

JANE KELLY DE OLIVEIRA

**A ILUSÃO DRAMÁTICA EM *ACARNENSES*,
DE ARISTÓFANES.**

ARARAQUARA- SP - 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

JANE KELLY DE OLIVEIRA

**A ILUSÃO DRAMÁTICA EM *ACARNENSES*,
DE ARISTÓFANES**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, com vistas à obtenção de título de mestre, área de concentração: Estudos Literários.

ORIENTADORA: MARIA CELESTE CONSOLIN DEZOTTI

ARARAQUARA-SP, 2005

JANE KELLY DE OLIVEIRA

**A ILUSÃO DRAMÁTICA EM ACARNENSES,
DE ARISTÓFANES**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, com vistas à obtenção de título de mestre, área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA:

Profa Dra Maria Celeste Consolin Dezotti

Profa Dra Adriane da Silva Duarte

Prof Dr Fernando Brandão dos Santos

Araraquara, 18 de março de 2004.

AGRADECIMENTOS

O produto de qualquer trabalho nunca é mérito de uma só pessoa. É necessário rever as condições que influenciaram direta ou indiretamente sua realização porque cada contribuição intelectual, emocional ou material compõe e influencia o resultado final. Por isso, sei que esta dissertação, produto de dois anos de trabalho, não deve ser creditada só a mim, já que contei com importantes contribuições e, então, gostaria de agradecer...

Primeiramente, à professora doutora Maria Celeste Consolin Dezotti pela sua orientação, dedicação e incentivo. Pois, além de orientar este trabalho, contribuiu muita para minha formação intelectual e pessoal. Meu apreço por ela é público e notório!

A meus pais que, esforçando-se para entender “quantas vezes uma pessoa pode se formar”, incentivaram-me com aquele brilho de orgulho no olhar.

A meu querido Sérgio, companheiro e incentivador, a quem não sei como agradecer. Só sei sentir que posso com ele contar e oferecer o mesmo.

Aos professores que encontrei na Unesp, principalmente à professora doutora Edvanda Bonavina Rosa e ao professor doutor Fernando Brandão dos Santos que foram os responsáveis por minha iniciação à língua grega.

À professora doutora Adriane da Silva Duarte que, por sua notável produção sobre a comédia de Aristófanes e por, consequentemente, fazer parte de várias páginas de meu texto, é imprescindível nesta banca. Agradeço por ela ser exemplo de competência e incentivo aos que querem estudar Aristófanes no Brasil.

À professora doutora Lídia Fachin, importante estudiosa de teoria teatral, por fazer importantes sugestões e correções ao meu texto.

Não poderia deixar de agradecer ao incentivo financeiro da Fapesp que me concedeu uma bolsa de estudos e tornou possível minha dedicação exclusiva ao estudo da ilusão dramática na primeira comédia de Aristófanes.

RESUMO

A ilusão dramática na comédia grega antiga possui interessantes peculiaridades quanto a seus mecanismos de construção da ficção teatral. Por vezes, o pacto que valida as convenções entre palco e platéia é evidenciado. Sabendo dessa característica, analisaremos a comédia grega antiga *Acarnenses*, de Aristófanes, levada à cena em 425 a.C., partindo da investigação das marcas lingüísticas que podem denotar a ruptura da ilusão. Para tal, faz-se necessário avaliar a estrutura enunciativa e definir quais são os enunciadores e os enunciatários do discurso: é necessário avaliar se o enunciado é proferido pela personagem ou pelo ator e qual é o destinatário da enunciação e, desta forma, notar se essa fala compõe-se dentro da ilusão, se for proferida pela personagem, ou se rompe a ilusão ao evidenciar a presença de um ator ou dos mecanismos teatrais.

Acontece que em princípio essas falas se integram à estrutura narrativa do texto, considerando-se que se trata de falas proferidas por personagens. Mas, quando se dá a ruptura da ilusão dramática, a fala que registra essa ruptura promove, ao mesmo tempo, uma suspensão momentânea na seqüência narrativa. A confusão de identidade entre os enunciadores causa o embaralhamento entre efeito de real e efeito teatral, evidenciando a existência da dupla enunciação teatral.

Avaliaremos a estrutura enunciativa da peça sem perder de vista que se trata de uma obra de ficção e, portanto, Aristófanes, ao evidenciar a presença dos mecanismos cênicos, na verdade, os inclui no corpo ficcional da comédia. Assim, as rupturas de ilusão, previstas pelo comediógrafo na composição da peça e esperadas pelo público das comédias do quinto século antes de Cristo, tornam-se parte integrante do gênero e, por isso, também são signos de teatro e em nenhum momento o processo semântico é suspenso.

PALAVRAS CHAVE

Comédia Grega, Aristófanes, *Acarnenses*, Literatura Grega, Metateatro, Ilusão Dramática.

ABSTRACT

The dramatic illusion in ancient Greek comedy presents some interesting peculiarities concerning the mechanism of its theatrical fiction construction. The pact which validates the conventions established between the stage and the audience is sometimes evident. Taking into consideration this characteristic, we analyze the ancient Greek comedy *Acharnians*, by Aristophanes, staged in 425 BC, investigating the linguistic traces that may show the disruption of illusion. Thus, it is necessary to examine the structure of the *énonciation* and define which are the “subjects of the *énonciation*” and the “ subjects of the *énoncé*”: it is necessary to exam if it is the *énoncé* is uttered by the character or by the actor and who is the addressee of the *énonciation* and in this way to note is this speech is made up within this illusion if it is uttered by the character or if it disrupts this illusion by showing the presence of an actor or of the theatrical mechanisms.

At first, those speeches are integrated in the narrative structure of the text, once they are speeches uttered by characters. But when the suspension of disbelief is broken, the speech, bearing this rupture creates at the subjects of the *énonciation* and the *énoncé* provokes the muddle between the effect of the real and the theatrical effect, showing the existence of a double theatrical *énonciation*.

We exam the *énonciation* structure of the play considering we are working with a work of fiction. Thus, when Aristophanes shows the presence of the scenic mechanisms, he does so including them in the fictional body of the comedy. In this way, the disruption of illusion foreseen by the playwright in the composition of the play and expected by the 5th century BC audience, which were used to see comedies, become a vital part of the genre and therefore they are theatrical signs and in no instance the semantic process is suspended.

KEY WORDS

Comedy, Aristophanes, *Acharnians*, Greek Literature, Meta-theater, and Dramatic Illusion

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	p. 08
2 SINOPSE DE ACARNENSES	p. 12
3 UMA INTRODUÇÃO À COMÉDIA ANTIGA	p. 19
3.1 Transformação da comédia grega	p. 20
3.2 Origem ritual da comédia	p. 28
3.2.1 Evidência da origem ritual em <i>Acarnenses</i>	p. 33
3.3 Ilusão na comédia grega antiga	p. 38
4 APONTAMENTOS TEÓRICOS SOBRE ILUSÃO TEATRAL	p. 45
5 LEVANTAMENTO DE DADOS	p. 55
5.1 Dados selecionados	p. 58
5.2 Descrição dos dados	p. 73
6 ESTUDO DE ACARNENSES	p. 82
6.1 Tempo e espaço	p. 82
6.1.1 Elementos de organização e transição espacial	p. 91
6.1.2 Signo espacial	p. 97
6.2 Estatuto da personagem	p. 102
6.2.1 Os papéis de Diceópolis	p. 105
6.2.2 As funções do coro	p. 109
6.2.3 Quem fala?	p. 114
6.2.4 A fusão de duas vozes: diálogo e didascálias	p. 117
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 127
8 REFERÊNCIAS	p. 131
ANEXO A	p. 134
Tabela de ocorrências de ruptura de ilusão em <i>Acarnenses</i>	p. 134

1 APRESENTAÇÃO

Gostaríamos, antes de tudo, de esclarecer, resumidamente, quais são os objetivos do projeto de pesquisa *A Ilusão Dramática em Acarnenses*, de Aristófanes proposto por nós no início de 2003. Além disso, nesta apresentação, vamos tecer um breve panorama sobre o que os leitores irão encontrar no corpo da dissertação.

Dentre os objetivos do projeto está a proposta de examinarmos os momentos de quebra de ilusão dramática, que acontecem freqüentemente em toda obra de Aristófanes. Para isso, partimos da definição de ilusão formulada por Dover (1972, p.56), que a define como “a concentração ininterrupta das personagens da peça na situação ficcional”, mas por meio de leituras específicas de teoria teatral, notamos a necessidade de ampliar esta primeira definição e compô-la com outras que levam em conta outros recursos que asseguram a ilusão, tais quais a maquinaria e as convenções cênicas estabelecidas.

Como metodologia de estudo, partimos da investigação das marcas lingüísticas que podem denotar a ruptura da ilusão. Para tal, faz-se necessário avaliar a estrutura enunciativa e definir quais são os enunciadores e os enunciatários do discurso: é necessário avaliar se o enunciado é proferido pela personagem concentrada na situação ficcional ou por uma voz que parece estar fora da ficção e qual é o destinatário da enunciação e, desta forma, notar se essa fala compõe-se dentro da ilusão, se for proferida pela personagem, ou se rompe a ilusão, ao evidenciar a presença de um ator e dos mecanismos teatrais. Foram Ubersfeld (1978), Pavis (1999), Ryngaert (1995), entre outros, os fornecedores das noções de semiologia do teatro, teoria que compôs o instrumental teórico necessário para pensarmos tais questões.

Acontece que em princípio essas falas se integram à estrutura narrativa do texto, considerando-se que se trata de falas proferidas por personagens, mas, quando se dá a

ruptura da ilusão dramática, a fala que registra essa ruptura promove, ao mesmo tempo, uma suspensão momentânea na sequência narrativa. A confusão de identidade entre os enunciadores causa o embaralhamento entre efeito de real e efeito teatral, evidenciando a existência da dupla enunciação teatral.

Nosso projeto previu o estudo da ilusão dramática na comédia antiga grega, partindo do texto mais antigo de Aristófanes que chegou até nossos dias. *Acarnenses* foi apresentada em 425 a.C. e tem uma estrutura que prevê a abertura dramática. Em diversos momentos, o relacionamento entre palco e platéia é evidente, e as convenções teatrais são explicitadas, o que confere uma certa especificidade ao gênero.

A comédia grega antiga, da qual Aristófanes foi o único poeta cujas obras atravessaram os séculos e chegaram até a modernidade de forma mais integral, desperta nosso interesse e o de outros estudiosos por construir uma ilusão dramática e, ao mesmo tempo, mostrar o jogo cênico.

Nosso trabalho visa estudar as possibilidades que este recurso traz ao comediógrafo. A princípio percebemos que a comédia de Aristófanes constrói-se prevendo dois aspectos: um é a manutenção da ilusão dramática constituída por um enredo, que conta uma história coerente com princípio, meio e fim; outro é a ruptura da ilusão com momentos em que fica explícita a função teatral que está sendo desempenhada e o processo de construção da ilusão.

Para tratar deste assunto, organizamos a dissertação em partes. Na primeira parte faremos uma **Sinopse de *Acarnenses*** para, na tentativa de recordar os pontos principais da peça, facilitar a leitura das outras partes da dissertação.

Em seguida apresentaremos **Uma introdução à comédia antiga**, na qual os assuntos contemplados serão:

a) a mudança estética do gênero cômico na Grécia clássica, que tradicionalmente divide-se em três momentos conhecidos como Comédia Antiga, Comédia Média e Comédia Nova. Verificamos as tendências sociais e artísticas que influenciaram a mudança estrutural e temática que levou a comédia a optar por temas menos políticos e abandonar algumas sessões que contavam com a participação efetiva do coro;

b) a ligação do deus Dioniso com a atividade teatral e as especificidades dessa tarefa, como a transformação de um ator em personagem. Além disso, a herança ritualística da comédia e as marcas dessa origem, que ainda têm reflexo na forma da comédia grega tal qual conhecemos, foram verificadas. Notamos que concorreram para a estruturação da comédia alguns eventos rituais ligados ao culto de Dioniso e algumas manifestações culturais que não têm caráter religioso, e apontamos alguns expedientes cômicos e marcas estruturais que podem ter origem nos rituais; por exemplo, a própria ruptura da ilusão dramática remete ao escárnio praticado nos *komoí* antigos;

c) algumas especificidades da ilusão dramática na comédia grega antiga.

Depois, fizemos alguns **Apontamentos teóricos sobre ilusão teatral** em geral. Falamos da duplicidade da obra teatral que reúne, a um só tempo, o texto e a representação; da construção convencional da ilusão e dos mecanismos artificiais para o estabelecimento da identificação com o espectador; do duplo jogo da ilusão no qual o binômio ilusão/desilusão apresenta-se sempre com a ambivalência discursiva que permite ao espectador perceber, ao mesmo tempo, o ator e a personagem.

O **Levantamento de dados**, seguido da descrição dos dados selecionados, foi assunto da quarta parte do texto e servirá de instrumento para o **Estudo de Acarnenses**, que consideramos ser uma das partes fundamentais de nosso texto já que nela apresentamos uma fortuna crítica a respeito da obra que é *corpus* de nosso estudo, mas sempre voltada para nosso interesse, que é a ilusão dramática. Dividimos este estudo nos seguintes temas:

a) Tempo e espaço que, na peça, não são organizados de forma a transmitir a sensação de real. Aristófanes mostra nas cenas de *Acarnenses* vários acontecimentos que nos remetem a uma variedade de lugares, além de fazer referências e incorporar na comédia vários eventos que aconteciam em diferentes momentos, o que impede a manutenção da verossimilhança. Indicamos os elementos com os quais o texto conta para a organização e transição espaciais, que, de certa forma, justificam as bruscas mudanças de espaço, além de fazer alguns apontamentos teóricos sobre o espaço como signo.

b) O estatuto da personagem, que, na comédia antiga, parece ter uma identidade volátil por fundir e expressar no palco mais de uma personalidade. Dentro deste tópico falaremos dos diferentes papéis vividos por Diceópolis. A vivência do herói da peça remete a representantes de várias esferas sociais, a ação parece recompor no palco uma micro-sociedade ateniense. As funções do coro e a questão do discurso também serão questões que entrarão em pauta neste capítulo.

E as **Considerações finais** comporão nosso ultimo capítulo.

Além destes capítulos, apresentamos em anexo uma tabela com os momentos de rupturas de ilusão.

2 SINOPSE DE ACARNENSES

A escolha de *Acarnenses* justifica-se por ser a peça mais antiga que chegou a nossa época e poder ser o ponto de partida para um estudo mais completo sobre a obra deste autor. O estudo da ilusão em *Acarnenses* parece ser metonímico, pois acreditamos que muitas conclusões a respeito da ilusão dramática em *Acarnenses* podem ser expandidas para outras comédias de Aristófanes. Passemos à comédia.

A peça é iniciada com Diceópolis sozinho em cena proferindo um monólogo em que conta suas decepções estéticas nos festivais teatrais passados e as alegrias que sentiu divertindo-se neles. Ele é um velho camponês que foi deslocado do campo devido à destruição de suas vindimas causada pelos ataques de guerra e queixa-se dos desconfortos sofridos dentro das muralhas e, por isso, é o primeiro a chegar para a “assembléia soberana” (v.19) que discutirá a paz. Mas os prítanes¹ parecem não se preocupar em “como a paz existirá” (v.27) e chegam apenas ao meio do dia.

Com a chegada dos prítanes, abre-se a assembléia. O primeiro a falar é Anfíteo, que se apresenta como imortal, descendente de Triptólemo e Deméter.² Anfíteo oferece seus préstimos como embaixador enviado pelos deuses para concluir tréguas com os lacedemônios, mas é forçado pelos guardas a calar-se.

A seguir temos duas cenas preenchidas pelo retorno dos embaixadores enviados à Pérsia e à Trácia.

O arauto anuncia a volta dos que foram enviados à corte do rei da Pérsia. Em seu relato sobre a viagem, um embaixador deixa claro quantas regalias são oferecidas aos jovens embaixadores enquanto a população em geral sofre grandes dificuldades. Um

¹ Os prítanes eram juízes que presidiam a assembléia.

² Na peça, várias personagens têm comportamentos que as aproximam de personagens da tragédia. Ao dizer sua genealogia, Anfíteo aproxima-se de um herói de Eurípides (MAZON, 1904, p. 15). Também o monólogo inicial da comédia, proferido por Diceópolis, é uma estratégia discursiva da tragédia.

contraponto entre os emissários e Diceópolis é estabelecido: aqueles que viajavam instalados confortavelmente em carros (v.70), foram recebidos com um banquete (v.75), enquanto Diceópolis instalava-se no lixo perto das muralhas (v.72). Neste momento já vemos um dos contrastes estabelecidos pelo texto: jovens *versus* velhos. Há uma troca de papéis sociais. Os jovens, que seriam os mais indicados a tomar a frente das batalhas devido à força e agilidade próprias da idade, ocupam o lugar dos velhos, que teriam a sensatez ao propor acordos com os outros governantes. Essa troca resulta em um mundo às avessas que traz muitos malefícios, principalmente para a população comum.

A corrupção é evidenciada na cena em que um dos embaixadores introduz na assembléia um enviado da Pérsia como aliado de guerra, Pseudártabas, o Olho do Rei. Apesar de sua fala confusa, Diceópolis consegue desmascará-lo ao notar que, diferente do que o embaixador fala para o público ao traduzir o que é dito por Pseudártabas, o rei da Pérsia não mandará ouro para os atenienses. Mesmo depois de ter sido desmascarado, Pseudártabas é convidado a hospedar-se na cidade. Esta atitude descabida dos prítanes impele Diceópolis a “trabalhar em uma grande e extraordinária tarefa” (v.128): ele contrata Anfíteo para fazer tréguas com os lacedemônios só para ele, sua esposa e seus filhos.

Na cena seguinte, Teoro, enviado ateniense à Trácia, retorna da corte de Sitalques, onde, junto com sua comitiva, teve um contratempo devido ao mau tempo, que em nada o aborreceu pois, durante isso, comia e bebia à vontade. Como ajuda, o rei da Trácia mandou um grupo de Odomantes, “justamente o povo mais belicoso da Trácia” (v.153), caracterizados pelos falos circuncidados (v.159). Eles agridem e roubam o embornal de alhos de Diceópolis. Indignado por ser vítima de bárbaros em sua terra, Diceópolis, em um ato de astúcia, declara ter sentido uma gota de chuva, interrompendo, assim, a assembléia com este falso agouro.

Opondo-se aos dois embaixadores do governo, que voltaram sem nenhum avanço nas negociações de paz, chega Anfíteo depois de ter obtido sucesso em sua empreita: ele volta com a paz, mas chega correndo para escapar dos acarnenses, que o perseguem por considerá-lo um traidor. O semideus traz três porções de tréguas representadas por três tipos de vinho: um de cinco, outro de dez e, um último, de trinta anos. Diceópolis, após degustá-los, prefere o vinho de trinta anos, pois os outros cheiram a guerra. Só o de trinta tem aroma de ambrosia e néctar (v. 195).

A posse da paz significa para Diceópolis a permissão para celebrar as Dionísias Rurais já que, agora, está “afastado da guerra e dos males” (v. 201).

Entra em cena, então, o coro de acarnenses. São velhos (v. 180) carvoeiros (v.214) que tiveram as vinhas pisoteadas e destruídas pelos inimigos (v. 231) e, por isso, perseguem furiosos aquele que carrega as tréguas (v. 207). Apesar de terem as pernas pesadas e as canelas sem agilidade (v.219), estão ainda nas frentes de batalha por honrar a lembrança e a força dispensada na batalha de Maratona.

Vêem Diceópolis saindo de casa para organizar o cortejo das Dionísias Rurais e logo constata que aquele é o homem que procuram (v. 239). O canto de raiva do coro tem como contraponto o hino a Fales entoado no cortejo. Por um lado, o coro expressa a fúria sentida e o ódio aos inimigos e a qualquer pessoa que se associar a eles e, por outro lado, Diceópolis canta os prazeres da vida.

O coro logo avança em direção a Diceópolis com pedradas (v.295) e insultos, chamando-o de traidor da pátria (v.289) e infame (v.288). Este se defende dizendo que os lacônios “não são culpados de todos nossos [dos atenienses] problemas” (v.310) e que por vezes são eles os injustiçados (v.314).

Certo da justiça de suas palavras, propõe-se a falar com a cabeça no cepo (v.318), mas os acarnenses se mostram impiedosos, o que força Diceópolis a declarar que tem em

casa alguém preso e vai matá-lo se não for ouvido. O coro, temeroso de ter uma de suas crianças refém de Diceópolis, decide ouvi-lo diante de tal ameaça.

Antes de falar sobre os lacedemônios, Diceópolis faz um discurso sobre a ingenuidade dos agricultores que se deixam enganar ao receber tolos elogios. Depois pede para se equipar (ἄσκειν ἑσάσψα, v.384) de modo miserável para excitar a piedade dos ouvintes. Vai à casa de Eurípides procurando fortalecer sua alma (v.393). Esta é a primeira vez que Diceópolis se apresenta pelo nome: “Diceópolis de Colides” (v.406) - , justamente momentos antes de disfarçar-se para compadecer os acarnenses.

Pede a Eurípides “algum trapo do antigo drama” (v. 415), ele lhe oferece várias opções de farrapos: os usados por Euneu, por Fênix, Filoctetes, Belerofonte, mas Diceópolis quer um traje específico: as roupas usadas por Télefo, o Mísio (v.430) coxo que é hábil no falar (v.429), herói trágico da obra de Eurípides

Então, caracterizado como um mísiu, ou seja, um bárbaro, Diceópolis avança “impregnado de Eurípides” (v.484) e faz seu discurso de defesa dizendo aquilo que lhe parece bom (v.487).

Diz ele que odeia os lacedemônios, mas, apesar disso, existem homens de mau caráter entre os atenienses. Diz que a disputa começou pela ação de alguns jovens atenienses que roubaram a cortesã Simaita de Mégara. Para dar o troco, os megarenses roubaram duas cortesãs atenienses. Péricles, “o olímpico”, decretou, então, o banimento dos megarenses. Estes pediram aos lacedemônios que o decreto fosse mudado e Atenas não concordou. A partir daí “o barulho era dos escudos” (v. 539), e tudo por causa de três prostitutas.

Depois desta argumentação, o coro se divide em dois: uma parte concorda com as razões de Diceópolis, outra, apesar de aceitar que coisas justas foram ditas, indigna-se

com Diceópolis por sua coragem em dizê-las e convoca Lâmaco, que logo chega pronto a brandir o escudo.

A partir daí, o embate, antes centrado entre Diceópolis e o coro, passa a ser travado entre Diceópolis e Lâmaco, que assumem as posições de chefes de coro, defendendo cada qual uma das partes.

O embate continua e vemos Lâmaco, que no início foi chamado de herói (v.575, 579), ser, através do discurso de Diceópolis, transformado em filho de intrigante (v.595) e, por fim, soldado mercenário (v.597), enquanto Diceópolis passa de um simples mendigo (v.579) a homem honesto (v.595)³.

Diceópolis justifica sua trégua ao dizer que homens jovens como Lâmaco recebem salários por elegerem-se generais e embaixadores enquanto velhos grisalhos como os acarnenses enfrentavam duramente a guerra. Lâmaco sai fazendo promessas de que sempre impingirá guerra aos peloponésios e Diceópolis propagandeia seu livre mercado.

O corifeu inicia a parábase declarando Diceópolis vencedor do debate por ter argumentos capazes de fazer o povo mudar de idéia (v.626). Foge um pouco do enredo ao fazer um discurso de defesa do poeta e logo volta a falar da questão dos velhos que, segundo ele, são humilhados nos tribunais ao enfrentarem os jovens.

A segunda parte da comédia inicia-se. Diceópolis estabelece os limites de seu mercado e declara serem bem vindos todos os peloponésios (v.720). As duas próximas cenas vão mostrar sucessivamente a vinda de um megarense e um beócio. No fim de cada uma aparece um Sicofanta, delator que é expulso.

O Megarense chega ao mercado para trocar suas duas filhas por um pouco de sal e alho. Para conseguir fechar o negócio, disfarça-as de “porquinhas dos mistérios” (v. 764), mas não os mistérios de Deméter, como era de se prever, elas são porquinhas para serem

³ Homem honesto é a tradução de ξῆστον] palavra que tem, em uma de suas acepções, o significado de nobre. Trata-se de adjetivo concedido aos principais cidadãos da cidade, aqueles que exerciam atividade benéfica para a comunidade.

sacrificadas a Afrodite, ganhando, assim, conotação sexual. Entra repentinamente um Sicofanta que ameaça delatá-los mas Diceópolis o põe para fora.

O coro entoa um canto de louvor à felicidade de Diceópolis. Logo em seguida vem um tebano vender algumas especiarias e alguns animais como gralhas, codornas, galinhas, lebres e a tão apreciada enguia do lago Copaís. Diceópolis troca as mercadorias por outro sicofanta que chega ao mercado e é levado pelo Tebano, embrulhado como cerâmica.

Vem ao mercado de Diceópolis um mensageiro de Lâmaco para comprar tordos e uma enguia, pratos para celebrar a festa dos Cângios. Mas Diceópolis nega-se a comercializar com ele.

O coro canta a fartura do mercado de Diceópolis, que oferece as mais diversas mercadorias. Bendiz “Conciliação, companheira da bela Cipris e das amigas Cárites” (v.989), que “tendo tão belo rosto passava despercebido” (v.990), com quem o coro sonha unir-se, pela força de *Eros*.

O arauto vem anunciar a abertura dos *Cângios* e o início da festa. Diceópolis agiliza o preparo do banquete.

As cenas seguintes são compostas por pessoas pedindo um pouco das tréguas de Diceópolis. O primeiro é um lavrador desafortunado (v.1019) que teve seus bois roubados pelos beócios, mas, apesar de ser ele também um velho lavrador como Diceópolis, tem seu pedido negado.

O coro então constata:

O homem encontrou algo nas
tréguas, um prazer, e não pa-
rece que vai partilhá-lo com ninguém. (v.1037-9).

Chega em seguida um Padrinho de casamento que vem em nome do noivo oferecer-lhe um pedaço de bolo de carne e pedir-lhe, em troca, um pouco das tréguas “para ele não fazer campanha e ficar em casa trepando” (v.1052). Novamente Diceópolis recusa.

A próxima a chegar é a Madrinha do mesmo casamento que vem em nome da noiva desejosa do vinho “para que permaneça em casa o pinto do noivo!” (v.1060). Desta vez o pedido é concedido já que “ela é mulher e não é responsável pela guerra” (v.1062).

Lâmaco e Diceópolis são figuras antagônicas: enquanto Diceópolis, muito contente, é convidado pelo sacerdote de Dioniso para um banquete, Lâmaco é convocado para montar guarda embaixo de neve, na fronteira da Beócia. Lâmaco vive todas as infelicidades que a guerra causa e Diceópolis se delicia com os prazeres que só a paz pode proporcionar.

Esse antagonismo entre as duas personagens é reforçado quando os dois retornam. Lâmaco, ferido, vem carregado por dois soldados, é um infeliz (v.1206). Diceópolis, vencedor dos *Côngios*, vem abraçado por duas cortesãs que o beijam e oferecem suas “tetinhas durinhas” (v.1999). De um lado Lâmaco geme de dor e vergonha, apoiado por dois amigos (v.1215), de outro, Diceópolis geme de prazer incentivado pelas safadezas de suas duas amigas (v.1217).

O coro encerra a peça cantando e dando “glória ao campeão” (v.1228) e seu odre de vinho.

3 UMA INTRODUÇÃO À COMÉDIA ANTIGA

Nesta dissertação faremos uma revisão das questões relativas à comédia antiga grega à luz dos instrumentais teóricos que nos inserem na semiologia do teatro e indicam caminhos para o fenômeno da ruptura de ilusão dramática, assunto de interesse primeiro da nossa pesquisa. Sempre que possível, aplicaremos a teoria e apontaremos exemplos extraídos de *Acarnenses*. Em cada tópico do texto não nos furtaremos a apresentar nossa avaliação e interpretação das ocorrências de ruptura de ilusão ou de explicitação do pacto teatral. Sendo assim, cada assunto tratado sempre terá em vista sua importância no estudo da ilusão dramática, ou seja, ao falar da origem ritual, sempre teremos em vista quais aspectos rituais podem contribuir para o estudo da ilusão na comédia grega antiga. O mesmo vale para o estudo das questões de tempo e espaço, personagem, ou a evolução estrutural do gênero, nosso primeiro assunto.

O teatro grego em geral possui características que o tornam muito específico, a começar pela grande proximidade com eventos rituais. Assim, a comédia grega, como também a tragédia, merece ser estudada levando em conta as características culturais do povo grego. Vilma Arêas (1990, p. 10) lembra que, mais que a tragédia, a comédia está intimamente relacionada com o momento histórico e social do público ao dizer que “cada povo e cada classe social ri a sua maneira.”

Por isso, a cada época, o riso, ou melhor, os motivos e os argumentos do riso mudam. Esse fato é evidente ao notarmos a mudança temática e estrutural pela qual a comédia grega passou ao longo dos anos. A divisão em três fases distintas da comédia na Grécia antiga é tradicional sendo elas denominadas Comédia Antiga, Média e Nova. Mas temos autores como Fernández (2002, p. 26) que contestam essa rígida divisão e propõem um

relacionamento entre as três fases da comédia, ao dizer que a divisão das fases não vale por seu caráter descritivo, mas sim por representar uma categoria relevante no processo de produção e interpretação da peça.

Vários elementos, ritualísticos ou não, concorreram na estruturação do gênero, como veremos mais adiante, mas é difícil reconstituir o processo de integração desses elementos e afirmar a época exata, em que região surgiu e qual a gênese da comédia, mas em 486 a.C., ano do primeiro concurso de comédias em festivais oficiais, os elementos já estavam amalgamados. Vamos traçar algumas informações sobre as modificações estéticas do gênero, sem nos aprofundarmos muito.

