suas relações com os outros: é ainda ao homem que compete domá-las, refreá-las.

Pierre Bourdieu, em sua obra *A Dominação Masculina*³⁴⁰, fala sobre o inconsciente androcêntrico, ou seja, sobre uma construção social que torna natural

338 Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará. Tutora de Língua Latina pela Universidade Federal do Ceará.

339 Klapisch-Zuber, Christiane (org.) *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Trad. Ana Lusa Ramalho, Egipto Gonçalves, Francisco Galdes Barba, José S. Ribeiro, Katharina Rzepka e Teresa Joaquim. São Paulo: Edições Afrontamento, 1990, p.28

340 Bourdieu, Pierre. *A Dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 18.

a dominação masculina, e cita alguns elementos que legitimam essa dominação. O autor afirma que:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos.

Bourdieu destaca a diferença biológica entre os sexos como um fator determinante da dominação masculina, cita mais especificamente as diferenças anatômicas entre os órgãos sexuais masculinos e femininos. Diz que, enquanto o falo é visto como o órgão que enche de vida, a vagina se mostra como um órgão vazio, que deve ser preenchido. Dessa forma, o ato sexual é também visto pela sociedade como uma forma de legitimar a dominação masculina: “Compreende-se que o falo, sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas de potência fecundante³⁴¹.” Vemos, assim, que a dominação masculina é legitimada através de elementos simbólicos relacionados ao trabalho, ao ambiente e ao sexo.

A fim de apresentar a imagem negativa da esposa – o que, de certo modo, justificaria a necessidade de o homem guiá-la e dominá-la -, poderemos citar, na Literatura Clássica, vários exemplos de mulheres que, de alguma forma, causaram mal aos seus companheiros/esposos. Começaremos observando a história de Pandora, que, segundo a mitologia grega, foi a primeira mulher criada e que veio ao mundo com o propósito de castigar os homens.

Ela foi oferecida por Zeus a Epimeteu, irmão de Prometeu. Muitos deuses se reuniram para tornar Pandora irresistível: “Afrodite deu-lhe a beleza e o desejo indomável, Hermes encheu-lhe o coração de artimanhas, imprudência, astúcia, ardis, fingimento e cinismo... Enfim foi criado um presente funesto para castigar os homens³⁴²...”

Segundo a mitologia grega, a mulher foi responsável pelo fim da paz e da

341 Bourdieu, p.20.

342 Brandão, Junito. *Dicionário Mítico Etimológico da Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991, p.234.

felicidade na Terra: “A raça humana vivia tranquila, ao abrigo do mal, da fadiga e das doenças, mas, quando Pandora, por curiosidade feminina, abriu a jarra de larga tampa, que trouxera do Olimpo, dela evolaram todas as calamidades que até hoje atormentam os homens³⁴³.”

Na *Iliada*, Homero narra os episódios da Guerra de Troia – guerra que durou anos e causou a destruição dessa cidade pelos gregos. Segundo o texto de Homero, o que causou essa guerra foi o rapto da personagem Helena pelo troiano Páris. De acordo com o mito, Helena era a mais bela mulher do mundo, e, por isso, muito cobiçada pelos homens. Ao chegar o momento de escolher um marido para a filha, Tíndaro se surpreende pela enorme quantidade de pretendentes, entre eles, muitos príncipes gregos. Para não desagradar os que não fossem escolhidos, Tíndaro faz uma proposta: caberia a Helena escolher seu futuro marido e os outros pretendentes deveriam aceitar a escolha sem protestos, e ainda, sempre que fosse necessário, deveriam vir ao auxílio do escolhido.

O que encontramos nessa passagem é um exemplo de um costume raro dos antigos em relação ao matrimônio: o de a mulher escolher o seu futuro esposo. Como observa Jean Pierre Vernant, essa prática equivalia ao processo do casamento por concursos que se dava entre as famílias nobres.

Além dessa práticas endogâmicas, é confirmado um outro uso que testemunha, ele também, um estado de crise no jogo normal de permutas matrimoniais. É o processo que os etnólogos denominam *svayamvara*: a escolha do esposo é deixada à livre disposição da filha³⁴⁴.

Após se casar com Menelau, e já lhe tendo dado uma filha, Helena é raptada por Páris, o qual recebe o auxílio da deusa Afrodite. Menelau convoca os príncipes gregos e, com eles, vai a Troia resgatar a esposa. A partir daí, gregos e troianos entram em combate, sendo a mulher a principal causadora da guerra.

Nas tragédias gregas, o casamento, muitas vezes, se reveste de um caráter patológico: ciúmes exacerbados, vinganças e atos criminosos são apenas alguns dos temas recorrentes de algumas dessas histórias, as quais, muitas vezes, têm a mulher como personagem central e motivadora de acontecimentos trágicos.

Um exemplo clássico de esposa ciumenta e vingativa é Medeia, personagem da tragédia homônima de Eurípides. A personagem é uma feiticeira que, por estar apaixonada, ajuda Jasão na conquista do velo de ouro e lhe pede, em troca, que se case com ela. Após conquistar o velo, Jasão cumpre a promessa feita e, durante

343 Brandão, p.235.

344 Vernant, Jean Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 64-65.

dez anos, vive feliz ao lado da esposa. No entanto, após esse tempo, ele se mostra cansado de seu casamento e acaba ficando noivo da filha de Creonte, rei de Corinto. Enlouquecida, Medeia mata a rival e os próprios filhos para vingar-se do marido.

A mais amada mão, a mais amada boca,
Ó figura e rosto nobre das crianças,
Sede felizes ambos, mas lá; aqui porém
O pai suprimiu. Ó doce abraço,
Ó meiga pele e hálito suave dos filhos!
Ide! Ide! Não posso contemplar-vos
Mais, mas sou vencida por males.
Sim, compreendo quais males farei.
O furor é superior a minha decisão,
Ele causa os maiores males aos mortais³⁴⁵.

É importante destacarmos que, para a mitologia grega, o paradigma da esposa ciumenta é a deusa Hera, esposa de Zeus. Por causa das traições do marido, a deusa está sempre perseguindo as amantes e os filhos bastardos do poderoso deus.

Como já afirmamos, a literatura clássica cultivou duas imagens da mulher/esposa. A primeira é a imagem negativa; a segunda imagem é a da esposa virtuosa, prendada e honesta. Como exemplo dessa imagem, podemos citar a personagem Penélope, da obra *A Odisseia*³⁴⁶, de Homero. Esposa do herói Ulisses, ela representa um modelo de virtude, paciência e fidelidade, pois, durante vinte anos, nos quais seu marido esteve lutando na Guerra de Troia e perdido por terras estranhas, ela o espera pacientemente, e rejeita todos os pretendentes que buscam ocupar o lugar do seu marido.

Penélope, a mais cordata das mulheres lhe respondeu: ‘Eurínome, é o afeto que te inspira: não aconselhes, entretanto, a lavar meu corpo e a perfumar meu rosto. Os deuses, que habitam o Olimpo, empanaram para sempre o brilho de minha beleza, desde que Ulisses partiu nas bojudas naus’.

E, por sua conduta de esposa leal, ela se mostra digna do feliz final ao lado de seu marido e de seu filho. Observemos a passagem em que Ulisses fala à esposa

345 Eurípedes. *Medeia*. Trad. José Alves Torrano. Rio de Janeiro: Editora Huicitec, 1991, p. 100.

346 Homero. *A Odisseia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 237.

que, após enfrentarem diversas provações, eles precisam assumir seus papéis dentro da família: a ela caberia cuidar da casa; a ele, prover as necessidades da família.

Agora que ambos nos reencontramos nesse leito grato a nossos corações, precisas velar pelos bens que possuo neste palácio; e, como meus rebanhos foram dizimados pelos iníquos pretendentes, eu próprio cuidarei de arrebatara grande porção de carneiros, e os Aqueus me darão muitos outros, de sorte que meus estábulos fiquem repletos³⁴⁷.

Podemos citar a personagem Alcmena como um outro exemplo de esposa virtuosa. Segundo o mito, a esposa de Anfitrião só se deixa seduzir por Zeus, o deus dos deuses, porque este tomou a forma de Anfitrião. O deus faz isso por conhecer a virtude da bela mortal.

Também podemos citar Alceste, da tragédia homônima de Eurípides. Por ser uma esposa apaixonada e dedicada, ela foi capaz de dar a vida por seu marido Admeto. Mas foi trazida de volta dos braços da morte pelo herói Hércules, filho de Alcmena.

Falamos até aqui sobre algumas personagens da tragédia, mas também é interessante destacarmos o casamento e a imagem da esposa na comédia. Nos textos de Aristófanes, podemos citar exemplos de mulheres revolucionárias, dentre elas, a mais conhecida é Lisístrata, personagem que lidera uma greve de sexo, feita por todas as mulheres casadas, com o intuito de acabar com a guerra.

Com o passar do tempo, a família antiga foi se modificando, mas, muitos dos valores cultivados por ela foram cultivados pela família medieval e também pela família moderna. Podemos citar como exemplos: a necessária virtude e submissão feminina, a monogamia como forma de preservar a pureza da família, o papel do marido como provedor, entre outros.

2. A Construção da Imagem da Boa Esposa

Desde a antiguidade, a sociedade costuma fazer uso de instrumentos diversos para atingir seus propósitos em relação à formação da mulher para o casamento. Tais instrumentos são chamados por Althusser³⁴⁸ de aparelhos ideológicos do Estado (AIE). O autor afirma que a classe dominante, para conseguir manter sua dominação, faz uso dos mais diversos aparelhos ideológicos, como por exemplo, a religião, a escola, a cultura, entre outros.

347 Homero, p. 301.

348 Althusser, Louis. *Ideologia e aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença, 1974.

Sendo assim, podemos considerar a produção literária, enquanto elemento cultural, como um eficaz aparelho ideológico, capaz de fazer com que seus leitores passem a ter, como seus, os mesmos valores cultivados por uma determinada classe social. Um bom exemplo disso, pode ser observado no interesse que a classe dominante sempre apresentou de educar a mulher para o casamento. O que se sabe é que a necessidade de assegurar uma boa organização dos lares e uma adequada educação para as crianças fez com que algumas funções e características fossem sendo atribuídas à mulher para que esta se tornasse uma boa esposa, tais como ser prezada, fiel, amorosa e dedicada à família. Também é importante destacar que o ambiente reservado à mulher era o doméstico - tal fato pode ser observado desde a antiguidade. Na obra *A Cidade Antiga*³⁴⁹, o historiador Fustel de Coulanges destaca a grande importância da esposa dentro de um lar:

A mulher tem direitos, porque tem o seu lugar no lar, sendo a encarregada de olhar para que não se extinga o fogo sagrado. É a mulher, sobretudo, que deve estar atenta a que este fogo se conserve puro; invoca-o, oferece-lhe o sacrifício. Tem, pois, também o seu sacerdócio. Onde a mulher não estiver, o culto doméstico acha-se incompleto e insuficiente.

Entre os diversos discursos direcionados à formação da mulher para o casamento, podemos citar o religioso como sendo um dos mais eficazes, uma vez que são textos exortativos e capazes de adequar comportamentos às expectativas e necessidades da sociedade.

Muitos textos religiosos buscavam apresentar à futura esposa, mãe e dona de casa seus deveres e obrigações em relação ao lar e à família. De um modo geral, é possível identificar em tais textos duas funções primordiais da boa esposa: a primeira é a de satisfazer o marido; a segunda, a de cuidar adequadamente do ambiente doméstico. Sobre a primeira função, podemos citar, como exemplo, a seguinte afirmação feita por São Paulo: “Há diferença entre a mulher casada e a virgem. A solteira cuida das coisas do Senhor para ser santa, tanto no corpo como no espírito; porém a casada cuida das coisas do mundo em como há de agradar o marido.”³⁵⁰

Já dos manuais de civilidade - textos medievais cujo objetivo principal era o de educar a sociedade da época – destacamos o seguinte ensinamento: “Da mulher é obrigação primeira, acima de tudo, amar o marido: a exortação ao amor (dilec-

349 Coulanges, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Trad. Fernando de Aguiar. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 101.

350 Primeira carta de São Paulo a Coríntios (7:24). *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

tio) inaugura constantemente, e em alguns casos resume, os deveres da mulher em relação ao esposo.³⁵¹”

Tais textos nos mostram o quanto a Igreja e a sociedade valorizavam a dedicação da mulher ao marido. Deveria ela, como uma esposa amorosa, colocar-se à disposição do companheiro e satisfazê-lo em seus desejos e necessidades.

Sobre a segunda função – a de cuidar do ambiente doméstico, São Paulo, na carta que dirige a Tito, dá as seguintes orientações às mulheres: “... Para que ensinem as mulheres novas a serem prudentes, a amarem seus maridos, a amarem seus filhos, a serem moderadas, boas donas de casa, sujeitas a seu marido, a fim de que a palavra de Deus não seja blasfemada”. (2:4-5)

Observemos que São Paulo deixa claro que as mulheres devem ser boas donas de casa. Na literatura clerical da Idade Média, também vemos a preocupação que os autores tinham de ensinar às mulheres o dever de serem prendadas. É isso que observa Silvana Vechio, em seu artigo “A boa esposa³⁵²”, quando nos diz que, segundo os textos clericais, o ambiente natural da mulher é o doméstico, e que esta deve saber amar e cuidar desse ambiente:

A casa apresenta-se portanto como o espaço da atividade feminina; atividade de administração dos bens e de regulamentação do trabalho doméstico confiado a servos e criadas, mas também atividade num trabalho desenvolvido diretamente: a dona de casa fia e tece, trata e limpa a casa, ocupa-se dos animais domésticos, assume os deveres de hospitalidade relativamente aos amigos do marido; além de, naturalmente, cuidar dos filhos e dos servos.

A imagem da esposa zelosa e amorosa pode ser encontrada nos mais diversos textos literários. Como já foi dito, na epopeia *Odisseia*, vemos o exemplo de boa esposa na personagem Penélope, sempre fiel e dedicada ao marido; já nos contos de fadas, as princesas encarnam o ideal de esposa cultivado pela sociedade; nos textos românticos, não são raras as personagens prendadas, amorosas e fiéis aos seus amados.

Sabemos que essa não foi a única imagem de esposa cultivada pela literatura. Na comédia grega *Lisístrata*, escrita por Aristófanes, encontramos na protagonista um modelo que desconstrói a imagem da boa esposa, uma vez que nega as duas funções primordiais que a identificariam como mulher ideal: nega ao marido a satisfação sexual e abandona o ambiente doméstico para assumir atividades na vida pública.

351 Klapisch-Zuber, p.149.

352 In: Klapisch-Zuber, p.169.

3. Lisístrata e a Desconstrução da Imagem da Boa Esposa

O enredo da história é basicamente o seguinte: durante a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) as mulheres gregas, lideradas por Lisístrata, decidem interferir em questões políticas e, com o intuito de trazer de volta seus maridos, fazem uma greve de sexo. Os homens ficam vulneráveis e as mulheres conseguem, assim, o que desejam. A peça, escrita há quase cinco séculos antes de Cristo, causa estranhamento por trazer como protagonista uma heroína cômica. Para a época, uma mulher capaz de pensar e agir de forma tão revolucionária seria, sem dúvida, algo improvável e só aceitável em um universo fictício, que apresentasse elementos fantásticos.

É interessante notar que o enredo da peça gira em torno da negação das duas funções básicas da boa esposa, uma vez que as personagens recusam ter relações sexuais com o marido e abandonam o ambiente doméstico para interferirem em atividades públicas e exclusivamente masculinas. Sobre a negação da primeira função, destacamos algumas passagens.

No início da obra³⁵³, a personagem Calonice fala a Lisístrata sobre algumas obrigações que exigem que a mulher se mantenha em seu ambiente doméstico:

Calonice – Mas, querida amiga, elas chegarão; é sem dúvida difícil a saída das mulheres. Pois uma de nós ao marido inclina-se, outra desperta o escravo, o filhinho uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela. (p.47)

A mesma personagem também fala sobre os cuidados com a aparência e sobre algumas futilidades femininas:

Calonice – E o que de sensato mulheres fariam ou de esplêndido, nós que enfeitadas nos sentamos com túnicas amarelas e embelezadas com longas vestes cimérias e sapatos elegantes? (p.49)

Lisístrata então explica que, através da aparência e fazendo uso da arte da sedução, é que as mulheres conseguirão o que desejam:

Lisístrata – São essas coisas mesmas que espero que nos salvem, as túnicas amarelas, os perfumes, os finos sapatos, as pinturas e as curtas túnicas transparentes. (p.49)

353 Aristófanes. *Lisístrata*. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

Após convencer as mulheres da validade de seu plano, Lisístrata orienta as esposas que sejam firmes em suas atitudes e que não caiam em tentação. Conforme foi orientada, a personagem Mirrina consegue ludibriar o marido e torná-lo ainda mais vulnerável. Em uma passagem, o marido Cinésias fala sobre a falta que lhe faz a esposa.

Cinésias – Muito rápido; porque não encontro nenhum prazer na vida desde o dia em que ela saiu de casa, mas entrando lá, soffro, e deserto tudo me parece ser, nos alimentos nenhum prazer tenho ao comê-los; pois estou com têsão. (p.85)

Em uma passagem de sua obra³⁵⁴, Pierre Bourdieu explica que, por mais conscientes que estejam de sua situação, há sempre espaço para uma “luta cognitiva” por parte dos dominados. Tal luta oferece aos subjugados a possibilidade de resistir, de se colocar contra essa dominação.

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. Porém, por mais exata que seja a correspondência entre as realidades, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e de divisão que lhes são aplicados, há sempre lugar para uma luta cognitiva a propósito dos sentidos das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais.

Em *Lisístrata*, vemos uma resistência por parte dos dominados. Podemos concluir que o plano das mulheres se baseia em tornar os homens mais dependentes de seus desejos do que de sua razão, daí a importância da função de objeto de prazer assumida pela boa esposa.

Já sobre a negação da segunda função – cuidar do ambiente doméstico e a ele dedicar-se exclusivamente -, podemos citar a passagem em que a protagonista explica ao Conselheiro que as mulheres são capazes de interferir em questões públicas e que sua capacidade de administrar não se reduz ao ambiente doméstico (p.69):

Conselheiro – Mas o que farás?

354 Bourdieu, p.22.

Lisístrata – Isto me perguntas? Nós o administraremos.

Conselheiro – Vós administrareis o dinheiro?

Lisístrata – E por que julgas isto tão estranho? E nós não administramos em tudo os bens de casa para vós?

A protagonista também fala sobre a necessidade de as mulheres se expressarem e de como são capazes de agir de forma inteligente nas resoluções de problemas (p.70-71):

Lisístrata – Farei isto. Nós no início em silêncio suportávamos de vós, os homens, pela nossa temperança, as coisas que fizésseis, pois não nos deixáveis abrir a boca; no entanto, não nos éreis agradáveis mesmo. Mas nós vos percebíamos bem, e, muitas vezes, em casa, ouvíamos que vós deliberáveis mal sobre um importante assunto; então sofrendo por dentro nós vos perguntávamos sorrindo ‘o que se decidiu escrever na estela acerca do tratado na assembleia de hoje?’ ‘E o que te importa isto’ Dizia meu marido; ‘não te calarás?’ E eu me calava.

A obra *Lisístrata*, além de ser um texto divertido e original, aborda importantes questões humanas, uma vez que mostra o homem frágil diante de seus desejos carnis e facilmente manipulável pelas mulheres.

Para finalizar, vejamos o que diz Pierre Bourdieu sobre o papel dominador do homem nas relações sexuais:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo de dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação³⁵⁵.

O que vemos em *Lisístrata* é a desconstrução desse princípio. A mulher passiva e consciente da dominação masculina passa a agir e a dominar; enquanto o homem ativo e dominador passa a ser dominado e a sentir-se fragilizado diante da mulher. A inversão de papéis é responsável pela comicidade da peça que, quando vista nos dias de hoje, se mostra extremamente coerente aos temas da atualidade. É, pois, uma obra de arte que traz em si um dos princípios que muito valoriza o trabalho artístico: a atemporalidade.

355 Bourdieu, p.31.

A representação Cômica de uma sociedade na comédia *Acarnenses* de Aristófanes

William Lia³⁵⁶

Acredita-se que Aristófanes, o maior representante da Comédia Grega Antiga que temos hoje, viveu entre os anos 450 e 380 a.C. Seu pai teria sido Filipo, dono de propriedades na ilha de Egina, segundo o que se pode deduzir através de suas peças. Talvez por isso, muitos o veem como simpatizante, ou mesmo partidário, da facção ateniense adversa à democracia e à guerra que se travava, além de um defensor declarado dos interesses da classe de proprietários de terras e do tradicionalismo. O que poderia explicar o seu desagravo com Eurípides, tragediógrafo que costumeiramente era ridicularizado por Aristófanes em suas comédias, e que, segundo o comediógrafo, transformara a tragédia num simples instrumento de exposição dos costumes e de revisão da filosofia e da religião do seu tempo. Enquanto, ao contrário, em suas obras, Aristófanes discutia os problemas específicos do teatro grego, dentro da comédia e da tragédia, questões atuais, como política, guerras e poder, além de transformar o trágico das tragédias em material e motivo de riso, o que levou críticos do teatro grego antigo a considerá-lo como dono de uma postura crítica que denegria a realidade político-social, bem como seus cidadãos ilustres. O próprio gênero comédia era apontado como representação de algo inferior e feio, como disse Aristóteles:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor.³⁵⁷

Aristófanes escreveu quarenta e sete comédias, mas somente onze delas chegaram aos dias de hoje: *Os Acarnenses* (425 a.C.), *Os Cavaleiros* (424 a.C.), *As Nuvens* (423a. C.), *As Vespas* (422 a.C.), *A Paz* (enc. 421 a.C.), *As Aves* (414 a.C.), *Lisístrata* (411 a.C.), *As Tesmoforiantes* (411 a.C.), *As Rãs* (405 a.C.), *A Assembleia das Mulheres* (392 a.C.), *Pluto* (388 a.C.). Dessas, estudar-se-á neste trabalho *Os Acarnenses*, a mais antiga peça do autor existente hoje.

356 Mestrando em Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará — UFC. E-mail: wliat1208@gmail.com

357 Aristóteles, Poética, In: Aristóteles; Horácio; Longino, *A poética clássica*, Trad. Jaime Bruna, 7. ed. São Paulo, Cultrix, 1997, p. 23-24.

Os Acarnenses é uma peça satírica que critica a política de guerra de Atenas do período, contra os lacedemônios — espartanos —, a qual traz bastante sofrimento para o povo. Através do camponês Diceópolis, usando a parábase ou outras formas, a cidade de Atenas é criticada, e seus homens poderosos ridicularizados e colocados como engabeladores do povo, interessados em poder e riqueza através da guerra.

Tudo começa quando Diceópolis — nome que significa cidade justa —, cansado da guerra, vai à *Pnix*³⁵⁸ pedir providências da Assembleia quanto à guerra, mas só encontra hipocrisia, demagogia e pouco caso das autoridades e do povo. Assim, acaba por comprar a paz para si mesmo, por intermédio de Anfiteo, possivelmente um semideus, e acaba perseguido por isso; por trazer somente para si a paz que os outros recusaram. Perseguido, busca o dramaturgo Eurípedes e pede emprestados os apetrechos relacionados ao Télefo, personagem dramático e infeliz do dramaturgo, para com isso se fantasiar e poder causar piedade no povo — representado pelo coro —, bem como conseguir seu perdão. Consegue os apetrechos, após uma sequência “infinita” de pedidos e deboches aos personagens, segundo ele, “coxos” de Eurípedes. Volta ao público, ao coro, e, vestindo os trajes miseráveis de Télefo, a quem parodia no seu discurso, usa de sua lábia e considerações sobre a guerra e o decreto de Mégara, conseguindo a absolvição. Destarte, o texto acaba por demonstrar o absurdo de uma guerra e o quanto seres sérios e dramáticos, heróis, como Lâmaco, podem tornar-se facilmente ridículos e objetos de riso, quando vistos pelo lado da comédia.

Apesar de o trágico poder ser facilmente transformado em cômico, o riso tem seus preceitos para existir, segundo alguns estudiosos. Como diz Bergson:

Nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ao leitor talvez já tenha ocorrido ouvir, em viagem de trem ou à mesa de hospedarias, histórias que deviam ser cômicas para os viajantes que as contavam, pois que os faziam rir com muito gosto. O leitor teria rido com eles se pertencesse à sociedade deles. Mas, não pertencendo, não tinha vontade alguma de rir. Um homem a quem perguntaram por que não chorava num sermão em que a todos deram muitas lágrimas, respondeu: “Não sou desta paróquia”. O que esse homem pensava das lágrimas seria mais ainda aplicável ao riso. Por mais franco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários.³⁵⁹

358 Colina dentro da cidade de Atenas, escolhida para a assembleia do povo, depois da ágora (Cf. Aristófanes, 1980, p. 108. Notas).

359 Bergson, Henri, *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, Trad. Ivone Castilho

Texto que foi parafraseado por Freud³⁶⁰, referindo-se ao chiste, dizendo que “todo chiste requer seu próprio público”. Ou seja, o autor precisa mostrar algo que esteja em acordo com o conhecimento de seu público para que este possa se identificar e compreender. Aristófanes tinha o seu, o povo grego que vivia os sucessos e insucessos de sua sociedade e compreendia os personagens reais com os quais Aristófanes brincava e debochava, como Cléon, Eurípedes, Clístenes, Lâmaco, entre outros. Seria como nos dias de hoje ouvirmos uma piada sobre a atitude fraudulenta de algum político. Se alguém no recinto é um estrangeiro ou simplesmente alguém que não acompanha a política, não vai entender a piada e, conseqüentemente, não rirá; porém, o outro que acompanha os noticiários e sabe do que se trata a questão formulada na piada, poderá entendê-la e rir. Se a considerar engraçada, claro.

Dentro dessa ideia de alcançar o riso mediante temas compreensíveis e conhecidos a um determinado público, existem aqueles que farão rir pelo fato de se apresentarem numa situação ridícula. E o que pode ser considerado ridículo num contexto social? Segundo Freud, o efeito do ridículo recai sobre o diferente, o que não tem um comportamento comum no convívio social, ou que possui algo que o difere do aceito pela sociedade, a vítima do “narcisismo das pequenas diferenças”³⁶¹. Um exemplo disso já se vê na *Iliada*, de Homero, quando Hefesto, o deus coxo, provoca riso no banquete do Olimpo, enquanto serve aos deuses durante a deliberação sobre a guerra de Tróia; numa cena que ocorre logo após Hefesto convencer a mãe, Hera, a não interferir nos desígnios de Zeus, argumentando que seria arriscada uma contenda com o pai, visto que da vez anterior, quando a defendera, fora jogado por ele do alto e acabara rolando um dia inteiro:

Pela direita começa a deitar para os deuses presentes
O doce néctar, que a ponto tira de grande cratera.
Em gargalhada infinita rebentam os deuses beatos
ao perceberem Hefesto solícito, assim, pela sala.³⁶²

O deus coxo é a piada, o bobo do Olimpo que com seu andar manco e sua subserviência, servindo aos outros feito um criado, provoca riso nos deuses. Riso

Benedetti, 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 5.

360 Freud, Sigmund, *O chiste e a sua relação com o inconsciente*, Rio de Janeiro, Imago, 1980a, v. VIII, p. 174.

361 Freud, Sigmund, *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Rio de Janeiro, Imago, 1980b, v. XIV.

362 Homero, *Iliada*, 4. ed. Trad. De Carlos Alberto Nunes, Rio de Janeiro, Ediouro, 2004, Canto I, p. 75, v. 597-600.

que também é causado pelo estado manco de Hefesto, por que “é incontestável que certas deformidades têm em relação às outras o triste privilégio de, em certos casos, provocar o riso”³⁶³, e pela lembrança causada nos deuses de que esse estado de manco, de coxo, e a subserviência que o deus ferido exerce é graças a sua disputa com Zeus. Assim, Hefesto torna-se ridículo por, pelo menos, três motivos: o defeito na perna, o ato de submissão e o estado humilhante em que ficou após a contenda com Zeus.

O defeito exagerado do filho de Hera — e nesse caso o defeito é tudo o que engloba o estado de inferioridade desse deus, ou seja, os três motivos de ridículo citados acima — torna-se uma caricatura e essa provoca o riso, o que faz com que, nesse trecho da *Iliada*, os outros deuses sejam a terceira pessoa da piada, como definiu Freud³⁶⁴. Chamada de terceira pessoa por que na estrutura do chiste existiriam três pessoas: a primeira seria a que conta o chiste; a segunda, aquela de quem se fala; e a terceira, o ouvinte — o que rir da piada.

Levando para o mundo do teatro grego, a primeira pessoa seria o autor da peça; o segundo, a vítima do chiste; e o terceiro seria o público alvo, o “leitor-modelo” de Umberto Eco, aquele que vai se identificar com a comédia, com a piada; o leitor, na teoria de Eco, para quem foi escrita a história, ou o chiste, alguém que foi imaginado pelo autor, que o autor “tinha em mente”, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”³⁶⁵; enfim, um público que, segundo Bergson, não deve se emocionar com a situação dessa segunda pessoa, o objeto da piada, do riso, pois se isso ocorrer, a comédia desaparece e tem-se a tragédia:

O riso é incompatível com a emoção. Descreva-se um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. Escolha-se, ao contrário, um vício profundo e até mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cômico se, por meio de artifícios apropriados, conseguirem, em primeiro lugar, fazer que ele me deixe insensível.³⁶⁶

Deve ser lembrado também que aquele que ri, somente o faz porque não sente medo, porque se considera acima, superior ao objeto do riso — à vítima da piada — pois não se pode rir de alguém de quem se tem medo, alguém que se

363 Bergson, 2007, p.17.

364 Freud, 1980a, p. 67.

365 ECO, Umberto, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Trad. Hildegard Feist, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 15.

366 Bergson, 2007, p. 104.

encontra em condição superior a quem ri, como é o caso de Hefesto, em situação inferior aos demais.

Já em Aristófanes, no seu livro *Os Acarnenses*, os personagens coxos e trágicos de Eurípedes é que são os cômicos. Quando Diceópolis vai a Eurípedes pedir alguns trapos de suas peças para ajudar na própria defesa e este lhe oferece vários tipos desgraçados, o que mais agrada ao pedinte é o mais triste de todos:

EURÍPEDES

Que trapos? Serão aqueles com que aqui o Eneu, o velhinho desafortunado, se apresentou a concurso?

DICEÓPOLIS

Não eram os de Eneu, eram de um outro ainda mais infeliz.

EURÍPEDES

E os de Fénix, o cego?

DICEÓPOLIS

Não, os de Fénix não. Havia outro ainda mais desgraçado do que Fénix.

EURÍPEDES

Mas afinal, que manto em farrapos é que o tipo está a pedir? Será que te estás a referir aos de Filoctetes, o mendigo?

DICEÓPOLIS

Não. São os de outro, muito mais mendigo do que ele.

EURÍPEDES

Se calhar queres as roupas imundas que usava Belerofonte, esse coxo que aí está.

DICEÓPOLIS

Não eram as de Belerofonte. Eram de outro, coxo como ele, falar barato, com grande léria.

EURÍPEDES

Já sei quem é o tipo. Télefo da Mísia.

DICEÓPOLIS

Esse mesmo, o Télefo. Por favor, dá-me cá os trapos dele.³⁶⁷

O personagem Télefo³⁶⁸, que deveria causar comoção, pelo seu defeito, e por

367 Aristófanes, *Os Acarnenses*, Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra, INIC, 1980, p. 53. Foi mantida a grafia vigente em Portugal, visto que a versão escolhida para análise é deste país.

368 Télefo era filho de Hércules e possuía o trono da Mísia, onde os Gregos certa vez desembarcaram, a caminho de Tróia. Em uma luta com estes, foi ferido por Aquiles com

sua desgraça, é usado como chacota, e sua tragédia torna-se comédia. O herói sofrido não mais é objeto de pena e piedade, não causa mais comoção, identificação com o leitor, ou espectador da peça. Na forma como é apresentado, parodiado e inferiorizado, sua aparência é algo que provoca o riso por sua diferença, por sua estranheza ao meio comum do momento, da situação encenada. Talvez também por que, como disse Freud³⁶⁹, “a comicidade interessa-se pelo feio, em qualquer uma de suas manifestações”; o que é corroborado por Fischer³⁷⁰, quando falando de caricaturas, diz:

Se [o que é feio] for ocultado, deve ser descoberto à luz da maneira cômica de olhar as coisas; se é pouco notado, escassamente notado afinal, deve ser apresentado e tornado óbvio, de modo que permaneça claro, aberto à luz do dia... Desta maneira, nasce a caricatura.³⁷¹

Em *Os Acarnenses*, há um momento onde o trágico torna-se o feio e, exagerado, transforma-se em comédia. Isso se dá quando Lâmaco, o herói orgulhoso, volta da batalha em estado lamentável, já no final da peça, e Aristófones, para provocar mais riso e deixar em relevo o estado de desgraça do soldado, o contrapõe ao de Disceópolis que, diferente do outro, está acompanhado por mulheres, bêbado e feliz:

LÂMACO

Ai! Ai! Ai! Ai! Que horríveis, que terríveis dores! Que desgraça a minha! Vou morrer, vítima das lanças inimigas. Mas mais penoso e lamentável seria se Diceópolis me visse ferido e se ficasse a rir da minha triste sorte.³⁷²

a lança. Sofrendo intensamente por causa do ferimento que não cicatrizava, consultou o Oráculo de Apolo em Pátaros, Lícia, e este lhe disse que somente quem o ferira poderia curá-lo. Então Télefo foi ao encontro dos Argivos, em Áulis, e ofereceu-se para conduzi-los a Tróia em troca de remédio que precisava. Mesmo esfarrapado e pedinte, traje que usou para entrar no palácio, segundo a versão de Eurípedes, não conseguiu fazer-se ouvir. Por isso, a conselho de Clitemnestra, tomou o pequeno Orestes como refém, e em troca da cura, prontificou-se a ensinar aos gregos o caminho para Tróia e a permanecer neutro durante o conflito. Dessa forma Aquiles curou sua ferida, colocando nela um pouco da ferrugem de sua lança, e Télefo cumpriu sua promessa.

369 Freud, 1980a, p. 22.

370 Kuno Fischer, nascido Ernst Kuno Berthold Fischer em Sande balde, Silesia, a 23 de julho de 1824, e morto em Heidelberg, 5 de julho de 1907, foi um filósofo alemão e historiador da filosofia da escola hegeliana.

371 Fischer 1889 *apud* Freud, 1980a, p. 22.

372 Aristófanes, 1980, p. 100.

Um momento oportuno, um mote para o comediógrafo fazer entrar quem não é desejado, Diceópolis, e assim provocar o riso expondo o herói ferido ao ridículo:

DICEÓPOLIS

Ah! Ah! Ah! Ah! Que maminhas estas! Como são rijas, uns marmelinhos mesmo! Beijem-me com ternura, minhas joias, deem-me beijos sem fim, de língua encadeada. Fui eu o primeiro a esvaziar o cônio.

LÂMACO

Ó sorte infeliz! Ó desgraça! Ai! Ai! Como estas feridas me fazem sofrer!

DICEÓPOLIS

Oh! Oh! viva, Lamacozinho! A cavalo, hem?

[...]

LÂMACO

Segurem-me, segurem-me nessa perna. Ai! Ai! Segurem-me, meus amigos!

DICEÓPOLIS

E vocês as duas, segurem-me bem na pilinha, minhas queridas!³⁷³

Deste modo segue Diceópolis parodiando Lâmaco a cada queixa de sofrimento que este apresenta, até o final da peça, como na entrada da cena quando o herói surge com “Ai(s)!” de dor, e o camponês com “Ah(s)!” de prazer; assim como a diferença marcante na forma como os dois entram em cena: o soldado amparado por dois escravos, e o camponês por duas cortesãs; o primeiro ferido, o segundo bêbado. E dessa forma a comédia faz seu riso porque, como disse Bergson, “é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral”³⁷⁴. Frase perfeita para o estado moral em que se encontra o herói. Estado que representa a situação da própria nação: enquanto quem buscou a guerra está desmoralizado e ferido, quem buscou a paz está em festa.

Mas não é somente para rir que existe a comédia. Conforme Bergson, o cômico tende a corrigir a sociedade, pois a imperfeição individual ou coletiva do homem, os gestos mecânicos, da rigidez que assemelha o homem a uma coisa, necessitam de uma correção, e “o riso é essa correção. O riso é certo gesto social que

373 Aristófanes, 1980, p. 100-101.

374 Bergson, 2008, p. 27.

ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”³⁷⁵. Dessa forma, o riso também pode voltar-se contra a alienação, pois através de temas apresentados com ironia, o teatro cômico procura alertar, comunicar o que ocorre de errado no mundo à volta do espectador e assim levar este a uma reflexão, a fim de poder mudar a sociedade em que vive, como faz Aristófanes, alertando e mostrando ao povo, através de suas peças, o que se passa na realidade.

Porém, na *República* de Platão, Sócrates, lastima o fato de os deuses serem colocados em situações ridículas nas cenas das comédias, e considera indigno o impulso do ato de rir, além de considerar que esses atos são nocivos à educação dos jovens³⁷⁶. O que vem de encontro a Aristófanes que brinca com os deuses em suas peças. Por outro lado, Aristóteles, na *Retórica*, vê o riso como um jogo, uma fonte de prazer que ressalta o caráter lúdico de sons e palavras. Além disso, Aristóteles ainda considera que a comédia possui um poder pedagógico, da mesma forma que a tragédia. Um poder pedagógico que pode ser visto no Brasil através dos programas de humor que revelam ao povo a corrupção política e social da nação³⁷⁷.

Em *Os Acarnenses*, Aristófanes revelava o erro e o dispêndio financeiro e humano provocado por uma guerra. O que comprova a teoria de Platão, quando este diz que o humor é uma reflexão dos contextos sociais, sobretudo os que são objeto de reprovação³⁷⁸. O que, por sua vez, assemelha-se a afirmação de Freud³⁷⁹, de que as piadas e os chistes representam “uma rebelião contra a autoridade, uma liberação de sua pressão”; que é exatamente o que faz Aristófanes, ainda no começo de *Os Acarnenses*, quando chegam os Embaixadores que haviam sido mandados à Pérsia para pedir auxílio para a guerra, ao rei deste país, e que retornando após vários anos, revelam o que viram e ouviram, como viveram e foram tratados por lá, mostrando todo o “desconforto” que sofreram. Uma viagem que o comediógrafo expõe como algo absurdo, reprovando através da ironia, os gastos à toa que seu governo realizou com a viagem inútil que só favoreceu aos viajantes. O trecho diz:

EMBAIXADOR

De fato foi desgastante a nossa peregrinação pela planície do Caistro, instalados em tendas, confortavelmente estendidos em carros, mortos de

375 Bergson, 2007, p. 65.

376 Platão, *República*, 4. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

377 Aristóteles, *Retórica*, Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Alberto Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

378 Platão, 1983.

379 Freud, 1980a, p. 125.

fadiga.

[...]

EMBAIXADOR

Depois da recepção, fomos forçados a beber, em taças de cristal e ouro, um vinho puro, muito doce.

DICEÓPOLIS

Ó cidade de Crânao! Compreendes agora que os teus embaixadores andam a gozar contigo?

[...]

EMBAIXADOR

Ao fim de quatro anos, chegámos à corte do rei. Mas ele tinha saído com o exército para ... cagar, e há oito meses que estava a fazer no alto de uns peni...nhascos de ouro.

DICEÓPOLIS:

E ao fim de quanto tempo é que ele fechou o rabo? Lá pela lua-cheia, não?

EMBAIXADOR

Só nessa altura voltou para o palácio. Então fez-nos uma recepção e mandou-nos servir, inteirinhos, uns bois assados no forno.

DICEÓPOLIS:

Bois assados no forno?! Onde é que já se viu tal coisa?! Que gabarolices!³⁸⁰

Ironia e sarcasmo dos Embaixadores, falando de conforto e riqueza como se tais luxos fossem um peso, e a viagem cansativa. Retratando todas as regalias que tiveram no reino rico e luxuoso do rei da Pérsia, com pesar e falso sofrimento, mostram, de forma exagerada, uma riqueza descomunal do rei daquele país. Em fim, uma grande zombaria de Aristófanes com a situação, como faz também a seguir, com a intenção, mais uma vez, de mostrar ao povo a infrutífera e dispendiosa viagem, colocando Pseudártabas, o Olho do Rei³⁸¹, em cena para relatar o engano:

PSEUDARTABAS³⁸²

I artamane Xarxas apiaona satra.

EMBAIXADOR

Percebeste o que ele está a dizer?

380 Aristófanes, 1980, p. 32-34.

381 Título de familiares ou cortesãos que representavam os reis da Pérsia.

382 Pseudartabas (Enganar + a medida persa). Um trocadilho do autor insinuando, provavelmente, que o Pseudartabas era uma moeda de engano.

DICEÓPOLIS

Não, por Apolo, eu não!

EMBAIXADOR

Diz ele que o Rei nos vai mandar ouro. Vamos, tu, explica lá melhor e com mais clareza essa questão do ouro.

PSEUDARTABAS

Tu não receber oura, não, cu-mole de Ione!

