UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

BÁRBARA DA COSTA E SILVA

**Sofistópolis, o declamador e a comédia ática:
personagens cômicas em exercícios escolares imperiais**

São Paulo
2020

BÁRBARA DA COSTA E SILVA

**Sofistópolis, o declamador e a comédia ática:
personagens cômicas em exercícios escolares imperiais**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. José Marcos Mariani de Macedo

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586s Silva , Barbara da Costa e
Sofistópolis, o declamador e a comédia ática:
personagens cômicas em exercícios escolares imperiais
/ Barbara da Costa e Silva ; orientador José Marcos
Mariani de Macedo . - São Paulo, 2020.
300 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Letras Clássicas.

1. Educação Antiga . 2. Retórica . 3. Declamação. 4.
Comédia Grega . I. Macedo , José Marcos Mariani de,
orient. II. Título.

Meus agradecimentos vão às agências que financiaram essa pesquisa no Brasil e no exterior - a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa regular no país, e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de doutorado-sanduiche que cobriu meu estágio de pesquisa na Alemanha – e às pessoas envolvidas na confecção da pesquisa (que não nomeio exaustivamente por receio de a memória falhar!). Em especial, agradeço aos meus dois orientadores, Prof. Dr. José Marcos Mariani de Macedo (USP) e Prof. Thomas Schmitz (Bonn), ao meu grande mecenas e amigo, Prof. Dr. Fernando Rodrigues Junior, e à Dra. Clara Crepaldi, pela revisão, prova da mais sincera amizade. Agradeço também aos meus colegas de área, sobretudo àqueles que me ajudaram com debate intelectual ou com recolha bibliográfica, e aos professores que me estimulam a seguir adiante. Por fim, agradeço àqueles mais próximos a mim: a minha família querida, aos meus amigos de anos (e também aqueles que entram na categoria *Altneufreund*) e ao Leigh.

Dedico essa tese a todas as mulheres da história que foram excluídas da educação, especialmente àquelas que não se beneficiaram do sistema pedagógico aqui estudado.

Harsh as it is, we spend our lives walking on the hearts
and messy eggshells we have smashed in order to make
the omelet that feeds the multitudes.

Nick Cave, *Red Hand Files*, 2019

Γυναῖχ' ὁ διδάσκων γράμματ' οὐ καλῶς ποιεῖ,
ἀσπίδι δὲ φοβερᾷ προσπορίζει φάρμακον.

Menandro, fr. 154 Meineke, c. séc. IV a.C.

No political revolution is possible without a radical
shift in one's notion of the possible and the real.

Judith Butler, *Gender Trouble*, 1990

RESUMO

SILVA, Bárbara da Costa e. *Sofistópolis, o declamador e a comédia ática: personagens cômicas em exercícios escolares imperiais*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

Nessa tese, estuda-se um conjunto de exercícios escolares avançados produzidos em grego entre os séculos IV e VI de nossa era. Tais exercícios, os quais se convencionou apelidar de “declamações”, são atribuídos a dois professores de retórica, Libânio e Corício, que estão entre os mais bem documentados da antiguidade. Uma das características principais desses textos é a apropriação de modelos, temáticas e personagens literárias ou históricas que deitam raízes na Atenas clássica, advindos especialmente da comédia. Tendo em vista o contexto imperial e lendo tais declamações escolares através de sua componente performática, o presente estudo investiga a recepção de quatro personagens cômicas em declamações, de modo a desvendar os pontos de contato entre os gêneros e as formas pelas quais se dá a *mimesis* literária. Defende-se com esse trabalho a tese segundo a qual os exercícios escolares não são um refúgio nostálgico no passado, divorciados da realidade romana do estudante, mas sim um *locus* de construção de identidades, tornando-se, portanto, um elemento fundamental no cotidiano dos gregos no império.

Palavras-Chave: Educação Antiga, Declamação, Exercícios Escolares Gregos, Período Imperial, Comédia Grega, Retórica Grega.

ABSTRACT

SILVA, Bárbara da Costa e. *Sophistopolis, the Declaimer and Athenian Comedy: comic character-types in Imperial school exercises*. Thesis presented for the Title of Doctor in Classical Philology – Faculty of Literature, Human Sciences and Philosophy. University of São Paulo, 2020.

In this thesis a group of advanced school exercises composed in Greek between the fourth and the sixth century AD is studied. These exercises conventionally called ‘declamations’ are attributed to two teachers of rhetoric, Libanius and Choricus, who are two of the most well-documented teachers of antiquity. One of the main characteristics of these school texts is the appropriation of literary patterns, themes and characters which go back to classical Athens, especially Athenian Comedy. Taking into consideration the imperial historical background and the performative aspects of school declamation, this study investigates the reception of four comic character-types in Greek declamation in order to clarify the points of contact between the two genres and the operation system of literary mimesis within them. With this work we hope to defend the thesis according to which Greek imperial exercises are not a nostalgic refuge divorced from the Roman reality of the imperial student. They are a powerful locus of construction of identities and a fundamental aspect of daily life in imperial Greece.

Keywords: Ancient Education, Declamation, Greek School Exercises, Imperial Period, Greek Comedy, Greek Rhetoric.

SUMÁRIO

NOTA FILOLÓGICA.....	10
INTRODUÇÃO.....	14

I. SOFISTÓPOLIS, O DECLAMADOR E A COMÉDIA ÁTICA

Capítulo 1. A *paideia* no contexto sofístico imperial

1.1 Os sofistas gregos no império: segunda sofística, terceira sofística?.....	23
1.2. A componente ético-performativa da educação sofística antiga.....	40

Capítulo 2. Comédia e *paideia*

2.1. A recepção escolar de Menandro no império tardio.....	57
2.2. Usos da comédia ática entre os sofistas imperiais.....	67

II. PERSONAGENS CÔMICAS NOS EXERCÍCIOS ESCOLARES

Capítulo 1. O *miles gloriosus* em *Decl. 12* de Corício

1.1. Menandro, hipotexto: da referência direta.....	79
1.2. Trasonida do tipo ao indivíduo: <i>Misumenus</i> de Menandro.....	82
1.3. Corício como leitor de Menandro.....	94

Capítulo 2. *Parasitus declamans*: a *Decl. 28* de Libânio

2.1. O tipo do parasita na literatura grega.....	105
2.2. O parasita orador de Libânio.....	134

Capítulo 3. O δύσκολος nas declamações de Libânio, *Decl.* 26 e 27

3.1. Arqueologia dos δύσκολοι: Timão, Cnemão e a Comédia Nova.....	149
3.2. A <i>Declamação</i> 26 de Libânio: o misantropo misofônico e a mulher tagarela....	169
3.3. O díscolo da <i>Declamação</i> 27: Cnemão no tribunal.....	180

Capítulo 4. A prostituta declamada em Libânio (*Decl.* 25 e 32) e Corício (*Decl.* 8)

4.1. A gênese da personagem literária: a poesia arcaica e o problema da terminologia.....	192
4.2. Representações Clássicas: da comédia antiga à nova.....	212
4.3. A prostituta nos exercícios escolares.....	244

CONCLUSÃO: Hipótese sobre o significado do uso sofisticado da comédia.....	264
---	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	271
---	-----

NOTA FILOLÓGICA: ABREVIATURAS E CONVENÇÕES

A leitura de um trabalho de filologia clássica pode ser árdua ao leitor não familiarizado às convenções de citação, abreviação e ao uso dos símbolos e siglas tradicionais da área. Mesmo ao leitor adepto à leitura de trabalhos acadêmicos da área, as diferentes formas de se referenciar uma obra, que variam conforme a editora, o editor ou mesmo o país em que a obra foi editada, podem ser desafiadoras. Por essa razão, explicitamos aqui quais foram as normas adotadas por nós ao longo do trabalho.

Os autores antigos, gregos e latinos, são citados conforme os parâmetros do *Oxford Classical Dictionary* (4ª Edição; doravante *OCD*), privilegiando a forma latinizada dos títulos das obras, mesmo quando compostas originalmente em grego.¹ Via de regra, títulos de obras citados no corpo do texto são traduzidos ao português. Dessa maneira, uma passagem do *Mercator* de Plauto, por exemplo, será referida como:

Plaut. *Merc.* vv. 1-20 (= PLAUTO, *O Mercador*, vv. 1-20)

Os autores cujas obras não forem completamente cobertas pela lista da *OCD* serão referidos pelo título latino de suas obras em forma abreviada. Assim, um trecho de uma declamação de Libânio será citado como:

Lib. *Decl.* 2 §§1-20. (= LIBÂNIO, *Declamação* 2, §§ 1-20)

Autores e obras consultadas em apenas uma edição serão referidos sem a menção ao nome do editor. Para outros autores e obras, consultei mais de uma edição e fiz a escolha de citar apenas uma delas (a lista de autores e de edições pode ser consultada mais à frente). Por isso, *e.g.*, à peça *Samia*, de Menandro, refiro-me como:

Men. *Sam.* vv. 1-20 Arnott

Men. *Sam.* vv. 1-20 Gomme-Sandbach

Men. *Sam.* vv. 1-20 Sommerstein

¹ Disponível em: <<https://oxfordre.com/classics/fileasset/images/ORECLA/OCD.ABBREVIATIONS.pdf>>

Para autores e obras não contemplados pela lista de edições abaixo, a edição consultada foi sempre aquela disponível nos bancos de dados *Thesaurus Linguae Graecae*® (doravante TLG) e *PHI Latin Corpus* (doravante PHI), acessados pelo aplicativo *Diogenes* ou pela página online de cada sistema.²

Os títulos das comédias citados no corpo do trabalho seguiram o seguinte padrão:

- Comédias do período da comédia *antiga* são sempre citadas traduzidas (*Acarnenses*, *Assembleia de Mulheres*, *Lisistrata*, etc.);
- Comédias do período da comédia *média* são majoritariamente citadas pelo título grego (Θάλαττα, Παράσιτος, etc.);
- Comédias do período da comédia *nova* são majoritariamente citadas pelos títulos gregos latinizados (*Pericliomene*, *Dyscolus*, *Mercator*, *Misumenus*, etc.).
- Comédias latinas são sempre citadas a partir do título em latim (*Pseudolus*, *Miles Gloriosus*, etc.)

No mais, foram usadas as convenções da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) para citações e referência bibliográficas.

TABELA 1 LISTA DE ABREVIACÕES E SÍMBOLOS MAIS UTILIZADOS

[--]	Autores ou obras com atribuição falsa ou duvidosa
v. vv.	verso, versos
seq.	e versos sequenciais
fr. frr.	fragmento, fragmentos
LSJ	LIDDELL, H.G & SCOTT, R & JONES, S. <i>Greek – English Lexicon with a revised supplement</i> . Oxford: Clarendon Press, 1968.
RG	WALZ, E.C. <i>Rhetores graeci: ex codicibus florentinis, mediolanensibus, monacensibus, neapolitanis, parisiensibus, romanis, venetis, taurinensibus et vindobonensibus</i> . Osnabrück: Otto Zeller, 1968 (reproductio phototypica editionis 1832 – 1836).

² TLG <http://stephanus.tlg.uci.edu/>

PHI <https://latin.packhum.org/browse>

Sp. SPENGEL, L. *Rhetores Graeci* (Bd. 1-3). Leipzig: Teubner, 1853-1856.

TABELA 2 LISTA DE AUTORES E EDIÇÕES CRÍTICAS DE AUTORES ANTIGOS

Alc. (= Alceu)

Fragmenta

Voigt = VOIGT, E.-M. (ed.) *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam, 1971.

Anac. (= Anacreonte)

Fragmenta

PMG = PAGE, D. (ed.) *Poetae Melici Graeci: Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Ar. (= Aristófanes Cômico)

Fragmenta

Edmonds = EDMONDS, J.M.(ed.; trad.) *The fragments of Attic comedy*, vol. 1. Leiden: Brill, 1957.

K-A = AUSTIN, C. & KASSEL, R. (eds.) *Poetae Comic Graeci*, Bd. 1-8. Berlin: de Gruyter, 1983-2001

Archil. (= Arquíloco)

Fragmenta

West ou IEG = WEST, M.L. (ed.) *Iambi et elegi Graeci* vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Swift = SWIFT, L. *Archilochus. The Poems : Introduction, Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

Chor. (= Corício)

Opera

Choricii Gazaei Opera. (Editionem curauit FOERSTER, Richard & RICHSTEIG, Eberhard. Teubner, 1929.

Epich. (= Epicarmo)

Fragmenta

Hermog. (= Hermógenes)	<p>Kaibel = KAIBEL, G. <i>Comicorum Graecorum fragmenta</i>, vol. 1.1. Berlin: Weidmann, 1899.</p> <p>Opera</p> <p>Rabe = RAGE, H. (ed.) <i>Hermogenis opera</i>. Leipzig: Teubner, 1913, Repr. 1969.</p>
Lib. (= Libânio)	<p>Opera</p> <p>FOERSTER, R. <i>Libanii Opera</i> (vol. 1-12). Leipzig: Teubner, 1903-1927.</p>
Men. (=Menandro)	<p>Opera et Fragmenta</p> <p>Arnott = <i>Menander</i> (edited and translated by ARNOTT, W.G.). Massachusetts: Harvard University Press. (Loeb Classical Library, vols. I – III, 1979 – 2000)</p> <p>K-A = AUSTIN, C. & KASSEL, R. (eds.) <i>Poetae Comic Graeci</i>, Bd. 1-8. Berlin: de Gruyter, 1983-2001.</p> <p>Kock = KOCK, T. <i>Comicorum Atticorum Fragmenta</i>, Bd. 1-3. Leipzig: Teubner, 1880-1888.</p> <p>KÖ = KOERTE, A. (ed.) <i>Menander Reliquiae: pars II</i>. Leipzig: Teuber, 1953.</p> <p>MEINEKE = MEINEKE, A. <i>Fragmenta Comicorum Graecorum</i>, Bd. I-V. Berlin: Reimer, 1839-1857.</p>
Pind. (= Píndaro)	<p>Mahler = MAEHLER, H. (ed.) <i>Pindari carmina cum fragmentis</i>, pt. 1, 5th ed. Leipzig: Teubner, 1971.</p>
Syn. (= Sinésio)	<p>Terzaghi = TERZAGHI, N. (ed.) <i>Synesii Cyrenensis opuscula</i>. Rome: Polygraphica, 1944.</p>
Sop. (= Sópatro)	<p>Walz = WALZ, E.C. <i>Rhetores graeci: ex codicibus florentinis, mediolanensibus, monacensibus, neapolitanis, parisiensibus, romanis, venetis, taurinensibus et vindobonensibus</i>. Osnabrück: Otto Zeller, 1968 (reproductio phototypica editionis 1832 – 1836).</p>

INTRODUÇÃO

A introdução a esse trabalho começa em tom pouco acadêmico, mas há um propósito: quero que o leitor imagine o cenário que fomentou o questionamento central dessa tese e a partir do qual nos inspiramos para formular um projeto de pesquisa em torno dos textos escolares gregos imperiais, os quais buscamos entender a partir de sua natureza imitativa, de sua componente teatral e do contexto histórico do império romano.

Peço que visualizemos a seguinte situação: falamos de um jovem de não mais de vinte anos³, nascido em meados do século IV d.C. em um lugar que pode ser tão distante quanto a Armênia.⁴ Ele, portanto, não precisa falar grego como língua materna, nem latim. Ele é de família abastada – talvez seja filho de um comerciante ou de um oficial de governo - que pode financiar os estudos, o deslocamento e a manutenção do menino em outra cidade. O menino frequenta a escola de retórica (mais ou menos um equivalente à nossa universidade moderna) sob a tutela de um professor famoso na Síria. Talvez o menino tenha sido mandado para a escola junto com um irmão mais novo, pois assim os pais julgaram ser mais conveniente.⁵ Em alguns dias da semana, nosso menino é acompanhado às aulas por seu pedagogo (um escravo letrado *in loco parentis*), as quais não necessariamente ocorrem em um prédio dividido em salas. O rapaz quer ser um advogado, um político, um literato ou até mesmo um membro da Igreja (ou – quem sabe? – nosso garoto simplesmente não tem aptidão acadêmica, nem um amor inato pelos estudos, frequentando a escola por pura imposição paterna).⁶

³ Sabe-se de uma lei de 370 d.C., de Valentiniano, que proibia a entrada de jovens maiores de vinte anos na escola de retórica e de jovens maiores de 25 na faculdade de direito. Cf. *Cod. Theod.* 14.9.1, CRIBIORE 2007: 31.

⁴ Libânio recebeu dois alunos da Armênia, filhos de Cesário II, após os meninos terem tentado outro professor. A relação entre o professor e o pai está registrada em algumas cartas, cf. *Ep.* 35, 36, 37 e 38 Cribiore (= F248, F249, F250 e F254).

⁵ Cf. CRIBIORE 2001: 57-59.

⁶ Por exemplo, o caso de Abablio, um estudante de Libânio que veio a se tornar um clérigo. Cf. CRIBIORE 2007: 71.

Imaginemos também um outro aluno em outro rincão do império romano. Seu nome é Afrodísio. Assim como o aluno armênio na Síria, Afrodísio foi estudar em uma cidade grande, longe de sua família. Sabemos que Afrodísio existiu porque uma carta escrita por seu pai em meados do século III d.C. sobreviveu na aridez do Egito. Nessa fragmentária carta, o pai cumprimenta o jovem, mandando lembranças por parte de toda a família, e sutilmente alude ao sucesso do menino em não ceder às tentações da vida na cidade grande, aos “prazeres estrangeiros”, como ele os chama. Afrodísio era um menino privilegiado, iniciado nos “mistérios da Musa” (expressão usada pelo pai), e tinha um pai também dado aos estudos.⁷

O que nossos meninos, um armênio e um grego-egípcio separados por um intervalo de cerca de um século, têm em comum? Ambos vão à escola. Mais do que isso: ambos se beneficiam de um currículo escolar conservador muito similar. Ambos, primeiro, tiveram que aprender as regras gramaticais e as particularidades do grego ático tal qual registrado em Lísias, por exemplo. Eles não estudavam o grego do cotidiano, a *Umgangssprache* da época, nem os dialetos reais de suas regiões.⁸ Ao invés disso, eles dissecavam léxicos e vocabulários de grego ático e autores canônicos, memorizando as regras e especificidades dialetais desses autores, desde muito cedo em suas trajetórias escolares. Afrodísio, por exemplo, pode ter sido introduzido no “cultivo das Musas” (i.e., no estudo da literatura) através de exercícios de paráfrase em prosa ática de passagens de Homero, no qual ele retrabalharia, editando e selecionando, passagens épicas que lhe seriam bastante familiares.⁹ Já o aluno armênio de Libânio seria inserido no estudo das letras através de exercícios de composição como os exercícios preliminares (*progymnasmata*) e as declamações (*meletai*), cuja temática variava desde cenas trágicas (e.g, Medeia e o assassinato dos filhos¹⁰) até episódios da história da vida política ateniense¹¹.

⁷ Sobre essa carta, cf. CRIBIORE 2001: 102-3.

⁸ É difícil saber como seriam os dialetos epicóricos dessas regiões. Alguns documentos privados, como cartas, deixam transparecer algumas características, como a falta do modo optativo e do número dual. Alguns exercícios escolares nesses dois pontos gramaticais foram preservados. Para uma descrição dos fenômenos, cf. SCHMITZ 1997: 75-8.

⁹ *Bodleian Greek Inscription 3019*, um fragmento papiráceo egípcio do século III d.C. classificado pelos editores como um exercício escolar no qual estão parafraseados em prosa versos homéricos. Para uma discussão desse papiro, cf. MORGAN 1998: 205-7.

¹⁰ Cf. Lib. *Prog.* 11.1 (“O que Medeia falaria ao ver Jasão se casando com outra mulher?”).

¹¹ Cf. Lib. *Decl.* 17 – 23 (as “declamações demostênicas”, que lidam com episódios da vida de Filipe II da Macedônia e Demóstenes).

A comparação das vidas dos dois alunos toma como objetivo, portanto, demonstrar a aparente distância entre as práticas escolares antigas e a vida real desses alunos no império. Não eram a língua falada e nem autores contemporâneos a preocupação dos professores nesse período. Chegamos, então, a uma de nossas questões: por que práticas arcaizantes se conservaram na educação retórica durante todo o período imperial? Como poderíamos explicar a permanência do fenômeno em seu quadro de referência cultural?

Para os nossos propósitos, selecionamos um grupo imperial de exercícios escolares avançados (as “declamações”) como *corpus*. Por serem as mais bem preservadas declamações e por se tratar de textos tardo-imperiais, selecionamos apenas declamações atribuídas a Libânio de Antioquia (sec. IV d.C.) e a Corício de Gaza (séc. VI d.C.).

Por declamação, entende-se uma composição que imita um discurso judiciário ou deliberativo e é baseado em personagens e enredos mitológico-literários, históricos ou etológicos.¹² Os primeiros expoentes do gênero são os discursos modelares dos quais os sofistas, ainda no século V a.C., se valiam em suas lições de oratória, como é o caso das orações creditadas a Górgias, a *Helena* e o *Palamedes*. A prática adquiriu uma imensa popularidade no período imperial – Suetônio diz que até mesmo Nero declamava.¹³ O *corpus* supérstite de declamações em grego e em latim é volumoso, mas ainda muito pouco estudado. As latinas, que nos últimos anos se tornaram objeto de inúmeros estudos, são datadas entre os primeiros anos do império até, aproximadamente, o séc. II d.C.¹⁴ As declamações em grego, por sua vez, datam dos sécs. I-II d.C. até o séc. VI d.C.

¹² Enredos etológicos são aqueles que colocam em cena personagens-tipo e ações completamente inventadas. É um termo técnico largamente utilizado por especialistas em declamações hoje em dia. Já Richsteig nos *Prolegomena* de sua edição Teubner da obra de Corício (Leipzig, 1929) propõe tal distinção. Por vezes, “declamação etopoética” é empregada de forma indistinta de “declamação etológica”.

¹³ Suet. *Gram. et rhet.* I, 25.

¹⁴ Algumas referências à declamação podem já ser encontradas na obra de Cícero, mas é somente no império, com o livro de Sêneca, *Controvérsias e Suasórias*, que se encontra o primeiro testemunho mais completo da prática. Declamações também são creditadas a Quintiliano, hoje consideradas espúrias, e a Calpúrnio Flaco. As *Declamações Maiores* de Ps.- Quintiliano parecem ser as mais tardias, possivelmente do século II d.C. Cf. CALBOLI 2010.

A declamação, além de ser o principal instrumento pedagógico à disposição do professor de retórica, era também um gênero “subliterário”, um passatempo cujo fim era o deleite, praticado por homens alheios ao dia a dia da escola. As evidências que atestam essa dupla função do gênero declamatório datam desde, pelo menos, o século I d.C., mas já em Cícero vê-se a presença de exercícios retóricos praticados fora da privacidade da escola ou das casas. Esse caráter ambivalente fez com que inúmeros estudiosos modernos propusessem nomenclaturas que distinguem os tipos de declamação: *show declamation* vs. *scholastic declamation*, *Schuldeclamation* vs. *Schaudeklamation* são apenas alguns exemplos.¹⁵

Com efeito, as duas funções da declamação não deveriam ser delimitadas de forma tão rígida na antiguidade. Sabe-se de professores de retórica e de sofistas que tanto declamavam publicamente, em reuniões abertas, quanto ensinavam a oratória a partir da declamação.¹⁶ Libânio e Corício parecem se encaixar nessa categoria de declamador-professor: ambos utilizavam declamações em suas aulas, mas também há informação de que ambos declamavam em festivais públicos.¹⁷ De fato, a relação entre as duas formas declamatórias é simbiótica: o professor adquiria renome declamando publicamente e quanto maior fosse sua fama, maior seria também seu número de alunos.¹⁸

Um aspecto bastante valorizado em textos antigos voltados à declamação, tanto à escolar quanto à epidítica, é a *performance* persuasiva e ardente.¹⁹ O declamador era, antes

¹⁵ A divisão bem demarcada entre declamação escolar e não escolar é bastante presente nos escritos de alguns autores como DINGEL 1988 e HÖMKE 2007; 2009. Stramaglia (2016: 27, nota 1) traz um breve panorama do estado da pesquisa quanto à questão. Para os alemães, segundo Stramaglia, parece haver até mesmo uma divisão tripla: *Schuldeclamation* (declamação escolar), *Hobbydeclamation* (declamação que visa o lazer, mas também a instrução) e *Schaudeklamation* (apenas para lazer). Quintiliano dá testemunho apenas acerca da divisão canônica em declamação escolar e para o entretenimento (*in ostestationem*). Cf. Quint. 2.10.7-12.

¹⁶ Philostr. *VS* 528, 537, 601.

¹⁷ A *Decl. 46* de Libânio, por exemplo, teria sido apresentada em um contexto de competição organizada por Pompeiano na Nicomedia, cf. Lib. *Ep.* 742.

¹⁸ Cf. RUSSELL 1983: 74; KENNEDY 1974: *passim*.

¹⁹ Em Sen. *Controv.* 3. Praef. §7, louvam-se como qualidades do *bonus declamator* a dicção não vulgar, nem baixa (*phrasin non vulgarem nec sordidam sed electam*), um tipo de oratória não relaxada e nem lânguida, mas ardente (*genus dicendi non remissum aut languidum sed ardens et concitatum*), uma explanação nem lenta e nem vazia, mas repleta de conteúdo (*non lentas nec vacuas explicationes, sed plus sensuum quam verborum habentes*) e diligência (*diligentiam*). Similarmente, Filóstrato (*VS* 569) elenca as características que faziam de Antíoco um bom declamador: impetuosidade nas acusações e invectivas (σφοδρὸς δὲ ἐν ταῖς κατηγορίαις καὶ ἐπιφοραῖς); plausibilidade nas defesas (εὐπρεπὴς δὲ τὰς ἀπολογίας) e força na caracterização (τῷ ἠθικῷ ἰσχύον). A última característica parece, contudo, ter sido de maior importância ao bom declamador. Luciano em *Sobre a Dança* (*Salt.* §65) afirma que, assim como o ator, aquele que compõe declamações deve adequar a linguagem ao caráter do imitado: um príncipe, um tiranocida, um rico, um pobre.

de tudo, um ator.²⁰ Pedia-se que o orador representasse personagens e situações previamente selecionadas de modo a se adequar ao caráter da *persona*, o que confere à declamação uma dinâmica teatral; há, inclusive, testemunhos de declamadores que utilizavam cenários e figurino em suas apresentações.²¹ A declamação era, assim, um grande exercício de etopeia, de representação de *ethos*, algo que já era parte do cotidiano escolar dos jovens. A diferença reside no fato de a declamação ser um discurso inteiro, não apenas uma parte, como era a etopeia, cujas características conhecemos a partir dos livros de *progymnasmata* supérstites.

Quanto aos temas exercitados nessas declamações, a imensa maioria corresponde a situações “etológicas”. Ao que parece, a prática da declamação estava fortemente associada aos temas genéricos; falar em declamação no período imperial era falar em exercícios com as tais “personagens anônimas” (μοι δοκοῦσιν ἐμμελετᾶν τὴν δεινότητα Μιλτιάδῃ καὶ Κίμωνι καὶ τισι καὶ ἄνωνόμοις), das quais fala Sinésio (séc. V d.C.) ao criticar o exercício.²² Além de Sinésio, outros tantos autores do período atribuem aos temas etológicos uma maior importância. Filóstrato, por exemplo, no início da *Vida dos Sofistas* (VS 481), comenta sobre a “segunda sofística” e a caracteriza por suas personagens, tais como o pobre, o rico, o tirano e o herói. Quintiliano (3.8.51), igualmente, não lista Miltiades ou qualquer outra personagem histórica como o emblema da declamação, mas sim personagens do tipo pai, filho, rico e pobre. Com efeito, há nas declamações um repertório fixo e pouco variado de personagens (o homem rico, o homem pobre, o velho sovina, o jovem herói, o tirano e o tiranicida, etc.) e de situações (casos de herança, situações envolvendo problemas familiares e pedidos de prêmio são os mais comuns). Na prática da declamação pouco importava a inovação ou o realismo das situações, o interessante era exercitar as capacidades retóricas.

Na antiguidade, o uso escolar da declamação foi criticado até mesmo por quem era a favor dela, como Quintiliano.²³ Os temas e situações das declamações eram muito distantes da realidade histórica e sociológica dos alunos, como expusemos quando falamos do caso dos dois alunos imperiais, o armênio e Afrodísio. Por que, então, continuar usando-os ao

²⁰ A aproximação entre o orador e o ator, quando se fala de declamação, encontra seu ápice na *dialexis* 12 (XXI F.-R.) de Corício, na qual o declamador busca aproximar suas atividades às do dançarino de pantomima.

²¹ VS 537.

²² Syn. *Insom.* 20.

²³ Quint. 2.10.3.

invés de situações mais realistas? A prática em si é útil, diz Quintiliano, mas seria ainda mais eficaz se nomes próprios e situações reais fossem utilizadas.

De fato, a declamação antiga é uma retórica da imaginação. As situações são tão próprias e separadas de qualquer chance real de acontecer que Russell, em seu livro fundamental para os estudos do gênero, define o universo das declamações como uma “Sofistópolis”, uma cidade em que essas situações fantásticas aconteceriam, e cujas características fogem do que conhecemos de uma cidade grega imperial real.²⁴

“Chamemo-na de ‘Sofistópolis’. Ela é, claro, uma cidade grega e adora deuses gregos. Mais importante, é uma democracia (como a Atenas clássica), onde o rétor – tanto o político quanto o especialista em oratória – é como um herói.”²⁵

Mas os habitantes de Sofistópolis não eram figuras totalmente alheias ou desconhecidas a outras realidades literárias ou fictícias da antiguidade: o pai sovina, o menino apaixonado, a mulher adúltera e o rústico agricultor – personagens comuns em declamações – já habitavam os palcos cômicos do período clássico. Quintiliano (3.8.51), ao listar as personagens declamatórias, aproxima declamação e comédia ao dizer que nem os atores cômicos representam tantas personagens em suas apresentações quanto os declamadores em seus discursos. Os pontos de sutura entre a representação de algumas personagens declamatórias e as cômicas são tão patentes que, em uma época anterior à descoberta da primeira peça integral de Menandro, que ocorreu em 1959, os críticos voltavam-se às declamações tardias na tentativa de reconstrução dos enredos dramáticos. Um estudo que ilustra bem tal empreitada é o de Pack (1935), que buscava reconstruir as características principais da personagem Cnemão a partir do velho avarento da *Decl. 6* de Corício (uma tentativa que se provou falha quando da descoberta da peça).

Mas por que exatamente a comédia parece ser uma inspiração tão forte para as declamações etológicas? A declamação, justamente por sua ficcionalidade e divórcio com a

²⁴ Tomamos nessa tese a liberdade de nos apropriarmos do termo “Sofistópolis” para compor uma das partes do título, propondo uma articulação entre a irreidade dos temas declamatórios, aspectos performáticos da prática e a recepção da comédia ática.

²⁵ RUSSELL 1983: 22. “Let us call the imaginary city ‘Sophistopolis’. It is of course a Greek city and worships Greek gods. Most importante, it is (like classical Athens) a democracy, where the rhetor – both politician and expert in oratory – is something of a hero”.

realidade do aluno, foi bastante criticada na antiguidade, como comentamos, de modo que podemos indagar sobre quais seriam as razões que motivavam a permanência de tipos literários tão distantes em tais exercícios. Sugerimos, como ponto de partida, que os pontos de contato, sempre tão transparentes, entre as declamações e as comédias áticas podem ser entendidos como sintoma do período histórico-literário em que esses exercícios foram mais populares, o imperial, e que são completamente esperados no universo do *pepaideumenos*.

A literatura grega produzida no império, frequentemente alocada em um movimento chamado “segunda sofística”, exibe características peculiares, como o uso do grego ático, uma predileção por temas ligados ao período clássico, um interesse de antiquário na prosopografia ateniense e a jocosidade. Falamos de uma espécie de “classicismo literário”.²⁶ Essas peculiaridades fizeram essa produção ser lida como escapista, descolada da realidade, virtual. A partir dos anos 60, essa visão começou a ser contestada. Hoje pensamos que o fenômeno arcaizante é uma forma de engajamento com o passado que reflete ansiedades do presente, como será visto no primeiro capítulo.

Para comprovar nossa tese, a de que há um intenso reuso da comédia ática nos exercícios escolares imperiais significativo para o contexto histórico, a pesquisa valeu-se da seguinte metodologia: primeiro, buscamos fazer um estudo comparativo entre declamações selecionadas a partir da presença de personagens-tipo (o soldado fanfarrão, o parasita, o misantropo e a prostituta) e passos cômicos em que tais personagens eram encontradas. Chegamos, assim, aos quatro estudos que compõem a segunda seção da tese, “II. Personagens Cômicas em Exercícios Escolares”. Nosso objetivo era o de identificar passos, temas, ecos vocabulares – qualquer forma de readaptação cômica – nas declamações. Nossa primeira impressão, a de que havia um diálogo muito estreito entre os dois gêneros, provou-se correta: as declamações imperiais são repletas de temática oriunda de comédias áticas, de Aristófanes a Menandro, e de citações ou alusões aos cômicos. Não seria incorreto dizer que boa parte das linhas que arrematam essas declamações foram primeiro fiadas pela e na comédia ática.

²⁶ cf. SCHMITZ 2004.

Nosso segundo objetivo era o de entender as razões que motivaram a recepção do gênero cômico em exercícios escolares imperiais. Para isso, investigamos duas frentes, que foram traduzidas nos quatro estudos que formam a seção “I. Sofistópolis, o declamador e a comédia ática”. Na primeira, decompomos o contexto imperial e as condições da produção literária desse período, advogando pelo estudo da sofística imperial em sua realidade histórica. Para se entender o valor da declamação em seu contexto, buscando distanciá-la de críticas que ressaltam a qualidade fictícia e irreal dos temas declamados, deve-se imaginá-la enquanto um espaço performático de negociação de identidades.

I. SOFISTÓPOLIS, O DECLAMADOR E A COMÉDIA ÁTICA

CAPÍTULO 1

A *Paideia* no Contexto Sofístico Imperial

1.1. Os sofistas gregos no império: segunda sofística, terceira sofística?

“A literatura grega do século segundo é o produto de uma comunidade impotente, a qual, por outro lado, esgota suas faculdades em exageros doentios. É uma comunidade negligenciada em um século negligenciado e, falando em termos gerais, merece esse abandono”.²⁷

A citação acima é a avaliação pessoal de um grande classicista holandês, Bernhard Abraham van Groningen, por ocasião de uma conferência nos Estados Unidos em meados de 1964, sobre a literatura grega do segundo século d.C. Como se pode ver, o estudioso – de uma forma não menos vaga, imaginativa e fácil de se compreender do que a usada por ele para qualificar essa literatura - avalia a produção do alto império com desdém, associando-a à imitação servil e fossilizante dos modelos clássicos. A ideia defendida pelo estudioso é a de que os autores imperiais imitavam os antigos porque eram incapazes de ultrapassá-los, de superá-los em gênio, porque eram *fracos* (sic) e não eram livres politicamente.

Os textos que compõem o objeto de estudo dessa tese – a saber, exercícios escolares escritos em grego – foram produzidos na esteira do *decadente* (sic) século segundo descrito pelo filólogo holandês. Ainda que datem de uns séculos adiante (sécs. IV e VI d.C.), eles podem ser considerados expressão literária do contexto imperial, menos por seu apego irrestrito ao cânone clássico, mas mais pelo uso culto e espirituoso que se fazia *a partir dos* (e não *dos*) modelos. As práticas escolares imperiais - como essa tese pretende demonstrar – ocupavam um lugar extremamente relevante no cotidiano dos jovens das classes mais abastadas, que podiam bancar um curso total de estudos, no sentido de que era pela educação

²⁷ VAN GRONINGEN 1965: 56. “*The Greek literature of the second century is the work of a powerless community, which, on the other hand, overstrains its faculties in unhealthy exaggerations. It is a neglected one in a neglected century, and, generally speaking, it deserves this neglect*”.

que essa classe elevada se distinguia das demais e adquiria notoriedade política no sistema imperial.

O contexto histórico ao qual nos referimos é o período imperial (até c. 474 no Ocidente e c. 1453 no Oriente) ou, como preferem alguns críticos, período romano, ou – ainda mais problemático – “segunda sofística” (c. 50 – 250 d.C.)²⁸ e “antiguidade tardia” (c. 150 – 750 d.C.).²⁹ Assim como outros pontos da história de nossa civilização, os diversos nomes dados ao período são construtos historiográficos que visam, acima de tudo, um didatismo que nos permita compreender mais facilmente as características da época. Basta-nos agora, tendo em vista nossos propósitos de oferecer um panorama contextual para a produção de nosso *corpus*, relembrar alguns fatos históricos importantes e comentar alguns pontos relativos ao status da questão na crítica moderna.

A Grécia durante os períodos arcaico e clássico constituía-se como um aglomerado de cidades independentes economicamente e politicamente entre si, as *poleis*. Não havia um Estado único - ideia que, aliás, é bem recente na história da humanidade - mas havia a percepção de que essas cidades compartilhavam características, como a língua, que as uniam, que as aproximavam. Tal percepção pan-helênica, segundo alguns estudiosos, torna-se mais evidente entre os gregos a partir do contato com os persas, contra os quais as *poleis* se uniram em aliança e coligações, por ocasião das Guerras Médicas em meados do século V a.C. Daí, expressa-se nos documentos do período, especialmente nas tragédias, uma concepção de alteridade, segundo a qual os gregos se mediam e se diferenciavam dos ditos bárbaros, em um paradigma “nós vs. eles” no qual o “nós” define-se principalmente pelo fator linguístico; os bárbaros (do termo grego *barbaros*, cuja origem está ligada a uma onomatopeia de uma fala ininteligível, como “gibberish” em inglês) são os que não falam o idioma grego.³⁰ O ideal de uma identidade helênica está, portanto, atrelado ao contato com os persas no século V a.C. e servia aos propósitos dos atenienses de expansão de sua área de influência.

Em 338 a.C., na batalha de Queroneia, consolidou-se o domínio dos macedônios sob as cidades gregas. Para sempre, Atenas perderia sua autonomia ilimitada. A morte de Alexandre (323 a.C.) trouxe a fragmentação de seu império, que se estendia do Egito ao

²⁸ SWAIN 1996: passim.

²⁹ BROWN 1971: 11-48.

³⁰ HALL 1989: passim. Sobre a etimologia de βάρβαρος, cf. CHANTRAINE 1969: 165.

Afganistão, em reinos comandados pelas famílias dos generais mais influentes, dentre os quais o Reino Selêucida (no Oriente) e o Reino Ptolomaico (no Egito) se destacam. Os romanos, em plena ascensão da República, passavam também por uma expansão territorial. Eles subjugaron importantes cidades gregas, como Corinto (146 a.C.), e firmaram influência sobre outras, tornando-as parte de seu protetorado, até que finalmente aniquilaram os Ptolomeus, que ainda mantinham o último reino helenístico intacto, na batalha do Ácio (31 a.C.).

Os primeiros dois séculos da Roma imperial, em especial o Período dos Nervo-Antoninos (96 a 192 d.C.), foram marcados por uma estabilidade econômico-política, de modo que é comum referir-se a esse intervalo como *Pax Romana*. Aí desenvolveu-se também um interesse notável pela cultura helênica entre os imperadores – interesse esse que deita raízes em Alexandre, responsável pela expansão do idioma e da cultura grega. Adriano, por exemplo, célebre por seu “filohelenismo”, idealizou em 131-2 d.C. o *Panhellenium*, uma aglomeração religiosa de cidades gregas que tinha por objetivo unificar a Hélade e sobre a qual somos bem informados a partir de inscrições.³¹ Apenas cidades reconhecidamente gregas poderiam participar da coligação, forçando muitas localidades, especialmente na Ásia Menor, a provar sua origem: elas buscavam, como nota Schmitz (1999: 85-6), um passado mitológico ou histórico grego para comprovar sua gênese étnica.³² Mas isso não implicava a veracidade da origem defendida pelas cidades: era grego, no império, quem se dizia grego (como veremos no estudo seguinte). Era uma questão de autodefinição, de “helenismo”, de uma autoconsciência de pertencimento a um grupo.

Nessa época, a educação helênica parece ter sido de muitas maneiras fomentada: Adriano permitiu a formação do *Panhellenium*, construções foram erguidas em Atenas, como bibliotecas e auditórios, posições oficiais para filósofos e professores de retórica gregos foram criadas, bem como abonos em impostos para essa classe de intelectuais.³³

³¹ Algumas inscrições são editadas em JONES 1996.

³² Cf. JONES 1996; ROMEO 2002: 29; WHITMARSH 2001: 23-5.

³³ Sobre a cátedra de retórica na Atenas imperial, cf. AVOTINS 1975. A cátedra imperial teria sido fundada em Atenas em 174. Aparentemente, Marco Aurélio teria elevado o salário dessa posição para 40 mil sestércios. Havia também uma cátedra municipal, cujo ocupante não seria apontado pelo imperador necessariamente e cujo ordenado não sairia dos cofres imperiais.

Inclusive a iconografia mostra Adriano barbado ao estilo dos gregos e Fócio relata que esse imperador compunha discursos modelares em língua grega.³⁴

Além disso, os textos sobreviventes ilustram uma intensa e fervilhante atividade acadêmica em torno de uma *intelligentsia*, uma classe de líderes intelectuais que parecem ter gozado de uma liderança cultural que se estendia, muitas vezes, a uma relevância social. Foi um período em que riqueza material, uma cultura elevada e proeminência política andavam de mãos dadas. Talvez por isso seja um período tão profícuo para as letras gregas. Cabe ressaltar que os séculos do império são, talvez, os mais ricos da história dos gregos em literatura preservada. Não são necessárias estatísticas precisas para afirmar que apenas a obra de Plutarco, as gigantescas *Dionísias* de Nono de Panópolis e a imensa coleção de cartas de Libânio são, em conjunto, um *corpus* preservado mais volumoso do que toda composição do período arcaico. Talvez essa não seja apenas uma sorte na história textual dessas obras; é um indício da prosperidade dos estudos das letras gregas sob dominação romana.

Tanto em grego quanto em latim florescia a prática e o ensino da retórica que tinha por objetivo formar homens capacitados para cargos administrativos e jurídicos e/ou acadêmicos.³⁵ Por isso, alguns estudiosos classificam o período como uma espécie de renascença³⁶, um período no qual as letras gregas passaram por uma reabilitação através do trabalho filológico dos professores de retórica, filósofos e oradores.

Esses profissionais da retórica são referidos nos escritos e na epigrafia imperiais majoritariamente como sofistas³⁷, talvez em homenagem aos sofistas do período clássico. Mas havia a concorrência com um outro termo, o rétor, que talvez fosse um termo mais restrito a oradores profissionais.³⁸ Graças à preservação de muitas orações, tratados de

³⁴ WHITMARSH 2001: 16. Cf. Phot. *Bibl.* 100.

³⁵ Morgan (1998: 197), ao falar do contexto do Egito imperial, lista uma série de profissões que poderiam ser ocupadas por homens que haviam estudado retórica, além da de orador ou advogado, tais como as de escribas oficiais, coletores de impostos, bancários ou agricultores.

³⁶ SWAIN 1996: 2: “Culturally the period is distinct for its renaissance of Greek letters and for its emphasis on Hellenic culture and speech as the emblems of civilization”.

³⁷ Bowersock (1969: 14) argumenta que profissionais de outras categorias, como médicos, poderiam ser classificados como sofistas também. Contra BRUNT (1994: 38).

³⁸ A obra de referência que coleta as inscrições é PUECH 2002. Sobre a concorrência dos termos σοφιστής e ῥήτωρ, cf. SCHMITZ 1997: 12-3, nota 11. Para o autor, não há uma distinção precisa entre os termos, sendo preferidos por um ou outro autor. Para Swain (1996: 97), “sofista” pressupunha uma atividade escolar, a qual não era necessariamente prática do “rétor”. Para Brunt (1994: 92-3), as evidências apontam que “sofista” signifique “professor de retórica” ou “orador epidítico” (=“declamador”) na maioria dos contextos. Para

retórica, pseudobiografias, geografias e inscrições epigráficas, sabemos muito sobre a atuação desses profissionais, especialmente nos primeiros dois séculos de nossa era. As provas epigráficas parecem sustentar aquilo que pode ser compreendido a partir das evidências literárias: os sofistas gregos no alto império eram figuras populares e marcantes do cotidiano das comunidades em que viviam, ocupando cargos políticos proeminentes e tendo bastante relevância social.³⁹ As inscrições que registram sofistas, tanto de caráter público e oficial (títulos conferidos a homens pelo governo romano, como *curator*, etc.) quanto de caráter privado (homenagens, epitáfios, consagrações em templos, etc.) são analisadas por Puech (2002), que conclui que os oradores da época imperial são tanto homens de cultura quanto homens políticos, na mesma medida de Demóstenes ou Cícero.⁴⁰

Uma das evidências que mais nos auxiliam a compor um quadro acerca das atividades desses sofistas é *A Vida dos Sofistas* de Filóstrato, de meados do século terceiro (o intervalo entre 230 e 238 parece ser mais seguro), no qual estão registradas anedotas e historietas acerca de uma porção de sofistas. Se tomarmos Filóstrato como testemunho, não há como negar que a apresentação de discursos fictícios era a principal atividade desses professores, que podiam viajar de cidade em cidade declamando seus discursos a pedido de um colega professor ou em determinada reunião cívica (não há nada de errado em traçar um paralelo com o intercuro intelectual que temos hoje em nosso ambiente acadêmico, recheado de palestras de professores estrangeiros de relevância mundial!). Esses discursos fictícios, que nas fontes são nomeados como μελέτη (“exercício”) e sobre os quais discorreremos atentamente em outro ponto dessa tese, eram apresentados pelos sofistas para seus alunos e entre seus pares como um modelo a ser seguido - tendo, portanto, um propósito didático -, ou como um discurso epidítico sem um fim claro a não ser o do entretenimento, ou, por fim, por ocasião de alguma encomenda feita por um político ou em uma dada celebração oficial (embaixadas, por exemplo).

Por conta da atuação desses professores, alguns estudiosos referem-se aos dois primeiros séculos do império como “segunda sofística”, ainda que o termo esteja coberto de obscuridades e inexatidões, e tentam delimitá-lo cronologicamente de modo preciso.⁴¹ A

Bowersock (1969: 13), o sofista era um rétor virtuoso com uma grande reputação pública. Cf. também BOWIE 1972: 5-6.

³⁹ BOWERSOCK 1969: 10.

⁴⁰ PUECH 2002: 24.

⁴¹ Vide SWAIN 1996 contra BRUNT 1994.

definição de “segunda sofística” é uma das grandes questões dos estudos clássicos; é impossível falar dela sem antes entender sobre a historiografia da crítica, pois foi a partir do esforço moderno de categorizar as correntes literárias do período que a nomenclatura foi criada e passou a se desenvolver.

A inspiração para a alcunha “segunda sofística” é do próprio Filóstrato, que, no início de sua obra (*VS* 481), estabelece uma distinção entre dois tipos de “arte/técnica sofística”: a “antiga sofística” e a “segunda sofística”. A primeira, diz ele, teria sido fundada por Górgias (portanto, meados do século V a.C.) e se ocupava com temas filosóficos, como o que é a virtude ou sobre deuses e heróis. A “segunda sofística”, por sua vez, teria sido fundada por Ésquines (meados do século IV a.C.) e teria como característica principal discursos sobre personagens como o rico, o herói de guerra e o tirano. A segunda sofística é o tipo de prática dos oradores imperiais, de modo que Filóstrato tenta, nesse passo de suas *Vidas*, traçar uma estirpe clássica para a retórica de seu período.⁴² Absolutamente nada indica que um período histórico preciso esteja sendo mencionado, de maneira que “segunda sofística” é um termo que evitamos usar nessa tese, dando predileção para “imperial” ou “tardo-imperial” (quando falamos apenas dos séculos IV a VI d.C.).

Desde os grandes filólogos alemães, “zweite Sophistik” é uma expressão usada para definir a produção sofística do início do império sem muita precisão cronológica, distinguindo apenas Favorino e Aristides, por exemplo, de Protágoras ou Hípias: os primeiros sendo representantes de um movimento sofístico posterior, imperial.⁴³ Os filólogos estavam mais interessados em analisar o estilo dessa retórica, se era asianista (portanto, mais *flamboyant*, empavonada, superficial, dada a jogos de palavras, paralelismo e à poeticidade) ou se era aticista (mais séria, engajada e eficaz; o contrário do asianismo).⁴⁴ A contenda parece ter sido apaziguada por Wilamowitz (1900), o qual atribui menor relevância ao asianismo ou aticismo, destacando que os professores imperiais eram, antes de tudo, “classicistas”.⁴⁵

⁴² SCHMITZ 1997: 14; JOHNSON & RICHTER 2017b: 22.

⁴³ KAIBEL 1885, ROHDE 1886 e WILAMOWITZ-MÖLLENDORF 1990.

⁴⁴ Sobre esse tema, cf. KIM 2017.

⁴⁵ Cf. WILAMOWITZ-MÖLLENDORF 1900: 50. “*Die griechischen Lehrer der Wissenschaft und der Sprache haben in Rom die classicistische Reaction inaugurirt. Die Weltstellung Roms hat ihr in der Welt*

Alguns propuseram que a “segunda sofística” fosse um fenômeno cultural, como propõe Anderson (1993). Para outros, seria uma corrente artístico-literária ou, ainda, um conjunto quântico de reações de culturas dominadas, como para Whitmarsh (2017). O tema continua aquecido nos estudos clássicos, a julgar pela recente publicação de um *Oxford Handbook* inteiramente dedicado ao assunto.⁴⁶

Muitas dessas leituras partem de tentativas de reabilitar a produção grega imperial. Por especificidades do período, como um gosto de antiquário por arcaísmos, a produção literária grega do império é negativamente taxada de arcaizante, escapista, escolar, artrítica, exuberante⁴⁷, uma verdadeira *weltabgewandte Literatur*⁴⁸ (“literatura descolada do mundo”) porque não representava o universo real do império. De fato, causa estranheza pensar que homens como Dião Crisóstomo ou Luciano tenham “desperdiçado” tempo estudando os antigos, de sorte que poderiam perfeitamente compor em grego ático ou simular dialetos literários, apenas para produzir algo tão “irrelevante” quanto um elogio para um papagaio⁴⁹ ou para uma mosca⁵⁰. Ou, mesmo quando pensamos em algo que esteja mais conectado às realidades imperiais, por que há um engajamento com figuras, temas e eventos do passado grego? No *Discurso a Roma* (*Or. 26, In Rom.*) de Aristides, por exemplo, há citações a Eurípides (§3), Hesíodo (§13; §39), Homero (§82; §89). O que esses poetas têm a ver com Roma?

A avaliação negativa da literatura imperial como escapista, escolar e puramente *antiquarianista* (“um museu de fósseis” para Van Groningen) é reducionista. Primeiro porque ignora o contexto, segundo porque originalidade não é um critério eficiente para avaliar qualidade literária há tempos. É própria da personalidade humana, do nosso código interno de sobrevivência, a imitação com variação e seleção e esse processo vem sendo

Geltung verschafft. Wenn man bloss das Gezänke der Rhetoren um Asianisch und Attisch ansieht, mag es eine Bagatelle scheinen. Auch als solche ist sie nur aus dem ganzen Gange der Weltcultur verständlich”.

⁴⁶ JOHNSON & RICHTER 2017b.

⁴⁷ Cf. QUIROGA 2007: 33.

⁴⁸ SCHMITZ 1997: 18-25.

⁴⁹ Apenas o título desse trabalho de Dião Crisóstomo foi preservado. Temos, porém, desse mesmo autor um *Encômio do Cabelo*, conservado embutido ao *Elogio à Calvície* de Sinésio.

⁵⁰ Cf. Luc. *Musc.*

aplicado para a sobrevivência dos clássicos em inúmeros estudos de intertextualidade e recepção.⁵¹

Por isso, desde o estudo seminal de Bowersock (*Greek Sophists in the Roman Empire*, 1969), uma reavaliação vem sendo proposta e a *communis opinio* sobre a questão vem se alterando: hoje pensa-se que a retórica sofística era, antes de tudo, um *locus* poderoso para discussão de valores e de mazelas sociais. O refúgio no passado era um *lieu de mémoire* e servia a um determinado propósito social. O estudioso, mesmo que tenha o objetivo de reabilitar a produção do império, incorre em alguns juízos de valor que o presente estudo busca refutar.⁵² De todo modo, a ideia desenvolvida por Bowersock é a de que essa literatura é engajada a nível político – portanto, histórico - e não necessariamente, estético - portanto, literário. Para ele, os sofistas do alto império estavam intimamente ligados a cargos e benefícios políticos no império, como o cargo de *ab epistulis graecis*⁵³ (“secretário de correspondência grega”) ou mesmo de cônsul.⁵⁴ Era a posição de privilégio da elite educada grega que configura o universo da segunda sofística, como apreende-se do trecho abaixo:

“Em uma era que tinha um forte gosto pelo brilhantismo artificial dos sofistas, o papel que eles [os sofistas] tinham tido por séculos na sociedade e na política se tornou conspícuo e magnífico. A οἰκουμένη (‘mundo habitado’) greco-romana permitia que eles tivessem prestígio internacional. Como antigamente, os oradores associavam-se de modo oficial e não oficial aos líderes da aristocracia romana, agora eles estavam em relacionamentos similares com os monarcas do império romano. Podemos argumentar, sem desculpas, que a segunda sofística tem mais importância para a história romana do que para a literatura grega”.⁵⁵

⁵¹ Cf. a discussão dos capítulos iniciais de SANDERS 2005.

⁵² Cf. BOWERSOCK 1969: 1. “The quality of the second-century works we possess (and they are many) is not high”.

⁵³ VS 571.

⁵⁴ Filóstrato (VS 589) lista entre os presentes e benefícios dados pelo imperador Marco para Adriano de Tiro ouro, escravos, cavalos, abonos em impostos e funcionários subalternos.

⁵⁵ BOWERSOCK 1969: 58. “In an age which had a strong taste for the artificial brilliance of the sophists, the role which they had had for centuries in society and politics became conspicuous and stunning. The Graeco-Roman οἰκουμένη permitted them to have international prestige; and as in the old days the rhetors had associated in official and unofficial relationships with the leaders of the Roman aristocracy, so now they are

Mas a proposta de Bowersock não explicava o porquê de retórica imperial ser arcaizante; ele detecta o fenômeno, mas furta-se a explicar as razões que levaram os sofistas imperiais a produzir discursos sobre temas que não estavam relacionados aos problemas do presente, exilando-se entre personagens e tópicos da Atenas dos séculos V e IV a.C. Pouco depois, Bowie, em um trabalho canônico, ocupou-se justamente desse aspecto não explicado por Bowersock. Em “Greeks and their past in the Second Sophistic”, Bowie, detectando que o fenômeno arcaizante ultrapassa a literatura e acomete todas as esferas da vida da elite grega imperial – inclusive, por exemplo, a escolha de nomes próprios arcaicos, que é documentada em alguns lugares durante essa época⁵⁶ e as artes visuais –, relaciona tal nostalgia do passado a reações às condições do presente de subordinação política romana desses gregos. Para ele, pouco importava o quanto a elite intelectual ocupava-se com questões do cotidiano político porque as decisões não estavam mais sob o poder de uma *ekklesia* ou de uma *boule*. Havia problemas, como demonstram alguns discursos de Dião de Prusa⁵⁷ e algumas anedotas em Filóstrato, “mas para uma porção grande de gregos cultos eles pareceriam, em última análise, pequenos porque não havia mais autonomia”⁵⁸. Assim, o classicismo seria uma espécie de refúgio, um escapismo, para os sofistas que olhavam para seus predecessores clássicos, Demóstenes ou Péricles, e.g., como símbolos de um passado glorioso.

Ainda que haja escopo para validar a teoria de Bowie, o autor ignora ou dá pouca importância para a posição de privilégio dessa elite intelectual que estava em constante contato com as esferas mais elevadas do poder imperial. Para Schmitz (1997), a educação era um mecanismo de legitimação dos gregos, tanto de grego para grego, quanto de grego para romano. Ela era o modo pelo qual os gregos adquiriam relevância em uma constelação de poderes no período imperial. Para o crítico, cuja leitura pauta-se em teorias bourdieunianas, capital intelectual era a perpetuação de poder simbólico.

found in similar relationships with monarchs of the Roman empire. It could be argued without apology that the Second Sophistic has more importance in Roman History than it has in Greek Literature.”

⁵⁶ BOWIE 1970: 31-2.

⁵⁷ Cf. e.g. a *Or. 40*, sobre uma querela entre as cidades Apameia e Prusa.

⁵⁸ BOWIE 1970: 18.

Alguns estudiosos apoiam-se tanto na crise do terceiro século quanto na ascensão do cristianismo para restringir a “segunda sofística”, como Swain (1996) e Schmitz (1997).⁵⁹ A chamada “crise do terceiro século” foi um período de instabilidade econômica e política que quase levou ao desmembramento do império romano. A essa instabilidade puseram fim as reformas de Diocleciano.⁶⁰ Talvez o aspecto mais marcante da configuração imperial a partir desse período seja a ascensão do cristianismo e de um regime de governo mais monárquico e centralizado, sobretudo a partir de Constantino, que demarcaria, portanto, a “segunda sofística” da “antiguidade tardia”. Do século III, há uma escassez de inscrições e de cultura material em geral, a qual é seguida, já no século IV, por um período de maior atividade cultural. Por isso, supõe-se que tivesse havido um novo renascimento das letras gregas, ilustrado pela profusa obra de Temístio, Himério, Sinésio e, especialmente, Libânio e pela escola de Gaza no sexto século. Pernot (1993: 14), por exemplo, chega a propor uma “terceira sofística” ou uma “segunda sofística bis”:

"Textos após o século III d.C. são mencionados mais ocasionalmente. Com a vitória do cristianismo e as mutações do baixo império, as condições mudam. Por mais fortes que sejam os elementos de permanência, é uma 'Terceira Sofística' que começa, ou, em todo caso, uma Segunda Sofística *bis*".⁶¹

Swain, assim como Pernot, admite “elementos de permanência”, mas destaca, tendo em vista seu projeto, as diferenças entre os períodos anterior e posterior ao terceiro século.⁶² Para ele, a cultura urbana de Libânio no quarto século é similar a Atenas ou Esmirna no segundo século; mas a elite grega seria menos confiante em face do cristianismo, da remoção de cidadãos proeminentes para a nova corte e para o senado em Constantinopla, do uso vigoroso do latim na administração e nas leis do império oriental. Tais problemas, segundo

⁵⁹ Cf. SWAIN 1996: 3-5; SCHMITZ 1997: 34.

⁶⁰ Cf. CAMERON 1992: 30-46.

⁶¹ PERNOT 1993: 14. “les textes postérieurs au IIIe s. ap. J.C. font l’objet de mentions plus occasionnelles. Avec la Victoire du christianisme et les mutations du Bas-Empire, les conditions changent; si forts que soient les éléments de permanence, c’est une Troisième Sophistique qui commence, ou en tout cas une Second Sophistique *bis*”.

⁶² SWAIN 1996.

Swain (1996: 5), não eram parte do cotidiano da elite grega do século segundo, de modo que a produção dos dois primeiros séculos é única e exclusivamente produto de seu *milieu*. Por esse motivo, o classicista limita o fenômeno da segunda sofística ao intervalo de c. 50 a 250 d.C. Swain (1991: 149), em outro trabalho, propõe que uma melhoria das condições de vida dos gregos no principado tenha sido decisiva, de modo que podemos falar em “segunda sofística” em termos de história grega. Seu argumento central resume-se no seguinte excerto:

“Poder econômico traz poder de lazer e Filóstrato está mapeando a indústria do lazer. Os sofistas discutidos por ele mostram uma combinação de riqueza, cultura e poder de uma maneira que é especialmente característica desse tempo, como podemos também saber a partir de outros fontes literárias e lapidárias”.⁶³

A nomenclatura “terceira sofística” é defendida por Quiroga (2007), o qual vê no termo uma saída eficaz para explicar o contexto cristão do período posterior ao terceiro século, assim como fazem Malosse & Schouler (2009). Para eles, as atividades cívicas que antes eram trabalho exclusivamente dos sofistas agora são compartilhadas com os bispos. Sem dúvidas, não se pode ignorar que a configuração do império após Constantino era outra e que isso trouxe um impacto para a produção do período. Os sofistas de Filóstrato ignoram totalmente a religião cristã, enquanto Libânio, no século IV, por exemplo, registra uma intensa relação com cristãos.⁶⁴

É um lugar-comum na história da retórica antiga a ideia de que a oratória perde significado social à medida que passa o tempo, que ela surge das assembleias democráticas e vai, ao longo dos séculos, restringindo-se apenas às escolas, tornando desvinculada da realidade. Trata-se, a título de ilustração, da apreciação de Swain, para quem a perda de relevância econômica dos gregos só pode ter produzido algo que não era o mesmo visto no império alto. Mas há sim elementos de continuidade que conectam o sistema de valores do alto império ao da antiguidade tardia, a segunda sofística à terceira sofística. Pelo menos no

⁶³ SWAIN 1991: 149. “It is the economic upturn distinguishing the Greek world of the Principate from that of the Republic that entitles us to apply the term *Second Sophistic* of this period in terms of Greek history. Economic power brings leisure power, and Philostratus is charting a leisure industry. The sophists discussed by him are shown combining wealth, culture, and power in a way that is especially characteristic of this age, as we know from other literary and lapidary sources”.

⁶⁴ BURR 2006.

caso de Libânio, pode-se provar que a educação sofística tinha um respaldo social bem maior do que o se imaginaria no sistema monárquico tardo-imperial.⁶⁵

Anderson (1993: 41), por exemplo, fala sobre um “senso de continuidade” (*sense of continuity*), que é sentido na produção do século quarto em diante. O autor lista o cristianismo como uma das forças inimigas da cultura pagã dos sofistas, bem como um controle mais forte por parte do imperador sobre as atividades intelectuais, especialmente após Constantino. De toda forma, o helenista traz Libânio como um dos estereótipos das atitudes sofísticas imperiais; especialmente a *Autobiografia* (*Or.* 1), usada frequentemente como ilustração do percurso acadêmico de um sofista imperial.

“Mas se deve destacar que na obra [de Libânio], em particular, nós temos a mais insubstituível evidência da prática de um sofista, tanto como um *littérateur* quanto uma figura pública; temos, com certeza, uma visão da vida sofística com uma documentação rica que raramente é obtida para o *largior aether* do século segundo”.⁶⁶

De fato, o termo “segunda sofística” ajuda-nos a pensar; é, como elucidam Johnson & Richter (2017a), um termo *good to think with*, uma boa *working tool*⁶⁷, justamente porque nos auxilia a criar um contexto no qual seja possível entender as características comuns que perpassam a produção imperial, tais como o gosto antiquarianista pelo dialeto ático e por temas ligados ao passado ateniense, as performances sofísticas, a erudição e o arcaísmo, adoxografia, a sátira e a questão da identidade helênica.⁶⁸ Porém, ao que tudo indica, o letramento em grego não perdeu importância após o século III. A demanda por profissionais letrados em grego para ocupar posições administrativas ou jurídicas continuou alta e foi o

⁶⁵ Cf. DRECOLL 2004.

⁶⁶ ANDERSON 1993: 42: “But it must be stressed that in the latter’s work in particular we have the most irreplaceable evidence of a sophist’s practice, both as *littérateur* and as a public figure: indeed we have a picture of sophistic life with a wealth documentation that is very seldom obtainable for the *largior aether* of the second century”.

⁶⁷ QUIROGA 2007: 41.

⁶⁸ JOHNSON & RICHTER 2017a: 25: “A typical laundry list of Second Sophistic characteristics includes various points of focus: nostalgia for an idealized (Athenian) classical past; archaism and purity of language; sophistic performance and contest and display; *paideia* and erudition; anxieties over (Hellenic) self-definition and identity”.

que fomentou importantes polos intelectuais como Atenas, Antioquia e Gaza entre os séculos IV e VI d.C., onde escolas de retórica surgiram. As escolas deixam de ser documentadas apenas após o sexto século; fato que nos leva a crer que a crise do sistema imperial no Oriente significou também a derrocada do sistema escolar.⁶⁹

As declamações estudadas nessa tese são de Libânio (séc. IV d.C.) e de Corício (séc. VI d.C.) e foram selecionadas por motivos já explicados na “Introdução”. Elas seriam, portanto, composições representativas desse novo cenário da “terceira sofística”, no qual se sente a presença do cristianismo, da retórica do elogio e da filosofia neoplatônica. Nosso objetivo, porém, não é o de destacar os elementos de descontinuidade, mas sim reconhecer e entender os traços de similaridade com a tradição sofística precedente, os quais parecem ser mais abundantes, e, principalmente, nos beneficiar do aporte teórico e das conclusões propostas por estudos canônicos sobre a segunda sofística, aplicando-os a essa produção mais tardia.⁷⁰ Os sofistas não deixaram, como querem alguns, de participar do cotidiano das cidades em que trabalhavam.

Assim como os sofistas de Filóstrato, Libânio e Corício foram dois professores de retórica. Libânio viveu entre 314 e 393, aproximadamente, e foi treinado em retórica em Atenas, tendo trabalhado posteriormente em Constantinopla, na Nicomedia e em Antioquia, sua cidade natal, onde foi o sofista oficial da cidade por cerca de quarenta anos (353 a 393).

⁷¹ Ele é, possivelmente, a fonte mais rica para o estudo do funcionamento de uma escola na antiguidade, pois sua obra supérstite é vasta (cartas, discursos e exercícios escolares) e nela está documentado todo o dia a dia da instituição que ele chefiava com o auxílio de seus professores-assistentes. Ele era pagão e foi professor do imperador Juliano, responsável por restituir brevemente o paganismo no império. A obra supérstite de Libânio é extremamente extensa; são mais de 60 discursos, mais de 1500 epístolas, mais de 50 declamações e uma porção de exercícios preliminares. Por um lado, detectamos a atividade de um sofista extremamente engajado com as questões políticas de seu tempo, como, por exemplo, nos discursos para o imperador Teodósio (*Or. 51 e 52*), nos quais ele denuncia o sistema corrupto

⁶⁹ KENNEDY 1983: 177-8.

⁷⁰ Esse é um ponto de vista que já defendi em meu mestrado. Cf. SILVA 2015: 74.

⁷¹ Muito se falou sobre a biografia de Libânio, sobre a qual somos extremamente informados por conta da sobrevivência de sua Autobiografia (*Or. 1*). Cf. CRIBIORE 2007: 15; VAN HOOFF 2014: 7-38.

que assegurava benefícios para determinados cidadãos que pagavam visitas suspeitas para os governantes. Libânio propõe que o imperador passe uma lei que proíba essa prática.⁷²

Por outro lado, suas obras passam a ideia de um homem profundamente preocupado com sua escola, com seus alunos e com o trabalho acadêmico em cima dos clássicos, como Demóstenes, para quem Libânio compôs resumos (*hypotheseis*). Na *Or.* 31, Libânio dirige-se aos cidadãos de Antioquia em defesa de seus assistentes, que à época recebiam muito pouco a ponto de quase passar fome, ressaltando a utilidade desses profissionais. Em outro discurso, *Or.* 36, o professor denuncia que alguns alunos o atacaram com magia. Com relação a seus exercícios escolares, suas declamações abordam desde temas histórico-mitológicos, como um discurso em apologia a Sócrates (*Decl.*1) até temas fictícios, como os discursos tratados nessa tese. Eunápio, na *Vida dos Filósofos* (495-6), autor contemporâneo a Libânio, preserva uma pequena biografia do professor. Lá, Eunápio, o qual diz não conhecer pessoalmente Libânio, fala sobre a popularidade e a circulação de alguns escritos do sofista de Antioquia, destacando o charme (χάρις) de sua eloquência. Eunápio também fornece a imagem de Libânio como um homem em contato com homens de poder, tendo-lhe sido oferecido um título honorífico oficial de *praefectus praetorio*/ ἑπαρχος. Vale a pena citar a passagem abaixo, na qual Eunápio explicita a relação do sofista de Antioquia com os “autores antigos” e com os políticos de seu tempo.

αὐτὸς δὲ ἑαυτὸν ἐπὶ ταῖς μελέταις συνεῖχεν, καὶ πρὸς τὸν ἀρχαῖον ἐξεβιάζετο τύπον, τὴν ψυχὴν διαπλάττων καὶ τὸν λόγον. [...] οὕτω καὶ Λιβάνιος, ἐκ τοῦ ζήλου καὶ τῆς παραθέσεως τῆς κατὰ μίμησιν, προσαρτῶν ἑαυτὸν καὶ παραξέων ἡγεμόσιν ἀρίστοις, τοῖς ἀρχαίοις καὶ οἷς ἐχρῆν ἐπόμενος, ἵχνος τε ἄριστον ἐνέβαινε καὶ ἀπῆλause τῆς ὁδοῦ εἰκότα.

Ele, por si próprio, ocupou-se com declamações e foi em busca de um modelo antigo, que lhe moldasse a alma e a eloquência. [...] Assim, Libânio imitava com cuidado e força de comparação, conectando-se e marchando ao lado dos melhores líderes, seguindo os antigos e aqueles outros que precisava, e trilhou a melhor rota e colheu no caminho o que era razoável.

⁷² Cribiore (2015: 175) argumenta que a *Or.* 51 talvez seja um discurso escolar feito como um modelo para um discurso real sobre problemas cotidianos.

Já de Corício pouco sabemos, ainda que haja uma entrada para ele na *Biblioteca* de Fócio.⁷³ Ele era, provavelmente, cristão, e viveu e trabalhou em Gaza no segundo quarto do século VI d.C., sob Justiniano. Sua produção é frequentemente associada à “Escola de Gaza”, um círculo de sofistas cujas atividades são registradas de Zeno a Justiniano na cidade palestina. A obra supérstite abrange discursos, especialmente encomiásticos, discursos curtos (*dialexeis*) e declamações histórico-mitológicas e etológicas.

De fato, não se pode negar que haja na obra desses sofistas uma nova ordem social centrada em torno do cristianismo, do crescimento do ensino do direito romano e do poder mais centralizado. Libânio, por exemplo, frequentemente comenta sobre a escassez de alunos e sobre seus detratores, que eram muitos, e sobre a preferência de alguns alunos pelo direito latino ao invés da retórica grega.⁷⁴ Os discursos encomiásticos de Corício foram lidos como sinal de uma retórica panegírica que era produto da criação de muitos cargos políticos menores após Diocleciano. Era como se o sofista fosse agora um compositor de elogios e despedidas a funcionários imperiais, muito menos do que um ser de importância política ativa.⁷⁵

Contudo, a visão da retórica tardo-antiga como um conjunto representativo de uma cultura panegírica, na qual os gregos tinham ainda menos poder de decisão do que no alto império, vem sendo combatida. Mesmo que o cenário seja outro, nada nos impede de nos beneficiarmos das mesmas lentes metodológicas que reavivaram a literatura da segunda sofística, a saber os estudos de análise do discurso que visam a identificar um processo de construção de identidades (de grego, de elite, de homem) e de autodefinição (*self-fashioning*) que se dá por vias performáticas, pelas formas de engajamento com os modelos e com os antepassados e pelas escolhas lexicais para conceituar determinadas categorias. Devemos aceitar que falamos de uma cultura de performance, quando nos referirmos à retórica sofística. Especialmente quando falamos de literatura escolar, nosso olhar deve estar atento às especificidades desse contexto, pois a escola é a primeira instituição, o primeiro lugar,

⁷³ Para uma discussão acerca de Corício e uma sinopse de sua obra, bem como uma tradução do verbete de Fócio, cf. SILVA 2015 (com recomendação bibliográfica).

⁷⁴ Cf. *Or.* 48.22-29; *Or.* 49.27; *Or.* 1.214; *Or.* 2.43-44.

⁷⁵ SWAIN 2004: 362-3.

responsável pela formação ético-moral do indivíduo e pela construção da identidade de classe, de gênero e étnica.

Essa tese parte do pressuposto, estabelecido por Van Hoof (2010), de que os estudos da retórica sofisticada tardo-antiga precisam se armar com as ferramentas metodológicas e com o olhar crítico de alguns estudos canônicos sobre segunda sofística. A estudiosa explica que aplicar as metodologias desenvolvidas para o estudo da retórica grega mais antiga permite uma avaliação segura dos aspectos de continuidade e de mudança. Em suas palavras,

“[...] similares aos textos do século segundo por serem um local de poderoso e proeminente debate social, os textos tardo-antigos, através da dinâmica exploração de problemas-chave que importavam, também oferecem uma visão detalhada das forças progressivas e conservadoras que operavam na sociedade da antiguidade tardia”.⁷⁶

Van Hoof (2010) refuta alguns argumentos que se tornaram recorrentes ao se distinguir a retórica da segunda sofística e a tardo-imperial. Primeiramente, a questão da centralização do poder em torno da capital e do monarca em Constantinopla – fato que, na visão de alguns, teria diminuído a autonomia das províncias orientais, como é o caso de Antioquia ou Gaza. Para ela, a leitura da obra de Libânio não permite enxergar uma oposição clara entre centro e periferia, entre Constantinopla e as províncias, nem uma visão sempre negativa da capital.⁷⁷ Outro ponto é a ameaça imposta pela educação legal em latim diante das escolas de retórica grega. Como bem lembra a estudiosa, há inúmeras passagens em que Libânio se queixa desse fato⁷⁸, mas o sistema de ensino retórico em grego não parece ter sido alterado entre o período de Teodósio a Justiniano.

Por último, o argumento de que os sofistas passaram a concorrer com intelectuais cristãos na *Kulturszene* das províncias; fato central na teoria dos que defendem a “terceira sofística”. Van Hoof (2010) aponta que os sofistas nunca tiveram uma posição coadjuvante na vida social da antiguidade tardia; se isso acontecesse, tratava-se de um caso específico.

⁷⁶ VAN HOOFF 2010: 212. “[...] similar to second-century texts in being a prominent and powerful locus of social debate, late ancient texts, through their dynamic exploration of the key issues that mattered then and there, also offer detailed insight in conservative as well as progressive forces at work in late antique society”.

⁷⁷ Cf. *Ep.* 34. VAN HOOFF 2010: 220.

⁷⁸ Por exemplo, *Or.* 31.27-9, 43.3-5 e 62.21.

Outro dado refutador é o fato de muitos membros da Igreja terem sido treinados em retórica, alcançando até mesmo a posição de professor de retórica. Kaster (1981: 73) lista como exemplares desses rétores-bispos Gregório de Nisa, Anfilóquio de Icônio, Ótimo de Agdamia e Ablábio, bispo de Niceia.

Mesmo os autores que reconhecem uma diferença mais marcada entre os autores da segunda e da terceira sofísticas, como Gleason (1995), utilizam Libânio como exemplo de atitudes sofísticas. Gleason, que analisa a contenda entre Favorino e Polemão em termos de autodefinição discursiva e *habitus* bourdieuano, conclui seu livro com um longo excuro sobre Libânio. Para ela, a querela entre os sofistas imperiais, que se traduzia em questões de gênero (Favorino era dito eunuco adúltero, um gaulês grego e um sobrevivente de uma briga com um imperador⁷⁹), escondia uma problemática de classes mais complexa. Nesse contexto, Libânio estaria inserido por veicular uma função social da retórica que envolvia exercitar a língua grega⁸⁰ como uma forma de distinção de classes (e.g., quando em um determinado discurso Libânio exorta seus alunos a discursarem para se diferenciarem de seus escravos⁸¹).

De toda forma, o grande elemento de continuidade entre as atividades dos sofistas imperiais era a questão da performance. A declamação continuou sendo *performizada* em contextos cívicos. Os declamadores, sejam da segunda sofística, sejam da terceira sofística, não apenas proclamavam valores helênicos; eles os *impersonavam*, na medida em que falavam no papel de uma personalidade do ambiente ateniense clássico. Voltemos agora a esse ponto.

⁷⁹ *VS* 489.

⁸⁰ *Or.* 49.29.

⁸¹ *Or.* 35.15.

1.2. A componente ético-performativa da educação sofística antiga

Nas escolas imperiais, o núcleo curricular era o estudo dos autores antigos (*palaioi*), de seu registro linguístico e de seus temas. Era um lugar de comunhão com os antigos e com o passado.⁸² Para os gregos, o cânone englobaria os autores dos séculos V e IV a.C. (o mesmo cânone sobrevive hoje e é estudado nos cursos de literatura antiga!), em especial os áticos. Já os romanos voltavam-se para o fim da República, o “período de ouro”, e para figuras como Cícero e Catão.⁸³ Em um diálogo de Luciano de Samósata, autor do século II d.C., a personagem Educação (*Paideia*) afirma que seu trabalho é o de tornar conhecidas as obras dos autores antigos (ἐπιδείξω παλαιῶν ἀνδρῶν ἔργα - “Eu exibirei o trabalho dos autores antigos”).⁸⁴

O estudo não somente criava uma elite intelectual (os ditos *pepaideumenoi*, “homens educados”, nos textos do período), como também funcionava como um elemento de distinção de identidades (de classe, de gênero e de etnicidade). Em *Vida de Apolônio de Tiana*, e.g., outro texto da época, creditado a Filóstrato, cuja datação dramática localiza-se no início da era cristã, o estrangeiro Damis associa-se a Apolônio, o sábio cuja vida é registrada nessa obra, para que através da educação ele deixe de ser um bárbaro.⁸⁵

καὶ ξυγγενόμενος αὐτῷ σοφὸς μὲν ᾤθηται δόξῃν ἐξ ιδιώτου τε καὶ ἀσόφου, πεπαιδευμένος δὲ ἐκ βαρβάρου, ἐπόμενος δὲ αὐτῷ καὶ ξυσπουδάζων ὄψεσθαι μὲν Ἰνδοῦς, ὄψεσθαι δὲ ὑμᾶς, Ἑλλησί τε ἐπιμίσξῃν Ἑλλήνι ὑπ' αὐτοῦ γενόμενος.

E eu pensei que, se me associasse a ele, eu seria, ao invés de um homem burro e comum, um sábio; um homem educado, ao invés de um bárbaro; seguindo-o e sendo prestativo, eu veria a Índia, veria vocês, me misturaria a gregos e, por ele, um grego me tornaria.

(Philostr. *VA* 3. 43)

⁸² τοῖς παλαιοῖς συνεῖναι (“interagir com os antigos”) – Luc. *Salt.* 2. Cf. ANDERSON 1993: 69-85.

⁸³ BOWERSOCK 1969: 16.

⁸⁴ Luc. *Somm.* 10.

⁸⁵ Cf. GOLDHILL 2001: 6.

Mas a ideia de que a educação era o que fazia um grego não é algo específico do período imperial, muito embora seja nele acentuada. Isócrates, orador do século IV a.C., advoga em seu *Panegírico* pela hegemonia de Atenas perante uma aliança pan-helênica. Como elemento que une os gregos, o orador cita a educação (*paideusis*) e não a natureza (*physis*). Esse modo de encarar a formação da identidade cultural é, certamente, propiciada por um contexto no qual se precisava criar e propagar uma forma de se unificar os povos que fosse capaz de deter a ruína das partes dessa aliança grega.

Τοσοῦτον δ' ἀπολέλοιπεν ἡ πόλις ἡμῶν περὶ τὸ φρονεῖν καὶ λέγειν τοὺς ἄλλους ἄνθρώπους, ὥσθ' οἱ ταύτης μαθηταὶ τῶν ἄλλων διδάσκαλοι γεγόνασιν, καὶ τὸ τῶν Ἑλλήνων ὄνομα πεποίηκεν μηκέτι τοῦ γένους, ἀλλὰ τῆς διανοίας δοκεῖν εἶναι, καὶ μᾶλλον Ἕλληνας καλεῖσθαι τοὺς τῆς παιδείας τῆς ἡμετέρας ἢ τοὺς τῆς κοινῆς φύσεως μετέχοντας.

Nossa cidade está tão à frente do restante dos homens no pensar e no falar que seus alunos se tornam os professores dos demais, e que ela fez com que o nome dos gregos parecesse não mais à raça, mas à inteligência pertencer, e fez com que sejam chamados de gregos mais os que partilham da nossa educação do que da natureza comum.

(Isoc. *Pan.* 50 – tradução de André Bertacchi)

No ambiente imperial, um verdadeiro caldeirão de culturas e idiomas, a ideia da educação como laço de identidade toma força sem igual na história dos gregos. Como informa Whitmarsh (2001:8-9), a educação como um elemento de continuidade cultural adquire certa expressão no período helenístico, com os gramáticos de Alexandria, os quais propagavam a mensagem de que eram “os educadores de todo o mundo, tanto gregos quanto bárbaros”⁸⁶. Na visão de Morgan (1998: 22), uma educação comum seria uma demanda do período helenístico, pois havia a necessidade de haver algum tipo de administração centralizada em grego *standard*, a *koine*, que pudesse trazer uma unidade às inúmeras etnias que compunham os reinos helenísticos.

⁸⁶ Ath. 184b.

É, porém, no período romano que a *paideia* acentua-se como laço cultural dos gregos. Anderson (1993: 3) explica que Roma permitia um autogoverno a nível local, municipal, que poderia gerenciar os problemas da cidade sem estar sob a jurisdição de um governador de província romano. Para o estudioso, o resultado dessa política foi um *ethos* (aqui entendendo-o como um sentimento de empoderamento) segundo o qual a elite educada grega se sentiria no direito de promover uma ilusão de glórias passadas dos séculos quinto e quarto a.C. De fato, os romanos eram mestres na política do “partilhar e governar”, de sorte que o governo grego local e o governo romano provincial eram percebidos como complementares e não contrários.⁸⁷ De fato, não se encontra nos registros do período nenhum traço de um sentimento contrário a Roma.⁸⁸

No centro dessa formação cultural estava o estudo do grego ático clássico, de modo a surgirem correntes de gramáticos que privilegiavam um puritanismo linguístico, como Frínico Aticista (séc. II d.C.), a quem se credita uma coletânea de aforismos áticos. As obras supérstites do período, em sua maioria, foram escritas em um dialeto literário estabelecido: para poesia épica usa-se o dialeto homérico (e.g. Nono de Panópolis), para a retórica usava-se o ático de Demóstenes. Manuais e léxicos áticos abundavam e os alunos aprendiam a escrever a partir de frases em ático. Interessante ressaltar que, certamente, tais dialetos estavam muito distantes da *koine* falada na época imperial, de maneira que podemos falar de uma *Kunstsprache* (“língua artificial”).⁸⁹

O estudo era, assim como é hoje no Brasil, uma forma de distinção entre as camadas mais e menos favorecidas da sociedade. Exemplo claro desse contexto é *O Sonho* ou *A Vida de Luciano* de Luciano de Samósata (séc. II d.C.). Nesse texto, uma autobiografia bastante bem-humorada, o autor descreve um sonho que teve durante uma noite, após discutir com o pai sobre qual caminho de vida seguir, o da educação (*paideia*) ou o da escultura. Luciano, então, escolhe o da educação e, como sabemos por sua profusa obra, torna-se um literato e um dos maiores representantes da literatura imperial. Os sofistas imperiais não somente referem-se a si mesmos como “homens educados” (*pepaideumenoí*), mas também como “gregos” (*hellenes*).⁹⁰

⁸⁷ WHITMARSH 2005: 11.

⁸⁸ SCHMITZ 1999: 85.

⁸⁹ SCHMITZ 1997: 75.

⁹⁰ Cf. e.g. *Lib. Or.* 1, 5 e 8.

Quando falamos exclusivamente de um contexto escolar, a cultura performática da sofística antiga adquire uma nova constelação de significados. Hodiernamente, como comentamos no estudo anterior, a posição crítica dos estudiosos frente à sofística imperial tende a pendular para dois lados: de um lado, temos filólogos como Bowersock (1969), Gleason (1995) e Schmitz (1997) que veem nessa literatura uma articulação entre poder político e social (seja ele real ou simbólico) e *paideia* grega. Nessa perspectiva, os gregos adquiriam relevância política e social porque eram educados no helenismo. De outro lado, temos, por exemplo, Bowie (1970) e Swain (1996), que relacionam a obsessão imperial com o passado linguístico, histórico e literário grego a uma nostalgia de identidade cultural em um presente de dominação. Dessa forma, o helenismo não era necessariamente um ponto de partida para uma guinada social. De todo modo, os críticos parecem concordar que os textos gregos imperiais são um lugar de vigorosa discussão acerca de problemas contemporâneos ligados ao poder político e à construção de uma identidade intelectual, majoritariamente grega, masculina e de elite. Nessa configuração, a retórica (em especial, o ensino dela) é um processo (e não um produto) de construção de status dentro dos círculos dos *pepaideumenoi*.

Dentro dessa cultura performática, na qual identidades são mediadas discursivamente, a declamação é, sobretudo, um lugar de *self-fashioning* por sua natureza imitativa. Bowie (1970: 36), embora não use uma nomenclatura oriunda de estudos foucaultianos e bourdieunianos, nota esse aspecto ao afirmar que a percepção de uma impotência do presente é causada pelo sistema grego de educação, que não apenas prescrevia a leitura de autores clássicos, como também envolvia a imitação desses no curso do treinamento em retórica. O sofista não apenas deveria discursar como um Demóstenes; muitas vezes, ele representava o próprio Demóstenes em alguns temas, exigindo que a própria audiência embarcasse nesse jogo teatral, adotando um papel de uma figura do passado que não lhes cabia na vida real. Emprega-se, inclusive, uma terminologia de espetáculo para descrever performances sofisticadas, como “representar/atuar” (ὕποκρίνωμαι⁹¹ - “que eu atue”).

Schmitz (1999) propõe que as declamações gregas da segunda sofística sejam analisadas através das lentes da teoria dos atos de fala de Austin e da identidade mediada

⁹¹ Cf. Arist. *Or.* 28 §6. Webb (2006: 41) nota que *hypokrisis* era o termo padrão para performance retórica (actio). Porém, nessa passagem de Aristides, o verbo é antecedido pelo objeto direto (ὅν μὲν Δημοσθένην ἢ Μιλτιάδην ἢ Θεμιστοκλέα ἢ τὸν ὁμώνυμον ὑποκρίνωμαι – “quando eu represente Demóstenes, Miltíades, Temístocles ou eu mesmo...”) e isso enfatizaria a natureza representacional da atividade da declamação.

pelo discurso de Butler. De modo simplificado, a teoria de Austin, gestada nas origens dos estudos de filosofia da linguagem e coletada em seu célebre *How to do Things with Words*, propõe que todo ato de fala é uma ação.⁹² Austin diferencia dois tipos de enunciados: os *constatativos* e os *performativos*. Os primeiros referem a posições sobre as coisas do mundo que podem ser verdadeiras ou falsas (como, “eu escrevo uma tese agora” e esse enunciado é verdadeiro). Os performativos não veiculam uma verdade; eles representam uma ação, como “eu te batizo”. Esse enunciado seria *feliz* ou *não feliz* (e não verdadeiro ou falso) dependendo de alguns fatores, entre eles a posição de autoridade do falante e a situação performática. Para um padre em um contexto de um batizado, por exemplo, esse enunciado é feliz.

Judith Butler, influenciada por Foucault e pela teoria da *performatividade* de Austin, teoriza sobre gênero enquanto um *ato performativo*; nosso gênero é como nos comportamos, distanciando-se de uma naturalização de gênero. Gênero seria uma construção social que se dá no tempo do ato das ações “de gênero”, i.e. ações que trazem consigo uma carga de significado que aponta para uma identidade de gênero ou outra, como o falar, o andar, o se vestir, os gestos, etc. A grande contribuição de Butler foi sistematizar uma série de observações filosóficas em *performatividade de gênero*, entendendo gênero como um problema de *fashioning*. Fundamental em sua teoria é o fato de ações de gênero serem parte de um ciclo repetitivo, uma quase ritualização. Para ela,

“Gênero não deve ser uma identidade estável ou um lugar de agência a partir do qual surgem os atos; gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituída em um espaço exterior através de uma repetição estilizada de atos”.⁹³

Tomando proveito desse aporte teórico sobre *performatividade*, Schmitz propõe que lêssemos a declamação antiga enquanto performance – um ato performativo - e, por isso, como um processo de negociação de identidades (de classe, de gênero e de etnicidade). Por conta de sua teatralidade, a declamação seria então um “processo de preencher o sujeito do ato”, no qual a primeira pessoa é um signo vazio que deve ser definido pelo conteúdo da

⁹² AUSTIN 1962.

