

ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

Dramaturgia Cômica:¹ *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

Luísa Severo Buarque de Holanda
Depto. de Filosofia PUC-RJ

RESUMO: Este artigo aborda a diferença entre dramaturgia trágica e dramaturgia cômica a partir da ausência simulada ou presença explícita do autor no drama. Em seguida, parte de uma análise geral das críticas platônicas à poesia para examinar em que medida a dramaturgia cômica, pensada do modo proposto acima, pode se eximir de algumas dentre elas. Por último, utiliza tal abordagem e suas conclusões para refletir acerca da relação entre as características da linguagem cômica e a questão da *mimesis* linguística.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia Antiga; Dramaturgo; Aristóteles; Platão; Poesia.

ABSTRACT: This paper proposes to understand the difference between tragic and comic dramaturgy through the difference between the simulated absence and the explicit presence of the author in the drama. Then, it examines if the comic dramaturgy, understood in the way formerly proposed, can be exempted from some of the platonic critics regarding poetry. Finally, it reflects about the relation between the comic language and the problem of linguistic *mimesis*.

KEYWORDS: Ancient Comedy; Dramatist; Aristotle; Plato; Poetry.

Parte I: a presença do comediógrafo na cena cômica

Acarnenses, cena III, suponhamos. Diceópolis, o protagonista, pretendendo tomar de empréstimo a Eurípidés alguns artefatos cênicos, chama-lhe à porta de casa. O servo responde que ele está ocupado, criando. Diceópolis insiste, e, diante da resposta negativa, lhe sugere que ele use o eciclema.

¹ Este artigo é o segundo de uma trilogia dedicada, grosso modo, 1) ao autor trágico, 2) ao autor cômico e 3) a Platão enquanto autor. A primeira parte foi publicada na revista *O Que Nos Faz Pensar* 30, dezembro de 2011, sob o título *O Dramaturgo Ausente: sobre as noções de necessidade e verossimilhança na Poética*. Ela foi retomada nas páginas 9, 10 11 e 12 do presente artigo. A terceira parte ainda não está concluída. O presente artigo – por constituir a parte intermediária, portanto uma espécie de ponte entre o primeiro e o terceiro temas – de alguma maneira toca em ambos, resumindo o que foi concluído na primeira parte, e antecipando o que será tratado mais minuciosamente na última. Pesquisa realizada no âmbito do acordo de cooperação Capes/Cofecub “AS ORIGENS DA LINGUAGEM FILOSÓFICA: Estratégias retóricas e poéticas da sabedoria antiga.”

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

Imaginemos agora um leitor atual de Aristófanes. O desconcerto causado pela sugestão da personagem, evidentemente, pode fazer rir. Mas, para isso, é preciso que o leitor conheça o termo eciclema, ou sirva-se na nota de rodapé elaborada pelo tradutor, que esclarece: “O eciclema parece ter sido uma placa horizontal semicircular, podendo girar em torno de um pivô vertical (na parede do fundo) e que servia para mostrar aos espectadores o que se passava no interior da casa”². O tempo necessário para essa operação, evidentemente, não é um tempo cômico.

Ainda *Acarnenses*, cena X. O corifeu dirige-se ao coro e exorta: “Deixemos nossos sobretudos e ataquemos os anapestos” (v. 628). Em seguida, inicia-se a parábase, composta de mais ou menos 30 versos, onde o poeta, grosso modo, se defenderá da acusação de “achincalhar a cidade em suas peças e de insultar o povo” (v. 633). Mostrando que os elogios baratos só servem para manipular os atenienses, que se tornam mansos e dóceis em troca de uma adulação qualquer, o coro afirma em nome do poeta que um dos numerosos serviços prestados por ele à cidade de Atenas é defender sempre a causa da justiça e ensinar o melhor, em lugar de inundá-los de elogios para enganá-los.

Retornemos agora para o leitor do século XXI. Talvez, sendo um razoável conhecedor de Platão, ele associe os referidos versos ao discurso socrático da *Apologia*. Talvez – sendo um estudioso da biografia de Aristófanes ou sendo paciente o suficiente para mergulhar na *Introdução* antes de iniciar o texto propriamente dito – ele se recorde de ter lido sobre o ocorrido no ano anterior ao da apresentação de *Acarnenses*, quando o comediógrafo foi processado por difamar Cleonte (esse evento a um só tempo biográfico e político, aliás, permeia todo o texto de *Acarnenses*, apresentando-se referências diversas a ele desde os primeiros versos). No caso, porém, de o leitor não ser nem um, nem outro, muito lhe escapará. Eu diria ainda mais, baseando-me em minha própria experiência como leitora: de uma maneira geral, há grande probabilidade de que o leitor atual pouco entenda – e, portanto, pouco ria – dos chistes aristofânicos. E isso, evidentemente, porque suas páginas são recheadas de alusões a circunstâncias históricas e pessoais; menções a características, costumes e atividades de populações de *demoi* atenienses e de cidades gregas; apelidos e qualidades de pessoas familiares aos cidadãos atenienses; citações de versos de peças trágicas ou cômicas conhecidas do público de teatro da época; passagens que aludem a estilos linguísticos marcadamente extra-contextuais; expressões dialetais ou populares; trocadilhos;

² Nota do tradutor para o francês H. Daele, *Les Acharniens*, (2002) p. 28.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

referências aos festivais teatrais, às competições cômicas e trágicas e aos seus rivais dramaturgos. Em suma: milhares e milhares de ocasiões para notas de rodapé.

Ademais, muitos desses exemplos, e especialmente os dois iniciais – a referência ao eciclema e ao processo sofrido pelo autor da peça – apontam para uma característica talvez específica ao teatro cômico, e certamente mais do que frequente em Aristófanes: o uso, em prol da comicidade, da explicitação do fato de estarmos no teatro, e mais precisamente, em uma competição cômica, fruindo de um produto cuja paternidade é mais do que conhecida. Não é preciso, portanto, ir além da primeira peça de autoria aristofânica de que dispomos, e nem mesmo desses poucos exemplos que forneci acima, para sublinhar, dentre outras coisas, a natureza auto-referencial do teatro de Aristófanes. Lendo o comediógrafo, percebe-se rapidamente o constante recurso à máxima exploração cômica possível de qualquer ocasião em que se ofereça uma oportunidade para esclarecer que se trata de personagens e atores atuando, e, sobretudo, que se trata da comédia. De todo modo, basta pensar no efeito provocado pela chamada quebra das expectativas teatrais – quando se faz o público dar-se conta mais claramente de que está onde está – para perceber seu pendor cômico por excelência. Apontar para a realidade presente, em vez de apartar-se dela mergulhando em um mundo ficcional³: essa parece ser uma das estratégias mais constantes do teatro cômico em geral e do aristofânico em particular (ainda que este não deixe também, nas mais diversas ocasiões, de mergulhar em mundos absolutamente fictícios; apenas, em certos momentos estratégicos, usa-se sair abruptamente desse mundo por meio de alusões ao mundo do espectador, provocando um efeito bem peculiar ao teatro cômico).