DICEÓPOLIS

Ai que desgraça a minha! Esta agora foi bem clara.

EMBAIXADOR

O que é que ele está a dizer?

DICEÓPOLIS

O quê é?... Diz ele que os Iónios são uns cus-moles, se estão à espera do ouro dos bárbaros.

EMBAIXADOR

Nada disso! Ele está mas é a falar de ouro aos alqueires.

DICEÓPOLIS

Quais alqueires, qual o quê?! Um aldrabão de primeira foi o que tu me saíste. Desanda daí! Quem vai fazer umas perguntinhas aqui ao fulano sou eu, mas sozinho. Anda lá! Explica-me isso agora a mim como deve ser — estás a ver isto aqui? (*mostra o cajado*) — antes que eu tenha de te banhar num banho à moda de Sárdis. O Grande Rei vai nos mandar ouro? (*Pseudartabas acena que não*) Quer dizer então que estamos a ser enganados pelos nossos embaixadores? (*Pseudartabas acena que sim, e os eunucos imitam-no*).³⁸³

Um grande engodo, visto que, na verdade, não há nada de ouro. Mais uma forma de Aristófanes fazer piada com essa viagem inútil e com as extravagâncias dos governos ao usarem o dinheiro do povo; zombando também da linguagem tosca dos bárbaros, que eram considerados assim por terem uma língua diferente da grega, colocando na boca do Pseudartabas uma frase incompreensível, como representação da sua linguagem ininteligível: “I artamane Xarxas apiaona satra”.

Aristófanes mostra a realidade social vigente na sua época, na sua terra, através da arte. Brincando, o autor revela detalhes vis do seu mundo, e assim o espectador talvez possa compreender melhor o que ocorre ao seu redor. Entre um riso e outro, exagerado pelo que é próprio do cômico, assiste-se ao mundo real em forma de teatro. E esse mundo real torna-se ainda mais real no palco, do que na vida que se leva no dia a dia, segundo Vernant, pois

383 Aristófanes, 1980, p. 35-36.

o poeta cria um universo e, neste universo, não se pode distinguir o fictício do real. De uma certa forma até, o fictício, o imaginário e o outro são mais verdadeiros do que a realidade. E descobre-se que a realidade só encontra sua significação verdadeira e todo seu peso humano após ter passado por esta espécie de transmutação que faz dela uma obra.³⁸⁴

Ideia similar a de Bergson³⁸⁵ quando este diz que o mundo dito real, está tomado pelo convencional, pelas prisões que obrigam todos a seguirem certos padrões e generalidades. Na arte, essas prisões desaparecem e o espectador, no caso da peça, pode ver o que de real existe, prontamente, sem máscaras, apesar das máscaras de seus atores, já que as máscaras que maquiavam a realidade foram retiradas para dar lugar à representação da sociedade nua e crua. E o artista, segundo Vernant, referindo-se a Eurípedes, “sabe que está produzindo ficções, um arranjo poético, mas acredita que o mundo do imaginário é o mais importante, porque é assim que pode fazer passar uma mensagem de verdade”³⁸⁶. E continua dizendo que representar tudo isso na arte é a única maneira de fazer com que todos entendam o que está acontecendo, que compartilhem do conhecimento e possam tomar alguma atitude³⁸⁷.

Enfim, Aristófanes faz tudo isso em sua comédia, mostra, sob risos, o que é seu mundo, como se vê, por exemplo, no início da peça quando Diceópolis contempla a *Pnix* deserta e traça comentários sobre a falta de interesse de seu povo pelas questões que lhe dizem respeito, como a guerra que está acontecendo contra Esparta. Diz ele:

Mas, desde que tomo banho, nunca meus olhos me arderam tanto com a lixívia, como agora, quando, num dia de assembleia regular, de manhãzinha, venho aqui encontrar a *Pnix* vazia, enquanto eles palram na ágora e depois, como podem, lá vão escapando à corda vermelha. Nem os prítanes vieram ainda. Até eles vão chegar atrasados! E depois, quando vierem – já se sabe! –, vá de se disputarem uns aos outros os lugares da frente, aos magotes, numa carreria. Lá a paz e o modo de conseguir é o que menos os preocupa. Ai, cidade, cidade! Pelo que me toca, sou sempre

384 Vernant, Jean-Pierre, *Entre mito e política*, Trad. Cristina Murachco, 2. ed. São Paulo, Edusp, 2002, p. 354.

385 Bergson, 2007, p. 117.

386 Vernant, 2002, p. 354-5.

387 Vernant, 2002, p. 355.

o primeirinho a chegar à assembleia e a sentar-me.³⁸⁸

Críticas e insinuações à sociedade ateniense que também aparecem em várias outras ocasiões da peça, como quando usa a parábase para defender-se de acusações sofridas pela sua última apresentação, o que mostra que sua comédia tem mesmo uma função social.

Aristófanes mostra em *Os Acarnenses* o poder pedagógico da comédia, denunciando e educando o povo sobre a sociedade em que vive, ao mesmo tempo que diverte e debocha de cânones sociais. Em sua peça, heróis são postos em discussão e dúvida, como ocorre com Lâmaco; a guerra é criticada e a culpa distribuída entre todos os envolvidos; Eurípedes é parodiado, seus personagens sofrem deboche e são ridicularizados; enfim, tudo é tema para a comédia de Aristófanes. Nada escapa ao seu olho clínico. Várias faces da Grécia antiga são observadas e postas à vista. Em sua comédia toma-se conhecimento de quem comandava as cidades, dos costumes políticos e sociais da época, dos bastidores das guerras, do caráter do povo e de seus governantes, permitindo, com tudo isso, que se tenha uma visão geral do que foi aquele momento.

Além disso, o gênio de Aristófanes está em cada detalhe, do mais sutil ao mais visível. A forma como elabora sua história, como usa de artigos que, a princípio, nada teriam com a comédia, transformando-os em matéria prima para suas peças, fazem do autor uma figura de suma importância para o estudo da Comédia Antiga.

388 Aristófanes, 1980, p. 29.

Mimesis e comédia em Aristóteles

Renata de Oliveira Lara³⁸⁹

1. A comédia na Poética

A exposição em propósito tem como finalidade refletir sobre a relação entre a *mimesis* e a comédia na *Poética*, todavia investigando contrapontos evidenciados no pensamento de Aristóteles em aspectos éticos e políticos, considerando as dificuldades encontradas no estudo deste tema, a saber, o caráter esotérico destes escritos realizados para uso interno ao ministrar seus cursos no Liceu, e que estes textos chegaram até nós de forma incompleta. Toda a parte relativa ao suposto fragmento sobre a comédia nunca foi encontrada, e contrariando o método expositivo lógico e explícito do autor, em momento algum na *Poética* afirma o que entende exatamente por *mimesis* e *kátharsis*, os conceitos elementares desta obra.

Aristóteles considera o cômico “algo de errado e feio, que não causa dor nem dano” (*Poética*, V, 1449 a 32). O “errado” como caráter do cômico significa o caráter imprevisível, porque irracional, da solução apresentada pelo cômico para um conflito ou uma situação de tensão. Conforme o autor:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores, não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto aquela parte do torpe que é ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente, que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.³⁹⁰

Compreende a comédia como gênero literário inferior à tragédia, pois a primeira representa os homens comuns, enquanto a tragédia quer representar aos homens sublimes moralmente. Aristóteles, certamente considerava a comédia inferior, pois liberava o riso arcaico, agressivo, barulhento, ilimitado: a gargalhada. Portanto, impróprio ao governante, exemplo de homem digno e sério, ao qual é indispensável o controle de si, assim o riso adequado é o riso reduzido, parcimonioso, comedido. Entretanto, Aristóteles em *Sobre os animais* afirma o homem como único animal que ri, ou seja, o riso é próprio do humano.

As inquietações pertinentes à presente reflexão, seriam: pressupondo o

389 Mestre em Filosofia pela UECE, professora na Faculdade de Educação - UFC. E-mail: philialara@gmail.com

390 ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Coleção *Os pensadores*. Volume II, São Paulo: Abril Cultural, 1979. Livro V, 1449a 32-36.

sentido de *mimesis* ou mimese como fundamento inato, criativo, exaltado em toda a obra como fonte de aprendizagem, modelagem mimética do desejo, por meio do estímulo ao prazer, e educação da sensibilidade, como formação aos cidadãos em aspectos éticos e políticos, por que Aristóteles não reconhece no riso cômico, que proporciona o prazer, uma fonte de felicidade, considerando o destaque conferido a este conceito no pensamento de Aristóteles? Não obstante a toda esta relevância, por que a comédia como gênero literário popular, poderia desencadear uma força desconhecida e perigosa?

Sob um olhar sensível e minucioso suscitamos uma perspectiva que sustenta e constitui uma função na formação do caráter particular, bem como no caráter universal, isto é, no *êthos* da *pólis*. Para tanto a estrutura do texto recorre a mimese não somente no aspecto estético, mas também o ético-político. Concluindo tecemos um enlace indagando e relacionando de que forma as considerações realizadas são relevantes na formação do caráter, tanto no âmbito particular como no contexto cultural da Antiguidade.

2. Mimesis: um conceito estético e ético político?

Segundo Aristóteles, o ato de imitar é inato ao homem, juntamente com a harmonia e o ritmo. Considera a mimesis ativa e criativa, ocorrendo mesmo de forma inconsciente. Para alguns comentadores não há sentido moral no conceito de mimese, porém a inquietação por parte de outros pesquisadores nos conduz a uma relação entre *poiesis* e a *práxis*. A definição de tragédia como mimese de uma ação, direciona a compreensão estética à perspectiva moral. Essa fundamentação tem como base a ponderação de que a poesia é mais filosófica que a história, a qual Aristóteles expõe na *Poética*. Conferimos então que alguns pontos do *corpus aristotélico*, aparentemente desconexos podem ser agregados em pertinência na análise da tragédia. A *Poética* como texto elíptico e lacunar, não nos permite um consenso sobre a definição de catarse. Encontramos elementos que se coadunam como na *Política*, sobre a educação musical em que a catarse assemelha-se a uma espécie de educação sentimental, uma vez que a virtude está relacionada às emoções, afecções e ações. Todavia, a tragédia como ação que deve provocar medo e piedade, em meio às divergências favorece a definição de catarse que concilia o aspecto intelectual e emocional. Identificamos uma possível relação entre poesia e ética na tragédia. A *Poética* embora possa haurir alguns de seus princípios da ética aristotélica, não se submete a eles e tem um campo de manifestação que guarda sua autonomia própria.

Sobre o historiador e o poeta, podemos afirmar que um diz o que aconteceu o outro o que poderia acontecer dentro do provável e do necessário, portanto, assim,

a poesia é mais filosófica e virtuosa que a história, que confere importância, entre outros motivos, porque parece responder a crítica platônica dirigida aos poetas, especialmente nos livros III e X da *República*, e vários comentadores se dedicam a este impasse. Aristóteles afirma:

Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação uma [...] Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma Heracleida ou Teseida ou outros poemas que tais, por entenderem que sendo a Heracles um só todas as suas ações haviam de constituir uma unidade³⁹¹.

A consideração da poesia como mais filosófica que a história é justificada localmente pelo fato de a poesia referir-se antes ao universal (ou geral), enquanto a história refere-se ao particular, na medida que o universal a que a poesia se refere articula o caráter, as ações a fala e o pensamento do herói trágico. Ele é mostrado como sujeito de suas virtudes e suas ações constroem-se intimamente ligadas a elas. Aristóteles escreve:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas nas obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa)-diferem, sim, em que diz uns as coisas que sucederam, e outros as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois se refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por referir-se ao universal entendo em atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liames de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular pelo contrário, é o que fez Alcebiades ou o que lhe aconteceu³⁹².

Lançando um olhar atento, a própria Metafísica afirma que a filosofia nasce do espanto, portanto o enredo trágico tem por função algum tipo de conhecimento filosófico, o que privilegiaria uma leitura intelectualista da tragédia? Na *EN*, livro X, não estaria então, na contemplação da ação humana, a razão de atribuir à tragé-

391 Idem, VIII, 46-47.

392 Ibidem, 1451b, 50.

dia relevância ética. Aristóteles como fundador da lógica, nos convida a ver, na sua apreciação do nexa causal que rege o silogismo, na tristeza do infortúnio da tragédia em reflexão, portanto, parecem necessários à tragédia, o medo e a piedade. Isso não nos obriga a radicalizar a questão no sentido contrário: se formos à *Retórica* ler a definição de medo, se tornará evidente que certa previsibilidade nos eventos é necessária para constituir essa *pathos*, a condição de tristeza, da alma doente.

Não parece o caso de radicalizar esta interpretação e subordinar os requisitos estéticos relacionados à necessidade de nexa causal entre os eventos (aqui dito “requisitos estéticos” em um sentido bem particular, porque dizem respeito à ordem e à extensão—cf. 1450b, 37) aos requisitos éticos provocar medo e piedade (éticos também em um sentido particular, porque dizem respeito a ações e emoções, cf. *EN* 1109b, 30) de forma a sugerir que o nexa causal entre os eventos só existe com a finalidade de criar expectativa do mal iminente. Parece que as características estéticas e éticas devem (nos sentidos usados aqui) ser compatibilizadas para uma coexistente interpretação da teoria da tragédia. Segundo o autor:

Como porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhas parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava pois factos semelhantes não parecem devido ao mero acaso) daqui se segue ser indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos ³⁹³.

3. A formação do caráter por meio do hábito

A teoria do *ethos* implica o estudo específico (*pragmateia*) da virtude ética, isto é, da virtude do caráter. O caráter designa uma disposição adquirida, pelo hábito, da parte desejante da alma, intermediária entre a parte vegetativa e a parte racional. Como sabemos, o *êthos* se identifica com *hexis*, isto é, como disposição em hábito e difere da potência natural, pois é moldado por meio da educação. Considerando, segundo Aristóteles, que as virtudes são hábitos e dividem-se em virtudes intelectuais e virtudes morais. Constatamos que, segundo Aristóteles, as virtudes intelectuais se situam na parte da alma dotada de *logos* e pode ser educada, pelo ensinamento e exercício. As virtudes morais se situam na parte da alma

393 Ibidem, 1452a, 56.

não dotada de *logos*: a parte vegetativa não educável e a desejanste, porém ainda assim é capaz de seguir o *logos* por pouco que receba a educação apropriada. O hábito é exatamente o que se adquire pelo treinamento ou, o que é o mesmo, pela educação, o *ethos* ou caráter é fruto dos hábitos adquiridos em matéria de prazer ou de pena, e segundo as qualidades do homem se tornam virtudes ou vícios.

Assim a formação do caráter é residual essencialmente na imitação. Imitar é atitude especificamente humana: ‘Imitar é natural aos homens, desde sua infância [...] assim como o regozijar-se com as imitações’³⁹⁴. É esta a propensão inata da criança que o educador deve explorar, utilizando o prazer com leme³⁹⁵. O jogo e a música mostrarão aqui toda sua eficácia. A cultura moral se faz por mimetismo, do exterior ao interior: a criança deve aprender a fazer gestos da virtude, o jovem deve agir como homem virtuoso, o adulto, enfim, agir virtuosamente. Este mimetismo lúdico é, pois, assimilação progressiva, interiorização lenta das condutas dignas de cidadão e de homem. Contudo, a imitação não basta: a formação do caráter (a *paideia*) como já concebia Platão, deve visar mais precisamente ao sentimento de prazer e de pena. É para esta formação que a música serve; e Aristóteles consagra uma parte importante do livro VIII da *Política*. Descreve sua função do seguinte modo: “A música dá ao caráter certa qualidade, habituando a criança a poder se regozijar corretamente”³⁹⁶

O valor educativo da música assim é justificado: a música é primeiro um “prazer natural”³⁹⁷ que cada um pode conhecer, não é satisfação de necessidade indispensável, mas que contribui para a “alegria de viver”³⁹⁸. A música por meio dos ritmos e das harmonias é a única arte capaz de imitar diretamente paixões como a cólera e a calma, qualidades éticas como a coragem e a temperança³⁹⁹. Faz nossa alma entrar em “simpatia”⁴⁰⁰ com o que ela escuta, enternecendo a alma cria uma disposição calma e temperada. O hábito de escutar uma melodia ou um ritmo temperado acostuma a criança a experimentar afecções calmas como àquelas que o homem virtuoso experimenta. A música constitui, pois, uma cultura, do sentimento que tem imensa vantagem de tornar a virtude amável⁴⁰¹, referindo-se a

394 *Poética*, 4, 1448b 5-9.

395 ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução: Mário Gama Kury, 3ª Edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. Livro X, 1, 1172a 21

396 Idem. *Política*. Tradução brasileira: Mário Gama Kury, 3ª Edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. Livro VIII, 5, 1339a 24-25.

397 Ibidem, 5, 1340a.

398 Ibidem, 5, 1339b 4-5.

399 *Pol.* 5, 1340a 18-22.

400 *Pol.* 5, 1340a13.

401 Cf. VERGNIÈRES. *Ética e Política em Aristóteles: physis, ethos, nomos*. Tradução Constança Marcondes César. 2ª Edição, São Paulo: Editora Paulus, 2003. p.82-88

perseverança e disciplina pertinentes à aprendizagem musical.

Quando Aristóteles considera que o hábito é o meio de formar precocemente o caráter; evoca um acostumar-se doce e progressivo, o mesmo prevalece sobre o aspecto de imposição, quanto à educação física. O uso da ginástica deve permanecer moderado. O acostumar-se se distingue dos esforços repetidos, dos exercícios indispensáveis nos estudos intelectuais e na aprendizagem de habilidades técnicas. Segundo Aristóteles: “Não é brincando que se aprende; a dor acompanha o estudo (*mathesis*)”⁴⁰². Se a educação moral busca tornar o desejo conforme o *logos*, não alcança graças a repetição incansável de opiniões retas, como queria Platão, mas graças à modelagem mimética do desejo. O desejo educado é desejo capaz de escutar, em vez de se deixar levar pelo que vê; mas deixa-se mais facilmente aprisionar pela beleza dos ritmos do que pelo enunciado da injunção, pela forma musical do *logos* do que por seu conteúdo significativo, e conforme Aristóteles a pedagogia é arte da política, o caráter educado é resultado conjugado da natureza e da *paideia*⁴⁰³. Seria uma mimética para imposição de obediência, uma forma de coerção social?

Porém se Aristóteles nos conduz a compreender a mimese no sentido de semelhança, não como imitação, enquanto replicação, mas de um sentido como a representação ou re-elaboração, nos confere dizer que o choro é o primeiro ato político (de reivindicação) em espontaneidade. A reprodução da realidade, como representação, tem significado social, uma dimensão existencial, que consiste nos nossos hábitos, como primeira expressão mimética sensorial. Um comportamento mimético não no sentido contemporâneo de semelhança, mas no sentido ontogênético e filogenético, reconhecendo as semelhanças percebidas no nível consciente nos nossos rituais cotidianos, evidenciando a relação ser e linguagem que se configura também no cenário da Antiguidade.

4. Considerações finais

Uma vez que a felicidade para Aristóteles é uma virtude, tanto em caráter comunitário como em aspecto particular, isto é, contemplativa, pois não identifica a felicidade com o prazer eufórico dos momentos alegres, e prática, pois compreende como uma forma de viver conduzir-se bem na vida, em especial diante das adversidades. A definição de virtude como um meio termo entre dois extremos de vício, um por falta, outro por excesso, se estende ao *êthos*, por este motivo, mesmo o riso dos homens sublimes requer moderação, e a gargalhada é próprio dos homens incontinentes moralmente, conforme podemos compreender diante

402 *Pol.* VIII, 4, 1339a 28-29.

403 *Ibidem*; p.82-88.

da presente exposição. Evidenciamos que o autor considera o riso como estado de prazer, no qual não há reflexão, a alegria é instantânea, portanto infrutífera. É relevante lembrar que a felicidade para Aristóteles bem como para os gregos antigos é um conceito extremamente complexo em ténue relação com a sabedoria, serena que é díspare do escracho do riso cômico sugerido como vaidade, pois uma alegria insensata. Daí atribuímos o caráter alienante e desalienante na catarse do riso, como protesto, revolta, o riso é libertador. O deboche, a ridicularização dos deuses, da nobreza, surge como crítica social. Esta insurgência manifesta-se em Aristófanes para o qual o poder pedagógico da comédia denunciando e educando o povo sobre a sociedade em que vive ao mesmo tempo em que diverte e debocha dos cânones sociais.

Aristófanes e *As Nuvens*: A caricatura dos Sofistas e do novo sistema educacional de Atenas

Anúzia Gabrielle Cavalcante Brígido⁴⁰⁴

Antes de partir para o texto de Aristófanes, é importante lembrar que durante o século V a.C. Atenas passava por um período de profundas mudanças sociais e políticas por conta do seu desenvolvimento na agricultura e comércio. Até o final das Guerras Médicas, Atenas era uma cidade rústica e zelosa de suas tradições - em comparação com as cidades ricas da Ásia Menor. Com a transformação de Atenas na capital de um Império, muitos mercadores, filósofos, artistas, poetas - provenientes tanto do Oriente quanto do Ocidente - começaram a dirigir-se para lá.

Segundo o testemunho de Tucídides, Atenas conseguiu preservar suas características próprias - como o sentimento patriótico, o compromisso de todos os cidadãos com o Estado - até o governo de Péricles.⁴⁰⁵

Com a eclosão da Guerra do Peloponeso, a vida em Atenas mudou drasticamente. Os camponeses abandonavam suas aldeias e refugiavam-se dentro das muralhas da cidade. Fortunas desapareciam. Veio a peste e com ela a morte de Péricles. Dessa forma, aos poucos, a democracia foi cedendo diante das pressões da população urbana e das promessas dos demagogos. Lentamente os direitos das pessoas foram substituídos pelo poder dos mais fortes:

O humanismo da época de Péricles implicava num acordo entre o cidadão e a cidade, entre a natureza (physis) e a lei (nomos), entre a natureza e o homem. O sofrimento, a morte, as doenças, eram aceitos como consequências da própria condição humana, ou como efeitos da punição divina. Na mesma medida em que a guerra solapava os antigos valores e acentuava a crise institucional, as novas idéias começaram a questionar a sociedade e as leis tradicionais, apontando a relatividade das mesmas e discutindo o papel dos deuses e da sorte (thyche), diante do poder da razão e das possibilidades humanas.⁴⁰⁶

404 Graduanda do curso de Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Bolsista do Projeto Institucional de Bolsas Iniciação a Docência - PIBID, com estágio de docência. Também cursa grego clássico e koiné, como extensão, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Integrante do GEA- Grupo de Estudos Aristofânicos, coordenado pela Professora Doutora Ana Maria César Pompeu.

405 STARZYNSKI, Gilda Maria Reale. *A luta de gerações e os problemas da educação. Velhos e jovens no teatro de Aristófanes*. Rev. Fac. Educ., São Paulo, 7 (2) : 7-57, 1981. p. 17.

406 Starzynski, p. 18.

Muito dessa mudança de mentalidade e atitude se deve à aparição dos sofistas em Atenas. Apesar de nunca terem constituído uma escola, esses pensadores receberam essa nomeação genérica pelo fato de terem algumas características em comum, como por exemplo, o compromisso de educar os jovens para o exercício de seus direitos de cidadania, através do uso da retórica; o hábito de viajar e de receber dinheiro em troca de seus ensinamentos; um ceticismo diante de todas as tradições; e o desenvolvimento do relativismo dos julgamentos. Dessa forma abalavam as tradições. O reexame que faziam de toda a sabedoria do passado e dos ensinamentos dos antigos poetas representava um questionamento de todos os antigos costumes.

Uma crítica recorrente na comédia aristofânica envolvia a geração educada na época de Péricles e a geração mais jovem que se servia de técnicas ensinadas pelos sofistas para desprezar e contestar a lei e ética dos antigos. Esse conflito entre as duas gerações, a luta entre a antiga e nova educação, já está presente na sua peça de estréia – apresentada sob pseudônimo – *Convivas*, da qual só nos restam fragmentos. Nela, Aristófanes apresenta a ação deformadora do ensino sofista sobre a juventude. Há uma desavença entre pai e filho. Após ter educado um dos filhos no campo, à moda antiga, o pai envia o outro para a cidade, a fim de que este desfrute as vantagens da nova educação. No entanto, essa nova educação “superior” serve para que o filho regresse totalmente transformado, inútil para as atividades do campo e moralmente corrompido. O pai fica desolado ao ver que o filho, em vez das antigas palavras de Homero, agora só entende às leis de Sólon, pois a educação política domina tudo. Entretanto, só alguns anos mais tarde, com *As Nuvens*, é revelada a profundidade da antipatia do poeta pela moderna educação filosófica. Tinha agora descoberto um modelo que parecia ser destinado a ser o herói de uma comédia sobre a nova orientação de espírito, o filho de um canteiro e de uma parteira: Sócrates. Tinha ele sobre os sofistas - que raramente visitavam Atenas – a vantagem de ser mais eficaz no palco, por ser conhecido de toda a cidade. Dessa forma, Aristófanes amontoou sobre o filósofo todas as características pertencentes comumente aos filósofos da natureza e sofistas, cujas atividades pedagógicas baseavam-se no ilimitado uso da retórica, e na descrença dos antigos deuses olímpicos, o que resultava na busca constante de respostas científicas para os fenômenos naturais. Segundo Werner Jaeger⁴⁰⁷:

O Sócrates da comédia nada tem daquela energia moral que Platão e outros socráticos lhe atribuíram [...] O seu herói é um iluminista distante

407 JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. bras. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 429.

do povo e um homem de ciência ateu. Por meio de alguns traços tomados de Sócrates, personifica-se nesta figura o cômico típico do sábio e satisfeito consigo mesmo [...] Para quem tem em mente a imagem que Platão nos dá de Sócrates, esta caricatura não tem graça. A autêntica graça está na descoberta de semelhanças ocultas, e aqui não enxergamos semelhança nenhuma. Aristófanes, porém, não penetrava nem na forma nem no conteúdo dos diálogos socráticos e, para o poeta cômico, as características diferenciais assinaladas por Platão entre o espírito socrático e o sofístico desvaneciam-se ante as suas semelhanças fundamentais: para ambos era preciso analisar tudo, e nada havia de tão elevado e de tão santo que estivesse à margem de toda a discussão e não precisasse de fundamentação racional. A ânsia de Sócrates pelos conceitos parecia superar até a dos sofistas.

A peça começa com o velho Estrepsiades preocupado com as dívidas que contraiu por conta do seu filho Fidípides, fruto de um casamento com uma mulher filha de aristocratas. Educado como nobre pela mãe e contra a vontade do pai, o filho endividou Estrepsiades por conta do esporte aristocrático que praticava, o hipismo – o seu nome inclusive leva o sufixo *hippos*, cavalo, imposto pela mãe.

Dessa forma, o velho passa a noite pensando e chega a uma excelente solução para livrar-se das dívidas sem ter que pagá-las: mandar o filho estudar na escola de Sócrates e Querefonte, onde “*ensinam a vencer com discursos nas causas justas e injustas*”.⁴⁰⁸ Mas o jovem, temendo ser mal visto entre os cavaleiros por ser educado por charlatões e ter a aparência de um morto vivo, recusa-se a ir. Assim, Estrepsiades se conforma com a idéia de ele próprio frequentar o Pensatório. Chegando lá é recebido por um discípulo que lhe narra algumas das experiências de Sócrates e Querefonte, dentre elas o cálculo da medida do salto de uma pulga. Os outros discípulos observados pelo velho andam curvados, investigando o “*Érebo, até debaixo do Tártaro*”. Observa também os instrumentos de geometria e astronomia. Aparece então Sócrates pendurado em um cesto, examinando “*as coisas celestes*”.

Depois de o velho declarar sua intenção de ser discípulo, Sócrates lhe ensina que Zeus não mais reina nos céus e sim o Turbilhão etéreo e também Zeus não é mais responsável pela chuva e sim as deusas Nuvens, protetora de todos os ociosos, oradores e poetas. Ele então as invoca e elas formam o coro, sendo representadas como mulheres. Enquanto Sócrates inicia Estrepsiades nos mistérios da sabedoria elas recitam a parábase, em que censuram os espectadores que não

408 ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Trad. Gilda Maria Reale Starzynski, in Sócrates, São Paulo, Nova Cultural, 1991. vv. 98 e 99. Todas as passagens do texto que daqui em diante forem citadas, foram retiradas da tradução de Starzynski.

souberam valorizar a melhor comédia escrita pelo poeta e lhe deram o terceiro lugar na colocação do concurso.

No entanto, por ser velho e esquecido, Estrepsíades não consegue assimilar os ensinamentos de Sócrates, e as Nuvens o aconselham a levar o filho até o Pensatório. Tendo chegado Fidípides, Sócrates pede que entrem os dois Discursos, o Justo – representante da antiga educação - e o Injusto – representante da nova educação -, para que o próprio jovem escolha por qual dos dois gostaria de ser ensinado. Inicia-se assim o debate entre os dois Discursos, intermediado pelas Nuvens.

O primeiro a falar é o Discurso Justo, louvando a antiga educação e descrevendo como o jovem será após ser por ele instruído. Então o Discurso Injusto inicia sua fala rebatendo as palavras do rival e mostrando ao jovem que, estando ele sob sua orientação, não deverá se privar de nenhum dos prazeres da vida. Depois de admitida a derrota do Justo, e de ser devidamente educado pelo Injusto, o jovem Fidípides volta para casa de seu pai.

Chegado o dia de os credores cobrarem suas dívidas, o próprio Estrepsíades os recebe e os enrola com o superficial conhecimento que adquiriu no tempo passado no Pensatório. Os credores vão embora com a decisão de processá-lo. Pai e filho vão então comemorar com um banquete. No entanto, o jovem espanca o pai por não concordarem em relação à poesia e, usando dos ensinamentos retóricos recém-aprendidos com o Discurso Injusto no Pensatório, prova que é lícito bater no pai.

Somente ao ouvir o filho dizer que também baterá em sua mãe, Estrepsíades se convence do erro que cometeu ao enviar o filho para o Pensatório e confiá-lo às recentes práticas educativas. O velho culpa as Nuvens de não tê-lo advertido sobre os perigos de enviar o filho ao Pensatório, mas elas retrucam dizendo que ele próprio se prejudicou na ânsia de não pagar suas dívidas.

Estrepsíades decide então, como vingança, pôr fogo no Pensatório.

A discussão entre os dois Discursos compõe o cerne da peça. É através da fala desses dois personagens que Aristófanes deixa claro a distinção de valores da antiga e da nova educação. Somos apresentados a uma descrição das escolas tradicionais aristocratas, seus métodos e objetivos, através do Discurso Justo e também ao modo que Aristófanes enxergava a nova educação sofisticada que seduzia os jovens atenienses, através do Discurso Injusto.

No tempo em que o Discurso Justo florescia e uma conduta excelente era exigida não se ouvia uma criança desobedecer, todas seguiam na rua em ordem a caminho da escola e aprendiam a cantar velhas canções dos antepassados. Se alguma delas cantasse com adornos, de acordo com os atuais músicos, era “*móido de muitas pancadas*”. Na ginástica deviam sentar-se com as pernas esticadas para frente a fim de não mostrar nada aos estranhos. Dessa forma era educada a geração

dos vencedores da Maratona. Hoje enfraqueciam as crianças envolvendo-as em mantas e uma pessoa sufoca-se de raiva ao ver a maneira mole e desleixada que os jovens seguram os escudos sobre o ventre nas danças das Panatenéias. O Justo promete a todos os jovens que decidam entregar-se a sua educação ensiná-los a odiar a *ágora* e os banhos, a envergonharem-se de toda conduta vergonhosa, a indignarem-se quando alguém os insulta, a erguerem-se na presença dos velhos, a não serem estúpidos com seus pais, a não andarem como bailarinas e honrarem os deuses. Em vez de discursarem na *ágora* ou irem até o tribunal discutir besteiras, os jovens deveriam exercitar-se no ginásio. Assim, o coro exalta os homens que viveram nos tempos antigos em que esta educação reinava.

O Discurso Injusto então se ergue contra o Justo desejando confundi-lo com sua retórica. Envaidece-se por ser o primeiro a descobrir a arte de contradizer as leis diante dos tribunais. Para ele a melhor aptidão é aquela que habilita a escolher os raciocínios fracos e, ainda assim, sair vencedor. Antes a defesa – no tribunal – tentava demonstrar que o caso estava de acordo com a lei, agora ataca a lei e tenta provar que esta é deficiente. Através da nova forma da pergunta e da resposta contradiz seu adversário e, utilizando-se da retórica, serve-se da mitologia como instrumento de prova. A fim de combater as censuras feitas pelo Justo, os sofistas colecionam exemplos míticos que poderiam servir para seus fins. É dessa forma que o Injusto utiliza-se do mito de Hércules para rebater a afirmação de que os banhos quentes prejudicam o corpo. Para elogiar o costume de discursar na *ágora* invoca a eloquência de Nestor e outros heróis homéricos.

Em um dado momento, Injusto vira-se para Fidípides e diz que se o jovem optar pela velha educação, pela *sophrosyne*, renunciará a todos os gozos da vida. A discussão termina no ponto em que Injusto provoca as gargalhas do público com seu elogio à sua moral e dessa forma explica que é impossível que a prática seguida pela maioria do povo seja um vício.

A imagem ideal da antiga educação serve como crítica à nova educação, mostra o que a nova educação não é. Esta é tudo o que existe de contrário ao justo e ao são. A falta de escrúpulos morais do novo poder intelectual não se submete a qualquer tipo de norma. Através da refutação dos ideais da antiga educação fica claro o tipo de homem que resultava da nova educação.

Na tentativa de responder a questão sobre qual era a posição adotada pelo poeta em relação à luta entre a velha e a nova educação, apoio-me na leitura de Werner Jaeger, e não julgo Aristófanes como partidário unilateral de uma das duas tendências educacionais. Pois ele próprio foi favorecido pela educação “moderna” e a comédia não seria concebível nos tempos da “boa” educação antiga que tanto admirava. Aristófanes não é um reacionário dogmático, e a evocação da antiga Paidéia não significa uma vontade de regressar ao passado, somente o encha de

receio “o sentimento de se ver arrastado pela corrente do tempo e de ver desaparecer tudo aquilo que o passado tinha de valioso, sem o ver substituído por algo de novo também valioso”.⁴⁰⁹

409 Jaeger, p. 433

Schiller a favor de Aristófanos⁴¹⁰: O cômico e o político em *Os Cavaleiros*.

Carlos Getúlio de Freitas Maia⁴¹¹

Quando a palavra *mimesis* teve seu primeiro registro escrito, os responsáveis por aquela compilação não tinham ideia do uso específico que ela teria na Filosofia e na Teoria Literária tempos depois. Especialmente em Aristóteles, houve uma resignificação do uso da palavra “*mimesis*”, a qual, partindo do paradigma platônico da “cópia”, foi subvertido no conceito aristotélico de “imitação”, ou melhor, “repetição”, pois mesmo a arte repete a natureza. E é acerca desses assuntos que faremos repousar o objetivo desta comunicação. Pois a imitação é o núcleo central que pode estabelecer uma ponte entre o comediógrafo mais antigo ao qual o Ocidente tem acesso satisfatório e um pensador radicado em fins do Século XVIII. Schiller e Aristófanos se unem na expressão rara de como a comédia, em sua faceta mais importante, o ridículo, tem uma função social e pedagógica imprevista para os que identificam no riso a ausência de seriedade. Antes o contrário. A peça intitulada *Os Cavaleiros* vem, segundo pensamos, atender uma série de critérios metodológicos previstos pela Filosofia moral schilleriana de modo a nos permitir afirmar que os dois autores adotam uma tese que, se não é comum, está pelo menos numa e na mesma tradição cultural. Assim sendo, nosso objetivo principal é desenhar um ponto de acesso que torne possível a afirmação implícita ao título deste trabalho.

“(...) o teatro é a arte política por excelência; somente no teatro a esfera política é transposta para a arte.”

Hannah Arendt, *A condição humana*.

Como estabelecer um elo conceitual entre autores de diferentes tempos e diferentes áreas do conhecimento parece ser o primeiro e aparentemente intransponível problema metodológico deste texto. Afinal, o que efetivamente poderia por num mesmo lado o poeta alemão da poesia sentimental e o poeta de *As rãs*, *As Nuvens* e *Lisístrata*, um aristocrata da Atenas Clássica e um plebeu alemão que, para continuar produzindo, teve de aceitar e mesmo requerer, junto aos amigos, um mecenas? Da solução desse problema depende toda a nossa pretensão, uma

410 Texto originalmente apresentado sob a forma de comunicação oral, na XXV Semana de Estudos Clássicos, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza – 2011.

411 Aluno do curso de Filosofia da Universidade Federal do Ceará. Integrante do GEA-Grupo de Estudos Aristofânicos, coordenado pela Professora Doutora Ana Maria César Pompeu.

vez que impossibilitados de se falarem entre si, não há nem poderá haver nada em Aristófanes que possa ser adotado por Schiller. E o problema parece se agravar ainda mais quando sugerimos que o elo conceitual é implícito, aferível por inferência e não por meio de uma citação ou fato concreto. Não obstante, a relação aqui proposta nos parece ser absolutamente plausível.

De acordo com o apresentado no artigo *Schiller e os Gregos*⁴¹², não só o autor de *Don Carlos*, mas toda uma geração intelectual alemã, dedicou-se ao que podemos chamar de reinvenção grega ou reinvenção clássica, em plena recente unificação nacional patrocinada pela Prússia. Winckelmann parece ser o grande iniciador dessa tendência, digamos, saudosista, de estudos clássicos, na área das letras literárias. No caso de Schiller, além disso, a filiação filosófica a Kant é, mais que uma aparência, completamente inquestionável. Transitando esses dois universos, tão estranhados desde o surgimento da Filosofia enquanto candidata ao conhecimento de mundo, Schiller poderá elaborar uma das mais originais contribuições para o problema clássico então vigente. Pois, como evidenciado pelo mesmo artigo, mais do que uma tendência ao retorno à polis, Schiller entenderá nos gregos antigos, e em apenas alguns de seus aspectos, um ideal para seu horizonte filosófico, onde, por fim, ética, política e estética se confundem numa mesma ação⁴¹³, no sentido de que a arte possui as condições para se tornar didática num contexto moral e político.

Os ensaios publicados na coletânea *Teoria da Tragédia*⁴¹⁴ atestam o sentido desse ideal clássico como ideal humano, pois um dos aspectos mais brilhantes dos clássicos e, que segundo o pensamento de Schiller, deveria ser perseguido como um ideal, era a “isseparação” entre os assuntos morais e políticos e estéticos. Ecos do pensamento kantiano, esse caráter imiscuído representa o esboçado na *Crítica da Faculdade do Juízo*, em que a arte prepara os homens para o ambiente essencialmente moral de sua ação. Para a “antropologia” implícita desses autores, o humano é uma realidade ambígua e anfíbia, presente ao mesmo tempo no mundo natural dos acontecimentos físicos e biológicos, e no mundo espiritual da ação moral, o mundo artificial da cultura, somente o qual possibilita o sentido para a ação moral, a política e a estética. Diferente dos demais seres, o humano não pode viver sua esfera natural plenamente, pois há um algo a mais em sua natureza. Esse

412 SÜSSEKIND, Paulo. *Schiller e os gregos*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 243-259.

413 ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Forense Universitária. 10ª edição. São Paulo – 2001, p. 15-20; 31-37; 188-255.

414 SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. E. P. U. Editora Pedagógica e Universitária. 2ª Edição. São Paulo - 1992, p. 79.

algo pode ser identificado com a consciência eidética⁴¹⁵ da realidade, que atribui aos mundos particulares uma ordenação sistemática universalista. A consequência desse fenômeno para a esfera moral é que, diferentemente dos outros seres, o humano, limitado pela morte e pelo nascimento, incapaz mesmo de perceber o mundo tal como ele é, é, não obstante, senhor de sua ação. A liberdade torna-se, assim, a mais importante, se podemos dizer isso, das esferas humanas, pois é nela que o humano pode tornar-se humano, e sem ela, segundo Kant e Schiller, não somos plenamente o que somos. O autor de *Teoria da Tragédia* expõe-nos uma evidência mais clara sobre a natureza humana, no ensaio *Acerca da arte trágica*, onde

É da relação de um objeto com a nossa faculdade do sensível ou moral que procede o desprazer que sentimos nas paixões adversas, tal como dessa mesma fonte se origina o prazer nos afetos ditosos. *Assim, segundo a relação em que se encontra a natureza moral de um homem para com a natureza sensível, ajusta-se o grau de liberdade que pode ser mantido nas paixões.*⁴¹⁶

Sendo o humano, por sua própria constituição, um ser de dois mundos e um ser que universaliza a realidade múltipla, não é de todo estranho que tenha separado em esferas incomunicáveis os pontos de vista ético e político e estético, retirando do mundo da ação o belo, e criando para ele um mundo próprio, que é o mundo das manifestações artísticas, onde os critérios da ação já não são válidos. Aqui, Schiller se afasta de seu mentor ético, pois se o pensador do imperativo categórico postulava que a arte, sendo a manifestação do livre jogo das faculdades do entendimento e da imaginação, está desvinculada de qualquer finalidade ou função, Schiller acreditava ser possível na arte, moral na arte, isto é, a arte como balizadora de costumes e corretora de erro de más ações morais, algo perfeitamente plausível para os gregos clássicos, onde a maior evidência para isso está em seu idioma: *kalós* serve tanto para qualificar uma pessoa bela como uma ação boa, do mesmo modo que *kakós* pode ser traduzido para as línguas modernas tanto como mau quanto como feio, a depender do contexto.

