

Symbolon II

INVEJA E EMULAÇÃO

Em...

Homero

Pindaro

Aristófanes

Virgílio

Marcial

Plínio

Plutarco

editado por

BELMIRO FERNANDES PEREIRA

JORGE DESERTO

PORTO 2010

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: SYMBOLON II – INVEJA E EMULAÇÃO

ORGANIZAÇÃO: BELMIRO FERNANDES PEREIRA E JORGE DESERTO

EDIÇÃO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ANO DE EDIÇÃO: 2010

COLECÇÃO: FLUP e-DITA

EXECUÇÃO GRÁFICA: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira

TIRAGEM: 150 exemplares

DEPÓSITO LEGAL: 311011/10

ISSN: 1646-1525

ISBN: 978-972-8932-59-6

Inveja e Emulação em Aristófanes

INTRODUÇÃO

De entre as várias hipóteses que se me ofereciam para o tratamento deste tema, escolhi explorá-lo a partir de uma leitura exterior da obra de Aristófanes. Assim, não é meu propósito analisar qualquer comédia ou grupo de comédias do dramaturgo ateniense, mas sim olhar para a questão da inveja – e, particularmente, da emulação – do ponto de vista da produção literária e da sua inscrição no contexto tipicamente ateniense de produção dramática. Para o efeito, tentarei uma aproximação a três níveis, avançando do geral para o particular, ou seja, começando a partir de um plano aberto, que se irá progressivamente fechando.

A literatura é, também, um lugar de confrontos e rivalidades. A coexistência de distintos modos, de diversos géneros, de variados autores é sintoma de que a literatura pode seguir diferentes caminhos e pode, nessa diversidade, alcançar públicos muito díspares. Mas, ao mesmo tempo, cada um desses modos e géneros desenvolve uma luta permanente para afirmar o seu espaço e para garantir que o seu lugar não é ameaçado por aqueles que se encontram próximos. No contexto do drama ateniense, essa divisão de lugares, num espaço sujeito a partilha, é algo que merece, antes de mais, alguma atenção.

1. COMÉDIA E TRAGÉDIA

A comédia e a tragédia mantêm entre si uma relação de alguma ambiguidade, em que proximidade e afastamento parecem jogar, em simultâneo, importante papel.

Podemos evocar, como representação simbólica desta relação, a imagem, que o tempo veio a tornar quase emblema do próprio teatro, das duas máscaras, a trágica e a cómica, a primeira séria, denunciando o sofrimento, às vezes até com o pormenor de uma lágrima, a segunda exibindo uma face de riso. É uma representação estereotipada e, por essa razão, reduzida a um esquematismo simplista, deve reconhecer-se, ainda que bastante enraizada no nosso imaginário¹. Ainda assim, nesta oposição esquemática, parece claro o que separa e o que une: por um lado, emoções distintas, diferentes reacções do espectador, traduzidas no sofrimento e no riso; por outro, a partilha de um elemento comum com peso definidor, a máscara, aqui como símbolo da essência do próprio espectáculo teatral, lugar por excelência da transfiguração, do *ser-outro*.

Como acontece com todos os esquematismos, também aqui a realidade vem temperar e moderar o símbolo. Como alerta o mesmo Oliver Taplin, esta representação, no que respeita ao teatro grego, acaba por não reflectir aquilo que efectivamente aconteceria, já que a máscara, no século V ateniense, obedeceria a outras prioridades (Taplin, 1996: 189):

The tragic mask is, in fact, rather blank and expressionless, somewhat solemn perhaps, waiting to take its "expression" from the events of the play: the predominant characteristic of the earlier comic mask, on the other hand, is clearly not merriment, but ugliness.

Este aspecto poderá servir de primeiro alerta para que não pensemos em encarar, de forma acrítica, a relação entre tragédia e comédia como uma simples oposição de contrários. Mesmo que não retiremos dele, para já, nada de substancial, fica-nos, ainda assim, a noção de que estaremos a tentar descrever um relaciona-

¹ Sublinhe-se, além disso, que nem sequer se trata de uma representação de origem grega, mas de algo que deve ter a sua origem, como sublinha Oliver Taplin, na iconografia latina (Taplin, 1996: 189).

mento com um grau superior de complexidade. Por outro lado, se continuarmos a atentar nas palavras de Taplin, parece desenhar-se um quadro diferenciador que, de forma ainda algo simplista, pode exprimir-se do seguinte modo: a tragédia constrói-se a partir do texto, procura um efeito mediato, no qual a máscara representa o papel de intermediário, a que só as palavras irão conferir completo valor. A comédia, pelo seu lado, busca um efeito imediato, que decorre, desde logo, do próprio jogo visual, que assenta na distorção, na apresentação daquilo a que poderíamos chamar uma *desordem visual*, e que, por fim, define a atitude e as expectativas do público ainda antes de aceder ao texto. Nesta linha de leitura, já não encontramos propriamente uma oposição, antes formas distintas de concepção enquanto espectáculo dramático.

Parece certo, portanto, que nos encontramos numa indecisão entre duas abordagens que podem ter, qualquer delas, virtualidades positivas. De um lado, uma leitura que assenta naquilo que afasta a comédia da tragédia, que encara os dois géneros como opostos². Do outro, uma busca – sem querer escamotear as evidentes diferenças – que toma em conta e valoriza devidamente aquilo que os aproxima, tanto no que os define enquanto dramas, como no espaço onde forçosamente convivem³.

Comece-se, em primeiro lugar, por sublinhar essa partilha. Tragédia e comédia têm de administrar um espaço que lhes é comum e no qual ambas vão crescendo e adquirindo afirmação. Tanto uma como outra tomam como seu o teatro de Dioniso e os festivais que, no contexto da Atenas democrática, são dedicados a este deus. Em Atenas, nas mais importantes ocasiões públicas dedicadas ao teatro, tragédia e comédia não se entendiam uma sem a outra e os próprios espectadores, provavelmente, seriam levados,

² Pelo menos uma das vertentes dessa oposição parece clara: tragédia e comédia não são territórios abertos a uma autoria comum e não parece ter havido poetas que cultivassem, em simultâneo, os dois géneros (cf. Taplin, 1986: 163, onde se evocam, em nota, duas hipotéticas e improváveis excepções).

³ O mesmo Taplin (1986: 163-164) sumaria exemplarmente esses pontos comuns, que a ninguém parecerão questionáveis: “both were put in exactly the same theatre, as part of the same festival; both have a chorus, which sings; both have actors who mainly speak in iambic trimeters; both employ masks, the *aulos* – and so on”.

pelo tempo e pela contínua experiência, a vê-las como fenómenos indissociáveis. Mas esta proximidade está, desde o início, marcada por elementos objectivos de diferenciação que, de algum modo determinam a relação entre os dois géneros⁴.

