



KOPELMAN, Isa EteI. **ESQUILO E EURIPIDES EM RAS DE ARISTOFANES – Um debate no inferno da paródia.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Professora Dra. em Artes da Cena no Departamento de Artes Cênicas.MA/RDIDP. Atriz, diretora e dramaturga.

Resumo

Entre os gêneros de poesia, o drama antigo distingue comédia de tragédia. No entanto, a Comédia Antiga, com Aristófanes, especialmente em *Rãs*, fazendo uso do recurso paródico usual, busca a isonomia dos gêneros no seu próprio campo da atuação. Essa conjunção de comicidade, solenidade épica, estranheza e escracho é a própria expressão do debate entre Ésquilo e Eurípidés, personagens de Aristófanes em *Rãs*. Uma leitura atenta de suas falas revela, de um lado, a perspectiva híbrida da poesia dramática, em suas origens, e, de outro, as mobilizações poéticas da memória.

“Palavras Chave”: paródia; tragédia; memória; Aristófanes; Eurípidés

Abstract: A study of Eschilus and Euripides'speeches in Aristophanes' *Frogs*. Aristophanes' parodic procedure searches for the isonomy of genders in his own territory. This paper tries to examine the hybrid perspective of Ancient Comedy as far as discusses the poetic mobilizations of the memory in Classic Drama.

Keywords: Greek Drama; memory; parody.

A linguagem mimética do drama antigo configura modos poéticos da existência humana reinventando seus mitos e procedimentos rituais no território dramático. A leitura dessa textualidade implica o exercício de uma memória sempre fugidia, encravada na matéria da vida e da cena. Em Aristófanes, o trânsito entre o tom épico elevado e solene e o da escatologia deslavada da cultura popular pode revelar ao leitor contemporâneo aspectos renovados da paródia do drama sério. Diante da própria natureza libertária da comédia antiga e da genialidade criativa de seu autor, entre as justaposições de esquemas cômicos usuais, verificamos em *Rãs* questões concernentes aos

procedimentos poéticos da comédia e tragédia, às linguagens ambíguas, à sinalização de estruturas dramáticas mais diversificadas e à tradição espetacular, próprias da atividade dramática da Grécia do século V a.C, e de cujas vozes paródicas ressoam as tintas da tragédia. Uma leitura não exclusivamente literária de *Rãs* destaca situações de representação e performance que concorrem na estruturação de sua escrita compositiva. Nos limites deste estudo, procuramos examinar de um lado, o hibridismo dessa dramaturgia, em suas origens, e, de outro, as mobilizações poéticas mais vitais da tradição teatral da escrita clássica.

Depois de quase um século de apogeu, o ciclo trágico se encerra com a morte de Sófocles e Eurípides. Enquanto instituição social da cidade ateniense, o drama trágico reflete os embates e os questionamentos da polis. Objetivando o espaço cênico, o drama é avaliado e legitimado pelos cidadãos nos Festivais que patrocinam as representações. Desse modo, a produção trágica, de Ésquilo a Eurípides passando por Sófocles, é marcada não somente pelo impacto dos acontecimentos, das transformações sociais da sociedade grega do século V a.C como também pelas escolhas dos próprios poetas, de cujas vozes ecoam perspectivas e projetos diversos. Em *Rãs*, que tem o teatro como tema, os trágicos Ésquilo e Eurípides travam uma contenda no Hades, pelo posto de melhor poeta.

No plano social e econômico, os reveses de uma longa guerra sugerem o final, inevitável, do que fora a grandeza ateniense¹. Diante da decadência cívica de Atenas, Aristófanes, o grande poeta cômico, questiona junto aos seus pares trágicos, a sobrevivência da tragédia e os rumos da poesia dramática em geral, colocando em cena uma disputa entre os dramaturgos e um julgamento da tragédia através dos modos ambíguos próprios da comédia antiga. A realização dessa empreitada caberá justamente ao patrono do teatro, o mutante Dionísio.

A primeira parte de *Rãs* relaciona a matéria fabular aos ritos ctônicos e às zonas limítrofes abrigadas pelos Mistérios de Eleusis. Esse culto tem como

¹ Depois da batalha de Arginusas nas ilhas Arginusas, a vitória ateniense, ainda que representasse um alento fugaz, deixava um saldo terrível com a situação de abandono dos cadáveres dos combatentes pelos chefes atenienses da campanha e uma perspectiva ainda mais sombria sobre a esperança de regeneração da glória ateniense. Em 404 a.C, a frota ateniense acaba por render-se um ano depois e colocando um fim à Guerra do Peloponeso.

mito fundador o rapto de Perséfone e a instauração do culto a Deméter. E aí Dionísio é partícipe²: na procissão das festividades cívicas, a imagem de Dionísio era conduzida ao Telestérion eleusino; no décimo dia, o deus viajante e estrangeiro partia do Telestérion, após presidir aos Mistérios. Nesses rituais, o trigo é um dos elementos simbólicos da ação transformadora, aproximando Dionísio de Deméter; o grão lançado às profundezas da terra é associado à descida de Koré ao Hades, e que retorna à terra como a filha retorna a sua mãe, Deméter. O trigo, ingrediente da bebida ingerida por Deméter em um dos nove dias de busca da verdade sobre o desaparecimento de sua filha, é também ingerido por Dionísio nos rituais que ele preside: os ritos de morte e renascimento dos *mysthai* de Eleusis. É quando se dá a *epopteia* (iluminação).

