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

MILTON LUIZ TORRES

A impostura em Aristófanes

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2014

MILTON LUIZ TORRES

A impostura em Aristófanes

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 da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Letras Clássicas

Orientadora: Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte

VERSÃO CORRIGIDA

DE ACORDO DO ORIENTADOR:

São Paulo

2014

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

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Letras

FICHA CATALOGRÁFICA

Nome: Torres, Milton Luiz

Título: *A impostura em Aristófanes*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

para Tania, Krícis, Kérrix e Thyana, Mônica e Meire

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Adriane Duarte, pelas orientações sempre enriquecedoras e paciência a toda prova durante o processo de construção deste trabalho.

À administração do Centro Universitário Adventista de São Paulo (UNASP), pela concessão de tempo e apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Aos colegas dos cursos de Letras e Tradutor & Intérprete do Centro Universitário Adventista de São Paulo (UNASP), pelo companheirismo e incentivo.

Aos membros do Grupo de Pesquisa “Estudos sobre o Teatro Antigo”, da USP, pelo exemplo de dedicação acadêmica e integridade intelectual.

Aos que se dedicarem à leitura destas páginas, pela condescendência com suas imperfeições e natureza ordinária, das quais eu sou o único culpado.

Aos filhos, nora, irmãs, cunhadas, cunhados, sobrinhos, sobrinhas e demais familiares, pelo apoio constante e incondicional.

A Tania, pela certeza de que não importa se a vida nos reserve gloriosas surpresas ou, em vez disso, dores inesperadas e trapalhadas embaraçosas, ainda assim, sob a ternura de seu olhar, impostura e heroísmo se confundem, e eu posso fingir – sem fingimento – que sou tudo o que ela me faz pensar que sou.

A Deus, que – como Aristófanes – nos colocou “nesta jornada” (*tonde ton badon*), permitindo que caminhássemos juntos à procura de “um lugar sem preocupações” (*topon apragmona*).

ΠΑΡΡΗΣΙΑΔΗΣ

Μισαλαζών εἰμι καὶ μισογότης καὶ μισοψευδὴς
καὶ μισότυφος καὶ μισῶ πᾶν τὸ τοιουτῶδες εἶδος
τῶν μαρῶν ἀνθρώπων· πάνυ δὲ πολλοὶ εἰσιν, ὥς
οἶσθα.

Luciano, *Reviscentes* sive *Piscator* 20.3-6

RESUMO

TORRES, M. L. **A impostura em Aristófanes**. 2014. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 344 f.

Esta tese de doutorado contempla a investigação da “impostura” ou *alazoneia* no drama aristofânico. Trata-se de uma proposta de teorização acerca da pertinência do “impostor” ou *alazôn* para o enredo das comédias de Aristófanes, na tentativa de superar abordagens que se limitam a apontar a comicidade da figura do *alazôn*. Analisou-se, primeiramente, a ocorrência do vocábulo *alazôn* e seus derivados nas peças supérstites de Aristófanes bem como nos escólios e antigos comentários das referidas peças. Analisaram-se, secundariamente, as cenas típicas de *alazoneia* em que o vocábulo não é usado. A partir dessas análises, estudou-se o impostor na obra de Aristófanes como um todo, levando em consideração o que a literatura antiga e contemporânea postulou sobre esse tipo de personagem. Depois disso, sistematizou-se o uso que Aristófanes faz da *alazoneia* e conclui-se que a impostura é mais importante para sua obra do que se considera geralmente. Finalmente, constatou-se que o *alazôn* constitui mais do que apenas um personagem típico, sendo, em vez disso, uma função cômica de muitos recursos.

Palavras-chave: Aristófanes; comédia antiga; impostura.

ABSTRACT

TORRES, M. L. **Imposture in Aristophanes**. 2014. Dissertation, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 344 p.

This dissertation looks into dramatic “imposture” (*alazoneia*) in Aristophanes’ plays, trying to theorize how the “impostor” or *alazôn* fits the plots of Aristophanes’ comedies, and to go beyond approaches that just point to that figure’s comic function. First, it analyzes the use of the word *alazôn* and its related forms in Aristophanes’ extant plays as well as in ancient *scholia* and commentaries about the plays. Secondly, it examines scenes where *alazoneia* can be found although the word is not actually used. From such analyses, it studies the impostor in Aristophanes’ plays as a whole, taking into consideration what ancient and modern literature postulated about this stock character. After that, it tries to systematize Aristophanes’ usage of *alazoneia*, pointing to the fact that imposture is more important to his work than it has been acknowledged hitherto. Finally, it proposes that the *alazôn* is much more than a stock character; instead, it is a comic function that our playwright deftly uses in almost all of his plays.

