

O DONO DA VOZ: A COMÉDIA DO AUTO-ELOGIO E DA CENSURA

ADRIANE DA SILVA DUARTE

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

RESUMO

A parábase, enquanto herdeira da lírica, apresenta o poeta como sábio, uma voz autorizada a aconselhar a comunidade. Consistirá simultaneamente em peça de propaganda e fórum de debates, sistematizando para os espectadores os temas desenvolvidos no decorrer da peça. Ao longo da carreira de Aristófanes, o poeta é substituído pela personagem do coro como sujeito da parábase. Essa mudança, aparentemente pequena, refletiria a crise do saber tradicional em Atenas no final do sec. V a.C., posto em xeque pela multiplicação das vozes que se habilitam a falar à cidade, bem como pelo desprestígio do teatro enquanto local privilegiado de discussão da esfera pública.

Palavras-chave: Aristófanes; Comédia antiga; Parábase; Literatura grega; Grécia.

O campo da palavra poética parece estar polarizado por essas duas potências religiosas: por um lado, a Censura, por outro lado o Louvor.
(Detienne, s./d., p. 20)

Na Grécia, os espetáculos dramáticos tinham muito em comum com as competições esportivas. Ambos eram encenados no contexto de *festivais religiosos*, no caso do drama ático, dedicados ao deus Dioniso, e igualmente integravam *concursos*, que, como tantas outras manifestações do espírito agonístico grego, aguçavam a rivalidade entre os participantes. Uma terceira característica, decorrente das anteriores, pode-se acrescentar a elas: as atividades eram *públicas e voltadas para a pólis*. No caso dos jogos, a honra das cidades dependia do desempenho dos atletas, enquanto que, no do teatro, estava nas mãos dos dramaturgos.

Embora os paralelos sejam grandes, há uma diferença clara. Enquanto os jogos eram na sua maior parte pan-helênicos, os festivais dramáticos eram provincianos, se é que se pode

chamar assim as Grandes Dionísias, que atraíam para Atenas espectadores de todos os cantos da Grécia. Do ponto de vista interno, da organização, é fato que a maioria dos autores, atores e coristas era ateniense. Os espetáculos eram pretexto para grandes demonstrações de civismo e coincidiam com paradas militares, homenagens a heróis de guerra e com o depósito solene dos tributos por parte das cidades aliadas. Além disso, o principal assunto das peças era a própria Atenas. No entanto, como acontece com as competições esportivas, o teatro divulgava uma imagem da cidade que ultrapassava o recinto das encenações. É justamente sobre a relação entre poeta e cidade no contexto agonístico dos festivais dramáticos que eu gostaria de discorrer aqui.

Ainda que a relação entre Atenas e seus tragediógrafos seja bastante intensa, é na comédia que o envolvimento do poeta com a cidade torna-se transparente, pois além de fazê-la a grande personagem de suas peças, ele ainda se dirige abertamente aos seus concidadãos na *parábase*.

A *parábase* é uma seção característica da comédia antiga, em que a ação é suspensa, o coro ocupa sozinho a cena e passa a falar diretamente com os espectadores, às vezes abandonando sua *persona* dramática para atuar enquanto porta-voz do poeta, elogiando as suas iniciativas e criticando a de seus rivais e desafetos, não só do palco, mas da vida. A alma da *parábase* está nos *anapestos*, passagem recitada pelo corifeu, em geral usando esse metro, em que as opiniões do poeta se dão a conhecer. Um exemplo tirado d'*Os Acarnenses* (425), a comédia mais antiga de Aristófanes a chegar até nós, tornará a exposição mais clara (v. 628-664):¹

*Desde que o nosso mestre se ocupa de coros cômicos,
jamais veio a público, no teatro, para dizer que é hábil.*
Acusado por seus inimigos diante dos atenienses rápidos nas decisões 630
*de pôr nossa cidade em comédias e de insultar o povo,
ele deseja agora direito de resposta diante dos atenienses prontos a mudar de idéia.*
*Diz o poeta que é responsável por muitos benefícios para vocês,
impedindo-os de serem tapeados demais por discursos estrangeiros,
de gostar de serem bajulados, de serem simplórios.* 635
*Antes, os embaixadores das cidades, tapeando-os,
de cara chamavam de "coroados com violetas" e, quando um dizia isso,
imediatamente, por causa das coroas, vocês se sentavam na ponta de suas bundinhas.*
*Se alguém, por bajulação, chamava Atenas de "brilhante",
obtinha tudo graças a esse "brilhante", atribuindo-lhes um título honorífico das
sardinhas.* 640
*Isso tendo feito, tornou-se o responsável por muitos benefícios para vocês,
mostrando que o povo nas cidades é governado democraticamente.*

¹ Esta e as demais traduções são de responsabilidade da autora do artigo.