⁹³ BUTLER 1990: 179. “Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*”.

mensagem e pelo contexto. O que isso significaria? Nas declamações, de acordo com Schmitz, a *persona* do orador seria completamente apagada no momento no qual ele proferisse um “eu” no papel de uma figura do passado; “ao menos durante a duração do discurso, eles [os declamadores] se tornam autoridades clássicas”. Ao conceito de *autoridade* Schmitz volta-se novamente ao afirmar que “imitando a língua e retórica dos ancestrais clássicos, os sofistas reivindicavam suas autoridades”.⁹⁴ Em suas palavras,

“É importante notar que, nesses discursos, a personalidade do sofista desapareceria completamente por detrás da figura que ele incorporava. Quando ele dizia “eu”, esse pronome se referia a, vamos dizer, Demóstenes, não a ele próprio. Essa impressão do sofista abrir espaço para seu ancestral clássico era ampliada pelo idioma arcaizante que ele falava. A língua aticista o permitiria apenas dizer coisas sancionadas por seus predecessores, removendo-o, então, do tempo presente e fazendo dele um porta-voz do passado”.⁹⁵

Diante disso, os sofistas se tornavam, pelo menos durante sua apresentação, as figuras que eles incorporavam porque eram imbuídos de autoridade. E era essencialmente a educação nos autores antigos que fornecia as credenciais literárias que permitiam a autoridade. Esse processo todo é respaldado socialmente; cria-se identidade, sobretudo, de classe, gênero e etnicidade. Portanto, os sofistas ocupam um papel dentro da sociedade imperial em que viviam de reforçar valores sociais do seu próprio grupo social. Central para Schmitz é o fato de os sofistas falarem um idioma aticista, o qual limitaria a *speakability*.⁹⁶

⁹⁴ SCHMITZ 1999: 75; 78.

⁹⁵ SCHMITZ 1999: 78. “It is important to note that in these speeches, the personality of the sophist would completely disappear behind the figure he was embodying; when he said ‘I’, this pronoun referred to, say, Demosthenes, not to himself. This impression of the sophist giving way to his classical ancestor was amplified by the archaizing idiom he spoke. The Atticist language would only allow him to utter words which his predecessors had sanctioned, thus removing him from the present time and making him a mere mouthpiece of the past”.

⁹⁶ *Speakability* é um conceito difícil de ser traduzido para o português. É bastante empregado em estudos de performance e tradução de teatro, assim como *stageability* e outros. Na teoria de Butler, no, entanto, *speakability* tem a ver com o que pode ou não ser dito em um discurso. São as normas que limitam, por exemplo, um discurso censurador. Cf. BUTLER 1997: 133-4.

do que é performizado, reforçando o vão que separa a elite educada das camadas menos educadas da população.

“Repetindo e ritualizando a restrição do domínio da *speakability*, as performances sofisticadas não apenas confirmavam o status privilegiado do idioma aticista, como também reforçam o monopólio do discurso público que os estratos educados mais elevados da sociedade possuíam”.⁹⁷

Dois exemplos imperiais clarificam o fenômeno segundo o qual os *pepaideumenoí* mantinham com os autores antigos uma relação de autoridade. Em Ateneu, Ulpiano de Tiro recebe o apelido de Κεϊτούκειτος (“Atestadonãoateestado”) porque ele, um gramático, tinha o costume de perguntar por toda a parte (vias públicas, lojas de livros e casas de banho), se uma determinada palavra estava atestada ou não (“está atestado ou não está?” - κείται ἢ οὐ κείται;), querendo descobrir citações literárias. Ateneu, de modo anedótico, reporta que Ulpiano não comia nenhum prato antes de perguntar se aquele nome estava atestado em autores antigos. O segundo exemplo vem de Filóstrato (*VS* 578-9), que nos fala sobre Filagro de Cilícia, um declamador dos mais talentosos. A anedota conta o seguinte: Filagro, certo dia, teria deixado escapar uma palavra “estrangeira”, “fora de contexto” (ἐκφύλον), durante um ataque de raiva. O interlocutor, um discípulo de Herodes Ático, teria, então, perguntado qual seria a fonte antiga onde a tal palavra estava atestada. Filagro teria respondido que ele era a própria fonte (“em Filagro” - παρὰ Φιλάργῳ), como se ele próprio fosse uma autoridade. Dessa forma, esses dois exemplos nos ajudam a entender o tipo de relação de reverência que os sofistas antigos tinham com os clássicos, de modo que representá-los (ou seja, falar na voz do próprio Demóstenes ou de Ésquines) deveria ser algo extremamente grandioso, como conclui Schmitz:

“A performatividade das declamações sofisticadas tinha um papel importante no processo. Incorporando uma autoridade da era clássica, os sofistas ofereciam a seu público um sinal tangível que manifestava a grandeza e a normatividade da herança clássica, permitindo, então, que eles utilizassem

⁹⁷ SCHMITZ 1999: 80. “By repeating and ritualizing this restriction of the domain of *speakability*, sophistic performances not only confirmed the privileged status of the Atticist idiom, they also bolstered the monopoly on public discourse that the educated upper strata of society possessed”.

o passado glorificado como uma explicação significativa e coerente para seu próprio presente”.⁹⁸

Webb (2006) surge como uma voz opositora a algumas das observações de Schmitz. Para ela, a relação dos declamadores com as autoridades do passado era um pouco mais distante do que pressupõe Schmitz. A estudiosa inglesa, porém, endossa a diretriz teórica de acordo com a qual a declamação deve ser lida *in performance* e arma-se hermeneuticamente com a teoria da performance de Schechner, particularmente quando refuta a noção de que o “eu” da declamação obscureça completamente o “eu” do sofista/declamador real.⁹⁹

Richard Schechner, teatrólogo e antropólogo americano, pai da teoria da performance, advoga por um teatro em que as identidades de ator e de figura a ser representada sejam distintas, de modo que em seu *The Performance Group* as apresentações eram livres de qualquer barreira que as impedissem de ser vistas como produção teatral (os atores trocavam de roupa no palco, por exemplo). O central era que os atores atuassem e que deixassem claro que estavam *escolhendo atuar*.¹⁰⁰ Para o americano, as ações sociais são todas performances, mesmo que deslocadas do discurso, como é o caso de um ritual gestual, porque são escolhas; o indivíduo escolhe representar. Da mesma forma, a audiência escolhe assistir a uma representação, de sorte que seria difícil pensar em um teatro moderno sem que esqueçamos que estamos assistindo a uma performance.

Outra contribuição interessante de Schechner é a distinção entre performance *make-believe* e performances *make-belief*. *Make-believe* seriam performances que mantêm uma barreira claramente marcada entre o universo da performance e o da vida real, enquanto *make-belief* seriam performances que intencionalmente ofuscam ou sabotam essas barreiras.¹⁰¹ De toda forma, as funções da performance seriam sete (lista abaixo) na teoria

⁹⁸ SCHMITZ 1999: 91-2. “*The performativity of sophistic declamations played a significant role in this process. Embodying the authority of the classical era, the sophists gave their public a tangible sign which manifested the greatness and normativeness of the classical heritage, thus allowing them to make this glorified past into a meaningful and coherent explanation of their own existence*”.

⁹⁹ WEBB 2006: 32-33.

¹⁰⁰ SCHECHNER 1988: 166-7.

¹⁰¹ SCHECHNER & BRADY 2013: 43.

schechneriana e seriam concomitantes, i.e. uma mesma performance poderia ter todas essas funções, ainda que seja um caso raro.¹⁰²

- 1) entreter;
- 2) gerar beleza;
- 3) marcar ou mudar identidade;
- 4) criar ou promover uma comunidade;
- 5) curar;
- 6) ensinar ou persuadir;
- 7) lidar com o sagrado e com o demoníaco.

Diante do exposto, é interessante pensar nos declamadores enquanto *performers*: “o declamador é tanto *não* e *não não* Demóstenes”.¹⁰³ Webb (2006: 33) questiona se Schmitz estaria correto ao afirmar que a identidade do declamador seria completamente ofuscada por aquela que ele incorpora. “Esse é um entendimento radical da mimesis, segundo o qual o *impersonator* se torna aquele que ele *impersona*”.¹⁰⁴ As evidências antigas apontam muito mais para uma compreensão dual, mais alinhada a Schechner: os antigos tinham ideia de que não era Demóstenes declamando, mas sim Polemão representando Demóstenes. Filóstrato usa um registro de língua que respalda essa afirmação; e.g. “representar/fazer o papel (d)os espartanos”.¹⁰⁵ Outro exemplo é a crítica de Sinésio, que desvincula o declamador da figura, zombando de homens velhos e barbados que fingem ser os heróis dos tempos áureos gregos.¹⁰⁶

Um outro indício que aponta para uma retenção da identidade do sofista era o fato de as performances declamatórias serem, também, lugares de competição e de julgamento. O sofista, enquanto declamava, era julgado por seus semelhantes e por seus alunos com relação às suas aptidões retóricas.¹⁰⁷ Por isso, não se pode dizer que a *persona* eclipsava a identidade

¹⁰² SCHECHNER & BRADY 2013: 46.

¹⁰³ WEBB 2006: 40.

¹⁰⁴ WEBB 2006: 32.

¹⁰⁵ *VS* 580.

¹⁰⁶ *Syn. Insomn.* 20.

¹⁰⁷ Cf. BERRY & HEATH 1997: 408.

real do declamador. Webb (2006: 42) nota bem que diferentes membros da audiência focariam em diferentes aspectos da declamação durante a performance; alguns poderiam estar mais interessados em questões técnicas, de estilo e de dicção, enquanto outros focavam em elementos mais espetaculares, como o audiovisual. Talvez o sucesso de uma performance de declamação, ao molde dos aplausos que recebem os sofistas de Filóstrato, parta de inúmeras frentes (adequação vocabular, gestual, etc.), dependesse do interesse do público (se pela língua, se pela adequação ética), mais do que de um elemento desse conjunto apenas.

Webb, em analogia ao sistema verbal do grego, introduz o conceito de “mais-que-perfeito declamatório”, no qual a situação passada desencadeia uma ação no presente. Para ela, a dinâmica performática da declamação que esclarecemos acima implica uma relação entre conteúdo passado e fazer presente. O passado seria remodelado de acordo com as necessidades do presente. Se o “eu” do discurso é uma figura do passado, o “vocês” também deve ser. A audiência em uma declamação é altamente engajada em criar, não apenas aceitar, as ficções que estão sendo projetadas em sua frente. No presente do discurso, o “aqui” é, muitas vezes, Atenas, de sorte que

“O passado do falante é uma cadeia de eventos que levam ao momento de seu discurso (uma espécie de mais-que-perfeito declamatório), como quando o falante da primeira *Oração Siciliana* de Aristides se refere à peste ou aos eventos das guerras pérsicas (*Or.* 5. 30-2). Nessa perspectiva, o declamador é como um ator em um drama localizado em um dado momento do tempo anterior ao tempo da performance”.¹⁰⁸

Analogias entre o declamador e o ator abundam nos textos antigos. Isso nos leva a crer que o entendimento da *mimesis* no drama e na retórica era similar: ambas seriam práticas que operam com a dual identidade do agente (a real e a fictícia) e com situações de interpretação de personagens. Gunderson (2003), em outro importante estudo sobre declamação enquanto performance, compara a manipulação discursiva de problemas e

¹⁰⁸ WEBB 2006: 33. “The speaker’s past is the chain of events leading to the moment of his speech (a sort of declamatory pluperfect) as when the speaker in Aristides’ first Sicilian oration refers to the plague or to the events of the Persian wars (*Or.* 5. 30-2). In this respect, the declaimer is like the actor in a drama set at a particular moment in time prior to the moment of performance”.

identidades em declamações a uma espécie de qualidade proteana da declamação.¹⁰⁹ Luciano é exemplo disso. Em *Sobre a Dança* (§65), compara-se o dançarino de pantomima ao declamador, cujo sucesso depende da capacidade de se assimilar às personagens (ἐοικέναι τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις). Quintiliano (10.1.69-71) recomenda que o declamador estude as comédias de Menandro como um exemplo de adequação ética às personagens. Filóstrato (*VS* 537; 596) usa σκηνή (“aparatos cênicos”) para caracterizar as apresentações do sofista Polemão; o sentido do termo nas passagens não parece ser o mais concreto de “cenário”, mas sim tudo aquilo utilizado por um sofista em uma declamação, tais como gestual, indumentária, modulação de voz e maneirismos de dicção. Polemão é descrito como se fosse um ator famoso.

Nessa medida, interessa mencionar, junto a Schmitz (1999) e Webb (2006), o trabalho de Connolly (2001), que também se orienta por uma abordagem da declamação enquanto *performance* que veicula problemas éticos. Connolly aparelha-se com a ética foucaultiana e bourdieuniana, adotando conceitos como *self* e *hexis*, para ilustrar seu ponto principal: uma contraposição entre uma retórica grega *teatralizada* e valores romanos que eram opostos a isso. Quintiliano e Cícero, por exemplo, demonstram certo receio com relação a performances retóricas excessivamente dramáticas, vendo a analogia orador-ator com suspeitas.¹¹⁰ Já os sofistas imperiais, tais como descritos por Filóstrato, não parecem dar importância para esses aspectos ou para a sobriedade recomendada ao orador pelas fontes latinas: Adriano de Tiro, por exemplo, usava roupas extravagantes, tinha um paladar apurado (um aluno o presenteou com um peixe caro servido em um prato de prata e ouro) e ia para suas aulas de carruagem.¹¹¹ Um outro sofista, Escopeliano, era dado a se depilar e, mesmo assim, fazia sucesso com os alunos.¹¹² Alexandre Peloplaton, também sofista, teria declamado para o imperador Antonino Pio. O imperador teria deixado de prestar atenção no sofista e teria sido reprochado por isso. Antonino Pio, então, teria lhe respondido que Alexandre era um homem que sempre penteava os cabelos, escovava os dentes e usava perfume de mirra, como se isso fosse o suficiente para censurá-lo moralmente.¹¹³ De fato, a

¹⁰⁹ GUNDERSON 2003: 112.

¹¹⁰ Cic. *De Or.* 3. 56. 214; Quint. 1.11.3; 2.2.9; 11.3.112.

¹¹¹ VS 587; 590.

¹¹² VS 536.

¹¹³ VS 571.

crítica de Sêneca nos prefácios de seus livros de *Controvérsias* e *Suasórias* a seus contemporâneos que praticam a oratória depilados e excessivamente preocupados com a aparência parece ilustrar essa discussão. Para Connolly,

“Ao que parece, então, os gregos brincam com vícios romanos: eles imitam, posam, usam perfume, interpretam a mulher. Acima de tudo, eles não escondem os hábitos miméticos que os oradores romanos tratam com receio e desprezo. Nós podemos, então, dizer que os sofistas gregos reivindicam os aspectos teatrais da retórica que os retóricos romanos tão veementemente negam e demonizam”.¹¹⁴

Assim como Connolly (2001) e Gleason (1995), Gunderson (2003) revitaliza a declamação enquanto espaço performático de problemas e situações ético-morais com enfoque em questões de gênero. Gleason (1995: xxii) defende a ideia de que a retórica, tanto quanto a atividade física, seria um lugar de exercício de masculinidade, de calistenia da masculinidade (*calisthenics of manhood*), durante o período imperial e entre os sofistas mais notórios da época, Favorino e Polemão. Para ela, quem criticou o espetáculo das declamações e viu os sofistas como “alunos que passaram da idade” (*overgrown schoolboys*) falhou em notar que os exercícios escolares não separavam homens de meninos, mas sim tornavam os meninos homens.¹¹⁵ Gunderson, seguindo os passos de Gleason, ressalta que a aparente *nothingness* (ou seja, o vazio, o lugar nenhum) das declamações, percebida por seus críticos, é um tema relevante, justamente pelo processo de iteração e citação em performances compulsórias as quais acumulam afirmações *constativas* sobre as coisas do mundo.¹¹⁶ Conforme o estudioso, uma dessas coisas do mundo que são repetidas em declamações latinas é a autoridade paterna. Em muitos temas declamatórios, querelas entre

¹¹⁴ CONNOLLY 2001: 92. “It seems, then, that these Greeks play up Roman vices: they imitate, pose, wear perfume, play the woman. Above all, they do not conceal the mimetic habits that Roman orators treat with fear and disgust. We might say, then, that the Greek sophists reclaim the theatrical aspects of rhetoric which Roman rhetoricians are so eager to disavow and demonize”.

¹¹⁵ GLEASON 1995: xxii. “Modern critics may be offended by the spectacle of adults indulging in declamation (“overgrown schoolboys”), but in this period school exercises were not what separated the men from the boys, but what made boys into men”.

¹¹⁶ GUNDERSON 2003: 112.

pais e filhos são *performizadas*, nas quais os declamadores/alunos de retórica deveriam atuar em papéis que ultrapassam a realidade.¹¹⁷ Enquanto uma sociedade patriarcal, tais temas são extremamente relevantes no mundo romano porque jogam com as normas sociais vigentes, com o que é lícito e legal. É válido mencionar o que Bé Breij apelida de “ética da situação” enquanto uma das engrenagens que movimenta a prática declamatória:

“Os temas declamatórios oferecem aos autores escopo para a ‘ética da situação’. Transcedendo technicalidades jurídicas e propondo casos extremos, eles [os temas] forçavam os prováveis oradores a adotar um papel social particular (homem rico, homem pobre, pai rígido, filho impotente, mãe fingida, etc.) através do qual lutam com um dilema ético”.¹¹⁸

Articulado a essa discussão sobre os efeitos da declamação encontra-se Kaster (2001). Para esse crítico, o maior efeito das práticas declamatórias seria inculcar, por pura repetição, valores socialmente aprovados nas mentes, ainda bastante tenras, dos jovens, que constituiriam a próxima geração dos homens de elite. A declamação seria, portanto, um espaço para replicação de cultura através de atos, temas, personagens, que são recorrentes.¹¹⁹

Quando falamos especificamente de declamações escolares, i.e. discursos produzidos tendo em vista um público de estudantes de retórica, jovens, dependentes de suas famílias, e com claros propósitos pedagógicos, a performance da declamação adquire uma nova relevância e função social. Pensemos na função da escola: formar indivíduos ativos nas sociedades das quais fazem parte. Na escola de retórica, esperava-se formar oradores competentes no exercício de cargos que demandavam habilidades de composição oral e escrita. Contudo, os objetivos iam além de tecnicidades e mecanismos de construção argumentativa, de memorização de partes do discurso ou de regras gramaticais. “Um homem bom que sabe falar” (*uir bonus peritus dicendi*) – essa era a ideia antiga acerca do orador,

¹¹⁷ Cf. SUSSMAN 1995; FANTHAM 2004.

¹¹⁸ BREIJ 2009: 354. “*Declamatory themes offer the authors scope for 'situational ethics'. Transcending juridical technicalities and positing extreme cases, they force prospective speakers to adopt a particular social role (rich man, poor man, stern father, powerless son, put-on mother, etc.) in which to grapple with an ethical dilemma*”.

¹¹⁹ KASTER 2001: 325.

transmitida por Sêneca e por Quintiliano. Daí, pressupomos que havia uma finalidade moral na educação retórica antiga: criava-se homens bons, acima de tudo. Por isso, as práticas antigas visavam não somente um treinamento técnico, como também a perpetuação de valores morais e éticos que pertenciam às classes que possuíam acesso à educação, qual seja os estratos mais elevados da sociedade.¹²⁰

A educação antiga valia-se, em geral, de metodologias que levavam o aluno a interpretar papéis; eram métodos de *role playing*, de faz-de-conta, hoje quase completamente esquecidos no método expositivo e conservador da maioria das escolas tradicionais modernas. A pergunta de Fantham (2004), ao estudar questões de herança em temas declamatórios, é bastante adequada: quais seriam os efeitos psicológicos causados pelos problemas familiares das declamações no adolescente em formação? Esse questionamento nos leva a refletir sobre o impacto de práticas performáticas no processo de construção de identidade e de subjetivização do aluno no império romano. O que se pode aprender com tiranicidas e filhos deserdados? Ou melhor: o que se pode aprender ao *interpretar* um tiranicida ou um deserdado?

Desde os primeiros estágios da formação em retórica, o aluno antigo era forçado a se colocar no papel de outrem. Desde a escola do gramático, exercícios *in persona* eram praticados, como é possível apreender a partir dos manuais de *progymnasmata* sobreviventes, tais quais a *etopeia*, *prosopopeia* e a *eidolopeia*. Na *etopeia* (ἠθοποιία/ *fictio personae*), exercitava-se o que determinada personagem falaria em dada situação, e.g. “o que Andrômaca diria diante do cadáver de Heitor”¹²¹ ou “o que um general diria para seu batalhão após uma vitória”¹²². Na *prosopopeia* (προσωποποιία), um elemento inanimado é representado; por exemplo, a personagem “Refutação” em uma comédia de Menandro. Na *eidolopeia* (εἰδολοποιία), dava-se voz a um personagem morto, como Temístocles em um discurso de Aristides, *Contra Platão pelos Quatro*, no qual se simula um cenário no qual Temístocles reviveria apenas para responder às críticas contra ele feitas por Platão no *Górgias*.¹²³

¹²⁰Cf. KASTER 2001; KRAUS 2011; GIBSON 2014.

¹²¹ Lib. Prog. 2.

¹²² Hermog. Prog. 9.21.

¹²³ Esse exemplo é mencionado por Hermog. Prog. 9. 20.

Bloomer (1997) lê a declamação e esses exercícios preliminares como essenciais para a socialização do menino romano porque seriam um espaço no qual se permitia ensaiar funções sociais as quais seriam ocupadas pelo menino mais tarde em sua vida. “Ele [o menino] estava ensaiando o papel de dono de escravos, pai, advogado, todos os papéis de *paterfamilias*”, diz o estudioso.¹²⁴ Fundamental para o pensamento de Bloomer é a ideia de *representação/”encenamento”* (*enactment*) no processo de composição de personagens, a qual teria um papel central no desenvolvimento do aluno, em sua aculturação e socialização. A declamação permitia o exercício de papéis de membros subalternos da sociedade, como escravos, libertos e mulheres, reproduzindo normas. Como bem nota o estudioso, a escola era – talvez assim como hoje – a primeira sociedade extrafamiliar do jovem; tratava-se do primeiro momento em sua vida em que o contato com terceiros não se restringia apenas a membros de sua *família*, a seu pedagogo e a escravos que cuidavam de suas necessidades mais básicas.¹²⁵ É nesse momento, provavelmente, que o jovem deve ter consciência das distinções que permeiam a sociedade e de sua própria classe, imerso em um mecanismo de constante reorganização de suas estruturas mentais e dos modos de se enxergar as coisas do mundo.

Outro importante ponto iluminado por Bloomer é a questão da brincadeira. Os temas declamatórios permitiam um faz-de-conta muito próximo a outras formas de brincadeira infantil e, assim, ensinavam a seguir regras, a competir e inculcavam hábitos de estratificação e distinção.¹²⁶ O *role-playing* pode ter um papel significativo na aprendizagem, especialmente porque envolve, assim como outros jogos, a agência do jovem em formação, que não é apenas receptor passivo de informações; ele é agente no processo de fabricação dessas informações.

Tendo em vista os objetivos dessa tese, quais sejam os de entender a recepção da comédia ateniense entre os declamadores imperiais, a discussão elaborada nesse primeiro capítulo serviu para contextualizar a produção imperial, suas funções e suas particularidades,

¹²⁴ BLOOMER 1997: 58.

¹²⁵ BLOOMER 1997: 60.

¹²⁶ BLOOMER 1997: 69.

alocando-a em um período no qual, como vimos, as práticas literárias eram aparentemente divorciadas da realidade histórica. Esse divórcio, no entanto, tinha um significado. O engajamento arcaizante com um passado glorioso e uma língua que não era a cotidiana sinalizam uma experiência de presente singular. Não falamos de autores pouco hábeis ou menos inteligentes do que os modelos eleitos por eles, seus predecessores dos períodos arcaico e clássico. A dinâmica das relações aponta para o fenômeno da “segunda” ou “terceira” sofísticas como uma resposta da elite educada grega ao seu lugar dentro das constelações de poder romanas; eles criaram para si uma identidade de *pepaideumenoi* pelos antigos, assumindo para si uma autoridade que rivalizasse o esvaziamento político de suas decisões dentro da monarquia imperial.

As práticas escolares do império seriam também distantes do universo real dos sofistas e de seus alunos. No entanto, quando lemos as declamações e os exercícios preliminares como *atos performativos*, como primeiro propuseram os autores aqui mencionados como Schmitz (1999), Webb (2006), Connolly (2001) e Bloomer (1997), identificamos um movimento complexo que impede dizer que essas práticas escolares sejam desengajadas. Representar Alexandre, Demóstenes, um filho que rivaliza com seu pai ou mesmo um escravo, em sala de aula, era um processo de socialização e de perpetuação de cultura através da encenação de papéis sociais. Replicava-se ideias, valores, conceitos e preconceitos validados socialmente através da repetição dos mesmos.

CAPÍTULO 2

Comédia e *Paideia* no império

Os *contextos performativos* das declamações podem ser a chave para entender fenômenos culturais e literários, como é o caso da apropriação da comédia ática. A tarefa do declamador era representar uma personagem que, mesmo quando inventada, tinha seu “universo dramático” muito distante das ocasiões reais de performance imperiais: o parasita representado na *Decl. 28* deveria ser muito mais próximo – e também soar mais familiar – a um estudante ateniense de meados do século IV a.C., no período em que comédias com personagens parasíticos tomavam os palcos nos grandes festivais dramáticos, do que a um aluno que vivia na Antioquia tardo-imperial. Alguns estudiosos voltaram-se para o estudo da declamação enquanto performance focando, sobretudo, em declamações gregas históricas, como é o caso de Schmitz (1999), visto acima, na tentativa de explicar o apelo que tinham os oradores quando declamavam representando grandes figuras do passado. Por enquanto, faltam estudos similares centralizados nas declamações etológicas, como é o caso dessa pesquisa. Por que declamar representando um parasita ou um velho avaro? Por que se engajar com a comédia, um gênero baixo, e não com a tragédia ou com a épica, gêneros mais distintos? Qual é o apelo da comédia para os declamadores?

Para responder a tais questões, é necessário que tracemos, em linhas gerais, uma visão de como a comédia era retrabalhada pelos sofistas no período imperial. Primeiramente, partimos de um estudo acerca da recepção de Menandro, comediógrafo ateniense que viveu entre c. 340 a 290 a.C., posicionando-o como um dos comediógrafos mais aludidos em declamações. Em seguida, procuramos comentar os modos pelos quais alguns sofistas específicos se apropriam da comédia em seus projetos literários.

O estudo da recepção imperial de comédias tem visto um renascimento nos últimos anos. Obras como o livro de Nervegna (2013) sobre a recepção de Menandro, a antologia de

estudos *Athenian Comedy in the Roman Empire* (2016) de organização de Marshall e Hawkins, o estudo de Peterson (*Laughter on the Fringes: The Reception of Old Comedy in the imperial Greek world*, 2019) e a coletânea de Olson (*Ancient Comedy and Reception*, 2014) representam um passo importante, assim como essa tese, para explicar, reconhecer e analisar os diversos tipos de adaptação dos imperiais da herança literária cômica.

2.1. A recepção escolar de Menandro no império tardio

“[Menandro] e seus imitadores são o deserto mais monótono da literatura”, escreveram Tarn e Griffith em *Hellenistic Civilisation* no início dos anos cinquenta.¹²⁷ Na visão parcial do estudioso, o comediógrafo da *nea* é condenado por tipificar suas personagens, tornando-as estereótipos vazios e desengajados da Atenas contemporânea. A mesma apreciação negativa – agora de modo mais destemperado – manifesta Peter Green, em 1990, em seu célebre *Alexander to Actium: the Hellenistic Age*, para quem a opinião de Tarn, “um acadêmico helenista formidável”, é valiosa. Para Green, a perda dos textos menândreos não é algo a se lamentar, pois são uma literatura limitada em escopo, produzida para agradar um público pouco exigente – comparado pelo estudioso à audiência moderna de uma novela (Green 1990: 73) – genérica por natureza e escapista em propósito. Green chega ao destempero de diminuir os trabalhos dos papirologistas que leram e editaram o papiro Bodmer por “desperdiçarem” seu intelecto com um autor deveras “insignificante”.¹²⁸

Talvez a frustração de tais críticos – que, diga-se de passagem, são historiadores e não críticos literários – seja oriunda de uma comparação superficial entre a imagem idealizada pós-helenística de Menandro (i.e. aquilo que os testemunhos antigos nos fazem

¹²⁷ TARN & GRIFFITH 1964: 273 (3ª edição; 1ª edição 1952). “The great name of the New Comedy is Menander (d. 292-1); enough has now been recovered from Egypt to enable us to study him directly, and not merely through Terence. His importance to his age is undoubted; also he was tremendously quotable, which helped him to live; three of his lines have become English proverbs. Witty, elegant, more at home with men's mistresses than with their wives, he set a mark on literary history which lasted till Shakespeare and Moliere; and it was not his fault that what he drew from life (of a sort) became for centuries a stereotyped convention. It is usual to praise him, without stint; certainly he would act well, while occasionally something better—Davius in the *Hero*, Glycera in the *Perikeiromene*—does glimmer through his facile tolerance. But to the writer he and his imitators seem about the dreariest desert in literature. Life is not entirely composed of seductions and unwanted children, coincidences and recognitions of long-lost daughters, irate fathers and impertinent slaves. Doubtless he had met these things; but, though his characters were types, the life was not typical. The world, however, has decided that it was typical, and on material drawn from the New Comedy is chiefly based the traditional belief in Athens' decadence; it is perhaps too late to get the verdict reversed”.

¹²⁸ GREEN 1990: 77.

acreditar que seria o comediógrafo e sua obra) e aquilo que de fato podemos depreender dos textos autorais, que só recentemente foram descobertos. Com efeito, a história da recepção de Menandro funda paradoxos: apesar de popular em todo período imperial, seus textos não foram transcritos em minúscula uncial, de modo que não há indícios de sua circulação na Idade Média e consequentemente até os tempos modernos. Os motivos que levaram à perda de Menandro ainda intrigam os acadêmicos: seria seu ático menos conservador que não o rendeu sucesso entre círculos escolásticos posteriores ao séc. IV d.C?¹²⁹ Iria a temática amorosa de suas comédias, repletas de adultérios, contra os princípios cristãos?¹³⁰ Ou seria uma conjuntura de fatores (o contexto cristão, a predileção por autores mais “áticos”, como Aristófanes, um sistema escolar em decadência) a responsável pela extinção de Menandro?

131

Os peripatéticos e os eruditos alexandrinos reconheceram na obra cômica menândrea algo de valioso - à revelia de Peter Green - e reservaram ao ateniense um lugar especial no panteão literário grego. Ao que parece, Linceu de Samos, um peripatético e, aparentemente, comediógrafo, escreveu, no início do séc. III a.C., um tratado *Sobre Menandro* (Περὶ Μενάνδρου), cujo único fragmento, preservado em Ateneu (6.242b = T 75 K-A), pouco contribui para uma ideia do que seria a obra. Quase um século mais tarde, Aristófanes de Bizâncio, a quem são atribuídas as hipóteses das comédias de Menandro (cf. *Dyscolus*), será o primeiro a editar a obra do dramaturgo ateniense, tornando-a canônica.¹³² Um epigrama atribuído ao gramático alexandrino equaliza o comediógrafo à vida personificada (T 32 K-T): “Menandro e Vida, quem de vós imitou quem?” (Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;), diz o dístico.¹³³ Um outro, inscrito em uma dupla herma de

¹²⁹ ARNOTT 1979: xxiii. “The plays were not read or studied in Byzantine schools, however. Menander's exclusion from the curriculum owes more in all probability to his linguistic offences against the canons of pure Attic which had already been stigmatised by Phrynichus, than to any immoral features in his plots”.

¹³⁰ GOMME & SANDBACH 1973: 2.

¹³¹ EASTERLING 1995: 158.

¹³² KONSTANTAKOS 2008: 82; 95-6.

¹³³ Mais tarde, Manílio, poeta romano do séc. I d.C., reproduz a mesma imagem ao conferir a Menandro o papel de “apresentar a vida à vida” (*qui vitae ostendit vitam* – V.476/ T 94 K-A), bem como Quintiliano, para quem Menandro “pintou um quadro completo da vida” (*omnem vitae imaginem expressit* – 10.1.69/ T 101 K-

Menandro e Homero encontrada em Roma, afirma que o gramático posiciona Menandro atrás somente de Homero (IG 14. 1183c = T 170 K-A).

Objeto de interesse filológico, Menandro, diferente de outros tantos poetas gregos que foram esquecidos, sobreviveu como o maior nome da comédia grega tardia. Em um período curto após sua morte, o comediógrafo fazia-se presente não somente em contexto escolástico. Sabe-se que seus dramas continuaram a ser encenados tanto em Atenas quanto em outras partes da Grécia até, com certeza, o séc. III d.C. Um dos poucos documentos descobertos na ágora ateniense que trazem listagens de reencenações de dramas “antigos” (uma prática institucionalizada em 387-6 a.C. durante o arcontado de Teodoto para as tragédias e 340-39 para as comédias, tornando-se realmente corriqueiro a partir de 311 a.C.)¹³⁴, datável de meados do século II a.C., lista uma reapresentação da peça *Phasma*, que teria naquele ano ficado com o segundo lugar (os *Misanthropoi* de Dífilo teriam ficado em primeiro lugar e *Ptokhe* de Filemão em terceiro).¹³⁵ Um outro documento traz a informação de que *Misogynes*, uma comédia de Menandro da qual fragmentos se preservaram (T 136-145 K-A), foi vitoriosa em 195-3 a.C. e que *Phasma* venceu novamente em 167 a.C.¹³⁶

Eventualmente, Menandro alcança Roma. Não há como precisar como o contato com os dramas de Menandro se deu, mas, talvez, trupes de atores itinerantes (os “artistas de Dioniso”) foram os responsáveis por trazer as comédias de Menandro a Roma.¹³⁷ Há registros de uma trupe atuante no sul da Itália nos sécs. II e I a.C. – portanto bem depois da data estabelecida pela tradição para a primeira performance de drama em Roma, 240 a.C. por Lívio Andrônico.¹³⁸ Porém, reencenações de comédias gregas eram comuns na Itália já no séc. IV a.C., como evidenciam as crateras apulianas que representam reencenações de *Tesmoforiantes* e de *Rãs*, de Aristófanes.¹³⁹

A). Pfeifer (1968: 191) avança a possibilidade de Aristófanes estar aludindo a uma teoria peripatética que preconizaria a comédia como imitação da vida. Além disso, é sabido que Aristófanes e seu discípulo Calístrato tinham um especial apelo pela Odisseia, que já no séc. IV a.C. havia sido descrita como “um espelho da vida” por Alcimante.

¹³⁴ Cf. JONES 1993: 43.

¹³⁵ Cf. LE GUEN 2014: 360. O documento é SEG 26.280, datado de 262 ou 258 em BOC 121,96.

¹³⁶ IG II 2 2323 fr. b, col. II, l. 130; IG II 2 2323 fr. c, col. IV, l. 207. Cf. NERVEGNA 2013: 65-70.

¹³⁷ Sobre os artistas de Dioniso, cf. LIGHTFOOT 2008: *passim*.

¹³⁸ NERVEGNA 2013: 20.

¹³⁹ Würzburg H5697 (c. 370 a.C.) e Berlin F3046 (375-350 a.C.) cf. NERVEGNA 2013: 20.

A recepção de Menandro parece ser melhor documentada no período imperial; deste momento, em especial dos sécs. I d.C. ao séc. V d.C., data o maior volume de evidências (papiros, citações em autores antigos, mosaicos, bustos e estátuas).¹⁴⁰ Também a partir desse período, temos os primeiros registros das antologias de máximas - versos extraídos de comédias por veicularem algum valor moral específico – atribuídas a Menandro. O testemunho mais informativo quanto aos contextos de apreciação da obra do dramaturgo da nova é o de Plutarco, que, entre os sécs. I e II d.C., diz:

ὁ δὲ Μένανδρος μετὰ χαρίτων μάλιστα ἑαυτὸν αὐτάρκη παρέσχηκεν, ἐν θεάτροις ἐν διατριβαῖς ἐν συμποσίοις, ἀνάγνωσμα καὶ μάθημα καὶ ἀγώνισμα κοινότατον ὧν ἡ Ἑλλὰς ἐνήνοχε καλῶν παρέχων τὴν ποίησιν [...]. τίνας γὰρ ἄξιον ἀληθῶς εἰς θέατρον ἐλθεῖν ἄνδρα πεπαιδευμένον ἢ Μενάνδρου ἕνεκα; πότε δὲ θέατρα πίμπλαται ἀνδρῶν φιλολόγων, κωμικοῦ προσώπου δειχθέντος; ἐν δὲ συμποσίοις τίτιν δικαιότερον ἢ τράπεζα παραχωρεῖ καὶ τόπον ὁ Διόνυσος δίδωσι; φιλοσόφοις δὲ καὶ φιλολόγοις, ὥσπερ ὅταν οἱ γραφεῖς ἐκπονηθῶσι τὰς ὀψεις, ἐπὶ τὰ ἀνθηρὰ καὶ ποώδη χρώματα τρέπουσιν, ἀνάπαυλα τῶν ἀκράτων καὶ συντόνων ἐκείνων Μένανδρός ἐστιν [...].

E Menandro, com sua graça, mostra-se absolutamente suficiente, fazendo de sua poesia, dentre as coisas boas que a Grécia produziu, o elemento mais comum de leitura, de aprendizagem e de competição em teatros, discussões e simpósios. [...] Por qual motivo o homem instruído verdadeiramente valorizaria ir ao teatro, a não ser por Menandro? Em qual ocasião os teatros estão repletos de homens eruditos, enquanto uma personagem cômica é apresentada? Nos simpósios, para quem, do modo mais justo, a mesa abre espaço e Dioniso dá lugar? Aos filósofos e aos eruditos, como quando os pintores, já com as vistas desgastadas, debruçam-se sobre as cores das flores e da grama, Menandro é um descanso das atividades intensas e fatigantes [...].

¹⁴⁰ Sobre a fortuna antiga de Menandro, cf. GAZYA 1959; DAIN 1963; FANTHAM 1984; BLANCHARD 1997; SOUSA E SILVA 2009; KARAVAS & VIX 2014. Agradeço imensamente ao Prof. Karavas por me enviar seu texto.

As palavras de Plutarco em “Resumo da Comparação entre Aristófanes e Menandro” (*Mor.* 853-4) funcionam como testemunha da popularidade reservada a Menandro no início do império, época em que o comediógrafo já alcançara, de um modo ou de outro, os mais diversos ambientes de expressão cívica. Os textos de Menandro, à época de Plutarco, poderiam ser apreciados em performances dramáticas em teatros (contexto público), em recitações ou representações em simpósios (contexto privado) ou em escolas, através da leitura e do estudo de excertos de comédias ou de comédias inteiras. Estes são os três principais “contextos de recepção” – termo adotado por Nervegna (2013) - de Menandro a partir do séc. I d.C.: os teatros, os simpósios e as escolas.

Outro fato que apoia a tese segundo a qual o comediógrafo, a partir do império, havia se consagrado como ícone cultural – i.e. perpassando diversas esferas da vida social - é sua presença marcada nas artes plásticas, em especial o volume significativo de bustos e estátuas do poeta feitos a partir do séc. I d.C. De acordo com Basset (2008: 202), Menandro está entre os mais bem representados literatos gregos em bustos do período romano; mais de setenta hermas, bustos e medalhões que representam o comediógrafo, datadas entre os séculos I a.C. e V d.C., sobreviveram. Esse número é superior aos retratos supérstites de figuras como Homero, Sócrates e Demóstenes; cada um com cerca de cinquenta representações. Basset posiciona o pico de produção de representações de Menandro entre os séculos I e II d.C., ressaltando que, mesmo após a crise do terceiro século, o poeta continuou sendo motivo artístico, de modo consistente, até o séc. V d.C. Ainda, Menandro e cenas isoladas de seus dramas serviram de decoração em casas desse mesmo período (I a.C. – V d.C.), como vê-se a partir das descobertas arqueológicas, em especial a “Casa de Menandro” em Mitilene (séc. III-IV d.C.) e o romano “Mosaico de Monnus”, em Trier, onde o comediógrafo aparece junto de Homero, Hesíodo, Ênio, Virgílio, Cícero e Lívio, possivelmente do séc. III d.C.

Os três contextos de recepção de Menandro citados por Plutarco parecem não ser mais os mesmos a partir do séc. III d.C. Primeiramente, as performances de tragédias e comédias antigas por atores, já a partir do início do império, passaram a competir com outras formas dramáticas, notadamente o mimo e a pantomima. Nervegna (2013: 189) aponta que, após o séc. IV d.C., só há registro de dois atores de comédia (um chamado Siro e outro de nome Paulo). Duas inscrições de Museia em Thespiae, datadas de meados do séc. II d.C., são a última fonte segura para reencenações em grande escala de comédias de Menandro.

Há quem interprete um conjunto de fichas encontradas em Atenas, de datação incerta (com toda certeza são imperiais; alguns datam do séc. III d.C.), como bilhetes de entrada para uma apresentação da *Theophoroumene* (Webster, *MINC*, p. 159); indicando, portanto, uma apresentação desta peça na Atenas imperial.¹⁴¹ Um dos papiros de *Epitrepontes* (*POxy* L n. 3533), datado do séc. II d.C., traz sinais no fim de cada sentença, interpretados pelo editor Turner (1983) como guias de performance feitos pelos atores. De todo modo, essas últimas evidências são controversas.

Com toda certeza, a partir do séc. IV d.C., apresentações de comédias e tragédias antigas deveriam ser apenas uma sombra do que eram em períodos anteriores. Libânio, por exemplo, no séc. IV d.C., condena as apresentações teatrais contemporâneas (*Or.* 1. §5) e a admiração que o sofista de Antioquia nutria pelos clássicos torna difícil imaginar que ele estivesse falando de performances clássicas. Corício de Gaza, já no séc. VI d.C., menciona pantomimas sendo representadas em teatros cujos enredos giram em torno de Homero e de Eurípides – “Homero dança em seus poemas”, diz o sofista de Gaza. Para Easterling (1995: 157), as evidências arqueológicas e epigráficas sugerem que uma tradição teatral persistiu no leste mediterrâneo até um período tardio, sendo possível imaginar apresentações em teatros dos dramas de Menandro até o séc. V d.C., rivalizando com o popularesco mimo. O diálogo *Sobre a Dança* de Luciano de Samósata ilustra vividamente o ambiente imperial em que novas formas teatrais estavam adquirindo popularidade. No diálogo, a personagem de Licino, um jovem, elabora um encômio à pantomima, aproximando-a da tragédia, da comédia e até mesmo da filosofia, a fim de convencer seu amigo Crato desse tipo de demonstração teatral. Como é comum em Luciano, ambos os personagens encarnam os ideais aos quais dão voz, de modo que podemos entender Licino como a pantomima e Crato como os clássicos. Como previsto, Crato, no final, é persuadido por Licino.¹⁴²

O câmbio de importância dos clássicos para a pantomima e o mimo na antiguidade tardia reverbera-se também nos contextos privados. Plutarco, em *Questões Conviviais*, cita o simpósio como o contexto ideal para Menandro.¹⁴³ Nesse período, porém, sabemos que mimo e pantomima também eram formas populares de entretenimento simposial. Webb (2008: 26) menciona um mosaico do séc. IV d.C. no qual um simpósio, do qual participavam

¹⁴¹ Cf. JONES 1993: 53.

¹⁴² Cf. BARNES 1996.

¹⁴³ Sobre essa passagem, cf. GILULA 1987. (T 104 K-A)

um dançarino e musicistas mulheres, é representado. João Crisóstomo, do séc. IV d.C., reclama do hábito de pantomimas serem apresentadas em casamentos cristãos.¹⁴⁴

Sendo assim, os contextos de recepção de Menandro na antiguidade tardia vão se tornando cada vez mais restritos. Não há mais apresentações de grande escala de comédias inteiras e o lugar de Menandro nos simpósios está por um fio. Não fortuitamente, outra tradição assegura a ele uma posição privilegiada: a escolar. Se nos teatros e nos simpósios o comediógrafo sobrevive com dificuldade, em círculos escolásticos sua permanência é sentida com marcada facilidade. Plutarco, no testemunho citado, apesar de atentar para uma diversidade de funções para o texto menândreo, enfatiza a posição elevada do ateniense entre os “homens educados”. Nota-se que “o homem instruído” (ἄνδρα πεπαιδευμένον), “os homens eruditos” (ἀνδρῶν φιλολόγων) e os “filósofos e eruditos” (φιλοσόφοις δὲ καὶ φιλόλογοις) são o público-alvo de Menandro, segundo Plutarco, de modo que se deduz a ideia de que apenas os eruditos podem se beneficiar da obra do ateniense.

Com efeito, boa parte do que hoje sabemos de Menandro, seus fragmentos, sejam em autores antigos, sejam recuperados em papiros, deve-se à utilização do comediógrafo nas escolas do império. Inúmeros testemunhos antigos e papiráceos confirmam a presença do comediógrafo em todos os graus de formação intelectual do jovem, desde os primeiros passos a caminho do letramento, passando pelos exercícios elementares, ao discurso-modelo.¹⁴⁵

Tradicionalmente, acredita-se que, a partir do período helenístico, uma espécie de currículo escolar havia se fixado, firmando práticas e modelos pedagógicos que, mais tarde, quando adotados pelos romanos na república, continuaram a ser exercitados no império. Tal modelo, ensinam-nos as fontes antigas e os historiadores modernos, formava-se por três estágios sucessivos de escolarização, ainda que haja ampla margem para contestar a homogeneidade do modelo.¹⁴⁶ O primeiro seria a escola “primária”, na qual os jovens aprendiam a ler e a escrever e alguns elementos de aritmética, sob a tutela de um “professor de primário” (γραμματοδιδάσκαλος ou γραμματιστής/ *magister ludi* ou *litterator*). Em

¹⁴⁴ PG 55.158; PG 51.211. WEBB 2009: 26; NERVEGNA 2013: 191.

¹⁴⁵ Cf. MIGUELÉZ CAVERO 2008: 262.

¹⁴⁶ Cf. KASTER 1983: *passim.*; CRIBIORE 2001: 16; MORGAN 1998: 51. Ambas as autoras percebem uma diferença entre o sistema preconizado pelas fontes literárias e aquilo realmente encontrado nos papiros escolares egípcios. Os papiros parecem indicar um sistema mais flexível, moldável às necessidades de cada cidade ou época.

seguida, sob os cuidados de um gramático (γραμματικός/ *grammaticus*), os jovens avançavam para o estudo da poesia e para a prática de exercícios conhecidos como “exercícios elementares” (προγυμνάσματα). Por fim, os estudantes terminavam sua formação intelectual na escola do rétor, onde praticavam a composição de discursos através do exercício da declamação.

Nas escolas do império, o letramento era prioridade nos primeiros momentos de escolarização, assim como é ainda hoje. Nesse primeiro letramento, as coleções gnomológicas – antologias de máximas (γνῶμαι) atribuídas a figuras canônicas - serviam de importante material didático. Embora os antigos preconizassem um determinado percurso de letramento (*ordo docendi*), que envolvia primeiro o aprendizado de letras isoladas, depois de sílabas e então de palavras e frases, algumas evidências mostram que o estudante pouco ou quase nada letrado era exposto a máximas em exercícios do tipo “copie o modelo”, possivelmente como método caligráfico.¹⁴⁷ Além de serem usadas em fases iniciais de escolarização, as máximas permanecem no currículo até o fim do treinamento escolar. Quintiliano, por exemplo, advoga pelo uso de máximas como base para a argumentação de um discurso.

O nome de Menandro circulava no império também como o de um autor gnômico e talvez apenas assim fosse conhecido pela maioria dos pupilos que não passavam dos estágios primários de escolarização.¹⁴⁸ A antologia gnômica apelidada de *Máximas de Menandro* (Μενάνδρου γνῶμαι μονόστιχοι), editada por Jaekel para a Teubner em 1964, é uma coleção de inúmeros manuscritos medievais (aproximadamente quarenta) intitulados “Máximas de Menandro” que, em conjunto, trazem 866 máximas (877 versos, nem todas as máximas contêm apenas um verso) atribuídas ao comediógrafo. Embora os manuscritos sejam medievais, é possível que tais coleções compartilhem de um mesmo núcleo, uma *Ursammlung*, datável do período helenístico, em que o desmembramento das comédias em excertos menores deve ter se dado.¹⁴⁹ Muitas dessas sentenças atribuídas a Menandro também se preservaram em papiros, tabletes e óstracas do período imperial, cujo caráter escolar é indiscutível. É o caso, por exemplo, de um tablete do séc. II d.C. hoje na *British*

¹⁴⁷ CRIBIORE 2001: 169.; JOHNSON 2015: *passim*; MORGAN 1998: 122.

¹⁴⁸ Morgan (1998: 65), interpretando a escassez de papiros de exercícios escolares avançados, conclui que somente poucos estudantes conseguiam chegar à escola do rétor. Cf. também JOHNSON 2015: 145-6; NERVEGNA 2013: 205.

¹⁴⁹ LIAPIS 2007: 265.

Library (Add. 34186), no qual se lê na parte superior duas sentenças atribuídas a Menandro escritas pela mão do professor e, embaixo, a cópia feita pelo aluno, cuja caligrafia desordenada denuncia seu letramento.¹⁵⁰ Vale ressaltar que Menandro, no Período Bizantino e na Idade Média, sobreviveu apenas através de suas máximas: não há, nesse intervalo temporal, nenhuma evidência que indique a circulação e o conhecimento em primeira mão de suas comédias.

A maioria dos papiros escolares gnomológicos imperiais trazem sentenças de sabor menandriano, como nota Morgan (1998: 144). São sentenças ligadas, sobretudo à pobreza e à riqueza, à virtude, ao intelecto, ao casamento e ao papel da mulher, à velhice, aos deuses e à amizade; tais temas estão em sintonia com as comédias do período da *nea*.¹⁵¹ Desta forma, ao ceder pouco espaço à política e ao público e ao enaltecer o ambiente doméstico e privado, as sentenças de Menandro eram mais próximas à realidade do jovem estudante, que, a partir da repetição e do estudo de tais máximas, tinha seu universo ético-moral moldado. A figura de Menandro é, no império, vista como fonte de sabedoria moral, funcionando, inclusive, como conselheiro matrimonial (“case-se com a mulher, não com o dote” – diz uma sentença a ele atribuída); esse fenômeno, certamente, deveu-se ao teor dos valores sociais e morais embutidos em suas máximas.¹⁵²

Em um ambiente no qual não mais se apreciava as comédias menândreas enquanto performances teatrais, mas somente como fonte de versos de tom moralizante, a imagem que se faz do comediógrafo é a de mestre da verdade, um *maître de vérité* nas palavras de Easterling (1995: 158), não distante da de um sábio ou de um líder deificado. Como exemplo dessa conversão, tomamos as representações do comediógrafo na iconografia tardo-antiga. As primeiras representações de Menandro, seguindo um original helenístico, trazem um homem cujas características principais são os cabelos curtos e ligeiramente bagunçados, os lábios finos, a barba bem-feita, o olhar distante e rugas cortando a testa. Essa é uma imagem distinta do Menandro tardo-antigo, um homem de pele lisa e de olhar penetrante, cujas pupilas entalhadas na pedra imprimem uma fisionomia relacionada à inspiração divina,

¹⁵⁰ Cf. JOHNSON 2015: 139.

¹⁵¹ MORGAN 1998: 124-44.

¹⁵² MORGAN 1998:144; NERVEGNA 2013: 127; GRUBER 2008: *passim.*; EASTERLING 1995: 156.

apropriada a seu papel como mentor pedagógico. Nas palavras de Basset (2008: 210), Menandro é um sábio visionário, um dos homens sagrados da antiguidade tardia.¹⁵³

Quando alcançamos os estágios mais avançados da formação escolar, Menandro não é apenas uma fonte de sabedoria através de suas máximas. Longe dos palcos e das mãos de companhias teatrais, as comédias passam a ser alvo do escrutínio dos professores de retórica e dos gramáticos. Élio Teão (T 39 K-T), em uma tradição que depois haveria de se consagrar nos escritos sobre os *progymnasmata*, cita Menandro como um modelo de *prosopopeia*, que, na definição desse tratadista, é o exercício em que se fazia um discurso *in persona* (ou seja, no papel de uma personagem). Dião Crisóstomo (séc. I d.V.), nessa mesma tradição que louva Menandro por sua capacidade imitativa, elogia a “mímese de todo caráter” feita pelo comediógrafo. Contudo, a expressão máxima de louvor ao ateniense em meio escolástico é, sem dúvida, a feita por Quintiliano (X. 1.69-72). Ao seu modo, Quintiliano elogia a capacidade exibida pelo poeta de se adequar a qualquer circunstância, personagem e afecção (*omnibus rebus personis adfectibus accomodatus*). Na passagem da *Instituição Oratória*, destaca-se também a particular utilidade de Menandro para o declamador, pois esse, bem como um ator cômico, é responsável por representar personagens – filhos, pais, maridos, soldados, camponeses, ricos, pobres, rabugentos, etc. são citados por Quintiliano.¹⁵⁴

Sabendo que grande parte da história da recepção de Menandro foi escrita nas salas de aula da antiguidade tardia, centramo-nos nessa pesquisa de doutorado em um dos últimos testemunhos à permanência de Menandro em contexto escolar: as declamações de Libânio e de Corício.¹⁵⁵ Iniciamos a empreitada pela discussão de um dos únicos casos de aberta intertextualidade, i.e. o declamador dialoga, responde ou alude a elementos das comédias de

¹⁵³ Na opinião de Easterling (1995: 156), a visão de Menandro como um sábio na antiguidade tardia é também apoiada pelo fato de suas máximas terem sido traduzidas ao copta, ao árabe no séc. IX d.C. e ao eslavônico no séc. XII d.C.

¹⁵⁴ O engajamento com Menandro, no império tardio, também é sentido em outros gêneros literários, em especial no epistolar (cf. Alciph. *Ep.*; Ael. *Ep. Rur.*) e no romance. Cf. HÖSCHELE 2014: *passim*. Sobre as menções a Menandro em Dião Crisóstomo, Galeno, Plutarco, Luciano e nos *progymnasmata*, cf. VIX & KARAVAS 2014.

¹⁵⁵ Após o séc. VI d.C., o único autor que parece ter tido contato direto com as peças de Menandro é o historiador bizantino Teofilato de Simocata, do séc. VII d.C. Há informação de que a Biblioteca Patriarcal em Constantinopla possuía uma coleção de peças de Menandro comentada pelo bizantino Miguel Psello (séc. XI d.C.) (T 162 K-A). Hoje acredita-se que Psello teve contato indireto com a obra do comediógrafo ateniense e que não havia na Biblioteca referida uma coleção comentada. Essa informação teria sido adicionada pelo bibliotecário Zygomala de forma a conferir a seus catálogos maior valor. Ao que tudo indica, o bizantino Máximo Planudes (séc. XII – XIV d.C.) e Gilberto de la Porrée (séc. XII d.C.) também conheceram Menandro por meio indireto (T 163 K-A; T 165 K-A). Cf. BLANCHARD 2014: 240; KÖRTE 1953: 13.

Menandro de modo deliberado, seletivo e sistemático. Trata-se da *theoria* da *Decl. 12* do professor de retórica Corício, a ser comentada na próxima seção da tese.

2.2. Usos da comédia ática pelos sofistas imperiais

A história da preservação do gênero cômico começa, provavelmente, com as reperformances de dramas.¹⁵⁶ O fato aponta para um estabelecimento textual dessas comédias, que, nessa época, já encontravam espaço no discurso intelectual ateniense, estando sob o escrutínio de Aristóteles e seus discípulos, como Linceu de Samos. Platão incorpora Aristófanes em sua *Apologia* e seu *Simpósio*, textos populares na época. Assegurava-se, dessa maneira, a influência literária que a comédia exerceria nos períodos posteriores da literatura grega.

A história da recepção da comédia ática no império é variada porque diferentes autores imperiais dialogam com essa poesia em diferentes níveis. Ademais, há o problema das diferentes formas de exposição e contato com o texto dessas peças. Se a comédia fizesse parte integrante da vida cultural das cidades gregas e de sua população através de reperformances ou de sessões de recitação, seria possível imaginar uma dinâmica de engajamento que vai além da escolástica. Ou, ainda, se imaginarmos um ambiente em que as peças cômicas se resignassem somente às escolas e aos lugares de aprendizagem, as engrenagens do sistema seriam outras porque o texto lido e estudado permite uma apreciação mais distante das técnicas dramáticas, que privilegiaria questões linguísticas e estilísticas.

Não se pode negar que há na literatura imperial grega um verniz humorístico que torna essa produção extremamente espirituosa e divertida. Seja pelos temas e personagens, seja pelas situações fantásticas e sobrenaturais, a permanência da comédia é sentida em muitos níveis. Poderíamos comentar, por exemplo, o tratado plutarqueano, que sobreviveu em sua forma resumida, em que Aristófanes e Menandro são comparados¹⁵⁷. Ou, então, poderíamos começar falando sobre a enorme antologia de Ateneu, o *Banquete dos Sofistas*, um verdadeiro banco de dados de fragmentos cômicos que são citados diretamente, ou pela

¹⁵⁶ Cf. MARSHALL & HAWKINS 2016: 5.

¹⁵⁷ Plut. *Comp. Arist. et Men.* (853a–854d).

coleção de cartas de Alcifrão, que, com toda certeza, aludem a comédias hoje completamente perdidas.

De fato, os pontos de contato impeliram os primeiros estudos de *Quellenforschung* (Kock, por exemplo, buscava trímetros jâmbicos em passagens em prosa creditadas a autores imperiais na esperança de reaver um ou outro verso de Êupolis ou Menandro). Ainda que o estudo de busca de fontes seja extremamente necessário, até mesmo para nos auxiliar a recuperar aspectos dos enredos de comédias perdidas, ele é um beco sem saída até que se encontre novas fontes textuais. Hoje, ao que parece, a pergunta pendula para um outro lado: por que os imperiais elegiam tais e tais fontes e, além disso, como essa predileção pode ser vista em contexto? Qual era a ideia que se fazia dos cômicos e do gênero? Por exemplo, se escolhermos o *Timão* de Luciano, um estudo comparativo nos mostraria inúmeros pontos de interlocução com as comédias da *antiga*. O interessante seria, no entanto, pensar os porquês: por que Timão? Por que as comédias da *antiga*? Por que Timão para uma audiência imperial?

Luciano de Samósata, entre os autores imperiais, é aquele mais citado quando falamos de recepção de comédia ática porque momentos de reapropriação de passagens cômicas abundam em sua vasta obra e porque, de modo geral, ele muito comenta sobre o universo intelectual de sua época. Luciano não esconde suas influências (historiografia, filosofia, teatro, épica, etc.) e as referências a suas fontes vão desde citações diretas a alusões refinadas e enigmáticas. Em uma de suas obras, *O Ignorante Colecionador de Livros*, a figura satirizada é a de um colecionador de livros que não lê (e – pior! – não entende) aquilo que tem, escancarando sua ignorância com relação aos escritores antigos.

Ἡδέως δ' ἂν καὶ ἐροίμην σε, τὰ τοσαῦτα βιβλία ἔχων τί μάλιστα ἀναγινώσκεις αὐτῶν; τὰ Πλάτωνος; τὰ Ἀντισθένης; τὰ Ἀρχιλόχου; τὰ Ἰππώνακτος; ἢ τούτων μὲν ὑπερφρονεῖς, ῥήτορες δὲ μάλιστά σοι διὰ χειρός; εἰπέ μοι, καὶ Αἰσχίνου τὸν κατὰ Τιμάρχου λόγον ἀναγινώσκεις; ἢ ἐκεῖνά γε πάντα οἶσθα καὶ γινώσκεις αὐτῶν ἕκαστον, τὸν δὲ Ἀριστοφάνην καὶ τὸν Εὐπολιν ὑποδέδουκας; ἀνέγνως καὶ τοὺς Βάπτας, τὸ δρᾶμα ὅλον; εἴτ' οὐδέν σου τάκεῖ καθίκετο, οὐδ' ἡρυθρίασας γνωρίσας αὐτά; τοῦτο γοῦν καὶ μάλιστα θαυμάσειεν ἂν τις, τίνα ποτὲ ψυχὴν ἔχων ἅπτη τῶν βιβλίων, ὅποιας αὐτὰ χερσὶν ἀνελίττεις.

Eu gostaria de lhe perguntar isso: você tem tantos livros, quais deles você conhece bem? Os de Platão? Os de Antístenes? Os de Arquíloco? Os de Hipônax? Ou você se orgulha de ter os oradores em mãos? Diz: conhece o discurso de Ésquines sobre Timarco? Isso tudo você conhece e leu cada um deles. Você mexeu na obra de Aristófanes e Êupolis? Conhece bem as *Baptae*? O drama todo? Nada tocou-lhe ou há alguma leitura que lhe fez ficar vermelho? Seria surpreendente se você, sendo assim no espírito, se ocupasse com esses livros e desenrolasse-os com essas mãos.

(Luc. *Ind.* §27)

Merecem atenção algumas características da passagem acima, as quais talvez ditem o tom da recepção luciânica das comédias da antiga: 1) a menção a Êupolis e a Aristófanes ao lado de poetas jâmbicos, como Arquíloco e Hipônax, eleitos como modelo satírico por Luciano; 2) a questão de a comédia antiga ser difícil de ser compreendida (por sua topicalidade e por seu registro linguístico que tende a neologismos, poeticidades e coloquialismos), de sorte que a personagem-narrador (o próprio Luciano, talvez) ironiza o conhecimento da peça *Baptae* em sua integralidade.¹⁵⁸

A dificuldade de se compreender uma comédia da antiga aparece novamente em Plutarco, *Questões Conviviais* (711f-712a).¹⁵⁹ Diogeniano, uma das personagens, polemiza sobre a utilidade da recitação de comédias da *antiga* em situações simposiais. Para ele, se houvesse uma recitação de Êupolis, Platão Cômico ou Cratino, cada convidado, ao invés de ter um escanção, deveria ser acompanhado por seu próprio gramático (γραμματικός), que lhe explicasse quem são as pessoas mencionadas. Além disso, outros aspectos dos dramas da *archaia* os tornariam, na visão de Diogeniano, impróprios ao simpósio: a excessiva obscenidade, a bufonaria e a intensa e desmedida franqueza ao falar ou a qualidade de ser desbocado (παρρησία λίαν ἄκρατός ἐστι καὶ σύντονος).

De fato, parece difícil acreditar que as comédias da *antiga* tivessem algum uso além do escolar e fora do ambiente acadêmico durante o império, diferentemente de Menandro, o qual gozou de um *Nachleben* via reperformances durante, pelo menos, os primeiros séculos imperiais. O interesse pelas comédias da *antiga* era histórico, linguístico e intelectual; elas

¹⁵⁸ Cf. ROSEN 2016.

¹⁵⁹ Uma tradução do passo central está em SACCONI 2018: 4.

não seriam consumidas, mesmo se lidas, por seu prazer teatral. Daí, surgiram inúmeros trabalhos exegéticos em torno dessas comédias, que as usam para exemplificar um termo obscuro, como o próprio léxico de Hesíquio (séc. V d.C.) ou a *Écloga* de Frínico (séc. II d.C.). Diogeniano, na passagem citada de Plutarco, elege Menandro como o tipo de comédia ideal para o entretenimento culto dos homens no simpósio por várias razões: pelo estilo claro e agradável, pela mistura entre o sério e o jocoso e pela similaridade com situações reais. Mesmo em Luciano, quando há referências ao “poeta cômico” (ὁ κωμικός), é mais possível que se trate de Menandro e não de Aristófanes.¹⁶⁰

O ambiente escolástico, com a detalhada dissecação prosopográfica e gramatical do texto cômico, criou um cenário propício para o surgimento de todo tipo de programa literário inspirado pelos mecanismos cômicos. Luciano, e.g., em vários momentos, explicita seu débito com a comédia, por vezes de modo mais direto, por vezes de forma mais alusiva. Ele cita sete poetas cômicos nominalmente: Aristófanes (*Ver. Hist.* 1.29; *Pisc.* 25; *Bis Ac.* 33; *Ind.* 27); Êupolis (*Pisc.* 25; *Bis Ac.* 33; *Ind.* 27); Cratino (duas vezes em *Macr.* 25); Epicarmo (*Macr.* 25); Alexis (*Sal.* 6); Filemão (*Macr.* 25; *Sal.* 6) e Menandro (*Alex.* 33; *Pseudol.* 4).¹⁶¹

Em *Os Renascidos ou O Pescador*, um diálogo, alguns filósofos de várias correntes diferentes (seguidores de Platão, epicuristas, peripatéticos, acadêmicos, etc.) voltam à vida para perseguir Parresiades (“O Desbocado/ Sincêro”), uma cifra para o próprio Luciano, que os havia satirizado em um outro trabalho de título *Leilão de Vidas*. A estrutura do diálogo é cômica, marcada por entradas e saídas de personagens e por cenas-tipo, como a cena de julgamento. Além disso, as personagens parecem quase que saídas de uma comédia de Aristófanes ou de Êupolis: filósofos são personagens que falam, bem como personagens abstratas, como a própria Filosofia, a Verdade, a Temperança, a Virtude e o Silogismo.¹⁶²

Nesse diálogo, Luciano parece defender um *modus operandi* satírico cômico. Nas comédias da *antiga*, na parábase, os poetas se aproveitavam desse momento para detratar seus adversários ou para criticá-los, mencionando-os ou aludindo a eles de alguma maneira. Era um momento no qual a liberdade de falar e de zombar, a *παρρησία* cômica, era esperada. Desse mecanismo vale-se Luciano em seu *O Pescador*; Parresiades é a personagem que

¹⁶⁰ STOREY 2016: 163.

¹⁶¹ Levantamento publicado em STOREY: *loc. cit.*

¹⁶² Anderson (1976: 141-9 apud STOREY 2016: 173) acredita que *O Pescador*, *Timão*, *O Galo*, *O Simpósio* e *Icaromenipo* sejam diálogos baseados na estrutura da comédia antiga, com um prólogo, um *agon* e uma série de cenas que desmascaram o impostor.

defende esse tipo de licença satírica. Inclusive, em §14, faz-se menção ao fato de a Filosofia ter sido mal falada pela Comédia nas Dionísias. Isso, contudo, não teria causado ressentimento em Filosofia, para quem o festival permitia tamanha liberdade por parte de Comédia.

Outro trabalho luciânico é herdeiro da comédia antiga. Rosen (2016: 153) salienta que a estrutura de *Duplamente Acusado* seria próxima a da peça *Pytine* de Cratino. Em *Pytine*, cujo enredo sobreviveu em um brevíssimo resumo em um escólio aristofânico¹⁶³, um casamento entre o poeta Cratino e a personificada Comédia seria tematizado. A esposa teria, durante a peça, acusado o marido de ignorá-la em nome da bebedeira (Cratino seria representado como um velho incontinente e bêbado) e buscaria o divórcio. Em *Duplamente Acusado*, a personagem Sírio, outro codinome para Luciano, sofre a mesma acusação por parte de sua esposa, Retórica, e de seu amante, Diálogo. Em ambos os casos, *Pytine* e *Duplamente Acusado*, questões de poética são problematizadas em termos de união/ divórcio entre os autores e os gêneros que eles praticariam.¹⁶⁴ Luciano, nesse diálogo, estabelece um programa para sua coleção: ele, treinado em retórica, prestigia o diálogo filosófico, mas o rebaixa aos gêneros baixos, sobretudo ao patamar da comédia. Em determinado momento, Diálogo afirma que o Sírio/Luciano lhe roubou a máscara trágica (καὶ τὸ μὲν τραγικὸν ἐκεῖνο καὶ σωφρονικὸν προσωπεῖον ἀφεῖλέ μου – *Bis Ac.* 33) e vestiu-lhe uma cômica e satírica em seu lugar (κωμικὸν δὲ καὶ σατυρικὸν ἄλλο ἐπέθηκέ μοι καὶ μικροῦ δεῖν γελοῖον). Como diz Diálogo:

εἵτά μοι εἰς τὸ αὐτὸ φέρων συγκαθεῖρξεν τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἱαμβὸν καὶ κυνισμὸν καὶ τὸν Εὐπολιν καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, δεινοὺς ἄνδρας ἐπικερτομῆσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα.

Então, ele me pegou e me trancafiou com a Brincadeira, o Jambo, o Cinismo, com Êupolis, Aristófanes, homens terríveis em zombar do que é sério e fazer piada com o que é correto.

(Luc. *Bis Ac.* 33)

¹⁶³ *Pytine* test. ii K-A, traduzido ao português em AZEVEDO 2018: 23.

¹⁶⁴ ROSEN 2016: 170-2.

As duas maiores influências de Luciano, o diálogo filosófico e a comédia antiga, e a nova roupagem criada pelo autor imperial, o diálogo cômico, estão referidas também em *Você é um Prometeu Literário*. Nessa obra, Luciano fala sobre seu projeto literário misto.¹⁶⁵ Diz-se, no supramencionado diálogo, que Diálogo e Comédia não eram companheiros desde o início; cada qual tinha seu hábito. O Diálogo passava tempo a sós em casa ou caminhando com alguns poucos pelos pórticos. A Comédia entregava-se a Dioniso e ocupava-se com os teatros, fazendo piadas e caçoando das pessoas, sobretudo dos filósofos, os quais eram por ela representados como avoados que flutuam pelo ar e que mediam os pulos das pulgas (há, aqui, uma clara referência às *Nuvens*). Luciano seria, portanto, o responsável primordial pela comunhão dos dois gêneros. Para Brandão, o riso era o aspecto fundamental da poética luciânica, de sorte que a comédia lhe seria um molde adequado. Para o estudioso, a intenção de Luciano era clara:

“[...] não se pretende fazer comédia; não se pretende igualmente fazer filosofia. Na fórmula clara do próprio Luciano, pretende-se servir ao ouvinte comédia sob filosofia, ou seja, o riso cômico é a base, mas um riso sob a capa da seriedade filosófica”.¹⁶⁶

A liberdade de expressão cômica e a bufonaria vistas na parábase aparecem como elemento paradigmático de projeto literário não apenas na sátira luciânica. Dião Crisóstomo é outro caso notável, mesmo que cause estranheza. Dião não é um dos autores imperiais mais conhecidos por fazer uso da comédia ática em seus discursos. Na *Or.* 18 (6-7), uma espécie de aconselhamento acadêmico para um prospectivo orador, Dião elenca entre as leituras úteis Menandro, Eurípides, Homero e os historiadores, deixando de lado os comediógrafos da *antiga* e os poetas das fases mais iniciais da tragédia, pois a dieta intelectual, segundo Crisóstomo, não deve ser a mais difícil, mas sim a mais salutar. Mesmo assim, essa predileção por Menandro, como aponta Hawkins (2016: 69), não é traduzida na obra do orador imperial; há poucos exemplos de pontos em comum.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Cf. BRANDÃO 1995.

¹⁶⁶ BRANDÃO 1995: 416.

¹⁶⁷ Dio Chrys. *Or.* 31. 116; 32.16 (= Men. fr. 298.6-7 K-A).

A *Or. 32, Os Alexandrinos*, seria, então, um caso excepcional. Nesse discurso, Dião se direciona ao povo de Alexandria e fala sobre a origem e as características dos alexandrinos. O tom do discurso é, no entanto, condenatório e de acusação. O orador admoesta seus interlocutores a todo o tempo, de maneira que o discurso é tudo menos encomiástico. Sugeriu-se que tivesse sido proferido no reinado de Trajano e que Dião fosse o enviado do imperador, ainda que não haja provas claras disso no discurso.

Esse discurso é singular porque Dião faz uso de uma voz parábatica.¹⁶⁸ O orador reconhece que o tom de seu discurso soaria ofensivo para muitos espectadores e advoga por uma livre expressão (*parrhesia*), a qual seria similar à zombaria (*loidoria*) cujo propósito é correção moral.

ἐπεὶ καὶ τοὺς Ἀθηναίους, ὧν μικρῷ πρότερον ἐμνήσθην, οὐ πάντως
εὐρήσομεν ἀμαρτάνοντας· ἀλλὰ τοῦτό γε ἐκεῖνοι καὶ πάνυ καλῶς ἐποιοῦν,
ὅτι τοῖς ποιηταῖς ἐπέτρεπον μὴ μόνον τοὺς κατ' ἄνδρα ἐλέγχειν, ἀλλὰ καὶ
κοινῇ τὴν πόλιν, εἴ τι μὴ καλῶς ἔπραττον· ὥστε σὺν πολλοῖς ἑτέροις καὶ
τοιαῦτα ἐν ταῖς κωμωδίαις λέγεσθαι·

δῆμος πυκνίτης, δύσκολον γερόντιον,
ὑπόκωφον,

καὶ

τί δ' ἔστ' Ἀθηναίοισι πρᾶγμ' ἀπώμοτον;

Nós, então, descobriremos que os atenienses, sobre quem eu falava há pouco, não estavam completamente errados. Ao contrário, eles faziam muito bem em depender dos poetas para não somente acusar os homens, mas também a cidade em conjunto, quando não agiam bem. Assim, além de muito mais, diz-se nas comédias:

“O demo na Pnyx, um velhinho rabugento,
surdo”¹⁶⁹

e

¹⁶⁸ HAWKINS 2016.

¹⁶⁹ *Ar. Eq.* vv. 42-3.

“O que os atenienses juram impossível?”¹⁷⁰

(Dio Chrys. *Or.* 32, §6)

O orador imperial traz, na passagem acima, os poetas da comédia antiga como exemplo de censura livre às condutas de um povo, apropriando-se de uma *persona* próxima a de um corifeu em uma cena de parábase. Essa estratégia parabática, sem dúvidas, cria um espaço no qual as críticas aos alexandrinos seriam mais bem recebidas. “O abuso de Dião torna-se mais tolerável para a população local, na medida em que sugere uma pátina de licença de festival e uma intenção que é a de beneficiar e não simplesmente apenas falar mal”, escreve Hawkins (2016: 83).

A adoção de *personae* cômicas aparece também na obra do sofista Favorino de Arles, um ex-aluno de Dião Crisóstomo e, aparentemente, amigo de Plutarco e grande rival de Polemão de Laodiceia. Favorino é conhecido por ser o sofista dos “três paradoxos”, informação repassada por Filóstrato: Favorino era um gaulês que falava grego, um eunuco acusado de adultério, alguém que se indispôs com o imperador e ainda vive. (Γαλάτης ὢν ἐλληνίζειν, εὐνοῦχος ὢν μοιχείας κρίνεσθαι, βασιλεῖ διαφέρεσθαι καὶ ζῆν – VS 489). As fontes antigas (Luc. *Eun.* §10; [Dio Chrys.] *Or.* 37, §§33-35) dizem que ele era imberbe, de voz e traços finos e que tinha ambas as genitálias, a feminina e a masculina. Sugeriu-se que fosse portador de uma síndrome (talvez a síndrome de Reifenstein), que explicasse sua aparência e seu hermafroditismo.¹⁷¹ Suas características foram, como se pode esperar, alimento para seus detratores, em especial para Polemão (*Physiog.* 1. 160-2). De Favorino, temos duas orações integrais, erroneamente atribuídas a Dião Crisóstomo, alguns fragmentos e testemunhos antigos e um fragmento papiráceo.¹⁷²

Filóstrato nos informa que o próprio Favorino costumava exemplificar sua biografia com os três paradoxos (παράδοξα ἐπεχρησμέδαι τῷ ἑαυτοῦ βίῳ τρία ταῦτα). Tal fato seria curioso porque implica uma arquitetura de si bem planejada por parte do sofista; ele se apresenta como um eunuco adúltero e um estrangeiro grego.

¹⁷⁰ Eup. fr. 217 Kock.

¹⁷¹ Cf. SAMUELS 2016: 108, nota 4.

¹⁷² Cf. AMATO 2005.

Samuels (2016) propõe que a figura do eunuco adúltero adotada por Favorino tenha raízes cômicas.¹⁷³ De fato, Menandro é responsável por duas comédias de enredo de travestimento com propósito sexual e uma delas envolve a figura de um eunuco: em *Androgynos* (fr. 50 – 6 K-A), ao que tudo indica, o jovem apaixonado veste-se com as roupas da própria irmã para obter acesso aos aposentos da filha do vizinho. Em *Eunouchos* (fr. 137- 49 K-A), adaptada por Terêncio, o jovem Quéreas fantasia-se de eunuco e se apresenta como um presente para Tais. Uma vez no bordel, Quéreas estupra Pânfila, a *pseudohetera* da peça. Não há como afirmar se há uma influência direta de Menandro em Favorino, se estaríamos falando de uma ideia que remonta à peça *Eunuco* original, porque muito pouco sobreviveu de ambas as fontes. No entanto, é muito curioso que haja uma semelhança entre a forma de apresentação de Favorino e uma espécie de personagem rastreada primeiro em Menandro.

Há, sem dúvidas, inúmeras outras formas de lidar com a pesada herança literária da comédia em textos imperiais: Eliano e Alcifrão, por exemplo, compuseram cartas cujas *personae loquentes* são figuras facilmente encontradas em comédias da *média* e da *nova*.¹⁷⁴ Até mesmo os poetas são objetos de ficção epistolar: as cartas 4.18-19 de Alcifrão são uma troca entre o poeta Menandro, que teria recebido um convite para trabalhar no Egito por Ptolomeu, e Glicera, a suposta amante do poeta. Comentaremos mais sobre essas epístolas em momentos oportunos nos capítulos subsequentes.

Quando nos voltamos aos exercícios escolares especificamente, as declamações e aos exercícios preliminares, percebemos uma difusa influência da comédia que é vista em desde citações de versos cômicos, à época imperial já transformados em sentenças gnômicas, até alusões a cenas específicas de peças canônicas. Contudo, talvez, o mais notável seja a proximidade entre o rol de personagens declamatórias e as personagens das comédias dos períodos mais posteriores, a *média* e a *nova*.

As personagens declamatórias, especialmente as das declamações etológicas, eram tipos e as situações familiares exercitadas se assemelham aos enredos cômicos. Na própria antiguidade, essas personagens declamatórias foram aproximadas às personagens de Menandro. O célebre epigrama creditado a Aristófanes de Bizâncio, no qual o realismo dos

¹⁷³ “Eunuco” é, de modo geral e simplificado, qualquer homem alterado sexualmente ou assexuado. A palavra vem do grego, um composto entre “cama/leito” (εὐνή) e “ter” (ἐχεῖν) e seria usado para o escravo que guardaria os aposentos da mulher da casa. Parece ser um costume importado do Oriente que adquiriu mais popularidade na Grécia a partir do séc. IV d.C. Cf. STEVENSON 1995.

¹⁷⁴ Cf. SCHMITZ 2004; GÓMEZ 2014; MARSHALL 2016; FUNKE 2016.

dramas menândreos é sublinhado, sobreviveu em um comentário a um tratado sobre a teoria dos estados da causa, um dos métodos utilizados pelos antigos para se ensinar a declamar. A passagem em questão está em *Comentários ao livro sobre os Estados da Causa de Hermógenes* (*Commentarium in Hermogenis librum Περί Στάσεων*), atribuída ao neoplatônico Siriano (séc. V d.C.).

‘τετάρτην τὰ ἠθικά, οἷον γεωργοὶ λίχνοι καὶ τὰ ὅμοια’ φιλάργυροι δύσκολοι. ἠθικά φησιν ὅσα ἐκ μόνου τοῦ ἥθους τὴν εὐπορίαν τῆς συστάσεως ἢ διαβολῆς παρέχει τῷ λέγοντι· οἱ τε γὰρ γεωργοὶ ὡς ἐπίπαν αὐτουργοὶ τε καὶ ἐπίπονοί εἰσι καὶ τῷ ἀμικτοτέρῳ χαίρουσι βίῳ οἱ τε φιλάργυροι σμικρολόγοι τινὲς καὶ πρὸς μόνον ἀεὶ τὸ κερδαίνειν ὀρῶντες οἱ τε αὖ λίχνοι τοῦ ἡδέος ἕνεκα πᾶν ὁτιοῦν ἔτοιμοι ποιεῖν. ὅθεν καὶ Μενάνδρῳ τῷ κάλλιστα τὸν βίον ἐκμιμησαμένῳ πᾶσαι ὑποθέσεις ἐκ τῶν τοιούτων ἠθικῶν συμπληροῦνται· διόπερ καὶ Ἀριστοφάνης ὁ γραμματικὸς εὐστοχώτατα πεποίηκεν εἰς αὐτὸν ἐκεῖνο ᾧ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ’ ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;’ [...]

Em quarto lugar estão as [personagens] éticas, como camponeses, glutões, avarentos, misantropos, etc. Ele [Hermógenes] chama de éticas aquelas que fornecem, a partir de um único traço de caráter, material para um aconselhamento ou para uma acusação. Os camponeses são sempre autônomos e trabalhadores e se sentem felizes por terem um estilo de vida mais simples. Já alguns avarentos são muquiranas e visam somente o lucro. Os glutões estão dispostos a fazer qualquer coisa pelo prazer. Deste modo, os enredos todos são preenchidos também por Menandro, que belamente imitou a vida. Por isso, Aristófanes, o gramático, teceu afirmações acertadas sobre ele [Menandro]: “Menandro e Vida, quem de vós imitou quem?”

(Syr. *Commentarium*, 2. 23 Rabe)

Tendo em vista a presença de personagens-tipo, ou “éticas”, usando a nomenclatura de Hermógenes, em comédias e em declamações, elegemos aprofundarmo-nos em quatro personagens que adquiriam expressividade literária na comédia ática e que encontram

espaço em algumas declamações. São elas: o soldado que conta vantagens, o parasita, o misantropo e a prostituta. Esperamos que o estudo nos auxilie na compreensão das muitas formas de engajamento que os sofistas imperiais mantinham com a herança cômica.

II. PERSONAGENS CÔMICAS EM EXERCÍCIOS ESCOLARES IMPERIAIS

CAPÍTULO 1

O miles gloriosus em Decl. 12 de Corício

1.1. Menandro, hipotexto: da referência direta

O tema da *Decl. 12* de Corício está centrado em torno de algo particular aos declamadores: o poder persuasivo da palavra.¹⁷⁵ O caso hipotético é o de um rétor que, através de suas habilidades retóricas, convence o inimigo a bater em retirada. Como em Sofistópolis, uma cidade sempre em guerra, aquele que é capaz de afugentar os adversários e preservar a integridade da cidade é agraciado com um prêmio (prêmio da *aristeia*), nosso rétor vai à assembleia assegurar seu status de *aristeus* e seu direito ao prêmio.¹⁷⁶ Um militar opõe-se, arguindo que o prêmio é para os que lutaram e venceram a guerra por meio de armas, não para quem derrotou o inimigo pela palavra. A declamação, como não poderia ser o contrário, tem como *persona loquens* o rétor, que faz um discurso quase encomiástico a si mesmo. É uma das poucas declamações metadiscursivas (um rétor falando como um rétor) que temos.¹⁷⁷ É sabido, porém, que o tema aparece alhures, mesmo que pouco desenvolvido.

A menção a Menandro aparece por ocasião da *theoria*, uma espécie de proêmio que aparece antes do texto da declamação propriamente dita nos manuscritos.¹⁷⁸ Esse tipo de

¹⁷⁵ Outras declamações cuja personagem principal é um rétor são *RG VIII.408*; *RG VIII.407*. Na primeira, o rétor é proibido de se pronunciar em público por conta de seu sucesso. Ele, então, decide se tornar um professor e é levado ao tribunal por quebrar o veto. Na segunda, o rétor faz um encômio à morte. Em consequência, há uma epidemia de suicídios. A questão é: deve ele ser julgado como o responsável pelas mortes? Cf. RUSSELL 1983: 22.

¹⁷⁶ Chor. *Decl. 12 (pref.)*: Τῷ κατορθώσαντι πόλεμον ἐπέτρεπεν ὁ νόμος, ὃ τι βούλεται γέρας, αἰτεῖν καὶ παρῆχεν αἰτοῦντι. πολιορκουμένης πόλεως ῥήτωρ μόνος ἀποτολμήσας τὴν ἔξοδον εἰς λόγους ἦλθε τοῖς ἐναντίοις καὶ πείθει καταλῦσαι τὴν προσεδρεῖαν καὶ χρῆται τῷ νόμῳ δωρεᾶς ἀξιοῦντι τυχεῖν. ἀντιλέγει στρατιώτης ἀνὴρ ὡς τῷ κρατοῦντι δι' ὅπλων, οὐ τῷ πείθοντι λόγοις νέμοντος ἄλλα τοῦ νόμου. A lei dita que o homem que pôs fim à guerra pode pedir o prêmio que ele desejar e garante o pedido. Quando a cidade era sitiada, um rétor foi sozinho em expedição ter com os inimigos e os convenceu a abandonar o cerco. Ele se vale da lei que lhe dá um prêmio. Um militar, em posição contrária, diz que a lei distribui os prêmios para aquele que venceu por meio de armas e não para aquele que persuadiu com palavras.

¹⁷⁷ Cf. MANZIONE 2015.

¹⁷⁸ Cf. PENELLA 2009: 15; NOLÈ 2013-4: *passim*.

comentário preliminar também é encontrado nas orações de Himério (*Or.* 9), de Libânio (*Or.* 59; *Decl.* 3,6,12,24,25,46) e de Temístio (*Or.* 2,20,26). O alimento desses proêmios está, na maioria das vezes, ligado à linha argumentativa que será utilizada pelo declamador e, mais importante, à confecção de caracteres (como agir de acordo com a personagem, como representar o adversário, etc.). Para Nolè (2013-2014: 247), a *theoria* tem como característica distintiva o fato de ser feita como um legado à posteridade, como um lugar em que o rétor manifesta “a própria identidade de rétor exibindo claramente as ferramentas do ofício”. Reproduzo os três parágrafos iniciais do passo coriciano, cruciais para a nossa leitura:

1. Ἐχεις ἐκ τῆς κωμωδίας παραλαβὼν, ὡς **ὑπέρογκόν** τι καὶ **σοβαρὸν** καὶ **πολλή** **τις ἀλαζονεία** στρατιώτης ἀνὴρ. εἴ τι ὑμῶν τὸν Μενάνδρου φαντάζεται Θρασωνίδην, οἶδεν, ὃ λέγω. **στρατιωτικὴν** γάρ φησιν **ἀηδίαν** νοσοῦντα τὸν ἄνθρωπον εἰς ἀπέχθειαν αὐτῷ κινῆσαι τὴν ἐρωμένην. καὶ γέγονεν ἀμέλει προσηγορία τῷ δράματι τοῦ Θρασωνίδου τὸ μῖσος. 2. ταῦτα λαβὼν ἐγὼ κατὰ νοῦν εἰκότως, οἶμαι, τῷ πλάσματι στρατιώτην εἰσήγαγον. τίνα γὰρ ἄλλον εἰκὸς τῷ πόλεμον κατωρθωκότη φθονεῖν ἢ ὅτῳ τέχνη πρόσσεστι τὰ πολέμια; ὥστε τὰ μὲν **ὑπεροψία** τις ἔμφυτος μετεωρίζει τὸν ἄνδρα, τὰ δὲ **βασκανία** δάκνει καὶ **φθόνος**. 3. καὶ τοιούτοις δύο νοσήμασι, τῷ μὲν **ὀδυνώμενος**, τῷ δὲ **τὰς ὀφρῦς ἀνασπῶν**, διασύρειν ἐπιχειρεῖ τὴν τοῦ ῥήτορος νίκην οὐ ψιλὴν ἀπλῶς δυσμενῶν ἀναχώρησιν ἀξιῶν ὀρίζεσθαι τρόπαιον, ἦτταν δὲ καὶ δρασμὸν καὶ τραύματα καὶ σφαγὰς καὶ πληθὸς αἰχμαλώτων καὶ λάφυρα. τοιαῦτα **φυσᾶ** καὶ **σοβεῖ** καὶ **θυμοῦσθαι** δοκεῖ ἐκφυγόντων δὴ τῶν **πολεμίων τὴν αὐτοῦ δεξιάν**.