O mais caro conceito ao sistema kantiano, se pensarmos que a mais cara noção é a ética e política, apresenta-se como a liberdade, onde o humano se efetiva como tal e se une à natureza depois da cisão originária representada pela consciência eidética, em última instância personificada pela linguagem. O padrão cultural

415 SCHILLER, Friedrich. *Acerca do uso do coro na tragédia*. In: *Teoria da Tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. E. P. U. Editora Pedagógica e Universitária. 2ª Edição. São Paulo - 1992, p. 79.

416 Idem. *Acerca da arte trágica*. Idem, p. 87. Grifos meus.

clássico de equacionamento entre ética e política e estética é, por si só, interessante aos pensadores de uma realidade ordenada, que pleiteiam um mundo onde a ação e a beleza estejam, do mesmo modo, equacionadas. Partindo desses pressupostos na efervescente reinvenção alemã da Grécia Clássica, Schiller postulará a teoria que vê na arte e em suas manifestações a possibilidade de esse encontro ser não só possível como desejável, haja vista o caráter de ação que a arte tem de adotar para estar no mundo, entre as múltiplas pessoas humanas. É num ensaio sobre o teatro enquanto instituição moral que Schiller se posicionará extremamente próximo a Aristófanes. No sentido de que partem dos mesmos pressupostos e imaginam as mesmas consequências, e, a despeito de este escrever em poesia e aquele em dissertação filosófica, ambos adotam a mesma seguinte tese. A de que, em antes de um discurso absolutamente desvinculado do universo político e moral. E, conforme Schiller teria dito a Aristófanes, no anfiteatro, na comédia mais que na tragédia, há a preparação para a vida pública, para o *agoreúein*.

Segundo *O teatro considerado como instituição moral*⁴¹⁷, “o teatro é a instituição em que o entretenimento se conjuga com o ensinamento”⁴¹⁸, com a seguinte prerrogativa de que a comédia está mais próxima desse ideal paideístico do que a tragédia, pois,

Grande parte desse resultado [*que é proteger o coração contra as fraquezas que “pioram” os homens*], podemos esperar do teatro. Ele é que põe o espelho ante a grande turba dos estultos, envergonhando-a, através de salutar escárnio, com as mil formas que assume a tolice. O que ele (...) exercia pela piedade e pelo temor, aqui (quicá mais rápida e certamente) através do chiste e da sátira. Se tentássemos empreender a avaliação da comédia e da tragédia pela medida do efeito alcançado, a experiência talvez desse primazia à primeira. O escárnio e o desprezo ferem mais sensivelmente o orgulho humano do que o terror lhe tortura a consciência.⁴¹⁹

Em sua *Poética*,⁴²⁰ 1449 b, Aristóteles categoricamente afirma que a comédia, em contraposição à tragédia, surge da imitação de homens inferiores ou vis (*kakían*), o que pode nos legar a incorrer em erro ao nos fazer pensar que se trata de algum tipo de inferioridade como vileza. No entanto, tal inferioridade diz respeito apenas ao que é tolo (*móron*) e ridículo (*geloíon*), e com isso evidenciamos

417 Idem. *O teatro considerado como instituição moral*. Idem.

418 Idem, p. 46.

419 Idem, p. 38. Em itálico, apontamento nosso

420 ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. Editora Abril – 1973, p. 447.

o caráter da mimese cômica. A “essência do riso”, por assim dizer, aparece em face do inferior, do tolo e do louco (traduções possíveis para *móros*), ao constatar que o “riso vem da ideia de sua própria superioridade”⁴²¹. De acordo com Baudelaire, o riso pressupõe o seguinte “ponto de partida: *eu* não caio; *eu* caminho direito; *eu*, meu pé é firme e seguro”⁴²², em face a alguém que leva um tombo e vai ao chão, diante de *meus* olhos. Desse modo, a imitação do tolo e o ridículo na comédia vai se transformar no maior instrumento de correção política e reprimenda moral, corroborando isso duas pressuposições que tínhamos aventado: 1) o teatro descortina às pessoas humanas sua condição de ação; 2) e possui as condições para corrigir, à força da ridicularização, os membros da comunidade política que estejam de alguma forma contradizendo essa mesma comunidade, seja em vistas de objetivos privados, seja por mera ignorância de como se deve agir numa *pólis*.

Nas *Leneias* de 424 a. C., é isto o que Aristófanes almeja alcançar com sua peça, vitoriosa, *Os cavaleiros*⁴²³. O enredo da peça se resume no modo como dois escravos, sendo objeto de perseguição e violência de um terceiro, conseguem, como que por milagre, livrarem-se daquele. Os escravos representam os generais Demóstenes e Nícias, e o outro escravo, Paflagônio, a Cleão, o demagogo mais popular e influente na Atenas da segunda metade do século V a. C. As três personagens são serviçais do Povo, que é espoliado diariamente pela “compra ruim da última hora”⁴²⁴, o Paflagônio. O resultado, contrariando todo o tom realista da peça, é o fim utópico em que o salsicheiro a ocupar o cargo de “Cleão”, trata o Povo com tanto amor e respeito, que o senhor volta à glória e juventude do passado de Atenas, identificado com os tempos anteriores à Guerra do Peloponeso.

O que chama a atenção em *Os Cavaleiros* não é tanto isso, mas o modo como os demagogos são caracterizados, como bufões rudes e ignorantes, que, um à sucessão dos outros, vão cada vez piorando, de modo a ensejar o ditado de que um sucessor demagogo não pode ser melhor que seu antecessor. A constante referência à comida e à tese de que a comida atrapalha o raciocínio, pois tudo o que os demagogos fazem pelo Povo é alimentá-lo, ou melhor, empanturrá-lo, são panos de fundo marcantes para o desenrolar do enredo. O resultado, ao fim e ao cabo, é a caricatura política de um dos cargos mais importantes da Atenas em guerra. Se levarmos em consideração o que pensa Schiller, essa caricatura é muito salutar para a esfera da liberdade, pois os vícios que a corrompem são aqui extirpados, assim

421 BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Tradução de Plínio Augusto Coêlho. Hedra. São Paulo – 2010, p. 40.

422 Idem, p. 41.

423 ARISTÓFANES. *Os cavaleiros*. Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Instituto Nacional de Investigação Científica. Lisboa – 1985.

424 Idem, p. 35.

como na tragédia a compaixão e o temor levam os espectadores à catarse. O herói da peça é o salsicheiro Agorácrito, quem, ao final do *agón*, reconduz o Povo ao “tempo em que comia na mesa de Aristides e Milcíades”⁴²⁵, isto é, a toda a glória, poder e, digamos, retidão dos costumes antigos. Identificamos na peça o caráter de ridicularização dos estultos em vistas ao que, em última instância, significa a liberdade efetiva no convívio das pessoas humanas entre si.

Como podemos ver, Schiller estava na esteira filosófica e moral que partia de Kant. No entanto, embora acate a premissa filosófica moral, que, como já vimos, entende o homem como ser de liberdade, cuja ação no mundo se dá através dessa categoria, Schiller, determina um estofamento para tal forma pura pensada naquele sistema: o homem, sendo um ser natural, não poderia alçar-se a quaisquer tarefas que não estivessem diretamente determinadas pela natureza; a não ser, segundo ele pensa, na liberdade. Agir mesmo quando a ação contraria a natureza, é um atestado de liberdade. O homem cumpre sua destinação teleológica, segundo Schiller, na e pela liberdade.

Podemos afirmar, ainda, que Schiller constituía um encadeamento teórico segundo o qual a arte possuía, pelas condições mesmas de sua efetivação, o poder necessário de educar o homem para essa realização mais originalmente sua: a vida moral, isto é, a vida em liberdade. Evidentemente, o filósofo desenvolveu uma teoria da arte enquanto educação. Aqui, talvez coubesse uma pertinente distinção, que vem no sentido de evidenciar que a noção pedagógica schilleriana para a arte não se coaduna a nenhum tipo de engajamento político ou ideológico, no sentido como isto foi concebido no Século XX. Rigorosamente falando, a arte engajada é aquela na qual há pressupostos alheios à dinâmica, antes de tudo, lúdica da arte. Para Schiller, a arte só consegue preparar o homem para sua “vida ativa”, como um sujeito social mais íntegro, autônomo e livre, quando, paradoxalmente, se vê desvinculada de qualquer obrigação. A arte, para cumprir toda sua potencialidade pedagógica, e, conseqüentemente, ética, quando for compreendida como uma finalidade sem fim, não pode estar sujeita a qualquer tipo de normatização. Neste sentido, a arte privilegiada nesse horizonte schilleriano era o teatro.

Dessa maneira, parece instigante perceber em *Os cavaleiros* esse potencial educativo, vigorosamente atual na dinâmica da sociedade como uma sociedade política, expressa-se como a peça de invectiva pessoal mais violenta de Aristófanes. Trata-se daquele enfrentamento entre a comunidade política e uma espécie de espelho, no qual os “defeitos” dessa sociedade são expostos pela sua inferioridade, sob o pretexto do riso. As conseqüências para a comunidade, do ponto de vista educativo são tacitamente, ou pleiteiam ser, a extirpação de tais “defeitos” desta mesma comunidade. Em nossa peça, isso significaria, finalmente, um retorno aos

425 Idem, p 111.

tempos antes da Guerra do Peloponeso, no qual os valores eram mais requintados, pois diziam respeito a elementos muito caros ao ideal helênico de vida: a preeminência da vida contemplativa à ativa, e da ação na ágora aos trabalhos que levassem, de alguma forma, a um tipo de dependência, pois, se a ação do discurso em praça pública é livre, o trabalho de artesãos ou de escravos nega, *per se*, a condição para a liberdade, pois admitem algum tipo de dependência, à qual nenhuma pessoa humana livre deve se submeter. O que está em jogo na peça, afinal, é a resistência de um ideal cultural de vida e viver a vida em meio a um tempo cuja degenerescência impede tal ideal. O homem livre ri dos que se submetem à vida de escravos.

Os sucessivos ataques a Cleão, aos demagogos e à demagogia compreendida como uma ação na ágora, revelam, antes de mais nada, a potência virulenta e regeneradora da comédia como arte para a vida na Pólis. Esta potência, por sua vez, nos leva a nos perguntar acerca da relação entre o riso e sua crença na própria superioridade e na inferioridade de outrem. A bem da verdade, a vida política é, essencialmente, vida com outros. E, se a superioridade está na Atenas em que a ação pública tinha prevalência sobre o trabalho, por sua natureza privada, a inferioridade é personificada pelo Paflagônio e tudo o que a demagogia representa.

Além disso, a inferioridade permanece como motivador cômico. Porque, como ponderamos antes, existe de fato uma distinção entre as ações inferiores e os homens vis da comédia e a superioridade tacitamente requerida dos espectadores. Em *Os cavaleiros*, as personagens são mesquinhas, violentas, cruéis e insensíveis. Esses defeitos, entretanto, não chegam a revoltar o senso do espectador, como faria na tragédia, pois talvez as consequências não cheguem a constituir um mal verdadeiro, inclusive porque, entre o que se propõe no prólogo e os métodos que levam ao resultado final do êxodo, não há contradição. Aliás, as personagens, caricaturas desses comportamentos menores e vilanescos, fazem-nos rir: porque atestam a nossa superioridade. São, a um tempo, próximas, porque reconhecemos nelas a dinâmica da nossa vida, e distantes, porque não nos reconhecemos nelas. Aliás, toda empatia é prejudicial à comédia. O espectador não pode se identificar com alguém que cai, pois isso levaria antes à compaixão do que ao riso. A máscara cômica revela essa ambiguidade, porque tem os traços humanos, ao mesmo tempo, exagerados demais para serem humanos.

Assim, assumimos a tese de que a exposição ao ridículo de personalidades poderosas e influentes prepara os espectadores, senão para não cometerem o mesmo tipo de delitos, a estarem prontos para a “recompensa” se o cometerem; ou, em todo caso, aprenderem a rir de si mesmos, um gesto que, pela força necessária para o distanciamento de si próprio e aproximação do outro, ensina ao homem seu caráter originariamente livre.

O riso tem se mostrado como uma das capacidades mais peculiares da es-

pécie humana e, entre seus muitos membros, particularidades nas diversas e múltiplas identidades humanas. O riso, como esperado, é o grande motor que torna possíveis tanto a comédia quanto o caráter educativo da comédia aqui assumido. Schiller, como filósofo, postula em termos rápidos no interior de um ensaio dedicado majoritariamente à tragédia, uma teoria de ação e do cômico, na qual essa capacidade sabidamente humana exercita a ação humana, uma ação política. Ao assumir que as pessoas riem umas das outras para poder estabelecer uma função educativa à arte que tem o riso como principal objetivo, ele necessariamente assume o papel político do cômico, papel este mais do que evidente na referida peça de Aristófanes. A despeito dessas considerações, porém, não nos parece inócua observar que, sendo algo *da* constituição própria daquilo que possivelmente chamaríamos de natureza humana, isto é, o *quem é* da natureza humana, o riso tem óbvia e indiscutivelmente uma expressão no mundo humano em sua ação política. É desnecessário observar que o fato de *Os Cavaleiros* estarem limitados histórica e culturalmente a um determinado contexto de expressão da vida política, não elimina a nossa hipótese, uma vez que seus pressupostos principais são, pode-se dizer, universais no seio da tradição que gestou dos dois autores: o riso e a vida política. Schiller, dessa maneira, foi um continuador da tese aristofânica, que, por sua vez, tem raízes no riso dos deuses em Homero. O riso, cuja origem nos parece tão remota e originária quanto a vida em comunidade, é, portanto, o grande elo, que, com a mimese e a reinvenção clássica no seio da modernidade, permitem-nos, sem grande risco de contradição, afirmar Schiller a favor de Aristófanes.

Lisistrata e o novo papel social da mulher na Guerra do Peloponeso em Aristófanes

Albertina Paiva Barbosa⁴²⁶

Danielle Almeida Lopes

Aristófanes nasceu em Atenas, no ano de 447 a.C, e foi um escritor de peças variadas, nas quais, de maneira satírica, criticava certas ações dos governantes de sua época, inclusive a Guerra do Peloponeso. Infelizmente, de suas quarentas peças, temos, atualmente, o conhecimento de apenas onze, dentre as quais, *Lisistrata*.

Escrita em 411 a.C, a peça descreve a greve das mulheres de toda a Grécia que estavam sem os seus respectivos maridos, os quais se encontravam na guerra do Peloponeso. Elas propuseram uma rebelião curiosa: abstinência sexual por tempo indeterminado enquanto eles não finalizassem a guerra selando um acordo de paz. Todavia, para o profissional que for estudar tal obra da literatura, é preciso perceber nas entrelinhas, que há mais do que uma peça simples de caráter irônico sendo lida.

A mulher, naquela época é subjugada e seu comportamento submisso é tido como algo natural, quando na verdade, é uma imposição que se cultiva na sociedade ateniense. Aristófanes, diferente de outros autores, em sua fictícia peça, coloca voz à personagem feminina, mas também ações que a colocam em papel de liderança para com as outras mulheres. Liderança e auto-confiança eram características masculinas, afinal, eram eles que tomavam as decisões sobre suas vidas e as de suas esposas e concubinas. Marta Mega de Andrade comenta sobre essa passividade quase que total: “(...) a boa esposa era casta, silenciosa, não saía de “casa”, costurava e cuidava dos filhos, tinha nas mãos as rédeas da economia (doméstica); (...)”⁴²⁷

Outra característica que Aristófanes mostra é a de que as mulheres gostavam de manter relações sexuais com seus maridos. Exagero ou realidade? O fato é que por vários séculos e em várias outras culturas, a manutenção do prazer feminino é algo preso e, de certa forma, misterioso, pois a mulher não possuía liberdade de

426 Alunas do Curso de História da Universidade Estadual do Ceará. Trabalho do minicurso ministrado pela Professora Doutora Ana Maria César Pompeu nos Encontros Interdisciplinares do PPGLetras da UFC.

427 ANDRADE, M. M.. A cidade das mulheres: cidadania feminina e a pólis revisitada. In: Pedro Paulo A. Funari, Lourdes Conde Feitosa, Glaydson José da Silva. (Org.). Amor, Desejo e Poder na Antiguidade. 1 ed. Campinas: Unicamp, 2003, v. , p. 115-147.

conhecer o seu próprio corpo. Como saber em quais locais seu marido irá tocá-la para que sinta o prazer desejado? A educação masculina era diferente, afinal, a primazia da virilidade era sempre algo louvável e esperado por suas famílias.

A violência com que as outras personagens são tratadas é, de certo modo, curioso, pois é questionável se naquela época a mulher era tratada daquela forma. Devemos, como pesquisadores, tentar nos separar do tamanho do exagero com o qual o autor idealizou essa história, todavia, enxergar o máximo de realidade possível daqueles dias, pois ele deve ter se baseado nas suas experiências como pessoa e como cidadão grego. Além de que, a violência contra a mulher é um tema atual e que tem raízes em séculos em que se naturalizou a submissão feminina perante o homem.

A riqueza de memória coletiva também pode ser vista, pois, a imagem daqueles deuses foi construída durante séculos antes de seu nascimento. A forma como ele põe seus personagens a invocar seus deuses, principalmente, Palas Atena não é algo simples. Os mitos dos deuses são produtos de muitas outras histórias que foram contadas, mescladas e herdadas pelos diversos povos que compuseram os gregos em si. Aristófanes reproduz isso em *Lisistrata*, pois ela contém diversas características que possuem as deusas Atena e Ártemis, por exemplo, de uma, ela possui inteligência e da outra, a liderança e a coragem de enfrentar aqueles homens que não as levam a sério.

Algo que a peça também demonstra é a posse de rituais pelas mulheres que congregam com a revolta. Diferente dos homens que usavam sangue para oficializar um acordo em nível religioso, as mulheres usaram vinho. A releitura desse juramento feita por Aristófanes é curiosa pois demonstra uma característica própria da mulher: não ser violenta. Nesse caso, a não violência não se tornou sinônima de passividade, porém de paciência e inteligência, sendo o segundo adjetivo não muito provável que se encontrasse em um ser feminino. No trecho “(...) Eu sou uma mulher, mas tenho inteligência.(...)”⁴²⁸ é possível ver isso.

A mulher era cultivada para ter filhos e perpetuar a nação grega, mas isso ela só poderia fazer enquanto jovem, mais precisamente, entrando na fase adolescente. Observar o fato de que havia meninas que em alguns anos tornar-se-iam mulheres e tinham a possibilidade de não casar, era tomado quase como um martírio, pois a sua vida deveria se resumir ao que fora dito acima, além de que, ao próprio casamento e ao marido. Aristófanes retrata que, possivelmente, a demanda de homens era menor que a de mulheres, o que significava um risco à população. *Lisistrata* retrata isso quando aborda sobre a falta dos homens para casarem com as jovens e expõe também a dificuldade delas para conseguir matrimônio, visto

428 Aristófanes, *Lisistrata*. trad. de Ana Maria César Pompeu. São Paulo, Hedra, 2010, pág.97

que, a jovialidade contava muito para que o rito se realizasse. O homem, mesmo que “(...) esteja grisalho (...)”⁴²⁹, se casa com a mulher que lhe apetece, obedecendo a certas regras sociais de conduta.

Lisístrata convoca todas as mulheres da Grécia para a greve sexual. Confiante também obtém apoio das senhoras mais velhas. Curioso é afirmar que o templo que irão invadir para se protegerem será o de Atena. Os sacerdotes furiosos não se conformam e afirmam que a presença delas é uma ofensa. Por que pensam isso? A cidadania feminina não é, de certa forma, aceita e isso também se reflete na religião. Apesar de que, em rituais de outros deuses, as mulheres eram aceitas e tinham até a patente de sacerdotisas.

Os homens não encaram com seriedade o ato de todas elas e continuam a guerra. O tempo passa e eles retornando para casa percebem, realmente, que suas esposas não cederão. Vemos, nessa parte, como as gregas, na visão de Aristófanes, assegurarão seus objetivos, os quais seriam, a finalização da guerra; o retorno de seus maridos às suas famílias; participação da mulher enquanto sujeito de mediação de uma guerra de proporções tão gigantescas.

Todavia, uma característica dessa peça é importante observar: Elas retornaram aos seus afazeres domésticos. O seu espaço particular que condiz a sua casa voltará a ser seu lugar de suas ações como *matter famillis* enquanto que o público, pertencente ao seu marido, continuará sendo dele. Por quê? Ocorre que Aristófanes, como cidadão conservador, possivelmente, não vê na mulher um sujeito que perpetuará suas ações no mundo público.

É curioso o fato de que, como escritor de peças de comédia, ele use a mulher como personagem principal. Por que um homem não poderia ter decidido por parar a guerra e compactuar um acordo de paz? Naquela época e em várias outras posteriores, a “natureza guerreira” masculina foi, em várias ocasiões, louvável. Em muitas histórias, percebemos que quando um ser masculino vai de encontro a essa postura, o fim dele é trágico, e a impressão que se tem é a de que ele não foi inteligente e esperto, e que a guerra é a solução inerente à forma viril de ação.

A conclusão que se busca nessa leitura é a de que Aristófanes sendo inteligente e sarcástico conseguiu expressar sua opinião da guerra e expor parte do modo de vida daquelas pessoas da antiga Grécia na voz de uma personagem feminina - Lisístrata. Observe que várias partes dessa história conseguem se encaixar com a nossa forma atual de convivência. Anacronismo? Não, pois a cultura ocidental é descendente da cultura grega, as leituras é que devem se adequar ao seu tempo-presente. Nosso autor colocou sua opinião em seu tempo vivido, não deve-

429 Aristófanes, *Lisístrata*. trad. de Ana Maria César Pompeu. São Paulo, Hedra, 2010, pág.75

mos esquecer disso, porém o que ocorre é a grande semelhança, pois ainda temos a desigualdade entre homens e mulheres. Há, em certos momentos, a ridicularização e a ausência de confiança quando a mulher toma parte de um movimento ou de um cargo em que se exijam características masculinas. Os escritos de Aristófanes são justificados como muito importantes para o estudo histórico, quando lidos com olhar criterioso, uma imagem dentre tantas que temos da gloriosa Grécia antiga.

Entre o erudito e o popular: os bichos e a memória do riso brincante

Ivânia Mary Maia Amarante⁴³⁰

Na Antiguidade, os rituais em homenagem ao Deus Dioniso aconteciam por ocasião das vindimas. Ao som de tambores, flautas e liras, as bacantes juntavam-se aos sátiros e faunos, e dançavam performaticamente venerando seu Deus. Da origem campestre e religiosa do teatro grego, surgiu o *ditrambo*, uma espécie de procissão onde os celebrantes recitavam versos e entoavam hinos improvisados. Os louvores se assemelhavam a um balé litúrgico em que as histórias cantadas e dramatizadas revelavam alegrias e conflitos.

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e a dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até cair desfalecidos. Ora, ao que parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como homens-bodes.⁴³¹

Nessas histórias, o cômico e o trágico se fundiam. Foi nesse contexto que a comédia e a tragédia surgiram como gêneros teatrais. Com o passar do tempo, heróis e personagens grotescos foram inseridos nos diálogos. Temos, portanto, nas manifestações populares dionisíacas, a raiz da comédia.

Os dramas vividos em cena traziam o elemento risível através da brincadeira, da ironia e do sarcasmo e também revelavam liberdade de expressão. Os dramas dionisíacos enquanto histórias contadas traduziam a busca do homem pela compreensão do mundo e de sua existência através dos mitos e crenças. Também revelavam uma forma de estar no mundo, interagir e dialogar com ele. Essas histórias guardam em seu conteúdo a memória coletiva e social à qual pertenciam. Nelas, foram tecidas as linhas do tempo e da imaginação, com todos os seus elementos míticos, suas diferenças e mutações sofridas através dos anos.

Quando o homem ainda não havia inventado o registro, em sua forma escri-

430 Graduada em Letras. Agradecimento especial à professora Ana Maria César Pompeu, pelo apoio e incentivo a essa pesquisa. Ao sociólogo Oswald Barroso, por sua imensa contribuição para a difusão e a valorização da Cultura Cômica Popular do nosso povo.

431 Brandão, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, Vozes, 1984, p. 5.

ta, as histórias se perpetuavam por meio da oralidade. O ser humano é um eterno contador de histórias e as histórias são guardiãs da memória. A comédia – gênero proposto como objeto de estudo desse projeto – guarda a memória do riso. Na memória do riso, a relação entre o risível, o fantástico e os animais está presente nas comédias aristofânicas que chegaram até nós, como também nos dramas populares cearenses.

Lógico a seu modo, até nos seus maiores desvios, metódico em sua insensatez, fantasiando bem o sei, mais evocando em sonho visões logo aceitas e compreendidas por uma sociedade inteira, acaso a fantasia cômica não nos informará sobre os processos de trabalho da imaginação humana, e mais particularmente da imaginação social, coletiva popular?⁴³²

Na Grécia Antiga, *os komoi*, espécies de cordão carnavalesco, saíam às ruas de Atenas, expondo à zombaria e gracejos os cidadãos da *polis*. Jovens, fantasiados de animais, batiam de porta em porta, pedindo donativos e prendas. No culto a Dioniso, um bode era sacrificado em sua homenagem. A figura do animal permaneceu no ditirambo, onde o corifeu, vestido com uma pele de bode, atuava junto ao restante do coro. O comediógrafo Aristófanes insere essa tradição em suas peças *Vespas*, *Rãs* e *Aves*.

Adriane da Silva Duarte, em seu livro *O dono da voz e a voz do dono*, traz em seus anexos as traduções das Parábases Aristofânicas. Em *Vespas*, Aristófanes compara o caráter humano ao das vespas:

Observando-nos de todos os lados
descobriram em tudo caráter e modo de vida
muito semelhantes aos das vespas
Primeiro, nenhum animal, quando provocado,
é mais irascível nem mais desagradável do que nós.⁴³³

Na parábase de *Vespas*, Aristófanes censura o público por não haver dado à sua comédia anterior o primeiro lugar do concurso. A figura do animal aparece como simbolismo da personalidade humana. Na referida comédia, o autor critica duramente os tribunais, a demagogia e a corrupção. Satiriza Cleão, político demagogo que promoveu a discórdia, a delação e a cobiça entre os cidadãos atenienses.

432 Bergson, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. Editora Guanabara, 1987, p. 11.

433 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, p. 258.

Junito Brandão descreve com clareza o propósito de Aristófanes com *Vespas*:

Crítica violenta aos tribunais, à corrupção, à demagogia e a certas novidades artísticas de Frínico e de Cárcino, eis aí a temática de *As Vespas*. Para convencer seu auditório da torpeza e vícios de justiça de então, o poeta imaginou o seguinte enredo: Filocleão, “amigo de Cleão”, tem mania de julgar. Seu filho, Bdelicleão, “o que tem horror a Cleão”, aprisionou-o em sua casa e colocou-o sob a vigilância de dois guardas. Todas as tentativas de Filocleão para escapar da prisão domiciliar foram inúteis. O coro, formado por heliastas que se dirigem ao tribunal, ainda de madrugada, aproxima-se. Semelhante a vespas, eles exibem no traseiro, reproduzido na frente como um dardo, um espeto enorme, o estilete com o qual traçam na cera a linha de condenação: desse aspecto grotesco dos velhos heliastas, provém o nome da comédia.⁴³⁴

O coro das comédias citadas acima é representativo de animais, inclusive nos trajes. Na peça *Rãs*, Dioniso desce ao mundo inferior, ao reino de Hades, para ir ao encontro de Eurípedes, na companhia de Xântias, seu criado. Na lagoa pantanosa do Aqueronte, Caronte não aceita Xântias e este é obrigado a prosseguir o caminho a pé. Aristófanes escreve as cenas seguintes em que Dioniso faz a travessia, usando a brincadeira com o coro invisível das rãs, que cantam, divertem e invocam o Deus do vinho e da fertilidade.

Brekekekex coax coax,
Brekekekex coax coax,
filhas pantanosas das fontes,
o som dos hinos com as flautas
entoemos. Minha ode em tom agudo,
coax coax
que em honra do Niseu,
de Zeus filho, Dioniso,
nos Pântanos fazíamos ouvir,
nas divinas festas da Marmita,
enquanto embriagada do festim,
ao meu precinto
a multidão dos povos caminha,
brekekex coax coax.⁴³⁵

434 Brandão. *Op. cit.*, p 163.

435 Aristófanes. *As Rãs e As Vespas*. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro,

Também ricos em significados, os seres míticos, meio animais, meio humanos, associam-se simbolicamente ao intelecto e aos instintos. No caso de *Aves*, as asas simbolizam o poder das palavras, e os pássaros são os intermediários entre a terra e o céu. “Cinésias, uma metáfora ambulante, encarna o autor sublime, o poeta pássaro que eleva a si e à sua arte para os ares. Do ponto de vista estético, as asas são um instrumento de acesso ao sublime”.⁴³⁶

Os pássaros aparecem como metáfora na relação do homem com o sublime, com o divino, numa visão cosmogônica. Bom de Lábia e Delator, personagens da referida comédia, revelam na cena o poder persuasivo das palavras:

DE. Homem, nada de sermões! Me dê as asas!

BL. Agora, enquanto falo, estou lhe dando asas.

DE. E como? / Dar asas a alguém com palavras?

BL. Graças às palavras todos levantam vôo.

DE. Todos? ...

BL. Isso mesmo./ Graças às palavras a mente fica suspensa nos ares/ e o homem se eleva.⁴³⁷

Noutro contexto, as fábulas de Esopo também utilizam os animais como simbolismo da fraqueza e da maldade do homem. Essa representação do animal no mundo do homem vem dos tempos mais remotos. Nossos antepassados usavam as cavernas como templos sagrados e em seus rituais o animal estava sempre presente, seja por meio do etnografismo, na cabeça de um xamã ou em suas canções evocando espíritos.

Também de origem religiosa, os dramas populares cearenses, entre os quais a *Tiração de Reis* (um tipo de *Reisado*) e o *Reisado dos Caretas e Bois* contêm em sua estrutura elementos que se assemelham aos rituais dionisíacos dos gregos antigos. Na *Tiração de Reis*, um cortejo de brincantes sai às ruas batendo de porta em porta, pedindo donativos e prendas. Canções de agradecimento ou versos satíricos permeiam a brincadeira, tradição popular semelhante aos *komoí gregos*.

Na Grécia antiga, o sacrifício do bode fazia parte do ritual dionisíaco. No nosso *reisado*, o drama gira em torno da figura representativa do boi. A *Comédia do Boi* tem como ponto culminante a morte e a ressurreição do referido animal. Dependendo da localidade, o folguedo sofre variações na composição de seus per-

Espaço e Tempo, 1986, v. 210-215.

436 Duarte, *Op. cit.*, p. 17.

437 Aristófanes. *Op. cit.*, v. 1436 – 1450.

sonagens. Alguns trazem uma estrutura cênica com acervo de figuras e bichos, máscaras, peças cantadas, toadas e instrumentos musicais. O pesquisador Oswald Barroso, em seu livro *O Teatro do Encantamento*, define:

Os Reisados de Caretas e Bois, como aparecem no Ceará, são folguedos populares do ciclo natalino, presentes com variações, em todas as macro-regiões do Estado, que se estruturam na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos a Belém, e desenvolvem em autos, como uma rapsódia de cantos, danças e entremeios, incluindo a comédia do Boi.⁴³⁸

Os versos cantados, as danças performáticas, o grotesco, a figura dos animais, os seres fantásticos e os diálogos improvisados estão presentes nos Reisados. O riso brincante dessas histórias tem suas raízes na simplicidade e na liberdade de expressão: Ainda nas palavras de Barroso: “O riso brincante, como já vimos, é o riso dionísíaco, é avesso a tudo o que é apolíneo, equilibrado, harmonioso. Cultiva formas não acabadas, em permanente transformação, por isso, beleza e feiúra nele se confundem, se revitalizam...”

Esses ritos populares trazem para o presente um passado longínquo, com toda sua riqueza e influências de origens europeias, mouras, africanas e ameríndias. Seus dramas, apesar das modificações e das adaptações sofridas ao longo dos anos, guardam a memória da cultura cômica popular, “combinando elementos épicos e cômicos, seu riso é o riso de homens que se veem como parte da natureza, celebra a liberdade e a abundância, invertendo hierarquias e valores estabelecidos.”⁴³⁹

Sobre o riso brincante do nordeste, no texto de introdução ele relata:

O riso brincante é, principalmente, um riso coletivo. Um riso que se engendra em comunidade, que nasce da embriaguez comum, das relações íntimas e do contato corporal, entre os brincantes e a comunidade. O gracejo, a loa, o relaxo, a chalaça, parte das circunstâncias locais e momentâneas, inspirando o improvisado que surge do devir das relações que se estabelecem dentro do brinqueado, embora use um lastro de memória comum.⁴⁴⁰

Vivenciando um *Reisado*, o homem ou a mulher da roça se transforma em

438 Barroso, Oswald. *Teatro do Encantamento*. In: www.oswaldbarroso.com.br.

439 Barroso. *Op. cit.*

440 Barroso. *Id. Ibid.*

rei ou rainha, em Dama ou Galante. Através do brinquedo, do encanto e da arte, do riso liberto, eles celebram a vida. Homens e mulheres de origens simples, como agricultores e vaqueiros, preservam a sabedoria popular, o encanto do risível. Em alguns dramas, os bichos são introduzidos em suas rimas e versos cantados, e a crítica social ocupa seu lugar na brincadeira. A representação do animal nos Reisados é rica e aparece de diferentes formas. Os seres fantásticos, como o Jaraguá, a sereia e o babau, fazem parte desse mundo de beleza e encantamento. O boi, a burrinha, a ema, o sapo, o cachorro, o cavalo marinho, o macaco, figuras, bichos e entremeios povoam esse universo brincante. É o animal e sua importância na vida do homem com todo seu simbolismo mágico. Em *Memória do Caminho*, Oswald Barroso descreve:

A riqueza do material colhido é incomensurável. Mostra uma cultura de riqueza insuspeitada e variada. Confirma um manancial de expressões artísticas de regiões como o Cariri e revela a riqueza, ainda maior de outras, como a Serra da Ibiapaba. Tudo o que foi criado por uma gente hábil e inventiva, mesmo que tenha se originado em tempos remotos, ainda está vivo e em pleno movimento.⁴⁴¹

O estudo a respeito das Artes Cênicas Populares e da memória coletiva do riso sugere um novo olhar sobre os elementos do universo popular presentes no erudito e sobre o erudito presente nas manifestações populares. A riqueza da Cultura Popular com seus ritos e mitos, sua rica oralidade revelada através dos dramas encenados em praças e terreiros, levanta questionamentos e reflexões a respeito dos simbolismos existentes a partir da figura do animal e sua relação com o homem. A realidade social, o imaginário popular e o fantástico se encontram nos entremeios, nas rimas e nos versos. Na memória do riso, a presença dos animais nas obras aristofânicas tem relação com os rituais dionisíacos e aparece como simbolismo da personalidade e das ações humanas. Nos Reisados, a figura representativa dos animais está relacionada às crenças religiosas e ao brinquedo propriamente dito. As relações existentes entre o risível presente nas comédias de Aristófanes e o riso brincante dos Reisados de Bois cearenses aproximam esses dois mundos aparentemente tão distantes e tão diferentes.

441 Barroso, Oswald. *Memória do Caminho*. Terra da Luz Editorial. Fortaleza, 2006, p. 08.

A modelagem da criança e o conceito de infância no Mundo Antigo

Danielle Almeida Lopes⁴⁴²

Albertina Paiva Barbosa

Gleudson Passos Cardoso

Indispensável pela continuidade não só da família como também para a manutenção do patrimônio, a criança no mundo antigo era o motivo da realização do casamento. O filho era necessário, ainda mais se os anteriores viviam pouco. Os esforços eram muitos pra garantir a boa vinda ao mundo deste corpo que seria controlado desde o nascimento e que não deixaria de representar a necessidade impiedosa de procriar nas condições de um direito de herança bastante limitador.

O casamento acontecia cedo. Pouco haviam deixado de ser crianças e já eram entregues ao matrimônio. Rufus de Éfeso⁴⁴³ manifesta que moças, muito jovens, dão à luz bebês fracos e inclusive não conseguem levar a gravidez até o fim. Por esse motivo, observam-se atentamente os sinais de aborto espontâneos, que seriam: regras durante a gravidez, diminuição no volume dos seios, peso nos rins e sensação de frio nas coxas. Toda a luta médica e social contra os abortos espontâneos deveria ser analisada à luz da importância hereditária do futuro herdeiro.

A preocupação não se estendia somente à saúde da gravidez. O corpo do pai era preparado pra gerar um filho saudável e preferencialmente homem. Estamos na época clássica da Grécia, e o ideal é a conservação do corpo mediante os exercícios físicos, e a preocupação com a alimentação é inteiramente presente. Repouso, sono e vigília, benefício físico de atividades do intelecto, fricções, passeios a pé, uma jornada sadia e o coito moderado estavam entre as recomendações de Oribase⁴⁴⁴ para a manutenção da saúde do corpo. A preocupação com a realização das relações sexuais estava presente nos glossários médicos da Antiguidade. A frequência sexual é questionada por Epicuro, para o qual as relações eram sempre prejudiciais. Pouco se vê em relação à proibição de sexo entre homens.

442 Alunas do curso de História da universidade Estadual do Ceará/Professor Doutor da UECE – Orientador.

443 Rufus de Éfeso, edição e tradução de Ch. Daremberg e E. Ruelle, Paris, 1879.²Oribase, Collection Médicale, edição e tradução de U. Bussemaker e Ch. Daremberg, 4vols., Paris, 1851; Barry Baldwin, “The carrier of Oribasius”, in *Acta Classica*, XVIII, 1975, pp. 85-9

444 Oribase, *Euporista*, in *CMG*, VI, 3, 1931; e na edição de Ch. Daremberg, *Oeuvre d’Oribase*, t. VI, aos cuidados de A. Molinier, com uma tradução latina.

Sorano de Éfeso aconselha a heterossexualidade, constatando que as relações homossexuais são mais violentas e, portanto, mais cansativas.

O cuidado com o esperma masculino é fundamental para a preparação de uma gravidez de qualidade. Galeano estabelece que os testículos têm ainda mais importância que o coração, já que presidem também a perpetuidade da espécie. Unções e a alimentação deveriam ser feitas com cuidado para garantir que o sopro vital fosse grosso para que os fluidos femininos não o empurrassem para o lugar errado. Para gerar um menino, o pai deveria expelir esperma do testículo direito e este fluido deveria se alojar na parte direita da mãe. Para garantir que fosse expelido do melhor lado (o direito) o homem deveria amarrar o testículo esquerdo para que só o testículo direito fosse capaz de expelir o esperma ideal.

As mulheres acreditavam ter tido um parto mais penoso quando a gravidez era de uma menina. Relatam dores mais intensas, estrias mais profundas e náuseas mais fortes. Soranos⁴⁴⁵ e Galeano fazem uma descrição do parto já antes do Corpo Hipocrático. Durante o trabalho de parto, a mulher deveria ficar deitada cercada por parteiras e outras mulheres que deveriam se manifestar para que a ansiedade, os temores e as dores da parturiente não fossem agravados. Durante o trabalho de parto, a mulher apresentava um respiração ofegante, esta deveria evitar a pressão do diafragma sobre o útero hipersensível. Soranos pede que a mulher se deite e respire profundamente sem gritar, em vez de gemer e bloquear a respiração. Quando chega o momento da expulsão, a parteira examina o colo, e a mulher é posta na cadeira ginecológica, quando esta não existe, é posta sentada de joelhos. Três ajudantes pressionam o ventre, a parteira volta a atenção para o sexo da mulher. A dilatação com azeite era feita pela parteira que retiraria então a criança.

O ambiente para receber o recém-nascido deveria ter luzes suaves para não incomodar os olhos. Nada de gritos, o silêncio deveria reinar em torno do bebê.

O cordão umbilical deveria ser cortado imediatamente. O tempo que a criança ainda permanece ligada à mãe, e o tempo que a parteira se prepara para cortar o cordão umbilical é o tempo da primeira provação pela qual o bebê deve passar. Aqui a parteira examina-a e decide se ela deve ou não continuar viva.

Ela anuncia por sinal se é menino ou menina, depois passa a analisar os membros e os orifícios do bebê levando em conta as condições da mãe durante a gravidez para diagnosticar se vale ou não a pena criar a criança.

445 Soranos de Éfeso foi editado, com uma tradução latina, por C.G. Kuhn, *Medicorum graecorum opera quae exstant*, Leipzig, 1827, t. III; por J. Ilberg, *Sorani Gynaeciorum libri IV*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927 (Corpus medicorum graecorum, IV). Tradução inglesa e as notas de Owsei Temkin, *Soranu's gynecology*, Blatimore, The John Hopkins institute, 1956, são indispensáveis.

O choro era um indicativo de saúde ou não. Somente depois desse exame é que o cordão umbilical era cortado. Soranos e Galeno ambos insistem para que as parteiras abandonem os cacos de vidro, os caniços, as crostas de pão e adotem facas para os cortes do cordão.