- Assim, hoje, os encarregados de lhes trazer os tributos das cidades
virão desejando ver o poeta excelente
que se arriscou a falar coisas justas diante dos atenienses. 645*
*Assim a fama de sua ousadia já vai longe:
a ponto de até o Grande-Rei, pondo à prova a delegação dos lacedemônios,
perguntar primeiro qual dos dois lados era mais forte por mar
e, depois, de qual dos dois lados esse poeta falou mais mal.
Tais homens, disse ele, são muito melbores 650*
*e vencerão a guerra com facilidade contando com esse conselheiro.
Por isso os lacedemônios estão propondo-lhes paz
e reclamam Egina, não porque aquela ilha
seja importante para eles, mas para tirarem de vocês esse poeta.
Jamais o deixem ir, porque ele sempre dirá em suas comédias o que é justo. 655*
*Ele diz que lhes ensinará muitas coisas boas, de modo que sejam felizes
sem necessidade de que os bajule, sem receber salário, sem tapeação,
sem patifaria, sem afogá-los em elogios, mas ensinando o que há de melhor.
Depois disso que Cleão intente
e fabrique contra mim tudo. 660*
*O bem estará comigo e a justiça
será minha aliada, e jamais serei pego,
sendo, em relação à cidade,
um covarde e um depravado como ele.*

Os primeiros versos introduzem bem do que se tratará nesses anapestos: o coro pretende fazer um desagravo público ao poeta, alardeando sua habilidade e respondendo em seu nome aos ataques de seus inimigos (ἐχθρῶν, v. 630).

Já na denominação, ao ser apresentado como mestre, o poeta assume a postura do *sábio*, da voz capacitada a aconselhar a cidade. O termo grego διδάσκαλος, nesse contexto, refere-se ao diretor de uma peça, literalmente aquele que ensaia/ensina o coro, mas seu primeiro sentido, o de professor, também se faz presente. Essa imagem repete-se com maior intensidade ao final dos anapestos em que o verbo grego διδάσκω, ensinar, é empregado duas vezes (v. 656 e 658).

A intenção didática da parte do comediógrafo com relação a seu público, os cidadãos de Atenas, deve ser analisada em duas frentes. Primeiramente como herança da poesia lírica, na qual o poeta se proclama σοφός, tanto pelo domínio da técnica quanto pelo conteúdo dos seus cantos. Então, as relações entre poeta e comunidade estavam estreitando-se, fazendo com que cada autor se investisse do papel de conselheiro político, moral e religioso e se julgasse na obrigação de interferir nas decisões dos problemas da cidade, dos mais graves aos mais corriqueiros. Com isso ele passa a ter consciência de sua importância e, orgulhoso, o proclama em seus versos. As analogias são claras quando pensamos, sobretudo, em Sólon, que usou sua poesia como meio de divulgação de seus atos administrativos. Haveria, então,

um modelo implícito a ser seguido pelos comediógrafos, o que implicaria na observação de certas convenções, entre elas a do auto-elogio.

A máscara de professor deve ser vista dessa perspectiva, bem como os demais elogios que o coro não se cansará de fazer, lembrando o público da sua técnica (δεξιός, v. 629), dos serviços prestados (πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος, v. 633 e v. 641, εἰπεῖν τὰ δίκαια, v. 645), do seu valor (τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον, v. 644; τόλμησ, v. 646), da sua fama (κλέος, v. 646).