A prática da parábase, por si só, já seria suficiente para mostrar esse hábito de falar diretamente para o público, em aberta franqueza, e aludir à atividade do poeta, à sua condição particular e às suas intenções e expectativas em cada obra. Todavia, ela é apenas uma dentre as várias maneiras de o autor romper com o chamado engano (*apaté*) do público, brincando com os aparatos e apetrechos cênicos, mantendo viva a consciência do jogo teatral, e por meio de tudo isso atingindo dois de seus objetivos básicos e indissociáveis: despertar a consciência do ridículo de certas situações, e fazer rir.

³ É claro que essa oposição não é dicotômica: é possível mergulhar em um mundo ficcional que faz referência à realidade presente. Apenas faço uma oposição à guisa de ênfase e esclarecimento, valendo-me, sobretudo, do fato de que há uma grande diferença entre a reflexão sobre a realidade atual propiciada por um mundo ficcional, de um lado, e a brincadeira com o fato de que estamos no teatro, de outro.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

Do ponto de vista teórico, também não é preciso insistir em muitas argumentações e justificativas para ressaltar esse mesmo ponto. Muito pelo contrário, haja vista que o efeito de distanciamento, digamos assim, causado pelas várias estratégias aristofânicas já foi amplamente notado pelos mais diversos estudiosos. Restringir-me-ei, aqui, a citar O. Taplin, cujo artigo intitulado *Fifth Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis* volta-se principalmente para o que ele chama de meta-teatro na Atenas do quinto século a. C., ou ainda, para os vários modos pelos quais uma peça podia chamar atenção para o fato de que ela é um artifício “sendo desempenhado (*performed*) sob circunstâncias especiais e controladas”⁴. E chama atenção, sobretudo, para o fato de que Aristófanes é, provavelmente, o autor mais metateatral antes de Pirandello. Dentre os diversos exemplos que Taplin escolhe fornecer para ilustrar suas observações, encontram-se:

1) O fato de que Aristófanes se dirige abertamente ao seu público. Podemos detectar essa prática encarnada na obra aristofânica, por exemplo, 1-a) por referências explícitas à presença da audiência (exemplo, *Rãs* 1-2: “Direi eu, mestre, uma dessas palavras costumeiras que fazem rir os espectadores?”), 1-b) pela censura a práticas cômicas que Aristófanes considera vulgares (como, por exemplo, a de jogar alimentos no público: *Pluto* 797-9, “Aliás, nós evitaremos também a acusação de vulgaridade. Pois não convém ao poeta cômico jogar aos espectadores figos secos e guloseimas, contando com isso para forçá-los a rir” e *Vespas* 58-9: “Nós não temos, com efeito, nem um par de escravos pegando em uma cesta nozes para jogá-las aos espectadores...”), e 1-c) pela alusão ao nome de algum membro do público, ou risível cidadão ateniense (por exemplo, apenas em *Vespas*, entre os versos 74 e 85, encontramos menções a Amínias, filho de Pronapes, Sosias, Dercylos, Nicóstrato, Scambonides e Philoxeno. Para não mencionar a própria transformação de personalidades célebres em personagens, tais como Sócrates, Querefonte, Eurípidés, Ésquilo, Cleonte, Lâmacos etc.). Em suma, é possível dizer, em poucas palavras, que a comédia aristofânica ultrapassa tranquilamente e muito frequentemente a barreira invisível entre a arena e o auditório.

2) A auto-referência do dramaturgo, associada ou não à referência ao aparato teatral. Esse segundo método cômico também é largamente explorado por Aristófanes, e não se restringe às suas *parábaseis*, como dito antes. Notem-se, por exemplo, 2-a) as referências aos aparatos performáticos, como na já citada *Acarnenses* 407, e também em *Paz* 174, quando

⁴ Taplin, 1986, p. 164.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

Trygaios chama o *mecanopoios* (“Maquinista, preste atenção!”), 2-b) os chistes e brincadeiras com os figurinos e máscaras (por exemplo, *Cavaleiros* 231: “Ele é tão feio que nenhum fabricante de máscaras quis reproduzir seus traços.”), assim como o que Taplin chama de “falência do disfarce”⁵, quando um ator se revela como tal e ameaça retornar ao mundo do público, e 2-c) a prática da *paratragédia*, que se encontra, como se sabe, mais do que disseminada em Aristófanes (exemplo, *Vespas*, versos 750 a 765, que são um *pot pourri* de citações euripideanas; *Tesmofórias*, onde cenas inteiras de Eurípides são parodiadas, além de, é claro, *Acarnenses*, cuja intriga é toda baseada no *Télefo*, de Eurípides, e cujo texto é permeado de versos desta tragédia, tomados de empréstimo geralmente pelo protagonista Diceópolis). Quanto à questão da *paratragédia*, aliás, o autor faz questão de ressaltar que não se trata de uma prática intertextual comum, – como as que ocorrem largamente na própria tragédia e nos mais variados gêneros literários gregos, extremamente marcados pela intertextualidade - mas sim do fato de que “por meio da paródia a comédia se conscientiza abertamente de que é um artefato jogando com um outro artefato”⁶. Ou seja, segundo Taplin, a intertextualidade, da maneira como posta em prática por Aristófanes, é uma operação que tem como resultado alardear a própria relação intertextual ali construída e, com isso, dizer: eu sou um texto, eu sou uma performance, eu sou uma atuação, eu sou um jogo, produto de um autor⁷.