Tragédia e comédia chegam aos festivais – e, neste aspecto, as Grandes Dionísias constituem a referência fundamental – em ocasiões diferentes e essa diferenciação vai também funcionar como sinal da sua importância relativa. Se a tragédia remonta, segundo a tradição, à fundação do festival, qualquer que fosse a sua forma nesses recuados tempos, a comédia apenas terá chegado às Grandes Dionísias em pleno século V, para um longo período de crescimento e tendo sempre, na economia organizativa do festival, um papel indubitavelmente menor. Mas, mais até do que essa oposição em termos de estatuto e importância, mais relevante é o facto de o crescimento de ambos os géneros não coincidir no tempo e, por essa razão, coexistirem em momentos nos quais o seu desenvolvimento é díspar.

A verdade é que, depois de reunidas, encontramos tragédia e comédia a partilhar um mesmo território, um mesmo público e uma mesma ocasião de apresentação diante da *polis*. Qualquer acto de partilha implica ajustamentos e, neste caso, é natural verificar a existência de movimentos de adaptação mútua. Se essa adaptação procura, naturalmente, sublinhar aquilo que é diferente em cada um, existem também, como se verá, mecanismos de apropriação através dos quais, paradoxalmente, a diferença é garantida pela manifestação de uma evidente proximidade.

O modo como cada um dos géneros trabalha a sua relação com o público instaura, desde logo, uma diferença fundamental. A comédia procura a aproximação, chega-se ao espectador, facil-

⁴ Há nesta equação um terceiro elemento que é fácil negligenciar: o drama satírico. Se, por um lado, pode ligar-se ao território da tragédia – pela autoria partilhada, por alguma proximidade em termos de dispositivos formais, pela coexistência de temática mitológica – também não deixa de lhe ser, em larga medida alheio, já que assenta num mundo de figuras alternativas, como são os sátiros. A questão, reconheço, não é passível de tão nítida simplificação, mas parece-me poder afirmar-se que a ausência nela do drama satírico não desfigura esta breve análise da relação entre tragédia e comédia. Sobre o drama satírico, vejam-se, por exemplo, Sutton (1980), a introdução de Seaford (1984) ou Harrison (2005).

mente o trata pelo nome. Dito de outro modo, a comédia é um espectáculo que arrasta, que envolve, que inclui o espectador, o que vai desde as referências genéricas, as alusões a figuras singulares, eventualmente presentes na audiência, até à inclusão, como personagens, de figuras que estariam, elas próprias, entre o público, a assistir, com os outros atenienses, à sua caricatura cômica. A comédia anula a distância entre *skene* e *theatron* e tende, em vários momentos, a fazer daquele espaço um contínuo⁵.

A tragédia, por outro lado, provoca o envolvimento de um modo completamente distinto. *Skene* e *orchestra* são um território vedado, separado do espectador por uma almofada de segurança. A tragédia provoca um forte efeito emocional, mas o envolvimento do público faz-se através desse poderoso canal emotivo, sem que os lugares a que pertencem uns e outros, personagens e público, alguma vez se misturem.

Cada um dos géneros se exprime, pois, de uma forma distinta, a comédia através de uma proximidade inclusiva, a tragédia pela instauração de uma distância que, ao deixar o espectador concentrado no essencial, acaba por instaurar uma outra forma de proximidade⁶.

Esta linha de leitura pode estender-se aos assuntos abordados. A comédia, mesmo quando escolhe enveredar pela alegoria ou pela apresentação de figuras simbólicas, está próxima da actualidade e dos temas que, a cada momento, preocupam a cidade. As referências são directas e incisivas, muitas vezes personalizadas. A tragédia, pelo seu lado, refugia-se, por regra, no tempo incerto do mito e todas as questões que levanta nos aparecem com essa mediação, também ela capaz de instaurar um suficiente distanciamento para

⁵ Não encontramos exemplos nos quais a barreira se quebre completamente, ou seja, em que os actores invadam literalmente o espaço do público. Vejam-se, no entanto, as referências ao costume de atirar guloseimas aos espectadores (e.g. *Pax*, 962; *V*, 58-59; *Pl.*, 797-799), ou, num plano diferente, o apelo do Dioniso de *Rãs* ao seu sacerdote (297), que pode, ao menos, autorizar a hipótese de uma aproximação quase invasiva. A permeabilidade entre os dois espaços daria origem, por parte da audiência, a uma distendida reciprocidade – tudo o contrário, como é óbvio, de um reverente silêncio.

⁶ Cf. Chapman (1983: 1-2). Afirma, pelo seu lado, Taplin (1986: 172), ao sublinhar este contraste: “It was essential for comedy, if it was to succeed, that audience should interrupt: it was essential for tragedy, if it was to succeed, that the audience should not interrupt”.

que questões emocionalmente perturbadoras possam ser absorvidas sem demasiado sobressalto.

Aliás, não deixa de ser revelador que a tragédia tenha abandonado, aparentemente por completo, intrigas centradas em acontecimentos da actualidade, embora, no início, ainda tenha recorrido a eles⁷. Que o envolvimento emocional exigido pela tragédia poderia ser excessivamente ampliado por uma história demasiado próxima, demonstra-o o célebre episódio de *A Tomada de Mileto* de Frínico, relatado por Heródoto (VI, 21). É natural que a tragédia tenha procurado, na relação com os espectadores, o “*safety gap*” de que fala Peter Wilson (2001: 97) e que as intrigas mitológicas tão facilmente providenciam. Mas, ao mesmo tempo, deve notar-se que, no quadro dos movimentos de acomodação recíproca a que tragédia e comédia tiveram de entregar-se, foi ficando claro que caberia à comédia a relação próxima com a actualidade – e quanto mais a comédia seguia esse caminho, tanto mais naturalmente faria sentido que a tragédia se mantivesse dele arredada.

A comédia, ao atingir a sua maturidade mais tarde, encontra a tragédia num período que já ultrapassa a consolidação e que pode ser descrito como de reacção a um modelo que estava perfeitamente estabelecido. Assim, a comédia cria as suas balizas tendo como referência contemporânea uma prática dramática que, do lado da tragédia, já funciona como um discurso reactivo e que

⁷ A questão não se põe apenas quanto a esta genérica oposição entre tempo actual e tempo incerto e indeterminado do mito. Como sublinha Taplin (1986: 165), há características que encontramos em Ésquilo, mas já não vemos em Sófocles e Eurípides (em relação a este último autor, as coisas adquirem ainda maior complexidade, como brevemente se verá mais adiante), mas que vimos a encontrar na comédia de Aristófanes, ainda que reformuladas e recondiçionadas. O helenista dá como exemplo o acto de bater à porta (cf. *A. Ch.*, 653-656) ou a fala da Ama de Orestes (*A. Ch.*, 734-765), na qual a referência à liberdade intestinal dos bebés aflora um tema de que a comédia, a seu modo, fará largo uso, ou ainda a facilidade com que as tragédias de Ésquilo mudam o cenário da sua acção (cf. *Pers.*, *Ch.*, *Eu.*), algo que, mais tarde, parece tornar-se próprio da comédia. Do mesmo modo, o Coro de *Eunérides*, com a sua aparência não humana, afasta-se do que é habitual encontrar num coro trágico e partilha, nesse desenho identitário, algumas características do coro cómico – cf. Taplin (1996: 192-193) e a sua remissão para Herington (1963), que sugere uma influência da comédia sobre a obra de Ésquilo, o que negligencia as questões decorrentes de um desenvolvimento e afirmação dos dois géneros em tempos distintos.