1. Você pode extrair da comédia que o homem militar é **algo excessivo** e **pomposo** e uma **tremenda impostura**. Se algum de vocês tem em mente o Trasonida de Menandro, ele sabe do que falo. Ele [Menandro] diz que **a rudeza militar**, quando acomete o homem, leva sua amada ao ódio. O nome da peça surgiu, com certeza, do ódio a Trasonida. Como sei disso, trouxe à minha declamação um militar, acho eu, de modo verossímil. Quem é mais provável que inveje aquele que pôs fim à guerra do que alguém cuja ocupação são os assuntos bélicos? De modo que, de um lado,

uma **soberba** natural eleva o homem e, de outro, a **inveja** e a **vileza** o mordem. Com essas duas indisposições – a dor acompanhada de sobrelhas arqueadas – ele tenta desclassificar a vitória do rétor, julgando não ser correto que a debandada sem luta dos inimigos delimite o prêmio, mas sim derrota, correria, feridas, morte, uma multidão de prisioneiros e espólios. Disso **ele se infla, anda pomposo e parece jactar-se**, enquanto os inimigos fogem por seu punho direito.

(Chor. *th. Decl.* 12, §§1-3; grifo meu)

Corício, alinhando-se a Dião Crisóstomo, Teão e Quintiliano, segue uma linha tradicional na história da recepção de Menandro ao conectar a utilidade do comediógrafo ao processo de criação de ἥθος.¹⁷⁹ O rétor de Gaza expõe seu desejo de desenvolver o ἥθος do militar tendo como paradigma a representação cômica do soldado: “Você pode tirar da comédia o quão excessivo (ὑπέρογκόν), pomposo (σοβαρόν) e de muita impostura (πολλή τις ἀλαζονεία) é o homem militar. Se algum de vocês tem em mente o Trasonida de Menandro, ele sabe do que falo”, diz Corício no primeiro parágrafo da *theoria*. A extravagância e a impostura da personagem, mencionadas por Corício, imediatamente nos reportam a um modelo etológico de militar típico, o *miles gloriosus*, ou soldado bravateiro, cuja representação mais estereotipada seja talvez Pírgopolinice na peça plautina *Miles Gloriosus*. Essa personagem, caracterizada pela profissão (assim como o cozinheiro e a *hetaira*), tornou-se um tipo cômico, ao que parece, somente no período da comédia *nova*, embora encontremos vestígios da atuação dessa personagem em fragmentos de comédia *média* (Antífanos escreveu um *Stratiotes*, fr. 202 Kock, e em sua peça *Euthydikos* uma das personagens era um soldado, fr. 95-97 Kock; Alexis escreveu um *Stratiotes* e um *Thrason*) e possamos reconhecer suas raízes, por exemplo, em Lâmaco em *Acarnenses* de Aristófanes.

180

Corício cita Trasonida de Menandro, deixando patente a peça com a qual estabelecerá o diálogo intertextual. Trata-se de *Misumenus* (“O homem odiado”), que também circulava na antiguidade com o nome alternativo de *Thrasonides*, uma peça que pode ter sido encenada entre 321-309 (uma data entre 309-305 a.C. é mais razoável), cujo enredo narra as

¹⁷⁹ Dio Chrys. *Or.* 18, §7; Ael. *Th. Prog.* II 68, 24 Sp.; Quint. 10. 1. 69-72.

¹⁸⁰ Cf. CONSTANTINIDES 1965: 75-6.; MACCARY 1972: 279-0; PETRIDES 2014: 212.

desventuras amorosas do soldado Trasonida no percurso de reconquistar sua amada Cratia.¹⁸¹ Essa foi uma das comédias mais populares de Menandro no período imperial; há mais fragmentos papiráceos dela do que de qualquer outra peça e a cena inicial – o monólogo de Trasonida e a conversa com Getas – foi citada aproximadamente onze vezes pelos antigos, um claro exemplo de sua popularidade.¹⁸² Possuímos hoje aproximadamente 590 versos da peça; a maioria, muito danificada, é ininteligível e, muitas vezes, descontextualizada, de modo que são poucas as passagens de leitura compreensível. Contudo, o suficiente sobrou para compararmos a caracterização de Trasonida tal qual descrita por Corício e sua fidelidade ao modelo.

1.2. Trasonida do tipo ao indivíduo: *Misumenus* de Menandro

Alguns aspectos da personalidade do militar mencionados por Corício são a jactância e a impostura, que escondem uma covardia incrustada, um modo pomposo de ser e a inveja. Essa moldura ética singulariza o convencional *miles gloriosus*. Por algum tempo, o testemunho de Corício foi lido como uma opinião mais bem informada do que a nossa sobre uma comédia extremamente fragmentária.¹⁸³ Daí, surgem os problemas: o Trasonida pintado por Menandro em *Misumenus*, segundo as informações coletáveis a partir dos fragmentos supérstites, configura-se como um desvio à tipologia do *miles gloriosus* em muitos sentidos. Essa personagem, quando colocada sob uma lupa analítica, pende mais à idiossincrasia, ao personalismo, do que ao genérico e universal. Por isso, circula entre a crítica a ideia de que Corício teria lido mal Menandro.¹⁸⁴

As qualidades atribuídas por Corício ao Trasonida refletem um entendimento tradicional das personagens do teatro de Menandro enquanto tipos. Porém, as pesquisas recentes sobre o comediógrafo questionam tal interpretação e buscam ressaltar que, embora houvesse na estruturação de tais personagens um núcleo de características que se repetiam e

¹⁸¹ Há menções a Chipre nessa comédia, o que levou estudiosos como Webster (1974: 10) e Arnott (1996: 254-5) a fixarem uma datação entre 321-305 a.C., período no qual o Chipre passou por inúmeras incursões militares por Ptolomeu I e, depois, por Demétrio Poliorcete. Cf. também TURNER 1965: 18.

¹⁸² ARNOTT 1996: 252.

¹⁸³ Cf. KRAUS 1971: 4.; TURNER 1965: 4.

¹⁸⁴ ZAGAGI 1985: 31; nota 63.

que eram esperadas (daí, o entendimento como tipos), havia também espaço para a personalização, para a “individualização” e para a sátira dos estereótipos. Um dos meios encontrados pelo dramaturgo para abaular suas personagens planas era utilizar-se da dinâmica teatral de confecção de personagens. Essa dinâmica articula na caracterização dramática as duas esferas de entendimento da *persona*: a visual e a discursiva (*caracterização visual* ou *autoral* e *caracterização figural* ou *textual*, segundo a nomenclatura de Macua Martínez ao comentar Menandro).¹⁸⁵ Tanto os recursos visuais (máscaras, cenário, gestual, posição cênica, etc.) quanto os discursivos (aquilo que diz a personagem ou que é dito sobre ela) trabalham em conjunto para compor a personagem dramática. Menandro, nesse sentido, vale-se da articulação (ou, por vezes, da desarticulação) dessas duas esferas tendo em vista os possíveis efeitos que esse processo poderia suscitar. Nessa perspectiva, como buscarei mostrar a seguir, Trasonida em *Misumenos*, ainda que exhiba atributos do *miles gloriosus*, distancia-se da figura estática e plana descrita por Corício.

Começemos pelo mais patente: o nome. A personagem recebe um nome “falante”, cujo étimo conecta-se à ideia de audácia, de ousadia (θρασύς, em grego, “ousado”, que desde a *Iliada* pode estar associada à guerra - “θ. πόλεμος” *Il.*6.254, 10.28, *Od.*4.146). É um nome que denuncia a profissão do militar, assim como é o caso de outros soldados cômicos como Polemão (ligado à “guerra”), Bias (remete à “força”), Estratofane (relacionado a “exército”).¹⁸⁶ No caso de Trasonida, o nome denuncia – ou, ao menos, sugere – um caráter belicoso e audaz, assim como os nomes cômicos de Traso (em *Eunuchus* de Terêncio e possível personagem em *Thrason* de Alexis, comédia perdida) e de Trasileonte (o “audaz como leão”, título de uma comédia perdida de Menandro). Ainda que seja um nome em

¹⁸⁵ Cf. MACUA MARTÍNEZ 2008. A autora segue a tipologia oferecida por Pfister (1977: 250-263), segundo a qual a caracterização de uma personagem (*Figurencharakterisierung*) é dada por dois tipos de agentes (autor e personagem) de dois modos (explícito ou implícito). Teríamos, assim, quatro técnicas de caracterização: *técnica de caracterização autoral explícita* (comentários marginais feitos pelo autor ou os nomes escolhidos por ele para as personagens); *técnica de caracterização autoral implícita* (acentuação temática e situacional das relações de correspondência ou contraste entre as personagens); *técnica de caracterização figural explícita* (informações que cada personagem enquanto agente de um discurso transmite sobre si mesma mais informações que outras personagens transmitem discursivamente sobre ela); e, por fim, *técnica de caracterização figural implícita* (pode de ser ordem *verbal* ou *não-verbal*; não-verbal são elementos como fisionomia, voz, mímica, máscara, etc.; verbal são idioleto, o registro linguístico e o estilo e qualidade da voz). Cf. o organograma sinóptico em PFISTER 1977: 252. Sobre definição de *caracterização*, cf. PFISTER 1977: 240: “*Wir verstehen...unter Figurencharakterisierung die formalen Techniken der Informationsvergabe, mit denen die dramatische Figur präsentiert wird.*” e Jannidis (2009: 21): “*characterization can be described as ascribing information to an agent in the text so as to provide a character in the storyworld with a certain property or properties, a process often referred to as ascribing a property to a character*”.

¹⁸⁶ WEBSTER 1974: 94.

corrente uso na Atenas de Menandro, sua escolha não é fortuita.¹⁸⁷ Para uma audiência familiar a ideias tais quais as aristotélicas sobre quais são as qualidades do homem θρασύς (cf. Arist. *Eth. Nic.* 1115^a seq.), o nome Trasonida poderia veicular a ideia de um homem excessivamente confiante em si mesmo, um impostor (ἄλαζών) que simula ser corajoso (ἀνδρείος) sem o ser.¹⁸⁸ Dessa forma, o nome anteciparia a convencionalidade do tipo, ressaltando a genealogia do *miles gloriosus* enquanto personagem oriunda do tipo ἄλαζών da comédia antiga.¹⁸⁹

MacCary (1970) acredita que, em Menandro, nomes semelhantes estivessem sempre associados a uma mesma máscara, de sorte que a conjunção máscara-nome anteciparia de forma quase integral o caráter da personagem. Também Webster (1974: 22) postula que não há razões para supor que os soldados, que não se distinguem por seus nomes, seriam diferenciados por suas máscaras.¹⁹⁰ Posto isso, é razoável supor que a audiência associasse Trasonida a militares tais quais Traso e Trasileonte, que seriam representados com máscaras semelhantes. Sugeriu-se que o tipo de máscara utilizado em Menandro para o soldado fosse algo similar ao que Póllux descreve como “o jovem de cabelo na testa” (ἐπίσειστος).

Póllux descreve duas máscaras de “jovem de cabelo na testa”: a primeira seria uma máscara de cabelos e pele escuros e seria a de um impostor ou soldado (στρατιώτη ὄντι καὶ ἄλαζόνι). A segunda máscara tem os cabelos claros e a pele suave (possivelmente clara).

τῷ δ' ἐπισείστω, στρατιώτη ὄντι καὶ ἄλαζόνι καὶ τὴν χροιάν μέλανι καὶ μελαγκόμῃ, ἐπισείονται αἱ τρίχες, ὥσπερ καὶ τῷ δευτέρῳ ἐπισείστω, ἀπαλωτέρῳ ὄντι καὶ ξανθῷ τὴν κόμην.

Os cabelos caem contra a testa do primeiro jovem de cabelo na testa, que é um soldado, um impostor e tem a face os cabelos escuros, bem como

¹⁸⁷ Sobre Trasonida como nome histórico, cf. TURNER 1965: 11.

¹⁸⁸ Arist. *Eth. Nic.* 1115 b: δοκεῖ δὲ καὶ ἄλαζών εἶναι ὁ θρασὺς καὶ προσποιητικὸς ἀνδρείας· ὥς γοῦν ἐκεῖνος περὶ τὰ φοβερὰ ἔχει, οὗτος βούλεται φαίνεσθαι ἐν οἷς οὐκ ὀφείλει, μιμεῖται.

¹⁸⁹ Cf. MACUA MARTÍNEZ 2008: 160-1. Sobre o ἄλαζών na comédia antiga, cf. TORRES 2014.

¹⁹⁰ Também Macua Martínez (2008) segue essa linha de pensamento.

contra a testa do segundo jovem de cabelo na testa, que é delicado e tem os cabelos loiros.

(Poll. *Onon.* 4.146 *seq.*)¹⁹¹

Para Petrides (2014: 240), o fato de os cabelos serem elementos tão importantes nessas máscaras de soldado é significativo para a caracterização que se faria dessa personagem. O cabelo longo o suficiente a ponto de ter balanço (ἐπισείω – “chacoalhar”, “balançar”), como nota Petrides, é um traço remissivo dos heróis e guerreiros épicos. Na *Iliada*, os aqueus são descritos como “de longos cabelos” (κάρη κομόωντας Ἀχαιούς) em 2.vv. 11; 28 e 51, por exemplo. Se o nosso Trasonida aparecesse no palco portando uma máscara de longos cabelos, como a descrita por Póllux, os espectadores familiarizados com os guerreiros de Homero imediatamente associariam nosso soldado a um herói épico, identificando-o, portanto, a um universo iliádico – tal associação estaria completamente adequada à ideia de ousadia trazida pelo nome falante. Macua Martínez (2008: 160) identifica os cabelos “com balanço” como cabelos ondulados, que seriam um sinal de irascibilidade. A cor escura dos cabelos e da pele, segundo a autora, seriam indícios de um temperamento violento e sanguíneo.

Além do nome sugestivo e de uma possível máscara de fisionomia heroica, Trasonida seria reconhecido como alguém relacionado às atividades militares também por sua indumentária e acessórios. Quanto à parafernália, podemos apenas tomar o texto como fonte segura, uma vez que não há uma representação gráfica dessa personagem em mosaicos. No monólogo (v. 799 Arnott; v. 396 Sandbach), alude-se a um ἐπίσημον (um distintivo ou estandarte), possivelmente alguma marca ou símbolo que denunciava o serviço militar. Apesar de não haver mosaicos que representem esse soldado especificamente, há mosaicos adornados com outros soldados menandrianos.

¹⁹¹ Uma tradução espanhola da passagem de Póllux pode ser encontrada em MACUA MARTÍNEZ 2008: 136-40.

FIGURA 1 MOSAICO EM DAPHNE, PEÇA *PERICLOROMENE*, SÉC. III D.C. (FONTE: GUTZWILLER & ÇELIC 2012)

Destaca-se o mosaico em Daphne que representa a cena inicial de *Pericloromene*, na qual estão Polemão, Sósias e Glicera (acima). O mosaico está em bom estado de conservação e, quanto ao soldado Polemão, é possível reconhecer uma túnica militar de cor avermelhada decorada com uma Górgona e, talvez, uma bainha de espada abaixo de sua mão direita.¹⁹²

Mas os aspectos visuais só distinguem a personagem até certo ponto. Eles nos informam sobre o status, o sexo, a idade e, por vezes, a profissão da personagem, mas não dizem muito quanto à posição e à função daquela personagem no enredo. No caso de *Misumenos*, a expectativa de um soldado heroico, que faz jus a seu nome audacioso e a seus longos cabelos, parece ser de imediato frustrada. Os fragmentos supérstites retratam Trasonida não como um *miles gloriosus* – não há uma única passagem que lembre a πολλή

¹⁹² Cf. GUTZWILLER & ÇELIC 2012: 586. Em *Pericloromene* (v. 294 Arnott) menciona-se uma pluma no capacete de Polemão. Talvez equipamentos militares, como um capacete, estivessem à vista do público.

τις ἀλαζονεία de Corício ¹⁹³ - mas sim como um outro tipo de soldado, apelidado por Ferrari em artigo de 1998 (p. 228) de *miles amatorius*, um tipo presente também em mais duas comédias de Menandro, *Pericciromene* e *Sikyonioidi*. Nelas, o soldado é representado de forma empática, pois sua jactância não é motivo para uma condenação moral – como vemos em militares fanfarrões típicos.

{(ΘΡΑΣΩΝΙΔΗΣ)}

ὦ Νύξ – σὺ γὰρ δὴ πλεῖστον Ἀφροδίτης μέρος
μετέχεις θεῶν, ἐν σοί τε περὶ τούτων λό[γοι
[πλεῖστοι λέγο]νται φροντίδες τ' ἐρωτικάι –
ἄρ' ἄλλον ἀνθρώπων τιν' ἀθλιώτερον
ἐόρακας; ἄρ' ἐρῶντα δυσποτμώτερον;
πρὸς ταῖς ἐμαυτοῦ νῦν θύραις ἔστηκ' ἐγώ,
[ἐν τῷ στενωπῷ], περιπατῶ τ' ἄνω κάτω
[ἀμφοτερά<κι>ς – μέχρι] νῦν μεσοῦσης σου σχεδόν,
ἐξὸν καθεύδειν τήν τ' ἐρωμένην ἔχειν.
παρ' ἐμοὶ γάρ ἐστιν ἔνδον ἔξεστίν τ' ἐμοὶ
καὶ βούλομαι τοῦθ' ὥς ἂν ἐμμανέστατα
ἐρῶν τις, οὐ ποῖω δ' ὑπαιθρίῳ δέ μοι
χειμ[ῶνος ὅ]ντος ἐστιν αἰρετώτερον
ἐστη[κέναι] τρέμοντι καὶ λαλοῦντί σοι.

Ó Noite! É você entre os deuses que tem maior porção
de Afrodite. Em você mais palavras sobre sexo
são ditas e também pensamentos eróticos.
Acaso você viu outro homem mais
destruído? Um amante mais malfadado?
Estou agora diante de minha porta,
na viela, e vou para lá e para cá,
em ambas direções, até poder dormir e
possuir minha amada, estando você em curso.

¹⁹³ Cf. fr. 5 Arnott para uma possível cena de *braggadocio* por parte de Trasonida; também fr. 10 Arnott.

Em minha casa, lá dentro, ela está. Eu posso,
eu quero como um apaixonado louco,
mas não faço. Para mim é preferível
ficar ao ar livre, embaixo de tempestade,
tremendo e conversando contigo.

(Men. *Mis.* vv. 1-14 Arnott)

A peça inicia-se com um monólogo de nuança paratrágica, no qual o militar, consternado, encontra-se diante de sua casa por ocasião de uma noite tempestuosa. Trata-se de uma reformulação de uma cena de *paraklausithyron*, na qual o apaixonado lamenta a rejeição amorosa às portas da mulher que ama, um motivo amplamente utilizado nos epigramas eróticos helenísticos e na elegia romana. Semelhante lamento é um lugar-comum do *sermo amatorius* dos jovens apaixonados das comédias: Epigenes em *Assembleia de Mulheres* de Aristófanes (vv. 960-977) e Fedromo no *Curculio* de Plauto (vv. 147 *seq.*) são os mais bem documentados exemplos supérstites. Ainda na atmosfera do lamento, a apóstrofe divina (aqui, à deusa Noite) dialoga com duas cenas trágicas euripidianas: o início da *Andrômeda* (fr. 114 Collard-Cropp) e da *Electra* (v. 54).

Em Eurípides, ambas as heroínas interpelam a deusa Noite em um momento de desespero. Contudo, nesse prólogo – fortemente fixado no contexto de lamentação amorosa – a deusa Noite funciona como um símbolo erótico, tal qual reconheceremos mais tarde nos epigramas de Asclepiades (*AP* 5.164) e de Meleagro (*AP* 5.8; 165; 166; 191).¹⁹⁴ A noite é o momento por excelência dos apaixonados na literatura amatória greco-romana; nesse momento, as relações conjugais acontecem e palavras de amor, juras e promessas são trocadas. Mas, como nota Goldberg (1980: 52), Trasonida é um apaixonado diferente: ele está às portas de sua própria casa (e não às portas da amada, como será tradicional no epigrama helenístico) e o elemento que o motiva a sair da casa é seu próprio escrúpulo, seu próprio discernimento de que seria melhor lamuriar-se do lado de fora da casa em meio a uma tempestade do que ficar em casa e correr o risco de perturbar Cratia. Além disso, as interrogações, duas vezes utilizadas pelo militar, destacam o sentimentalismo – o elemento patético – do monólogo. É uma dicção muito próxima à usada por Andrômaca na peça

¹⁹⁴ Cf. Men. *Fabula Incerta* 6, v. 5 Arnott. Nesse fragmento, há uma interpelação à Noite, talvez em um mesmo contexto erótico que o início do *Misumenus*.

euripídiana de mesmo nome (vv. 384 *seq.*). Desta forma, a situação de Trasonida é descrita em termos apropriados a figuras heroicas – quiçá femininas – em um momento de consternação.¹⁹⁵

Na sequência do monólogo, o servo Getas interpela Trasonida, que explica sua situação como ὑβρίζομαι (“eu sou ultrajado”, v. 37 Arnott), um verbo também usado por Medeia na peça euripídiana de mesmo nome (v. 255). A utilização do verbo ligado à ὕβρις evoca um universo moral heroico, de modo que a audiência, neste momento, é lembrada quem é Trasonida: um guerreiro, um soldado. Outro elemento poderia soar como apropriado a um soldado: a eloquência, ou melhor, a falta dela.¹⁹⁶ Para Brenk (1987: 47-8), a repetição de monossílabos e de palavras ligadas ao “eu” (μοι) denotam um caráter egocêntrico e ingênuo, apropriado ao *alazon*, e fundam o riso por escancarem o desajeito do militar com as palavras. Seja como for, os ecos trágicos e heroicos conferem ao soldado algo de solene, distanciando-o de uma simples imagem paródica.¹⁹⁷ Nas palavras de Goldberg (1980: 46), Trasonida, bem como Polemão de *Pericloromene*, é um soldado cuja atuação convencional é impossibilitada pelo amor.

Outro elemento que causa estranheza a quem espera ver em cena um típico soldado fanfarrão é o comedimento, sobretudo o comedimento sexual. A relação entre Trasonida e Cratia, ainda em parte obscura pelo estado fragmentário da peça, seria a mesma que a de um senhor diante de uma escrava, que, ora cativa, foi adquirida por ele mediante uma negociação (fr. 4 Arnott: εὐτελής “barata” sugere que Trasonida comprou Cratia, não que a adquiriu como espólio de guerra).¹⁹⁸ A tradição poética grega traz outros exemplos semelhantes em que a cativa, nessa posição, estaria sujeita a investidas sexuais de seu senhor, como é o caso dos heróis homéricos e de suas prisioneiras (cf. *Il.* 9 vv. 133-4; v. 337). Crísipo, filósofo estoico do período helenístico, segundo reporta Diógenes Laércio, usou o caso de Trasonida

¹⁹⁵ Cf. FERRARI 1998: 228-9.

¹⁹⁶ Comparar a *Pericloromene* (vv. 504 *seq.* Arnott), em que Polemão pede que Pataico seja seu embaixador.

¹⁹⁷ Cf. GOLDBERG 1980: 23.

¹⁹⁸ Cf. fr. 4 Arnott: παιδισκάριόν με καταδεδούλωκ' εὐτελής, / ὃν οὐδὲ εἰς τῶν πολεμίων <οὐ> πώποτε. (“Fui escravizado por uma escravinha barata, / eu, que jamais fui por nenhum inimigo.”). Sobre status legal da relação de Trasonida e Cratia, cf. ZAGAGI 1985: 175, nota 94. O nome da cativa, Cratia, cognato de κράτος (“força”, “poder”), pode sugerir uma subversão das forças nesse relacionamento, ou seja, Trasonida como um soldado submisso.

para explicar sua teoria de que o amor é oriundo de uma relação de amizade e não de uma convivência conjunta. O comedimento sexual fez de Trasonida um herói estoico.

Εἶναι δὲ τὸν ἔρωτα ἐπιβολὴν φιλοποιίας διὰ κάλλος ἐμφαινόμενον· καὶ μὴ εἶναι συνουσίας, ἀλλὰ φιλίας. τὸν γοῦν Θρασωνίδην καίπερ ἐν ἐξουσίᾳ ἔχοντα τὴν ἐρωμένην, διὰ τὸ μισεῖσθαι ἀπέχεσθαι αὐτῆς.

Eles dizem que o amor é o que impulsiona a construção da amizade através da manifestação da beleza, que não é [o impulso] da vivência cotidiana, mas da amizade. Por isso, dizem que Trasonida, mesmo tendo sua amada sob seu poder, manteve-se longe devido à aversão que ela sentia.

(Diog. Laert. *Vit. Phil.* 7.130)

Trasonida quer possuir Cratia e tem os meios e oportunidades para fazê-lo, mas não o faz (vv.10 seq.). Isso é algo diametralmente oposto ao que faria Pirgopolinice em *Miles Gloriosus* de Plauto ou Bias em *Colax* de Menandro.¹⁹⁹ Na comédia plautina, o soldado fanfarrão é singularizável por seu apetite sexual e por uma preferência por homens e por mulheres (vv. 1012-1014). Esse drama de Plauto foi baseado em um original grego de título Ἀλαζών (cf. *Mil. Glor.* v. 86) cujo autor é desconhecido. Hoje não mais pensa-se que o autor desse original grego fosse Menandro, justamente pelas marcadas divergências entre as caracterizações dos soldados menandrianos e a de Pirgopolinice.²⁰⁰ É difícil saber até que ponto Plauto alterou elementos do Ἀλαζών, até mesmo pelo fato de não possuímos fragmentos dessa comédia.

No entanto, é plausível acreditar que as alterações fossem mais sutis. Nas palavras de Boillat, “o caráter de Pirgopolinice é testemunha de uma grande fidelidade de Plauto ao seu modelo. O *Miles* traz mais informações sobre a época do *Alazon* do que sobre a de Plauto”.²⁰¹ Desta maneira, podemos sugerir que soldados como Polemão, Trasonida e

¹⁹⁹ Cf. *Kolax* fr. 4 Arnott: mencionam-se cinco cortesãs com as quais Bias já manteve relacionamento; talvez seja uma forma de insinuar o apetite sexual do soldado.

²⁰⁰ Cf. BOILLAT 1991: 297.

²⁰¹ Cf. BOILLAT 1991: 309. “Aussi pensons-nous que le caractère de Pyrgopolinice témoigne d’une très grande fidélité de Plaute à son modèle. Le *Miles* renseigne sur l’époque de l’*Alazon* beaucoup plus que sur celle de Plaute”.

Estratofane – modelos empáticos que são perdoados por eventuais excessos – pareceriam quebras, desvios, do modelo condenável de soldado, tais quais Trason (*Eunuchus* de Terêncio), Pirgopolinice e Bias (*Colax* de Menandro).

Ora, Menandro imprime em seus soldados apaixonados uma caracterização complexa. As forças que sustentam a caracterização de Trasonida emergem também do modo de apresentação das outras personagens do drama. Os soldados apaixonados em *Pericriomene* e *Sikyonioi*, como veremos a seguir, estão atrelados a um antagonista, o jovem fanfarrão, de nome Mosquião em ambas as comédias. A tensão entre ambas as personagens torna ainda mais complexa a exposição ética das mesmas e permite que o comediógrafo exercite uma variação dentro das tipologias estritas da comédia grega tardia. Como descreve Zagagi, seguindo as ideias de MacCary, uma das técnicas dramáticas de Menandro, que talvez deite raízes na tragédia euripidiana, é a “transferência de caráter”.²⁰² Segundo esta técnica, a personagem-tipo é desviada de seu caminho ético convencional e elementos de reproche moral próprios a essas personagens são transferidos a seu antagonista (ou a uma outra personagem). Desta forma, o soldado fanfarrão transmuta-se em soldado apaixonado e o jovem apaixonado torna-se o jovem fanfarrão. Tal movimento de transferência de traços éticos é especialmente vivo no prólogo de *Pericriomene*, uma peça em muito semelhante a *Misumenos*.

Em *Pericriomene*, a deusa Agnoia (“Ignorância”; “Ausência de Conhecimento”), nos mesmos moldes dos prólogos divinos menandrianos, descreve a ação e o estado das personagens até o momento de início da peça.

{{(ΑΓΝΟΙΑ)}}

(Ignorância)

...

...

[] προθυμηθεῖσα θῆλυ, τὸ δ' ἕτερον
γυναικί] δοῦναι πλουσίαι τὴν οἰκίαν
ταύτην] κατοικοῦσιν, δεομένη παιδίου.
γέγον]ε δὲ τα[ῦτ'. ἐγγενο]μένων δ' ἐτῶν τινων
καὶ τ[οῦ πολέμου καὶ τῶν Κορινθιακῶν κακῶν
αὐξανομένων ἢ γραῦς ἀπορουμένη σφόδρα,
τεθραμμένης τῆς παιδός, ἣν νῦν εἶδετε
ὕμεις, ἔραστοῦ γενομένου τε τοῦ σφοδροῦ
τούτου νεανίσκου γένει Κορινθίου

[] a mulher desejosa, o outro [bebê] 120
dar para a rica mulher que habita
esta casa, quando ela queria filhos.
Deu-se assim: alguns anos se passaram e
a guerra e os infortúnios de Corinto cresceram,
a velha ficou completamente sem recursos e 125
menina cresceu. A velha, então,
deu a moça – esta que vocês acabaram de ver –
como se fosse sua filha, pois este rapaz insolente,

²⁰² ZAGAGI 1985: 30; 33, “transfer of function/ transfer of personality traits/ transferring of traits”; IRELAND 2010: 361-3. “Menander often seems to take what we might regard as the Middle Comedy stereotype and to create surprise by reversing expected traits”.

ὄντος, δίδωσι τὴν κόρην ὡς θυγατέρα
 αὐτῆς ἔχειν· ἤδη δ' ἀπειρηκυῖα καὶ
 προορωμένη τοῦ ζῆν καταστροφὴν τινὰ
 αὐτῇ παροῦσαν οὐκ ἔκρυψε τὴν τύχην,
 λέγει δὲ πρὸς τὴν μείραχ' ὡς ἀνείλετο
 αὐτήν, ἐν οἷς τε σπαργάνοις δίδωσ' ἅμα,
 τὸν ἀγνοούμενόν τ' ἀδελφὸν τῇ φύσει
 φράζει, προνοουμένη τι τῶν ἀνθρωπίνων,
 εἴ ποτε δεηθεῖ βοηθείας τινός,
 ὁρῶσα τοῦτον ὄντ' ἀναγκαῖον μόνον
 αὐτῇ, φυλακὴν τε λαμβάνουσα μή ποτε
 δι' ἐμέ τι τὴν Ἄγνοιαν αὐτοῖς συμπύσει
 ἀκούσιον, πλουτοῦντα καὶ μεθύοντ' ἀεὶ
 ὁρῶσ' ἐκείνον, εὐπρεπῇ δὲ καὶ νέαν
 ταύτην, βέβαιον δ' οὐθὲν ὧι κατελείπετο.
 αὕτη μὲν οὖν ἀπέθανεν, ὁ δὲ τὴν οἰκίαν
 ἐπρίατο ταύτην ὁ στρατιώτης οὐ πάλαι·
 ἐν γειτόνων δ' οἰκοῦσα τὰδελφοῦ τὸ μὲν
 πρᾶγμ' οὐ μεμήνυκε· οὐδ' ἐκείνον βούλεται
 εἶναι δοκοῦντα λαμπρὸν εἰς μεταλλαγὴν
 ἀγαγεῖν, ὄνασθαι δ' ὧν δέδωκεν ἡ τύχη.
 ἀπὸ ταῦτομάτου δ' ὀφθεῖσ' ὑπ' αὐτοῦ θρασυτέρου
 ὥσπερ προεῖρηκε ὄντος ἐπιμελῶς τ' ἀεὶ
 φοιτῶντος ἐπὶ τὴν οἰκίαν, ἔτυχ' ἐσπέρας
 πέμπουσά ποι θεράπαιναν, ὡς δ' ἐπὶ ταῖς θύραις
 αὐτὴν γενομένην εἶδεν, εὐθὺ προσδραμὼν
 ἐφίλει, περιέβαλλ', ἡ δὲ τῷ προειδέναι
 ἀδελφὸν ὄντ' οὐκ ἔφυγε· προσιὼν δ' [ἄτερος
 ὁρᾷ. τὰ λοιπὰ δ' αὐτὸς [εἴρηχ']', ὃν τρ[όπον
 ὁ μὲν ὦιχετ', εἰπὼν ὅτι κατὰ σχολὴν ἰδεῖν
 αὐτὴν τι βούλεθ', ἡ δ' ἐδάκρυ' ἐστῶσα καὶ
 ὠδύρεθ' ὅτι ταῦτ' οὐκ ἐλευθέρως ποεῖν
 ἔξεστιν αὐτῇ. πάντα δ' ἐξεκάετο
 ταῦθ' ἔνεκα τοῦ μέλλοντος, εἰς ὀργὴν θ' ἵνα
 οὗτος ἀφίκητ' – ἐγὼ γὰρ ἦγον οὐ φύσει
 τοιοῦτον ὄντα τοῦτον, ἀρχὴν δ' ἵνα λάβῃ
 μηνύσεως τὰ λοιπὰ – τοὺς θ' αὐτῶν ποτε
 εὐροῖεν· ὥστ' εἰ τοῦτ' ἐδυσχέρανέ τις
 ἀτιμίαν τ' ἐνόμισε, μεταθέσθω πάλιν.
 διὰ γὰρ θεοῦ καὶ τὸ κακὸν εἰς ἀγαθὸν ῥέπει
 γινόμενον. ἔρρωσθ' εὐμενεῖς τε γενόμενοι
 ἡμῖν, θεαταί, καὶ τὰ λοιπὰ σώιζετε.

de família coríntia, se apaixonou
 por ela. Já desistindo e 130
 prevendo que uma catástrofe de vida
 se aproximava, a velha não escondeu a fortuna e
 contou para a moça como ela a adotou,
 entregou os objetos de bebê junto,
 mencionou o irmão de sangue desconhecido, 135
 prevendo alguma desgraça humana,
 caso alguma ajuda fosse necessária.
 A velha sabia que ele era o único parente
 da moça e cuidou para que nada involuntário
 recaísse sobre eles por minha agência – eu, 140
 deusa Ignorância. Ela via que ele era rico e
 que sempre bebia, que a moça era bela e
 jovem e que o outro, a quem a moça e
 estava prometida, não era nada confiável.
 A velha morreu. Há pouco o soldado comprou
 esta casa. A jovem, morando ao lado do irmão,
 não revelou a situação e nem quer que ele,
 que parece ser bem-sucedido, seja conduzido
 ao infortúnio; ao contrário, ela quer que ele aproveite o
 que a fortuna dá. Por acidente, ela calhou de ser vista por
 ele – que é um tipo bem audacioso, como premeditei, e
 que sempre ronda observando a casa –
 enquanto enviava a criada em missão à noite.
 Quando ele a viu na porta, de imediato correu 155
 e a beijou e a abraçou. Ela, que sabia que ele era
 seu irmão, não fugiu. Um transeunte viu.
 Ele contou o restante, o modo que ele [o rapaz]
 foi embora falando que desejava vê-la em momento de
 lazer e que ela ficou chorando e lamentando 160
 por não ter a liberdade de agir assim.
 Isso tudo esquentou o que
 está para acontecer, para que este aí seja
 levado à raiva – eu o conduzi, não tendo ele
 tal natureza, a fim de que pressuponha algo 165
 quanto ao resto – e para que eles encontrem
 seus parentes. Se alguém se sentir enojado
 e achar isso uma desonra, que mude seus pensamentos!
 Pela agência divina, um mal se torna um bem.
 Fiquem bem, espectadores, se tornem favoráveis
 a nós, e conservem o resto.

(Men. *Per.* vv. 120-176 Sandbach)

Mosquião é descrito como um tipo audacioso (θρασύτερον), um bebedor que não consegue conter seus impulsos sexuais (veja o modo como ele beija e abraça Glicera sorrateiramente no meio da noite). Posteriormente, Mosquião, ignorante dos motivos que levam Glicera a retribuir o abraço, atribui o consento da jovem ao fato de ele ser um rapaz atraente, irresistível às prostitutas (vv. 299 *seq.*). Enquanto isso, Polemão, ainda que visto como um ἐραστοῦ γενομένου τε τοῦ σφοδροῦ (v. 128) e βέβαιον δ' οὐθὲν (v. 144), é apresentado como uma vítima da vontade divina. O ataque encolerizado que o leva a cortar os cabelos de Glicera foi incitado pela deusa, pois Polemão não seria irascível por natureza (“— ἐγὼ γὰρ ἤγρον οὐ φύσει/ τοιοῦτον ὄντα τοῦτον [...]” vv. 164-165). A tensão entre motivação divina e agência humana, certamente, torna a *persona* de Polemão ainda mais complexa. Para Fortenbaugh (1974), a incitação da deusa Ignorância não anula a parcela humana da ação de Polemão, como outros estudiosos haviam antes afirmado. A leitura de Fortenbaugh é a de que a deusa, ao dizer que a *orge* não é da natureza do soldado, não anula o caráter veemente do mesmo, apenas deixa explícito que tal veemência não costuma se expressar em atos de tamanha violência.²⁰³

A intersecção entre ação individual e incitação divina contrapõe Polemão a Mosquião. Mosquião é descrito como *thrasysteros*, o que colore sua *persona* com uma conotação pejorativa, e seus atos são premeditados (a deusa ressalta o fato de ele se ocupar em rondar a casa). Portanto, sua figura é oposta à de Polemão, cujos atos são resultado de uma predisposição natural à veemência e de estímulo divino.²⁰⁴ Goldberg (1980: 50) identifica ainda uma transferência da impetuosidade do soldado para as personagens Davo e Sósias, além de Mosquião. O estudioso sintetiza que

“O uso da figura do soldado permite que Menandro introduza em sua peça todo o complexo de linguagem e ação característico do *alazon* militar, mas ele divide esses atributos entre outras personagens com a intenção de variar o efeito. Polemão mantém a natureza simples e a impetuosidade comuns ao seu tipo, mas Menandro, ao dividir a fanfarronice concomitante e a

²⁰³ FORTENBAUGH 1974: 435.

²⁰⁴ Cf. ZAGAGI 1985: 152-156.

vulgaridade entre Davo, Mosquião e Sósias, faz de seu soldado uma figura simpática sem ter que sacrificar o potencial cômico do *miles gloriosus*”.²⁰⁵

A relação de forças entre as *personae* de Polemão e de Mosquião, ou seja, entre um soldado fora do padrão, retratado de forma positiva, e seu rival, um jovem suscetível à censura moral, o pólo negativo, talvez seja repetida em *Misumenus*, nas figuras de Trasonida e Clinias. Porém, o estado fragmentário dessa comédia permite apenas conjecturas, tais quais faz Webster (1972: 295-5), ao afirmar que Clinias seria, na visão de Getas, o rival de Trasonida pelo amor de Cratia, ou De la Peña (1986: 347), que identifica Clinias como uma das pontas do triângulo amoroso formado pelo soldado, pela moça e pelo jovem.²⁰⁶

De toda forma, a discussão acerca da caracterização do soldado em *Misumenus* revela muito sobre o projeto dramático de Menandro. Primeiramente, as personagens de Menandro não são planas, construídas seguindo preceitos dos manuais de etologia, tais como os *Caracteres* de Teofrasto, mas elas são limitadas pela verossimilhança. Uma analogia que auxilia a compreensão acerca desse ponto é com a tragédia. Assim como Menandro, os tragediógrafos também operavam com um seletivo grupo de personagens, que, no caso da tragédia, são retiradas dos mitos. Isso exigia que cada dramaturgo, a seu modo, buscasse meios de criar variação, de injetar originalidade em suas personagens e em seus enredos. Como ressalta Thumiger,

“Uma personagem na tragédia nunca é isolada ou autônoma. Ela só pode ser entendida como um componente de um mecanismo maior, que é o drama como um todo, e é fundamentada pelas alusões aos mitos e pela literatura prévia que a figura evoca”.²⁰⁷

²⁰⁵ GOLDBERG 1980: 50. “Use of the soldier figure allows Menander to introduce into his play the entire complex of language and action characteristic of the military alazon, but he divides these features among different characters to vary their effect. Polemon keeps the simple nature and impetuosity common to his type, but by dividing the concomitant boastfulness and vulgarity among Daos, Moschion, and Sosias, Menander makes his soldier a sympathetic figure without having to sacrifice the comic potential of the *miles gloriosus*”.

²⁰⁶ Cf. TURNER 1965: 16.

²⁰⁷ THUMIGER 2014: 209 “A character in a tragedy is never isolated and free-standing, but can only be understood as component of a larger mechanism, that of the drama as a whole, and is substantiated by the allusions to the myths and previous literature the figure evokes”.

Menandro opera de modo semelhante ao brincar com a flexibilidade dos padrões comportamentais humanos. Trasonida é um soldado que, longe das expedições militares, luta suas próprias batalhas, nomeadamente, a batalha contra o jugo do amor. O soldado que um dia colocou sua vida em risco em nome de uma causa ora deseja morrer diante da perspectiva de não possuir a mulher que ama. “Trasonida já não é mais” (οἴχεται Θρασωνίδης – v. 664), diz ele ao imaginar um cenário sem Cratia. Vemos, portanto, nessa personagem e também em Polemão e Estratofane, uma exploração deliberada das possibilidades dramáticas oferecidas pelo caráter do soldado, que pela tradição tende ao impulso sexual e à violência. Ainda, Menandro explora a atitude do soldado (em *Misumenus*, o assassinio do irmão de Cratia, em *Pericriomene*, o corte dos cabelos de Glicera), tida como representativa do comportamento excessivo tradicional do militar, como um meio de colocar a ação do drama em movimento: a crença de que Trasonida matou o irmão de Cratia na guerra é o ponto de partida para o desenrolar da ação, i.e. para que haja a cena de reconhecimento e, por fim, a reconciliação.

1.3. Corício como leitor de Menandro

A partir do exame da figura de Trasonida em *Misumenus*, conclui-se que esse soldado menândreo está distante da descrição apresentada por Corício. Menandro constrói uma figura complexa, assemelhada esteticamente aos guerreiros homéricos e, intrinsecamente, às heroínas trágicas e aos jovens da poesia amatória que lamentam sua paixão diante da porta da amada e que preferem morrer a viver sem o amor correspondido. A pretensa morte do irmão de Cratia pelas mãos de Trasonida – o único indício de caráter bélico e violento – é usada pelo comediógrafo como pontapé inicial para o desenvolvimento da trama, que culminará no reconhecimento e na reconciliação. Ao que tudo indica, Trasonida é, ao final, perdoado, uma vez que Glicera e Demeas descobrem que o irmão ainda vive e que tudo não passou de um desentendimento. É possível que a aversão à figura do militar contida no título *Misumenus* fale muito mais sobre quem o odeia (Cratia) do que sobre quem é odiado (Trasonida). Tal ponto, porém, pouco pode ser desenvolvido, dado o estado fragmentar da peça.

Retornemos a Corício. Exposto o problema, qual seria a explicação para tal incongruência? Outros estudiosos antes de mim perceberam o problema e, de modo superficial, sugeriram explicações para a disparidade. Para Turner (1965: 4), Corício estaria

seguindo a tradição tipológica do soldado, não se atendo às minúcias do texto menandriano.²⁰⁸ Essa apreciação é também veiculada por Zagagi (1985), para quem Corício parece ter lido Menandro de modo descuidado.²⁰⁹

Em visão contrária, Puppini (1999) reconhece não haver indícios de que Corício possuía um conhecimento lacunar do texto menandriano e nem que – embora possível – Corício estivesse fazendo menção a um protagonista de uma comédia desconhecida.²¹⁰ Para Puppini, dois aspectos da personalidade de Trasonida estariam abertos a quem tivesse um conhecimento global do texto: o militaresco e o sentimental, de modo que cada leitor valorizaria um aspecto em detrimento do outro segundo sua vontade.

Há, ainda, quem hesite em acreditar em um conhecimento direto por parte do rétor de Gaza dos textos de Menandro, como Blanchard e Traill.²¹¹ Traill (2008: 26, nota 30) aventa a possibilidade de Corício ter consultado uma fonte intermediária, o que estaria implício no uso de φησιν (“ele diz”; segundo a minha interpretação, o sujeito seria Menandro), erroneamente interpretado pela estudiosa como um verbo conjugado na terceira pessoa do plural (portanto, “eles dizem que”; sendo que “eles” seriam para Traill as fontes consultadas).²¹² Há ainda quem acredite que Corício teve acesso a Menandro não apenas por meio de textos escritos, mas também através de apresentações teatrais, como Dain.²¹³

Corício menciona Menandro em outros momentos de sua obra, especialmente em seu célebre discurso *Apologia Mimorum* (§ 73/ §§ 143-5). Para Dain (1963: 298), o parágrafo 73 da *Apologia*, dado abaixo, pressuporia uma familiaridade de Corício tanto com comédias

²⁰⁸ TURNER 1965: 4. “It is possible that this last witness is repeating a commonplace characteristic of soldiers who figure in comedies but the term *σπαθῶν*, ‘to draw the long bow’ (fr. 14) (which is quoted for the sense *ἀλαζονεύεσθαι*) seems to support him.”

²⁰⁹ ZAGAGI 1985: 173, nota 63. “Choricus may not have read the play very carefully.”

²¹⁰ PUPPINI 1999: 123. “La commedia godette di una indubbia notorietà fino ad epoca avanzata: oltre alla tradizione diretta, lo dimostra la sua presenza nell’importante e famoso reperto iconografico costituito dai mosaici di Mitilene; i criteri per cui gli antichi l’avessero privilegiata, tuttavia, ci sfuggono: era il tratto sentimentale o quello militaresco del protagonista a colpire e ad essere apprezzato maggiormente da chi poteva avere una conoscenza globale dell’opera? Il fatto che il primo aspetto ci colpisca maggiormente proprio per la sua novità e per noi unicità, non induce ad inferire né una lacunosa conoscenza da parte di Coricio, né -per quanto la cosa potrebbe essere possibile - che qui si alluda ad un Trasonide protagonista di una commedia sconosciuta dalla cui lettura avrebbe potuto scaturire l’allusione sopra menzionata”.

²¹¹ BLANCHARD 2014: 240. “As a matter of fact, we lose trace of Menander perhaps already with Choricus of Gaza at the beginning of the sixth century [...].”

²¹² TRAILL 2008: 26, nota 30. “Choricus may not have read the actual play (φησιν, “they say that...,” suggests an intermediary source)”.

²¹³ DAIN 1963: 298.

escritas quanto com comédias interpretadas. Corício, cujo discurso objetiva refutar as acusações de imoralidade trazidas contra os mimógrafos e suas obras, vale-se de Menandro como um exemplo do poder educativo do humor, uma vez que nas comédias há a punição dos comportamentos excessivos.

ἢ καὶ τῶν Μενάνδρῳ πεποιημένων προσώπων Μοσχίων μὲν ἡμᾶς
παρεσκεύασε παρθένους βιάζεσθαι, Χαιρέστρατος δὲ ψαλτρίας ἐρᾶν,
Κνήμων δὲ δυσκόλους ἐποίησεν εἶναι, Σμικρίνης δὲ φιλαργύρους ὁ
δεδιώς, μή τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων;

Ou, dentre as personagens forjadas por Menandro, Mosquião nos acostumou a agir com violência contra moças, Queréstrato a amar flautistas, Cnemão nos ensinou a sermos rabugentos, Esmícrine a sermos sovinas, ele que temia que até a fumaça saísse de dentro da casa?

(Chor. *Apologia* §73)

Como mencionado anteriormente, não há indícios de performances de comédias de Menandro depois do séc. II d.C. Além disso, há evidências parcas sobre a construção de novos teatros depois de 300 d.C., de modo que, como atenta Barnes (1996: 166), as performances dramáticas em teatros não eram mais um elemento importante da vida urbana no império cristão. No entanto, evidências literárias – como a *Apologia* de Corício – e arqueológicas – como o mosaico de Madaba (*circa* 545) - apontam para uma tradição performática ainda em vigor na Gaza de Justiniano.²¹⁴ Contudo, pressupõe-se que Corício, enquanto um intelectual, cátedra da escola de retórica da cidade, tivesse contato com textos ditos de antiquário, ou seja, coletâneas, antologias e obras de catálogo que continham informações e fragmentos de autores clássicos, cuja função era servir de obra de referência, de consulta ou para o estudo. Dentre os antigos aos quais Corício teve acesso estão certamente Homero, Demóstenes, Heródoto, os mimógrafos, como Sófron, Aristófanes e, possivelmente, Menandro. As eventuais alusões a Menandro demonstram um conhecimento suficiente do rétor das comédias do ateniense, mesmo que tal tenha se dado por vias indiretas.

²¹⁴ LUPI 2015: 10, nota 32.

Um problema é saber quais foram os meios pelos quais o texto escrito chegou ao rétor, se o texto chegou por via direta ou indireta. Três são as possibilidades: 1) Corício teve acesso ao texto integral do *Misumenus*; 2) Corício teve acesso a uma antologia de excertos de peças de Menandro, no qual estavam - além de *Misumenus* - *Epitrepontes*, *Dyscolus* e *Aspis*; 3) Corício teve acesso a sumários e/ou hipóteses das peças. Todas essas três possibilidades são plausíveis, se considerarmos que o cenário pintado pelos papiros egípcios de Menandro seria o mesmo da Gaza do sexto século de Corício.

Quanto à datação, pode-se supor que o *Misumenus* circulou por escrito até uma época tão tardia quanto o sexto século. Como evidência, toma-se o P.Oxy VII 1013 (fragmentos de códice datado do séc. V-VI d.C.). Nas escolas imperiais, sabe-se também que comédias inteiras de Menandro circulavam em códices. Ilustre exemplo da prática é a coleção Bodmer, que trouxe à tona o *Dyscolus* integralmente e grandes porções de *Samia* e de *Aspis*. Primeiramente, pensou-se que os papiros bodmerianos de Menandro fossem originários de uma biblioteca monástica. Hoje, por meio de comparação com outros documentos, é mais plausível acreditar que essa coleção, datada entre sécs. III-IV d.C., seja oriunda de uma escola cristã em Panópolis e que talvez seja uma cópia simples pela própria mão de um estudante de nível avançado ou de um professor.²¹⁵

O códice Bodmer reflete, segundo Blanchard (2014: 251), uma seleção em tríade das comédias menandrianas feita com o intuito escolástico: a sequência do códice é *Samia* – *Dyscolus* – *Aspis* e, para o estudioso, ela não é aleatória, pois há uma progressão de ordem ética dos protagonistas (Mosquião – Cnemão – Esmícrine). Essa seleção triádica das peças seria também o princípio organizacional do códice de Cairo, outra importante fonte de fragmentos de Menandro, datado do séc. V d.C. e oriundo de Afrodito. *Misumenus* faria parte no códice do Cairo de uma tríade composta por *Pericliromene* e, possivelmente, *Thrasyleon*; todas as três peças lidam com situações envolvendo um soldado apaixonado (*Thrasyleon* ainda causa dúvidas).²¹⁶ Deste modo, é possível supor que Corício pudesse ter acesso integral ao texto da comédia e que sua avaliação de Trasonida priorizasse o aspecto militaresco do soldado. Talvez tal aspecto do caráter de nosso soldado ficasse mais evidente em fragmentos hoje perdidos – mas é mais interessante visualizar essa figura, como outras tantas menandrianas, como um desvio da tipologia tradicional.

²¹⁵ Cf. CRIBIORE 2001: 200; NERVEGNA 2013: 220; BLANCHARD 2014: 251.

²¹⁶ Cf. TURNER 1965 sobre o P. Oxy 2656.

Corício pode também ter tido um conhecimento fraturado do texto. Há evidência, tanto papirológica quanto literária, que antologias com porções selecionadas (cenas, monólogos, diálogos...) estavam à disposição nas escolas imperiais. Quintiliano (10. 1. 69), por exemplo, cita os *iudicia* de três peças de Menandro – dentre elas o embate entre Sirisco e Davo em *Epitrepontes* – sugerindo que sua compreensão desses textos fosse através de excertos. Quanto ao *Misumenus*, um excerto antológico é o monólogo inicial do soldado e o consequente diálogo com Getas. A passagem preservou-se em um papiro de cunho escolar (P. IFAO inv. 89), provavelmente uma antologia.²¹⁷

Não se deve esquecer da terceira possibilidade: a de que Corício teve acesso a um sumário ou a uma hipótese da peça. Três coleções de hipóteses de Menandro são conhecidas em estado fragmentário (P.Oxy X 1235; P. Oxy XXXI 2534; P.IFAO inv. 337). Apenas uma hipótese de Menandro sobreviveu de modo integral, a de *Dyscolus*. Se houvesse um *corpus* mais volumoso de argumentos de Menandro, poder-se-ia comparar o registro linguístico das passagens com o passo coriciano, a fim de identificar semelhanças e pontos de contato. Embora a evidência seja parca, a hipótese de *Dyscolus* compartilha com a passagem de Corício a ênfase dada a termos que veiculam uma expectativa do caráter da personagem.²¹⁸ Cnemão, antes de ser identificado por seu nome próprio, é invocado por duas vezes apenas como δύσκολος. O caráter negativo do “ranzinza” é descrito na hipótese como sendo a razão para que sua esposa o deixasse; isso é algo bastante similar ao que faz Corício na *theoria* ao dizer que o comportamento do soldado levou sua amada à aversão. Não parece ser totalmente descabido acreditar que essa informação – a de que o comportamento do soldado levou sua amada a odiá-lo – estivesse na hipótese de *Misumenus*, à qual Corício deve ter tido acesso. O rétor de Gaza, talvez, esteja apenas reproduzindo ideias tradicionais, i.e., já sedimentadas em textos secundários sobre essa comédia.

Um texto que enriquece esse ponto é a *Epístola 2.13* de Alcifrão, professor de retórica do século II d.C. Nessa epístola, o remetente é Filis e o destinatário Trasonida – outro jogo intertextual com o *Misumenus*. Filis, mãe de Trasonida, tenta convencer o filho a abandonar o trabalho militar e ingressar na vida de agricultor.

Φυλλίς Θρασωνίδη

²¹⁷ Cf. NERVEGNA 2013: 192; 217.

²¹⁸ Veja também os argumentos das peças de Plauto e Terêncio.

Εἰ γεωργεῖν ἐβούλου καὶ νοῦν ἔχειν, ὦ Θρασωνίδη, καὶ τῷ πατρὶ πείθεσθαι, ἔφερές ἄν [καὶ] τοῖς θεοῖς κιττὸν καὶ δάφνας καὶ μυρρίνας καὶ ἄνθη ὅσα σύγκαιρα, καὶ ἡμῖν τοῖς γονεῦσι πυροὺς ἐκθερίσας καὶ οἶνον ἐκ βοτρυῶν ἀποθλίψας καί, βδάλας τὰ αἰγίδια, τὸν γαυλὸν πλήρη γάλακτος· νῦν δὲ ἄγρὸν <μὲν> καὶ γεωργίαν ἀπαναίνῃ, κράνους δὲ ἐπαινεῖς τριλοφίαν καὶ ἀσπίδος ἐρᾶς, ὥσπερ τις Ἀκαρνᾶν ἢ Μαλιεὺς μισθοφόρος. μὴ σύγε, ὦ παιδίον, ἀλλ' ἐπάνιθι ὡς ἡμᾶς καὶ τὸν ἐν ἡσυχίᾳ βίον ἀσπάζου – καὶ γὰρ ἀσφαλὴς καὶ ἀκίνδυνος ἡ γεωργία, οὐ λόχους, οὐκ ἐνέδρας, οὐ φάλαγγας ἔχουσα – ἡμῖν τε [ὁ] γηροκόμος γενοῦ, ἀντὶ τῆς ἐν ἀμφιβόλῳ ζωῆς τὴν ὁμολογουμένην ἐλόμενος σωτηρίαν.

De Fílis para Trasonida

Se você quiser, Trasonida, lavrar o campo, ter juízo e ao seu pai respeitar, você levaria aos deuses hera, louro, mirra, e quantas flores estivessem na estação. Para nós, seus pais, você moeria o trigo, espremeria o vinho dos cachos de uva, ordenharia as ovelhas e traria a leiteira repleta de leite. Agora, você rejeita o campo e agricultura e louva o penacho do capacete e ama o escudo, como um mercenário de Malia ou de Acarna. Não se cale, filho, mas retorne como nós e dê boas-vindas à vida pacata. A agricultura é um trabalho seguro e sem perigos. Não há emboscadas, armadilhas, falanges. Torne-se um velho ao nosso lado, tendo escolhido a salvação adequada ao invés do modo de vida instável.

(Alc. Ep. 2. 13)

Aqui apenas aspectos muito genéricos da personalidade de Trasonida são trazidos à tona. Porém, é o suficiente para supormos que Alcifrão, assim como Corício, tem em mente uma figura egocêntrica que tende ao autolouvor (“tu louvas o penacho do capacete e amas o escudo”).²¹⁹ Parece, portanto, que a tradição posterior a Menandro identifica Trasonida muito mais a seu caráter militaresco do que ao *exclusus amator* e a suas desventuras

²¹⁹ Sobre Alcifrão e Menandro, cf. FUNKE 2015.

amorosas. Isso não significa, no entanto, que a audiência de Menandro recebesse a personagem dessa mesma forma: Menandro é um comediógrafo reconhecido por brincar com as expectativas da audiência e suas personagens podem ser interpretadas como “experimentos de caráter”.

De toda forma, a caracterização censurável do soldado de Corício é completamente compreensível à luz do contexto no qual ela está inserida: trata-se de uma declamação na qual a *persona loquens*, um rétor, visa a obter um prêmio da cidade e tem como adversário o soldado. É forçoso, nesse sentido, que o antagonista seja retratado de modo a realçar as forças que equilibram o embate: de um lado, um rétor que dá a vida pela cidade (φιλόπολις - § 114), uma metáfora à persuasão retórica, de outro um militar que tem gosto pela guerra (φιλοπόλεμος - § 2), que pode ser compreendido como um símbolo da força física. Toda declamação pode ser interpretada como um grande encômio à retórica, muito mais que um simples discurso deliberativo. A guerra é o pano de fundo de onze das doze declamações supérstites de Corício; um número bastante elevado se comparado a outros declamadores gregos. O reproche à guerra - visto, por exemplo, na *Decl. 12* - levou alguns estudiosos a ler Corício como um pacifista: “é bem evidente que Corício não é nenhum *va-t-en-guerre*”, escreve Schouler (2005: 117). Na contramão dessa leitura biografista, penso que o discurso é mais bem interpretado como a resposta de um declamador aos críticos de sua arte. Os críticos à retórica e, em especial à declamação, abundaram no período imperial: desde as jocosas apreciações em *Satyricon* de Petrônio e no *Preceptor de Retórica* de Luciano até os comentários mais técnicos de Ps.-Dioniso.²²⁰

Nessa perspectiva, a figura de um soldado antagônico ao rétor, qual seja, um soldado covarde, bravateiro, que luta contra lei (§5), é inevitável. Não haveria como apresentar um soldado de modo diferente. A inovação de Corício está em apropriar-se de uma figura cômica tradicionalmente negativa (talvez não em Menandro, mas com certeza em Plauto) para moldar seu adversário negativamente. Sendo assim, a menção a Menandro e ao seu Trasonida adquire novas funções. De modo mais patente, Corício parece invocar Menandro como um paradigma, um modelo, de sorte a imprimir em sua declamação um “selo de qualidade menandriano”. Tal “selo de qualidade” ou “estampa autoral” empresta à declamação de Corício um pouco do prestígio conferido na idade tardo-antiga ao comediógrafo ateniense. Em outro momento, Corício invoca Homero como referência

²²⁰ Cf. SILVA 2015: 81.

intertextual. Na *theoria* da *Decl.* 3, cujo tema é de cunho histórico (episódio em que os lídios não lutaram com os persas contra os massagetes – Herodot. I. 154-60) diz-se:

ἔχεις ἐξ Ὅμηρου τὸ σχῆμα παραλαβὼν, ἔνθα πεποίηκε τὸν βασιλέα τῶν
Ἀχαιῶν δοκοῦντα μὲν εἰς ἀναχώρησιν ἀπρεπῇ τὸ πλῆθος παρακαλεῖν,
δεινότητι δὲ καὶ περινοίᾳ ῥητορικῇ πεῖραν αὐτῶν τῆς γνώμης ποιούμενον.

Você pode tirar a figura de Homero. Lá, ele [Homero] fez o rei dos aqueus
[Agamêmnon] parecer convocar a multidão para bater em ignóbil retirada,
quando pela fugaz e eloquente sutileza ele pôe à prova o julgamento deles.
(Chor. *Decl.* 3, *theoria* §5)

Em linguagem similar (ἔχεις ἐξ + genitivo), Corício traz um clássico como fonte de *exempla* retóricos.²²¹ Parece um jogo intelectual que serve de estímulo – uma quase *captatio* - para que a audiência embarque no processo de reconhecer as alusões.²²² Fato que sustenta essa suposição é o uso do verbo na segunda pessoa, uma interpelação direta ao ouvinte, um possível indício que o rétor mirava em um público específico. No caso, um público que compartilhava com ele próprio um mesmo *background* cultural, “no qual a antonomásia do soldado bravateiro é a personagem menandriana em questão” (Nolè 2014: 249).

Dois eram os contextos de performance das declamações de Corício: as escolas e os teatros, por ocasião de festivais públicos. Em ambos os contextos, referências aos clássicos, em especial a Menandro e a Homero, sustentam-se à luz da composição da audiência: para um público genérico composto por habitantes de Gaza de maioria cristã, a figura do comediógrafo ateniense seria a de fiador de sapiência moral por meio de suas máximas, que, por seu teor conservador e por sua compreensão fácil, seriam bem recebidas mesmo entre cristãos.²²³ Para os alunos avançados, a referência intertextual é um estímulo ao exercício do

²²¹ LUPI 2015: 15.

²²² Cf. NOLÈ 2014: 249-250: “Coricio si rivolge qui direttamente al pubblico, riferendosi tra l’altro a un background culturale comune nel quale, evidentemente, si era inserito come antonomasia del soldato smargiasso questo personaggio menandro. Si tratta, quindi, di una formula che suggerisce un contatto diretto tra il retore e il suo pubblico, senza contare che far riferimento a un personaggio noto agli ascoltatori può essere senz’altro un espediente per catturarne l’attenzione”.

²²³ EASTERLING 1995: 159.” At the lowest level he might be only a vaguely perceived “wise man” who had uttered sensible moral guidance, so little coloured by his original setting that his wisdom could be equally well applied to a Christian context and he himself credited with religious intuition [...]”.

conhecimento adquirido em sala de aula dos textos clássicos. De toda forma, um fato é certo: o comediógrafo da *nova*, no período tardo-antigo, regressou aos teatros; dessa vez, não mais pela voz de atores profissionais, mas pela agência de ilustres amadores, os professores de retórica.

CAPÍTULO 2

Parasitus declamans: a Decl. 28 de Libânio

Uma figura tipicamente cômica é *persona loquens* em uma declamação autêntica (*Decl. 28*) – e em uma de autoria incerta (*Decl. 29*) – de Libânio: o parasita (παράσιτος).²²⁴ Em ambas as declamações, o parasita é quem conduz o caso: em *Decl. 28*, a situação descrita é a de um parasita que, uma vez tendo perdido um jantar para o qual foi convidado, busca a autodenúncia (*proselogia*).²²⁵ Igualmente é um caso de “autodenúncia” a *Decl. 29*, que, como aponta Foerster, editor principal de Libânio, pode não ser uma declamação autêntica. O tema da *Decl. 28* narra o seguinte:

Παράσιτος ἐπὶ δεῖπνον κληθεὶς βουλόμενος θᾶπτον ἀπαντῆσαι ἵππον λαβὼν τῶν ἐξ ἵπποδρόμου ἦλθεν εἰς τὴν οἰκίαν τοῦ κεκληκότος. βωμὸς δὲ ἦν πρὸ τῆς αὐλείου θύρας, νομίσας δὲ καμπτὸν εἶναι τὸν βωμὸν ὁ ἵππος ἔκαμψε καὶ συναρπάσας τὸν παράσιτον ἀπήγαγε. καὶ μείνας ἄδειπνος τῇ ὑστεραίᾳ ἐαυτὸν προσαγγέλλει.

Um parasita, que havia sido convidado para um jantar, desejoso de chegar logo, pegou um cavalo dos que estavam no hipódromo e foi para a casa do anfitrião. Havia um altar próximo à porta de entrada. O cavalo pensou que o altar fosse um obstáculo e fez a curva. Levando o parasita embora, o

²²⁴ A *Decl. 29* para Förster & Münscher (1925) é espúria, enquanto para Najock (2007) ela é apenas duvidosa. Pela incerteza quanto à autoria, comentamos aqui apenas a *Decl. 28*, que parece ser autêntica. Cf. PENELLA 2014.

²²⁵ No processo conhecido como *προσαγγελία*, o cidadão busca uma autorização legal para cometer suicídio. Libânio é dentre os declamadores gregos aquele que mais faz uso de casos como esse. Supostamente, há uma base legal real para essa prática, que seria comum em algumas cidades gregas, como a antiga Massalia (atual Marselha). Cf. RUSSELL 1983: 37-8; GARCÍA SOLER 1990: 297, nota 7.

cavalo partiu. Ficando sem jantar, ele denunciou a si mesmo no dia seguinte.

(Lib. *Decl.* 28 tema)

A presença dessa personagem nessa declamação libaniana, assim como o caso da *Decl.* 12 de Corício e a personagem do soldado fanfarrão, pode esconder um diálogo intertextual com obras nas quais essa personagem vigorou, em especial as comédias da *média* e da *nova*. Como nota Russell (1996: 131), a literatura imperial, de viés classicizante, adota a tópica do parasita como forma de emular a comédia ática. Deste modo, o estudo busca desvendar as possíveis apropriações cômicas das quais lança mão Libânio em sua declamação, tomando como metodologia tanto uma abordagem que considera a gênese e o desenvolvimento da personagem literária até a época de Libânio (i.e. quais elementos que possibilitaram que o rétor de Antioquia representasse seu parasita de tal forma), e que interpreta a caracterização do parasita em seu contexto declamatório (i.e. qual seria o propósito que motivaria determinado modo de representação desse parasita).

2.1. O tipo do parasita na literatura grega

Por parasita (παράσιτος), entende-se um tipo de personagem, convencionalmente tratada em termos de personagem-tipo, de maior expressão literária no teatro cômico antigo. Os parasitas mais bem documentados estão em Plauto: Curculio é o parasita da peça plautina de mesmo nome, Saturio em *Persa*, Penículo em *Menaechmi*, Ergasilo em *Captivi*, Artotrogo em *Miles Gloriosus*, Parasito em *Bacchides* e em *Asinaria*, etc. Em Terêncio, Phormio na peça homônima e Gnátão em *Eunuchus* são os exemplos supérstites. Em Menandro, personagens identificadas como parasitas são Quéreas em *Dyscolus*, Gnátão e/ou Estrutias em *Colax*, possivelmente Terão em *Sikyonioi* e é provável que em peças como *Pericliromene* e *Misumenus* um parasita, cuja referência não é encontrada nos fragmentos que possuímos hoje, fosse associado aos soldados Polemão e Trasonida. Na literatura imperial da Segunda Sofística, a mais patente apropriação do parasita cômico está em *Sobre o Parasita* de Luciano e nas *Epístolas dos Parasitas* de Alcifrão, além de traços desse tipo serem encontrados nos romances.

De modo geral, o parasita encarna aquilo que é descrito por seu próprio nome: o discurso que molda a personagem está sempre conectado à alimentação, à fome, ao ato de satisfazer o desejo por comida, à gluttonia e à edacidade. “Parasita” (παράσιτος) é um composto oriundo da junção da preposição παρά (“ao lado de”) e um cognato de σῖτον (“comida”, “refeição”), podendo significar, portanto, “acompanhante de refeição” ou “aquele que come ao lado/junto/em”, literalmente.²²⁶ Daí, o termo vigorar hoje no vocabulário técnico da biologia designando seres que vivem de ou em outros organismos, dele obtendo alimento e, não raro, causando danos.

A palavra παράσιτος parece ter sido utilizada primeiro para designar um tipo de oficial religioso que tomava parte dos banquetes sacrificiais. Nos palcos cômicos, no entanto, o vocábulo adota um sentido desfigurado, passando a caracterizar essa figura literária associada à necessidade de comida.²²⁷ Ateneu, que em seu *Banquete dos Sofistas* faz uma longa discussão acerca da figura literária do parasita, nota essa variação semântica da palavra de um cargo religioso para algo pejorativo citando um fragmento do historiador Crates de Malo (καὶ ὁ παράσιτος νῦν ἐπ' ἄδοξον μετᾱκειται πρᾱγμα – “o parasita hoje transformou-se em algo ignóbil”).²²⁸

Ateneu, ao afirmar que o parasita era antes algo sagrado, traz uma inscrição ática da época de Alcibíades na qual se registrava um decreto concernente à escolha dos parasitas. A inscrição, dada abaixo, fala sobre a escolha pública dos parasitas no culto de Héracles em Cinosarges. Além dessa, outras inscrições concernentes à posição pública do parasita são trazidas por Ateneu. Baseado nessas informações, é possível rastrear a presença de parasitas também em cultos a Apolo Délio e aos Dióscuros.

τὰ δὲ ἐπιμήνια θυέτω ὁ ἱερεὺς μετὰ τῶν παρασίτων. οἱ δὲ παράσιτοι ἔστων ἐκ τῶν νόθων καὶ τῶν τούτων παίδων κατὰ <τὰ> πάτρια. ὃς δ' ἂν μὴ 'θέλη παρασιτεῖν, εἰσαγέτω καὶ περὶ τούτων εἰς τὸ δικαστήριον.

Que o sacerdote faça as oferendas mensais acompanhado dos parasitas. Os parasitas, que sejam eles escolhidos entre os bastardos e seus filhos

²²⁶ Cf. ANTONSEN-RESCH 2004: 3. “das, neben, bei oder mit einem anderen essend’, als Substantiv ‘Tischgenosse’ bedeutet und ursprünglich im kultischen Bereich, später insbesondere pejorativ im Sinne von ‘Schmarotzer’ gebraucht wird”.

²²⁷ Cf. GIL 1981: 49; CORNER 2013: 47.

²²⁸ Crat. Hist. fr. 107 Broggiato = Ath. 6. 235 b: ‘καὶ ὁ παράσιτος νῦν ἐπ' ἄδοξον μετᾱκειται πρᾱγμα, πρότερον δ' ἐκαλοῦντο παράσιτοι οἱ ἐπὶ τὴν τοῦ ἱεροῦ σίτου ἐκλογὴν αἰρούμενοι καὶ ἦν ἀρχεῖόν τι παρασίτων.

segundo as práticas antigas. Aquele que não quiser ser parasita, que seja ele conduzido ao tribunal por isso.

(Ath. 234 e)

A história do léxico e a forma pela qual ele passa a designar um tipo cômico são um tanto nebulosas. Se acreditarmos naquilo dito por Ateneu (235f), o parasita assim nomeado aparece pela primeira vez em Epicarmo, em uma comédia de nome *Esperança ou Riqueza* (fr. 32 K-A).²²⁹ Uma informação similar, a de que Epicarmo teria sido o primeiro a valer-se do nome “parasita”, é reportada por Póllux (6.35) e por um escoliasta de Homero (Townley Σ Hom. II. 17.577).²³⁰

No entanto, a palavra em si não aparece nos fr. 31 e 32 K-A (= frs. 34-39 Kaibel) de Epicarmo reproduzidos por Ateneu; porém, a concepção de uma figura que será mais tarde associada ao parasita está lá. No fr. 32 K-A, quem fala é o próprio “parasita” como se descrevesse seus atos quando em um simpósio. Ele fala sobre jantar sem ser convidado, sobre elogiar o anfitrião e ser a piada da festa (τηνὴν δὲ χαρίεις τ' εἰμὶ καὶ ποιέω πολὺν/γέλωτα καὶ τὸν ἱστιῶντ' ἐπαινέω - fr. 32 K-A, vv. 3-4), além das tradicionais referências ao ato de comer muito (πολλὰ καταφαγών - v. 7) e beber em demasia (ἄκρατος οἶνος - v. 15). Como nota Antonsen-Resch (2003: 5), a piada, a bajulação ao anfitrião, a pobreza e a felicidade em beber e comer são elementos que, na comédia média, definirão o parasita, embora não seja possível detectar um papel definido de parasita em Epicarmo.²³¹

Além de Epicarmo, podemos citar Aristófanes como exemplo de comediógrafo da *antiga* que traz a concepção de parasita sem fazer uso do termo. Em *Vespas* (v. 401), Filocleão cita quatro nomes de oficiais de justiça, sendo dois deles “nomes-falantes”: Χρήμων, cognato de χρῆ, “necessidade”, podendo ser traduzido como “Necessitado” e Φερέδειπνος, um composto de φέρω e δεῖπνος, de possível tradução “Pega-Janta”. Outro exemplo aristofânico seria a personagem do Paflagônio-Cleão em *Cavaleiros*, que exhibe muitos traços que mais tarde serão convencionalizados como parasitários.

²²⁹ τὸν δὲ νῦν λεγόμενον παράσιτον Καρύστιος ὁ Περγαμηνὸς ἐν τῷ περὶ διδασκαλιῶν εὐρεθῆναί φησιν ὑπὸ πρώτου Ἀλέξιδος, ἐκλαθόμενος ὅτι Ἐπίχαρμος ἐν Ἑλπίδι ἢ Πλούτῳ παρὰ πότον αὐτὸν εἰσήγαγεν οὕτως λέγων· (Ath. 235f)

²³⁰ Poll. *Onom.* 6.35: ἐπὶ μέντοι τοῦ παρασιτεῖν κατὰ λιχνείαν ἢ κολακείαν πρῶτος Ἐπίχαρμος τὸν παράσιτον ὠνόμασεν, εἴτα Ἀλεξίς. cf Arnott 1996b: 545, nota 1.

²³¹ ANTONSEN-RESCH 2004: 5.

Êupolis, ainda na *archaia*, escreveu uma peça de nome *Kolakes* (“Bajuladores” – fr. 146 – 178 Kock), vencedora das Dionísias de 421 a.C. Nela, é a primeira vez que personagens reconhecidamente associadas ao universo do parasita da comédia tardia foram colocadas em cena e tiveram certo protagonismo. Trata-se do coro que dá nome à comédia, que seria composto por bajuladores de Cálias, um jovem herdeiro ateniense frequentemente escarnecido na comédia por ser muito rico. Um dos fragmentos mais centrais que possuímos hoje foi preservado no *Banquete* de Ateneu (fr. 172 K-A/fr. 159 Kock, abaixo). Nesse fragmento, os bajuladores descrevem seu *modus vivendi*:

ἀλλὰ δίαιταν ἦν ἔχουσ' οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
λέξομεν· ἀλλ' ἀκούσαθ', ὥς ἐσμέν ἅπαντα κομποὶ
ἄνδρες· ὅτοισι πρῶτα μὲν παῖς ἀκόλουθός ἐστιν
ἀλλότριος τὰ πολλά, μικρὸν δέ τι καμὸς αὐτοῦ.
ἱματίῳ δέ μοι δὴ ἐστὸν χαρίεντε τούτῳ,
οἷν μεταλαμβάνων ἀεὶ θάτερον ἐξελαύνω
εἰς ἀγοράν. ἐκεῖ δ' ἐπειδὴν κατίδω τιν' ἄνδρα
ἡλίθιον, πλουτοῦντα δ', εὐθὺς περὶ τοῦτον εἰμί.
κἄν τι τύχη λέγων ὁ πλούταξ, πάνυ τοῦτ' ἐπαινῶ
καὶ καταπλήττομαι δοκῶν τοῖσι λόγοισι χαίρειν.
εἴτ' ἐπὶ δεῖπνον ἐρχόμεσθ' ἄλλυδις ἄλλος ἡμῶν
μᾶζαν ἐπ' ἀλλόφυλον, οὗ δεῖ χαρίεντα πολλὰ
τὸν κόλακ' εὐθέως λέγειν ἢ 'κφέρεται θύραζε.
οἶδα δ' Ἀκέστορ' αὐτὸ τὸν στιγματίαν παθόντα·
σκῶμμα γὰρ εἶπ' ἀσελγές, εἴτ' αὐτὸν ὁ παῖς θύραζε
ἐξαγαγὼν ἔχοντα κλοιὸν παρέδωκεν Οἶνεϊ.

Narraremos a vocês o estilo de vida dos
bajuladores. Ouçam como nós todos somos homens
espertos. Primeiramente há sempre um escravo de companhia
de um terceiro, mas que é um pouco meu também.
São minhas essas duas graciosas túnicas,
as quais visto sempre uma ou outra para ir
à agora. Lá, quando vejo um homem boboca e rico,

de imediato me posiciono ao seu redor.
 Quando o ricaço diz algo, eu logo o elogio
 e me faço de deslumbrado, fingindo gostar do que foi dito.
 Então, vamos para jantar em um outro lugar que não nossa
 casa o pão-de-cevada alheio. Por isso, o bajulador deve logo
 dizer muitas coisas agradáveis; senão, porta afora!
 Eu sei que Acestor, quando escravo fugidio, sofreu isso.
 Ele contou uma piada imprópria, então o escravo
 o conduziu porta afora em uma coleira de cachorro e o entregou ao Oineu.
 (Eup. *Col.* fr. 159 Kock = 172 K-A)

Assim como o fr. 172, os fr. 174, 175 e 176 K-A dos *Kolakes* também trazem referências à comida, deixando claro que um dos maiores interesses do bajulador (κόλαξ) era fazer a refeição às custas alheias. Embora traços típicos do parasita da *mese* e da *nea* sejam vistos nesses três exemplos da *archaia* – Epicarmo, Aristófanes e Êupolis - o termo παράσιτος em si não é utilizado nos textos do período. O tipo na comédia antiga é, por excelência, designado como κόλαξ, que, ao que tudo indica, funcionava como um “termo guarda-chuva”, amalgamando em seu campo semântico também aquilo que depois será o παράσιτος.²³² Como esclarece Brown,

“É de comum acordo que alguém em algum ponto do séc. IV a.C. teve a brilhante ideia de aplicar o termo *parasitos* para o tipo cômico que estava sendo chamado de *kolax*. *Kolax* foi usado indiscriminadamente para designar tanto o comportamento bajulador quanto o parasítico. *Parasitos* foi introduzido como uma alternativa, embora, ao menos à primeira vista, fosse um termo indiscriminado”.²³³

Para Arnott (1968) esse “alguém” responsável por nomear o antigo *kolax* como *parasitos* foi o poeta Alexis, que teria composto uma comédia de nome Παράσιτος entre

²³² Sobre a questão terminológica, cf. ARNOTT 1968; GIL 1981; NESSEL RATH 1985; BROWN 1992; FONTAINE 2007; PERNERSTOFER 2010.

²³³ BROWN 1992: 99.

350-360 a.C. Segundo Arnott, na comédia de Alexis haveria uma personagem central cujo nome não sabemos, mas cujo apelido seria *parasitos*, uma brincadeira com o significado religioso e ritualístico que o termo ainda teria. “A originalidade de Alexis está em adornar seu parasita com um apelido que evoca em sua audiência uma imagem dos sacerdotes gourmands”, diz Arnott (1968: 167). Na teoria do estudioso, o apelido teria obtido êxito, passando a ser usado popularmente como um *mot juste* para qualificar o tipo cômico antes visto apenas como *kolax*.

Contudo o *parasitos* tem um antecedente literário mais antigo que o *kolax* da comédia antiga – um antecedente que influenciou o próprio *kolax* e suas representações cômicas. Corner (2013a e 2013b) mostra que elementos essenciais do parasita cômico já estão no πτωχός (“mendigo”) homérico e nos comensais ἄκλητοι (“não-convidados”) da poesia arcaica (Arch. fr. 124b West; As. fr. 14 West). O πτωχός na *Odisseia* é uma personagem que tem no simpósio seu ambiente social, pois a miséria o leva a se alimentar às custas de outros.²³⁴ “Destruidores de banquetes”²³⁵ (δαιτῶν ἀπολυμαντήρες - *Od.* 17.377), os mendigos são figuras à margem do simpósio, uma vez que não são demiurgos, i.e. que não podem pagar por sua comida prestando algum serviço, como médicos, adivinhos e aedos – eles são figuras ligadas à ἀσυμβολία (“não contribuição”), um comportamento condenável no simpósio arcaico.²³⁶

Iro, o mendigo de Ítaca (πτωχὸς πανδήμιος – *Od.* 18.1), distingue-se por sua “barriga gulosa” (γαστέρι μάργη - *Od.* 18.2) e por comer e beber sem cessar (ἄζηχες φαγέμεν καὶ πιέμεν – *Od.* 18.3). Também Odisseu, enquanto mendigo, nas palavras de Melanteu, possui uma “barriga insaciável” (*Od.* 17. 228). O termo μολοβρός – obscuro, mas provavelmente associado à prole de um porco selvagem²³⁷ – é por duas vezes empregado para designar o mendigo na *Odisseia* (*Od.* 17. 219; 18. 26). A etimologia do termo pode estar em uma junção do verbo μολεῖν (“ir”) e βορά (“comida”), i.e. μολοβρός é “aquele que vai em busca da

²³⁴ *Od.* 17. 352.

²³⁵ O adjetivo ἀπολυμαντήρ aparece ligado aos mendigos em *Od.* 17.220; 377. Segundo o LSJ, um de seus significados é “comedor de restos”, daí “aquele que lambe o prato”. Mais tarde, os parasitas serão identificados por seus apelidos-falantes ligados ao universo semântico de comida/alimentação. Um exemplo próximo é o parasita de nome “Limpa-Prato” (Πινακοσπογγίσος) em Alcifrão (*Ep.* 3.27). Dalby (2015: 201) aproxima Iro aos parasitas da Atenas clássica justamente pelo emprego do apelido.

²³⁶ *Od.* 17. 387-8.

²³⁷ Cf. Ar. Byz. fr. 5, linha 21 Nauck. Τῶν δὲ ἀγρίων ὕδν τὰ τέκνα <μολόβρια> ὀνομάζουσιν· ἀκούσαις δ' ἂν τοῦ Ἰππώνακτος καὶ αὐτὸν τὸν ὕν <μολοβρίτην> που λέγοντος· καλοῦνται δὲ καὶ τῶν ὕδν <μονιοί> τινες.

comida”.²³⁸ Outra etimologia possível também leva em conta termos relacionados a “comer”: *μολοβρός* seria “aquele que come sujeira” (= “Come-merda”), com primeiro elemento cognato do scr. *mála-* ‘sujeira’ e segundo elemento da raiz **g^h₃-* ‘comer’, com perda da laringal em composto.²³⁹

Entre Homero e a comédia antiga, traços do parasita clássico estão em um fragmento de Arquíloco, que, segundo Ateneu (1. 7f-8b), fala sobre um certo Péricles, o qual, segundo o fr. 124a West, tinha o costume de ir aos simpósios sem ser convidado (ὥς ἀκλήτου ἐπεισπαίοντος εἰς τὰ συμπόσια – Ath. 1.7f). No fragmento do poeta arcaico, traduzido abaixo, o objeto da invectiva bebe vinho sem mistura (assim como no fr. 32 K-A de Epicarmo), não contribui com sua parte (variação do tema da ἀσυμβολία), aparece sem ser convidado, simula um laço de amizade e é dominado por sua barriga (γαστήρ). Em essência, Péricles – se fosse transposto ao séc. IV a.C. – seria a própria síntese do parasita cômico da média e da nova.

πολλὸν δὲ πίνων καὶ χαλίκρητον μέθυ,
οὔτε τῖμον εἰσενείκας <~x~>
οὐδὲ μὲν κληθεὶς <~x> ἦλθες οἷα δὴ φίλος,
ἀλλὰ <εο> γαστήρ νόον τε καὶ φρένας παρήγαγεν
εἰς ἀναιδείην,

bebendo muito vinho sem mistura,
não contribuiu com a sua parte [...]
nem foi convidado [...] como amigo veio,
mas sua barriga levou sua razão e seus pensamentos
para a vergonha [...]

(Archil. fr. 124b W)

Ainda do período arcaico, Ásio de Samos, poeta dos séculos VI - V a.C., reproduz em seu único fragmento elegíaco sobrevivente uma imagem do penetra próxima àquela

²³⁸ Cf. Hesych.. Letra my, entrada 1569, linha 1 Latte. **<μολοβρός>*· μολίσκων ἐπὶ τὴν βοράν (S) τουτέστι παράσιτος.

²³⁹ Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. José Marcos Macedo, por essa proposta de etimologia.

comentada anteriormente. O fragmento, dado abaixo, foi preservado no *Banquete* de Ateneu (3.125b-e), que o cita no momento em que se discute o termo κνισοκόλαξ (“adulador da fumaça das carnes”). São patentes as semelhanças entre esse *kolax* e os do fragmento supramencionado de Êupolis, especialmente com relação ao fato de o *kolax* portar um estigma que o marca como um escravo fugitivo ou como um criminoso.²⁴⁰ A velhice, o andar manco e a errância podem ser reminiscências do *ptochos* homérico, mesmo que a invectiva do fragmento seja direcionada a uma pessoa específica. De modo geral, os versos são enigmáticos, especialmente a segunda metade do segundo dístico. Ásio foi reconhecido na antiguidade como um poeta épico - e não elegíaco - e alguns interpretam o “herói” como uma alusão à poesia épica.²⁴¹ Sendo assim, talvez haja nesse fragmento um diálogo estreito com o *ptochos* da épica.

χωλός, στιγματίης, πολυγήραος, ἴσος ἀλήτη
 ἦλθε κνισοκόλαξ, εὔτε Μέλῃς ἐγάμει,
 ἄκλητος, ζωμοῦ κεχρημένος· ἐν δὲ μέσοισιν
 ἥρως εἰστήκει βορβόρου ἐξαναδύς·

Manco, marcado como escravo fugitivo, muito velho, igual a um
 vagabundo andava o adulador da fumaça, quando Mele se casava,
 penetra, querendo sopa. Na multidão
 um herói se levanta emergindo da lama.

(As. fr. 14 West)

A figura do *parasitos* – nomeado desse modo, tal qual o faz Libânio - é um produto da comédia média, embora não podemos afirmar se foi com Alexis ou não. As evidências indicam que os comediógrafos da *Mese* conjugaram no parasita cômico a figura real do *parasitos* enquanto oficial sagrado – o fenômeno social, de que fala Gil²⁴² - e a figura literária do *kolax* da comédia antiga, que, por sua vez, tinha por antecedente o *ptochos* homérico e o *akletos* da elegia. Segundo Corner (2013b: 229), a maior diferença entre o

²⁴⁰ Cf. Eup. Col. fr. 172, v. 14 K-A e As. fr. 14, v.1 West.

²⁴¹ Cf. GERBER 1999: 426, nota 3.