Os exemplos, evidentemente, não param por aí. Para além deles, porém, é importante notar também que o próprio Taplin, ao logo de todo o artigo, visa ao mesmo tempo mostrar o quanto todas essas práticas auto-referenciais e meta-teatrais são estranhas à tragédia. Em poucas palavras, a alusão aberta 1) ao público e 2) ao próprio dramaturgo e à sua atividade, incluindo aí a encenação e a performance teatral, não são recursos geralmente utilizados pelo compositor de tragédias, e talvez se possa mesmo chegar a afirmar que estão totalmente ausentes dos textos trágicos que conhecemos⁸. Com essas observações, todavia, o autor não pretende somar-se a uma multidão de teóricos que batem na tecla da dicotomia entre tragédia

⁵ Taplin, 1986, p. 170.

⁶ Taplin, 1986, p. 174.

⁷ Taplin, inclusive, chama atenção também para o fato de que, além da intertextualidade, é possível especular que havia diversas outras indicações da prática da *paratragédia*, por parte dos próprios atores, tais como gestos e impostações da voz que provavelmente sugeriam ao público o contexto e o significado da ocasião.

⁸ A não ser, observa ele, talvez na fase final da obra de Eurípides; mas Taplin faz questão de especificar também que certamente houve transformações profundas ao longo do tempo, e que suas observações valem, sobretudo, para o período que vai de 440 a 410 a. C., pois antes disso, em Ésquilo, certas características da comédia tardia podem ser encontradas, e depois disso, no fim da carreira de Eurípides, há grandes evidências de influências intergenéricas.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

e comédia nos termos da oposição entre ilusão e consciência. E isso, alega ele, porque seria estranho atribuir o termo ‘ilusão’ a um tipo de performance altamente anti-naturalista. Ademais, os estudos atuais sobre as influências intergenéricas rompem com a imagem exageradamente fixa, dicotômica e mutuamente excludente dos gêneros trágico e cômico. Em poucas palavras, Taplin afirma que não devemos ser forçados a compreender o fenômeno nos termos de uma falsa dicotomia entre, de um lado, uma composição que finge que é realidade e, de outro, uma composição que solapa a própria ficcionalidade. Entre um polo e o outro, uma pletora de possibilidades.

No entanto, o ponto em que Taplin insiste, e com o qual faço coro, é o fato de que a intertextualidade e as referências mútuas não funcionam da mesma maneira, nem com os mesmos fins, nos dois gêneros poéticos dramáticos. A tragédia certamente teve muito a responder à comédia e a aprender com ela, mas, como argumenta o autor, utilizar um texto, estilo, recurso, ideia ou imagem cômicos com o intuito de melhorar a performance, inovar a cena trágica ou surpreender o público tomando de empréstimo criações cômicas é inteiramente diferente de tirar o riso da insistente referência ao fato de estar simulando, de estar em cena, de ser um autor ou um ator de comédias – que não é o único, evidentemente, mas é um dos frequentes propósitos cômicos ao empregar o estilo trágico. Consequentemente, ainda que não aceite os termos viciados de uma larga controvérsia sobre uma pretensa ilusão teatral a ser quebrada ou mantida, respectivamente, por comédia e tragédia, e ainda que se posicione além da redutora dicotomia, Taplin também não procura se opor ao fato básico de que existe, na tragédia, uma espécie de “encanto”⁹ (*spell*) que convida ao silêncio¹⁰, em muitos sentidos distinto do clima propositalmente propiciado pela comédia por meio, justamente, de suas diversas estratégias meta-teatrais. E acrescenta, como não poderia deixar de ser, a lembrança da célebre sentença que Plutarco atribui a Górgias (DK 23): a tragédia dava aos mitos e aos acontecimentos o poder de enganar, e, segundo sua lógica, aquele que conseguia enganar era mais justo do que aquele não conseguia, e aquele que aceitava o engano mais sábio do que aquele que não o aceitava. Em poucas palavras, é possível dizer que se trata, no mínimo, de envolvimento emocionalmente distintos. E ainda que a *apaté* possa ser interpretada, não como uma crença na realidade do que se passa no palco, mas como uma

⁹ Taplin, 1986, p. 164.

¹⁰ Idem, p. 173.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

sedução emocional, parece que ela é algo muito mais característico da tragédia do que da comédia.

Em suma, o que eu gostaria de propor, a partir do artigo de Taplin, é que essa distinção parcial, mas básica – embora nunca dicotômica, dado ser móvel, cambiante e interdependente, ou, eu diria até, se fosse lícito, interinfluyente - entre tragédia e comédia seja lida em termos da construção da ausência ou da presença do dramaturgo, e que em torno desse ponto fulcral – a presença ou a ausência do autor - é que se constroem as outras presenças ou ausências, a saber: a do público, a dos artefatos teatrais, a dos elementos performáticos. A tragédia tenderia, enquanto gênero, a simular uma situação sem autoria, enquanto que a comédia tenderia a mostrar que está simulando, e que essa simulação é criada por um autor, especificamente para a competição cômica.

Essa proposta pode ser em muitos aspectos reforçada por uma série de observações encontradas na obra aristotélica (e isso, provavelmente, não por acaso, já que Aristóteles talvez tenha sido o grande codificador das distinções genéricas¹¹). Algumas dessas observações dirigem-se especificamente à tragédia, outras aos gêneros dramáticos em geral. Dentre as primeiras, é lícito apontar, por exemplo, o recorrente emprego do termo ‘verossimilhança’ (*to eikós*) a partir do capítulo 7 da *Poética*, para referir-se a uma das mais desejáveis características do mito trágico: que ele apresente fatos ocorridos em conformidade com os casos mais frequentes, ou ainda, segundo o que se espera que ocorra¹². O verossímil, na *Poética*, possui uma ligação íntima com a persuasão dos espectadores de tragédia. De certa forma, *to eikós* descreve o aspecto do mito que causa a sensação, por parte da audiência, da probabilidade de que aquilo pudesse ocorrer de fato assim como ocorreu na trama. Daí também a célebre preferência aristotélica, no que diz respeito à tragédia, pelo impossível verossímil (*adýnata eikóta*), por oposição ao possível incrível, ou não convincente (*dynata apýthana*). Trata-se, tanto em um caso quanto em outro, não da possibilidade ou da veracidade de um fato, mas da capacidade de convencer, gerando no público a impressão da possibilidade ou até da probabilidade daquele evento, sem uma necessária atenção à lógica da

¹¹ O que não quer dizer que elas não existissem anteriormente, muito pelo contrário. É amplamente atestado o fato de que, em sua enorme maioria, os poetas e atores de tragédias e comédias não eram os mesmos durante todo o quinto século, e que o Sócrates platônico tenha se esforçado tanto para provar que isso não é necessário, ao fim do *Banquete*, só vem corroborar essa afirmação.