Keywords: Aristophanes; old comedy; imposture.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - <i>O bômolochos como narratário</i>	50
Tabela 2 - <i>Aparições do paflagão em Cavaleiros</i>	151
Tabela 3 - <i>Primeira parte do quasi-agôn de Nuvens</i>	171
Tabela 4 - <i>Epideixis de Fidípides no pseudo-agôn de Nuvens</i>	182
Tabela 5 - <i>Agôn entre Filocleão e Bdelicleão em Vespas</i>	192
Tabela 6 - <i>Filocleão, Bdelicleão e os alazones de segunda ordem em Vespas</i>	199
Tabela 7 - <i>“Agôn” entre Trigeu/Coro e Hermes em Paz</i>	204
Tabela 8 - <i>Trigeu e os alazones de segunda ordem em Paz</i>	211
Tabela 9 - <i>Debate entre o cidadão cínico e o crédulo em Assembleia de mulheres</i>	285

SUMÁRIO

<i>Agradecimentos</i>	5
<i>Resumo</i>	7
<i>Abstract</i>	8
<i>Lista de tabelas</i>	9
<i>Sumário</i>	10
INTRODUÇÃO	12
As ordens de <i>alazôn</i>	17
Os objetivos.....	19
O método.....	19
CAPÍTULO 1 - Revisão de literatura	22
1.1 Aristóteles e a caracterização dos personagens dramáticos.....	23
1.2 Abordagens da crítica literária ao <i>alazôn</i>	24
1.2.1 Abordagem discriminatória.....	24
1.2.2 Abordagem etológica.....	26
1.2.3 Abordagem genética I.....	29
1.2.4 Abordagem genética II.....	30
1.2.5 Abordagem humoral.....	33
1.2.6 Abordagem tipológica.....	36
1.2.7 Abordagem funcional.....	45
1.2.8 Abordagem narratológica.....	48
1.2.9 Abordagem psicológica.....	51
1.3 Conclusão.....	53
CAPÍTULO 2 - O <i>alazôn</i> na literatura grega antiga	56
2.1 O <i>alazôn</i> na epopeia.....	58
2.2 O <i>alazôn</i> na poesia jâmbica.....	77
2.3 O <i>alazôn</i> na filosofia.....	81

2.4 O <i>alazôn</i> na historiografia.....	94
2.5 O <i>alazôn</i> na oratória.....	98
2.6 O <i>alazôn</i> no drama.....	104
2.7 Conclusão.....	116
CAPÍTULO 3 - O <i>alazôn</i> em Aristófanes.....	119
3.1 O <i>alazôn</i> em Atenas.....	120
3.2 O <i>alazôn</i> e o <i>corpus</i> de Aristófanes.....	124
CAPÍTULO 4 - O <i>alazôn</i> nas peças supérstites de 425-418 a.c.....	128
4.1 O <i>alazôn</i> em <i>Acarnenses</i>	128
4.2 O <i>alazôn</i> em <i>Cavaleiros</i>	146
4.3 O <i>alazôn</i> em <i>Nuvens</i>	162
4.4 O <i>alazôn</i> em <i>Vespas</i>	187
4.5 O <i>alazôn</i> em <i>Paz</i>	202
CAPÍTULO 5 - O <i>alazôn</i> nas peças supérstites de 414-405 a.c.....	215
5.1 O <i>alazôn</i> em <i>Aves</i>	215
5.2 O <i>alazôn</i> em <i>Lisístrata</i>	231
5.3 O <i>alazôn</i> em <i>Tesmoforiantes</i>	241
5.4 O <i>alazôn</i> em <i>Rãs</i>	253
CAPÍTULO 6 - O <i>alazôn</i> nas peças supérstites de 403-388 a.c.....	276
6.1 O <i>alazôn</i> em <i>Assembleia de mulheres</i>	276
6.2 O <i>alazôn</i> em <i>Pluto</i>	292
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	311
<i>Edições de Aristófanes</i>	319
<i>Fontes antigas</i>	320
<i>Referências</i>	326
<i>Anexos</i>	343
A cronologia aproximada das comédias conhecidas de Aristófanes.....	348
Os <i>alazones</i> das comédias supérstites de Aristófanes.....	349

INTRODUÇÃO

O *alazôn* (ou “impostor”) aparece de forma tão recorrente na literatura universal que Hartland (1896) conseguiu coletar 101 histórias nas quais ele figura de modo importante. Em vinte e cinco ocorrências, trata-se de um homem negro; em dezesseis, um carvoeiro; em sete, um mouro; e, em duas, um limpador de chaminés. Além disso, a *alazoneia* (“impostura” ou “presunção”) tem presença garantida na longa história do teatro e da poesia ocidental, sendo identificada, por exemplo, na comédia ática antiga, na comédia nova, na comédia latina, na *commedia erudita* italiana (BOUGHNER, 1943, p. 42-83), em Philip Sidney (HAGER, 1991, p. 167-175), em William Shakespeare (FRYE, 1953, p. 271-277; BOSCH, 2000-2001, p. 205-217), em Molière e Carlo Goldoni (BRUNORO, 1983), em Bernard Shaw (SPECKHARD, 1958; CASPER, 1971) e na cinematografia moderna (HAGUE, 1984).