Em segundo lugar, a postura de mestre, embora expressa no discurso, deve ser relativizada se considerarmos que esses versos fazem parte de uma comédia e que, portanto, têm compromisso com o humor. A (auto)ironia com que o poeta descreve a admiração do poderoso Rei persa e o empenho dos Lacedemônios em cooptá-lo é eloqüente (v. 646-654). O comediógrafo brinca com a imagem de sabedoria que os poetas construíram para si próprios, transformando-a em pura fanfarronice. Essa, por sua vez, faz parte de uma estratégia de auto-promoção inerente ao ambiente de competição dos concursos, em que é “normal que el poeta se autoelogie o que le elogien el coro o el solista, cuando éste no es él” (Adrados, 1976, p. 134). Ou seja, cada um deveria ser capaz de vender seu peixe, no caso, a si próprios, e de influenciar a audiência a seu favor, inclusive lançando mão das mais incríveis promessas (v. 656: ὥστ’ εὐδαίμονας εἶναι).

Píndaro, entretanto, não nos deixa esquecer que “o elogio toca a censura”.² Para ressaltar melhor suas qualidades é adequado que haja um contraste entre o poeta e outras personalidades públicas, seus inimigos (v. 630), normalmente seus colegas de palco ou, como nesse exemplo, figuras de destaque na cidade. A referência aqui é a Cleão, demagogo e estrategista de grande influência em Atenas durante o primeiro período da Guerra do Peloponeso e que se tornaria o principal alvo de críticas da comédia aristofânica.

Associado à censura está o *topos* da perseguição, aqui cristalizado nas calúnias de Cleão e de seus partidários contra o comediógrafo. Funciona como um pretexto para o poeta apresentar sua defesa, para falar de si e valorizar-se diante de seu público (v. 659 ss., notar em especial a menção à covardia de Cleão ao lado da coragem do poeta). Aristófanes representará com gosto o papel de vítima, pelo menos até a morte de Cleão em 422. Esse tópico também está bem presente na lírica e decorre da consciência do valor social do poeta que, por sua atuação política, está sujeito a fazer mais inimizados do que amizades (Sólon diz que se sente como um lobo cercado pelos cães),³ colocando-o em risco constante.

No caso da parábase d’*Os Acarnenses*, o comediógrafo diz-se acusado de denegrir a cidade e seus habitantes nas suas comédias. Em passagem anterior da mesma peça, Diceópolis,

² μῶμον ἔπαινος κίρνεται, fragmento inc. 59 de Puech *apud* Detienne (s/data), p. 89, n. 63.

³ Cf. fragmentos 24-25 em Francisco R. Adrados, *Líricos Griegos: Elegiacos y Yambografos Arcaicos*. Barcelona: Alma Mater, 1956.

o protagonista, em clara simbiose com o autor e num paralelo gritante com a parábase que se segue (e que analisamos aqui), apresenta sua defesa diante dos espectadores (496-508):

*Não me levem a mal, senhores espectadores,
se, mendigo, diante dos atenienses
vou falar da cidade, fazendo comédia.
A comédia também conhece o que é justo. 500
Eu falarei coisas terríveis, mas justas.
Pois hoje Cleão não me acusará de
falar mal da cidade na presença de estrangeiros.
Estamos entre nós mesmos, este é o concurso das Lenéias
e os estrangeiros não estão presentes, nem os tributos, 505
nem os aliados das cidades comparecem.
Mas hoje estamos entre nós, os purificados,
pois digo que os metecos são a palha dos cidadãos.*

Sem entrar em considerações sobre o processo que Cleão teria movido contra Aristófanes por *Babilônios*, peça que satirizaria o imperialismo crescente de Atenas, gostaria apenas de chamar atenção para o esforço do poeta em vincular a imagem da cidade e a obra de seus dramaturgos. A passagem acima sugere que críticas que seriam inadmissíveis na presença de estrangeiros, por comprometerem o bom nome da cidade e repercutirem além de suas fronteiras, são aceitas no âmbito de um festival doméstico, em que só os cidadãos comparecem. O tom do poeta deveria ser um nas Grandes Dionísias e outro nas Lenéias, porque mais importante do que o que os atenienses pensariam de si próprios é a opinião dos aliados estrangeiros sobre eles.

De volta a nossa parábase, o coro esforça-se por mostrar um poeta apreciado por esses aliados (v. 643-645) e admirado pelo Rei persa (v. 646-651), que julgaria a cidade e seus cidadãos tendo em vista as comédias do autor. Naturalmente, a parábase projeta a imagem mais favorável do poeta e, como já apontamos antes, não a mais verídica.