¹² Ver R. Dupont-Roc e J. Lallot, nota 1 ao capítulo VII, p. 212.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

possibilidade ou da probabilidade no campo do real¹³. Em suma, o importante, do ponto de vista trágico, é ser plausível, precisamente para provocar os efeitos – de ordem emocional – desejados sobre a audiência.

De par com o vocabulário da verossimilhança encontramos também, ao longo de toda a *Poética*, o termo necessidade (*anagké*) empregado no contexto do mito; mais precisamente, descrevendo a ligação interna entre os acontecimentos que compõem o enredo trágico. Segundo Aristóteles, bom é o mito cujas ações decorrem umas das outras, ou seja: a intriga cujos eventos não estão meramente justapostos, mas obedecem a uma relação causal (em suas palavras, “é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra”¹⁴). E, ainda segundo o estagirita, é preciso que os bons mitos apresentem ou uma ou outra dessas duas características: verossimilhança e necessidade. Parece-me lícito, entretanto, acrescentar que um mito que apresentasse ambas as características seria ideal, no sentido de que, de preferência, o espectador precisa estar convencido (pela verossimilhança) de que todos os eventos trágicos se deram por um liame de necessidade, ou seja: sem a interferência desse deus externo, onisciente e onipotente, que é o autor para a trama. Conseqüentemente, boa parte da técnica dramaturgica trágica, para Aristóteles, reside na capacidade de o autor fazer como se ele mesmo não existisse e a presumida relação causal entre as ações trágicas não tivesse sido na realidade conduzida artificialmente para uma certa direção. As diversas críticas espalhadas pelo tratado aos artificios “urdidos pelo poeta” (como em 1454b32, onde o filósofo critica um tipo artificial de reconhecimento, ou mesmo em 1454b1, quando critica o *deus ex machina* afirmando que o desenlace de cada história deve resultar da própria história, exatamente como se o poeta não interferisse) reiteram essa sensação: é preciso ter a artimanha de esconder a própria artimanha. Os artificios ou expedientes são aceitáveis, mas apenas quando se mantêm invisíveis aos olhos do público. É a visibilidade do expediente que denuncia a incapacidade do autor, precisamente porque ali ele revela a si mesmo, solapando o envolvimento emocional do público. Parafraseando a frase

¹³ É interessante notar também, por outro lado, que esse acontecimento de acordo com o que se espera deve ao mesmo tempo surpreender, rompendo com as expectativas do espectador. Não é fácil a tarefa do dramaturgo trágico: convencer da possibilidade e até da probabilidade de um acontecimento raro, incomum e surpreendente.

¹⁴ *Poética*, 1452a20.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

gorgiana, poder-se-ia dizer que, no jogo de esconder entre autor trágico e espectador, mais justo é o autor que nunca é encontrado, e mais sábio o espectador que nunca encontra¹⁵.

Dentre as passagens aristotélicas que falam, não apenas da tragédia, mas do drama em geral, encontram-se algumas que acrescentam importantes detalhes a essa questão da presença ou ausência do dramaturgo. Na *Retórica*, por exemplo, a expressão ‘diante dos olhos’ (*pró ommáton*) é utilizada para referir-se à atividade teatral, no capítulo em que o filósofo comenta a emoção da compaixão (*éleos*). Ali, Aristóteles argumenta que aqueles que, no teatro, animam com gestos, vozes e vestimentas as suas palavras, “fazem parecer mais próximo o mal, pondo-o diante de nossos olhos, como algo iminente ou há pouco consumado”¹⁶, e propiciam, dessa forma, o surgimento da compaixão pelas ações apresentadas. Nesse caso, o público sentir-se-ia antes presenciando os fatos do que ouvindo falar deles. Ainda mais: tornar-se-ia testemunha ocular dos fatos que se desenrolam *pró ommáton*. Mais uma vez, portanto, do ponto de vista do autor, é preciso haver uma técnica da camuflagem: ele se esconde por trás das personagens, querendo fazer crer que são elas que atuam por si mesmas, ou que são conduzidas por um destino para o qual apenas contribuem, mas nunca manipuladas por um autor meramente humano.

Essas últimas observações, é verdade, não concernem à diferença de gêneros dramáticos, mas, pelo contrário, atêm-se unicamente à diferença entre drama e narrativa, de alguma forma nivelando tragédia e comédia - por oposição aos gêneros que apenas relatam. Não obstante, ainda que a comédia seja um gênero também dramático, ao qual se aplicariam eventualmente as mesmíssimas conclusões relativas à expressão *pró ommáton*, se retornarmos aos exemplos iniciais extraídos de Aristófanes e a tudo o que eles representam não poderemos

¹⁵ Talvez fosse lícito especular, como fazem alguns autores, que muito do que Aristóteles atribui à tragédia em *Poética* I também teria sido aplicado, em *Poética* II, à comédia, gênero dramático, que em grande parte procuraria a verossimilhança e a relação de necessidade interna ao seu próprio mito. Não nego que isso possa ocorrer também na comédia. Apenas, chamo atenção para dois fatos: 1) o fato de que há na comédia, com enorme frequência, importantes momentos de interrupção no curso do mito, que provocam o efeito do riso distanciador que vem sendo descrito, e que denunciam propositalmente a presença do autor, e 2) que a comédia aristofânica, em particular – única representante, para nós, da comédia do quinto século - se rebela, em diversas ocasiões, tanto contra a verossimilhança quanto contra uma possível necessidade interna ao seu mito. Como se nota a partir de uma rápida vista d’olhos por sobre os temas aristofânicos, recorre-se muito frequentemente à criação de mundos absolutamente fantasiosos, quase surreais, que possuem ligação simbólica com a realidade política, mas não reproduzem a estrutura natural da vida humana. Exemplos: a cidade aérea em sociedade com os pássaros – a Cuconvolândia de *Aves* – bem como o julgamento do cão Labes em *Vespas*, em que, nos versos 936 e 937, utensílios de cozinha tais como o ralador de queijo, o pilão, a grelha e a panela são chamados a depor. Nesse sentido, como nos lembram M. Trédé e S. Saïd em *Histoire de la Littérature Grecque*, p. 170, é inegável que muitas comédias de Aristófanes são “indiferentes à verossimilhança”, acrescentando, na p. 173, que “a comédia antiga não se preocupa em criar a ilusão dramática: ela se dá pelo que é; um jogo”.