Na peça, a catábese de Dionísio ao Hades é considerada uma viagem misteriosa que objetiva no além-mundo a recuperação de um bem, o poeta trágico. Na condição de iniciante, Dionísio deve passar por estados de aniquilação/ressurreição. Na épica grega, o tema da viagem consagra ao regresso a recuperação da identidade perdida³ e atribui um sentido às adversidades da existência. Ao examinar a jornada catabática de Dionísio, Maria de Fátima Silva verifica que a indefinição identitária do deus é a motivação primeira de uma busca que “não se esgota na mera estrutura cômica”, porém “se estende à própria natureza ambígua ou múltipla do deus e se reflete no seu culto” (2007:54). Do lado do rito, Dionísio preside as práticas do seu culto nos Mistérios eleusinos como Iaco, um de seus avatares⁴ tornando ainda mais ambígua sua condição de iniciante. Do lado do mito, as ações de Dionísio se definem pela capacidade intrínseca de transmutação.

Na perspectiva misteriosa cultural, os percalços da jornada são cumpridos e um transcurso causal de provações e superações justificaria a missão maior do cumprimento de um objetivo. É o que ocorre na primeira parte de *Rãs*, onde

² Detienne, Marcel. *Dionysos a céu aberto* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

³ Maria de Fátima Silva, “Um deus em busca de identidade: Dioniso em *Rãs*” in *Minerva*, Revista de Filologia Clássica, 20. 2007 (pp.53-64).

⁴ Grimal, Pierre *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. (p.237)

todos os episódios transcorrem em um devir promissor: Dionísio deve atravessar o Hades e de lá retornar para a cidade com o poeta e para isso ele terá de se esforçar: “Como vou remar, eu, que não sei o que é suor e que não entendo nada de navegação?” (1996: 203-205).

As performances - rítmicas, faladas, cantadas, musicadas, dançadas – que tematizam a iniciação do herói nos episódios e estâsimos de sua jornada, ainda que relacionadas ao sagrado, destacam-se pela teatralidade laica. O que se verifica nas troças, do coro de rãs coaxantes guardadoras do templo de Dionísio nas águas pantanosas do lago que ele atravessa, e nas celebrações dos iniciados brincantes – possivelmente caracterizados como animais⁵ - com os quais o deus se depara às portas do Hades em meio a chistes e gracejos, às vezes bem pesados.

Essa teatralidade já é anunciada nas primeiras falas da peça estabelecendo o pacto com o público desde o início. Desse modo, Xantias, o criado de Dionísio, apresenta-se antes como um comediante na máscara de escravo:

Xantias: Devo dizer alguma coisa divertida aos espectadores, meu senhor:

Dionísio: Claro! Diga o que você quiser menos as palavras “Já não posso mais”. Isso você não pode dizer, porque já estou cheio de ouvir.

Xantias: Posso dizer algum gracejo?

Em *Rãs*, o plano mítico só se estabelece no solo da convenção cômica; uma vez estabelecido o pacto simétrico palco/plateia, o contexto da peça se instaura e a ação da fábula desencadeia-se. Anunciando a busca de Eurípides que está no Hades, o deus vai até Hércules se informar sobre o melhor caminho ao inferno; o caminho do Hades exige a travessia de “um pântano interminável e muito profundo” (vv.136-137), afirma Hércules, é preciso superar provações para alcançá-lo. Para o sucesso do empreendimento o deus fará de tudo para chegar lá; ele mimetiza Hércules, portando a clava e as peles do herói sobre suas próprias vestes afeminadas.

⁵ Burkert, Walter *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.(p.210).

Com as vestes de Hércules sobre sua vestimenta feminina cor de açafrão, o deus mutante expõe sua multiplicidade identitária deidade/homem; homem livre e escravo, macho e afeminado, iniciante e portador da tocha da procissão de Eleusis. Com os recursos dos esquemas cômicos, ele e seu criado Xantias enfrentam a série de desafios das situações, surpresas e torturas, toda sorte de terrores, emoções diversas. À entrada do Hades, as confusões de identidade, as inversões e as trocas oportunistas de papéis provocadas por Dionísio e Xantias se acumulam ao sabor dos seres que os acolhem. Em meio aos quiproquós, Dionísio é desacreditado, mesmo quando tenta se apresentar inutilmente como um “real” Dionísio aos habitantes infernais. Sem diferenciar o homem do deus – situação sem solução – os guardas do inferno encaminham Dionísio e Xantias à presença de Plutão⁶.

