

CONSTRUÇÃO DA FICÇÃO EM *ACARNENSES*, DE ARISTÓFANES

Jane Kelly de Oliveira^a

RESUMO

Neste artigo, vamos mostrar particularidades da construção da ilusão teatral na comédia grega antiga e tomaremos *Acarnenses* (425 a.C.), de Aristófanes, como obra de análise, fazendo a investigação das marcas linguísticas 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.

PALAVRAS-CHAVE: Aristófanes; *Acarnenses*; ilusão dramática.

Recebido em: 27/11/17

Aprovado em: 04/03/18

A análise de texto teatral

Algumas dificuldades são frequentes quando alguém se propõe analisar o teatro. A princípio, porque o teatro se compõe de dois eixos: o texto e a representação, o que Anne Ubersfeld¹ (1978, p.15) chama de “a primeira contradição dialética do teatro”; e esta dupla natureza implica cuidados que devem ser tomados durante a análise. Muito já foi dito sobre essa contradição e as possibilidades de análise. Alguns, como Ryngaert (1995) em sua *Introdução à análise do teatro*, dizem que a representação é uma obra

^a Professora Associada do Departamento de Estudos da Linguagem da UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa).

¹ A obra, de Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre* foi traduzida para a língua portuguesa com o título *Para ler o teatro* e publicada pela editora Perspectiva, em 2005, por José Simões e equipe.

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 esses dois eixos.

Esta última afirmação permite-nos tentar deduzir algumas características do espetáculo com base no texto, o que 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 que permitem a sua análise. 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” proposto pelo 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 pelo texto, o estudo de áreas como recepção, linguagem teatral, mecanismos de significação, entre outros, faz-se necessário.

Antes de apresentarmos a nossa análise sobre as particularidades da ilusão teatral em *Acarnenses*, de Aristófanes, propomos, a seguir, uma reflexão teórica sobre comunicação teatral e organização da ficção.

Ilusão dramática: breve revisão teórica

A ficção é fruto da artificialidade da arte. Assim, quando o dramaturgo está compondo uma peça, ele utiliza-se de recursos que provocam no espectador a sensação de ver no palco um mundo que é referenciado com base no mundo real. Mas essa pretendida realidade apresentada no palco é uma realidade figurativa, submetida a um conjunto de códigos que são compartilhados por todos os envolvidos. Este fenômeno é resumido por Pavis (1999, p. 203) da seguinte forma: “A ilusão e a *mimese* não são mais que o resultado de convenções teatrais”.

Por outro lado, apesar dessa sensação de real, o espectador nunca perde a consciência de estar no teatro, e o binômio ilusão/não ilusão, 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.² 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 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 o espetáculo e o processo artificial de ilusão é explicitado, como acontece na comédia grega antiga, alvo de nosso estudo para este artigo. Em alguns momentos, a ilusão é rompida, e os atores dirigem-se ao público, configurando, assim, a ruptura da ilusão. 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 algumas questões de comunicação e enunciação teatral e de linguagem cênica.

² 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.

O estudo da ruptura da ilusão dramática e, conseqüentemente, da comunicação extraficcional 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-se 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 plateia. O teatro, segundo ele, é um estímulo: não diz, mas age sobre os espectadores.

Com base nessas observações, levantamos questões sobre o relacionamento entre palco e plateia: 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 ideia 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 plateia real. 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 “há um processo de comunicação entre o emissor e o receptor”,³ e que no processo de comunicação a voz do público não é nula,

³ “*il y a procès de communication entre un émetteur et un receuteur*”. (UBERSFELD, 1978, p. 241, 2).

“mas ela é sempre suposta pelo emissor (...) Todo texto teatral é a resposta a uma demanda do público”.⁴ 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 (1992), temos que ressaltar que esse processo de comunicação no teatro não funciona como na vida real.

A enunciação teatral segue algumas normas e, segundo Ryngaert (1995, p. 106), é necessário um contexto, uma situação criada para que a enunciação se dê sem parecer 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, dele, se estabeleça 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, 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, p. 237-50) coincidem na interpretação da personagem (PAVIS, 1999, p. 102).