representa, ao mesmo tempo, um extensíssimo manancial de exemplos, produto de um *corpus* já vasto e constante. É, por isso, natural que a comédia se sinta compelida a discutir a tragédia, seja porque esta é um dos temas da actualidade que o poeta cómico sente dizerem-lhe respeito, seja porque a própria tragédia, como é perfeitamente claro se olharmos para a obra de Eurípides, já chegou a um ponto em que, à sua maneira, também se discute a si mesma. A estes dois motivos, já por si mesmos suficientemente poderosos, há que juntar a partilha de um espaço comum, que ainda mais fácil vai tornar essa referenciação cruzada.

É, aliás, fundamental esta noção de cruzamento. Não é preciso procurar muito para encontrar opiniões que defendem, nos mais variados tons, que também a tragédia, em particular a euripidiana, se deixa, neste último quartel do século V a. C., contaminar pelo discurso cómico⁸. E se não é de uma troca de papéis que se fala, fica à vista um movimento de permeabilidade, em que os dois géneros, cada um à sua maneira, se apropriam do outro, como se a partilha do mesmo espaço tornasse inevitável a existência destes improváveis e incertos vasos comunicantes. Para a comédia, torna-se corrente parodiar a tragédia, ciente do poderoso efeito que pode alcançar a utilização da linguagem trágica em contexto cómico. Mas a verdade é que podemos apontar (e, sem dúvida, discutir) ocasiões em que, de forma naturalmente mais mitigada, a tragédia se torna acessível à linguagem e à movimentação da comédia. No teatro de Eurípides, principalmente, esses momentos são vários e eloquentes – basta lembrar, sem qualquer preocupação de esgotar os exemplos, passos como o falso reconhecimento entre Xuto e Íon (*Ion*, 517-529), a paródia ao reconhecimento de *As Coéforas* e o subsequente e forçado reconhecimento de Orestes (*El.*, 503-584), ou ainda o Menelau escorraçado por uma velha porteira às portas do palácio de Teoclímeneo (*Hel.*, 435-482)⁹. Isto significa que, por vias distintas, o movimento de comunicação entre os dois

⁸ Vejam-se, sem qualquer preocupação de exaustividade, Burnett (1960), Knox (1979 [1970]) Seidensticker (1978), Gregory (2000).

⁹ Note-se que, num curioso exemplo de circularidade, regressamos aqui ao tópico dramático do “bater à porta” – e parece inevitável, neste momento, falar da contaminação pelo cómico, o que instaura uma espécie de movimento de vai-vem, a que nenhum dos géneros permanece imune.

gêneros acaba por ser recíproco e comporta sinais de uma influência mútua e de um processo de ajustamento e de adaptação que não assume uma forma de combate aberto, antes de uma negociação tácita de espaços com cedências e influências de parte a parte.

As semelhanças e as contiguidades são mais facilmente digeríveis se emolduradas por algumas diferenças notórias. É o que acontece, por exemplo, com a questão da originalidade. A tragédia, como é sabido, assenta as suas intrigas sobre narrativas mitológicas já existentes e sobre um conjunto de figuras já conhecidas dos espectadores. Como assevera Aristóteles, esse núcleo de famílias e figuras terá até, ao longo do tempo, sido objecto de um progressivo fechamento (*Poética*, 1453a). Ao abordar um património narrativo já conhecido e explorado, a tragédia está constrangida a reconfigurar aquilo a que chamamos originalidade. Se está impedida de modificar traços fundamentais das intrigas, isto é, se não se atreve a afirmar que Clitemnestra não mata Agamémnon ou que Orestes não mata a própria mãe, tem, por outro lado, infinitas possibilidades de construir os caminhos que levam aos pontos fulcrais das intrigas. Basta pensar no modo como os três grandes poetas trágicos tratam a vingança dos filhos de Agamémnon para percebermos que, se alguma razão de queixa houver, não será certamente a de falta de originalidade de cada um deles, sem que, no entanto, se despreste aquilo que, na intriga conhecida, é essencial, ou seja, o matricídio.

A comédia, por outro lado, cria intrigas originais, num sentido que se aproxima daquilo que modernamente valorizamos como originalidade no campo da criação artística. Algumas das intrigas de Aristófanes são verdadeiros achados – as tréguas privadas de Diceópolis, em *Acarnenses*, a greve aos deveres conjugais das mulheres gregas, em *Lisístrata*, eis exemplos que imediatamente acodem ao espírito – e chegam a surpreender pela sua capacidade inventiva. Claro que a essa liberdade extrema quanto ao desenho de um fio narrativo correspondem outros constrangimentos que, de algum modo, constituem marca unificadora do género: o recurso a um tipo de humor recorrente, mesmo quando, como acontece por vezes em Aristófanes, se simula cansaço e rejeição do modelo¹⁰; o uso de

¹⁰ O início de *Rãs* é, deste ponto de vista, um exemplo absolutamente eloquente. A recusa das piadas mais estafadas e vulgares não impede que estas sejam apresentadas, numa interessante estratégia de duplicidade que visa –

figuras tipificadas ou de personagens alegóricas, entre vários outros. Dito de outra forma, a liberdade criativa de que a comédia goza encontra outros modos de lhe conferir um sentido de pertença a um género, uma ligação que não soe não demasiado dissonante, como seria forçosamente necessário num contexto em que as obras competiam entre si.

Ainda assim, esta pode ficar como uma marca saliente daquilo que distingue tragédia e comédia, ou, se quisermos seguir um fragmento famoso de um comediógrafo do século seguinte, Antífanes, dos distintos desafios que são colocados ao autor de cada género¹¹:

*... Sorte tem em tudo a tragédia:
é um poema em que o argumento
é conhecido dos espectadores,
mesmo antes de alguém falar. De modo que
basta o autor fazer uma alusão. Que eu diga apenas
“Édipo”, e já sabem tudo o mais: que o pai era Laio,
a mãe Jocasta, quem eram as filhas, os filhos,
o que é que ele sofreu, o que fez.
(...)
Nós não temos nada disto, mas força é
que tudo inventemos, nomes novos, o que se passou antes,
a situação actual, a mudança de fortunas,
o prólogo. (...)*

Uma vez mais, pode ser uma questão de perspectiva. A diferença é evidente, mas, em rigor, o que existe são formas distintas de aplicar a liberdade criativa, e estaremos todos de acordo que nem tragédia nem comédia prescindem, cada uma a seu modo, dessa liberdade de criar.