²⁴² GIL 1981:49.

ptochos e o parasita – pouco podemos dizer sobre a figura na elegia dadas as poucas evidências – é o fato de o parasita e seu parasitismo serem entendidos como patologias sociais e não produtos das circunstâncias, como pode ser o caso do *ptochos*. O mendigo da épica tem apetite voraz (“barriga insaciável”) pelas condições de miséria em que vive, enquanto o parasita cômico é o glutão propriamente dito, um *gourmand* com gostos pelos peixes mais caros. Seja como for, esse breve percurso mostra que o gérmen daquilo que virá a ser o parasita a partir da comédia média está já na épica, na elegia e na comédia antiga.

A impressão que temos é a de que o parasita foi especialmente querido pelos comediógrafos da *Mese*. Talvez isso seja um dado histórico, talvez seja uma vã impressão passada por Ateneu, que, em sua discussão acerca do parasita, cita mais poetas cômicos médios do que de qualquer outro período. Alexis, Antífanos, Araros, Aristofão, Diodoro de Sinope, Timocles, Dromão, além dos novos Dífilo e Menandro, são alguns dos mais citados. A partir desses fragmentos, um retrato do parasita enquanto personagem literária é formado, uma vez que não possuímos comédias integrais dos períodos mais tardios da comédia grega, exceto *Dyscolus*, sobre o qual discorreremos em momento oportuno.

Corner (2013a) identifica um complexo de características que moldam o parasita naquilo que ele identifica como “discurso tardio sobre o parasita” (textos datados da *Mese* até a Segunda Sofística). Alguns desses traços seriam: 1) a necessidade e uma propensão a ser servil e submisso (*need and servility*); 2) a ociosidade e a brandura (*idleness and softness*); 3) a luxúria (*luxury: not needs but wants*); 4) a ganância e a vontade de lucrar (*greed and gain*); 4) mostrar-se amigo de modo falso e ser um dano à cidade (*false friend and faithless citizen*). Gil (1981: 49) enumera também a jovialidade e a oficiosidade. Com efeito, esse é um repertório básico de características das quais os comediógrafos frequentemente valem-se na empreitada de caracterizar seus parasitas.

Dentre as tópicos mais frequentes, está a questão da relação de nutrição entre o parasita e seu anfitrião/patrão/hospedeiro/“amigo”. O parasita cômico necessita de um hospedeiro para sobreviver e esse mutualismo é crucial nos fragmentos cômicos médios. Araros, filho de Aristófanes, no fr. 16 Kock (= Ath. 237a) de uma peça de título *O Himeneu* (Ὑμέναιος) identifica o interlocutor como um parasita apenas por manter uma relação de nutrição (τρέφω) com um certo Iscômaco.

οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐκ εἶ παράσιτος, φίλτατε·
ὁ δ' Ἰσχόμαχος ὁδὶ τρέφων σε τυγχάνει.

Não é possível que você não seja um parasita, meu caro.
Iscômaco aqui calha de lhe alimentar.

(Arar. fr. 16 Kock)

Em outra passagem, o fr. 2 Kock de Ἐπικλήρος (“A Herdeira”) de Diodoro de Sinope, a relação entre o parasita e aquele que o alimenta (ὁ τρέφων) é vista em termos de φιλία. A *persona loquens*, possivelmente um parasita, explica que a carreira de parasita foi inventada por Zeus Fílio (ὁ Ζεὺς ὁ Φίλιος) e que parasitas têm um lugar importante no culto a Héracles. A partir do v. 31, dado abaixo, há uma crítica aos hábitos hodiernos dos ricos que convidam aos banquetes somente parasitas que sabem bajular (τοὺς δὲ κολακεύειν δυναμένους); o fragmento parece descrever uma dependência servil tanto do parasita, que necessita do rico para se alimentar, quanto do próprio rico, que necessita do parasita para ostentar sua fortuna.²⁴³

ἴθ' ὕστερον τὸν Ἡρακλέα μιμούμενοι
τῶν εὐπόρων τινὲς παρασίτους ἐλόμενοι
τρέφειν παρεκάλουν οὐχὶ τοὺς χαριεστάτους
ἐκλεγόμενοι, τοὺς δὲ κολακεύειν δυναμένους
καὶ πάντ' ἐπαινεῖν· οἷς ἐπειδὴν προσερύγη,
ῥαφανίδας ἢ σαπρὸν σίλουρον καταφαγών,
ἴα καὶ ῥόδα φασὶν αὐτὸν ἡριστηκέναι.
ἐπὰν δ' ἀποπάρδη μετὰ τινος κατακείμενος
τούτων, προσάγων τὴν ῥῖνα δεῖθ' αὐτῷ φράσαι,
πόθεν τὸ θυμίαμα τοῦτο λαμβάνει.
διὰ τοὺς τοιούτους τοὺς ἀσελγῶς χρωμένους
τὸ τίμιον καὶ τὸ καλὸν αἰσχρὸν ἔστι νῦν.

²⁴³ Cf. Alex. fr. 201 – 205 Kock, em que o parasita Estratias afirma que não conseguirá viver se seu “amigo” Demeas morrer.

Mais tarde, imitando Héracles,
os ricos adotaram parasitas e
os convidaram para comer. Não escolheram
os mais graciosos, mas sim aqueles que sabiam
adular e elogiar tudo. Quando um deles arrota após
comer rabanete e bagre podre,
o parasita diz que ele comeu violetas e rosas.
Quando alguém peida, deitado próximo
o parasita aproxima o nariz e tem a necessidade de perguntar
de onde ele tirou aquele incenso.
Por causa desses homens de tais hábitos ultrajantes
uma coisa honrosa e bela hoje é feia.

(Diod. Com. fr. 2 vv. 31-42 Kock)

“O parasita fará de tudo por seu alimento e, conseqüentemente, fará de tudo por aqueles que o alimentam, atuando como o instrumento e objeto deles”, descreve Corner (2013a: 54). Essa imagem é muito transparente em dois fragmentos: Aristofonte (frr. 3-4 Kock = fr. 5 K-A) e Antífanos (fr. 193 K-A), ambos conservados em Ateneu. No fragmento de Aristofonte, cujo contexto foi uma peça de nome *O Médico* (Ἰατρός), o parasita, de codinome “Molho” ou “Sopa”²⁴⁴ (ζωμὸς καλοῦμαι – v. 3), fala de sua habilidade em satisfazer qualquer atividade da qual ele é incumbido: “se é necessário agarrar um dos bêbados, imagina que sou um lutador argivo” (δεῖ τιν' ἄρασθαι μέσον/ τῶν παροινούντων, παλαιστήν νόμισον Ἀργεῖόν μ' ὄρᾱν – vv. 3-4). Igualmente, no fr. 193 K-A de Antífanos, o parasita, cujo apelido é “Relâmpago”, descreve sua flexibilidade com vistas a agradar aos seus amigos (ἀλλὰ τοῖς φίλοις /τοιουτοσί τις εἰμι – v.2-3): “para estrangular, assassinar, dar falso testemunho, tudo quando se pode dizer, /estou pronto para fazer impulsivamente” (ἄγχειν, φονεύειν, μαρτυρεῖν, ὅς' ἂν μόνον/τύχη τις εἰπὼν, ταῦτ' ἀπροσκέπτως ποιεῖν/ἅπαντα. -vv. 8-10), diz o parasita.

Em busca da comida, o parasita é a ferramenta humana de seu mestre: no fragmento citado de Antífanos, alude-se a disputas físicas às quais se sujeitava o parasita (“para cerrar

²⁴⁴ Comparar ao parasita de nome “Fumaça de Molho” (Κνισοζώμος) de Alcifrão (*Ep.* 2.3)

os pulsos, sou Telamão – Antiph. fr. 5, v. 7 κονδύλους πλάττειν δὲ Τελαμών).²⁴⁵ Mais tarde, em Alcifrão, essa vai ser uma tópica bem explorada. Em *Epístolas* 3.3, de Alcifrão, o parasita de nome “Quer-Pão” (Ἀρτεπίθυμος) reclama dos golpes contínuos dados em sua face. Em *Epístolas* 3.7, um outro parasita nomeado “Quebra-Migalha” (Ψιχοκλάστης) fala sobre parasitas lutarem uns contra os outros a fim de entreter os comensais, enquanto “Lambe-Mesa”, o parasita da *Epístola* 3.9, menciona uma briga na qual um copo de vinho é quebrado na cabeça de um outro parasita, ocasionando-lhe a desfiguração do nariz e da bochecha. Possivelmente, a tópica do parasita e da violência física, seja ela para o entretenimento, seja ela pela bebedeira excessiva ou por desentendimentos, seja marcada, inclusive, na máscara descrita pora Póllux, a qual demonstra sinais comumente causados por embates corporais (orelha fraturada, nariz em formato notável – aquilino ou quebrado por luta?).²⁴⁶

κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαίστρας, ἐπίγρυποι,
εὐπαθεῖς· τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὄψα, καὶ φαιδρότερός ἐστιν,
ὥσπερ ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερον τὰς ὀφρῦς. ὁ δ' εἰκονικὸς ἔχει
μὲν ἐνεσπαρμένας τὰς πολιὰς καὶ ἀποξυρᾶται τὸ γένειον, εὐπάρυφος δ'
ἐστὶ καὶ ξένος. ὁ δὲ Σικελικὸς παράσιτός ἐστι τρίτος.

O bajulador e o parasita são escuros, não fora da palestra, têm o nariz aquilino, felizes. No parasita, as orelhas estão fraturadas, ele parece contente, assim como o bajulador, está com as sobrancelhas maliciosamente erguidas. A máscara tem os cabelos grisalhos espalhados e a barba raspada, usa túnica púrpura e é estrangeiro. O parasita da Sicília é o terceiro.

(Poll. *Onom.* 4. 148)

Nesse movimento de agradar àquele que o alimenta, o parasita, além de servir como saco de pancadas, bobo da corte²⁴⁷ e mensageiro, paga por seu alimento com favores sexuais. Os fr. 46-50 e 51-52 Gow do poeta Macão brincam com o fato de um parasita ser nutrido

²⁴⁵ Cf. Timoc. fr. 31 K-A.

²⁴⁶ CORNER 2013a: 55.

²⁴⁷ Cf. Alex. fr. 182-3 Kock sobre um parasita histórico de apelido “Cotovia” que costumava contar muitas piadas.

por uma velha, que exigia do parasita relações sexuais diárias, e a inversão da relação: quem “embarrigava” não era a mulher, como em um relacionamento heterossexual comum, mas sim o parasita, por comer muito.

Um outra tópica de parasitas cômicos é, como nota Gil, a questão da oficiosidade, i.e. da profissionalização da carreira de parasita. A ideia de que a parasitismo é uma forma de arte (ἡ παρασιτικὴ τέχνη – “a arte parasítica”) está bem desenvolvida nos fragmentos cômicos; o texto antigo, porém, no qual a ideia é mais fértil é o diálogo ao estilo platônico *Sobre o Parasita*, creditado a Luciano de Samósata, ainda que a autoria seja motivo de polêmica entre os estudiosos. No diálogo do período imperial, o parasita Simão busca, bem ao estilo dos diálogos socráticos platônicos, defender a ideia de que a parasítica é uma arte e que é mais benéfica a quem a exercita do que qualquer outra forma de arte, como a filosofia, a retórica e a música. Simão define a parasítica como “a arte de beber e de comer e do que é dito e feito para conseguir isso e seu fim é o prazer” (παρασιτικὴ ἐστὶν τέχνη ποτέων καὶ βρωτέων καὶ τῶν διὰ ταῦτα λεκτέων καὶ πρακτέων, τέλος δὲ αὐτῆς τὸ ἡδύ – Luc. *De Par.* §9).

Luciano bebeu dessa tradição cômica que, desde a *média*, via o parasita como uma ocupação, uma carreira que poderia ser seguida desde jovem. Assim como o cozinheiro, o militar e a cortesã, o parasita é singularizado enquanto tipo cômico por seu ofício. Em um dos únicos fragmentos preservados do poeta Antídoto, um poeta da média (fr. 2 K-A), o “ser parasita” (τὸ παρασιτεῖν) é um “ofíciozinho” (τὸ τεχνίον) e a *persona loquens* revela que desde jovem “era consumido por esse ofíciozinho” (τὸ τεχνίον ἀεὶ τοῦτό μοι κατεπίνετο), em uma linguagem metafórica que é típica de parasitas. Também no fragmento de Diodoro comentado acima identifica-se a ideia de que o τὸ παρασιτεῖν é um ofício, à época deturpado por alguns poucos.

Além daquelas mencionas por Corner e Gil, algumas tópicos frequentes nos fragmentos cômicos que se mostram dignas de nota são: 1) a questão do luxo, i.e. o fato de o parasita comer não apenas para satisfazer sua fome, mas também seu desejo pelas comidas mais caras (Timoc. fr. 11 K-A); 2) os parasitas serem sempre referidos por seus “apelidos falantes”, cujo significado está comumente ligado ao campo semântico de comida/alimentação (Alex. fr. 173 K-A; fr. 238 K-A; Anaxand. fr. 35 K-A; recurso amplamente utilizado nas *Epístolas* de Alcifrão) ou às características como rapidez e voracidade associadas a pássaros (Cotovia, por exemplo) ou a fenômenos naturais (Relâmpago, por exemplo).

Quando chegamos ao período da *nea*, as evidências acerca da caracterização cômica do parasita são ainda mais problemáticas do que as previamente comentadas.²⁴⁸ Ateneu comenta pouco acerca de comediógrafos do período (Menandro é citado poucas vezes na parte dedicada ao parasita) e não há documentos integrais que tragam um retrato amplo e bem desenvolvido do parasita em cena, exceto *Dyscolus*, sobre o qual nos debruçaremos a seguir.²⁴⁹

Sugeriu-se que no período da nova havia uma cisão entre *parasitos* e *kolax*; ambos os citados seriam tipos cômicos distintos e não mais ou menos equivalentes, como parecem ter sido na média. Essa é uma sugestão primeiro aventada por Gil (1981: 53), que, mesmo atentando à escassez de evidências, vê uma diferenciação entre os tipos: o *parasitos*, já deslocado de sua função sagrada, viraria uma personagem da cultura popular, adaptada às condições da época (empobrecimento geral, dominação macedônia, etc.).²⁵⁰ Nesselrath (1985: 88-121), propõe a mesma distinção, arguindo que o *parasitos* seria representado de modo relativamente neutro, até mesmo positivo, enquanto o *kolax* seria visto como destrutivo e perigoso aos amigos e à cidade. A visão negativa do bajulador está em uma passagem do *Colax* (vv. 85-94 Arnott) de Menandro e em um fragmento de Dífilo (fr. 23 K-A). No fragmento menandriano, os *kolakes* são o motivo da ruína de generais, estrategos e sátrapas. Também no fragmento de Dífilo, os bajuladores destroem estrategos, estadistas, amigos e cidades com seus discursos enganadores. Tal apreciação do *kolax* estaria alinhada com o contexto histórico das cortes helenísticas; Ateneu, inclusive, ao comentar o *kolax*, vale-se mais de exemplos históricos do que de literários.

²⁴⁸ Fora dos textos cômicos, ideias sobre o parasita são vistas em Teofrasto (*Caracteres*, 20. 10), no qual o parasita aparece como um acompanhante de simpósio do homem caracterizado pela ἀηδία (“falta de pudor”). Teofrasto também faz menção ao fato de o parasita (se ele for mesmo o παῖς da passagem) ser o responsável por buscar a prostituta no bordel e trazê-la ao simpósio, algo que já no séc. IV a.C. deveria ser uma tópica de parasita. A caracterização negativa do parasita é vista também no fr. 351 do filósofo cínico e poeta Crates de Tebas (séc. IV – III a.C.), no qual se lê a descrição da cidade ideal desse filósofo, “para onde nenhum idiota parasita navega” (εἰς ἣν οὔτε τις εἰσπλεῖ ἀνὴρ μωρὸς παράσιτος).

²⁴⁹ Webster (1974: 18) traz uma lista das comédias de Menandro que possuiriam um parasita. Ele inclui *Pseudoherakles*, *Dyscolus*, *Adelphoi* A, possivelmente *Thrasyleon* e *Colax*. O estudioso exclui *Misumenus*, *Pericromene* e refuta a aparição de Terão como um parasita tradicional em *Sikyoniói*.

²⁵⁰ Cf. Gil 1981: 53. “Dentro del inmenso campo de ruinas que, pese a los hallazgos papirológicos, es la Nea, se hace difícil rastrear la evolución seguida, pero dentro de lo posible cabe sugerir que en ella se estableció una diferenciación entre el kólax y el parásito, al tiempo que se desmitificaba la figura de este último, acomodándola a las condiciones de la realidad y humanizándola, por decirlo así, en su psicología y sus actuaciones”.

Tal distinção proposta pelos estudiosos baseia-se em evidências literárias, particularmente em uma passagem de Ateneu (6.258e), na qual parece estar implícito um entendimento de *kolax* e *parasitos* como dois tipos distintos. Ateneu diz: “Menandro caracterizou o *kolax* da melhor forma possível em sua peça homônima, assim como Dífilo fez com o *parasitos* em *Telesias*”.²⁵¹ Além disso, Ateneu no *Banquete* apresenta discussões separadas para os dois tipos (*parasitos* – 6.234c-248c; *kolax* 6.248c-262a) e Póllux lista máscaras diferentes para *kolax* e *parasitos* (passagem traduzida acima) e esses dois tipos de máscara são atestados pelas máscaras de terracota sobreviventes.²⁵² Para os estudiosos, outra testemunha dessa diferenciação seria a própria comédia *Kolax* de Menandro.

Em *Kolax*, comédia hoje extremamente fragmentária que serviu como um dos modelos para o *Eunuchus* de Terêncio²⁵³, é possível que houvesse duas personagens de parasita; uma delas é identificada pelo típico apelido de parasitas Γνάθων (vv. 67-70 Arnott), termo derivado de “mandíbula” (ἡ γνάθος), e a outra como Στρουθίας (fr. 2 Arnott), possivelmente um apelido que brinca com στρουθός, que designa uma ave de grande porte, como um avestruz, em Aristófanes (*Aves*, v. 875; *Acarnenses*, v. 1105).²⁵⁴ Para Gil (1981: 55), Estrutia seria um *kolax* e Gnátão um verdadeiro parasita, “que em certo momento suplantava a personalidade” de Estrutia, seja lá o que isso significar. Gnátão, para Gil, seria uma figura respeitável, amigo sincero de seu protetor, que desempenha um papel fundamental no desenrolar da trama. Dessa mesma opinião – a de que Estrutia seria um *kolax* e Gnátão um parasita – partilha Nesselrath (1985: 109), que vai além ao afirmar que ambos seriam figuras contrastantes, que entrariam em uma espécie de *agon* cômico em determinado momento da peça.²⁵⁵

Sugeriu-se também que ambos os nomes, Gnátão e Estrutia, fossem usados para identificar uma mesma personagem. Arnott (1996a: 160) nota que Estrutia só pode ser o acompanhante do soldado Bias e sugere que Estrutia pode ter sido o nome adotado por

²⁵¹ Cf. GIL 1981: 53; NESSELRATH 1985: 107.

²⁵² Cf. NESSELRATH 1985: 110-1.

²⁵³ Cf. Ter. *Eun.* vv. 1-45.

²⁵⁴ Parasitas também podem ser identificados por apelidos ligados a pássaros. Κορυδός (“Cotovia”), mencionado por Ateneu, é outro exemplo.

²⁵⁵ Cf. NESSELRATH 1985: 109. “Sind Gnathon und Struthias also doch zwei verschiedene Personen, von denen einer κόλαξ, der andere παράσιτος war? Dann könnte es im Verlauf des Stückes so etwas wie ein komisches „Duell“ zwischen dem Parasiten Gnathon und dem Kolax Struthias gegeben haben [...]“.

Gnatão ao se associar ao soldado. Gnatão, então, usaria seu nome real ao interagir com as outras personagens do drama (Davo, Fídia, etc.) e atenderia como Estrutia apenas quando dialogasse com seu patrão, o soldado Bias. Isso não seria tão irreal, pois parasitas exploram dois nomes em três peças de Plauto (*Curculio*, *Captivi*, *Stichus*) e, como realçamos, a questão dos apelidos parece ter sido uma tópica cômica de parasitas. Porém, como atenta o próprio Arnott (1996a: 161), essa interpretação é difícil, pois vai contra as evidências papirológicas, que realmente parecem indicar a existência de duas personagens distintas. Além disso, Gnatão é um nome falante, mais próximo a um apelido do que um nome próprio.

Deste modo, *Colax* seria uma comédia cujo enredo centrava-se na disputa entre os dois apaixonados (Bias, um soldado fanfarrão, e Fídia, o jovem cidadão) pela hetera e ambos seriam auxiliados por seus parasitas, que maquinariam meios para que seu respectivo mestre conseguisse tomar a *hetaira* do cafetão. O título no singular, contudo, seria explicado pelo fato de Estrutia ser a personagem dominante (assim como Phormio em *Phormio* de Terêncio, por exemplo, ou Curculio na peça homônima de Plauto).²⁵⁶ A tese de Arnott, no entanto, pressupõe um mesmo status para Estrutias e Gnatão. Posto isso, como articular a referência aos *kolakes* em Menandro, *Kolax*. vv. 85-94 Arnott e a falta do termo *parasitos* nos fragmentos supérstites? Seriam ambos Estrutia e Gnatão *kolakes*? Por que, ainda, Terêncio descreve seu Gnatão como *parasitus colax* em *Eunuchus* v. 30?

Brown (1992), *contra* Nesselrath e Gil, não vê uma divisão tão marcada entre *kolax* e *parasitos* que justifique separá-los em dois tipos diferentes. O comentador toma como prova de seu argumento Plutarco - a fonte dos versos do *Kolax* nos quais há menção aos *kolakes* - que ora parece estabelecer uma distinção entre *kolax* e *parasitos* ora não.²⁵⁷ Além disso, a divisão Gnatão-parasita/ Estrutia-kolax como pares contrastantes é dificultada pelas evidências do *Eunuchus* de Terêncio. No prólogo, Terêncio afirma ter adotado o *parasitus colax*²⁵⁸ e o *miles gloriosus* não de Plauto ou Nêvio, como outros haviam presumido, mas sim do *Colax* de Menandro. Se havia um parasita Gnatão e um *kolax* Estrutia no original

²⁵⁶ Sobre *Phormio*, cf. ARNOTT 1970.

²⁵⁷ Cf. Plut. *Mor.* 5b; 50 c-d; 54b; 547d.

²⁵⁸ Há uma discussão filológica importante acerca do *parasitus colax* (v. 30) de Terêncio. *Colax* poderia ser a forma latinizada do termo grego, significando “um parasita bajulador”, mas *kolax*, em grego, é frequentemente um nome e não um adjetivo. Deste modo, alguns comentadores preferem ler como “um parasita, o bajulador (do título)”. O título *Kolax* é previamente mencionado por Terêncio, então *colax* estaria retomando esse título. Fontaine (2007) propõe uma leitura completamente nova. Para ele, *colax* seria um *hapax legomenon*, um adjetivo em *-ax* formado de *colere*, significando “aquele que cultiva, cuida”, então “bajulador”.

menandriano, como sugerem Gil e Nasselrath, qual deles seria o modelo para o Gnatão terenciano? Com efeito, o Gnatão de Terêncio é um parasita (*parasitus*, tal qual identificado em *dramatis personae*) que tem como *modus operandi* a *kolakeia*.²⁵⁹ Em *Eunuchus* (vv. 232 seq.), Gnatão fala sobre seu “método” para conquistar novos patrões:

*est genus hominum qui esse primos se omnium rerum volunt
nec sunt: hos consector; hisce ego non paro me ut rideant,
sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul.
quidquid dicunt laudo; id rursum si negant, laudo id quoque;
negāt quis: nego; ait: aio; postremo imperavi egomet mihi
omnia adsentari. is quaestu' nunc est multo uberrimus.*

Há uma espécie de homens que querem ser os melhores em tudo e não são. Procuro [250] esses. Não me ofereço a eles como alvo de chacotas, mas, ao contrário, rio com eles e ao mesmo tempo admiro a inteligência deles. Louvo o que quer que digam; se, ao invés, negam isso, louvo também. O que negam nego, o que afirmam afirmo. Enfim eu impus a mim mesmo concordar com tudo. Esta profissão agora é muito mais vantajosa.

(Ter. *Eun.* vv. 248-253 – tradução de Nahim Silva)

Brown parece acertar quando sugere que Terêncio pode ter adaptado apenas Estrutia em seu Gnatão – ambos são parasitas acompanhantes de soldados. A divisão *kolax-parasitos* no *Kolax* de Menandro seria opaca, menos marcada do que supõe Nesselrath. Para Brown,

“É plausível supor que no *Kolax* de Menandro houvesse algum contraste entre Gnatão e Estrutia, se eles fossem personagens separadas (como devem ter sido). Não é claro, porém, se esse contraste poderia ser usado para justificar etiquetar um como *parasitos* e outro como *kolax*, exceto talvez no sentido da etiqueta *kolax* ser usada por uma outra personagem (s) como uma crítica. Daí não deriva que *kolax* e *parasitos* fossem tipos

²⁵⁹ Cf. também Ter. *Eun.* vv. 391-433.

cômicos claramente diferentes. Não vejo razão para duvidar que o Gnatão de Terêncio – até onde o *Kolax* de Menandro é levado em consideração – seja modelado apenas em Estrutia”.²⁶⁰

Se pensarmos em Estrutia e Gnatão como duas figuras semelhantes – e não completamente contrastantes – o enredo de *Colax*, como supôs Arnott, estaria baseado em uma estrutura simétrica: cada pretendente (o jovem citadino e o soldado) aparece em cena com seu acompanhante parasita. Essa é uma proposta interessante, mas que pouco pode ser desenvolvida devido ao estado fragmentário das peças de enredo soldado x jovem citadino (*Pericliomene*, *Misumenus*, *Sikyonioi* e, possivelmente, *Colax*). De todo modo, a *kolakeia* não parece ser em Menandro um traço distintivo apenas da personagem-tipo do parasita. A impressão é a de que a “bajulação” é, antes de tudo, um comportamento, um modo de se portar, que pode ser estendido a vários tipos de personagens. Um parasita pode ser bajulador, bem como um escravo ou um cozinheiro. Em *Misumenus*, por exemplo, o escravo Geta elogia o soldado Trasonida por sua beleza e boa fortuna, mesmo quando o soldado se encontra em momento de extrema consternação.²⁶¹ Em *Dyscolus* (vv. 486 seq. Arnott), o cozinheiro Sicão fala sobre o homem em necessidade precisar ser *κολακικόν* (v. 492) para conseguir o que deseja e ao se endereçar a Cnemão vale-se um registro de linguagem quase adulatório (*βέλτιστε* – v. 503 Arnott) que ressalta a comicidade da passagem: Cnemão é o homem que jamais seria persuadido pela *kolakeia* do cozinheiro.²⁶²

Dos fragmentos restantes de Menandro, temos o registro certo somente de um parasita: Quéreas em *Dyscolus*, o qual é descrito como *ὁ παράσιτος* entre os *dramatis personae*.²⁶³ A personagem Quéreas tem pouca participação na peça, aparecendo somente

²⁶⁰ Cf. BROWN 1992: 105-6. “it is plausible to suppose that in Menander's *Kolax* there was some contrast between Gnathon and Strouthias, if they were separate characters (as they may well have been). But it is not clear that the contrast could be usefully expressed by labelling one of them as a *parasitos* and the other as a *kolax*, except perhaps in the sense that the label *kolax* may have been applied to one of them by some other character(s) as a term of criticism; it would not follow from this that *kolax* and *parasitos* were clearly differentiated comic types. And I see no reason to doubt that Terence's *Gnatho* is modelled (as far as *Mtn. Kolax* is concerned) on *Strouthias* alone”.

²⁶¹ Cf. Men. *Mis.* vv. 90 seq. Arnott.

²⁶² Cf. GOLDBERG 1980: 82-4; HAEGEMANS 2001: 687.

²⁶³ É possível que houvesse um parasita em *Sikyonioi*, pois entre vv. 39-47 Arnott, há indícios de uma personagem que seria “insaciável”. Além disso, Póllux (4.119) fala sobre um parasita que usa roupas brancas em *Sikyonioi*. Esse parasita é associado a Terão, personagem que atua como um *servus currens* do soldado Estratofane nessa peça. Ainda, um parasita interpretaria um papel breve em *Dis Exapaton*, comédia

no início em diálogo com o jovem Sótrato (vv. 50-80 Arnott). Como muitos estudiosos notaram, Quéreas é uma personagem protática (πρόσωπον προτατικόν), ou seja, ele aparece somente para que fatos e/ou informações sejam trazidos à tona ou para revelar algo sobre o caráter da protagonista, desaparecendo da ação em seguida.²⁶⁴

Assim como o Trasonida de *Misumenus*, cuja caracterização singular buscamos esclarecer em outro momento do estudo, Quéreas está fora dos eixos convencionais – mas não muito, como exploraremos a seguir. Na peça, Quéreas seria um “amigo” associado ao jovem Sótrato, que, já tendo se apaixonado pela filha de Cnemão, relata ao “amigo” (v. 56 Arnott) a situação na qual se encontra. O trecho mais significativo do diálogo é o seguinte:

{(Σω)} διόπερ ἦκω παραλαβὼν
σε πρὸς τὸ πρᾶγμα, καὶ φίλον καὶ πρακτικὸν
κρίνας μάλιστα.
{(Χαι)} πρὸς τὰ τοιαῦτα, Σώστρατε,
οὕτως ἔχω· παραλαμβάνει τις τῶν φίλων
ἐρῶν ἐταίρας· εὐθὺς ἀρπάσας φέρω,
μεθύω, κατακάω, λόγον ὅλως οὐκ ἀνέχομαι·
πρὶν ἐξετάσαι γὰρ ἥτις ἐστί, δεῖ τυχεῖν.
τὸ μὲν βραδύνειν γὰρ τὸν ἔρωτ' αὖξει πολὺ,
ἐν τῷ ταχέως δ' ἔνεστι παύσασθαι ταχύ.
γάμον λέγει τις καὶ κόρην ἐλευθέραν·
ἕτερος τίς εἰμ' ἐνταῦθα· πυνθάνομαι γένος,
βίον, τρόπους, εἰς πάντα τὸν λοιπὸν χρόνον
μνεῖαν γὰρ ἤδη τῷ φίλῳ καταλείπομαι
ὥς ἂν διοικήσω περὶ ταῦτα.
{(Σω)} καὶ μάλ' εὔ
οὐ πάνυ δ' ἀρεσκόντως ἐμοί.
{(Χαι)} καὶ νῦν γε δεῖ

menandriana que foi o modelo para a plautina *Bacchides*, na qual um parasita sem nome atua como subordinado do soldado Cleômaco (vv. 573-603).

²⁶⁴ Cf. LEO 1912: 243 (*apud* Antonsen-Resch 2004: 16, nota 67). “eine nur zum Zweck der Exposition, sei es um zu erzählen...oder sich erzählen zu lassen..., also nur um die monologische Erzählung an die Zuschauer zu dramatisieren, oder, die vollkommenere Form, um durch das Gespräch die Situation oder den Haupcharakter hervortreten zu lassen..., erfundene Figur”.

ταῦτα διακοῦσαι πρῶτον ἡμᾶς.
{(Σω)} ὄρθριον
τὸν Πυρρίαν τὸν συγκυνηγὸν οἴκοθεν
ἐγὼ πέπομφο –
{(Χαι)} πρὸς τίνα;
{(Σω)} αὐτῷ τῷ πατρὶ
ἐντευζόμενον τῆς παιδὸς ἢ τῷ κυρίῳ
τῆς οἰκίας ὅστις ποτ' ἐστίν.
{(Χαι)} Ἡράκλεις,
οἷον λέγεις.

SO. Por isso eu venho
te relatando o caso, considerando-te acima de tudo
amigo e prático.
QUE. Com relação a tais coisas, Sóstrato,
sou assim: se um dos meus amigos, apaixonado, toma como
amante uma cortesã, de cara, raptando-a levo,
embebedo-me, incendeio, não aceito conselho algum,
pois antes de pesquisar quem ela é, é preciso encontrá-la.
Pois como o atraso aumenta muito a paixão,
agindo rapidamente é possível descansar rápido.
Alguém fala de casamento e de uma menina livre?
aqui sou outro: quero saber sobre a família,
dos recursos e dos modos, pois uma lembrança permanente
já deixo para o amigo
conforme tratarei disso.
SO. Muito bem, mas não é muito agradável para mim.
QUE. Agora precisamos
primeiro descobrir essas coisas.
SO. Ao amanhecer,
enviei lá de casa Pírrias,
o companheiro de caça.
QUE. Aonde?

SO. Para procurar
o pai da donzela, ou ao senhor
da casa, quem quer que seja.
QUE. Héracles!
Que coisa você diz!

(Men. *Dysc.* vv. 55-75 Arnott – tradução adaptada de Helena Spinelli)

A crítica especializada notou a aparente incongruência entre a classificação de Quéreas na lista de personagens e aquilo que efetivamente está na comédia. Primeiramente, o nome. Quéreas (Χαιρέας) não é um nome tradicional de parasita; não é um dos nomes falantes que denunciam o caráter do parasita, como Gnátão.²⁶⁵ Ao invés disso, é um nome dado em Menandro a jovens em *Fabula Incerta* e *Koneiazomenai*. Além disso, nas falas de Quéreas há poucos indícios que levam a crer que ele seja uma personagem ligada ao parasitismo. Por este motivo os críticos frequentemente veem em Menandro um “enobrecimento” da figura do parasita.²⁶⁶

No entanto, há inúmeros indícios que marcam Quéreas como um parasita. Eu os enumero: 1) μεθύω, “eu bebo”, v. 60 pode ser uma indicação do apetite de Quéreas por comida e bebida; 2) invocação a Héracles (Ἡράκλεις – v. 75), um deus ligado à gluttonia, conectado ao parasita no fragmento de Diodoro de Sinope (traduzido acima), em *Curculio* de Plauto (vv. 2;3;79; 358) e nas epístolas de Alcifrão (*Ep.* 3.11; 3.25). Héracles é o deus tutelar dos parasitas e, julgo eu, essa invocação deixa claro o estatuto de Quéreas como parasita; 3) Quéreas fala sobre seu hábito de trabalhar para que as paixões de seus “amigos” sejam concretizadas: se o amigo se apaixona por uma cortesã, Quéreas a rapta. Se o amigo se apaixona por uma moça livre, Quéreas faz questão de inquirir e preparar a corte. O parasita enquanto um sagaz estrategista, que leva a cabo a paixão que motiva o enredo ou elabora uma solução para o problema central, atuando como um *servus callidus*, é uma tópica cômica (*Curculio* e *Captivi* de Plauto e *Phormio* de Terêncio, por exemplo)²⁶⁷; 4) um outro indicador

²⁶⁵ HANDLEY 1965: 140.

²⁶⁶ GIL1981: 54-5.

²⁶⁷ Para Arnott (1970), a diferença entre o escravo sabichão e o parasita seria o status: o parasita é um homem livre e, como tal, pode atuar em esferas nas quais não haveria espaço para o escravo. Cf. ARNOTT 1970: 34. “The plan’s ingenuity, resourcefulness, and organization far transcended the abilities of the typical *servus parum callidus* with whom we are familiar from Terence’s other plays. Such a paragon of brilliance and

do parasitismo é o adjetivo *πρακτικός* (v. 56 Arnott) utilizado por Sótrato para identificar Quéreas. *πρακτικός*, segundo o LSJ, é usado para descrever alguém que dá cabo de uma ação e em uma passagem platônica está associado a *τέχνη* (Pl. *Resp.* 476a). Deste modo, acredito que “prático” pode ser tomado como testemunho da oficiosidade de Quéreas, que, como comentamos, é uma tópica de parasitas.

Há suficientes indícios que comprovam a caracterização de Quéreas enquanto um parasita e justificam a etiqueta que ele recebeu na lista de personagens. Talvez a parca referência linguística seja explicada pela caracterização externa: Quéreas poderia trajar uma máscara típica de parasitas (talvez uma das descritas por Póllux?) e, apenas isso, já demonstraria seu caráter de parasita. Como ressaltamos ao tratar do soldado Trasonida, as máscaras e a indumentária veiculariam somente informações básicas para o entendimento do caráter da personagem, como idade, profissão e status social. É difícil saber quais seriam as convenções de máscaras à época de Menandro, mas é plausível acreditar que houvesse padrões fixos para, pelo menos, as personagens mais comuns.

Deste modo, parece-me, que Menandro – assim como fez com o Trasonida em *Misumenus* – brinca deliberadamente com as expectativas da audiência, que espera, a partir da máscara tradicional de parasita que deve ter sido usada por Quéreas, um parasita desses de nome “Mandíbula” (*Gnathon*) ou “Caruncho” (*Curculio*). O padrão para Menandro é mais uma medida de diferença do que um modelo a ser seguido, como nota Handley ainda nos anos sessenta (1965: 33).

O termo *parasitos* identifica Quéreas apenas na lista de personagens. Os *dramatis personae* exibem modificações feitas pelo autor do papiro bodmeriano e podem ter sofrido inúmeras alterações ao longo do tempo em que foram sendo copiados.²⁶⁸ Para Handley, trataria-se de um produto de uma edição acadêmica, cujo autor e/ou leitor buscou adicionar as descrições das personagens segundo seu próprio entendimento do texto. Haegemans (2001) acredita que o comentador antigo que produziu a lista de personagens tinha em mente uma tradição “segundo a qual o parasita era um dos tipos permanentes da comédia nova” (2001: 687). Haegemans negligencia os indícios linguísticos que caracterizam Quéreas como um parasita – os quais buscamos descrever acima – e defende a tese de que Quéreas não é

initiative had to be of free status, for a slave could not act as the patron of an heiress in Athenian law. Hence Phormio needed to be a parasite”.

²⁶⁸ Cf. HANDLEY 1965: 124-5.

um parasita, mas sim um amigo de Sótrato que foi mal interpretado pelo comentador posterior (*pace* HANDLEY 1965: *passim*; GOLDBERG 1980:75).

Tendo a acreditar que a opinião de Haegemans, apresentada na citação abaixo, é deficitária, primeiro porque negligencia aquilo que está no próprio texto de Menandro; segundo, porque acredita que havia na antiguidade uma ideia de que todas as personagens-tipo deveriam estar em uma comédia, o que não pode ser corroborado pelos textos antigos. Para mim, Quéreas é um parasita, mas não muito. Assim como Trasonida era um soldado fanfarrão, mas não muito. Esse é o feito pretendido por Menandro.

“O comentador tardio que confeccionou as descrições das personagens foi influenciado provavelmente por uma tradição segundo a qual o parasita era um dos tipos permanentes da comédia nova. Começando pela ideia de que todas essas personagens deveriam estar em uma peça, ele caracterizou Quéreas, que como um amigo de Sótrato estava próximo ao tipo do parasita, como tal”.²⁶⁹

Incorremos na mesma conclusão a que chegamos ao comentar Trasonida: a caracterização de personagens-tipo fala muito sobre o projeto dramático de Menandro e nos mostra que a tradição posterior avaliava o comediógrafo de acordo com seus próprios parâmetros, forçando um molde de gesso às personagens menandrianas, que, quando analisadas com maior profundidade, não se encaixam nesses moldes. Como ressaltamos, esse “molde de gesso” era, para Menandro, muito mais uma medida de diferença do que um modelo. Aprecio muito a visão de Zagagi (1995: 33), que identifica uma transferência de caráter de Quéreas para Calípides, pai de Sótrato, que é quem se preocupa com a comida em *Dyscolus*.

²⁶⁹ Cf. HAEGEMANS 2001: 687. “The later commentator who provided the character descriptions was probably led by the tradition according to which the parasite was one of the permanent types in New Comedy. Starting from the idea that all these should be present in the play, he characterized Chaireas, who as Sostratos’ friend came closest to the type of the parasite, as such.

Em determinado momento, o parasita navega da comédia para outros gêneros literários, passando pela sátira latina (já com Ênio), pela farsa atelana e pelo mimo, aportando com sucesso nos escritos em prosa do período imperial. Essa literatura tem como característica principal o profundo engajamento com temas e tópicos da comédia clássica, apresentando especial apelo pelos dramas de Menandro, que, na época, já havia se tornado o comediógrafo por excelência, como buscamos mostrar na primeira parte da tese.

Há um parasita, por exemplo, de nome Gnatão e de papel relativamente importante no livro IV do romance *Dáfnis e Cloé* de Longo. Em *Quéreas e Caliroe* de Cariton (1.4.1) um parasita, de menor importância, é contratado para servir como ator. Há muito notou-se as semelhanças entre os romances e as comédias da *nova*. Reardon (1969: 292-3), por exemplo, refere-se aos romances de Longo e de Aquiles Tácio como algo “não muito diferente de uma comédia de costumes em prosa” e Hägg (1983: 124) pressupõe uma relação entre os gêneros afirmando que a comédia seria “a meia-irmã mais nobre do romance”. Vale notar que as estruturas dos enredos desenvolvidos nos romances e nas comédias novas são similares: um jovem rapaz abastado se apaixona por uma moça. O casamento entre ambos é dificultado por uma série de obstáculos, que, ao fim, são superados, permitindo que o casal tenha um final feliz.²⁷⁰ Como Sano argumenta,

“A forma como os comediógrafos lidam com o elemento amoroso fornece um antecedente fundamental para o romance, já que também faz parte das convenções estabelecidas por Menandro, além do reconhecimento quando adultas de crianças expostas (como vemos em Longo e em Heliodoro), o amor à primeira vista de um rapaz por uma jovem em uma trama que se encerra em casamento”.²⁷¹

Mas os romancistas apropriavam-se da comédia nova não sem alterações, moldando e adequando os motivos cômicos ao sabor marcadamente erótico dos romances. O caso do parasita Gnatão no romance de Longo parece ser emblemático: a lascívia sexual, mais do que a edacidade ou a bebida, é a característica mais marcante dessa personagem. Esse é um

²⁷⁰ Cf. SMITH 2014. O autor lança luz sobre alguns aspectos partilhados entre a comédia nova e o romance, tais como a domesticidade dos enredos, que partem do pressuposto que a ordem do *oikos* representa a ordem da *polis*, e a divindade Fortuna (*Tyche*) como gatilho para o encadeamento das ações dos enredos.

²⁷¹ SANO 2013: 57.

elemento pouco – ou nada - explorado nos fragmentos cômicos supérstites. Nos fragmentos de Macão comentados, o parasita atua como um escravo sexual de sua senhora para conseguir alimento. Nesse caso, o parasita age de acordo com a sua edacidade. Esse não parece ser o caso do Gnatão de Longo: não é o desejo por comida que o faz tentar estuprar Dáfnis, mas sim o próprio desejo sexual. Gnatão é descrito da seguinte maneira:

Ὁ δὲ Γνάθων, οἷα μαθὼν ἐσθίειν ἄνθρωπος καὶ πίνειν εἰς μέθην καὶ λαγνεύειν μετὰ τὴν μέθην καὶ οὐδὲν ἄλλο ὢν ἢ γνάθος καὶ γαστήρ καὶ τὰ ὑπὸ γαστέρα, οὐ παρέργως εἶδε τὸν Δάφνιν τὰ δῶρα κομίσαντα, ἀλλὰ καὶ φύσει παιδεραστῆς ὢν καὶ κάλλος οἶον οὐδὲ ἐπὶ τῆς πόλεως εὐρών, ἐπιθέσθαι διέγνων τῷ Δάφνιδι καὶ πείσειν ὄρετο ῥαδίως ὥς αἰπόλον.

Gnatão, um homem sábio em comer, beber até cair e fornicar bêbado. Ele não era nada mais que uma mandíbula, uma barriga e aquela parte embaixo da barriga. Ele não deu muita importância quando viu Dáfnis arranjando o presente. Porém, sendo ele um pederasta por natureza e não achando uma beleza igual na cidade, pensou em dar em cima do Dáfnis e julgou que, como pastor, ele seria rapidamente convencido.

(Long. *Daph. et Chl.* 4.11.2)

Sano (2013: 28), ao comentar as semelhanças entre comédia nova e romance, corretamente relembra que nos romances as tintas são mais carregadas do que nas comédias. Parece-me, portanto, que Longo se apropria de uma tópica cômica ligada aos parasitas – a questão do sexo – amplificando-a ao ponto de tornar Gnatão uma figura distante dos parasitas cômicos dos fragmentos, que são, por vezes, vistos com empatia e neutralidade.²⁷² Essa metamorfose de Gnatão de um parasita da comédia para um parasita do romance – um amante que ameaça morrer diante da perspectiva de não obter seu amado - transparece-se em suas falas ao interpelar Astilos, seu mestre:

“οἶχεταιί σοι Γνάθων” ἔφη “δέσποτα. Ὁ μέχρι νῦν μόνης τραπέξης τῆς σῆς ἐρῶν, ὁ πρότερον ὁμνῶς ὅτι μηδὲν ἐστὶν ὠραιότερον οἴνου γέροντος, ὁ

²⁷² Acerca da função de Gnatão no percurso sexual de Dáfnis, cf. SANO 2013: 153.

κρείττους τῶν ἐφήβων τῶν ἐν Μιτυλήνῃ τοὺς σοὺς ὀψαρτυτὰς λέγων, μόνον λοιπὸν καλὸν εἶναι Δάφνιν νομίζω. Καὶ τροφῆς μὲν τῆς πολυτελοῦς οὐ γεύομαι, καίτοι τοσοῦτων παρασκευαζομένων ἐκάστης ἡμέρας κρεῶν ἰχθύων, μελιτωμάτων, ἡδέως δ' ἂν αἷξ γενόμενος πόαν ἐσθίοιμι καὶ φύλλα, τῆς Δάφνιδος ἀκούων σύριγγος καὶ ὑπ' ἐκείνου νεμόμενος. Σὺ δὲ σῶσον Γνάθωνα τὸν σὸν καὶ τὸν ἀήτητον Ἔρωτα νίκησον. Εἰ δὲ μή, σὲ ἐπόμενυμι, τὸν ἐμὸν θεόν, ξιφίδιον λαβὼν καὶ ἐμπλήσας τὴν γαστέρα τροφῆς ἐμαυτὸν ἀποκτενῶ πρὸ τῶν Δάφνιδος θυρῶν· σὺ δὲ οὐκέτι καλέσεις Γναθωνάριον, ὥσπερ εἰώθεις παίζων αἰεῖ”.

Ele disse: “Teu Gnatão, meu senhor, está morrendo. Eu que até agora só amava a tua mesa, eu que jurava que nada era mais delicioso que o vinho envelhecido, eu que dizia que os seus cozinheiros eram os melhores dentre os jovens de Mitilene, eu considero que o belo Dáfnis seja a única coisa que valha a pena. Não como as comidas luxuosas. Quantas carnes, peixes e bolos de mel fossem diariamente preparados, eu preferiria me tornar uma cabra e comer a grama e as folhas, escutando a siringe de Dáfnis e sendo pastoreado por ele. Salva teu Gnatão e vence o Amor implacável. Senão, meu deus, eu juro que, tendo um punhal e a barriga cheia de comida, me mato às portas de Dáfnis. Tu não chamarás mais pelo “Gnatãozinho”, como costumava sempre brincar”.

(Long. *Daph. et Chl.* 4.16. 2-4)

Ainda no período imperial, parasitas são personagens literárias em *Epístolas dos Parasitas* (Ἐπιστολαὶ Παρασίτων), uma coleção de quarenta e duas breves cartas de cunho fictício dispostas no terceiro livro da coletânea de epístolas creditada ao (suposto) rétor grego Alcifrão (aproximadamente 170-250 d.C.).²⁷³ Pensa-se que essas epístolas, cujos remetentes são pescadores, agricultores, parasitas, heterase o próprio Menandro – há uma epístola de Menandro a Glicera, 4. 18, e uma em resposta de Glicera a Menandro, 4.19 – apresentem relações literárias muito próximas com Luciano, Eliano (*Epístolas Agrícolas*), o romance de

²⁷³ Cf. BONNER 1909: 31; BENNER & FOBES 1949: 6-18.

Longo (*Dáfnis e Cloé*) e com a comédia clássica, em especial Aristófanes e Menandro e, em menor escala, Cratino e Êupolis.²⁷⁴

Além das complexas implicações causadas por essas apropriações literárias, o próprio formato dessas epístolas é inusitado: são epístolas breves que não parecem ter uma unidade estrutural ou temática. Algumas epístolas são narrativas, outras são invectivas, outras moralizantes, mas todas têm um elemento em comum: a Atenas do séc. IV a.C. Alcifrão, que possivelmente foi um professor de retórica de origem síria, ambiciona recriar através do gênero epistolográfico - i.e. dando voz a personagens do fim do período clássico em um contexto a ser imaginado como “real” – as vicissitudes da vida “cotidiana” em Atenas. As epístolas, de modo geral, podem ser produto de práticas escolares, nas quais os clássicos e grego ático eram privilegiados. Isso explicaria, por exemplo, o esforço de recriação dos nomes dos parasitas, que são de modo engraçado nomeados “Lambe-Panela” (Χυτρολείκτης, 4.18) ou “Cheira-Fumaça” (Καπνοσφράντης, 4. 13), e a proficuidade das alusões literárias.²⁷⁵

Muitas passagens das epístolas dos parasitas parecem ser reformulações em prosa de falas originais em trímetros, de modo que é possível supor que Alcifrão tivesse conhecimento direto dos cômicos. Um exemplo é a *Epístola* 3.19.3 (Αὐτόκλητος Ἑτοιμαρίστῳ - “De Me-Convidei para Pronto-para-Almoçar”), a qual Meineke lê como uma adaptação de um trímetro de Menandro.²⁷⁶ Outra apropriação de uma ῥήσις de parasita menandriano em uma comédia de nome *Boiotia* seria a *Epístola* 3.1. (Τρεχέδειπνος Λοπαδεκθάμβῳ - “De Corre-para-Jantar para Encantado-pelo-Prato”), segundo defende Gratwick (1987).

Sendo ou não uma adaptação apenas de Menandro, o retrato dos parasitas pintado por Alcifrão é bem mais complexo do que o de Ateneu, por exemplo, ou do que o de Luciano. Primeiramente, nota-se uma exploração das consequências negativas do parasitismo para o parasita – algo que será divertidamente subvertido por Libânio. Ao que pude averiguar, não há evidências relativas a esse ponto anteriores a Alcifrão, mas, acredito, que essa já fosse uma tópica cômica que se perdeu por causa da preservação dos fragmentos. De fato, não

²⁷⁴ Cf. BONNER 1909; GRATWICK 1979. BENNER & FOBES (1949: 6, nota a) listam os autores mencionando nominalmente por Alcifrão: Ésquilo, Arato, Crates, Tebano, Dífilo, Menandro, Filemão, Safo, Simônides, Solon, Teofrasto, entre outros.

²⁷⁵ Cf. FUNKE 2016.

²⁷⁶ MEINEKE, *FCG* iv. p. 334. (*apud* BENNER & FOBES 1949: 195, nota a)

seria descabido pensar que os comediógrafos pudessem explorar os efeitos do parasitismo no próprio parasita, tal qual tão bem representam os efeitos do amor no apaixonado. Na *Epístola* 3.3. (Ἀρτεπίθυμος Κνισοζώμῳ - “De Quer-Bolo para Sopa-Fumegante”), dada baixo, o parasita Quer-Bolo manifesta o desejo de se enforcar, observando as dificuldades da vida de parasita. Em uma outra epístola (3.34), o parasita, diante das dificuldades da vida parasítica, decide tornar-se um agricultor (algo diametralmente oposto ao que faria o parasita do diálogo de Luciano) e a mesma vontade (a de mudar de vida) apresenta o parasita da *Epístola* 3.4.

Ἀρτεπίθυμος Κνισοζώμῳ

Ἀγχόνης μοι δεῖ, καὶ ὄψει με οὐ μετὰ μακρὸν ἐν βρόχῳ τὸν τράχηλον ἔχοντα. οὔτε γὰρ τὰ ράπισματα οἷός τέ εἰμι φέρειν καὶ τὴν ἄλλην παροινίαν τῶν κάκιστ' ἀπολουμένων ἐρανιστῶν, οὔτε τῆς μιαρᾶς καὶ ἀδηφάγου γαστρὸς κρατεῖν· ἢ μὲν γὰρ αἰτεῖ, καὶ οὐ πρὸς κόρον μόνον ἀλλ' εἰς τρυφήν· τὸ πρόσωπον δὲ τὰς ἐπαλλήλους πληγὰς οὐκ ἀνέχεται, καὶ κινδυνεύω τοῖν ὀφθαλμοῖν τὸν ἕτερον συσταλῆναι ὑπὸ τῶν ραπισμάτων ἐνοχλούμενος. ἰοῦ ἰοῦ τῶν κακῶν, οἷα ὑπομένειν ἡμᾶς ἀναγκάζει ἢ παμφάγος αὕτη καὶ παμβορωτάτη γαστήρ. ἔκρινα οὖν πολυτελοῦς τραπέζης ἀπολαύσας ἀποπτύσαι τὸ ζῆν, κρείττονα ὀδυνηροῦ βίου τὸν καθ' ἡδονὴν θάνατον ἡγησάμενος.

De Quer-Bolo para Sopa-Fumegante

Eu preciso me enforcar. Tu me verás não em muito tempo com uma corda no pescoço. Não sou mais capaz de suportar os golpes e a bebedeira dos comensais que estão destinados a serem desgraçados e de controlar a minha repulsiva e comilona barriga. Ela pede não só o suficiente, mas também o luxo. A cara não suporta os socos contínuos e eu, enquanto sou atingido pelos golpes, corro o perigo de um dos olhos saltar para fora. Ai ai! Que males que nós devemos suportar por causa da barriga que tudo devora e come. Eu decido dar fim à vida após me beneficiar de uma refeição luxuosa, pois acho que uma morte prazerosa é melhor do que uma vida difícil.

(Alciph. *Ep.* 3.3)

Um outro aspecto interessante dos parasitas de Alcifrão é a questão da sapiência. Não falamos daquela capacidade de engendrar estratégias para que haja o desenlace feliz do casal, como há na comédia nova, mas sim de uma sabedoria moral. Por exemplo, na epístola acima traduzida, nota-se o uso de uma máxima moral encerrando a carta. Algo semelhante, identificamos em *Epístola* 3.18, em que o parasita “Lambe-Panela” afirma ser melhor viver sem dinheiro do que morrer com ele. Já na *Epístola* 3.21, o parasita “Tagarela-de-Vinho” fecha sua carta a partir de uma máxima moral acerca do uso da língua, que, segundo o parasita, deve ser guiada pela inteligência para não tropeçar e cair. Novamente, é possível que essa fosse uma característica aplicada a alguns parasitas cômicos que, por uma questão de sobrevivência dos textos, hoje não podemos mais rastrear. Como ressaltamos, Menandro costuma brincar com as expectativas da audiência e a quebra do padrão, para esse comediógrafo, era a regra. Deste modo, o parasita sábio, em si um paradoxo, poderia ter um grande apelo para esse comediógrafo. Não podemos negligenciar a possibilidade de a sapiência embutida nessas epístolas ser devida ao contexto escolar em que tais cartas foram produzidas. Tal contexto seria ideal para o uso moralizante de máximas.

Um parasita bastante interessante é o da *Epístola* 3.31 (Διψαναπαυσίλυπος Πλακουντομούωνι – “de Mata-Sede para Rato-de-Bolacha”), que, se for mesmo uma adaptação em prosa de um original cômico em trimetros, só poderia ser a adaptação de uma fala de jovem apaixonado e não de parasita.

Διψαναπαυσίλυπος Πλακουντομούωνι

Νεβρίδα ἰδὼν κανηφοροῦσαν, παρθένον καλλίπηχυν καὶ εὐδάκτυλον, ταῖς βολαῖς τῶν ὀφθαλμῶν ἀπαστράπτουσιν, εὐμήκη καὶ εὐχρουν, ἧς αἱ παρειαὶ μαρμαίρουσιν, οὕτως ἐξεκαύθην εἰς ἔρωτα ὥστε με ἐπιλαθόμενον ὅς εἰμι προσδραμόντα ἐθέλειν κύσαι τὸ στόμα, ἔπειτα ἐπὶ συννοίας γενόμενον προσφύντα βούλεσθαι τὰ τοῖν ποδοῖν ἵχνη καταφιλεῖν. αἰαῖ τῆς ἀγερωχίας, νῦν ἐμὲ μὴ ἐπιθυμεῖν θερμῶν ἢ κυάμων ἢ ἀθάρας, ἀλλ' οὕτως ὑπερμαζᾶν καὶ τῶν ἀνεφίκτων ἐρᾶν. καταλεύσατέ με πάντες εἰς ταὐτὸν συνελθόντες πρὶν ἢ ἐκρινθῆναι τοῖς πόθοις, καὶ γενέσθω μοι τύμβος ἐρωτικὸς ὁ τῶν λιθιδίων κολωνός.

De Mata-Sede para Rato-de-Bolacha

Vendo Nebris carregando o cesto, uma jovem de belos braços e de belos dedos, de olhos reluzentes, alta e corada, de bochechas cintilantes, queimei de amor a ponto de, esquecendo quem eu era, querer correr para beijá-la na boca. Em seguida, após reflexão, mantive-me perto e quis beijar as pegadas de seus pés. Ai! Que arrogância! Agora eu não desejo nem tremoço, nem feijão, nem mingau, mas, cheio de comida, amo o inalcançável. Vinde e apedrejai-me todos vós antes que eu seja consumido pelo desejo. Que o monte de pedriscos seja para mim um túmulo erótico!

(Alciph. *Ep.* 3.31)

Assim como Gnatão de *Dáfnis e Cloé* (passagem supramencionada), Mata-Sede é um apaixonado, um parasita que abandona o costumeiro desejo por comida (tremoço, feijão e mingau são mencionados) em nome de uma paixão fulminante. A diferença é a de que Gnatão age (ele tenta estuprar Dáfnis), enquanto Mata-Sede não cede aos impulsos que o levavam a roubar um beijo da jovem. De novo, o parasita apaixonado pode ter sido explorado pelos comediógrafos – em especial por Menandro, dado a tornar os tipos personagens mais idiossincráticos, como deve ter sido Terão em *Sikyonioi* - muito embora não haja traços disso nos fragmentos supérstites.²⁷⁷

2.2. O parasita orador de Libânio

Esse breve percurso buscou esclarecer alguns pontos relativos ao parasita enquanto personagem literária desde sua gênese na comédia média até o período imperial, a fim de investigar o meio e o modo pelo qual Libânio constrói seu parasita na *Decl.* 28. Minhas inquietações estão relacionadas, sobretudo, aos motivos que impulsionam Libânio a adotar tópicos cômicos em seu discurso, uma vez que o parasita, apesar de ser um tipo, não figura entre as *personae* mais comuns das declamações etológicas (ou “etopoéticas”) greco-latinas. Trata-se - junto com a espúria *Decl.* 29 - da única declamação cuja *persona loquens* é um *parasitos*, i.e. a voz é dada completamente ao parasita. Na tradição latina, o *parasitus* é figura

²⁷⁷ O parasita Saturio no *Persa* de Plauto tem uma filha, mas não se menciona a mãe ou as circunstâncias da relação entre o parasita e a mãe da menina.

tangencial em quatro declamações das *Declamações Menores* de Pseudo-Quintiliano: *Decl.* 252, 296, 298 e 379.²⁷⁸

Nessas quatro declamações latinas, datadas possivelmente do séc. II d.C., o retrato veiculado do parasita está muito distante daquele visto em Libânio. Na *Decl.* 379, por exemplo, um rico enfrenta uma condenação de assassinato baseado no testemunho de um parasita que cometeu um sacrilégio (*parasitus sacrilegus*), o qual testemunhou, sob tortura, que o homem rico – a quem ele era antes associado – havia assassinado o homem pobre porque ambos eram inimigos, não pelo pobre ser adúltero, como havia alegado o homem rico. Quem fala é o homem rico que, adotando uma argumentação baseada na redução ao absurdo, tenta descreditar o testemunho do parasita. Nesse discurso, o parasita é um ser humano vil, que, após ser expulso pelo rico por conta do sacrilégio, resolve se vingar do antigo hospedeiro. “Ele é apenas uma testemunha e, além disso, é um parasita”, diz o rico, como se apenas o parasitismo já fosse pretexto para o descarte do testemunho. Uma imagem negativa semelhante é vista na *Decl.* 252, na qual o *parasitus* é o responsável por violentar sexualmente (*rapuit eam parasitus divitis*) a filha de um homem pobre, inimigo do homem rico que mantinha o parasita.²⁷⁹ O caso é levado ao tribunal pelo homem pobre, que acusa o rico de “crime não escrito” (*maleficium inscriptum*), uma vez que o rico mandou o parasita estuprar a jovem.

Nas outras duas declamações (296 e 298), temos casos de *abdicatio* (“deserdação”). Em 298, um pai *rusticus* busca deserdar seu filho *parasitus*, fornecendo uma descrição do filho que pode ser lida como um amálgama de todas os *topoi* literários de parasitas (luxo, servilismo, desejo por comer e beber, andar com prostitutas, gastar a propriedade herdada, receber apelidos, ser agredido fisicamente etc.). Novamente, o declamador vale-se dessas

²⁷⁸ Essas são alguns casos encontrados. Não se trata de uma pesquisa exaustiva.

²⁷⁹ Apesar de o parasita nessa declamação ser um estuprador, assim como Gnatão no romance de Longo, ambos esses parasitas são diferentes. O parasita da declamação 252 estupra a jovem sob ordem de seu anfitrião, enquanto Gnatão tenta estuprar Dáfnis por pura lascívia. Portanto, acredito que não há motivos para se inferir que houvesse uma tópica cômica (pelo menos na Média e na Nova) de parasita ligado ao desejo sexual descontrolado, ainda que um *τρόπος ἐρωτικός* – de significado obscuro, por sinal – seja conectado ao parasita no fr. 80 K-A de Antífanos (cf. Aristoph. fr. 5 K-A sobre a referência enigmática ao fato de o parasita agir como fumaça ao se relacionar com jovens belos). Para mim, Longo inova nesse sentido ao exacerbar o desejo sexual de Gnatão e Pseudo-Quintiliano apenas se apropria do servilismo do parasita em um caso, muito comum nas declamações latinas, de estupro de virgem. Ainda, um fragmento de Efipos (fr. 20 K-A), poeta da média, alude ao fato de jovens rapazes pagarem pela janta com favores sexuais. Deste modo, parece que o sexo é a moeda de troca do parasita cômico, não sendo uma característica que o defina primordialmente.

tópicas para realçar o caráter moralmente condenável do parasita, que, apenas por ser um parasita, merece ser deserdado.

Na *Decl.* 296, o parasita é assassino do irmão de seu mestre, um homem que fora exilado e que havia retornado apenas para jantar na casa do irmão. O pai, ao saber que o filho A havia sido assassinado pelo parasita do filho B, deserda o filho B. De novo, o parasita é uma figura de índole censurável, levado a agir de modo condenável pela necessidade de agradar ao mestre. Como bem resume o pai, *persona loquens* dessa declamação, o parasita das declamações latinas é “um parceiro de vícios, um adulator de cada feito torpe” (*quid enim est parasitus nisi comer vitiorum, turpissimi cuiusque facti laudator?*, §1).²⁸⁰ Os parasitas dessas declamações, além de serem representados de modo pejorativo, não são *personae loquentes*. Assim como mulheres e escravos, não é dada voz aos parasitas na tradição declamatória latina. Algo que motiva essa ausência talvez seja o estatuto do parasita nessa Sofistópolis romana, na qual o homem parasita não seria digno de arguir um caso em um tribunal.

Libânio, diferentemente, dá voz ao seu parasita. Em minha opinião, através dessa escolha – a de representar um parasita – Libânio deixa transparente um engajamento mais com a tradição cômica do que com a declamatória, especialmente pelo fato de o parasita, como ressaltamos, não figurar entre as personagens declamatórias mais comuns. Libânio escolhe representar um parasita e isso não é fortuito. Ao que tudo indica, o rétor de Antioquia imprime nesse tema declamatório uma marca de suas declamações como um todo, qual seja criar uma caricatura – um retrato distorcido pelas regras da declamação e da Sofistópolis – de um tipo cômico puramente ático tendo em vista o ensinamento e o divertimento, como nota García Soler ao comentar a *Decl.* 29:

“As personagens que falam nestas declamações [de Libânio] não são indivíduos, mas sim em sua maior parte tipos procedentes da comédia colocados em situações absurdas, o que lhes dá um ar de caricatura oratória na qual prima a finalidade de divertir.”²⁸¹

²⁸⁰ Cf. Antiph. fr. 193 K-A, no qual o parasita diz-se disposto a matar, estrangular e dar falso testemunho por um amigo.

²⁸¹ GARCÍA SOLER 2016: 296. *Los personajes que hablan en estas declamaciones no son individuos, sino en su mayor parte tipos procedentes de la comedia puestos en situaciones disparatadas, lo que les da el aire de una caricatura oratoria en que prima la finalidad de divertir.*

Tendo em vista o objetivo dessa pesquisa e visando a alcançar uma maior clareza na exposição dos resultados, elaborei uma tabela cujo intuito é listar as ocorrências de temas ligados ao parasita que são trabalhados na *Decl.* 28 e que seriam registrados na comédia ática. Ora, alguns temas não encontram respaldo nos fragmentos autorais cômicos, mas são vistos em fontes indiretas, como nos comediógrafos latinos, em Luciano e em Alcifrão. Ora, alguns temas não possuem vestígios em textos anteriores a Libânio. Devemos tratar esses temas sem antecedentes literários ou como inovações de Libânio ou como referências que se perderam junto com os textos que as carregavam, aos quais o professor de Antioquia pode ter tido acesso.²⁸²

TEMAS	<i>Decl. 28.</i>	Comédia
Tema 1 Parasita convidado para jantar se preocupa com a hora da refeição Subtemas: parasita atrasado; parasita que perdeu a hora; parasita que é o primeiro a chegar	§ 2 ὃ καὶ πρῶτῳ τυγχάνειν (“eu, que calhava de ser o primeiro”) § 7 στείλαμενος εὐπρεπῶς οὕτως ἐπείγῃσθαι παρὰ τὸν κεκληκότα (“aprontando-me de modo adequado para ir à casa do anfitrião”) § 7 τὴν γὰρ διὰ τῶν ποδῶν ἀτιμάσας διακονίαν (ignorando o serviço dos meus pés)	Epicarmo, fr. 31 K-A – há uma referência aos pés do homem sobre o qual fala o trecho (possivelmente um homem de comportamento parasítico; v. 1 ἀλλ' ἄλλος ἔσται' ὅδε τοῦδε κατὰ πόδας/ (“um outro veio para cá com seus pés”) Aristofonte, <i>Iatros</i> , fr. 5 K-A, v. 2: ἄν τις ἐστιᾷ, πάρειμι πρῶτος (“se alguém oferece um banquete, eu sou o primeiro presente”) Menandro, <i>Orge</i> , fr. 364 c. 4 Kock menciona parasita

²⁸² Cf. GARCÍA SOLER 1990: 267.

		<p>de nome Querofonte que correu (ἔτρεχε) para o jantar pensando estar atrasado.</p> <p>Alcifrão, <i>Epístolas</i>, 3.1.</p>
<p>Tema 2</p> <p>Parasita deseja se suicidar (subtemas: parasita quer se matar por ter perdido o jantar ou por não suportar mais a vida de parasita)</p>	<p>§1 καταλῦσαι τὸν βίον (“dar fim à vida”)</p> <p>§3 τοῦ ζῆν ὁ θάνατος αἰρετώτερος εἶναι δοκεῖ (“a morte parece melhor que a vida”)</p> <p>§ 4 τί οὖν ἕτερον ἢ θάνατος ἔσται μοι τοῦ κακοῦ λύσις; (“o que para mim seria o fim dos males além da morte?”)</p>	<p>Não há referências na comédia ática.²⁸³</p> <p>Alcifrão, <i>Epístolas</i> 3.1.; 3.3; 3.13; 3.31.</p>
<p>Tema 3</p> <p>Fome como uma condição/patologia incapacitante (não conseguir dormir, definhar, perder a voz, quase morrer etc.)</p>	<p>§1 οὔτε γὰρ φωνὴ πάρεστί μοι λιμῶ προαπειρηκότι (“eu, que padecia de fome, não tinha voz”)</p> <p>§ 1 πῶς γὰρ ἂν ἐπὶ κενῇ τῇ γαστρὶ καθεύδειν ὑπῆρχε; (“como é possível dormir de barriga vazia?”)</p>	<p>Timocles, <i>Kaynioi</i>, fr. 20 K-A, vv. 4-5: οὐκ ἀπεκατέρησε γὰρ ἐκεῖνος, ἀλλ' ἐκατέρησε, ὃ φίλτατε, / πεινῶν (“ele não morreu de fome, mas matou a fome, meu caro”); no mesmo fragmento, trecho</p>

²⁸³ Crobilo, um poeta da Média, escreveu uma comédia de nome Ἀπαγχομένος (“O Estrangulado”), na qual deveria haver um parasita (cf. fr. 1), segundo o único fragmento supérstite desse drama. Enforcamento é o modo de se morrer desejado pelos parasitas nas epístolas de Alcifrão mencionadas e não seria descabido pensar em um protagonista parasita que finge se enforcar na comédia de Crobilo. No entanto, devido à conservação do texto, não podemos afirmar se havia uma tópica de suicídio ligada aos parasitas nas comédias.

	§ 5 τὸν ἀπολέσαντά με λιμόν (“a fome que me mata”)	devolve a vida ao parasita quase morto.
Tema 4 Parasita de gostos requintados/ parasita como um <i>connaissanceur</i>	§2 εὐωχίας πολυτελοῦς ἐκπεπωκότι (“deixado de fora de um jantar requintado”) § 12 κνίσσης αἰσθανόμενος (“percebendo a fumaça”)	Dífilo, <i>Parasita</i> , fr. 61. v.4 K-A ἀτενὲς δὲ τηρῶ τοῦ μαγείρου τὸν καπνόν/ (“eu observo com atenção a fumaça do cozinheiro”) Timocles, <i>Epichairekakos</i> , fr. 11 K-A: ἐγγέλεις ὀρῶν,/ θύννεια, νάρκας, καράβους ἡμωδία. (“vendo enguias, atum, arraias e lagostins ele salivou”) Alcifrão, <i>Epístolas</i> , 3.37; 3.39
Tema 5 Parasitismo enquanto profissão/arte (τέχνη)	§3 τοῖς τὴν αὐτὴν ἡμῖν ἐπανηρημένοις τὴν τέχνην (“outros que escolheram a mesma profissão que a nossa”) §6 ἐγὼ δὲ καὶ ἄλλως ἐκ παιδὸς τὸ περισπούδαστον ἐκεῖνο μάθημα τοῖς περὶ τραπέζας πονουμένοις (“Desde pequeno [aprendi] o principal ensinamento daqueles que trabalham nas mesas...”) 	Diodoro, <i>Epikleros</i> , fr. 2, v. 3-4 K-A; τὰς δ' ἄλλας τέχνας/ οὐδεὶς θεῶν κατέδειξεν, ἀλλ' ἄνδρες σοφοί. (“nenhum deus descobriu as outras artes, mas sim homens sábios”) Antídoto, <i>Protochoros</i> , fr. 2, v. 4 K-A τὸ τεχνίον ἀεὶ τοῦτό μοι κατεπίνετο (“esse oficiozinho era sorvido por mim” – notar a linguagem metafórica dos parasitas)

	<p>§ 12 μικρὸν γάρ τι καὶ τῶν Κρητικῶν κυνῶν αἰ ῥινηλατοῦσαι πρὸς ἡμᾶς (“o faro dos cães cretenses não é nada perto do nosso”)</p>	<p>Dífilo, <i>Synoris</i>, fr. 76 K-A: ὥς διασέσυρκε τὴν τέχνην (“como ele ridicula a minha arte”)</p> <p>Plauto, <i>Persa</i>, v. 53; 61 <i>unde ego hunc quaestum optineo et maiorum locum</i></p> <p>Alcifrão, <i>Epístolas</i>, 3.9; 3.25.</p>
<p>Tema 6</p> <p>Parasita se satisfaz apenas com a comida pela qual ele não tem que pagar/ tema da ἀσυμβολία (“não contribuição”)</p>	<p>§3 οἷς γὰρ οὐκ ἔστιν ἔτοιμον ἀζημίως παρατίθεσθαι τράπεζαν, τούτοις ἀνθ' ὅτου καὶ ζῆν αἰρετέον; (“para quem não consegue aprontar uma mesa sem gastos é melhor viver do que morrer?”)</p> <p>§ 17 θοίνης δὲ καὶ διαίτης ἐκπεσεῖν ἀλλαχοῦ πληρουμένης συμφορῶν ἔστιν ἡ μεγίστη. (“a maior das tragédias é perder um banquete de comida recheado na casa alheia”)</p>	<p>Êupolis, <i>Kolakes</i>, fr. 159, v. 11-12: εἴτ' ἐπὶ δεῖπνον ἐρχόμεσθ' ἄλλυδις ἄλλος ἡμῶν/ μᾶζαν ἐπ' ἀλλόφυλον [...] (“nós vamos jantar a sopa alheia na casa alheia”)</p> <p>Timocles, <i>Dracontion</i>, fr. 8, v. 10 K-A: χαίρουσι δεῖπνων ἡδοναῖς ἀσυμβόλοις (“eles gostam de jantar sem trazer contribuição”)</p> <p>Eubulo, <i>Oidipous</i>, fr. 72, v. 1 K-A: ὁ πρῶτος εὐρὼν τὰλλότρια δειπνεῖν ἀνὴρ (“o primeiro descobridor do jantar em casa alheia”)</p> <p>Dífilo, <i>Synoris</i>, fr. 73. v.8 K-A</p> <p>Dromão, <i>Psaltria</i>, fr. 1 K-A</p>

		O tema é muito bem explorado em Timocles, <i>Epistolai</i> , fr. 10 K-A.
Tema 7 Preparações para ir ao jantar (banho, cortar o cabelo, esvaziar o estômago); modo de locomoção até o jantar (andando, a cavalo, etc.)	§ 4 τῆς τε γὰρ προσδοκωμένης εὐωχίας ἐν παρασκευῇ γεγονῶς ὅλον ἐμαυτὸν ἐκένωσα (“Em preparação para o futuro banquete, eu me esvaziei por inteiro”) § 9 παρέδραμον μὲν οὖν καὶ τὸ λουτρόν (“eu passei reto pelo banho”)	Dífilo, <i>Parasitos</i> , fr. 62 K-A, parasita impreca contra quem lhe fala o caminho errado até a casa do anfitrião (εἴ τις μὴ φράσει' ὀρθῶς ὁδόν – “se alguém lhe dá o caminho errado”).
Tema 8 Relação de amizade entre parasita e o anfitrião	§4 μοι τὸ παρὰ τῶν φίλων ἀφθονέστερον ἐστρατήγησεν ἡ Τύχη (“a mim a Fortuna arranjou a generosidade dos amigos”) § 6 Ἐκάλει μέ τις ἐπὶ δεῖπνον τῇ προτεραίᾳ τῶν γνωρίμων (“Ontem um de meus conhecidos me convidou para jantar”)	Timocles, <i>Dracontion</i> , fr. 8, v. 9 K-A: ἐπαινέτης θαυμαστὸς οἶος τῶν φίλων (“que magnífico elogiador dos amigos!”) Antífanos, <i>Didymoi</i> , fr. 80, v. 3 K-A: οὐδεὶς παράσιτος εὖχετ' ἀτυχεῖν τοὺς φίλους (“nenhum parasita deseja que seus amigos sejam desgraçados”); v. 7 φίλος γενναῖος ἀσφαλῆς (“ele é um amigo verdadeiro e ponta-firme”) Antífanos, <i>Progonoi</i> , fr. 193, v. 2 K-A: τοῖς φίλοις/

		<p>τοιουτοσί τίς εἰμι (“aos amigos, eu sou assim”)</p> <p>Alcifrão, <i>Epístolas</i>, 3.5.; 3.33</p>
<p>Tema 9</p> <p>Parasita sábio ou engenhoso</p>	<p>§ 6 – reproduz uma máxima moral</p> <p>τοῖς ἐπὶ δεῖπνα πρώτοις ἀπηντηκόσιν ὃ τε νοῦς σωφρονεῖ καὶ ὁ τόπος εὐτρεπής (“A razão é moderada e o lugar é guardado para aqueles que chegam primeiro no jantar”)</p> <p>§ 7 ἐτραπόμην τοῦ τάχους μηχανήν (“eu me ocupei com um estratagema de velocidade”)</p> <p>§ 11 – reproduz outra máxima</p> <p>παρομαρτεῖ τοῖς εὐτυχοῦσιν ὁ φθόνος (“a inveja acompanha os afortunados”)</p> <p>§ 16; §24 parasita cita Homero</p>	<p>Nos fragmentos gregos, o parasita aparece como auxiliar de seu amo na conquista da jovem amada (ex. Quéreas em <i>Dyscolus</i>), mas ele contribui muito mais com o trabalho braçal do que com o intelectual. Já na comédia latina, a imagem do parasita esperto, próximo a um <i>servus callidus</i>, é mais explorada. Ex. <i>Curculio</i>, <i>Captivi</i> e <i>Menaechmi</i> (v. 902, parasita Peniculus é comparado a Odisseu), de Plauto, e <i>Phormio</i>, <i>Eunuchus</i> (Gnatão conselheiro amoroso, v. 430 <i>seq</i>) de Terêncio. Alcifrão, <i>Epístolas</i>, 3.1.; 3.18;3.21</p>
<p>Tema 10</p> <p>Parasita como um impostor (ἀλαζών)</p>	<p>§ 7 τρέχειν ἐπενόησα κατὰ τοὺς Μήδων ἀλαζόνας (“pensei em correr ao modo dos impostores medos”)</p>	<p>Referências não são claras, mas parasitas agindo ao modo de um impostor podem ser notados em</p>

	§ 7 ἔσεσθαι περιφανέστερος (“parecer mais conspícuo”) – todo o estratagema do cavalo é uma farsa	Aristofonte, <i>Iatros</i> , fr. 5 K- A.
Tema 11 Parasita solitário (sem família)	§ 20 γὰρ αἰτιάσαιτ' ἂν τὸ συμβεβηκός; ἀσχολίαν; ἀλλ' ἦδει πάντα σχολάζοντά με πρὸς τοῦτο. τῶν οἴκοι ἐπιμέλειαν; ὃ μηδὲ οἶκος ἔστιν. παῖδας ἢ γυναῖκα βεβιάσθαι πρὸς ἑαυτούς; ἀλλ' ἦδει καὶ μονήρη καὶ μόλις ἀρκοῦντα. (“O que explicaria o ocorrido? Falta de tempo? Mas ele sabe que tenho todo tempo para isso. Tarefas em casa? Não tem casa. Filhos e esposa exigindo-me só para eles? Mas ele conhece a minha solidão, que com dificuldade suporto.”)	Não há referências explícitas na comédia ática. Plauto, <i>Persa</i> , v. 118 <i>seq.</i> Saturio, que tem uma filha, afirma de modo paradoxal que o parasita deve ser como um filósofo cínico e ter somente o necessário para viver.

A partir dos dados reunidos na tabela acima, nota-se que Libânio constrói em sua declamação uma imagem de parasita que está bastante próxima aos parasitas cômicos. A grande maioria dos temas mais explorados na *Decl.* 28 já estão nos fragmentos cômicos e, parece-me, que o único elemento completamente novo nessa declamação é seu próprio tema: o parasita cavaleiro. Também nota-se que Libânio – talvez deliberadamente – não adota algumas tópicas, como o fato de o parasita participar de um mesmo círculo social que a

cortesã e o cafetão – talvez informações desse tipo fossem descabidas no contexto moralizante das escolas - e o servilismo do parasita ao seu anfitrião.

Outro elemento destoante é o seguinte: o parasita de Libânio, diferentemente dos das epístolas de Alcifrão, não deseja morrer. O discurso é, como notou Russell (1996: 130), figurado, assim como qualquer caso de *prosangelia*. O principal objetivo da *persona loquens* não é conseguir o direito de se suicidar, mas sim conseguir suscitar a piedade de seu patrão a ponto de o convidar para jantar uma segunda vez. A *Decl.* 28 corresponde, portanto, a um exercício de composição de discurso figurado (*controversia figurata* ou σχηματισμένος λόγος, na terminologia técnica retórica).²⁸⁴ Na tradição retórica grega, o discurso figurado deveria ser empregado quando o tema do discurso do orador fosse tomado como indecente ou imoral ou quando a segurança do próprio orador estivesse em risco. Nesse sentido, a declamação em questão é um registro muito interessante de intersecção entre comédia e ensinamento de retórica. Os alunos de Libânio reconheceriam o discurso como figurado também porque teriam ideia do *ethos* tradicional do parasita cômico como alguém caracterizado pela ânsia de comer e que, para alcançar seu objetivo, estaria disposto até mesmo a ir ao tribunal simulando uma vontade de se suicidar.

Ainda que as semelhanças temáticas sejam transparentes, há pouca similaridade vocabular, ecos linguísticos que unam a declamação aos fragmentos cômicos. Chamo atenção para o uso em §12 de κνίσσης αἰσθανόμενος (“percebendo a fumaça”). Dífilo vale-se em *Parasitos* (fr. 61 v.4 Kock) de ἀτενὲς δὲ τηρῶ τοῦ μαγείρου τὸν καπνόν/ (“eu observo com atenção a fumaça do cozinheiro”) e Alcifrão dá o nome de Καπνοσφράντης (“Cheira-Fumaça”) ao parasita da *Epístola* 3.13. Talvez καπνός fosse um termo mais corrente na comédia para designar a fumaça que pode ser vista, enquanto κνῖσα seria mais o odor do alimento cozinhando ou o vapor de uma sopa ou refogado, por exemplo. Libânio também não utiliza nenhum termo ligado a ἀσυμβολία (“não contribuição”), uma noção muito presente nos fragmentos cômicos, ainda que os §3 e §17 pareçam momentos ideais para que tais termos sejam usados. Ainda, Libânio ignora completamente a tradição cômica que conferia ao parasita apelidos falantes.

Os poucos ecos linguísticos podem indicar um conhecimento indireto de Libânio dos textos cômicos, como sugeriu primeiro Norman (1964: 165-6).²⁸⁵ O comentador moderno

²⁸⁴ Sobre a discussão técnica de discurso figurado, cf. Quint. 9.2.65; [Dion. Hal.] *Rhet.* VIII-IX; Aps. *Rhet.* 330-339 Sp.-H.; as referências antigas são sintetizadas em LAUSBERG §906.

²⁸⁵ Cf. também SCHOULER 1984: 503-4 (*apud* Nesselrath 2014: 249, nota 38).

duvida que Libânio tenha tido à sua disposição qualquer texto direto, autoral, dos comediógrafos, pois os empréstimos são todos de ordem típica, são elementos que poderiam facilmente ser extraídos de uma coleção de aforismos, de um sumário ou de uma enciclopédia. Norman chega a duvidar até mesmo do fato de Libânio ter lido diretamente o texto integral do *Dyscolus*, uma obra com a qual ele parece dialogar em suas declamações misantrópicas.²⁸⁶ Segundo Norman,

“O material [de Libânio] da Comédia Nova é mais frequentemente sentencioso ou psicológico. Podemos duvidar seriamente que ele [Libânio] tivesse qualquer texto diretamente disponível. Ele pode construir um discurso sobre a servitude a partir de um rótulo de Filemão, mas isso é coisa típica, característica de uma coleção de aforismos morais. Ele enfeita sua narrativa com rasgos satíricos ou pegadinhas proverbiais de Efipo ou Menandro, mas são apenas pegadinhas. Nota-se que esses diversos empréstimos da comédia, sejam vocabulares ou de situação, tendem a ocorrer em pares ou grupos, com as referências próximas umas das outras, indicando, portanto, que a fonte seria uma enciclopédia”.²⁸⁷

Acreditamos que, embora Libânio talvez não tenha tido acesso direto ao texto dos comediógrafos, há uma razão para a apropriação que ele faz dessa tradição cômica. Libânio – e, ao que parece, também Corício – tem ciência de que está conversando – e fazendo seus alunos ou seus leitores conversarem – com a comédia ática, ainda que aquilo que ele pensasse ser material legítimo fosse de ordem secundária. Essa afirmação fica patente quando lemos o §38 da *Decl.* 32 (traduzido no capítulo 4), no qual figuras do universo do velho que fala essa declamação recebem nomes de personagens de Menandro. Assim como Corício, Libânio faz uso da comédia – em especial, de Menandro – como uma forma de

²⁸⁶ *pace* GARCÍA SOLER 1991.

²⁸⁷ NORMAN 1964: 166. “His material from New Comedy is more often the sententious or the psychological, and it may be seriously doubted whether he had any complete text directly available. He may construct an oration on servitude from a tag of Philemon, but this is merely stock stuff, characteristic of a collection of moral aphorisms. He garnishes his narrative with satirical snippets or proverbial snatches from Ephippus or Menander, but they are snippets indeed. It is to be noted that these diverse borrowings from comedy, whether of vocabulary or of situation, tend to occur in pairs or groups, with the references at no great distance from each other, and thereby indicate their source of origin as the encyclopaedia”.

conferir qualidade à sua obra, tornando-a espirituosa e interessante ao jovem em idade escolar e douta o bastante para seus colegas professores e intelectuais, que também liam e faziam proveito das declamações.

CAPÍTULO 3

O δύσκολος nas declamações de Libânio, *Decl.* 26 e 27

As declamações 26 e 27 de Libânio são frequentemente citadas como um dos mais claros e melhores exemplos da relação próxima entre declamação e comédia. Em ambas as declamações, um homem δύσκολος (“discolo”, “de gênio intratável”) é *persona loquens* e isso é o suficiente para que associações à personagem da menândrea comédia *Dyscolus* sejam feitas. Na *Decl.* 26, um caso de *prosangelia*, o δύσκολος, casado com uma mulher tagarela (γῆμας λάλον γυναῖκα) e incapaz de suportar a situação, procura o direito de se suicidar. Na *Decl.* 27, um caso de *apokeryxis* (ἀποκήρυξις – “deserdação”), o pai δύσκολος busca deserdar um filho que riu ao vê-lo escorregar e cair na rua.

As associações entre essas declamações e o *Dyscolus* deitam raízes ainda no século dezenove, quando as declamações de Libânio serviam como testemunho à comédia menândrea, até então considerada perdida. Em sua discussão do *Dyscolus*²⁸⁸, Kock, editor de *Comicorum Atticorum Fragmenta* (Teubner, 1880-8), aventa a hipótese de a *Decl.* 26 (*O Discolo Casado com a Tagarela*) ter sido composta imitando Menandro. Kock afirma também que na *Decl.* 26 um “engenho menândreo” é mais evidente do que na *Decl.* 27, pois há muitas passagens de padronagem métrica semelhante a um trímetro. O editor, inclusive, faz uma listagem de tais trímetros em sua edição.²⁸⁹ Foerster, alguns anos mais tarde, assim como Kock, estabelece uma possível influência de Menandro em ambas as declamações em sua edição de Libânio. Ele, porém, atenta à possibilidade do rétor imperial valer-se de outras literaturas além do *Dyscolus*, como escritos de χαρακτηρισμός e outras comédias não identificadas.²⁹⁰

Ainda em um período anterior à publicação integral da comédia supracitada, ocorrida em 1959, Headlam, em sua edição dos *Mimos* de Herodas, argumenta que a *Decl.* 26 teria

²⁸⁸ KOCK, III, 37.

²⁸⁹ KOCK, III, 670.

²⁹⁰ FOERSTER, IV, 546, nota 1.

sido influenciada pela comédia *Plokion* de Menandro.²⁹¹ O argumento de Headlam baseia-se em uma passagem da declamação (*Decl.* 26 - § 34), na qual a esposa é descrita como “mais falante do que uma rolinha” (τρυγόνοϛ λαλιστέρα). As mesmas fraseologia e imagem são encontradas no fr. 346 KÖ de *Plokion*, no qual se lê τρυγόνοϛ λαλίστεροϛ (“mais falante do que uma rolinha”). Pack (1935: 156, nota 22) refutou a hipótese de Headlam, uma vez que apenas uma imagem não seria o suficiente para sustentar a sugestão do editor de Herodas.