Muito se discute em relação aos porquês de se cortar o cordão depois do exame. Não podemos afirmar que o corte seria responsável pelo descarte de um bebê que fosse considerado inabilitado de dar continuidade a vida. A mulher do Imperador Juliano, Helena, fora vítima das manobras da Imperatriz Eusébia, sua cunhada. Costâncio II, que fizera de Juliano um César e alguns dias depois casara com Helena (Am. Marc., XV, 8,18) pretendia impedir o nascimento de um possível herdeiro de Juliano. Helena, grávida, dera à luz na Gália, aonde seguira Juliano. Amiano precisa que ela pusera ao mundo um menino, que perdeu em consequência do seguinte artifício: a parteira comprada a peso de ouro, fez com que esse menino morresse tão logo nasceu, cortando mais do que devia o cordão umbilical, tanto era grande e cuidadoso o esforço que se fazia para impedir o mais valente dos homens de ter uma descendência.

Depois desse primeiro desafio, a criança seria analisada pelo pai. Aqui o pai realizaria um ato simbólico. Segurar o filho no colo e tomá-lo como seu era o sinal positivo de aceitação. Portanto, há dois níveis de decisão: a decisão médica, relativa à normalidade da criança em relação aos modelos sociais e, depois, a aceitação paterna que condiciona a integração da criança a sua família. A mãe não diz nada, A mãe não tem o direito de dizer nada, os textos jamais se ocupam delas, a partir do instante do nascimento a não ser para algumas receitas que permitem secar o leite: não existe nenhum conselho de conservação para a beleza dos seios de quem amamenta.

Os cuidados com o bebê eram muitos. Recomendava-se que a criança fosse enfaixada, para que seu corpo fosse tomando forma e que as imperfeições fossem corrigidas ao longo dos meses. A criança passava assim dois meses ou mais privada de movimento, situação que Aline Rousselle⁴⁴⁶ prefere chamar de “Corpo Oprimido”. Entre as teses que nortearam a autora na escrita do livro que nos serve de fonte nesse artigo está:

Antes mesmo das primeiras tentativas ascéticas cristãs, numa época em que os corpos dos cristãos sofriam os suplícios das execuções, as acusações feitas contra a nova religião - as acusações que os cristãos diziam que eram feitas contra eles -, assemelham-se a realidades vividas na religião pagã; realidades que, juntamente com os mitos que elas atualizam, animam

446 Rousselle, Aline. *Pornéia, sexualidade e amor no mundo antigo*, 1983. Editora Brasiliense, São Paulo.

os fantasmas que atravessam o imaginário coletivo, numa urgência de dar um sentido à Criação, ao nascimento e ao fim do homem.

Enfaixar a criança dessa forma é uma operação trabalhosa, devia-se seguir o ritual de banhar a criança de uma a três vezes por dia e depois tornar a enfaixá-la para obter êxito na operação. Podia-se crer que o momento do banho era o único momento de liberdade para o pequeno bebê.

A ama tem um importante papel no cuidado com a criança. Compete a ela a modelagem ideal, feita com doçura e docilidade. A ama deve ter um corpo solidamente constituído, com um seio de dimensões médias, pois um seio pesado poderia esmagar a criança. A pele do seio deveria ser suave e sem rugas, o seio deveria ser macio sem partes duras. Nossa autora Aline lembra que os seios são examinados, o leite também, a consistência e a quantidade (essa análise consistia em observar as reações do leite depois de 24 horas de repouso em copo). Soranos solicita várias amas simultâneas para cada criança, para que ela sofra menos caso a ama fique doente ou morra. A ama, na casa paterna, vive no quartinho do bebê, recomenda-se que ela não o ponha em seu leito se, dormindo, seja capaz de esmagá-lo.

O bebê deveria mamar só quando a mamada anterior tivesse sido completamente digerida, sobretudo à noite. Deve deixá-lo arrotar após o banho, pois uma mamada imediata seria prejudicial. O choro fortalece os órgãos respiratórios e facilita a digestão. Somente em situações que o bebê cora muito após a mamada é que se deve acalentá-lo no colo, falar com ele e cantar canções de ninar. Nessas situações temos um pequeno nobre, frequentemente na mão de várias mulheres que passavam o dia todo entre cuidados, mamadas e trabalhos caseiros. O próprio filho delas, desmamado, é alimentado de papas sem leite. Soranos acrescenta que essas amas deveriam ser gregas para que a criança fosse acostumada desde cedo com a mais bela das línguas e das culturas.

Com a idade de seis meses que a criança começa o regime de mamadas e papa. Alternam-se as mamadas e cereais misturados no leite ou no hidromel, sopa ovos.

A partir de seis meses os médicos ordenam que a criança tome vinho suave com mel, ou água misturada ou não com vinho, ou ainda pão molhado em vinho.

Para Rufus, a criança não deveria jamais ingerir água e que seria preciso confiança a um governo que o ordenasse por leis escritas. Galeno, ao contrário de Soranos e de Rufus, proíbe de modo absoluto que se dê vinho às crianças desmamadas e recomenda a maior vigilância na escolha da água que deveria ser bebida fresca.

Ajudada a se sentar e depois a andar, a criança é acompanhada pela ama e

pelo médico até a idade de dezoito meses ou de dois anos, momento do desmame progressivo “quando - segundo Galeano- a criança já está na idade de compreender ameaças e pancadas.” A partir de seis ou sete anos os meninos e meninas deveriam ser confiados a professores de leituras doces e humanos. Outra visão sobre o papel da criança no mundo antigo é a do escritor Philippe Ariès. Ele diz ainda que, as crianças eram tratadas como adultos em tamanho menor e não havia acomodação ou vestimenta especial para elas. Esta não separação remete a outra característica deste período: a inexistência do conceito de privacidade. Assuntos e brincadeiras sexuais envolviam crianças e adultos. Não havia segredos. As crianças efetivamente participavam da vida como se fossem adultos, não havendo assim uma definição entre o significado de ser criança e ser adulto. Ariès assim descreve essa falta de consciência da Idade Média sobre a particularidade infantil:

Na sociedade medieval o sentimento de infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde a consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia (ARIÈS, Philippe. *A História Social da Criança e da Família*. Editora LTC, 1973. 2. Ed. São Paulo, p. 156).

Ateneu exigia também que o estudo ocupasse uma parte razoável da jornada, a fim de que as crianças pudessem brincar.

No final da infância, o processo educativo muda: e de modo diferente para a menina e para o menino. Para as meninas, teme-se essencialmente que elas permaneçam núbeis e não casadas. A sexualidade delas causa sua inquietação. Pensa-se que as meninas mal educadas têm desejos antes de conhecerem as regras (Soranos I, 33). Acredita-se que suas relações sexuais facilitam o fluxo das menstruações. Se a pequena não se casa, é preciso que tenha boa atividade física e suprima o vinho.

O rapaz vive uma puberdade bem diferente da de sua irmã. Ele espera com sua família as primeiras manifestações de sua maturidade sexual. Os pêlos pubianos, as primeiras ejaculações, são uma festa para a casa, sobretudo para o pai. Enquanto a moça abandona os brinquedos e começa a se vestir com os ares do casamento, a casa está em festa, uma alegria que inteiramente consagra o corpo do garoto. O jovem, com essas primeiras manifestações é alvo de novos cuidados. Passa então a realizar uma transição especial até o crescimento completo, aos vinte e um anos, idade na qual os antigos admitem que o esperma torna-se verdadeiramente fecundo. O rapaz deve atravessar salas quentes das termas para ir diretamente às piscinas frias, mas não excessivamente frias, sempre com o objetivo de preservar o crescimento. A atividade sexual desde jovem pode ser exercida sem

casamento. Aconselha-se então que, depois das relações sexuais, atividades físicas fossem realizadas. É preciso também levar em conta a higiene cotidiana.

É questionada também a dedicação aos estudos e não só ao corpo masculino, para tanto, aconselha-se o equilíbrio. As relações sexuais não são somente uma atividade corporal já que fadigam o corpo e a mente também. Portanto, o médico aconselha que o exercício da alma deve ser separado do exercício do corpo.

O que consta do nascimento até a morte é o controle do corpo. O pequeno nascido malformado, que tem uma má-formação visível ou sensível, é como um “não-existe”, um não-nascido para o seu pai. No mundo antigo, essas crianças são recusadas ou eliminadas desde o nascimento por um gesto da parteira ou expostas, isto é, abandonadas em condições tais que, certamente, morrerão.

Cuidou-se da sua saúde. Fizeram com que bebesse água filtrada e fervida (Orib.V, I Gal). Seus alimentos foram cozidos longamente. Foi ensinada a lavar os dentes, corrigiram-se os defeitos de sua pronúncia e postura (quando necessário faziam isso por meio de pequenas intervenções cirúrgicas). Oprimindo desde o nascimento um pequeno recém-nascido, evitava-se o risco de ser oprimido mais tarde. Enquanto os gregos queriam que esse rapaz pudesse controlar a si mesmo, a medicina a serviço dos nobres romanos ajudava, por meio de sua ciência, a controlá-lo desde sua concepção e, se possível, até mesmo antes da concepção.

As faixas que apertam a criança podem ser o instrumento que, por toda sua vida, o ligará ao pensamento como lugar da verdade. A realidade para ele assim como para a filosofia a que se vinculará em sua juventude, ou à qual as vicissitudes da idade adulta irão convertê-lo. Sendo assim, esse corpo oprimido desde antes do nascimento passa a ser um corpo maduro marcado pelas marcas da cultura e modelagem do mundo antigo.

O Lúdico na educação infantil ontem e hoje

*Eliene Duarte Barreto*⁴⁴⁷

*Sarah Pires Barreto de Souza*⁴⁴⁸

*José Rogério Santana*⁴⁴⁹

Introdução

A brincadeira é algo fenomenal que encanta o universo infantil desde os tempos mais remotos da História. Através dela a criança apropria-se da sua imagem, seu espaço, seu meio sócio-cultural, realizando inter e intra-relações. Segundo o Referencial Curricular para a Educação Infantil⁴⁵⁰, o Brincar é um precioso momento de construção pessoal e social, onde a criança brinca e se movimenta construindo sua moralidade, afetividade perante as situações desafiadoras e significativas presentes no brincar e inerentes à produção social do conhecimento.

Este artigo é construção de um estudo bibliográfico sobre a temática o Lúdico na Educação Infantil Ontem e Hoje e apresenta de maneira reflexiva, a importância de resgatar a atividade lúdica na prática pedagógica através de atividades direcionadas ao incentivo do pensamento criativo das crianças no seu processo de aprendizagem. Buscando proporcionar aos Educadores de Educação Infantil uma proposta educacional pautada nos valores éticos, morais, afetivos através das brincadeiras e jogos infantis.

O objetivo é realizar um resgate histórico da ação lúdica, compreendendo a importância do brincar através dos tempos e entender que o brincar é um processo facilitador tanto do desenvolvimento infantil como na construção do conhecimento da criança.

Na educação greco-romana, com base nas ideias de Platão e Aristóteles o uso do brinquedo como proposta pedagógica tornou-se um instrumento importante para o bom desempenho da criança na aquisição de novos conhecimentos,

447 Especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional – Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA) – prof.ellybarretogmail.com

448 Graduada no curso de Letras - Universidade Federal do Ceará (UFC) - sarahpiresbarreto@gmail.com

449 Doutor em Educação Brasileira - Universidade Federal do Ceará (UFC) – rogerio@virtual.ufc.br

450 Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil. (1998). Brasília, DF: Ministério da Educação.

pois para aprender, ela usa a sua intuição, esforço físico, mental, a afetividade e interage socialmente.

Este artigo tem como foco de sua problemática a maneira pela qual as brincadeiras e jogos infantis antigos podem ajudar na construção da criança partindo de uma proposta de educação transformadora.

O procedimento metodológico utilizado caracterizou-se por uma pesquisa bibliográfica, resgatando através dos tempos a relevância dos jogos, brinquedos e brincadeiras como atividade lúdica necessária ao desenvolvimento da criança. Durante esse percurso verificamos as mudanças ocorridas e a interligação no cenário da educação infantil na atualidade, desmistificando a visão de quem vê essas atividades como um passatempo, e passa a vê-las como um instrumento criativo que permite a autonomia da criança.

A criança é um ser complexo e único. Para a educação atual não deve ser vista como um homem em miniatura, nem como um indivíduo sem direitos e deveres, para tanto se faz necessário o conhecimento das políticas públicas da Educação Infantil, do Referencial Curricular Nacional⁴⁵¹ como contribuição para um trabalho interdisciplinar do equilíbrio no processo de observação e da ação da criança frente às etapas do desenvolvimento infantil e analisando a importância do brincar para a construção do conhecimento e valores a partir do jogo simbólico e brincadeiras antigas, transmitindo de forma clara os tipos de jogos e sua contribuição para a construção de um propósito para a educação transformadora na Educação Infantil para subsidiar a construção no processo de ensino aprendizagem .

Uma proposta de aprendizagem através do lúdico na Educação Infantil Ontem e hoje, transmite segurança para a criança. O professor tem condição de alcançar o seu objetivo proposto, porque traz em si uma visão de um ser em sua totalidade, começando desde a sua infância. Com o passar dos anos podemos ver o resultado dessa transformação. Podemos ver um cidadão consciente e reflexivo dos seus atos para a sociedade pautada nos valores éticos, morais e afetivos na construção de um mundo melhor.

O Lúdico na história antiga

Na antiguidade utilizavam-se dados como doces e guloseimas em forma de letras e números para ensinarem as crianças. Com a ruptura do pensamento romântico a valorização da brincadeira ganha espaço na educação das crianças. Anteriormente a brincadeira era considerada como uma fuga ou recreação.

451 Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil. (1998). Brasília, DF: Ministério da Educação.

Na Grécia Antiga existiam os *paidagogoi*⁴⁵², eles eram responsáveis por guiar as crianças até a escola onde recebiam o ensino das primeiras letras, os aprendizes sentavam-se aos seus pés para ouvirem seus ensinamentos.

No século XVI quando iniciou a transformação dos sentimentos com relação as crianças tratadas anteriormente com indiferença e paparicação, a escola passou a ser considerada lugar de grande relevância para o desenvolvimento da criança. Nesta época a escola passou a se reestruturar com a função disciplinar e instrutiva.

No século XVIII a ideia singular sobre a criança já está mais bem estabelecida. O filósofo genebriano J. J. Rousseau investe no estudo para comprovar a importância da infância no ser humano; é dele a afirmação que a criança não é um adulto em miniatura, mas na infância temos o melhor de nós, onde estamos com os corações puros e abertos ao cultivo de semente boa para frutos bons. A infância é uma época especial e única de cada ser humano.

Para Kishimoto (1998)⁴⁵³, as ideias de Rousseau na França, permitiu que se criassem inúmeros brinquedos educativos. Esses brinquedos eram usados por crianças deficientes, posteriormente foram usados por crianças normais.

Segundo Kishimoto (1993, p.15)⁴⁵⁴, a tradicionalidade e a universalidade dos jogos assentam-se os povos distintos e antigos como os da Grécia e Oriente: brincavam de amarelinha, de empinar papagaio, jogar pedrinhas e até hoje as crianças o fazem quase da mesma forma. Esses jogos foram transmitidos de geração em geração através de conhecimentos empíricos e continuam na memória das crianças.

O brincar na educação: uma trajetória diferente

Brincar é fundamental à saúde mental, emocional, física e intelectual do ser humano. O brincar faz parte da vida das crianças permitindo o exercício de sua imaginação, a manifestação de suas necessidades e interesses em relação ao mundo, possibilita a interação com o universo dos adultos, a expressão da forma como ela imagina, sente, fantasia, reflete seus desejos, seus medos, sua agressividade e revela os conhecimentos que vai construindo em suas experiências cotidianas.

Para as crianças, brincar é assimilar o meio em que vive, é interpretá-lo a seu modo e a partir das ferramentas de que dispõem, é integrar-se por necessidade

452 Os “*paidagogoi*” eram escravos que acompanhavam os filhos de seus senhores em diversos locais e significa “aquele que guia a criança”.

453 KISHIMOTO, T. M. (1998, junho). Teorias, pesquisas e organizações que valorizam o jogo na educação pré-escolar; o exemplo da brinquedoteca. Cadernos do EDM, FEUSP, 2(2).

454 KISHIMOTO, T. M. (1999). *Brincadeiras na educação* [Entrevista concedida a Luís Barco no programa de Televisão Terceiro Milênio - Rede Vida]. São Paulo.

e vontade, utilizando inteligentemente as ferramentas adquiridas, por exemplo: o jogo simbólico. Muitos são os pontos de vista que fundamentam a importância do brincar para o desenvolvimento infantil, veremos esse processo no passado e no presente, ontem e hoje.

Kishimoto (1990)⁴⁵⁵, aponta que a literatura educativa demonstra a importância do brincar desde os primórdios na educação greco-romana e teve como base as idéias de Platão e Aristóteles, utilizava-se o brincar no ato de educar. Associando a idéia de estudo ao prazer, Platão sugeria ser o primeiro, ele mesmo, uma forma de brincar.

Na concepção socioantropológica, entende-se que a brincadeira é um fato social, espaço privilegiado de interação infantil e de constituição da criança como sujeito humano, produto e produtor de história e cultura.

Na concepção sócio-histórica, a brincadeira é um tipo de atividade cuja base genética é comum à da arte, ou seja, trata-se de uma atividade social humana que supõe contextos sociais e culturais, a partir dos quais a criança recria a realidade por meio da utilização de sistemas simbólicos próprios. Ao mesmo tempo, é uma atividade específica da infância, considerando que, historicamente, foi ocupando um lugar diferenciado na sociedade.

Por outro lado, desenvolveu-se do ponto de vista tecnológico e de suas relações sociais, estabelecendo padrões simbólicos de compreensão e (re) criação de si próprios, por meio do desenvolvimento da arte e da cultura, cujos instrumentos são apropriados pelos adultos.

Segundo Vygotsky⁴⁵⁶, é a integração social entre os membros do grupo cultural, num ambiente estruturado, que fornece meios para o desenvolvimento psicológico do indivíduo, num processo de transformação e síntese. Essas relações são mediadas por sistemas simbólicos. As funções psicológicas superiores apresentam uma estrutura tal que entre o homem e o mundo real existem ferramentas auxiliares da atividade humana, como os instrumentos e os signos.

Essa valorização prossegue no Renascimento e explode no século XVIII, com a publicação de *Emílio* de J. J. Rousseau, cujas concepções acerca da educação de crianças giram em torno da especificidade da natureza infantil. No século XVII, alguns educadores perceberam a importância dos jogos na transmissão de conteúdos escolásticos de história, de moral e de filosofia, de forma a intensificar o uso de tais instrumentos no cotidiano das instituições escolares. Deve-se men-

455 KISHIMOTO, T. M. (1990, junho). Teorias, pesquisas e organizações que valorizam o jogo na educação pré-escolar; o exemplo da brinquedoteca. *Cadernos do EDM, FEUSP*, 2(2).

456 Vygotsky, L. S. (1989). *A formação social da mente* (3a ed.). São Paulo: Martins Fontes.

cionar que, na Idade Média, o jogo era desvalorizado, devido a sua vinculação com a questão do vício e do jogo a dinheiro, o que o fez ser banido das escolas. Desse modo, apenas no século seguinte, o jogo entrou no campo da educação e, de lá para cá, houve o aparecimento de muitas teorias voltadas para a valorização da questão do brinquedo e da brincadeira na educação e no sistema escolar.

A evolução da Educação Infantil iniciou devido a uma nova etapa de construção de concepções sobre a criança. Na Europa, com o crescimento da urbanização e a transformação da família, a obrigatoriedade do ensino foi tida como de extrema importância para o desenvolvimento social, na pré-escola (jardim de infância) onde o brinquedo e a brincadeira eram o cerne do trabalho pedagógico.

A criança começou a ser o centro de interesse educativo dos adultos, mas não acontecia o mesmo com as crianças de baixa renda, para estas era proposto apenas o aprendizado técnico e piedade. Essa visão influenciou no trabalho dos pioneiros da educação pré-escolar, como Pestalozzi, Decroly, Froebel e Montessori, que, buscavam conciliar o suprimento de carinho, afeto a atividades em prol do seu desenvolvimento, vale salientar que tinham enfoques diferentes, mas concordavam que a criança possuía características e necessidades diferentes dos adultos. Apesar desta visão, não se detecta um caráter institucional específico nas escolas pré-escolares. Froebel contemporizou as idéias de Pestalozzi e orientava as atividades explorando a espontaneidade por meio do jogo.

No Brasil, o movimento de valorização do brinquedo teve origem, segundo Kishimoto (1990)⁴⁵⁷, nas pioneiras unidades de jardins de infância instaladas no Rio de Janeiro (1875), São Paulo (1877) e Pará (1884) destinadas a educar crianças de três a seis anos, por intermédio de brinquedos oriundos da pedagogia fröbeliana.

Dessa forma, nas primeiras décadas do século XX, o brincar ainda era pouco explorado nas escolas, não havendo, portanto, a ação lúdica na sala de aula, ainda neste século a Escola Nova impulsiona a Educação Infantil, vive-se um clima de renovação, de sensibilidade, abrem-se novas perspectivas.

Atualmente, observa Kishimoto (1999)⁴⁵⁸, o brincar está presente na escola ora com um significado extremamente diretivo, eliminando a liberdade que faz parte do processo lúdico, ora de uma forma aleatória, improvisada, sem a preocupação dos educadores, no sentido de compreender que nesse brincar há neces-

457 KISHIMOTO, T. M. (1990, junho). Teorias, pesquisas e organizações que valorizam o jogo na educação pré-escolar; o exemplo da brinquedoteca. *Cadernos do EDM, FEUSP*, 2(2).

458 KISHIMOTO, T. M. (1999). Brincadeiras na educação [Entrevista concedida a Luís Barco no programa de Televisão Terceiro Milênio - Rede Vida]. São Paulo

sidade de objetos, de parcerias e de conteúdos, o que leva a uma atividade descomprometida do desenvolvimento da criança e, portanto, da sua aprendizagem. Por outro lado, ao se entender o brincar como um processo facilitador tanto do desenvolvimento infantil como da construção do conhecimento da criança, a escola deve se preparar para criar espaços de brincadeira, onde os objetos, os brinquedos, os materiais, as informações e as regras do brincar devem fazer parte da formação do profissional, de forma a capacitá-lo na utilização de tal recurso como instrumento de desenvolvimento da criança.

Bruner (1986)⁴⁵⁹, acredita que o ato de brincar permite ao ser humano condições ótimas para explorar e desenvolver habilidades mais complexas e aponta cinco funções fundamentais da brincadeira, que são:

1. Redução das consequências relativas aos erros e fracassos, sendo uma atividade que se justifica por si mesma.
2. Permissão da exploração, da intervenção e da fantasia.
3. Imitação idealizada da vida.
4. Transformação do mundo, segundo os nossos desejos.
5. Diversão.

Bruner defende a utilização dos jogos porque eles refletem alguns ideais que prevalecem na sociedade adulta, sendo uma forma de socialização, uma preparação para a ocupação de um lugar na sociedade e o jogar com outras crianças, pelo prazer proporcionado pelo jogo, facilita a fluência da criatividade. O autor ainda observa que a competição exacerbada nos jogos reflete um valor de nossa sociedade e difere de outras culturas.

Assim, a despeito das dificuldades de definição e das controvérsias suscitadas pelos diferentes teóricos, sobre o papel da brincadeira na educação da criança pequena, os quais enfatizam ora a importância dos comportamentos imitados, ora os aspectos de enriquecimento cognitivo, ora a possibilidade de socialização e de solução de conflitos emocionais, o brincar constitui-se em fonte instigante de preocupações científicas e, felizmente, ao permear as ações humanas, está presente em todas as culturas conhecidas.

Desse modo, o educador pode comportar-se como um bom ou mau mediador. Arelada à importância que se constitui o brincar dentro de diferentes contextos, como em casa, na escola e em instituições especialmente organizadas para esse fim (brinquedoteca)⁴⁶⁰, ganha realce a figura do educador, conforme foi mencionado, pois, ao exercer suas funções, pode atuar como mediador entre as situações de brinquedo e a criança.

459 BRUNER, J. (1986). Juego, pensamiento y lenguaje. *Perspectivas*, 16(1), 79-86.

460 AURÉLIO, dicionário - Brinquedoteca: é o recinto reservado aos brinquedos, em escolas e creches.

O educador é um bom mediador quando, ao compreender a cultura lúdica, é capaz de favorecer o desabrochar e o desenvolvimento das potencialidades de quem brinca, estimulando o recriar de situações e não apenas a repetição do já aprendido, ao contrário, o mesmo assume o papel de um mau mediador quando, através de atitudes autoritárias, rígidas e maniqueístas, impede esse mesmo desenvolvimento.

Vygotsky (1989)⁴⁶¹ foi um dos precursores ao assinalar a importância da mediação para a aprendizagem e o desenvolvimento mental da criança, enfatizando que o mesmo comporta dois níveis de desenvolvimento, ou seja, o nível de desenvolvimento real, o qual é determinado pela solução independente de problemas e a zona de desenvolvimento proximal, onde a solução do problema é alcançada sob a ação de um bom mediador.

O brincar no mundo infantil

As brincadeiras que povoam o universo infantil são as maneiras pelas quais as crianças expressam-se no mundo. São nelas que elas representam papéis, criam personagens, exploram brinquedos, enfim encontram sentido para a sua vida.

Um brinquedo é um objeto ou uma atividade lúdica, voltada única e especialmente para o lazer, e geralmente associada com crianças, também usada por vezes para descrever objetos com a mesma finalidade, voltada para adultos. Na Pedagogia, um brinquedo é qualquer objeto que a criança possa usar no ato de brincar. Alguns brinquedos permitem às crianças se divertirem enquanto ao mesmo tempo as ensinam sobre um dado assunto. Brinquedos muitas vezes ajudam no desenvolvimento da vida social da criança, especialmente aqueles usados em jogos cooperativos. Brinquedos são de vital importância para o desenvolvimento e a educação da criança por propiciar o desenvolvimento simbólico, estimular sua imaginação, sua capacidade de raciocínio e sua auto-estima.

Desde tempos antigos, os brinquedos tiveram um importante papel na vida das crianças. Por milhares de anos crianças brincaram com brinquedos dos mais variados tipos. Bolinhas de gude foram usadas por crianças no continente africano há milhares de anos atrás. Até o final do século XIX, a maioria dos brinquedos era fabricada em casa, ou fabricada artesanalmente. Atualmente, a grande maioria dos brinquedos são fabricados em massa, e comercializados. A partir da segunda metade do século XX, vários países criaram leis que proíbem a venda de brinquedos considerados perigosos - por exemplo, por conterem materiais tóxicos ou partes

461 Vygotsky, L. S. (1989). *A formação social da mente* (3a ed.). São Paulo: Martins Fontes.

que se soltam facilmente - ou que não possuem claros avisos - por exemplo, não recomendado para menores de três anos de idade por conter materiais que podem ser engolidos pela criança. Tais leis também dão ao governo o direito de recolher do mercado todos os produtos que não atendem às especificações necessárias. O ato de brincar em si, geralmente não exige um brinquedo, que seja um objeto tangível, pode acontecer como jogos simbólicos (faz-de-conta). Para Vygotsky (1991)⁴⁶², quando a criança brinca, por exemplo, de “faz de conta”, atinge estágios de desenvolvimento.

O filósofo Huizinga, em 1938, escreveu seu livro *Homo Ludens*, no qual argumenta que o jogo é uma categoria absolutamente primária da vida, tão essencial quando o raciocínio (*Homo sapiens*) e a fabricação de objetos (*Homo Faber*), então a denominação *Homo ludens* quer dizer que o elemento lúdico está na base do surgimento e desenvolvimento da humanidade.

Huizinga define jogo como “uma atividade voluntária exercida dentro de certos e determinados limites de espaço e tempo, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias dotadas de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de alegria e tensão de uma consciência de ser diferente de vida cotidiana”.

O jogo simbólico como seu próprio nome nos diz, remete a idéia da simbolização, ou seja, é pelo faz-de-conta que a criança imagina coisas irreais, abstratas e externas para a sua realidade, o jogo simbólico possibilita a criança desfrutar de uma presença ou permanência de alguma coisa. Do ponto de vista etimológico, faz-de-conta é sinônimo de quimera, um monstro mitológico que se dizia possuir cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente e lançar fogo pelas narinas. Na história da infância, nunca houve tanta preocupação com as crianças como acontece hoje em dia, constata-se, no entanto, que a criança não dispõe mais de tempo para vivenciar suas brincadeiras e fantasias, tão benéficas ao seu desenvolvimento mental e emocional.

Por um lado é valorizada a espontaneidade e expressão infantil, ao passo que, por outro, bloqueia-se suas manifestações naturais. Sabe-se que os pais são os primeiros agentes sociabilizadores e os educadores mais importantes para seus filhos, apesar dessa assertiva, não assumem a maior parte da responsabilidade sobre eles. Da mesma forma, acredita-se que as crianças devem viver e comportar-se dentro do que lhe é próprio, porém suas “infantilidades” são criticadas e bloqueadas pelos adultos. Defende-se a importância do brincar na construção do desenvolvimento e aprendizado infantil, mas quando ordenamos, em determinadas circunstâncias, que parem de brincar e elas resistem, não se compreende essa rebeldia e repreende-se com “a autoridade de adulto”. Incentivam-se as crianças a criar e se

462 VYGOTSKY, Lev. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

expressar só que da maneira que se idealiza para elas.

As crianças pequenas precisam dos adultos, a fim de que possam ter seus direitos assegurados. A partir das questões que se evidenciam, está despontando, atualmente, uma pedagogia da educação infantil que respeite a criança como cidadã e a coloque no centro do processo educacional.

Dos estudos de Rousseau, Froebel, Decroly, Montessori a Piaget e seus seguidores abrem-se um novo conceito para o desenvolvimento cognitivo com a construção do conhecimento. Segundo Vygotsky⁴⁶³, se confirma o paradigma contemporâneo da educação infantil, que destaca no pensamento e na linguagem, na interação e na mediação, a tônica de uma educação infantil que de escolar, com o foco no aluno, configura-se como educacional, e passa a concentrar sua atenção na criança, competente e sujeito de direitos.

O jogo simbólico segundo Piaget⁴⁶⁴ indica que as crianças já possuem a função simbólica, de representar, e isto é uma forma de assimilação da nossa inteligência, pois a criança incorpora ao seu mundo objetos, pessoas ou acontecimentos significativos e os reproduz por meio de suas brincadeiras. E se o meio interfere na construção desta criança, através do brincar, simbolizar, devemos nos preocupar com uma pedagogia voltada à educação infantil, superando o assistencialismo e confirmando a integração educação e cuidado, que envolve a criança e o adulto, que contempla a família, que viabiliza uma nova organização de tempo e espaço pedagógico, com o desenvolvimento de projetos interdisciplinares no lugar de disciplinas curriculares isoladas, vindo a garantir a construção da cultura infantil.

É preciso ampliar a rede de solidariedade de preocupações com as crianças de zero a seis anos, reavivando a imagem do professor diante do sentido da ação educativa na contemporaneidade.

O Lúdico na educação infantil: uma ação transformadora

O lúdico é uma ação realizada pela criança e que trabalhada na educação infantil, posteriormente acontece uma ação transformadora por toda a vida, por isso falamos dos tipos de jogos e brincadeiras e devemos analisar sobre a sua relação com a escola.

Desenvolve-se a sociabilidade, aprende-se a conviver com o próximo, aprende-se a trabalhar em equipe, a aceitar diferenças. Ao possuir motivação intrínseca, exercitam-se as potencialidades com plenitude e os desafios tornam-se parte natural da vida. O que a criança realmente precisa é do reconhecimento do seu tempo livre, de espaço, recursos adequados para que seus interesses possam

463 Vygotsky . *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. São Paulo: Ícone,1992.

464 Piaget, Jean. *A formação do símbolo na criança*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ser desenvolvidos, não ser livremente explorada pelos meios de comunicação de massa. Brincar, que é um direito seu.

Na convenção sobre os direitos da criança realizada em assembléia geral pelas Nações Unidas em 1989, garante-se, em seu artigo 31, que os Estados devem reconhecer o direito da criança ao lazer de acordo com a sua faixa etária, descanso, bem como a sua livre participação na vida cultural e artística da sociedade.

É brincando que a criança usa a criatividade, a espontaneidade, se humaniza, aprendendo a conciliar de forma efetiva a afirmação de si mesma à criação de vínculos afetivos duradouros. O papel do brincar na educação da criança é fundamental. A vivência instantânea provocada pelo brincar dá a chance de a criança exteriorizar seus sentimentos, exercitar sua iniciativa, assumir a responsabilidade por seus atos. Através da brincadeira, a criança aprende a viver e trabalha sua auto-estima. Cabe à escola criar condições de expressão e de comunicação para que a criança, através do brincar, tenha uma visão consciente do seu mundo. Tem também o papel de auxiliar pais e mães na compreensão dos reais benefícios do brincar. A parceria entre escola e paternidade comprometidas é uma grande garantia de crescimento e desenvolvimento integral e pleno da criança.

O ser humano em suas diferentes fases de desenvolvimento está sempre construindo conhecimentos, tentando se organizar. Para cada etapa há relações com os tipos de construções realizadas e destas vivências despontam modos de atuação que se adequam melhor à vida cidadã. O ser humano passa por diferentes etapas nesta construção, desde o chupar o polegar até elaborar pensamentos com diferentes estruturas. Construir um saber, apropriar-se de um conhecimento. É no seio deste processo que a criança irá construindo com a possibilidade de transformar o objeto, de acordo com a experiência de cada um. Sem a brincadeira (o lúdico) fica tedioso o processo de aprendizagem. É necessário que a construção se faça a partir do jogo, da imaginação, do conhecimento do corpo. Brincar é vital, primordial e essencial, pois esta é a maneira que o sujeito humano, na saúde, utiliza para se estruturar como sujeito da emoção, da razão e da relação.

É brincando que a criança conhece a si e ao mundo: quando mexe com as mãos e os pés, segura a chupeta ou um brinquedo, seja levando-os à boca, sacudindo ou atirando-os longe, vai descobrindo suas próprias possibilidades e conhecendo os elementos do mundo exterior através da comparação de suas características, tais como, macio, duro, leve, pesado, grande, pequeno, áspero, liso. Enquanto brinca, aprende: quando corre atrás de uma bola, empina uma pipa, rola pelo chão, pula corda, está explorando o espaço à sua volta e vivenciando a passagem do tempo.

O Lúdico na educação infantil: uma proposta na educação da atualida-

de

Para Delors (2001. p.101)⁴⁶⁵, aprender envolve o desenvolvimento da autonomia, do discernimento e da responsabilidade pessoal. Para isso, a educação não pode negligenciar o desenvolvimento de nenhuma das potencialidades de cada indivíduo, memória, raciocínio, sentido estético, capacidades físicas, aptidão para comunicar-se.

SER – CRESCER - APRENDER - CONVIVER

Brincar

Sujeito – Crianças, Corpo e Mente Razão e Emoção.

Conhecimento – Múltiplas Competências, Fases Evolutivas.

Professor - Mediador, Reflexivo e Afetivo.

Espaço – Casa, Escola, Praças, entre outras.

Resgatando a criança no educador

Na construção do conhecimento, em uma de suas bases, deve ser destacado o aspecto afetivo, pois o jeito de olhar, apropriar-se do outro no processo educativo amplia as possibilidades de êxito na aprendizagem.

Nas brincadeiras e jogos infantis, este aspecto é de suma importância e ao vivenciar esta ludicidade as crianças terão momentos únicos de descoberta, prazer e afeto com o grupo e o professor que media o processo.

O professor que sabe integrar afeto, inteligência e imaginação, no convívio estabelece vínculos afetivos e dá-lhes a certeza de que neste mundo se pode confiar nos adultos.

As crianças, além de terem as suas fases de desenvolvimento respeitadas, bem como a sua particularidade pessoal, devem ser cuidadas e, além disto, precisam aprender a cuidar de si mesmas, do outro e do ambiente, interligando a razão e coração.

No momento das realizações das brincadeiras tem de ser observado, por exemplo, a utilização de materiais de acordo com a faixa etária das crianças, o ambiente limpo e arejado, livre de objetos que possam ferir e machucar a criança dá o respaldo para que o professor não se preocupe com a questão do assistencialismo, mas que possa estar livre para observar, participar e mediar o momento da brincadeira realizada.

465 DELORS, Jacques. *Educação: um tesouro a descobrir*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

No brincar, o professor deve ter conhecimentos teóricos - metodológicos que subsidiem a sua práxis pedagógica enriquecendo este momento da rotina, tornando-o encantador e enriquecedor para as crianças. De acordo com Perrenoud⁴⁶⁶, envolver os alunos em suas aprendizagens traduz-se por suscitar o desejo de aprender, explicitar a relação com o mesmo e desenvolver a capacidade de realizar a sua auto-avaliação.

O professor, por sua vez, também deve realizar esta capacidade e permitir que a mudança de rumos seja sua aliada sempre que o processo educativo esteja com agravantes e indicativos de problemas.

Além de compreender a criança como sujeito integral, o professor precisa conhecer e saber lidar com os limites para que a criança possa desenvolver uma consciência da necessidade de mediação, em que as ações superem as atitudes, ao mesmo tempo necessita humanizar os espaços e suas vivências infantis, assegurando a todas um dia-a-dia interessante, bonito e gostoso de viver.

Educar crianças é uma tarefa exigente, demorada e requer uma eficiente formação dos professores, pois não necessariamente o motivo deriva-se pela quantidade de tempo que os mesmos passam com a criança, mas também por alimentar uma atitude de curiosidade pelo mundo por meio do envolvimento com a própria formação cultural.

Um desafio se coloca para o professor de educação infantil: um novo olhar sensível e reflexivo sobre a criança, procurando compreender e aceitar os sinais que manifesta e que comunica a respeito do que é e espera do adulto. Capacitar o educador infantil, através de programas de desenvolvimento profissional, para que compreenda, por meio da prática reflexiva, a riqueza dos recursos lúdicos é uma das propostas que devem ser empreendidas a partir deste trabalho. Por outro lado, não se trata de propor apenas mais um treinamento, a que os professores são frequentemente submetidos. Trata-se de utilizar o brinquedo como um efetivo recurso na formação do educador-mediador, capaz de fomentar o desenvolvimento das crianças, capaz de formar vínculos significativos com elas, enfim, capaz de torná-las mais inteligentes e, quiçá, felizes.

De tudo o que foi dito, poderíamos sintetizar que resgatar o lúdico, o fantástico, enfim, a infância de cada educador é um desafio a ser enfrentado, quando o que se pretende é a formação holística desse profissional. Noffs (2000)⁴⁶⁷, aponta

466 PERRENOUD, Ph. L'Analyse collective des pratiques pédagogiques peut-elle transformer lês praticiens? In: ACTES de l'Université d'Été L'analyse des pratiques en vue Du transfert des réussites. Paris, Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 1996i. p.17-34.

467 NOFFS, N. A. (2000). *A brinquedoteca na visão psicopedagógica*. In V. B. Oliveira (Org.), *O brincar e a criança do nascimento aos seis anos*. Petrópolis, RJ: Vozes.

que conhecer o significado do brincar, para o educador, antecede conhecer novos repertórios, envolvendo brincadeiras e brinquedos. Acrescentaríamos que resgatar a dimensão humana, colocar-se no lugar do outro, compreendendo, com a mente e o coração, a importância do seu trabalho para a construção de um ser humano mais harmônico e integrado aos seus pares, deve ser o objetivo a ser perseguido por todos aqueles comprometidos com o fascinante período da educação infantil.

Diante do contexto de desafios e descaso entre professores encontram-se os que tiram de quase nada formas criativas, amorosas, inovadoras, estimulantes, que mobilizam a curiosidade das crianças de aprender, o que as faz a cada dia retornar à escola com brilho nos olhos, cheias de perguntas, cheias de descobertas, eufóricas por compartilhar com a professora e com as outras crianças os seus novos saberes e novos desejos de saber permeados pelo simbolizar intrínseco ao brincar.

É por meio dos jogos e brincadeiras que o professor nutre a sua vida interior descobrindo elementos a sua volta, do mundo e com sentido a sua vida.

Conhecer a criança é buscar suportes teóricos - metodológicos além de suas fases de desenvolvimento, respeitar o ambiente no qual ela se insere, conhecer as suas atividades com o grupo, mediar seus conflitos em prol de um resultante humanístico torna o trabalho pedagógico intrínseco a valores para uma cultura de vida igualitária e respeitosa entre nós.

Metodologia

Assim como o presente é o elo entre o futuro e o passado, o capítulo que trata da metodologia em qualquer trabalho científico é o elo entre a introdução e a revisão de literatura e entre a análise dos resultados e as conclusões, uma vez que é nela que se expõe a proposta de pesquisa. E é por isso, que se pretende apresentar as respostas para as interrogações: o que pesquisar, onde e como realizar a pesquisa e quando e de que forma apresentar os resultados, bem como enunciar as considerações finais?