¹⁶ *Retórica*, 1386a33-35.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

deixar de admitir que a comédia, em diversas ocasiões, leva por água abaixo a referida tendência dramática a aproximar os fatos representados do público. Parece-me, portanto, e isso não é de se estranhar no contexto da *Retórica*, que Aristóteles leva em consideração a tragédia muito mais do que a comédia quando descreve a poesia dramática. Ou que, em alguns casos, usa uma espécie de metonímia, fazendo a expressão “capacidade teatral” (*hypokrisei*, que concerne ao ator, à representação cênica), por exemplo, tomar o lugar de “capacidade trágica” (ou do ator trágico).

Evidentemente, poder-se-ia – e até dever-se-ia –, na esteira das observações atuais acerca da necessidade de flexibilização da tradicional rigidez genérica, lembrar que há diversas declinações¹⁷ possíveis dessa suposta presença ou ausência do autor dramático, não apenas entre tragédia e comédia, mas igualmente no interior dos gêneros trágico e cômico. O fato de que o autor trágico tende a se esconder e o autor cômico a se revelar não exclui momentos de maior ou menor grau de presença e ausência do autor, tanto em um quanto em outro gênero. Apenas, interessa-me mostrar aqui, de maneira contundente (e, portanto, sempre arriscada ao caricatural), que a comédia – pelo menos a comédia aristofânica – ainda que dramática, no sentido aristotélico, e ainda que apresentando um mito, também no sentido aristotélico, não parece procurar causar o mesmo grau de envolvimento emocional na audiência¹⁸. Os espectadores são, mais do que nunca, aquilo que são, e isso se dá por uma peculiaridade interna à estrutura cômica, que são seus diversos mecanismos de, interrompendo o curso do mito, mostrar que o autor está presente, e, junto com ele, o público, os atores, a cena. Uma das mais importantes e recorrentes estratégias da comédia de Aristófanes, repito, é justamente brincar com o fato de ser drama, aproveitando para tirar o riso dessa explicitação – já que o que menos se espera do drama é justamente que ele o faça. Na comédia, o que arranca risadas é muito frequentemente a revelação da artimanha e o desnudamento do dramaturgo, esse deus exterior em auto-referência. Finalmente, retornamos ao pendor autorreferente da comédia, e à sua tendência a desmascarar-se, fazendo abertamente aquilo que faz, isto é: simular apontando para a sua própria simulação.

¹⁷ Devo a expressão, assim como muitas outras observações sobre este texto, a Carlos Lévy. Meus mais sinceros agradecimentos a ele.

¹⁸ Mesmo porque, é sempre importante lembrar, a comédia se constrói e se transforma, sob muitos aspectos, por oposição à tragédia. É o que nota também Taplin em *Tragedy and Tragedy*, quando comenta a formação do vocábulo *trugoidia*.

Parte II: Platão e a comédia

Pensado a partir do ângulo aqui proposto, a saber, a ausência simulada ou a presença explícita do autor na trama, o confronto entre tragediógrafo e comediógrafo gera inúmeras reflexões relacionadas à tão comentada abordagem platônica da poesia. Como se sabe, Platão dedica diversos trechos de sua obra à crítica da poesia, assim como ao elogio de Homero e à descrição dos efeitos das tragédias, por exemplo, mas pouco e poucas vezes se dirige à comédia em particular. É evidente que, sendo a comédia um gênero poético, as críticas à poesia deveriam em princípio valer também para ela. Entretanto, nem sempre o fazem. Uma rápida retomada das passagens da *República* que abordam o tema da poesia é capaz de mostrar que o mesmo que ocorre em certas passagens aristotélicas – em que comentários supostamente válidos para o drama em geral valem muito mais para a tragédia do que para a comédia – ocorre também na maioria dos referidos trechos platônicos. Com efeito, quase tudo neles se aplica certamente à poesia trágica, grande parte talvez possa se aplicar à poesia épica, mas muito pouco se volta para a poesia cômica. Em suma, a tragédia e a epopeia parecem funcionar em geral como paradigmas muito mais eficazes das observações e conclusões avançadas como geralmente válidas para todo gênero poético. O que não significa, evidentemente, que a comédia seja tratada por Platão com menos severidade, mas apenas que se faz necessário distinguir, dentre essas críticas, aquelas que podem ser aplicadas ao gênero cômico daquelas que não o podem.

A começar pelo *locus* clássico da crítica platônica à poesia, se tomarmos como referência os livros II, III e X da *República*, mas também, e, sobretudo, o Livro IV e sua tripartição da alma, será possível dizer que um dos maiores problemas da poesia é que ela fala aos apetites, turvando e abafando a razão. A poesia faz o evento narrado ou representado aproximar-se demais do espectador, estimulando os apetites mais do que seria desejável e arregimentando o ímpeto para aliar-se à parte concupiscente da alma; o que, por sua vez, propende a impedir a ação racional e gera um homem que, segundo Sócrates no Livro IV, não é capaz de ser “senhor de si mesmo”¹⁹, ou seja, de domar racionalmente seus apetites com o auxílio da indignação. Aliás, isso ajuda a delinear e melhor delimitar um possível sentido da psicagogia poética, e até da *apaté* trágica, em Platão: uma capacidade de seduzir tão profundamente ímpeto e desejos e, sobretudo por meio da música, provocar tantas afecções na

¹⁹ *República*, 431a-b.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

alma do espectador, a ponto de levá-lo a tomar decisões menos apropriadas, confundir argumentos, influenciar-se a agir mal repetindo ações indignas e mimetizando o que não deve. A consequência mais nociva da poesia seria, portanto, deseducar a alma pelo sufocamento da razão.