Estamos hoje em uma posição muito mais bem informada do que os estudiosos citados para estabelecer comparações entre o *Dyscolus* e as declamações imperiais. Nós já conhecemos o texto integral desse drama. Muitos estudiosos modernos confirmam aquilo já sugerido por Kock, Foerster, Headlam e Pack: a comédia ática, em especial o *Dyscolus*, tem um grande peso na composição dos discursos escolares citados. A essa conclusão chegam no ano de 1959 Jacques, Préaux e Photiades.²⁹² Diferentemente do que sugeriu Kock, a leitura integral da comédia de Menandro relevou que a *Decl.* 27 (*O díscolo deserda o filho*) é muito mais próxima a *Dyscolus* do que a *Decl.* 26.²⁹³ Russell (1996: 113), que traduziu pela primeira vez ambos os textos ao inglês, ressalta que podem haver paralelos entre as declamações mencionadas e a comédia menândrea referida, mas que Libânio, via de regra, escreve “de um modo cômico”, sem fazer referência a nenhum texto específico. García Soler (1990; 1991; 2016), a primeira – e única, até onde se pode pesquisar – a traduzir a *Decl.* 26 ao espanhol, traz à luz inúmeras semelhanças vocabulares e de conteúdo entre a comédia e as declamações de Libânio, apontando a aparente inovação do rétor, que reinventa a personagem cômica trazendo-a a um novo contexto, o escolar.

Nesse estudo, assim como foi feito ao comentar o parasita da *Decl.* 28, proponho realçar as filiações cômicas dos exercícios imperiais, destacando passagens nas quais há uma clara apropriação de tópicos cômicos. Meu objetivo é entender a forma e o motivo pelo qual Libânio constrói uma Sofistópolis discólica.

²⁹¹ HEADLAM, xlii.

²⁹² Cf. JACQUES 1959: 213 *seq.*; PRÉAUX 1959: 331; PHOTIADES 1959: 322 *seq.*

²⁹³ JACQUES 1959: 213; JOHANSSON 2015: 273.

3.1. Arqueologia dos δύσκολοι: Timão, Cnemão e a Comédia Nova

Ambas as personagens declamatórias são identificadas como homens δύσκολοι (“intratáveis”) e suas caracterizações partem de “motivos rudimentares”²⁹⁴ associados a essa personagem literária análoga ao misantropo, tais como a insociabilidade, a solidão, o cenário rural, a parcimônia e a tendência a ser agressivo. Devido ao caráter fragmentário das fontes antigas, especialmente as datadas dos séculos V e IV a.C., não há como precisar quando e por quais meios e agentes a personagem adquiriu expressividade literária. Um fato é certo: sua assegurada posição no cânone de personagens fictícias. Retratos e reflexos dessa figura estão em Aristófanes (Demos em *Cavaleiros*, por exemplo), Menandro (*Dyscolus*), Plauto (*Aulularia*), Luciano de Samósata (*Timão*) e, entre renascentistas, Shakespeare (*Timon of Athens*), Ben Johnson (*The Silent Woman*) e Molière (*Le Misanthrope*). Mais tarde, o misantropo é personagem no teatro popular vienense de Ferdinand Raimund, em *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). No cinema hollywoodiano, tem-se o misantropo Melvin Udall, interpretado por Jack Nicholson em *As Good as It Gets* (“Melhor é Impossível” no Brasil), e a fantástica e monstruosa criatura que odeia o Natal, o Grinch, interpretada por Jim Carrey em *The Grinch* (“O Grinch”). Libânio está, portanto, em meio a essa longa tradição.

Seguramente a *Ursprung* da personagem é anterior ao ano de 316 a.C., quando *Dyscolus* ganhou o primeiro lugar nas Leneias. O período correspondente ao intervalo entre a morte de Aristófanes (c. 385 a.C.) e o nascimento de Menandro (342 a.C.) – problemáticamente denominado “período da Comédia Nova” – parece ter sido particularmente fértil para a surgimento de misantropos dramáticos. Nesse período, Mnesímaco (fr. 3 Kock) teria composto um *Dyscolus* ΔΥΣΚΟΛΟΣ. Ofelião e Anaxilas (fr. 20 Kock) teriam composto cada qual um *Monotropos*. Uma comédia de título *Misoponeros* é creditada a Antífanos (fr. 159 Kock), bem como uma *Timão* (fr. 206 Kock).

É bastante provável que todas essas representações cômicas tardias de misantropos dialoguem com a sátira a uma figura real, histórica, um ateniense de nome Timão, desenvolvida no período de Aristófanes.²⁹⁵ As fontes clássicas sobre Timão são escassas, de modo que a maioria das inferências que são feitas sobre sua vida partem de obras muito

²⁹⁴ PRÉAUX 1959: 328.

²⁹⁵ Cf. PHOTIADES 1959; SCHMID 1959.

distante temporalmente ao período em que ele teria vivido, a saber o diálogo *Timão* de Luciano de Samósata e *A Vida de Marco Antônio* de Plutarco, que diz:

Ὁ δὲ Τίμων ἦν Ἀθηναῖος καὶ γέγονεν ἡλικία μάλιστα κατὰ τὸν Πελοποννησιακὸν πόλεμον, ὥς ἐκ τῶν Ἀριστοφάνους καὶ Πλάτωνος δραμάτων λαβεῖν ἔστι· κωμωδεῖται γὰρ ἐν ἐκείνοις ὥς δυσμενῆς καὶ μισάνθρωπος·

Timão era um ateniense e viveu no período da guerra do Peloponeso, como é possível apreender de Aristófanes e de Platão Cômico. Nesses autores, ele é ridicularizado como um homem hostil e misantropo.

(Plut. *Ant.* § 70)

De fato, Timão aparece em duas passagens do corpus aristofânico supérstite, em *Aves*, v. 1549, na qual ele é mencionado como uma antonomásia da impiedade, e em *Lisístrata* (vv. 809 *seq.* - abaixo), em que o coro de mulheres narra sua história por meio de uma linguagem assaz metafórica: Timão é um homem sem morada fixa (αἰδρυτος), cuja face é encerrada em espinhos intransponíveis (ou seja, de barba muito hirsuta), motivado pelo ódio aos homens vis. Ele é uma figura quase lendária, uma vez que é aproximado à linhagem divina das Eríneas.

{X. ΓΥ.} Καγὼ βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν {Ant.}

ἀντιλέξαι τῷ Μελανίωνι.

Τίμων ἦν τις αἰδρυτος ἀβάτοισι τὸ πρόσ-
ωπον εὖ σκώλοισι περιειργμένος, Ἐ-
ρινύων ἀπορρώξ.

Οὗτος οὖν ὁ Τίμων

ᾧχεθ' ὑπὸ μίσους

πολλὰ καταρασάμενος ἀνδράσι πονηροῖς.

Οὕτω κεῖνος ἡμῖν ἀντεμίσει τοὺς πονηροὺς

ἄνδρας αἰεὶ, ταῖσι δὲ γυναιξὶν ἦν φίλτατος.

Co.: Também eu quero contar a vocês uma história,
em resposta à de Melânio.
Timon era um errante que, entre impenetráveis espinhos,
encerrou por completo seu rosto,
da vertente das Eríneas.
Esse Timon, portanto,
por causa do ódio partiu
após lançar muitas imprecações contra os homens perversos.
Assim ele sempre odiava
os homens perversos, mas era amável com as mulheres.

(Ar. *Lys.* vv. 809- 820 – tradução de Adriane Duarte)

Timão não é personagem *per se* em nenhuma das duas comédias referidas de Aristófanes e em ambas as passagens um status proverbial, lendário, é guardado ao misantropo.²⁹⁶ Photiades (1959) trabalha com a ideia de que Timão era um “tipo real” que influenciou, ainda no século V a.C., a representação de “tipos ideias”, literários, de misantropos, como a personagem do *Monotropos* de Frínico (fragmento abaixo) e, possivelmente, o homem justo no *Pluto* de Aristófanes (vv. 825 – 38), cuja história de ruína e falência poderia aludir ao destino de Timão, que, como contam as fontes, perdeu sua fortuna sustentando falsos amigos.²⁹⁷ Além disso, pode-se reconhecer em personagens aristofânicas como Demos nos *Cavaleiros* (vv. 41-3) e Filocleão em *Vespas* (v. 942) elementos tradicionalmente associados a Timão, como a irascibilidade e a vida rural.

..... ζῷ δὲ Τίμωνος βίον,
ἄγαμον, ἄδουλον, ὀξύθυμον, ἀπρόσοδον,
ἀγέλαστον, ἀδιάλεκτον, ἰδιογνώμονα.

..... Vivo a vida de Timão,
não casado, sem escravos, colérico, inacessível,

²⁹⁶ Cf. TOMASSI 2011: 23. “Con l'espressione Ἐρινύων ἀπτοππῶξ il coro eleva Timone, in effetti, a una sfera più alta di quella umana stabilendo un vincolo di sangue fra lui e le Erinni, secondo quel gusto per le genealogie simboliche tipico della cultura greca che e qui sfruttato per evocare l'eccezionalità del disumano odio che il misantropo nutre per tutta l'umanità, un odio che ha in se qualcosa di demoniaco”.

²⁹⁷ Cf. PHOTIADES 1959: 306, nota 1.

não rio, não converso e tenho minhas próprias opiniões.

(Phryn. *Monotropos*, fr. 1 K-A)

Pode-se pressupor que, de fato, Timão vivesse à época de *Aves* (414 a.C.), de *Monotropos* (mesmo ano de *Aves*) e de *Lisístrata* (411 a.C.).²⁹⁸ A sátira feita a Timão nessas três referências parece indicar um modo de invectiva pessoal ao gosto da comédia antiga, bem ilustrado na figura cômica de Sócrates em *Nuvens* e, possivelmente, na *Konnos* de Amípsias, em que Sócrates também seria personagem. Armstrong (1987: 8-9) chama atenção para o fato de *Monotropos* parecer ser a única comédia de costumes da Antiga que se tem notícia. Na verdade, sugere o estudioso, é melhor pensar que Frínico, ao estilo da *antiga*, estivesse satirizando Timão, ainda vivo, e que preferisse não utilizar o nome próprio do misantropo, mantendo, assim, uma certa liberdade de enredo. Deste modo, supõe-se que o retrato não nomeado, mais genérico, de Frínico pode ter influenciado as representações seguintes de misantropos nas comédias de costumes da *média* e da *nova*.

Entre as inúmeras comédias tardias que supostamente tiveram como personagens homens misantropos, o *Dyscolus* é a única integralmente conservada. Nela, o díscolo Cnemão, cujo nome grego Κνήμων alude a canelas (“Caneludo” seria uma tradução possível em português brasileiro), é um obstáculo à realização amorosa de Sótrato, o jovem cidadão apaixonado pela filha do díscolo.²⁹⁹

Dyscolus é uma comédia com dois temas que entremeiam a ação: o primeiro trata-se da história de amor de Sótrato, o segundo é o estudo da figura do misantropo.³⁰⁰ *Dyscolus*, como o título adianta, explora o caráter do misantropo de forma tão estanque, tipificada, que Préaux (1959: 330-1) e Reckford (1961: 10-1) reconhecem em Cnemão a obra de um jovem Menandro, ainda pouco hábil em tornar suas personagens e seus enredos complexos,

²⁹⁸ Cf. ARMSTRONG 1987: 8.

²⁹⁹ É possível que o nome de “Cnemão” tivesse relação com a parte de seu corpo ferida durante a queda no poço. Certamente, os membros superiores foram feridos, uma vez que o velho não consegue se levantar sozinho após o acidente (vv. 928-9). Cf. MACCARY 1970: 284. MAC LEOD (1981) propõe uma etimologia alternativa, a de que o nome derivaria do verbo κνάω/κνάομαι (“raspar”, “ralar” e, secundariamente, “coçar-se”), segundo a qual o nome relaciona-se à personalidade abrasiva do velho. STÖSSEL (1965, *apud* MAC LEOD 1981: 161) sugere que o nome venha de κνημός (“parte elevada da montanha”).

³⁰⁰ Essa é uma ideia desenvolvida por Armin Schäfer (*Menanders Dyskolos: Untersuchungen zur dramatischen Technik*. Beitrage zur klassischen Philologie 14, Meisenheim am Glan, 1965, pp. 53, 79), em um trabalho ao qual não tive acesso. Cito *apud* ANDERSON 1970: 199 e ZAGAGI 1995: p. 185, nota 29.

bastante fiel a seus predecessores.³⁰¹ De fato, Photiades (1959: 308) e Schmid (1959: *passim*) sublinham a relação estreita existente entre o delineamento de Cnemão na comédia menândrea indicada e a tradição literária precedente que representava Timão.³⁰² Como a lenda de Timão é uma de muitas camadas históricas, atenho-me somente a pontos que certamente já estariam na fase mais antiga dessa lenda, atestada em Aristófanes e em Neantes, um historiador do fim do século IV a.C. que teria composto uma biografia de Timão. Trago, como ilustração, quatro pontos os quais tornam evidente o débito de Menandro para com seus antecessores. São eles: a) a questão da impiedade e insubmissão aos deuses; b) a tópica do μὴ χαίρειν (“não cumprimentar” ou “não se alegrar”); c) a associação entre as personagens e peras selvagens (ἀχράδες) e, por fim, d) a origem da misantropia.

a) Começemos pelo primeiro ponto. Em *Aves*, no passo mencionado, Timão é um símbolo do ódio aos deuses e uma analogia entre ele e a personagem Prometeu é estabelecida.³⁰³ Mais tarde, Luciano de Samósata brincará com o ódio aos deuses próprio de Timão em seu diálogo: Timão será aquele que odeia os deuses, não sem antes ser por eles auxiliado – uma jocosa e sutil ironia luciânica.

{TIMΩΝ}

Καὶ ὑμεῖς οἰμώξεσθε ἤδη καίτοι θεοὶ ὄντες, ὥς φατε· πάντας γὰρ ἅμα καὶ ἀνθρώπους καὶ θεοὺς μισῶ, τουτονὶ δὲ τὸν τυφλόν, ὅστις ἄν ᾤ, καὶ ἐπιτρίψειν μοι δοκῶ τῇ δικέλλῃ.

Timão

³⁰¹ Cf. PRÉAUX 1959: 330: “*Et ainsi l’existence de prédécesseurs explique sans doute la fermeté de dessin du caractère misanthrope dans cette pièce de Ménandre, qui est une pièce de jeunesse.*” RECKFORD 1961: 10-1. “*In his earlier years, perhaps, Menander concentrated his efforts more on character drawing; later, as his Epitrepontes shows, he combined the drama of character with a more complex plot allowing throughout for irony and suspense.*”

³⁰² Antífanos teria composto uma comédia de nome *Timão*, cujo enredo não é possível saber. Talvez ela tenha sido influenciada por Aristófanes. Cf. PRÉAUX 1959: 330.

³⁰³ O texto de Aristófanes não é sem problemas. Τίμων καθάρως (“um completo Timão”) ora está na boca de Pisetero, ora na de Prometeu. Wilson, em sua edição OCT, atribui a Pisetero, enquanto Hall e Geldart (OCT, 1927) atribuem a Prometeu. De toda forma, a expressão parece indicar um reconhecimento em Timão do “ódio aos deuses” próprio de Prometeu (cf. v. 1548).

E vocês, vocês vão para o inferno, mesmo sendo, como dizem, deuses! Pois eu odeio tudo, homens e deuses ao mesmo tempo. Eu acho que vou dar com a minha enxada nesse cego aí, quem quer que ele seja.

(Luc. *Tim.* §34)

Talvez haja um eco da impiedade de Timão na configuração do velho de *Dyscolus*. Cnemão vive nas redondezas de um santuário de Pã e das Ninfas, mas não toma parte dos trabalhos religiosos que neles acontecem. No prólogo, o deus Pã afirma que o misantropo não o cumprimenta voluntariamente (vv. 10 *seq.*), apenas por obrigação, e que logo se arrepende de tê-lo feito. Pírrias, o escravo, descreve o misantropo como “um velho profano” (ἀνόσιος γέρων – vv.122-3). Depois, em outro passo (vv. 444 *seq.*), Cnemão exibe uma certa insolência frente às Ninfas, que, enquanto vizinhas, são um mal para ele.

b) Como outra aproximação entre Cnemão e Timão, nota-se a tópica do cumprimento. O fragmento de *Monotropos* de Frínico deixa implícito que Timão viveria como um ἀδιάλεκτος (“sem conversa”), alguém que se abstém de interações verbais. Essa imagem é vívida especialmente em dois epigramas helenísticos, um creditado a Calímaco (*Ant. Pal.* 7.318) e outro a Leônidas (*Ant. Pal.* 7. 316). O epitáfio a Timão teria se tornado uma forma popular de epigrama literário, de modo que nada menos que sete epigramas desse tipo restaram na *Antologia Palatina* (7. 314 a 320).³⁰⁴

Μὴ χαίρειν εἴπῃς με, κακὸν κέαρ, ἀλλὰ πάρελθε·
ἴσον ἐμοὶ χαίρειν ἐστὶ τὸ μὴ σὲ πελᾶν.

Não me cumprimente, seu maldito! Passe reto!
a mim seria igualmente agradável se você não viesse.
(*AP* 7. 318)

Τὴν ἐπ' ἐμεῦ στήλην παραμείβεο μήτε με χαίρειν
εἰπὼν μήθ' ὅστις, μὴ τίνος ἐξετάσας·

³⁰⁴ CAIRNS 2016: 19.

Pela minha lápide passe reto, não me cumprimente,
não diga “quem é?” e nem pergunte “de quem é filho?”.

(AP 7. 316, vv. 1-2)

Cnemão, assim como o Timão dos epigramas, não saúda voluntariamente a ninguém. Isso é anunciado no prólogo de Pã (vv. 10 *seq.*). O próprio díscolo diz que não trabalha a parte de suas terras que fica próxima à estrada para evitar os transeuntes que passam conversando (vv. 161 *seq.*). Quando Sicão, o cozinheiro, bate na porta de Cnemão para pedir uma panela emprestada e é enxotado pelo misantropo, ele tenta se despedir do velho dizendo “adeus” (χαῖρε - abaixo). Cnemão não recebe bem os cumprimentos do cozinheiro, tal qual faz o Timão dos epigramas com relação aos passantes.

(Σι) χαῖρε πολλά.

(Κν) οὐ βούλομαι

χαίρειν παρ' ὑμῶν οὐδενός.

(Σι} μὴ χαῖρε δή.

(Κν) ὦ τῶν ἀνηκέστων κακῶν.

Si.: Tchau e benção.

Cn.: Não quero a benção
de nenhum de vocês.

Si.: Então, sem benção.

Cn.: Ai! Que mal sem cura!

(Men. *Dysc.* vv. 512-514)

Os epigramas são, obviamente, posteriores ao *Dyscolus* e não há referências clássicas ao “não cumprimentar” de Timão. No entanto, pode-se assumir que tanto Menandro quanto Calímaco e Leônidas valem-se de uma fonte comum – talvez a comédia de Antífanos? - na qual vigorava o *locus* do μὴ χαίρειν.³⁰⁵ Tanto na passagem citada de Menandro quanto nos epigramas há um jogo com o significado ambíguo de χαίρειν que já estaria nessa fonte

³⁰⁵ Cf. SCHMID 1959: 162.

comum. O verbo pode significar “cumprimentar”, “dizer oi” ou “dar tchau” e também “alegrar-se”, dependendo de sua complementação.

No epigrama de Calímaco (*AP* 7. 318), uma leitura possível do primeiro verso, além daquela que foi apresentada acima, seria “não me diga para ficar alegre, seu maldito” (Μὴ χαίρειν εἴπῃς με), se tomarmos o με com sujeito do infinitivo χαίρειν e não como objeto. A mesma ambiguidade está presente na fala do cozinheiro: χαῖρε πολλά é usada como uma forma simples de despedida, um “adeus”, ou, literalmente, como um desejo de que o interlocutor encontre felicidade.³⁰⁶ O duplo sentido permanece no uso sequencial que Cnemão faz do verbo, podendo ser entendido como “eu não quero as felicidades vindas de vocês”.

c) Pírrias, o escravo de Sóstrato, ao assuntar Cnemão é recepcionado com uma saraivada de torrões de terra, pedras e, quando já não havia nada mais à disposição, peras (σφενδονῶν βόλοις, λίθοις, ταῖς ἀχράσιν – vv. 120-1), que estavam sendo colhidas pelo velho (v. 101).³⁰⁷ Os escólios ao verso 808 de *Lisístrata* reportam o seguinte:

Τίμων οὗτος ἦν ὁ λεγόμενος μισάνθρωπος, ὃν φησι Νεάνθης ἀπὸ ἀχράδος πεσόντα χωλὸν γενέσθαι, μὴ προσιέμενον δὲ ἰατροῦς ἀποθανεῖν σαπέντα.

Esse Timão é aquele que dizem ser o misantropo, que Neantes diz que ficou manco após cair de uma pereira e que morreu, não tendo procurado um médico, por gangrena.

(*Schol. Arist. Lys.* 808 = NEANTES, *FGrH* II 84, F 35)

Os escólios, de datação incerta, reportam que Neantes associava a morte de Timão à queda de uma pereira selvagem (ἀπὸ ἀχράδος). Schmid (1959: 161-2) nota a enorme coincidência de ambos, Menandro e Neantes, mencionarem um tipo específico de pera selvagem. O estudioso sugere que, talvez, esse elemento estivesse presente em uma comédia

³⁰⁶ Como forma de resolver a questão, Maria de Fátima Sousa e Silva traduz o v. 512, a parte da fala de Sicão, como “adeuzinho, felicidades!” (χαῖρε πολλά). Helena de Negreiros Spinelli traduz a mesma porção como “tudo de bom para você”.

³⁰⁷ Cf. *Ael. Ep.* 13; 14.

anterior a Menandro, talvez em *Timão* de Antífanes. Além disso, como nota Spinelli (2009: 19), sob a perspectiva da morte de Timão reproduzida por Neantes, a queda de Cnemão no poço adquire um novo significado, pois faria alusão ao fim do misantropo proverbial.

d) Por fim, a origem da misantropia. Timão, segundo a tradição, não nasceu misantropo, mas sim se tornou um. Na passagem supracitada da *Lisístrata*, Timão partiu para o isolamento após muito imprecisar contra os homens perversos (v. 815).³⁰⁸ Platão, no *Fédon* (89d-90b), produz uma etiologia da misantropia. No diálogo platônico, a misantropia surge quando alguém, após confiar muito em um amigo íntimo, sofre uma decepção, descobrindo que o amigo é perverso e não confiável (ὅσπερ οὐκ εὐρεῖν τοῦτον πονηρόν τε καὶ ἄπιστον). Daí o homem se torna um misantropo, sem perceber que não há ninguém que seja totalmente bom e nem totalmente vil, segundo Platão. Armstrong (1987: 10) lembra que uma tradição posterior liga Platão a Timão.³⁰⁹ Segundo Olimpiodoro (século VI d.C.), quando Platão fundou a Academia, Timão aceitava receber somente o filósofo. De fato, Platão pode ter conhecido Timão, já bastante envelhecido, e a etiologia da misantropia do *Fédon* pode basear-se no destino do misantropo. Mesmo que Platão não tenha de fato convivido com Timão, a passagem no *Fédon* pode dialogar com as representações cômicas do misantropo, com quais Platão, com certeza, entrou em contato.

Na comédia de Menandro, é bastante provável que a misantropia de Cnemão seja explicada nos mesmos termos: uma decepção com a humanidade, que o faz recolher-se em isolamento. “Pensei que não existisse ninguém, dentre todos, que fosse benevolente para com o próximo” (οὐδέν' εὖνουν ὠϊόμην/ἕτερον ἑτέρῳι τῶν ἀπάντων ἂν γενέσθαι – *Dyscolus*, vv. 720-1).

Os pontos de contato entre o díscolo de Menandro e o misantropo tradicional Timão são inúmeros, de modo que o êxito da peça dificilmente residiria no frescor dos temas e da

³⁰⁸ Cf. Luc. *Tim.* §5.

³⁰⁹ Para Photiades (1959: 320), o Timão mencionado por Olimpiodoro seria Timão o Filósofo, discípulo de Pirro. Já a partir do século I de nossa era parece haver uma confusão entre as duas figuras (cf. Plin. *HN* 7. 19). A carta atribuída a Platão (Plat. *Ep.* VI), de datação imperial, em que Timão o Misanthropo é mencionado, seria tributária dessa tradição.

personagem. Havia uma familiaridade com o misantropo: por um lado, a audiência o conheceria de outros dramas; por outro, cada vez mais, em Atenas, discutia-se a conformação ética do indivíduo, uma discussão que é especialmente presente nos escritos filosóficos do período, e virtudes como a *δυσκολία* inseriam-se nessa discussão.³¹⁰ Como comentamos, Platão já apresenta uma etiologia da misantropia e características ligadas ao misantropo são comentadas por Teofrasto nos *Caracteres*, ainda que elas sejam conferidas a outros tipos éticos.³¹¹ O sucesso da peça, no entanto, não veio *ex nihilo*. Cnemão pode ser um misantropo, aos moldes dos que pisavam nos teatros, mas ele não é uma caricatura.³¹² Menandro se apropria da insociabilidade habitual da figura e constrói em torno dela uma peça, mesclando-a ao tema do amor jovem, esperado em uma comédia de seu período.

Cnemão é casado e tem uma filha – algo que o distancia do Timão celibatário (*ἄγαμος*) do *Monotropos*. Isso é central na caracterização que se faz do velho: ele é o pai cômico, figura típica das comédias da *nova*, que impõe um obstáculo à realização do *happy ending*. No caso, o misantropo é explorado como uma figura-obstáculo, sobretudo, por seu caráter antissocial. A maioria das personagens (Pírrias, Sótrato, Getas e Sicão, respectivamente) tenta, nos primeiros três atos, se acercar de Cnemão e se frustra. “Abordar Cnemão é tanto a fonte principal de humor dessa comédia quanto seu recurso estrutural básico”, escreveu Goldberg (1980: 74). Deste modo, a função de Cnemão dentro do enredo vai além de apenas gerar riso – como, por exemplo, o cozinheiro Sicão.

Mas não se pode negar que o retrato do velho é bastante estanque, como foi dito, pelo menos nos três primeiros atos. Não parece haver a tradicional “transferência de caráter” ou a originalidade de caracterização que é tão singular da poética menândrea, na qual as personagens-tipo são mormente individualizadas. De fato, a partir do prólogo, adjetivos como *ἀπάνθρωπος* (“desumano”, v. 6), *δύσκολος* (“discolo”, vv. 7, 184, 242, 747, 893), *χαλεπός* (“difícil”, “intratável”, vv. 325, 628, 747), *ἄγρικός* (“rústico”, “caipira”, vv. 202, 956), *ἄγριος* (“selvagem”, v. 388), *ἀνήμερος* (“indomável”, v. 122), *μισοπονήρος* (“que

³¹⁰ Cf. Arist. *Eth. Nic.* 1108 a 26-30.

³¹¹ Cf. Theophr. *Char.* 15.

³¹² HAEGEMANS 2001: 685. “Menander wanted to elaborate Knemon into an interesting character. He used many of the basic features of the previously existing type of the misanthrope. Knemon definitely fulfills the requirements: he lives isolated in the country because he lost his belief in his fellow human beings. He is bitter and lacks friendliness. However, the playwright wanted something more than a caricature.”

odeia o mal”, v. 188), μονότροπος (“solitário”, “eremita”, v. 121) – um vocabulário da misantropia³¹³ - são empregados em referência ao velho.

Pã é o primeiro a descrever os modos do velho e não em poucas palavras – mais da metade do prólogo dedica-se a qualificar Cnemão e ele é a única personagem nomeada - contribui para o desenho de um homem ἀπάνθρωπός τις ἄνθρωπος σφόδρα/ καὶ δύσκολος πρὸς ἅπαντας (“um homem muito desumano e díscolo para com todos” – vv. 6-7) que odeia absolutamente todos (μισῶν ἐφεξῆς πάντας – v. 34).³¹⁴ Depois, o retrato ordenado e descritivo do divino Pã complementa-se à caótica e desorganizada descrição do humano Pírrias, para quem Cnemão é um homem louco (μαίνεται – v. 81), atrabiliário (μελαγχολῶν ἄνθρωπος – v. 89) e profano (ἀνόσιος – v. 122), que o recebe com uma saraivada de torrões de terra, pedras e de peras sem motivos. Para Pírrias, Cnemão é uma figura monstruosa, quase mítica (Ὀδύνης...ἰὸς – “filho da Dor” – v. 88), que devora humanos (κατέδετα/ήμᾱς – “ele nos devorará” – vv. 124-5), uma figura semelhante a um Ciclope ou Lestrigão.³¹⁵

No v. 154, quando Cnemão entra pela primeira vez, Sóstrato, que o vê de longe, assusta-se com a aparência do misantropo. Webster (1961: 15) propõe que a máscara de Cnemão fosse algo similar à sexta máscara descrita por Póllux, a máscara de velho de barba pontiaguda (abaixo), que é, assim o díscolo Cnemão, alguém de caráter rabugento (ὑποδύστροπος é um *hapax legomenon*, mas δύστροπος aparece em conexão a δύσκολος em Dem. Or. 6.30). Essa máscara seria oriunda do período da Comédia Média.³¹⁶

ὁ δὲ σφηνοπῶγων ἀναφаланτίας, ὀφρῦς ἀνατεταμένος, ὄξυγένειος,
ὑποδύστροπος.

³¹³ GOLDBERG 1980: 135, nota 1.

³¹⁴ A fraseologia no grego é significativa (ἀπάνθρωπός τις ἄνθρωπος – “um humano desumano”). Handley (1992, 2ª edição: 129) afirma que a construção dá uma coloração retórica que enfatiza a característica principal de Cnemão.

³¹⁵ Cf. TRAILL 2001: 92; LAPE 2003: 115, nota 14. Ver também, Men. Dysc. vv. 467-8.

³¹⁶ Cf. MACUA MARTÍNEZ 2006: 200. A autora vê um procedimento de caracterização de Cnemão segundo o qual há um contraste entre a máscara tipificado do velho e o nome individualizado: “*Menandro pretendia, por uma parte, induzir al espectador a considerar seriamente el caracter de Cnemon, atribuyendole un nombre excepcional y marcando las distancias entre su grado de individualizacion y el de las restantes fi guras. Al mismo tiempo, sin embargo, los gustos del auditorio y las propias convenciones del genero, exigian constantes concesiones a la comicidad tradicional, entre las cuales debemos incluir seguramente la eleccion para el personaje de una de las mascaras heredadas de la comedia media*”.

O [velho] de barba pontiaguda tem entradas, levanta as
sobrancelhas, tem queixo protuberante e é muito rabugento.

(Poll. *Onom.* 4. 144)

A fisionomia da máscara, portanto, daria bases para que Sóstrato visse no velho alguém que não parece ser filantropo (οὐ πάνυ φιλόανθρωπον β[λέπειν μ]οι φαίνεται – “parece-me que ele não é muito dado às pessoas” – v. 147) e nem estar são (οὐχ ὑγιαίνειν μοι δοκεῖ – “eu acho que ele não está são” – v. 150). Sendo assim, três perspectivas sobre o misantropo são apresentadas à audiência antes mesmo de a personagem entrar em cena - a de Pã, a de Pírrias e a de Sóstrato.³¹⁷ A figura do velho desumano, díscolo, antissocial, atrabiliário e louco reflete-se de forma clara no primeiro discurso do misantropo.

εἴτ' οὐ μακάριος ἦν ὁ Περσεὺς κατὰ δύο
τρόπους ἐκεῖνος, ὅτι πετηνὸς ἐγένετο
κοῦδενὶ συνήντα τῶν βαδιζόντων χαμαί,
εἴθ' ὅτι τοιοῦτο κτῆμ' ἐκέκτηθ' ὣι λίθους
ἅπαντας ἐπόει τοὺς ἐνοχλοῦντας; ὅπερ ἐμοὶ
νυνὶ γένοιτ'· οὐδὲν γὰρ ἀφθονώτερον
λιθίνων γένοιτ' <ἂν> ἀνδριάντων πανταχοῦ.

Então não era Perseu duplamente um homem
de muita sorte, por ter asas, não encontrando
com nenhum dos que andam em terra,
e por ter adquirido aquele dom pelo qual
ele transformava em pedra todos os que o aborreciam?
Ah se eu fosse assim agora! Nada haveria em
maior abundância do que homens de pedra por toda parte.

(Men. *Dysc.* vv. 153-59)

³¹⁷ Uma semelhante caracterização indireta é encontrada em *Aulularia* com relação ao velho Euclião, de modo que Handley (1992, 2ª edição: 12) sugere que essa seja uma técnica de Menandro, que também deve ter composto o original grego da *Aulularia*. Sobre a autoria do original grego da peça plautina referida, cf. ARNOTT 1989.

A primeira palavra de Cnemão é a partícula εἴτα, que pode ser usada para transmitir sentimentos e reações, tais como surpresa, indignação, sarcasmo ou desprezo.³¹⁸ Para Handley (1992, 2ª edição: 158), o emprego da partícula nesse ponto relaciona-se à transmissão de reações que estariam bem alinhadas à figura tradicional do misantropo. Há paralelos entre a passagem e fragmentos de poetas da Média. No único fragmento do *Misoponerios* (fr. 159 Kock) de Antífanos, o primeiro verso diz εἴτ' οὐ σοφοὶ δῆτ' εἰσὶν οἱ Σκύθαι σφόδρα (“então não são muito sábios os Citas”?) – a mesma construção com εἴτα e σφόδρα do *Dyscolus*. Um outro paralelo entre o estilo de Cnemão e o fragmento de Antífanos é a presença da impreciação “por Zeus” (νῆ Δία – cf. *Dysc.* vv. 162; 467). Ainda de um ponto de vista linguístico, Menandro confere a Cnemão um estilo próprio de falar caracterizado pelo uso recorrente de exclamações (vv. 166, 167, 177) e de expressões volitivas (vv. 432, 442, 600, 750, 926).

Cnemão sai de cena no v. 178 e retorna apenas no v. 427, no terceiro ato, de modo que sua caracterização continua a ser fundamentada no que se ouve falar dele. Górgias, em conversa com Sótrato, após entender as razões do rapaz ter se aproximado da jovem, confirma a estagnação do velho enquanto um misantropo tradicional. Para ele, Cnemão é a epítome do mal (ὑπερβολή τις ἐστὶν τοῦ κακοῦ - v. 326), a quem nada é mais agradável do que não ver ninguém (ἥδιστόν ἐστ' αὐτῷ γὰρ ἀνθρώπων ὁρᾶν/οὐδένα – vv. 332).

Com efeito, é interessante pensar que nos três primeiros atos há uma adequação, tanto verbal quanto corporal (gestual, máscara e figurino), de Cnemão a um misantropo típico. Na visão de Handley (1992: 158), a familiaridade – ou seja, a capacidade de reconhecer o tipo – suscitaria o prazer da audiência. Trata-se de um prazer no familiar, não no estranho.³¹⁹ Supostamente, tal conformação ética da personagem deve-se à predominância do enredo de amor nos três primeiros atos, cujo desenlace é garantido pelo acidente e pela consequente quebra da ilusão de autossuficiência do misantropo (vv. 720 *seq.*).

O acidente de Cnemão, como falamos, pode ser um elemento tradicional recuperado da lenda de Timão, que, segundo o escólio traduzido acima, caiu de uma pereira e

³¹⁸ Cf. LSJ.

³¹⁹ HANDLEY 1992: 158. “It is attractive to think that part of the audience’s pleasure in what they have heard of him already is pleasure in the familiar”.

consequentemente morreu devido aos ferimentos. Menandro, porém, recupera esse elemento, mas atribui a ele uma simbologia muito significativa e bastante própria de Cnemão. O velho desce ao poço na tentativa de recuperar a sua picareta (δίκελλα), que foi derrubada no poço por Símica ao tentar fugar o balde (vv. 625 *seq.*).³²⁰ A picareta é a insígnia do misantropo, como primeiro notou Préaux, uma vez que representa o abandono do convívio entre os homens e a adoção de uma vida completamente rural.³²¹ Cnemão, assim, persegue sua própria rusticidade encerrando-se no poço, que, com suas paredes impenetráveis e uma profundidade sombria, funciona como perfeito símbolo ao isolamento. Menandro, então, ressignifica um *topos* tradicional.

Para Anderson (1970: 204), Cnemão é, nos três primeiros atos, uma figura monstruosa, “um monstro cômico”, que não incita a simpatia da audiência em nenhum momento, mas que, a partir do acidente, é transformada em um ser humano cuja tentativa frustrada de viver sem a assistência de outros é tocante e, quiçá, nobre. A afirmação do estudioso deriva da célebre *apologia pro vita sua* do misantropo a partir do v. 711 (o começo do discurso é a única parte corrupta da peça), na qual Cnemão admite que sua crença prévia na autarquia (αὐτάρκης - v. 714) era um erro, pois todos precisam de alguém que os auxiliem. Essa cena corresponde ao clímax, de maneira que há uma variação métrica (de trímetro jâmbico para tetrâmetro trocaico) que pode denotar um tom mais sério.³²²

ἐν δ' ἴσως ἤμαρτον ὅστις τῶν ἀπάντων ὠϊόμην
αὐτὸς αὐτάρκης τις εἶναι καὶ δεήσεσθ' οὐδενός.
νῦν δ' ἰδὼν ὀξεῖαν οὔσαν ἄσκοπόν τε τοῦ βίου
τὴν τελευτήν, εὗρον οὐκ εἶ τοῦτο γινώσκων τότε.

³²⁰ A δίκελλα é, segundo o LSJ, um instrumento semelhante a um forcado de duplo dente (“two-pronged fork”, em inglês). Essa interpretação deriva de uma passagem de Ar. *Pax* v. 570. Porém, a forma exata do instrumento ainda é polêmica. Cnemão a usa para tentar puxar o balde para fora do poço, de modo que se pode supor a existência de uma espécie de gancho, igual em uma foice. A ferramenta é usada na peça para os mais diferentes fins além de fugar o balde para fora, como revirar estrume (v. 584). SOUSA E SILVA (1976: 159, nota 102) nota que transportar estrume e tirar o balde do poço talvez não seriam as funções originais da ferramenta. Cnemão, dada sua avareza, usaria, então, uma única ferramenta tendo em vista muitas atividades.

³²¹ PRÉAUX (1959: 329). “Ainsi la δίκελλα, cet instrument à deux pointes, sarcloir sans doute, puisque dans la pièce de Menandre, on s’en sert à la fois pour ameubler la terre et pour rentrer du fumier, la δίκελλα est, à travers toute une lignée d’œuvres, une sorte d’insigne du misanthrope, qui représente sa volonté d’abandonner les hommes et de vivre aux champs dans la seule intimité de la terre”.

³²² Haegemans é da opinião de que a apologia incita atitudes empáticas da audiência. Cf. HAEGEMANS 2001: 684. Sobre a variação métrica, que pode dialogar com a tradição da parábase da Comédia Antiga, cf. HANDLEY 1992: 252-3.

δεῖ γὰρ εἶναι – καὶ παρῆναι – τὸν ἐπικουρήσοντ' αἰεί.

Talvez nisso eu tenha errado: acreditei que eu fosse o único
de todos os homens a ser autossuficiente e não precisar de
[ninguém.

Vendo agora que o fim da vida é certo e imprevisível,
descobri que antes eu não sabia disso.

É preciso ser – e ter à disposição – alguém para ajudar sempre.

(Men. *Dysc.* vv. 714-718)³²³

Konstan (1983: 103) é contrário à ideia segundo a qual Cnemão é, nos três primeiros atos, uma figura totalmente negativa. Para ele, o misantropo tem um lado sério, com o qual a audiência pode ter se identificado, especialmente notável no discurso do velho contra os aproveitadores de sacrifícios (vv. 449 *seq.*) e no elogio que se faz da filha por conta da criação que teve (vv. 35-6). Haegemans (2001: 685) exhibe uma opinião similar, ao afirmar que o misantropo tem dois lados: um, negativo, de misantropo típico, e outro positivo, de moralista, sobretudo porque na *apologia* a misantropia é vista como uma reação de Cnemão aos vícios da sociedade em que, provavelmente, vivia. Para Haegemans (*loc. cit.*), talvez a grande originalidade de Menandro em *Dyscolus* seja a manipulação das expectativas da audiência, que retêm em grande parte da peça o caráter negativo do misantropo, mas que, no quarto ato, é obrigada a sentir empatia pela personagem.

Buscou-se, até o momento, traçar uma espécie de arqueologia da personagem na literatura grega. Tal processo é fundamental para a compreensão dos motivos e das formas pelas quais a personagem reaparece na literatura posterior, notadamente na imperial. Via de regra, comprovou-se que a personagem do misantropo enquanto um tipo literário germinou a partir da representação que se fazia de Timão nas fases mais antigas da prática cômica ateniense. Menandro, assim, adaptou traços éticos e *topoi* dessa representação em seu

³²³ Sobre a ideia de “autarquia” (independência) de um *oikos* em meio a Atenas helenística de Menandro, na qual tal ideia deve ter soado antiga, cf. KONSTAN 1983: 104. Para Lape (2003: 119), a misantropia de Cnemão encobre alguns problemas socioeconômicos (a saber, a união filial entre o rico Sóstrato e o pobre Górgias) que podem surgir ao longo da peça.

Cnemão, que é uma personagem única no *corpus* cômico supérstite. Os autores imperiais, quando a personagem já estava desligada do contexto dramático para o qual foi idealizada e era, majoritariamente, objeto de estudo e de apreciação filológica, incluíram-na em seus escritos em situações genéricas diversificadas. Luciano de Samósata, por exemplo, faz de Timão uma personagem de um diálogo, o *Timão*, e dá o nome Cnemão a um dos mortos do *Diálogo dos Mortos* – também Heliodoro, o autor do romance *Etiópicas* nomeia assim uma importante personagem de sua ficção. Alcifrão, o sofista cuja obra epistolográfica é seu único trabalho supérstite, menciona Timão em uma epístola cujo remetente é um parasita. Eliano, alguns anos mais tarde, compõe uma troca de cartas entre Cnemão e Calípides, ambas personagens de *Dyscolus*, dando vasão para acontecimentos que não aparecem durante a ação cênica da comédia menândrea. Por fim, chegamos a Libânio, que no século IV d.C., faz dos misantropos *personae loquentes* em três declamações: a declamação mitológico-literária *Timão apaixonado-se por Alcíbiades* (*Decl.* 12) e as duas declamações etopoéticas referidas no começo do capítulo (*Decl.* 26 e 27). Desta forma, passemos agora para um exame das versões imperiais dos misantropos literários, realçando como a comédia de Menandro funciona como hipotexto.

Quando *Timão* de Luciano começa, o misantropo que dá nome ao diálogo vive isolado em Himeto, uma área montanhosa da Ática, após perder toda sua riqueza. Zeus e Hermes, então, apiedam-se do misantropo e enviam-lhe Riqueza (*Ploutos*). Timão cava um buraco e lá encontra um tesouro, tornando-se novamente rico. É quando uma trupe de parasitas tenta se aproximar dele, que responde às investidas dos interesseiros com pedras e golpes de enxada. Em um período no qual o esforço dos críticos modernos, especialmente os alemães, estava bastante centrado em estabelecer as fontes, um movimento do início do século passado, muito se discutiu sobre as obras que influenciaram Luciano nesse diálogo.

O enredo de *Timão* é singular. Não há nenhuma fonte antiga, além de Luciano, que conte uma história parecida e desse mesmo modo, bastante dramático. O diálogo é composto por “quase-cenas”, os quais lhe conferem uma dinâmica teatral. O final, em especial, quando Timão afugenta os parasitas a golpes de picareta, parece particularmente adequado a uma tradição cômica (viz. última cena do *Dyscolus* e cenas de *flagitatio* da comédia latina).

Assim sendo, sugeriu-se que *Timão* fosse inteiramente adaptado da comédia homônima de Antífanos, que foi o único dramaturgo a compor um drama com esse título do

qual se tem notícia.³²⁴ Daí emergiu uma corrente que defendia a *Antiphaneshypothese*. De outro lado, estão Kock (1888), Legrand (1907) e Mesk (1915), que questionam essa hipótese. Segundo Kock (1888), a homonímia não seria o suficiente para sustentar o argumento e a falta de notícia sobre uma outra comédia de nome “Timão” não significaria que outras assim nunca tivessem existido.³²⁵ Mas o estudioso assume que a fonte seja comédia. Outros, como Legrand (1907), supõem que a fonte seja uma comédia de Platão Cômico (*Platonhypothese*), haja vista a menção em Plutarco, segundo o qual Timão seria ridicularizado em dramas desse comediógrafo (traduzido mais acima). Mesk (1915: 110) chama atenção para o fato de nenhum dos títulos que conhecemos de Platão Cômico ser adequado a uma *Timonkomödie*. Outros, como Ledergerber (1905), pontuam uma relação mais estreita entre o *Timão* e Aristófanes, especialmente *Pluto*. Leo (1901) supõe que a fonte tenha sido a biografia de Neantes, enquanto outros ressaltam uma possível influência dos *Caracteres* de Teofrasto.³²⁶

Seja como for, há elementos de similaridade entre o *Dyscolus* e *Timão*, que, mesmo que não apontem para uma adaptação direta de Menandro em Luciano, como quer Photiades (1959: 318), podem ser indício do uso de uma fonte comum mais antiga.³²⁷ Tanto Cnemão quanto o Timão luciânico são agricultores, levam uma vida rural e residem nas cercanias de um santuário de Pã (Cnemão em File, Timão em Himeto – ambas regiões na Ática).³²⁸ Ambos portam as insígnias da misantropia, a pesada δίκηλλα (“picareta”), e a da pobreza, a διφθέρα (“túnica de couro”).³²⁹ No *Dyscolus*, Cnemão arremessa torrões de terra e pedras em Pírrias (v. 83). No *Timão*, o misantropo ameaça Hermes e Riqueza da mesma forma: ἐγὼ γὰρ ὑμᾶς αὐτίκα μάλα βάλλων τοῖς βόλοις καὶ τοῖς λίθοις συντρίψω (“eu vou acabar com vocês agora mesmo tacando muitos bocados de terra e pedras” - § 34). Um outro elemento adjunja-se a essa caracterização: Riqueza pensa que Timão é um atrabiliário, em essência

³²⁴ MEINEKE, I, 328.

³²⁵ Cf. KOCK 1888: 48, MESK 1915: 107-8.

³²⁶ BOMPAIRE 1958: 170 *seq.* Cf. TOMASSI 2011: 66-74.

³²⁷ Cf. PREAUX 1959: 330. PHOTIADES 1959: 318. “*De plus, les caractéristiques du personnage de Lucien sont presque toutes ménandréennes, à exception de l’absence d’impiété qui est propre à Timon*”. Photiades erra ao excluir do rol de características de Timão a impiedade, que, como foi ressaltado, já está em *Aves*.

³²⁸ A conexão entre uma vida de isolamento e o ambiente rural já era corrente no século V a.C. Na peça *Agríoi* (“Os Selvagens” – c. 420 a.C.) de Ferécates os protagonistas são atenienses que decidem levar uma vida de isolamento no campo após uma desilusão com a corrupção cidadina. Cf. Men. *Georg.* v. 83 Arnott. No *Truculentus* de Plauto as personagens Truculento e Estrábax são fazendeiros rústicos.

³²⁹ A διφθέρα é uma peça de vestuário típica de personagens pobres (cf. Men. *Epit.* v. 229). No *Dyscolus*, Sótrato, no processo de se assimilar a Cnemão, troca sua χλανίς, uma túnica de tecido, por uma διφθέρα (vv. 365, 415). Acredita-se, portanto, que Cnemão portasse algo semelhante.

um doente (μελαγχολᾶν γὰρ ὁ ἄνθρωπος οὐ μετρίως μοι δοκεῖ - “o homem me parece ser um atrabiliário além da medida” - § 34). Pírrias igualmente descreve Cnemão: μελαγχολῶν ἄνθρωπος (“homem atrabiliário” - v. 89).³³⁰ Um último ponto, para o qual chamo atenção, é a presença de uma “assembleia de um homem só” em *Timão* (§§43-5). A personagem, inclusive, passa um decreto, cujas proposições, certamente, seriam do agrado de Cnemão.³³¹ Esse autárquico sistema político é o sonho do misantropo menândreo:

εἰ τοιοῦτ]οι πάντες ἦσαν, οὔτε τὰ δικαστήρια
ἦν ἄν, οὔθ' αὐτοὺς ἀπῆγον εἰς τὰ δεσμωτήρια,
οὔτε πόλεμος ἦν, ἔχων δ' ἄν μέτρι' ἕκαστος ἡγάπα.

Se todos fossem assim [como Cnemão], não haveria tribunais,
nem uns levariam outros à prisão,
nem haveria guerra. Todos se contentariam com o que têm.

(Men. *Dysc.* vv. 743-5)

Se o reflexo de Menandro é visto em *Timão*, no *Diálogo dos Mortos* (18) ele é muito mais opaco. Diferentemente da expectativa dada pelo nome, o Cnemão desse último diálogo não é um misantropo, mas sim um parasita-sovina. Ele conta a Damnipo, seu interlocutor, que servia a um homem rico, Hermolau, e que, esperando que o benfeitor fizesse o mesmo, tornou público um testamento, deixando suas posses para Hermolau. Cnemão, então, morreu com a queda de um telhado sobre sua cabeça e Hermolau tornou-se o herdeiro exclusivo. Como nota Macleod (1981: 161-2), a única semelhança entre o misantropo cômico e a personagem luciânica seria o gênio temperamental (o Cnemão do diálogo está enraivecido, perturbado - ἀγανακτῶ). Por que, então, Luciano nomeia a personagem como tal?

A resposta de Macleod (*op. cit.*) estaria na etimologia do nome “Cnemão”. Como supramencionado em nota, a etimologia do nome não é consensual, embora a tese mais aceita seja a de que o nome estivesse associado à parte inferior da perna (κνήμη), justamente onde

³³⁰ A *Ep.* 2 32 de Alcifrão, na qual um parasita narra a história de Timão de modo muito próximo ao que faz Luciano, pode ter sido influenciada pelo comentado diálogo luciânico.

³³¹ Cf. *Timão*, § 43 - καὶ ὅλως ἀνδριάντων λιθίνων ἢ χαλκῶν μηδὲν ἡμῖν διαφερέτωσαν; *Dyscolus*, v. 159 - λιθίνων γένοιτ' <ἄν> ἀνδριάντων πανταχοῦ.

o velho deve ter se machucado ao cair no poço. Macleod, porém, sugere que o nome estivesse ligado a κνῶω (“arranhar”, “coçar”) e que essa etimologia é a pensada por Luciano. Para o estudioso, o Cnemão de Luciano pode sugerir um outro sentido de κνῶω, viz. ‘fazer cócegas’, que ocorre em Platão (*Symp.* 185 E) e em Luciano (*Bis Acc.* §1 e *Salt.* §2), e a associação entre ‘fazer cócegas’ e o bajulador aparece em Plutarco (*Mor.* 61 D).

Desta forma, o Cnemão luciânico seria o “tentador”, enquanto seu interlocutor, Damnipo seria o “domador de cavalos”, algo que pode lembrar Calípides (“o belo cavaleiro”) de *Dyscolus*. Certamente, Luciano brinca com as etimologias e interpretações possíveis do nome, mesmo que a derivação de “raspar” não seja a mais apropriada para a personagem menândrea. Seja como for, mesmo que a etimologia seja conturbada, ambos os nomes das personagens do diálogo podem representar um caso de apropriação menândrea, mesmo que às avessas, ao gosto de Luciano.³³²

Eliano esconde muito menos que Luciano seu jogo com a tradição literária e, por isso, é malvisto mesmo entre os que o apreciam.³³³ “Em essência, as *Epístolas* [de Eliano] são comparáveis às piores epístolas de Alcifrão. Elas contêm poucos incidentes (a maioria vulgares), nenhuma coloração local, numerosos lugares-comuns e provérbios, numerosos ecos a autores clássicos, incluindo Homero, Hesíodo, Álcman, Êupolis, Aristófanes, Demóstenes e Menandro”, escreveram Bennes e Fobes, tradutores das epístolas para a coleção Loeb.³³⁴

O comentário dos tradutores explica-se à luz das epístolas 13 a 16. Nelas, o hipotexto é claramente Menandro e, possivelmente Luciano e Alcifrão.³³⁵ Na epístola 13, a primeira,

³³² Não parece haver uma conexão entre o Cnemão cômico e o de *Etiópicas*, romance de cerca do século IV d.C., que vá além do fato de ambos serem atenienses. Cf. MACLEOD 1981: 162: “*Heliodorus' Cnemon is a young Athenian in exile thanks to the machinations of a Phaedra-like stepmother, Demaenete, whose advances he has rejected. Heliodorus may simply have chosen the name Cnemon at random, particularly as a reason for the name is not immediately obvious. If the name has to have a significance, I would suggest, faute de mieux, again that of 'tempter', though he was an involuntary tempter, with as little thought of tickling Demaenete's fancy as Hippolytus vis-a-vis Phaedra.*”

³³³ As *Epístolas* de Eliano são claramente um projeto literário, pois a primeira e última epístolas parecem ser programáticas. O fim da *Ep.* 20 parece profetizar o objetivo de Eliano: fornecer etopeias de fazendeiros, que, longe da eloquência, são simples em sua sabedoria.

³³⁴ BENNES & FOBES 1949: 345.

³³⁵ Cf. ROSENMEYER 2003: 315. A autora identifica o uso do *Timão* e das epístolas 2.32 e 1. 17-19 de Alcifrão.

Calípides escreve a Cnemão, censurando-o pelo comportamento rústico (ἀγροῖκος³³⁶) para com os vizinhos. Como notou Macleod (1981: 161), o Cnemão de Eliano é muito mais misantropo que o Cnemão original: ele lança torrões de terra, pedras e peras selvagens em quem se aproxima, incita medo nos vizinhos, louva Perseu por suas asas e pela capacidade de transformar homens em pedras, não cultiva o canteiro de sua propriedade mais próximo à estrada, é violento e apenas cumprimenta os deuses sem oferecer a eles honrarias. A própria personagem sumariza, “eu sou louco, tenho sede de sangue e odeio toda a raça dos homens” (ἐγὼ μαίνομαι καὶ φονῶ καὶ μισῶ τὸ τῶν ἀνθρώπων γένος). Uma apreciação de Menandro e de Elaino justapostos deixa clara a adaptação que faz o sofista imperial (grifo nosso).³³⁷

Menandro, <i>Dyscolus</i>	Eliano, <i>Epístolas</i>
v. 83: βάλλομαι βώλοις, λίθοις	βάλλεις γοῦν ἡμᾶς ταῖς βώλοις καὶ ταῖς ἀχράσι (<i>Ep.</i> 13) ἐνθεν τοι βάλλω τοὺς ἐσφοιτῶντας ἐς τὸ χωρίον καὶ βώλοις καὶ λίθοις (<i>Ep.</i> 14) ³³⁸
v. 153 <i>seq.</i> : εἴτ' οὐ μακάριος ἦν ὁ Περσεὺς κατὰ δύο/ τρόπους ἐκεῖνος, ὅτι πετηνὸς ἐγένετο/ κούδενι συνήντα τῶν βαδιζόντων χαμαί,/εἴθ' ὅτι τοιοῦτο κτήμ' ἐκέκτηθ' ὧι λίθους / ἅπαντας ἐπόει τοὺς ἐνοχλοῦντας; ὅπερ ἐμοὶ/ νυνὶ γένοιτ'· οὐδὲν γὰρ ἀφθονώτερον/ λιθίνων γένοιτ' <ἄν> ἀνδριάντων πανταχοῦ.	μακάριον δὲ ἦγμαι τὸν Περσέα κατὰ δύο τρόπους ἐκεῖνον, ὅτι τε πητνὸς ἦν καὶ οὐδενὶ συνήντα , ὑπεράνω τε ἦν τοῦ προσαγορεύειν τινὰ καὶ ἀσπάζεσθαι. ζηλῶ δὲ αὐτὸν καὶ τοῦ κτήματος ἐκείνου εἶ μάλα, ὃ τοὺς συναντῶντας ἐποίει λίθους · οὐπερ οὖν εἰ μοί τις εὐμοιρία κατατυχεῖν ἐγένετο, οὐδὲν ἄν ἦν ἀφθονώτερον λιθίνων ἀνδριάντων , καὶ

³³⁶ As epístolas de Eliano foram preservadas em dois manuscritos. A associação entre esse Eliano e o autor de *Da Natureza dos Animais* ainda é polêmica. No manuscrito, lê-se ἀγροῖκος. Porém, Benner e Fobes, na edição Loeb, alteram para ἄγριος (“selvagem”).

³³⁷ Kock identifica inúmeras passagens nessas cartas que podem ter um padrão métrico semelhante a um trímetro. Cf. BENNES & FOBES 1949: 373.

³³⁸ A sequência torrões de terra e pedras do original é mantida em Eliano.

	σὲ δ' ἄν εἰργασάμην τοῦτο πρῶτον. (<i>Ep.</i> 14)
vv. 10 seq.: προσηγόρευκε πρότερος δ' οὐδένα, /πλὴν ἐξ ἀνάγκης γειτνιῶν παριῶν τ' ἐμὲ / τὸν Πᾶνα .	τοὺς δὲ θεοὺς τοὺς τε ἄλλους καὶ τὸν Πᾶνα ἀσπάζομαί τε καὶ προσαγορεύω παριῶν μόνον (<i>Ep.</i> 16)

É interessante notar que Eliano parece pesar nas tintas: seu Cnemão é um misantropo além da medida e seu Calípides é também um *gourmand* em excesso, o qual convida o discolor para tomar parte em um simpósio, descrevendo os prazeres da festa (*Ep.* 15).³³⁹ Talvez essa impressão seja originária do meio epistolar de transmissão das informações: as cartas são breves e as informações bastante condensadas. Vale chamar atenção para a escolha das personagens, as quais, possivelmente, são também eleitas por Luciano do *Diálogo dos Mortos*, como comentado acima.

3.2. A Declamação 26 de Libânio: o misantropo misofônico e a mulher tagarela

A Declamação 26 de Libânio deve ter gozado de certo sucesso na antiguidade, se a correspondência entre Libânio e São Basílio for autêntica.³⁴⁰ Durante o Renascimento, nota-se também a popularidade desse discurso, que foi traduzido ao latim por Wigand von Salza em 1501 e reeditado em 1517. Nesse período, houve uma renovação do interesse em Libânio e traduções e antologias de suas obras circularam a Europa, ficando especial morada na Itália. Isso possibilitou que figuras como Erasmo de Roterdã entrassem em contato com o rétor de Antioquia.³⁴¹ Ben Jonson, na Inglaterra, inspirou-se na Declamação 26 para compor a mulher tagarela de *Volpone* (1606) e o Morose de *Epicoene, or The Silent Woman* (1609).³⁴²

³³⁹ Cf. Men. *Dysc.* vv. 775 seq. JACQUES 1959: 212-3.

³⁴⁰ Cf. Lib. *Ep.* 1596-8. São Basílio teria assistido à declamação desse discurso e pede uma cópia a Libânio.

³⁴¹ Erasmo traduziu a Declamação 3 e duas etopeias de Libânio.

³⁴² Sobre a recepção de Libânio, cf. VAN HOOFF & NESSELRATH 2014: 160-184.

O êxito do discurso em tempos posteriores, sem dúvidas, advém da originalidade do tema e da comicidade das personagens. Como adiantamos mais acima no capítulo, essa declamação foi tomada como uma fonte segura à comédia de Menandro por Kock, cuja proposição foi completamente refutada com a descoberta de *Dyscolus*: não falamos de uma mesma história. Nessa declamação, quem fala é um díscolo (δύσκολος), assim como Cnemão, mas que, diferente da personagem menândrea, é completamente misofônico, possuindo verdadeira aversão ao barulho e à fala.³⁴³

οἴσθα γάρ, ὦ ἐταῖρε, τὸν ἐμὸν τρόπον, ὡς οὔτε ῥέγχων ἄνθρωπος ἐμοὶ
φορητὸν οὔτε λύζων οὔτε χρεμπτόμενος οὔτε βηχὶ κατεχόμενος, ἀλλ'
ἐλοίμην ἂν πληγὰς λαβεῖν πρότερον ἢ ταῦτα ἀνασχέσθαι, λάλον δὲ οὐδ'
ἂν ὄναρ ἐνέγκαιμι.

Você conhece, meu caro, meu jeito de ser: não suporto alguém que ronque, que soluçe, que escarre, que tussa. Eu escolheria antes apanhar do que suportar isso. Eu não aguentaria nem sonho falante.

(Lib. *Decl.* 26, § 10)

O díscolo, então, vai à *boule* pedir o direito de se suicidar - assim como o parasita da *Decl.* 28 – após ter sido enganado por um amigo, que o faz casar com uma mulher muito tagarela. A loquacidade da esposa é demais para o misofônico misantropo, o qual prefere a morte a passar por um processo de divórcio, no qual seria dado o direito de defesa à esposa e o misantropo morreria do mesmo jeito ao ouvi-la (§ 45).

Ainda que a sugestão de Kock tenha sido invalidada com a descoberta do *Dyscolus*, pode-se afirmar que a textura do discurso, as personagens que nele falam (um díscolo e uma tagarela) e as imagens invocadas são de sabor cômico. Há uma agenda cômica – se ela é restrita a uma comédia específica que se perdeu, isso já não se pode afirmar.³⁴⁴ Parece mais plausível que o tema seja mesmo uma invenção de Libânio, que manipula tópicos e personagens tradicionalmente cômicos tendo em vista criar a sua “declamação cômica”,

³⁴³ A misonofia em Cnemão é secundária, pois ela advém da misantropia (Cf. Men. *Dysc.* v. 161). Na declamação, a misantropia advém da misofonia.

³⁴⁴ Cf. PRÉAUX 1959: 331.

talvez ao modo como Luciano recria seu diálogo cômico. Como afirma Jacques (1959: 2012), os autores imperiais apropriam-se de personagens e de pequenos eventos das comédias, mas inventam situações novas, cuja qualidade, para o estudioso, dependia da engenhosidade de cada autor.³⁴⁵

De fato, a situação dessa declamação é bastante original se a compararmos à tradição declamatória. Não há nenhum outro tema semelhante no *corpus* grego supérstite de declamações. Os misantropos ou díscolos não parecem ser figuras particularmente populares entre declamadores: não pude rastrear nenhuma outra aparição dessa personagem enquanto *persona loquens* declamatória (além da *Decl.* 27). Parece que estamos lidando com um caso similar ao da *Decl.* 28. Também a imagem da mulher tagarela, tão viva nessa declamação, não se pôde ver em outros textos do gênero. As mulheres declamatórias são geralmente adúlteras, como a esposa de um homem covarde que é acusada de adultério por ter tido um filho valente³⁴⁶, prostitutas e madrastras acusadas de homicídio (o envenenamento é um *modus operandi* particularmente feminino nas declamações).³⁴⁷ A λαλιά, um elemento tão característico da tagarela da *Decl.* 26, não é algo próprio de mulheres declamatórias. Pode-se, desta forma, falar em um projeto cômico por parte de Libânio.

Os ecos à comédia nesse texto são de várias ordens, tanto linguísticas quanto temáticas. Há, por exemplo, pontos de contato entre a caracterização do díscolo e a de Cnemão, como o fato de ambos serem lavradores e terem problemas conjugais, de modo que alguns autores, como Gruber, afirmam que esse díscolo misofônico é “claramente baseado no Cnemão de Menandro”.³⁴⁸ Também a imagem que se faz da mulher tagarela é uma que parece se construir por meio de imagens rastreáveis em fragmentos cômicos.

O díscolo declamatório é, provavelmente, um agricultor assim como Cnemão (§§26; 36), mas essa não é uma característica dominante. Ele não é um rústico matuto, como em *Dyscolus*. Ele está mais próximo a um “rústico cidadão”, como o Truculento de Plauto, o

³⁴⁵ JACQUES 1959: 212. “Les auteurs de cette époque prennent les « caractères » et les petits faits des comédies qu'ils démarquent, mais ils inventent des situations nouvelles. Toutefois, à l'intérieur de ces situations, ils les font agir exactement comme auraient agi les « caractères » originaux, au besoin, en forçant le trait, le degré d'originalité de ces adaptations variant en fonction du génie (si l'on peut dire!) de leurs auteurs.”

³⁴⁶ Hermog. *Stas.* 34. 9-12 Rabe.

³⁴⁷ Cf. Sop. *Quaest.* 29 (RG VIII. 182. 19-21); Hermog. *Stas.* 45. 2-8 Rabe. Gruber (2008: 149 *seq.*) apresenta uma antologia de temas declamatórios ligados a mulheres.

³⁴⁸ GRUBER 2008: 80.

qual, embora seja um lavrador, se envolve com figuras urbanas, como a prostituta. Na declamação, o díscolo não se importa nem com o campo e nem com a cidade. Seu único refúgio é sua própria casa (§§ 36-7). Cnemão e o díscolo da declamação distinguem-se também pelas relações sociais. O díscolo de Libânio é aconselhado a se casar por um de seus amigos, (τις τῶν ἐπιτηδείων – “um dos amigos” - § 9); esse fato indica uma certa vida social, que a Cnemão em *Dyscolus* e a Timão na tradição é negada.

Um dado que une Cnemão ao díscolo declamatório é o casamento infeliz. Jacques (1959: 213) propôs que duas fossem as preocupações de Libânio: o exagero da personalidade do misantropo e uma variação das motivações que levam o díscolo a agir. Por isso, o comentador sugeriu que Libânio tivesse em mente a desavença entre Cnemão e Mirrina (*Dyscolus*, vv. 17 *seq.*). Libânio teria, então, tomado um dado opaco em Menandro e o exagerado, por assim dizer.³⁴⁹

Tendo por objetivo detectar casos de apropriação de tópicos cômicos, apresenta-se abaixo um quadro comparativo entre passagens da declamação que podem aludir a Menandro. Elas não são numerosas e são todas de ordem típica (elas estão, em sua maioria, também em Luciano e em Eliano).

LIBÂNIO, <i>Decl.</i> 26	MENANDRO, <i>Dyscolus</i>
§ 4: Εἰ μὲν οὖν ὁ θεὸς τῇ πόλει τοὺς νόμους μὴ περίεργός τις ἦν καὶ περιττός ἐν τῷ γράφειν, οὐκ ἂν εἶχον πράγματα νῦν πεῖθειν πειρώμενος ὅτι μοι τελευτᾶν ἀναγκαῖον, ἀλλ' οὕτωςι λάθρα λαβὼν ἀπὸ τῆς κλίνης σχοινίον ἐλθὼν ἂν εἰς ἐρημίαν	vv. 169-70 {Κν} ἐρημίας οὐκ ἔστιν οὐδαμοῦ τυχεῖν, οὐδ' ἂν ἀπάγξασθαί τις ἐπιθυμῶν τύχη. v. 166 {Κν} [...] ὃ πολυπληθείας ὄχλου. ³⁵¹

³⁴⁹ A função de Mirrina em *Dyscolus* é, ao que parece, apenas a de fornecer uma filha para o velho. As circunstâncias do casamento não são exploradas de modo significativo.

³⁵¹ Ambos os díscolos parecem utilizar ὄχλος (“multidão”) de modo hiperbólico: eles não falam necessariamente de muitas pessoas reunidas. Para um misantropo, uma pessoa apenas já é uma multidão. Nota-se que, no v. 166, Cnemão é pleonástico. Toda multidão é “cheia de gente”. A exclamação com ὃ e genitivo, usada por Cnemão aqui e no v. 514, reaparece no velho da declamação (§ 27)

ἐπί τι δένδρον ἀπηγχόμην καθ' ἡσυχίαν οὔθ' ὁρῶν ὄχλον οὔτε πολλῶν ἀκούων. ³⁵⁰	
§ 7: καὶ μὴν κάκεῖνο δεινὸν ἐξελάσαι τῆς ἀγορᾶς τὸ τῆς προσήσεως οὐκ οἶδ' ὀπόθεν εἰς τὸν βίον εἰσελθὼν <τὸν δεῖνα χαίρειν > οὐ γὰρ ἔγωγε, μὰ τοὺς θεοὺς, ὁρῶ τοῦ ρήματος τὸ κέρδος. οὐ γὰρ ᾧ γε λύπης ἀξίως ἔχει τὰ πράγματα, βελτίω παρὰ τὸ < χαίρειν > ἀκοῦσαι γίγνεται. ³⁵²	vv. 512-514 (Σι) χαῖρε πολλά. (Κν) οὐ βούλομαι χαίρειν παρ' ὑμῶν οὐδενός. (Σι) μὴ χαῖρε δή. (Κν) ὃ τῶν ἀνηκέστων κακῶν.
§ 14 σὺ δ' ἀγριώτερος εἶ, χρηὴ δὲ οὐχ οὕτως ἔχειν.	v. 388 μετὰ πατρὸς ἀγρίου μισοπονήρου τῷ [τρόπῳ]
§ 27 δοκῶ χολᾶν	v. 89 μελαγχολῶν ἄνθρωπος
§ 36 λίθοις ἔβαλλον	v. 83 {(Πυ)} βάλλομαι βόλοις, <u>λίθοις</u>
§ 39 εἰς πέτρας ἔσπειρον	v. 3-4 [...] τῶν δυναμένων τὰς πέτρας ἐνθάδε γεωργεῖν v. 609 πέτραις μαχόμενος

³⁵⁰ “Se o homem que dita as leis para a cidade não fosse um problema e excessivo na escrita, eu não teria agora que tentar convencê-los da necessidade da morte. Ao contrário, eu pegaria em segredo uma corda da poltrona e iria para um lugar ermo e me enforcaria em uma árvore, em silêncio e sem ver nenhuma multidão e nem ouvir muitas pessoas”.

³⁵² “Uma outra coisa faz, relativa ao cumprimento, faz sair da ágora. Eu não sei de onde ela surgiu em nossa vida, é o logo cumprimentar. Eu não vejo, pelos deuses, nenhum sentido nessa palavra. Escutar um ‘oi’ não torna nada melhor para quem está passando por dificuldades”. δεῖνα é um advérbio usado especialmente pelos cômicos, cf. LSJ.

§ 51 ζητείτω λίθινον ἄνδρα δυνάμενον ἐνεγκεῖν τὴν ἀηδίαν. ³⁵³	v. 159: λιθίνων γένοιτ' <ἄν> ἀνδριάντων πανταχοῦ.
--	---

O misantropo declamatório utiliza um registro de linguagem muito específico. O discurso é marcado por uma linguagem metafórica e proverbial, cuja imagética finca-se na comédia ática, como mostrou García Soler (2016). Para a estudiosa, é de se esperar que provérbios sejam caros aos comediógrafos, pois são parte da cultura popular e permitem que o autor estabeleça uma via direta de comunicação com seu público, ao mesmo tempo em que, por serem fixos e bem conhecidos, podem ser retrabalhados tendo como objetivo o humor e a surpresa.³⁵⁴

Quatro são as expressões proverbiais empregadas pelo díscolo as quais são rastreáveis, sobretudo, em fragmentos cômicos: 1) πῦρ ἐπὶ πῦρ (“fogo sobre fogo” - § 42³⁵⁵); 2) Ἀράβιος αὐλητής (“flautista árabe” - § 34); 3) τρυγόνος λαλίστερος (“mais falante que uma rolinha” - § 34) e 4) Δωδωναῖον χαλκεῖον (“bronze de Dodona” - § 34).

Ἀράβιος αὐλητής ἢ γυνή, μᾶλλον δὲ καὶ παρελήλυθε, τρυγόνος λαλίστέρα, κίττης, ἀηδόνας, κερκώπης. τὸ Δωδωναῖον ὑπερβαίνει χαλκεῖον. ἐκεῖνο μὲν γὰρ προσβαλλούσης αὐτῇ τῆς μάστιγος ὑπὸ τῶν ἀνέμων ἤχεϊ, νηνεμίας δὲ οὔσης σιγᾷ· ταύτης δὲ τὴν γλῶτταν οὐδὲν καθεῖρξαι δύναται, οὐ χειμῶν, οὐ θέρος, οὐκ ἄνεμος, οὐ νηνεμία.

A mulher é uma flautista árabe, ou melhor, é mais que isso. Ela fala mais que uma rolinha, que um gaio-comum, que um rouxinol, que um cega-rega. Ela ganha do gongo brônzeo de Dodona. Ele, pelo menos, retumba quando a corda o movimenta por causa dos ventos. Quando há calmaria,

³⁵³ “Que ela procure um marido de pedra que consiga suportar a desagradabilidade”.

³⁵⁴ GARCÍA SOLER 2016: 101.

³⁵⁵ πῦρ ἐπὶ πῦρ ἡσθόμην τοῦτο δὴ τὸ σοφὸν ἐξευρηκώς. (“eu percebi que a minha inteligente descoberta era apenas mais lenha na fogueira” - §42). Cf. Cratin. fr. 18 K-A; Ar. fr. 433 K-A.

ele se cala. Ninguém pode trancafiar a língua dela, nem inverno, nem verão, nem vento e nem calmaria.

(Lib. *Decl.* 26, § 34)

As três expressões proverbiais registradas na passagem acima estão nos paremiógrafos.³⁵⁶ A primeira, Ἀράβιος αὐλητής, é explicada como sendo utilizada em referência a alguém muito falante. Como nota García Soler (2016: 102), Menandro e Cantaro introduzem essa expressão em suas obras, mas com algumas mudanças. As variantes conservaram-se somente em fragmentos e a falta de contexto dificulta a interpretação dos motivos e dos efeitos objetivados pelos comediógrafos. Cantaro utiliza o provérbio em sua *Medeia* (fr. 1 K-A), o que nos leva a crer que a origem do provérbio seja tão antiga quanto o século V a.C., enquanto Menandro altera “flautista” para “mensageiro” e “conselheiro”, perdendo a referência musical. Ele, no entanto, parece manter algo do provérbio original, não apenas o gentílico: flautistas, mensageiros e conselheiros partilham da atuação costumeira que se dá por meio de sons (sons da flauta ou a voz): Ἀράβιον ἐγὼ κεκίνηκ’ ἄγγελον (“eu faço um mensageiro árabe se movimentar” – Men. fr. 31 K-A) e Ἀράβιον ἐξεύρηκα σύμβουλον (“eu encontrei um conselheiro árabe”- Men. fr. 634 K-A).

τρυγόνος λαλιστέρα (“mais falante que uma rolinha”) é uma expressão cujos usos cômicos são irrefutáveis, de sorte que, como notamos, Headlam usou-a como base para afirmar que a *Decl.* 26 seria inspirada em *Plokion* de Menandro. Contudo a analogia entre a loquacidade da mulher e o barulho de pássaros remonta a Alexis, uma geração anterior a Menandro. No fr. 96 K-A (= Ath. 133 c), da peça *Thrason*, quem fala dirige-se a uma mulher (γύναι) e a compara em tagarelice aos mesmos animais arrolados por Libânio: a cega-rega

³⁵⁶ Diogenian. I.1.28. Mais referências: cf. GARCÍA SOLER 2016: nota 5.

(κερκώπη³⁵⁷), o gaio-comum (κίττα³⁵⁸), o rouxinol (ἀηδών³⁵⁹), a rolinha (τρυγών³⁶⁰) e a cigarra (τέττιξ³⁶¹).

σοῦ δ' ἐγὼ λαλιστέραν
οὐπόποτ' εἶδον οὔτε κερκώπην, γύναι,
οὐ κίτταν, οὐκ ἀηδόν', οὔτε τρυγόν', οὐ
τέττιγα.

Eu nunca vi nada mais
falante do que você, nem cega-rega, mulher,
nem gaio-comum, nem rouxinol, nem rolinha,
nem cigarra.

(Alex. fr. 96 K-A)

Há, portanto, uma proximidade muito clara entre a passagem da declamação e o fragmento de Alexis. Nota-se, contudo, uma inversão da ordem dos animais: em Libânio, o último animal é a cega-rega, enquanto em Alexis é o contrário. Possivelmente isso advenha da vontade de Libânio de manter-se fiel à fraseologia do fragmento menândreo (fr. 346 Kö), no qual se lê apenas τρυγόνος λαλιστέρος. Tanto Menandro quanto Alexis são, assim, marcadas influências.

Por último, o gongo de Dodona. A expressão “o brônzeo de Dodona” (τὸ Δωδωναῖον χαλκεῖον) está nas antologias de provérbios antigas, cujos paremiógrafos geralmente a

³⁵⁷ A κερκώπη é uma espécie de cigarra, segundo Ateneu (133 c) e Eliano (NA 10. 44). Pouco se sabe sobre esse animal, mencionado também em um fragmento de Aristófanes (fr. 53 K-A = Ath. VI 133 b).

³⁵⁸ *Garrulus glandarius* (“gaio-comum”, em português), cf. LSJ. É mencionada em Ar. Av. v. 302. Era considerada uma ave cantante, cf. Luc. Jud. Voc. 8 (λάλον ὄρνεον); Ael. NA 6. 19.

³⁵⁹ O rouxinol tem uma vasta fortuna crítica na literatura antiga. Trata-se de uma ave que, de modo geral, é louvada pela melodia de seu lamurioso canto, frequentemente sendo tomado como uma metáfora para poetas e oradores. Para referências, cf. CHANDLER 1934. De toda forma, é associado à ἀδολεσχία (“garrulice”) em Diogenian. II 48.

³⁶⁰ *Columba turtur* (“rolinha-comum”, em português). Era conhecida pela garrulice, cf. Men. fr. 346 Körte; Theocr. Id. XV v. 88.

³⁶¹ A cigarra, assim como o rouxinol, possui um lugar especial no pensamento antigo. Na poesia arcaica, era símbolo de sons melífluos (Hom. Il. 3. v. 151; Hes. Erg. v. 582). É associada a λαλεῖν em Aristoph. fr. 10 v. 7 K-A (= Ath. VI 238d).

explicam como uma metáfora para pessoas muito falantes.³⁶² Registra-se seu uso em um fragmento de Menandro (fr. 65 K-A) e Zenóbio, o Paremiógrafo, diz que Menandro a usa em *Arrhephoros* (Τὸ Δωδωναῖον χαλκεῖον κεῖται παρὰ Μενάνδρῳ ἐν τῇ Ἀρρήφῳρῳ).³⁶³

ἐὰν δὲ κινήσῃ μόνον τὴν Μυρτίλῃν
ταύτην τις ἢ τίτθην καλῇ, πέρας οὐ ποιεῖ
λαλιᾶς· τὸ Δωδωναῖον ἄν τις χαλκίον,
ὃ λέγουσιν ἡχεῖν, ἦν παράψῃθ' ὁ παριών,
τὴν ἡμέραν ὅλην, καταπαύσαι θᾶπτον ἢ
ταύτην λαλοῦσαν· νύκτα γὰρ προσλαμβάνει.

Quando alguém bota essa Mirtille para andar
ou a chama de “ama”, ele não traz fim para a
tagarelice. Se um passante relar no gongo
brônzeo de Dodona, que dizem ressoar o dia todo,
ele o faria parar mais facilmente do que a essa
tagarela. Ela continua durante a noite.

(Men. fr. 65 K-A)

O modelo de Libânio deve ter sido, provavelmente, Menandro no fragmento acima citado. O provérbio, porém, parece ser mais antigo. García Soler (2016: 106) ressalta um fragmento de Cratino (fr. 5 K-A), no qual o comediógrafo introduz uma variante da expressão tendo como objetivo surpreender o espectador e provocar o riso: Δωδωναίῳ κυνί, βωλοκόπῳ τίτθῃ γεράνῳ προσεικώς (“ama semelhante a um cão de Dodona, a um grou que quebra torrões de terra”). “O poeta joga aqui com outros elementos, pois a glutonice das amas era uma tópica de larga tradição, e associa a mulher a uma cadela, símbolo da falta de pudor e da loquacidade, bem documentada na literatura grega”, escreve García Soler (*loc. cit.*).

As passagens comentadas acima tornam claras as filiações cômicas da *Decl.* 26, tanto quanto à história que se conta quanto ao modo através do qual essa mesma história é contada:

³⁶² Cf. GARCÍA SOLER 2016: 105, nota 13 para as referências ao *corpus* antigo. O gongo de Dodona deveria ser uma espécie de trípede usada com uma função oracular no santuário de Zeus em Dodona.

³⁶³ Zenob. VI 5.

tema e linguagem são cômicos. Essa afirmação é ainda mais clara à luz de um excerto do § 46. A passagem compartilha do mesmo vocabulário do fragmento traduzido acima do *Monotropos* de Frínico (fr. 1 K-A): ἀπρόσοδον (“inacessível”), ἀγέλαστον (“homem que não ri”) e ἰδιογνώμονα (“excêntrico”).

πῶς γὰρ ἂν ἦνεγκα τοὺς οἰκείους τῆς γυναικὸς ἐγκαλοῦντας,
ἐπιτιμῶντας, ἄλλους ἐπ' ἄλλοις αἰτιωμένους, τὸν μὲν ἔνθεν βοῶντα,
τὸν δὲ ἔνθεν κεκραγότα, περισταμένους, κυκλουμένους,
διαβάλλοντάς μου τὴν ἡσυχίαν, ἀπρόσοδον καλοῦντας, ἀγέλαστον
ὀνομάζοντας, ἰδιογνώμονά μου τὸν βίον προσαγορεύοντας;

Como eu teria suportado os parentes da esposa acusando-me, censurando-me, recriminando-me um após o outro, gritando e falando alto, cercando-me, circundando-me, perturbando o meu silêncio, chamando-me de “inacessível”, apelidando-me de “o homem que não ri”, cumprimentando-me como “o excêntrico”?

(Lib. *Decl.* 26, § 46)

É necessário também chamar a atenção para o uso de uma sentença atribuída a Menandro no §40: γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει. (“mulher, o silêncio traz decência para as mulheres). O verso é de Sófocles (*Ájax*. v. 293), mas circulou na coleção de máximas de Menandro e é essa fonte que Libânio deve ter consultado.³⁶⁴ A máxima surge quando o díscolo aconselha sua esposa a seguir as instruções dos poetas antigos, i.e. manter-se calada. O uso da máxima, no entanto, surte um efeito contrário: a esposa começa a perguntar quem era o poeta, quem era seu pai, de qual demo ele vinha, quando ele começou a fazer poesia, como ele morreu. “E o poeta surtiu o efeito contrário” (καὶ περίστατό μοι πρὸς τοῦναντίον ὁ ποιητής - §40), diz o díscolo. Não parece descabido supor que essa técnica – a de citar um poeta e explorar as consequências humorísticas dessa citação – seja cômica: ela está em passos paratrágicos, como, por exemplo, na menândrea *Aspis* (vv. 399 *seq.*).

A declamação é um gênero retórico caracterizado pelo amplo uso de discursos diretos. Via de regra, cita-se *ipsis litteris* as palavras de terceiros, em especial as do

³⁶⁴ Men. *Gnom.* 139 Jaekel.

adversário. A *Decl.* 26 é tomada por discursos diretos da esposa, de modo que ela própria se torna, mesmo ausente dessa *boule* fictícia, também uma protagonista e parte litigante. A esposa tagarela é caracterizada como uma mulher de boa linhagem, que remonta a tempos imemoráveis (§ 21), esclarecida e loquaz, capaz de produzir um encômio ao galo (§ 14) e de explicar as origens das tragédias e de enumerar poetas trágicos (§22), que não bebe álcool (§ 32), cujas manifestações verbais são pontuadas por um fluxo de palavras e de interrogações incessante.

Não somente a eleição da personagem do díscolo torna transparente a estreita relação com a comédia. A personagem da mulher tagarela, muito presente nessa declamação, pode configurar-se também como um empréstimo cômico. Observam-se facilmente na caracterização dessa mulher a articulação de dois elementos explorados já na comédia antiga.³⁶⁵ O primeiro deles é a preocupação constante da esposa com a coisa pública e com instituições predominantemente masculinas, como os tribunais e as assembleias.

πάλιν ἔρχομαι οἴκαδε καὶ ἀπητούμην εὐθύνας· <ποῖ πεπόρευσαι; πόθεν ἀφῖξαι; τῷ διείλεξαι; τί καινὸν ἤγγελλται; γεγονασιν ἐπιδόσεις; ἐγράφη τι ψήφισμα; νόμον τις ἔθηκεν; ἐπληρώθη δικαστήρια; γέγραπταί τις; ἤλωκέ τις;>

Voltei para casa e me foi pedido um relatório oficial: “para onde você foi? De onde vem? Com quem conversou? O que de novo foi anunciado? Ocorreram doações? Algum decreto foi proposto? Alguém propôs uma lei? Os tribunais estavam cheios? Alguém foi indiciado? Alguém foi condenado?”.

(Lib. *Decl.* 26, § 15)

Há uma inversão do comportamento esperados dos papéis sociais do homem e da mulher (o díscolo, inclusive, diz que “as coisas estavam às avessas: o marido se cala, a mulher fala” - καὶ τὸ πρᾶγμα ἀνέστραπτο· ὁ μὲν ἀνὴρ ἐσίγα, ἡ δὲ γυνὴ ἐλάλει - §12). Tal “inversão de gênero” encontra-se na em Aristófanes, marcadamente na *Assembleia de*

³⁶⁵ A garrulice associada a mulheres aparece em Ar. *Thesm.* v. 393, mas parece ser uma tópica que vai além da comédia. Já Semônides, no *Jambo das Mulheres* (fr. 7 Campbell), apresenta uma raça de mulheres oriunda da cadela que “berra” (λέληκεν - v. 15). A ideia está também em Theocr. *Id.* XV v. 85-8.

Mulheres e em *Tesmoforiantes*, e é um elemento comum no humor por conta da estranheza que provoca.

Um segundo elemento de caracterização da esposa é a estilística. As intervenções diretas da mulher exibem feições próprias, como o assíndeto, frases curtas e interrogativas sem conexão entre si e sem uma aparente gradação. Trata-se de um emaranhado de palavras sem pausas que pode ter tido como inspiração cenas de *πνῖγος* da comédia antiga, nas quais um ritmo rápido e, supostamente, sem pausa para respirar é empregado. “Formalmente esse é o principal recurso que essa obra tomou da comédia”, escreveu García Soler (1990: 284).

A tese de García Soler explicitada acima pode ser válida. No entanto, parece ser mais plausível que a distinção linguística da tagarela seja influenciada não por um recurso formal da comédia antiga, mas sim pela necessidade retórica de exprimir o caráter de uma pessoa muito falante. Dessa forma, pode-se aventar a hipótese de as fontes de Libânio serem os escritos etológicos em geral, tais como retóricas, éticas filosóficas ao estilo dos *Caracteres* de Teofrasto. A *λαλιά* é uma das virtudes em Teofrasto, o qual esclarece o homem *λάλος* (“tagarela”) como aquele incapaz de controlar sua fala, deixando seu interlocutor sem ar (*ὥστε μηδὲ ἀναπνεῦσαι τὸν ἐντυγχάνοντα* – “de modo que o interlocutor não recupere o fôlego” – Theophr. *Char.* 7). Certamente, o estilo sem pausas, que dá uma sensação de rapidez e euforia, encaixa-se ao que seria esperado de alguém falante.

3.3. O díscolo da *Declamação 27*: Cnemão no tribunal

Na *Declamação 27*, quem fala é um díscolo que deseja deserdar seu filho, pois o garoto riu ao ver o pai escorregar e cair. Das duas declamações misantrópicas de Libânio, essa é, a despeito do que acreditava Kock, aquela na qual se reconhecem mais pontos de contato com a peça de Menandro, sobretudo com relação à caracterização da personagem. O díscolo declamatório é a imagem do agricultor ático – solitário, que trabalha duro no solo pedregoso com sua enxada, de pouca ou nenhuma habilidade oratória, que maldiz tudo e todos. Ele, em suas palavras, nasceu das pedras (*ἐκ τῶν πετρῶν ἀνέφυν* - § 24) e pode-se dizer que, assim como para Cnemão, que ele encarna a dureza do solo com que trabalha.³⁶⁶

³⁶⁶ A metáfora é proposta por SOUSA E SILVA (1976: 14).