3.1 Transformação da Comédia Grega

Sabemos que a tragédia se constitui em gênero antes da comédia. O primeiro concurso de tragédia foi em 534 a.C.; o primeiro da comédia em 486 a.C., quase 50 anos mais tarde. Em Grimal (1978, p. 54) e em Lesky (1995, p.263), vemos que a comédia, por um longo tempo, viveu a improvisação, as manifestações cômicas eram realizações coletivas. A comédia era vista como um gênero inferior e só pôde se estruturar com a estabilização da democracia ateniense, no século V, e conforme esta foi perdendo forças, a Comédia Antiga conheceu seu declínio.

Desta época mais antiga da comédia, sabemos vários nomes de poetas e temos vários fragmentos de suas obras. Integrais só nos restaram onze obras de Aristófanes, sendo que duas pertencem à estética da comédia intermediária.

As comédias de Aristófanes coincidem com uma época em que a democracia tinha começado sua decadência devido a guerras internas. Aristófanes tenta combater, ou ao

menos explicitar, essa queda com suas troças contra os governantes e a população em geral. Com sua sensibilidade e desejo de manter as tradições ele sempre trazia temas críticos à situação política e zombava de acontecimentos atuais mantendo, assim, temas que tinham estreita relação com o público.⁴

Sua obra é de importância capital para os estudos de história da literatura já que ele é o único representante da comédia antiga cujas peças permaneceram em bom estado de conservação. Das, aproximadamente, quarenta obras que escreveu, restaram-nos apenas onze, mas felizmente elas se distribuem recobrando toda a produção do poeta e estabelecem uma teia que permite aos estudiosos visualizarem a mudança estética que aconteceu com a comédia na Grécia clássica. Além disso, reconforta-nos saber que a qualidade de suas obras já era reconhecida pelos antigos, que podiam compará-lo a seus concorrentes. Uma tríade consagrada de comediógrafos já havia sido eleita por Horácio: eram eles Cratino, Êupolis e Aristófanes⁵.

As peças apresentavam uma estrutura fixa. A primeira parte era o **prólogo**. Poderia ser um monólogo ou um diálogo e tinha função orientadora, situava os espectadores na ficção; havia o **párodos**, que é o primeiro canto do coro; o **agón**, a cena de debate entre o coro e a personagem principal; e a **parábase**, parte da comédia em que o coro se dirige diretamente ao público. Neste momento ocorre, tradicionalmente, o corte da ação dramática e o corifeu assume a voz do poeta, defendendo a obra e o caráter do escritor, além de fazer críticas sociais e políticas. A quebra da ilusão dramática não ocorre apenas na parábase, ela é muito presente em toda a estrutura da comédia deste período.

⁴ As zombarias são freqüentes na comédia antiga. Esse fato não está relacionado apenas aos problemas políticos da época de Aristófanes, mas é uma das características do gênero. Há uma discussão em Adrados (1983, p.327) sobre se algumas especificidades da comédia de Aristófanes fugiriam ou não do gênero como um todo. Um exemplo é a paródia da tragédia. Ela aconteceria desde os primórdios do gênero ou não? Adrados mantém as duas possibilidades mas diz que essa zombaria de um outro gênero poderia ser herança da origem da comédia mais antiga já que os gêneros têm suas origens misturadas.

⁵ Cf. Horácio, Sermones (I, iv, 1) apud Duarte 2000, p. 27.

Esta primeira parte da comédia tem estrutura mais rigorosa; após esta parte, a comédia é composta por várias cenas ou episódios.

O coro possui um papel importantíssimo. Thiery (1986, p. 69) aponta a essencialidade do coro por sua unidade e participação na ação. Um grande número de versos a ele é destinado, e, por meio dele, o poeta expressa suas aspirações em partes como a parábase, por exemplo. Além de ser um importante elemento no desenvolvimento da intriga, o coro é responsável pelo desenvolvimento de partes integrantes da comédia como o párodo, a parábase e o êxodo.

Nessa época, a comédia teve uma grande ligação com a política e as peças apresentavam um envolvimento imediato com os acontecimentos da época, o que, por vezes, torna a leitura do texto trabalhosa devido ao excesso de referências de difícil compreensão por parte do leitor atual. Houve um forte relacionamento entre o gênero cômico e a pólis que permitiu às peças tratarem de assuntos contemporâneos de forma direta incluindo, por vezes, personagens que eram facilmente identificadas pelo público por tratar-se de personalidades públicas ou políticas de Atenas envolvidas em algum assunto polêmico. Ataques políticos pessoais, críticas sociais, caricaturas de pessoas públicas em cena, zombarias agressivas aos políticos e ao público aconteciam livremente⁶. Esse gênero teve predominância ao longo do século V, e dependia tanto de recursos financeiros do Estado quanto do apoio do público e da aceitação dos governantes. As guerras constantes e a perda do prestígio ateniense provocaram a decadência desse período e a comédia antiga tornou-se impraticável. Essas mudanças culturais forçaram a

⁶ Além da comédia, outro gênero literário que imprimiu um relacionamento tão direto e fecundo com a cidade por emitir conselhos à população, indicar ou questionar de forma incisiva os problemas que atingiam os cidadãos política ou publicamente foi a poesia lírica antiga. Lesky (1995) diz que a poesia lírica tem origem nos cultos de fertilidade e é caracterizada pela invectiva crua, quase obscena. Sobre o iambo ele diz que é uma “arma perigosamente incisiva” (LESKY, 1995, p.136). Maiores informações sobre esse intrincado relacionamento entre a cidade e a lírica (gênero que mantém outras coincidências com a comédia antiga como, por exemplo, a origem em rituais agrários de fertilidade) podem ser encontrados em Adrados (1981, p. 15-59) e também em Campbell (1983, p. 84-118).

comédia a uma transformação temática que a transportou da política aos costumes, culminando na comédia nova.

A desestimulação do Estado e da população, acompanhada pela falência da democracia, impôs algumas mudanças à comédia e aquele engajamento político foi se voltando para o cotidiano das pessoas e o gênero cômico adotou uma estrutura mais fechada, mais realista, com maior investimento na ilusão dramática. O sentimento de decadência se instaurou em Atenas, o espírito guerreiro sumira dando lugar à procura da harmonia familiar e isso influenciou a literatura, que se adaptou ao novo tempo, voltando-se para assuntos domésticos.

Apesar de termos poucos dados para estudo da Comédia Média, limitados a duas obras de Aristófanes e a alguns fragmentos, Carrière (1979) diz que esse período médio da comédia se aproxima mais da Comédia Nova do que da Antiga devido às mudanças temáticas e estruturais que marcam essa nova fase. As peças vão perdendo alguns expedientes como a parábase, e a participação do coro vai se tornando mais rara. Os temas políticos vão perdendo espaço em detrimento dos temas particulares e a comédia passa a focar o comportamento, e a sátira pessoal é rara. A comédia média ou intermediária teve curta duração e representou a procura de uma estética que se encaixasse nos novos tempos.

Segundo Grimal (1978), Lesky (1995) e Rocha Pereira (1979), o contato com o mundo oriental propiciado pela expansão do império macedônico provocou várias mudanças culturais resumidas, grosso modo, pela fusão da cultura grega e das culturas orientais. Essa época, conhecida como helenística, é palco da nova comédia.

A mudança da economia agrícola para a economia baseada em trocas comerciais, a vida luxuosa da nova classe social, a influência dos filósofos pós-socráticos, as mudanças políticas que culminam na submissão aos reis sucessores de Alexandre e a degradação do

Estado provocam uma mudança nas artes e a comédia se volta para acontecimentos particulares retratando a moral, os costumes, as dificuldades, as alegrias e tristezas da vida doméstica. O que é público já não interessa. E assim, a partir de meados do século IV, surge uma nova comédia em Atenas - a Comédia Nova.

Retrata-se nela o mundo burguês. A maior preocupação é a posse, a política é deixada de lado e o cidadão, com sua família, forma um mundo à parte com suas necessidades, desejos e paixões. É neste ambiente que surge a concepção de homem e de dignidade herdada pelo mundo ocidental de nossos dias.

A nova comédia atribui maior importância para as personagens e as intrigas; o princípio da verossimilhança é mais respeitado e o gênero dramático cômico se torna mais fechado e mais fiel à realidade.

Os fatores políticos e sociais modificaram, além da temática, a estrutura da comédia. O coro perde sua importância já que o poeta volta sua atenção para outros expedientes como a intriga e as personagens. Algumas justificativas para o desaparecimento do coro são enumeradas. Dentre elas temos a de que o coro, segundo Melero (1988, p. 468), na comédia e na tragédia, foi representante da comunidade, e com as mudanças das circunstâncias políticas, a sociedade perdeu seu sentimento de unidade e de conjunto e, portanto, não deveria mais ter um papel tão importante quanto antes, assim, o coro perde sua função de porta voz do poeta e representante da comunidade.

Duarte (2000, p. 25), ao apontar as justificativas para o desaparecimento da parábase, acaba fornecendo justificativas para o desaparecimento do coro tais quais a difusão da escrita que teria proporcionado ao drama um novo estatuto. A difusão da escrita, e a conseqüente especialização das áreas do saber, transferiu a tarefa de ensinar, antes confiada aos poetas, aos novos sábios, a saber os filósofos, historiadores, oradores, etc. Sobre o drama, Havelock diz que

O propósito didático central havia de enfraquecer-se, na medida em que a cultura vinha cada vez mais a apoiar-se em formas escritas de comunicação estocada, disponível para reutilização. O justo equilíbrio entre instrução e entretenimento, uma necessidade mnemônica desde os tempos imemoriais, havia de alterar-se privilegiando o entretenimento. (HAVELOCK, 1996, p. 277).

O coro, que no antigo quadro era visto como uma voz conselheira e, portanto, didática, acaba perdendo este papel com a progressiva difusão da escrita.

Outra justificativa para o desaparecimento do coro apontada por Duarte (2000) foi o dano à auto-imagem da cidade causado pela crise política, econômica e cultural; além da criação de novos mercados para o teatro ático, para o qual o drama seria transformado em um produto de exportação e, como tal, era necessário que tivesse um enredo mais geral para que agradasse a um público diverso. O coro, por conter fortes características locais, e ser muito identificável ao público de origem, seria um elemento de difícil adequação ao mercado externo já que carregava referências que seriam de difícil compreensão a um público que não teria as informações necessárias para reconhecer tais referências e, por isso, o coro foi neutralizado na ação dramática. Podemos somar a isso o alto preço do coro e o custo que ele representava para o empreendimento teatral. Além disso, os coreutas eram cidadãos amadores e não profissionais, o que exigia um apoio institucional da cidade. Assim, a função do coro, na comédia nova, é apenas entreter os espectadores nos entreatos, estando completamente separado da ação, ou seja, ele não desempenha o papel de uma personagem.

A encenação da comédia nova é mais sóbria, os trajes são mais comportados e dá-se importância ao decoro. As máscaras passam a ter o papel de tipificar as personagens que agora fazem parte de um grupo social e têm um caráter específico.

Máscaras e nomes de personagens tornaram-se fixos e mais verossímeis e as personagens são dotadas de certa carga psicológica, o que se deve à influência dos poetas

trágicos e aos filósofos peripatéticos. Havia sempre presente a tensão entre razão e paixão e destaca-se nas personagens um ideal social que é ser dotado de solidariedade, generosidade e de comedimento. Na Comédia Nova a sorte pode ser controlada pelas boas intenções humanas. Essa característica universal e atemporal do homem joga por terra a antiga visão de superioridade dos gregos em relação aos bárbaros e a qualquer outro povo e planta a idéia de igualdade entre os homens.

Carrière (1979, p. 322) lembra que esta aparente postura apolítica poderia ter um fundo político. Para ele essa apatia revela uma indignação dos poetas com a atual situação da Grécia, que é, neste momento, restos do velho ideal democrático.

Houve muitas mudanças da Comédia Antiga até a Nova e uma fundamental foi em relação à construção da ação no palco, que teve a ilusão dramática potencializada. O triunfo da ilusão é atribuído freqüentemente à influencia da tragédia de Eurípides e à falta de imaginação seguida da falência de Atenas devido à Guerra do Peloponeso. Mas, como diz Slater (1995, p. 30), parece mais valioso examinar não as condições da época, mas as mudanças nas condições de produção do teatro grego. A fabricação de uma consistente ilusão de palco na comédia deve-se à explosão da demanda pelo teatro em outras localidades, pois, já que a mesma peça era apresentada mais de uma vez em diferentes lugares, seria difícil que um público espalhado geograficamente tivesse interesse pelos mesmos assuntos políticos, que geralmente eram motivadores do rompimento da ilusão dramática. À medida que a vida individual foi valorizada, o coro perdeu importância.

Desta forma, o declínio do coro vem de mãos dadas com o fechamento da ilusão cômica. Kenneth Rothwel (apud SLATER, 1995, p. 39) indica que os atenienses continuavam pagando o sustento do coro, mas esse coro da Comédia Nova era configurado de forma a agradar tanto o público nacional quanto o internacional. Menandro, por exemplo, compõe um coro lírico de farristas bêbados. Ao declínio do coro

está ligada a separação do palco em dois espaços dramáticos: o dos atores e o do coro. Desta forma, o intercâmbio entre coro e atores é minimizado e o espaço dos atores passa a ser um mundo de consistente verossimilhança.

Algumas ressalvas à tripartida evolução da comédia são feitas. Cláudia Fernandez (2002) faz parte de um grupo de teóricos que se opõe à tradicional divisão da comédia em três fases distintas, como acabamos de descrever. Ela, em seu recente trabalho, aponta que a divisão em três fases é uma impossibilidade de perceber a comédia como um todo homogêneo. Ela confirma as transformações que aconteceram da época que vai de Aristófanes a Menandro, mas prefere adotar não a tripartição, comum atualmente, mas associa-se a Aristóteles, que divide a comédia em apenas duas fases: a comédia antiga e a nova. Diz que, apesar de a evolução da comédia ser um contínuo, a comédia antiga e a nova distinguem-se por uma série de cortes formais e conteudistas, já a comédia média furta-se a definições precisas. Além disso, a também usual afirmação de que a comédia antiga é originada das celebrações rituais do *kómos* e das Dionísias, enquanto a comédia nova é originada da tragédia eurípidiana é desfeita, pois Aristófanes já estabelecia um diálogo com as tragédias e, portanto, a tragédia já influenciava a constituição da comédia antiga.

Notamos a evidente distinção entre a comédia de Aristófanes e a de Menandro, tanto na parte formal quanto na temática. Há explicações que apontam para argumentos históricos justificando essas transformações, mas elas podem ser justificadas internamente, pelo contato contínuo entre os diferentes gêneros e a inegável combinação de elementos que resultaram nas formas dramáticas que conhecemos. Por meio de acordos de intertextualidade e permuta artística que foram acontecendo ao longo dos anos, os gêneros foram se contaminando e a comédia nova, em sua forma já madura, apresentou

características da tragédia assimiladas durante o processo. Assim, Fernandez (2002) esclarece que as visíveis diferenças não aconteceram de uma hora para outra e foram, antes, o resultado de um processo.

3.2 Origem ritual da comédia

Com o tempo, o drama foi perdendo o caráter religioso e se tornando um acontecimento civil, mas a comédia antiga era apresentada em festivais dramáticos vinculados ao culto do deus Dioniso nos quais concorria com outras comédias.

A vinculação do gênero dramático a rituais em honra ao deus Dioniso imprime algumas características, principalmente na comédia, que podem justificar, em alguma medida, as ocorrências de paródias e troças a personalidades da cidade que, muitas vezes, se dão em momentos de quebra de ilusão dramática, característica da comédia antiga e alvo de nosso estudo.

Como nosso estudo lida com aspectos relacionados a Dioniso, o deus do drama, fez-se necessário o estudo de seus rituais, do caráter desse deus e da sua bebida consagrada.

Com a leitura de Detienne (1988) e Dezotti (1997), pudemos detectar traços da personalidade do deus e características de seus rituais que estão intimamente ligados ao gênero dramático.

Por exemplo, o cortejo que acontecia nos dias de abertura dos festivais dramáticos remonta a rituais muito antigos em honra ao deus Dioniso em que *falóforos* (*portadores do falo*) coroados com flores e folhagens seguiam um jovem com a cara negra de fuligem que carregava o falo na direção da orquestra. As procissões eram acompanhadas por cânticos e os falóforos diziam insultos e provocações aos presentes. Isso nos remete a

símbolos do poder do deus e a ofertas que as comunidades faziam para não serem assoladas pela mácula que a possessão ou *manía* dionisiaca causava.

Dioniso é o deus do impulso, das potências naturais e dos humores vitais. O vinho é da cor do sangue humano e pelo vinho, Dioniso domina homens e mulheres. Ele reina sobre o sangue e sobre os sentimentos dos homens cuja sede é o coração - órgão inundado pelo sangue e dotado de autonomia, assim como o falo. Ambos os órgãos se movem sem o comando do intelecto, são impulsionados pelo instinto de sobrevivência. O falo tem a capacidade de aumentar e diminuir de volume porque, assim como o coração, possui em si um humor vital que concede autonomia.

Os órgãos regados com os humores que levam a *dýnamis* (a *potência*) de Dioniso, órgãos que se movem sem a aparente determinação do intelecto como coração e o falo, representam o poder do deus. Esses órgãos de repente são tomados por uma força potencial e um impulso é liberado, assim como acontece com aqueles que são tomados pelo deus e passam a agir sobre-determinados por ele.

A associação com o gênero dramático dá-se, justamente, pelo semelhante funcionamento autodeterminante do drama. Segundo Rosenfeld (1965), diferente da lírica e da épica, o gênero dramático tem um comportamento autônomo. É como se não houvesse quem apresente o mundo, este se apresenta por si só, como na vida real. Isso explica a objetividade e a força do gênero. As personagens se apresentam aparentemente sem interferência do autor, e o autor e os atores se diluem na peça ficando presente em palco apenas o mundo autônomo e a objetividade fictícia. Esse fenômeno parece-nos aproximar-se bastante do princípio de mudança do deus, em que os fiéis em êxtase saíam de si e vivenciavam uma outra realidade, ou até mesmo o próprio deus que, onde quer que chegasse, não seria reconhecido, pois se apresentava, a cada vez, com uma forma diferente, assim como os atores que a cada peça, mudam suas características.

Essas características do deus do teatro são mais facilmente identificáveis na tragédia, em que a ilusão é mais respeitada e os atores realmente encarnam personalidades, geralmente mitológicas, e as representam vivendo situações. São pessoas se passando por outras, assim como no teatro realista. Mas na comédia da antiguidade clássica os recursos utilizados e as convenções inerentes ao gênero, ou seja, os recursos que promovem a ilusão, eram explicitados e podia-se ver, em vários momentos, o desnudamento do aparelho teatral e a aparente desconcentração do ator do papel interpretado. Os limites do mundo à parte, isolado em um espaço delimitado, o palco, eram rompidos e o trânsito do discurso palco-platéia era freqüente. As comédias de Aristófanes desenvolvem-se prevendo dois momentos: um é a ficção e todos os recursos necessários para que ela tenha sucesso, como a sucessão de cenas, um enredo, uma intriga com seu desfecho e a apresentação de personagens, ou seja, pessoas se passando por outras em uma situação teatral; e outro, a ruptura da ficção em momentos em que a ilusão é quebrada e a estrutura narrativa é suspensa. Talvez isso acontecesse porque a comédia antiga abarcasse ainda outros elementos dos rituais em honra a Dioniso dos quais o gênero dramático, tal qual conhecemos, se desenvolveu.

Como já foi dito, é difícil precisar a origem exata da comédia. Na *Poética*, Aristóteles (1992, p. 23) atribui a origem da comédia e a da tragédia aos hinos fálicos e aos ditirambos, respectivamente. Esta afirmação é relativizada por Adrados (1983) que contesta a vinculação da comédia apenas aos hinos fálicos já que não havia elementos miméticos que permitissem o desenrolar de um gênero alicerçado na mimese. Também diz que é muito impreciso apoiar a tragédia nos ditirambos em geral já que havia vários tipos, inclusive não miméticos, mas ele aceita que os ditirambos de tema heróico tinham elementos miméticos e, por isso, poderiam ter originado a tragédia. Os ditirambos eram uma espécie de canto coral apresentado por um coro de cinquenta homens. Em certa

época, criou-se um interlocutor para o coro do ditirambo heróico, um *exarconte*, com o qual era estabelecido um diálogo. Um exemplo citado por Adrados (1983, p. 42) é *Teseu* de Baquilides, em que um dos integrantes faz papel de Egeu.

Durante o desenvolvimento de suas idéias, Adrados (1983, p. 50) afirma que “*Hay que buscar nuevas vías para explicar la representacion mimética del mito heroico em general; la del Dionisismo es insuficiente. Ni todo el Dionisismo es mimético ni deja de haber elementos miméticos fuera de él.*”

Seu texto dá uma visão panorâmica das origens rituais da comédia e vamos aqui enumerar algumas questões levantadas por ele, as quais pensamos influenciar a forma de ilusão presente na comédia.

Segundo ele (1983, p. 68), a questão se divide em duas vertentes: uma, defendida por Herter, propõe que a comédia se origina de diversos *komoí* os quais poderiam contar com a presença do *exarconte*, que estabeleceria as primeiras relações dialógicas dos *komoí*. Outra, defendida por Körte, parte concretamente do *komos* ático e de cenas entre atores sem coro, provavelmente de origem dórica.

Dos *komoí* miméticos teria se originado o coro mascarado da comédia; e dos não miméticos teria se originado a parábase. Mas a idéia de a parábase ser um elemento não mimético e dissociado da ação dramática é relativa, pois ela estabelece relações significativas com o enredo da peça, como defende Duarte (2000, p. 39) e, como notamos facilmente, a parábase contém partes em que a persona ficcional do coro é mantida e ele dirige-se ao público falando como personagem, como também nota Duarte (2000, p. 36). Pickard-Cambridge (1966, p. 143) defende a freqüente vinculação da parábase às cerimônias *falofóricas* não miméticas ao dizer que, apesar da forte conexão da parábase ao enredo da peça, trata-se de um corte na estrutura dramática. Para ele, a parábase origina-se

de uma performance não dramática e ganha algumas características dramáticas quando o coro une-se aos atores e insere-se na estrutura da comédia.

Tanto Adrados quanto Pickard-Cambridge consideram difícil vincular a origem da comédia ao *kómos* fálico, mas, como diz Pickard-Cambridge (1966, p. 147), o nome comédia não deixa dúvidas de que o gênero nasceu de algum tipo de *kómos*. Os dois autores concordam com a origem a partir de uma espécie de *kómos*-seqüência que incluía *párodo*, *agón* e *parábase*, para Pickard-Cambridge; e *párodo*, *agón* e *êxodo*, para Adrados.

Gelzer (apud ADRADOS, 1983, p. 70) em um estudo sobre o *agón*, notou uma relação entre *párodo*, *agón* e *komos* final, indicativa de que essas três partes da comédia deveriam fazer parte de momentos diferentes de um mesmo ritual. Há algumas possibilidades para a existência das cenas: uma delas já foi mencionada e é a possível existência de *exarcontes* nos coros; outra seria uma possível influência da farsa dórica ou siciliana ou, ainda, de mimos peloponésios que não tinham a presença do *komos* e teriam se fundido aos *komoi* áticos.

Pickard-Cambridge declara sua dúvida em indicar como parte principal deste *kómos*-seqüência o *agón* ou a *parábase*. Já Adrados (1983) admite que o *agón* é o elemento mais palpável para uma teoria da origem da comédia. Ele seria parte integrante de um ritual pré-teatral que contava também com a presença do *párodo* e do *komoi* final. A estrutura de tal *agón* se assemelharia com a estrutura epirremática da *parábase* (p. 202). Além disso, o *agón* contaria com o que é o cerne do drama: o conflito. O *agón* cristaliza em si os elementos dialógicos. “*És el agón, creemos, el núcleo original del Teatro, que da lugar a la insercion de corales diversos, a la formación de tipos “degradados” y contaminados y luego, a partir de todo este conjunto, de diálogos estíquicos corifeu/actor, actor/actor y resis.*” (ADRADOS, 1983, p. 269).

Pickard-cambridge (1966, p. 154) ainda lembra a possibilidade de a comédia ter surgido de coros mascarados vestidos de animais. A evidência desta origem está no nome de várias comédias, como *Aves* e *Rãs*, que tem animais em seus coros.

Adrados (1983, p. 263) conclui a questão sobre a origem do teatro em geral ao dizer que o teatro sai de elementos rituais. Mais concretamente de elementos rituais em que intervém um coro realizando uma ação mimética na qual participam atores saídos do mesmo. O termo *komos* designava um coro que realizava uma ação ritual com dança, canto e também teatro. Dentro dos *komoi* temos diálogos e dentro dos diálogos, os *agones*, sempre miméticos. Este é o núcleo original do drama.

O teatro generaliza a mimese e o povo, antes participante do ritual, passa a ser espectador, mas um espectador intimamente afetado pelo que ocorre na orquestra, que se reverte, de forma simbólica, na cidade.

3.2.1 Evidências da origem ritual em *Acarnenses*

A partir deste estudo feito por Adrados sobre o gênero dramático, principalmente o cômico, podemos notar que muitos dos elementos por ele apontados são notáveis em *Acarnenses* e utilizar-nos-emos deles para verificar as evidências rituais na estrutura da obra.

a) *Párodo* (v. 204-279), *agón* (v. 490-625) e *êxodo* (1174-1233):

Um dos elementos apontados por Adrados que salta à vista na peça é a relação existente entre o párodo, agón e o cortejo final da peça. Essas três partes encerram o desenrolar de um tema e representam começo, meio e fim de um enredo completo. O problema é dado e o oponente é apresentado no *párodo*, o *agón* é responsável pelo

desenvolvimento e solução do problema que é comemorado com um cortejo de triunfo do herói no *komos* final.

O *párodo* resume-se pela perseguição dos acarnenses a Diceópolis. Na cena de entrada do coro, o assunto é exposto e o coro manifesta seu posicionamento, além de apresentar suas principais características. A cena é essencialmente de ação e o coro expressa esta ação verbalmente:

todo mundo aqui vá atrás, persegue e interroga a respeito do homem.
(v.204)

A apresentação do inimigo do coro é feita:

já que alguém sabe para onde se direcionou aquele que carrega as
tréguas (v.207)

Aquele que, ó Zeus pai
e deuses, com os inimigos concluiu tréguas (v.223-4)

Além de o coro indicar quais são suas intenções:

...para a cidade é digno
pegar este homem(v.204-5)
e persegui-lo de terra em terra até que, um dia, encontremos
assim eu não me satisfaria de atirar pedras nele. (v.235-6)

E o público fica sabendo quem é a personagem representada pelo coro:

Agora, visto que minha canela é inflexível, e
a perna do velho Lacetides está pesada,
ele escapou. É preciso persegui-lo: não riria no nosso nariz já
tendo escapado dos acarnenses, que são velhos (v.219-222)
[os inimigos] aos quais, de minha parte, cresce o combate hostil, por
causa de meus campos
e eu não deixarei ir antes que o junco
eu crave neles
cortante, doloroso, afundando até o fim,
para que não mais pisoteiem
as minha videiras. (v.224-233)

Como vimos, o *párodo* é uma parte em que o coro dá informações necessárias para o entendimento do desenrolar da história. A cena é de ação e as linhas gerais do enredo

ficam definidas. Em seu estudo sobre o párodo das comédias de Aristófanes, Couat (1895, p. 364) observa que se o prólogo não existisse, o párodo nos colocaria a par do assunto. Esse fato nos remete, segundo o mesmo autor, aos primórdios da comédia quando ainda não existia o prólogo. Tal informação está em acordo com a proposta de gênese do gênero vista acima.

Por meio do párodo, o público sabe que Diceópolis concluiu tréguas com os inimigos e, por isso, é perseguido pelos moradores de Acarnes, defensores dos limites da cidade que seguiram o homem que levava as libações da paz.

Ainda no párodo uma discussão entre os adversários é iniciada e o *agón* é anunciado no verso 392 em que o coro diz “esse *agón* não aceitará pretextos”. Diceópolis começa seu discurso de defesa dizendo que os inimigos não são totalmente culpados pela guerra que destrói as vinhas dos acarnenses e de todos os gregos:

Por que acusamos os lacônios destas coisas? (v.514).

Ele aponta para falhas existentes entre os atenienses:

por que há dentre nós... (v.515)
 ...uns homenzinhos miseráveis, que são mau caráter,
 sem valor, marcadamente falsos e pertencentes a um demo estrangeiro,
 que acusavam os mantos dos megarenses. (v.517-9)

Devido à argumentação de Diceópolis o coro divide-se em dois. Uma parte apóia o discurso do herói:

Sim, por Poseidon, ele fala justamente como quem fala
 todas as coisas justas e não mente em nada (v.560-1)

Enquanto outra é contrária às palavras e pede ajuda a Lâmaco:

Ei! Lâmaco, ó amigo e companheiro de tribo.
 Se há um comandante ou general ou
 Um homem combatente de muralha, que alguém socorra
 Que coloque um fim. Pois eu estou sendo dominado (v.568-71)

O quadro formado remete aos ditirambos primitivos: o coro e seu chefe. Temos, neste momento da peça, dois semi-coros com um chefe de coro cada um. Diceópolis e Lâmaco iniciam o debate do *agón* na frente de seus respectivos grupos de velhos.

O fundamental argumento de Diceópolis na discussão é a incoerência da guerra, visível no fato de homens jovens ocuparem a função de embaixadores e usufruírem todo conforto e regalias que lhes eram proporcionados pelo cargo, enquanto os velhos estavam nas frentes de batalha. O caráter mercenário de tais jovens é colocado em evidência e o coro, por ser velho e, conseqüentemente, ser vítima de tal situação, assume totalmente a posição defendida por Diceópolis. O *agón* termina com uma declaração de Lâmaco dizendo que não deixará de fazer guerra, e uma de Diceópolis dizendo manter sua trégua e convocando todos os peloponésios para comercializar com ele.