⁴ *“mais elle est toujours supposée par l’emetteur (...) Tout texte théâtral est la réponse à une demande du public”* (UBERSFELD, 1978, p. 241, 2).

Parece-nos que essa especificidade do discurso teatral é a chave para o 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 frequente nas teorias de comunicação linguística, 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 frequentemente 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 e equipamentos e as 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 o 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-

-lo 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.

Ilusão dramática na comédia grega antiga

Na comédia grega antiga, gênero do qual Aristófanes é o principal autor que nos oferece material de deleite e de estudo, vemos uma exploração dos mecanismos de significação do teatro. A maquinaria, assim como os referentes em cena (os objetos reais e os atores) exercem uma dupla função significativa, pois esses referentes concretos são semiotizados ao representarem objetos-estéticos e personagens, mas, ao acontecer o desnudamento do processo da ficção e as instâncias significativas serem explicitadas, esses objetos-referência ganham significado por sua função real. Ao mesmo tempo em que esse processo mostra o artifício da arte, ele ressignifica 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 plateia 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 plateia, 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 ressemantizado.

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 se localizam no quadro cênico, termo que tem dois significados: (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, referente 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 plateia, 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 a ação pode, também, definir o quadro, instaurando limites, tanto reais quanto simbólicos. A entrada e a saída de personagens, por exemplo, podem 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.

Este fenômeno não é característico apenas da modernidade, pois, também na Grécia do quinto século, a comédia antiga conta com recursos de alargamento do quadro. 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 e, 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 plateia. 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 os limites 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.

Investigamos alguns procedimentos significativos empregados por Aristófanes na construção da comédia *Acarnenses*, apresentada em Atenas no ano de 425 a. C. Trata-se da obra mais antiga do autor que chegou até nossos dias.⁵

Performance na comédia grega antiga: Acarnenses

Em *Acarnenses* temos várias passagens de interesse especial para o tema da ruptura de ilusão que, além de proporem uma abertura da ilusão teatral, são uma das estratégias de Aristófanes para fazer rir. Um exemplo disso é o momento da peça em que entra em cena Pseudartabas, O Olho do Rei. Diceópolis diz:⁶ “pelos deuses, homem, você está olhando **por um escovém de navio?** / ou será que dobrando um cabo enxerga um estaleiro? / Você tem **uma correia** de remo aí em baixo, **ao redor do olho?**” (vv. 95-7). Desta maneira faz-se referência à máscara usada pelo ator, a qual deveria ter um buraco muito grande. Veja que quem usa máscara é o ator e não a personagem; sendo assim, esta fala não está mais no mesmo nível discursivo do enredo ficcional, mas, também, não deve ser visto como um discurso fora da ficção, uma vez que foi proferido em cena e, portanto, incorporado ao texto teatral.

⁵ Temos duas traduções de *Acarnenses* em língua portuguesa: uma, para o português de Portugal, feita por Maria de Fátima Sousa e Silva e publicada em 1988; outra, de 2014, é uma tradução brasileira que imprime o sotaque cearense, feita por Ana Maria César Pompeu.

⁶ Os trechos da peça apresentados neste artigo foram traduzidos do grego por mim, com base no texto grego formulado na edição *Les Belles Lettres*, por Victor Coulon (VAN DAELE; COULON, 1980), mas, em algumas passagens, optamos pela edição de Sommers-tein (1998), por julgarmos ter a sintaxe do texto grego mais facilmente explicável.

O mesmo acontece no momento em que dois atores interpretam personagens estrangeiras e Diceópolis diz: “Estes aí balançam a cabeça à moda grega. / Não há como não serem daqui mesmo” (vv. 115-6), tornando evidente que o espectador está diante de uma representação teatral e que, apesar de os personagens serem estrangeiros, os atores são gregos. Ou ainda quando Diceópolis vai à casa de Eurípidés pedir indumentárias e o tragediógrafo o questiona: “Que tipo de farrapos? Acaso aqueles com os quais **este Eneu aqui, / o infeliz velho, concorreu ao prêmio?**” (vv. 418-9) e, desta maneira faz referência aos concursos teatrais e à presença em cena de atores que participaram de outros festivais no passado.