A personagem poderia ser muito bem definida pela descrição feita por Getas do velho Cnemão³⁶⁷:

ὦ τρισκακοδα[ίμων οὔ]τος· οἶον ζῆι βίον.
τοῦτ' ἐστὶν εἰλικρ[ινῆς] γεωργὸς Ἀττικός·
πέτραις μαχόμενος θύμα φερούσαις καὶ σφάκον
ὀδύνας ἐπίστατ' οὐδὲν ἀγαθὸν λαμβάνων.

Três vezes um infeliz! Que vida ele vive.
Ele é um puro agricultor ático:
luta contra as pedras que carregam tomilho
e sálvia, especialista em dores e nada de bom colhe.

(Men. *Dysc.* vv. 603-6)

Com efeito, o solo pouco fértil e cheio de pedras, que compõe a paisagem típica da geografia da ática, capaz apenas de produzir ervas perenes e resistentes que necessitam de poucos nutrientes, como a sálvia e o tomilho, é motivo de reclamação ao agricultor ateniense cômico na *nova*. No fragmento 98 Kock de Filemão, o agricultor afirma que seu campo (ἀγρός) é para ele um médico, que fornece apenas ervas rústicas, como o tomilho e a alcaparra. No *Georgos* de Menandro (vv. 35 seq. Arnott), Davo diz que o campo produz mirra, hera e flores; quanto ao resto, tudo é produzido em moderação. Surpreende, no entanto, que a referência a duas ervas específicas, tomilho e sálvia, apareça na *Decl.* 27, § 18 (abaixo). Para Handley (1965: 238), Jacques (1959: 213-4) e García Soler (1991: 386) trata-se de um claro caso de diálogo com *Dyscolus*.³⁶⁸

γεωργῷ δὲ ἀγρὸν οὐ, μὰ Δία, χλιδῶντα καὶ δένδροις κατάσκιον, ἀλλ'
ὄχθον τραχύν, θύμον γεωργοῦντα καὶ σφακόν [...]

³⁶⁷ Como nota Handley (1992, 2ª ed.: 238), Menandro, na descrição do agricultor ático, pode ter tirado inspiração da história de Pístrato, que, segundo Aristóteles (*Constituição dos Atenienses*, 16), perguntou a um agricultor que semeava um campo pedregoso o que ele semeava. O agricultor, então, respondeu que semava dores e males (ὅσα κακὰ καὶ ὀδύναι – Arist. *Constituição dos Atenienses* - *Ἀθηναίων πολιτεία*, 16).

³⁶⁸ O tomilho e a sálvia são alimentos de pobres em Antiph.fr. 225 K-A.

Eu cultivo um campo que, por Zeus, não é macio e nem sombreado pelas árvores, mas sim uma ribanceira dura, onde cresce tomilho e sálvia.

(Lib. *Decl.* 27, § 18)

Em *Dyscolus*, Davo, o escravo de Górgias, constrói uma espécie de muro de pedras (τὴν αἵμασιαν ἐποικοδομήσω – v. 376), cujo nome específico em grego é αἵμασία, enquanto Sóstrato cava com a enxada emprestada pelo escravo (v. 367). A mesma tarefa, construir um muro (αἵμασία), é elencada pelo díscolo declamatório como um de seus serviços no campo (abaixo). Novamente, dada a especificidade da palavra (não se trata de um mero τεῖχος), pode-se sugerir uma inspiração cômica, especificamente menândrea, para a passagem de Libânio.

εἰ μὲν τι χρηστὸν πρόποτε ἔπραξα ἢ τὴν αἵμασιαν οἰκοδομήσας ἢ τὰς ἀκάνθας ἐκτεμὼν ἢ λύκον διώξας, οὐκ ἐπῆλθες ὀψόμενος [...]

Quando eu realizava uma tarefa boa, construía um muro, cerrava os espinhos ou afugentava um lobo, você nunca vinha para olhar [...]

(Lib. *Decl.* 27 § 21)

Há, ainda, outros elos que ligam essa declamação à tradicional caracterização do misantropo como uma figura ἀγέλαστος que lança torrões de terra. Em inúmeros momentos, o díscolo condena o riso do filho, sinal da licenciosidade do rapaz e da má-disposição do rapaz para com o pai, e afirma que rir não é uma atividade humana e que o único motivo para rir é a morte: “deve-se rir em um único dia, quando a bela Morte aparece” (γελαῖν δὲ μίαν ἡμέραν ἐχρῆν, ὅτε ὁ βέλτιστος θάνατος παραγίνεται – Lib. *Decl.* 27, § 15). Deste modo, vê-se um reflexo no díscolo declamatório do homem semelhante a Timão, o ἀγέλαστος do fragmento de Frínico.³⁶⁹

³⁶⁹ Convém notar aqui que o repúdio do pai ao riso do filho talvez tenha influência de concepções genéricas antigas sobre o caráter de velhos. Aristóteles, por exemplo, na *Retórica* (1389b, 1390 a4, 1390 a 21), define os idosos como desesperançosos, lamuriosos e pouco dados ao riso (οὐ φιλογέλοιοι). Dado o exagero da

πότε οὖν ἐμὲ γελῶντα τεθέασαι; πότε τοὺς γελῶντας ἐπαινοῦντος ἀκήκοας; ὅς γε καὶ ὅτε τὴν πολὺ σου μιαιωτέραν ἡγόμην μητέρα, πόρρωθεν ἠπεῖλουν ταῖς βόλοις βαλεῖν τοὺς τὸν ὑμέναιον ἄδοντας, εἰ μὴ τῆς ἐσχατιᾶς ἀποσταῖεν. οὐδὲ γὰρ ὑμεναιοῦντων, ἀλλὰ μαινομένων ἡγοῦμαι τὸν τῶν γελόντων εἶναι χορόν.

Você já me viu alguma vez rir? Já me ouviu elogiar os que riem? Eu, que julgo sua mãe muito pior que você, ameacei jogar torrões de terra nos cantores do himeneu, se eles não se afastassem da minha terra. Eu acho que o coro dos que riem é feito de homens loucos, não de cantores de himeneu.

(Lib. *Decl.* 27, §18)

Da mesma forma que Cnemão arremessa terra, pedras e peras em Pírrias, ameaça também o díscolo de Libânio o coro de cantores que celebravam seu matrimônio. Também ao modo de Cnemão, que trabalha sozinho, sem a ajuda de escravos (vv. 331 *seq.*), o díscolo declamatório trabalha sozinho (§ 25), tendo expulsado de suas terras um certo Manes, cujo o nome nos leva a crer que se trate de um escravo, para que ele cultive o campo sozinho (ἵνα μὴ δεύτερος γεωργῶ - § 25). Se for para aceitar a companhia de alguém, diz o díscolo da declamação, que seja a de um homem similar a ele (ἐμοί τινα παραπλήσιον - § 27). Atitude semelhante é a de Cnemão, que, de acordo com Górgias, só aceitaria casar a filha a alguém igual em misantropia (ὁμότροπον αὐτῷ - v. 336). Por último, ressalta-se a importância da enxada (δίκελλα) tanto em *Dyscolus* quanto em *Decl.* 27. Em *Dyscolus*, a ferramenta é um estandarte de Cnemão, sua insígnia, e é em busca dela que o velho cai no poço. Igualmente vai em busca da reparação de sua δίκελλα o díscolo de Libânio.

A ação principal de *Dyscolus* é a queda de Cnemão no poço. Conta-se no drama que Cnemão ordenou que sua filha recolhesse água. A menina, então, deixou a jarra (κάδος) afundar no poço e Símica, a escrava, tentou recuperá-la amarrando a enxada em um pedaço de corda. A corda, podre, rompeu, deixando afundar também a enxada. Menandro faz

caracterização do díscolo em *Decl.* 27 como uma figura extremamente οὐ φιλογέλοιος, não é descabido pensar que a maior influência fosse a comédia, ainda que outros escritos éticos fossem aludidos por Libânio.

Cnemão, nesse momento, quer revirar esterco (v. 564), de modo que o velho fique sabendo do paradeiro da ferramenta. O misantropo, então, se propõe a resgatar o balde e a enxada, quando ele escorrega e cai poço adentro:

{(Σιμ)} ὁ δεσπότης ἐν τῷ φρέατι.
{Σικ} πῶς;
{(Σιμ)} ὅπως;
ἵνα τὴν δίκηλλαν ἐξέλοι καὶ τὸν κάδον,
κατέβαινε, καὶ τ' ὄλισθ' ἄνωθεν, ὥστε καὶ
πέπτωκεν.

Sím.: Meu patrão está no poço.

Sic.: Como assim?

Sím.: Como?

Ele desceu para pegar a jarra e a enxada,
mas escorregou lá de cima de modo que caiu.

(Men. *Dysc.* vv. 625-28)

Em outro passo, trouxe-mos à luz a questão de o acidente de Cnemão ser uma adaptação de um episódio já presente na lenda de Timão, o qual, segundo o escólio aristofânico traduzido acima, caiu de uma figueira e morreu de gangrena. Fica claro, no entanto, que o tema da queda é costurado na ação dramática de *Dyscolus* de modo a ser simbólico: o poço, com sua profundidade, é símbolo do isolamento, da autarquia, na qual acreditava o velho. Ressalta-se ainda que o misantropo menândreo entra no poço visando a resgatar sua enxada, que, como dissemos, é uma insígnia da misantropia em diversos textos. Na declamação de Libânio, a atenção também se volta a um episódio similar. O díscolo conta que foi à cidade com o intuito de restaurar sua enxada (δίκηλλα), que havia sido danificada nas pedras (πεπληγυῖαν ἐν ταῖς πέτραις - § 3), quando tropeçou e caiu sobre uma parte escorregadia (ὀλίσθους) da rua.

οὐ γὰρ ἡπιστάμην ὥς ὑμεῖς ἐμὲ μόνον τοῖς νόμοις ἀναγκάσετε πείθεσθαι,
ἀγορανόμους δὲ καὶ ἀστυνόμους οὕτω καταφρονοῦντας αὐτῶν οὐ

κολάζετε, οἱ τοσοῦτον νέμουσιν ἐπιμελείας τῇ πόλει ὥστε λίμνας ὅλας ἐν αὐτῇ συνεστάναι καὶ ὀλίσθους εἶναι τῆς ἀγορᾶς πανταχοῦ, εἰς οὓς ἀπροόπτως ἐμπεσὼν καὶ τὸ πόδε μὲν ὑποσυρεῖς, τῇ βακτηρίᾳ δὲ οὐχ εὐρὼν ἐπερείσασθαι ἔλαθον καταπεσὼν καὶ πλατὺς τούτῳ γέλως γενόμενος, οὔποτε, μὰ τοὺς θεοὺς, τοῦτο ἐλπίσας.

Eu não tinha percebido que vocês fariam que só eu obedecesse às leis e que não puniriam os oficiais da ágora e os oficiais municipais que ignoram [seus deveres], logo eles que tomam tamanho cuidado da cidade de modo a haver poças inteiras nela e locais escorregadios por toda a ágora, sobre os quais eu andei sem saber, tropecei com os pés e não consegui me apoiar na bengala; então, caí sem perceber e esse [rapaz] deu uma gargalhada alta, algo pelo qual, pelos deus, eu não esperava.

(Lib. *Decl.* 27 § 6)

De fato, não apenas o escorregão do díscolo libânico parece ter tido como alimento a queda de Cnemão. A personagem declamatória é tal e qual Cnemão, como discorreremos a seguir, de sorte que se pode afirmar que essa declamação de Libânio oferece, assim como as cartas de Eliano, uma nova visão sobre a personagem menândrea: os autores imperiais, Eliano e Libânio, retiram a personagem do ambiente ficcional para onde foi criada (no caso, a comédia de Menandro) e dão-lhe uma realidade ontológica, por assim dizer, trazendo-a para novos contextos de ficção e oferecendo novos episódios sobre a história dessa personagem.

Libânio não dá nome ao díscolo de sua declamação. Talvez isso advenha da vontade de facilitar a lição de etopeia, uma vez que não se pode afirmar que o declamador de Antioquia e seus alunos tenham tido acesso direto ao texto menândreo e às minúcias da caracterização de Cnemão (seria mais fácil representar um misantropo qualquer do que Cnemão em si). Mas parece claro, mesmo que indiretamente, que a fonte principal é Menandro e seu *Dyscolus* – não há elementos que apontem para o uso consistente de uma outra comédia de misantropo, hoje perdida.

Os elementos que demonstram a filiação menândrea da declamação de Libânio juntam-se a um último fator, para o qual é extremamente válido chamar atenção: o díscolo declamatório vale-se de um estilo verbal bastante próximo à idiosincrasia linguística de

Cnemão. A ambas as personagens se atribui um vício de linguagem de maldizer: Cnemão utiliza em três ocasiões a construção com o verbo ἀπόλλυμι no optativo com valor volitivo (v. 442 - κακοὶ κακῶς ἀπόλοισθε; vv. 600-1 - κακὸν κάκ[ιστά] σ' οἱ θεοὶ/ἅπαντες ἀπολέσειαν εἴ τι μοι λαλεῖς; v. 927 κακῶς <σ'> ἅπαντες ἀπολέσειαν οἱ θεοί), desejando que os sujeitos sejam arruinados. Na declamação, uma construção semelhante está em § 11 (κακὸς κακῶς ἀπόλοιο) e, não mais no optativo, em § 3 (ὁ γάρ τοι κακῶς ἀπολούμενος χαλκοτύπος).³⁷⁰

O díscolo da declamação - assim como Cnemão, mas diferentemente de Timão, do *monotropos* do fragmento de Frínico e do díscolo da *Decl.* 26 – não é ἄπαις (“sem filhos”). Em Menandro, um autor conhecido por surpreender, é compreensível que Cnemão não seja um pai cômico comum, daqueles que entram em algum tipo de conflito com seus filhos, seja por amor (Demifo em *Mercator*, e.g.), seja pela preocupação com a preservação do patrimônio familiar (Teopropride em *Mostellaria*, e.g.), ou daqueles que reconhecem uma filha legítima ao final. Ele é um pai cômico incomum justamente por ser um misantropo, que, segundo a expectativa da audiência, seria tradicionalmente sem filhos e, especialmente, por ser pai de filha “conhecida”, i.e. não se trata de um pai que descobre ao longo do trama a identidade e a legitimidade da moça, a qual havia sido exposta quando bebê – algo extremamente típico nas comédias tardias.³⁷¹

De certo, a ideia do díscolo-pai que está em *Dyscolus* deve ter sido a fonte de Libânio. No entanto, na declamação, a relação pai-filho é diferente da de *Dyscolus*, pois se trata de um caso de deserdação, mas não é de forma alguma alheia à comédia. Sendo assim, há como detectar outras influências cômicas que não apenas o *Dyscolus*. O pai-díscolo da declamação quer deserdar o filho pelo fato de o garoto ter rido quando viu o pai escorregar na ágora. O pai explica que, em sua opinião, o riso é um dos vícios humanos, tanto quanto a gluttonia, o gosto por prostitutas e a jogatina (§ 13), os quais seriam motivos mais plausíveis para a deserdação do filho, na visão dos oponentes.

<Ἄλλ' εἰ μὴ καταπορνεύσει,> φησί, <τοῦ πατρὸς τὴν οὐσίαν ἢ γαστρὶ καὶ κύβοις ἐκδοίῃ, γελᾷ δὲ πεπτωκότος πατρὸς ἢ καὶ μὴ πεπτωκότος, ποῦ γὰρ ἄνθρωπος νοῦν ἔχων οὐ γελᾷ; υἱὸς ἔστω,> φησί, <καὶ τῶν σῶν κληρονόμος.> ὃ τῆς ἀνοίας. <καταναλώσας,>

³⁷⁰ Cf. GARCÍA SOLER 1991: 387.

³⁷¹ Em Menandro, cf. *Misumenos*, *Pericriomene*. Em Plauto, cf. *Cistellaria*, *Rudens*, *Casina*, *Curculio*, *Poenulus*. Em Terêncio, *Heauton Timoroumenos*.

φησί, <τὴν οὐσίαν μὴ κληρονομεῖτω μηκέτι.> ποίας, ὧς
κακοδαίμονες; τῆς παρὰ ταῖς πόρναις; ἢ τῆς κατακεκυβευμένης;

Eles dizem: “mas se ele não desperdiçar a fortuna paterna com prostitutas e nem a gastar com comida e com jogos, mas se ele rir do pai que caiu ou do pai que não caiu – que homem racional não riria? – que ele seja filho legítimo e herdeiro das suas posses”. Que idiotice! Eles continuam: “Se ele consumir tudo, que não seja mais o herdeiro”. Como assim, seus malditos? Ele herda o que está com as prostitutas? O que foi apostado?

(Lib. *Decl.* 27, §13)

É sabido que a relação entre pais e filhos é tema recorrente tanto na comédia ática quanto nas declamações imperiais, sejam elas latinas ou gregas. Com efeito, como aventaram Sussman (1995: 184) e Fantham (2004: *passim*), em muitos dos conflitos familiares declamatórios é possível encontrar ecos de situações cômicas. A *Decl.* 27 é um caso particularmente notório, pois o díscolo dessa declamação reconhece que sua situação é semelhante à de personagens cômicas (a passagem - τοὺς οἶος ἐγὼ τὸν βίον εἰμὶ - é obscura e dá margem para se interpretar que estejam aludidos tanto pais quanto díscolos cômicos). O trecho (dado abaixo) funciona, com certeza, como uma pista deixada por Libânio para que sua audiência reconheça as credenciais cômicas de sua declamação.

Σὲ οὖν τί δῆποτε, ὧς κακόδαιμον, ἐπῆρε γελᾶν; κωμωδοὺς ἐθεῶ καὶ τῶν ἐκεῖ γελωτοποιῶν ἓνα με εἶναι ἐνόμισας; ἢ κόρδακά γε ὀρχεῖσθαι κατὰ μέσης τῆς ἀγορᾶς, ἀλλ' οὐ πίπτειν ὥθηθης με; καίτοι οὐδὲ κωμωδοὺς πώποτε σε θεασόμενον ἔπεμψα, ὥς μηδ' ἐπ' ἐκείνοις γελάσειας, καὶ οὐδ' ὅ τι ποτ' ἐστὶν ὁ γέλως ἔγωγε ὥμην εἰδέναι σε. 17. σὺ δὲ εἰς ἄκρον τοῦ πράγματος ἦκων ἐλάνθανες, ὥστε καὶ μισθώσαιντο ἄν σε οἱ κωμωδοί, ἵνα γέλωτος αὐτοῖς πληροίης τὸ θέατρον. οἶμαι δὲ τοὺς κακοδαίμονας καὶ δρᾶμα ποιῆσαι τὸ νυνὶ τοῦτο συμβᾶν καὶ ἄλλως εἰωθότας τοὺς οἶος ἐγὼ τὸν βίον εἰμὶ κωμωδεῖν.

O que lhe levou ao riso, seu desgraçado? Você assistiu a uma comédia e pensou que eu fosse um dos que fazem rir? Você achou que eu dançava o *kordax* no meio da ágora e que não fosse cair? Eu nunca mandei você a apresentações cômicas, para que você não risse delas, e até então não imaginava que você conhecesse o que é o riso. 17. Você, despercebido, chegou ao ápice, de sorte que os comediantes lhe pagariam para encher para eles o teatro de risadas. Eu acho que esses desgraçados farão uma peça desse evento que acabou de acontecer; eles estão acostumados a fazer comédias sobre aquele que leva a mesma vida que eu.

(Lib. *Decl.* 27, §§ 16-7)

Pode-se dizer que o pai díscolo da *Decl.* 27 é um *pater durus* cômico. Trata-se do pai rígido que coíbe as ações do *adulescens*, o jovem apaixonado que, via de regra, é dado aos gastos com prostitutas, bebidas e comida e jogos – os elementos citados em §13.³⁷² Exemplo desse tipo abundam especialmente em Terêncio, nas comédias que sabemos ter um original de Menandro, como em *Adelphoe*, *Andria* e *Heauton Timoroumenos*. Em *Heauton Timoroumenos*, cujo original provavelmente seja a peça menândrea de mesmo nome (não há como saber até que ponto Terêncio modifica o original grego), Menedemo é pai de Clínia, um jovem que se torna um mercenário por não suportar a imposição do pai: não se casar com a moça pobre por quem é apaixonado (a situação é similar à das *Declamações* 5 e 6 de Corício). Menedemo, então, após a partida do filho, se arrepende e como forma de autopunição (daí o título da peça) começa a trabalhar no campo incessantemente. O vizinho, Cremes, também tem um filho, Clitífão, enamorado de uma prostituta, Báquide. Na peça, discute-se a licenciosidade dos filhos, que é motivo da ruína financeira dos pais, e as leis que governam a relação pai-filho. Cremes, em determinado momento, diz:

{CH.} dicam: utut erat, mansum tamen oportuit.
fortasse aliquanto iniquior erat praeter eius lubidinem:
pateretur; nam quem ferret si parentem non ferret suum?
huncin erat aequom ex illius more an illum ex huius vivere?

³⁷² Cf. Plaut. *Mercator* (Demifão – vv. 48 seq.), *Mostellaria* (Teopropide – vv. 120 seq.), Ter. *Adelphoe* (Simão – vv. 380-1).

et quod illum insimulat durum id non est; nam parentum iniuriae
unius modi sunt ferme, paullo qui est homo tolerabilis:
scortari crebro nolunt, nolunt crebro convivari,
praebent exigue sumptum; atque haec sunt tamen ad virtutem omnia.
verum ubi animus semel se cupiditate devinxit mala,
necessest, Clitipho, consilia consequi consimilia. hoc
scitumst: periculum ex aliis facere tibi quod ex usu siet.

Cr.: Vou-te dizer. Fosse como fosse, ele devia ter ficado. / Talvez estivessem a ser algo injustos no tocante à sua paixão; mas devia resignar-se. Quem poderia ele suportar, se não suportava o pai?...Que é que era justo: que ele vivesse ao jeito do pai ou ao jeito dele?... Quanto a acusar o pai de dureza – é uma acusação descabida. As chamadas “injustiças” dos pais são, quase sempre, de uma única espécie, desde que o pai seja de razoável tolerância. / Não querem que os filhos andem amiúde atrás de galdérias; não querem que eles andem amiúde em comezainas. Por isso lhes dão uma mesada reduzida. E tudo isto se faz em nome da formação de carácter. Mas quando o espírito se agrilhoa a desejos malsãos, é inevitável, Clitifão, que o procedimento siga caminhos desta sorte. A habilidade está em tomar dos outros a experiências que te pode ser útil.

(Ter. *Haut.* vv. 201-10 – tradução de Walter de Medeiros)

Casos de deserdação, como a *Decl.* 27, são extremamente correntes em declamações greco-latinas e, sem dúvidas, são pautados por situações reais, uma vez que a deserdação, ainda hoje em vigor no direito de inúmeros países, tinha valor moral e legal tanto para os gregos quanto para os latinos.³⁷³ Mas os declamadores inventavam todo tipo de situação fantasiosa para exercitar casos assim: em Libânio, por exemplo, um pai sovina deserda o filho herói por ter pedido uma coroa de oliveira como prêmio (*Decl.* 33), em Ps.-Quintiliano, um pai louco, após matar dois filhos, deserda o terceiro, que o restaurou da loucura (*Decl.*

³⁷³ Cf. RUSSELL 1983: 31-2.

Men. 256). Libânio, então, ao mesclar elementos completamente retirados do universo das comédias (a figura do *pater durus*, do *dyskolos* e do *adulescens*) e a elementos esperados de declamações (casos de deserdação tem um determinado protocolo argumentativo próprio), faz da *Decl.* 27 um dos melhores exemplos de declamação cômica.

CAPÍTULO 4

A prostituta declamada em Libânio (*Decl.* 25 e 32) e Corício (*Decl.* 8)

O objetivo do presente estudo é traçar os modos pelos quais os declamadores imperiais apresentam a personagem da prostituta. Tendo tal anseio, a análise fundamenta-se na comparação entre a caracterização dessa personagem no corpus declamatório selecionado - a saber as *Declamações* 25 (*Pela reintrodução de Laís*) e 32 (*O sovina apaixonado*) de Libânio e a *Declamação* 8 (*O Espartano*) de Corício, além de menções a temas de declamações que não sobreviveram integralmente – e na literatura cômica anterior.

Imagens acerca de prostitutas e de prostituição são registradas na literatura grega supérstite desde o período arcaico até o imperial nos mais diferentes gêneros poéticos e em prosa, desde o jambo arcaico até o diálogo fantasioso de Luciano, de sorte que a popularidade desses temas é indiscutível. Arquíloco, por exemplo, comenta sobre uma mulher que “trabalhava” com as nádegas empinadas (fr. 42 West), revelando o caráter comercial da atividade. Alceu, por outro lado, compara a prostituta ao mar ao dizer que tudo dado a ela se perde, assim como algo lançado às ondas marítimas (fr. 117b Voigt), e inaugura a tradição de condenar a ganância das prostitutas, um *topos* muito bem desenvolvido posteriormente na comédia. Mais tarde, já sob dominação romana, Ateneu dedicou uma parte substancial de seu *Banquete dos Sofistas* à discussão ao redor das *hetairai* e uma coleção de epístolas de cortesãs chegou até nós sob o nome de Alcifrão.

A gênese dessa figura literária é, no entanto, bastante debatida. Não há prostituição comercial na poesia épica arcaica e é possível que suas primeiras representações na lírica estejam vinculadas ao contexto aristocrático de formação da *polis* grega. Um outro problema é também o da terminologia: há mais de duzentos termos na língua grega antiga relacionados ao campo semântico de “prostituição” e não há apenas um vocábulo que se traduza como “prostituta”, de modo que muito se discute sobre as “categorias” de prostitutas,

principalmente a aparente contraposição em algumas fontes antigas entre “cortesã” (ἑταίρα), uma classe mais elevada de prostitutas, e a “prostituta comum”, πόρνη.³⁷⁴

Sendo assim, o presente estudo busca delimitar as formas pelas quais a prostituta é representada nas declamações imperiais, compostas em um período no qual o *Hetärentum*, o modelo de prostituição das *hetairai*, já não tinha mais relevância social, e relacionar esse retrato ao contexto de recepção de modelos clássicos nessa literatura. Para isso, proponho primeiro uma discussão sobre a origem da prostituta enquanto personagem literária, passeando pela lírica arcaica, até, finalmente, aportar na comédia. Na comédia, sobretudo no período da *nova*, a prostituta encontra morada fixa, tornando-se um dos tipos mais bem desenvolvidos pelos comediógrafos tardios, e esse modelo de prostituta é, como defendo, o transposto às declamações.

Tendo em vista tal objetivo, pergunto-me: quais são as características essenciais que definem a personagem cômica clássica e como elas reaparecem nas declamações imperiais? Para responder à questão, primeiro comento alguns fragmentos antigos (elegíacos, jâmbicos e cômicos), com o objetivo de detectar *topoi*, e, em seguida, analiso alguns casos de declamações imperiais nos quais a prostituta encontra espaço.

4.1. A gênese da personagem literária: a poesia arcaica e o problema da terminologia

Afirmar que a prostituição é a profissão mais antiga do mundo – pensamento arraigado na crença popular ocidental que parte do pressuposto segundo o qual a prostituição é um subproduto da formação social humana – é uma falácia. Não há o suficiente que comprove a troca comercial de atos sexuais como um comportamento inato ao ser humano. Sugeriu-se que a prostituição tenha surgido em sociedades primitivas nas quais o sexo era fortemente regularizado, pois em contextos mais permissivos não haveria a necessidade de compensações por relações sexuais.³⁷⁵ Essa sugestão não explica, contudo, o porquê de a

³⁷⁴ Com relação aos termos gregos para “prostituição” e afins, cf. KAPPARIS 2011.

³⁷⁵ Lerner (1986: 236) comenta essa teoria, que foi desenvolvida por Iwan Bloch (*Die Prostitution*. Berlin: L. Marcies, 1912, pp. 170-71).

prostituição ter sido institucionalizada em determinadas sociedades e a origem da compensação monetária.

Uma outra possibilidade, sugerida pela leitura de fontes antigas, especialmente um passo de Heródoto, o singular 1.199 (traduzido abaixo), e alguns de Estrabão (16.1.20; 6.2.6; 8.6.20; 17.1.16), é a de que a prostituição venal tenha surgido a partir da prostituição sagrada praticada em templos. Heródoto conta que entre os babilônios as mulheres seriam obrigadas a ter relações sexuais com um estrangeiro no templo de Milita, deusa equivalente a Afrodite, por dinheiro. Ele diz:

Ἐμβαλόντα δὲ δεῖ εἰπεῖν τοσόνδε· »Ἐπικαλέω τοι τὴν θεὸν Μύλιττα.» Μύλιττα δὲ καλέουσι τὴν Ἀφροδίτην Ἀσσύριοι. Τὸ δὲ ἀργύριον μέγαθός ἐστι ὅσον ὦν· οὐ γὰρ μὴ ἀπόσῃται· οὐ γάρ οἱ θέμις ἐστὶ· γίνεται γὰρ ἱρὸν τοῦτο τὸ ἀργύριον· τῷ δὲ πρώτῳ ἐμβαλόντι ἔπεται οὐδὲ ἀποδοκιμᾷ οὐδένα. Ἐπεὰν δὲ μιχθῇ, ἀποσιωσαμένη τῇ θεᾷ ἀπαλλάσσεται ἐς τὰ οἰκία, καὶ τῷπὸ τούτου οὐκ οὔτω μέγα τί οἱ δώσεις ὅ μιν λάμψαι. Ὅσαι μὲν νυν εἶδεός τε ἐπαμμέναι εἰσὶ καὶ μεγάθεος, ταχὺ ἀπαλλάσσονται, ὅσαι δὲ ἄμορφοι αὐτέων εἰσὶ, χρόνον πολλὸν προσμένουσι οὐ δυνάμεναι τὸν νόμον ἐκπλῆσαι· καὶ γὰρ τριέτεα καὶ τετραέτεα μετεξέτεραι χρόνον μένουσι. Ἐνιαχῇ δὲ καὶ τῆς Κύπρου ἐστὶ παραπλήσιος τούτῳ νόμος.

É preciso que o estrangeiro, ao atirar-lhe o dinheiro, diga-lhe: “Invoco a deusa Milita” (os Assírios dão a Vênus o nome de Milita). Por muito módica que seja a soma, o estrangeiro não encontrará recusa; a lei proíbe tal coisa, pois o dinheiro se torna sagrado. A mulher segue o primeiro que lhe atira dinheiro, pois não pode recusar quem quer que o faça. Finalmente, depois de haver-se desobrigado do dever para com a deusa, entregando-se ao forasteiro, regressa ao lar. Depois disso, ela não mais se deixa seduzir por dinheiro algum. As que possuem um belo corpo ou um belo rosto não fazem longa permanência no templo, mas as feias esperam, às vezes, três ou quatro anos, antes que possam cumprir a lei. Costume mais ou menos semelhante observa-se em certos lugares da ilha de Chipre.

(Hdt. 1. 199 – tradução de Pierri Henri Larcher)

O relato de Heródoto pressupõe que houvesse entre os babilônios uma espécie de prostituição sagrada e que, de certa forma, essa prática também ocorresse em áreas miscigenadas, como o Chipre. Estrabão (16.1.20), talvez influenciado por Heródoto, relata que toda mulher babilônia seria obrigada a manter intercuro sexual com um estrangeiro, o qual, por sua vez, depositaria o dinheiro no colo da mulher, e que tal prática seria feita como um ritual a Afrodite. Outras fontes antigas, como Justino e Ateneu, reportam a existência de prostituição sagrada em honra a Afrodite no Chipre, em Corinto e na Lócrida. Justino (*Epitoma Historiarum*, 18.5.4), por exemplo, diz ser comum garotas recolherem o próprio dote por meio de prostituição entre os cipriotas e que essa atividade fazia parte de um culto a Afrodite. Com efeito, muito buscou-se provar a existência desse tipo de prostituição no Oriente Próximo e que, possivelmente, os gregos tenham herdado essa prática, a qual teria adentrado a Grécia por meio dos fenícios.

Um exemplo dessa empreitada é o trabalho de Strong (1997). A estudiosa buscou provar a veracidade das fontes literárias relacionando-as a achados arqueológicos que sinalizam cultos a Afrodite nas regiões do Chipre, Corinto e Lócrida.³⁷⁶ O tema é, no entanto, muito polêmico e divide acadêmicos, mas, após o detalhado estudo de Budin (2008), parece ser difícil acreditar que houvesse prostituição sagrada no Oriente Próximo e na Grécia. Lerner (1986), anos antes, destacou o fato de a prostituição sagrada ser produto de uma confusão: praticava-se prostituição venal em torno de templos, por ocasião de ritos e cultos, nos quais havia maior oferta de clientela, e que isso pode ter ocasionado alguma confusão em Heródoto. “Heródoto talvez tenha interpretado mal as atividades das prostitutas em volta dos templos como um rito que envolvia qualquer virgem assíria”, diz ela.³⁷⁷

Lerner levanta ainda a hipótese de a prostituição de servas de templos poder ter sido influenciada pela prostituição comercial que acontecia em volta dos recintos sagrados. Assim, o intercuro sexual simples, de função puramente religiosa e cultural, teria se corrompido em um momento no qual a prostituição florescia nos recintos dos templos.³⁷⁸

³⁷⁶ Cf. BEARD & HENDERSON 1997 para uma atitude similar.

³⁷⁷ LERNER 1986: 243: “*Herodotus may have mistaken the activities of prostitutes around the temple of rite involving every Assyrian virgin*”.

³⁷⁸ LERNER 1986: 244.

Budin (2008), na mesma corrente de Lerner (1986), questiona os especialistas que traduzem termos acádios como “prostituta sagrada”, “hierodula” e similares, e problematiza as fontes literárias antigas gregas, especialmente a passagem supramencionada de Heródoto. Budin argumenta que

“[...] nenhuma terminologia originalmente traduzida como alguma forma de ‘prostituta sagrada’ tem esse significado. Em muitos casos, os títulos profissionais referem-se a funcionários do culto, mas nenhum deles têm ‘prostituta’ ou mesmo ‘sexo’ como um aspecto da descrição dessas tarefas [...]”³⁷⁹

Segundo a visão da estudiosa, o costume contado por Heródoto em 1.199 não passa de uma ficção criada pelo historiador. De modo algum a fonte de Heródoto seria local e o mito criado em torno da prostituição sagrada na Babilônia teria sido arquitetado segundo padrões inversos de práticas gregas, uma técnica frequentemente usada pelo historiador em sua narrativa. De forma similar, Budin mostra que outras fontes antigas para a prostituição em templos pela Grécia, como Justino, Luciano, Ateneu e Píndaro, apresentam problemas, dificultando a aceitação pacífica da veracidade desses testemunhos.³⁸⁰

Seja como for, é provável que a prostituição na Grécia esteja associada à captura e à subordinação de mulheres em contextos de guerra. De acordo com Lerner (1986: 247), a prostituição comercial deriva diretamente da condição de escrava de mulheres e da consolidação da formação de classes. Para ela, conquistas militares no terceiro milênio a.C. levaram à dominação e ao abuso sexual de cativas, tornando a escravização algo institucionalizado. Nesse cenário, os senhores submeteriam suas escravas à prostituição ou ao abuso sexual privado. As mulheres seriam espólios e símbolos de uma aristocracia,

³⁷⁹ Cf. BUDIN 2008: 16. “As it turns out, none of the terminology originally translated as some form of “sacred prostitute” actually has that meaning. In many instances, the professional titles do refer to cult functionaries, but none of them have “prostitution” or even “sex” as an aspect of their job descriptions (so to speak)”.

³⁸⁰ Cf. KAPPARIS 2018: 15: “In reality, the early history of prostitution in the Ancient Mediterranean is lost in the mist of time, but we can be sure that in an area where sea-travel was widespread in the second millennium BC, and agricultural settlements had grown into cities with market-places already from the late stone age, sex as a commodity should be present well before the time of our historical records”.

baseada em reis e chefes soberanos, que eram legitimados por suas posses, dentre as quais se incluíam as mulheres cativas.

Um outro fator que pode ter tido um papel fundamental no estabelecimento da prostituição em culturas arcaicas é a escravidão por dívidas. Agricultores dependiam de empréstimos para sobreviver a períodos difíceis de fome, tornando-os mais suscetíveis a se tornarem escravos ou, mais comum, a “doarem” seus filhos, de ambos os sexos. Nas palavras de Lerner (1986: 247), “a prostituição dos membros femininos das famílias para o benefício do chefe delas poderia ser facilmente desenvolvida a partir dessas práticas”.

Certamente o contexto descrito por Lerner aplica-se ao caso da Grécia da Idade de Bronze, se os poemas homéricos fossem tomados como testemunhos.³⁸¹ A sociedade homérica é, de modo geral, marcada pela guerra e por um código moral baseado em pilares como reputação (*kleos*), honra (*time*) e recompensa (*geras*). Nesse universo, a honra de um guerreiro é mensurada pelo espólio que lhe cabe, dentre o qual estão escravas. É interessante ressaltar que não há nem prostituição venal em Homero e nem o comércio de sexo. Há, no entanto, uma infinidade de mulheres aprisionadas à disposição dos heróis. Briseida, a quem Aquiles atribui um papel de concubina e – alguns argumentariam – até mesmo de esposa, talvez seja o exemplo mais ilustrativo disso. Agamêmnon oferece no canto 9 da *Iliada* uma série de presentes a Aquiles, como forma de persuadir o guerreiro a voltar ao campo de batalha. Dentre os prêmios, contam-se sete mulheres lésbias “peritas em trabalhos irrepreensíveis” e “que pela beleza vencem todas as raças de mulheres” (δώσει δ' ἐπὶ τὰ γυναῖκας ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας/ Λεσβίδας, ὥς ὅτε Λέσβον ἐϋκτιμένην ἔλεις αὐτὸς/ ἐξέλεθ', αἱ τότε κάλλει ἐνίκων φῦλα γυναικῶν – *Il.* 9. vv. 270-2). Em *Od.* 24. vv. 273-9 (abaixo), por exemplo, Odisseu enquanto Epérto, descreve os presentes de hospitalidade conferidos por ele a Odisseu, dentre os quais ele lista³⁸²:

χωρὶς δ' αὖτε γυναῖκας ἀμύμονα ἔργα ἰδυίας
τέσσαρας εἰδαλίμας, ὥς ἥθελεν αὐτὸς ἐλέσθαι.

E dei-lhe ainda servas, conhecedoras de belos trabalhos:
Quatro formosas mulheres, que ele próprio escolheu.

³⁸¹ Cf. LERNER 1983: 179-181.

³⁸² Cf. também *Il.* 9. vv. 128-130.

O fato de o poeta conectar essas escravas estrangeiras à beleza talvez sugira uma servidão sexual por parte dessas mulheres. Mesmo na antiguidade, pensava-se que essas mulheres aprisionadas fossem servas sexuais, como demonstra o comentário de Ateneu em 13. 556f. Lerner (1983: 179) associa a escolha das mais belas como escravas à construção de haréns. Uma vez subordinadas aos desejos sexuais de seus donos e vistas como “objetos” de câmbio, como no passo odisseico citado, pensar-se-ia que facilmente essas cativas seriam prostituídas, especialmente no contexto do período arcaico, no qual as relações comerciais entre gregos e outros povos do Mediterrâneo parecem ter sido intensificadas e as *poleis* estabelecidas. Além disso, a existência de documentos epigráficos do período helenístico que comprovam a manumissão de escravas-prostitutas é prova irrefutável do costume grego de prostituir escravas.³⁸³

De fato, Henry (2011), em estudo recente, argumenta que a dinâmica do tráfico de mulheres estrangeiras prisioneiras de guerra contribuiu para a dominação sexual feminina na Grécia arcaica. A estudiosa questiona-se acerca do destino das cativas após a guerra e, ressaltando a existência do tráfico de escravas, chama atenção para o estabelecimento de bordéis. Imagina-se que os primeiros bordéis, os quais talvez fossem construções mais efêmeras, como uma tenda, tenham surgido no período arcaico, ainda que muito pouco – ou quase nada – tenha sobrado dessas construções.³⁸⁴ Por certo, um fragmento cômico de Filemão (fr. 3 K-A), segundo conta Ateneu (13. 569 d-f), credita a Sólon a criação de bordéis públicos em Atenas.

Foi a partir de meados do século VII a.C. que a Grécia testemunhou uma crescente organização social em torno de cidades, as *poleis*. Também nesse período nota-se uma expansão de colônias e assentamentos gregos por todo o Mediterrâneo, chegando ao Mar Negro. A urbanização acarretou mudanças nos sistemas administrativos, entre as quais se pode listar a cunhagem de moedas, o estabelecimento de códigos legais e um uso mais difundido da escrita. Nesse cenário, a prostituição floresceu em suas mais diversas formas. As primeiras imagens de prostituição venal tanto na iconografia quanto na literatura gregas

³⁸³ Sobre esses documentos, cf. KAMEN 2014a, 2014b.

³⁸⁴ Cf. HENRY 2011: 30-1. Sobre os bordéis, cf. GLAZEBROOK 2011.

datam desse período, sinal claro de que prostitutas, sobretudo escravas, tinham espaço reservado no cotidiano dos homens aristocratas.

As primeiras menções a prostitutas que restaram hoje estão na obra fragmentária de Arquíloco de Paros. O fr. 42 West (abaixo) seria, segundo Kapparis (2018: 16), a imagem incontestada mais antiga de prostituição venal na literatura grega.

ὥσπερ αὐλῶι βρῦτον ἢ Θρέϊξ ἀνὴρ
ἢ Φρυγὶ ἔμυζε· κύβδα δ' ἦν πον<εο>μένη.

Como um homem da Trácia ou da Frígia engole cerveja
de um copo, ela engolia. De quatro, fazia seu trabalho.

(Archil. fr. 42 West)

A conotação erótica é explícita e alguns leram o fragmento como uma cena de *fellatio*.³⁸⁵ Swift (2019: 265) levanta a hipótese de se tratar de uma cena de penetração e de felação concomitantes, uma prática retratada na arte do Oriente próximo. Dois elementos adicionam um erotismo patente: 1) o uso do verbo μύζω (“fazer barulho ao engolir”, “to slurp”, em inglês), uma correção proposta por Wilamowitz para a leitura do manuscrito ἔβρυζε³⁸⁶, com sentido sexual de praticar uma felação ou de engolir o sêmen; 2) κύβδα, advérbio que significa literalmente “inclinado para frente”, aparece em Aristófanes (*Eq.* v. 365; *Thesm.* v. 489) como uma posição sexual específica, possivelmente uma na qual a mulher ajoelha-se de quatro e arrebita as nádegas.

Destacam-se também referências a elementos estrangeiros, como “um homem da Trácia ou da Frígia” e “cerveja”. Beber cerveja não era um costume grego, os quais preferiam vinho. Esse elemento remonta-nos ao fato de as prostitutas serem, como comentado, normalmente estrangeiras escravizadas. Por fim, o particípio πονεομένη (“trabalhando”) parece indicar a relação estreita que havia – e ainda há em muitas culturas modernas – entre trabalho e prostituição.³⁸⁷ Em Arquíloco, essa imagem reaparece nos fragmentos 35, 119, 206-9 West,

³⁸⁵ Cf. SWIFT 2019: 265-6; RANKIN 1977: 64.

³⁸⁶ A presença de βρῦτον explicaria essa confusão do escriba.

³⁸⁷ Em inglês, por exemplo, “working-girl” é um eufemismo para prostituta, assim como “Sexarbeiterin” em alemão.

nos quais se sugere a imagem de uma mulher promíscua (μισήτη), vulgar (δῆμος) e trabalhadora (ἐργάτις).³⁸⁸

Uma possível interpretação para esse conjunto de fragmentos citados é que se trate de um ataque a Neobula, cuja família é objeto de invectiva na obra de Arquíloco. O poeta estaria assemelhando-a a uma prostituta, de modo a rebaixá-la, assim como faz em seu fragmento mais célebre, o *Papiro de Colônia* (fr. 196a West). A leitura corrente para o fragmento mencionado identifica um encontro amoroso entre o poeta e, possivelmente, a irmã mais nova de Neobula. Em 196 a West, Neobula é caracterizada pela lascívia sexual: diz-se que ela, enquanto cadela (ἡ κύων), é desleal (ἄπιστος), traiçoeira (διπλή) e muito astuta (μάλ' ὀξύτερη), cuja “flor virginal pereceu” (ἄνθος δ' ἀπερρύηκε παρθενίον). Por fim, um outro fragmento de Arquíloco parece igualar Neobula a uma prostituta. Trata-se do fr. 206 IEG (abaixo), no qual a “mulher licenciada” é possuidora de “tornozelos grossos”. A expressão “de tornozelos grossos” (περὶ σφύρον παχεῖα) seria uma inversão de um epíteto épico usado para descrever a beleza feminina, καλλίσφυρος (καλλισφύρου εἵνεκα νόμφης *Il.* 9. v. 560, cf. 14.319, *Od.* 5 v. 333), “de belos tornozelos”. A questão do inchaço dos tornozelos conecta-se à velhice, na visão de Swift (2019: 389). Arquíloco estaria, dessa maneira, atacando Neobula como se ela fosse uma prostituta velha e promíscua.

περὶ σφύρον παχεῖα, μισητὴ γυνή.

De tornozelos grossos, uma mulher licenciada

(Archil. fr. 206 IEG)

A lascívia, a astúcia e a deslealdade são características que posteriormente serão associadas a prostitutas. Há, por exemplo, o fr. 328 IEG atribuído a Arquíloco. Não há como crer que esse poema seja autêntico porque a moralidade, o tom e a língua não são adequados ao período arcaico. Como salienta Swift (2019: 430), é provável que a composição seja bizantina. Se o fragmento tivesse autoria reconhecida, seria o registro mais antigo que se tem notícia de πόρνη (“prostituta”) na literatura grega. Nessa composição, marcada pela censura áspera, a “má prostituta” é comparada ao catamita, o jovem passivo em uma relação pederástica. Ambos seriam a perfeita epítome da libertinagem e da ganância, pois ambos gostam de receber dinheiro em troca de sexo, diz o poeta.

³⁸⁸ Sobre a questão da prostituição como *ergasia*, cf. KAMEN 2014b.

Embora haja em Arquíloco, como foi demonstrado, referências à prostituição comercial, a palavra “prostituta” em si não é registrada em toda fragmentária obra desse poeta. O primeiro registro seguro de πόρνη está no fragmento 117b Voigt de Alceu, poeta de mais ou menos uma geração após Arquíloco. Nessa composição, identifica-se, pela primeira vez, caso o fr. 328 IEG de [Arquíloco] seja mesmo espúrio, a condenação de um comportamento que, por toda a tradição posterior, será associado a prostitutas: o interesse por dinheiro.

A própria palavra para “prostituta” em grego, πόρνη, é aparentada do verbo πέρνημι, o qual significa “vender”. Como nota Henry (1985: 9), os poetas arcaicos refletem sobre o aspecto mercenário da profissão. Safo, por exemplo, de acordo com Heródoto (2. 135.6), teria escrito um poema no qual acusa Ródope, uma escrava de origem trácia que atuava como prostituta, de ter roubado toda as posses do irmão da poeta, Caraxo, que teria comprado a prostituta trácia por uma enorme quantia de dinheiro. No fragmento 117b Voigt, Alceu, em um símile de sabor homérico, comenta:

ἔται· πόρ ναι δ’ ὃ κέ τις δίδ[ωι
 ἴ]σα κἀ[ς] πο λίας κῦμ’ ἄλ[ο]ς ἐσβ[ί] ἀ]λην.
 ἴ] πε[.]ε.ις τοῦτ’ οὐκ οἶδεν , ἐ.οἶ π[.]θην
 ὅ]ς π[όρν]αισιν ὁμίλλει,τά δε γίνε[τ]α[ι].
 δεύε[ι] μά[λ’] αὖτω τὸ χρήμα τοῖς [ἄ]ψερο]ν
 ἀ]ἶσχος κα[ὶ] κα]κό [τα]τ’ ὅλομ ἐγ[αν
 πόλλαν .[.....]’[.]των, ψεύδη δε[.....]σαι

o que quer que alguém d[er] a uma prostituta
 (é) c]omo (se o) lanç[a]sse [às] cinzas ondas do m[a]r.
 ... isto não sabe ... [aq]uem convive com p[ros]titutas, acon[t]ece isto:
 carec[e] muit[o] do próprio dinheiro, [depoi]s
 [ve]rgonha e a maior aflição muito
 destruido[ra]; ..., mentira ...

(Alc. fr. 117b Voigt, vv. 26-32 – tradução de Enrique Carretero)

Alceu menciona o convívio com prostitutas, fazendo uso do verbo ὁμιλλῶ (“misturar-se a”, “ter relações com”) no verso 29, em um passo de claro tom moralizante: aquele que se

mistura a prostitutas estaria fadado a não somente perder seu dinheiro como também a ser alvo de vergonha e aflição. Igualmente, Anacreonte, no fr. 388 PMG (seleção de versos traduzida abaixo), fala sobre um Ártemon, um *nouveau riche* acostumado a conviver entre padeiras, mulheres de status baixo caracterizadas pelo linguajar vulgar em Aristófanes (*Vesp.* vv. 1387; 1416 e *Ran.* v. 858), e “prostitutas livres”. O curioso *hapax legomenon* *ἐθελόπορνος do v. 5, um adjetivo biforme no dativo plural no poema, pode significar “prostitutas/ prostitutos por vontade própria” por ter o prefixo ἐθελο-, em oposição a escravos, ou “prostitutas/ prostitutos amadores”, como em ἐθελορήτωρ (A.B. 95.18; “um orador amador”).³⁸⁹ Para Kapparis (2018: 20), no entanto, o termo é prova da existência de prostituição praticada por homens e mulheres livres, não apenas por escravos.

νήπλυτον εἴλυμα κακῆς ἀσπίδος, ἀρτοπώλιν
 κᾶθελοπόρνοισιν ὀμιλέων ὁ πονηρὸς Ἀρτέμων,
 κίβδηλον εὐρίσκων βίον,

suja capa de escudo barato; entre padeiras
 e prostitutas livres vive o miserável Ártemon e
 descobre a vida de vadiagem

(Anac. fr. 388 PMG, vv. 4-6)

Sem saltos interpretativos ousados – como, por exemplo, a proposta de Slater (1978: 185-194) segundo a qual Ártemon seria um travesti - o fr. 388 PMG pode ser indubitavelmente visto como uma sátira a um *parvenu*. No contexto do fragmento, Ártemon, um homem vadio que se mistura a padeiras e prostitutas, oriundo de uma classe baixa, não estaria adequado ao simpósio, às roupas sofisticadas que veste e, conseqüentemente, à aristocracia à qual quer pertencer.

De fato, há em alguns fragmentos arcaicos uma concepção de que a prostituição comercial pertencia à esfera pública, ao universo mundano das negociações da ágora: em Arquíloco (fr. 207 West), por exemplo, a mulher é vituperada como “mundana” (δημος) e, em Anacreonte, Herotima, talvez uma prostituta, recebe o apelido de “rodada” (λεωφόρος; fr. 346 PMG), enquanto uma outra mulher, no fr. 346 PMG, é chamada de “fácil de ser

³⁸⁹ Cf. BROWN 1983: 13.

reconhecida” (ἀρίγνωτον) e o Suda lista entre as palavras usadas pelo poeta para “prostituta” o termo πανδοσία (“a que se dá para todos”).³⁹⁰ Igualmente, Hipônax, poeta reconhecido pela mordacidade e pela sátira escatológica, associa a prostituta ao vil em fr. 104 IEG e nos frr. 135, 135^a e 135 b IEG, nos quais a prostituta é “punheteira”, “a que levanta o vestido” e “a de buraco lamacento”. Em Teógnis, l. 581, o eu-poético diz odiar “a mulher vagabunda” (Ἐχθαίρω δὲ γυναῖκα περίδρομον) – mais uma vez, comenta-se sobre a exposição pública da mulher prostituta.

Embora haja a imagem da prostituição como uma atividade baixa, de modo que o simples convívio com prostitutas (*pornai*) seja o suficiente para descompor dada figura, há, nos fragmentos arcaicos, uma figuração quase oposta: em algumas composições, mulheres, mormente associadas à prostituição, são objeto de elogio e de admiração. No contexto da poesia erótica, elas são destinatárias do desejo do eu-poético, como, por exemplo, Nanno, uma flautista, teria sido para Mimmnermo.

Daí, criou-se uma taxonomia por status da prostituição na Grécia. De um lado, estaria a prostituta “comum”, da rua, a πόρνη, que oferece seus serviços de modo a cumprir um propósito momentâneo. Ela é comum e acessível; o próprio termo grego, πόρνη, é cognato do verbo para “vender-se” ou “ser vendido” (πέρνειμι), o que nos remete ao um universo dos negócios da ágora. Ela é a prostituta vituperada nos fragmentos de Arquíloco e de Alceu mencionados acima. Por outro lado, as fontes antigas falam sobre um outro tipo de prostituta, a ἑταῖρα, a “cortesã” ou “hetera”, a prostituta culta dos simpósios da elite, que desenvolve uma relação mais duradoura com seus clientes e sobre quem somos bem informados em fontes pós-arcaicas.³⁹¹

As prostitutas antigas, certamente, não atuariam todas de uma mesma maneira, em um mesmo lugar, sob as mesmas condições. Igualar todas as prostitutas seria ignorar a diversidade do mercado de sexo. Porém, como alguns estudos recentes buscam provar, a categorização estanque *hetaira* x *porne* necessita de revisão, pois, mesmo em fontes clássicas, os termos poderiam ser empregados de forma equivalente e ambos são usados para definir prostitutas escravas ou livres que trabalham para alguém ou como autônomas.

³⁹⁰ Cf. Anac. fr. 446 PMG.

³⁹¹ Cf. HARVEY 1988: 249: “The word ‘hetaira’ was a euphemism for a woman with whom a man of the leisured class maintained a fairly long-term sexual relationship, based on ‘gift-giving’ (cf. Xen. *Mem.* 3.11), whereas a *porne* is a woman from whom any man might buy a single session on a purely commercial basis”.

Mesmo na representação iconográfica, o status de mulheres simposiastas de algumas pinturas vasculares, antes tidas como certas *hetairai*, é algo que vem sendo questionado.³⁹²

A questão mais espinhosa, quando comentamos o período arcaico, é que a palavra *ἑταίρα* enquanto “consorte”, um eufemismo para “prostituta”, não é registrada nos fragmentos poéticos, diferentemente de *πόρνη*. Qual seria a razão que motiva o silêncio desses poetas? Primeiramente, pode-se pensar em uma explicação associada à preservação dos textos. Por uma questão de puro azar, as fontes poéticas arcaicas que traziam *hetaira* e derivados foram perdidas. É difícil, no entanto, crer nessa possibilidade. Os antigos filólogos e antiquaristas, em especial no período imperial, possuíam um interesse verdadeiro pela figura da cortesã, por elementos eróticos e pela originalidade da língua grega, de modo que preservariam ou comentariam poemas arcaicos nos quais a *hetaira* fosse central. O interesse antiquarista asseguraria a preservação dessas fontes. Uma segunda hipótese: aceitamos que esse silêncio dos poetas arcaicos seja proposital. Conforme Kurke (1999: 25), devemos ler a literatura como sintomática, atendo-nos aos silêncios que estruturam os discursos. Sendo assim, a origem de uma categoria de prostitutas distinta das *pornai* dos jambos seria intencional, como veremos a seguir.

Exemplo distinto das “prostitutas livres” de baixo status do fr. 388 PMG seria a “potranca trácia” do fr. 417 PMG, também de Anacreonte.

Καὶ μὴν ὁ Τῆιος Ἀνακρέων ἑταιρικὸν φρόνημα καὶ σοβαρᾶς γυναικὸς ὑπερηφανίαν
ὄνειδίζων τὸν ἐν αὐτῇ σκιρτῶντα νοῦν ὡς ἵππον ἡλληγόρησεν οὕτω λέγων·

Πῶλε Θρηκίη, τί δὴ με λοξὸν ὄμμασιν βλέπουσα
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ μ’ οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;
ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἂν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἡνίας δ’ ἔχων στρέφοιμ<ί σ’> ἀμφὶ τέρματα δρόμου.
Νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκειαι κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις·
δεξιὸν γὰρ ἵπποσείρην οὐχ ἔχεις ἐπεμβάτην.

E ainda Anacreonte de Teos, reprochando ânimo de hetera e arrogância de mulher altiva, alegorizou o senso indomável nela como um cavalo, dizendo isto:

³⁹² BLAZEBY 2011; BUNDRICK 2012; GRILLO 2016.

Potranca trácia, por que, olhando-me de soslaio,
impiedosa me foges? Acaso me julgas sem destreza alguma?
Sabe tu: com habilidade em ti o cabresto eu colocaria,
e, puxando as rédeas, te faria girar em redor da meta da pista.
Agora nos prados pastas e, saltitando leve, brincas,
pois não tens um destro cavaleiro que te monte.

(Anac. fr. 417 PMG – tradução de Enrique Carretero)

Heráclito, em *Alegorias Homéricas*, a fonte do fragmento, informa-nos que o poeta arcaico compôs a obra tendo em vista reprochar “o ânimo de *hetaira* e arrogância da mulher altiva” (ἑταιρικὸν φρόνημα καὶ σοβαρᾶς γυναικὸς). Contudo não há elementos verbais no poema em si que apoiem a tese de que a “potranca trácia” seja claramente uma prostituta da classe das heteras. Infere-se que ela seja uma por elementos indiretos: a origem da “potranca”, a Trácia, pode ser indício de que se trate de uma escrava estrangeira prostituída, assim como no fr. 42 West de Arquíloco comentado acima. Além disso, “potranca” (πῶλος) é uma metáfora para prostitutas no fr. 82 K-A de Êubulo, poeta cômico, o qual menciona as “adornadas potrancas de Afrodite” (πῶλους Κύπριδος ἐξησκημένας, v. 2) em conjunto com “passarinhas que adoram o tilintar de moedas” (τὰς φιλφδοὺς κερμάτων παλευτρίας, v. 1). Êubulo, no entanto, é posterior e pode muito bem ter se valido da imagem de Anacreonte.³⁹³

Outros elementos adicionam sabor erótico ao poema, como o tema do cabresto do amor e a imagem do cavalo como símbolo de beleza, mas eles não permitem afirmar que se fale com toda certeza de uma hetera. Geißer (2011: 553) propõe que a interpretação de Heráclito seja oriunda do período alexandrino, durante o qual Anacreonte foi objeto de crítica por parte dos filólogos e tratados sobre heteras circulavam, e acredita que seja mais plausível pensar na potranca trácia como uma jovem virgem.

Outro caso análogo está em Arquíloco, nos frr. 30 e 31 IEG, os quais reproduzo abaixo na tradução de Correa (2017: 280-1). Ambos os fragmentos foram lidos como parte de um mesmo poema por alguns editores, como Bergk (1882). Como elucida Correa (2017), diferentes propostas de interpretação foram sugeridas: o poema poderia ser um retrato romântico de Neobula ou uma imagem de uma *hetaira* inspirada na iconografia das *korai*.

³⁹³ Cf. Epicrat. fr. 8 K-A.

Fr. 30: Pseudo-Amônio (de adfin. vocab. diff. 431, p. 111 Nickau)

ρόδον καὶ ροδωνιά καὶ ροδῇ διαφέρει. ρόδον μὲν γὰρ τὸ ἄνθος, ροδωνιά δὲ ὁ
τόπος, ροδῇ δὲ τὸ φυτόν. Ἀρχίλοχος·

ἔχουσα θαλλὸν μυρσίνης ἐτέρπετο ροδῆς τε καλὸν ἄνθος.

ródon, rodonia e rode diferem. Pois *ródon* (“rosa”) é a flor, *rodonia* (“roseiral”),
o local, e *rodê* (“roseira”), a planta. Arquíloco:

com um talo de mirto alegrava-se e, da roseira, a bela flor.

Fr. 31: Sinésio (*laudatio calvitii* 11. 75b, Op. P. 211.12 Terzaghi)

οὐκοῦν ἅπαντες οἴονταί τε καὶ λέγουσιν αὐτοφυὲς εἶναι σκιάδειον τὴν κόμην·
καὶ ὁ κάλλιστος ποιητῶν Ἀρχίλοχος ἐπαινέσας αὐτήν, ἐπαινεῖ μὲν οὖσαν ἐν
ἐταίρας σώματι· λέγει δὲ οὕτως·

ἢ δέ οἱ κόμη

ὤμους κατεσκίαζε καὶ μετάφρενα.

Portanto, todos julgam e dizem ser o cabelo um sombreiro natural. O melhor
dentre os poetas, Arquíloco, quando louva o cabelo, louva-o no corpo de uma
hetera dizendo assim:

e (mas?) seu cabelo sombreava ombros e dorso.

Sinésio, a fonte do fr. 31, identifica a figura feminina cujo cabelo “sombreava ombros
e dorso” como uma *hetaira* e, novamente, deparamo-nos com o mesmo problema que assola
a interpretação do fr. 417 PMG de Anacreonte: a fonte apresenta uma interpretação que não
é explícita no fragmento em si. Sem dúvidas, ambos os fragmentos de Arquíloco podem ser
lidos através de um viés erótico, pois flores e plantas, em especial a rosa e o mirto, e os
cabelos são elementos que carregam uma forte conotação sexual no imaginário grego.³⁹⁴

³⁹⁴ Para uma análise detalhada das referências, cf. CORREA 2017.

Não há, porém, como se alcançar uma resolução definitiva para o problema acerca de quem se fala no poema, se de Neobula, se de uma *hetaira*.

Aquece a discussão acerca das diferentes concepções arcaicas sobre prostitutas o fr. 123 Snell (= 122 Maehler) de Píndaro. Henry (1985: 10) comenta que, nesse fragmento, “Píndaro oferece a primeira opinião explicitamente favorável acerca de prostitutas na literatura grega”.³⁹⁵ Como vimos, a atitude dos poetas arcaicos perante à prostituição tendia a associar a atividade a um estrato baixo da sociedade e ao cotidiano, ainda que haja uma atitude mais flexível quanto às mulheres de outros fragmentos, cujo status enquanto prostitutas é bastante polêmico. Mesmo que Píndaro exiba uma posição menos condenatória com relação às prostitutas, o mesmo problema interpretativo faz-se presente: a fonte, Ateneu, menciona as *hetairai*, mas, no poema em si, termos eufemísticos ou perifrásticos são encontrados, como “anfitriãs”, “servidoras”, “meninas” e “mulheres públicas”.³⁹⁶ Observa-se também nessa composição pindárica a tópica da persuasão relacionada à conquista – as moças são servidoras da divindade Persuasão (v. 2). As habilidades de conquista de amantes através de estratégias bem-planejadas, como o uso de uma linguagem gestual e verbal inebriante e capaz de enfeitiçar os homens, são comentadas na literatura posterior, de modo a se tornar uma tópica.

ΞΕΝΟΦΩΝΤΙ ΚΟΡΙΝΘΙΩΙ

A Xenofonte de Corinto

Α' Πολύξεναι νεάνιδες, ἀμφίπολοι

Moças anfitriãs, servidoras

Πειθοῦς ἐν ἄφ' νειῶ Κορίνθῳ,

de Peitó na rica Corinto,

αἶ τε τᾶς χλωρᾶς λιβάνου ξανθὰ

que do fresco incenso, amarelas lágrimas

δάκ' ρη

acendem, e muito voam com o pensamento

θυμιάτε, πολλάκι ματέρ' ἐρώτων

até a celestial mãe

οὐρανίαν πτάμεναι

dos amores, Afrodite,

νοήματι π' ρὸς Ἀφ' ροδίταν,

Β' ὑμῖν ἄνευθ' ἐπαγορίας ἔπορεν,

a vocês, sem censura concedeu,

ὦ παῖδες, ἐρατειναῖς <ἐν> εὐναῖς

ó meninas, leitos de amor

³⁹⁵ Acerca do fragmento, cf. KAPPARIS 2018: 31-33; KURKE 1997; BUDIN 2008: 112 – 15.

³⁹⁶ Para alguns comentadores, como Kurke (1997), esse fragmento apresenta uma imagem de prostituição sagrada. Contudo, como atenta Budin (2008: 152), nada indica que se trate de prostitutas servidoras de um templo ou culto. A estudiosa sugere que a oferenda de Xenofonte seja a alforria de prostitutas escravizadas.

μαλθακᾷς ὥρας ἀπὸ καρπὸν colher o fruto da tenra hora.
 δρέπεσθαι. Na premência, tudo é belo ...
 σὺν δ' ἀνάγκῃ πᾶν καλόν ...

(Γ') ἀλλὰ θαυμάζω, τί με λέξοντι mas pasmo: o quê os senhores
 Ἴσθμοῦ do Istmo vão me dizer de tal início em doce
 δεσπότηι τοιάνδε μελίφ' ῥονος ἀρχάν skólion, ao descobrir
 εὐρόμενον σκολίου que inclui mulheres públicas?
 ξυνάορον ξυναῖς γυναιξίν.

(lacuna vv. 10-12)

(Δ') διδάξαμεν χρυσὸν καθαρᾷ
 βασάνῳ Ensinamos o ouro com genuína pedra de
 ὧ Κύπρου δέσποινα, τεὸν δεῦτ' ἐς toque
 ἄλσος ὁ senhora de Chipre, aqui, até teu santuário
 φορβάδων κορᾷν ἀγέλαν ἑκατόγγυι- manada de cem moças que pascem
 ον Ξενοφῶν τελέαις Xenofonte trouxe,
 ἐπάγαγ' εὐχολαῖς ἱανθείς. grato pelas graças concedidas.

(Pind. fr. 122 Maehler – tradução de Enrique Carretero)

O contexto de performance dos poemas comentados seria, com muita probabilidade, o simpósio, do qual participavam sobretudo homens aristocratas.³⁹⁷ Por isso, pensa-se que essas composições reflitam ideais, valores e preferências particulares a esses grupos, que se organizavam em agremiações informais, as *hetareiai* (da palavra grega *hetairos*, “amigo” ou “camarada”). O simpósio era, como apontam estudos modernos, não apenas lugares de

³⁹⁷ Cf. Ar. *Vesp.* vv. 1208-15.

entretenimento. Eles eram instituições culturais e espaços nos quais laços identitários eram formados: um senso de aristocracia e de masculinidade era reforçado nessas ocasiões.³⁹⁸ Nas palavras de Murray (1990: 7),

“O simpósio tornou-se em muitos aspectos um lugar distanciado das regras normais da sociedade, com seu próprio e estrito código de honra na *pistis* lá gerada, e sua própria vontade de estabelecer convenções fundamentalmente opostas àqueles na polis como um todo. [O simpósio] desenvolveu seu próprio discurso metasimpótico acerca das leis do comportamento simpótico e seu próprio senso de ocasião: tornou-se um ‘spettacolo a se stesso’.”³⁹⁹

Nesse universo arcaico, as estruturas sócio-políticas que permitiram que pouco tempo depois a democracia surgisse estavam sendo consolidadas. A aquisição de poder econômico - e, por consequência, também político - por homens nascidos fora de uma linhagem aristocrática desencadeou um pensamento que priorizava a igualdade e a paridade entre os homens. A intensificação do comércio possibilitou que classes antes alheias à esfera dos clãs oligárquicos tivessem acesso a espaços ocupados pela elite. Por isso, vemos nessa poesia uma crítica à ascensão social rápida que não fosse a baseada em linhagem; um exemplo disso seria o reproche a Ártemon no fragmento anacrêontico citado. Ilustração clara desse receio aristocrático de que seus lugares fossem ocupados pelos “de fora” é a obra de Teógnis, na qual os “homens vis” são contrapostos aos “amigos”, criando uma dimensão ética e moral em um contexto de nobreza no qual essa poesia deve ser entendida. Sumariza essa conjuntura os famosos versos “Cirno, essa cidade ainda é uma cidade, mas outro é o povo” (Κύρνε, πόλις μὲν ἔθ' ἥδε πόλις, λαοὶ δὲ δὴ ἄλλοι – *Teognidea*, 1. 53).

Em um ambiente no qual os valores da aristocracia são ameaçados pelo poder do dinheiro recém-adquirido pelos de origem menos abastada, a forma de se entender o comércio de sexo é afetada. Se, por um lado, há uma ordem social que prioriza a estirpe nobre e, por outro, uma outra na qual é possível transpor as limitações do nascimento pela

³⁹⁸ BURTON 1998: 146.

³⁹⁹ “The symposion became in many respects a place apart from the normal rules of society, with its own strict code of honour in the *pistis* there created, and its own willingness to establish conventions fundamentally opposed to those within the polis as a whole. It developed its own metasymphotic discourse on the laws of symphotic behaviour, and its own sense of occasion: it became a ‘spettacolo a se stesso’.”

obtenção de dinheiro, elementos pertencentes a uma ou outra ordem são linguisticamente diferenciados: o que é da elite não pode ser acessível ao povo, lembrando o “discurso metasimpótico” de Murray. Morris (1996) pontua duas ideologias em vigor na Grécia arcaica: uma, a elitista, privilegia o discurso anti-*polis*, a troca de favores, a extravagância e o luxo orientais. Exemplo dessa postura seria a lírica monódica de Safo e Alceu. A outra, a do homem médio (“middling”), é pró-*polis*, adota a moeda, valoriza o coletivo, a falange, ao invés da honra de um herói singular, aprecia a moderação e desdenha do que é oriental. Esses valores estariam em Arquíloco, Hipônax e Semônides. Talvez, como sugere Kurke (1997), a ausência do termo *hetaira* e a forma como ela e a *porne* são concebidas no discurso poético arcaico podem ser esclarecidas à luz dessa distinção de ideologias proposta por Morris e pela autodefinição através de um discurso metasimpótico de Murray.

Hetaira e *porne* parecem ser categorias discursivas ou símbolos. Nos textos atenienses, nota-se a presença de um uso quase indiscriminado de um termo ou de outro, de modo que muitos críticos questionaram a pertinência da definição estanque sugerida por alguns estudos modernos, segundo os quais a *hetaira* seria uma espécie de classe elevada de prostituta, enquanto a *porne* seria a prostituta comum. Ambas são, em essência, prostitutas. Dover (1989: 21), por exemplo, propõe que o uso de *hetaira* ou *porne* para definir uma mulher depende muito da atitude afetiva que se quer expressar ou provocar em quem ouve.⁴⁰⁰ As representações seriam, portanto, reflexos de estratégias discursivas que encobrem um determinado programa ideológico.

Temos, portanto, dois fatores que influenciam a nossa interpretação das imagens de prostitutas na poesia simpótica arcaica. O primeiro diz respeito ao contexto performático e de produção dessa poesia, que era feita por e para membros de uma aristocracia que se via ameaçada pela ascensão social por dinheiro de homens que não eram aristocratas por nascimento. Assim, reforçava-se um ideal de nobreza e de estirpe, enquanto condenava-se os gostos populares dos novos ricos. O segundo fator é a constatação de que imagens de mulheres são construídas discursivamente através de um olhar masculino e elitista.

Diante desses dois fatores, Kurke (1997) aventou a possibilidade de a categoria *hetaira* ser um construto discursivo que reflete o ambiente simpótico aristocrático e

⁴⁰⁰ DOVER 1989: 21: “Moreover, whether one applied the term *porne* or the term *hetaira* to a woman depended on the emotional attitude towards her which one wished to express or to engender in one’s hearers”.

masculino e princípios apreciados por esse grupo, como o luxo (*habrosyne*). Nas palavras da estudiosa,

“Ela [a hetaira] é um produto do espaço simpótico onde o estilo de vida da *habrosyne* era ativamente abraçado como uma forma de autodefinição e distinção de uma elite aristocrática por todo sexto século”.⁴⁰¹

A classicista observa ainda um elemento econômico que permearia a diferenciação entre as duas categorias de prostituta. As negociações com uma *hetaira* são concebidas em termos de “troca de favores” (*gift exchange*) em fontes pós-arcaicas, sendo possível crer que esse seja um elemento herdado de fontes arcaicas. De outra parte, a categoria *porne* pressuporia a comercialização de sexo enquanto uma *commodity*, não diferente de qualquer outro produto vendido nas ruas.⁴⁰² Logo, *hetaira* seria uma categoria que mistifica as relações comerciais do sexo, ambientando-as em um espaço privado de negociações que não é o público, que não é o da ágora e dos novos ricos. Trata-se do ambiente da aristocracia. Alternativamente, a *porne* traduziria o pensamento igualitário, a acessibilidade democrática e a esfera pública.

O silêncio dos poetas arcaicos, então, seria também um espaço para forjar essa ideologia elitista: a apresentação da *hetaira* seria delicada e indireta e feita à imagem e semelhança dos homens simposiastas, os “companheiros” (ἑταῖροι). Seria, a partir dessa perspectiva, quase indecoroso entender a prostituta convivial como uma *porne*, pois igualaria os *hetairoi* a um estrato social baixo e os vincularia às práticas monetárias pertinentes a esse estrato. A palavra ἑταῖρα incorpora, uma vez que é uma forma eufemística para prostituta, a assimilação de valores de elite, como a troca de favores entre amigos e a lealdade entre os pares.

Seguramente havia na Grécia arcaica uma infinidade de relações possíveis para o comércio de sexo e a prostituição ocorria de diversas formas, provavelmente em modelos que extrapolavam o do *Hetärentum* ou da *porne* da ágora. Mas as imagens que estudamos nesse trabalho são artísticas e moldadas por - e através de - um discurso específico, seja um verbal, seja um visual, tendo em vista um determinado propósito e um definido objetivo do

⁴⁰¹ KURKE 1997: 115-116: “She is a product of the sympotic space where the lifestyle of *habrosyne* was actively espoused as a form of self-definition and distinction by an aristocratic elite throughout the sixth century”.

⁴⁰² Cf. DAVIDSON 1998: 111-2.

autor. Portanto, não entendemos essas imagens como um simulacro da realidade, como documentos históricos seguros. Contudo, há, em grego, dois termos distintos, o que nos força nessa tese a utilizar “hetera” ou “cortesã” para *hetaira* e “prostituta”, para *porne* ou como um termo genérico, sem identificar que se trata de uma *porne* ou de uma *hetaira*.

A investigação das fontes arcaicas demonstrou, portanto, que prostitutas são mencionadas na poesia simpótica do período. Podemos, a partir da leitura dos fragmentos, identificar algumas características ligadas à representação dessas mulheres. Primeiramente, em Arquíloco, temos a mais antiga referência à origem estrangeira, uma tópica que reaparecerá nas fontes do período clássico, e à licenciosidade das mesmas. No fr. 42 West, a mulher pratica uma felação assim como um homem trácio ou frígio bebe cerveja e trabalha “de quatro”. No fr. 206 IEG, Neobula estaria sendo comparada a uma prostituta velha de tornozelos inchados, uma “mulher licenciosa”, nas palavras do poeta. Já em Alceu, no fr. 117b Voigt, o homem que convive com prostitutas estaria fadado a ter sua riqueza consumida, porque, segundo a analogia proposta, tudo dado a uma prostituta é perdido como se fosse jogado ao mar. Em Hipônax, Anacreonte e Teógnis, vitupera-se o caráter público da mulher prostituta: ela é rodada, vagabunda, que é vista por todos. O retrato da prostituta nas fontes arcaicas forma-se a partir de algumas características que parecem tornar-se tópicos na literatura posterior, a saber a licenciosidade, a concupiscência e a ganância.

Mas nem todas as imagens de mulheres prostitutas são tão negativas. A tradição posterior, em especial as fontes imperiais que preservaram os fragmentos, deixam a entender que Arquíloco e Anacreonte compuseram poemas para prostitutas-*hetairai*. Nesses poemas, a prostituta é - se é que se fala mesmo sobre tais mulheres - objeto de desejo do eu-poético e não há elementos de condenação claros. Píndaro, também, se distancia do retrato violento e antecipa que alguns “senhores do Istmo” podem condená-lo por trazer para seu poema “mulheres públicas”, denunciando sua desobediência à norma de não se falar sobre prostitutas de modo amigável. Desta maneira, criou-se a ideia de que havia na Grécia arcaica uma taxonomia da prostituição baseada em status e a diferenciação entre *hetaira* e *porne* tornou-se uma tópica na escrita secundária sobre os textos antigos.

4.2. Representações clássicas: da comédia antiga à nova

Como exposto, no período arcaico, não há registros do uso de *hetaira* enquanto “companheira de sexo”, ainda que isso não signifique a inexistência dessa forma de prostituição. Juntar-se a um cliente mais ou menos fixo, exclusivo ou não, de modo a garantir certa segurança e estabilidade financeira, ainda é prática estabelecida entre as profissionais do sexo. Talvez *hetaira* apenas no início do século V a.C. tenha cristalizado o segundo significado, o de “prostituta/companheira de sexo”, e tenha tomado essa forma em analogia a *hetairos*, o “companheiro”, figura presente em ambientes masculinos aristocráticos.⁴⁰³ Os autores clássicos, especialmente os poetas cômicos, brincam com esse duplo significado de *hetaira*. Menandro (fr. 287 K-A), por exemplo, joga com a ortografia semelhante de *hetaira* e *hetairos* em um fragmento no qual a *persona loquens* adverte seu interlocutor sobre os perigos de confundir um e outro termo (*hetairos* e *hetaira*).

O termo *hetaira* usado para designar uma “companheira de sexo” (e, daí, “cortesã” ou “prostituta de luxo”) tem seu registro mais antigo em Heródoto (c. 480 – 420 a.C.). O historiador vale-se do termo não como um substantivo, “a cortesã”, mas sim como um adjetivo “a mulher cortesã” em uma passagem de suas *Histórias*, que constitui o caso mais antigo documentado do uso do vocábulo com o significado antes mencionado.⁴⁰⁴ Em 2.134-135, Heródoto conta sobre as pirâmides do Egito. Uma delas, bastante grande, teria sido construída por Micerino, ainda que alguns gregos afirmem que tenha sido por Ródope, uma “mulher cortesã”, opinião contestada pelo historiógrafo (Τὴν δὴ μετεξέτεροί φασι Ἑλλήνων Ῥοδόπιος **ἑταίρης** γυναικὸς εἶναι, οὐκ ὀρθῶς λέγοντες. – “Alguns gregos dizem que ela [a pirâmide] era de Ródope, **a mulher cortesã**, mas não estão corretos”. – 2.134; grifo nosso). Heródoto passa, então, a narrar a história da mulher:

Ῥοδῶπις, γενεὴν μὲν ἀπὸ Θρηίκης, δούλη δὲ ἦν Ἰάδμονος τοῦ
Ἡφαιστοπόλιος ἀνδρὸς Σαμίου, σύνδουλος δὲ Αἰσώπου τοῦ λογοποιοῦ.
Καὶ γὰρ οὗτος Ἰάδμονος ἐγένετο [...] Ῥοδῶπις δὲ ἐς Αἴγυπτον ἀπίκετο
Ξάνθεω τοῦ Σαμίου κομίσαντός [μιν], ἀπικομένη δὲ κατ' ἐργασίην ἐλύθη

⁴⁰³ Ateneu (13. 571 c) oferece uma discussão sobre os dois significados de *hetaira* e cita como exemplo do primeiro significado, o sem conotação sexual, um fragmento de Safo (fr. 160).

⁴⁰⁴ Para Henry (1985: 12), o fato de Heródoto valer-se por duas vezes de *hetaira* enquanto um adjetivo (1.93.3 – 94.1 e o trecho citado) demonstra que na época o termo não havia ainda se tornado um eufemismo para *porne*.

χρημάτων μεγάλων ὑπὸ ἀνδρὸς Μυτιληναίου Χαράξου τοῦ Σκαμανδρωνύμου παιδός, ἀδελφεοῦ δὲ Σαπφοῦς τῆς μουσοποιοῦ. Οὕτω δὴ ἡ Ῥοδῶπις ἐλευθερώθη καὶ κατέμεινέ τε ἐν Αἰγύπτῳ καὶ κάρτα ἐπαφρόδιτος γενομένη μέγала ἐκτήσατο χρήματα ὥς ἅλις εἶναι Ῥοδῶπι, ἀτὰρ οὐκ ὥς γε ἐς πυραμίδα τοιαύτην ἐξικέσθαι. Τῆς γὰρ τὴν δεκάτην τῶν χρημάτων ιδέσθαι ἔστι ἔτι καὶ ἐς τότε παντὶ τῷ βουλομένῳ, οὐδὲν δεῖ μέγала οἱ χρήματα ἀναθεῖναι. Ἐπεθύμησε γὰρ Ῥοδῶπις μνημῆιον ἐωυτῆς ἐν τῇ Ἑλλάδι καταλιπέσθαι, ποίημα ποιησαμένη τοῦτο τὸ μὴ τυγχάνοι ἄλλῳ ἐξευρημένον καὶ ἀνακείμενον ἐν ἱρῷ, τοῦτο <δ'> ἀναθεῖναι ἐς Δελφοὺς μνημόσυνον ἐωυτῆς. Τῆς ὦν δεκάτης τῶν χρημάτων ποιησαμένη ὀβελοὺς βουπόρους πολλοὺς σιδηρέους, ὅσον ἐνεχώρει ἡ δεκάτη οἱ, ἀπέπεμπε ἐς Δελφούς· οἱ καὶ νῦν ἔτι συννενέαται ὀπισθε μὲν τοῦ βωμοῦ τὸν Χῖοι ἀνέθεσαν, ἀντίον δὲ αὐτοῦ τοῦ νηοῦ.

Ródope era originária da Trácia, tendo sido escrava de Jádmon, filho de Hefestópolis, da ilha de Samos, e companheira de escravidão de Esopo, o fabulista, pois Esopo foi também escravo de Jádmon. [...] Ródope foi conduzida ao Egito por Xanto, de Samos, para ali exercer a profissão de cortesã. Caraxo de Mitilene, filho de Escamandrônimo e irmão de Safo, da qual conservamos as poesias, pagou uma quantia considerável pelo seu resgate. Tendo assim recuperado a liberdade, permaneceu ela no Egito, onde sua beleza lhe proporcionou riquezas realmente consideráveis para uma mulher de sua classe, mas insuficientes para a construção de uma pirâmide. Os bens que se lhe atribuem, embora não excessivos como muitos julgavam, eram, com efeito, substanciosos, e ainda hoje podemos apreciar uma décima parte deles invertida numa iniciativa verdadeiramente extravagante e ainda não imaginada por ninguém. Desejando deixar na Grécia algo que transmitisse seu nome à posteridade, mandou fazer vários espetos de ferro suficientemente fortes e grandes para assar um boi inteiro e de valor correspondente à décima parte de sua fortuna, e enviou-os ao templo de Delfos, onde até hoje os vemos, empilhados atrás do altar erguido pelos habitantes de Quios.

Na passagem, Heródoto conta que Ródope foi, antes de se tornar bem-sucedida, uma escrava trácia traficada até o Egito, onde foi comprada e liberta por Caraxo, irmão de Safo. Versões similares são reproduzidas por Estrabão e Ateneu, para os quais Heródoto deve ter sido fonte. Interessa-nos notar alguns aspectos acerca da lenda de Ródope: primeiramente, sua origem trácia e seu “nome falante” (Ῥοδῶπις significa “A de face de rosa”), os quais nos remetem à menção à Trácia no fr. 42 West de Arquíloco e à própria tradição de nomear mulheres, ex. Neobula de Arquíloco, a partir de traços físicos ou de personalidade.

Heteras e seus apelidos engraçados são fonte de comicidade e de riso na poesia cômica. Macão, por exemplo, em *Anedotas* (vv. 402-62 Gow), fala sobre a prostituta Nico que recebia o apelido de Αἰξ (“Cabra”), além de comentar uma outra, Callistion, cujo apelido era Ὑός (“Leitoa”). A ligação entre a prostituta e um *nom de guerre* se tornou tão bem estabelecida no período clássico que Apolodoro, o autor de *Contra Neera*, por repetidas vezes enfatiza a mudança de nome empreendida por Fano, como se para deixar questionar as duvidosas origens da família.⁴⁰⁵

Em segundo lugar, convém realçar o destaque dado por Heródoto para a riqueza de Ródope conquistada através dos atributos físicos da mulher. Aí estão os primeiros embriões de uma tópica que se consolidará na tradição de representação de prostitutas: o poder material e a ganância dessas mulheres. Em Aristófanes (*Pl.* v. 149-52), a personagem Crêmilo diz que as “prostitutas de Corinto” (ἑταίρας φασὶ τὰς Κορινθίας) recebem bem apenas o homem rico (abaixo). Xenofonte, em *Memoráveis* (3.11), recorda uma conversa entre Teodote, uma *hetaira*, e Sócrates, na qual a mulher relata ao filósofo que retira seu sustento de amigos que a querem bem, um delicado eufemismo para as *liaisons* que mantem com homens ricos (Ἐάν τις, ἔφη, φίλος μοι γενόμενος εὖ ποιεῖν ἐθέλῃ, οὗτός μοι βίος ἐστί.- “enquanto houver algum amigo que me queira bem”, diz ela, “assim faço minha vida”).

{XP.} Καὶ τὰς γ' ἑταίρας φασὶ τὰς Κορινθίας,
ὅταν μὲν αὐτάς τις πένης πειρῶν τύχῃ,

⁴⁰⁵ [Dem.] *In Neaeram* §§ 39, 59, 50, 121.

οὐδὲ προσέχειν τὸν νοῦν, ἔαν δὲ πλούσιος,
τὸν πρωκτὸν αὐτὰς εὐθὺς ὥς τοῦτον τρέπειν.

Crêmilo: E dizem que as prostitutas de Corinto quando um pobre,
Por acaso, as tenta nem sequer prestam atenção. Mas se é um rico, logo
lhe oferecem o cu.

(Ar. *Plut.* vv. 149-52)

Por fim, ressalta-se que Heródoto associa Ródope a Caraxo, irmão de Safo. O hábito de associar mulheres que não fossem esposas legítimas, possivelmente concubinas, a personagens reais, especialmente políticos e pensadores, está na comédia antiga. Em *Rãs* (v. 1328), Cirene é associada a Eurípides. Teleclides (fr. 14 Kock) teria composto um *Hesiodos* no qual se aludiria ao caso entre Péricles e Crisila de Corinto. De fato, sugeriu-se que a fonte de Heródoto para a narrativa de Ródope seja a poesia cômica do terceiro quarto do século V a.C. Lidov (2002: 227 – 30) aponta que a conexão entre a poeta Safo e a hetera Ródope pode advir de um enredo cômico, uma vez que Safo teria sido personagem em comédias já a partir de Ameipsias, um contemporâneo de Aristófanes, sob cujo nome resta um título *Safo*. Para o estudioso, o próprio uso de *hetaira* no trecho herodoteano é um empréstimo cômico, pois seria nesse gênero poético que teria se dado a cristalização do segundo significado do termo, o de “prostituta”.