No final da peça, no êxodo, o contraste já anteriormente esboçado entre guerra e paz é evidenciado. De um lado, Lâmaco, ferido, é transportado por soldados e de outro, Diceópolis entra com duas cortesãs. Os acarnenses associam-se a Diceópolis e entoam um alegre canto de vitória.

Como vimos, é possível remontar a trajetória do enredo de toda a peça apenas nos atendo a essas três partes que Adrados (1983) aponta como partes de um ritual antigo do qual poderia ter derivado a comédia: *párodos*, *agón* e *êxodo*.

b) paródias e sátiras

Outro elemento ritualístico que está presente na comédia é a paródia (ADRADOS, 1983, p. 327), e também a sátira aos cidadãos, por meio de zombarias e caricaturas; estes são elementos freqüentes em toda a comédia de Aristófanes. Em *Acarnenses* podemos enumerar vários tipos de paródias e sátiras. Paródia da tragédia euripídiana e sátira do próprio Eurípides: este conhecido tragediógrafo do período clássico é colocado em cena

(v.470); sátira de políticos como a atitude supostamente tomada por Péricles (v.530) que “estabelecia leis escritas como canções”; sátira aos estrangeiros como aos Megarenses (v.629) e aos Tebanos (v.860).

c) ritual de fertilidade e renovação:

Cornford (apud BOWIE, 1993, p. 4) tenta estabelecer as relações da comédia ática com suas origens rituais ao dizer que a ela tem uma espécie de ritual de fertilidade contida em sua estrutura. Os elementos da natureza (queda e suspensão da vida no inverno, renovação na primavera; morte do ano velho e nascimento do novo) estariam presentes nas comédias: no ritual do *agón* o espírito bom é assassinado, desmembrado, cozido e comido em refeição comunal, depois, rejuvenescido com o casamento da deusa mãe. Cornford remete este ritual ao início da comédia por meio dos hinos fálicos. Ele diz ser possível recuperar os ritos de cerimônias fálicas nas comédias. Para ele o *agón* era o início do sacrifício em sua forma dramática primitiva e a parábase reflete o hino do *komos* fálico com a invocação do espírito bom e a expulsão do mau. A parte entre a parábase e o êxodo era o assassinato, a comida e o reviver o espírito bom em um sacrifício comunal. O final da peça representa o casamento.

A estrutura do ritual da comédia consiste nos elementos: luta, *agón*, sacrifício, novo rei, cozimento (preparação), festa, casamento, *komoi*.

Em *Acarnenses* a luta é o pleito de Diceópolis e o conflito entre os dois semi-coros; o *agón*, pleito de Diceópolis pela paz que converte parte do coro; sacrifício é representado pelo tratamento do saco de carvão seqüestrado por Diceópolis, e pelas filhas do Megarense vendidas no mercado estabelecido pelo herói da peça. Diceópolis assume o lugar de novo rei; o preparo da festa acontece no mercado e o motivo da festa é o convite

que Diceópolis recebe para jantar na festa dos *côngios*; o casamento se dá entre Diceópolis e as duas cortesãs que o acompanham e o *komos* é o canto final do coro.

Bowie ressalta a importância do esquema proposto por Cornford, mas lança algumas ressalvas. Este esquema nem sempre se encaixa em todas as peças e, além disto, não há evidências de que estes ritos realmente acontecessem na Grécia.

Parece que a comédia aristofânica, como ela é apresentada em 425, mesmo tendo resquícios de uma origem ritual da qual se originou o gênero cômico, apresenta uma estrutura compositiva que vai além das funções apontadas por Cornford. Os processos de morte e renovação, se existem, provêm, antes, de uma estrutura elaborada pelo poeta do que do simples preenchimento de uma estrutura ritualística. Não podemos desmerecer o gênio de Aristófanes. Este comediógrafo não deve ser comparado com um sacerdote que renova, a cada representação, o tempo cíclico de um ritual por meio de uma simples repetição de fórmula. Se, em alguma medida, ele consegue imprimir uma aura mítica ao seu texto, acreditamos que ele o faça com sua habilidade individual, com os artifícios que a arte concede aos artistas e não com intenções rituais de renovação. Mesmo as sátiras e as paródias que, por vezes, acontecem nos momentos em que a ilusão parece ser suprimida, não são apenas a renovação de elementos rituais e, como veremos, podem ser signos que integram a peça e nos ajudam a compreendê-la.

3.3 Ilusão na comédia grega antiga

Uma outra característica fundamental da comédia é a aparente supressão da ilusão dramática, que pode ser justificada, em parte, pelas características de escárnio das procissões *falofóricas*.

Essa ilusão é produzida no palco por meio da presença de pessoas vivenciando papéis de outras pessoas; por meio de estratégias que caracterizam as personagens imprimindo nelas traços sociais que as transformam de atores em megarenses, tebanos, velhos, jovens, etc; por meio de falas que desenvolvem o enredo e conduzem a história de um começo a um final coerente com o desenrolar da ação, ou seja, os mecanismos dos quais o dramaturgo lança mão para manter o público envolvido na história que está sendo contada, ou melhor, vivida no palco. Em alguns momentos, tal ilusão é interrompida e passa a existir um relacionamento entre o público e os atores que contradiz todos os princípios de ilusão teatral. Nestes momentos, temos falas que desnudam o aparato cênico, além de estabelecer um diálogo direto com o público, revelando as intenções das ações interpretadas, ou incluindo o público no enredo da peça. A ilusão dramática na comédia grega antiga é bastante particular pois não sabemos se a ilusão é rompida ou se há uma verdadeira expansão da ilusão que envolve o público na ficção.

Sifakis (1971, p. 7) diz que *“illusion as a psychological phenomenon was entirely alien to Greek theatrical audiences and that the use of the term with reference to Greek drama is an anachronism”*. Isto porque, segundo ele, o acontecimento teatral era para os gregos uma experiência ritual na qual todos estavam envolvidos e não apenas os atores. Ele justifica sua afirmação por não encontrar nenhuma das características do drama realista no teatro grego ou romano (p. 9) e por acreditar que a liberdade dos atores em ultrapassar o limite de seu papel para causar efeito cômico ou para transmitir uma mensagem do poeta é devida ao fato de a noção de ilusão ser desconhecida dos comediógrafos gregos (p. 14). A nossa moderna experiência teatral desmonta, em parte, essa justificativa por mostrar que a expansão ou o rompimento do limite proposto pelo palco não impede a recepção estética do evento teatral por parte do público. Apesar de sabermos da inserção dos festivais teatrais em eventos religiosos, acreditamos que o

público tinha consciência da representação e competência para ver as comédias (assim como as tragédias) como obras dramáticas.

Esta idéia pode ser apoiada na originalidade das obras apresentadas em cada festival, o que exclui o acontecimento do tempo cíclico e sempre restaurador do rito, além disso, sabemos que o público, ao que parece, não participava livremente das representações com improvisações, por exemplo, e, apesar de poder manifestar-se com expressões de satisfação ou descontentamento que influenciavam o julgamento final, havia, sim, uma linha divisória entre atores e espectadores. Se não a ribalta, existia o poder consciente de coordenar o espetáculo, por parte da equipe de produção do espetáculo, e influenciar, ou melhor, estimular o público com recursos lingüísticos (verbais e não verbais) conhecidos e de total domínio dos dramaturgos da época.

A natureza ou a existência da ilusão na Comédia antiga é uma questão muito discutida.

Slater (2002) admite que a proposta de Sifakis (de não haver na Comédia Antiga a possibilidade de se criar uma ilusão) é muito radical e insuficiente para descrever o que acontece nas comédias de Aristófanes, e propõe-se a refiná-la ao dizer:

It is not a theater of illusion occasionally disrupted by primitive choral intervention (i.e., the parabasis) or occasional asides by the actors; illusion is not “broken” and then seamlessly glued back together. Instead, Old Comedy exhibits a spectrum of performance modes and methods of relating to its audience, moving freely from the illusory to the nonillusory and capable of foregrounding its status as performance in varying degrees of prominence. (SLATER, 2002, p. 21).

Ele problematiza o uso da expressão “quebrar a ilusão” por achar que ela implica em uma espécie de traição ao pacto previamente estabelecido entre palco e platéia. Slater (2002, p. 51) prefere usar o termo cunhado por John Styan “teatro não-ilusório” (apud SLATER, 2002, p. 51). Este termo cobre uma grande variação do fenômeno, incluindo a

intensa convencionalização das formas teatrais, além de admitir a possibilidade de que alguns episódios se comportem como forma ilusória de teatro.

Em seu livro, Slater (2002, p. 2) também propõe o tratamento das ocorrências de ruptura como metateatro e define este termo assim:

Metatheater... encompasses all forms of theatrical self-referentiality. These may include role playing, various forms of self-conscious reference to dramatic convention and other plays, and the many ways in which a playwright may toy with the perceived boundaries of his or her craft.

Preferimos tratar o assunto sem impor um conceito rígido. Acreditamos que o teatro de Aristófanes mantém a seqüência narrativa necessária para transmitir ao seu público o enredo ilusório da peça, mas essa ilusão é entremeada com falas e, consequentemente, com ações que explicitam o jogo cênico. Estes momentos em que a ilusão parece ser rompida não devem ser vistos como uma traição do pacto teatral que provoca uma frustração nas expectativas do público, como declarou Slater (2002, p. 3), já que eles, pensamos, faziam parte da estrutura da Comédia Antiga e já eram esperados pelo público. Desta forma, o público não devia estranhar uma fala direcionada à platéia ou uma fala que evidenciasse a maquinaria teatral, porque o acordo já é preestabelecido com o público pela simples classificação do gênero da obra.

Assim, os momentos em que a ilusão parece ser rompida são tão freqüentes na comédia antiga que, ao lado de sessões como a parábase e o párodo, passam a ser uma convenção do gênero. Alguns teóricos apontam para esta característica como um resquício dos eventos rituais dos quais se originou a comédia. Lesky (1995, p. 264) estabelece a origem etimológica da palavra comédia. Verificamos por meio dele que a palavra comédia pode derivar de duas palavras gregas: *kómos* e *komé*.

Kómos é um cortejo alegre que reunia devotos do deus Dioniso. Na procissão dos falos⁷, um *kómos* em que um jovem com a cara preta de fuligem carregava um falo e era seguido por várias pessoas, os falóforos entoavam cânticos e insultavam os presentes. Encontramos esse rito nas Antestérias⁸ e esse costume passou para a procissão das Lenéias.

Apesar de Lesky (1995, p. 264) dizer que a palavra *komé*, que significa aldeia, é uma derivação falsa para a origem etimológica da palavra comédia, ele descreve o ritual. Explica ele que os camponeses, à noite, iam para a cidade e provocavam as pessoas na porta de suas casas, se elas tivessem cometido alguma injustiça. Esse ato teria sido transportado para o teatro e os atores cobririam o rosto com borras de vinho, para não se exporem. Borra de vinho, em grego, é *tryx*; daí *trygoidía*, sinônimo de comédia. Palavras obscenas e ataques pessoais dessa festa influenciaram a comédia e vemos esses aspectos na comédia antiga.

Daí, podemos notar que esse contado entre o palco (ou os participantes do *kómos*) e o público (tanto do teatro quanto do cortejo) já existia desde os rituais promovidos em honra a Dioniso. Isso explica as freqüentes rupturas de ilusão e o contato entre palco e platéia.

O rompimento do limite entre palco e platéia esbarra na questão de enunciação e de comunicação teatral, pois esse rompimento não tem sempre o mesmo sujeito emissor do discurso: às vezes é a própria personagem falando sem interromper o fio narrativo da ficção, às vezes, o ator faz parecer que saiu de sua personagem e fala como um ator⁹. Ou seja, muitas vezes esse contato com o público não implica em uma desconcentração do

⁷ Podemos verificar essa procissão em obras como *Acarnenses*, de Aristófanes.

⁸ Festa ritual em honra a Dioniso mais antiga de que temos notícia. Era uma espécie de ritual de passagem em que os meninos e meninas que saíam da infância usavam uma coroa de flores- *ánthe*. (ROCHA PEREIRA, 1969)

⁹ Lembramos aqui que toda fala no teatro tem valor de fala a ser proferida no palco e, portanto, assume o estatuto ficcional. Assim, quando nos referimos ao ator, pensamos em um ser ficcional, ou seja, uma personagem que assume o papel de ator.

ator no papel vivenciado. É o que acontece no prólogo de *Acarnenses* em que Diceópolis (e não o ator que o interpreta) fala diretamente para o público sobre suas angústias por estar afastado de seu demo e da desaprovação em relação ao comportamento dos prítanes. Outras vezes, esse contato com o público vem acompanhado da quebra da ilusão proposta pelo enredo, como acontece no início da parábase em que o coro não fala mais como um grupo de velhos que está em guerra e sim como um porta-voz do escritor da peça.

Adrados (1983, p.324) observa que há

la presencia de incursiones en la realidad, de elementos de escarnio y de otros de comos orgiástico. Así como otros paródicos, ha debido ser constante en los ritos preteatrales, por más que estén casi eliminados en la tragédia. (...) Por ejemplo, el estudio de H. Kleinjnecht, Die in der Antike, hace ver que muchos de los corales de Aristófanes son “serios”: en ellos se rompe la ilusión dramática y se vuelve a la realidad fuera de la mimese. Y lo paródicos pertenecen a la esencia misma de lo cómico y no son en absoluto irreligiosos, tienen a través de la burla un carácter fundamentalmente serio.

Então, referências a acontecimentos e pessoas da realidade, do contexto extra-ficcional são elementos que já existiam mesmo antes dos gêneros se consolidarem. Sendo assim, eles deveriam acontecer também na tragédia, mas não é o que acontece. Tragédia e comédia têm características elementares comuns como elementos corais e a ação agonal com todas suas variantes, orações ou hinos que entraram em conexão para a formação do drama. Ambos os gêneros procedem de um amplo complexo de rituais diversos que se diferenciaram em duas estruturas complexas – a comédia e a tragédia. Ambos os gêneros selecionaram elementos que compuseram sua forma como a conhecemos na Grécia clássica. A tragédia manteve elementos tétricos, melancólicos derivados dos ditirambos heróicos, e a comédia, o escárnio e a paródia pertencentes à essência religiosa do cômico (ADRADOS, 1983, p. 323). A comédia conserva a possibilidade de expressar conteúdos dramáticos e também elementos não miméticos, paródicos e freqüentes digressões a

assuntos que não dizem respeito ao enredo ficcional da peça. Já a tragédia, manteve os elementos miméticos e excluiu os outros.

A ruptura da ilusão dramática, de tão freqüente, é uma convenção do gênero Comédia Antiga. Ela é um dos elementos selecionados pelo gênero que marca distintivamente os gêneros dramáticos. Ao longo do tempo, a comédia grega passou por algumas mudanças estéticas e uma das mais visíveis foi a mudança na natureza da ilusão dramática. O fechamento da ilusão e a fixação em assuntos que dizem respeito apenas ao enredo ficcional são algumas das características que indicam a mudança para a comédia nova, o que comprova quão importante é essa característica na Comédia Antiga, da qual *Acarnenses* é um exemplar.

4 APONTAMENTOS TEÓRICOS SOBRE A ILUSÃO TEATRAL

O levantamento das teorias que se ocupam da ilusão teatral é importante visto que apenas a partir dele poderemos estabelecer parâmetros para selecionar as ocorrências de ruptura de ilusão dramática. Neste item apresentaremos conceitos teóricos valiosos ao nosso estudo, os quais servirão como elementos operacionais, extremamente necessários para a análise dos dados coletados.

Algumas dificuldades são freqüentes quando alguém se propõe a analisar o teatro. Esta é, reconhecidamente, uma difícil atividade, pois este gênero apresenta especificidades que tornam o trabalho acadêmico penoso e, por vezes, incompleto. A princípio, porque o teatro compõe-se de dois eixos: o texto e a representação, o que Anne Ubersfeld (1978, p.15) chama de “a primeira contradição dialética do teatro”; e esta dupla natureza implica em cuidados que devem ser tomados durante a análise.

Muito já foi dito sobre esta contradição e as possibilidades de análise. Alguns, como Ryngaert (1995) em sua *Introdução à análise do teatro*, dizem que a representação é uma obra completamente diferente do texto e que devem ambos ser vistos e estudados separadamente, pois seus mecanismos de significação são diferentes; outros, como Ubersfeld (1978) em sua conhecida obra *Lire le Théâtre* (1978), dizem que há uma intersecção entre texto e representação que nos permite apontar um ponto de contato entre estes dois eixos.

Esta última afirmação permite-nos tentar deduzir algumas características do espetáculo a partir do texto. Isso é muito importante dada a instabilidade da representação, que é instantânea, perecível e, na maioria das vezes, não pode ser registrada e servir como documento e objeto de pesquisa, ao passo que a obra escrita tem condições de permanecer (UBERSFELD, 1978, p. 8).

O teatro é, pois, a arte do paradoxo por conter, ao mesmo tempo, duas características: ao mesmo tempo é produção literária e representação concreta; ao mesmo tempo, eterna e instantânea; é, por um lado, texto intangível, eternamente fixado e, por outro, representação nunca reproduzível de forma idêntica. (UBERSFELD, 1978, p. 13).

O pressuposto de Anne Ubersfeld é que existe no interior do texto de teatro matrizes textuais da representatividade. Um texto pode ser analisado segundo procedimentos que iluminam os núcleos da teatralidade do texto.

Desta forma, ele deve conter estratégias que permitam ao leitor de teatro realizar mentalmente a representação da peça. O discurso literário assume a responsabilidade de conter marcas textuais que indiquem e caracterizem o espetáculo. Temos uma “dimensão visual do discurso teatral” a partir do texto escrito (MALHADAS, 1993, p. 49). Ou seja, cada leitor realiza uma representação virtual durante o ato de leitura.

Então, por meio do texto, podemos recompor alguns expedientes espetaculares que produzem a ilusão dramática. Mas o estudo da ilusão exige do estudioso a atenção voltada para diversas áreas da teoria teatral. Além da representação, que pode, em parte, ser

denotada através do texto, o estudo de áreas como recepção, linguagem teatral, mecanismos de significação, entre outros, faz-se necessário.

Pavis (1999, p. 202) define ilusão assim:

Há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de uma ficção, a saber, a criação artística de um mundo de referências que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao efeito de real produzido pelo palco; ela se baseia no reconhecimento psicológico de fenômenos já familiares ao espectador.

Para compor a ilusão, o dramaturgo lança mão de alguns recursos que causam no espectador a sensação de ver no palco um mundo transplantado da própria realidade. Para isso, partes do espetáculo como a fábula e as personagens, por meio de algumas técnicas, compõem o efeito de real. A fábula deve ser disposta logicamente de forma que o espectador se prenda na ilusão proposta por ela e não volte sua atenção para fora.

Um outro fator que ajuda no estabelecimento da ilusão é a utilização de pessoas interpretando outras, um fenômeno muito estudado. Para o espectador, ver, no palco, seres humanos reais vivenciando situações é um dos meios de identificação, pois o público tem a ilusão de ver um ser real, vivendo um acontecimento real a sua frente.

Mas a suposta realidade apresentada no palco é uma realidade figurativa e obedece a um conjunto de códigos. “A ilusão e a mimese não são mais que o resultado de convenções teatrais” (PAVIS, 1999, p. 203).

Por outro lado, apesar dessa sensação de real, o espectador nunca perde a consciência de estar no teatro e o binômio ilusão/desilusão, que é chamado de duplo jogo da ilusão, nunca é desfeito. Essa contradição permanece pois “a ilusão pressupõe a sensação de saber que aquilo que vemos é apenas uma representação” (PAVIS, 1999, p. 203). Acontece que o espectador, ao experimentar a ilusão, mesmo que ela seja fruto de um conjunto de convenções, sofre o processo de denegação; este termo é tomado de

empréstimo da psicanálise, área em que é empregado para denominar a vinda à consciência e, ao mesmo tempo, a negação de elementos e lembranças reprimidos.

Então, no teatro, o espectador, ao experimentar a ilusão teatral, sabe que aquilo não existe realmente mas passa por um processo de identificação. A cena é instituída como lugar de imitação e de ilusão, mas o imaginário é contestado e o espectador recusa a personagem como ser fictício e passa a vê-la como semelhante a si. A denegação da identificação permite ao espectador libertar-se dos elementos dolorosos de uma representação transportando-os para um ego infantil já reprimido. “A denegação faz a cena oscilar entre o efeito de real e o efeito teatral, provocando alternadamente identificação e distanciamento” (PAVIS, 1999, p. 90).

Notamos que em algumas formas teatrais esse processo de identificação e formação do efeito de real é interrompido deliberadamente durante a apresentação do espetáculo e o processo artificial de ilusão é explicitado, como acontece na comédia grega antiga, alvo de nosso estudo. Em alguns momentos, a ilusão é rompida e os atores dirigem-se ao público, configurando, assim, a ruptura da ilusão. Público e platéia relacionam-se de uma forma um pouco diferente. As convenções da ilusão são temporariamente deixadas de lado e as personagens parecem deixar de representar. Mas esse processo não é tão simples e implica em algumas questões de comunicação e enunciação teatral, e de linguagem cênica.

O estudo da ruptura da ilusão dramática e, conseqüentemente, da comunicação extra-ficcional do ator ou da personagem com o público esbarra no conceito de comunicação. Mounin (1970, p. 88) diz que a expressão “comunicação teatral” é indevida, já que público e atores não compartilham o mesmo código. Personagens comunicam através do teatro e o público não poderá responder da mesma forma – teatralmente. Diz também que seria mais apropriado falar de uma relação entre o palco e a platéia. O teatro, segundo ele, é um estímulo: não diz, mas age sobre os espectadores.

A partir de tais observações, levantamos questões sobre o relacionamento entre palco e platéia: se isso não seria um evento de comunicação, como poderíamos explicá-la?

O ator, ao dirigir-se ao público, sai de seu papel de personagem e desta forma dá a impressão de quebrar a ilusão do enredo da peça. Mas essa atitude é ambígua, pois o espectador não perde a noção do espaço cênico. Essa idéia é afirmada por Bogatyrev (1977) ao dizer que o espectador percebe ao mesmo tempo o ator e a personagem. Toda quebra da ilusão e todas as palavras dirigidas ao público, no palco, assumem valor de

“texto a ser dito” e se integram na ficção. O espectador, dessa forma, também passa a fazer parte da ficção, o espectador a quem se dirige a fala é um espectador fictício, um superespectador, um receptor implícito já previsto pelo autor da peça, e não a platéia real, e segundo ele, isso agrada os espectadores. Além disso, Kowzan (1977, p. 30) afirma que na comédia (e no teatro popular) “os espectadores comparam continuamente o papel representado pelo ator e sua vida privada”.

Já Anne Ubersfeld (1978), ao tratar das condições do discurso teatral, chama a atenção para sua complexidade por conter dois tipos de discurso, o do diálogo e o da didascália, além de sua estrutura enunciativa contar com quatro enunciatários: dois locutores e dois receptores que se sobrepõem e se confundem. A função de locutor é dividida entre o escritor (ou diretor) e as personagens, e a de receptor é dividida entre o público e as personagens. A partir do funcionamento dessas quatro vozes, Ubersfeld (1978, p. 241, 2) afirma categoricamente que “*il y a procès de communication entre un émetteur et un receuteur*”, e que no processo de comunicação a voz do público não é nula, “*mais elle est toujours supposée par l’émetteur (...) Tout texte théâtral est la réponse à une demande du public*”. O escritor responde a uma voz do público.

Sabendo então que a crítica não é unânime quanto à questão da comunicação teatral, se assumirmos a possibilidade de haver comunicação teatral por ser possível detectar os emissores do discurso, tais quais os apontados por Jakobson, temos que ressaltar que esse processo de comunicação no teatro não funciona como na vida real.

A enunciação teatral segue algumas normas. Segundo Ryngaert (1995, p. 106), para que a fala aconteça é necessário um contexto, uma situação criada para que a enunciação se dê sem que pareça inconveniente. Para isso, é preciso que as personagens estabeleçam a conversação obedecendo à função de um quadro social e um código de relações entre as personagens da peça.

O mesmo autor diz que toda fala no teatro busca um destinatário e que no teatro existe a dupla enunciação, ou seja, a enunciação acontece em vários níveis. O discurso é organizado intencionalmente pelo autor da peça para que, a partir dele, estabeleça-se uma comunicação com os espectadores.

A enunciação teatral ocorre em dois níveis: os discursos individuais das personagens e o discurso globalizado do autor. Essa duplicação camufla a origem da fala e faz do discurso um campo de tensões entre duas tendências: uma a apresentar cada personagem em situação individual, e outra tendência a homogeneizar as diferentes falas por meio da marca do autor que dá uniformidade ao conjunto.

Temos diversas fontes de “fala” (personagens, cenário, música, etc) que podem resultar em uma ideologia fragmentada, desconstruída, mas, ao mesmo tempo, onipresente.

Mais do que qualquer outra arte e qualquer sistema literário, ele [o teatro] se presta a uma dissociação do enunciado (o que se diz) e da enunciação (o modo de dizê-lo). A encenação faz os enunciados textuais falarem muitas coisas que eram, no entanto, consideradas claras e unívocas. O ator/personagem pode mostrar ao público, ao mesmo tempo, a ficção (a ilusão) e a maneira discursiva e construída desta ficção: “história” e “discurso” (no sentido de BENVENISTE, 1966:237-250) coincidem na interpretação da personagem. (PAVIS, 1999, p. 102).

Parece-nos que esta especificidade do discurso teatral é a chave para estudo da ilusão dramática. Uma especificidade da natureza do processo de significação teatral, o fato de enunciado e enunciação se mostrarem apartados, permite ao público perceber o já referido jogo duplo da ilusão, mas também permite ao dramaturgo explorar essa característica e compor obras em que a enunciação, ou seja, o processo de construção do discurso seja revelado deliberadamente.

A enunciação, termo mais freqüente nas teorias de comunicação lingüística, é explicada por Pavis como “o modo de dizer”. Se transpusermos isso para o espetáculo teatral, perceberemos que o modo de dizer do teatro é composto por um aparato de pessoas e equipamentos (ator, diretor, iluminador, iluminação, figurino, objetos cênicos) que juntos compõem o enunciado (“o que se diz”). Esse conjunto de elementos não ficcionais é freqüentemente chamado no teatro de maquinaria teatral, termo explicado por Pavis (1999) como todos os recursos utilizados para a construção da realidade teatral. No teatro ilusionista a maquinaria fica escondida e não tem valor de signo, é alheia ao mundo fictício. Diferente dos bastidores e da maquinaria, tudo o que está no palco e participa da representação é significativo. “Na representação teatral tudo é signo” como nos diz Kowzan (1977, p. 31).

Assim, percebemos que, no teatro realista, a enunciação é usada como estrutura que sustenta o enunciado, ou seja, os objetos, equipamentos e pessoas são apenas sustentáculos para a mensagem transmitida pela soma dos diferentes elementos significativos da peça. Pensamos que em experiências teatrais que evidenciam essa dissociação do enunciado e da enunciação, a enunciação (esqueleto do enunciado) toma corpo e passa a compor, assim como o enunciado, a mensagem da peça.

Assim, podemos concluir que os objetos cênicos, bem como os atores (representando personagens) são signos. Quando vemos um objeto material no palco, mesmo que ele esteja desempenhando sua função corriqueira (cadeira sendo utilizada como assento), devemos, geralmente, atribuir-lhe outro valor. Não importa se a cadeira é de plástico ou de madeira, ela será de ouro no palco se a ficção assim exigir. O objeto-real torna-se objeto-estético. São objetos semiotizados (PAVIS, 1999, p. 326). O objeto concreto apresentado no palco tem apenas a função transitória de levar os espectadores a identificá-los com determinado significado. Assim como os objetos, os atores valem pelo seu signo e não pelo referente presente em cena, ou seja, valem pela ideologia, valores, atitudes, aparência e comportamento das personagens que veiculam e não pelo corpo humano presente no palco.

Na comédia antiga, vemos uma exploração destes mecanismos de significação do teatro. Pensamos que a maquinaria, assim como os referentes em cena (os objetos reais e os atores) exercem uma dupla função significativa. Esses referentes concretos são semiotizados ao representarem objetos-estéticos e personagens, mas ao acontecer o desnudamento do processo da ficção e as estâncias significativas serem explicitadas, esses objetos-referência ganham significado por sua função real. Mas, ao mesmo tempo em que esse processo mostra o artifício da arte, ele re-significa os mesmos objetos referenciais que readquirem a sua aura estética. Assim, se um ator (objeto-referencial ou real) está no

palco interpretando uma personagem (objeto-estético) e interrompe sua fala como tal e começa a falar com as pessoas dos bastidores ou com a platéia reassumindo seu estatuto de ator (objeto real), temos a sensação de estar vendo um ser humano real e não alguém interpretando o papel ficcional. Parece que os artifícios do teatro são revelados inocentemente à platéia, mas esse ator que fala como ator, por estar em uma situação teatral, ganha um novo significado: não é um ator falando ao público, é um ator interpretando um ator ao falar ao público, ou seja, ele foi re-semantizado.

Esse processo, que causa no espectador a impressão de ruptura da ilusão, acontece em momentos denominados pela teoria teatral “efeito de estranhamento”, “efeito teatral”, “citação” ou ainda, “distanciamento”. São os momentos em que o efeito de real é contrariado pela referência explícita ao caráter artificial e artístico do teatro; e os elementos da representação são mostrados, citados ou criticados.