A pesquisa é uma investigação com o propósito de descobrir conhecimentos sobre determinado assunto, há vários tipos de pesquisa, os mais comuns são a bibliográfica e a de campo. Este trabalho utilizou-se da pesquisa bibliográfica, onde foram coletados dados e informações de livros, textos eletrônicos.

O tema foi escolhido pensando na importância do brincar no ontem e hoje, e um novo propósito para a sua ação transformadora na escola, a partir de todas as vivências na Educação Infantil.

Ao se fazer a escolha do tema de pesquisa, deve-se levar em consideração a abrangência do mesmo frente à realidade em que está inserido. Nesse sentido,

pretende-se delimitar o tema em profundidade e qualidade dos aspectos analisados no objeto de estudo.

Os objetivos propostos e a resolução do problema reservam-se uma análise sobre o seu alcance e a descoberta dos resultados.

Antes de se iniciar qualquer trabalho deve-se ter em mente os propósitos, aonde se querem chegar e como se vai fazer para alcançá-los.

Uma problemática tão densa, como a deste trabalho remete-nos a intencionalidade de cada fator intrínseco a ser desenvolvido com o grupo na Educação Infantil as brincadeiras e jogos são próprios de sua natureza, mas nem por isto devem ser menosprezados ao longo de uma caminhada, conhecer a sua realidade, seus alunos, saber intervir, participar durante estes momentos dá ao professor credibilidade, afetividade e uma infinita bagagem cultural para a realização de novos trabalhos, pois se há sintonia entre todos do grupo, o trabalho torna-se valioso sendo reconhecido às crianças como seu, próprios da sua identidade e necessidade.

Reconhecendo o papel de cada criança no grupo, do professor como mediador do trabalho pedagógico, pressupõe um aspecto de respeito mútuo, em que por meio das diversidades e divergências que cada ser irá projetar-se no mundo como um indivíduo que desde a Educação Infantil tem o seu espaço reconhecido e sabe que são portadores de direitos e deveres para uma sociedade tão carente de valores inerentes a nossa vida.

Considerações Finais

À luz da pesquisa realizada, embora de proporções modesta, e das tendências observadas na literatura pertinente, alguns pontos poderão ser ressaltados, servindo quer como matéria para reflexão para estudos adicionais, quer como propostas ou recomendações que tenham em vista, mais diretamente, os rumos dos programas de formação continuada para educadores infantis. Um dos primeiros indicadores para a identificação de uma proposta de educação infantil é o reconhecimento de que ela se materializa a partir da organização do espaço, o qual pode ser representado tanto pela vertente da socialização, quanto da escolarização.

No Brasil, parece haver uma ênfase exagerada na escolarização e a pré-escola, muitas vezes, é concebida como tendo a função de aquisição de conhecimentos sistemáticos visando à estimulação para o desenvolvimento precoce da inteligência infantil. Essa imagem de infância se cristaliza em posturas absurdamente rígidas, as quais desconsideram as reais necessidades infantis, pois o objetivo é tornar a criança, cada vez mais, um adulto em miniatura! Esta postura reflete ideologias como as de que, quanto mais cedo à criança dominar habilidades como ler, escrever e contar, mais chances de sucesso ela terá, independente do ônus a ser pago

por tamanha desfaçatez.

A globalização dos mercados e a consolidação da importância dos primeiros anos de vida para o desenvolvimento fizeram emergir, tanto no cenário nacional quanto no internacional, um novo tipo de preocupação, representada pela questão da qualidade do serviço prestado à infância. Assim, não basta nem sensibilizar a sociedade como um todo nem os governantes sobre a necessidade de instituições infantis, mas sim, exigir um serviço de qualidade passível de desenvolver todas as potencialidades infantis com o lúdico, brincadeiras que podem transformar vidas para sempre.

Ájax e Antígona: o riso na tragédia

Orlando Luiz de Araújo ⁴⁶⁸

O presente trabalho pretende analisar o riso em duas tragédias de Sófocles, *Ájax* e *Antígona*. A limitação da comunicação impede-nos de que façamos uma análise mais detalhada das cenas de riso. Desse modo, faremos uma apresentação do riso em geral, bem como sua utilização no drama trágico e apresentaremos nossa leitura na esfera das tragédias citadas, tendo como fio condutor três aspectos do riso:

1. o riso dos deuses;
2. o riso dos homens e, por fim,
3. a diferença entre o riso divino e humano e o riso entre homens de extração social diferente.

Nossa análise partirá de três cenas encontradas nas duas tragédias de Sófocles supracitadas. Nessas cenas, interessam-nos, especialmente, três personagens que mencionam o riso, riem ou fazem rir em cena. Assim, importa-nos, sobretudo, a menção que a deusa Atena, no *Ájax*, faz ao quão agradável é o riso que advém do rir do inimigo, depois, na mesma peça, o riso louco de Ájax por ter matado o rebanho dos gregos, acreditando ter morto os Atridas e Odisseu e, na *Antígona*, o relato do guarda a Creonte que atrai para si o riso dos demais.

I. Introdução

O sorriso, o riso e a gargalhada estabelecem, em si mesmos, diferenças. Tal distinção estava já presente nas obras dos escritores antigos. O grego antigo tem a palavra γέλοιος ou γελοῖος para expressar a noção de riso, mas as nuances do riso são designadas pelas palavras γέλως (que preenche tanto a ideia geral de riso como a de um riso ligado à “deformação” do rosto numa ação integralmente realizada), μειδιάω μειδάω/μειδίαιμα (exprimindo a noção de sorriso) e καγχάζω/καγχάλαω (rir às gargalhadas, gargalhar, fazer troça de alguém)⁴⁶⁹. O riso é, desde a Antiguidade, objeto de atenção de poetas e filósofos. Ésquilo, a despeito de ser “o mais sangrento dos trágicos”⁴⁷⁰, apresenta várias ocorrências do riso em sua

468 Professor Doutor do Núcleo de Cultura Clássica da UFC.

469 Para um estudo mais completo acerca do riso no mundo antigo, indico DESCLOS, Marie-Laurence (dir.). *Le rire des grecs: anthropologie du rire em Grèce ancienne*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2000; para um estudo da tragédia, especialmente, o capítulo Rire et sourire dans l'oeuvre d'Eschyle, de Alain Moreau (p.397-405).

470 MOREAU, Alain; *op.cit.*; p.397.

obra. O filósofo Aristóteles define o homem como um “animal que sabe rir”⁴⁷¹. Sobre o riso, desde então, muito se escreveu, mas podemos afirmar que a noção do riso no drama, especificamente, na tragédia, constitui, ainda, um tema a ser melhor explorado, uma vez que apresenta obstáculos epistemológicos e problemas de método na sua abordagem, haja vista ser o campo de atuação do riso reservado ao gênero cômico.

Desse modo, pensar no riso na tragédia pode parecer contraditório, uma vez que essa não tem lugar para as questões pouco sérias como quer a tradição. Ora, Aristóteles, na *Poética*, já afirma que enquanto a tragédia se ocupa do sublime, dos homens elevados, a comédia trata dos homens vis e covardes. Assim, pensar os elementos cômicos na tragédia soa como paradoxal, no entanto desde o início do século passado, estudos nessa área não deixaram de aparecer. Em 1905, J.Schmidt escreve sobre a relação dos elementos cômicos na tragédia de Eurípides, trabalho seguido pelo de A. Rearden, em 1914, que empreende uma investigação sobre o humor na tragédia grega. A partir daí, outros trabalhos apareceram, todavia é nas décadas de 60 e 70 que vão aparecer novos trabalhos tratando do tema do cômico na tragédia, como os trabalhos de A.N. Pippin e o de Lydia Biffi, na década de 60, e os de A.Morin, na década de 70. Basicamente, o que todos esses trabalhos tem em comum é a relação de Eurípides com os elementos cômicos, não empreendendo uma leitura desses elementos aplicados ao teatro de Ésquilo e de Sófocles.

Dentre os trabalhos das três últimas décadas, ressaltamos a tese de Bernd Seidensticker, de 1982, acerca dos elementos cômicos na tragédia grega e, em 1987, o trabalho de Dominique Arnould, *Le Rire et les Larmes dans la Littérature Grecque d'Homère à Platon*, que apesar de não tratar, especificamente, sobre o riso ou o cômico na tragédia, apresenta um estudo acerca do assunto bastante aprofundado em toda a literatura grega antiga, oferecendo-nos uma visão geral do riso e qual o seu lugar entre os poetas e filósofos antigos. Citamos, ainda, dois trabalhos mais recentes de investigação sobre o riso, o primeiro, de 1998, *Le Rire des Anciens*, editado por Monique Trédé e Philippe Hoffman, traz um artigo interessante de Jacques Jouanna sobre o sorriso dos trágicos gregos, e o segundo, sob a direção de Marie-Laurence Desclos, *Le Rire des Grecs: Anthropologie du Rire en Grèce Ancienne*. Destacamos, dentre vários textos importantes que intentam estudar o riso na tragédia, o capítulo de Carles Miralles, *Le Rire chez Sophocle*, que aborda cena do riso em Sófocles.

Partindo da ideia de que na tragédia o riso não exclui a dor, mas a realça e a redimensiona, dizemos que Sófocles o utiliza, nas suas tragédias, a fim de tornar a dor mais (in)suportável ao herói, bem como para delimitar melhor o terreno do divino no qual, frequentemente, o homem insiste em pisá-lo. Em *Ájax*, Sófocles

471 Aristóteles. *Parties des Animaux*, III, 10, 673a8.

coloca em cena um deus que ri de um herói, e esse, por sua vez, rindo dos seus pares; enquanto que em *Antígona*, não há deus ou herói que ri, somente o homem comum, mais próximo do povo que ri de si mesmo.

II. *Ájax*

Em *Ájax*, o vocábulo que expressa a noção de riso, considerando suas formas nominais e verbais, aparece 14 vezes: γέλως e γελαῖν (v.79), γέλων (v.303), γέλωτος (v.367), γέλωθ' (v.382), γελαῖ (v.383), ἐπεγγελοῖσιν (v.454), γελα (v.957), γέλωτα (v.958), γελώτων (961), ἐπεγγελεφεν (v.969), ἐπεγγελαῖν (989), γελαῖν (v.1001), γελαῖν (1043). As referências ao riso são feitas pela deusa, pelo próprio Ájax e pelos parentes de Ájax. A primeira referência, nessa tragédia, é surpreendente, sobretudo se pensarmos que ela é feita por Atena. A deusa, dirigindo-se a Odisseu, alude ao fato de que “...o riso mais agradável é rir dos inimigos” (v.79). Ora, nesse verso, Sófocles retoma o código de honra dos guerreiros épicos o qual odiar os inimigos e amar os amigos era o mandamento. Em *Ridere in Omero*, Miralles nota que na épica, o riso e o sorriso caracterizam, constantemente, o vencedor, ri quem vence.

Em *Ájax*, é evidente que a deusa não está rindo, mas parece impelir Odisseu a fazê-lo, atribuindo ao riso uma hierarquia na qual o rir do inimigo é, dentre todas as espécies de riso, o mais doce. A deusa coloca-se, portanto, na posição de vencedora – mas aproveita, outrossim, para advertir Odisseu que nem sempre vale a pena jactanciar-se das glórias, quando se é humano, lembrando a máxima arcaica dos poetas líricos que diziam a respeito da moderação e da prudência que se alguém obtém a vitória, melhor é não se gabar disso.

Ora, se pensarmos na *Parte dos Animais*, de Aristóteles, em que o filósofo declara que “o homem é o único animal que ri” (III,10,673a 8), a passagem sofocliana torna-se mais surpreendente ainda, uma vez que vemos em cena uma deusa considerar o riso sobre os inimigos como o mais agradável. Mas o inimigo do qual Atena fala, diz respeito àqueles que lhe são hostis, ou ela está falando dos adversários de Odisseu? Miralles sugere que os mortais e, especialmente, Odisseu, a quem a deusa endereça as palavras, parecem não compreender bem o que significam suas palavras; pensamos justamente o contrário, pois Odisseu parece compreender bem as palavras da deusa. Caso contrário, ele estaria representando dentro da cena, diante da deusa, enganando-a, inclusive, o que não nos permite pensar que seja assim. Se estivermos com a frase de Aristóteles em mente, para quem o riso é propriedade do homem, consideramos que a deusa está correta, não porque conhece a experiência do riso, pois não é humana, mas porque tem a onisciência divina – eixo no qual a tragédia se constrói -; caso contrário, ela reduzir-se-ia à

condição de mortal, uma vez que somente o homem ri ou, como quer Bergson⁴⁷², é o único “animal que faz rir”.

Ájax encarna bem ambos os papéis: o de quem se ri e aquele que ri dos inimigos. Em princípio, *Ájax* ri dos seus inimigos (v.303), quando acredita, pelo menos é o que nos diz o relato de Tecmessa, que suas invectivas vão contra os atridas e Odisseu – nesse momento ele ri-se grandemente. Mas num segundo momento, sua loucura é o motivo da zombaria e da troça de todos, da deusa e dos homens. Nesse contexto, *Ájax* é aquele que ri, mas também o que faz rir, pois ele desencadeia o riso nos outros homens. Dessa forma, ele conhece o que significa estar na cena como provocador do riso e como aquele que ri da cena, mas isto tudo acontece, no *Ájax*, na esfera da loucura que a deusa Atena lhe enviara.

Na sua sandice, ele riu, mas também foi zombado – longe da loucura, ele experimenta a sensação, até então não sentida, do que significa ser o alvo do riso. Após ter findado a loucura furiosa que Atena havia lhe impingido, *Ájax* volta a si e percebe, finalmente, que é motivo de escárnio e de riso da parte daqueles de quem havia rido antes (v.367).

Outro aspecto do riso na tragédia sofocliana consiste em uma personagem imaginar que seu adversário está rindo dela. Assim, *Ájax* não supõe que Odisseu está rindo dele e com que prazer Odisseu rirá dele (v. 382). O Coro, como se quisesse aplacar os males de *Ájax*, atribui o riso, assim como o choro, à obra divina: “todo o homem ri e chora, conforme quer um deus” (v.383) e em outras passagens da peça, todo o motivo do riso se faz não pela própria pessoa que ri, porque muitas das vezes ela nem se encontra no palco, mas pela imagem que aquele que se sente prejudicado faz ou imagina que estão rindo dele. Os marinheiros acham que os atridas e Odisseu estão rindo de *Ájax*, assim como Teucro julga que a chegada de Menelau, junto ao cadáver de *Ájax*, é para rir e escarnecer do morto.

Consoante as observações acima, podemos situar o riso em duas esferas: a divina, na qual o riso é sempre mais doce, pois jamais cessa e jamais respingará no deus, desse modo não há vantagem se vangloriar ou rir senão prazerosamente, posto que o riso dos deuses não tem uma dimensão efêmera.

Temos, como contrário ao riso divino, o riso humano, no qual o homem deve ser cuidadoso e não se gabar da vitória que lhe foi dada, porque num curto espaço de tempo, se os deuses forem favoráveis, ele sucumbirá. E por fim, o riso mais comum na tragédia sofocliana, é o riso que poderíamos chamar de imaginário, consistindo em a personagem achar que alguém está sempre rindo dela. Este último é indicativo de um tipo determinado de estratificação social – que não é a dos deuses nem dos heróis, mas poderíamos dizer que se trata da classe das pessoas

472 BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

mais comuns. É aí, que situamos o riso do guarda da *Antígona*.

III. *Antígona*

Após a proclamação do édito, proibindo que o corpo de Polinices fosse enterrado, Creonte designa guardas para que vigiassem o cadáver e impedissem quem quer que fosse de enterrá-lo. Quando Polinices foi enterrado, contrariando as regras do rei, um dos guardas deve avisar a Creonte o acontecido; tendo sido tirado em sorteio, a missão cabe a um dos guardas, talvez o mais canastrão dentre eles.

O relato do acontecido a Creonte é acompanhado pelo medo e pelo embaraço do guarda que, tentando salvar a própria pele, faz uma exposição colorida e engraçada do que aconteceu. Não temos, nessa passagem, referência da palavra γέλοιος, o que podemos inferir como risível é a própria interpretação do ator que representa o papel do guarda, mas isto se torna difícil, uma vez que não contamos com o público diante de nós, nem com a certeza de que a intenção era a de fazer troça. No entanto, sabemos que o medo, acompanhado da língua desgovernada do guarda que só pensa em se livrar da acusação e das penalidades de Creonte, pode causar o riso.

Mas gostaríamos de chamar a atenção para outras passagens da *Antígona*, nas quais a palavra γέλοιος aparece, como nos versos 483, 551, 647 e 839. Em 484, Creonte, assim como a deusa Atena, havia alertado que o mortal não se gabasse da glória, no *Ajax*, faz o elogio da moderação e da temperança, falando a Antígona da flexibilidade das coisas. Nessa passagem, Antígona é reduzida por seu tio ao estrato das pessoas comuns, aquelas que parecem desconhecer as leis, caçoando e gabando-se de ter realizado tal pleito. Aos olhos de Creonte, Antígona comete uma nova insolência em relação à primeira – enterrar o morto é ir contra a lei cidadina, mas orgulhar-se disso é engendrar nova violência. Na mesma esteira da noção que em Sófocles uma personagem sempre pensa que a outra ri do seu infortúnio, dos seus males, na *Antígona*, Creonte parece estar certo de que ela é a razão do que está acontecendo à cidade no que concerne ao desrespeito da lei. Mas isso perde sua força quando no verso 551 Antígona diz “Se escarneço de ti é com dor que escarneço”, vemos Antígona se lamentar para Ismene por esta ser a causa do seu escárnio, este aqui compreendido melhor como um riso de pesar. Antígona sofre se Ismene é a causa do seu riso, pois não é próprio que os parentes riam uns dos outros, mas apenas os inimigos. Assim também, vemos Creonte advertir Hémon, em 647, de que o filho não perca a cabeça por causa do prazer que uma mulher possa lhe dar, que nada que não sejam os conselhos do pai prevaleça sobre tudo, pois do contrário, esse pai será motivo de escárnios dos seus adversários.

O sentido de γέλοιος como o riso que se ri do adversário, é recorrente na tragédia de Sófocles. Dos exemplos encontrados, praticamente, todos se referem à imagem que alguém, que se encontra em um estado no qual pode ser causa de riso, faz de si mesmo, no entanto atribui tal feito a outra pessoa. Talvez, possamos inferir que não se pode rir de si mesmo, de seus males, senão do outro. Ou então, é necessário que haja sempre alguém fora do enquadramento da cena risível, para que haja o riso, como poderíamos pensar em termos comparativos, com o último exemplo da *Antígona* em que a personagem homônima, após ouvir o Corifeu aludir à sua condição de mortal em comparação com uma deusa, pensa que ele está rindo dela.

IV. Considerações Finais

Vemos, assim, que o riso na tragédia de Sófocles, especialmente no *Ájax* e na *Antígona*, é indicativo de uma situação de infortúnio na qual a personagem se encontra, mas que nem sempre, efetivamente, ela é real do ponto de vista daquele que ri, pois muitas vezes o que, presumivelmente, ri não estar presente, e toda a cena de riso, que se constrói, é fruto da imaginação de quem sofre. Nas duas tragédias sofoclianas, o riso é muito mais a confirmação da situação degradante de quem sofre do que o estado descontraído de quem poderia rir: em *Ájax*, o herói homônimo desse drama pensa sofrer o escárnio de Odisseu, que está a um ponto abaixo da hierarquia do divino, é a única personagem que se comporta com probidade, pois diferente do Odisseu que conhecemos dos poemas homéricos ou da tradição, deparamo-nos com um herói sensato, piedoso e conciliador – alguém que, efetivamente, distancia-se do caráter que *Ájax* e os seus querem lhe atribuir. Na *Antígona*, da mesma forma que no *Ájax*, a heroína tem seus sofrimentos partilhados pelos mais próximos de si, não tendo inimigos que riam de si.

Considerando o riso dos deuses, dos homens e desses entre si, tudo que devemos estabelecer é que a natureza de cada um é distinta. A natureza do riso divino é imutável, os deuses podem rir ainda que seja um riso de escárnio, porque sabem que não cairão em infortúnios, estão isentos da morte e das vicissitudes do mundo. Contudo, cabe ao homem ser sensato e não escarnecer dos seus adversários e lembrar, sempre com moderação, as palavras da deusa Atena que caracteriza o riso como propriedade do homem vitorioso. O homem não deve esquecer sua natureza mortal e a fragilidade da vitória. É necessário não esquecer que a natureza humana deve aceitar as leis da mutabilidade na qual ela está inserida e que o riso, “o próprio do humano”, consoante Aristóteles, como as demais coisas que lhe são peculiares, deve manter-se em harmonia, o que poderíamos apontar para a noção de sorriso – categoria que atenua a perdição para os mortais ao atribuir a esses a

hýbris advinda do riso.

Do trágico e do cômico: o processo de ridicularização em *Filoctetes*, de Sófocles⁴⁷³

Ana Maria Cavalcante de Lima⁴⁷⁴

Eduardo Bruno Fernandes Freitas

1 Introdução

Aristóteles, em *Poética*, ao fazer a distinção introdutória entre a epopeia, a tragédia e a comédia, utiliza-se de três setores referentes à atividade de representação: o objeto, o modo e a maneira, alertando para o fato de que aquelas duas primeiras formas de *mimesis* supracitadas (epopeia e tragédia) se aproximariam no que diz respeito ao objeto por elas mimetizado. Tanto a tragédia como a epopeia empenhar-se-iam, segundo Aristóteles, em promover a representação dos homens superiores, mas difeririam quanto aos meios e às maneiras de representar tal objeto. Já a comédia se aproximaria da tragédia no que toca ao fato de ambas representarem seres agindo.

A tragédia possui, ainda, uma relação de origem com a epopeia, uma vez que, sendo esta anterior àquela, serviu ou influenciou como o modelo de registro literário para a produção dos textos trágicos. A obra de Sófocles eleita para a elaboração deste ensaio, *Filoctetes*, teria bebido das referências já feitas nas epopeias do Ciclo Troiano, muito provavelmente mais concentradas nos *Cantos Cíprios* e na *Pequena Iliada*, como nos fala Aristóteles a respeito da relação entre essa tragédia de Sófocles e esta segunda epopeia:

Em geral, porém, os poetas compõem em torno de um só herói ou um só tempo, ou duma só ação de muitas partes, como o autor dos Cantos Cíprios e o da Pequena Iliada. Assim é que, da Iliada e da Odisseia se faz, de cada uma, uma única tragédia, ou duas apenas, ao passo que muitas se fizeram dos Cantos Cíprios e mais de oito da Pequena Iliada, por exemplo: O Julgamentos das Armas, Filoctetes, Neoptólemo, Eurípilo, Mendicância, As Lacedemônias, O Saque de Troia e Regresso, Sinão e As Troianas.⁴⁷⁵

473 Artigo desenvolvido a partir das pesquisas resultantes das reuniões do Grupo de Estudos de Narrativa e Espetáculo (GENES). O GENES é coordenado pelo Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo, lotado no Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará.

474 Universidade Federal do Ceará/ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – Brasil

475 ARISTÓTELES. *Poética*. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005,

Como não chegaram aos nossos tempos muitas das epopeias do Ciclo Troiano, sendo-nos acessíveis apenas a *Iliada* e a *Odisseia* em sua integridade, será necessário que nos apoiemos no texto da tragédia de Sófocles para remontar uma das versões provenientes do mito de Filoctetes, a fim de possuímos os aparatos necessários para identificar a possível comicidade no interior desta tragédia, objetivo específico deste trabalho.

Sendo a tragédia representada no período de uma revolução solar, tais textos costumam iniciar em *media-res*, estando a ação já em seu meio. A tragédia de Sófocles inicia-se no diálogo entre Odisseu e Neoptólemo sobre como agirão a fim de usurpar as armas que Filoctetes herdara de Hércules. Odisseu tenta contar a Neoptólemo o que acontecera para que se abandonasse Filoctetes na ilha de Lemnos antes da partida para Troia, dizendo que os atidas o encarregaram de resolver o que fazer com o filho de Péas, uma vez que este possuía no pé uma doença devoradora, quando nem de libação nem de sacrifícios os gregos podiam, tranquilos, ocuparem-se, e que Filoctetes, com selvagens insultos, enchia sempre todo o acampamento, gritando e gemendo.

Apesar de Odisseu interromper a digressão dizendo que o momento não é para longos discursos, essa é a primeira referência feita na tragédia às causas do abandono de Filoctetes, momento este também aludido na *Iliada*, quando do catálogo das naus, versos nos quais o narrador relembra Filoctetes dizendo que era “bem conhecedor do arco”, mas que ele foi deixado numa ilha por sofrer dores fortíssimas; o narrador de *Iliada* ainda nos adianta, sobre Filoctetes, que lá ele ficou aflito, mas logo ia ser lembrado pelos argivos juntos às naus. Na *Odisseia*, também encontramos duas referências a Filoctetes, quando este aparece como um dos que retornaram gloriosamente para casa e quando o narrador nos diz ser o filho de Péas melhor do que Odisseu no manejo do arco.

Na tragédia de Sófocles, Neoptólemo, já instruído por Odisseu, finge não saber quem é Filoctetes, o que faz com que este se apresente e complete o que nos seria narrado por Odisseu no início do texto. Neste momento, podemos perceber a utilização de sequências narrativas, situação adequada para que surja o *flashback* que preencheria as relações de causa/efeito que não puderam ser abarcadas pela duração da tragédia:

ὄδ' εἴμ' ἐγὼ σοι κείνος, ὃν κλύεις ἴσως
τῶν Ἡρακλείων ὄντα δεσπότην ὄπλων,
ὁ τοῦ Ποίαντος παῖς Φιλοκτήτης, ὃν οἱ

δισσοὶ στρατηγοὶ χῶ Κεφαλλήνων ἄναξ
ἔρριψαν αἰσχρῶς ὄδ' ἔρημον, ἀγρία
νόσῳ καταφθίνοντα, τῆς ἀνδροφθόρου
πληγέντ' ἐχίδνης ἀγρίῳ χαράγματι (vv. 261 – 267)

eu sou este mesmo do qual ouviste falar
ser o senhor das armas de Hércules,
o filho de Péas, Filoctetes, a quem os
dois generais e o rei dos Cefalênios
lançaram vergonhosamente aqui desertado, atingido
por selvagem mordida de uma serpente homicida,
morrendo de uma doença selvagem [...]⁴⁷⁶

Temos então construída uma das versões do mito de Filoctetes: Filho de Péas, ilustre herdeiro das armas de Hércules, mas vergonhosamente abandonado em uma ilha em consequência de uma ferida fétida e incurável; a contradição irônica entre a estirpe nobre, a condição de herói e a impossibilidade de seguir um caminho de glória. Situação essa para a qual poderíamos fazer uma evocação anacrônica da máxima popular: “seria cômico, se não fosse trágico”.

Bergson, ao discutir alguns processos de produção do efeito cômico, em seu *O riso* (1987), nos fala sobre a presença de uma “insensibilidade” que acompanharia o riso, contrapondo este à emoção:

O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade. Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse [...]⁴⁷⁷

Partindo de nossa visão contemporânea, o que é redundante, por não poder ser diferente, um afastamento intelectual é o que permitiria contemplarmos em um sentido retrospectivo e *macro* a situação contraditória e ridícula que pode assumir o miserável Filoctetes na tragédia de Sófocles. É assente que a representação de *Filoctetes* no teatro grego deve ter despertado a piedade e o temor que Aristóteles atribui como sendo efeitos próprios da tragédia; o que está sendo discutido aqui

476 Sófocles. *Filoctetes*; tradução, introdução e notas de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 83.

477 Bergson, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p.12.

não é a validade do gênero em que se insere o texto de Sófocles, mas as nuances provenientes das trocas que podem ser estabelecidas entre os tipos de texto dramático tratados como polares por autores como Rudd Fleming em seu “Of contrast between tragedy and comedy”, além das peculiaridades que possui *Filoctetes* frente às outras conhecidas tragédias coetâneas.

Em *Filoctetes*, não presenciamos a passagem da felicidade ao infortúnio, como Aristóteles parece ter destacado como trânsito próprio das tragédias; o que temos é a apresentação da situação miserável em que se encontra o filho de Péas sendo descrita a Neoptólemo, que, ao se apiedar de Filoctetes, torna possível que ele embarque com as suas armas para a guerra de Troia, onde, ao matar Páris (episódio referido pelas epopeias, provavelmente concentrado na *Pequena Iliada* e já não diretamente referido pela tragédia em questão, a não ser como sinal dado pelo oráculo), alcançará a glória que lhe era destinada.

Ao contrário do que acontece em outras tragédias, temos em *Filoctetes* uma materialização do herói, uma vez que há uma preocupação em descrever a situação de seu corpo, já impossibilitado de caminhar sobre as duas pernas, como temos em descrição na primeira antístrofe da peça: “εἶπτε γὰρ ἄλλοι’ ἀλλαχῆ / τότ’ ἄν εἰλυόμενος, παῖς / ἄτερ ὡς φίλας τιθήνας”⁴⁷⁸ (vv.701-703). Bergson, em seu livro, alerta para a preocupação dos poetas trágicos em evitar a materialização de seus heróis: “Por isso o poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar nossa atenção para a materialidade dos seus heróis. Desde que ocorra uma preocupação com o corpo, é de temer uma infiltração cômica.”⁴⁷⁹.

Em *Filoctetes*, percebemos a materialização do herói, uma importância dada ao corpo, uma vez afetado por uma ferida voraz, estabelecendo o conflito entre a vontade de glória, própria dos heróis, e a impossibilidade física acarretada pela presença da ferida. Situação que, analisada a partir da distância intelectual discutida por Bergson, pode dar a esta tragédia um caráter peculiar, senão cômico.

Destinaremos a seção seguinte deste estudo à análise dos elementos de feições cômicas presentes no texto de Sófocles, focando o estabelecimento de uma situação de ridicularização gerada pelos aspectos de engano suscitados pelos elementos que, na idade média, deram origem à Farsa como um gênero. Destacaremos também, nessa seção, algumas das relações estabelecidas entre a teatralização da cena que será descrita e os conhecimentos compartilhados não só por Neoptólemo e Odiseu, mas também pela plateia presente, estando somente a personagem de Filoctetes ignorante quanto ao estratagema armado contra ele.

478 “Rastejava daqui para ali; arrastando-se então, como uma criança / sem sua querida ama” [Sófocles. *Filoctetes*; tradução, introdução e notas de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 123]

479 Bergson, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p.33.

2 O processo de ridicularização de Filoctetes: a farsa de Neoptólemo e de Odisseu

A Farsa é comumente vista dentro do gênero cômico como um riso primitivo e grosseiro, pois seu estado de comicidade bruta mostra o homem no seu estado mais precário de desnudes. Suas nuances cômicas e satíricas são estabelecidas graças aos recursos de absurdo, de equívocos, dos *quid pro quo*, das caricaturas, e das situações ridículas, além da perda dos valores e das ordens estabelecidas. Desde o Medievo a farsa é vista como um gênero profano, inicialmente não era aceita como gênero teatral, pois sua função era de mero entretenimento e descanso, sendo, assim, inserida no intervalo entre duas peças “sérias”, dessa forma:

Excluída assim do reino do bom gosto, a farsa pelo menos consegue jamais deixar-se reduzir ao recuperar pela ordem, pela sociedade ou pelos gêneros nobres, como a tragédia ou a alta comédia⁴⁸⁰

Esse tipo de procedimento, normalmente empregado no gênero cômico, pode ser observado nas obras gregas, principalmente nas comedias de Aristófanes, porém sua afirmação enquanto gênero dramático só ocorrerá no Medievo, com autores como Molière. Dessa forma, usaremos de modo anacrônico o termo, pois suas nuances podem ser percebidas dentro do teatro grego, porém sua definição enquanto gênero só será aceita no período da Idade Média.

Sendo mais comumente direcionadas para o teatro cômico, as configurações dramáticas da farsa também podem ser notadas no gênero trágico, mesmo que inicialmente não seja denominada como farsa. Usando como objeto de análise, temos a peça *Filoctetes* de Sófocles, que, mesmo sendo reconhecidamente compreendida como uma tragédia clássica grega, possui situações que, caso observadas com um olhar direcionado para o cômico presente na farsa, pode-se encontrar uma comicidade quase que grotesca.

Como vimos, em resumo, a peça conta a história de um homem (Filoctetes), que após ser abandonado em uma ilha, por seus companheiros de navegação, pois possuía uma ferida incurável e fétida, vai ser enganado por Neoptólemo, a mandato de Odisseu, que quer suas armas para vencer a guerra contra Troia.

A ridicularização de Filoctetes já pode ser percebida se atentarmos para o fato de que um homem de origem nobre, herdeiro das armas prometidas de Hércules, foi abandonado pelos seus companheiros em uma ilha enquanto dormia, sendo destinado a uma vida de solidão e lamuria, pois apresentava na perna uma

480 Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 164

ferida incictrizável, ocasionada por uma picada de uma hidra. Repetiremos, para a observação agora proposta, a tradução de um dos trechos, já apresentado em outra discussão no início deste artigo:

eu sou esse mesmo do qual talvez ouvistes falar ser o senhor das armas de Hércules(...), Filoctetes, a quem os dois generais e o rei de Cefalênios lançaram vergonhosamente aqui desertado(...) . Contentes porque me viram, após tanto balanço do mar dormir na praia, numa rocha côncava abandonando-me, partiram, deixando poucos trapos e alguma comida

Dentro da dramaturgia, o que poderíamos ressaltar como elemento que mais caracterizaria uma inserção da comicidade presente na farsa, ou seja, a esse riso bruto e ridicularizado do homem, seria a questão do zombetear de Filoctetes gerado através de sua inocência perante os planos de Odisseu e ao cumprimento feito por Neoptólemo.

Quando Odisseu ordena que Neoptólemo consiga as armas de Filoctetes, ele deixa bastante claro que será necessário usar da esperteza e da ilegalidade, pois, além de não ser da vontade de Filoctetes lhes entregar as armas, ele também não seria vencido pela força, sendo ele um guerreiro tão forte, mas sim pela fala, pela mentira, sendo assim feito de ridículo.

Ὅδυσσεύς

τὴν Φιλοκτῆτου σε δεῖ

ψυχὴν ὅπως δόλοισιν ἐκκλέψεις λέγων. (vv.55-56)

[...]

ὥστ' εἴ με τόξων ἐγκρατῆς αἰσθήσεται,

ὄλωλα καὶ σὲ προσδιαφθερῶ ζυνών.

ἀλλ' αὐτὸ τοῦτο δεῖ σοφισθῆναι, κλοπεὺς

ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικῆτων ὅπλων.

ἔξοιδα, παῖ, φύσει σε μὴ πεφυκότα

τοιαῦτα φωνεῖν μηδὲ τεχνᾶσθαι κακά:

ἀλλ' ἡδὸν γάρ τι κτῆμα τῆς νίκης λαβεῖν (vv. 75-81)

OD. De Filoctetes tu precisas a alma roubar palavras proferindo.

[...]

Deste modo, se ele tendo a posse das armas, me percebe, estou perdido e a ti farei perceber por estar contigo.

Por isso é preciso nisso mesmo seres astucioso: para que

ladrão, então, te tornes das invencíveis armas.
Sei que não é de tua natureza
dizer essas coisas nem maquinar coisas sórdidas,
mas certamente, é doce tirar lucro da vitória⁴⁸¹

Nessa passagem, ficam claras as vontades e astúcias de Odisseu, além de se conseguir perceber a figura quase que passiva de Neoptólemo, pois esse só vem como pessoa a executar as ideias desenvolvidas e planejadas por Odisseu.

É nesse momento, no qual se revela ao público o plano, que se começa a construção de uma farsa em torno da manipulação que Neoptólemo terá que realizar para conseguir trapacear Filoctetes. O espectador, ao ser posto em um local de antecipação e conhecedor das mentiras que estão para ser contadas, poderá ver na figura de Filoctetes, mais uma vez, a imagem de um bobo, contrapondo a sua nobreza intrínseca ao nascimento. A partir dessa situação ridícula, a comicidade instaura-se através do riso grosseiro da farsa e é confirmado quando mais uma vez Filoctetes é ridicularizado, pois ao se encontrar com Neoptólemo é recebido como um desconhecido e dessa forma se apresenta contando sua história.

Φιλοκτήτης

ὃ τέκνον, οὐ γὰρ οἶσθά μ' ὄντιν' εἰσορᾶς;

Νεοπτόλεμος

πῶς γὰρ κάτοιδ' ὄν γ' εἶδον οὐδεπώποτε;

Φιλοκτήτης

οὐδ' ὄνομ' ἄρ' οὐδὲ τῶν ἐμῶν κακῶν κλέος

ἦσθου ποτ' οὐδέν, οἷς ἐγὼ διωλλύμην;

Νεοπτόλεμος

ὡς μηδὲν εἰδότη ἴσθι μ' ὃν ἀνιστορεῖς. (vv.249-253)

FIL. Ó filho, então não conheces este que estás contemplando?

NE. Como reconhecer alguém que jamais vi?

FIL. Nem o nome, nem o rumor dos meus males escutaste, pelos quais eu tinha sido arruinado?

NE. Fica sabendo que nada sei do que me interrogas.⁴⁸²

Enquanto Filoctetes se apresenta ao estrangeiro desconhecido por ele, o pú-

481 Sófocles. *Filoctetes*; tradução, introdução e notas de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 61-63.

482 Sófocles. *Filoctetes*; tradução, introdução e notas de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 81.

blico, mais uma vez estando antecipado dos conhecimentos de Neoptólemo, pode perceber na distorção uma imagem ridicularizada do herói, o que por motivos burlescos poderia desenvolver uma comicidade.

É nesse constante deslocamento da imagem de alta nobreza, compreendida a Filoctetes, por ser herdeiro das armas de Hércules, e a sua inocência perante os planos de Odisseu, que a farsa, mesmo sendo mais comentada na comédia, se apresenta dentro de uma peça caracterizada como trágica. Trazendo ao espectador, uma possibilidade de riso subversivo, sendo assim um riso libertador que consegue ultrapassar a angústia instaurada pelo gênero trágico, na imagem da bufonaria representada, nessa peça de Sófocles, por Filoctetes.

ÁJAX: ai! ai! Por que Odisseu e não eu? Agonia e riso em *Ájax*, de Sófocles

Maria Eliedna de Araújo Lima⁴⁸³

Este trabalho tem por objetivo mostrar o riso amargo presente na tragédia *Ájax*. Esse riso revela a vingança da personagem *Ájax* contra aqueles que o ultrajaram. O riso de *Ájax* ecoa na tenda, porém não vai além, seu riso é solitário. Bem diferente do riso cômico, o riso de *Ájax* está contaminado por emoções perturbadoras que se infiltram em seu parco gargalhar. Sem companhia com quem possa ampliar seu riso, *Ájax* ri confinado em sua tenda e, assim, denuncia o delírio em que está mergulhado.

Outro objetivo é mostrar porque Odisseu e não *Ájax* foi o escolhido para receber as armas de Aquiles.

Ájax, depois de uma noite de luta no campo de rebanhos, encontra-se em sua tenda com uma ovelha amarrada que ele pensa tratar-se de Odisseu. Fora, está Odisseu examinando as pegadas para descobrir onde se encontra *Ájax*, ao ouvir a voz de Atena, iniciam o diálogo.

Atendendo ao chamado de Atena, *Ájax* vai para fora da tenda e com a visão distorcida, por obra da deusa, não vê Odisseu.

Ájax vangloria-se de ter em seu domínio aquele que considera seu maior inimigo, Odisseu. Nas palavras que dirige à deusa Atena: ‘Salve, ó Atena, salve, filha nascida de Zeus, como me assististe bem! E eu com multiáureos espólios coroar-te-ei em gratidão por esta caçada⁴⁸⁴’ *Ájax* revela seu orgulho da vingança que pensa ter realizado.

Por estar iludido com o que aconteceu no campo de rebanhos, *Ájax* continua vangloriando-se e tirando proveito do inimigo a quem ele quer humilhar. Embora Atena finja comemorar com ele, a comemoração de *Ájax* não alcança nem um passo além dele mesmo; *Ájax* está preso a um terrível engano.

As conversas de Atena com Odisseu e de Atena com *Ájax* ocorrem no Prólogo da tragédia. Nesta parte da peça já está claramente exposto o perfil dos dois heróis que se confirma na conclusão da tragédia. Vemos *Ájax* inflamado pelas ilusões e agindo a partir delas e Odisseu resguardado pela prudência. A deusa Atena a tudo assiste e mostra seu poder vingativo diante do herói que não vacilou em confrontá-la e por isso recebeu o quinhão que lhe era devido.

483 Filiação: Grupo de Estudos Narrativa e drama na literatura grega. Coordenador Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

484 Oliveira, F. P, *Aias*, Sófocles, Apresentação e tradução Flávio Ribeiro de Oliveira, São Paulo, Iluminuras, 2008 (Vv 91-93).