Aristófanes escreveu cerca de quarenta comédias em quarenta anos de carreira. Dessas comédias, onze sobrevivem espaçadas em 37 anos, das quais cinco se concentram na década de 420 (STOREY, 1998). Em suas comédias supérstites foram catalogadas mais de quarenta cenas em que ocorre uma participação importante de *alazones* (MCLEISH, 1980, p. 75). A proposta deste estudo é que a *alazoneia* faça parte do coração das peças de Aristófanes, o que concordaria com o argumento de Cornford (1961 [1914], p. 183-184; 209-211) de que ela é a contraparte cômica da *hybris* da tragédia.¹ Falando da comédia antiga, pode-se afirmar, com base nesta proposta, que a ação cômica depende da disputa (*agôn*) travada entre um herói passional e irônico, geralmente um *eirôn*, e o *alazôn*, a figura cheia de impostura que teima em lhe atravessar o caminho. A tese aqui defendida é que, embora a tipologia estabelecida por Cornford (1961 [1914]) com base numa noção rígida de personagens típicos não se sustente na análise da obra de Aristófanes, tampouco ocorre uma dissolução máxima de fronteiras que, segundo Whitman (1964), faz com que, *grosso modo*, a impostura do *alazôn* não difira da impostura do *eirôn*. Busca-se, portanto, uma visão intermediária que demonstre que a categoria de personagem típico é insuficiente para recobrir o recurso aristofânico ao *alazôn*, mas que, por outro lado, dê conta das diferenças existentes entre a atuação do *alazôn*

¹ Aliás, os escoliastas antigos já haviam percebido a relação entre *hybris* e *alazoneia*. De fato, é comum que os escoliastas de Ésquilo glosem, por exemplo, o termo *hybris* como *alazoneia kai asebeia*, e o termo *hybristês* como *alazôn*, o que ocorre, por exemplo, em relação aos versos 821-822 de *Os persas* (SMITH, 1976; 1982). Com isso, não se quer dizer, porém, que a comédia seja o polo oposto da tragédia, conforme já ressaltou Silk (2000). Além disso, há estudiosos que preferem ver no *alazôn* a contraparte cômica do *apragmôn* trágico, uma figura inerte e desinteressada (CARLEVALE, 1999, p. 121).

e a do *eirôn* em Aristófanes. Defende-se, além disso, que a *alazoneia* seja mais importante na comédia aristofânica do que tem sido reconhecido pela crítica recente.

Historicamente, tanto o *eirôn* quanto o *alazôn* pertencem a uma categoria dramática de tipo bem estabelecido. Assim, o *Tractatus coislinianus* (LANE, 1922, p. 262-265) considerou o *eirôn*, o *alazôn* e o *bômolochos*, geralmente um coadjuvante do herói ou um juiz do *agôn* (GELZER, 1960, p. 124-125; FÉRAL, 2009, p. 17-18), como “personagens típicos” (*êthika prosôpa*, em grego).² De fato, a definição filosófica que Aristóteles dá ao *alazôn*, em sua *Ética a Nicômaco* 1108a23 (BYWATER, 1894), o contrapõe principalmente ao *eirôn*:

ἡ δὲ προσποιήσις ἢ μὲν ἐπὶ τὸ μείζον ἀλαζονεία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν ἀλαζών, ἢ δ' ἐπὶ τὸ ἔλαττον εἰρωνεία καὶ εἰρων ὁ ἔχων.

o fingimento para mais é a impostura (alazoneia) e o que o pratica é o impostor (alazôn); o fingimento para menos é a ironia (eirôneia) e o que o pratica é o irônico (eirôn).

O “personagem típico” consistiria, na visão aristotélica, de um estereótipo detentor de certos atributos e atitudes. Segundo Bartley (1942, p. 438),

Um personagem típico [*stock character*] não é a mera apresentação de um tipo, que pode ser inédito ou realista: a novidade não é convencional e o realismo não prescinde de reflexão. Um personagem típico evoca reações e implica num acervo de atitudes que, como diz Richards (1924, p. 202), são o resultado de uma alienação da realidade. Ele é um clichê ambulante.

A antiga comédia grega emprega o termo *alazoneia* (“impostura”) para identificar o comportamento de um tipo muito particular de indivíduo que é dado, entre outras coisas, à fanfarronice. Um personagem com esse tipo de impostura é inescapavelmente torto e sua capacidade de cativar consiste principalmente em sua tentativa obstinada de fazer com que tudo redunde em vantagem para si mesmo. Segundo Durán (1992), uma das características da fala *alazônica* é que esta tem roupagem consciente e voluntária, ingredientes que, a despeito de seu forte teor individualista, geralmente conseguem entreter a audiência. Não obstante, o *alazôn* nunca consegue um relacionamento mais positivo com a audiência do que o herói. Krauss (2004, p. 14) supõe que isso ocorre porque, conforme explicou Platão (*Filebo* 48c-d), “o