Todos esses procedimentos localizam-se no quadro cênico, termo que tem dois significados, e (i) denomina a divisão formal da peça em atos, os quais se apresentam em quadros espaciais onde se passa a ação, mas também é (ii) conjunto de experiências e expectativas do espectador, e a situação ficcional representada. Este último significado apresenta duas acepções: uma, relativa à parte material, ou seja, “a colocação do espetáculo na ‘caixa’”; outra, mais abstrata, relativa à “colocação da ação em situação e em relevo”. (PAVIS, 1999, p. 314-5)

O acontecimento teatral – jogo de atores, colocação do texto em um espaço, disposição da platéia, etc – pode variar de acordo com cada momento histórico ou cada situação espacial e é apresentado ao público de acordo com o modo adequado de encenação. O quadro se define ao responder à pergunta: como a realidade cênica é apresentada ao espectador? O espaço físico, ao que parece, tem estreita relação com o quadro da ação apresentada. “Desde o palco italiano, no qual nada pode sair do quadro

“pictórico” da cena concebida como quadro vivo, até a explosão total do espaço cênico, foram feitas todas as espécies de tentativas para redefinir o quadro da ação teatral.” (PAVIS, 1999, p. 314).

Mas, também a ação pode definir o quadro, instaurando limites, tanto reais quanto simbólicos. A entrada e saída de personagens, por exemplo, pode limitar o espaço destinado à representação da ficção enquadrando, assim, certos signos e excluindo outros, ao contribuir para o processo de semiotização. O texto e a cena situam a ação. “Toda representação consiste em enquadrar, por certo tempo, uma porção de mundo e em declarar o quadro significativo e artificial (ficcional)” (PAVIS, 1999, p. 314).

Algumas obras, como é o caso da obra moderna, se caracterizam pela imprecisão de limites. Não se sabe onde começa a escultura moderna em seu local de exposição. Certas obras aspiram abolir a ribalta por meio de recursos como hall de entrada e mesmo a localização do prédio do teatro, entre outros, que introduzem, paulatinamente, o universo representado e servem como transição entre o mundo exterior e a peça ao tornar imprecisos os limites entre teatro e mundo real.

Mas notamos que este fenômeno não é característico apenas da modernidade; afirmamos que também na Grécia do quinto século, a comédia antiga conta com recursos de alargamento do quadro. O espaço cênico, no caso, a orquestra do teatro grego, lugar onde o quadro cênico deveria se constituir, parece ser expandido. O quadro cênico, ao que tudo indica, não se restringe apenas à orquestra mas ganha outras dimensões.

A ilusão dramática na obra de Aristófanes mantém particularidades muito interessantes. Em diversos momentos o fio narrativo é rompido e personagens (às vezes atores despidos de seu papel ficcional) fazem referências a diversos elementos do fazer teatral. Indumentárias, movimento cênico, particularidades da representação e o próprio público são assuntos comuns nas falas que vêm do palco, além de haver um contato direto

entre palco e platéia. Essa especialização da comédia grega antiga quanto à construção da ilusão dramática, muitas vezes propõe um movimento de abertura e de ruptura da ilusão dramática que não só despreza o limite do palco mas parece ir além e propor, também, um movimento de inclusão do público na ficção, o que ampliaria o quadro e daria a ilusão de que não existe um fosso entre arte e vida.

Essa característica muito particular da comédia antiga será estudada por nós. Mais particularmente serão vistos alguns procedimentos significativos empregados por Aristófanes na construção da comédia *Acarnenses*. Mas antes selecionaremos as ocorrências de ruptura de ilusão dramática.

5 LEVANTAMENTO DE DADOS

Estudos sobre o teatro grego (Dover, 1972; Chapman, 1983) observam que a performance de uma tragédia era, por natureza, diferente da performance da comédia no que toca à interação entre o público e o palco. Essa diferença já seria considerada no momento da composição da peça. O tragediógrafo comporia uma tragédia sem levar em conta, na estrutura textual da tragédia, a presença do público. Não há dúvida de que o público é a finalidade última da apresentação, esta será feita para ele. Mas o poeta trágico não depende de nenhuma reação momentânea do público para conseguir atingir os fins da tragédia, qual seja, a purgação dos sentimentos de terror e piedade. A comédia, por outro lado, tem por finalidade despertar o riso. E este, ao contrário das emoções trágicas que vão aflorando num crescendo ao longo da apresentação, deve irromper no teatro a todo momento; é uma reação intermitente. E o comediógrafo conta com ela para comprovar se os seus expedientes cômicos estão surtindo efeito ou não. Não há como se aguardar o final da peça para se conferir se ela tinha ou não comicidade. A potencialidade cômica da peça deve ser testada e comprovada ao longo da apresentação. Assim, o comediógrafo, sem dúvida, devia ter habilidade em explorar os momentos mais propícios para criar o cômico. É possível que o prólogo fosse um momento que merecia muito investimento do poeta, já que é um momento crucial para conquista do interesse e do favor do público. Uma forma de garantir isso é fazendo com que uma personagem se dirija diretamente ao público, ato que pode ser encarado com “ruptura ou quebra de ilusão”.

Mas no exame das quebras de ilusão dramática, é necessário fixar-se critérios. Vamos tomar, como ponto de referência, a definição de “ilusão dramática” formulada por Dover (1972), para quem “é a concentração ininterrupta das personagens de ficção da peça na situação ficcional.”

Assim, só haverá quebra da ilusão dramática caso haja algum fato que provoque a “desconcentração” da personagem. Essa colocação é importante, para que não se incorra no engano de registrar como quebra qualquer referência a “teatro” que porventura a comédia apresente. Por exemplo, no caso de Aristófanes, são freqüentes as referências a tragédias, tomadas como material de paródia. Mas esse fato, por si só, não garante que se trate de quebra de ilusão dramática. Devemos considerar que a freqüência ao teatro e, conseqüentemente, a retenção na memória de fatos de teatro faziam parte da cultura grega. Assim, não há nada de estranho em uma personagem mencionar dados de peças teatrais a que ela teria assistido. Esse dado deve ser interpretado como coerente com o contexto cultural em que a peça se desenvolve. Por exemplo, no prólogo de *Acarñenses*, Diceópolis relata suas experiências frustrantes no teatro: mais uma vez, aguardava a entrada de Ésquilo, e quem vem é Teógnis. Da mesma forma, os travestimentos em cena nem sempre são, garantidamente, razão de quebra de ilusão dramática. Por exemplo: o mesmo Diceópolis (v. 412-444) traja-se em cena com roupas de mendigo dadas a ele por Eurípides (também ele está aqui como personagem de ficção). Ora, a cena em si nada tem que não se justifique internamente, com elementos da própria peça: o herói cômico é esperto o suficiente para saber que, nas questões de retórica, a aparência é um recurso persuasivo. Assim, nada mais eficiente do que se servir de expedientes usados por Eurípides, um mestre da retórica. Pensamos que esses dados estão ligados à construção da personagem, no caso uma personagem de boa instrução teatral. Esses momentos não são considerados ruptura de ilusão por esses motivos e sim por conterem marcas lingüísticas que os remetem a campos fora da ilusão. No primeiro exemplo, Diceópolis está sozinho em cena e faz uso da segunda pessoa, o que indica um relacionamento direto entre palco e platéia. No segundo caso, Eurípides e Diceópolis fazem menção a objetos teatrais como maquinaria (*ekkyklema*, v. 408), a presença de atores em cena (“este Euneu aqui (...)”).

concorreu ao prêmio”, v. 418-9) e essas menções, não o simples fato do travestimento ou do relato das experiências teatrais, são nossos argumentos para afirmar que nesses momentos ocorre a ruptura da ilusão.

Assim, vamos considerar como dados de ruptura de ilusão dramática somente aquelas passagens que registram, através de marcas lingüísticas,

a) um direcionamento da fala proferida no palco para o público, rompendo, assim, a fronteira entre platéia e palco, ou

b) uma fala proferida no palco, que descaracteriza a personagem enquanto tal e faz lembrar ao público que quem está falando ali é o ator.

Selecionamos os versos em que ocorre a ruptura da ilusão dramática na sequência em que eles aparecem na peça. Para cada verso selecionado, propomos nossa tradução, indicamos a personagem que fala e fizemos comentários. Usamos, na maior parte dos versos, o texto grego estabelecido por Sommerstein (1998), mas, sempre nos deparamos com alguma construção sintática mal explicada, consultamos as edições de Hall; Geldart (1907) e Victor Coulon (1980) e, quando estes textos pareciam propor leituras mais interessantes optamos por mantê-los.

Devemos prevenir os leitores da dificuldade em selecionar tais dados já que o mesmo texto dramático possibilita várias e diferentes realizações cênicas. Existem lacunas no texto a serem preenchidas no momento da encenação e, assim, uma fala pode ser encenada de muitas maneiras e cada possibilidade propõe formas diferentes de interpretação. Deste modo, algumas falas que julgamos ser exemplo de ruptura de ilusão podem ser vistas de forma diferente por outro leitor. Sendo assim, desde já, deixamos claro que cada dado selecionada é uma das leituras possíveis.

Através dos dados selecionados procuraremos responder às perguntas:

Existe um momento em que o fenômeno de ruptura de ilusão é mais freqüente? Qual personagem mais promove a ruptura da ilusão? Em todos os momentos as ocorrências de ruptura de ilusão têm a mesma natureza ou existem modalizações ou níveis de ilusão? Qual a função da ruptura da ilusão: Despertar o humor? Influenciar a interpretação da peça? Romper a ficção? Ou ampliar a ilusão incluindo o público na ficção?

5.1 Dados selecionados

Prólogo:

1.

Diceópolis: 12- πῶ τοῦτ᾽ ἴσθι μοι δοκέειν καρδίας;

Imaginas como isso agitou o meu coração?

40 - 40- ἄλλ᾽ οἷον περὶ νειῶ γὰρ οἱ τοι μισημῖνον.

41 - οἱ κ' ἔγρευον; τοῦτ᾽ ἐκείν᾽ οἱ γὰρ ἔλεγον:

42 - /ὦ τὴν προεδρίαν πῶ οἷον ὕσταται.

Eis os pritanes, esses aí ,chegando ao meio dia.

Eu não falava? Isso é aquilo que eu dizia:

Em direção à proedria todo homem se empurra.

Diceópolis está sozinho em cena, ou seja, não tem outra personagem como interlocutor e, portanto, podemos pensar que toda a fala inicial, do verso 1 ao 42, era direcionada ao público, o que configura a ausência de um limite entre o mundo encenado no palco e a platéia.

No verso 12 o verbo δοκέειν está na segunda pessoa (tu) demonstrando que o discurso de Diceópolis dirige-se ao público, já que em cena não há outra pessoa.

2.

Diceópolis:64 - βαβαιϕ. εκβτανα το\.

*Nossa! Ecbátanos! **Que pose!***

Este verso remete à postura ou à indumentária usada pelo ator. Sabemos que esta afirmação pode trazer certos questionamentos e eles são totalmente justificáveis já que não há nenhuma marca lingüística que garanta a ruptura de ilusão. Mas, por outro lado, a palavra σξ→ματοω pode conferir-nos uma proximidade com os eventos teatrais, pois o ator adquire um novo σξ^ομα, ou seja, uma nova maneira de ser, uma nova figura exterior toda vez que se traveste para viver uma nova personagem. Sendo assim, o verso acima foi selecionado por manter uma possibilidade de leitura que o insira em momentos de ruptura de ilusão, mas não ignoramos a ambigüidade nele presente. Ambigüidade esta que nos concede a alternativa de imaginar uma encenação em que o ator explicita, por meio de um jogo de entonação ou gestos, o uso de indumentárias e a mudança de atitudes, que cria a personalidade da personagem.

3.

Diceópolis: 75 - € Κραναϕ π)λιω

76 - ϕρə α→σψϕνει τ]ν κατϕγελτων τ\ν πρΥσβεων;

Ó cidade de Crânaos,

*será que **percebes** a gozação de seus embaixadores?*

O uso da segunda pessoa (α→σψϕνει) que, associada ao vocativo, cria uma dupla enunciação, incluindo, assim, a referência ao público. A utilização do vocativo (Ó cidade de Crânaos) pode, a princípio, descaracterizar a potencial ruptura de ilusão desses versos e caracterizar um monólogo, mas esse vocativo, Crânaos, é um epíteto de Atenas e a sua utilização, justamente por ser específica, cria uma identificação entre o público que

assistia à peça e o destinatário da fala de Diceópolis. Essa identificação é reforçada pelo “percebes” na segunda pessoa. Essa possível ruptura de ilusão pode ser reforçada ou desconstruída pela interpretação. Assim, estes mesmos versos podem ser ditos tendo o público como interlocutor direto ou não. Optamos por mantê-los devido à possibilidade de realizá-los cenicamente assinalando a ruptura.

4.

Diceópolis: 95 - πρῶτον ψεῖν ἄνθρωπε **ναῖ(φαρ)κτον** βλῦπειω;

96 - οὐ περὶ κρανὸς μπτῶν νεῦσοικον σκοπεῖω;

97 - ἄσκαμῃ *ῥ*ξειω που περὶ τῆν | φψαλμῶν κῆτω.

pelos deuses, homem, olhas por um escovém de navio?

ou será que dobrando um cabo enxergas um estaleiro?

tu tens uma correia de remo aí em baixo, ao redor do olho?

Temos nestes versos uma referência à máscara usada pelo ator, a qual deveria ter um buraco muito grande. O nome da personagem é Pseudártabas e ele é chamado de O Olho do Rei, o que torna a indumentária mais significativa.

5.

Diceópolis:113 - βασιλεῖ ωῖ μῦγαω "μῖν ποπῦμχει ξρυσκον;

(ὀνανε(ει.))

114 - ἄλλω ρῶ/φαπατῶμεψῶ | πρῶτον πρῦσβετων;

(πινε(ει.))

O Grande Rei vai enviar-nos ouro?

(Ele faz que não)

Ao contrário, então, estamos sendo enganados pelos embaixadores?

(ele faz que sim.)

Esta passagem é interessante por conter verbos que indicam a ação de uma personagem (□**νανε**(**ει**) e **/πινε**(**ει**)). Tudo indica que estes verbos foram inseridos no texto tardiamente, pois não integram a métrica do verso, mas ainda assim eles são interessantes por serem um exemplo de didascália explícita. Estes verbos constam nas edições de Sommerstein (1998) e Hall e Geldart (1907), sendo ignorados por Victor Coulon (1980) A sequência desta fala apresenta outra ruptura:

6.

Diceópolis: 115 - □**Ελληνικ**ν γὰρ/πῦνευσαν □νδρεω οἱ **τοι**↔,

116 - κοῖ κ fσψε |πτω οἱ **κ** ε⇒σ↔ν/νψῖνδᾶ αἱ **τ**ψεν.

*Estes homens **aí** balançaram a cabeça **à moda grega**.*

*Não há como eles **não serem daqui mesmo**.*

Aqui temos uma referência ao ator. Diceópolis revela que não são estrangeiros como o papel interpretado prevê, mas sim atores gregos encenando.

7.

Diceópolis: 156 - **τουτ**↔ τ↔/στι τῖ **κακ**ν;

*Que desgraça é **esta aqui**?*

Teoro: 156 - □**Οδομ**ντων στρατ)ω.

O exército dos Odomantes.

Diceópolis:157 - πο↔ων □**Οδομ**ντων; ε⇒πῖ μοι τουτ↔ τ↔ **•ν**;

158 -

τῶ τῶν Ὀδομντῶν τῇ πύῳ ποτεψρᾶκεν;

QUE ODOMANTES? FALE-ME O QUE ERA

AQUILO?

*Quem tirou o **cabresto do pau** dos Odomantes?*

Esta passagem evidencia a ação e a indumentária. O pronome demonstrativo **τουτῶ** e o verbo no imperfeito **ψρᾶκεν** indicando uma ação durativa sugerem que os Odomantes passaram rapidamente pela cena. E τῇ πύῳ ποτεψρᾶκεν mostra que os Odomantes deveriam usar como indumentária grandes falos circuncidados.

8.

Diceópolis: 161 - τοισδ' ὁ δραξμῶ τοῖς πεχῶλημῖνοι;

*Duas dracmas para estes **sem cabresto**?*

Novamente Diceópolis chama a atenção para a indumentária.

9.

Diceópolis: 201 - ἄρ' οὐ πολὺ καὶ κακὸν παλλαγεῶν

202 - φῶ τ' κατὰ γροῖαν εἰσιὼν Διονύσια.

*Por mim, tendo me afastado da guerra e dos males,
conduzirei as Dionísias Rurais, **entrando**.*

Esta fala interessa-nos não especificamente pela quebra de ilusão, mas por parecer conter um acordo entre Diceópolis e o público. Esta é a última fala de Diceópolis antes da entrada do coro no párodo, Diceópolis vai sair de cena (entrar na *skené*) e depois do canto

do coro ele voltará para o cortejo das Dionísias. O verbo εἰσιόν (entrando) no particípio presente, como sabemos, indica simultaneidade com verbo da frase, por isso pensamos que Diceópolis, ao usar este aspecto verbal, estabelece com a platéia a seguinte convenção: quando entrar estarei celebrando as Dionísias. No tempo em que o coro está em cena, o lugar é recategorizado e transforma-se no cortejo da festa dionisiaca.

Párodo:

10.

Coro: 204 - τῶδε πῶς κείνου δὲ κε καὶ τὴν ἄνδρα πυνηνίου

τῶν Ἰδοιπῶν πᾶντων: τὴν γὰρ ἄφρον

φυλλαβέειν τὴν ἄνδρα τοῦτον. ἄλλοι μοι μὴνίσσατε,

εἰ τι ὁ θεὸς ποιεῖ τῆς τραπεζῆς γὰρ τῶ σπονδῶ φῦρον.

Todo mundo aqui vá atrás, persegue e interroga a respeito do homem

a todos os transeuntes: *para A cidade é digno*

pegar esse homem. Mas indicai para mim,

já que alguém sabe *para que parte da terra se direcionou aquele que*

carrega as tréguas.

O coro entra em cena e, apesar de não estar presente quando Diceópolis e Anfíteo estavam dialogando, deixa claro saber que houve uma cena interpretada ali. No verso 205, a frase πυνηνίου τῶν Ἰδοιπῶν πᾶντων (interroga todos os transeuntes) é uma referência clara ao público. O interessante é notar que o público assumiu uma função ativa na cena, não é apenas o público do teatro. São transeuntes. Desta forma, o público, de certa forma, foi incluído na ficção. O coro também deixa claro ter consciência de que o

público assistiu a tal cena e sabe para onde Diceópolis se dirigiu, ao usar o verbo μην(σατε (indicaí) na segunda pessoa do imperativo aoristo.

11.

Diceópolis: 257 - πρῶβαινε, κῶν τῷ ξυλῶττεσψαι σφῶδρα

μ→ τιω λαψῶν σου περιτρῶγ | τῶ ξρυσῶα.

Avança, mas na multidão protege-te fortemente

para que alguém, sem ser notado, não te roa as jóias.

Ao organizar o cortejo das Dionísias Rurais, Diceópolis brinca com o público ao dizer para a filha tomar cuidado com a multidão, isto é, os espectadores. O humor também provém do fato de a fala ser organizada em dois níveis: dentro da ficção porque a figura feminina que representa a filha de Diceópolis poderia usar jóias e estar suscetível a um roubo, por um lado, e, por outro, fora da ficção porque a garota é interpretada por um homem que provavelmente deveria estar caracterizado de forma exagerada. A fala de Diceópolis prevenindo a filha contra um usurpador associada à imagem de um homem vestido de mulher indo em direção ao público (contra o qual a garota foi prevenida) deveria causar risos.

12.

Coro: 344/κσῦσεισται ξαμῶζῃ: οἱ ξῖ ρῶ σειῶμενον;

ἄλλῶ μ→ μοι πρῶφασιν, ἄλλῶ κατῶψου τῆ βῦλω.

ᾠω |δε γε σειστῶ ἴμα τῷ στροφῷ γῶγνεται.

Todas já foram sacudidas ao chão: não vês que estou sacudindo?

Mas não me digas pretexto, e deixa a arma.

*Pois este, realmente, **fica sacudido e, ao mesmo tempo, revirado.***

A palavra στροφῶ significa sacudir, revirar, mas também é a evolução do coro de um lado a outro na cena, ou, ainda, uma estrofe do coro. Estes versos revelam uma função comum do coro: a dança.

13.

Diceópolis: 377 - ἀτῶ τῶ/μαυτῖν | πῖ Κλῦπνοω □παψον

/π↔σταμαι δι□ τ↓ν πῦρυσι κῶμῶδ↔αν.

Eu mesmo sei as coisas que sofri por ação de Cleão

*Por causa da **comédia** do ano passado*

O ator assume aqui uma personalidade que não é a de Diceópolis. Nossa personagem é um agricultor e não um poeta. Neste momento a voz veiculada seria a do autor.

14

Diceópolis: 383 - ν\ν ο | ν με προτον προ←ν λῦγειν/□σατε

λσκει□σασψα↔ με οΣον □ψλιΘατον.

*Portanto agora, em primeiro lugar, **antes de eu falar**, permiti*

*Que eu me **equipe** de modo mais miserável quanto possível*

Diceópolis revela a seqüência da comédia em que acontecerá o *agón*. Usa também o verbo λσκει□σασψα↔ que remete à esfera teatral.

15

Coro: 392 - τω σκ°χιν □γῶν ο□τωω οῖ κ/σδῦφετα

*assim, esse **agón** não aceitará pretextos*

o infortunado velho, concorreu ao prêmio?

O demonstrativo $\text{J} \delta \Leftrightarrow$ parece indicar a presença do ator (talvez o que interpreta a servo) que em outra ocasião interpretou outra personagem ao concorrer ao prêmio de outro festival.

19.

Diceópolis: 436 - $\lambda \sigma \kappa \epsilon \upsilon \square \sigma \alpha \sigma \psi \alpha \Leftrightarrow \mu \epsilon \circ \Sigma \circ \nu \square \psi \lambda \iota \oplus \tau \alpha \tau \circ \nu$

que eu me equipe do modo mais miserável quanto possível

20.

Diceópolis: 440 - $\delta \epsilon \uparrow \gamma \square \rho \mu \epsilon \delta \gamma \phi \alpha \iota \pi \tau \omega \xi \uparrow \nu \epsilon^{\text{TM}} \nu \alpha \iota \tau \rightarrow \mu \epsilon \rho \circ \nu,$

$\epsilon^{\text{TM}} \nu \alpha \iota \mu' \nu \mid \sigma \pi \epsilon \rho \epsilon \Rightarrow \mu \Leftrightarrow, \phi \alpha \Leftrightarrow \nu \epsilon \sigma \psi \alpha \iota \delta' \mu \rightarrow:$

$\tau \circ \mid \omega \mu' \nu \psi \epsilon \alpha \tau \square \omega \epsilon \Rightarrow \delta \Upsilon \nu \alpha \iota \mu \epsilon \mid \omega \epsilon \delta \mu \epsilon \lambda \gamma \oplus,$

– $\tau \circ \mid \omega \delta \epsilon \alpha \mid \xi \circ \rho \epsilon \upsilon \tau \square \omega \pm \lambda \iota \psi \Leftrightarrow \circ \upsilon \omega \pi \alpha \rho \epsilon \sigma \tau \square \nu \alpha \iota,$

$\mid \pi \omega \omega \square \nu \alpha \uparrow \tau \circ \mid \omega = \eta \mu \alpha \tau \Leftrightarrow \circ \iota \omega \sigma \kappa \iota \mu \alpha \lambda \Leftrightarrow \sigma \omega.$

*Hoje é preciso, pois, que eu **pareça ser mendigo***

ser justamente o que eu sou, mas não parecer:

*É preciso que os **espectadores** saibam que eu sou eu mesmo,*

*mas que os **coreutas** fiquem olhando ingênuos,*

para que eu os engane com discursinhos.

21.

Diceópolis: 447 - $\epsilon \mid \gamma \epsilon \circ \Sigma \circ \nu \geq \delta \eta = \eta \mu \alpha \tau \Leftrightarrow \omega \nu / \mu \pi \Leftrightarrow \mu \pi \lambda \alpha \mu \alpha \iota.$

*Pois bem, como já estou saciado de **pequenas frases!***

Diceópolis vai iniciar um grande discurso e este verso aponta para este acontecimento.

22.

Eurípides: 464 - $\epsilon\nu\psi\rho\omega\pi\epsilon\tau\ \phi\alpha\iota\rho\rightarrow\sigma\epsilon\iota\ \mu\epsilon\ \tau\downarrow\nu\ \tau\rho\alpha\gamma\otimes\delta\leftrightarrow\alpha\nu$:

Homem, me levarás a tragédia.

Eurípides indica que o drama é constituído por alguns expedientes que incitam a ilusão como as indumentárias.

23.

Eurípides: 470 - $\phi\omega\lambda\epsilon\uparrow\omega\ \mu\epsilon.\ \Rightarrow\delta\omicron\prime\ \sigma\omicron\iota.\ \phi\rho\omicron\backslash\delta\ \mu\omicron\iota\ \tau\ \delta\rho\ \mu\alpha\tau\alpha$.

Tu me destruirás. Eis aqui para ti. As coisas da representação me estão indo embora.

Estes dois últimos trechos selecionados apresentam expressões que remetem à esfera teatral. Sabemos que Eurípides, enquanto personagem, possui conhecimento sobre o fazer teatral, já que ele é um tragediógrafo, mas optamos por manter estes versos por pensar que pode haver gradações de ilusão e é inegável que aqui temos um fenómeno metateatral que pode revelar algo sobre o fazer teatral.

Agón:

24.

Diceópolis: 497 - $\mu\rightarrow\ \mu\omicron\iota\ \phi\psi\omicron\nu\rightarrow\sigma\eta\tau\epsilon,\ \phi\upsilon\delta\rho\epsilon\omega\ \omicron\downarrow\ \psi\epsilon\Theta\mu\epsilon\nu\omicron\iota$,

$\epsilon\Rightarrow\ \pi\tau\omega\zeta\uparrow\omega\ \subset\nu\ f\pi\epsilon\iota\tau\epsilon\ \backslash\nu\ \phi\ \text{A}\psi\eta\nu\alpha\leftrightarrow\omicron\iota\omega\ \lambda\Upsilon\gamma\epsilon\iota\nu$

$\mu\Upsilon\lambda\lambda\omega\ \pi\epsilon\rho\leftarrow\ \tau^{\circ}\omega\ \pi\lambda\epsilon\omega,\ \tau\rho\upsilon\gamma\otimes\delta\leftrightarrow\alpha\nu\ \pi\omicron\iota\wedge\nu$.

[500] τῷ γὰρ δὲ καὶ οὐδὲ καὶ τρυγῶ δὲ α.

ἄλλο δ' ἄλλο δεινὸν μὲν, δὲ καὶ δὲ.

οὐ γὰρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων τί

φύνην παρ' ὧν τὴν πλὴν κακῶς λέγῃ.

ἀλλὰ τοὺς γὰρ/σμεν οἱ πρὸς Ἀθηναίους τὰ γὰρ,

[505] κοῦπῳ φύνοι πρὸς εἰσιν: οὐτε γὰρ φῶροι

ἔχουσιν οὐτὰρ τὸν πλεον οὐ φέρμαξοι:

*Não me invejeis, **homens espectadores,***

*se sendo um mendigo, logo aos **atenienses falar***

*vou a respeito da cidade, **compondo uma comédia.***

500- Pois do que é justo está informada também a comédia.

Eu falarei coisas terríveis, por um lado, e justas, por outro lado.

Pois agora Kleon não me acusará de que,

estando presentes os estrangeiros, falo mal da cidade.

Somos nós mesmos e o concurso das Lenéias,

505- e os estrangeiros ainda não estão presentes: nem impostos

chegam, nem vêm das cidades os aliados:

Todos os trechos marcados em negrito indicam que Diceópolis fala à platéia da Lenéias (aos atenienses) e não ao coro (acarnenses); ele se refere explicitamente ao festival da Lenéias e à composição de comédias. Todo o discurso de defesa (vv. 497 - 556) conta com um receptor ambivalente – público e personagens – explicitado por Diceópolis.

Parábase:

A parábase toda é um exemplo de quebra de ilusão dramática. Seleccionaremos aqui apenas os versos que consideramos ser mais emblemáticos.

25.

626 - □ν↓ρ νικ□ τοίσι λῳοισιν, κα← τῖν δ°μον μεταπε↔ψει
 περ← τὸν σπονδόν. □λλᾶ □ποδ(ντεω τοίω □ναπα↔στοιω/π↔πμεν
O homem vence com argumentos e faz o povo mudar de idéia
A respeito das tréguas. Mas despindo-nos, passemos aos anapestos.

O coro deixa sua personagem ao “despir-se”, ou seja, sair da personagem interpretada. Ao indicar a métrica usada para esta sessão da comédia –os anapestos-, revela saber que aquele momento está inserido em uma comédia e nomeia o tipo de verso usado revelando ter consciência estética. Revela também saber ser responsável por desempenhar o papel de encenar a parábase ao dizer “passemos aos anapestos”.

26.

/φ ο□ γε ξοροίσιν/φΥστηκεν τρυγικοίω J διδ□σκαλω “μὸν,
 [629] ο↓ππ παρΥβη πρῶ τῖ ψΥατρον λΥφων ∟ω δεφι)ω/στιν:
 διαβαλλμενω δᾶ | πῖ τὸν/ξυρὸν/ν □Αψηνα↔οιω ταξυβο/λοιω,
 ∟ω κωμ⊗δείτ τ↓ν π)λιν “μὸν κα← τῖν δ°μον καψυβρ↔ζει,
 □ποκρ↔νασψαι δείτται νυν← πρῶ □Αψηνα↔ουω μεταβο/λουω.
 φησ←ν δᾶ ε™ναι πολλὸν □γαψὸν □φιοω | μῖν J ποιητ→ω,
 πα(σαω | μ□ω φενικοίσι λῳοιω μ↓ λ↔αν/φαπατ□σψαι,
 [635] μ→ψᾶ ×δεσψαι ψωπευομΥνουω, μ→τᾶ ε™ναι ξαυνοπολ↔ταω.
 πρ)τερον δᾶ | μ□ω □πῖ τὸν π)λεπν ο↓ πρΥσβειω/φαπατὸντεω

*Desde que o nosso mestre **produz**¹¹ coros cômicos,
ainda não veio **ao público no teatro** para dizer como é hábil.
630 - Acusado pelos inimigos diante dos atenienses de decisões rápidas
de satirizar nossa cidade nas **comédias** e insultar o povo,
Agora ele tem necessidade de responder **perante aos atenienses** prontos
a mudar de idéias.
O **poeta** ser de grande valor por muitos benefícios feitos por **vós**,
Impedindo-**vos** de serem enganados demais por discursos estrangeiros,
635- de gostarem de ser bajulados, **de serem cidadãos come-mosca**.
Antes, os embaixadores das cidades, que **vos** enganavam,*

Cena com Megarense:

27.