Ao estabelecer uma rede de ações entre o protagonista, Xantias e todos os personagens que movimentam os episódios e estâsimos, a jornada dionisíaca relaciona o processo de iniciação à segunda parte da peça, o julgamento do embate, fechando o ciclo temático-causal da iniciação de Dionísio. Porém, diante da nova tematização aí representada, um exame exclusivamente mítico-ritualista revela-se insuficiente.

À entrada do Hades a ação é suspensa pela interrupção parabática do coro que estabelece uma interlocução direta com o público. A parábase (vv. 674-737) separa a primeira da segunda parte. Devido aos limites desse ensaio, suspendemos o exame do coro parabático e passamos ao agon da segunda parte, anunciada com a entrada de Xantias e um escravo de Plutão. O diálogo dos dois introduz o tema da disputa entre os dois poetas: Eurípides, chegando ao Hades usurpou o trono de Ésquilo; cabe a Dionísio o julgamento desse embate, “já que ele conhece a arte dramática”, explica o Escravo.

⁶. Uma análise de viés proppiano, de conceitos operatórios da morfologia dos contos populares, deveria ser considerada em um estudo complementar do conjunto narrativo da descida aos Inferos. Neste modelo, são considerados o caráter binário das funções actanciais (carência/reparação, proibição/transgressão da proibição, combate/vitória, etc) e os elementos – invariantes do mito e as variáveis das narrativas – que atualizam e justificam o decorrer das ações. Valdimir Propp. *Morfologia Del Cuento*. Madri: Editorial Fundamentos, 1981. (pp.:193-194).

Na contenda as competências poéticas deverão ser simetricamente questionadas; trata-se de uma representação do que se demonstra (do *logos*); de uma teatralização do que se tematiza. Aí, jocosamente, a cena é apresentada em articulações e manipulações argumentativas, sofisticadas, caracterizando o jogo dramático da argumentação agônica e as posições dos contendores: Eurípides orgulha-se, neste debate, da introdução de “procedimentos sutis” em sua produção repleta de “reviravoltas”, assim como Ésquilo defende a presença solene e misteriosa de seus personagens.

Apresentado de forma nada abonadora, Eurípides protesta, obviamente declarando sua superioridade. Na sequência, Ésquilo é igualmente achacado por Dionísio. O deus questiona seu silêncio – característica atribuída por Eurípides à composição trágica esquiliana e considerada como sinal de fragilidade dramaturgica. Segundo Eurípides, Ésquilo dramatiza personagens “sentados e cobertos com véus, sem descobrir o rosto nem dizer uma palavra sequer, simples figurantes mudos.”, acompanhado de um coro que recita “quatro réplicas em sequência, sem que os personagens abram a boca”. Aristófanes observa como Ésquilo – por meio das acusações de Eurípides ao seu oponente – mantém a expectativa do público “enquanto a peça continuava”.

A ação agonística questiona, apresenta e representa as respectivas criações dramaturgicas – estratégias e perspectivas – na quais os autores/personagens assumem-se igualmente como atores de suas espetacularidades. Aristófanes indica aí uma *Paideia* do processo teatral; mais do que a marca satírica, o comediógrafo distingue agudamente neste embate os procedimentos dos dois poetas, destacando a solenidade visual e musical da produção esquiliana e, por outro lado, a argúcia de verbalização dialógica da dramaturgia de Eurípides. Assim, a disputa torna-se, no dizer de Marcus Mota⁷, num “laboratório de experiências sensoriais” e argumentativas que se constroem e se exibem como linguagens da cena.

⁷ Mota, Marcus “A Performance Trágica Julgada: *As Rãs* de Aristófanes”. in, *A Dramaturgia Musical de Ésquilo - Investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. (pp. 57-82)

Desse modo, ainda que comicamente, *As Rãs* se sobrepõe às distinções genéricas, referindo-se a uma poética teatral no âmbito da criação e da recepção que se elabora por procedimentos e conhecimentos específicos (*techné*) como linguagem necessária, se inventa na própria ação e alerta sobre os rumos do teatro nos novos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES. *AS VESPAS – AS AVES – AS RÃS*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (pp. 189-274)

BURKERT, Walter *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

DETIENNE, Marcel *Dionysos a céu aberto* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

BOWIE, A. M, *Aristophanes: Myth and Comedy*. Cambridge University Press, 1996

DUARTE, Adriane da Silva. *O Dono da Voz e a Voz do Dono*. São Paulo: Humanitas, 2000

GRIMAL, Pierre *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUINSBURG, Jacó. *Da Cena em Cena*, São Paulo, Perspectiva

MOTA, Marcus. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo* . Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: editora Perspectiva, 1999.