² A visão de Aristóteles influenciaria outros autores antigos como, por exemplo, Rutilio Lupo (*De figuris sententiarum* 2.7), Quintiliano (*Institutio oratoria* 5.10.19 e 11.3.74) e Hermógenes de Tarso (*Peri tôn staseôn* 134.4-5). Os personagens típicos são, de fato, recorrentes em vários períodos e gêneros narrativos da literatura universal. No drama elisabetano, por exemplo, encontramos o soldado bravateiro, a heroína disfarçada de rapaz, o camponês crédulo e o vilão maquiavélico. De acordo com Holman e Harmon (1986, p. 482), uma característica da arte moderna é sua tendência de pegar *personagens típicos* do passado, deslocá-los da periferia para o centro da atenção, e tanto revelar quanto explorar novas complexidades.

cômico” (*to geloion*) contrasta com “o autoconhecimento” (*to gnôthi seauton*). Assim, como o *alazôn* não tem conhecimento de si mesmo, torna-se objeto de ridículo. A plateia ri do *alazôn* porque se sente superior a ele, mas, em contraste, ri com o herói porque partilha do conhecimento que este tem da situação. De fato, uma das principais características do *alazôn* é seu comportamento rígido (“tensão”), produto de seu completo desconhecimento de si mesmo (BERGSON, 1978 [1924]). Conforme afirma De Pracontal (2004, p. 20),

a maioria dos impostores, sinceros ou não, protege-se por detrás de uma muralha de convicções contra a qual os melhores argumentos vão se despedaçar. Os ataques de seus adversários nada mais fazem do que reforçar suas certezas.

Em contrapartida, o herói das comédias de Aristófanes, apresenta “elasticidade”, isto é, um comportamento suficientemente flexível para demonstrar sua genialidade e adaptabilidade (BRUNORO, 1983, p. 1-3). Desta forma, Abrams (1993, p. 97) epitomiza assim a definição tradicionalmente atribuída ao *eirôn*:

Na comédia grega, o personagem chamado de *eirôn* era um “dissimulador”, que caracteristicamente falava em atenuação e, deliberadamente, fingia ser menos inteligente do que era. Contudo, triunfava sobre o *alazôn*, o fanfarrão estúpido que vivia se enganando a si mesmo.

O *alazôn*, por outro lado, mesmo no final da peça, geralmente não demonstra ter alcançado qualquer tipo de conhecimento sobre si mesmo, mantendo-se iludido sem jamais se converter à razão e à ordem que a nova sociedade representa (WALLACE, *apud* HAGUE, 1984, p. 120). Assim, por exemplo, temos o lamento do escravo paflagão, no final de *Cavaleiros*, de que o oráculo se cumpriu:

Οἱμοι, πέπρακται τοῦ θεοῦ τὸ θέσφατον.
Κυλίνδετ' εἴσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα.

Ai de mim! cumpriu-se o oráculo do deus...
Empurrem para dentro este pobre infeliz! (Cavaleiros 1248-1249)

A tensão entre individualismo e espontaneidade ignorante em benefício do bem-comum ocorre, por exemplo, nos *Acarnenses*. De acordo com Whitman (1964, p. 26), “Diceópolis, cujo nome significa ‘homem da justiça pública’, abandona o público geral de Atenas inconformado e embarca em uma viagem que, em seu individualismo puro, não tem rivais: uma trégua particular com Esparta para si mesmo e para sua família.” A “esperteza” (*ponêria*), “pouca-vergonha” (*anaideia*) e “cafajestagem” (*panourgia*) do herói permitem que

seja essencialmente egoísta e individualista e, ao mesmo tempo, obtenha, com suas ações, o bem-comum. Embora os críticos argumentem que as crenças agrárias e conservadoras do poeta ganhem corpo no recorrente personagem do velho campesino (WHITMAN, 1964, p. 21), pode-se dizer que isso não constitui prova de falta de originalidade. Aristófanes faz uso consistente de seu herói porque busca o ilimitado, isto é, o destronamento dos limites da razão. Aliás, Aristófanes adquiriu, ao longo dos séculos, fama proverbial por usar vocabulário e técnicas retóricas para construir passagens cuja linguagem sofre colapsos até a perda total de significado (RIVERS, 1985, p. 169-185; MAJOR, 2006, p. 131).