Todo este quadro de distinções e sobreposições torna clara a relação de proximidade entre tragédia e comédia, que desvaloriza uma leitura assente num simples desenho de oposição. Ainda assim, como cabem à tragédia a seriedade dos temas e a elevação da lin-

com aparente sucesso – fazer o pleno da audiência. Como afirma Sommerstein (1996: ad 1-30), “Aristophanes has his cake and eats it”. Cf., igualmente, V. 57-63, *Pax* 739-748, *Nu.* 296 e 537-544.

¹¹ Antífanes, frg. 189 K.-A., vv. 1-8 e 17-20. Utilizo a tradução da Prof. Rocha Pereira (2003: 436).

guagem, ou seja, como cabe à tragédia aquilo que é sério e deve ser levado a sério, não podemos espantar-nos se a comédia, a quem a *polis* e os seus mais importantes temas não permanecem alheios, não se sentir confortável ao ver-se relegada apenas para a apresentação do ridículo e do disforme. Não será necessário ir mais longe do que as escassas onze obras conservadas de Aristófanes para perceber que nelas se exploram temas profundamente importantes para a cidadania ateniense: a guerra e a paz, a educação, a tensão entre os sexos, os efeitos da demagogia na vida pública, entre outros. Mais ainda, visto que a tragédia se furta à actualidade, em termos de desenho da intriga, a comédia pode aproveitar o seu tom mais ligeiro para, sem correr os riscos a que o poeta trágico estaria sujeito, remexer, às vezes de forma violenta, em feridas ainda abertas.

Além disso, a comédia dispõe de uma porta especificamente aberta para a reflexão, através desse dispositivo muito particular que é a parábase. Quando o Coro se dirige directamente à audiência, quer mantenha ou quebre a sua identidade dramática, partilha com ela um conjunto de pensamentos que, embora não se afastem completamente do tom jocoso que serve ao espectáculo, têm, por regra, implicações que ultrapassam largamente a intriga da própria obra. Quer o tema seja a defesa do próprio poeta (*e.g. Ach., Eq., Nu.*), quer a identidade do Coro e os valores da vida comunitária se intersectem na lógica da argumentação (*e.g. V., Av., Th.*), quer o Coro pareça assumir como sua a voz dos cidadãos (*Ra.*), a parábase é uma ocasião em que, olhos nos olhos, os espectadores são convidados a ultrapassar os limites do espectáculo e são confrontados com uma interpelação que apela à sua consciência como plateia civicamente envolvida.

É neste quadro, em que, uma vez mais, a oposição se esbate, que a comédia pode levantar a voz e pode reivindicar o seu papel na formação da cidade. Não podemos achar estranho, por isso, ouvirmos o Diceópolis de *Os Acarnenses*, anteceder o seu discurso de uma advertência através da qual ressoa a voz do próprio autor (vv. 497-500):

*Não levem a mal [me moi phthonesete], espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos Atenienses a respeito da cidade, numa comédia. Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia [to gar dikaiion oide kai trygoidia]*¹².

¹² Utilizo a tradução de Maria de Fátima Silva. Note-se o uso do verbo *phthonein*, note-se igualmente o jogo de palavras que envolve o nome da própria pesonagem, *Dikaiopolis (poleos... dikaiion)*, ou seja, note-se como o texto

Esta noção, a de que também (é determinante a presença de *kai*) a comédia se preocupa com a justiça na cidade, ultrapassa largamente o jogo de palavras a que o nome da personagem se presta, e virá a ser retomada, em tom muito semelhante, na parábase desta mesma comédia, agora já numa associação directa ao próprio poeta (cf. *e.g.*, 445 e 455). Mas é importante igualmente o uso de *trygoidia*, o termo que aqui foi traduzido como “comédia”, mas que, para além desse sentido¹³, terá forçosamente de ser entendido como uma referência a *tragoidia*, num eco verbal que, como é óbvio nada tem de inocente e que não é inédito em Aristófanes¹⁴. Há, nestas palavras – que se encontram, note-se, num discurso que parodia um trecho trágico de Eurípides – a reivindicação de que a comédia, tal como a tragédia, pode ser uma voz na qual podem os espectadores ver reflectidas as inquietações da cidade. Não o fará do mesmo modo, mas fica claro que esse não é um espaço exclusivo da seriedade do discurso trágico. E essa será uma preocupação constante, expressa em vários tons, em diversas das parábases de Aristófanes.

possui uma extrema riqueza, nem sempre apreensível pela via da tradução. Um outro aspecto importante, a relação intertextual entre este discurso de Diceópolis e o *Télefo* eurípidiano (Eurípides, frg. 703) – ou seja, o facto de este texto remeter directamente os espectadores para a sua memória como audiência de tragédia – voltar-á a ser referido mais adiante neste trabalho. Acerca da presença da voz do autor, é pertinente a observação de Olson (2002: *comm. ad loc.*), segundo a qual “rapidly becomes clear that Dikaioplois is speaking with the voice of ‘the poet himself’”.

¹³ Quer a origem do termo seja o verbo *trygao* (“colher, fazer a colheita”), quer o nome *tryx* (“vinho novo”), parece clara a ligação ao mundo dionisíaco da renovação da natureza. Taplin (1983) apresenta e discute brevemente as ocorrências deste termo, quase exclusivamente aristofânico, já que a única outra ocorrência documentada se encontra num fragmento de Êupolis (99, 29 K.-A.). Vd. igualmente Olson (2002: *ad* 497-9). Mas o seu uso, convém sublinhá-lo, decorre mais do jogo paronímico com *tragoidia* do que de um valor semântico particular.

¹⁴ Vejam-se, por exemplo V. 650 e 1537; Nu. 296. É igualmente certo, como afirma Maria de Fátima Silva (1987: 61, n. 70), que o termo é usado, acima de tudo, nas obras iniciais de Aristófanes. Este facto também pode indicar que, naqueles primeiros anos, ainda era pertinente fazer a afirmação da comédia *em face da tragédia*, algo que o passar dos anos viria a tornar desnecessário, porque a relação de dependência entre os dois géneros, de tão evidente, já poderia passar para o domínio do não dito. Vd., Taplin (1983) e Olson (2002: *ad* 497-9 e *ad* 500).

Fixemo-nos agora, anos mais tarde, em *As Rãs*. Voltarei, aliás, a referir esta comédia um pouco mais adiante. Neste momento, interessa-me sublinhar como, duas décadas depois, continua a falar-se explicitamente do poder interventivo e didáctico da comédia. É certo que isso acontece mercê da constante auto-referencialidade do género. Mas parece igualmente evidente que esta é uma reivindicação que a comédia tem de manter constante e explícita, ou seja, que há um espaço pelo qual a comédia tem constantemente de lutar, através de uma chama que necessita de manter acesa em permanência.