O ultraje a que Ajax urdiu vingança foi não ter recebido as armas de Aquiles, das quais se achava merecedor. Quando Aquiles morreu, Tétis, sua mãe, prometeu suas armas para o maior herói grego depois dele. Ajax, por ser considerado o maior herói depois de Aquiles e por ter preservado o seu corpo de qualquer sacrilégio por parte dos troianos, acreditou que ganharia o tão cobiçado prêmio. Os juízes, entre eles os irmãos Agamenon e Menelau, decidiram dar as armas a Odisseu. Ajax, inconformado, sentiu-se traído e desonrado. Tramou vingança contra os atidas e Odisseu. À noite, foi às suas tendas e os teria assassinado não fosse o desvio em que foi posto pela deusa Atena que para protegê-los o levou para longe de seu alvo real, encaminhando-o a um campo de ovelhas. Ajax com a mente confusa por doença mental, artifício da deusa, trucidou os animais pensando que estava a matar seus inimigos.

A tragédia é segundo Aristóteles⁴⁸⁵ a ‘representação de uma ação grave, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções’. O misto de emoções é praxe em todas as tragédias e nessa alcança uma dimensão ampliada na medida em que a personagem, ao se encontrar privada de sua lucidez, ri por achar que conseguiu vingar-se de seus companheiros, a quem agora ele vê como inimigos. Quando descobre que sua vingança não teve o resultado esperado, cai em profunda lamentação. O herói acabara de perder um prêmio que lhe era devido e ao tentar vingar-se desta traição vinda de quem ele considerava aliado, perde também sua honra, pois o desfecho é bem diverso do que planejava.

O que significava para um herói grego não receber o prêmio que lhe era devido? Aos filhos dos nobres estava reservada uma educação rigorosa da qual fazia parte um código de conduta que consistia na formação própria do herói. Soamente os nobres tinham as virtudes da força e da coragem, a ἀρετή, que é a ‘força e a destreza dos guerreiros e acima de tudo, heroísmo, considerado não no nosso sentido de ação moral e separada da força, mas sim intimamente ligado a ela⁴⁸⁶’. Vencer o inimigo era fundamental, mas o herói devia subjugar o adversário dando realce às suas qualidades que o diferenciavam dos demais. O combate deveria ser travado trazendo para si o que de belo poderia haver nessa contenda. Era o momento tão esperado para mostrar o Μύθος⁴⁸⁷ de cada herói. Assim, depois de realizar a proeza da vida sobre a morte, cabia ao herói destituir o inimigo de todas as armas. As armas testemunhavam o seu grande feito, confirmava sua força e destreza no combate.

485 Aristóteles, Horácio, Longino. *A Poética Clássica*. São Paulo, Editora Cultrix, 2000, p. 24.

486 Werner Jaeger, *Paidéia: a formação do homem grego*, Tradução Artur M. Parreira, São Paulo, Martins Fontes; 1995.

487 Mito, narrativa sobre o herói, aquilo que é concernente ao herói.

Para Ajax, não receber o prêmio implicava fraqueza e não condizia com o status de herói do qual era merecedor. Desmentia sua trajetória de lutas e conquistas anteriores. Porém ao tentar reaver seu prêmio, atitude aceitável entre os guerreiros, Ajax agiu com dolo, agiu traiçoeiramente indo à noite às tendas dos irmãos atridas e de Odisseu. Com essa ação dolosa atraiu para si a ira da deusa Atena.

Segundo Junito Brandão⁴⁸⁸ o termo herói traz em sua etimologia o sentido de ‘guardião, o defensor, o que nasceu para servir’.

Com esse sentido de guardião, o herói tinha sobre si a responsabilidade de muitas vidas. Ajax parece ter esquecido esse preceito tão básico e não cuidou do destino de sua esposa, de seu filho, dos marinheiros que dependiam dele. Para ele, os rogos de sua esposa e a lamentação vinda do coro não tiveram nenhuma importância. Ajax levou em conta somente o ultraje que sofreu e não percebeu o quanto todos aqueles que estavam ao seu redor também mereceriam garantir uma existência digna.

A missão do herói se constitui, segundo Campbell⁴⁸⁹, da realização de duas proezas: a primeira é ser o vencedor na luta contra o inimigo, e a segunda é de nível espiritual, em que o herói alcança uma dimensão de elevada espiritualidade e retorna com uma mensagem.

Com base nessa dupla missão do herói traçamos um paralelo entre o perfil de Ajax e de Odisseu. Os dois heróis da guerra de Troia tiveram participação conjunta em momentos decisivos de diversas batalhas. Embora estivessem lado a lado para solucionar diversas contendas, apresentam características bem antagônicas.

O guerreiro Ajax mostrava-se sempre incansável no campo de batalha. O herói do escudo de sete couros era sempre como fortaleza intransponível a defender o campo grego de qualquer ataque troiano. Ajax é visto como o herói da ação.

Ajax entrou no campo de batalha, mas não encontrou a saída. Para ele o destino estava fadado ao eterno combate. Ajax carregava a lamentação em toda sua trajetória de lutas, haja vista a decisão de agir sozinho sem auxílio de um deus. A deusa Atena se mostrou favorável a estender auxílio em sua direção, porém Ajax recusou-lhe a presença. Ajax acreditou que seria possível libertar-se totalmente da presença dos deuses e escolheu ser ele mesmo um deus, mas seu intuito não teve êxito. Agir sem um deus e, por isso em completa escuridão, foi uma escolha infeliz, cometeu uma $\upsilon\beta\rho\tau\varsigma$ ⁴⁹⁰. Errou e errou enormemente. Ajax não enxergou a luz e sua escolha foi sempre em direção à escuridão, à dor. Ajax tirou do seu caminho

488 Junito de Souza Brandão, *Mitologia grega* volume III, Petrópolis RJ, Editora Vozes, 2007.

489 Joseph Campbell, com Bill Moyers, org por Betty Sue Flowers tradução de Carlos Felipe Moisés, *O Poder do mito*, São Paulo Palas, Editora Palas Athena, 1990.

490 Ação desmedida.

a possibilidade da mudança.

Segundo Oliveira⁴⁹¹, *ai* é uma interjeição grega que significa lamúria ou dor. Ajax ciente do sofrimento que carrega em seu nome diz: ‘Aiai! Quem teria imaginado que assim como epônimo conviria o meu nome a meus males⁴⁹²? Dada a importância que o nome tinha na iniciação heroica, é de supor que Ajax não tenha tido a possibilidade de mudar seu nome, em sua educação heroica, para um outro que pudesse dissolver esse quinhão de lamúria já tão arraigado em seu próprio nome, bem diferente de outros heróis que somente recebiam seu verdadeiro nome depois da arte iniciática.

Ajax não admitiu a presença da deusa na realização de seus feitos e foi punido drasticamente, sem piedade. É que ele mesmo não foi piedoso aos deuses. Ajax esqueceu que a piedade aos deuses é uma condição inerente ao herói. Ajax era um herói, estava acima dos simples mortais, porém parece ter esquecido que se encontrava abaixo dos deuses.

Esse modo de agir atraiu para si a Νέμεσις⁴⁹³ da deusa Atena. A deusa não teve pressa para vingar-se do herói, porém, quando o fez aniquilou-o por inteiro.

Para ele o destino estava fadado ao eterno combate. A morte de Ajax tem uma carga simbólica expressiva de seu modo de ser e de agir. Parece que não havia para Ajax outra possibilidade de existência, a não ser entre as armas: ‘Ó Morte, Morte, agora vem e me examina⁴⁹⁴! Prova disso é a maneira que escolheu para sair da vida, o salto que ele ousou foi em cima de uma espada.

Ajax não conseguiu estar com sua esposa, nem com seu filho, nem com os seus amigos nautas, e mais ainda, não conseguiu voltar para a casa paterna porque lhe faltava a mensagem que deveria levar a todos como prova de que realmente realizara sua jornada heroica. Ajax realizou a primeira proeza que era ser o vencedor na luta contra o inimigo, porém não soube transpor para a dimensão espiritual da existência, não realizou a segunda proeza de sua missão heroica, ele deixou de dar esse passo decisivo para completar seu Μύθος.

Odisseu é o herói das grandes façanhas no campo estratégico. Sendo membro do conselho dos sábios na Guerra de Troia, era o guerreiro de quem se esperava a saída para situações de difícil resolução. Herdeiro das qualidades da grande deusa de olhos brilhantes, Atena, Odisseu era o artífice sempre pronto a mostrar a melhor forma para a derrota do inimigo. A ele estava reservado arquitetar e por em prática os grandes planos, os maiores feitos em que se exigia a um só tempo a argúcia e a ponderação. Odisseu como nenhum outro herói soube mesclar essas

491 Oliveira, F.R, obra citada.

492 Oliveira, F.R, obra citada (VV. 430-431).

493 Justiça divina.

494 Oliveira, F.R, obra citada, v 854.

duas qualidades fundamentais para driblar os mais tenebrosos adversários.

Então, a quem os juízes escolheriam oferecer as armas senão a Odisseu? Embora Ajax fosse o maior guerreiro depois de Aquiles, ele ocupava, de fato, um segundo lugar. Numa sociedade em que o primeiro lugar sempre foi visto como algo prodigioso, um lugar alcançado por alguém que conduzia uma centelha divina, dar as armas do maior guerreiro grego a alguém que ocupava um segundo lugar era desmerecer o valor do ícone maior da guerra de Troia.

Odisseu, na arte da estratégia e no campo da argumentação, apresentava-se como o maior dentre os guerreiros gregos. Era ele quem apresentava o melhor desempenho quando se fazia necessário agir ao mesmo tempo com sensatez e sagacidade. Neste campo Odisseu era o herói invencível. Atena, a deusa por excelência da arte estratégica e dos mais prodigiosos ardis, fez de Odisseu o melhor herói nesta batalha.

A vingança de Ajax é um episódio que se encontra fora da peça. Quando a mesma tem início, toda ação vingativa de Ajax já fora realizada durante a noite, é anterior à ação dramática.

Considerada a primeira das peças do poeta Sófocles, a tragédia *Ajax* é citada por Aristóteles⁴⁹⁵ como uma tragédia patética por apresentar a morte em cena, no caso o suicídio do próprio Ajax.

Achamos muito difícil abordar o riso nesta tragédia que contém, salvo engano, cento e trinta e três ais. Considerando como dois ais cada substantivo próprio Ajax, pois temos uma dupla lamentação no nome Ajax, todos os verbos aiar e as lamentosas interjeições, ai! ai!.

A expressiva lamentação salta dessa tragédia a mostrar o quanto pesou sobre Ajax o não reconhecimento pelos pares e, em consequência disso e de sua ação desmedida, a perda de sua honra.

Aristóteles⁴⁹⁶ apresenta algumas diferenças e semelhanças entre a tragédia e a comédia. Segundo ele, ambas tiveram origem em improvisações, a comédia, dos cantos fâlicos e a tragédia, do ditirambo, canto coral em louvor ao deus Dioniso. A comédia buscou seu objeto de representação no homem inferior, marcado pelos vícios. A tragédia traz em sua temática a representação do herói que praticou *ύβρις*. O poeta buscou sua matéria nos cantos heroicos, nas narrativas míticas.

A tragédia por representar uma ação grave tem no conflito interior do protagonista um dos elementos essenciais do gênero. A comédia apresenta o risível como a sua matéria indispensável, sem a qual o gênero perde o sentido.

Como foi dito, a tragédia, assim como os outros gêneros literários, não nasceu pronta. Aos poucos foi acrescentando elementos que se tornaram próprios

495 Aristóteles, obra citada, p. 23.

496 Aristóteles, obra citada, p. 39.

dela, incorporando aspectos do drama satírico como a linguagem cômica e depois ganhou destaque em concursos apresentados por ocasião das festas dionisiacas.

Assim como os gêneros nascem de outros gêneros, também dialogam entre si. Dessa forma é que podemos encontrar o cômico na tragédia ou épica, a épica na tragédia ou vice-versa. A despeito dos que querem os gêneros puros, os gêneros mesclam características próprias com elementos dos outros gêneros.

Segundo Aristóteles⁴⁹⁷, o riso está associado à comédia, imitação do homem inferior marcado pelos vícios. É bom lembrarmos que esse homem inferior pode ocupar as mais diversas camadas sociais. Na comédia antiga, Aristófanes usa a crítica ferrenha para atacar os políticos; embora de elevada condição social, esse era o alvo preferido do poeta que soube aproveitar esse filão para apresentar a sua crítica por meio do risível.

A comédia trabalha o elemento cômico na deformidade do corpo, da alma, em situações mais diversas. O poeta cômico vai tirar sua matéria onde quer que o risível encontre espaço e provoque o riso. A comédia aponta a pequenez do homem, em falhas que de alguma forma parecem ter adquirido uma estabilidade disforme, revelando o feio.

Sabemos, por Aristóteles, que a comédia teve nos cantos fálicos seu primeiro elemento risível. Nas procissões em que se carregava o falo, o cômico era associado à fecundidade. Em última instância o riso está associado a tudo que propicia o novo, o nascimento, a vida.

Em contrapartida a tragédia vai lidar com a negação. O trágico priva o ser humano, seja de forma temporária ou permanente, de algo relevante ou da própria vida.

Vendo por este aspecto a comédia se apresenta como o drama mais apreciável para o espectador. A comédia ataca os vícios, os costumes, mas toca o humano em sua superficialidade.

A tragédia tem no herói que praticou uma ação desmedida o objeto que passará pela negação. O trágico assim se apresenta por não oferecer uma saída, não há a possibilidade de escolha naquilo que é trágico. O trágico se instala no impossível, é nesse campo que ele tem seu espaço. O trágico se apresenta ao humano como impossibilidade, é tirania contra a vida.

Na Grécia antiga, a tragédia, embora exigisse um comprometimento maior do espectador que era levado a penetrar na cena por inteiro e assim trabalhar suas emoções, talvez por isso mesmo, desde o seu início agradou o público e ganhou um lugar de honra nas celebrações em que se cultuavam o deus Dioniso.

As dionísias urbanas eram celebradas anualmente no século V, época do surgimento do gênero trágico. Nessas celebrações estavam presentes todo o povo gre-

497 Aristóteles, obra citada, p. 23-24.

go e embaixadores estrangeiros. As festividades duravam seis dias. Os concursos dramáticos realizavam-se nos últimos três dias. Cada dia ficava reservado a um poeta trágico que poderia apresentar um mesmo tema ou temas diversos em sua obra. Nas representações dramáticas, geralmente uma tetralogia, eram encenadas três tragédias seguidas de um drama satírico.

O riso de Ajax fica restrito a um pequeno intervalo de tempo. Situa-se entre o episódio da matança das ovelhas e o momento em que recupera a lucidez. O riso de Ajax nasce dentro da ilusão. É por se encontrar enganado que a personagem ri. A desforra contra os inimigos durou um quase nada e não teve espaço para se propagar. Como falamos no início, Ajax ri sozinho. E esse riso tem sua existência na fantasia.

Na fala de sua esposa, Tecmessa, que conversa com o coro, ouvimos o riso amargo de Ajax: ‘Enfim arremessou-se pela porta e para alguma sombra sacava palavras – umas acerca dos Atridas, outras sobre Odisseu – misturando-as com gargalhadas: com quanto excesso se teria vingado deles⁴⁹⁸’!

Quanto ao elemento risível, a tragédia *Ajax* apresenta-se, como é próprio do gênero, restrito. A obra Sofocleana está bem caracterizada como pertencente ao gênero trágico; o conflito está presente em toda a obra que apresenta um desfecho catastrófico.

Aristóteles⁴⁹⁹ diz que as pessoas são felizes de acordo com as suas ações, pouco importando o caráter das mesmas e que, sem ação, não poderia haver tragédia.

Sem o riso não poderia haver comédia e nem tragédia, pois, segundo uma teogonia de autor anônimo, encontrada em um papiro alquímico do século III, o riso está na origem de tudo: ‘Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez, tudo era água. Na terceira gargalhada apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma.’⁵⁰⁰

498 Oliveira, F.P. obra citada, Vv. 301-304.

499 Aristóteles, obra citada, p. 25.

500 www.familiaoficina.com.br/historia.htm

Imagens do cômico nas *Bacas*, de Eurípidés

Camila Sâmia da Silva Souza⁵⁰¹

Orlando Luiz de Araújo

Dioniso, deus grego do teatro, surge para nós como uma figura já um tanto contraditória. Quando pensamos em teatro na Grécia, lembramos automaticamente da tragédia, da comédia e de suas determinadas máscaras, o riso eterno da comédia e o eterno desespero trágico. Entretanto, na tragédia as *Bacas*, já observamos a complexidade da figura dionisiaca e do próprio enredo que nos aguarda, ao encarmos a figura que chega a nós representando o deus Dioniso portando uma “máscara sorridente”, algo que normalmente destoa do contexto trágico. Temos então diante de nós uma tragédia que traz Dioniso, esse deus de celebrações, festas e loucura, em contexto de desespero, sentimentalismo e medo. Não é estranho então, em um drama em que aparece essa figura, encontrarmos algo tão contraditório que é o riso em meio ao pranto.

Trabalhamos aqui com o texto de Henri Bergson, *O riso*, em que o autor teoriza sobre o cômico de modo a, a partir desta teoria, analisarmos as imagens tidas por nós como cômicas no texto das *Bacas*. Ao analisar uma tragédia, especialmente se tomarmos por teoria a *Poética* de Aristóteles, uma observação que faremos é a impossibilidade do elemento cômico já que a tragédia nos inspiraria compaixão e temor. Henri Bergson, em seu ensaio, nos diz que “o maior inimigo do riso é a emoção”. Deste modo, ficaria então impossível encontrar o elemento cômico em uma tragédia, já que esta exige de nós uma aproximação, a fim de nos identificarmos com as personagens e a partir desta identificação sentirmos o medo e o temor provocado por ela. Mas, então, como considerar as *Bacas*, em que observamos o elemento cômico tão latente? Seria a diferença de cultura, de tempo e as distintas tradições que nos separam daquele povo os responsáveis por nosso entendimento da peça como cômica?

O objetivo central desse trabalho é uma análise inicial das imagens cômicas na tragédia grega as *Bacas*, para tanto, não nos deteremos muito na análise da tragédia em si que preferimos observar mais detidamente em outro momento. Aqui, pretendemos ver as diferentes situações, personagens e cenas cômicas que surgem em meio à tragédia trabalhando principalmente com os conceitos de “fantoche a cordões” e de “inversão” de Bergson.

As personagens serão também analisadas à luz de Bergson, levando em con-

501 Aluna do curso de Letras da UFC/Professor Doutor do Núcleo de Cultura Clássica da UFC – Orientador.

sideração suas ações e falas na peça assim como a percepção das demais personagens sobre o como e o que fazem, para assim termos uma apreciação do efeito cômico causado pelas personagens dentro da própria tragédia, por meio da visão e do riso das demais personagens.

Bacas traz um enredo ligado ao mito da criação do culto de Dioniso e sua difusão pelo mundo grego, iniciando por Tebas, terra natal do deus. A tragédia narra as ações do deus contra Tebas em represália à negação dos tebanos, em especial na figura de seu primo, o rei de Tebas Penteu. A primeira cena que a peça nos apresenta, ainda no prólogo, é a de Dioniso relatando o que acontece e acontecerá em Tebas devido à negação dos Tebanos, principalmente na figura do rei de Tebas, Penteu, a seu culto. Vindo da Lídia, esse se disfarça em mênade, ou baca, aparecendo a todos, com exceção do público que tudo sabe, como mensageiro do deus filho de Sêmele que tenta converter os Tebanos ao culto do novo deus. Sem saber, todos os participantes do drama já se tornaram fantoches deste deus, que impeliu as mulheres tebanas a prestar culto nas montanhas e agora vai à cidade com seu cortejo de Bacas lídias falar com o rei tentando persuadi-lo a aceitar o novo deus.

Nesse ponto, há uma quebra, por assim dizer, na situação inicial ao observarmos a figura do velho Tirésias, o adivinho, ao entrar em cena vestido em roupas de mênade; pele de corça, coroa de hera e tirso adornado com hera; chamando por Cadmo, antigo rei de Tebas, a fim de ambos irem cultuar o novo deus. Sai do palácio um Cadmo vestido também de bacante pronto a dançar e cantar nas montanhas ao lado de Tirésias deixando de lado seu bom senso e pudores sociais para praticar o culto a Baco. Temos então a imagem de dois velhos – velho guiando velho – vestindo trajes femininos, às portas do palácio tebano indo em direção à montanha para dançar e cantar com as mulheres. Esta situação já fisicamente diferente nos parece ridícula se pensarmos que estes velhos, tão indefesos e fracos, são o último juízo de Tebas. Entre todos os tebanos, já tomados que estão pela loucura e a cegueira provocada pelo deus do vinho, apenas estes dois, velhos, fracos e ridículos para os demais que são, representam a verdade e a razão.

As interessantes figuras dos dois velhos em *Bacas* é motivo de uma interessante discussão no segundo volume do livro *A tragédia Grega*, de H.D.F. Kitto. No último capítulo do livro, o autor discute as duas últimas peças de Eurípedes falando a respeito dos velhos nas *Bacas*, ele escreve:

Para Penteu, a vista dos dois velhos constitui um espetáculo revoltante, mas o facto de as reivindicações de Dioniso serem absolutas faz parte da lição que deve aprender. A comédia é propositada, tendo a indicação sido dada no prólogo. Ouvimos falar da universalidade da nova religião e também que Dioniso tinha enlouquecido as mulheres; teria sido

uma actualização pobre a que nos permitisse rir estrepitosamente de Cadmo e Tirésias. Dioniso não tem nada a ver com a respeitabilidade de Penteu; os velhos deverão ter o seu bailado, como será o caso do próprio Penteu, tanto mais terrivelmente, na sua última cena. (333-334)⁵⁰²

Kitto nos fala do aspecto cômico nestas cenas em que o riso é a expressão absoluta da submissão a Dioniso. O deus enlouquece as mulheres, cega toda a cidade e os faz motivo de uns dos outros, mas este riso para o público da tragédia provavelmente não seria tão possível. Em se tratando da performance trágica apenas podemos fazer conjecturas, mas a cena dos velhos mênades nos parece hoje, durante a leitura da peça; desprovidos que estamos do aspecto trágico provocado pela atuação e a performance, realmente cômica.

Tirésias e Cadmo encontram-se na peça como personagens em uma situação dúbia. Em contexto trágico, podemos nos apiedar de tais personagens. Fracos, débeis e desacreditados, estes velhos representam a visão de Tebas, sua real sanidade, pois são os únicos, em especial o cego Tirésias, a enxergar a verdade. Entretanto, deixando de lado a emoção que a tragédia poderia nos evocar, percebemos o quão risível é tal situação: dois velhos que se dispõem a dançar nas montanhas em honra ao novo deus tentando assim salvar uma cidade em louco delírio provocado pela cegueira.

Entendemos a cegueira e a trapaça nessa peça como as grandes geradoras das situações cômicas. As situações a seguir são provocadas exatamente por essa cegueira e Dioniso, como controlador dos fantoches, puxa os cordões a seu bel prazer.

Penteu, que já se mostra alterado ao falar com os velhos, é reconhecido por esses como já tomado pela loucura ao querer ir contra um deus e as tradições. Ele, no entanto, permanece rígido em sua conduta e manda prender o sacerdote do novo deus, sem saber que este é o próprio deus disfarçado, a fim de interrogá-lo. Dioniso chega como baka e em seu discurso, percebemos o ridículo que faz de Penteu. O próprio rei reconhece os sofismas empregados por ele, que muitas vezes deixa claro que o deus e o mênade tratam-se da mesma pessoa, mas é interpretado por Penteu como uma forma de trapaça contra ele.

Nesse ponto, caberia fazer uma observação sobre o conceito de “fantoche a cordões” de Bergson. O autor escreve:

Inúmeras são as cenas de comédias nas quais um personagem crê falar e agir livremente, conservando, pois, o essencial da vida, ao passo que, encarado de certo aspecto, surge como simples brinquedo nas mãos de

502 KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*, vol.2; tradução do inglês e prefácio de Dr. José Manuel Coutinho e Castro Coimbra : Armênio Amado, 1990.

outro que com ele se diverte.⁵⁰³

Nessa passagem, observamos o que Bergson chama de “fantoche a cordões” como essa personagem que, acreditando controladora de seus movimentos, age tal qual a vontade de um controlador, soberano dela e da cena. Nesse ponto, nos é fácil identificar a figura de Penteu como este fantoche. Mas, se abrangermos ainda mais esse conceito, não seriam todos os personagens trágicos, esses que tão controlados são pelos deuses e o próprio destino, “fantoche a cordões”? Como então não acharíamos graça da figura de Édipo, por exemplo, fantoche que é do destino e da vontade divina?

É interessante observarmos que, talvez por termos apenas o texto, talvez por perdermos a noção da tradição, a certa medida, todo personagem trágico, cego que está por sua determinação, poderia ser visto de certo modo como um pouco cômico. O próprio Bergson nos fala da questão da rigidez cômica. Um caráter muitas vezes rígido nos parece cômico se levado ao extremo de sua rigidez. A cegueira, tão frequente em tragédias, pode ser observada como cômica, mas apenas se nos distanciarmos dela. Seria então, no momento que nos apiedamos de Édipo, que deixamos de lado a situação da cegueira, percebendo a situação da personagem e nos identificando com ela. Aí está perdido o cômico. No entanto, numa situação como a de Penteu, em que o cômico de sua cegueira surge ao lado de um deus que o engana, é que temos a possibilidade de identificação. Como mortais que somos, deveríamos nos identificar com Penteu, mas temos ainda Dioniso, o deus que busca por justiça para ele e sua mãe, em cena.

Na situação já citada do “fantoche a cordões” de Bergson, o riso nos é possível ao nos identificarmos como o trapaceiro. Ele diz: “Por um instinto natural, e porque se prefere, pelo menos em imaginação, enganar-se a ser enganado, é do lado do trapaceiro que se põe o espectador.”⁵⁰⁴ Nesse caso, podemos então, postos ao lado de Dioniso disfarçado que está de mortal, nos aliar ao deus a fim de aproveitar da trapaça, rir com os discursos enganosos e gozar plenamente das celebrações, loucura e vingança do deus. É uma escolha, muitas vezes inconsciente que fazemos, mas que resulta em uma visão da peça do lado de quem se vinga, faz a trapaça e ri dos inimigos. Postos ao lado do deus, dificilmente nos emocionaremos ou nos apiedaremos de Penteu. Cabe a nós, então, apenas rir das situações em que os Tebanos são enganados, presentes que estão em toda a peça.

Vemos então as bacas tebanas, infiéis e cegas que estão, e o próprio Penteu, na mesma situação que as mulheres, só que menos consciente de sua cegueira.

503 BERGSON, Henri. *O Riso*. Traduzido da 375ª edição francesa. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987. p. 46.

504 *Ibden*. p. 46.

Ambos são vistos como ridículos. O próprio Penteu reconhece sua situação e a das bacas como constrangedora, mas ele já está tomado pela cegueira, só lhe cabe prosseguir com seu destino. Penteu então, derrotado em seu discurso contra Dioniso disfarçado, manda prendê-lo, mas, em sua cegueira, tal Ajax que na tragédia de mesmo nome mata um rebanho pensando matar os inimigos, prende um animal achando ter prendido o mênade. A situação se complica ainda mais quando ouvimos o relato das bacas lídias de o palácio sendo destruído pela vontade de Dioniso que, dentro dele, sai triunfante e já preparando sua vingança final.

Em seu último discurso contra Penteu, Dioniso convence o rei a vestir-se de mênade, a fim de ver as práticas delas nas montanhas. Observamos então um desdobramento da comicidade do texto trágico.

Primeiramente vemos a questão do deus que pretende enganar a Penteu. Ele descreve:

Castigo lhe daremos. Primeiro estar demente
picado de leve fúria. Se for bem pensante
não consentirá vestir roupas femininas.
Quero condená-lo ao riso dos tebanos,
ao levá-lo vestido de mulher pela cidade,
por suas ameaças em que antes era hábil.(vv850-856)⁵⁰⁵

Penteu é então persuadido a vestir-se de mulher para observá-las acreditando que será transportado por Tebas sem que ninguém o veja, por reconhecer o ridículo que é a situação para si.

A personagem Penteu por si só já poderia ser considerada como um tanto cômica. O que chama a atenção é que o mesmo aspecto responsável por sua situação trágica é o que nos lembra da comicidade. As atitudes desta personagem nos remetem ao conceito de “rigidez” trabalhado por Bergson em seu livro. Penteu, assim como muitas personagens trágicas, segue com suas ações em linha reta sem se deixar adaptar pelo novo, pelo que a situação pediria. Ele não percebe que deveria adotar uma postura de humildade diante do deus, apenas segue por um caminho que o levará à morte. Em termos cômicos, ele é o tipo de personagem que continua em frente caindo em cada truque e provocação preparados, acreditando-se correto e virtuoso enquanto é motivo de riso a todos a sua volta. Este riso chega à última escala quando é levado pelo deus por Tebas travestido no que mais despreza.

Temos aí a situação a que Bergson chama “inversão”. Esta seria para o autor uma situação em que dois personagens têm seus papéis invertidos de tal modo que

505 EURÍPEDES. *Bacas*. Tradução de Jaa Torrano. Sao Paulo: Hucitec, 1995.

duas cenas simétricas sejam apresentadas diante de nós. É este o caso de Penteu que, convencido que estava do ridículo do culto das bacas e de contrário que era a tal culto, terminar travestindo-se em baca e dirigindo-se às montanhas para se colocar entre elas. Temos então a cena final em que Penteu surge para o público ainda vivo, e interessante ainda de análise da comicidade desse aspecto na peça em si, falo do espetáculo trágico.

Nessa parte da peça, vemos com clareza a ilusão provocada pela tragédia para apresentar aos espectadores as personagens do mito em cena. Penteu pergunta a Dioniso se está semelhante a sua mãe, Agave. Dioniso lhe responde que é como se a tivesse frente a si. Nesse momento nos deparamos com a situação cênica a nossa frente. O ator que se traveste de mulher, sendo um homem, e que sai de cena é o mesmo que se traveste de mulher, fingindo-se de mulher, para interpretar Agave na cena seguinte. Agave e Penteu seriam representados por um único ator e ambos são vistos e comparados em cena, evidenciando para nós a situação dramática. Neste contexto, torna-se interessante e mesmo irônica a observação sobre Penteu travestido em mulher assinalando mais um aspecto dessa comicidade na peça.

Nas cenas finais a cegueira é levada às últimas consequências assumindo um aspecto mais trágico.

Agave chega à cena com a cabeça do próprio filho nos braços, assim como profetizara Dioniso, sem a percepção do que acontece com ela. Nesse momento nos é posta em cena a figura ridícula de uma mulher que pensa ter cometido um grande feito, mas que, na verdade, acaba de assassinar o próprio filho. Temos então novamente a situação trágica posta a nossa frente com toda a força. Devemos lembrar a questão da emoção. Se nos apiedarmos de Agave, não iremos rir de sua situação. Se, por outro lado, nos distanciarmos dessa situação, como já temos feito em toda a peça devido à figura de Dioniso, iremos observar essa cena percebendo o ridículo da cena que nos é apresentada.

Esta cena final nos parece mais difícil de ser considerada como cômica, entretanto, devemos perceber que há essa possibilidade. Agave nos é mostrada como alguém que se vangloria de seus feitos. Ela toma para si o assassinato com orgulho e esquece-se do deus que a ajudara dando-lhe forças para tal façanha ser possível. Seu discurso é cheio de *hybris* (*desmedida*), mas as consequências de tal ação já chegaram, ela apenas ainda não percebe. O discurso louco da mulher que pensava ter superado a tudo e a todos, abre a possibilidade para a interpretação cômica, o que nos leva às possibilidades apresentadas por nós no início desse trabalho.

Seria a cultura, o tempo e mesmo as tradições desse povo, tão distintos dos nossos, que nos fariam rir de cenas apresentadas em contexto solene e sério? Não estamos dizendo aqui que festas como as Grandes Dionisiacas seriam lugares de seriedade, eram festas, apresentações das mais variadas ocorriam e, dificilmente,

o público que tinham seria ideal, o que muitas vezes consideramos. Nesse aspecto apenas conjecturas podem ser feitas, mas temos diante de nós uma distância temporal e cultural gigantesca. Temos hoje apenas o texto, perdemos a noção de espetáculo trágico e das cerimônias realizadas. O que nos sobra de vestígio não é o suficiente para reconstruirmos o cenário em que a peça foi apresentada, mas apenas para sabermos que algo como um culto a Dioniso, antes de ser ridículo, era tido como solene.

As imagens apresentadas aqui tentaram tender o menos possível para a questão do culto dionisíaco em si e seus desdobramentos, como vestuários e práticas, por entender que desta forma estaríamos entrando em terreno estranho a nós. O tempo, a cultura e as tradições gregas, tão distintas das nossas nos colocam na mesma situação de Penteu e dos tebanos no geral. Estaríamos cegos como eles a muitos aspectos deste culto. Resta-nos apenas, conscientes desta cegueira, seguir através do texto grego os caminhos trilhados de modo louco e lúcido por uma boca.

A sátira do teatro grego antigo na comédia *Poderosa Afrodite*, de Woody Allen

Elvis Freire da Silva⁵⁰⁶

Francisco Gleiberson dos S. Nogueira⁵⁰⁷

Orlando Luiz de Araújo⁵⁰⁸

1. Considerações iniciais

A influência da literatura em obras cinematográficas é grande e constante, e o diretor americano Woody Allen não escapa a essa regra. Muitos de seus filmes inspiram-se em clássicos da literatura. A comédia *A última noite de Boris Gruchenko* (1975), por exemplo, está repleta de citações da literatura russa, bem como de várias outras grandes obras da literatura mundial. As referências literárias de Allen vão mais longe, até a Antiguidade clássica. Assim é em *Match Point* (2005), que a fortuna e o acaso são os principais geradores das reações às atitudes dos personagens, além da inspiração direta em *Crime e Castigo*, de Dostoievski, há ainda forte presença do teatro de Sófocles, com a máxima “nunca ter nascido é a maior dádiva de todas”, proferida por um dos personagens. Em *Poderosa Afrodite* (1995), ademais da referência mitológica já contida no próprio título, deparamo-nos com um estilo do teatro grego clássico: a tragédia. Esta é referenciada, sobretudo, pela presença de um coro à maneira da Grécia Clássica.

Segundo Baldry (1969)⁵⁰⁹, a participação do coro na representação da tragédia assumia formas variadas, ora cantando canções corais entre as cenas dialogadas, acompanhadas apenas por uma flauta, ora alternando, com um ou mais atores, cantos de lamento e alegria. O chefe do coro, o corifeu, podia por vezes intervir de forma breve no diálogo, chegando até mesmo a tomar parte em algumas peças, embora de forma inútil, pois sua interferência era sempre ignorada pelos atores. Dos movimentos realizados pelo coro pouco se conhece, “mas certamente dançavam quando cantavam e regiam ao diálogo com movimentos e gestos” (*id.*, p. 69).

Compunha-se uma tragédia grega em versos, e a variedade destes era deter-

506 Aluno da graduação em Letras Português/Italiano da Universidade Federal do Ceará. E-mail: elvis-freire@hotmail.com

507 Aluno da graduação em Letras Português/Alemão da Universidade Federal do Ceará. E-mail: gleiberson_nogueira@hotmail.com

508 Orientador deste trabalho. Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Professor adjunto II da Universidade Federal do Ceará, onde atua na Graduação em Letras Clássicas e no Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: araujo_orlando@hotmail.com

509 BALDRY, H. C.. *A Grécia antiga: cultura e vida*. Editorial Verbo, 1969.

minada por um arranjo de combinações possíveis de sílabas curtas e longas. Não havia atos, mas uma alternância de partes faladas pelos atores ou pelo corifeu, e de partes líricas cantadas pelo coro. O coro era constituído por doze ou quinze homens que usavam máscaras representando seu suposto sexo, sua idade, nacionalidade e profissão. A parte essencial do teatro era a *orchestra*, local circular onde o coro entrava após a cena de abertura, e era sua saída que marcava o fim de representação. A importância do elemento coral para os espectadores atenienses tinha grande relevância:

Não só o local em que dançava era o ponto focal do teatro, como também uma representação dramática era habitualmente chamada um *choros* e as diferentes partes da peça recebiam os seus nomes a partir das relações que tinham com o coro (daí prólogos, o diálogo ou monólogo dito antes da entrada do coro); e muitas peças tiravam do coro os seus nomes: As Suplicantes, As Troianas, As Coéforas e outros títulos que hoje parecem incharacterísticos”(id., *ibid.*)

A tragédia provém de ritos religiosos, e o seu mais antigo elemento é, precisamente, a parte mais próxima do rito: o coro. Em *A origem da tragédia*, Nietzsche⁵¹⁰ sustenta uma tese de que a tragédia teria nascido entre os gregos a partir do espírito da música, prova disso seria a função do coro nas encenações do teatro trágico. O coro é tido como elemento físico, sempre composto por servidores de Dionísio. Baseando-se neste aspecto, Nietzsche concorda com a tradição de que a tragédia surgiu do coro trágico e faz a seguinte afirmação: “originalmente ela era só o coro e nada mais que o coro” (1984, p. 47).

Para Márcio José Silveira Lima (2006)⁵¹¹, ao discorrer sobre o fenômeno da origem e da formação do coro dionisíaco, Nietzsche considera-o como uma saída encontrada pelos gregos para a dor e a contradição do mundo e, tal como nas artes apolíneas, os cultos dionisíacos deviam servir aos gregos como uma forma de transfiguração da realidade. Em *A origem da tragédia*, o filósofo utiliza-se de um trecho de Schiller, encontrado no célebre prefácio à *Noiva de Messina*, que corrobora tal ideia:

O coro seria como uma muralha humana de proteção à tragédia para que esta decorresse íntegra, separada do mundo real, salvaguardando o seu

510 NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo, Editora Moraes, 1984

511 LIMA, Márcio José Silveira. *As Máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche*. São Paulo, Discurso Editorial/ Editora Unijuí, 2006.

Para o filósofo alemão, é como se cada participante do coro, embriagado e encantado pela ação da música e sob o encanto de Dioniso, sentisse que aquela multidão de seres fosse uma só unidade, um todo coeso e harmônico. Segundo Lima, “por meio desse processo, simboliza-se o regozijo do verdadeiramente-existente consigo mesmo” (2006, pág.72).

Para Nietzsche, os antigos gregos compreendiam a cena e o desenrolar da ação trágica não como algo existente em si, mas como visão do coro trágico. O coro produziria em imagens apolíneas todo o desenrolar da cena.

Woody Allen emprega os elementos do teatro grego, mas, em sua adaptação filmica, numa nova roupagem; ao fazer isto, o diretor vai mais além, não se restringindo a utilizar o coro em sua forma unicamente canônica, mas utilizando-o para narrar, opinar e até mesmo interferir na história. O coro é apresentado no filme ora à distância, num típico anfiteatro da antiguidade grega, ora a uma proximidade inovadora, pondo-o no lugar da ação. Em certos momentos, surgem soluções geniais como o líder do coro, manifestando-se em plena década de 90 para tentar impedir que o protagonista interpretado por Allen roube a papelada confidencial do seu filho adotivo.

No filme, a figura do corifeu e do coro parece nos salientar que o homem da nossa época, assim como as personagens trágicas da Antiguidade, insiste em ser um herói cuja curiosidade e obsessão (que funcionam como uma espécie de *hybris* trágica) levam-no a um caminho de infelicidade destinada aos mortais. O coro aparece, assim, com função semelhante à da tragédia antiga, tendo de aconselhar, defender e, por vezes, ir contra o herói. Do mesmo modo, Lenny vive um dilema semelhante ao de Édipo, que, indo contra os conselhos de sua mãe e do coro, decide ir em busca do homem que trouxe grande infelicidade para a cidade. Foi a curiosidade que levou Édipo a seu fim trágico. E é isso que acontece com o protagonista do filme, ao não atentar para as advertências do coro e prosseguir sua busca.

Inúmeros são os mitos gregos presentes em nossa cultura. Passados mais de dois mil anos, estes mitos sobreviveram até o nosso tempo graças às obras de poetas e artistas da Grécia antiga que foram preservadas até hoje. Com frequência, as lendas e os mitos gregos são resgatados na arte e na literatura contemporânea, podendo-se afirmar que a mitologia tem sido um dos temas preferidos de muitos artistas ao longo dos séculos. E assim ocorre também na obra cinematográfica de Woody Allen.

Sobre a função dos mitos, Junito de Souza Brandão⁵¹² afirma: “Com o re-

512 BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega v.1*. Petrópoles, Vozes, 1986.

curso da imagem e da fantasia, os mitos abrem para a Consciência o acesso direto ao Inconsciente Coletivo. Até mesmo os mitos hediondos e cruéis são da maior utilidade, pois nos ensinam através da tragédia os grandes perigos do processo existencial” (1986, p. 9). É dessa forma que o mito grego, apesar de hoje não mais manter sua função primordial, a de explicar a origem do mundo, continua presente em nosso imaginário.

2. Análise do filme *Poderosa Afrodite* de Woody Allen

Feitas as considerações acerca do gênero trágico, podemos avaliar seus elementos abordados na comédia de Woody Allen. É importante salientar a dificuldade sempre presente na transferência de elementos de uma arte para outra, da pintura para a literatura, da literatura para o cinema etc. Um filme, uma conjugação de imagem, som e palavra tem um grande potencial para tentar a difícil tarefa que é a realização dessa transferência de símbolos. E quando se fala em elementos da cultura, do teatro e da literatura grega antiga que mantinham estruturas muito específicas (tais como o coro, o número fixo de atores etc.), a dificuldade torna-se ainda maior. Apesar disso, muitos diretores desde o nascimento do cinema tomaram o modelo clássico do teatro grego na construção de suas obras. Podemos tomar como exemplo o filme de D.W. Griffith (1875 – 1948), diretor que inaugura novas técnicas para o cinema mundial e praticamente funda o cinema clássico americano, *Lírio Partido* (1919), em que vemos a construção de personagens heróicos e inocentes, que acabam por se tornar tragicamente vítimas de sua própria ingenuidade.