Todas estas falas são exemplos de fendas (deliberadas) no tecido discursivo que deixam o espectador ver a duplicidade, ou melhor, multiplicidade de camadas discursivas presentes e construtoras da ilusão teatral. Todas essas camadas discursivas e esses diferentes níveis de ilusão teatral compõem a tessitura da comédia grega antiga.

Momento muito interessante é a entrada do coro em cena. Os acarnenses procuram Diceópolis e, quando se deparam com a plateia, temos a fala: “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 **indiquem** para mim, / **já que alguém sabe** para que parte da terra se direcionou àquele que carrega as tréguas.” (vv. 204-7). Aqui, o coro, personagem que persegue o herói da peça, demonstra a consciência de que o público presenciou a cena anterior. Veja que, enquanto personagem, o coro não teria acesso a esta informação, mas, enquanto um elemento ficcional, criado por um dramaturgo que contava com a presença do público, este enunciado é condizente. Outro ponto interessante é que, na passagem referida, não há apenas uma simples ruptura, mas uma ampliação da ilusão teatral e do quadro cênico. Os espectadores, recategorizados por meio da expressão “transeuntes”, passam a fazer parte da ficção. O uso do verbo *μηνύσατε*, na segunda pessoa do imperativo plural, traduzido por “indiquem”, insere o espectador no processo de interlocução, e o espaço ficcional, antes resumido à orquestra, passa a incorporar a arquibancada.

Esse procedimento discursivo da comédia antiga é surpreendente e intrigante e demonstra alguma peculiaridade deste gênero da Antiguidade. Sabemos

que no teatro a ilusão dramática provém de elementos artificiais que estruturam as convenções cênicas e do pacto estabelecido entre palco e plateia. É característica na comédia antiga a evidenciação dos 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 contrarregista, 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 linguístico 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).

Observemos o trecho em que Diceópolis profere seu discurso de defesa, já vestido com as indumentárias de mendigo emprestadas de uma tragédia de Eurípidés:

*Não me invejem, **homens espectadores**, / se sendo um mendigo, logo aos **atenienses** falar / vou a respeito da cidade, **compondo uma comédia**. / Pois do que é justo está informada também a comédia. / Eu vou falar coisas terríveis, por um lado, e justas, por outro lado. / Pois agora Kleon não vai me acusar de que, / estando presentes os estrangeiros, falo mal da cidade. / **Somos nós mesmos***

e o concurso das Leneias, / e os estrangeiros ainda não estão presentes: nem impostos / chegam, nem vêm das cidades os aliados (vv. 497-506).

Neste trecho percebemos uma multiplicidade de camadas que nos remete a várias instâncias recobrando tanto aspectos da produção e da execução teatral, da obra teatral, da recepção e das condições institucionais para a realização dos festivais, bem como um discurso político voltado aos problemas da *pólis* daquela época. Há uma divisão do discurso em vários níveis enunciativos que parecem fundir-se a todo momento. Logo no segundo verso, Diceópolis fala do ponto de vista do personagem que, dentro do enredo cômico, buscou formas de obter sucesso em seu discurso de defesa ao vestir-se de mendigo. Mas seu discurso é direcionado, não ao grupo de acarnenses que formava o coro da comédia, e sim aos atenienses presentes no concurso das Leneias, festival em que realmente a comédia *Acarnenses* foi apresentada. Esse festival era local e, por acontecer no inverno, época em que o mar não era propício para navegações, não contava com a presença dos estrangeiros aliados de Atenas. Daí o fato de Diceópolis assumir o papel de poeta compositor de comédias e defender-se de qualquer possível futura acusação de Kléon, uma vez que seu discurso de defesa, por fazer um acordo de tréguas particulares, passa por um ataque aos próprios atenienses, que se deixam ludibriar pelos seus governantes e não votam na assembleia em favor de uma política que acabe com a Guerra do Peloponeso.