Pouco depois da sua entrada em cena, o Coro de iniciados nos Mistérios, entoando um canto a Deméter, a quem pede a vitória no festival, cantando também o seguinte:

... *que eu diga coisas muito engraçadas* [geloia]
e outras muito sérias [spoudaia]

Este desejo, na sua duplicidade, parece apropriar-se de uma seriedade que apenas deveria caber à tragédia. Mas a verdade é que as fronteiras são mais diluídas do que pode parecer a um primeiro olhar. Por isso mesmo, mais adiante, no início da parábase, o Coro assume o seu papel moralizador e tenta influenciar a cidade, com opiniões claras e directas acerca do tratamento a dar aos cidadãos que, alguns anos antes, tinham perdido os seus direitos cívicos. Não espanta, pois, que as suas primeiras palavras sejam as seguintes (vv. 686-687)¹⁵:

É justo que o coro sagrado trate de aconselhar e ensinar coisas úteis à cidade.

Estamos aqui longe do riso e do ridículo. Encontramo-nos num território onde comédia e tragédia caminham muito próximas. Isso é ainda mais evidente numa peça como *As Rãs*, na qual o tema central é a tragédia e o confronto entre dois poetas trágicos. Mas é

¹⁵ Que não se trata apenas de uma reivindicação assente no vazio, atestando-a a informação segundo a qual, devido a esta parábase, Aristófanes foi condecorado pela cidade e obteve o direito de ver *As Rãs* apresentadas novamente no festival das Leneias do ano seguinte (cf. Sommerstein, 1994: 21-22). Não se trata apenas de disputar o espaço reservado a *ta spoudaia*, território da tragédia, trata-se de o conquistar efectivamente.

isso igualmente que permite que quase se desenhe, neste ponto particular, uma indistinção entre ambas. Um pouco mais adiante, num diálogo entre as figuras de Ésquilo e Eurípidés, a questão da relação entre a poesia e a *polis* é novamente colocada, num momento em que os dois dramaturgos exibem uma surpreendente sintonia (vv. 1008-1010):

ÉSKUILO – *Responde-me lá: por que razão deve um poeta ser admirado?*
EURÍPIDES – *Pela habilidade e pelo bom conselho, e porque tornamos melhores os homens nas suas cidades.*

Este trecho de *As Rãs* representa uma interessante confluência. Não apenas, como já se viu, porque nos desenha uma inesperada proximidade entre personagens que, no drama, se digladiam. Sublinhe-se, ainda assim, que também esse aspecto é importante: num desenho em que tudo opõe estas figuras, há um objectivo comum que partilham, embora não partilhem, depois, os caminhos para o atingir. Mas, ao mesmo tempo, esse objectivo, colocado na boca de poetas trágicos, faz parte do texto de uma comédia. E o que nele se diz do poeta trágico poderia dizer-se, como aliás já vimos que o próprio Aristófanes o faz, a respeito do poeta cómico. E por esta via, inesperada, se vêem, comédia e tragédia mais unidas do que rivais, mais próximas do que distantes, a partilhar um espaço de cidadania onde, afinal, as suas evidentes diferenças não são senão uma outra forma de proximidade.

2. ARISTÓFANES E A TRAGÉDIA

O que mais impressiona na relação entre o drama de Aristófanes e a tragédia é a sua constância e o modo como se prolonga no tempo. Isto significa que não se trata de um tema entre outros, de um interesse momentâneo, mas de um reflexo sustentado da relação próxima entre os dois géneros e do modo como a comédia se propõe como uma espécie de consciência do próprio exercício dramático.

É seguro que outros comediógrafos se terão debruçado sobre a tragédia, de forma mais ou menos extensa, mas há na abordagem de Aristófanes uma profundidade e uma intensidade que não tem

paralelo, segundo parece seguro concluir, nos outros autores de comédia do século V ateniense (cf. Silk, 2000: 49). Ao mesmo tempo, essa ligação não diz respeito apenas, e indiferentemente, ao género trágico, ela prende-se, de um modo particular, à obra de Eurípides. Também isto não será um acaso ou apenas o resultado de circunstâncias fortuitas.

Eurípides, pelo que nos é dado saber, foi o mais talentoso dos autores que se dedicaram a uma renovação da tragédia, num momento em que o género já tinha atingido um ponto tal de afirmação que apenas podia evoluir se entrasse numa espécie de diálogo, nem sempre respeitoso ou subserviente, com o seu próprio passado. Essa renovação, que acompanha o turbilhão de ideias novas que varre a cidade de Atenas na fase final do século, faz-se ao nível da linguagem, do desenho das personagens, das intrigas, e assenta, como já tentei demonstrar noutro lugar (Deserto, 2007: 117-134), num movimento de expansão e alargamento que, mais do que redefinir as fronteiras do género, acaba por diluí-las. É nesse sentido que Eurípides é um autor que se presta a um tratamento por parte da comédia, já que ele próprio se constitui como um constante desafio às expectativas do público e às convenções que este está habituado a ver respeitadas.

É fácil – e parece, até certo ponto, tentador – ler a relação entre os dois poetas como uma oposição pura e simples. Aristófanes constrói a sua obra, num momento difícil da vida da cidade, olhando com admiração para um passado ainda recente, glorioso e, em larga medida, mitificado. Esse passado contém, entre outras marcas, a tragédia sólida e referencial de Ésquilo. Eurípides, por outro lado, é o poeta que mais de perto acompanha o ar do tempo, e isso inclui um conjunto de ideias novas, muitas delas provindas dos polémicos ensinamentos dos sofistas, e inclui igualmente a noção de que o discurso pode ser profundamente utilitário e que as personagens de um drama podem cometer as mais terríveis acções e proferir as mais injustas palavras, e podem fazê-lo de uma forma bem sucedida. Mas é igualmente fácil verificar que, para Aristófanes, o autor de *Helena* é igualmente o criador de poderosíssimos momentos de arte dramática – e o extenso recurso à obra de Eurípides constitui, também, uma evidente forma de admiração. Quer isto, dizer, portanto, que entre Aristófanes e a obra de Eurípides há mais do que censura e salta

à vista uma interessante ambivalência, que torna a relação entre os dois autores particularmente rica.

A existência dessa ambivalência torna-se clara no reflexo que tem sobre autores contemporâneos, como acontece com o comediógrafo Cratino, a que voltarei adiante, que se refere a Aristófanes com um conjunto de três compostos particularmente eloquentes (frg. 342 K.-A.): *hypoleptologos*, *gnomidiotikes*, *euripidaristophanizon*. Se nos dois primeiros podemos encontrar, quase como num espelho, as críticas que o próprio Aristófanes dirige a Eurípides como um forjador de sentenças, um manipulador da linguagem, o último termo, a criação de um híbrido entre os dois autores, denuncia uma proximidade que anda, de facto, perto da fusão, tão determinante é a presença euripidiana na comédia do autor de *Paz*.