Dentre os traços que caracterizam o herói cômico, a “esperteza” (*ponêria*) constitui sua dimensão predominante. É ela que lhe garante a possibilidade de escapar de qualquer enrascada em que se meta. De fato, ele se comporta com tanta impunidade e de forma tão desinibida que, na vida real, ele dificilmente escaparia a severas penas legais ou forte rejeição da sociedade (DOVER, 1972, p. 125). Em seu caso, “a *ponêria* é sempre um meio de salvação” e elemento estruturador de sua visão heroica (WHITMAN, 1964, p. 102 e 162).³ Sua contraparte é a “impostura” (*alazoneia*), característica dominante na personalidade do vilão aristofânico. No entanto, *alazoneia* é mais do que apenas uma característica de sua personalidade. Ela constitui uma estratégia bem montada pelo poeta para reforçar a fantasia que cria. Nesse sentido, o que Hutcheon (2000, p. 16) fala da ironia, pode ser dito também da *alazoneia*: não se trata de um *tropos*, mas de um *topos* político com implicações comunicativas e de natureza transideológica (HOFFMANN, 2008, p. 14-31). A *alazoneia* está presente, na obra de Aristófanes, em muitas dimensões, e é especialmente corporificada por alguns personagens que, por essa razão, podem ser chamados de *alazones*, bem como em alguns desenvolvimentos das peças, as cenas com *alazones*. Tradicionalmente descritos como “figuras de bloqueio” (*blocking characters*), pela capacidade que derivam de seu poder ou prestígio social e que é capaz de impedir que a utopia cômica se concretize (FRYE, 1957, p. 169),⁴ os *alazones* se apresentam como criaturas obcecadas, governadas por sua paixão pelo dinheiro, ambição e autoridade, cegas às necessidades alheias, sempre dispostas a reagir de modo mecânico e irracional (BERGSON, 1978 [1924]; BRUNORO, 1983, p. 2); tornam-se o objeto de algum tipo de reconciliação, no término da peça, para garantir o final feliz, mas sem se converter, de fato, à sociedade criada pela utopia cômica e que a plateia contempla como

³ De acordo com Dover (1972, p. 125), a plateia, identificando-se com o herói, podia alcançar uma vingança vicária contra a ordem política e social dentro da qual era obrigada a viver.

⁴ A arte de Aristófanes é feita de “improvisos sucessivos, de uma progressão delirante da ação. E essa poesia, ferozmente absurda, abre uma brecha, uma fenda na ordem, no ritual sagrado e cidadão. Uma falha que deixa entrever outro gênero de vida, uma felicidade prometida aos homens, apesar do peso das obrigações, dos hábitos, dos procedimentos” (DUVIGNAUD, 1999, p. 79).

sendo a ideal (FRYE, 1957, p. 164). Em geral, predicam sua capacidade de afetar o *eirôn* e de impedir a utopia cômica em um estatuto social privilegiado. No entanto, quando o autor reverte os valores por eles abraçados, colocando-os no estrato mais baixo da sociedade idealizada pelo *eirôn* e seus simpatizantes, os *alazones* conseguem ainda derivar sua capacidade bloqueadora de sua fidelidade à obstinada concepção de que o dinheiro está acima de todas as coisas (RENAN, 1983, p. 247).

Para mim, a passagem na qual Diógenes Laércio, em *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* 8.66 (KURY, 2008), descreve a *alazoneia* de Empédocles provê um exemplo de como os gregos a atribuíam especialmente às contundentes declarações de impostura, falas nos limites da alienação ou loucura:

ὁ γέ τοι Τίμαιος ἐν τῇ πρώτῃ καὶ δευτέρᾳ, πολλάκις γὰρ αὐτοῦ μνημονεύει, φησὶν ἐναντίαν ἐσχηκέναι γνώμην αὐτὸν <ἐν> τε τῇ πολιτείᾳ <καὶ ἐν τῇ ποιήσει> ὅπου μὲν γὰρ μέτριον καὶ ἐπιεικῆ φάινεσθαι, ὅπου δ' ἀλάζονα καὶ φίλαυτον [ἐν τῇ ποιήσει]. φησὶ γοῦν, χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὑμῖν θεὸς ἄμβροτος, οὐκέτι θνητὸς πωλεῦμαι, καὶ τὰ ἑξῆς.

Tímaios, por seu turno, diz nos livros primeiro e segundo de sua obra – na verdade, ele menciona Empédocles muitas vezes – que o filósofo parece ter sustentado pontos de vista opostos na vida pública e em seus poemas. E cita um trecho seu onde ele se mostra cabotino (alazôn) e egocêntrico (philautos). Suas palavras são as seguintes: - Saúdo-vos! Caminho entre vós como um deus imortal, e não como um mortal, etc.

Além disso, a *alazoneia* pode ser alimentada, sendo geralmente insuflada pelas palavras elogiosas proferidas por outras pessoas. Em relação à passagem da *Iliáda* (5.31) em que Atena cobre o deus Ares de epítetos elogiosos, o escoliasta da *Iliáda* declara (ERBSE, 1974):

τὸ δὲ ἀλαζονικὸν τοῦ δαίμονος ἐξαίρει τοῖς ἐπιθέτοις

a jactância (to alazonikon) do deus incha com os epítetos

Segundo Buckley (2003, p. 91-92), a *alazoneia* não se caracteriza, entretanto, como hipocrisia. O *alazôn* age como impostor quando, por exemplo, se vangloria de batalhas fictícias e, como hipócrita, quando se comporta como se fosse corajoso e nobre. No entanto, percebe-se uma nítida diferença entre o impostor e o hipócrita. O impostor precisa do recurso às palavras e/ou às ações para se representar falsamente a outras pessoas, alegando virtudes e feitos que não lhe pertencem. O hipócrita, em contrapartida, pode granjear esse resultado mesmo quando permanece silencioso e estático. O homem que se apresenta como sendo corajoso, mas age

covardemente, é hipócrita; só será impostor, entretanto, se, mesmo diante das evidências de sua covardia, se vangloriar de sua coragem.