O coro também alegará que o poeta contribuiu para o desenvolvimento da consciência cívica dos cidadãos, tornando-os imunes aos falsos elogios dos embaixadores estrangeiros. Para isso correu riscos (v. 645), pois os atenienses são volúveis: rápidos nas decisões e sempre prontos a mudar de idéia (ταχυβουλός, v. 630 e μεταβουλός, v. 632). Os espectadores são dignos de censura por parte do poeta, pois se deixariam manipular pelos políticos e seriam incapazes de reconhecer o que é melhor para eles e para a cidade. É exatamente nessa censura aos cidadãos que consiste a excelência do poeta e nela se deve identificar o cerne de seu projeto didático. Homens excelentes (τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους, v. 650) são fruto de críticas incessantes (εἴποι κακὰ πολλά, v. 649) do poeta-conselheiro (ξύμβουλον, v. 651). A invectiva, ο κακὰ λέγειν, é outra característica que a comédia partilha com a lírica, especialmente da jâmbica.

Em síntese, o comediógrafo é herdeiro do poeta lírico na parábase na medida em que: a) se apresentará como sábio; b) terá consciência de seu valor social, proclamando-o através do auto-elogio, o que não impede que esse seja também uma forma de propaganda no contexto de competições; c) concentrará sua ação didática na censura e na invectiva; d) alegará perseguições devido a sua atuação. Essa voz dos anapestos, que durante tanto tempo foi associada a Aristófanes, é tão governada por convenções literárias, que seria mais adequado referir-nos a ela como pertencente a uma máscara, tendo pouco ou nada a ver com a biografia do poeta, extraída na sua maior parte da sua própria obra.

Decorrente disso, pode-se afirmar que o didatismo que aflora na parábase deriva, por um lado, da tradição do poeta sábio e, por outro, da retórica do elogio, inerente ao ambiente dos concursos e daí os exageros anotados. Embora não se possa levar a sério tudo o que o poeta diz, pois a primeira obrigação da comédia é com o riso, transparece na sua atitude o compromisso com o que é público, do qual não procura se eximir. A censura aos espectadores é o seu principal meio de expressão.

Com o passar do tempo, muda o conteúdo dos anapestos. Auto-elogio e censura permanecem enquanto eixos de organização do discurso, mas passam a remeter à personagem do coro e não mais ao poeta, cuja voz silencia. A primeira peça em que se encontra essa nova parábase é *As Aves* (414), da qual seguem-se os anapestos (v. 685-736):

Vamos, homens obscuros por natureza, semelhantes à geração de folhas, 685
fracos, moldes de barro, raça fugaz como sombras,
efêmeros sem asas, míseros mortais, homens semelhantes a sonhos,
prestem atenção em nós, as imortais, as sempre existentes,
as etéreas, as sem velhice, as de pensamentos eternos.
Ouçam de nós toda a verdade sobre o que é celeste, 690
a natureza das aves, a gênese dos deuses, dos rios, do Érebo
e do Caos, e, conscientes, dêem adeus a Pródico por mim.
No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro,
nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de Érebo,
a Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento, 695
do qual, cumprido o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado,
a cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices de vento.
Ele, ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto,
chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.
E antes disso não havia a raça dos imortais, antes que Eros unisse tudo. 700
Da união de uns com os outros nasceu Céu, Oceano, Terra
e a raça imperecível dos deuses afortunados. Assim somos muito mais velhos
que todos os afortunados. Que descendemos de Eros,
há provas mil. Voamos e junto com os amantes convivemos.
Muitos rapazes belos se recusavam, mas no fim da juventude, 705
graças ao nosso poder, os homens que os amavam abriram-lhes as pernas