Mas isso não é tudo: segundo o décimo livro da *República*, e ainda em continuidade e em diálogo com o Livro IV, Homero e os outros poetas dedicar-se-iam a fazer em realidade aquilo sobre o que apenas falam, caso o soubessem ou fossem verdadeiramente capazes de fazê-lo. Para usar um dos exemplos socráticos, restituíam a saúde dos corpos caso dominassem a arte da medicina, e não fossem apenas “imitadores da linguagem dos médicos”²⁰. Essa criação de imagens de coisas, como se sabe, fala para “não-entendidos”²¹, ou para a maioria (da mesma forma como, mesmo nos entendidos, falava para aquela parte deles que não entende, e que é mais numerosa). A maioria, por sua vez, julga-os pelo encanto (*kelé*) que exercem, e pela sedução resultante desse encanto, causada, em última instância, pelo emprego do ritmo, do metro e da harmonia²². Como conclusão, alega Sócrates, “o imitador não conhece nada que valha a pena a respeito do que imita, mas, ao contrário, a imitação é uma brincadeira (*paidíān*) e não uma coisa séria (*ou spoudén*)...”²³, e, correspondentemente, “... não se deve ter verdadeiro interesse por tal poesia, como se ela atingisse a verdade e devesse ser levada a sério, mas ao contrário, deve quem a ouve tomar cuidado e temer pela constituição que traz dentro de si...”²⁴. Em suma, é possível dizer que Platão, em tal contexto, acusa a poesia por dois motivos principais: a) pelo prejuízo à razão de sua audiência; b) por falar sobre o que não sabe, e mais, por falar precisamente porque não sabe (fazer), confundindo a natureza desse falar com o saber e com a capacidade de fazer.

Quanto à primeira acusação, a saber, de que a poesia turva a razão da audiência, seria sedutor afirmar que, se a tragédia veste perfeitamente bem essa carapuça, talvez a comédia não o faça. E isso, porque seria possível contra-argumentar que o riso – pelo menos o tipo de riso que recai sobre o que o outro tem de risível – é, como observado antes, por excelência distanciador, indo em direção contrária ao movimento de aproximação tipicamente trágico; de modo que, em hipótese, serviria de poderosa arma crítica, se aliado à razão. É exatamente esse, aliás, o argumento que Chase baseia em *Filebo*, quando fala da “exposição de todas as

²⁰ *República*, 599c2.

²¹ *Idem*, 601a2.

²² *Ibidem*, 601a-b.

²³ *Ibidem*, 602b5-6.

²⁴ *Ibidem*, 608a6-10.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

pretensões”²⁵ como o fito do riso cômico. Assim como o ímpeto é capaz de se unir à razão, fazendo com que nos indignemos com o que de fato e verdadeiramente é digno de indignação, o riso seria também uma maneira válida de mostrar indignação, cobrindo o mal e a injustiça de ridículo. Não foi isso, aliás, o que Platão fez em tantos de seus diálogos? E, ademais, o riso parece ter sempre tido essa função. A comédia, segundo Aristóteles, é filha da poesia de invectiva, é da linhagem da repreensão, e não do elogio, e é necessariamente distanciadora. Em vez de nos estimular a ‘fazer como’, pode ajudar a ‘não fazer como’, repelindo o que é mau.

No entanto, a sedução dessa argumentação encontra uma importante barreira no Livro X da *República*, numa das poucas passagens da obra platônica – e única na *República* – em que a comédia é diretamente analisada. Trata-se do trecho 606c-d, onde Sócrates nos ensina em que medida a poesia cômica também turva a razão: analogamente ao que acontece como resultado da tragédia - quando um homem se permite fazer coisas que não faria diante dos outros, tal como chorar e se lamentar, por causa da influência mimética que sobre ele exercem os heróis trágicos – da mesma forma resulta do prazer com a comédia que deixemos de reprimir palavras e atitudes grosseiras que façam rir. A partir dessa passagem, talvez fosse de fato lícito fazer um paralelismo entre a capacidade trágica de turvar a razão pelo estímulo à compaixão (605d) e a capacidade cômica de fazer o mesmo por meio do riso (606c). Essa mesma crítica em relação à comédia encontra-se, aliás, no próprio *Filebo*, diálogo que contém aquela passagem que é muito frequentemente considerada a “mais explícita teoria da comédia feita por Platão”²⁶, precisamente por ser uma das poucas que não tomam claramente a tragédia como referência. No trecho que vai de 48c a 49c, Sócrates alega que rir do mal alheio não é censurá-lo ou repreendê-lo, mas é ter prazer com uma dor, é estar “contente com a desgraça do próximo”²⁷, assim como faz o invejoso. É achar graça do pior dos vícios, a saber: não conhecer-se a si mesmo, ignorando-se quanto ao dinheiro ou à beleza, ou, o que é pior, à sabedoria. Ademais, dentre esses que se ignoram, são justamente os fracos e incapazes de se defenderem que se tornam objeto de mofa, e de cujas desgraças rimos. Rir do risível alheio,

²⁵ Chase, p. 121.

²⁶ Chase, 116.

²⁷ *Filebo*, 48c1.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

portanto, torna-se uma mistura de dor e prazer, uma vez que nos regozijamos com o que é mau²⁸.

Essa rápida passagem pelos poucos trechos platônicos que tratam da comédia²⁹ já é suficiente para mostrar que a escassez de comentários mais específicos sobre esse gênero não significa condescendência em relação a ele, e muitas vezes até corrobora parte do que se diz acerca da poesia em geral – como no caso do turvamento da razão. Em contrapartida, poder-se-ia alegar também que o tão frequente uso platônico de estratégias cômicas comprovaria, por outro lado, que há risos e risos, sendo a comicidade uma arma absolutamente digna, quando aliada à filosofia³⁰. Todavia, de alguma maneira o mesmo ocorre com a linguagem trágica, a retórica, as antilogias: Platão as repreende, mas as utiliza, de modo que não se sabe bem se ele pretende dissimular seu uso, se mostra a melhor maneira de usá-las, ou ainda se ambas as coisas ao mesmo tempo.

O que é que se pode, então, apontar como específico à atividade cômica, que de alguma forma escape às críticas platônicas acerca da poesia em geral, e que, portanto, talvez possa eximir a comédia de alguns dentre tais ataques? Ora, como foi visto anteriormente, as críticas de Platão à poesia podem ser resumidas em dois pontos centrais: 1) possuir o efeito de turvar a razão do espectador e 2) falar sobre o que não sabe como se soubesse, e justamente porque não sabe (fazer). Sobre o primeiro ponto, e apesar de todos os argumentos que possivelmente relativizam sua aplicação ao discurso cômico, concluiu-se que, de alguma

²⁸ Embora essa passagem do *Filebo* seja de fato importante, é interessante notar também que, ainda que a tragédia seja pouco mencionada, ela continua funcionando como um paradigma para a análise da comédia, já que, nela, prazer e dor estão muito claramente misturados. Mas não há nada na gargalhada que denuncie essa mistura, ou que, como diz Seth, “traia a presença da dor como traem as lágrimas” (p. 199). Trata-se, portanto, de mostrar mais uma vez que na comédia ocorre o mesmo que na tragédia.