As ordens de *alazôn*

O objetivo da *alazoneia* não é simplesmente provocar risos, sem manter uma conexão significativa com o enredo. Cornford (1961 [1914]) divide os *alazones* das comédias de Aristófanes em duas categorias: *alazones* de primeira e de segunda ordem. Os dois tipos têm participação essencial no desenvolvimento das peças. Os *alazones* de primeira ordem são os que, mesmo quando não ocupam a posição de personagens principais, participam, de forma bastante significativa da trama, em geral para se opor à utopia cômica. É o caso, por exemplo, do Melhor Argumento, em *Nuvenus*. Embora não seja protagonista, sua argumentação pusilânime durante o *agôn* (v. 888-1114) acaba contribuindo, de forma essencial, para a derrocada do Pensatório de Sócrates.⁵ De fato, os *alazones* de primeira ordem desempenham o papel de adversários do protagonista no *agôn*, com poucas exceções,⁶ como é o caso de Sócrates, em *Nuvenus*, sendo invariavelmente derrotados pelo *eirôn*. Apesar de diferentes tipos de *agôn* ocorrerem no antigo drama grego (DUCHEMIN, 1968; FÉRAL, 2009), é possível identificá-lo, no caso da comédia aristofânica, como principalmente uma disputa de “esperteza” (*ponêria*), “pouca-vergonha” (*anaideia*), “nojeira” (*bdelyria*), “cafajestagem” (*panourgia*) e/ou “impostura” (*alazoneia*). Em realidade, o *agôn* cômico envolve uma combinação simples de *eirôn* versus *alazôn* em um movimento da “confiança” (*pistis*) para a “certeza” (*gnôsis*) e da quimera para a realidade (CASPER, 1971, p. 8).

De acordo com Cornford (1961 [1914], p. 134), esses *alazones* são também afetados pela fanfarronice e, por essa razão, incorrem na ironia do herói. Sob essa categoria se incluem, entre outros, Lâmacos (*Acarnenses*), o escravo paflagão (*Cavaleiros*), Sócrates (*Nuvenus*), Hermes (*Paz*), o *proboulos* (*Lisístrata*), Eurípides (*Tesmoforiantes* e *Rãs*) e Blépiro (*Assembleia de mulheres*). Esses são tipos fixos dentro de um acervo definido. Lâmacos, por exemplo, não passava de uma figura histórica de estatura média (Plutarco, *Alcibíades* 17 e 21).⁷ Aristófanes o

⁵ Tradicionalmente, os estudiosos de Aristófanes, entre eles Cornford (1961 [1914]), não identificam o Melhor Argumento como *alazôn*.

⁶ Em minha opinião, a regra vale para todas as peças supérstites de Aristófanes. No entanto, Wilson (1958, p. 153) vê *Aves* como exceção. Essa diferença de opiniões resulta principalmente do fato de que Wilson não consegue identificar a presença de um *alazôn* no *agôn* daquela peça. Trata-se, de fato, de uma peça de difícil análise. Apesar disso, parece-me que há evidência suficiente para considerar que o coro desempenha, ali, essa função cômica.

⁷ Isso não diminui, porém, nem a sua virilidade nem seu valor como soldado. Plutarco (*Alcibíades* 18.2) o descreve como “inflamável” (*diapuros*) e “amigo do perigo” (*philokindynos*), não o considerando em nada inferior a Alcibíades. Em *Nícias* 15.1, Plutarco o chama de “varonil” (*andrôdês*) e “justo” (*dikaíos*).

escolheu, entretanto, porque seu nome o projetava como candidato ideal para representar o papel do *miles gloriosus*, o soldado bravateiro.⁸ Cornford (1961 [1914], p. 134-146) classifica, ainda, os *alazones* em quatro subcategorias: (1) o soldado bravateiro, como Lâmacos (*Acarnenses* 589) e Ésquilo (fragmentos 818, 908, 919); (2) o erudito (ancestral do *scholasticus* de tempos posteriores), como Sócrates (*Nuvens* 102, 1492) e Eurípides (nas *Tesmoforiantes* e *Rãs*); (3) o cozinheiro, como Agorácrito (*Cavaleiros*);⁹ e (4) o parasita ou bajulador, como o escravo paflagão (*Cavaleiros*).