Diceópolis: 803 - $\tau \Leftrightarrow \delta \alpha \Leftarrow$; $\Sigma \backslash \kappa \alpha \tau \rho \oplus \gamma \omicron \iota \omega \square \nu \alpha \lceil \tau \rceil \omega$;

*O quê? Tu **próprio** comerias figos?*

Figos secos ($\Rightarrow \sigma \xi \square \delta \alpha \omega$) e grãos de bico ($\rho \epsilon \beta \Leftrightarrow \nu \psi \omicron \upsilon \omega$) são oferecidos às porquinhas. Mas esses alimentos têm conotação sexual e essas palavras associam-se ao órgão sexual masculino. Essa pergunta de Diceópolis provoca o ator, um homem, evidenciado pelo pronome $\alpha \lceil \tau \rceil \omega$, que representa um papel feminino. Trata-se de interessante passagem registrada entre colchetes na edição de Coulon/Van Daele (Les Belles Lettres) mas não considerada na tradução. Segundo indicação do aparato crítico, esse verso consta de dois manuscritos. O curioso nela é a presença do pronome $\alpha \upsilon \tau \omicron \nu$ que só tem sentido se estiver se referindo ao ator que desempenha o papel de filha-porquinha do Megarense.

¹¹ O verbo $\phi \Leftrightarrow \sigma \tau \eta \mu \iota$ significa tomar lugar, estar a frente de, instituir, estabelecer. Duarte (2000) o traduz por “ocupa-se”, Souza e Silva (1988), por “dirige”. Esta passagem levanta discussões e dúvidas a respeito de quem o coro estaria falando. Seria realmente Aristófanes ou o encenador da peça.

28.

Diceópolis: 805 - /νεγκ□τω **τιω** *fvδοψεν* τῶν ⇒ σξ□δων

*Que **alguém** traga **aí de dentro** figos secos*

Duplo receptor: Diceópolis pode estar pedindo figos tanto para alguém que está dentro de sua casa quanto para alguém que está nos bastidores.

Cena com tebano:

29.

Diceópolis: 886 - •λψεω ποψειν↓ μ'ν **τρυγ**⊗**δικο**ίτω **ξορο**ίτω,

*vieste apetitosa para os **coros** **trigédicos**,*

A enguia do Copais, iguaria esperada por Diceópolis, referida versos anteriores a este, parece estar personificada, provavelmente deveria ser a figura de uma mulher, este fato explica o verbo de ação *vieste*, e entende-se aí “vieste, independentemente de ter sido trazida, aos coros trigédicos”. Este verso expressa a consciência de se estar encenando uma comédia já que o termo *trigédico* foi cunhado por Aristófanes para estabelecer um contraponto com a tragédia.

30.

Diceópolis: 904 - /γλδα το↔νυν: συκοφ□ντην **fφαγε**,

*Já sei! **traz para fora** um sicofanta,*

O verbo *fφαγε* (fazer sair, expulsar, trazer para fora) está na segunda pessoa do imperativo presente e parece ser direcionada a alguém dos bastidores, já que Diceópolis não colecionava sicofantas. O que tinha entrado anteriormente tinha sido expulso da cena.

31.

Coro: 971 - εἰς δὲ πᾶσα πᾶσι τῶν φρονιμῶν ἄνδρα τῶν | πῦρσοφον,

Viste, ó cidade inteira, o homem sensato, o supersábio,

Novamente a segunda pessoa evoca um duplo enunciador.

Cena com lavrador

Não encontramos passagens que indiquem a ruptura da ilusão.

PREPARAÇÃO DOS ALIMENTOS PARA OS CÔNGIOS

Não encontramos passagens que indiquem a ruptura da ilusão.

Cena com os padrinhos

Não encontramos passagens que indiquem a ruptura da ilusão.

Preparação para as idas de Lâmaco e Diceópolis

32.

Coro: 1150 –

Ἄντιμαχόν τιν χακῶδον τιν φυγγραφὸν τιν μελῶν ποιητῶν,

ὧ μὲν πλῆ, κακῶ/πολύσειεν Ἰ Ζεῶ:

ἦ γὰρ μὲν τιν τλῶμονα Λῶναια ξορηγῶν πῦρσοφον δειπνον.

Antímaco, o filho do “Saliva”, o secretário, o poeta mélico,

em uma palavra, tomara que Zeus o aniquilasse terrivelmente.

ele que, sendo corego nas Lenéias, despediu-me sem jantar.

Volta de Lâmaco e Diceópolis

33.

Diceópolis: 1224 - τω το|ω κριτ□ω με φΥρετε: πο\ εστιν J βασιλε(ω;

Aos (assentos dos) juízes, levem-me. Onde está o arconte- basileus ?

Diceópolis pode referir-se aos juizes do concurso que avaliarão o desempenho da peça e ao arconte-basileus, cidadão que organizava e presidia as Lenéias.

5.2 Descrição dos dados¹²

Podemos dividir esses dados em dois grandes grupos, como já foi anunciado:

- a) um direcionamento da fala proferida no palco para o público, rompendo, assim, a fronteira entre platéia e palco e
- b) fala proferida no palco que, descaracteriza a personagem como tal, por fazer referências a objetos cênicos, ao corpo técnico etc, ou seja, falas que fazem lembrar ao público a artificialidade do evento teatral.

Essas últimas, que podemos classificar de “referências metateatrais”, são bastante variadas e cobrem todos os aspectos da produção teatral. Vejamos alguns exemplos:

1) os representantes da instituição:

o corego: *Acarn 1150* denúncia do coro sobre Antímaco, que o dispensou sem jantar ajpevlusa ejmeV a!deipnon;

o arconte-rei: *Acarn 1224* oJ basileuv"

os juízes: *Acarn 1224* touV" kritav" : Diceópolis pede para ser levado até os juízes das Lenéias, festival no qual a peça concorreu.

¹² Para uma melhor visualização dos dados, confira a tabela de ocorrências de rupturas de ilusão, no final do texto.

2) os **contra-regras**

os ajudantes de palco: *Acarn 805* τι' ε!ndoqen : alguém de dentro a quem Diceópolis pede figos para oferecer às porquinhas de Megarense;

3) as **máquinas**:

ekkýklema: *Acarn 408-09*: Diceópolis diz para Eurípides girar pelo ekkýklema

4) os **adereços (indumentária/máscara/objetos)**

roupa: *Acarn. 64* Ectábanos: το\ σξ→ματοω : Diceópolis chama a atenção para a pose do enviado do rei da Pérsia.

a máscara: *Acarn. 94-95* o Olho do rei: w^ a!nqrwpe, nauvfrakton blevpei": Diceópolis fala sobre o buraco muito grande da máscara do ator

o falo: *Acarn. 158* falo dos Odomantes tw`n jOdomavntwn toV pevo": Diceópolis espanta-se ao ver o falo dos Odomantes

acessórios em geral: *Acarn 383*: /νσκευ□σασψα↔ : Diceópolis *equipa-se* na casa de Eurípides.

5) os **atores**

a performance: *Acarn 115* atores que anuem à moda grega

a interpretação do ator: *Acarn 418*: oΣω O⇒vε| ω J δ<=: Eurípides revela que o ator, em outra peça, viveu o papel de Eneu.

o ator: *Acarn 441*: o ator-mendigo ei^nai o@sper eijmiv: fala que revela a ambigüidade aparência/realidade do *métier* de ator.

o travestimento do ator: *Acarn 803* Su`ka trwvgoi" a#n aujtoν": revela que a porquinha, personagem feminina, é, na verdade, um homem, o ator que a representava.

6) o **coro**: *Acarn 628; 886* coroi`sin trugikoι`";

7) os **elementos constitutivos da comédia**:

a dança do coro (*Acarn. 346*)

o ajgwvn (*Acarn. 392*)

os anapestos (*Acarn. 627*)

8) o **poeta** que compõe a comédia (*Acarn 628*: οJ didavskalo" hJmw`n);

9) o **público**: *Acarn 629* toV qevatron: O coro, na parábase, ao dizer que o poeta sempre veio a público dizer o que é justo.

10) **pacto teatral**:

convenções cênicas: *Acarn. 201-2*: □φπ τ□ κατ□ □γρο| ω ε⇒σιØν Διον(σια:

Diceópolis acorda com o público a recategorização espacial com a sua volta ao palco.

consciência da existência do público: *Acarn. 206-7*: □λλ□ μοι μην(σατε,/

εδ τιω ο™δ... : O coro pede a ajuda do público, que sabe, por ter assistido à cena anterior, onde Diceópolis está.

Nos textos de Aristófanes essas referências metateatrais são bastante variadas e recobrem todos os aspectos da produção teatral. Temos referência às instituições, aos juizes, aos contra-regras, às máquinas, aos adereços, aos atores, ao coro, aos elementos constitutivos da comédia, ao público e ao pacto teatral estabelecido entre público e palco.

Vale lembrar que alguns exemplos podem fazer referência a mais de um desses elementos enumerados. Por exemplo, o verso 384, em que Diceópolis diz que precisa equipar-se (ἵσκειν ἑαυτὸν) para convencer o coro, temos, ao mesmo tempo, um exemplo de referência à indumentária, mas também ao pacto teatral, pois esta fala revela especificidades do teatro: a da transformação de seres e a do uso de recursos cênicos para compor a ilusão e convencer o público, assim como Diceópolis quer convencer o coro.

Outra categoria prevista são os momentos de interação entre palco e platéia, que configuram ruptura de ilusão teatral. Estas passagens são de maior complexidade para a análise, pois há falas proferidas no palco que são visivelmente dirigidas à platéia. Mas, a pergunta que se faz é: “que platéia é essa”? Em primeiro lugar, deve-se considerar as objeções de Mounin (1970, p.92) ao uso da palavra “comunicação” para nomear a relação tão cheia de especificidades que se estabelece entre o ator/personagem/público. Segundo ele, não há propriamente comunicação entre o palco e a platéia, uma vez que a platéia não pode responder ao palco por meio do teatro. Por isso ele prefere pensar o teatro como uma “estimulação” que age sobre o espectador.

Além disso, há que se considerar como a platéia é considerada pelo comediógrafo. Tratar-se-ia de uma platéia específica, considerada em sua individualidade, ou seria uma platéia imaginária, que não coincide necessariamente com a real? Estas são questões complexas e a natureza de tal platéia é de difícil classificação.

Há momentos em que além de levar em conta a presença do público, o poeta parece contar com ele para a realização da ação. É o que acontece, por exemplo, quando o coro de *Acarnenses*, entre os versos 204 e 207, pergunta “aos transeuntes”, ou seja, ao público, recategorizado pela fala da personagem, se alguém viu Diceópolis, aquele que fugiu com as tréguas. Nesse momento, o público a quem o coro se refere parece ser o público físico,

o que se encontrava realmente na platéia. O ator poderia perguntar diretamente às pessoas presentes e não a um superespectador já previsto pelo poeta na composição da peça. Mas não podemos nos esquecer de que o autor da peça já previu esta fala e, portanto, já contava com esse espectador ficcional, parte da comédia e não o público real. Em momentos como este, parece haver a expansão do quadro cênico, já que o coro, por meio da cena, amplia o espaço da ilusão e inclui a platéia. Os espectadores parecem ser inseridos na ficção e contribuir para o desenrolar do enredo.

Slater (1999), sobre esse freqüente direcionamento à platéia, diz que quando coro ou personagens comentam algo com ou sobre o público, o que é comentado pode não ser totalmente real, mas tem proximidade com a realidade porque, só assim, a platéia poderia reagir ao comentário.

Mas parece-nos legítimo repetir que o que chamamos de ruptura de ilusão é, antes, um nível intermediário de ilusão. A divisão da comédia em dois eixos, antes apontados como eixo da ficção e eixo da ruptura da ficção, parece revelar-se dois eixos ficcionais, o que já era previsto pelo estudo da teoria teatral. Há um trânsito livre entre diversos níveis de ficção e uma constante renegociação do pacto cênico e do relacionamento com a platéia, que permite ao ator trocar frequentemente de papel. Em *Acarnenses*, nossa preocupação é apontar algumas características que parecem reger este segundo eixo.

Observando os dados selecionados pudemos chegar às seguintes conclusões:

A parábase contém o maior número de versos em que ocorre a ruptura da ilusão, o que já era previsto pela própria natureza desta parte da comédia. A maioria dos versos estabelece o diálogo direto com o público. Temos apenas duas referências metateatrais.

O prólogo é o segundo no número de rupturas de ilusão e, apesar de conter mais referências metateatrais que a parábase, também tem um grande número de falas voltadas ao público. Esse fato pode ser explicado por ser o início da peça o momento do poeta

prender a atenção do público e ganhar a sua simpatia, então, investir em um discurso que chame a platéia para ser seu interlocutor pode, além de fornecer um tempo para que a platéia acalme-se¹³, causar empatia entre os espectadores e os atores.

O *agón*, terceira parte com maior numero de rupturas de ilusão, tem um diferencial dos outros momentos, que é não conter falas entre os contracenantes que configurem o metateatro. Todas as ocorrências são de falas que rompem a barreira da ficção ao eleger os espectadores como enunciatário. Isso pode ser justificado pelo fato de o *agón* de *Acarnenses* ter um forte apelo de convencimento perante o coro e, por vezes, o coro ter sua identidade confundida com os atenienses e esses, por sua vez, com o público do festival. Essas falas voltadas para o público têm a intenção de convencê-lo dos motivos de Diceópolis e, assim como fez Télefo, incitar a platéia a mudar de opinião e tomar o partido daquele que era visto como inimigo.

A cena de Eurípides, ao contrário, tem em todas as ocorrências de ruptura de ilusão o diálogo entre os contracenantes sobre o próprio fazer teatral. Essas falas revelam o caráter altamente voltado para os eventos dramáticos desta cena. É curioso o fato de, justamente na cena em que Eurípides toma parte, haver um incisivo apelo às questões relativas ao teatro.

No párodo, além do fato de as falas do coro causarem uma fusão de diversas identidades (coro/ poeta/ atenienses/ acarnenses/ público), a maioria das ocorrências é metateatral e, assim, evidencia os mecanismos de construção da ilusão dramática, tal qual nas cenas finais.

Além dessa divisão entre os receptores da fala, propomos uma sistematização do sujeito do discurso (como pode ser visualizado na tabela). Tentamos apontar se a fala é

¹³ Chapman (1983) diz que o público se comportaria de forma diferente quando da representação da comédia e quando da representação da tragédia. No momento da encenação da comédia, o público seria mais barulhento e necessitaria, no início da peça, do investimento do poeta em assuntos que não comprometeriam o entendimento do enredo da peça.

proferida pela personagem, ou melhor, pela *persona* ficcional que faz parte do desenrolar do enredo, ou pelo ator, ou, podemos dizer, a segunda *persona* mostrada no palco. Em alguns momentos percebemos a manutenção de uma ambigüidade que nos impede de responder com certeza à questão “quem fala?”. É o caso, por exemplo, do verso 64, em que Diceópolis fala:

βαβαιφ. εκβτανα το\σξ→ματοω.
 Nossa! Ecbátanos! **Que pose!**

Em que podemos ler esta fala como uma impressão de Diceópolis ao ver a indumentária do ator, ou como um comentário a respeito da roupa da personagem que chega de viagem.

É interessante notar que apenas a três personagens é dado o poder de romper a ilusão: Diceópolis, o coro e Eurípides. Pensamos que os dois primeiros têm participação nestes momentos por serem elementos importantes no conjunto da obra. Diceópolis é a personagem principal e o coro é seu principal antagonista, a princípio, e depois passa a ser seu apoiador. Já Eurípides adquiriu esse privilégio por ser um representante do gênero dramático inserido na peça.

Parece que uma das intenções de Aristófanes era preparar o público para a comédia. Podemos perceber isso, por exemplo, no prólogo, onde é concedido um tempo para a acomodação do público antes de entrar-se no enredo da peça. Não só neste momento, como notou Slater (1999, p. 351), Aristófanes lança mão de estratégias para controlar e direcionar a atenção e resposta do público. Assim, falas direcionadas à platéia têm a intenção de moldar a reação dos espectadores. Por vezes, a personagem parece responder a falas que vêm da platéia. Esse artifício cria a ilusão de que o público está contribuindo com o andar da intriga e, sendo assim, ele também seria um pouco autor da peça e, portanto, teria certa predileção por ela.

Nesta medida as falas voltadas ao público, muitas vezes, tentam direcionar a reação da platéia no julgamento das comédias. Outras vezes, Aristófanes parece querer controlar o gosto do público pela inovação. Segundo Slater (1999, p. 363), o poder de Aristófanes em fazer isso está em prover personagens dentro da performance que modelam a reação do público, como alguns coros que primeiro opõem-se à grande idéia posta, mas depois, quando o herói começa a obter sucesso, mudam de opinião e juntam-se a ele.

Diceópolis, em *Acarnenses*, parte de um modelo de público já que tem uma declarada intenção de começar a peça como espectador. Neste papel, o herói da peça desmascara os embaixadores e mostra que eles são, na verdade, atenienses. Segundo Slater (1999, p. 365; 2002, p. 5), essa é uma forma de esclarecer o público e induzi-lo a duvidar da performance ilusória apresentada em outros locais. Aristófanes ensina os espectadores a serem cientes e pensar criticamente sobre performance, tanto no teatro quanto na vida da cidade. Tornar claro quais são os mecanismos de convencimento e as técnicas de argumentação poderia ajudar formar cidadãos capazes de avaliar criticamente os discursos políticos.

A observação aos dados selecionados nos permite dizer que temos rupturas em momentos de:

- a) falas proferidas pelas personagens;
- b) falas proferidas pelos atores;
- c) falas que se restringem ao quadro cênico;
- d) falas que ampliam o quadro cênico.

A princípio imaginamos que todas as falas dirigidas ao público fossem proferidas pela personagem do enredo, o que, de alguma forma, incluiria o público na ficção ampliando, assim, a ilusão teatral e que, ao contrário, as falas que fossem veiculadas entre os contracenantes e explicitassem elementos do fazer teatral fossem veiculadas por atores.

Mas essa primeira impressão foi traída pela observação dos dados. Temos, então, momentos em que são os atores que dialogam com o público, principalmente no *agón* e na parábase. Já os momentos em que ocorrem as referências metateatrais seguem a expectativa inicial e são, salvo os momentos em que parece haver uma ambivalência, encenadas pelos “atores”, ou melhor, por personagens que passam por atores, já que os detentores de tais falas devem conhecer o mecanismo cênico para fazer referências a ele.

6 ESTUDO DE ACARNENSES

A partir das observações dos dados extraídos da peça, propomos uma revisão dos estudos de *Acarnenses* pelo viés da ilusão dramática. Trataremos principalmente das questões de tempo e espaço, e personagem. Estes dois tópicos são essenciais visto que a ilusão passa pela questão da enunciação e esta, por sua vez, está totalmente ligada ao estatuto da personagem e sua localização espaço-temporal.

6.1 Tempo e espaço

O tempo e o espaço na comédia têm um tratamento *sui generis*. O comediógrafo não tem a preocupação de estabelecê-los de modo a torná-los verossímeis na comédia. Barthes (1990, p.66) justifica esse fato ao dizer que “a comédia ateniense ilustra sempre uma tese”. A unidade não é dada pela ação decorrida em um tempo que respeita uma evolução cronologia constante ou um espaço único e, sim, como também lembra Melero (1988, p. 453), pelo tema proposto como objeto de crítica.

Em *Acarnenses* não é diferente. Aristófanes constrói sua comédia contando com uma variedade de lugares, além de fazer referências e incorporar na comédia vários eventos que aconteciam em diferentes épocas do ano. Ou seja, ele constrói a ação contando com uma sobreposição de tempos e espaços diferentes.

A começar pelos festivais presentes na peça, podemos indicar três: As Lenéias, as Dionísias Rurais e as Antestérias. A referência às Lenéias acontece no verso 504, no *agón*, quando Diceópolis justifica seu discurso de defesa. Ele diz “Somos nós mesmos e o concurso das Lenéias” Trata-se de um festival trazido à cena pela diegese, pois Diceópolis o cita, mas, de certa forma, esta referência também é dramática, já que Diceópolis rompe a ilusão dramática, faz seu discurso direcionado não apenas ao coro mas também ao público. *Acarnenses* foi apresentada nas Lenéias e Diceópolis fala para o público do mesmo festival como uma personagem. Temos aqui uma cena de metateatro, que, segundo Arêas (1990, p. 19) transforma a comédia numa interrogação sobre a natureza da representação dramática. Isto lhe confere a faceta de um gênero intelectual e sofisticado, capaz de fazer da própria platéia - a platéia real - uma platéia para o discurso ficcional da personagem. Nesta medida, as Lenéias não surgem na cena apenas pelo viés da narração. Elas são realmente colocadas na peça pela ação de Diceópolis.

A referência às Dionísias Rurais ocorre logo depois de concluída a trégua, quando Diceópolis tem como preocupação primeira celebrar as Dionísias do campo. Diz ele: “Por

mim, tendo me afastado da guerra e dos males, / conduzirei as Dionísias Rurais, entrando” (v.201-2) e logo depois, quando está organizando o cortejo da festividade: “que eu conduza afortunadamente as Dionísias Rurais” (v. 250)

O outro festival referido é a festa das Antestérias. A festa é anunciada pela voz do arauto (v. 1000-3):

Ouçam, pessoal! Conforme o costume, é para beber
os Cângios, ao som da trombeta. E aquele que esvaziar
primeiro, ganhará um odre... de Ctesifonte.

Os três festivais recobrem um grande espaço temporal. As Lenéias aconteciam entre os meses de janeiro e fevereiro e compreendiam, segundo Rocha Pereira (1979, p. 299), um cortejo, concursos de tragédias e de comédias; as Dionísias Rurais, entre dezembro e janeiro, contavam com um cortejo ou *kómos* que escoltava um falo cuja função era estimular a fertilidade. Não se sabe quando o festival teve suas primeiras manifestações dramáticas e nem se aconteciam em todos os *demos*, mas é certo que Sófocles e Aristófanes apresentavam-se em Elêusis; as Antestérias ocorriam entre fevereiro e março, é um culto mais antigo e tinha a duração de três dias. O nome do evento tem relação com flores (*anthê*) e remete ao início da primavera. No primeiro dia, as pessoas reuniam-se perto do santuário de Dioniso, abriam o vinho do outono passado e faziam libações. O segundo dia era reservado para um concurso em que se bebia vinho nos vasos (*khoés*). O terceiro dia era reservado aos mortos.

Os festivais apresentados em *Acarnenses* recobrem um espaço temporal de quatro meses, de dezembro a março, em que esses festivais aconteciam na sociedade. As festas apresentadas e representadas na comédia acontecem sem uma justificativa ou algum expediente que explique o salto de tempo, implicando em mudanças temporais e espaciais que no drama não pode ser verossímil. Mas, como foi dito, na comédia não há a

preocupação de manter o efeito de real no que tange às unidades de tempo e espaço. Além disso, essa multiplicidade de eventos diferentes pode conter elementos muito significativos para o entendimento da peça já que, como diz Ubersfeld (1978, p. 181), todo salto temporal conduz o espectador à reconstrução da ligação temporal e leva o público a refletir sobre a natureza autônoma do tempo teatral. Ao que parece, a escolha destes três rituais não é aleatória.

Bowie (1993, p. 10) diz que os dramas examinam a natureza da cidade e seus meios de representação, de modo positivo ou negativo. Então, a inclusão destes rituais, que são formas de representação da cidade, deveria fazer o público associar estes eventos rituais a acontecimentos mostrados na peça. As comédias usam os mitos e ritos de forma variada e em cada caso há um modo de olhar. A função e o significado religioso e social destes festivais em Atenas capacitam-nos a entender alguma coisa da ação de Diceópolis. Para Bowie (1993) o significado usual das Dionísias Rurais é diferente do modo como foi apresentado na peça. As dionísias particulares de Diceópolis foram mostradas de uma forma que não condiz com a realidade deste evento. Ele tem a mesma opinião quanto às Antestérias. Assim, as Dionísias Rurais, que são uma festividade coletiva, têm na peça a participação de apenas uma família. Essa diferença é um modo de levantar a questão sobre a legitimidade do tratado de paz privada de Diceópolis.

No livro acima citado é discutido se as peças, que examinam e colocam em cena os mecanismos de representação da cidade, desconstróem o discurso da pólis indicando que há um problema a ser resolvido pelos cidadãos ou se elas atuam como um rito religioso com a função de restabelecer a ordem depois de mostrar o que está desordenado. Mas, em todo caso, a função da peça é ambivalente e pode ao mesmo tempo cumprir as duas funções.

Podemos dizer que a multiplicidade de eventos rituais sendo mostrada de forma diferente do que era conhecida pelos espectadores revela um Estado de Atenas desordenado. Bowie (1993, p. 21) corrobora esta idéia ao mostrar que a cena de apedrejamento de Anfíteo por parte dos acarnenses é muito irônica, pois ele era o *spondophoros*, aquele que carrega o sinal das tréguas e, por isso, tinha proteção divina e não devia ser atacado. A figura do *spondophoros*, na cultura grega, é sagrada, pois ele era responsável por avisar as cidades sobre as tréguas concedidas devido aos festivais cívico-religiosos como os mistérios de Elêusis ou os Jogos Olímpicos. Anfíteo, ao assumir essa função de levar as tréguas, deveria tornar-se imune aos ataques e o fato de ser atacado demonstra a desorganização da cidade no que tange aos valores políticos e pessoais.

A atitude de Diceópolis de, em primeiro, lugar realizar as Dionísias pode ser vista como uma libertação da escravidão e proibição imposta pela guerra (BOWIE, 1993, p. 35) e, agora que a paz foi selada, a sua realização é permitida. Mas essa atitude revela uma contradição pois este festival dá a oportunidade para os cidadãos aliam sua identidade à identidade do estado e a celebração desta festa por apenas uma família é fortemente anormal dado que era um rito público expressivo da ideologia e da unidade do *demos* como um todo.

Avançando dois meses, na peça acontecem as Antestérias, que constituíam a festividade da ambigüidade. Ela combina a abertura dos jarros de vinhos novos com a presença fantasmagórica dos mortos na cidade. O dia das *khoés* era um dia de presságio: as portas eram marcadas, todos os templos eram fechados, menos o de Dioniso. Segundo Kerényi (2002, p. 260), o dia inicial das Antestérias era chamado *pithoigía*, dia da abertura dos *píthoi* de vinho. Devido ao cheiro de vinho exalado dos *píthoi*, os mortos aproveitavam a abertura do mundo subterrâneo para a ascensão de Dioniso e, sedentos de vinho, vinham para o mundo dos vivos. O segundo dia, o dia de *khóes*, era, então,

marcado pela presença de fantasmas que vinham do subterrâneo guiados por Hermes. No terceiro dia, o dia das marmitas, *khýtroi*, os deuses consagrados eram Dioniso e Hermes. Este dia era destinado a apaziguar os espíritos e, segundo se supunha, o deus que os havia conduzido seria o responsável por levá-los de volta. As marmitas continham alimentos para a viagem de volta das *kéres* (KERÉNYI, 2002, p. 261) e, assim, a ordem era restabelecida.

Na mitologia, neste dia Orestes tinha vindo pedir perdão ao rei *Demaphon* por ter assassinado sua mãe. O rei não desejava nem rejeitar o suplicante, nem macular a cidade com sua presença. Então, a Orestes foi concedida uma mesa individual para o consumo do vinho, e para evitar ofensa, a mesma atitude foi tomada com todos os outros participantes.

A contradição reside no fato de Diceópolis, em *Acarnenses*, quando foi convidado a participar da abertura dos jarros, preparar-se para uma festa coletiva. A presença de outras pessoas em contato umas com as outras é evidente quando Diceópolis volta acompanhado pelas cortesãs. E o próprio convite destoa da natureza ensimesmada da festa, como percebemos nos versos 1085 a 1094:

Para um jantar, imediatamente,
dirige-te, após pegar a cestinha e o cômio.
Pois o sacerdote de Dioniso te manda buscar.
Mas apressa-te! Já retardas o jantar há um bom tempo!
Todas as demais coisas estão preparadas,
leitos, mesas, almofadas, mantas,
coroas, perfume, sobremesas, — e presentes, as putas! —
bolos, tortas/bolachas, bolinhos de gergelim, pães de mel,
dançarinas, o “Amado Harmódio”, há tempos!
Mas despacha-te o mais rápido possível!

Assim, como as Dionísias representam uma desorganização social por ser representada na peça como uma festa familiar quando, na verdade, era uma festa de expressão coletiva. Também as Antestérias, mais precisamente o segundo dia da festa, foge das normas vigentes ao ser mostrada como uma grande algazarra, quando, de fato, era uma realização que contava com o isolamento dos participantes.

Mas é interessante atentarmos para um fato mostrado por Bowie (1993, p. 38). A festa das Antestérias representa um processo de restauração da ordem. Depois da presença de almas penadas e da abertura dos *côngios*, no terceiro dia os fantasmas são expulsos e há uma partilha dos grãos cozidos com mel - é o dia da festa das marmitas. Neste dia há uma ceia em que a comunidade volta a unir-se e, desta forma, a ordem é restabelecida.