Além da caracterização das personagens e construções indiretas a partir do modelo clássico, há diretores que arriscaram adaptar obras clássicas para o cinema, tal como Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975), grande artista dentro do cenário do neo-realismo italiano, que adaptou obras como *Medeia* (1969) e *Édipo Rei* (1967), nas quais manteve os elementos trágicos, recriando respectivamente as obras de Eurípides e Sófocles. Acentuando ainda mais o caráter trágico da peça de Eurípides, este considerado por Aristóteles em sua *Poética* como o mais trágico dos poetas gregos, o diretor Lars Von Trier (1956) fez em 1988 uma adaptação de *Medeia* para a TV dinamarquesa, ficando a interpretação brilhante da infanticida a cargo da atriz Kirsten Olesen. Segundo Christian Metz (2007), o cinema assume uma postura própria enquanto linguagem, aproximando-se da literatura, sobretudo por ser o filme, antes de qualquer coisa, uma narração. No caso do teatro, essa aproximação torna-se ainda maior, não é à toa que o cinema já fora muitas vezes confundido com o teatro filmado.

Há, assim, muitos exemplos da retomada dos elementos da cultura grega nas

adaptações para o cinema, não simplesmente tentando copiar tais elementos, mas sim os recriando, dando-lhes uma nova roupagem. Segundo Raymond Williams (2002)⁵¹³, o cinema tem um grande débito com o teatro grego. O melodrama (consolidado nos anos 50) e o atual drama são herdeiros do teatro trágico grego; da mesma forma, sátira e comédia mantêm diálogos inegáveis.

Em *Poderosa Afrodite* (*Mighty Aphrodite*), observam-se uma satirização e uma nova ambientação do teatro grego. No filme, o acaso, o destino, as *Moirai* surgem agindo sobre a vida dos personagens, assim como em inúmeras tragédias, como, por exemplo, *Édipo Rei*, que é constantemente citada no filme. Édipo age guiado pelo acaso e sem saber é levado a matar o próprio pai e casar-se com a mãe. Quando reconhece os fatos fura os próprios olhos numa espécie de expiação trágica. O destino age severamente com Édipo, assim também a sorte. O destino é o verdadeiro agente em *Poderosa Afrodite*.

O encontro entre a tragédia e a comédia é patente na obra de Woody Allen. Tomemos como exemplo o filme *Melinda e Melinda* (2004), em que vemos a mesma personagem (Melinda, interpretada por Radha Mitchell) em duas versões da mesma história, uma contada por um escritor de comédias, e outra por um autor dramático. Os limites entre o trágico e o cômico são tratados de forma fina e sutil, fazendo o espectador perceber o quão próximo os gêneros são.

Poderosa Afrodite é uma comédia de 1995, dirigida e roteirizada por Woody Allen, que também atua no mesmo filme. A história se passa em Nova Iorque, onde Allen já ambientou vários de seus filmes. O diretor parece manter com essa cidade uma relação de “amor aristofânico”, um misto de crítica e admiração, sempre caracterizando os seus habitantes como pessoas estranhas e problemáticas, por exemplo, em *Annie Hall*, filme de 1977.

Em *Poderosa Afrodite*, um casal formado por Amanda Sloan, interpretada por Helena Bonham Carter, e Lenny Weinrib, interpretado pelo próprio Allen, decide adotar um filho. Lenny é inicialmente contrário à ideia, sua autoridade, porém, não prevalece, e Amanda toma sozinha a decisão da adoção. Não obstante, Lenny logo acaba por afeiçoar-se ao filho recém-chegado, o pequeno Max Weinrib, assim batizado pelo casal adotivo. Como de praxe em adoções legais, os dois nada sabem sobre os pais biológicos da criança, o que leva Lenny inclusive a temer pelos genes do filho, questionado se este teria boas condições biológicas para se dar bem na vida. Há aqui uma sátira à sociedade contemporânea e a seus propósitos positivistas. Ao longo do filme, a hereditariedade e o contexto social são tidos como fatores relevantes na personalidade dos personagens.

Ao crescer um pouco, o menino demonstra um ótimo desempenho escolar, despertando a curiosidade de Lenny por descobrir a mãe biológica de Max. Con-

513 WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

trariando suas expectativas, Lenny descobrirá mais tarde que a mãe biológica não se mostra tão brilhante quanto o filho.

O filme se inicia surpreendentemente com o coro que narra a história de Édipo e anuncia a história do “herói” Lenny Weinrib. O coro encontra-se num palco aos moldes gregos, usando máscaras trágicas, seguindo o modelo clássico. O cenário parece montado para uma tragédia, e os atores estão devidamente trajados. O coro fala de tantos outros personagens míticos que tiveram destinos horríveis e que não puderam aplacar o terrível fado. Depois dessa cena inicial, há o jantar em que Lenny é ferrenhamente contra a ideia de ter filhos, a despeito dos desejos de Amanda, que, observando seu casal de amigos felizes esperando um bebê, deseja ter a mesma felicidade. Ocupada com a montagem da própria galeria de arte, Amanda também rejeita a ideia da gravidez, mas a adoção parece ser uma saída viável. Lenny mostra-se igualmente contra.

O coro faz uma nova aparição. É interessante notar as constantes entradas e cortes que o coro realiza durante o filme. Aos poucos, porém, acontece uma aglutinação entre os dois cenários, o antigo e o moderno, aglutinação esta usada positivamente por Allen para satirizar o próprio coro, como veremos mais adiante. Desta vez, o coro encontra-se junto de Laio, “o grande pai”, que relata seu fatídico destino: morto pelo filho Édipo e desonrado pela mulher Jocasta. Laio é mostrado com vestes reais e como um personagem superior, bem mais alto que os demais, de acordo com o modelo clássico aristotélico. É nesse momento que o corifeu interrompe as falas de Jocasta para voltar-se mais uma vez para Lenny, usando a história de Édipo como um paralelo da vida do protagonista. O coro apóia-o dizendo: “Muitas vezes os filhos tomam rumos ridículos, como Cincinnati, ou Boise, Idaho. E nunca mais os vemos”. E o corifeu completa: “Deviam telefonar de vez em quando”. E Laio ainda pergunta “Há um vazio no casamento de Weinrib?” Ao que o coro responde “não dissemos isso. Foram apenas conjecturas. Filho é coisa séria. Vejam! Eis um homem que matou o pai e dormiu com a própria mãe”. A câmera volta-se para um Édipo de olhos vazados, numa caracterização que poderia ser facilmente trágica, mas na cena torna-se cômica. Édipo anda desorientado ao fundo do cenário, tateando o vento, sem nada encontrar, e nem sequer se defende verbalmente do que o acusa, enquanto sua mãe diz em tom de desaprovação: “Nem digo como chamam meu filho no Harlem”. As falas das personagens e do coro, ditas à maneira trágica, mas contextualizadas na vida de um burguês neurótico que enfrenta problemas no casamento, reconfiguram a situação, tornando-a cômica. O trágico e o cômico, através dessa satirização, mantêm um diálogo constante durante todo o filme.

A referência a Édipo não é exclusividade de *Poderosa Afrodite*. Encontramos também, de modo mais sutil, em *Dirigindo no Escuro* (2002), no qual Al-

len igualmente atuou e dirigiu. Nele, temos um diretor de cinema, Vall Waxman (Woody Allen), que enfrenta um bloqueio criativo e que finalmente encontra uma produtora que aceita financiar um filme seu. No meio das filmagens, o diretor simplesmente fica cego e continua dirigindo literalmente no escuro, com a ajuda somente de sua ex-mulher e de um câmara chinês. Vall somente recupera a visão quando resolve os problemas familiares que não conseguia “enxergar”. Assim, encontramos a mesma metáfora da cegueira, em Édipo, que não conseguia ver a situação em que havia cada vez mais se enterrado, e quando finalmente sabe, fura os olhos, como para que simbolizar essa cegueira. Uma cegueira metafórica que se torna real, tanto em *Édipo Rei* quanto em *Dirigindo no Escuro*.

Vale atentar para a chamada que o coro faz ao público em *Poderosa Afrodite*, “Vejam!”, como uma espécie de parábase, chamando a atenção das pessoas. A parábase era um artifício típico da comédia grega antiga e representava o momento da encenação em que o corifeu tirava sua máscara e dirigia-se diretamente ao público, falando em nome do poeta cômico, ora exaltando-o, ora criticando seus adversários políticos ou mesmo teatrais. Na tragédia tal artifício não era comum, pois uma vez utilizado, a ilusão provocada pelo drama, na representação do mito, seria desfeita. Vemos uma parábase também em *Annie Hall*, em que Alvy Singer, interpretado por Allen, na fila de um cinema, pára ao ouvir um crítico de cinema pseudo-intelectual falando bobagens sobre um filme de Fellini. Ele fala com o telespectador e chama o próprio Fellini, que discorda de tudo que o crítico dissera.

Apesar de inicialmente ter discordado, Lenny acaba por aceitar adotar um filho; a decisão, na verdade, é inteiramente de Amanda, Lenny simplesmente a aceita. O casamento de Lenny e Amanda, como o coro supôs acertadamente, tinha um vazio que nem mesmo um filho conseguiria preencher. Eles não conseguem mais fazer amor e desentendem-se a toda hora. Amanda pretende crescer profissionalmente e criar sua própria galeria. É nesse ambiente de problemas conjugais que encontramos mais uma inversão do trágico ao cômico feita por Allen: o casamento em crise, o fim de um romance, que poderia chegar a um drama, é responsável pelas cenas mais hilárias do filme. E é nesse momento de crise que Lenny decide procurar a mãe biológica de Max. Decisão tomada, o protagonista é advertido pelo coro, “Alto lá!”, e o corifeu ainda completa: “sei o que pensa, Lenny. Esqueça!”. O papel clássico do coro é mantido na adaptação ao cinema, indo contra a opinião de Baldry:

Para o leitor moderno a elocução do coro afigura-se uma interrupção enfadonha da ação sobre a qual se sente tentado a saltar, e para o moderno realizador apresenta um problema que ele tenta resolver de várias maneiras, normalmente sem êxito. (1969, p. 69)

Percebemos que tal recurso é utilizado pelo diretor para realizar as aglutições dos cenários e dos personagens, misturando assim um coro grego antigo devidamente indumentado e habitantes de uma grande cidade moderna.

É interessante notar a posição em que se encontram os atores que compõem o coro: alguns, em destaque, e espalhados pelo palco, assumem uma atitude contemplativa ou, simplesmente, desinteressada em relação à cena, permanecendo quietos. O corifeu encontra-se dessa vez sem máscara, e rodeado por alguns membros do coro, que apontam para o chão, com lanças, e são estes que avisam Lenny sobre seu destino. De acordo com J. D. Andrews (2002)⁵¹⁴, a posição dos atores assume uma grande importância simbólica na cena. Assim, existem diretores como Alfred Hitchcock (1899 – 1980), que construiu personagens e cenários posicionados perfeitamente para criar situações significativas. A título de exemplo dentro da filmografia do próprio Hitchcock, citemos *Janela Indiscreta* (1954), onde, por trás do aparente enredo-clichê de investigação, personagens fundem-se ao cenário para criar um efeito único.

Lenny mantém-se firme em sua decisão e continua a investigação sobre a mãe biológica de Max, indo até o instituto onde adotou o filho. Após a funcionária negar a informação sigilosa, Lenny invade a sala em busca da ficha de que precisa, a qual contém as informações sobre a mãe de Max. É quando se dá uma nova aglutinação: dessa vez o corifeu aparece na sala aconselhando-o a não fazer aquilo. Após uma pequena discussão, Lenny diz-lhe ironicamente: “por isso será sempre membro do coro, não faz nada”. Há aqui uma satirização do papel do coro, que age como conselheiro, a voz da sabedoria, mas que, especialmente nas tragédias de Eurípidés, não interrompe, não age ativamente. Podemos lembrar mais uma vez de *Medeia*, em que o coro presencia a morte dos filhos de Jasão sem interromper.

Por fim, Lenny encontra a ficha que procura e vai embora. O coro dessa vez não se encontra mais em seu cenário e ocupa junto ao corifeu um lado da estrada em que Lenny passa de carro. O corifeu lamenta a curiosidade obsessiva de Lenny: “de todas as fraquezas humanas, a obsessão é a mais perigosa”. E o coro completa: “e a mais tola”.

Procurando por maiores informações, Lenny desvenda os vários nomes que a mãe de Max já teve e acaba por descobrir que se trata de uma prostituta chamada Judy Cum, ou como ela mesma se intitula, “Linda Ash”, espécie de nome artístico utilizado durante seus “bicos” como atriz de filmes pornográficos. Eis que vem à cena outra personagem da literatura clássica, a pitonisa Cassandra, que mais uma

514 ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002

vez adverte Lenny sobre sua investigação, sobre Amanda e possíveis problemas imobiliários. As predições banais de Cassandra (que como já era esperado, foram ignoradas), são responsáveis pelo cômico da cena.

Depois de um encontro infeliz entre Lenny e Linda, em que comprovamos ser Linda realmente a Afrodite do filme, seu apartamento é comicamente repleto de símbolos fálicos, ou seja, da luxúria e do amor. Surgem novamente em cena Cassandra, o corifeu e o coro. Cassandra prevê novamente infortúnios, desta vez ligados à burocracia contemporânea: “vejo desastres, pior, vejo advogados”. De súbito, o coro anuncia um mensageiro, que relata a tentativa frustrada de Lenny de entrar outra vez em contato com Linda. Depois de muito tentar, Lenny opta por esperá-la ir à lavanderia.

Após convencer Linda de que não é um louco ou um psicopata, os dois saem juntos e acabam se entendendo. Depois de Linda confessar-lhe que teve um filho, há um novo diálogo entre Lenny, Cassandra e o corifeu. A sibila alerta que vê um grande perigo, incluindo físico, e o corifeu ressalva que Lenny estaria interessado em mudar e controlar a vida de Linda, “como um deus”, do que ele discorda.

A profecia de Cassandra concretiza-se, e o cafetão de Linda resolve prestar contas com Lenny. O cafetão intimida-o, e o corifeu aparece para encorajá-lo, citando a história de Aquiles. “[Aquiles] que só tinha um calcanhar de Aquiles. Eu tenho o corpo todo”, contesta Lenny. As referências míticas são usadas para propiciar o riso.

Depois de libertar Linda do cafetão por meio de um acordo, Lenny tenta de várias formas mudar sua vida, encontrando um namorado, comprando melhores roupas. Lenny preocupa-se com isso até saber da traição de sua mulher através de um velho mendigo cego (que Cassandra diz ser o próprio adivinho Tirésias). O coro admite que Lenny passa por sérios problemas no casamento e invoca Zeus, que, contudo, não responde e pede para deixar um recado na caixa postal. Mais uma vez a modernização desses elementos é responsável pela comicidade da cena.

Amanda de fato estava tendo um caso com seu chefe Jerry, com quem permanece pouco tempo. Enquanto isso, Lenny beija Linda, que se decepcionara com seu namorado arranjado. Os dois, Amanda e Lenny, encontram-se então no palco junto ao coro, estes estão caracterizados com máscaras tristes, até o momento em que os dois se reconciliam e se beijam, quando então passam a usar máscaras felizes – como a de uma comédia.

Em outro plano, Linda, em meio a sua desilusão, está prestes a se mudar da cidade, quando um helicóptero cruza misteriosamente seu caminho na estrada. Encontramos aqui, como nas palavras do próprio narrador, um verdadeiro *deus ex machina*, uma solução tida como impossível para uma tempestuosa e complicadíssima situação, que ocorre por obra do acaso ou por providência divina. Desse

modo, Linda dá carona ao piloto do helicóptero quebrado e acaba casando-se com ele.

Quando o coro estava na iminência de dar a história por findada ali, o mendigo Tirésias vem revelar que Lenny, na verdade, não havia simplesmente beijado Linda, e sim feito amor com ela. Dessa noite de amor, Linda gerou uma filha, e agora cada um tinha um filho do outro. E o coro diz como fala de despedida: “como a vida é irônica”, confirmando a peripécia presente no fim do filme, sem, contudo, a revelação da verdade aos moldes aristotélicos. A comédia encerra-se com o coro cantando uma música, no melhor estilo Broadway, finalizando com uma última ação cômica.

Comicamente trágico, esse filme sinaliza, utilizando-se dos elementos do teatro grego em sua “sintaxe”, como afirmaria Metz (2007)⁵¹⁵, a ironia e as diversas possibilidades existentes não apenas na ficção, no cinema, como na própria vida, repleta de episódios trágicos e cômicos.

Percebemos ainda que, fazendo uma homenagem aos clássicos gregos, Allen mostra-nos que ainda há espaço para o legado literário da Grécia Antiga nas mais diversas artes; ademais, recorrendo à importância atemporal dos autores clássicos gregos, Allen alerta-nos para muitas situações por nós vividas, ressaltando, talvez, que nem tudo seja obra do acaso.

515 METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 2007

Apolo e Héracles em *Alceste*, de Eurípides

Vanessa Silva Almeida⁵¹⁶

Orlando Luiz de Araújo

1. Introdução

Alceste é o primeiro texto de Eurípides a chegar até nós. A peça é datada de 438 a.C. e tem sido objeto de muitas discussões devido a sua singularidade quanto ao gênero. Muitos a consideram um drama satírico, outros um drama pró-satírico, outros ainda uma tragicomédia e muitos não deixam de considerá-la uma tragédia. Há, de fato, uma grande dificuldade de classificar esta peça e muitos elementos contribuem para isso: o ano em que foi encenada, a posição que provavelmente ocupou na tetralogia apresentada por Eurípides naquele ano e sua construção dramática.

Segundo Santos (2008)⁵¹⁷, o ano de 438 a.C. em que a peça foi encenada não foi o primeiro ano em que Eurípides apresentou uma tetralogia, pois o poeta teria estreado por volta de 455 a.C. com a peça *As Peliades*. Isso significa dizer que *Alceste* não é uma de suas primeiras peças e que Eurípides já não era inexperiente nesse período. Ainda com relação ao ano de encenação de *Alceste*, Marshall (2000)⁵¹⁸ observa que a instituição do festival das Leneias dois anos antes contribuiu para explicar a encenação de peças satíricas. Segundo o autor, somente dois tragediógrafos teriam participado do citado festival, cada qual com duas peças, mas nenhum drama satírico, o que nos leva a inferir que *Alceste* teria, de fato, sido apresentada nas Dionisiacas, cuja organização exigia dos poetas a apresentação de três tragédias e um drama satírico.⁵¹⁹ Contudo, *Alceste* é o primeiro texto que temos de Eurípides e vale aqui observarmos de perto algumas de suas peculiaridades.

A posição que a peça ocupou na tetralogia apresentada por Eurípides no ano de 438 a.C. também constitui divergências em seus estudos. Lesky (1981)⁵²⁰ não

516 Aluna de Letras da UFC/Professor Doutor do Núcleo de Cultura Clássica da UFC – Orientador.

517 Santos, Fernando Brandão dos, *Alceste, de Eurípides: O Prólogo (1-76)*, Humanitas, 60, 87-100, 2008.

518 Marshall, C. W., *Alcestis and the Problem of Prosatyric Drama*, The classical Journal, 95.3, p. 229-238, F/Mr 2000.

519 Esta argumentação do autor é plausível somente se considerarmos *Alceste* como drama satírico.

520 Lesky, Albin, *Greek Tragic Poetry*, Tradução de Matthew Dillon, London, England,

caracteriza *Alceste* como um drama satírico, apesar de ter ocupado o quarto lugar na tetralogia apresentada, pois para o autor, os dramas satíricos conhecidos são poucos, apenas vinte e dois, e Eurípides, ao lidar com esse gênero, era inferior a Ésquilo e a Sófocles⁵²¹. Além disso, Lesky (1981) chega a afirmar que “*Alceste* é uma tragédia genuína, pelo menos no sentido antigo da palavra”. (1981: 209). De acordo com Marshall (2000), *Alceste* teria seguido às tragédias *Mulheres Cretenses*, *Alcméon em Psófis*, e *Telefos* e assumiu, na verdade, um *status* de drama pro-satírico. Já para Kitto (1970)⁵²², *Alceste*, juntamente com *Ion*, *Helena* e *Ifigênia em Tauris*, forma o grupo das tragicomédias de Eurípides, sendo *Alceste* a mais trágica de todas.

A construção dramática de *Alceste*, por sua vez, é complexa. Nela, os elementos parecem se opor, como se destoassem um dos outros entre si. Um exemplo disso é o prólogo protagonizado por Apolo e Tânatos, que possui um tom solene, de seriedade, em contraste com a atuação de Hércules e sua glotonaria no terceiro episódio, atuação esta que também favorece as evidências de elementos satíricos na peça. É nesse aspecto que nosso trabalho está concentrado. Tentaremos, através das figuras de Apolo e Hércules, discutir um pouco a respeito do gênero, bem como apresentar algumas questões concernentes ao espetáculo em si que apontam de alguma maneira para a dificuldade de classificação de *Alceste*, como, por exemplo, o caráter trágico assumido pelo monólogo de Apolo no prólogo da peça e a presença de Hércules, vista por nós mais como um recurso cênico que contribui crucialmente para o desfecho da peça do que como um elemento satírico propriamente dito, ou mesmo cômico.

Não tentaremos aqui, resolver todas as questões discutidas em torno de *Alceste*, nem tampouco classificá-la definitivamente em um gênero específico, mas contribuiremos com mais uma análise no intuito de justificar e esclarecer alguns pontos da peça que ao longo de anos têm suscitado infinitas interpretações por parte dos estudiosos.

2. A Peça

Antes de começarmos a tratar dos aspectos específicos deste trabalho, faremos brevemente um resumo de *Alceste* e algumas considerações gerais sobre ela para contextualizar melhor o trabalho. O enredo da peça gira em torno da morte de Alceste, que aceita morrer em lugar de seu marido Admeto. No início, ficamos sabendo através do discurso de Apolo que Admeto deveria morrer, mas, por ter sido

New Haven, 1981.

521 O único drama satírico de Eurípides que nos chegou foi *Ciclopes*.

522 Kitto, H. D. F., *Greek Tragedy*, London, England, Methuen & Co, 1970.

um homem bom e virtuoso, conseguiu que o deus enganasse as Moiras fazendo com que elas adiassem sua morte se outra pessoa morresse em seu lugar. Depois de ter pedido aos pais e aos amigos, Admeto não encontra ninguém para habitar as sombras do Hades em lugar dele. Porém, sua virtuosa esposa Alceste se oferece e têm início os dolorosos conflitos de Admeto. Alceste, que como inferimos através do discurso de uma de suas servas, se encontra em terrível agonia, chorando e fazendo preces, morre em cena, na presença de Admeto e Eumélio, filho do casal.

Neste entretanto, acontece a chegada de Hércules, que inicialmente não é informado da morte de Alceste, nem tampouco que ela está sendo velada naquele momento, pois Admeto, não querendo violar as leis da hospitalidade, não lhe revela a verdade. Assim, Hércules, muito bem servido pelo hóspede se entrega à comilança e aos prazeres do vinho, pois tinha sido instalado em um local à parte do palácio justamente para não ser incomodado pelas lamentações do funeral. Um servo, porém, incomodado com suas atitudes, revela-lhe a verdade e Hércules, envergonhando-se e reconhecendo a cortesia de Admeto, decide recompensá-lo: vai até a sepultura de Alceste, e no momento em que Tânatos se aproxima para levá-la ao Hades, Hércules luta com ele e consegue trazer Alceste de volta à vida e ao palácio de Admeto.

Algumas generalidades a respeito da peça merecem ser consideradas, como o prólogo, alguns episódios significativos como a chegada de Hércules, o ὄργων entre Admeto e Féres e o desfecho da peça. Começamos, então pelo prólogo. Assim como é comum nas peças de Eurípides, com exceção de *Ifigênia em Aulis*, o prólogo de *Alceste* é feito por um deus, Apolo, que tem uma relação muito próxima com Admeto. No prólogo já ficamos conhecendo a razão de Apolo estar no palácio de Admeto: o deus teria sido seu escravo devido a um castigo de Zeus, que remete ao mito de Asclépio⁵²³. Ainda através das palavras de Apolo sabemos das qualidades de Admeto e que por causa delas é que ele é merecedor de ter a morte adiada. Segundo Silva (2000)⁵²⁴ isto é um recurso de Eurípides para dar credibilidade ao público sobre a nobreza de Admeto, uma vez que as palavras partem de Apolo, um deus oracular. Tânatos também tem destaque no prólogo de *Alceste*. O nome terrível da morte é implacável e, embora Apolo faça uma última tentativa em convencê-lo a deixar Alceste atingir a velhice, ele não cede, e sai para fazer os rituais do sacrifício fúnebre.

523 Segundo Junito de Souza Brandão, em sua obra *Mitologia Grega*, Asclépio era filho de Apolo, e por ter desenvolvido métodos para ressuscitar os mortos foi fulminado por Zeus a pedido de Hades. Como vingança, Apolo matou os Ciclopes e Zeus o castigou enviando-o como escravo ao palácio de Admeto. Lá serviu durante um ano.

524 Silva, Luciene Chagas, *Alceste de Eurípides pelo prisma da Poética de Aristóteles*, Aletria, 7, 15-20, dez/2000, Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 19/11/2011.

O segundo ponto a ser considerado no âmbito da complexidade da peça é a chegada de Hércules, que já tinha sido anunciada por Apolo no prólogo. Essa chegada colocará em evidência as regras de hospitalidade que são seguidas fielmente por Admeto, o que reforça ainda mais suas qualidades. Neste episódio, Admeto recebe Hércules em seu palácio e, apesar de estar preparando os funerais de Alceste cheio de tristeza, não revela a Hércules a verdade, dando ordens aos criados a conduzirem-no a um cômodo à parte no palácio para que o hóspede não se incomodasse com as lamentações dos funerais. A omissão de Admeto pode ser vista também como um recurso encontrado por Eurípides para atrasar o desfecho, além de ser uma forma de peripécia, como argumenta Silva (2000).

Outro ponto interessante para considerarmos na peça de Eurípides é o *ἀγών* entre Admeto e seu pai Féres. Embora alguns estudiosos apontem esse episódio como um elemento cômico, para nós ele se configura como um elemento trágico, uma vez que abalado pela morte da esposa, e acometido por uma desmedida, acusa os pais de serem culpados pelo fato por não terem aceitado morrer já tendo pouco tempo de vida, e, além de tudo, os renuncia, dizendo coisas impróprias para a relação de pai e filho. Féres, por outro lado, replica o filho com palavras igualmente duras e rebaixa Admeto a um estado de humilhação, pois insinua que ele fugiu da morte covardemente e está vivo à custa da esposa, sendo suplantado por ela em coragem. Sobre essa questão, Padilla (2000)⁵²⁵ afirma que Admeto, na tentativa de embaraçar o pai por querer viver além do tempo apropriado, obtém do pai uma resposta pesada, em que o velho Féres aponta sua hipocrisia e sua fraqueza, o que configura humilhação. O *ἀγών*, no entanto, segue com palavras ofensivas e irônicas até que Féres se retira deixando claro que Admeto foi o verdadeiro responsável pela morte de Alceste.

O último ponto a considerar sobre a peça é seu desfecho. *Alceste* é uma das várias peças de Eurípides que possuem um final feliz e seria uma peça em que a reviravolta se dá passando do infortúnio para a felicidade, como menciona Aristóteles em sua *Poética*. O desfecho da peça começa quando Hércules descobre que a estrangeira que havia morrido e da qual Admeto lhe falou em sua chegada era Alceste. A intervenção de Hércules nesse ponto da peça não é inverossímil, nem destoa de seu conteúdo, pois Eurípides lança mão da figura desse herói por ser ele conhecido como aquele que foi ao Hades e voltou vivo de lá várias vezes. Assim, não haveria personagem mais apropriado para trazer Alceste de volta do que Hércules. Além disso, ele assume funções cênicas que são de extrema importância para que a peça chegue a esse desfecho, como a de *deus ex machina*, por exemplo, que

525 Padilla, Mark, *Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in Alceste*, *American Journal of Philology*, 121, 179-211, 2000.

será discutida mais adiante.

Finalmente, após estas considerações feitas podemos adentrar na questão que orienta este trabalho: a análise das figuras de Apolo e Hércules no âmbito da peça, figuras estas, que inicialmente parecem se opor, mas que na verdade se unem para formar uma unidade na peça e permitem algumas interpretações tanto no âmbito do gênero, quanto no âmbito cênico, ou teatral.

3. As figuras de Apolo e Hércules

3.1 Apolo

Como já mencionamos antes, o prólogo das peças de Eurípidés geralmente é feito por um deus, e no caso de *Alceste*, o prólogo é feito por Apolo, que nos põe a par de toda a situação a ser desenvolvida na peça. Já nas primeiras frases do monólogo do deus somos situados espacialmente, e temos a justificativa do motivo de ele estar no palácio de Admeto:

APOLO - Ó palácio de Admeto, onde me vi coagido a trabalhar como servo humilde, sendo embora um deus, como sou! Júpiter assim o quis, porque tendo fulminado pelo raio meu filho Esculápio, eu, justamente irritado, matei os Ciclopes, artífices do fogo celeste. E meu pai, para me punir, impôs-me a obrigação de servir a um homem, a um simples mortal! Eis por que vim ter a este país (...). (EURÍPIDES, *Alceste*, s/d: 75)

Em seguida, o deus narra o fato de ter enganado as Moiras fazendo com que elas prometessem livrar Admeto da morte se ele conseguisse um substituto para morrer por ele. Também para este procedimento de Apolo, nos é apresentada uma justificativa: Apolo considera Admeto um homem virtuoso (*hósios*), que não merecia o funesto decreto das Moiras, e por isso, o deus decide enganá-las em favor do patrão mortal. Porém, Apolo nos diz que Admeto não conseguiu ninguém para morrer por ele, mas que sua esposa, Alceste, se oferecera para tal fim. A partir daí, Apolo revela o conflito principal da peça: Alceste morrerá em um dia que não deveria ser o dia de sua morte, e Admeto passará pela agonia de perder a esposa pela própria causa.

Nesse ponto, chegamos a uma questão interessante: o dia marcado para a morte de Alceste como substituta de Admeto. Apolo enfatiza de maneira especial essa questão ao dizer que “ninguém, senão Alceste, [a] dedicada esposa [de Admeto]⁵²⁶ e agora, no palácio, conduzida a seus aposentos nos braços de seu

526 Interpolações nossas.

marido, vai desprender-se de sua alma, porque é hoje que o Destino exige que ela deixe a vida.” (Eur. *Alc.* p.76). A ênfase que Apolo dá ao dia da morte de Alceste é o primeiro elemento que nos permite dizer que a peça tem um tom solene e portanto, trágico, uma vez que a tragédia encena um único dia na vida dos personagens, e esse dia é o dia mais trágico de suas vidas, pois são açoitados pela Moira, de quem não se pode fugir. Para os gregos, essa impossibilidade de fugir do destino é o que há de mais trágico. Essa questão é tão importante no prólogo que Apolo diz estar se retirando do palácio naquele dia para não se macular, ou seja, não encarar o corpo, o que figura como uma orientação indireta ao público a não fazê-lo também. Nesse momento, talvez, Apolo esteja já antecipando ao público que Alceste morreria em cena, como acontece mais adiante na peça.

Apolo volta a enfatizar o dia da morte de Alceste quando vê se aproximar Tântatos, que chega no exato momento, pois aguardava “o dia fatal” em que Alceste habitaria as sombras do Hades. A partir daí, dá-se início ao diálogo entre Apolo e Tântatos, que ainda faz parte do prólogo. Nesse diálogo, Apolo lança mão de artimanha e ironia, e ainda faz uma última tentativa para impedir o decreto final de Tântatos, mas debalde. Então o deus anuncia o desfecho da peça: um herói incumbido de chegar às longínquas regiões da Trácia para matar os cavalos antropófagos de Diomedes virá e será recebido como hóspede por Admeto, e conseguirá arrebatá-lo da morte.

O caráter trágico de *Alceste* é tão evidente neste prólogo com a atuação de Apolo, que se observarmos as atitudes deste deus, perceberemos que embora ele tenha enganado a Moira e conseguido livrar Admeto da morte, não consegue evitar os dolorosos conflitos do rei nem seu trágico impasse em deixar morrer a mulher em detrimento da própria morte. Padilla (2000) traça um interessante percurso das atitudes de Apolo que resultam no caso de Alceste e Admeto:

Embora um defensor da vida mortal ao conceber Asclépio e ajudar Admeto, Apolo agiu contra Zeus, enganou a Moira, e agora tenta subornar Tântatos (56), e ainda se deleita com a perspectiva de um roubo (64-71). De fato, interações com outros deuses não é o forte de Apolo.⁵²⁷ (p. 188)

O autor defende essa ideia porque o fato de Apolo ter enganado a Moira nos faz lembrar sua briga com as Erinias nas *Eumênides* (723-28), de Ésquilo, onde o deus novamente procura se apropriar de direitos de outro grupo de deuses, ultrapassando assim, sua jurisdição.

Essa questão é mais bem entendida se analisarmos o momento em *Alceste* que Apolo sugere que por ser superior a Tântatos, este deve ceder no que ele pede:

527 Tradução nossa.

Apolo – Que dizes? Acaso aprendeste a raciocinar com tanta subtileza sem que o soubéssemos?

Tânatos – Sim! Os abastados comprariam o direito de morrer em ancianidade.

Apolo – Tu me recusas, pois, a graça que solicito?

Tânatos – Recuso-a, sim. Bem conheces meu regime.

Apolo – Que é funesto aos mortais e odioso aos próprios deuses!

Tânatos – Nada conseguirás daquilo que não deves conseguir.
(EURÍPIDES, *Alceste*, s/d: 77-78)

Essa passagem acontece logo após o momento em que Apolo sugere a Tânatos que prolongue a vida de Alceste e permita que ela desfrute da velhice, pois, assim, seus funerais seriam bem mais abastados. Tânatos replica perguntando se Apolo estaria favorecendo aos ricos e ele responde com outra pergunta que pode ser vista na citação acima. É que tendo tomado essas atitudes, o deus não obtém um êxito completo e o caráter trágico delas fica mais acentuado, pois, se por um lado ajudou Admeto a se livrar da morte, por outro não pôde aliviar seu sofrimento ao ver a esposa morta.

A presença de Apolo no prólogo de *Alceste* ainda pode ser explicada nas suas relações com a mitologia. No início do prólogo, como dissemos, Apolo justifica sua estadia no palácio de Admeto e menciona a morte de seu filho Asclépio por obra de Zeus e sua vingança matando os Ciclopes. Ora, parece-nos que Eurípides agiu de maneira proposital colocando em um pano de fundo a relação estabelecida entre o mito de Asclépio e do casal Admeto e Alceste. Os dois mitos estão associados com a volta dos mortos à vida, como bem acentua Santos (2008). E o fato de Apolo estar servindo como escravo no palácio de Admeto como punição por ter matado os Ciclopes porque Zeus teria fulminado Asclépio não é por acaso. Apolo já deixa nas entrelinhas de seu discurso que Alceste voltará à vida, não por obra de Asclépio, que como nota Santos (2008) é mencionada apenas como um modelo a ser seguido, mas por obra de Hércules, como Apolo mesmo confirma na sua última fala do prólogo, que vem incumbido de realizar seu oitavo trabalho: matar os cavalos de Diomedes que se alimentavam de carne humana. De passagem, Hércules aparece repentinamente e vem como uma solução encontrada por Eurípides para resolver o problema da volta de Alceste. Passemos, portanto, à análise da figura de Hércules.

3.2 Hércules

A figura de Hércules em *Alceste* provoca muitas discussões. Muitos dizem

que ele introduz o elemento satírico, ou mesmo cômico na peça e outros veem sua presença como algo destoante de seu conteúdo central e que isso pode caracterizar a peça como um drama satírico, pro-satírico, ou tragicômico. É que a figura de Hércules, de fato, assume um caráter burlesco, principalmente no momento em que ele aparece em uma cena exagerada de comilança e bebedeira em pleno funeral de Alceste, embora ele não o soubesse. Mas, se a figura de Hércules é suficiente para classificar a peça como um drama satírico, pro-satírico ou mesmo tragicômico, então teríamos que nos esquecer dos elementos trágicos apresentados anteriormente a partir da figura de Apolo. Além disso, segundo Kitto (1970) classificar *Alceste* como drama satírico pode explicar, em termos, o burlesco, mas não explica a tragédia.

O primeiro questionamento que nos vem à mente é: por que Eurípides experimentou tal combinação? Ora, podemos pensar que foi uma solução encontrada pelo tragediógrafo para garantir a verossimilhança da peça, uma vez que o único que poderia trazer Alceste de volta à vida pela experiência de ir ao Hades era o filho de Alcmena. Outra resposta seria a que Silva (2000) ressalta: de que Hércules aparece como a realização de uma peripécia no sentido empregado por Aristóteles, pois sua chegada causa uma reviravolta no curso da ação. Porém, a resposta que parece caber melhor ao caso de Hércules em *Alceste* é ver sua participação como um recurso cênico empregado por Eurípides para resolver o conflito estabelecido até aquele momento: Alceste morreu, mas voltará à vida. Como?

Sabemos que Eurípides inovou o teatro grego lançando mão de recursos até então pouco explorados pelos outros tragediógrafos. Um desses recursos foi o de colocar deuses no desfecho de suas peças na forma de ἀπό μηχανῆς, ou seja, de *deus ex machina*, como afirma Brandão (2009)⁵²⁸.

Berthold (2010)⁵²⁹ define o *deus ex machina* como sendo:

um elemento cênico de surpresa, um dispositivo mecânico que vinha em auxílio do poeta quando este precisava resolver um conflito humano aparentemente insolúvel por intermédio do pronunciamento divino ‘vindo de cima’. Consistia em um guindaste que fazia descer uma cesta do teto do teatro. Nesta cesta sentava-se o deus ou o herói cuja ordem fazia com que a ação dramática voltasse a correr pelas trilhas mitológicas obrigatórias quando ficava emperrada. (p. 117).

Embora Hércules aparentemente não figure em cena, carregado por um guin-

528 Brandão, Junito de Souza, *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*, Petrópolis, Vozes, 2009.

529 Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, São Paulo, Perspectiva, 2010.

daste, podemos dizer que na estrutura da peça, ele exerce a função de *deus ex machina*, no sentido de resolver um conflito insolúvel, que sem um auxílio externo seria impossível de ser solucionado. Em *Alceste* a resolução do conflito seria trazer Alceste de volta ao palácio de Admeto viva, e sem o auxílio externo de Hércules a ação ficaria paralisada.

Como afirmamos antes, para nós a presença de Hércules em *Alceste* é muito mais um recurso cênico do que um elemento cômico, embora não possamos negar de todo este último. A cena da glotonaria de Hércules destoa momentaneamente do caráter fechado, respeitoso e solene que a peça adquiriu até aquele momento. Burnett (1971)⁵³⁰ afirma que a ação de Alceste é uma tragédia em miniatura e que a de Hércules é uma peça satírica em miniatura. Porém, não podemos esquecer que o personagem de Hércules é conhecido por seus exageros, sua comilança e bebedeira e vem realmente, como afirma Marshall (2000), de uma tradição satírica. Sendo assim, seu comportamento é totalmente aceitável para a composição da ação da peça.

Outra questão é o fato de ele não saber que Alceste está morta, pois Admeto não o revela, deixando-o imaginar que estaria de cabeça raspada não por causa de pessoas da casa, mas por uma estrangeira que conhecia. Hércules, portanto, não tem motivos para seriedade: foi bem recebido por Admeto, criados foram designados para servi-lo, um banquete lhe foi oferecido... Isso bastaria para justificar seu discurso para com um dos criados:

Olá! Por que esse ar tão grave e sério? Um servo nunca deve mostrar aos hóspedes uma cara de contrariedade; deve, sim, recebe-los sempre de maneira afável. Tu, porém, vendo neste recinto um sincero amigo de teu senhor, tu o recebes com fisionomia triste, e sobranceiras carregadas, preocupado por algum motivo estranho. Vem cá: quero ensinar-te a ser mais delicado. Sabes tu de que natureza são os seres humanos? Creio que ignoras; com efeito, como poderias saber tal coisa? Ouve, pois: todos os homens são condenados a morrer, e não há um só que possa assegurar um dia que ainda estará vivo no dia imediato. O que depende da sorte nos é oculto; nada a tal respeito nos pode instruir, e nenhuma ciência jamais revelará. Portanto, convencido dessas verdades, que acaba de ouvir de mim, trata de gozar a alegria, de beber à vontade, de aproveitar a vida que passa; que fique o mais a cargo do destino! Presta homenagem a Vênus, a deusa que maiores delícias concede aos mortais. Que deusa generosa ela é! Não cures

530 Burnett, Anne Pippin, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford, England: Oxford University Press, 1971.

do resto: segue meus conselhos, porque eu sei que são bons. Deixa essa melancolia, homem, e vem beber comigo! Transpõe esta porta e coroa-te de flores! Estou certo de que o tilintar das taças afugentando-te a tristeza, há de conduzir a um ditoso porto. Visto que somos mortais, convém que nos conformemos à condição das coisas mortais. Com efeito, a vida, para os homens austeros e tristes, não é a verdadeira vida, mas um suplício, e nada mais! (EURÍPIDES, s/d: 98-99)

Como podemos notar, Hércules se deleita realmente com o banquete oferecido, e, involuntariamente, chega a ser irônico com a situação real: ao dizer que “todos os homens são condenados a morrer, e não há um só que possa assegurar um dia que ainda estará vivo no dia imediato”, Hércules intensifica a dor do criado que é levado a lhe revelar a verdade a respeito dos funerais de Alceste. Após a notícia revelada, Hércules se envergonha, demonstrando que não é insensível apesar de seus exageros, e decide recompensar Admeto por sua generosidade.