Não apenas em *Acarnenses*, mas nos demais textos de Aristófanes, essas referências metateatrais são bastante variadas e recobrem todos os aspectos da produção teatral. Temos referência às instituições, aos juízes, aos contrarregas, às máquinas, aos adereços, aos atores, ao coro, aos elementos constitutivos da comédia, ao público, ao pacto teatral e aos momentos de interação entre palco e plateia, que configuram ruptura de ilusão teatral. Esta última categoria de ruptura é a de maior complexidade para a análise, pois há falas proferidas no palco que são visivelmente dirigidas à plateia. Mas a pergunta que se faz é: “que plateia é essa”?

Em primeiro lugar, devemos 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 plateia, uma vez que a plateia 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 ponderar sobre como a plateia é considerada pelo comediógrafo. Tratar-se-ia de uma plateia real ou seria uma plateia imaginária? Estas são questões complexas, e a natureza de tal plateia 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 plateia. O ator poderia perguntar diretamente às pessoas presentes e não a um superespectador já previsto pelo poeta na composição da peça. Mas não nos podemos esquecer de que o autor da peça já previu essa 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 plateia. Os espectadores parecem ser inseridos na ficção e contribuir para o desenrolar do enredo.

Slater (1999), sobre esse frequente direcionamento à plateia, 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 plateia 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. Há um trânsito livre entre diversos níveis de ficção e uma constante renegociação do pacto cênico e do relacionamento com a plateia que permite ao ator trocar frequentemente de papel.

Assim, ao falar aos “homens espectadores”, Diceópolis funde a ficção com a realidade, pois, na intriga, ele deve defender-se diante dos acarnenses, mas, ao mesmo tempo, ele está diante da plateia teatral e vai “aos *atenienses*

falar [...] *a respeito da cidade*” (vv. 498-9), e não ao coro a respeito de sua situação, “*compondo uma comédia*”(v. 499) e não um discurso de defesa. Essa dubiedade é evidenciada quando Diceópolis admite seu disfarce: “sendo um mendigo”, 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 a qualquer pessoa envolvida no processo de criação ou execução do texto teatral. Desta forma, não só o ator, que interpretou Diceópolis, como também a própria personagem compõem uma comédia.

A confusão de identidades desta cena é gritante. Isso acontece porque existe uma organização cênica que funde Télefo, pelo fato de o ator usar as roupas de tal personagem, Diceópolis, pelo fato de o 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, são a extensão dos espectadores, que são representantes dos atenienses. Se voltarmos ao início da peça, lembraremos que esse público fazia parte de uma assembleia, representação máxima do poder deliberativo da cidade. Sendo assim, essa evidenciação 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.

Referências

- BOGATYREV, P. O signo do teatro. In: INGARDEN, R.; BOGATYREV, P.; HONZL, P. KOWZAN, T. *O signo teatral*. Tradução e organização de Luiz Arthur Nunes e outros. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 15-32.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.
- KOWZAN, T. O Signo no Teatro. In: INGARDEN, R.; BOGATYREV, P.; HONZL, P. KOWZAN, T. *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.
- MALHADAS, D. O espetáculo na tragédia grega. *Itinerários*, Araraquara, n. 5: 49-60, 1993.
- MOUNIN, G. *Introduction à la sémiologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.
- RYNGAERT, J. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SLATER, N. W. Making the aristophanic audience. *American Journal of Philology*, vol. 120, n. 3: 351-367, Baltimor 1999.
- SOMMERSTEIN, A. H. *Acharnians*. Warminster: Aris & Philips, 1998.
- SOUZA E SILVA, M. F. *Aristófanes. Os Acarnenses*. 2. ed. Coimbra: INIC, 1988.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *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)

CONSTRUCTION OF FICTION IN ACARNENSES, OF ARISTOPHANES

ABSTRACT

In this paper we aim to show particularities of the construction of dramatic illusion in Ancient Greek Comedy. Aristophanes' *Archanensis* (425 b.C.) will be analyzed as our main object and we will seek for linguistics marks whose could mean rupture of dramatic illusion. To get these goals, we need to survey its enunciative structure.

KEYWORDS: Aristophanes; *Acharnians*; Theatrical illusion.