O mito de Orestes nas Antestérias é bastante significativo. Sabemos que, depois da morte de Clitemnestra, Orestes, antes de ser reintegrado à sociedade, foi seguido pelas Erínias. Um processo semelhante acontece a Diceópolis que, depois de concluir tréguas, é perseguido pelo grupo de acarnenses que tem como intenção castigá-lo com a morte: “Pois nós te lapidaremos, cabeça imunda.” (v. 285).

A peça termina com a volta de Diceópolis da festa das *khoés*: então, não temos a representação dramática do momento da festa que, para a cultura grega, representa o momento de restauração da ordem, que seria representado pelo dia da festa das marmitas devido ao fato da divisão do alimento. A questão se Diceópolis e seu acordo de paz teriam ou não sido aceitos pela sociedade não é mostrada mas o fato de haver referência às Eríneas que se tornaram *Eumênides*, a Orestes que foi perdoado, ou às Antestérias, que restabelecem a ordem no final do terceiro dia, pode indicar uma reintegração do herói da peça à sociedade.

Apesar de Bowie (1993, p. 39) afirmar que a peça não convencionava qualquer julgamento final, acreditamos que *Acarnenses* fornece várias pistas indicativas de uma aceitação de Diceópolis pela comunidade. Dentre elas podemos citar a própria adesão do coro que no final da peça comunga da vitória de Diceópolis na competição dos *côngios*. (vv 1228 – 1234):

CORO

“Hurra”, sem dúvida, já que conclamas, ancião, “glória ao campeão!”.

Dic.

E mais, tendo vertido vinho sem mistura, traguei numa só golada.

Coro

“Hurra” então, ó nobre homem! Pegue o odre e mova-se.

Dic.

Sigam-me, então, cantando. Hurra, hurra, glória ao campeão.

Coro

Mas seguiremos para teu agrado,
Hurra, glória ao campeão, cele-
brando você e o seu odre.

Fisher (1993, p. 33) mostra como os múltiplos lugares apresentados na peça ligam-se à diversidade de papéis interpretados por Diceópolis. Segundo ele, a peça representa e parodia o quadro político na assembléia, o dia no mercado e o próprio festival das Lenéias em que a comédia é apresentada. Em cada um destes lugares, Diceópolis interpreta um papel. Ele assume o papel de um espectador dos festivais, o que assemelha Diceópolis ao público; de um lavrador na assembléia; de um hoplita comum, farto das privações da guerra e contrário à corrupção.

A freqüente mudança não só de tempo, mas também do espaço recobre todas as esferas da vida dos gregos. Temos na peça uma assembléia que remete à esfera política, em seguida a celebração das Dionísias Rurais¹⁴ e a casa de Eurípides que remetem à arte teatral, o mercado de Diceópolis que mostra o cotidiano econômico e as Antestérias. As referências recobrem tanto os espaços rurais quanto os urbanos.

Se a diversidade de rituais dionisiacos, como vimos, remete a uma certa desordem social, acreditamos que a amplitude espacial indica que esta desordem recobre todas as áreas da pólis. E se existe a tentativa de organização simbólica na escolha dos festivais, todos esses lugares devem ser reestruturados e unificados.

Henderson (1996, p. 80), em um estudo que visa estabelecer as relações entre o *demos* e a competição cômica, mostra como os festivais tinham a função de reorganizar a

¹⁴ Há entre os teóricos uma discussão sobre a localização ficcional das Dionísias Rurais. Acreditamos que elas aconteceram no campo, pois o teatro tem o mágico poder de recategorizar os espaços e transformá-los no que mais contribuir para o desenrolar da peça. Confira essa idéia mais adiante.

sociedade servindo como um espelho: *“Festivals were one of the chief ways in which the city organized itself, established who was who, and demonstrated what was important.”*

Mas a ocorrência dos três festivais, Lenéias, Dionísias Rurais, e Antestérias, ao nosso ver, parece indicar a completude de um ciclo, assim como o momento do ano em que eles aconteciam também indicava. Essas festas recobrem um tempo simbólico do ano que é muito significativo: a passagem do inverno para a primavera – época de renascimento, além de esses festivais também se ligarem a eventos prazerosos, antagônicos à guerra.

Na peça, os três festivais são associados ao gozo de Diceópolis: a primeira referência a festivais acontece nos versos de 5 a 16. Apesar de Diceópolis relatar uma decepção estética, parece gostar da lembrança que tem:

Eu sei as coisas com que fiquei alegre no coração, depois de ter visto
os cinco talentos que Cleon vomitou.
Como me alegrei com essas coisas, e gosto de cavaleiros
por causa desse feito; é merecedor para Grécia.
Mas também provei da outra dor trágica
quando, de fato, fiquei de boca aberta esperando Ésquilo,
então, anunciou-se: ó Teognis, conduza o coro.
Imaginas como isso agitou o meu coração?
mas outra coisa me deu prazer, quando depois de Moscos, um dia,
Dexiteos entrou para cantar um conto beócio.
Este ano, eu morri e entortei os olhos ao ver,
quando, de fato, Caires inclinou para “cantar” o órtio.

O mesmo acontece em relação às Dionísias, que são associadas a elementos divinos:

Oh Dionísias!
Estas cheiram ambrosia e néctar (v. 196)
Estas eu acolho, faço libação e beberei. (v.199).

As Antestérias são anunciadas com promessas de muita diversão e satisfação para o corpo e para a alma. Versos de 1085 a 1094:

Para um jantar, imediatamente,

dirige-te, após pegar a cestinha e o côngio.
 Pois o sacerdote de Dioniso te manda buscar.
 Mas apressa-te! Já retardas o jantar há um bom tempo!
 Todas as demais coisas estão preparadas,
 leitos, mesas, almofadas, mantas,
 coroas, perfume, sobremesas, — e presentes, as putas! —
 bolos, tortas/bolachas, bolinhos de gergelim, pães de mel,
 dançarinas, o “Amado Harmódio”, há tempos!
 Mas despacha-te o mais rápido possível!

O espaço das festividades é o tempo de paz. Todos esses eventos acontecem depois da realização da paz particular de Diceópolis ou, no caso das Lenéias, remete a um momento anterior, em que a guerra não foi evocada.

Fisher (1993, p. 32) mostra que a peça traz para o público a possibilidade de momentos de prazer ao dizer que *“the plays also cater for desires of ordinary people for a release from day-to-day struggles into fantasies of self-assertion in areas of power, food, drink, and sex.”*

Assim como estes momentos de prazer se relacionam com a idéia da paz, Dezotti (1997, p. 145) indica que também a presença de mulheres só acontece na segunda parte da peça, depois do acordo de Diceópolis, reforçando as questões da fertilidade e do processo de renovação e continuação da vida, só possíveis depois que a ordem voltar a vigorar e a paz for restabelecida.

Ao mostrar a possibilidade de restauração fictícia da paz, mesmo que seja uma paz individual e fantasiosa, Aristófanes indica que há uma possibilidade de o mesmo acontecer na vida. A crítica social é feita contrapondo o mundo real a um mundo fantástico (MELERO, 1988, p. 440), já que o mundo descrito na comédia política é o mundo dos espectadores em seus papéis cívicos (HENDERSON, 1996, p. 94)

6.1.1 Elementos de organização e de transição espacial

Apesar de não haver na comédia uma regra fixa para a construção de tempo e espaço, podemos notar que Aristófanes se preocupa em justificar as mudanças através de expedientes que convencionam tais saltos de tempo e lugar. Em *Acarnenses*, parece haver uma fluidez do espaço e as mudanças são constantes. Como bem lembrou Slater (2002, p. 42) o espaço teatral é definido (e podemos dizer que constantemente redefinido) pela ação dos atores.

Logo no início da comédia, o espaço dramático é totalmente confuso. Slater (2002, p. 45) demonstra a fusão entre espaço teatral e espaço político construída pela indeterminação transmitida por meio da ação de Diceópolis. A princípio, o palco estava vazio¹⁵ e, por isso mesmo, sem qualquer definição espacial. Então, nosso herói age como um espectador ao relatar as experiências vividas em festivais teatrais, o que pode, de certo modo, configurar a cena como um espaço teatral. Mas alguns versos depois, Diceópolis declara esperar a chegada dos Pritanes e, assim, define o espaço: trata-se de uma assembléia na *Pnix*.

Para Slater (2002), o espaço tem a possibilidade de ser reconfigurado toda vez que se torna indefinido e essa indefinição deve-se, geralmente, à ausência de personagens em cena. Assim, para ele, quando a assembléia é desfeita e apenas Diceópolis permanece esperando Anfíteo, existe a chance de recategorização espacial. Ele admite a possibilidade de o espaço ficar indefinido por algum tempo. E, segundo ele (2002, p. 47), é o que acontece quando Anfíteo volta com os três possíveis tratados de paz. Essa inconsistência espacial dura até o momento em que Diceópolis escolhe entre os três tipos de vinho que simbolizam a paz: os dois primeiros têm cheiro resina e preparativos de navio ou de embaixadores indo às cidades, ou seja, elementos ligados ao ambiente da cidade, já o

¹⁵ Slater sustenta a possibilidade de Diceópolis estar na platéia e lá ficar até o verso 109, quando começa a interrogar o Olho do rei.

terceiro lembra o campo e, por isso, é um prenúncio da mudança espacial da cidade para o campo.

Além desta desse indício apontado por Slater, consideramos o coro um dos elementos que contribuem para convencionar a mudança do espaço. Como sabemos, a peça começa com uma assembléia interrompida por Diceópolis, no momento em que ele nota o descaso dos prítanes e a impossibilidade da paz para todos. O primeiro grande salto espacial acontece neste momento – da assembléia para as Dionísias do campo. Esta mudança acontece não sem ser intermediada pelo párodo, a primeira entrada do coro e seu canto. Além disso, o último verso antes do canto coral parece estabelecer com o público uma convenção de mudança espacial, pois Diceópolis diz no verso 202:

conduzirei as Dionísias Rurais, entrando.
(ἐφ' ὅτ' ἐκ κατὰ γρὸς ὠεῖσι δὲ Διονύσια)

Diceópolis, ainda no palco, recategoriza previamente o espaço cênico para sua volta, depois do canto do coro. Ao usar o verbo εἰσεσιέναι, no particípio, parece combinar com os espectadores que ao entrar novamente em cena, aquele será o espaço das Dionísias. Muito é discutido sobre a cena das Dionísias Rurais de *Acarnenses*. Os teóricos fixam a discussão em se Diceópolis foi realmente para o campo ou se realizou as Dionísias na cidade. Neste seguimento, temos Fisher (1993, p. 34) que acredita haver uma mudança espacial e sustenta a idéia de que as Dionísias Rurais de *Acarnenses* foram realizadas no demo rural de Diceópolis, enquanto Sommerstein (1992, p. 39) e Thiery (1986) acreditam que a celebração aconteceu na cidade já que a guerra impediria a volta ao campo. Pensamos que, nesta discussão, é mais interessante nos associarmos à idéia defendida por Fisher, visto que o teatro tem o poder de transformar os acontecimentos dramáticos com a facilidade própria do gênero. A realização das Dionísias no palco remete a toda esfera que este elemento traz. Se as Dionísias eram usualmente realizadas

no campo, a inclusão deste ritual no palco, evidencia todo o processo de significação das Dionísias. Não importa se houve tempo ou não para se chegar ao campo ou se o campo estava tomado pelos inimigos; neste momento o que vale é o poder de transfiguração do teatro e, no caso, mais fortalecido pela natureza fantasiosa da comédia. Pensamos que se houve Dionísias na orquestra, este espaço transformou-se em área rural.

O coro também age tendo a consciência de um acordo feito entre Diceópolis e a platéia. Percebemos isto ao atentarmos para os versos 206-7:

... Mas indicai para mim
já que alguém sabe para que parte da terra se direcionou aquele que
carrega as tréguas.
(φυλλαβεῖν τῆν νδρα τοῦτον. ἄλλοι μοι μηνύσατε,
ἐδ' τιῶ οἱ τῆν γῆν τῆν τραπεζαίαν γῶν τῶ σπονδῶ φῦρπον.)

O coro, ao pedir a ajuda do público e afirmar que alguém sabe para onde Diceópolis se dirigiu, explicita o jogo teatral acordado entre palco e platéia e indica que uma convenção estabelecida recategorizou o local que se transformou de *Pnix*, local público urbano onde acontecia a assembléia, em *demos* de Diceópolis, local rural próprio para a celebração do festival em questão: τῶ κατὰ γρὸς Διονύσια.

A segunda mudança se dá no momento em que Diceópolis vai até a casa de Eurípides para pedir as roupas de Télefo com o intuito de causar compaixão em seus ouvintes. Neste trecho não temos uma referência tão explícita à mudança de espaço convencionada pela personagem, mas alguns versos podem nos indicar que a maior mudança não ocorre entre espaços físicos diferentes, parece, antes, ocorrer uma digressão que joga o espectador no centro de todo fazer teatral. Primeiro temos Diceópolis (v.377-8) lembrando acontecimentos do festival ocorrido no ano anterior:

Eu mesmo sei as coisas que sofri por ação de Cleão
Por causa da comédia (κῶμῳ δ' ἔσθ' αὖν) do ano passado.

Em seguida, ele pede para equipar-se de modo mais miserável quanto possível (v.384), já que vai proferir um discurso que pode valer sua vida. Mas este “equipar” é a tradução do verbo $\lambda\sigma\kappa\epsilon\upsilon\sigma\alpha\sigma\psi\alpha\iota$ (infinitivo aoristo médio de $\lambda\sigma\kappa\epsilon\upsilon\zeta\omega$), que tem em seu radical em $\sigma\kappa\epsilon\upsilon\rightarrow$ ¹⁶, palavra que está no campo semântico do fazer teatral e, por isso, indica uma referência aos objetos usados pelos atores ao encenarem uma personagem¹⁷.

Depois, o coro faz referência a outro elemento típico da comédia ao dizer: “esse agón (αἰγῶν) não aceitará pretextos” (v.392)

Por fim Diceópolis declara “devo caminhar para a casa de Eurípides” selando, assim, a mudança espacial. Mas, como dissemos, essa mudança transfere-nos para o mundo do fazer teatral. Neste momento a cena é transformada em uma *skené* grega – é o espaço da transformação e criação de novas personalidade, da caracterização física capaz de promover mudanças e transformar atores em personagens. No caso da peça, Diceópolis transforma-se em Télefo e passa a interpretar um papel. Desta forma, a mudança é promovida devido à inserção do público na esfera metateatral por várias falas que remetem a este espaço e à presença de Eurípides em cena vindo direto do processo de composição de uma tragédia: “o pensamento, por um lado, que está fora reunindo versinhos” (v.398).

Diceópolis pede a Eurípides vários apetrechos de representação ($\phi\rho\omicron\delta\mu\omicron\iota\tau\delta\rho\mu\alpha\tau\alpha$), (v. 470) e depois de obter muitos objetos que o caracterizam como Télefo, cumpre seu dever ao ir embora (v. 480). Mas ir embora para onde? A cena

¹⁶ No verbete desta palavra, entre outros significados, o Bailly (2000, p. 1757) enumerar “vestimenta”, “roupa de ator”, “forma de ser de uma vestimenta”, “modo”, “ar”, “aspecto”.

¹⁷ O uso desta palavra no campo semântico do fazer teatral pode ser comprovado pela fábula *A raposa e a máscara*, de Esopo: “Uma raposa foi à casa de um ator e, enquanto bulia em cada um de seus apetrechos (*skeuw-n*), encontrou uma máscara de teatro, moldada com talento. Segurando-a entre as mãos, exclamou: ‘Oh, que cabeça! Mas não tem cérebro!’ A fábula [é oportuna] para homens de corpo magnífico, mas de alma irracional.” Este texto traduzido é de Dezotti (2003, p. 66). O texto grego por nós consultado foi o de Chambry (1967, p. 22).

seguinte é a cena do *agón*. Então ele vai embora para um lugar que remete ao fazer cômico, realizar a parte da comédia que lhe cabe. Inicia sua fala dirigindo-se ao público: “não me invejeis, homens espectadores” (οὐδὲ μὲν οἱ ψεῦδοι) (v. 497) e conclui assim sua digressão. Essa mudança, podemos pensar, indica um movimento do *demos* de Diceópolis, onde eram realizadas as Dionísias rurais, para a cena das Lenéias onde a comédia estava sendo realizada.

Esta nossa afirmação é importante e deve ser considerada, pois a ruptura da ilusão era constante e o próprio momento e espaço de realização da peça eram freqüentemente evocados no decorrer da comédia. Desta forma, acreditamos na possibilidade de Aristófanes compor a peça pensando em um processo de aproximação do público com os eventos ficcionais, que poderia ser bastante produtivo visto que a comédia também tinha uma função de convencimento e essa aproximação poderia causar uma certa identificação entre a personagem e o espectador. Segundo Henderson (1996, p. 68), “*the problem is not to distinguish humour e seriousness but to analyse the dynamics of comic persuasion*” e ainda segundo ele, o humor cômico pode ser um modo persuasivo paralelo ao chamado discurso sério. Não podemos esquecer que a cena seguinte é decisiva. Diceópolis vai fazer seu discurso de defesa. Um discurso que poderia ser polêmico devido à posição pacifista tomada por Aristófanes, que não era a posição do coro e não deveria ser a posição da maioria da platéia.

A permuta entre o espaço cômico e o trágico e desses com o espaço político é apontada por Slater (2002, p. 50). Para ele, Diceópolis notou, durante a assembléia, quão crédulos os cidadãos são, e esta cena criada por Aristófanes é uma advertência dos perigos do discurso. A intenção seria mostrar que a assembléia e o júri podem ser enganados com os artifícios teatrais.

Uma outra mudança espacial acontece depois que Diceópolis vence o *agón*. A mudança acontece deste espaço metateatral, o espaço da disputa agonística, para o mercado fundado por Diceópolis. Novamente o coro vem servir de divisor entre estes espaços. A parábase marca a mudança, anunciada pela fala de Diceópolis que a antecede (v. 623-5):

Eu, de meu lado, convoco os peloponésios
 todos, os megarenses e os beócios
 a virem ao mercado (πῶλεῖν ἄγορᾶζειν) venderem para mim, mas não
 para Lâmaco

A parábase é o liame entre estes espaços e, logo depois dela, a primeira fala de Diceópolis funda os limites do mercado: “os limites do meu mercado são estes” v. 719 (ἄπο μὲν ἄγορᾶς ἐστὶν ὁ δὲ τὸν/μὲν).

Depois de todas estas mudanças, a cena não é mais reconfigurada. Diceópolis sai de cena apenas para participar das Antestérias, mas a festa não é mostrada aos espectadores.

Como vimos, os vários lugares que ocupam o espaço cênico sempre são construídos discursivamente por falas de personagens que categorizam o espaço pela fala ou, então, pelo coro que ocupa a cena por um tempo enquanto a mudança se processa. É sempre através de convenções estabelecidas entre as partes envolvidas no teatro que os diversos lugares ocupam a cena. Portanto, pensamos que as discussões a respeito da verossimilhança na comédia não deveriam tomar um vulto tão importante visto que o teatro é, por excelência, o gênero da transformação, não apenas de pessoas em outras, mas também de espaços em outros.

6.1.2 Signo espacial

Devemos nos ater a especificidades do fazer teatral que podem render muitos esclarecimentos sobre o texto de teatro. Segundo Ubersfeld (1978, p. 139), o teatro tem duas características que o diferenciam das outras manifestações artísticas: personagens vivificados por seres reais e o espaço concreto onde estes seres são apresentados. Ainda segundo ela, se o teatro representa atividades humanas, o espaço teatral é a imagem e a contra-prova de um espaço real. O espaço então seria um “*donnée de lecture immédiate du texte théâtral dans la mesure où l’espace concret est le (doublé) référent de tout texte théâtral*” (UBERSFELD, 1978, p. 141).

Indispensável à análise de uma obra de teatro é, também, fazer a distinção entre espaço dramático e espaço cênico. Os dois confundem-se e fundem-se durante a representação, mas o espaço dramático é “o espaço do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (ficcionalizando)” (PAVIS, 1999, p. 132). Já o espaço cênico “é o espaço do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (PAVIS, 1999, p. 132).

Pavis explica o funcionamento do espaço cênico assim:

Graças a sua propriedade de signo, o espaço oscila entre *significante* concretamente perceptível e o espaço *significado* exterior ao qual o espectador deve se referir abstratamente para entrar na ficção (*espaço dramático*). Esta ambigüidade constitutiva do espaço *teatral* (isto é *dramático* + *cênico*) provoca no espectador uma dupla visão. (...) Figurar a cena é empregar uma figura retórica para passar de um elemento – o espaço concreto – a um outro espaço imaginário, o fora-de-cena e o espaço dramático. Duas figuras convêm a esta passagem fora do visível: a metáfora e a metonímia. (PAVIS, 1999, p. 134).

O funcionamento do espaço cênico, tal qual o explicado acima por Pavis, é muito esclarecedor para nosso objeto de estudo, a ilusão dramática. Somando essa informação aos processos de identificação e denegação já vistos, podemos compor uma explicação

palpável para algumas ocorrências de ruptura de ilusão teatral em *Acaruenses*. Como foi dito, o espaço cênico cumpre, ao mesmo tempo, as funções de significado e significante. Durante os momentos de ruptura, o autor da obra, já contando com essa natureza do espaço teatral, desloca a atenção do público do significado para o significante. Assim, por exemplo, a cena de assembléia (o espaço cênico significando a assembléia) é deslocada para seu significado, a orquestra do teatro onde a peça estava sendo representada quando Diceópolis volta sua atenção para o público e fala com ele ou quando se refere ao arconte-rei, que era quem presidia o festival das Lenéias e, desta forma, explicita o significante do espaço cênico, a orquestra e o *theatron* grego.

Ubersfeld (1978, p. 148) explica ainda que o signo cênico, ou o espaço cênico como conjunto de signos é de natureza icônica, ou seja, tem uma ligação de semelhança com o que é representado. Assim, o objeto teatral é um objeto do mundo, em princípio, idêntico ou semelhante ao objeto real, por isso, ele é ícone situado em um espaço concreto, a cena. Além disso, o teatro é a representação de um modo de atividade que o espectador reconhece e, por isso, o espaço cênico é ícone do espaço social ou sócio-cultural do espectador (Ubersfeld, 1978, p. 149).

Desta forma, ficamos sabendo que o espaço cênico (espaço concreto) e o espaço dramático (da ficção) fundem-se durante a representação e interferem-se mutuamente, influenciando-se. Além disso, os objetos figurados neste espaço, assim como o próprio espaço, são signos do mundo real, e são reconhecidos pelos espectadores, mas não de uma maneira arbitrária, como é o caso do signo lingüístico, e sim de uma maneira icônica através dos processos retóricos de metonímia (contigüidade espacial) e de metáfora (similaridade/dissimilaridade).

Mas esses signos criados iconicamente não são estáticos. O espaço cênico torna-se criador e transformador de seus próprios significados (UBERSFELD, 1978, p. 152).

Devido a essa mobilidade precisamos sempre nos perguntar qual é o ícone que o espaço representa. Ubersfeld (1978, p. 153) diz que ele pode ser representação icônica do universo histórico no qual ele se insere, de realidades psíquicas e do próprio texto literário, pois o espaço cênico sustenta a ligação com o texto-suporte. Ela fala ainda sobre as estruturas sintáticas que compõem o signo textual. Segundo ela toda sintaxe narrativa pode ser incluída como um investimento ou um desinvestimento de um certo espaço pela ou pelas personagens (UBERSFELD, 1978, p. 160), o que, podemos dizer, mostra a importância das personagens na composição ou reconfiguração do espaço¹⁸.

Assim, a estrutura significativa do teatro pode ser lida como um conflito entre espaços. No teatro a dupla articulação paradigma *versus* sintagma acontece prevendo a possibilidade de simultaneidade de espaço permitindo a presença de elementos substitutivos lado a lado (UBERSFELD, 1978, p. 160).

A partir disso, podemos formular que os momentos de ruptura de ilusão são a sobreposição de paradigmas em um mesmo sintagma. A cena representa, ao mesmo tempo, o espaço social, estabelecido pela poética do texto narrativo-ficcional e o espaço textual, realizando a função metalingüística.

Sobre a relação que se estabelece entre o espaço concreto e o texto a ser representado, Russo (apud Fernández, 2002, p. 246) teoriza que os compositores, já prevendo as condições espaciais do teatro, organizariam um enredo que se adequasse a ele. Ele defende a tese de que as Grandes Dionísias aconteceriam no Teatro de Dioniso, enquanto às Lenéias seria destinado um teatro improvisado próximo à ágora. Essa suposição sustenta-se nas diferenças compositivas das comédias apresentadas em um ou outro festival. Para ele, nas Lenéias a ação dramática expande-se a uma localidade extra-teatral e as personagens desenvolvem ações dentro e fora do cenário enquanto as comédias

¹⁸ Como já vimos no caso de Diceópolis, que reconfigura o espaço cênico com suas palavras.

apresentadas nas Dionísias têm um funcionamento espacial mais contido. Neste sentido, *Acarnenses* tem um comportamento típico de comédia apresentada nas Lenéias. No verso 504 temos a seguinte fala de Diceópolis: “Somos nós mesmos e este é o concurso das Lenéias”. Trata-se de uma fala auto-referencial que traça uma distinção entre este festival e o festival das Dionísias.¹⁹

Também podemos afirmar, concordando com Fernández (2002, p. 247), que a construção do teatro grego determinava o desenvolvimento da intriga. E que no teatro grego a espacialidade é fundada, principalmente, pelo diálogo: através das palavras constroem-se as imagens.

Para Fernández (2002, p. 248), o fato de a comédia ter de adaptar-se a um espaço que era destinado primeiramente para a apresentação de tragédia é significativo. A capacidade de re-semantização do espaço trágico é uma mostra da habilidade da comédia de adaptar-se a um espaço alheio. Para ela, tanto na comédia quanto na tragédia, o contraste espacial (dentro / fora, aberto / fechado, etc) define o papel da personagem.

Padel (apud Fernández, 2002, p. 248) afirma que:

Conflict in the dramas between male and female, public and private, knowledge and imagination, is intricately related to the theatre's physical contrast between real and imagined, seen and unseen space.

Assim, o espaço e os objetos contidos nele, sejam dramatizados ou apenas referidos pelo diálogo, são signos, assim como os contrastes espaciais. Mas uma característica da comédia torna essa definição mais complexa: diferente da tragédia, a ação cômica é mais expansiva e as exigências espaciais demandam uma localização múltipla. Por vezes, notamos o múltiplo uso de um mesmo elemento cênico. Sobre este assunto, Cláudia

¹⁹ Outras teorias que visam o estudo da relação do espaço teatral com a sociedade são freqüentes. Fischer-Lichte (apud Fernández, 2002, p. 247) diz que a forma circular da orquestra se relaciona com a ideologia da pólis e sua constituição democrática.

Fernández (2002) diz que esse processo de re-semantização pode ter inclusive um valor humorístico.

À parte desta explicação lingüística, Kerényi (2002, p. 286) dá-nos um esclarecimento pelo viés das origens do gênero cômico. Diz ele que a característica mais saliente da embriaguez que acontecia durante o *kómos* dionisiaco era a queda de inibições que punha por terra as barreiras. E, por isso,

Na Comédia Antiga, a ilusão era, a todo instante, contrabalançada pela realidade mais crassa, que podia irromper a qualquer instante. Assim, o mundo da Comédia Antiga era um mundo sem limites. (KERÉNYI, 2002, p. 293).

no qual personagens figuram. Mas os seres ficcionais na Comédia Antiga têm algumas características particulares, como veremos.

6.2 Estatuto da personagem

Uma certa recorrência de características da personagem da comédia antiga permite formular algumas regras de classificação. Melero (1988, p. 440), por exemplo, ao definir a personagem principal da comédia antiga, diz que ela tem nome significativo, não tem profundidade psicológica, é o centro das atenções, é conflitante com a situação atual, vem das montanhas ou dos campos e está acomodada na cidade.

Pallottini (1989, p. 31) diz que a personagem cômica caracteriza-se pelo triunfo da personalidade em detrimento de um desejo. Essa personagem, que geralmente tem um objetivo fantástico (que, segundo Melero, contraposto ao mundo real, gera a crítica social) conta com o apoio ou a oposição do coro.

A crítica literária vê na personagem um dos principais elementos de análise literária. No gênero dramático não é diferente, “*il est un objet d’analyse*” (UBERSFELD, 1978, p. 116) pois congrega uma diversidade de signos, além de ser o “*elemento vertebrador de la acción.*” (Fernández, 2002, p. 91).

Ubersfeld (1978) mostra como os processos de significação da personagem são complexos, primeiro, por serem signos de signos e comporem uma rede semiótica de significação em relação com os outros elementos significativos do texto, depois, por serem, no discurso, os emissores da dupla enunciação que conjuga personagem e autor. Enfim, podemos dizer, grosso modo, que a complexidade da personagem traduz-se por seu intrincado processo semiótico e por todas as dificuldades de delimitar o processo de comunicação, além de a personagem ter a possibilidade de desempenhar diferentes papéis actanciais em um mesmo texto dependendo dos relacionamentos estabelecidos com os outros signos, como veremos a seguir no caso de Diceópolis, que encarna várias funções em *Acarnenses*.

Na comédia antiga, esse já complexo processo semiótico da personagem é mais intrincado pois as personagens parecem deixar de lado a imitação de um ser fictício e passam a falar também como atores. Como bem lembra Fernández (2002, p. 91), na verdade não é que se mostra ao espectador a realidade, mas antes se sobrepõem duas ficções que contrastam entre si: a voz deste aparente ator não é a voz do ator de carne e osso presente na cena.