Os *alazones* de segunda ordem são, por sua vez, os intrusos em quem, com frequência, o herói tropeça, geralmente na segunda parte da peça, quando o *agôn* já foi vencido por este. Alguns exemplos bem conhecidos de *alazones* de segunda ordem, em Aristófanes, incluem, primeiramente, os dois agiotas que interrompem, em *Nuvens*, a festa em que Estrepsíades celebra o pacto feito com o filho para humilhar os credores. De igual modo, há, em *Vespas*, dois peticionários de justiça (uma mulher e um recém-chegado) que interrompem um *kômos*.¹⁰ Também, em *Paz*, o herói cômico está cozinhando quando um vendedor de oráculos e seu servo tentam abocanhar um pedaço de carne e são expulsos a pancadas. Em um último exemplo, *Aves* (v. 801-1057) tem a mais longa lista de *alazones* de segunda ordem, pois o sacrifício após a *parábase* atrai um sacerdote, um poeta, um adivinho, um astrônomo famoso, um comissário e um vendedor de leis. O herói da peça é, então, forçado a voltar para o interior do recinto a fim de escapar ao assédio e concluir, em paz, o sacrifício. Mais tarde, o herói é, de novo, acossado por *alazones*: um jovem atraído pela vida moral dos pássaros, um poeta e um sicofanta que acaba espancado. Como se percebe, a principal característica dos *alazones* de segunda ordem é que eles alegam merecer algo que é evidente que não merecem. De fato, não são nunca bem-vindos porque aparecem simplesmente para estabelecer interrupções inesperadas.

Proponho, ainda, a inclusão de uma terceira ordem de *alazones* às duas ordens da tipologia de Cornford (1961 [1914]). Trata-se dos *alazones* que são mencionados no decorrer da ação de várias peças sem que venham a constituir personagens dessas comédias. Os

⁸ De acordo com Plutarco (*Alcibíades* 21.9), apesar de Lâmacos ser “beligerante” (*polemikos*) e “varonil” (*andrôdês*), sua pobreza conspirava contra sua “autoridade” (*axiôma*) e “respeito” (*ogkos*) no exército.

⁹ O cozinheiro é, de fato, um personagem típico que aparece com frequência na comédia nova (DOHM, 1964, p. 11-66). No entanto, em nossa análise, Agorácrito, embora cozinheiro, não pertence à categoria dos *alazones*, mas à dos *eirones*.

¹⁰ De acordo com Fernandes (2005, p. 212), o *kômos* era “uma procissão alegre e tumultuada, regada a vinho”, “cuja presença é atestada em ritos agrários e no culto de certos deuses da cidade” [Atenas]. “Os componentes do *kômos*, em geral mascarados e bêbados, executam mímicas, cantam e dançam para celebrar a renovação das forças da terra”. Para Minois (2003, p. 37), o *kômos* consiste de “uma saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem e interpelam os passantes... cujos ecos se reencontram no Carnaval”. Para Pires (2014, p. 94), o sentido de *kômos*, “em sua acepção mais esquemática”, é o de “celebração”.

exemplos abundam: os *alazones* da Diomeia, Antímaco e Cratino (em *Acarnenses*), Proxênides, Ésquines, Teógenes e os homens de fala bombástica (em *Vespas*), Teágenes e Mídias (em *Aves*) e Timóteo (em *Pluto*), entre outros. Considerei, portanto, como *alazones* de terceira ordem os personagens históricos, fictícios e mitológicos aos quais os personagens aristofânicos (ou o próprio poeta) se referem para satirizá-los ou para exemplificar, com eles, a impostura de outros personagens.

Os objetivos

O objetivo geral deste trabalho foi explicar, sistematizar e avaliar o modo como a impostura opera nas comédias supérstites de Aristófanes à luz de seus escoliastas e comentaristas antigos. Como seus objetivos específicos, esta investigação pretendeu, em primeiro lugar, apresentar um resumo do estado da arte quanto ao tema da impostura aristofânica. Em segundo lugar, procurou analisar a forma como a literatura grega anterior ou aproximadamente contemporânea a Aristófanes entendia o papel do *alazôn*. Buscou, em terceiro lugar, captar as formas como o dramaturgo fez uso dos *alazones* no palco para que, por sua oposição, conseguisse reforçar a situação utópica que criava para os atenienses e a Atenas de sua fantasia. Em quarto lugar, procurou tratar as glosas dos escoliastas e comentários antigos das peças de Aristófanes com respeito aos *alazones* a fim de incluí-las em sua explicação do fenômeno da impostura aristofânica. Em quinto lugar, tentou entender como foi possível que Aristófanes construísse heróis cômicos que conquistavam o bem-comum para a *polis* mesmo quando estavam buscando tirar vantagens pessoais, sem incorrer, com isso, no desprezo que o público reservava para os *alazones*.

O método

O método da investigação incluiu, em primeiro lugar, uma revisão da literatura pertinente ao *alazôn* de Aristófanes, desde o século XVII aos dias atuais. Embora seja amplamente aceito que é possível identificar *alazones* mesmo nas tragédias (CORNFORD, 1961 [1914], p. 130-132; BELTRAMETTI, 2004, p. 87-113) ou na historiografia (DURÁN, 1992), o estudo da *alazoneia* tem, até aqui, ficado restrito à comédia. A segunda fase da investigação considerou, por isso, o tratamento da *alazoneia* em outros gêneros da literatura clássica a fim de colocá-la em perspectiva. Depois disso, fez-se uma análise dos vários *alazones* que aparecem nas comédias de Aristófanes, com vistas a identificá-los por meio de critérios objetivos e a estabelecer as relações que podem ser percebidas entre os *alazones* e o enredo,