²⁹ Outros dois trechos encontram-se em *Leis*, 656c e 816d-e. Ambos apresentam, no geral, um forte tom de crítica à comédia, que não escapa do tom geral resumido acima. No segundo deles, o Atenense chega a afirmar que “não é possível conhecer o que é sério sem conhecer o ridículo” (816e1), mas está claro que essa observação é análoga ao momento da *República* em que se afirma que é preciso conhecer o injusto para conhecer o justo: não se deve ser ridículo da mesma forma como não se deve ser injusto. Ademais, ele logo acrescenta que nenhuma pessoa livre deve se dedicar às atividades cômicas, mas apenas escravos e estrangeiros assalariados.

³⁰ Aliás, quanto a isso, é possível dizer que Platão adota uma estratégia em larga medida análoga à do próprio Aristófanes. Este último repreende seus concorrentes cômicos, dizendo estar elevando a comédia a uma condição bem menos vulgar (ver, por exemplo, *Pluto*, 797-9, *Cavaleiros*, 538 e ss. e *Vespas*, 58-9). Platão, paralelamente, usa risos mais sutis do que o próprio Aristófanes, e, segundo seu próprio parecer, ainda menos vulgares. O comentário de Gógol em *Notas de Petersburgo de 1836*, p. 11, pareceria bem apropriado à comicidade platônica, pelo menos sob a perspectiva do próprio Platão: “... e que existe a comédia, o justo testemunho da sociedade, comovente para nós, a comédia ponderada com rigor, que com a profundidade de sua ironia produz o riso, mas não o riso engendrado por impressões ligeiras, por sutilezas fugazes, trocadilhos, não o riso que movimenta a multidão grosseira da sociedade, para a qual são necessárias convulsões e caretas caricatas da natureza, mas sim o riso elétrico, vivificante, que se solta sem querer, livremente e de modo inesperado, direto da alma, atingido pelo cegante brilho da inteligência, que nasce do prazer sereno e só é produzido pela inteligência elevada.”

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: razões platônicas para apreciar Aristófanes

maneira, ele não deixa de ser atribuído à comédia pelo filósofo ateniense. O que dizer, no entanto, do segundo ponto? Ele se baseia, grosso modo, em argumentos ligados à suposta confusão gerada pela poesia nas almas “dos muitos” (ou nos muitos das almas), quando acreditam que o poeta, mero imitador das linguagens técnicas, é de fato um técnico. Ou ainda, em certos casos, que seus personagens, portadores dos linguajares técnicos, são de fato o que parecem ser.

Pois bem, parece-me claro que, para que essa confusão possa se instalar, é necessário haver um grau máximo de sedução do discurso poético, assim como um grau mínimo de consciência de que ele é um discurso sedutor, e não um espelho do mundo. Para que o espectador de fato confunda o linguajar poético com o técnico, é preciso que o poeta esteja escondido por trás das suas personagens, essas sim supostamente técnicas. Ou, ao menos, que desenvolva seu vocabulário de modo a resultar em uma aparência fidedigna dos originais representados, exibindo uma suposta sabedoria de diversas ordens a ser crida e repetida pelo público após o espetáculo, ou ao menos durante o mesmo. É preciso, portanto, que seu discurso pareça transparente, como se dramaturgo ali não houvesse, mas apenas palavras que descrevem coisas tais como elas realmente são, ou fatos tais como eles realmente se deram – ideal de toda sabedoria.

Note-se, no entanto, que é exatamente isso que a estrutura cômica não faz, ou não tende a fazer. Pelo contrário, e como vimos, a comédia está muito frequentemente a abanar a bandeira do jogo e da cena, despertando o espectador para a consciência de que ele está no teatro, assistindo a uma representação mimética. Ademais, isso se dá precisamente por um uso especial da própria linguagem cômica. Uma das mais frequentes estratégias para a efetivação do despertar da consciência no público pela comédia, aliás, é o uso paródico de linguajares alheios. Mesmo quando reproduz linguajares técnicos extraídos de seus contextos, sua linguagem sempre se mostra como linguagem cômica, portanto. Talvez fosse até mais adequado dizer: é exatamente quando a comédia imita linguagens técnicas que ela mais chama atenção para a sua própria condição de artefato mimético, não técnico. Ou melhor, possuidor de uma técnica específica, que é a técnica mimética; a sabedoria da simulação, ou ainda, de uma simulação que tira graça do fato de ser abertamente uma simulação³¹. Em

³¹ E lembremos mais uma vez que essa característica não é de modo algum uma característica do drama em geral, mas, pelo contrário, é uma brincadeira com a posição trágica. Ou ainda, segundo as palavras de Saetta-Cottone, p. 12, é um “jogo metateatral que acaba por desnudar a fragilidade intrínseca da tragédia (...) e revela ao

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

poucas palavras: é possível concluir que a característica cômica de chamar atenção para a sua própria simulação escapa ao menos de uma parte da crítica platônica à poesia, a saber, daquela que diz que o poeta não faz porque não sabe fazer. O poeta cômico faz o que sabe fazer melhor: denunciar o ridículo da posição do sábio.

Do ponto de vista do Sócrates da *República*, portanto, a comédia leva ao menos uma vantagem sobre a tragédia: sendo menos sedutora e mais franca, ela não pode ser acusada de nos enganar acerca de seu próprio estatuto. Ela anuncia aos quatro cantos que é aquilo que é, e nada além disso (o que não deixa de ser também uma brincadeira, outra observação em tom de censura que encontramos em *República* 602b5-6, e que a comédia em muitos casos assume plenamente³²). Essa vantagem, porém, não é uma vantagem qualquer. O que eu quero dizer, trocando em miúdos, é que essa pequena conclusão, ainda que inocente e aparentemente anódina, aponta para caminhos importantes no que diz respeito à própria legitimidade da linguagem dentro do pensamento de Platão.