Muecke interpreta a voz deste ator como uma segunda ficção inserida no texto:

The fiction may therefore be interrupted and be shown to be fiction by being contrasted with the ‘reality’ for the performance. But when the illusion (in this sense) is broken, what happens is that a second fiction is introduced into the play. The ‘actor’ we now see is just as much a character of a play as was the character of the first fiction. (Muecke, 1977, p. 55-6 apud Fernández, 2002, p. 157)

Desta forma, o ator real em cena e a personagem da ficção na comédia grega nunca se confundem. E é este fato que justifica cenas como a que acontece nos verso 801-3:

Dic. - Comerias grão-de-bico?
Mocinha - Cuí, cuí, cuí.
Dic. - Que mais? Figos secos de Fibalís?
Mocinha - Cuí, cuí.
Dic. - O quê? Tu próprio comerias figos?
 ($\tau \Leftrightarrow \delta \alpha \Leftarrow ; \Sigma \backslash \kappa \alpha \tau \rho \oplus \gamma \omicron \iota \omega \square \vee \alpha \lceil \tau \rceil \omega ;$)
Mocinha - Cuí, cuí.

Nesta passagem, Diceópolis brinca com o fato de atores gregos interpretarem personagens femininas. Ao usar o $\alpha \lceil \tau \rceil \omega$, um pronome no nominativo masculino, ele revela o sexo do ator, que é diferente do sexo da personagem interpretada. Mas, ao explorar esse aspecto, Aristófanes não desmascara totalmente suas personagens já que não podemos ignorar o fato de que está acontecendo uma representação teatral. Assim, esse aparente desnudamento da ficção gera uma nova ficção e esse $\alpha \lceil \tau \rceil \omega$ refere-se não ao ator real, mas a uma segunda personagem interpretada pelo mesmo ator.

Nos versos:

Ó senhor Héracles,
 pelos deuses, homem, olhas por um escovém de navio?
 Ou será que dobrando um cabo enxergas um estaleiro?
 Tu tens uma correia de remo aí em baixo, ao redor do olho? (v 94-7)

Diceópolis fala da máscara de Pseudártabas e, desta forma, evidencia que o homem que usa uma máscara não é a personagem enviada do reino da Pérsia. Como bem lembra Fernández (2002, p. 153), a máscara teatral não permite subordinar a identidade do portador à da personagem. A comédia marca rígidas fronteiras entre ator e figura dramática, da qual o primeiro nunca toma posse. Por outro lado, o rosto do ator encarna uma segunda máscara, cujo ‘eu’ interfere repetidas vezes no diálogo. A máscara cria um jogo de ilusões que funciona como uma sobreposição de véus. A platéia era detentora de

uma competência teatral capaz de reconhecer esse jogo, em parte pela própria auto-referencialidade da Comédia Antiga, que conscientiza a platéia sobre a maneira como o comediógrafo põe em cena sua peça, além de conceder uma consciência crítica ao público e, por isso, esse tipo de ilusão era possível.

Outro exemplo é o coro que nos primeiros versos da parábase de *Acarnenses* diz: “O homem vence com argumentos e faz o povo mudar de idéia / a respeito das tréguas. Mas despindo-nos, passemos aos anapestos” (626-7). Assim, o coro despe-se da figura de acarnenses para cantar os versos anapésticos, mas não deixa de cumprir uma função organizadora dentro da estrutura significativa da comédia, que, no caso, é ser responsável pela realização da parábase.

6.2.1 Os papéis de Diceópolis

Fisher (1993, p. 33) diz que os vários lugares apresentados na peça estabelecem relação com as várias personalidades assumidas por Diceópolis. Dentre elas, ele cita a de espectador de festivais dramáticos, a de lavrador e a de hoplita. Ocupando estes vários lugares sociais, Diceópolis recobre várias funções cívicas.

Os festivais cômicos são freqüentemente pensados como um ritual extático, um carnaval e, até mesmo, como uma liberação das obrigações normais ou uma suspensão da hierarquia social. Certamente eram ocasiões separadas da vida normal da cidade, mas os festivais cômicos, como ocasiões de exibições competitivas, mostram que têm a mesma estrutura das instituições deliberativas. Como todos os festivais organizados pelos *demoi*, os dramáticos tinham significado social, político e religioso, nos quais os cidadãos eram tema e foco. Os festivais cômicos não eram carnavalizados, eram, antes, um grande

acontecimento cívico (HENDERSON, 1996, p. 78-9). Então, Diceópolis, ao recobrir vários papéis sociais recobre também uma vasta esfera política.

Mas essa personagem, que vive vários outros papéis, tem sua faceta maior: ele é Diceópolis (o justo da cidade ou o cidadão justo). A primeira vez que temos esse nome pronunciado em cena acontece no verso 406, pela voz da própria personagem. Ele se apresenta a Eurípides dizendo seu nome e o *demos* a que pertence, mas logo ficamos sabendo que seu interesse é se transformar em outra pessoa. Ele pede ao tragediógrafo um trapo (=κίον) usado por atores que interpretam mendigos em suas tragédias pois ele vai fazer um discurso “que é a morte se eu falar mal” (v. 417). E, para convencer, Diceópolis acredita que “hoje é preciso, pois, que eu pareça ser mendigo” (με δὲ φαίτω ξένον εἶναι) (v.440). Essa transformação em nome de um discurso bem feito é dialética pois cria uma tensão entre o ser e o parecer. Diceópolis quer parecer mendigo mas “ser justamente o que sou, mas não parecer” (εἶναι μὲν | σπερ εἰμὶ, φανέσθαι δ’ οὐ) (v.441).

Ele cria assim uma dupla “realidade”:

é preciso que os espectadores saibam que eu sou eu mesmo
mas que os coreutas fiquem olhando ingênuos
para que eu os engane com discursinhos (vv. 442-4)

A cena de Diceópolis, segundo Harriott (1982), é uma óbvia e elaborada paródia do estilo das peças de Eurípides e particularmente de seu realismo em vestir seus heróis. Para ele, Diceópolis não ganha apenas a aparência de um mendigo ou do rei ferido Télefo, mas adquire uma nova personalidade graças a três elementos encontrados em Télefo: a obtenção de um refém, o disfarce de mendigo e o falar a favor dos inimigos para os ouvintes.

Percebemos que Diceópolis se transforma em Télefo (e falamos aqui em transformação porque ele parece incorporar a personalidade de Télefo, mesmo que essa

incorporação seja planejada e usada como arma argumentativa) quando assume certas características da personagem de Eurípides. Por exemplo, quando, depois de ter importunado sobremaneira Eurípides, diz: “Mais nada, então vou-me. Pois estou sendo importuno demais, / não notando que os reis me odeiam.” (v.471-2). Usando a palavra $\kappa\omicron\iota\rho\alpha\upsilon\omicron\upsilon\omega$, que pode significar chefe militar, soberano e rei, Diceópolis pode estar dirigindo-se ao coro, que é formado por um grupo de combatentes, mas também remete ao campo semântico da peça de Eurípides, na qual Télefo falava tentando convencer um grupo de reis gregos, estando ele do lado do exército bárbaro.

Assim como Télefo, Diceópolis é o homem do convencimento, mesmo que para convencer ele pareça deixar de ser ele mesmo. A princípio ele quer parecer um mendigo ($\delta\phi\alpha\iota\pi\tau\omega\zeta\iota\nu$) (v. 440), mas quando inicia seu discurso temos um jogo com essa aparência. Várias vezes a expressão “sendo um mendigo” ($\pi\tau\omega\zeta\iota\omega\subset\nu$) aparece no texto como um eco que lembra a todo tempo a momentaneidade de tal disfarce. O participio presente $\subset\nu$ não nos deixa esquecer que aquela situação é atual e apresenta o aspecto durativo do presente grego, indicando a simultaneidade, ou seja, ele está sendo mendigo no mesmo momento em que está falando.

Depois do discurso de defesa, a partir do verso 557, o semi-coro oponente, Lâmaco e o próprio Diceópolis usam o $\pi\tau\omega\zeta\iota\omega\subset\nu$ como uma fórmula para indicar o rebaixamento:

Tu te atreves a falar estas coisas de nós sendo um mendigo? (semi coro, v. 558);
 ei tu, te atreves a falar estas coisas sendo um mendigo? (Lâmaco, v. 578);
 Ó herói Lâmaco, perdoa,
 se, sendo um mendigo, disse algo e me excedi nas palavras (Diceópolis, v. 579-80).

Mas essa aparente fórmula de rebaixamento revela-se uma fórmula de convencimento. No verso 594 Diceópolis coloca em dúvida o disfarce que está usando ao

dizer: “Mas eu sou mendigo?” (ὅτ' ἔμει πτωχός); e volta para a esfera do ser ao dizer (v.596-7):

Quem sou? Um homem honesto (πολὺν χρόνον ἔρηστος) e, desde que a guerra começou, bom soldado (στρατῶν ἐδῆ), e tu [Lâmaco], desde que a guerra começou, és um daqueles que exercem um comando por alto soldo (μισθαρχῶν ἐδῆ).

Assim, Diceópolis revela que a aparência pode enganar e se, por um lado, ele que parecia um mendigo, era, na verdade, um bom cidadão²⁰, por outro lado, Lâmaco que a princípio foi chamado de herói e parecia reunir muitas qualidades de um herói homérico, revelou-se um mercenário. Desta forma, Diceópolis convence o coro de seus motivos em acordar a paz e revela a verdadeira essência da situação política vivida naquele momento, ao mostrar a diferença entre a aparência e a realidade. Os acarnenses, que até agora estavam opostos a Diceópolis, percebem que eles são sobrecarregados com a dureza da guerra, enquanto os jovens como Lâmaco assumem a porção luxuosa da guerra em detrimento do sofrimento dos outros.

Esta parte do texto foi reservada para falarmos dos papéis de Diceópolis e um comentário a esse respeito pode ser feito quando o vemos assumir a função de o homem do disfarce. A partir do momento em que Diceópolis se apresenta como tal, muda de personalidade e assume Télefo. Essa atitude assemelha-se à profissão do ator. E não gratuitamente, durante a cena de travestimento, a cena com Eurípides, Diceópolis demonstra um vasto conhecimento das peças e das personagens apresentadas pelo tragediógrafo.

Ele também revela essa faceta ao dizer no início de seu discurso de defesa, nos versos 498-9: “... logo aos atenienses falar / vou a respeito da cidade, compondo uma

²⁰ Cf nota 2.

comédia.” Compor comédias (τρῦγος δῶν ποιῶν) é função do ator mas também é o ofício do poeta. Desta forma Diceópolis assume também o papel de porta-voz do poeta.

É importante notar, como faz Slater (2002, p. 56), que na cena com Eurípides, quando Diceópolis procura roupas e acessórios para mudar de personagem, em nenhum momento, pede a máscara de Télefo. Esse fato implica em uma interessante confusão de identidades, pois o ator supostamente estaria vestindo as roupas de Télefo, emprestadas por Eurípides, e a máscara de Diceópolis. É evidente que o público estava ciente da transformação e acreditamos que ele não pensou estar vendo em cena Télefo, personagem trágica, e sim uma personagem parodiada. Desta forma, a intenção de Aristófanes parece ser revelar a dinâmica da paródia.

De qualquer forma, o travestimento em cena provoca uma instabilidade de identidade e a mesma fluidez vista na construção do espaço repete-se na construção da personagem.

Essa variedade de papéis, como foi dito, recobre várias esferas da organização política e social da pólis, mas não podemos nos furtar de dizer que remete à esfera artística, caracterizando um longo momento de metateatro, pois as freqüentes transformações obtidas pela magia das palavras é a marca principal do fazer teatral.

6.2.2 As funções do coro

As comédias de Aristófanes nos mostram que o coro tinha um papel muito importante na construção do enredo da Comédia Antiga. Temos um fator muito evidente dessa importância nos títulos da maioria das comédias de Aristófanes que trazem o nome

de seus coros: *Acarnenses, Cavaleiros, Nuvens, Vespas, Aves, As celebrantes das Tesmofórias, Rãs e Mulheres na assembléia*.

Prado (1972, p. 87), ao traçar as diferenças entre a personagem do romance e a personagem do teatro, diz que, no romance, temos a presença do narrador que estabelece relações de causa e efeito, analisa e revela características das personagens, dá sentido moral, social, religioso, filosófico, esclarece o que desejar se a trama não o fizer. No teatro, por ter, segundo Rosenfeld (1965, p. 22), um comportamento autônomo, ou seja, é a própria ação vivenciada e não contada, o coro é que desempenha funções semelhantes às do narrador do romance. Ele analisa e critica as personagens e comenta a ação.

Arnott (1989, p. 26) lista algumas funções do coro como marcar o início formal e o final das peças; ser responsável pelos cantos corais, refletir sobre as informações e tecer considerações a respeito do que aconteceu, entre outras.

O coro na comédia antiga teve grande importância. Isso pode ser observado desde a participação do coro em número de falas como sua importância na intriga da peça, ou até mesmo a caracterização física. Pallottini (1989:13) diz que o primeiro recurso que o público usa para caracterizar a personagem é a aparência física, e, devido às descrições do coro que vemos nas peças, podemos dizer que provavelmente o coro na comédia antiga tinha traços físicos caricaturados e contornos exagerados. Portanto, o público logo via toda importância e grandiosidade de que o coro devia ser dotado, já que o aspecto físico é o primeiro signo com que os espectadores têm contato.

Somando essa informação à informação que nos é passada por Bogatyrev (1977) e Kowzan (1977) sobre os elementos teatrais e que, na reapresentação, são signos, podemos chegar à conclusão de que aparentemente e essencialmente o coro desempenhava importante papel, já que tanto fisicamente, por sua aparência marcante, quanto

estruturalmente, por ser essencial no desenvolvimento da intriga, o coro cumpria funções fundamentais para o desenrolar da peça.

Na parábase, expediente da comédia que, como diz Duarte (2000, p.13) é o ponto de encontro entre comediógrafo, coro e público, o coro, como porta-voz do poeta, dirige conselhos e censuras à cidade, e faz uma autopromoção da peça apresentada, tendo em vista o ambiente competitivo dos festivais.

Arnott (1989) fala da aproximação entre o coro e o público. Os coros eram compostos por pessoas da comunidade e não por coristas profissionais (p. 24). Sendo assim, podemos prever que uma parte do público já havia participado, em alguma época da vida, do coro de alguma peça, pois os coros eram numerosos, vinte e quatro coristas para compor um coro de comédia e quinze para o da tragédia. Esse fato contribuía para a constituição de uma platéia que entendia os eventos teatrais. Participar do coro, para os cidadãos gregos, era um ato cívico. Pensando em uma proximidade com o público, o dramaturgo compunha suas peças prevendo, no texto, (i) momentos em que a platéia era chamada para a ação através de referências feitas a pessoas comuns ou personalidades da comunidade; (ii) momentos em que a platéia era recategorizada e passava a ser uma extensão do coro por agir como juízes de uma discussão entre as personagens, ou (iii) momentos em que, através das falas das personagens, cumpria a função de figurantes e eram questionados sobre a ação da peça.

Temos observado durante as leituras das obras de Aristófanes que o coro age de forma diferente em cada peça, além de poder mudar de opinião e redirecionar sua ação com o desenrolar da intriga. Em relação ao herói, o coro pode se mostrar favorável, como em *Cavaleiros*, ou dividir-se em dois semicoros como em *Acarnenses*, em que uma parte do coro apóia Diceópolis e outra o persegue; pode ser constituído por pessoas de diversos lugares como em *Paz*, por divindades, como em *Nuvens*, por mulheres gregas, como

Assembléia de Mulheres, ou, como é comum, por animais; o coro pode se comportar como astuto e manipulador, como as Nuvens, ou ser manipulados por uma boa argumentação como as Aves. Enfim, o coro sempre surpreende o leitor revelando um traço *sui generis* em cada peça.

O coro, então, cumpria várias funções como comentar a ação, aproximar o público da ficção ganhando sua simpatia, indicar o final da peça com sua saída do palco, ser responsável pelo párodo e pela parábase, cantar e dançar dando mais esplendor para a apresentação, etc. Notamos que, além dessas funções, ele cumpria também a função de organizador cênico. Acreditamos que o dramaturgo já previa, ao compor a peça, falas que facilitassem a encenação e contribuíam para a realização do espetáculo, além de contar com o coro na organização da intriga devido aos conselhos que dá às outras personagens. Podemos pensar em dois aspectos do coro: primeiro, o tipo de interação entre ele e a personagem principal, e segundo, as suas contribuições cênicas para a organização do espetáculo.

Assim, como já vimos, o coro é um elemento que, juntamente com Diceópolis, indica as mudanças espaciais que ocorrem em *Acarnenses*.

Muito interessante é pensar na natureza do coro: ele é uma personagem composta fisicamente por um grupo, é, portanto, fisicamente coletivo, além de ser alegórico, pois, geralmente representa não uma pessoa mas uma classe inteira.

Essa dualidade é visível na parábase de *Acarnenses*. É legítimo nos perguntarmos que público era esse alvo da fala do coro, se era um espectador fictício já que era previsto pelo comediógrafo no momento da composição da peça, e se, sendo assim, qualquer público que fosse alvo deste texto poderia receber, do mesmo modo, a mensagem transmitida na parábase.

Apesar desses questionamentos a respeito da já referida dificuldade em delimitarmos os enunciadores no teatro, parece não haver dúvidas de que o público a quem o comediógrafo se dirigia, na parábase, tinha uma identidade própria, pelo menos quanto à cidadania: todos eram atenienses, se o festival fossem as Lenéias, ou então gregos, no caso das Dionísias. Assim, é difícil não ver em certas referências ao público um empenho em particularizar a platéia em sua identidade ateniense, ou grega. Isso fica evidente principalmente na parábase. Por exemplo, no início da parábase de *Acarnenses* (v 626-35):

O homem vence com argumentos e faz o povo (τῖν δῶμον) mudar de idéia
A respeito das tréguas. Mas despindo-nos, passemos aos anapestos

Desde que o nosso (ῖμην) mestre (Ἰ διδασκαλοῶ) produz coros cômicos,
ainda não veio ao público no teatro (πρὶς τῷ ψῦατρον) para dizer que é
hábil.

Acusado pelos inimigos diante dos atenienses (Ἰ Αθηναῖοι) de
decisões rápidas

de satirizar (κωμῶδεῖν) nossa cidade (τῇ πόλιν ῖμην) nas comédias e
insultar o povo (τῖν δῶμον),

Agora ele tem necessidade de responder perante aos atenienses prontos a
mudar de idéias.

O poeta (Ἰ ποιητῶ) é de grande valor por muitos benefícios feitos por
vós (ὑμῖν),

Impedindo-vos (Ἰ μὴ) de serem enganados demais por discursos
estrangeiros,

de gostarem de ser bajulados, de serem cidadãos come-mosca.

(...)

Aqui, Musa Acarnense, vem,
fortemente inflamada,
tendo o vigor da chama.

(...)

vens a mim (ἔμ') ao receber o homem do povo

(...)

Nós, os velhos, os antigos, censuramos a cidade:

Pois não temos grande valor para vocês por estarmos entre os que lutaram
no mar.

O coro, ao referir-se à vitória de Diceópolis, diz que ele faz o povo mudar de idéia. Neste momento, o coro se recategoriza em povo, pois, na ficção, era o próprio coro quem muda de idéia e adere à causa de Diceópolis. O coro fixa assim, a ambigüidade de sua

condição: é personagem de ficção, mas, enquanto conjunto de atores amadores, é representante da comunidade. Essa sobreposição fica evidente nos versos 576-77, em que o coro diz: “Ó Lâmaco, pois não é que este homem, ultimamente, / ultraja toda nossa cidade?” (ὦ πάσαν "μῶν τῶν π)λιν) e acontece, assim, uma identificação entre “coro” e “povo”, a partir da qual temos outras derivações como platéia e atenienses, e, conseqüentemente, coro e atenienses.

Além disso, na parábase, o coro estabelece um contraponto entre a ficção e a realidade (Duarte, 2000, p. 39) tratando do mesmo assunto nos dois campos em que pode se comunicar: na ilusão e na vida real.

Não só na parábase, a confusão de identidades, que parece permitir uma mobilidade maior da personagem por diversos espaços (cênicos e dramáticos), é freqüente. Definir quem fala é, por vezes, uma tarefa difícil e complexa.

6.2.3 Quem fala?

Personagem *versus* ator:

A ação dramática desenvolve-se através do diálogo. O intercâmbio dialógico tem uma característica peculiar – a dupla comunicação: entre as personagens e entre o autor e o público. Mas na comédia antiga há um terceiro nível dialógico, que envolve a voz do ator²¹, ou, ao menos, uma segunda voz ficcional que se identifica como tal.

Voltamos à questão do estatuto da fala no teatro. Como foi dito, a enunciação teatral, assunto bastante complexo na comédia grega antiga, assume uma característica ainda mais complexa por conter falas em que a personagem congrega, além da dupla enunciação

²¹ Para Fernández (2002, p. 189), o diálogo da ruptura de ilusão não se encontra no mesmo nível dialógico que o diálogo entre personagens e sua interferência na ação é apenas tangencial.

teatral (que sobrepõe a mensagem da personagem e do autor), a fala também do ator. É evidente que não podemos simplificar esse enunciador, pois ele, apesar de assumir a voz de um ator, ser real de carne e osso, está no palco e foi previsto pelo comediógrafo e, por isso, é ficcional.

Ao longo da leitura da peça, percebemos certos trechos em que a fala proferida interrompe o fluxo da ficção, ao introduzir assuntos metateatrais; e outros trechos em que, apesar de o fio narrativo não ser interrompido, a personagem dirige-se ao público e, assim, reafirma a realidade do fazer teatral. Esses momentos ocorrem, então, de duas formas, ou melhor, por dois tipos de vozes: pelo ator e pela personagem.²²

As personagens proferem falas cujos destinatários parecem não estar no contexto ficcional. Cria-se, assim, uma confusão de identidades dos enunciadores e a relação entre enunciador e enunciatário torna-se ambivalente. Como nessa fala de Diceópolis (v. 64) à respeito da aparência de outra personagem: “Nossa! Ecbátanos! **Que pose!**” (βαβαῖ φ. ἐκβῆτανά το\ σξ→ματοω.). Este verso remete à postura ou à indumentária usada pelo ator e assim temos uma confusão de identidades que funde as figuras da personagem e do ator em uma só. Esta fusão é justificada principalmente pelo uso de uma palavra pertencente ao campo semântico da esfera teatral, το\ σξ→ματοω.

A ruptura da ilusão se dá, em alguns casos, pela personagem (e não pelo ator) quando há referências externas à ficção. Ela quebra o fio ficcional sem se livrar do papel que está interpretando. Por exemplo, quando, nos versos 75-6, Diceópolis diz em relação à proposta de Pseudártabas: “ó cidade de Crânaos, / Será que percebes a gozação de seus embaixadores?”, ele não deixa de lado seu papel ficcional, continua sendo Diceópolis, um cidadão que, como grande parte da população, tinha certa competência política para saber

²² Essa divisão entre ator e personagem é uma divisão didática e, como tal bastante simplificada. Separar ator de personagem em um gênero como esse não é totalmente adequado, porém optamos por manter essas duas categorias para facilitar o entendimento do texto. Mas queremos deixar claro que essa categoria aqui chamada “ator”, pelo fato de estar inserida na representação, nunca perde sua aura de personagem.

que estava sendo enganado. A questão está, então, na outra ponta da enunciação: será que podemos falar de uma extensão da ilusão dramática aos espectadores? Parece que, neste momento, Aristófanes traz a platéia para sua ficção fazendo-a participar da discussão que ocorria na assembléia da comédia.

A ilusão dramática também rompe-se com a fuga do ator, da pessoa que está interpretando, causando o rompimento do fio da ilusão, ao menos dessa ilusão que podemos chamar de primária, criada pela continuidade do enredo de *Acarnenses*. Por exemplo, na parábase o coro diz que deve se despir para passar aos anapestos. Nestes trechos percebemos que a ilusão dramática é quebrada não pela personagem, mas pelo próprio ator. Desta forma acontece o movimento contrário ao de convocação dos espectadores para a ficção, é a personagem que sai da ficção se transformando em pessoa e invade o espaço real dos espectadores. E, novamente, nos deparamos com outra questão: esse espectador, por já ser previsto por Aristófanes, não seria o público real e, sim, mais uma personagem prevista pelo autor e esse ator, que parece romper as barreiras da ficção, entra, ao que parece, em um outro nível de ficção.

Como vimos em Pavis (1999), o jogo lúdico que compõe a comédia, essa brincadeira do fazer teatral explicitado no palco, agrada aos espectadores, o que reafirma a hipótese de que o poeta da Comédia Antiga usava tais rupturas para garantir a simpatia do público nos concursos.

A comédia desenvolve-se prevendo dois momentos: a ficção e a ruptura da ficção. Além desta primeira divisão em dois eixos, podemos propor uma outra entre a ilusão teatral e quebra da ilusão, pois a quebra da ilusão teatral e o relacionamento entre palco e platéia não garantem a suspensão da ficção. Às vezes percebemos que uma personagem dirige-se ao público, o que configura uma quebra da ilusão dramática, sem cortar o fio da ficção. Por exemplo, no início do prólogo, Diceópolis conta uma série de frustrações

vividas no passado e menciona, entre elas, uma certa ocasião em que estava no teatro esperando por Ésquilo e, em vez deste, anunciaram Teógnis. Em certo momento de sua fala, Diceópolis elege o público como interlocutor ao lançar mão de uma segunda pessoa do verbo $\delta\omicron\kappa\Upsilon\omega$ (imaginar, perceber), no verso 12: “percebes como isso agitou o meu coração?”

Assim, Diceópolis não rompeu o fio da ficção, pois não perdeu seu estatuto de personagem, mas rompeu o limite imaginário entre palco e platéia e, por isso, quebrou a ilusão teatral.

Nos versos 94-7, Diceópolis comenta com o público a máscara de uma personagem, o Olho do Rei:

ó senhor Héracles,
pelos deuses, homem, olhas por um escovém de navio?
ou será que dobrando um cabo enxergas um estaleiro?
tu tens uma correia de remo aí em baixo, ao redor do olho?

Neste exemplo, Diceópolis, além de quebrar a ficção, também quebrou a ilusão dramática ao comentar com o público um objeto de indumentária, ou seja, ao comentar um assunto de um campo alheio ao da personagem.

Nesta, como em várias outras falas, temos muito mais que uma referência metateatral, temos um processo de desnudamento do artifício da arte que revela várias instâncias da representação. O texto grego nos fornece pistas que podem indicar o espetáculo. E nesta medida assume a função de paratexto que atualmente conhecemos como didascália.

6.2.4 A fusão de duas vozes: diálogo e didascalias

O teatro tinha uma função pedagógica entre os gregos. O coro cômico, por exemplo, pode ser visto como representante dos interesses da comunidade. A comédia antiga foi um agente que sempre chamou a atenção para os acontecimentos políticos e para a iminência dos perigos causados, por exemplo, pela guerra. A tragédia, por sua vez, vem ditar algumas normas de conduta que garantem o bem estar da sociedade. Vários valores e contra valores eram transmitidos pelo teatro.

Uma simples consulta a *Le grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français* (BAILLY, 2000, p. 500) pode trazer algumas pistas sobre a importância do teatro para os gregos. A palavra *didascália* tem origem na palavra *didáskalos*, que significa *aquele que ensina*. Para os gregos antigos, as didascálias eram os registros informativos sobre os concursos de teatro - indicações do nome do corego patrocinador, do melhor ator, melhor corifeu. Hoje em dia, a palavra didascália tem um significado um pouco diferente, apesar de continuar fazendo parte do campo semântico do teatro. *Didascália*, para nós, é um texto secundário ou um para-texto do texto teatral e tem a função de indicar movimentos cênicos e orientar gestos e movimentos dos atores, entre outras coisas. Segundo Bailly (2000, p.500), esta palavra tem como primeiro significado *instrução ou ensinamento*. Pode ser uma instrução ao coro ou ao ator, pode ser também informações sobre a peça como nome dos atores e ano de encenação, ou ainda a própria *representação de uma peça* ou uma *obra dramática*. Podemos deduzir, então, que a obra dramática era sentida como um ensinamento pelos gregos já que o significado desta palavra remete tanto a “aquele que ensina” quanto à “obra dramática”.

Ubersfeld (1978 – 250-251) deixa claro que temos, no texto teatral, duas camadas distintas: o diálogo e as didascálias. Assim, o discurso tem dois conjuntos: (a) o discurso cujo destinador é o autor e (b) o discurso cujo locutor é a personagem. Toda

representação, então, constitui uma dupla situação de comunicação: a situação teatral, cênica, cujos emissores são o escritor e os praticantes do teatro (diretor, atores, etc), e a situação representada, que se constrói entre as personagens.

Neste sistema, o papel das didascálias é determinar as condições de enunciação tanto cênica quanto imaginária, comandar a representação, definir as condições de comunicação e enunciação. O texto didascálico tem como característica, ao mesmo tempo, ser uma mensagem e indicar as condições contextuais de uma outra mensagem (UBERSFELD, 1978, p. 230-1).

A questão é que no teatro grego as didascálias enquanto paratexto não existem. Mas Anne Ubersfeld (1978, p.20-2) diz que o texto de teatro compõe-se de duas partes distintas e indissociáveis, o diálogo e as didascálias; mesmo quando as didascálias parecem inexistentes, o lugar textual delas nunca é nulo. Para ela, o que designa as didascálias é o contexto de comunicação; as perguntas “quem” e “onde”, que geralmente são respondidas por elas, encontram suas respostas no interior do diálogo. Apesar de ser comum lermos que o teatro grego não apresenta didascálias, como o fez Pavis (1999, p. 96) ao dizer que as indicações cênicas “estão totalmente ausentes dos manuscritos (...) enquanto indicações concretas do modo de atuação...”, as didascálias, no teatro grego, eram veiculadas juntamente com o diálogo.