- em troca de uma codorna, um porfirião, um ganso, uma ave persa.
Tudo do bom e do melhor os mortais obtêm de nós, aves.
Nós, primeiro, indicamos as estações: primavera, inverno, outono.
É hora de semear quando o grou grasnando migra para a Líbia* 710
*e manda o piloto pendurar o leme e dormir,
e também Orestes tecer um manto, para não despír ninguém ao sentir frio.
O milhafre surge depois e indica outra estação,
tempo de tosar dos carneiros o tovão primaveril. E a andorinha
diz quando vender o manto de lã e comprar um leve.* 715
*Somos para vocês Amon, Delfos, Dodona, Febo Apolo.
Primeiro procuram as aves e só então se voltam para tudo o mais:
comércio, comida e casamento.
Acham que é ave tudo o que se refira aos oráculos:
um boato para vocês é ave; um espirro chamam ave;* 720
*um encontro é ave; uma voz, ave; um criado, ave; asno, ave.
Não está claro que para vocês somos o oracular Apolo?
Mas, se nos considerarem deuses,
poderão contar com musas adivinhas
para as brisas e para as estações: inverno, verão,* 725
*calor moderado. E não escaparemos
nem nos sentaremos nas alturas, exibindo-nos
junto às nuvens como Zeus.
Mas presentes aqui daremos a vocês,
a seus filhos, aos filhos dos filhos* 730
*saúde e dinheiro, vida, paz,
juventude, riso, danças e festas
e leite de aves! É capaz
que vocês enjoem de tantas coisas boas,* 735
tão ricos todos serão!

O coro de aves constrói essa teogonia ornitológica para justificar seu poder diante de deuses e homens. Não há menção ao poeta, nem aos assuntos da cidade, no entanto, o tom professoral persiste: as aves pedem a atenção dos espectadores e prometem revelar toda a verdade, a origem de tudo que existe. Essa mudança, que beneficia o andamento da peça evitando a ruptura da ilusão dramática, consolida-se gradualmente nas comédias restantes de Aristofanes.

Quanto às razões que a originaram, creio que a resposta está na mudança do papel do poeta na sociedade e, principalmente, na sua consciência dela. No final do século quinto, ele passará a sofrer concorrência dos novos especialistas do saber que o identificam como seu principal rival na formação do povo. Não é ele mais a única voz autorizada a aconselhar a cidade, a decidir o que é melhor para seus concidadãos, etc. Novos sábios tentam tomar seu lugar: filósofos, médicos, sofistas, oradores, historiadores.

A difusão da escrita, que consagra a prosa como veículo mais adequado para a preservação do conhecimento, vai cada vez mais liberar a poesia para a diversão em detrimento da educação. Essa guinada atinge igualmente os demais gêneros literários e, dentre eles, a tragédia, sobretudo Eurípides, que em suas últimas obras manipula o mito, desprovido de sentido religioso, tendo em vista o melhor rendimento dramático. É nesse quadro que está situada a transformação da parábasis e, posteriormente, a sua extinção, quando a alteração da função termina por minar a forma.

A partir de então o teatro vai se tornar cada vez mais uma forma de entretenimento e menos um fórum de debates das questões públicas e o poeta vai buscar asilo na esfera privada, desvinculando sua imagem da de sua cidade.

DUARTE, A. da S. The owner of the voice: comedy of self-praise and censorship. *Classica*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 82-89, 1996/1997.

ABSTRACT

Parabasis, as successor to lyrics, presents the poet as a wiseman, a voice authorized to advise the community. It will be at the same time a public relations piece and a debate forum, summing up to the audience the subjects dealt with during the show. During Aristophanes career, the poet is substituted by the chorus as the subject of parabasis. This change, apparently a small one, could reflect the crisis of traditional knowledge at Athens, at the late fifth century BC, put into question by the proliferation of voices able to talk to the city, as well as by the devaluation of theatre as a privileged place for discussion in the public domain.

Key-words: Aristophanes; Ancient comedy; Parabasis; Greek literature; Greece.

Referências bibliográficas

- ADRADOS, F. R. *Orígenes de la Lírica Griega*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente 17, 1976, p. 132-141.
- DETIENNE, M. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [s./d.].
- GENTILI, B. *Poetry and its Public in Ancient Greece*. Tradução de A. Thomas Cole. Baltimore: The Johns Hopkins, 1990, p. 156-161.
- GOLDHILL, S. The Great Dionisia and civic ideology. *Journal of Hellenic Studies*, v. 107, p. 58-76, 1987.
- HAVELOCK, E. *A Revolução da Escrita na Grécia e Suas Conseqüências Culturais*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Edunesp/Paz e Terra, 1996.
- HUBBARD, T. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.