Se atentarmos na obra de Aristófanes até 405 (ou seja, até à morte de Eurípides), encontramos uma presença constante do poeta trágico. Há, no entanto, como é sabido, três comédias nas quais essa presença é ainda mais notória, já que usam o próprio Eurípides como personagem. Se repararmos igualmente que essas comédias se estendem por um alargadíssimo período de tempo (425 para *Os Acarnenses*, 411 para *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, 405 para *As Rãs*), torna-se clara a amplitude e a constância dessa presença – da qual, é necessário sublinhá-lo, as comédias referidas não são o único exemplo.

Nesta circunstância, há um motivo euripidiano cuja presença se torna particularmente interessante e reveladora. Trata-se de *Télefo*, uma tragédia que Eurípides apresentou em 438 e que narra a história do rei da Mísia, ferido gravemente por Aquiles numa primeira viagem, ainda antes da definitiva expedição a Tróia, que vem a Áulide, ao acampamento grego, buscar a cura para a sua ferida. Seria particularmente marcante o momento em que, disfarçado de mendigo, fazia o seu apelo aos comandantes gregos, tomando como refém, a conselho de Clitemnestra, o jovem Orestes. É certo que a tradição grega já conhecia este disfarce, afinal é com o aspecto de mendigo que Ulisses se apresenta no seu palácio de Ítaca, mas certamente que Eurípides teria conferido à dramatização deste momento uma força que o teria feito perdurar na memória dos espectadores, eventualmente também pela forma como a personagem se vestiria, com os célebres “far-

rapos”, tão arredados da dignidade que a audiência estava habituada a associar à tragédia¹⁶.

A marca deixada pelo *Télefo* de Eurípides terá sido forte e, é lícito pensá-lo, terá impressionado particularmente Aristófanes. De outro modo, como explicar que o comediógrafo tenha recorrido a este mesmo tema, de forma extensa, por duas vezes, separadas no tempo por bastantes anos e ambas largamente posteriores à apresentação do drama euripídiano? Apenas pode entender-se esta escolha pela conjugação de dois factores: em primeiro lugar, o facto de o *Télefo* euripídiano ter causado uma forte impressão ao nosso autor (que, a ter assistido à sua representação, seria ainda muito jovem), uma impressão duradoura e desafiante; em segundo lugar, o facto de esta obra de Eurípides representar, de algum modo, um marco em termos de encenação, um sinal de que a elevação e seriedade da tragédia poderia seguir por outros caminhos, tanto a nível dos artifícios de linguagem, como a nível da dimensão visual e de efeito do espectáculo.

Há, ainda, um outro aspecto importante: a singularidade das representações – por serem relativamente raras, por acontecerem em ocasiões festivas marcantes do calendário cívico – e a particular preparação dos atenienses para lidar com os discursos públicos terão contribuído para activar, numa larga franja dos espectadores, uma bem educada *memória teatral*, capaz de lidar de forma produtiva com estas evocações do passado dramático. Convém não esquecer que a audiência, em Atenas, era constituída por conhecedores, pessoas a quem a própria lógica organizativa dos festivais, principalmente através dos concursos de ditirambos, tinha conferido experiência coral.

¹⁶ Num género como a tragédia, habituado à dignidade de reis e príncipes, vestidos à altura do seu estatuto, qualquer figurino que beliscasse essa aparência exemplar seria motivo de comentário e provavelmente de escândalo. Poderia, pois, discutir-se até que ponto seriam esfarrapados os farrapos das personagens de Eurípides, na senda das reservas levantadas por John Gould (1985: 279), mas esta é uma questão que se afigura algo ociosa. Basta que a representação de Eurípides instaurasse uma diferença, mesmo que bem mais ténue do que pode indiciar o longo desfile de farrapos euripídianos em *Acarñenses*, para que a comédia de Aristófanes sentisse legítima a crítica. Uma crítica que, naturalmente, também vive do exagero e da criação da sua própria “verdade”, quanto mais não seja por via de um efeito de repetição.

Em *Os Acarnenses*, num momento em que é ameaçado pelos indignados habitantes de Acarnas, que constituem o Coro, Diceópolis necessita de procurar um discurso que convença aqueles homens das boas razões das suas tréguas privadas. Nada como procurar Eurípidés e solicitar-lhe os andrajos que tão bem serviram à eloquência de Télefo (vv. 393-479). E, diante de uma longa lista de personagens andrajosas, Diceópolis lá encontra o seu Télefo. É evidente, aqui, a noção de que a personagem dramática não é apenas um conjunto de palavras proferido à sombra de um nome, mas é uma entidade sujeita a uma construção que decorre das próprias regras e exigências do drama enquanto espectáculo.

Do mesmo modo, muitos anos mais tarde, em 411, Aristófanes recorre novamente ao *Télefo* para construir uma movimentada cena em que o ameaçado Mnesíloco, depois de descoberto o seu disfarce, toma como refém, numa acção movimentada e vistosa, a criança de uma das celebrantes – o jovem e querido rebento revela mais tarde ser um odre de vinho, o bem mais precioso daquela mulher (vv. 690-764). Tanto numa cena como noutra, há a noção bem marcada de que o teatro de Eurípidés assenta poderosamente na dimensão visual, nos figurinos, na movimentação. Como qualquer leitura descomprometida concluirá, Eurípidés não é só isto, mas é neste ponto que ele instaura uma diferença determinante – e isso faz-nos compreender a insistência de Aristófanes nesta dimensão do teatro euripídiano, aquela em que mais facilmente se verifica um contraste com a tradição trágica anterior. Por outro lado, este é um aspecto a que a comédia, por natureza mais exuberante, também dá particular importância – assim, Aristófanes sublinha, em Eurípidés, aquilo que, em relação à sua própria experiência teatral, é um sinal de contiguidade, não de oposição.

Mas em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* dá-se uma outra coincidência particularmente reveladora. Ao mesmo tempo que parodia o *Télefo*, tragédia apresentada mais de vinte e cinco anos antes, Aristófanes apresenta-nos também uma paródia de duas outras obras de Eurípidés, *Andrómeda* e *Helena*, a que os espectadores tinham assistido no ano anterior e que estariam, por isso, muito frescas na memória de todos¹⁷. Esta abordagem ampla, que

¹⁷ A alusão, em *Th.* 1060, ao lugar onde foram apresentadas as duas tragédias (“neste mesmo lugar”) autoriza um cruzamento e uma activação de

mistura a memória mais resistente e a mais recente actualidade mostra até que ponto não é episódico e incidental o interesse de Aristófanos pela tragédia e, especialmente, por Eurípides. De algum modo, a evolução da tragédia e o seu caminho de superação e de renovação, muitas vezes incerto e perturbador, constitui também uma base de identidade para a comédia, um ponto em que, em configurações dramáticas cujas diferenças tendem ao esbatemento, os territórios de uma e de outra vêm as suas fronteiras serem alvo de sucessivas remarcações. De um e de outro lado está a noção nítida – ainda que, neste período, incapaz de uma verbalização teorizadora que a torne ainda mais visível – de que a afirmação e crescimento do teatro se faz numa zona, que tragédia e comédia a seu modo partilham, na qual a arte dramática se vê sujeita a constante e insistente interrogação e escrutínio.