Sendo Heródoto influenciado ou não por uma fonte cômica, é impossível contestar a notoriedade e o destaque dado a personagens prostitutas na comédia grega, principalmente nos períodos tardios, nos quais a personagem passa a ser um tipo, e, por consequência, também nas comédias romanas. Em uma sociedade patriarcal, aristocrática, escravista e masculina como a ateniense do período clássico, situações utópicas que envolvessem mulheres, escravos e membros das camadas mais baixas, nas quais os papéis sociais de cada um eram invertidos ou questionados, eram fonte de humor inesgotável. Basta pensar, por exemplo, nas comédias femininas de Aristófanes, nas quais cenas de travestimento (de homem para mulher e vice-versa) mesclam as fronteiras do real e do imaginável e produzem um incrível efeito cômico. No caso das prostitutas,

muito se fala sobre a liberdade sexual à disposição dessas mulheres, em contraposição aos laços matrimoniais contraídos pelas esposas legítimas, de sorte que utopias de mulheres no controle do sexo, como em *Lisístrata*, foram lidas como uma possível “transformação” das esposas em prostitutas.⁴⁰⁶

Nossa apreciação da representação de prostitutas na comédia grega é muito prejudicada pela preservação das fontes: os textos simplesmente não se conservaram e a leitura dos fragmentos dá abertura apenas para especulações. Um caso ilustrativo é a questão da presença de prostitutas enquanto personagens falantes na *antiga*. No corpus supérstite de peças integrais – ou seja, em Aristófanis – prostitutas não são efetivamente personagens falantes, o que nos impede de contemplar claramente uma etologia de meretrizes. Há, porém, cenas de prostituição de *personae mutae*, como Elaíon em *Tesmoforiantes* (vv. 1172 *seq.*) e o fim de *Acarnenses*. Além disso, a existência de prostitutas como efetivas personagens é atestada em fragmentos do período, como é o caso da *Coriano* de Ferécates, e temos notícia de diversas comédias nomeadas a partir de personagens possivelmente identificadas como prostitutas.⁴⁰⁷

Ainda que não haja personagens de meretrizes que efetivamente compõem a ação dramática em Aristófanis, muito se fala indiretamente sobre o comércio de sexo. Inclusive, há de se notar a terminologia empregada: à época de Aristófanis, o termo ἑταίρα, como comentamos, já havia adquirido o significado de “prostituta” e não há um esforço de demarcar claramente uma diferenciação com πόρνη, de modo que ambos os termos passam a ser quase que equivalentes.⁴⁰⁸ Não me parece que o uso de *hetairai* em *Assembleia de Mulheres* (v. 1161) seja menos pejorativo que as *pornai* do verso 1400 de *Cavaleiros*.

⁴⁰⁶ STROUP 2004.

⁴⁰⁷ Poetas da *antiga* que teriam composto comédias com nomes de heteras: Strat., Ἀταλάντη, fr. 3 Kock; Dioc.θάλαττα, fr. 5 Kock; Alc. Com. Καλλιστώ, fr. 17 Kock; Παλαίστρα, fr. 22 Kock; Cephisod. Ἀντιλαίς, fr. 3 Kock; Eunic. Ἄντρια, fr. 1 Kock; Theop. Παμφίλη, fr. 40-44 Kock, Νεμέα. fr. 32 Kock. Cf. SOUTO DELIBES 2002.

⁴⁰⁸ Glazebrook (2001: 7) traz a informação de que *porne* (11 atestações) é ligeiramente mais frequente que *hetaira* (7 atestações) na comédia antiga, mas a estudiosa não precisa se seu *corpus* é apenas aristofânico ou não. O ponto defendido por Glazebrook é o de que há uma tendência nos oradores áticos (em especial, em Demóstenes e Iseu) a não utilizar *porne* devido a sua carga semântica negativa. Obscenidade e linguagem vulgar seriam elementos a serem evitados na oratória e, por isso, *porne* aparece em contextos cuja razão para seu uso é explicada segundo as intenções do orador. De todo modo, convém notar que em gêneros como tragédia, filosofia e historiografia ambos os termos são virtualmente ausentes.

No universo das comédias de Aristófanes, no qual a sátira política é revestida por uma manta de fantasia e irreabilidade, prostitutas são tanto a causa da guerra quanto o prêmio que da paz advém. Em *Acarnenses*, por exemplo, em um trecho que parodia Heródoto, propõe-se que a causa da guerra tenha sido o rapto de três prostitutas: primeiro, os atenienses roubaram a prostituta Simeta (v. 524 - πόρνην δὲ Σιμαίθαν ἰόντες Μεγαράδε), e, depois, os megarenses raptaram duas prostitutas da casa de Aspásia (ἀντεξέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο – v. 527). O trecho poderia ser interpretado como um reproche a Péricles, consorte de Aspásia de Mileto, aqui acusada de gerenciar um bordel, por sugerir que o motivo da guerra tenha sido orientado por questões de cunho pessoal.⁴⁰⁹ Já em *Paz*, descreve-se a companhia de uma cortesã (vv. 339 – 40 Μὰ Δί', ἀλλ' ἐν εἰρήνῃ διαγαγεῖν τὸν βίον,/ ἔχονθ' ἐταίραν καὶ σκαλεύοντ' ἄνθρακας) e relações sexuais (v. 341 - βινεῖν) como benesses da paz. Nas palavras de Henry (1985: 21), “a cortesã é uma importante parte das atividades que a tão esperada paz trará”.

Em Aristófanes, o comércio de sexo travestido de venda de animais/alimento é situação cômica. Em *Acarnenses* (vv. 725 – 835), o Megarense, empobrecido e sem ter à disposição nada mais o que negociar, comercializa duas filhas como se fossem leitoas. Fantasiadas de porquinhas, elas são negociadas entre o pai e Diceópolis. O humor da cena advém justamente de um jogo de palavras que reflete a associação metafórica entre leitoas e vaginas: a palavra grega χοῖρος (“leitoa”), usada pelo Megarense para descrever seu produto, é também usada para “vagina”.⁴¹⁰ Nessa cena, de provável origem na farsa dórica, como propõe Konstantakos (2012), as meninas são, exceto por breves intervenções (v. 735; v. 780; vv. 800 – 802), *personae mutae*. Do mesmo modo, duas prostitutas acompanham Diceópolis na última cena da peça. Essa forma de encerramento representa a vitória sobre a guerra do universo privado da paz, ilustrado pelas prostitutas de uma maneira assaz humorística.⁴¹¹

Assim como as leitoas e as prostitutas de *Acarnenses*, uma flautista, identificada como Elafion, um típico nome de *hetaira*, segundo os escólios, é personagem sem fala em *Tesmoforiantes* (vv. 1172 – 1202). Embora não lhe seja concedido um papel

⁴⁰⁹ Cf. AUHAGEN 2009: 41.

⁴¹⁰ Cf. Ar. *Thesm.* v. 289; *Eccl.* v. 724; Epicharm. fr. 238 Kaibel. Olson e Austin (2004: 261), em seus comentários da peça, afirmam que as evidências primárias não permitem afirmar a suposição segundo a qual a analogia surge da cor rosada de uma vagina jovem depilada.

⁴¹¹ Cf. também Ar. *Vesp.* vv. 500; 739.

propriamente dito, ela é importante como “meio de atingir o propósito” (*Mittel zum Zweck* ⁴¹²) na intriga arquitetada por Eurípides para resgatar o parente. Eurípides, vestido de mulher, usa a flautista como forma de distrair o arqueiro cita que vigiava o parente. Seduzido pela juventude e charme da flautista, o arqueiro abandona a vigília, possibilitando o resgate do parente. Tanto em *Acarñenses* (v. 1199) quanto em *Tesmoforiantes* (v. 1185), as mulheres prostituídas sem fala são conectadas à juventude: ressaltam-se a firmeza dos seios e o físico atraente das jovens.

Em *Cavaleiros*, meretrizes fazem parte da classe trabalhadora que opera perto dos portões da cidade e à qual o Paflagônio, imagem de Cleão, irá se rebaixar. ⁴¹³ Na última cena, o Paflagônio é condenado a vender salsichas próximo dos portões, onde, permanentemente bêbado, trocará insultos com prostitutas (ταῖς πόρναισι λοιδορήσεται – v. 1400) e beberá apenas água dos banhos. Como no fragmento anacreôntico (fr. 388 PMG), as prostitutas aqui inserem-se na classe trabalhadora ateniense, ao lado de vendedores de comida e de profissionais das casas de banho, e pode-se, a partir do trecho, vislumbrar a algazarra e o barulho de uma rua pública ateniense, onde se competiria por clientes e por um espaço de trabalho.

Nas duas últimas peças aristofânicas que sobreviveram, *Assembleia de Mulheres* e *Riqueza*, mormente interpretadas como exemplos de um período de transformação do gênero, em especial pela inexpressividade do coro e pela falta de topicalidade, há episódios cujo humor origina-se na incerteza do status das mulheres que ali contracenam. Em *Assembleia de Mulheres*, propõe-se uma espécie de comunismo sexual, no qual as mulheres têm o direito de se relacionar com qualquer homem e vice-versa (vv. 617 seq.). Nessa perspectiva, o serviço de prostitutas, comumente visto como uma saída para o adultério, se tornaria desnecessário. Praxágora, inclusive, aposta em abolir as prostitutas da cidade como uma forma de preservar o vigor sexual dos jovens livres, os quais despenderiam o ápice de sua virilidade na companhia de prostitutas (v. 720 - ἵνα τῶν νέων ἔχωσιν αὐται τὰς ἀκμάς). Sugere-se, então, que seja permitido às prostitutas envolverem-se apenas com escravos. Ainda em *Assembleia de Mulheres*, o coro admoesta os espectadores a não serem como “heteras más” que só se lembram de seus

⁴¹² AUHAGEN 2009.

⁴¹³ Em *Vesp.* v. 165, os bordéis ficam próximos ao Pireu. Áreas de grande movimentação de viajantes são reconhecidas pela intensificada prostituição.

últimos clientes (v. 1161 - μηδὲ ταῖς κακαῖς ἐταίραις τὸν τρόπον προσεικέναι,/ αἱ μόνον μνήμην ἔχουσι τῶν τελευταίων αἰεί).

Há duas cenas nas comédias de Aristófanes datadas do quarto século que merecem comentário, pois uma “temática de hetera” (*Hetärenthematik*) talvez esteja nelas embutida indiretamente. A primeira está entre os versos 877-1111 de *Assembleia de Mulheres*, a outra está em *Riqueza*, vv. 959-1096. Em ambas as cenas, pode-se identificar um intercâmbio sexual e uma liberdade de negociação do corpo, bem como um aparato de caracterização cênica, os quais fariam uma possível alusão ao *modus operandi* do meretrício.

Em *Assembleia de Mulheres*, entre os versos 877 e 1111, três mulheres velhas disputam um jovem, Epigenes. Cada qual argumenta, uma seguida da outra, precedência, apoiando-se na lei, proposta por Praxágora, segundo a qual pessoas feias teriam o direito de primeiro se relacionar sexualmente com pessoas bonitas. A lei funcionaria como um meio de impedir que, em uma sociedade na qual o sexo é livre, somente pessoas atraentes se satisfizessem. A primeira velha entra em cena junto de uma moça jovem e é caracterizada em termos que a aproximariam a imagens de prostitutas: ela se mantém em pé, às vistas públicas, na janela, maquiada com um pigmento branco que dá a impressão de pele mais alva (καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ - v. 878), vestida com uma túnica amarela (κροκωτὸν ἡμφιεσμένη - v. 879), murmurando uma canção sedutora (μινυρομένη τι πρὸς ἐμαυτὴν μέλος - v. 880) e brincando/fazendo graça (παίζουσ' ὅπως ἂν περιλάβοιμ' αὐτῶν τινὰ /παρίοντα - v. 881/2) com a intenção de atrair um amante.

Em *Riqueza* (vv. 959 – 1056), uma velha vestida de modo a aparentar ser mais nova vai até Crêmilo reclamar que, após o retorno da visão de Pluto, seu amante, mais novo e mais pobre do que ela, teria perdido o interesse em acompanhá-la, uma vez que, na nova organização social, ele teria se tornado rico. A velha comenta sobre os presentes com os quais ela costumava “comprar” a companhia de seu amante, como túnicas, mantos, sapatos e comida. O diálogo entre a velha e Crêmilo é interrompido pela entrada do jovem amante, que zomba da falta de dentes e das rugas da mulher. Menciona-se o fato de a mulher ter feito sexo com os mais de três mil homens da plateia nos versos 1082–3, de modo que a personagem foi interpretada como uma prostituta envelhecida que teria enriquecido com seu trabalho.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Cf. AUHAGEN 2009.

Interpretação semelhante – a de que se trataria de uma prostituta velha – é sugerida para a cena de *Assembleia de Mulheres*. Para Webster (1970b: 23), as velhas, com a maquiagem, as rugas e a falta de dentes, são caricaturas da hetera envelhecida (*merciless caricatures of the aged hetaira*). Com a libertação sexual, a esposa ateniense se tornaria, essencialmente, uma prostituta, na visão do estudioso.⁴¹⁵ Mas essa interpretação não é livre de problemas, uma vez que o status dessas mulheres não é explícito.⁴¹⁶ Maquiagem, vestuário e gestos atraentes não são, na comédia antiga, elementos exclusivos de prostitutas. Já na épica arcaica, cenas de *toilette* e paramentação feminina tendo em vistas a sedução são encontradas, como a célebre “toilette de Hera” na *Iliada* (14. 171- 88). O tipo de veste de cor de açafrão usado pela primeira velha (v. 879), κροκωτός, aparece em *Rãs* (v. 46) sendo usado por Dioniso, em *Lisístrata* (vv. 44- 51; 219 – 220), pelas mulheres, e em *Tesmoforiantes* (v. 138), como um símbolo de feminilidade. Todo um aparato da sedução (túnicas amarelas, vestidos transparentes, sandálias e maquiagem) é listado como armas para as mulheres em *Lisístrata* (vv. 46-8). É válido mencionar também o fr. 332 de Aristófanes, atribuído a *Tesmoforiantes* II, o qual consiste em uma lista de ornamentos e adereços femininos, provavelmente dita por personagens masculinas, em relação a esposas legítimas.⁴¹⁷

Como atenta Sommerstein (1998: 214), em seu comentário de *Assembleia*, as velhas agem e falam como heteras, mas elas são, sem dúvidas, mulheres cidadãs que parecem não viver sob a tutela de um homem. Para Henderson (1987: 119-9), tanto em *Assembleia* quanto em *Riqueza*, as velhas poderiam ser cidadãs ricas que perderam seus maridos na guerra, representantes de um fenômeno comum em uma sociedade pós-guerra. A figura satirizada e aludida aí não seria, portanto, a da prostituta envelhecida, mas sim a da *merry widow* (“viúva feliz”, aquela que que se vê livre de um algoz após a morte do marido).

Um aspecto é digno de nota com relação a Aristófanes e alguns outros comediógrafos da *antiga* preservados em fragmentos: as menções a personagens históricas que seriam

⁴¹⁵ Stroup (2004) reconhece em *Lisístrata* um processo semelhante de “de-esposização” (“dewifing”) da esposa ateniense, pois nessa peça, de modo geral, as mulheres negociam o próprio sexo, aproximando-se, assim, de uma hetera. Daí, identifica a estudiosa um processo de “heterização” das mulheres legítimas.

⁴¹⁶ Uma das interpretações possíveis para a cena de *Assembleia* é a de que se trataria de uma “inversão da sedução” ou uma espécie de cena de sedução às avessas, já que aí teríamos três mulheres velhas que buscam seduzir um garoto e não um homem velho que deseja uma jovem, como seria o esperado.

⁴¹⁷ Agradeço à Dra. Karen Sacconi por me disponibilizar seus comentários, ainda não publicados, sobre esse fragmento.

cortesãs e às *liaisons* que elas manteriam com políticos ou personalidades da época. Nas palavras de Souto Delibes (2002: 174),

“na comédia antiga, [as prostitutas] são normalmente utilizadas como elemento de crítica contra personagens importantes da vida ateniense: tragediógrafos, oradores, músicos e cidadãos ricos são os principais alvos.”

Em *Rãs*, por exemplo, Ésquilo afirma que os versos de Eurípides exibem “doze estratégias de Cirene” (τὸ δωδεκαμήχανον/ Κυρήνης – vv. 1327-8). Cirene é novamente mencionada em *Tesmoforiantes* (v. 98). Não há outras menções a essa mulher, mas ela é habitualmente identificada como uma cortesã célebre da época. Na passagem das *Rãs*, “os doze estratégias” referem-se tanto à variedade de posições sexuais capazes de serem executadas pela moça (“as doze contorções”) quanto a uma têmpera ardilosa (“os doze mecanismos”). Já em *Tesmoforiantes*, como esclarece Olson (2004: 84), a comparação entre Agatão e Cirene aproxima o poeta a uma iconografia de heteras: ele vestiria roupas extravagantes e seu corpo estaria à disposição para quem desse o lance mais alto.

Outra prostituta mencionada em Aristófanes é Cina (Κύννα, “Cadela”). Ela é associada a Lísicles, o general ateniense, em *Cavaleiros*, v. 763, e é citada nas parábases de *Vespas* e de *Paz*. Em ambas as parábases, os olhos de Cina são análogos aos olhos de Cleão (οὗ δεινότεται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον – *Vesp.* v. 1032; *Pax* v. 755) na composição da figura monstruosa do político. Aqui, detecta-se a bestialização da figura da meretriz. Nivelar prostitutas a monstros ou elementos do universo animal é um motivo bem desenvolvido entre os comediógrafos tardios, como exemplifica um fragmento (fr. 22 Kock) de *Neottis* de Anaxilas, que será comentado em momento oportuno.

Embora personagens falantes que sejam efetivamente prostitutas estejam ausentes em Aristófanes, registram-se comédias, até mesmo de uma geração anterior, cujos títulos nos levam a crer na existência de personagens prostitutas com fala.⁴¹⁸ Porém, devido ao estado fragmentário das fontes, não há como saber se seriam “comédias de hetera” - ou

⁴¹⁸ Cf. Ath. 567c.

seja, comédias nas quais meretrizes efetivamente possuem centralidade no enredo – aos moldes das que mais tarde se desenvolverão nos períodos da *média* e da *nova*.

É o caso da peça *Coriano* (Κοριαννῷ) de Ferécrates, c. 433 a.C., da qual aproximadamente 33 versos sobreviveram (fr. 67-79 Kock = fr. 73-84 K-A).⁴¹⁹ A peça traria, talvez, uma intriga entre um pai e um filho que estariam apaixonados pela mesma mulher (ou por mulheres diferentes), segundo se pode inferir dos fragmentos 71 – 73 Kock. Esse tipo de intriga é explorado, mais tarde, na *Casina* de Plauto, baseada em Κλερούμενοι de Dífilo, e no ato III (vv. 206-420) da *Samia* de Menandro. Pode-se pensar que, talvez, ambos os homens estivessem disputando a mesma mulher, Coriano, a heroína, ou que cada qual estivesse apaixonado por uma mulher (Glice também é mencionada nos fragmentos).

De todo modo, o étimo da figura central, uma mulher de apelido Κοριαννῷ, conecta-se a “coentro” (κορίαννον) e sugere uma relação entre a personagem e o ambiente simpótico.⁴²⁰ Com efeito, o tópico mais bem marcado nos fragmentos é a *Trunksucht* da mulher, que se espelha até mesmo na escolha do apelido, pois é sabido que o coentro necessita de muita água para o seu cultivo.⁴²¹ No fr. 70 Kock, ela reclama para Glice que o vinho que lhe foi oferecido é intragável (ἄποτος, ὃ Γλύκη), pois contém muita água, e pede que um novo vinho com maior porcentagem de álcool lhe seja dado. Na comédia antiga, esposas legítimas são caçadas pela vontade de beber vinho puro, como na cena em *Lisístrata* (vv. 195 – 239), que seria, talvez, um costume mais próprio de mulheres que vivem sem a proteção de um *kyrios* e de classe mais baixa, como é o caso de mães viúvas, mulheres trabalhadoras, prostitutas, cafetinas e escravas.⁴²²

O primeiro fragmento conservado (fr. 67 Kock) é um diálogo entre duas figuras, normalmente identificadas como Coriano e Glice, no qual discute-se um banquete e o fato de lentilhas causarem mau-hálito. Trata-se, portanto, de uma cena de simpósio

⁴¹⁹ Os fragmentos de Ferécrates são comentados em URIOS-APARISI 1992.

⁴²⁰ Cf. Eubul. fr. 53 K-A, que traz uma prostituta de apelido “Manjerição”.

⁴²¹ Theophr. *Hist. pl.* 7.1.3. Cf. CONSTANTINIDES 1965: 57, nota 4.

⁴²² Cf. Ar. *Lys.* vv. 465-6. Cf. HENDERSON 1987: 119, nota 104 para uma lista de passagens. Segundo a parábase de *Nuven*, vv. 551 – 56, Êupolis introduziu em sua *Marikas* a mãe de Hipérbolo como uma velha bêbada. Com relação a prostitutas, nos fr. 3 – 6 Kock de Filílio, parte da comédia *Auge*, são citadas mulheres em um simpósio e supõe-se que fossem prostitutas e não esposas legítimas. Ateneu (10. 440 e) afirma que é próprio do *genos* das mulheres ser amante de vinho e lista uma série de passagens cômicas para ilustrar sua afirmação.

feminino, tal qual vimos no começo de *Synaristosai* de Menandro e, provavelmente, na peça *Aphrodisia* de Teopompo, um comediógrafo do começo do século IV a.C, e, em outro contexto genérico, no *Mimo I* de Herodas.⁴²³ Urios-Aparisi (1992: 234) identifica nos fragmentos de Coriano dois motivos relacionados a mulheres na comédia antiga: 1) o beber em segredo e em casa (*Eccl.* vv. 14-5, v. 43; *Lys.* v. 114; *Thesm.*, v. 347); 2) a gula (*Thesm.* v. 418, v. 813).

Ainda de Ferécrates, temos notícia de outras comédias cujos títulos nos remetem a possíveis heteras e podem indicar intrigas de amor, como Πετάλη (fr. 142 – 149 K-A). Os fragmentos trazem uma *persona loquens*, provavelmente masculina, talvez um amante de Pétala⁴²⁴, que dá ordens para que uma pombinha (περιστέριον) voe (πέτου). A pomba é comparada a Clístenes, o qual é, na comédia antiga, o homossexual ou efeminado proverbial.⁴²⁵ No último fragmento, faz-se referência a vinho sem mistura sendo retirado de um jarro (κακ πιθῶνος ἤρυσαν/ ἄκρατον). O vinho sem mistura aqui mencionado pode ser indício da *Trunksucht* da personagem (ou de personagens), como visto em *Coriano*, se o fragmento pertencer a um contexto de hetera.

Duas outras seriam as “comédias de hetera” de Ferécrates. Uma delas seria a peça *O Esquecido ou o Mar* (Ἐπιλήσμων ἢ Θάλαττα). Ateneu (13. 567 c) menciona como uma comédia intitulada com o nome de hetera a peça Θάλαττα de Diocles e, por analogia, a crítica moderna acredita que a peça de mesmo título de Ferécrates também seja uma comédia de hetera, ainda que os fragmentos não nos permitam identificar nem ao menos uma possibilidade de enredo. Urios-Aparisi (1992: 199-200) relembra que o adjetivo do título, ἐπιλήσμων, é biforme e pode ser uma forma masculina (“o esquecido”) ou feminina (“a esquecida”). Se a forma for masculina, é provável que algum personagem masculino tivesse certa proeminência no drama, de modo que a peça teria recebido um título alternativo que nomina tal personagem. O comentador levanta a hipótese de um enredo que desenvolva a tópica do velho apaixonado e da hetera, como na *média* e na *nova*. Seja como for, não é descabido pensar que a mulher de apelido “Mar” do título fosse uma prostituta. A analogia entre a selvageria e voracidade do mar e o

⁴²³ WEBSTER 1970: 22; KONSTANTAKOS 2005: 196-7.

⁴²⁴ Sugestão de AUHAGEN 2009.

⁴²⁵ Cf. Ar. *Nub.* v. 355.

comportamento da prostituta está já, por exemplo, no fragmento de Alceu citado anteriormente (117b Voigt).

A outra comédia seria a Ἰπνὸς ἢ Παννυχίς (“O Forno ou O Festival”). Os fragmentos preservados, porém, não nos permitem identificar o enredo e, novamente, acredita-se que seja uma comédia de hetera por conta do título. Παννυχίς é um nome de meretriz no *Diálogo das Heteras* de Luciano (*Dial. Mer.* 9) e o verbo παννυχίζω tem sentido metafórico de “fazer sexo” em *Nuvens* (v. 1069) e no *Dyscolus* (v. 858). Contudo, pode-se também ler o título não como uma referência a uma personagem específica, mas sim ao espaço dramático da peça, o qual talvez fosse um festival noturno feminino.⁴²⁶

São registrados mais cinco comediógrafos que teriam escrito *Hetärenkomödien* em um período de transição entre o período da *antiga* e da *média*. São elas: a Ἀντεια de Eunico ou de Filílio⁴²⁷ (c. 390-380 a.C.), a Ἀντिलाίς de Cefisodoro (c. 395 a.C.), a Φύλιννα de Hegemon (data incerta), a Νεμέα (c. 370-360 a.C.) e a Παμφίλη (380 a.C.) de Teopompo e a Παλαίστρα (c. 380 – 390 a.C.) de Alceu. A leitura dos fragmentos, porém, fornece mais incertezas e especulações do que se poderia prever.

Um dos problemas principais é saber se as figuras que dão nome a essas peças seriam reais ou não e se seriam mesmo heteras. Na Ἀντεια (fr. 1 K-A) alguém (um homem?) pede que seja beijado enquanto a moça lhe toca as orelhas (λαβοῦσα τῶν ὠτῶν φίλησον τὴν χύτραν) – clara conotação erótica. Em Φύλιννα (fr. 1 Kock) de Hegemon, alguém com fome pede que lulas sejam compradas. Nas peças de Teopompo, o tema da bebida é retomado: em Νεμέα (fr. 32 Kock), um escravo e uma velha de nome Teolite dialogam e competem pelo vinho. Em Παμφίλη (fr. 40 – 44 Kock), uma mulher bebe vinho sem mistura e faz barulho como uma cigarra.

Sendo assim, pode-se reconhecer alguns motivos que orientam a caracterização de prostitutas na primeira fase da comédia grega. Primeiramente, faz-se notar a questão do dinheiro: prostitutas são gananciosas, interesseiras e orientadas pelo lucro. Além de passagens aristofânicas já mencionadas, como em *Riqueza*, na qual as prostitutas de Corinto são acusadas de oferecer sexo anal apenas para homens ricos, listam-se também dois fragmentos como exemplos dessa tópica, um de Êupolis e outro de Lísipo. Em *Autolykos* (fr. 44 Kock), comédia de Êupolis, a personagem Leógoras diz para Mirrina,

⁴²⁶ Cf. URIOS-APARISI 1992: 212.

⁴²⁷ A autoria dessa comédia é controversa mesmo para Ateneu, que a cita. Cf. Ath. 13. 567 c.

a qual segundo um escoliasta das *Nuven* (*Sch. Ar. Nub.* 109, Suid.) seria uma hetera, que desperdiçou com ela toda a fortuna de seu pai (ὅτι τὰ πατρῶα πρὸς σὲ καταδιέφθορα. – “que eu esgotei os bens do pai com você”). A fonte do fr. 7 Kock de Lísipo, Heraclides em *Geografia*, posiciona o fragmento em uma discussão sobre os perigos impostos pelas heteras em Atenas, que arruinam financeiramente seus acompanhantes.

Outro elemento de caracterização explícito nos fragmentos é a relação próxima entre prostitutas, em suas diferentes formas, como dançarinas e flautistas, e o banquete. A participação de mulheres em simpósios no período clássico é polêmica, mas a opinião mais comum é de que mulheres cidadãs não participavam de simpósios dos quais participavam homens que não fossem parentes.⁴²⁸ Nos oradores, por exemplo, o fato de uma mulher participar de um banquete já servia como sinal de seu status enquanto hetera.⁴²⁹ Cornélio Nepos (*Pref.* 6 - 7) diferencia o costume grego do romano afirmando que mulheres de família não participavam de banquetes entre os gregos. Fato é que na comédia antiga prostitutas eram parte necessária do simpósio: elas são listadas entre as comidas do banquete em *Acarnenses* (v. 1093), beijar uma dançarina aparece em *Rãs* (vv. 543-545). Nos fragmentos de Ferécrates, como vimos, o consumo exagerado de vinho sem mistura e de comida pode estar ligado a figuras de hetera.

A divisão precisa entre fases da comédia grega é um didatismo que nasceu nos círculos filológicos dos bibliotecários de Alexandria e, como orienta Segal (1973) em seu artigo canônico “The φύσις of Comedy”, não deve ser aplicada de forma limitante. Somos informados pelas fontes antigas que as performances cômicas foram altamente influenciadas pelo contexto da época, o de expansão do teatro para além de Atenas, uma vez que a *polis* havia perdido autonomia e capital após a guerra. As alterações pelas quais passou o gênero vão desde uma ordem formal e estrutural, como a perda do coro integrado em favor de um *embolima* ou de um coro sem falas, até uma de conteúdo, como a preferência por mitológicos burlescos e, depois, por enredos de amor com *happy ending*. As personagens, ao que tudo indica, vão tendendo a se cristalizar em motivos,

⁴²⁸ Burton (1998) lista uma série de passagens da literatura antiga em que mulheres socializam em uma ocasião de refeição para defender o seu argumento de que mulheres possuíam mais oportunidade de convivência do que a crítica costuma reproduzir. CORNER (2012) refuta o argumento de Burton advogando pela ausência de mulheres “respeitáveis” do ambiente formal do simpósio, o banquete noturno que aconteceria no *andron* do qual participavam homens de fora da família.

⁴²⁹ [Dem.] *In Neaeram* 33; Isae. 3. 14.

situações, máscaras, registro linguístico, etc que as delimitam enquanto tipos universais reconhecíveis.

Das fontes citadas por Ateneu em seu livro 13 sobre prostitutas, a maioria é de comediógrafos da fase medial da comédia antiga, de maneira que se pode prever a relevância que tais personagens tiveram nas peças do período. Segundo Kapparis (2018: 5), o período da *média* representou uma recuperação gradual de Atenas, no qual novas empreitadas econômicas tornaram a cidade atraente para que heteras de Corinto se mudassem para lá. Nas palavras do estudioso,

“As obras da Comédia Média certamente refletem esse *shift* geográfico e cultural. Muitas dessas peças são inspiradas em heteras famosas daquele tempo e um número considerável delas é nomeado em homenagem às [heteras]. Como não possuímos nenhuma peça integral, é impossível dizer quanto elas preservam das pessoas reais através das quais são nomeadas.”⁴³⁰

Temos notícia de inúmeras comédias do período cujos títulos nos levam a acreditar em uma personagem central que fosse uma prostituta. São elas: Κυναγίς (c. 343 a.C.) de Filetero, a Κλέψυδρα (360 a.C.), a Νάννιον (363 a.C.), a Νεοττίς, a Πλαγγών (c. 360 a.C.) e a Χρύσιλλα de Eubulo, a Φιλύρα de Eφίρο, a Ἄντεια, a Ἀρχρεστάτη, a Χρυσίς, a Λαμπάς, a Μέλιττα, a Μαλθακή, a Νεοττίς e a Φιλῶτις de Antífanes, a Νεοττίς de Anaxilas, a Ἀντιλαίς (c. 383 a.C.) de Epícrates, a Ἀγωνίς, a Ἄντεια, a Δόρκις, a Λαμπάς, a Ὀπωρά, a Παμφίλη, a Παννουχίς, a Πολύκλεια, a Χορηγίς de Alexis, a Θαίς e a Παννουχίς de Hiparco, a Βαχκίς de Epigenes, a Φίλιννα de Axionico e a Νεαίρα de Timocles. Além disso, são mencionadas mais de trinta e sete heteras, de Laís a Pitionice, nos fragmentos de 380 – 320 a.C.⁴³¹

Assim como no período anterior, prostitutas na *média* continuaram a ser retratadas como mulheres (ou, em alguns casos, como criaturas monstruosas) mercenárias, cruéis, motivadas pelo lucro, lascívias e beberronas. De acordo com Constantinides (1965: 60),

⁴³⁰ Cf. CONSTANTINIDES 1965: 55; KAPPARIS 2018: 5. “*The works of Middle Comedy certainly reflect this geographic and cultural shift. Many of these plays are inspired from the famous hetairai of the time, and a fair number are named after them. Since we do not have any of the plays in its entirety, it is impossible to tell how much they actually preserved of the real person after whom they were named.*”

⁴³¹ HENDERSON 2014: 132.

essas são as características que se tornaram típicas da hetera cômica. Fazia-se piada, sobretudo, com o fato de a prostituta representar a ruína financeira do amante: em um fragmento da peça Ἀγροΐκος de Antífanês (fr. 2 K-A), a hetera é descrita como “a destruição de seu anfitrião” (ἔστιν δ' ἑταίρα τῷ τρέφοντι συμφορά·). Na Νεαίρα de Timocles, um homem afirma ter se apaixonado por Frine, uma hetera famosa mencionada nos fragmentos, enquanto ela era pobre. Depois de rica, diz ele, não há montante que lhe seja suficiente. Em outro fragmento, Ἄμφις (fr. 23 K-A), a *persona loquens* afirma que o deus Pluto é cego e dorme na casa de Sinope, Lica e Nannion, mulheres que são “armadilhas” (ἐτέραις τε τοιαύταισι παγίσι τοῦ βίου), ao invés de visitar uma prostituta comum. No fr. 1 de Ἄμφις oferece-se uma etiologia da ganância das prostitutas: elas, diferentemente das mulheres casadas, não têm quem zelasse por elas financeiramente, de modo que precisam assegurar um conforto financeiro através de seu trabalho.

As armadilhas da sedução utilizadas pelas prostitutas são objeto de piada nos fragmentos, assim como na cena aristofânica em *Assembleia*. Alguns fragmentos são ilustrativos e vale a pena mencioná-los. O primeiro é um trecho da peça Ἰσοστάσιον de Alexis (fr. 103 K-A), no qual se descreve cuidadosamente os estratagemas usados pelas prostitutas para disfarçar ou para realçar os defeitos e qualidades estéticas das mesmas. Diz-se que usam salto quando muito baixas, pó branco quando muito bronzeadas, blush quando muito pálidas, seios postiços para esconder a barriga, as sobrelanceiras são desenhadas quando naturalmente muito claras, etc. Em dois fragmentos de Ἐύβουλο (fr. 82 e fr. 67 K-A), as vestes das prostitutas são transparentes e provocantes e elas se enfileiram seminuas esperando pelos clientes, como “potrancas bem-treinadas de Afrodite” (πώλους Κύπριδος ἐξησκημένας – fr. 82 K-A, v. 2). Em Εἰψο (fr. 6 Kock), diz-se que elas conquistam seus amantes com beijos dados de boca aberta como um passarinho esfomeado apenas para depois os abandoná-los, tendo conseguido o que queriam.

Como em Ferécrates, mantêm-se o vínculo entre as prostitutas e o simpósio, em especial com a comida e a bebida em excesso. Na comédia do século quarto, simpósios encenados devem ter feito parte do espetáculo cômico de um modo mais presente do que os fragmentos nos fazem imaginar, como argumenta Konstantakos (2005: 193), para quem simpósios cômicos encenados devem ter sido compostos majoritariamente por três atores com fala (um simposiasta, uma hetera e um parasita seria a formação típica) e um

sem fala (um escansão, e.g.). De fato, os fragmentos que conectam vinho e mulheres são numerosos, ainda que em alguns deles não seja possível ter certeza quanto ao status das mulheres que falam.⁴³² Ilustra esse ponto o fr. 11 Kock de Efipo, da peça Κίρκη, no qual duas figuras femininas dialogam (tradução abaixo):

οἶνον πίοις ἄν ἀσφαλέστερον πολὺ
 ὕδαρῃ. {B.} μὰ τὴν γῆν, ἀλλὰ τρία καὶ τέτταρα.
 {A.} οὕτως ἄκρατον, εἰπέ μοι, πῖει; {B.} τί φής;

(Mulher 1) Você poderia beber com mais segurança um vinho aguado.

(Mulher 2) Não, de jeito algum. Três partes de vinho e uma de água.

(Mulher 1) Você bebe vinho assim forte?

(Mulher 2) O que você está dizendo?

(Ephip. fr. 11 Kock)

Uma passagem de Epícates (c. 370-340 a.C.) exemplifica alguns elementos de caracterização que eventualmente aparecem nos fragmentos do período. O trecho, traduzido abaixo, é da peça Ἀντιλαΐς, cujo enredo, segundo alguns propuseram, giraria em torno da rivalidade entre Laís, já envelhecida e sem clientes, e uma jovem prostituta, a “Rival de Laís” – daí o nome da peça - que estaria no apogeu de suas atividades.⁴³³

αὕτη δὲ Λαΐς ἀργός ἐστι καὶ πότις,
 τὸ καθ' ἡμέραν ὀρῶσα πίνειν κάσθιειν
 μόνον· πεπονθέναι δὲ ταῦτά μοι δοκεῖ
 τοῖς ἀετοῖς· οὗτοι γὰρ ὅταν ᾤσιν νέοι,
 ἐκ τῶν ὀρῶν πρόβατ' ἐσθίουσι καὶ λαγῶς 5
 μετέωρ' ἀναρπάζοντες ὑπὸ τῆς ἰσχύος·
 ὅταν δὲ γηράσκωσιν ἤδη τότε <...>
 ἐπὶ τοὺς νεῶς ἵζουσι πεινῶντες κακῶς·
 κάπειτα τοῦτ' εἶναι νομίζεται τέρας.

⁴³² Alex. fr. 295 K-A; Antiphan. fr. 125, 224, 233 K-A; Axion. fr. 1 KA; Nicostr. fr. 27 K-A.

⁴³³ CASEVITZ 2009.

καὶ Λαῖς ὀρθῶς γοῦν νομίζοιτ' ἄν τέρας· 10
αὕτη γὰρ οὖν ὁπότ' ἦν νεοττὸς καὶ νέα,
ὑπὸ τῶν στατήρων ἦν ἀπηγριωμένη,
εἶδες δ' ἄν αὐτῆς Φαρνάβαζον θᾶπτον ἄν.
ἐπεὶ δὲ δόλιχον τοῖς ἔτεσιν ἤδη τρέχει,
τὰς ἀρμονίας τε διαχαλᾷ τοῦ σώματος, 15
ἰδεῖν μὲν αὐτὴν ῥᾷόν ἐστι καὶ πτύσαι·
ἐξέρχεται τε πανταχόσ' ἤδη πιομένη,
δέχεται δὲ καὶ στατῆρα καὶ τριώβολον,
προσίσταται δὲ καὶ γέροντα καὶ νέον·
οὕτω δὲ τιθασὸς γέγονεν, ὥστ', ὦ φίλτατε, 20
τὰργύριον ἐκ τῆς χειρὸς ἤδη λαμβάνει.

Essa é Laís, uma bêbada e preguiçosa,
que passa os dias querendo beber e comer
apenas. Parece-me que o mesmo acontece
com as águias: quando jovens, elas comem
os rebanhos e as lebres das montanhas, 5
lá do alto capturando com força. Quando
envelhecem, elas repousam nos templos
passando muita fome.
Então, isso é visto como coisa de monstro.
E Laís poderia ser vista como um monstro. 10
Ela, quando era uma periquitinha jovem,
ficava assanhada com os estáteres⁴³⁴.
Você conseguiria encontrar com o Farnabazo⁴³⁵ mais rapidamente do que
[a encontrar].
Já que ela agora está correndo uma distância longa em anos e
está perdendo a beleza do corpo, 15
é mais fácil vê-la do que cuspir.

⁴³⁴ Moeda antiga, aqui sinônimo de grande quantia de dinheiro ou de moedas grandes.

⁴³⁵ Um sátrapa persa entre mais ou menos 410 a 390 a.C.

Ela vai para toda a parte beber,
 aceita estáteres e triobolos⁴³⁶,
 transa com velho e com jovem.
 Ela está tão mansa, meu caro,
 que toma o dinheiro da sua mão.

20

(Epicrat. fr. 3 K-A)

O fragmento acima constitui um bom espécime porque, como dissemos, ele agrupa em uma única passagem motivos recorrentes de caracterização de prostitutas, a saber 1) a embriaguez e o apetite (vv. 1-3; v. 17); 2) a idade avançada (vv. 14-15); 3) o interesse por dinheiro (v. 12; 18; 21). Faz-se necessário notar um outro motivo que porventura aparece nos fragmentos da *média*, mas cujas raízes, como atentamos, estão na *archaia*: a comparação entre prostitutas e monstros. No fragmento de Epícrate traduzido acima, Laís é comparada a águias e é vista como um τέρας, “monstro”, “portento”. Ela, portanto, representa um desvio do normal sob a ótica masculina do discurso cômico antigo. Essa piada aparece em outros fragmentos do período. Ateneu (13. 558b) reporta um fragmento de Anaxilas da peça Νεοττίς (fr. 22 K-A) - intitulada em homenagem à prostituta real de nome Neotis - no qual uma série de heteras são comparadas a criaturas míticas femininas.

ὅστις ἀνθρώπων ἐταίραν ἠγάπησε πώποτε,
 οὐ γένος τίς ἂν δύναιτο παρανομώτερον φράσαι;
 τίς γὰρ ἢ δράκαιν' ἄμικτος, ἢ Χίμαιρα πύρπνοος,
 ἢ Χάρυβδις, ἢ τρίκρανος Σκύλλα, ποντία κύων,
 Σφίγξ, ὕδρα, λέαιν', ἔχιδνα, πτηνά θ' Ἀρπυιῶν γένη,
 εἰς ὑπερβολὴν ἀφίεται τοῦ καταπτύστου γένους;
 οὐκ ἔνεσθ', αὐταὶ δ' ἀπάντων ὑπερέχουσι τῶν κακῶν.

Quando um homem se apaixona por uma hetera,
 Quem consegue nomear uma raça mais desregrada?
 Qual puro dragão-fêmea ou Quimera que cospe fogo,
 Ou Caríbdis, ou Cila de três cabeças, ou peixe-espada marinho,

⁴³⁶ Aqui termo genérico para moeda pequena.

Ou Esfinge, Hidra, leoa, víbora, ou raça alada das Harpias,
qual venceria essa abominável raça?
É impossível. Elas superam todos os males.

(Anaxil. fr. 22 K-A, vv. 1-7)

As fases mais tardias da comédia grega são marcadas por uma progressiva predileção por intrigas exclusivamente domésticas e enredos de amor. Nesse cenário, as prostitutas receberam um papel importante, inclusive protagonismo, nos dramas. Henderson (2014: 192), discutindo a domesticidade da comédia do século quarto, propõe que as heteras tornaram-se populares porque elas oferecem escopo para tornar ambíguos o status e a identidade de uma mulher, o que seria matéria fértil para uma intriga cômica. Tanto de um ponto de vista legal (esposa legítima vs. concubina; cidadã vs. não cidadã; mulher livre vs. escrava) quanto de um ponto de vista estritamente ético-moral (mulher boa vs. má; valorosa vs. sem valor, e.g.), a figura dramática da prostituta permite uma série de possibilidades representativas que, por sua vez, podem ser exploradas nas intrigas pela manutenção do *oikos*, pelas quais os comediógrafos tardios muito se interessavam.

De fato, nesse período, nota-se a presença da “pseudohetera”. Trata-se da jovem cujo status de cidadã é revelado por meio de alguma cena de *recognitio/anagnorisis*, possibilitando que ela se case com o amante ao fim do drama, como a Glicera de *Pericromene* e Cratia de *Misumenus*, de Menandro.⁴³⁷ Em *Ἀγωνίς* ou *Ἰπίσκος* (fr. 2 – 5 Kock) de Alexis há uma cena de reconhecimento de um manto, o que levou Henry (1985: 38) a postular que se trata de uma pseudohetera mantida por um cafetão ou cafetina. Em *Ὑδρία* (fr. 210 K-A), de Antífanes, alguém descreve como um homem se apaixonou por uma hetera que morava na casa de seu vizinho. Ele a descreve como uma cidadã sem guardião ou parentes, “de caráter de ouro” (ἥθος τι χρυσοῦν πρὸς ἀρετὴν κεκτημένης), “uma verdadeira hetera/companheira” (ὥτως ἑταίρας). O uso dos termos e a forma de caracterização abre espaço para uma série de questionamentos acerca do status dessa mulher: estaríamos falando de um pseudohetera?

⁴³⁷ Cf. SOUTO DELIBES 2002: 187: “Se trata de chicas jóvenes, hijas de buena familia, que, abandonadas o secuestra- das durante su infancia, acaban convirtiéndose en prostitutas, forzadas por alguna alcahueta o chulo sin escrúpulos. Su turbulenta historia las convierte en personajes ideales para el desencadenamiento de la acción”.

Em Anaxilas (fr. 21 de Νεοττίς), encontra-se uma distinção entre o que definiria uma *hetaira* e uma *porne* e a graça deve vir da tênue linha que separaria a divisão das categorias. De fato, os status das mulheres na Atenas do séc. IV a.C. era longe de ser preto e branco, tanto no pretense realismo das comédias e dos discursos dos oradores, quanto na vida real. As relações entre parentes eram extremamente complexas e a formação das famílias estava sempre aberta a alterações por casamentos, divórcios ou adoções. Exemplo disso é o *Contra Neera* de Apolodoro. Mesmo que haja passagens, como a traduzida abaixo, que oferecem uma definição menos opaca dos papéis sociais das mulheres, esse discurso é notável porque há uma manipulação discursiva de como/quando um determinado termo, *hetaira* ou *porne*, é aplicado a Neera ou a Fano. Nessa medida, as categorias vistas na passagem não devem ser interpretadas como verdades, mas sim como produtos de um mecanismo retórico de conceituar papéis sociais que favorece ou fortalece o argumento de quem fala.⁴³⁸

τὰς μὲν γὰρ ἐταίρας ἡδονῆς ἕνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν
θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ
τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν.

As heteras temos pelo prazer, as concubinas pelo cuidado diário do corpo,
as esposas para gerar filhos legítimos e para termos uma guardiã confiável
do que há dentro da casa.

([Dem.] *In Neaeram* §122)

De todo modo, na comédia média, encontram-se julgamentos claros sobre a utilidade das prostitutas. Henry (1985: 37) e Souto Delibes (2002: 183) veem essa característica como uma inovação do período; “alguns fragmentos sugerem fortemente que a cortesã poderia ser uma figura central na práxis e/ou que ela era representada sob uma nova luz favorável”, diz Henry. As cortesãs seriam, portanto, humanizadas e adjetivos positivos são empregados com relação a elas nos fragmentos: σεμνόν, σοφή, σοφωτάτη, ἀπλή, ἀστεῖα, κόσμια, ἥθος τι χρυσοῦν, ὄντως ἐταίρας (“uma verdadeira amiga”). Em Antífanos (fr. 102 Kock), um homem fala sobre a massagem que um hetera faz em seus pés e que isso seria algo maravilhoso (σεμνόν). Em Êubulo (fr. 42 Kock), elogia-se o modo elegante (κοσμίως) de

⁴³⁸ MINER 2003: *passim*; SEALEY 1984: 118.

comer de uma hetaera, equiparando-a a uma donzela de Mileto. Em Epifo (fr. 6 Kock), reconhece-se o enorme prazer que uma hetaera pode trazer ao jovem quando o trata com doçura. Em Filetero (fr. 5 Kock), um homem elogia a expressão fácil de uma hetaera, comentando sobre o fato de não estar surpreso com a existência de templos dedicados a hetaeras.

Além disso, a prostituta é um antídoto ao adultério em Êubulo (fr. 67 Kock). Nessa passagem, fica implícita a prática do intercuro sexual com mulheres cidadãs fora do jugo matrimonial como algo que traz miséria ao homem que o pratica. O homem que fala, então, se questiona acerca do porquê alguns homens recorrem a esse tipo de relação quando podem ter fácil acesso a prostitutas. Imagem semelhante é vista no fr. 3 de Filemão, poeta de uma geração posterior, no qual se louva Sólon por ter estabelecido os bordéis, após notar que os jovens da cidade não tinham suas necessidades atendidas e estavam incorrendo em adultério.

Os fragmentos cômicos da *média* transmitem, portanto, a possibilidade de prostitutas terem sido personagens falantes e com papéis ativos na estrutura dramática dos enredos. No entanto, devido à falta de contextualização desses fragmentos, os quais são citados diretamente, na maioria das vezes, pelas fontes antigas, não há como saber qual seria a natureza da ação dessas mulheres. Outro dado a se notar é que na maioria dos fragmentos da *média* a prostituta não tem voz; fala-se sobre ela, mas ela própria pouco fala. Esse fator influencia muito o tipo de caracterização negativa que se faz da mulher prostituta como gananciosa, interesseira, promíscua e bêbada. Tendo em vista o patriarcalismo da cultura ateniense, o qual é transferido ao discurso cômico, a prostituta é vista pelos olhos das personagens masculinas que falam sobre ela e que, assim, pintam esse retrato com as cores dos preconceitos sociais que carregam.

Um melhor juízo sobre a figura da prostituta e sua função dramática é apreendido a partir dos fragmentos da *nova*, porque já podemos contar com partes extensas de Menandro, nas quais essas mulheres falam e dialogam com outras personagens. Percebe-se, primeiramente, uma expansão da função dramática da prostituta, que, nas “peças de hetaera” menândreas, é responsável por assegurar um encadeamento da ação que possibilite o *happy ending*. Plutarco, inclusive, menciona o papel importante das hetaeras nos *plots* de

Menandro.⁴³⁹ Outro ponto é a aparente caracterização positiva e favorável dessas mulheres, que distanciaria as prostitutas menândreas das típicas prostitutas dos outros poetas contemporâneos.

Começemos pela *Samia*, cujo título já adianta a importância da prostituta Crísida, a mulher de Samos que nomeia a peça.⁴⁴⁰ O enredo gira em torno da família de Demeas, um velho rico, pai de Mosquião. O lugar é Atenas. Por ocasião de um festival, Mosquião estuprou Plangon, uma jovem cidadã vizinha, e a engravidou. Demeas, o pai, morava com Crísida, a prostituta de Samos por quem ele se apaixonou (v. 20 -2 Arnott; Σαμίας ἑταίρας εἰς ἐπιθυμίαν τινὸς/ ἐλθεῖν ἐκεῖνον), e, antes de sair para uma viagem de negócios, engravidou-a. Ela, por uma razão não explicada na peça, perde o bebê e, como era lactante, oferece-se para cuidar do bebê de Plangon e Mosquião até que o rapaz resolva o problema. Mosquião tem medo de contar ao pai que tem um filho com a vizinha, temendo ser acusado de adultério. Por engano, Demeas pensa que o bebê é de Crísida e Mosquião e passa a acreditar que o filho o traíra. A intriga está formada. Ao final, Demeas descobre o engano e Mosquião e Plangon se casam.

Um dos aspectos peculiares desse drama é a posição de Crísida.⁴⁴¹ Ela é uma ἑταῖρα (v. 21; 25 Arnott) estrangeira que vive como se fosse casada com Demeas. Ela mantém uma relação de amizade (φιλία) com os vizinhos, Nicerato e a esposa (vv. 35-8 Arnott), e é tratada pelos servos como a senhora da casa (v. 257 Arnott). Em v. 509 Arnott, Nicerato a chama de “concubina” (παλλακή). Demeas, acreditando na traição, a chama de “minha Helena” (τὴν ἐμὴν/ Ἑλένην – vv. 336-7 Arnott), em analogia à esposa infiel proverbial. O filho gerado por Crísida seria, no entanto, um bastardo (νόθος – v. 136 Arnott), na visão de Demeas. O velho também a chama de “acompanhante que se tornou mulher casada” (γαμετὴν ἑταίραν – v. 130 Arnott) logo após descobrir que Crísida lhe gerou um filho, como se deixando explícito que a procriação não era da alçada de uma acompanhante (aí usa-se o sentido literal de ἑταῖρα).

Crísida seria, assim, uma esposa *de facto*, uma concubina, quase uma prostituta “reformada” (cf. e.g. quando Demeas se diz o responsável por tirá-la da pobreza, vv. 377-8

⁴³⁹ Plut. *Quaest. Conv.* VII 8,3 711 F (= Men. *test.* 42 KÖ).

⁴⁴⁰ Como outras peças de Menandro, a *Samia* também parece ter circulado na antiguidade com o título alternativo *Kedeia* (Κηδεῖα; “Contrato de Casamento”). Cf. Stob. *Ecl.* 4.29.10; 1.6.9.

⁴⁴¹ Cf. FANTHAM 1975: 65-6.

Arnott).⁴⁴² É bastante interessante pensar nas possibilidades dramáticas do status incerto de Crísida e de seu passado como hetera: quais acepções poderiam ser feitas acerca de seu caráter e de sua conduta moral? Primeiramente, como ex-hetera, aos olhos de Demeas, a traição seria plausível (e – por que não? – até mesmo esperada de uma mulher que ganhava a vida seduzindo homens). A culpada seria a mulher, não Mosquião.⁴⁴³

Em segundo lugar, como hetera cômica, seria esperado dela um comportamento talvez mais alinhado à representação típica de prostitutas na comédia. De fato, Demeas e Nicerato, devido ao passado de Crísida, a veem, em alguns momentos, como uma prostituta tradicional (cf. χαμαιτύπη, “prostituta”, v. 348 Arnott).⁴⁴⁴ “Mas em nenhum momento ela age como uma”, como relembra Sommerstein.⁴⁴⁵

Encontramos uma figura oposta ao tipo, cujo nome Crísida (Χρῦσις; “A dourada”) pode fazer referência tanto ao interesse por dinheiro, estereótipo para prostitutas cômicas, quanto para o caráter valoroso de suas ações, que a distanciaria do retrato tipificado da hetera gananciosa. Henry vê Crísida como uma figura moralmente superior à de seus detratores por sua constante preocupação com o bem-estar da criança e com a preservação da ordem familiar. “Ela não apenas se comporta melhor do que eles, como também é mais nobre do que eles pensam que ela pode ser”, escreve Henry (1985: 70).⁴⁴⁶

⁴⁴² No v. 577 Arnott, Demeas diz que Crísida é uma mulher livre. Zagagi (1995: 114) levanta a possibilidade de Demeas ter comprado Crísida como escrava e, posteriormente, a libertado. Sobre o concubinato na Grécia helenística, cf. FANTHAM 1975: 50.

⁴⁴³ Men. *Sam.* vv. 251- 282; 390-398 Arnott.

⁴⁴⁴ Em Men. *Sam.* vv. 390 seq. Arnott, Demeas ataca Crísida e a compara a uma prostituta tradicional que corre para os banquetes, bebe vinho sem mistura (ἕτεραι τρέχουσιν ἐπὶ τὰ δεῖπνα καὶ/ πίνουσ' ἄκρατον ἄχρι ἂν ἀποθάνωσιν) e cobra dez dracmas por seu serviço (πραπτόμεναι δραχμὰς δέκα).

⁴⁴⁵ SOMMERSTEIN 2013: 21.

⁴⁴⁶ Cf. PETRIDES 2013: 79: “[...] the most noble of all of Menander’s characters, the Golden One herself (Χρῦσις)”. Para Sommerstein (2013: 22), Crísida é “a mais admirável personagem de *Samia*”.

acumuladas pela audiência a partir da experiência de performances anteriores”, escreve Petrides.⁴⁴⁷

Conforme destacamos em outros pontos da tese, Menandro é reconhecidamente um comediógrafo que brinca com os significados de máscara e tipo. Crísida, assim como Trasônida e Cnemão, é parte desse tipo de experimento dramático. *Samia* é uma das peças retratadas no Mosaico de Mitilene, mais especificamente uma cena - em que estão o cozinheiro, Demeas e Crísida segurando um bebê - do terceiro ato (lê-se ME[ΠΟΣ] Γ na parte superior).⁴⁴⁸ Como se vê na imagem (acima), Crísida veste cores extravagantes, sinais de luxo e riqueza, um adorno alto e dourado na cabeça, o diadema da hetera.⁴⁴⁹ Seu cabelo é penteado, claro, e a máscara é branca. Essas características sinalizam uma máscara de hetera cômica: o luxo das vestes e do ornamento de cabeça é sintoma da ganância e do amor ao dinheiro, a alvura da tez é dada pelo uso de cosméticos. Crísida seria, então, tipificada pela máscara que usa, mas singularizada por seu caráter nobre.⁴⁵⁰

Epitrepontes e *Pericliomene* são as outras duas peças mais bem conservadas de Menandro nas quais uma prostituta tem um papel de protagonismo no desenvolvimento da ação. Em *Epitrepontes*, a flautista Habrotonon, uma escrava, é fundamental por ser a responsável pelo plano que, eventualmente, leva ao reconhecimento do bebê e ao *happy ending*, a restauração do casamento entre Carísio e Pânfila. Nessa peça, conta-se a história de como Carísio estuprou uma jovem no festival da Tauropolia e a engravidou. O bebê foi exposto e, posteriormente, encontrado por um escravo, Davo, foi parar sob a tutela de Sirisco, outro escravo, junto com as joias que o acompanhavam. A moça estuprada é Pânfila, a esposa de Carísio, com quem se casou sem reconhecê-lo como seu malfeitor. Habrotonon, ao reconhecer que o bebê é de alta estirpe e que poderia ser o filho de Carísio, resolve se passar pela mãe da criança, a estuprada sem identidade, como forma de confirmar a identidade paterna e tendo em vista ganhar a própria liberdade.

⁴⁴⁷ Cf. PETRIDES 2013: 166-7. “The ‘type’ is a set of expectations amassed by experience of previous performances.”

⁴⁴⁸ Para a tradição iconográfica de *Samia*, cf. NERVEGNA 2013: 140-154.

⁴⁴⁹ Um adereço similar é usado pela personagem identificada como Crobile no mosaico de Mitilene da peça *Plokion*, por uma das mulheres, a Pythias, no mosaico de Mitilene da peça *Synaristosai* e pela personagem feminina (Cratia?) no mosaico de *Misumenos*.

⁴⁵⁰ HENRY 1985: 73.

De fato, Habrotonon se comporta com uma sensibilidade que contrasta com o preconceito dirigido contra ela pelas personagens masculinas (Esmícrines, em diversos momentos, a insulta, chamando-a de “puta” e “putinha” – vv. 646 Arnott; 669 Ireland). “Ela tem uma cativante personalidade que não encontra paralelo na comédia antiga”, afirma Henry (1985: 57). Menandro, assim, parece, novamente, singularizar seu tipo.

Mas alguns elementos apontam para a caracterização tradicional da jovem. Primeiramente, o próprio nome, Ἀβρότονον, que, literalmente, significa “absinto” (*Artemisia absinthium*), a erva de uso medicinal a partir da qual se faz a bebida de mesmo nome. Conforme visto anteriormente, era comum nomear prostitutas cômicas a partir de plantas, comida e fenômenos naturais (cf. a heroína Coriano, “Coentro”, de Ferécrates, e a Manjerição de Êubulo). “Habrotonon” é nome de hetera também em Luciano (*Dial. Mer.* 1) e, possivelmente, em um epigrama em Ateneu (576 c), no qual a *persona loquens* se identifica como Habrotonon, uma mulher trácia, mãe de Temístocles.

A Habrotonon de *Epitrepontes*, por vezes, deixa entrever sua personalidade tradicional pelo registro linguístico e por sua forma de entender o mundo. Ela se preocupa com aspectos monetários: ela se questiona sobre os gastos de Carísio (vv. 436-7 Arnott) e, ao recontar o estupro, foca em elementos como as vestes caras da moça violentada (vv. 484-5 Arnott). Tais elementos de caracterização, no entanto, não são os que mais a definem. Goldberg (1989: 64) relembra que a simpatia da moça por Carísio e pela criança é estabelecida antes de qualquer pensamento sobre o lucro ser introduzido.

Em *Pericliomene*, Glicera é uma pseudohetera. Nessa comédia, Glicera, abandonada junto de seu irmão gêmeo, Mosquião, é adotada por uma senhora, que morre e a deixa sob a patronagem de um militar, Polemão. Glicera é, na verdade, uma cidadã, filha de Pataico, o qual, após a morte da esposa no parto e a falência de seus negócios, abandona os filhos. Todos na peça pensam que Glicera seja uma escrava. Seu status de cidadã é, após a *anagnorisis*, reconhecido, possibilitando o casamento entre ela e o militar. Assim como acontece em *Samia*, a relação que a mulher (aqui, uma escrava) e seu mantenedor têm é complexa e o poeta joga com as possibilidades dramáticas dessa complexidade.⁴⁵¹ Glicera é vista por Polemão como sua esposa (v. 489 Arnott - ἐγὼ γαμετὴν νενόμικα ταύτην), embora ela não tenha um guardião (*kyrios*) que a tenha dado em casamento (é dito que ela própria

⁴⁵¹ Cf. FORTENBAUGH 1974; KONSTAN 1987.

se deu em casamento para o militar – v. 497 Arnott). Novamente, como em *Samia*, a concubina é uma esposa *de facto* que respeita a ordem social.⁴⁵²

Outras duas comédias menândreas, muito mais fragmentárias do que as comentadas, trariam personagens de mulheres prostitutas, a *Sikyonios* e *Dis Exapaton*, original grego de *Bacchides* de Plauto. Em *Sikyonios*, a personagem Malthake talvez fosse uma ex-hetera que tinha sido comprada como escrava por Estratofane (cf. fr. 4 Arnott), mas essa interpretação é repleta de incertezas. Talvez Malthake fosse apenas uma ama velha. Com toda certeza, no entanto, ela não tinha a prevalência de Crísida, Glicera ou Habrotonon e, possivelmente, seu papel era mais comicamente caricato, como o esperado de um servo da casa.

Dis Exapaton é o original de *Bacchides*, de Plauto.⁴⁵³ A história que se conta é a de dois amigos, Sótrato e Mosco, que se apaixonam cada qual por uma hetera, uma de Atenas e uma de Samos. O quiproquó se dá quando Sótrato acredita que o amigo esteja o traindo com a hetera por quem se apaixonou. É impossível, a partir dos fragmentos gregos, saber qual seria a natureza de ambas as heteras. Alguns elementos tradicionais de caracterização dessas figuras aparecem: em vv. 25 *seq.* Arnott, Sótrato menciona não ter mais dinheiro e que entregará ao seu pai o que tem, como se na angústia de gastá-lo com sua hetera. Sótrato diz, ainda, que sua amada é ἰταμή (“impetuosa”) e que o persuadirá (ἵσως σε πείσει), fazendo dele um escravo (δοῦλο[]). Em vv. 91 *seq.* Arnott, Sótrato traz a informação de que sua amada espera que ele lhe traga dinheiro e que a traição aconteceu não por culpa de Mosco, mas por agência da moça, dita a “mais impetuosa de todas” (τὴν δ' ἰταμωτάτην/ πασῶν ἐκείνην. – vv. 100-1 Arnott).

Nada é dito em primeira pessoa, além de versos fragmentários e de atribuição duvidosa, pelas duas heteras da peça. Por isso, é importante ter em mente que não há como saber se o papel delas é similar ao de Crísida ou de Habrotonon: se elas ultrapassam em ação e palavra os preconceitos e estereótipos formados sobre elas pelas personagens masculinas da peça. Se essa estrutura for algo específico da poética menândrea, não seria implausível pensar que essas mulheres mostram uma virtude inesperada para seus tipos.

Por fim, o último caso menândreo digno de nota: *Synaristosai*.

⁴⁵² HENRY 1985: 81; 83.

⁴⁵³ Alguns versos são traduzidos por Plauto fielmente, como o fr. 4 Arnott, que traz o famoso aforismo ὅν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος (“aquele que os deuses amam morre jovem”). Cf. Plaut. *Bacch.* 816-7.

FIGURA 3 MOSAICO DA CASA DE MENANDRO, MITILENE, REGISTRA A PEÇA *SYNARISTOSAI*

Essa comédia, original grego da *Cistellaria* de Plauto, sobreviveu em poucos fragmentos, os quais não nos permitem fazer uma ideia completa do enredo. Em *Cistellaria*, há duas personagens identificadas como *meretrix*, Gymnasium e Selenium e uma cafetina (*lena*), Melaenis. O enredo, assim como *Pericliromene*, gira em torno do reconhecimento de uma pseudohetera como cidadã. A primeira cena, a de um banquete, dá nome à peça grega, “As mulheres que almoçam juntas”, e é retratada em três mosaicos: no de Dioscurides em Pompeia, na Casa de Menandro em Mitilene (acima) e no de Zeugma.⁴⁵⁴

No mosaico, três figuras femininas (Filainis, Plangon e Phythias) estão sentadas. Há uma cabeça no lado direito, que pode ser a de um escravo/escanção. Nos três mosaicos, há

⁴⁵⁴ Cf. SLATER 2013 para uma análise do mosaico de Zeugma.

uma matrona (aqui é Filanis, talvez a Cafetina de Plauto) e duas mulheres mais jovens. Todas vestem-se luxuosamente. Pythias tem um adereço de cabeça parecido com o de Crísida no mosaico de *Samia*. Apenas a matrona bebe vinho (sinal da relação entre mulheres velhas e bebida). Talvez as duas jovens fossem heteras, mas nada se pode afirmar sobre os papéis interpretados por elas no drama de Menandro.

A história da representação cômica de prostitutas é bastante bem documentada nas comédias latinas. Ainda que os declamadores gregos não pareçam conhecer o teatro latino (Libânio, inclusive, nem entendia latim), vale a pena mencioná-las brevemente porque, como sabemos, elas eram estilizadas a partir de enredos gregos, embora fossem modificadas para o público romano. Das vinte comédias plautinas, apenas seis não tem *meretrices* em cena: *Amphitruo*, *Aulularia*, *Captivi*, *Casina*, *Stichus* e *Trinummus*.

Em Plauto, há claramente duas formas de caracterização dessa personagem: a *bona meretrix*, aquela χρηστή ἑταίρα, como Crísida em *Samia*, que se relaciona com um homem apenas, e a *mala meretrix*, que incorpora todos os estereótipos de prostituta cômica (ganância, interesse, lascívia, etc.) tendo em vista vantagens pessoais. Há, também, as pseudo-meretrizes, como Selenium em *Cistellaria*, que são, na verdade, cidadãs cujo status de mulher livre e cidadã é reconhecido no desenrolar da peça.

Na comédia plautina, as *malae meretrices* são vorazes devoradoras de presentes e de dinheiro.⁴⁵⁵ Em *Asinaria*, por exemplo, compara-se a *meretrix* ao mar violento⁴⁵⁶:

Perlecebrae, permities, adulescentum exitium.
Nam mare haud est mare, uos mare acerrimum.
Nam in mari repperi, hic elauit bonis.

Aliciadoras, praga, perdição de jovens. Ao vosso lado, até o mar deixa de ser o mar, vocês são o mar mais voraz. É que no mar consegui a minha fortuna, aqui fiquei sem ela.

(Plaut. *As.* vv. 134-5)⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ As prostitutas malignas plautinas são Phronesium em *Truculentus*, as meretrizes de *Bacchides*, Erotium de *Menaechmi* e Acroteleutium de *Miles Gloriosus*.

⁴⁵⁶ A mesma imagem está em Plaut. *Trucul.* vv. 568-573.

⁴⁵⁷ Tradução de Aires Pereira de Couto (2003).

Nota-se também uma profissionalização excessiva da carreira de prostituta, que seria chefiada e guiada por um cafetão ou por uma cafetina (*leno/lena*), figura praticamente ausente dos fragmentos da comédia nova grega (isso, porém, não indica a inexistência desse tipo de personagem; Êubulo escreveu uma comédia de nome Πορνοβοσκός). Em *Asinaria*, e.g., Philaenium é aliciada por sua mãe, Cleaereta, que, em determinado momento, compara o meretrício à criação de passarinhos. O passarinho, assim como a cafetina, espalha a isca para que os passarinhos venham comer e, uma vez capturados, paguem de volta a despesa que comeram.⁴⁵⁸ De modo semelhante, em *Truculentus*, o apaixonado é comparado a um peixe preso em uma rede; a prostituta seria o pescador.⁴⁵⁹ A analogia entre pássaros e prostitutas é registrada na comédia grega, como no fr. 3 K-A de Epícrates traduzido acima, no qual Laís é comparada a uma águia em um símile que ressalta o predatismo da mulher e a uma periquita jovem

A prototípica *mala meretrix* é Phronesium de *Truculentus*. Nessa peça, cujo enredo consiste em interações entre as prostitutas e os homens, não havendo uma ação central que encadeie os acontecimentos, Phronesium se envolve com três homens (um jovem cidadão, um soldado e um homem do campo) e seu objetivo é lhes extirpar os bens. A peça, em geral, é tão marcada por uma amoralidade e falta de escrúpulos das personagens (cf. vv. 467-71, e.g.) que talvez não haja um original grego, porque algo assim tão negativo é completamente desconhecido na nova grega.⁴⁶⁰ O próprio nome, Phronesium, de *phronesis*, “sabedoria”, *sapientia*, denuncia a perspicácia e sagacidade da personagem em conseguir de seus amantes tudo aquilo que deseja.⁴⁶¹

Como contraponto à Phronesium e seu *ethos* de prostituta vil e interesseira, citamos Pasicompsa em *Mercator*, cujo original grego é *Emporos* de Dífilo. Nessa comédia, conta-se a história de dois comerciantes, Demipho, mais velho, e Charinus, filho de Demipho, que estão apaixonados pela mesma escrava, Pasicompsa, que havia sido comprada por Charinus durante uma viagem. Pasicompsa tem uma única aparição, no ato III (vv. 499 - 545), no qual dialoga com Lysimachus, o vizinho que a havia comprado de Demipho. Pasicompsa, diferente de Phronesium, é nomeada de modo a evidenciar seu caráter de boa mulher; ela é

⁴⁵⁸ Plaut. *As.* vv. 215-226.

⁴⁵⁹ Plaut. *Trucul.* vv. 34-41.

⁴⁶⁰ AUHAGEN 2009: 138-9.

⁴⁶¹ Cf. Plaut. *Trucul.* vv. 76-80.

a “em tudo bonita” e Lysimachus, o interlocutor, reconhece que ela é mais valiosa do que o valor pago por ele por ela (v. 514). Nessa breve aparição, Pasicompsa distancia-se das mulheres más que habitam o lugar de onde ela saiu (o bordel, provavelmente) e destaca o amor que tem por Charinus, a quem jurou fidelidade conjugal como se fosse uma esposa (vv. 536 *seq.*).⁴⁶²

Esse panorama das diferentes representações de personagens de mulheres prostitutas na comédia grega revelou que o *Witzpotential* (“potencial de gerar piada”) da personagem era enorme, de sorte que ela fixou morada rapidamente no rol de personagens-tipo das fases mais tardias da comédia grega. Os comediógrafos – e, antes deles, os poetas jâmbicos – faziam graça ou escarneciam da comercialidade e da popularidade da mulher prostituída: ela era rodada, participava das transações comerciais do populacho e apenas a menção a uma coligação com uma personalidade ateniense seria o suficiente para que esse ilustre caísse em descrédito.

A autonomia de si, sem marido ou guardião que a proteja, e a liberdade de se relacionar sexualmente sem incorrer em adultério são outros elementos conectados às prostitutas. Mais do que isso, esses elementos são explorados dramaticamente para criar enredos, especialmente na *nova*, que jogam com a situação da prostituta escravizada, que tem, ao final, reconhecido seu nascimento livre. Além disso, a situação da prostituta, em oposição à esposa, de liberdade de concubinato sem um necessário aporte legal, criava possibilidades de construção ética dessa categoria de mulheres que extrapolam os estereótipos de *mala* e *bona*.

Nos períodos mais antigos da comédia grega, o riso era escrachado. Fazia-se um tipo de sátira deformadora da realidade. Nesse contexto, prostitutas são monstros excessivamente maquiados, bêbados e fartos de comer. Elas se tornam parte do simpósio ao lado dos parasitas. Mas, junto das figuras grotescas, vivia também nos enredos da *média* e *nova*, a boa prostituta, aquela que era genuinamente um bem para toda a comunidade. Ela era o alívio para a excitação dos meninos púberes, evitando que sobre eles recaíssem queixas de

⁴⁶² Outros exemplos de *bonae meretrices* em Plauto: Philematium em *Mostellaria*, Phoenicium em *Pseudolus* e Lemniselenis em *Persa*.

adultério, e um bálsamo para os homens sedentos por carinho e, quando apaixonada, mantinham-se fiel a um homem só.

4.3. A prostituta nos exercícios escolares

No corpus literário sofisticado do período imperial, prostitutas aparecem, especialmente, em Luciano, Alcifrão, em Ateneu e nas declamações que serão comentadas agora. As heteras, de modo geral, são figuras literárias que parecem adequadas ao *milieu* imperial. Como nota McClure (2003: 32), elas têm um status camaleônico, tanto como asiânicas, quanto como áticas, e são associadas à vida urbana; assim elas são representadas na comédia e na retórica, de modo que elas se tornaram adequadas para transmitir preocupações imperiais relacionadas à identidade cultural, *paideia* e à tradição. Anderson (1993: 183) afirma que as heteras e os parasitas, uma vez desvinculados do teatro cômico em que surgiram, tornaram-se populares no período imperial porque eles condensam uma qualidade sofisticada essencial: eles são as personagens-tipo que menos representariam uma herança cultural genuína da Atenas clássica. Há uma perversa sofisticação – um quase paradoxo - em permitir que personagens baixas representem a cultura clássica.⁴⁶³

Sem dúvidas, as representações dessas personagens nos gêneros produzidos por tais autores (diálogo, cartas e exercícios escolares) partem de pressupostos éticos estabelecidos na comédia, embora haja amplo espaço para a injeção de originalidade, partindo dos propósitos de cada autor. Luciano compôs um *Diálogo das Heteras*. São quinze pequenos diálogos entre mulheres classificadas como *hetairai*, seus clientes e seus criados. A forma genérica é bastante próxima a de um mimo (diálogo curto e episódico encenado) e não está longe de ser uma forma condensada de um diálogo cômico luciânico. Entre as obras de Luciano, o *Diálogo das Heteras* é pouco estudado, sendo, inclusive, uma das últimas a aparecer em tradução acadêmica haja vista o conteúdo sexual da obra, rechaçado pelos filólogos mais conservadores.

⁴⁶³ Cf. ANDERSON 1993: 171- 199. Anderson comenta sobre a questão de os sofistas imperiais exibirem uma predileção por temas “indignos” (*adoxos*), elaborando-os em forma de encômios ou como microcosmos.

Interessante notar que há, de fato, um grande empréstimo de personagens cômicas nessa composição luciânica. Inclusive os próprios escólios à obra trazem essa informação.

Ἰστέον ὡς αὐται πᾶς[αι αἱ ἐ]ταῖραι [κεκω]μῶδηνται καὶ πᾶ[σι μὲν τοῖς]
κωμωδιοποιοῖ[ς, μάλιστα] δὲ Μενάνδρ[ω, ἀφ' οὗ καὶ] πᾶσα αὕτη ἡ ὕ[λη
Λουκία]νῶ τῷ προκειμένῳ ε[ὑπό]ρηται].

Deve-se observar que todas essas heteras foram representadas em comédias e em todos os comediógrafos, especialmente em Menandro, do qual veio todo o material que foi extraído por nosso objeto, o Luciano.

(Sch. in Luciani Dial. Mer. 80)

Os nomes das personagens (Glicera, Taís, Dóris, Filina, Baquíde, Crísíde, Quéreas, Polemão, Filemation, Carmídes, Paníquide, Habrotonon) podem todos ser rastreados em fragmentos cômicos ou em peças menândreas ou plautinas. Em alguns dos diálogos, como o *Dial. Mer. 2*, pode-se perceber uma verdadeira intriga cômica, de erros e enganos, na história de como Mirtium, a hetera apaixonada, acredita que seu amante, Pânfilo, se casará com uma cidadã por ter ouvido essa informação da escrava Dóris, que, por sua vez, ficou sabendo do casamento ao ver a festa sendo preparada perto da casa de Pânfilo. Na verdade, quem estava casando era o vizinho de Pânfilo. Como em uma comédia da *nova*, o engano se dissolve e o casal tem seu *happy ending*.⁴⁶⁴

A preocupação central das heteras desses mini-diálogos é a manutenção do amante como uma fonte de renda. Para assegurar o cliente, a hetera deve suportar os excessos de ciúmes, que levam à violência corporal, como no *Dial. Mer. 8*, no qual Crísíde é aconselhada a aguentar ser violentada fisicamente por Górgias, seu mantenedor. Mas Luciano não é tão negativo em seu retrato das heteras como mulheres excessivamente interesseiras e gananciosas (as mães são, de forma geral, retratadas assim enquanto cafetinas das filhas⁴⁶⁵). Há, assim como em algumas peças da *nea*, a imagem da *bona meretrix*. É o caso de

⁴⁶⁴ O *Dial. Mer. 12* tem a mesma conformação de intriga cômica que surge a partir de um engano que é resolvido ao final.

⁴⁶⁵ Cf. *Dial. Mer. 3* e *5*.

Mousarion no *Dial. Mer.* 5. Sua mãe, a interlocutora, aconselha que a filha não se relacione apenas com o homem por quem está apaixonada, Quéreas, porque ele nada traz de lucrativo para as duas mulheres. Mousarion, no entanto, se nega a atender ao pedido da mãe.

Alguns estudos indicam que Luciano, diferentemente de seus predecessores e contemporâneos, como Alcifrão, retrata um universo realista das atividades e eventos que aconteciam na vida de uma prostituta, tais quais a agressividade e o ciúmes de seus amantes, gravidez indesejada e a velhice; seriam *topoi* pouco explorados em outros autores, o que singularizaria o retrato luciânico e o tornaria mais realista. Nas palavras de Schreve-Price,

“Como Alcifrão, Luciano poderia ter representado um universo feliz até quando dito através da voz da cortesã. Ao invés disso, Luciano cria um universo mais realista da cortesã do cotidiano que enfrenta a realidade às vezes dura de suas vidas como cortesãs”.⁴⁶⁶

É interessante que, de fato, há uma mudança, um alternância de vozes, a partir de Luciano: trata-se da primeira vez que ouvimos as personagens prostitutas falarem. Na comédia, elas são personagens falantes, mas muito da ideia que fazemos delas surge a partir do que *é dito sobre* elas e não *por elas*. Esse aspecto é notadamente próprio de Luciano e de seu *milieu*: o gosto pela mescla de gêneros e personagens. Aqui, usa-se o diálogo filosófico como estruturação genérica, o mimo como mutuante de temas (a violência, por exemplo, e os casos amorosos escandalosos) e as prostitutas cômicas como porta-vozes.

As *Cartas das Heteras* de Alcifrão são, analogamente, representações de ambições sofisticadas. Assim como Luciano, Alcifrão traz personagens antes impensadas para tal gênero, compondo suas epístolas ficcionais a partir desse preceito. Além disso, reconhece-se o projeto de *maximização* das biografias de celebridades histórico-literárias para além das obras em que originalmente elas aparecem; algo similar é visto hoje em sequências de séries famosas que são dedicadas exclusivamente a uma personagem popular do drama (por exemplo, *Watchmen* de Alan Moore, publicado originalmente no fim dos anos 80, e a série *Before Watchmen*, em que cada edição é dedicada à vida de uma personagem particular da

⁴⁶⁶ SCHREVE-PRICE 2014: 12: “Like Alciphron, Lucian could have depicted a happy world even when heard through the voices of the courtesans; but instead, Lucian creates a more realistic world of everyday courtesans facing the sometimes harsh realities of their lives as courtesans”.

história original) e no romance histórico. Era uma qualidade sofisticada a elaboração de um microcosmos biográfico em torno de celebridades do passado.

A obra é composta por dezenove epístolas de extensões diferentes, nas quais prostitutas fictícias escrevem para suas amigas ou amantes. Em algumas composições, o escracho satírico nos rememora a comédia; é o caso da *Ep.* 6, na qual Taís escreve a Tetale e fala mal de duas outras heteras, Mégara e Euxipe, comentando a maquiagem e chamando-as de “macacos”. Em outra carta, a *Ep.* 7, de Taís para Eutidemo, a hetera reclama do fato de seu amante tê-la abandonado após iniciar seus estudos em uma escola de filosofia. Em dado momento, questiona-se sobre a diferença entre a hetera e o sofista; para ela, ambos têm um papel semelhante na formação do jovem (οἷι δὲ διαφέρειν ἑταίρας σοφιστήν; - “em que diferem as heteras do sofista?”).

Alguns elementos podem indicar que a origem de algumas dessas cartas esteja em comédias perdidas. A *Ep.* 9, e.g., de Pétala para Simalion, teria sido inspirada no original grego do *Pseudolus* de Plauto.⁴⁶⁷ Em *Ep.* 11, de Meneclides para Euticles, usa-se o termo *ἱπόπορνος* com o sentido de “superprostituta” (literalmente, “prostituta-égua”), uma formação de palavra que se imagina produtiva no registro linguístico de humor da comédia.⁴⁶⁸ Não seria difícil imaginar que esse termo, discutido por Ateneu (13. 565 c), tivesse uma origem cômica.

Pensa-se que as epístolas tenham como pano de fundo o exercício escolar da *etopeia* porque a dinâmica de representação de personagens é similar. Mas prostitutas estão, de modo geral, ausentes das coleções de exercícios preliminares antigas. Contudo, há dois casos documentados de etopeias que envolvem personagens prostitutas, um é de Libânio (“o que diria uma prostituta após ter tomado juízo?”) e outro de Procópio de Gaza (“o que diria uma prostituta para os que passam por ela?”).⁴⁶⁹ A letra do exercício de Libânio diz o seguinte:

Τίνας ἂν εἶποι λόγους πόρνη σωφρονήσασα;

O que diria uma prostituta após ter tomado juízo?

(Lib. *Prog.* 11. 18)

⁴⁶⁷ BENNER & FOBES 1949: 270, nota a.

⁴⁶⁸ Cf. Ar. fr. 703 Edmonds *ἱποκλείδης*; Pax v. 181 *ἱποκάνθαρος*; Ran. v. 433 *ἱπόβινος*.

⁴⁶⁹ Lib. *Prog.* 11. 18. Não tive acesso à edição dos *Progymnasmata* de Procópio de Gaza, cito *apud* GIBSON 2008: 403, nota 180.

O tema da prostituta que se torna moderada (σώφρων) aparece em *Ep.* 4. 14, de Mégara para Baquíde, de Alcifrão; lá, relaciona-se a moderação da prostituta ao fato de ela não receber mais clientes por estar apaixonada e por se relacionar com um homem apenas. No exercício de Libânio, a imagem é a da prostituta reformada e a “moderação” talvez tenha, sobretudo, um viés sexual.

Ἐρρέτω μοι γένος προαγωγῶν. οὐκέτι δύο καὶ τριῶν ὀβολῶν τῷ προσιόντι
πιπράσκομαι. καθελεῖ μοί τις τὰ περὶ τὴν Κύπριν τῶν ἐραστῶν ἀναθήματα,
ὧν καὶ τῇ μνήμῃ μόνῃ μέμφομαι τὰ μιάσματα. ἥρπαζον τὸ ρόδον, ἥσκουν
τὴν ἀναισχυντίαν, ὠνειροπόλουν τὰ χείρονα, ἔσπευδον τὴν νύκτα τῆς
ἡμέρας αἰσχροτέραν ἐργάσασθαι. ἔτι περιπλεκομένη τὸν δεῖνα τὸν
πλησίον ἐθήρευον, ἐπέσκωπτον τῷ γείτονι ψιθυρίζουσα.

Que se dane a raça dos proxenetas!⁴⁷⁰ Nunca mais vou me vender por dois
ou três óbolos ao homem que me abordar. Alguém que destruía as
oferendas dadas aos amantes para Cípria, que só de lembrar já me fazem
censurar os atos. Eu colhi a rosa⁴⁷¹, trabalhei a impudência, sonhei coisas
piores, me apressava para deixar a noite pior que o dia. Ainda abraçada,
eu caçava o cara ao lado, tirava sarro e sussurrava coisas para o vizinho.

(Lib. *Prog.* 11. 18 §§ 1-1)

Na coleção de exercícios avançados, a prostituta aparece em alguns temas declamatórios citados por Hermógenes, Sópatro e Ciro, autores que compuseram tratados sobre declamação, mais especificamente sobre a teoria dos estados de causa, mas não compuseram declamações em si que tenham sobrevivido. Esses temas são trazidos como exemplos de possíveis declamações e são, então, comentados, do ponto de vista argumentativo, pelos tratadistas, os quais recomendam uma determinada abordagem e

⁴⁷⁰ A palavra para “proxeneta” aqui é προαγωγός, que aparece com o mesmo sentido em Aristófanes (*Vesp.* v. 1028, *Ran.* v. 1079).

⁴⁷¹ A “rosa” é uma metáfora aos órgãos genitais femininos. Cf. Pherec. fr. 108 Kock.

percurso argumentativo para cada caso. Tendo em vista a exposição dos tipos de casos declamatórios que envolviam prostitutas, listo alguns exemplos e traduzo a proposição do caso abaixo.⁴⁷²

Caso 1. Ἐρῶντά τις ἐταίρας τὸν υἱὸν ἔδησεν· ἐπεκώμασεν αὐτῷ ἡ ἐταίρα· ῥήξας ἐκεῖνος τὰ δεσμὰ ἀπήγξατο· καὶ κρίνει ὁ πατὴρ τὴν ἐταίραν αἰτίας θανάτου.

Um homem prendeu seu filho que estava apaixonado por uma hetera. A hetera o atacou. As quebrar as correntes, o filho foi estrangulado pelo pescoço. O pai acusa a hetera de ser a responsável pela morte.

(Sop. *Quaest.* 8. 182. 20)

Caso 2. Ἐρῶν τις ἐταίρας τὸν υἱὸν ἀπεκήρυξεν· ὁ παῖς συνώκησε τῇ ἐταίρᾳ· τεθνηκότα ἔθαψεν ἐν τοῖς ἑαυτῆς μνήμασι· καὶ ἀπελθὼν ὁ πατὴρ νυκτὸς ἔλαβεν αὐτὸν, καὶ κρίνεται παρὰ τῆς ἐταίρας τυμβωρυχίας.

Um homem deserdou o filho que estava apaixonado por um hetera. O rapaz foi morar com a hetera. O rapaz morreu e ela o enterrou em seu próprio jazigo. Retornando, o pai o desenterrou durante a noite e é acusado de roubo de tumba pela hetera.

(Sop. *Quaest.* 8. 72. 22)

Caso 3. ἐταίρα τύραννον ἀποκτείνασα αἰτήσῃ γέρας ἀριστεῖ γαμηθῆναι·

Uma hetera, tendo assassinado um tirano, pedirá como prêmio o casamento com um herói de guerra.

(Cyr. Περὶ διαφορᾶς στάσεως, 10. 5 Walz)

Caso 4. ἐταίρα χρυσία εἰ φοροίῃ, δημοσία ἔστω, πεφώραται φοροῦσά τις ἐταίρα χρυσία καὶ δημοσίαν τίς φησιν αὐτὴν εἶναι, ἥ δὲ οὐκ αὐτὴν εἶναι δημοσίαν φησί, τὰ χρυσία δέ.

⁴⁷² Cf. GRUBER 2008: 109-126.

Se uma hetera possuir ouro, que [ela (a prostituta)/ele (o outro)]⁴⁷³ seja um bem público. Uma hetera foi pega portando ouro e alguém diz que ela é um bem público. Ela, por sua vez, diz não ser um bem público, mas sim o ouro.

(Hermog. *Περὶ στάσεων* 12.12)

Caso 5. Φιλάργυρος ἑταίρας ἐρασθεὶς ἔδωκεν αὐτῇ τάλαντον· καὶ ἑαυτὸν προσαγγέλλει.

Um sovina apaixonou-se por uma hetera e deu-lhe um talento. Ele se denunciou.

(Sop. *Quaest.* 8. 309. 16-17)

Como se pode notar, esses temas são rasos do ponto de vista da caracterização porque em nenhum deles é dado voz às personagens femininas. No universo da declamação, a elas são oferecidos representantes jurídicos. Elas próprias não falariam em um tribunal. Nota-se, porém, alguns traços estereotipados, recorrentes em vários gêneros, como o interesse pecuniário da prostituta e o luxo (caso 4). A prostituta valorosa, que atua pelo bem e pela manutenção da ordem social ou que se dedica a apenas um homem, como Crísida e Glicera em Menandro, está representada nos casos 1, 2 e 3. Gruber (2008: 125) salienta que, nesse grupo de declamações, essas mulheres são acusadas a partir de diferentes condenações de condutas éticas. Diferentemente de esposas legítimas, as prostitutas declamatórias não são acusadas pela loquacidade excessiva ou por ciúmes ou, como é de se esperar, por infidelidade. Elas são, contudo, caras, extravagantes e representam algum problema no seio da família de Sofistópolis (como no caso 2, em que a hetera é a responsável pelo deserdar do jovem).