Até aqui podemos observar que Hércules se opõe a Apolo não só pelo fato de ser mortal, mas por se caracterizar deus pelo equilíbrio da razão, enquanto o glutton se caracteriza pelo exagero. Porém, vale ressaltar que como Apolo, Hércules também é grato a Admeto, e o ato de trazer de volta Alceste configura-se como gratidão, como afirma Padilla (2000). Além disso, ao envergonhar-se de seus exageros, Hércules restabelece o equilíbrio e o tom solene da peça estabelecido por Apolo no prólogo. Assim, a peça se concretiza pela intervenção de Hércules, que nesse ponto não pode mais ser visto como um elemento cômico, visto que se desfez da gluttonaria do banquete, dos modos exagerados e até mesmo da linguagem utilizada no discurso com o servo, fazendo, desse modo, com que haja, por parte do público, uma identificação em algum grau com seu caráter, uma vez que se mostrou generoso e cumpridor também das leis da hospitalidade.

4. Conclusão

Este trabalho se pautou na análise das figuras de Apolo e Hércules na peça *Alceste*, de Eurípidés, tentando estabelecer através delas, algumas discussões sobre o gênero dramático no qual a peça se enquadra. Não definimos *Alceste*. O que fizemos foi abordar alguns pontos sobre essas questões, apresentar alguns pontos de vista e aplicá-los em nossa análise.

Através do paralelo estabelecido entre Apolo e Hércules, pudemos ver que as duas atuações parecem formar dois pontos distintos, pois enquanto Apolo equilibra e torna solene a ação da peça, Hércules destoa, em um primeiro momento, de toda a construção de Apolo, trazendo para a cena uma verdadeira gluttonaria.

Mas, se por um lado, Apolo é o deus que sacraliza a ação de *Alceste*, Hércules é o herói que lança mão da prática, ou seja, resolve os conflitos insolúveis no âmbito interno da ação. Assim, os dois personagens trabalham juntos, um em favor do outro para garantir uma unidade dramática da peça.

Quanto às questões do gênero de *Alceste* não definimos, como dissemos, mas apontamos alguns elementos que favorecem sua concepção como uma tragédia, como a seriedade do discurso de Apolo, a ênfase dada por ele ao dia exato da morte de Alceste e sua impossibilidade, apesar de suas “artimanhas” de garantir a felicidade de Admeto, o que comprova a força cega do destino nas peças de Eurípides.

Ao analisar a figura de Hércules, procuramos focar seu caráter funcional na ação da peça, diminuindo sua dimensão cômica. O herói passou a ocupar a posição de *deus ex machina* responsável por solucionar o problema de trazer Alceste de volta à vida. Ao diminuir seu caráter cômico, ressaltamos o momento de vergonha pelo qual a personagem passa para que assuma um ar de seriedade diante da situação na qual foi exposto: a morte de Alceste. Assim, verificamos que o herói muda de comportamento e passa a agir solenemente, recompensando Admeto pela sua generosidade para com ele.

Em suma, concluímos que é precipitado enquadrar *Alceste* em um determinado gênero, pois a peça constitui-se de uma singularidade bastante complexa e bem estruturada, que não permite de imediato fornecer definições fechadas. Além disso, foi possível observar e justificar as presenças de Apolo e Hércules apresentando suas funções, estabelecendo relações e identificando através deles algumas peculiaridades sobre o gênero, o espetáculo em si e a concretude da ação, desde seu início até seu desfecho.

Elogio Cômico de Helena⁵³¹

*Francisco André Bezerra Brasileiro*⁵³²

Proponho, nesta investida, uma releitura da controversa personagem “Helena de Tróia”. Há, aqui, um enorme esforço para preservar os elementos essenciais às obras dos renomados poetas gregos da comédia antiga. A peça foi constituída seguindo a estrutura clássica do gênero cômico, sendo também acrescida de paródias dessas obras da dramaturgia ática, com o intuito de prestar uma singela homenagem àqueles que, indiscutivelmente, contribuíram para a formação e manutenção da *pólis* grega. Além disto, foram ainda utilizados elementos de cunho filosófico datados do mesmo período, como a maiêutica socrática; as relações homoeróticas supostas na *paidéia* grega; o humanismo grego; o surgimento da Filosofia da linguagem; a polêmica figura do Sofista, dentre outros.

A história tem seu início a partir do retorno de Helena a Esparta que, em virtude de todo o mal estar causado por sua viagem a Tróia, terá de explicar o que realmente aconteceu a seu marido Menelau (aqui foi acrescentado um leve toque contemporâneo: o casal vai ter “uma DR”; ou seja, vai “Discutir a Relação”). De volta ao convívio, ambos se percebem alheios um em relação ao outro, o que pode ser considerado previsível, já que passaram tanto tempo “separados” em função

531 Agradecimentos. O agradecimento é a maneira mais simples e ao mesmo tempo mais sincera que temos para ressaltar a fundamental contribuição daqueles que acreditam em nós. Deste modo, faço valer esse espaço e saúdo aqueles que direta ou indiretamente fizeram parte da construção desta investida aqui apresentada. A fim de explicitar ainda mais minha gratidão me empenharei em pronunciar aqueles que de modo algum devo permitir que caiam em esquecimento. De início, gostaria de agradecer a Maria Aparecida De Paiva Montenegro, querida Cida, conselheira e mestre que com sabedoria e inteligência me guiou e corrigiu alguns passos, os quais de grandiosa importância para minha contínua formação acadêmica e pessoal; a Ana Maria Cesar Pompeu, generosa e simpaticíssima, guia fundamental neste enorme e saudoso mundo da comédia desde tempos antigos a contemporâneos e a todos os professores que, como estas já referidas, durante este tempo de formação me ensinam e me servem de exemplo. Não pode passar despercebido, o reconhecimento merecido ao grupo de estudos: Filosofia Antiga e sua Influência na Posteridade, coordenado pela já citada professora Cida e Hugo Filgueiras de Araújo. Há muitos nomes a serem citados, mas a fim de não cometer deslizos conto com a sagacidade destes que sabem que de alguma forma contribuíram e que estou repleto de satisfação pela atenção a mim dispensada neste tão estimado momento. Agradeço enormemente a bolsa oferecida pela CNPq, assim como o apoio do Curso de Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará – UFC e a louvável parceria do Curso de Letras Estrangeiras também da UFC. Muito obrigado a todos.

532 Aluno do Curso de Filosofia da UFC.

da guerra. Menelau nota que Helena está um pouco estranha e interpreta este fato como um desinteresse em relação a ele, e assim resolve procurar o homem mais “sábio do mundo” (Sócrates), a fim de que este lhe ensine a reconquistá-la. Ela, por sua vez, estava extremamente confusa com tudo que acontecera, pois não conseguia entender a gigantesca repercussão que sua viagem tinha atingido. Necessitava, por isso, organizar seu raciocínio, pois não poderia se explicar de qualquer maneira; teria que valer-se do melhor discurso possível. Para tanto, decide procurar Górgias de Leontini (célebre representante da arte retórica que tinha o apelido de “raciocínio”) para lhe auxiliar.

AS PERSONAGENS DO DRAMA SEGUNDO A ORDEM DE ENTRADA EM CENA

HELENA
MENELAU
CORO
DAIMON DO “BEM” DE HELENA
DAIMON DO “MAL” DE HELENA
CORIFEU
GÓRGIAS DE LEONTINI
ESTREPSÍADES
DISCIPULO DE SÓCRATES
SOLDADO DE MENELAU I
SOLDADO DE MENELAU II
SÓCRATES

(Passadas uma década, Helena retorna ao seu lar e terá de se explicar a Menelau...)

É madrugada, o tempo parece não passar e o galo, ao que tudo indica, tirou folga. No leito, paupérrimo, Helena e Menelau, praticamente estáticos, alheios um em relação ao outro. Há um silêncio quase que absoluto, o que favorece ao fluir dos pensamentos. À esquerda uma penteadeira e um baú de jóias; à direita, um pequeno pote de barro e um copo, e um móvel que serve para abrigar a armadura e a arma, velhas, gastas e de frágil aparência do grande guerreiro.

HELENA

Ó grande e trovejoso Zeus, porque o sono não vem, nem logo chega o dia? Preciso urgentemente me livrar dessa agonia. Porque tudo isso por um simples

querer. Será que não tinha o seu olhar quando me movi a fazer o que nisto aqui resultou? Ai, ai, ai e agora o que faço meu pai!?

MENELAU

Pumhrumhnrurnh!⁵³³

HELENA

Ó meu pai, me ajude, estou despedaçada e mal vista por toda parte.

(Menelau acorda, mas finge ainda dormir)

MENELAU

Ruuuumhhhhrrummmrummmrruururummmmm!

HELENA

Ai, ai...

MENELAU

Puuuumhhhhrrummmrummmrruururummmmm!

HELENA

Tanto descontentamento, meu pai.

MENELAU

Puuuumhhhhrrummmrummmrruururummmmm!

HELENA

Fui dar um passeio e...

(Menelau salta da cama e diz:)

MENELAU

Passeio, um passeio de dez anos, antes tivesse indo para o Hades.

HELENA

Menelau é você que está aí?

MENELAU

533 Menelau soltava gases e arrotos, enquanto Helena não conseguia dormir.

Não é só uma imagem minha.⁵³⁴

HELENA

Aaaa, pensei que era um bacurim.

MENELAU

Porque, tá com fome?

HELENA

Não, não, só quero ver o Deus Sol. Quer que eu cuide de suas feridas?

MENELAU

Foi isso que você aprendeu nesse seu passeio, cuidar de feridas de bacurim?

HELENA

Olha o Sol está quase chegando.

MENELAU

Puuuuuuuuuuuum!!!

(O coro está dividido em três partes, respectivamente: uma que representa Helena, uma que representa Menelau e outra que representa o povo/público. Estas estão vestidas de acordo com quem representam, sendo que o corifeu está vestido mais simples ainda, além das vestes de tecidos de pouquíssima qualidade, está descalço, algo parecido com a imagem do Sócrates em “As Nuvens”⁵³⁵, a fim de representar o cidadão que não teve tanto acesso a educação e que tenha uma visão grosseira da peça.)

CORO

Ó como é triste o meu viver

Ó porque realmente lutei?

Ó mulher que grande maldição você trazer.

Que faço agora?

534 Alusão a Helena de Eurípidés, em que apenas uma imagem dela é que teria ido a Tróia na peça *Helena* (412 a.C.).

535 Comédia de Aristófanes (423 a.C.)

Que maldita hora.
Que ela vá logo embora.

Será se realmente sou culpada?
Será se realmente lutei ou só estava ocupado?
Será se realmente merecíamos isso? Parece que é nós que somos culpado.

Que fato complicado.
Que eu sou, parece, abestado.
Que nós, o povo, é que somos amaldiçoado.

Realmente sou uma má mulher!?
Realmente não sei nem o motivo da guerra qual que é.
Realmente nós é que sofremos por causa dessa mulher.

Aconteceu que eu não sei o que aconteceu.
Aconteceu que eu não sei o que é mais meu.
Aconteceu que o povo se f... Sofreu.

(Helena reflete com seus daimons)⁵³⁶

DAIMON DO BEM

Acorda pra vida mulher!

DAIMON DO MAL

É... Acorda pra vida.

DAIMON DO BEM

Você tem que fazer alguma coisa.

DAIMON DO MAL

É... Você tem que fazer alguma coisa.

DAIMON DO BEM

Isso não pode ficar assim.

DAIMON DO MAL

536 Representações antropomórficas da própria personagem; ver Parábase.

É... Isso não pode ficar assim. ⁵³⁷

DAIMON DO BEM

Não liga pra ela, ela só quer te confundir.

DAIMON DO MAL

Quem tá com-fudida aqui é você sua mosca-morta.

DAIMON DO BEM

Faz uma coisa boa, nem que seja só dessa vez.

DAIMON DO MAL

Já tô fazendo, sua songa-monga.

DAIMON DO BEM

O quê?

DAIMON DO MAL

Te eliminando, muriçoca alejada.

DAIMON DO BEM

Deixa de besteira, temos que ajudar nossa magna rainha.

DAIMON DO MAL

Magna Rainha... Deixa de ser babona sua espiga de milho desbulhado.

DAIMON DO BEM

É, tô vendo que você não está em condições de utilizar o raciocínio.

DAIMON DO MAL

Não utilizar o raciocínio... Vai pra lá grilo cambota.

DAIMON DO BEM

É assim que ocorre.

DAIMON DO MAL

Então prova, de qual raciocínio tu falas, do justo ou do injusto Sua centopéia

537 Alusão a Eurípedes como Eco em *Temosforiantes* de Aristófanes (411 a.C.).

perneta.⁵³⁸

DAIMON DO BEM

Não é hora para se falar disso.

DAIMON DO MAL

Tá vendo como é que ela resolve, simplesmente foge. Deixa de ser covarde seu gafanhoto zanô.

DAIMON DO BEM

Então, vamos trabalhar em equipe.

DAIMON DO MAL

Trabalhar em equipe... Sabe contar não é? Tá vendo que nós somos uma só, sua barata desantennada.

DAIMON DO BEM

Está bem, pois vamos pensar em algo que nos possa ou possa me ajudar a sair desse sufoco.

DAIMON DO MAL

Sufoco, sufoco quem passa é eu, por ter de te aturar no mesmo corpo. Quer sair não? É vai enfiar peido em buraco de agulha.

DAIMON DO BEM

O único jeito que eu, filha do deus dos deuses, tenho para sair dessa situação é explicando tudo pro Menelau de um modo divino.

DAIMON DO MAL

Explicar pro Menelau, tu acha que depois de tudo que aconteceu, ele ou qualquer outra pessoa vai acreditar em uma palavra que tu disseres? Deixa de ser ingênua calango aceso.

DAIMON DO BEM

Tem que ter algum jeito pra eu me redimir.

538 Alusão ao raciocínio justo e raciocínio injusto presentes na obra *As Nuvens* de Aristófanes (890); Ver nota 335.

DAIMON DO MAL

Redimir... É impossível de isso acontecer, tu num acha não, boca de suvela.

DAIMON DO BEM

Tem de haver um jeito, pois sou inocente.

DAIMON DO MAL

Sou inocente... É mesmo que nada, se ninguém acredita na gente. Olha a cara de desespero dela, parece o cão chupando manga.

DAIMON DO BEM

Já não há mais tempo, precisamos nos retratar perante todos.

DAIMON DO MAL

Já não há mais tempo... O tempo que a gente tem é mais curto do que coice de bacurim.

DAIMON DO BEM

Não fui o motivo dessa guerra!

DAIMON DO MAL

Não fui o motivo dessa guerra... E o que foi então, que provocou esse Caos entre tão grandes poderes e resultou nesse longo e sangrento combate? Mesmo que não tenha sido você, ninguém acredita nisso... Suvaco de cobra.

DAIMON DO BEM

Se pelo menos alguém me escutasse; talvez esse seja um dos meus maiores problemas.

DAIMON DO MAL

Ser escutada... Quem é que vai querer te escutar, aliás, escutar o que, vou dizer mais uma vez pra ver se você entende, nin-guém vai a-cre-di-tar em vo-cê, desiste, sua desbalançadora de cabeça de calango.

DAIMON DO BEM

Aí meu Zeus, o que vou fazer; Aí meu Zeus, e agora; Aí meu Zeus parece que não tem saída; Aí meu Zeus, aí meu Zeus, aí meu Zeus.

DAIMON DO MAL

Para de falar, matraca, isso aqui tá parecendo uma festa de muriçoca.

DAIMON DO BEM E DAIMON DO MAL

Já sei!!! Procuraremos Górgias de Leontini.⁵³⁹

(Parábase: Corifeu se desfaz da máscara e faz a defesa apologética da comédia)

CORIFEU

O autor faz uso pontuado de consideráveis elementos, tanto da comédia como da Filosofia Antiga, dentre estes cabe ressaltar alguns.

Ocorrem momentos de invocação do riso tanto para os que dispunham de uma educação melhor elaborada como para os que não têm ou não tiveram essa oportunidade, ou seja, ele procura tanto o riso de intelectuais, como da massa, e desse modo se priva de ter de escolher o tipo de linguagem ou modos de riso que provocará (não escolhe nem o escanchado nem o culto, instiga os dois), e dessa forma privilegia e atinge um maior número de espectadores.

O diálogo entre o protagonista e o antagonista pode ser usado para apresentar outro ponto importante e merecedor de uma atenção especial: Helena pensando e ouvindo as opiniões díspares dos seus *daimones* (“consciências vivas”). Esses *daimones* são representações antropofomórficas da própria personagem, onde um representa uma consciência ou um pensamento do mal (pessimista) e o outro uma consciência ou um pensamento do bem (otimista), sendo estes o protagonista e o antagonista, ou seja, o primeiro lutador e o que luta contra são a mesma pessoa. Além de esse fato já aparecer imediatamente curioso, tal investida tem justificativa em elementos marcantes do pensamento platônico-socrático, a saber, o *daimon* socrático e uma singela alusão à mensagem que se encontra sobre a porta do Oráculo de Delfos, comumente aproximada de Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”; propondo desta maneira uma Helena que se dedica à sabedoria, ou seja, uma mulher virtuosa.⁵⁴⁰

São utilizados, além de elementos fundamentais da comédia, elementos de cunho filosófico como: a maiêutica socrática; as relações homoeróticas na educa-

539 ”a fronteira entre bem e mal se apaga: eis aí o sofista” (Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, 87-88, 343ss.)

540 *As mulheres espartanas recebiam educação próxima à aplicada aos homens. O objetivo era dotá-las de um corpo forte para gerar filhos sadios e vigorosos. E Helena enquanto rainha de Esparta, filha de Zeus e de beleza estonteante otimiza ainda mais os atributos da mulher espartana, portanto destacada dentre todas, tornando-se simplesmente inconfundível.*

ção grega, o humanismo grego; o surgimento da Filosofia da Linguagem; a polêmica figura do Sofista; dentre outros.

Há vários momentos de paródias de obras de grandes autores do mundo grego antigo, a saber, Aristófanes e Eurípides: a crítica de Aristófanes a Eurípides e aos personagens que ele compunha; a participação do grande personagem aristofânico: Estrepsíades⁵⁴¹; Menelau vestido de “porquinha” (homens vestidos de mulher, prostitutas); o “pensatório”⁵⁴²; sem contar com as participações especiais dos ilustres Sócrates e Górgias de Leontini⁵⁴³, que nos presenteiam com tamanha sabedoria.

Pelos argumentos anteriormente apresentados e por que não, também, em outros presentes na peça, porém não aqui citados, tenho a satisfação de entusiasmadamente proferir que esta é a melhor obra, sem sombra de dúvida, neste concurso apresentada e, confiante na sagaz sapiência de vocês que vieram nos dar a honra de tê-los presentes em nosso evento cômico, proclamar que sairemos vencedores deste concurso, pois certamente um público tão astuto e perspicaz não votará em outra composição que não seja gloriosamente a melhor, e esta, é obvio, mas não redundante dizer, é esta que neste exato momento vos apresento.

(Helena convoca o grande mestre da linguagem “Górgias de Leontini”)

GÓRGIAS

O rainha de harmonia estética estonteante, a que devo a honra deste convite?

HELENA

Estou com....!?

GÓRGIAS

De modo algum quero me precipitar, mas me palavreie o que lhe incomoda.

HELENA

Estou com o peso de um boi gordo na consciência.

GÓRGIAS

A sofia a que se refere a esse tipo de coisa não me cabe, faça florescer seu

541 Personagem da comédia *As Nuvens* de Aristófanes; Ver nota 534.

542 Nome dado por Aristófanes na comédia *As Nuvens* para a suposta escola de Sócrates (95); Ver nota 534.

543 Filósofo antigo e Sofista da Primeira Geração, mestres da linguagem (490~382 a.C).

pensar.

HELENA

É confusão total, confusão total!

GÓRGIAS

Ainda não me ofereces o suficiente para que eu compreenda as suas pretensões.

HELENA

Estou me sentido como ervas que estão em preparo, sofrendo pressões de todos os lados.

GÓRGIAS

Assim sendo, posso parcialmente concluir que os acusadores têm ou pelo menos pensam ter motivos para tanto, porém não vislumbro nenhuma fenda em vossa majestade que os justifique. Prossiga.

HELENA

É que eles pensam que foi eu que baguncei essas coisa da guerra. Como é que pode isso né não seu Górgias?

GÓRGIAS

E seria tal informação válida?

HELENA

Não, você é doido?

GÓRGIAS

Então, a dúvida ainda me persiste.

HELENA

Eu não motivei e nem consigo provar.

GÓRGIAS

Ó notável expressão divina, me diga o que realmente ocorreu.

HELENA

É que viajei a Tróia.

GÓRGIAS

Viajaste a Tróia e tendo em vista tamanha agonia, esta atitude não foi bem interpretada.

HELENA

É exatamente isso, seu orador.

GÓRGIAS

Mas por que tamanha confusão?

HELENA

Eu fui a Tróia, mas não sei bem o que me motivou. Só lembro que foi algo brusco.

GÓRGIAS

Então foi levada!?

(Helena, ao lembrar-se do ocorrido fica muito nervosa e a ponto de choro)

HELENA

Sim...!?

GÓRGIAS

Calma rainha. Tem que buscar a ordem.⁵⁴⁴

HELENA

Tem razão.

GÓRGIAS

Palavrei-me mais sobre essa sua viagem. O que a motivou?

HELENA

Eu senti uma força grandiosa.

GÓRGIAS

544 Início da construção conjunta dos argumentos em defesa de Helena, fato aqui proposto do que teria acontecido no que antecede a obra *Elogio de Helena* de Górgias de Leontini.

Foi levada a força!?

HELENA

Sim, a força!

GÓRGIAS

Foi levada por elementos de desmedida brutalidade, sem o menor ensejo de se defender.⁵⁴⁵

HELENA

Num sei, só sei que foi assim.⁵⁴⁶

GÓRGIAS

Tão estranho quanto o ocorrido é o modo que falas.

HELENA

Parecia que tinha que acontecer.

GÓRGIAS

Necessidade do destino, quer dizer então que foram os deuses que a levaram a Tróia?⁵⁴⁷

HELENA

Aaaa, eu num sei! Talvez.

GÓRGIAS

Se foi este o ocorrido é indiscutivelmente ilegítima essa acusação que sofres, pois a previdência humana de modo algum pode afetar uma investida dos deuses.

HELENA

Tem razão, mas o que me arrebatou era uma coisa humana misturada com divino.

GÓRGIAS

Seria algo como um semideus?

545 Primeiro argumento: Helena teria sido raptada.

546 Bordão do personagem Chicó de Ariano Suassuna na obra *Auto da Compadecida* escrita em 1955 e publicada em 1957.

547 Segundo argumento: Necessidade do destino.

HELENA

Num sei, mas falava bonito igual ao senhor.

GÓRGIAS

Então foi coagida pelo grande tirano!?⁵⁴⁸

HELENA

Esse tal de tirano eu num conheço não.

GÓRGIAS

Falo, aqui, do poder do discurso.

HELENA

Esse daí também não.

GÓRGIAS

Está bem enleada rainha.

HELENA

Eu também...

GÓRGIAS

É a você mesma a quem me refiro. Precisa abrandar-se e seguir.

HELENA

Pode até ter sido esse tal de discurso poder tirano. Como é mesmo?

GÓRGIAS

Grande tirano.

HELENA

Éééé...!

GÓRGIAS

Então foste vencida pelo discurso.

548 Terceiro argumento: Helena foi persuadida pela força do discurso.

HELENA

Annn...?

GÓRGIAS

Foste vencida pelo discurso.

HELENA

O senhor me confunde muito.

GÓRGIAS

Vou lhe explicar. Se for o discurso o que a fez ir a Tróia, mais uma vez é vítima, pois ele tem um grande poder, que pode tanto despertar, florescer e intensificar paixões como fazer cessá-las.

HELENA

Era outra coisa parecida com esse seu amigo.

GÓRGIAS

Amigo!?! O discurso, sim; o tirano não.

HELENA

E são dois?

GÓRGIAS

Continue.

HELENA

Era algo que ardia sem se ver.⁵⁴⁹

GÓRGIAS

Então foi um sentimento, seria ele o amor!?

HELENA

A gente consegue explicar quando sente isso?

GÓRGIAS

549 Trecho do poema *O amor é fogo que arde sem se ver* de Luís Vaz de Camões.

Até poderia, porém é muito difícil.

HELENA

Aaa seu Górgias, eu chamei o senhor aqui pra me ajudar e tô ficando ainda mais confusa!

GÓRGIAS

O fazer filosófico, tem toda razão, é algo complicado de mais para todos.

HELENA

Ele ainda bagunça mais! Continue sua explicação.

GÓRGIAS

Continuemos então: Isto me parece expressão divina, seria o Eros seu motivo!⁵⁵⁰

HELENA

Era alguma coisa que me arrastou à força; era divino e ao mesmo tempo humano; falava bem; era uma dor que desatinava, mas sem doer...

GÓRGIAS

Até o presente momento posso concluir que ou foi levada à força por elementos treinados para serviços de combate; ou foi vítima de um desejo dos deuses; ou foste convencida pelo poder do discurso ou ainda foste arrebatada pela grande força do Eros, logo não podes ser acusada como motivação da guerra, pois se foi levada à força por guerreiros não teve a oportunidade de defesa; se por necessidade do destino, você, enquanto humana nada poderia contra um deus; se foi persuadida, novamente foi vitimada e se foi o Eros que motivou sua viagem a Tróia, mais uma vez não poderia imprimir vitória sobre um deus, e assim ponho termo ao raciocínio que a afirma como vítima em qualquer dessas situações. Porém algumas indagações ainda persistem.

HELENA

Pensei que tinha organizado toda minha agonia. O que ainda lhe incomoda?

GÓRGIAS

A ausência por completo de escolha no que tange a sua pessoa.

550 Quarto argumento: Helena foi a Tróia por amor.

HELENA

Não tô entendendo nada.

GÓRGIAS

Em pelo menos duas das possibilidades que me apresentaste a vejo em condições de defesa.

HELENA

Mas o senhor num já justificou todas as possibilidades possíveis!

GÓRGIAS

Não todas. Apenas organizei os argumentos que me deste. De modo algum esgotei as possibilidades, passemos a explorar sua verdade.

HELENA

Então a verdade é esclarecer o significado do que foi dito.

GÓRGIAS

É exatamente assim. Então me digas, em nenhum momento resistiu ao poder do discurso?

HELENA

Sim, de início até resisti, porém com o desenrolar ele alcançou meus sentimentos por meu marido e fui seduzida a ir a Tróia a fim de fortalecer os elos entre Menelau e os grandes senhores de Tróia.

GÓRGIAS

E quanto ao Eros, a que se deve a participação dele em sua justificativa?

HELENA

Este é paralelo a minha fala anterior, pois fui a Tróia por amor, mas amor a meu marido e não pelos que me ajudaram nesta tentativa de me aproximar dele.

GÓRGIAS

Então foi assim que ocorreu.

HELENA

Tô tão aliviada! Como posso retribuir tamanha colaboração e ensinamentos?

GÓRGIAS

Só em perceber seu interesse pela imensamente louvável arte do discurso fico muito feliz e gostaria que a partir de agora utilizasse e aprimorasse este que é tudo que temos comprovadamente, em parceria e similitude com sua virtude divina e deste modo certamente auxiliará incontestavelmente seu marido.

HELENA

Pois é exatamente isso que terá!

(Menelau leva consigo dois soldados que como ele estão disfarçados de “porquinhas”. Ao chegar a Atenas eles caminham em direção a Estrepsíades)

(Resmunga Estrepsíades)

ESTREPSÍADES

Como se já não bastasse cavalos, agora gasta com “porquinhas”.⁵⁵¹

MENELAU

Bom dia!

ESTREPSÍADES

Você que irá me dizer agora!⁵⁵²

MENELAU

Você sabe onde mora o saudoso Sócrates?

ESTREPSÍADES

O especialista em peido de mosquito.⁵⁵³

MENELAU

Sim, este mesmo.

ESTREPSÍADES

551 Estrepsíades, personagem da comédia *As Nuvens*, refere-se a seu filho que gastara todo o seu dinheiro com cavalos.

552 Estrepsíades os trata mal, pois pensa se tratar de cobradores; Ver nota 3.

553 Alusão a um dos insultos feitos pelo personagem Estrepsíades a Sócrates em *As Nuvens* de Aristófanes; Ver nota 3.

Ele mora logo ali, naquele barraco fedido.

MENELAU

Obrigado, justo senhor.

(Resmunga Estrepsíades mais uma vez)

ESTREPSÍADES

Que porquinhas estranhas. E não era o meu ingrato filho a quem elas procuravam, mas sim o chefe do “pensatório”⁵⁵⁴. Será se ele está pensando em mudar de profissão?

(Menelau chega ao “pensatório” e um discípulo abre a porta)

DISCÍPULO

Pois não moças.

MENELAU

Seu Sócrates está?

DISCÍPULO

Um momento vou saber se o mestre solicitou seus serviços.

CORIFEU

Tem nem perigo!!!

MENELAU

Agradecida.

(O discípulo retorna)

DISCÍPULO

Está, mas não pode lhes receber agora.

MENELAU

Por quê?

554 Alusão a como Estrepsíades chama a suposta escola de Sócrates em *As Nuvens*; Ver nota 3.

(Neste momento Menelau observa que nos fundos da casa há um velho abaidado com as mãos na merda)

DISCÍPULO

Está a estudar.

MENELAU

Estudando!?

CORIFEU

Ele tá é cagando!!!

MENELAU

Estudando, mas estudando o quê?

DISCÍPULO

Quer descobrir como é o homem por dentro.⁵⁵⁵

(Sócrates, muito entendido do assunto, de lá observa e percebe que as mulheres que lhe procuravam na verdade não eram mulheres, mas sim belos rapazes e, entusiasmado, vem receber seus visitantes sem nem lavar as mãos)

SÓCRATES

O que desejam atléticos rapazes?

MENELAU

Preciso de sua ajuda. Ó “homem mais sábio do mundo”.

(Sócrates, em um tom caduco, responde)

SÓCRATES

Sou é?

MENELAU

Sim, tu és!

555 Sócrates e os Sofistas foram os primeiros filósofos a se ocuparem do humano e tudo de típico que o envolve.

SÓCRATES

Hummm! Mas o que é sabedoria?

MENELAU

Isso, eu não sei, mais muitos dizem que é o que tu és.

SÓCRATES

O que me dás é um exemplo e não foi isto que lhe perguntei.

MENELAU

Sabedoria é o que tens.

SÓCRATES

Não foi essa a minha pergunta.

MENELAU

Pelo visto é sábio e teimoso. Eu num já lhe respondi.

SÓCRATES

Não rapazinho, você não me respondeu.

MENELAU

Por Zeus, que velho teimoso.

SÓCRATES

O que é o tempo?

MENELAU

Por Zeus seu Sócrates me ajude.

SÓCRATES

Já que não respondeste nem uma pergunta, belezudo rapaz, tente pelo menos me explicar de uma maneira válida o que desejas?

MENELAU

Estou com complexo.

SÓCRATES

Reflexo?

MENELAU

Não, complexo, estou com “Complexo de Páris”.⁵⁵⁶

SÓCRATES

O quê? De parir, de parir eu entendo!

MENELAU

Não, não, você não entende?

SÓCRATES

Entendo, entendo sim!

MENELAU

Não, você se confunde.

SÓCRATES

Com fundo? Do fundo eu também entendo.

MENELAU

Não, não é isso.

SÓCRATES

Já disse que deste assunto eu entendo.

MENELAU

Seu Sócrates!?

SÓCRATES

Entendo.

MENELAU

Seu Sócrates!?

SÓCRATES

Entendo!

⁵⁵⁶ Páris, príncipe de Tróia, segundo a história mais conhecida, estaria intimamente ligado a viagem de Helena.

MENELAU
Seu Sócrates!?

SÓCRATES
Já disse que eu entendo!!!

MENELAU
Quero reconquistá-la.

SÓCRATES
Ah! É de Lísida que falas.⁵⁵⁷

MENELAU
Não, Sócrates!

SÓCRATES
Entendo!!!

MENELAU
É da filha de Zeus, que falo.

SÓCRATES
Ah, falas de..., de..., de...

MENELAU
De Helena?

SÓCRATES
Ah, você a conhece?

MENELAU
Ela é minha esposa!?

SÓCRATES
Ah, e o que queres mesmo?

557 Personagem de um diálogo platônico que trás o seu nome.

MENELAU

Quero reconquistá-la.

SÓCRATES

Em tudo o mais, posso ser incompetente e de nenhum préstimo; mas este dom recebi da divindade.⁵⁵⁸

MENELAU

Qual Sócrates?

SÓCRATES

Conheço os segredos do amor.

MENELAU

É exatamente esse o motivo pelo qual te procuro. Então vai me ajudar!?

SÓCRATES

Porque eu faria isso?⁵⁵⁹

MENELAU

Seria um gesto honroso de sua parte me auxiliar na resolução desse problema.

SÓCRATES

Só isso não me parece ser o suficiente.

MENELAU

O que mais poderia lhe oferecer?

SÓCRATES

Não sei se posso fazer o que me pedes.

MENELAU

Mas por que Sócrates! Você é o único que pode fazer isso.

SÓCRATES

558 Lísida, 204c

559 Sócrates ensina teórica e praticamente o que ele acredita ser o melhor método para se conquistar a pessoa amada: ignorá-la.

Você a deixou escapar, não sabe recuperá-la e ainda me procura com essas vestes.

MENELAU

Tens razão Sócrates.

SÓCRATES

E agora ainda baixa a cabeça. Não tem certeza do que queres?

MENELAU

Sim, Sócratezinho, tenho!

SÓCRATES

Não é bom o suficiente. Veio até aqui, mas veio com medo, estas vestes logo lhe entregam, e ainda tem estas outras duas. Além do mais só em estar na minha porta se mostra como um fracassado que não pode segurar a própria mulher em casa e o que dizer do comando de um exército.

MENELAU

Tens toda razão Sócrates, mas agora estou ainda mais disposto a aprender.

SÓCRATES

Tem certeza fracassado?

MENELAU

Sim, tenho.

SÓCRATES

Dê-me algo para comer e vamos dá uma voltinha.

MENELAU

Pegue, vamos.

(Sócrates e Menelau saem de cena, porém antes de desaparecerem Sócrates resmunga aos soldados)

SÓCRATES

Vocês não!

MENELAU

Quer dizer então que vai me ensinar!?

SÓCRATES

Na verdade, já comecei.

MENELAU

Já começou? Como? Não entendo o que queres dizer.

SÓCRATES

O primeiro passo, ô grande guerreiro, é não elogiar, mas sim o desdenhar e assim fazer com que a pessoa venha até você e não o contrário.

(Menelau e Helena se encontram e iniciam a discussão)

(Menelau sozinho resmungo)

MENELAU

Desdenhar, ignorar. Será se isso vai dar certo? Aquele velho tá caduco.

HELENA

Menelau preciso lhe explicar os reais motivos pelos quais...

(Menelau com sua voz de trovão responde)

MENELAU

Agora não posso!

HELENA

Mas preciso lhe explicar os reais motivos que me levaram a fazer o que fiz.

(Menelau limpando sua armadura que é extremamente simples e de aparência muito frágil)

MENELAU

Tenho que limpar minha armadura.

HELENA

Agora que tenho meu raciocínio organizado me dê à oportunidade de pro-

nunciá-lo.

MENELAU

(Menelau fica em silêncio)

(Helena em tom tagarela)

HELENA

Tá bom foi assim: Tendo em vista tamanha repressão que meu, até então, simples passeio causou, me vejo com necessidade de...

MENELAU

Calada mulher!

HELENA

Mas eu só quero...

MENELAU

Quer o quê!? Me perturbar só pode ser.

HELENA

Não, não é isso que reje as minhas intenções. Pretendo da a você o que com toda certidão mereces.

MENELAU

O que mereço é o mínimo de sossego. É isso que mereço.

HELENA

Você compartilha das más visões descarregadas sobre mim?

MENELAU

Tenho dois olhos e uma visão só.

HELENA

Não é desse tipo de visão que vos falo.

MENELAU

Com certeza eu enxergo mal, pois tanta beleza, até hoje só me trouxe pro-

blema.

HELENA

Mas não entendes o que se passa?

MENELAU

Tô vendo quem é que se passa.

HELENA

Por Zeus, me deixe falar.

MENELAU

Por falar nele; ô filha em Zeus.

HELENA

O que passa com você Menelau?

MENELAU

Ô grandioso Zeus, qual foi o mal que lhe fiz?

HELENA

O que queres dizer com isso?

MENELAU

Eu devo ter cuspidido no néctar do Trovejoso, só pode!

HELENA

Pare de falar de meu pai e me dispense sua atenção.

MENELAU

Vai se exercitar vai e para de me perturbar.

HELENA

Já o fiz.

MENELAU

Pois vai ver se eu to lá na feira.

HELENA

O que tá acontecendo com você?

MENELAU

Tá acontecendo que eu quero limpar minha armadura em paz e tem uma mulher chata, lesada e irritante que não me deixa fazer isso.

HELENA

Nossa você nunca se referiu a mim dessa maneira.

MENELAU

E você nunca foi tão irritante assim dessa maneira.

HELENA

Fiz o que fiz por amor a ti!

MENELAU

Amor?

HELENA

Fui a Tróia por amor, a fim de fortalecer os elos entre você e os senhores daquela terra.

MENELAU

E por que não me falou nada sobre isso?

HELENA

Estavas tão atarefado...

MENELAU

Então foi isso.

HELENA

Foi sim meu amor.

MENELAU

Desculpe-me por não te dar a atenção que mereces.

HELENA

Desculpe-me também por ter feito a besteira que fiz.

(Sócrates e Górgias foram convidados para os festejos que celebram o retorno de Helena)

SÓCRATES

Ó meu grande e virtuoso amigo Górgias, todos por essas bandas pensam que somos inimigos, mas você há de concordar comigo, que como diz aquele nosso amigo, eu tinha que fazer minha medida.⁵⁶⁰

GÓRGIAS

Que é isso meu amigo filósofo, pra mim é uma enorme honra sustentar tão renomados pensadores.

SÓCRATES

E eu lhe agradeço por isso.

GÓRGIAS

Por nada Sócrates, amigo é pra essas coisas.

(Sócrates abraçando Górgias)

SÓCRATES

Vamos meu mais louvável e virtuoso amigo, nos deleitar com um saboroso brinde de cicuta.

CORO

E foi assim que se deu
A história que ninguém sabe ao certo como aconteceu
Com embarços partindo de todas as partes
Mas que podemos perceber é uma bela obra de arte.

Todos acusam a coitada da Helena
E quase ninguém nunca se empenha
Em melhor saber desta situação vivida por essa grandiosa rainha

560 Sócrates e Górgias, ao contrário do que a maioria pensa, aqui são grandes amigos que combinaram as situações conhecidas em relação a eles para que ambos obtivessem uma boa divulgação de seus pensamentos filosóficos; referência ao pensamento de Protágoras considerado o pensamento de maior expressão dos Sofistas: “O homem é a medida de todas as coisas, das que são, enquanto são, das que não são, enquanto não são”.

Afirmando que já se tinha sobre ela uma “sabedoriazinha”.

Até vocês que muito provavelmente esperam um final feliz
Talvez também torçam o nariz
E concordem com o que o maldoso sempre diz
Que nossa divina rainha mais se aproxima de uma meretriz.

Porém pra você que assim a diz
Não terá um final feliz
Pois a verdade é o que nessa história se diz
Independente do que você pense ou quis.

É certo que a guerra aconteceu
É certo que o povo se f... Sofreu
É certo que a terra estremeceu
Mas foi por uma boa causa que isso se deu.

É claro que muita gente não ficou contente
É claro que pelas perdas, muito se sente.
Mas o risco foi tanto, que até a própria Helena quase fica sem dente.
E ainda assim não é culpada; é inocente.

A mulher mais bela do mundo sem dente
Não, isso não poderia acontecer.
Pois existiam cobaias que de modo algum deixariam isso acontecer
Vítimas da divindade estética da rainha que parecia a cada dia mais ainda
florescer.

E foi assim
Que muita gente virou toicim
Cuidado que isso pode novamente ocorrer
E talvez seja a nossa vez de se f... Sofrer.

FIM