Voltemos novamente a *As Rãs*. É uma comédia composta num momento particularmente difícil para a cidade, mas também particularmente difícil para o teatro. A morte de Eurípides, o quase imediato desaparecimento de Sófocles – que, tudo o indica, o próprio texto da comédia não terá completamente absorvido e equacionado – tornam o teatro ateniense evidentemente mais pobre. Ao opor dois poetas trágicos, o mais recente Eurípides, o solidamente antigo Ésquilo, Aristófanos faz deste confronto uma radiografia de toda a cidade, dos tempos que ela passou, dos perigos que se anunciam. Ao conferir ao final da peça toda uma dimensão eminentemente política, o comediógrafo consegue, de forma magistral, dois movimentos que podem simbolizar a súpula de uma boa parte do meu argumento. Por um lado, associa tragédia e comédia na construção de uma obra na qual muitos dos argumentos e das avaliações de natureza técnica podem ser facilmente transferíveis entre os dois géneros, numa demonstração cabal de que a arte dramática funciona num território comum. Em segundo lugar, e possivelmente mais importante, mostra que discutir o teatro e discutir a cidade são faces de um mesmo discurso, ou seja, que no teatro, tragédia e comédia, está contida toda a *polis*.

memórias que, mais do que apenas mitológicas – remissão para uma determinada intriga ou conjunto de intrigas – são eminentemente teatrais, no sentido em que relembram aos espectadores a sua condição de público de teatro e, por outro lado, sublinham como tragédia e comédia são ocupantes de um espaço comum.

3. COMÉDIA E COMÉDIA

Chega agora o momento de, brevemente, olhar para dentro da própria comédia. Neste caso, o movimento é mais incerto, já que, como sabemos, apenas possuímos obras completas de um único autor e, quanto aos outros, trabalhamos apenas com fragmentos a partir dos quais tentamos reconstruir um quadro que não é fácil vislumbrar por inteiro.

Parece lógico que a rivalidade entre os autores cômicos seja algo evidente. Em primeiro lugar, porque é natural que tal fenômeno aconteça entre homens que todos os anos se defrontam em concursos públicos nos quais é colocado em questão o seu valor e o seu prestígio. Essa é, aliás, uma das mais conhecidas e glosadas características do povo grego, a sua extrema competitividade, isto é, a realidade a que normalmente nos referimos como o “espírito agonístico” grego. É sobre essa competitividade que se constrói o modelo, definidor e fundador, do guerreiro, aquele que procura suplantar os outros no campo de batalha e, pela eloquência, na assembleia, demonstrando deste modo a sua *arete*. O mesmo acontece nas competições desportivas, espalhadas por todo o território grego, assim como nos concursos de rapsodos. Os festivais de Dioniso não poderiam constituir exceção.

Há, no entanto, algo que é próprio da comédia. As rivalidades, certamente existentes, entre os poetas trágicos, permaneceriam fora do texto da tragédia. A comédia, por outro lado, devido à auto-referencialidade de que faz gala, transporta a disputa para a própria representação e junta-a a todo o outro tipo de referências pessoais em que é fértil. Por outro lado, a exploração dessa rivalidade tornou-se um tópico obrigatório, mais uma daquelas coisas que o público saborearia com particular agrado, o que é, aliás, um fenômeno de todos os tempos. Note-se, ainda, que a própria construção formal da comédia, com um momento específico, a parábase, no qual o Coro se poderia desligar da sua personagem e falar em nome do poeta, incentiva o confronto e a emulação no próprio momento da representação. Neste ponto específico, tragédia e comédia não podem ser mais díspares.

Ainda assim, convém, também aqui, moderar um pouco este quadro. É certo que estamos a falar de um meio fechado, numa comunidade que, para os nossos padrões, se pode considerar

pequena. Não podemos, por isso, olhar apenas para a rivalidade, como se nela se esgotassem as relações entre os autores de comédia. Como sublinhou, já lá vão uns anos, Stephen Halliwell (1980; 1989), teremos de considerar a hipótese de um poeta, num momento de lançamento da sua carreira, contar com o apoio de comediógrafos mais velhos e mais experientes, tal como deveremos equacionar a possibilidade de colaboração autoral. É necessário ter em conta que um espectáculo teatral é algo de colectivo, que envolve muita gente, e que, no seu processo de construção, pode ter a participação de várias mãos. Tendo em conta, portanto, este elemento de reequilíbrio, é prudente considerar, por um lado, que a relação entre os poetas cómicos pode revestir-se de um certo grau de complexidade e, por outro, que a explícita expressão da rivalidade fará parte das regras do jogo de construção do espectáculo cómico e deve ser lida, também, segundo essa chave específica.

Passo agora a uma referência breve, meramente ilustrativa, a dois episódios, ambos bem conhecidos, que nos dão uma imagem da expressão pública dessa rivalidade¹⁸.

Na parábase de *Cavaleiros*, Aristófanes justifica o facto de apenas agora, vários anos passados, apresentar uma comédia em nome próprio, tarefa árdua e ingrata, mais ainda quando dirigida a um público tão rápido a aplaudir como a mostrar ingratidão para com os autores que vão sofrendo a erosão do tempo. A invectiva parece, portanto, dirigir-se aos espectadores, seres volúveis, tão capazes de incensar como de imediatamente esquecer. Dá como exemplos três nomes de poetas cómicos, Magnes, Cratino e Crates, todos eles, segundo o poeta, vítimas dos desfavores do público, depois de terem sido aplaudidos. Elenca-os por idades e, portanto, muito convenientemente, Cratino fica no meio do rol. Se Magnes era uma figura de tempos mais recuados, o nome mais importante de uma primeira fase da comédia, Cratino e Crates pertenciam a uma mesma geração, mais recente, e aos seus nomes poderiam juntar-se outros igualmente com algum relevo (cf. Ruffell, 2002: 143). Mas, escolhidos estes dois, Cratino aparece, portanto, entalado entre poetas que, embora separados no tempo, já tinham deixado

¹⁸ Para um tratamento mais aprofundado de cada um deles, e de outros que aqui não refiro, vejam-se, entre outros, Maria de Fátima Silva (1987: 21-51), Heath (1990), Ruffell (2002).

de compor. Além disso, de Cratino, nas palavras da parábase, ficamos uma imagem de decadência, a que se junta o toque de uma referência ao exagerado consumo de bebida. Citemos um pouco das palavras do Coro (531-536)¹⁹:

“Agora, porém, que vocês o vêem tresler, não querem saber dele para nada, nem da sua lira de cavilhas soltas, cordas bambas e juntas esgaçadas. Um homem daquela idade, anda por aí armado em Conas, uma coroa murcha na cabeça, morto de sede; quando, graças às vitórias do passado, devia beber no Pritaneu e, em vez de dizer disparates, assistir ao teatro, com todo o esplendor, ao lado de Dioniso”.