A *meretrix* aparece também no corpus latino de declamações.⁴⁷⁴ Em Sêneca (*Contr.* 1. 2), o tema é o da *sacerdos prostituta* (“a prostituta sacerdotisa”). Essa declamação versa sobre a história de uma virgem que foi capturada por piratas, vendida por eles para um

⁴⁷³ O caso aqui jaz na falta de acento do termo δημοσία, que pode ser interpretado coligado a ἑταίρα (nominativo feminino singular) ou com χρυσία (nominativo neutro plural). Esse tipo de caso, em que a letra da lei abre espaço para duas interpretações, era estudado nas escolas de retórica sob a nomenclatura de ἀμφιβολία (“ambiguidade”).

⁴⁷⁴ Cf. KRAUSE 2016:108-114.

cafetão e feita prostituta. Durante uma briga, ela assassinou um militar. A prostituta foi, então, acusada, liberada e retornou para sua família. Após seu retorno, ela quis se tornar sacerdotisa, mas a lei da declamação diz que as sacerdotisas devem ser puras e virgens. Sêneca traz inúmeros excertos dos discursos proferidos sobre esse tema por diversos declamadores atuantes no Principado. A questão central da argumentação é a dúvida se a jovem teria ou não perdido a virgindade enquanto residia com um *leno* e se ela seria, portanto, considerada apta para ocupar o cargo de sacerdotisa. Nessa controvérsia, o tema parece quase retirado de uma comédia da *nova*: a prostituta é, conforme se nota, uma *pseudohetera*, como Glicera em *Periciromene*.

A *Contr. 9. 2* traz outro exemplo de tema declamatório com *meretrix*. Nesse exemplo, o argumento *ad hominem* vai em direção ao procônsul Flaminino e à injustiça do ato de assassinar um condenado fora do tribunal.

Flamininus proconsul inter cenam a meretrice rogatus, quae aiebat se numquam vidisse hominem decollari, unum ex damnatis occidit. Accusatur laesae maiestatis.

Flaminino, procônsul, durante um jantar, foi interpelado por uma prostituta, que disse que nunca tinha visto um homem degolado. Ele mandou matar um criminoso. Ele é acusado de lesa-majestade.

(Sen. *Contr. 9.2*)

Na coleção de Ps.-Quintiliano, *meretrices* estão em *Decl. Min.* 297, 330, 344, 356 e 385 e em *Decl. Maior.* 14 e 15.⁴⁷⁵

Decl. Min. 297: Meretrix ab amatore forte caecata (“a prostituta cegada pelo amante herói de guerra”)

Decl. Min. 330: Abdicandus qui alit adulteram matrem (“o deserdado que cuida da mãe adúltera”)

⁴⁷⁵ Cf. também Calp. 33.

Decl. Min. 344: Redempta meretrix a divite pauperis filio (“prostituta comprada por um homem rico para o filho de um pobre”)

Decl. Min. 356: Filius pro meretrice patris suam redimens (“filho que compra a sua prostituta ao invés da do pai”)

Decl. Min. 385 – Lenoni reus qui meretrici amatorium dedit (“homem que enfeitiçou a prostituta é acusado pelo cafetão”)

Decl. Maior. 14 e 15 - Meretrix amatori suo pauperi dedit odii potionem. adolescens desiit amare. accusat illam veneficii. (“uma prostituta deu uma poção de ódio ao seu amante pobre. O jovem deixa de amá-la. Ele a acusa de envenenamento”)

Nessas declamações latinas, a prostituta é o gatilho para uma desavença entre pais e filhos (*Decl. Min. 344; 356*) e em praticamente todos os exemplos acima mencionados a questão do amor entre o *adulescens* e a *meretrix* está presente. A macroestrutura em volta da paixão por/de uma prostituta e uma figura masculina muito se assemelha aos enredos das comédias da *nova*. Em uma declamação, a *Decl. Min. 330* (§11), a *persona loquens*, o filho deserdado, comenta sobre a sua presente condição e a associa às que aparecem nos *theatra* – trata-se quase de uma afirmação metalinguística. De modo geral, no entanto, as prostitutas das declamações latinas são figuras adjacentes e pouco pode-se dizer sobre suas caracterizações além do tradicional reproche moral associado a essa figura.

A *Decl. 25* de Libânio fala sobre o fato de Corinto ter expulsado Laís, uma hetera, porque a juventude estava toda se perdendo de amores por ela.⁴⁷⁶ No entanto, como efeito da ausência da prostituta, muitos casos de adultério (i.e. relações com mulheres cidadãs fora do casamento) foram registrados, forçando que alguém proponha à assembleia o retorno de Laís. Esse tema é uma ficção. A *persona loquens* é alguém que se opõe ao retorno de Laís. O tema diz o seguinte:

⁴⁷⁶ A única tradução em língua moderna dessa declamação da qual tenho conhecimento está em RUSSELL 1996.

Ἐν Κορίνθῳ γέγονεν ἐταίρα τις εὐπρεπῆς Λαῖς ἐραστὰς πολλοὺς ἐπισπωμένη τῷ κάλλει. ἐντεῦθεν πολλῆς ὑποφθειρομένης νεότητος γράφει τις ἀπελαύνειν τῆς πόλεως Λαίδα. ἔπεισε. μετὰ ταῦτα πολλῶν κατὰ τὴν πόλιν γινομένων μοιχῶν καὶ νόμου κειμένου τὸν λαμβανόμενον ἐπ' αὐτοφώρῳ μοιχὸν ἀποκτίνυσθαι πολλοὶ τὴν ἀπὸ τοῦ νόμου ζημίαν ὑπέμενον. καὶ γράφει τις Λαίδα πάλιν κατὰγειν ἑτέρου τινὸς ἀντιλέγοντος. μελετῶμεν τὸν ἀντιλέγοντα.

Em Corinto, havia uma bela hetera de nome Laís, que atraía muitos amantes por sua beleza. A juventude estava sendo corrompida e alguém propôs que Laís abandonasse a cidade. Ele ganhou. Depois disso, muitos se tornaram adúlteros na cidade e, como havia uma lei que dizia que o adúltero pego em flagrante fosse executado, muitos sofreram a punição por conta dessa lei. Alguém propõe que Laís volte, enquanto outro se opõe. Declamemos o opositor.

(Lib. Decl. 25)

O discurso, do gênero deliberativo, seria o par de uma antilogia que não se preservou. Não temos o discurso a favor do retorno de Laís. O argumento do proponente é baseado fortemente em questões de moralidade: para ele, uniões com prostitutas são reprocháveis quando os jovens da cidade poderiam recorrer ao casamento legal como modo de aliviar os desejos sexuais. “Moderação” (νῆ τὴν Σωφροσύνην - § 1), “vergonha” (Αἰσχύνομαι, “eu me envergonho”, é a primeira palavra do discurso), “intemperança” (ἀκολασία) e “má reputação” (ἀδοξία) são termos recorrentes, compondo uma parcela importante do vocabulário moralizante do falante, especialmente no proêmio (§§ 1-3). Nessa medida, é compreensível a caracterização negativa das prostitutas nesse discurso.

Um tema similar a esse é mencionado na coleção RG, de autoria anônima.

Ῥήτωρ ἔπεισε τὴν πόλιν, ἐκδιωχθῆναι τὰς ἐταίρας· μοιχειῶν πολλῶν γινομένων ψηφίζεται πάλιν, ἀνακομισθῆναι αὐτὰς, καὶ κρίνεται ὥς τὴν πόλιν ἀδικήσας.

Um rétor convenceu a cidade de que heteras fossem banidas. Aconteceram muitos adultérios e vota-se se elas devem retornar. Ele é acusado de lesar a cidade.

(Anon. *RG* 9. 409. 13-4)

A inovação de Libânio talvez seja nomear as personagens e o local. A hetera é Laís e o lugar é Corinto em *Decl.* 25. Tanto “Laís” quanto “Corinto” são espécies de antonomásias para a prostituição na antiguidade e isso parte de uma tradição que remonta ao período clássico.⁴⁷⁷ Horácio (*Ep.* 1. 17. 36) conserva o provérbio “nem todo homem acontece de ir a Corinto” (*non cuivis homini contingit adire Corinthum*), no qual há uma conotação sexual dada pela identificação com bordéis pelos quais a cidade era famosa.

Parece que foram duas as personagens históricas, depois sacramentadas pela literatura, de nome Laís e prostitutas, segundo Ateneu. Não se pode falar muito sobre a historicidade dessas mulheres porque as narrativas que conservam informações sobre elas são, de modo geral, anedóticas e confusas. O próprio nome, Laís, seria cognato de *λαός/λαός* (“povo”); ela seria, portanto, a “do povo”, a “popular”, um aptônimo completamente adequado para uma prostituta.

As fontes informam que uma Laís, mais velha, trabalhou em Corinto. Ela seria a Laís das peças Ἀντιλαΐς de Epícrates (fragmento traduzido anteriormente), cujo enredo, como sugerimos, giraria em torno de uma disputa entre Laís e uma prostituta mais jovem (“a rival” do título). Laís de Corinto é mencionada também em Γερωντομανία de Anaxandrides (fr. 9 K-A), mas nada se pode saber além do que nos informa essa breve menção.

τὴν ἐκ Κορίνθου Λαΐδ' οἶσθα; {B.} πῶς γὰρ οὐ;

τὴν ἡμετέρειον. [...]

(A) Você conhece a Laís de Corinto? (B) Como não?

É nossa terra natal.

(Anax. fr. 9 K-A, vv. 1-2)

⁴⁷⁷ Cf. Eub. fr. 53 KA, e.g.

A outra Laís seria a Laís de Hícara, mais célebre. Ela teria sido, segundo Ateneu (13. 588 c-d), a amante dos filósofos Diógenes (c. 404 ou 412 - 323 a.C) e Aristipo (c. 435 - 356 a.C), o que a coloca em meados do século IV a.C. As fontes consultadas por Ateneu são o historiador Ninfodoro de Siracusa em *As Maravilhas da Sicília* (FGrH 572 F1 = Ath. 13 589 a), cujo selo serve de autoridade para afirmar a naturalidade de Laís, a Hícara, na Sicília, e o poeta da *antiga* Estratis (fr. 27 K-A), fonte alternativa para a origem de Laís, que, de acordo com o comediógrafo, seria de Corinto. Ateneu conta ainda que ela teria sido amante de um tal de Pausanias da Tessália. Por conta de ciúmes, as mulheres tessálias teriam a assassinado a pauladas em um templo de Afrodite.⁴⁷⁸ Ateneu conserva ainda um epitáfio, que supostamente seria inscrito na tumba de Laís nas margens do rio Peneio. O poema diz o seguinte:

τῆσδέ ποθ' ἡ μέγ' αὐχὸς ἀνίκητός τε πρὸς ἀλκὴν
 Ἑλλὰς ἐδουλώθη κάλλεος ἰσοθέου, Λαΐδος, ἥν
 ἐτέκνωσεν Ἔρως, θρέψεν δὲ Κόρινθος·
 κεῖται δ' ἐν κλεινοῖς Θετταλικοῖς πεδίοις.

Essa jactante Grécia, jamais conquistada pela força,
 foi escravizada pela beleza quase divina de Laís,
 ela que Amor nutriu e Corinto criou;
 Ela jaz nas planícies célebres da Tessália.

(FGE 1596 -9 = Ath. 13 589 b)

Aulo Gélio (1.8. 3) conserva uma anedota, cuja fonte seria o peripatético Sotion em *Κέρας Ἀμαλθείας*, que envolve Laís e o orador Demóstenes. Laís seria, nessa versão da história, uma hetera de Corinto, muito bela e charmosa, que cobrava altos preços e recebia apenas os clientes mais afluentes.

Demóstenes, conforme a anedota, teria procurado Laís, que teria cobrado dele o valor de dez mil dracmas. O orador, então, indignado com o valor, teria dito: Οὐκ ὀνοῦμαι μυρίων δραχμῶν μεταμέλειαν (“não comprarei com tanto dinheiro um arrependimento”).

A fonte de Libânio é incerta. Nenhuma fonte antiga preservou um relato de exílio de Laís, de modo que se pode pensar que a *Decl.* 25 seja um caso completamente inventado.

⁴⁷⁸ Algo similar é contado por Pausanias (II. 2 §5).

Libânio, talvez, estivesse sob influência de situações declamatórias de banimento de heteras, que, de fato, faziam parte do rol de temas, e sob o peso da associação tradicional entre heteras, Corinto e Laís. Russell (1996: 102) sugere que o tema da *Decl. 25* seja mesmo uma invenção e que ela, inclusive, pode ter sido, assim como Aulo Gélcio, consultada por Holbein e servido de inspiração para a pintura *Lais Corinthiaca* (1526 – figura 5), uma vez que a *Decl. 25* foi publicada pela primeira vez em 1517. A narrativa do quadro é a de uma prostituta cara e bela, haja vista as moedas de ouro e a extravagância das cores, tecidos e ornamentos.

FIGURA 4 LAIS CORINTHIACA, HANS HOLBEIN, 1526, KUNSTMUSEUM, BASEL

Não há como imaginar que a caracterização de Laís na *Decl.* 25 possa ser positiva. O discurso sobreviveu com uma *protheoria*, cujo significado já comentamos em outro ponto da tese, que adianta o percurso argumentativo a ser seguido pelo declamador. Nele, Libânio comenta que seu opositor se valeu dos adultérios, das mortes e de um encômio da hetaera como argumentos em defesa de sua causa, tentando evidenciar o elemento συμφέρον (“útil”, “adequado”). Já por sua parte, Libânio argumentará que Laís executou ações danosas para a cidade, que a cidade, tendo votado pelo exílio, não deseja alterar o veredito e que é imoral honrar uma hetaera (μηδὲ τὴν πόλιν παρὰ τοῖς Ἑλλησιν ἀδοξεῖν θεραπεύουσαν ἐταίραν καὶ τὰ τοιαῦτα διέξιμεν).

A hetaera é, logo no início do discurso, apresentada a partir de um *modus operandi* que é, como vimos, motivo de piada entre os comediógrafos: ela é a caçadora de meninos, a predadora voraz que se vale de artifícios e de charme para seduzir os homens.

[...] κομίζει τῇ πόλει Λαίδα θηρᾶσαι νεότητα καὶ πρὸς ἀτόπους ἡδονὰς ἐρεθίσαι δεινὴν πόλιν τε πλουτοῦσαν ἄπορον ἱκανὴν ἀποδεῖξαι, ἐταίρα γὰρ ἐπαγωγὸν πρᾶγμα νεότητος.

Um nune, oneroso à felicidade de antes, trouxe de entre os bárbaros selvagens – pois ela é da Sicília – Laís, experiente em caçar os jovens, conduzi-los a prazeres vergonhosos e capaz de empobrecer uma cidade rica. A hetaera é uma coisa muito atrativa para o jovem.

(Lib. *Decl.* 25 §5)

A *persona loquens*, o homem coríntio/Libânio, narra, nas linhas subsequentes, que uma hetaera é treinada a enriquecer com seu trabalho (πλουτεῖν ἐκ τῆς τοιαύτης ἐργασίας πεπαιδευμένη); para isso, ela utiliza artifícios de sedução, como fingir que está apaixonada por um rapaz rico (μειρακίου προσποιουμένη πλουσίου ἐρᾶν) ou unir-se a um outro rapaz, além do amante mais frequente, na tentativa de conseguir mais dinheiro. Por fim, a hetaera pode ainda levar seus amantes a uma disputa de presentes (esse é o enredo de *Truculentus*! Libânio conhecia algo do enredo do original grego que motivou essa peça plautina?). O coríntio termina seu raciocínio com uma sentença quase proverbial: “as prostitutas têm uma

técnica para fisgar os jovens e levá-los a gastar os bens da família” (τοιαύτην γὰρ ἔχουσι τέχνην αἱ πόρναι δελεάζουσai τοὺς νέους εἰς αὐτὰς δαπανᾶν τὰς οὐσίας - §5)⁴⁷⁹.

Há uma similaridade, de ordem temática e lexical, entre o trecho citado da declamação (§5) e um fragmento menândreo da peça *Thais* (abaixo). O fragmento citado abaixo, preservado por Plutarco, que o identifica como pertencente ao prólogo da peça, tem como enunciador, provavelmente, um jovem apaixonado pela hetera que dá nome ao drama, Taís. Como um bardo épico, ele evoca a deusa e pede que se cante uma jovem ousada, bela, que exige muito e que finge amar (προσποιουμένην δ’ αἰεί – v. 4, grifo meu). O mesmo verbo foi usado pelo Coríntio/Libânio (προσποιουμένη πλουσίου ἐρᾶν – grifo meu). *Thais*, ainda que não tenha sobrevivido até nós, foi uma peça de extrema popularidade em Roma. Catulo e outros poetas elegíacos, como Ovídio, parecem dialogar com *Thais* e sua heroína na representação de suas *puellae*.⁴⁸⁰ Libânio deve ter conhecido pelo menos esse fragmento do prólogo.

Ἔμοι μὲν οὖν ᾄδειε τοιαύτην, θεά,
θρασεῖαν, ὠραίαν δὲ καὶ πιθανὴν ἅμα,
ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσιν, αἰτοῦσαν πυκνά,
μηδενὸς ἐρῶσαν, προσποιουμένην δ’ αἰεί.

Canta para mim, deusa, aquela jovem
ousada, bela e também persuasiva,
injusta, que fecha a porta na minha cara, que pede em excesso,
não amando ninguém de verdade, mas fingindo sempre.

(Men. *Th.* fr. 163 KA = 217 Edmonds = Plut. *Mor.* 19a)

O contato de Libânio com a comédia nessa declamação pode ir mais além. O opositor do Coríntio/Libânio propõe que Laís retorne à cidade como forma de evitar que novos casos de adultério (e, consequentemente, de punição capital) ocorram. Os adultérios seriam a razão pela qual a cidade estaria esvaziada de seus cidadãos. A ideia de que a prostituta seria uma

⁴⁷⁹ Não parece haver nessa declamação uma diferença muito marcante entre *hetaira* e *porne*. Talvez *porne* possa ser um tanto mais pejorativo em alguns contextos, como nesse.

⁴⁸⁰ Cf. TRAILL 2001; HARRISON 2015.

espécie de antídoto para o adultério encontra paralelos em fragmentos cômicos, tais quais Êubulo (fr. 67 Kock) e Filemão (fr. 3 KA), citados anteriormente.

Assim como a Decl. 25, a Decl. 8 de Corício classifica-se como uma que tem personagens e situações histórico-literárias. Nela, conta-se como os espartanos, mediante uma punição lançada por Afrodite, encomendaram uma estátua da deusa ao famoso escultor Praxíteles, que a compôs utilizando como modelo sua hetera, a célebre Frine. Nessa declamação, discursa-se contra Praxíteles e sua imitação indigna de Afrodite baseada em uma prostituta. Quem fala é um cidadão espartano, que a todo mundo utiliza-se da imagem da impudência de prostitutas para questionar a piedade do escultor (cf. §63) e pertinência da representação da prostituta como Afrodite.

Assim como na Decl. 25, pode-se notar na Decl. 8 de Corício elementos que apontam para uma representação tradicional de prostitutas enquanto alvos de censura por sua conduta com relação aos clientes. Em §60-1, o espartano critica o modo de esculpir Afrodite, destacando que a expressão da estátua lembra “os sofismas das cortesãs” (οἷα δὴ τῶν ἐταίρων τὰ σοφίσματα), as quais, na visão dele, fingem estar apaixonadas para manter seus amantes (προσποιουμένων ἐρᾶν). Mais uma vez, há ecos vocabulares com o fragmento de *Thais* de Menandro traduzido acima.

Ainda na Decl. 8 há um curioso exemplo de apropriação cômica. Em §§ 28 seq., o espartano reflete sobre o aspecto mimético das artes visuais.⁴⁸¹ Para ele, aquilo representado deve mostrar a identidade do objeto representado, de modo que seria incorreto etiquetar uma estátua como Afrodite quando ela, na verdade, retrata Frine. Da mesma forma, continua o espartano, os atores agem: quando representam Agamêmnon ou Fedra, de imediato fazem notar que são as personagens que atuam. Menciona-se, nesse passo, algumas personagens cômicas. “[...] E o ator cômico encenando Plangon é identificado pela presença de Mirrine e Davo” (ὁ δέ γε κωμῳδὸς τὴν Πλαγγόνα Μυρρίνην τινὰ καὶ Δᾶον ὑποκρινόμενος - §32), diz a *persona*. Essa referência seria, possivelmente, a *Georgos*, de Menandro, peça em que contracenam um Davo e uma Mirrina e, talvez, uma Plangon. Tal fato nos faz pensar se Corício conheceria ou não a referida peça menândrea: estaríamos diante de um caso semelhante ao da Decl. 12 (discutido no primeiro capítulo)?

⁴⁸¹ A questão da *mimesis* é presente nos escritos de Corício. Sobre esse tema, cf. SILVA 2015b.

A *Decl.* 32, também de Libânio, introduz o tema do sovina apaixonado por uma hetera. O tema diz que “um sovina, apaixonado por uma hetera, tendo sido cobrado, denuncia-se” (Φιλάργυρος ἐρασθεὶς ἑταίρας καὶ μισθὸν ἀπαιτούμενος ἑαυτὸν προσαγγέλλει). Trata-se, assim como as *Decl.* 26 e 28, de um caso de *proselgia*, tão comum entre as declamações gregas. Um tema similar é registrado em Sópatro (8. 309. 16-17 Walz), onde se lê apenas “um sovina, apaixonado por uma hetera, pagou-lhe um talento; ele se denuncia” (Φιλάργυρος ἑταίρας ἐρασθεὶς ἔδωκεν αὐτῇ τάλαντον· καὶ ἑαυτὸν προσαγγέλλει).

Essas situações declamatórias estão articuladas ao tema da hetera como um símbolo da possível miséria do homem. Nessa declamação, nada mais se fala sobre a hetera além de ela ter como ofício a tarefa de extrair o máximo possível de seus clientes. Conforme visto, esse é um *topos* presente já nos fragmentos arcaicos, retrabalhado e expandido na comédia ática, e recebido, por exemplo, por Alcifrão, na *Epístola* 15, na qual lemos:

Φιλουμένη Κρίτωνι.

Τί πολλὰ γράφων ἀνιᾶς σαυτόν; πεντήκοντά μοι χρυσῶν δεῖ καὶ γραμμάτων οὐ δεῖ. εἰ μὲν οὖν φιλεῖς, δός· εἰ δὲ φιλαργυρεῖς, μὴ ἐνόχλει. ἔρρωσο.

De Filomena para Critão

Por que você, aflito, escreve um monte? Tem que me dar cinquenta moedas de ouro e não palavras. Se você me ama, dá. Se vai ficar com mesquinhez, nem se incomode. Tchau.

(Alciph. *Ep.* 15)

Os débitos com a comédia parecem mais claros nesse caso do que na *Decl.* 25 ou da *Decl.* 8. A impressão de leitura da *Decl.* 32 é bastante próxima àquela gerada pelas epístolas de Alcifrão: o tom é cômico, engraçado, não há como crer que não seja o humor a argamassa desse discurso. Inclusive – vale notar! – a parte discursiva da *narração* ocupa uma porção tão grande do discurso (§§5-30) a ponto dessa extensão nos causar estranheza. Não é comum

uma *prokatasstasis* tão longa em declamações. Há pouca *argumentação* (§§31 - 49); isso nos leva a pensar que o objetivo primeiro dessa declamação não fosse o retórico, o ensinamento de particularidades de construção discursiva e lógica, mas sim o entretenimento culto e relaxado da audiência, que se deliciaria ao ouvir uma narrativa tão extensa sobre o amor paradoxal desse sovina cômico. Seria quase como assistir a uma apresentação de comédia em si.

Os embriões da figura do sovina apaixonado aparecem já em Menandro, em *Aspis*, na personagem de Esmícrines, e o próprio sovina é uma personagem bastante popular em comédias da *nova*. O sovina da *Decl. 32* é caracterizado a partir de tópicos ligados a esse tipo de personagem, entre as quais estão o hábito de calcular e recalculer os bens (cf. Men. *Asp.* vv. 149-152 Arnott; *Epit.* vv. 126-128 Arnott e Lib. *Decl. 32.* §9). Interessa-nos pensar nas possibilidades cômicas e teatrais da paradoxal relação entre o amor por uma hetera e o pelo dinheiro.

Na *Decl. 32*, em §30, o sovina descreve com detalhes os ornamentos dourados que a hetera portava de modo forma a mesclar os objetos de seu desejo: não se sabe se ele ama mais a hetera ou mais as joias. Em §32, o sujeito do discurso conta que, ao primeiro ver a hetera por quem se apaixonou, ela recebeu outros amantes que a esperavam em frente à casa, fechando-o para fora. O verbo usado é ἀποκλείω (“trancar para fora de casa”) - “ela me trancou para fora” (ἐμὲ δὲ ἀπέκλεισεν. - §32), ele diz. O mesmo verbo aparece no fragmento de *Thais* de Menandro citado acima e em um fragmento da Νεαίρα de Tímocles (fr. 23 Kock) ligado a ações praticadas por heteras.

Outro tipo de empréstimo da comédia tem a ver com os nomes escolhidos para nomear as personagens dessa declamação. O sovina não é nomeado e nem a hetera por quem ele é apaixonado, mas uma serva da moça é apelidada de “Críson” (Χρυσίον), assim como a heroína de *Samia* e hetera do *Dial. Mer.* 8 de Luciano, as “Crísides” (Χρύσις), cujos nomes ressoam “ouro”. Além de ecoar a peça menândrea, o nome é significativo na intriga entre a prostituta e o sovina; ele próprio, em §37, demonstra-se extasiado após descobrir que a serva é apelidada de “Douradinha”.

Ainda outros nomes associados a personagens de Menandro aparecem. Em certo momento da declamação, o velho reporta as palavras ditas pela hetera às suas acompanhantes (abaixo).

[...] καὶ ἅμα ἀφείσα ἐμὲ ἐπυνθάνετο μεγάλη τῇ φωνῇ εἰ <τὸν εὐνοῦχον ἔπεμψεν ὁ ξεναγὸς Θρασυλέων ὃν μοι σὺν τῷδε τῷ ὄρμῳ δεδώρηται,> δείξασα κόσμον κομποῦ πάνυ χρυσίου, εἰ <τὴν αὐλητρίδα Πολέμων ὁ τοῦδε ἀντεραστῆς, τὸ μὲν γὰρ ζώνιον τόδε ταῖς ἑαυτοῦ χερσὶ φιλήσας ἅμα ἐπέζωσεν, εἰ τὸ μειράκιον ὁ Μοσχίων> <καὶ> <τὰς εἴκοσι μνᾶς ἅς τὸν Δᾶον ἥξειν ἔφη κομίζοντα. αὔριον δέ,> εἶπεν, <ὦ φίλτατε, καὶ περὶ σοῦ πευσόμεθα εἰ ὁ νέος ἐραστῆς ὁ καλὸς ἃ χθὲς ὑπέσχετο πέπομφεν. ὑποσχίση γὰρ δηλονότι καὶ ὑπερβαλῇ μάλιστα μὲν καὶ τοὺς ἄλλους ἐραστάς, εἰ δὲ μή, τὸν Μοσχίωνα.>

[...] E, enquanto me mandava embora, ela perguntava em voz alta: “o mercenário Trasileão enviou o eunuco de presente para mim junto deste colar?”, mostrando o adereço de ouro fino. “Polemão, o rival, enviou a flautista? Ele atou com suas próprias mãos este cinto de castidade enquanto me beijava. O rapazola Mosquião enviou as vinte minae que ele disse que Davo traria?”. Ela disse: “querido, amanhã perguntaremos de você, se o lindo amante novo enviou aquilo que havia prometido ontem. Com certeza, você fará promessas e será melhor do que os outros amantes, ao menos melhor que Mosquião”.

(Lib. *Decl.* 32 §38)

Trasileão, Polemão, Mosquião e Davo são nomes encontrados em Menandro. Θρασυλέων seria o título de uma comédia de Menandro que, provavelmente, teria como personagem central o soldado do título, o “ousado como um leão”.⁴⁸² Polemão é o nome do soldado em *Pericirromene*, peça na qual também há um Mosquião acompanhado de um escravo de nome Davo. Esse trecho é um bom exemplo do uso da prosopografia literária ática pelos sofistas imperiais, os quais apelidavam seus personagens como um tributo aos clássicos.

Por fim, Libânio constrói um verdadeiro banquete cômico nessa declamação (ao sabor de Ateneu, por exemplo). Um tipo específico de peixe salgado é mencionado pelo sovina como parte de sua dieta quando ele se sentia particularmente extravagante em seus

⁴⁸² Cf. Men. fr. 240 – 244 Edmonds.

gastos, o peixe de Cádiz (τοῦ Γαδειρικοῦ - §28). O mesmo peixe aparece em dois fragmentos cômicos: Antífanos, fr. 78 KA, e em Nicóstrato, fr. 5 KA. Além disso, o menu exigido do sovina pela hetera seria digno de um banquete aristofânico: vinho tássio, aves, peixes e pães. A palavra para “pão”, πλακοῦς, é usada frequentemente na comédia⁴⁸³, assim como o vinho tássio⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Cf. Ar. *Ach.* v.1125; Alex. fr. 22 Kock.

⁴⁸⁴ Cf. Hermipp. fr. 82. v. 3 Kock; Ar. *Fr.*v. 317.

CONCLUSÃO

Hipótese sobre o significado do uso sofístico da comédia

Essa pesquisa colocou-se a serviço de um objetivo geral, qual seja o de investigar os usos feitos da comédia clássica ática, especialmente dos períodos da *nova* e da *média*, pelos sofistas imperiais, cuja atuação não apenas restringia-se à exibição de discursos sobre temas fictícios em contextos públicos de festivais ou embaixadas, mas também a toda e qualquer ocasião propiciada por suas atividades enquanto professores de retórica. Para atingirmos nosso grande objetivo, partimos, contudo, de estudos de casos específicos: estudamos a recepção de tópicos cômicos de representação de personagens-tipo em um grupo seletivo de declamações, i.e. exercícios escolares avançados, de dois sofistas tardo-imperiais, Libânio de Antioquia e Corício de Gaza, selecionando-os pela integralidade de suas declamações. De modo geral, buscamos mostrar que a comédia ocupa um espaço importante nesse grupo de exercícios escolares a partir do estudo comparativo entre passagens cômicas e passagens declamatórias. O estudo revelou haver inúmeros pontos de contato que vão desde uma ordem temática e de conteúdo até a própria forma desses discursos.

O questionamento que sustenta esse tema de pesquisa é o seguinte: o que aprendiam os antigos estudantes ao discursar como parasitas, velhos rabugentos, tiranicidas e assassinos? Por que a educação antiga, especialmente aquela praticada entre gregos no império romano, era tão divorciada da realidade do jovem aluno? Falamos de uma pedagogia descolada do mundo?

Nas escolas imperiais, tanto em grego quanto em latim, os sofistas ensinavam a retórica através de discursos modelares, as *meletai* ou *declamationes*. Os aspectos técnicos da arte oratória - como a divisão do discurso, teorias argumentativas como a dos estados da causa ou construção de *ethos* - eram exercitados através de situações fictícias, sobre as quais o pupilo deveria elaborar sua declamação, submetendo-a, depois, à análise de seu tutor. Esse modelo de exercício escolar foi popular durante o império e, em determinado momento, extrapolou os muros da escola e começou a ser praticado em contextos sociais como forma de entretenimento. As fontes antigas, como vimos, nos contam que até mesmo imperadores, como Nero e Antonino, eram aficionados pela declamação.

O problema é que os temas desses exercícios escolares são muito fantasiosos e macarrônicos. Eles falavam sobre piratas, magia, adultérios, estupros, assassinatos, tiranicidas, heróis de guerra e sobre leis que não existiam no código legal imperial, como a lei da *aristeia* e da *prosangelia*. Às vezes, as situações eram retiradas de episódios históricos que haviam acontecido há muito tempo, como na Grécia das Guerras Médicas, possuindo, assim, pouco contato com a realidade imperial dos declamadores. Por isso, dizemos que os temas declamatórios eram possíveis somente naquele microcosmo ficcional criado pelos sofistas, apelidado primeiro por Russell (1983) de *Sofistópolis*.

Não há dúvidas quanto à utilidade da declamação no ensinamento da retórica. Tratava-se do exercício escolar mais avançado, capaz de englobar todos os *progymnasmata*, e de ser um simulacro dos discursos forenses reais. Quintiliano (2.10. 8-13) o via como uma excelente preparação para a atividade nos tribunais.

Mas os próprios antigos questionavam-se sobre a natureza das situações de Sofistópolis. Na berlinda estava a adequação dos temas à vida real e, especialmente, criticava-se o fato de a declamação ter, no começo do império, adquirido um viés puramente epidítico, sendo produzida mais para o lazer do que como ferramenta pedagógica.⁴⁸⁵

Certamente, os temas declamatórios eram atraentes aos pupilos, sobretudo quando versavam sobre o humor, a comédia e curiosidades de personalidades do passado. O humor é reconhecidamente um potente instrumento pedagógico. Ele é notadamente uma fonte poderosa nas relações interpessoais, na medida em que integra, liberta, diferencia e limita. Nas escolas, o humor pode ser usado para construir um vínculo entre o professor e os alunos e também oferece oportunidade para o alívio cômico social (*social comic relief*) em situações fatigantes.⁴⁸⁶ O humor cria um estado cognitivo de alegria. Além disso, há de se notar o elemento disciplinador (e.g. a figura do bobo da corte); o riso, nesse caso, é também um nó na garganta.

Em Petrônio, por exemplo, no *Satyricon* (III), Agamêmnon traz um símile para ilustrar o fato de os professores necessitarem de subterfúgios para conquistar o interesse dos alunos: o professor é o pescador que, sentado em sua rocha, deve empregar uma isca atrativa aos peixes, que são os estudantes.

⁴⁸⁵ Quint. 2.10; 5.12.

⁴⁸⁶ Cf. MEYER 2000.

nihil nimirum in his exercitationibus doctores peccant, qui necesse habent cum insanientibus furere. nam nisi dixerint quae adolescentuli probent, ut ait Cicero, “soli in scholis relinquentur”. sicut ficti adulescentes cum cenas divitum captant nihil prius meditantur quam id quod putant gratissimum auditoribus fore (nec enim aliter impetrabunt quod petunt nisi quasdam insidias auribus fecerint), sic eloquentiae magister, nisi tamquam piscator eam imposuerit hamis escam, quam scierit appetituros esse pisciculos, sine spe praedae moratur in scopulo.

“Os mestres, sem dúvida, não cometem nenhum erro na utilização desses exercícios, eles que têm necessidade de acompanhar a insanidade de seus alunos dementes. Assim, a não ser que digam aquilo que os jovens aprovem, como diz Cícero, ‘serão abandonados sozinhos nas escolas’. Da mesma forma que os adutores fictícios, quando procuram obter jantares dos ricos, não pensam em outra coisa senão naquilo que julgam ser inteiramente agradável aos ouvintes – pois, na verdade, de outra maneira não obterão o que buscam, a não ser que preparem algumas armadilhas aos ouvidos – também o mestre da eloquência permanecerá em seu rochedo sem esperança de presa, a não ser que, tal como um pescador, coloque nos anzóis somente a isca que ele sabe que atrairá os peixinhos”.

(Pet. Sat. III – tradução de Sandra Bianchet)

A declamação era atraente por seu faz-de-conta. Por certo tempo, as declamações e os *progymnasmata* foram negligenciados por sua aparente falta de valor literário: eram vistos como meros exercícios, simples, vazios, colagens de textos clássicos. De fato, esses textos, que são todos datados do período imperial, são incríveis herdeiros da literatura canônica, à época já bem consolidada (Homero, os dramaturgos, os historiadores, etc.) e é justamente isso que os torna interessantes de um ponto de vista sociológico: o que significa para um menino grego vivendo no séc. IV a.C. representar o papel de um Aquiles ou de um Demóstenes em sala de aula? No nosso caso, por que declamar como um parasita ateniense?

A declamação, tanto quanto os discursos “reais”, também era um lugar de *self-fashioning*, um lugar onde o comunicador manipula discursivamente sua própria identidade.

Como nota Schmitz (1999) a declamação deve ser estudada enquanto *performance*, pois há uma articulação entre a identidade de quem efetivamente fala e a personagem representada, entre o declamador e a personagem da declamação. Também Bloomer (1997), em trabalho importante, ressalta o fato de a educação antiga ser inteira baseada em métodos representativos: pedia-se que o aluno representasse, *in persona*, as personagens e assumisse uma nova identidade, por assim dizer.

A declamação, então, ofereceria escopo para esse processo de ética situacional, pois as situações declamatórias forçavam os estudantes de retórica a adotar um papel social particular (homem rico, homem pobre, pai, mãe, etc.) e a debaterem os dilemas éticos dessas personagens.

Boa parte da comicidade das declamações está nas adaptações de temas cômicos, advindos das peças clássicas. As personagens-tipo e muitos dos temas exercitados nas declamações são, de fato, colagens de enredo cômicos, de modo que podemos falar, no caso de Libânio, um professor do séc. IV d.C., de declamações cômicas. De fato, Menandro, expoente da comédia nova, foi um autor cuja leitura era recomendada aos oradores em formação e a história de sua recepção no período imperial é vasta e interessante. Tanto Dioniso de Halicarnasso em *Sobre a Imitação* (2.11) quanto Dio Crisóstomo em *Sobre o Treinamento em Oratória* (Or. 18, 6-7) reconhecem a capacidade imitativa do comediógrafo, aconselhando seu estudo aos jovens interessados em oratória. Em 10.1.71, a opinião de Quintiliano é a de que Menandro, além de ser útil a qualquer orador, é especialmente proveitoso ao declamador (*ego tamen plus adhuc quiddam conlaturum eum declamatoribus puto*), cuja tarefa seria a de representar inúmeras *personae* (pais, filhos, solteirões, maridos, soldados, fazendeiros, ricos, pobres, irados, submissos, etc.) segundo as condições da controvérsia proposta.

Para ilustrar a apropriação que se faz dessas comédias clássicas e o humor oriundo daí, trago a *Decl.* 27 de Libânio como exemplo. Nesse discurso, o tema gira em torno de um pai misantropo (*dyskolos*) que busca deserdar o filho, que riu ao ver o pai tropeçando e caindo na ágora. A situação em si é engraçada apenas por sua incongruência e as inúmeras pinceladas cômicas com quais Libânio enfeita o discurso só reforçam as cores jocosas. Há uma consistente adaptação de tópicos cômicos: a personagem principal, o *dyskolos*, nos remete imediatamente aos misantropos da comédia, como Cnemão no *Dyskolos* de Menandro, ou Euclião na *Aulularia* de Plauto e tanto outros possíveis de serem rastreados nos poucos fragmentos supérstites (como o *Monotropos* de Frínico). O pai da declamação é

também um *pater durus* cômico, um misantropo e até mesmo seu acidente (tropeçar na ágora) pode ter sido inspirado pelo acidente de Cnemão na peça de Menandro (a caída no poço).

Uma das possíveis funções do humor, como mostram as pesquisas modernas acerca do tema, é permitir a expressão de conflitos através de maneiras socialmente aceitas. Na *Decl.* 27, o conflito que está além do texto é a relação entre pais e filhos, que, no ambiente greco-romano, de orientação patriarcal e tradicional, não deve ser menos que um tema polêmico. Inúmeros estudos destacam que o conflito entre pais e filhos é recorrente nas declamações greco-romanas e que tal fenômeno pode ser explicado pelo apelo que tais temas teriam aos jovens em idade escolar. Na vida real, fora do ambiente das declamações escolares, fora do *role playing* da educação antiga, o menino não deveria gozar de tamanha liberdade de fala ao se dirigir ao chefe da família.

Inúmeros autores modernos pontuam que o processo - o de interpretar papéis sociais alheios e de responder pelos problemas éticos próprios a cada um deles no momento da declamação - contribui para a socialização e para a construção da identidade do indivíduo.⁴⁸⁷ Hoje já falamos em conceitos como *performatividade de gênero*, *habitus* e *lugar de fala*. Os atos sociais são todos *performances*, conforme Schechner, que consolidam valores através da ritualização e da repetição dos *atos performativos*. Declamando, o estudante aprende a se comportar em sociedade, de modo a preencher papéis sociais, como o de pai, que porventura apareçam em sua vida adulta. É como se a declamação, seus temas e seu formato inculcassem no jovem comportamentos, atitudes, valores morais contemplados e tidos como estabelecidos na sociedade romana.⁴⁸⁸

Essa perspectiva de interpretação acarreta uma outra. Ao passo que havia a necessidade de respeitar protocolos sociais - um pai deve se comportar como tal - também havia espaço para transgredi-los ou afrontá-los - por que um pai deve se comportar assim? Sendo assim, a pergunta, oriunda da constatação da recorrência de temas familiares, mais especificamente filho vs. pai, que tem motivado alguns estudos modernos é: seria possível

⁴⁸⁷ Cf. BLOOMER 1997: 58-9; BREIJ 2009: *passim*.

⁴⁸⁸ Sobre esse último ponto, Cf. KASTER 2001: 325. Fantham (2004: 319), para quem a repetição de alguns temas, especificamente o da deserção (*abdicatio*), servia para lembrar o jovem de seus deveres filiais e da dependência social e financeira que tinham de seus pais.

que o jovem, restrito a seu papel social de filho, encontrasse alguma forma de satisfação pessoal ao representar um papel que, muito provavelmente, não representaria na vida real, qual seja o de filho rebelde que vai contra o *paterfamilias*?

Para Sussman, sim. Analisando o *adulescens* nas *Decl. Min.*, o autor conclui que seria possível que os jovens pudessem alcançar uma espécie de catarse. A declamação serviria como válvula de escape: o menino sairia de seu universo real, engessado por normas sociais, e exploraria seus sentimentos de um modo aceitável, pois a ficção da declamação e, em especial, o humor dela agiriam como uma espécie de carapaça, sob a qual temas tabus são questionados.⁴⁸⁹

O processo identitário, essa função social da declamação, pode ser uma das saídas para explicar a recorrência do humor em alguns temas declamatórios. No *Satíricon* (III) de Petrônio, por exemplo, Agamêmnon estabelece uma comparação entre o professor de retórica e o pescador: se a isca não for agradável, ambos ficariam sentados à toa. Havia, então, uma clara necessidade de tornar os temas atraentes aos jovens. Além das personagens heróicas e históricas, certamente a figura do filho que afronta o poder paternal, seja por meio de uma disputa judicial, seja pelo parricídio, ou, no caso da *Decl. 27*, a figura de um pai cômico, ridículo, incongruente, tosco, grotesco deveria soar catártica aos estudantes.⁴⁹⁰

O faz-de-conta e o humor permitiam que o estudante adotasse para si novas identidades e, portanto, novos lugares de fala. *Lugar de fala*, um conceito de origem obscura e hoje bastante presente no movimento feminista negro, representa a capacidade de transcender o silêncio, o *locus* social imposto a determinados grupos. Na declamação, o filho, o estudante, o subalterno pode falar, sem que lhe seja tomado seu lugar de fala.

Além desse fator, deve-se considerar também que as declamações, assim como grande parcela da literatura grega imperial, é aticista, ou seja, constrói-se tendo por base uma

⁴⁸⁹ Cf. SUSSMAN 1995: 192. [...] *it appears that in composing and delivering in the first person déclamations such as the example speeches in the MD, youths could achieve some catharsis, while for a short time escaping their rigidly controlled worlds, and also vent or explore in acceptable ways their repressed, pent-up emotions.*

⁴⁹⁰ Nessa medida, se explicam não apenas a notoriedade de temas familiares na coleção latina, mas também a recorrência de temas históricos nas declamações gregas. Ao encenar Demóstenes ou Milcíades, o declamador estabelecia para si uma identidade afiliada à identidade da personagem representada e, de repente, um grego que vivia sob as leis do império romano, se tornava um ateniense vivendo sob Péricles. Esse clamor por uma identidade grega em meados do império se reflete também em outros gêneros literários além das declamações, como é o caso dos romances e da poesia épica. Cf. BOWIE 1970, que vê nessa apropriação da cultura clássica um meio de se escapar do presente inglório que estavam os gregos no império; WEBB 2006; SCHMITZ 1999.

idealização da vida ateniense no período clássico. Esse processo, explicado por Bowie (1970), talvez tenha relação com o próprio contexto histórico do período imperial, no qual gregos voltavam-se ao passado idealizado na tentativa de sublimar o descontentamento com o presente. Minha teoria é a de que o cômico nas declamações pode servir tanto como instrumento pedagógico, já que seria de gosto popular, quanto como mecanismo de reafirmação de valores – sociais, literários, culturais - gregos.

Não falamos, portanto, de trivialidades, de uma literatura banal e arcaizante. Chegamos à conclusão de Filóstrato, ao comentar a obra de Dio Crisóstomo (VS 487): “não pensamos ser [a obra] pequena, mas sim sofisticada” (μὴ μικρὰ ἡγώμεθα, ἀλλὰ σοφιστικά).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edições, traduções e comentários dos autores antigos mais citados:

ALCIFRÃO. *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus* (with an English translation by BENNER, Allen Rogers & FOBES, Francis H., Loeb Classical Library) Massachusetts: Harvard University Press, 1949.

CORÍCIO. *Choricii Gazaei Opera*. (Editionem curavit FOERSTER, Richard & RICHSTEIG, Eberhard. Teubner, 1929.

_____. LITSAS, F. K. *Choricius of Gaza, An Approach to His Work: Introduction, Translation, Commentary*. Tese de doutorado apresentada à University of Chicago, 1980. (inédita)

_____. PENELLA, R.J; et alli. *Rhetoric Exercises from Late Antiquity: a translation of Choricius of Gaza's preliminary talks and declamations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ELIANO SOFISTA. *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus* (with an English translation by BENNER, Allen Rogers & FOBES, Francis H., Loeb Classical Library) Massachusetts: Harvard University Press, 1949.

LIBÂNIO. Förster, R. *Libanii Opera* (vol. 1-12). Leipzig: Teubner, 1903-1927.

MENANDRO. Austin, C.; Kassel, R. *Poetae Comic Graeci. Menander. Testimonia et fragmenta apud scriptores servata, Bd. 6,2*. Berlin: de Gruyter, 1998.

Outros:

AMATO, E (ed.). *Favorinos d'Arles: oeuvre, fragments*. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

_____. & THÉNEVET, L. & VENTRELLA, G. *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*. Bari: Edizioni di Pagina, 2015.

_____.& CITTI, F. & HUELSENBECK, B. *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*. Berlin: De Gruyter, 2015.

_____. & THÉNEVET, L. & VENTRELLA, G. *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*. Bari: Edizioni di Pagina, 2015b.

ANTONSEN-RESCH, A. *Von Gnathon zu Saturio: die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur griechischen*. Berlin: de Gruyter, 2004.

ANDERSON, G. "The Pepaideumenos in Action: Sophists and their Outlook in the Early Empire". *ANRW* II. 33.1, 1989, pp. 79-108.

_____. *The Second Sophistic: a cultural phenomenon in the Roman Empire*. Oxford: Taylor & Francis, 1993.

ANDERSON, M. "Knemon's Hamartia". *G&R* 17: pp. 199–217.

ARMSTRONG, A.M. "Timon of Athens – a Legendary figure?". *G&R*, vol. 34, n. 1, 1987, pp. 7-11.

ARNOTT, G. W. "Studies in Comedy, I: Alexis and the Parasite's Name". *GRBS*, vol. 9, 1968, pp. 161-8.

_____. "Phormio Parasitus': A Study in Dramatic Methods of Characterization". *G&R*, vol. 17, n. 1, 1970, pp. 32-57.

_____. *Menander: volume I*. (ed. and transl.; Loeb Classical Library). Massachusetts: Harvard University Press, 1979.

_____. "A Study in Relationships: Alexi's 'Lebes', Menander's 'Dyskolos', Plautus 'Aulularia'. *QUCC*, vol. 33, n. 3, 1989, pp. 27-38.

_____. *Menander: volume II* (ed. and transl.; Loeb Classical Library). Massachusetts: Harvard University Press, 1996a.

_____. *Alexis: the fragments, a Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996b.

_____. *Menander: volume III* (ed. and transl.; Loeb Classical Library). Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

AUHAGEN, U. *Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie* (Zetemata, 135). München: C.H. Beck, 2009.

Consultado em: <<https://books.openedition.org/chbeck/1311>>

AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

AUSTIN, C. & KASSEL, R. *Poetae Comic Graeci. Menander. Testimonia et fragmenta apud scriptores servata, Bd. 6,2*. Berlin: de Gruyter, 1998.

AVOTINS, I. "The Holders of the Chairs of Rhetoric at Athens". *HSPH*, 79, 1975, pp. 313-324.

AZEVEDO, F. C. *O fracasso de Nuvens e a rivalidade poética na comédia grega antiga*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas, 2018.

BARNES, T.D. "Christians and the Theater". In: SLATER, W.J. *Roman Theater and Society: E. Togo Salmon Papers I*. Ann Arbor: Michigan University Press, 1996, pp. 161-179.

BASSET, S. "The Late Antique Image of Menander". *GRBS* 48, 2008, pp. 201-225.

BEARD, M. & HENDERSON, J. "With this body I thee worship: sacred prostitution in antiquity". *Gender & History*, 9,3, 1997, pp. 480-503.

BENNER, A.R. & FOBES, F.H. *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus* (ed. and transl.; Loeb Classical Library). Massachusetts: Harvard University Press, 1949.

BERCZELLY, L. "The Date and Significance of the Menander Mosaics at Mytilene". *BICS* 35, 1988. pp. 119-126.

BERRY, D.H. & HEATH, M. "Oratory and Declamation". In: *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 BC–AD 400*. PORTER, S.E. (ed.) Cologne: Brill, 1997, pp. 393–420.

BLANCHARD, A. "Destins de Ménandre". *Ktema* 22, 1997, pp. 213-225.

BLAZEBY, C. K. "Women + Wine = prostitute in Classical Athens?" In: GLAZEBROOK, A. & HENRY, M.M. *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011, pp. 86- 105.

BLOOMER, M. "Schooling in Persona: Imagination and Subordination in Roman Education". *CA* 16, 1997, pp. 57-78.

_____. "A Preface to the History of Declamation: Whose speech? Whose History?". In: HABINEK, T. & SCHIESARO, A (ed.) *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997b, pp. 199-215.

_____. "Roman Declamation: the Elder Seneca and Quintilian". In: DOMINIK, W & HALL, J (ed.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 297-306.

BOILLAT, M. "De l'Alazon au Miles Gloriosus: la personnalité de Pyrgopolinice". *MH*, vol. 48, n. 4, 1991, 296-309.

BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain, Imitation et Création*. Paris, 1958.

BONNER, C. "On Certain Supposed Literary Relationships. I". *CPh*, vol. 4, n. 1, 1909, pp. 32-44.

BORG, B.(ed.) *Paideia: the World of the Second Sophistic*. Berlin: de Gruyter, 2004.

_____. "Glamorous intellectuals: portraits of *pepaideumenoi* in the second and third centuries AD". In: BORG, B.(ed.) *Paideia: the World of the Second Sophistic*. Berlin: de Gruyter, 2004, pp. 157-178.

BOWERSOCK, G. *Greek Sophists in the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

BOWIE, E. "Greeks and their Past in the Second Sophistic". *Past & Present*, n. 46, 1970, pp. 3-41.

_____. "The geography of the Second Sophistic: cultural variations". In: BORG, B.(ed.) *Paideia: the World of the Second Sophistic*. Berlin: de Gruyter, 2004, pp. 65-84.

BRANDÃO, J.L. "O Hipocentauro de Zêuxis: a poética da diferença em Luciano de Samósata". *HVMANITAS*, XLVII, 1995, pp. 409-424.

BREIJ, B. "Ps.-Quintilian's Major Declamations 18 and 19: two controversiae figuratae". *Rhetorica*, Vol. 24, No 1, 2006, pp. 79-104.

_____. "Pseudo-Quintilian's Major Declamations: beyond school and literature." *Rhetorica* 27, 2009, pp. 354-69.

BRENK, F. E. "'Heteroeis tis eimi': On the Language of Menander's Young Lovers". *ICS*, vol. 12, n. 1, 1987, pp. 31-66.

BROWN, C. "From Rags to Riches: Anacreon's Artemon". *Phoenix*, 37, 1983, pp. 1-15.

BROWN, P. *The World of Late Antiquity: AD 150-750*. London: Thames & Hudson, 1971.

BROWN, P.G. McC. "Menander, Fragments 745 and 746 K-T, Menander's "Kolax", and Parasites and Flatterers in Greek Comedy". *ZPE*, Bd. 92, 1992, pp. 91-107.

BRUNT, P.A. "The bubble of the second sophistic". *BICS*, 39, 1994, pp. 25-52.

BUDIN, S.L. "Pallakai, prostitutes, and Prophetesses". *CPh*, vol. 98, n. 2, 2003, pp. 148-159.

_____. *The myth of the Sacred Prostitution in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BUNDRICK, S.D. "Housewives, hetairai, and the ambiguity of genre in Attic vase painting". *Phoenix*, 66, 1/2, 2012, pp. 11-35.

BURR, E.G. "Libanius of Antioch in relation to Christians and Christianity: the evidence of selected letters". *Topoi*, 2006, pp. 63-76.

BURTON, J. "Women's commensality in the Ancient Greek World". *G&R*, 45, 2, 1998, pp. 143-165.

BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.

_____. *Excitable Speech: a politics of the performative*. London: Routledge, 1997.

CAIRNS, F. *Hellenistic Epigram: Contexts of Exploration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

CARRETERO, E. *Prostituição feminina na mélica e no jambo arcaicos: imagens e temas*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras, 2019.

CASEVITZ, M. "Sur un fragment d' Épicrates". *Pallas*, 81, 2009, pp. 209-213.

CALBOLI, M. "L'eros nelle declamazioni latine (una pozione di contro-amore). *Rhetorica*, Vol. 28, No. 2, 2010, pp. 138-159.

CAMERON, A. *The Later Roman Empire: AD 284-430*. London: Fontana Press, 1993.

CHANDLER, A.R. "The Nightingale in Greek and Latin Poetry". *CJ*, 30, 2, 1934, pp. 78-84.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire etymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1968-1980.

CHARITONIDIS, S.; KAHIL, R.; GINOUVÈS, R. *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*. AntK Beih., 1970.

CONNOLY, J. "Reclaiming the Theatrical in the Second Sophistic". *Helios*, 28, 1, 2001, pp. 75-96.

_____. "The Problems of the Past in Imperial Greek Education". In: TOO, Y.L. (ed.) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden: Brill, 2001b, pp. 339-372.

CONSTANTIDES, E. *The Characters of Middle Comedy*. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Philosophy, Comlumbia University, 1965.

CORNER, S. "Politics of the Parasite (part 1)". *Phoenix*, Vol. 67, No. 1/2, 2013a, pp. 43-80.

_____. "Politics of the Parasite (part 2)". *Phoenix*, Vol. 67, No. 3/4, 2013b, pp. 223-236.

_____. "Did 'respectable' women attend symposia?". *G&R*, vol. 59, 1, 2012, pp. 34-45.

CORREA, P. "Retratos de heteras? Arquíloco de Paros, Fr. 30, 31, 33 IEG". *Nuntius Antiquus*, 13, 1, 2017, pp. 279-292.

COUTO, A.P. (trad.) *A Comédia dos Burros*. Edições 70 - Brasil, 2003.

_____. (trad.) *Plauto, O Mercador*. Coimbra: Annablume, 2017.

CRIBIORE, R. *Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

_____. *The School of Libanius in Late Antique Antioch*. New Jersey: Princeton, 2007.

_____. *Libanius the Sophist: Rhetoric, Reality, and Religion in the Fourth Century*. New York: Ithaca, 2013.

_____. "The rhetorical context: traditions and opportunities". In: VAN HOOFF, L. (ed.) *Libanius: a Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 59-78.

_____. *Between City and School: selected orations of Libanius*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

DAIN, A. "La Survie de Ménandre". *Maia* n.s. 15, 1963, pp. 270-309.

DALBY, A. "Men, Women, Slaves." In: Wilkins, J. & Nadeau, R. (ed.). *A Companion to Food in the Ancient World*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015, pp. 195-205.

DAVIDSON, J. N. *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*. London: HarperCollins, 1998.

DE LA PEÑA, P. B. *Menandro: Introducción, traducción y notas*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

DINGEL, J. *Scholastica Materia: Untersuchungen zu den Declamationes minores und der Institutio oratoria Quintilians*. Berlin: de Gruyter, 1988.

DOVER, K. *Greek Homosexuality*. Cambridge: Harvard University Press, 1989 (2a. ed.).

DRECOLL, C. "Sophisten und Archonten: Paideia als gesellschaftliches Argument bei Libanios". In: BORG, B.(ed.) *Paideia: the World of the Second Sophistic*. Berlin: de Gruyter, 2004, pp. 403-418.

DUNBABIN, K. M.D. *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*. Ithaca: Cornell University Press, 2016.

EASTERLING, P. "Menander: Loss and Survival: ζῶεις εἰς αἰῶνα (AP 9.187)". *BICS Supplement*, n. 66, 1995, pp. 153-160.

EDMONDS, J.M. *The Fragments of Attic Comedy (after Meineke, Bergck, and Kock, augmented, newly edited with their contexts, annotated, and completely translated into English verse)*, vols. I – IIIB. Leiden: Brill, 1961.

EDWARDS, M. & SWAIN, S. (eds.) *Approaching Late Antiquity: Transformations from Early to Late Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

EIRE, A.L. *Semblanza de Libanio*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

FANTHAM, E. "Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy". *Phoenix*, Vol. 29, No. 1, 1975, pp. 44-74.

_____. "The Roman Experience of Menander". *TAPhA* 114, 1984, pp. 299-309.

_____. "Disowning and Dysfunction in the Declamatory Family". *MD*, 53, 2004, pp. 65-82.

FERRARI, F. "La Maschera Negata: riflessioni sui personaggi di Menandro". *Studi Classici e Orientali*, Vol. 46, No. 1, 1998, pp. 219-251.

FOKA, A. "Material girls: humor and female professional seduction in Greek literature and culture". *EuGeStA*, 4, 2014, pp. 1-25.

FONTAINE, M. "Parasitus colax (Terence, "Eunuchus" 30)". *Mnemosyne*, vol. 60, fasc. 3, 2007, pp. 483-489.

_____. "Dynamics of Appropriation in Roman Comedy: Menander's Kolax in Three Roman Receptions (Naevius, Plautus and Terence's Eunuchus). In: OLSON, S. D. (ed.) *Ancient Comedy and Reception: essays in honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 2014, pp. 180-202.

FORTENBAUGH, W. W. "Menander's 'Perikeiromene': Misfortune, Vehemence, and Polemon". *Phoenix*, Vol. 28, No. 4, 1974, pp. 430-443.

FOERSTER, R & MUENSCHER, K. "Libanios". In: *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XII 2, 1925, pp. 2485-2515.

FUNKE, M. "The Menandrian World of Alciphron's Letters". In: MARSHALL, C.W. & HAWKINS, T. (eds.) *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London: Bloomsbury, 2016, pp. 223-238.

GARCÍA SOLER, M.J. "Reflejos de la Comedia Ática en la declamación XXVI de Libanio". *Veleia*, vol. 7, 1990, 265-291.

_____. "El tipo cómico del ΔΥΣΚΟΛΟΣ en la declamación XXVII de Libanio". *Veleia*, vol. 8-9, 1991-1992, pp. 379-395.

_____. "La imagen cómica del filósofo en la "Declamación XXIX" de Libanio". In: Àngel y Espinós, J. & Floristán, J.M. & Romero, F.G. & Salvá, M.L. (eds). *Υγίεια και γέλως. Homenaje a Ignacio Rodríguez Alfageme*. Zaragoza: Libros Pórtico, 2015, pp. 295-304.

GAZYA, A. "Menandro nel giudizio di tre retori del primo imperio". *RFIC* 37: 237-252.

GERBER, D. E. *Greek Elegiac Poetry* (ed. and transl.; Loeb Classical Library). Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

GIBSON, C. (trad.) *Libanius' Progymnasmata: model exercises in Greek prose Composition and Rhetoric*. Atlanta: Society of Biblical Studies, 2008.

_____. "Better living through prose composition? Moral and Compositional Pedagogy in Ancient Greek and Roman Progymnasmata". *Rhetorica*, vol. 32, 1, 2014, pp. 1-30.

GIL, L. "Comedia ática y sociedad ateniense. 1, consideraciones generales en torno a la comedia media y nueva". *EClás*, vol. 71, 1974, 61-82.

_____. "Comedia ática y sociedad ateniense. II, Tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva". *EClás*, vol. 72, 1974b, pp. 151-182.

_____. "El 'Alazón' y sus variantes". *EClás*, vol. 86, 1981, pp. 39-58.

GILULA, D. "Menander's comedies best with dessert and wine (Plut. Mor. 712e)". *Athenaeum* 65: 511-16.

GLAZEBROOK, A. *The Use and Abuse of Hetairai: female characterization in Greek Oratory*. A dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of State University of New York at Buffalo in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. 2001.

_____. & HENRY, M.M. (eds.) *Greek prostitutes in the Ancient Mediterranean*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011.

_____. "Porneion: Prostitution in Athenian Civic Space". In: GLAZEBROOK, A. & HENRY, M.M. *Greek prostitutes in the Ancient Mediterranean*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011, pp. 34-59.

GLEASON, M. *Making Men: Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

GOLDBERG, S.M. *The Making of Menander's Comedy*. Los Angeles: University of California Press, 1980.

GOLDHILL, S. *Being Greek Under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GÓMEZ, P. “Alcifrón: gastronomía virtual em la Atenas clásica”. In: MESTRE, F. & GÓMEZ, P. (eds.) *Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, pp. 267-286.

GOMME, A.W. & SANDBACH, F.H. *Menander: a Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

GRATWICK, A.S. “Sundials, Parasites, and Girls from Boeotia”. *CQ*, vol. 29, n. 2, 1979, pp. 309-323.

GREEN, P. *Alexander to Action: the Hellenistic Age*. London: Thames and Hudson. 1990.

GRILLO, J.G.C. “As simposiastas de Eufrônio: hetairas ou mulheres?”. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 10, 2016, pp. 14-25.

GRUBER, H. I. W. *The Women of Greek Declamation and the Reception of Comic Stereotypes*. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Classics in the Graduate College of The University of Iowa, 2008.

GUNDERSON, E. *Declamation, Paternity, and Roman Identity: authority and Rhetorical self*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GUTZWILLER, K. & ÇELİK, O. “The New Menander Mosaics from Antioch”. *AJA* 116, 4, 2012, pp. 573-623.

HAEGEMANS, K. “Character Drawing in Menander’s ‘Dyskolos’: Misanthropy and Philanthropy”. *Mnemosyne*, vol. 54, fasc. 6, 2006, pp. 675-696.

HÄGG, T. *The Novel in Antiquity*. Los Angeles: University of California Press, 1983.

HALL, E. *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HANDLEY, E.W. *The Dyskolos of Menander*. London: Methuen & Co. 1965 (2ª edição, London: Bristol Classical Press, 1992.)

HARRISON, S. “Menander’s Thais and Catullus’ Lesbia”. *CQ*, 65, 2, pp. 887-888.

HARVEY, D. “Painted ladies: fact, fiction, and fantasy”. In: CHRISTIANSEN, J. & MELANDER, T. (ed.) *Proceedings of the 3rd. Symposion on Ancient Greek and related Pottery*, Copenhagen, August 31-September 4, 1987, pp. 242-254.

HAWKINS, T. "Dio Chrysostom and the Naked Parabasis". In: MARSHALL, C.W.; HAWKINS, T. (eds.) *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London: Bloomsbury, 2016, pp. 69-88.

HEADLAM, W. *Herodas: the mimes and fragments* (with notes by Walter Headlam, edited by A.D. Knox). London: Bristol Classical Press, 2001 (3ª edição).

HENDERSON, J. "Older women in Attic old Comedy". *TAPhA*, vol. 117, 1987, pp. 105-129.

_____. "Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity". In: SCAFURO, A. & FONTAINE, M. (eds.) *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 181-198.

HENRY, M. M. *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988.

_____. "The traffic in women: from Homer to Hipponax, from war to commerce". In: GLAZEBROOK, A. & HENRY, M.M. *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011, pp. 14-33.

HÖMKE, N. "Not to win, but to please". Roman Declamation Beyond Education". In: Calboli Montefusco, L. (ed.). *Papers on rhetoric VIII: Declamation*. Roma: Herder Editrice, 2007, pp. 103-127.

_____. "The Declaimer's One-man Show. Playing with Roles and Rules in the Pseudo-Quintilian *Declamationes maiores*". *Rhetorica* 27.3, 2009, pp. 240-255.

HÖSCHELE, R. "Greek Comedy, the Novel, and Epistolography". In: Scafuro, A. & Fontaine, M. (ed.) *Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 735-753.

IRELAND, S. (ed.) *Menander: The Shield and The Arbitration*. Oxford: Oxbow Books, 2010.

JACQUES, J-M. "La résurrection du *Dyscolos* de Ménandre: ses conséquences". *BAGB*, n. 2, 1959, pp. 200-215.

JANNIDIS, F. "Character". In Jannidis, F.; Martínez, M.; Schmid, J. P. W. (ed) *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: De Gruyter, 2009, pp. 14-29.

JOHANSSON, M. *Libanius' Declamations 9 and 10*. Stockholm: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2006.

_____. "Nature over Law: themes of disowning in Libanius' Declamations". In: AMATO, E.; CITTI, F.; HUELSENBECK, B. *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*. Berlin: De Gruyter, 2015, pp. 269-286.

JOHNSON, W.A. "Learning to Read and Write". In: BLOOMER, M. (ed.). *A Companion to Ancient Education*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015, pp. 137-148.

_____. & RICHTER, D.S (orgs.) *The Oxford Handbook of Second Sophistic*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

_____ & RICHTER, D.S. "Periodicity and Scope". In: *The Oxford Handbook of Second Sophistic*. Oxford: Oxford University Press, 2017b, pp. 19-34.

JONES, C.P. "Greek Drama in the Roman Empire". In: SCODEL, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, pp. 39-52.

_____. "The Panhellenion". *Chiron*, 26, 1996, pp. 29-56.

_____. "Multiple Identities in the age of the Second Sophistic". In: BORG, B.(ed.) *Paideia: the World of the Second Sophistic*. Berlin: de Gruyter, 2004, pp. 12-22.

KAMEN, D. "Sale for the purpose of freedom: slave-prostitutes and manumission in Ancient Greece". *CJ*, 109, 3, 2014 a, pp. 281-307.

_____. "Slave-prostitutes and ἐργασία in the Delphic Manumission Inscriptions". *ZPE*, Bd. 188, 2014 b, pp. 149-153.

KAIBEL, G. "Dionysios von Halikarnass und die Sophistik". *Hermes*, 20. Bd., H. 4, 1885, pp. 497-513.

KAPPARIS, K. *Prostitution in the Ancient Greek World*. Berlin: De Gruyter, 2018.

KARAVAS, O. & VIX, J-L. "On the Reception of Menander in the Imperial Period". In: Somerstein, A. (ed.). *Menander in Contexts*. London: Routledge, 2014, pp. 183-198.

KAster, R. "Notes on 'Primary' and 'Secondary' Schools in Late Antiquity". *TAPhA*, vol. 113, 1983, pp. 323-346.

_____. *Guardians of the Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1988.

_____. "Controlling Reason: Declamation in Rhetorical Education at Rome". In: TOO, Y.L. (ed.) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden: Brill, 2001, pp. 317- 338.

KENNEDY, G. "The Sophists as Declaimers". In: BOWERSOCK, G (ed.) *Approaches to the Second Sophistic*. Pennsylvania: University Park, 1974, pp. 17-22.

_____. *Greek Rhetoric under Christian Emperors*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

KIM, L. "Atticism and Asianism". In: JOHNSON, W.A. & RICHTER, D. S. *The Oxford Handbook of Second Sophistic*. Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 103-168.

KOCK, T. *Comicorum Atticorum Fragmenta, Bd. 1-3*. Leipzig: Teubner, 1880-1888.

_____. "Lukian und die Komödie". *RhM* 43, 1888, pp. 29-59

KONSTAN, D. "A Dramatic History of Misanthropes". *Comparative Drama*, Vol. 17, No. 2, 1983, pp. 97-123.

_____. "Between Courtesan and Wife: Menander's 'Perikeiromene'". *Phoenix*, 41, 2, 1987, pp. 122-139.

KONSTANTAKOS, I.M. "The Drinking Theatre: Staged Symposia in Greek Comedy". *Mnemosyne*, 58, 2, 2005, pp. 183-217.

_____. "Rara coronato plausere theatra Menandro? Menander's Success in His Lifetime". *QUCC*, vol. 88, n. 1, 2008, pp. 79-106.

_____. "'My kids for sale': the Megarian's scene in Aristophanes' Acharnians (729-835) and Megarian comedy". *Logeion*, 2, 2012, pp. 121-166.

KOERTE, A. (ed.) *Menander Reliquiae: pars II*. Leipzig: Teuber, 1953.

KRAUS, M. "Rhetoric, Classicism, and Democracy: The Conveyance of Moral and Political Values in Late Antique Rhetorical Education". In: HAAFTEN, T. & JANSEN, H. et alia (eds.). *Bending Opinion: Essays on Persuasion in the Public Domain*, Leiden: Leiden University Press 2011, pp. 49-60.

KRAUS, W. "Zu Menanders Misumenos". *RhM*, Neue Folge, 114, Bd., H 1, 1971, pp. 1-27.

KRAUSE, M. *Major Characters in Roman Declamation*. A dissertation presented to the Graduate School of the University of Florida in partial fulfillment of the Requirements for the degree of doctor of Philosophy. 2016.

KURKE, L. „Inventing the "Hetaira": Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece“. *CA*, 16, No. 1. 1997, pp. 106-150.

_____. *Coins, Bodies, Games, and Gold: The Politics of Meaning in Archaic Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

LAUSBERG, H. *Handbook of literary Rhetoric: a foundation for literary study* (ed. David E. Orton & R. Dean Anderson). Leiden: Brill, 1998.

LE GUEN, B. “The Diffusion of Comedy from the Age of Alexander to the Beginning of the Roman Empire”. In: Scafuro, A. & Fontaine, M. (ed.) *Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 359-377.

LERNER, G. “The Origin of prostitution in Ancient Mesopotamia”. *Signs*, vol. 11, n. 2, 1986, pp. 236-254.

LIAPIS, V. “How to Make a Monostichos: Strategies of Variation in the "Sententiae Menandri". *HSPH*, vol. 103, 2007, pp. 261-298.

LIDOV, J.B. “Sappho, Herodotus, and the ‘Hetaira’”. *CPh*, 97, 3, 2002, pp. 203-237.

LIGHTFOOT, J. “Nada a ver com os technitai de Dioniso?”. In: EASTERLING P. & HALL, E. *Atores Gregos e Romanos: aspectos de uma antiga profissão*. (trad. Raul Filker). São Paulo: Odysseus, 2008.

LUPI, S. “Occasione e performance nelle declamazioni di Coricio di Gaza”. In: Amato, E.; Thénevet, L. & Ventrella, G. *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*. Bari: Edizioni di Pagina, 2015, pp. 2-19.

MACCARY, T. “Menander's Characters: Their Names, Roles and Masks”. *TAPh* 101, 1970, pp. 277-90.

_____. “Menander's Soldiers: Their Names, Roles, and Masks”. *AJPh*, vol. 93, no. 2, 1972, pp. 279-298.

MACLEOD, M.D. “Two Names from the Dyscolos”. *Glotta*, 59. Bd., 3./4. H., 1982, pp. 160-164

MACUA MARTÍNEZ, E. *Técnicas de Caracterización em Menandro: Samia, Perikeiromene y Epitrepontes*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 2008.

MALOSSE, P.L. & SCHOULER, B. “Qu’est-ce que la troisième sophistique”. *Lalies*, 29, 2009, pp. 161-224.

MANZIONE, C. “Per un’introduzione al Rhetor di Coricio di Gaza”. In: AMATO, E.; THÉNEVET, L. & VENTRELLA, G. *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*. Bari: Edizioni di Pagina, 2015, pp. 170-203.

MARSHALL, C.W. & HAWKINS, T. (eds.) *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London: Bloomsbury, 2016.

_____. “Aelian and Comedy: Four Studies”. In: MARSHALL, C.W. & HAWKINS, T. (eds.) *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London: Bloomsbury, 2016, pp. 197-222.

MCCLURE, L. *Courtesans at table: Gender and Greek Literary Culture in Athenaeus*. London: Taylor & Francis Books, 2003.

MEINEKE, A. *Fragmenta Comicarum Graecorum, vol I-V*. Berlin: Reimer, 1939-1857.

MESK, J. “Lukians Timon”. *RhM* 70, 1915, pp. 107-144.

MEYER, J.C. “Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication”. In: *Communication Theory* 10(3), 2000, pp. 310 – 331.

MIGUÉLEZ-CAVERO, L. *Poems in Context. Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200-600 AD*. Berlin: de Gruyter, 2008.

MINER, J. “Courtesan, Concubine, Whore: Apollodorus' Deliberate Use of Terms for Prostitutes”. *AJP*, Vol. 124, No. 1, 2003, pp. 19-37.

MORENILLA, C. “De lenae in comedia figura”. *Helmantica*, 45, 1994, pp. 81-106.

MORGAN, T. *Literate Education in Hellenistic and Roman Worlds*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MURRAY, O. “Symptotic History.” In: MURRAY, O. (ed.). *Sympotica: A Symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 3-13.

NAJOCK, D. “Unechts und Zweifelhafes unter den Deklamationen des Libanios – die statistische Evidenz“. In: Grünbart, M. (ed.) *Theatron: Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*. Berlin: de Gruyter, 2007, pp. 305-356.

NERVEGNA, S. *Menander in Antiquity: the Contexts of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

_____. "Greek Culture as Images: Menander's Comedies and their Patrons in the Roman West and the Greek East". In: OLSON, S. D. (ed.) *Ancient Comedy and Reception: essays in honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 2014, pp. 346-365.

NESSELRATH, H-G. *Lukians Parasitendialog: Untersuchen und Kommentar*. Berlin: de Gruyter, 1985.

_____. *Die attische Mittlere Komödie: ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin: de Gruyter, 1990.

_____. "Libanius and the Literary Tradition". In: VAN HOOFF, L (ed.). *Libanius: a Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 241-267.

NOLÈ, M. "La προθεωρία: riflessioni su un genere". *InvLuc*, 35-36, 2013-2014, pp. 227-254.

NORDEN, E. *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Christus bis in die Zeit der Renaissance*. 2 vols. Leipzig: Teubner. 1898.

NORMAN, A.F. "The Library of Libanius". *RhM* 107, 2, 1964, pp. 158-175.

_____. *Antioch as a Centre of Hellenic Culture as Observed by Libanius*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

OLSON, S. D. & AUSTIN, C. *Aristophanes Thesmophorizusae*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. (ed.) *Ancient Comedy and Reception: essays in honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 2014.

PACK, R.A. "On the plot of Menander's Dyscolus". *CPh*, Vol. 30, No 2, 19, 1935, pp. 151-160.

PENELLA, R. (ed.) *Rhetorical Exercises from Late Antiquity: A Translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. "Libanius' Declamations". In: VAN HOOFF, L. (ed.). *Libanius: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 107-27.

PERNERSTORFER, M. J. "Zum Begriffspaar κόλαξ und παράσιτος H.-G. Nesselraths These und P. G. McC. Browns Kritik". *Hermes*, 138. Jahrg., H. 3, 2010, 361-69.

PERNOT, L. *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 1993.

PETERSON, A. *Laughter in the Exchange: Lucian's Invention of the Comic Dialogue*. Dissertation presented in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of the Ohio State University. 2010.

_____. "Revoking comic license: Aristides' Or. 29 and the Performance of Comedy". In: MARSHALL, C.W. & HAWKINS, T. (eds.) *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London: Bloomsbury, 2016, pp. 181-196.

_____. *Laughter on the Fringes: The Reception of Old Comedy in the Imperial Greek World*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

PETIT, P. "Recherches sur la publication et la diffusion des discours de Libanius". *Historia*, 5, 4, 1956, pp. 479-509.

PETRIDES, A. *Menander, New Comedy, and the Visual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

PFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship: from the beginning to the end of the Hellenistic age*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PFISTER, M. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink, 1977.

PHOTIADÈS, P. "Le type du Misanthrope dans la littérature grecque". *CE* 67, 1959, pp. 305-326.

POIGNAULT, R.; SCHNEIDER, C. *Fabrique de la Déclamation Antique (controverses et suasoires)*. Lyon: Maison de L' Orient et de la Méditerranée, 2016.

PRÉAUX, C. "La misanthropie au théâtre. À propos du Dyskolos de Ménandre", *CE* 34, 1959, pp. 327-41.

PUECH, B. *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*. Paris: VRIN, 2002.

PUPPINI, P. "Allusioni menandree in Coricio". In: Gentili, B; Grilli, A & Perusino, F. (eds.) *Per Carlo Corbato: scritti di filologia greca e latina*. Pisa, 1999, pp. 109-127.

QUIROGA, A. "From Sophistopolis to Episcopolis: the case for a third sophistic". *JLARC* 1, 2007, pp. 31-42.

- RANKIN, H.D. *Archilochus of Paros*. Park Ridge: Noyes Press, 1977.
- REARDON, B.P. "The Greek Novel". *Phoenix*, vol. 23, n. 3, 1969, pp. 291-309.
- RECKFORD, K.J. "The 'Dyskolos' of Menander". *SPh*, vol. 58, n. 1, 1961, pp. 1-24.
- ROHDE, E. "Die asianische Rhetorik und die zweite Sophistik". *RhM*, 41. Bd., 1886, pp. 170-190.
- ROMEO, I. "The Panhellenion and Ethnic Identity in Hadrianic Greece". *CPh* 97, 2002, pp. 21-40.
- ROSEN, R.M. "Lucian's Aristophanes: On Understanding Old Comedy in the Roman Imperial Period". In: MARSHALL, C.W. & HAWKINS, T. (eds.) *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London: Bloomsbury, 2016, pp. 141-162.
- RUSSELL, D.A. *Greek Declamation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- _____. *Libanius, Imaginary Speeches*. London: Duckworth, 1996.
- SACCONI, K. *Fragmentos de Aristófanes: estudo e tradução*. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para a obtenção do título de doutora em Letras, 2018.
- SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.
- SAMUELS, R.B. "Favorinus and the Comic Adultery Plot". In: MARSHALL, C.W. & HAWKINS, T. (eds.) *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London: Bloomsbury, 2016, pp. 89-116.
- SANO, L. *Sendo homem: a guerra no romance grego*. Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2013.
- SCAFURO, A. & FONTAINE, M. (ed.) *Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SCHECHNER, R. *Performance Theory*. London: Routledge, 1977.
- _____. & BRADY, S. *Performance Studies: an Introduction*. London: Routledge, 2013 (3rd. Edition).

SCHMID, W. "Menanders Dyskolos und die Timonlegende". *RhM*, 102. Bd., 1959, pp. 157-182.

SCHMITZ, T. *Bildung und Macht: zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*. München: C. H. Beck Verlag, 1997.

_____. "Performing History in the Second Sophistic", in: *Geschichtsschreibung und politischer Wandel im 3. Jh. n. Chr. Kolloquium zu Ehren von Karl-Ernst Petzold* (Juni 1998) *anlässlich seines 80. Geburtstags*, hrsg. von Martin Zimmermann (Historia Einzelschriften 127), Wiesbaden 1999, 71–92.

_____. "Alciphron's Letters as Sophistic Texts", in: BORG, B.E. (ed.) *Paideia. The World of the Second Sophistic*. Berlin: de Gruyter, 2004, pp. 87–104.

_____. "Die Erfindung des klassischen Athen in der zweiten Sophistik". In: STEINER-WEBER, A.; LAUREYS, M.; SCHMITZ, T. (eds.) *Bilder der Antike*. Göttingen: Bonn University Press, 2007, pp. 71–88.

_____. "Professionals of *Paideia*? The Sophists as Performers". In: JOHNSON, W.A. & RICHTER, D. S. *The Oxford Handbook of Second Sophistic*. Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 414-442.

SHREVE-PRICE, S. S. *Complicated courtesans: Lucian's Dialogues of the Courtesans*. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the Doctor of Philosophy degree in Classics in the Graduate College of The University of Iowa. 2014.

SCHOULER, B. "Chorikios Déclamateur". In: Saliou, C. (ed.) *Gaza dans L'Antiquité Tardive: archéologie, rhétorique et histoire*. Roma: Salerno 2005, pp.117-133.

SEALEY, R. "On lawful concubinage in Athens". *ClAnt*, 3, 1984, pp. 111-33.

SEGAL, E. "The φύσις of comedy". *HSPH*, vol. 77, 1973, pp. 129-136.

SILVA, B.C. *Tal pai, tal filho: estudo e tradução das declamações O jovem herói (Decl. 5) e O velho sovina (Decl. 6) de Corício de Gaza*. Dissertação apresentada para a obtenção de título de Mestre em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2015.

SILVA, B.C. "Declamação, arte mimética: tradução e breve comentário de dialexis 12 (xxi) e de dialexis 21 (xxxiv) de Corício de Gaza". *Letras Clássicas*, 19.2, 2015b, pp. 99-113.

SILVA, N. S. C. *Eunuchus de Terêncio: estudo e tradução*. Dissertação apresentada para a obtenção de título de Mestre em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2009.

SMITH, S.D. “From Drama to Narrative: The Reception of Comedy in the Ancient Novel”. In: OLSON, S. D. (ed.) *Ancient Comedy and Reception: essays in honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 2014, pp. 322- 345.

SLATER, W.J. “Artemon and Anacreon: no text without context”. *Phoenix*, 32, 1978, pp. 185-194.

SLATER, N. W. “The Evidence of the Zeugma Synaristosai Mosaic for Imperial Performance of Menander”. In: OLSON, S. D. (ed.) *Ancient Comedy and Reception: essays in honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: De Gruyter, 2014, pp. 366-376.

SOMMERSTEIN, A. *Aristophanes’ Ecclesiazusae: edited with translation and commentary*. Warminster: Aris & Phillips, 1998.

_____. *Menander: Samia*. Cambridge: Cambridge Greek and Latin Classics, 2013.

SOUSA E SILVA, M.F. *Menandro, O Discolo*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1976.

_____. “A fortuna de um autor chamado Menando”. *Rev. Port. de História do Livro*, 24, 2009, pp. 31-60.

SOUTO DELIBES, F. “El rol de la prostituta em la comedia: de Ferécrates a Menandro”. *CFC (G)*, vol. 12, 2002, pp. 173-191.

SPINELLI, H.N. *O Discolo: estudo e tradução*. Dissertação apresentada para a obtenção de título de Mestre em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2009.

STEVENSON, W. “The rise of eunuchs in Greco-Roman Antiquity”. *Journal of the History of Sexuality*, 5, 4, 1995, pp. 495-511.

STOREY, I. C. “Exposing Frauds: Lucian and Comedy”. In: MARSHALL, C.W. & HAWKINS, T. (eds.) *Athenian Comedy in the Roman Empire*. London: Bloomsbury, 2016, pp. 181-196.

STRAMAGLIA, A. "The Hidden Teacher. 'Metarhetoric' in Ps.-Quintilian's Major Declamations". In: Dinter, M; Guérin, C. Martinho, M. (eds.) *Reading Roman Declamation: the declamations ascribed to Quintilian*. Berlin: de Gruyter, 2016, pp. 25-50.

STRONG, R. A. *The most shameful practice: temple prostitution in the Ancient Greek world*. Los Angeles: University of California, 1997.

STROUP, S. C. "Designing women: Aristophanes' Lysistrata and the 'hetairization' of the Greek wife". *Arethusa*, vol. 37, 1, 2004, pp. 37-73.

SUSSMAN, L. "Sons and fathers in the Major Declamations ascribed to Quintilian". *Rhetorica* 13, 1995, pp. 179-192.

SWAIN, S. "Favorinus and Hadrian". *ZPE*, Bd. 79, 1989, pp. 150-158.

_____. *Hellenism and Empire: Language, Classicism, and Power in the Greek World, AD 50-250*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. "The Reliability of Philostratus's 'Lives of the Sophists'". *CIAnt*, vol. 10, 1, 1991, pp. 148-163.

_____. "Sophists and Emperors: The Case of Libanius". In: EDWARDS, M. & SWAIN, S. (ed.) *Approaching Late Antiquity: Transformations from Early to Late Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 355-400.

SWIFT, L. *Archilochus: the poems. Introduction, Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

TARN, W.W. & GRIFFITH, G.T. *Hellenistic Civilisation*. Cleveland: Meridian Books, 1964 (3ª edição).

THUMIGER, C. "Character and Characterization". In Roisman, H. M. (org.) *The encyclopedia of Greek tragedy*. Chicester: Wiley-Blackwell, 2014, pp. 206-212.

TOMASSI, G. *Luciano di Samosata, Timone o il misantropo (Introduzione, traduzione e commento)*. Berlin: de Gruyter, 2011.

TOO, Y.L. (ed.) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden: Brill, 2001.

TORRES, M. L. *A Impostura em Aristófanes*. Tese de Doutorado defendida junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, 2014.

TRAILL, A. "Menander's Thais and the Roman poets". *Phoenix* 55, 2001, pp. 284-303.

_____. *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

TURNER, E. G. "New Fragments of The Misumenos of Menander". *Bulletin Supplement* (University of London. Institute of Classical Studies), No. 17, 1965, pp. 1-19, 21-73.

_____. "3532 and 3533: Menander, Epitrepontes". *The Oxyrhynchus Papyri* 50, 1983, pp. 36-48.

URIOS-APARISI, E. *The Fragments of Pherecrates*. Thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy. Glasglow, 1992.

VAN GRONINGEN, B.A. "General Literary Tendencies in the Second Century A.D.", *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 18. 1, 1965, pp. 41-56.

VAN HOOFF, L. "Greek Rhetoric and the Later Roman Empire: The Bubble of the 'Third Sophistic'". *AnTard*, 18, 2010, pp. 211-224.

_____. (ed.). *Libanius: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

_____. "Libanius' *Life* and *life*". In: VAN HOOFF, L. (ed.) *Libanius: a Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 7-38.

WEBB, R. "The Progymnasmata as Practice". In: TOO, Y.L. (ed.) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden: Brill, 2001, pp. 289 - 316.

_____. "Fiction, mimesis and performance of Greek Past in Second Sophistic. In: KONSTAN, D. & SAID, S. (eds.) *Greeks on Greekness: viewing the Greek Past under the Roman Empire*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 2006, pp. 27-46.

_____. *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*. Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

WEBSTER, T.B.L. *Studies in Later Greek Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 1953.

_____. "Monuments Illustrating New Comedy". *Bulletin Supplement* (University of London. Institute of Classical Studies), No. 11, 1961, pp. i, iii, v, vii, 1-47, 49-157, 159-239, 241-273. (= MINC)

_____. *Studies in later Greek Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 1970.

_____. "Woman Hates Soldier: A Structural Approach to New Comedy". *GRBS*, vol. 14, n. 3, 1973.

_____. *An Introduction to Menander*. Manchester: University Press, 1974.

ZAGAGI, N. *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, U. von. "Asianismus und Atticismus". *Hermes* 35, 1900, pp. 1–52.

WHITMARSH, T. *Greek Literature and the Roman Empire: the politics of imitation*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

_____. *The Second Sophistic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.