Em primeiro lugar, nota-se que é por meio de tal característica que a comédia se exime do quicá mais grave problema provocado pelas atividades miméticas: a ignorância ligada à incapacidade de distinguir um produto do original que ele representa. Em outras palavras, o perigo da *mimesis*, para Platão, não reside tanto na simples realização de uma atividade mimética, mas, sobretudo, em levar aquele que contempla um produto mimético a tomar o *mímema* pelo paradigma, a confundir causas e efeitos, a não saber diferenciar uma imagem do original ali reproduzido. Sendo, porém, uma simulação que nos lembra vez por outra que está simulando, a comédia é capaz de mimetizar mostrando-se franca e abertamente como um *mímema*. Isenta, portanto, da possível acusação de tentar substituir os originais que

mesmo tempo a superioridade da sua colega, a comédia, que da exposição do engano teatral extrai linfa vital para jogos cômicos sempre renovados”.

³² Sabe-se também, por outro lado, que há algumas passagens aristofânicas que contradizem essa opinião de que a comédia não passa de brincadeira, tais como *Acarnenses* 497-8, segundo a qual também a comédia - *tragedia* - sabe o que é justo; essa discordância, dentre outras, certamente existe, mas essa é uma outra discussão, que se dirigiria aos trechos aristofânicos em que ele “pretende ser mais do que apenas uma brincadeira” (*República*, 602b) e falar a verdade sobre a justiça. Nesse ponto, o discurso aristofânico começa a bordejar com aqueles tantos que, pra Platão, discutem sem método acerca da justiça, proclamando dizer algo sobre o que não sabem. Aliás, Taplin, em *Tragedy and Tragedy*, chama atenção para o fato de que isso ocorre justamente nos pontos em que Aristófanes chama a comédia de *trugoidia*, rivalizando com a tragédia em objetivos e efeitos. Aí sim, o cômico estaria se valendo da linguagem poética para causar efeitos de ordem (platonicamente) problemática; mas aí também o cômico estaria querendo tomar o lugar do trágico! Mas devo fazer a seguinte ressalva: não é minha intenção de modo algum diminuir a força dos ataques platônicos à comédia, mas apenas mostrar que, se levarmos em consideração essa característica, em particular, da auto-referência, é preciso notar que algumas das críticas platônicas não recaem sobre a comédia da mesma forma com que recaem sobre a tragédia, e que isso passa pelos usos distintos da linguagem que marcam a poesia trágica e a cômica em muitas de suas passagens mais emblemáticas.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

representa. O fato de o tragediógrafo fazer como se não estivesse lá, tentando se ausentar de sua trama, somado à verossimilhança que ele tenta alcançar por meio do convencimento do público, passam muito perto do *pseudos*. Em contrapartida, o fato de o comediógrafo deixar claro que está a imitar linguagens alheias deixa-o muito longe da pretensão de enganar a respeito delas. O que talvez seja lícito supor, portanto, é que, segundo o próprio pensamento platônico, há algo no discurso cômico que é desejável para um discurso em geral: que ele se mostre como o que é, a saber, um discurso sobre algo, e não a própria coisa sobre a qual discursa, e nem mesmo um caminho aplainado em direção a ela.

Além disso, é necessário acrescentar que não apenas no discurso, mas também na ação cômica é possível notar essa mesma tendência ao desnudamento: ora a mecânica teatral geralmente escondida por sob o palco é revelada, ora são os truques linguísticos e a lógica trágica da verossimilhança que são denunciados, ora seus mais recônditos estratagemas emocionais são expostos a olho nu. A linguagem e a ação cômicas, em muitos e privilegiados momentos, constituem uma navalha na carne da linguagem e da ação trágicas. E, junto com isso, põem a mão na ferida de toda aquela linguagem que, como diria Platão, quer se fazer passar pelo que não é, parecendo ser, sem ser aquilo que parece.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓFANES. *As Nuvens; Só para Mulheres; Um Deus Chamado Dinheiro*. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- ARISTÓFANES. *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*. Comédies, Tome II. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- ARISTÓFANES. *Les Guêpes; La Paix*. Comédies, Tome II. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- ARISTÓFANES. *Les Oiseaux; Lysistrata*. Comédies, Tome III. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. Introdução, notas e tradução do grego, Isis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ARISTÓTELES. *Réthorique*. Traduction de C. E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck. Commentaires de B. Timmermans. Paris : Librairie Générale Française, 1991.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários, índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARISTÓTELES. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Buarque de Holanda, Luísa Severo
Dramaturgia Cômica: *razões platônicas para apreciar Aristófanes*

- PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução: Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. *O Banquete; Fédon; Sofista; Político*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- PLATÃO. *Leis*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA – Coleção Amazônica / Série Farias Brito, Diálogos, v. 12-13, 1980
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Tradução, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- PLATÃO. *Filebo*. Tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. São Paulo: Loyola, 2012.
- BENARDETE, S. *The Tragedy and Comedy of Life: Plato's Philebus*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
- FOLEY, H. *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, in The Journal of Hellenic Studies, Vol. 108 (1988), pp. 33-47. Published by: The Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- GÓGOL, N. *Avenida Niévski e Notas de Petersburgo de 1836*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GREENE, W. C. *The Spirit of Comedy in Plato*, in Harvard Studies in Classical Philology, Vol. XXXI. Cambridge: Harvard University Press, 1920.
- NIGHTINGALE, A. W. *Genres in Dialogue: Plato and the construct of philosophy*, New York: Cambridge University Press, 1995.
- SAETTA-COTTONE, R. *Le conflit entre Socrate et Agathon dans le Banquet et les Thesmophories d'Aristophane : une écriture dans l'autre*. No prelo.
- SOUZA E SILVA, M. *Aristófanes – Comédias I*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Souza e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2006.
- TAPLIN, O. *Tragedy and Tragedy*, in The Classical Quarterly, Vol. 33, n. 2 (1983), pp. 331-333. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- TAPLIN, O. *Fifth Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis*, in The Journal of Hellenic Studies, Vol. 106 (1986), pp. 163-174. Published by: The Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- TRÉDÉ, M; HOFFMANN, P. *Le Rire des Anciens*. Actes du Colloque International (Université de Rouen, École Normale Supérieure, 11-13/1/95). Ed. Par Monique Trédé et Philippe Hoffmann avec la collaboration de Clara Auvray-Assayas. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1998.
- TRÉDÉ-BOULMER, M.; SAÏD, S. *La Littérature Grecque d'Homère à Aristote*. Paris: PUF, 1990.
- WILLI, A. *The Languages of Aristophanes*. New York: Oxford University Press, 2003.