A distinção fundamental entre o diálogo e as didascálias toca no sujeito da enunciação, ou seja, na questão “quem fala”? No diálogo, é o ser de papel que nós chamamos de personagem (distinto do autor); nas didascálias, é o autor que (i) chama as personagens e atribui um lugar para falar e uma saída do discurso; (ii) indica gestos e ação de personagens independentes do discurso (UBERSFELD, 1978, p.23).

Então, apesar de no teatro grego não haver didascálias externas compondo um segundo texto, os dramaturgos da época usavam alguns recursos que cumprem funções

parecidas com as funções desempenhadas pelas didascálias, o que nos permite recuperar informações sobre a indumentária, a movimentação cênica, supostos objetos cênicos, etc. Estas informações estão presentes nos diálogos e compõem um subtexto chamado de didascálias internas ou implícitas.

Daisi Malhadas (1993, p. 51) observou que na tragédia as funções desempenhadas pelas didascálias são instauradas pelos diálogos. Podemos dizer que o mesmo acontece nas comédias e vamos demonstrar esse fato através da observação de alguns diálogos de *Acarnenses*.

Indicações de lugar, de objetos cênicos, posição de ator durante a cena, lugar de origem podem ser percebidas durante o diálogo. Centrar-nos-emos apenas nos versos do prólogo para demonstrar como isto é possível. Os versos iniciais são ditos pela personagem Diceópolis, que está sozinha aguardando a chegada dos Prítanes e o início da assembléia.

⊃ω ν\ν, J π)τῃ ολσηω κυρ↔αω/κκλησ↔αω
 ∞πψιν°ω φρημοω " πν| φ α| τη↔,
 como agora, acontecendo uma assembléia soberana
 sendo manhã e a pnix aqui está vazia

Por estes versos, 19 e 20, sabemos que Diceópolis está sozinho no palco e que aquele lugar representa uma assembléia na Pnix. São indicações de espetáculo presentes nos diálogos. Também em:

Κ°ρυφ (Arauto): τ↔ω ⊃ν; quem és?
 □Αμφ↔ψεοω (Anfíteo): □Αμφ↔ψεοω. Anfíteo.
 Κ°ρυφ (Arauto): ο┐κ □νψρπωω; Não és humano?

sabemos quem fala e a natureza de Anfíteo, um semideus. Mesmo que o tradutor não tivesse indicado o nome das personagens, poderíamos deduzir quem está falando. O

Arauto cumpre, por vezes, a função de anunciar a entrada de personagens como ocorre nos versos 61 e 94, versos em que se anuncia a entrada dos Embaixadores do Rei e do Olho do Rei, o que deve, indubitavelmente, orientar o espetáculo. Não só o Arauto mas outras personagens também podem anunciar entradas. No final do prólogo é Diceópolis quem anuncia a entrada do coro para o párodo, por exemplo.

No verso 58, em que o Arauto diz para Diceópolis: κῆψησο, σίγα. (Senta-te, silêncio), deduzimos que Diceópolis estava de pé e podemos até levantar a hipótese de haver um banco no palco.

Nos versos das falas de Pseudártabas (100-104) escritos em uma língua que não é o grego, apesar de ser parecida, e também não é propriamente um dialeto, notamos o signo de nacionalidade, uma demonstração do lugar de origem da personagem que não é de nacionalidade grega.

Nos versos 124-125:

τῖν βασιλῆω | φψαλμῖν " βουλῶ καλεῖ
 /ω τῖ πρυτανεῖον.
 o conselho chama o olho do rei
 para o pritaneu.

temos indicado quem chama quem e para onde, ou seja, toda a movimentação cênica.

No verso 161:

τοῖσδε δ'ο δραχμῶ τοῖω πεχλημῖνοι;
 Duas dracmas para estes sem cabresto?

Temos uma referência a um elemento da indumentária, um falo circuncidado cênico.

E no verso 164

| πῆ τῶν Ὀδομντῶν τὸ σκῆροδα πορψομένο.
pela ação dos Odomantes estou sendo roubado quanto aos alhos.

vemos descrita a ação dos Odomantes, que estão, no momento da fala de Diceópolis, roubando-o. A ação é simultânea à fala: Diceópolis fala o que os Odomantes estão fazendo cenicamente e percebemos isto devido ao verbo no particípio presente - πορψομένο - tempo verbal que na língua grega imprime a idéia de simultaneidade entre fala e ação.

Enfim, temos no interior do diálogo indicações cênicas, didascálias internas que nos permitem remontar o espetáculo.

Esta informação não é nova e já temos alguns estudos que apontam para este fato. O que nos interessa mostrar aqui é o fato de a comédia oferecer outra forma de apreendermos o espetáculo.

Se, como disse Ubersfeld (1978, p.22), no texto dramático, a distinção entre diálogo e didascália toca no sujeito da enunciação, ou seja, o fato de a fala ser enunciada pelo ser de papel ou pelo autor define a natureza do texto, no caso da comédia essa divisão torna-se um pouco mais complexa já que temos um ser de papel imitando o ator real. O fato de a quebra da ilusão dramática ser freqüente na comédia grega antiga imprime uma outra estrutura enunciativa ao texto.

Sugerimos aqui que, se podemos verificar a existência de diálogo e de didascália no eixo da ilusão, o mesmo acontece nos momentos de quebra de ilusão. Desta forma, podemos afirmar que a estrutura prevista por Ubersfeld – diálogo e didascálias compõem o texto de teatro – é duplicada nas comédias de Aristófanes. O espetáculo é depreendido também na quebra da ilusão. Assim nos versos 40-3:

ἄλλ' οὐ πρυτάνειω γὰρ οἱ τοι μισημβρινοί.
οἱ κ' ἄγρευον; τοῦτ' ἐκέλευε οἱ γὰρ ἄλεγον:

/ω τ↓ν προεδρ↔αν π□ω □ν↓ρ ∪στ↔ζεται.
 eis os pritanes, esses aí (chegando) no meio do dia
 eu não falava? Isso é aquilo que eu dizia:
 pela proedria todo homem se empurra.

Diceópolis, mesmo estando em um momento de ruptura da ilusão teatral por falar diretamente com o público, dá informações didascálicas ao indicar a forma como os pritanes chegaram na assembléia, empurrando-se.

Já no trecho (v. 75-6):

∈ Κρανα□ π)λιω
 □ρᾶ α⇒σψ□νει τ]ν κατ□γελων τῶν πρΥσβεων;
 ó cidade de Crânaos
 será que percebes o deboche de seus embaixadores?

Diceópolis estabelece um diálogo com o público quebrando, assim, a ilusão teatral, mas não faz referências a expedientes próprios da didascália.

Não ignoramos o fato de, em diversos momentos (a maioria deles), haver falas em que os mais diversos recursos teatrais são trazidos à luz pela fala das personagens. Esses momentos, como é previsível, são considerados didascálicos, por trazerem informações próprias do *métier* autoral, mas cumprem, ao mesmo tempo, uma função humorística, já que eles são usados como estratégias para causar o riso.

O que vimos até aqui confirma a hipótese de haver na comédia antiga grega uma estrutura enunciativa mais complexa do que a prevista por Ubersfeld. Na peça *Acarnenses*, momentos de diálogo e momentos de didascálias subdividem-se em momentos de ilusão e de não-ilusão teatral.

É desta forma que o estudo minucioso pode definir qual é a área de contato entre o texto e a representação, e tentar recompor o espetáculo através de tal intersecção. O estudioso que almeja realizar esta tarefa deve atentar para a estrutura da comédia grega e não deve desprezar os momentos em que a ilusão é rompida.

As conclusões sobre o espetáculo cômico da antiguidade grega devem provir de deduções garimpadas na tessitura do texto de teatro. Mas nas nossas observações do texto grego do prólogo de *Acarnenses*, dois versos em especial chamaram nossa atenção. São versos em que essa didascália implícita, que na maioria das vezes é sutil e sempre vem incluída no diálogo, parece saltar aos olhos e revelar-se muito mais evidente do que o esperado. São os versos 113 e 114 de um diálogo entre Diceópolis e o Embaixador:

βασιλεῖ ω ἴ μῦγαω "μῦν □ ποπῦμχει ξρυσσῶν;
 (□ νανεῖ ει.)
 □ λλῶ □ ρε/ραπατῶμεν | πῖ τῶν πρῦσβεσν;
 (/ πινεῖ ει.)
 O Grande Rei vai enviar-nos ouro? **(Ele faz que não)**
 Ao contrário, então, estamos sendo enganados pelos embaixadores?
(ele faz que sim.)

Nestes versos, os verbos □ νανεῖ ει (fazer movimento com a cabeça para indicar sim) e / πινεῖ ει (fazer movimento com a cabeça para indicar não) mostram-se muito interessantes na medida em que parecem indicar claramente gestos de uma personagem. Interessante também porque todas as traduções (SOUZA E SILVA, 1988; SOMMERSTEIN, 1998; THIERCY, 1988) não traduzem estes verbos no corpo do texto dialogado e sim como uma didascália. Esse fato aproxima demasiadamente estes verbos das didascálias como nós conhecemos atualmente – um texto secundário que tem a intenção de orientar o espetáculo, um para-texto.

Tudo indica que estes verbos não fazem parte do corpo do texto composto por Aristófanes, pois estão claramente desmembrados da estrutura métrica do prólogo de *Acarnenses*. Foram, provavelmente, incluídos posteriormente. Thiercy (1988, p.35)²³, em

²³ Nota ao verso 113 δε Αχαρνενσες: □ νανεῖ ει. relever le menton pour faire signe que non: noté après 113 par les manuscrits, il s'agit d'une parépi-graphè (indication de mise en scène écrite en marge et antérieure aux scholies).

uma nota à tradução, aponta a provável antigüidade destes verbos que teriam sido incluídos nas margens do manuscrito.

Na edição estabelecida por Sommerstein (1998, p.50), estas passagens vêm publicadas entre parênteses, o que as aproximaria sobremaneira de uma didascália externa.

Estes dois verbos chamaram nossa atenção pela peculiaridade com que se mostram e pelo fato de não estarem presentes no corpo do texto dialogado em nenhuma das traduções por nós conhecidas. Essas indicações de *mise-en-scène* presentes no texto original grego são integradas às demais indicações cênicas sugeridas pelo tradutor e esse mascaramento acaba por neutralizar a importância que elas têm. Elas são incorporadas às didascálias propostas pelos tradutores sem a preocupação de destacá-las como parte do texto grego, o que causa um certo prejuízo aos estudiosos que se servem unicamente das traduções e até mesmo aos virtuais produtores desta peça de Aristófanes.

Seria muito interessante pensar em uma representação contemporânea de um texto que levasse em conta estes versos da forma como estão no texto original. Poderíamos admitir a idéia de que os verbos fossem falados no palco, o que geraria um motivo de riso. Podemos, ainda, propor algumas hipóteses de entonação para a personagem Diceópolis durante a encenação:

Lembramos que Pseudártabas está em cena e sua língua é incompreensível. Os Prítanes teimam em acreditar que Pseudártabas está propondo ouro em troca de um acordo de paz quando Diceópolis lhe pergunta se o rei vai enviar ouro e se os embaixadores estão enganando os atenienses.

Uma primeira hipótese de encenação é que Diceópolis apenas diz o que o Embaixador está fazendo no sentido de fortalecer a idéia de que os prítanes estão sendo ingênuos ao acreditar nas promessas de um Persa. Ao dizer: “Ele faz que sim” ou “Ele faz que não” com a cabeça”, Diceópolis estaria dizendo aos prítanes: “Estão vendo, não era

nada do que vocês estavam pensando, eles querem um acordo de paz que apenas os beneficiem”.

Outra hipótese é que Diceópolis lembra ao ator que está fazendo o papel de Embaixador um gesto que ele, propositadamente, esqueceria. Como se, durante a representação, houvesse uma simulação de falha de memória por parte de um ator e outro ficasse encarregado de lembrá-lo como deveria agir.

Esta segunda hipótese parece-nos bastante interessante visto que a auto-consciência crítica, a demonstração de ciência de se estar em uma peça de teatro, tão praticada nas peças de Aristófanes, seria um motivo de humor e causaria riso.

Podemos também pensar que um efeito cômico surge quando o gesto universal de acenar com a cabeça (que seria compreendido pela platéia) é traduzido (como linguagem verbal).

As didascálias no texto grego geralmente estão dissimuladas em diálogo, o que não causa nenhum prejuízo para o entendimento do texto, mas uma busca atenciosa pode revelar algumas facetas surpreendentes, como esta indicação tão explícita vista acima.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que no teatro a ilusão dramática provém de elementos artificiais que estruturam as convenções cênicas e do pacto estabelecido entre palco e platéia. É característico na comédia antiga a evidenciação destes artifícios utilizados pelo teatro para a constituição da ilusão dramática. Por vezes, personagens agindo como conhecedores dos mecanismos teatrais rompem, em certa medida, a ilusão proposta pelo enredo e, desta forma, evidenciam um dos elementos vertebradores da ilusão.

Se Aristófanes coloca em cena uma espécie de ator, diretor ou contra-regra, esse fato é mais uma demonstração da consciência crítica e estética explicitada pela comédia, já que há uma demonstração dos meios de produção da peça.

Essas características da comédia antiga acabam por criar um novo código. A comédia antiga assume o conceito de gênero justamente por sustentar um canal de comunicação único. As rupturas de ilusão e a evidenciação dos mecanismos utilizados pelo comediógrafo compõem uma linguagem própria da estimulação cômica antiga.

O código da comédia antiga (associar a composição teatral com momentos de ilusão; contrastar a ilusão com a realidade da performance) faz parte de um espetáculo teatral e, por isso, está no imaginário do público (ao menos atualmente) como um evento ilusório (não real).

Assim, temos um espetáculo (obra de arte literária com convenções cênicas, código lingüístico próprio, envolvimento do público, técnicas de produção, etc) feito para, em

alguns momentos, revelar os seus bastidores (mesmo que de forma planejada e convencional, ou seja, contando com os artifícios para criar a ilusão).

Os dados selecionados demonstram essa explicitação da consciência teatral, mas um deles parece ser de fundamental importância para a discussão do assunto. Trata-se do item 24:

Diceópolis: 497 - $\mu \rightarrow \mu\text{oi } \phi\psi\text{on} \rightarrow \sigma\eta\tau\epsilon, \square\text{νδρεω } \textcircled{\downarrow} \psi\epsilon\Theta\mu\epsilon\text{νοι},$
 $\epsilon \Rightarrow \pi\tau\omega\zeta\text{ίω } \subset \nu \text{ } \textit{fπειτ\epsilon} \text{ } \textit{ν} \text{ } \square\text{Αψηνα} \Leftrightarrow \text{οιω } \lambda\gamma\gamma\epsilon\text{ιν}$
 $\mu\gamma\lambda\lambda\omega \text{ } \pi\epsilon\rho \leftarrow \tau^{\circ}\omega \text{ } \pi\lambda\epsilon\omega, \text{ } \textit{τρυγ\Thetaδ} \Leftrightarrow \text{αν } \pi\text{οι}\omega\text{ν}.$
 [500] $\tau\text{ί } \gamma\text{ί}\rho \text{ } \delta \Leftrightarrow \kappa\alpha\text{ιον } \text{ο}^{\text{TM}}\delta\epsilon \text{ } \kappa\alpha \leftarrow \textit{τρυγ\Thetaδ} \Leftrightarrow \alpha.$
 $\textit{γ\Theta} \delta' \lambda\gamma\phi\omega \text{ } \delta\epsilon\text{ιν} \square \mu' \nu, \delta \Leftrightarrow \kappa\alpha\text{ια } \delta\gamma.$
 $\text{οί } \gamma\text{ί}\rho \text{ } \mu\epsilon \text{ } \nu \text{ } \nu \text{ } \gamma\epsilon \text{ } \delta\text{ια}\beta\alpha\lambda\epsilon\text{ί}\uparrow \text{ } \textit{Κλ\gamma\tau\omega\text{ν} } | \tau\text{ι}$
 $\phi\gamma\text{ν}\omega\text{ν } \pi\alpha\rho\gamma\text{ν}\tau\omega\text{ν } \tau\downarrow \nu \text{ } \pi\lambda\text{ιν } \kappa\alpha\kappa\omega \text{ } \lambda\gamma\gamma\omega.$
 $\alpha\text{ί } \tau\text{ο} \leftarrow \gamma\text{ί}\rho / \sigma\mu\epsilon\text{ν } \text{οί } \pi \leftarrow \textit{Ληνα} \Leftrightarrow \otimes \text{ } \tau\epsilon \text{ } \square\gamma\Theta\text{ν},$
 [505] $\kappa\text{οί } \pi\omega \text{ } \phi\gamma\text{νοι } \pi\text{ί}\rho\epsilon\text{ισιν: } \text{οί } \tau\epsilon \text{ } \gamma\text{ί}\rho \text{ } \phi\gamma\text{ροι}$
 $\times\kappa\text{ουσιν } \text{οί } \tau\epsilon / \kappa \text{ } \tau\omega\text{ν } \pi\lambda\epsilon\omega\text{ν } \text{οί } \phi\gamma\text{μ}\mu\alpha\zeta\text{οι:}$

*Não me invejeis, **homens espectadores**,
 se sendo um mendigo, logo aos **atenienses falar**
 vou a respeito da cidade, **compondo uma comédia**.
 500- Pois do que é justo está informada também a comédia.
 Eu falarei coisas terríveis, por um lado, e justas, por outro lado.
 Pois agora Kleon não me acusará de que,
 estando presentes os estrangeiros, falo mal da cidade.
Somos nós mesmos e o concurso das Lenéias,
 505- e os estrangeiros ainda não estão presentes: nem impostos
 chegam, nem vêm das cidades os aliados:*

Neste trecho percebemos uma multiplicidade de camadas que nos remete a várias instâncias recobrindo tanto aspectos da produção e da execução teatral, da obra teatral, da recepção e das condições institucionais para a realização dos festivais. Há uma divisão do discurso em vários níveis enunciativos que parecem fundir-se a todo momento.

Assim, ao falar aos “homens espectadores” ($\square\text{νδρεω } \textcircled{\downarrow} \psi\epsilon\Theta\mu\epsilon\text{νοι}$), Diceópolis funde a ficção, pois, na intriga, ele deve defender-se diante dos acarnenses, à realidade, pois, ao mesmo tempo, ele está diante da plateia teatral e vai “aos **atenienses falar** (...) *a respeito da cidade*”, e não ao coro à respeito de sua situação, “**compondo uma comédia**”

(τρὺν ὁδὸν ποιῶν), e não um discurso de defesa. Essa dubiedade é evidenciada quando Diceópolis admite seu disfarce: “sendo um mendigo” (πτῶξίῳ ἐν), papel que ele tinha assumido para causar compadecimento ao coro e tornar seu discurso de defesa mais eficiente.

Esses níveis discursivos são ainda mais intrincados. Diceópolis declara estar compondo uma comédia e essa função pode ser atribuída ao comediógrafo, mas também ao ator ou qualquer pessoa envolvida no processo de criação ou execução do texto teatral. Desta forma, não só o ator que interpretou Diceópolis, mas também a própria personagem, compõem uma comédia.

Mas, não podemos nos esquecer de que Diceópolis acaba de vir do ambiente da tragédia, da casa de Eurípides, e essa fala pode ter a intenção de estabelecer um contraponto entre o tragediógrafo e Diceópolis que, apesar de estar paramentado com indumentárias das peças de Eurípides, não deve ser confundido com um ator trágico. E a justiça, da qual “*está informada também a comédia*” pode ajudar a personagem em seu pleito ficcional.

A já comentada confusão de identidades desta cena é gritante. Isso acontece porque existe uma organização cênica que funde Télefo, pelo ator usar as roupas de tal personagem, Diceópolis, pelo ator permanecer com a máscara que o caracteriza como tal, e o comediógrafo (ou, ao menos, aquele que está “compondo uma comédia”), pelo fato de a presença do ator em cena nunca ser apartada dos eventos ficcionais e, por isso mesmo, ser explorada pelo compositor da comédia para evidenciar o artifício do feito teatral.

Essa fusão é extensiva aos receptores do discurso. Lembremos que Diceópolis se preparou para falar a um júri de inimigos, os acarnenses. Estes, por sua vez, através de um processo metonímico que foi visto na análise da parábase, são a extensão dos espectadores, que são representantes dos atenienses. Se voltarmos ao início da peça,

lembraremos que esse público fazia parte de uma assembléia, representação máxima do poder deliberativo da cidade. Sendo assim, essa evidência dos artifícios discursivos do teatro e, conseqüentemente, dos efetivos processos de argumentação e convencimento são estendidos a outras esferas que não as fictícias e cumprem, em certa medida, uma função política de prestação de serviços à comunidade.

Enfim, a fusão é visível e este aparente amálgama discursivo permeia toda a peça, evidenciando que a fronteira entre os sujeitos discursivos é fluida e facilmente transposta. A construção da ilusão dramática na comédia grega antiga conta com esse recurso e joga de forma crítica e consciente com os processos de construção da arte ficcional. Assim, a ilusão dramática, objeto de constante negociação, e a constante transgressão/progressão do pacto cênico da comédia antiga, além de estabelecer as diretrizes do gênero, revela a sofisticação do público e dos poetas.

8 REFERÊNCIAS

ADRADOS, F. R. **Fiesta, comédia y tragédia**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

ADRADOS, F. R. Poesia y sociedad em Grécia. In: _____. **El mundo de la lírica griega antigua**. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 15-59.

ARÊAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990. (Coleção letras).

ARNOTT, Peter. **Public and performance in the Greek theatre**. New York: Routledge, 1989.

ARISTÓFANES. **Comédias I: los Acarnienses – los Caballeros**. Madri: Editorial Gredos, 1995.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGUINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAILLY, A. **Le grand Bailly**. dictionnaire Grec-Français. Paris: Hachette, 2000.

BARTHES, R. O teatro grego. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Lia Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 63-84.

BOGATYREV, P. O signo do teatro. In. INGARDEN, R. et all. **O signo teatral**. Tradução e organização de Luiz Arthur Nunes e outros. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 15-32.

BOWIE, A.M. **Aristophanes**. myth, ritual, and comedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CAMPBELL, D. A. Politics. In: _____. **The golden lyre**. The themes of the Greek Poets. London: Cuckworth, 1983.

CAREY, C. The purpose of Aristophanes' Acharnians. **Rheinisches Museum**, Frankfurt, n.136, p. 245-263, 1993.

CARRIÈRE, J. C. **Le carnaval et la politique** – une introduction a la comédie grecque. 2ème. éd. Paris: Les Belles Letres, 1979.

CHAMBRY, E. **Ésope. Fables**. 3e. tirage. Paris: Belles Lettres, 1967.

CHAPMAN, G. A. H. Some notes on dramatic illusion in Aristófanés. **American Journal of Philology**, Baltimor, vol 104, n. 1, p. 1-23, 1983.

COUAT. Notes sur la parodos dans les comédies d'Aristophane. **Revue des universités du midi**, Paris, n. 1, p. 363 –385, 1895.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

DEZOTTI, M. C. C. **Pandora cômica**: as mulheres de Aristófanes. 1997. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

DEZOTTI, M. C. C. (organizadora) **A tradição da fábula**. De Esopo a La Fontaine. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. (Antiquitas).

DOVER K.J. **Aristophanic comedy**. Berkeley: University of California Press, 1972.

DUARTE, A. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas, 2000.

FERNÁNDEZ, C. **Plutos de Aristófanes**: la riqueza de los sentidos. Buenos Aires: Edulp, 2002.

FISHER, N. R. E. Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians. **Greece and Rome**, Oxford, v. 40, n. 1, p. 31-47, 1993.

GRIMAL, P. **O teatro antigo**. Tradução de Antonio M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1978.

HALL; GELDART. **Aristophanes comoediae**. Oxford: Clarendon Press, 1907.

HARRIOTT, R. M. The Function of the Euripides Scene in Aristophanes' Acharnians. **Greece and Rome**, Oxford, v. 29, n.1, p. 35-41, 1982.

HAVELOCK, E. C. **A revolução na escrita da Grécia antiga** e suas consequências culturais. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

HENDERSON, J. The *demos* and comic competition. In: SEGAL, E. **Oxford readings in Aristophanes**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

KERÉNYI, C. **Dioniso**. Imagem arquetípica da vida indestrutível. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

KOWZAN, T. O Signo no Teatro. In: _____. **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Organização e tradução de Luiz A. Nunes e outros. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 57-83.

LESKY, A. **História da literatura grega**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

MACDOWELL, D. M. The Nature of Aristophanes' Acharnians. **Greece and Rome**, Oxford, v. 30, n. 2, p. 143-162, 1983.

MALHADAS, D. O espetáculo na tragédia grega. **Itinerários**, Araraquara, n. 5, p. 49-60, 1993.

MAZON. **Essai sur la composition des comédies d'Aristophane**. Thèse présentée a la faculté des lettres de L'Université de Paris. Paris: Librairie Hachette, 1904.

MELERO, A. Comédia. In: LÓPES FÉRES, J.A. **História de la literatura Griega**. Madrid: Catedra, 1988. p. 431-502.

MOUNIN, G. **Introduction à la sémiologie**. Paris: Les Editions de Minuit, 1970.

PALLOTTINI, R. **Construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989. (Dramaturgia)

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROCHA PEREIRA, M. H. **Estudos de história da cultura clássica**. I. 5. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979. (Cultura Grega)

PRADO, D. A. A Personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora SA., 1965.

RYNGAERT, J. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SIFAKIS, G. M. **Parabasis and animal choruses**. A contribution to the history of attic comedy. London: The Athle Press, 1971.

SLATER, N. W. Making the aristophanic audience. **American Journal of Philology**, Baltimor, vol 120, n. 3, p. 351-367, 1999.

SLATER, N. W. The fabrication of comic illusion. In DOBROV, G. **Beyond Aristophanes**. Transition and diversity in greek comedy. Atlanta: Scholars Press, 1995., p. 29-45.

SLATER, N. W. **Spectator politics**: Metatheatre and performance in Aristophanes. Philadelphia: University Pennsylvania Press, 2002.

SOMMERSTEIN, A. H. **Acharnians**. Warminster: Aris & Philips, 1998.

SOUZA E SILVA, M. F. **Aristófanes. Os Acarnenses**. 2. ed. Coimbra: INIC, 1988.

THIERCY, P. **Aristophane: Fiction et dramaturgie**. Les Belles Lettres. Paris, 1986.

THIERCY, P. **Aristophane. Les Acharniens**. Petite Collection, 1988.

UBERSFELD, A. **Lire le théâtre**. Paris: Éditions Sociales, 1978.

VAN DAELE, H; COULON, V. **Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées**. 11e. tirage revu et corrigé. Paris: Les Belles Lettres, 1980. (Aristophane. Oeuvres, tome I)

Anexos A

Tabela de ocorrências de rupturas de ilusão em *Acarnenses*

QUEM FALA	ESTATUTO	AO PÚBLICO	AOS CONTRACENANTES	
			METATEATRO	SOBRE O PÚBLICO
Pr - Diceópolis	Personagem	1-39 (relato)		
“	Personagem	40-2 (ação)		
“	Ator / pers ?		64 (indumentária)	
“	Personagem	75-6 (ação)		
“	Ator		94 -7 (máscara)	
“	Ator		115-16 (ator)	
“	Ator		157 (ação)	
“	Ator		158 (falo)	
“	Ator/ pers ?		161 (falo)	
“	Ator	201-2 (pacto cênico)		
Pa - Coro	Person			204 (transeuntes)
“	Ator	206-7 (pacto cênico- ação anterior)		
Diceópolis	Ator/ pers			257 (multidão)
Coro	Ator		298 (parte da comédia)	
Coro	Ator		344-6 (evolução do coro)	

QUEM FALA	ESTATUTO	AO PÚBLICO	AOS CONTRACENANTES	
			METATEATRO	SOBRE O PÚBLICO
“	Ator	377 (concurso)	377 Diceópolis = poeta	
“	Ator		383-4 (adereços/pacto)	
Ce. Eurip - Coro	Ator		392(parte da com-agón)	
Diceópolis	Ator		408 (Máquina)	
Eurípides	Ator		409 (Máquina)	
Diceópolis	Ator/ pers		416 (coro)	
Eurípides	Ator		418 (ator)	
“	Ator		419 (concurso passado)	
Diceópolis	Ator		436 (adereços/pacto)	
“	Ator		440 (ator)	
Diceópolis	Ator			442
“	Ator		443 (coro)	
“	Ator		447 (parte da com)	
Eurípides	Ator/pers ?		464 (adereços/pacto)	
“	Ator/ pers ?		470 (adereços)	
Agón - Diceópolis	Ator	497 (cena)		
“	Ator	498 (cena)		
Diceópolis	Ator	499 (composição- comédia)		
“	Ator	504 (público/festival)		

QUEM FALA	ESTATUTO	AO PÚBLICO	AOS CONTRACENANTES	
			METATEATRO	SOBRE O PÚBLICO
“	Ator	507 (publico= atenienses)		
“	Ator	513 (publico= atenienses)		
“	Ator/ pers	515-23 (comportamento atenienses)		
“	Ator/ pers ?	524-56 (justificativa guerra)		
Par - Coro	Ator	627 (anapestos)	627 (anapestos)	
“	Ator	628 (poeta/coro)	628 (poeta/coro)	
“	Ator	629 (público)		
“	Ator	632-5 (função do poeta)		
“	Ator	636-45 (comportamento população)		
“	Ator	646-64 (atributos do poeta)		
	Personagem	676-718 (cidade perante velhos)		
Ce. Meg - Diceópolis	Ator		803 (ator)	
“	Ator		805 (bastidores)	
Ce. Teb - Diceópolis	Ator		886 (coro da comédia)	
“	Ator		904 (bastidores)	
Coro	Ator	971 (cena)		
Lam X Dic - Coro	Ator	1152 (corego das Lenéias)		
Diceópolis	Ator		1224 (juízes/ arconte)	