Mas a verdade é que, mesmo tendo o seu nome entre o de dois poetas do passado, Cratino era um dos adversários de Aristófanes neste mesmo festival das Leneias de 424, com a comédia *Sátiros*, que obteve o segundo lugar, atrás de *Cavaleiros*. Ou seja, Aristófanes, no meio da sua argumentação, lança um violento ataque contra o seu mais forte rival no concurso, colocando-o, ainda vivo e produtivo, em pleno museu. Percebemos, portanto, que o alvo não é o público, o que lhe interessa antes de mais é diminuir o rival. A afirmação geracional, neste momento, faz-se pela transformação em figura de cera de alguém que ainda representa uma ameaça, mesmo que pertença a uma fornada anterior de poetas. Convém não esquecer, nesta linha de raciocínio, que esta é a parábase na qual Aristófanes se assume como autor de pleno direito.

Mas a vingança serve-se fria. No ano seguinte, nas Grandes Dionísias, Cratino vence, derrotando *As Nuvens*, com uma comédia chamada *A Garrafa*, na qual brinca com o seu apego pela bebida e com a forma como tal vício o afasta da Comédia, aqui apresentada como uma esposa traída e desprezada. Não interessa aqui discutir se o fez por vingança pessoal, como afirmam alguns comentadores antigos²⁰. Interessa, isso sim, como a comédia embarca num diálogo intertextual no qual os autores usam, antes de mais, as próprias armas do gênero, ou seja, neste caso particular, sublinhar a

¹⁹ Cito a tradução – como sempre, excelente – de Maria de Fátima Silva (Silva; Magueijo, 2006: 229-230).

²⁰ Veja-se a justificadíssima desconfiança de Ruffell (2002: 155 sqq.) e os argumentos que a sustentam.

capacidade de Cratino não apenas para encontrar um antídoto, mas para transformar o próprio veneno em antídoto.

A comédia presta-se à explicitação deste tipo de diálogos e deste tipo de confrontos²¹, ou seja, pode produtivamente alimentar-se das próprias rivalidades e torná-las, como este episódio demonstra, numa forma de enriquecimento.

O segundo exemplo associa-se à questão da originalidade. Já foi referido anteriormente que a originalidade é encarada de forma distinta pela tragédia e pela comédia. Embora a comédia tenha um conjunto de piadas, de situações e de personagens que constantemente se repetem e que se tornam, por isso mesmo, património comum de todos os autores, há, ao mesmo tempo, um grau de inventividade na intriga cômica que pode tornar-se mais sensível àquilo a que modernamente damos o nome de plágio – conceito que, aqui, em bom rigor, não pode ser usado senão de forma anacrónica. Quer tendamos a dar mais valor ao autor e ao peso da sua intervenção no processo criativo, como é tradicional fazer-se, quer vejamos a questão numa perspectiva que dê ênfase à colaboração entre autores e à dimensão colectiva do trabalho dramático, como sugere Halliwell (1989), a verdade é que vemos despontar, por vezes, sinais de fricção que decorrem da crítica ao uso de processos que parecem configurar a apropriação de ideias alheias.

É assim que encontramos o desenho incompleto de uma polémica que opôs os dois mais importantes comediógrafos da geração que despontou nos anos 20 do século V a. C., Aristófanes e Êupolis. Assim, vemos Aristófanes acusar Êupolis a respeito de um plágio a *Cavaleiros*, obra na qual, eventualmente, teria havido alguma espécie de colaboração entre os dois autores²². É, de algum

²¹ De uma forma diferente, a tragédia está também num contínuo diálogo consigo mesma. Como afirma Peter Burian (1997: 179), “tragedy is not casually or occasionally intertextual, but always and inherently so”. Também deste ponto de vista tragédia e comédia não se distanciam tanto como poderia parecer, embora a materialização desse diálogo assumia matizes evidentemente distintos.

²² Na exiguidade de testemunhos de que dispomos, a polémica não se esgota nos dois autores. Já no ano seguinte à representação de *Cavaleiros*, Cratino, em *A Garrafa*, comédia já referida anteriormente, fala de Aristófanes “a dizer as palavras de Êupolis” (fr. 213 K.-A.). Não é de admirar, dado o que fica dito sobre a génese de *A Garrafa*, que Cratino tome o partido de Êupolis...

modo, a dimensão dessa colaboração, por um lado, e aquilo a que, neste mundo específico, poderemos apelidar de cópia, por outro, que nos deixam uma grande dose de incerteza acerca deste confronto. Fica-nos, ainda assim, uma espécie de diálogo à distância, que pode materializar-se nos dois trechos breves que cito em seguida, ambos a partir da tradução de Maria de Fátima Silva. Na parábase revista de *As Nuvens*, Aristófanes queixa-se da cópia, num contexto em que, aliás, faz a defesa da sua originalidade em termos mais latos (553-554):

Êupolis foi o primeiro que, ao levar à cena o seu Máricas, virou do avesso os meus Cavaleiros – e fê-lo mal e porcamente.

Num fragmento de Êupolis²³, encontramos um pouco da versão da outra parte:

Estes Cavaleiros que eu fiz a meias com o careca e que acabei por lhe dar de presente.

Não nos é possível ter o desenho completo desta polémica, mas é interessante o modo como ela nos soa intrigantemente moderna. Neste aspecto, o da emulação que se deixa escorregar para a inveja, os autores da antiguidade seriam do seu tempo e de todos os tempos. E se é no seio da comédia que estes confrontos se tornam mais visíveis, certamente se estenderiam aos autores de tragédia e a outros poetas. Na antiguidade, como nos nossos dias²⁴, os seres humanos são frágeis e nem sempre têm consciência de como, medidas todas as coisas, são, afinal, infinitamente pequenos.

²³ Fr. 89 K.-A., de *Os Mergulhadores*, com data provável de 416-415, segundo Halliwell (1989: 519).

²⁴ Um exemplo avulso, mas que me chamou a atenção na ocasião em que trabalhava numa primeiríssima versão deste texto: basta ver as referências cruzadas a que autores como António Lobo Antunes e José Saramago se entregam, em entrevistas a Carlos Vaz Marques, em dois números sucessivos da revista *Ler* (Maio e Junho de 2008), para perceber como estas questões são de todos os tempos e de todos os lugares, sejam eles a Atenas de Cléon e de Hipérbolo, ou Lisboa, ou Lanzarote.