entre os *alazones* e os demais personagens e entre os próprios *alazones*. O principal critério empregado nessa fase foi a atenção à ocorrência, nas onze comédias supérstites, do vocábulo *alazôn* (e seus cognatos ou derivados) e de cenas claramente marcadas pela jactância e vitupério, elementos considerados como estruturadores da impostura aristofânica. Em seguida, analisaram-se as passagens em que os escoliastas e antigos comentários de Aristófanes identificaram a ocorrência de cenas de *alazones*, incluindo tanto as passagens em que a expressão ocorre nas comédias supérstites quanto as cenas que os escoliastas e comentaristas antigos consideravam como marcadas pela *alazoneia* ou por metáforas que apontam para a impostura.

Uma importante parte, portanto, da metodologia envolveu o recurso aos escoliastas e comentaristas antigos de Aristófanes.¹¹ Embora nem sempre distinguíveis, escólios e comentários representam categorias distintas de fontes antigas. Os escólios, cujo significado original remonta ao conceito de “palestras breves” (WILSON, 2007, p. 40), constituem um corpo de notas geralmente preservadas à margem dos antigos textos de Aristófanes e, para ser preciso, de diversos outros autores antigos como Homero, Hesíodo, Píndaro e Aristóteles, entre outros. Os escólios se diferenciam dos comentários porque, ao contrário destes, não constituem uma composição contínua transmitida como obra separada. Em vez disso, Mountford (1970, p. 961) considera que os escólios não passam de *disiecta membra* de comentários agora perdidos. A crítica considera, agora, que os escólios de Aristófanes derivam principalmente do comentário de Dídimo Calcêntero, escrito, em Alexandria, no século I a.C. (MOUNTFORD, 1970, p. 961). Trata-se de um erudito de vasta cultura e incansável diligência (MOUNTFORD; BROWNING, 1970, p. 340). Já as fontes identificadas como comentários remontam a João Tzetzes, escritor bizantino de época muito posterior (séc. XII A.D.), que Forbes e Browning (1970, p. 1102) consideram como “volumoso”, “descuidado”, “polêmico”, “monótono” e “impreciso”. Por essa razão, as informações por ele dadas são encaradas com muito ceticismo, a não ser que sejam corroboradas por outras fontes. Segundo Wilson (2007, p. 39), “interpretar os escólios com exatidão nem sempre é uma tarefa fácil”. Porém, apesar das dificuldades normalmente associadas à interpretação dada pelos escoliastas e comentaristas ao *corpus* aristofânico,¹² pode-se dizer que escólios e comentários constituem

¹¹ A título de esclarecimento, informo que o autor da dissertação traduziu todas as citações que aparecem nesta pesquisa, quer as de línguas antigas, quer as de línguas modernas. Informo também que, por uma questão de consistência, conservaram-se, nas citações, os mesmos títulos das peças e a mesma transliteração de palavras gregas que os empregados no texto da dissertação.

¹² Wilson (2007, p. 54-61) elenca os seguintes problemas dentre os principais deméritos dos escoliastas: (i) ignorância de muitos aspectos pertinentes às obras que comentam; (ii) obsessão pela interpretação alegórica; (iii) fixação na edificação moral dos leitores; (iv) mania de citar Homero como modelo para a escrita ática; (v) atribuição de primazia à retórica e aos elementos didáticos; (vi) preocupação com o

uma valiosa, senão a melhor, fonte antiga de informações a respeito dessas obras. Petrides (2010, p. 491), tratando de uma velha dificuldade no v. 709 de *Acarñenses*, afirma que o escoliasta “torna claro o sentido geral de Aristófanes”, o que mostra que, apesar de suas limitações, o recurso aos escólios tem o seu valor. Embora lamentando a imprecisão dos escólios, Ruck (1975, p. 15) chega a declarar que os escoliastas e comentaristas antigos “determinaram a interpretação subsequente de Aristófanes”.

domínio do dialeto ático a fim de grangear a admiração dos leitores; e (vii) *aprepeia* (isto é, a análise do que é ou não conveniente para exposição pública) como ferramenta de crítica literária.

CAPÍTULO 1

REVISÃO DE LITERATURA

O objetivo deste capítulo é traçar a trajetória do *alazôn* de Aristófanes em relação ao crivo dos principais críticos que se debruçaram sobre essa interessante figura da comédia antiga. Pretende-se mostrar que, nos últimos quatro séculos, a *alazoneia* constituiu um importante foco dos estudos sobre Aristófanes e sobre a comédia antiga. Em primeiro lugar, discute-se brevemente a questão da caracterização de personagens em Aristóteles. Foi a teoria aristotélica, conforme expressa na *Poética*, que norteou a maioria dos estudos que foram levados adiante, durante esse período, em relação aos personagens da comédia ática, incluindo sua caracterização, tipologias e funções. Propõe-se, depois disso, um levantamento provisório desses estudos, desde a publicação, na primeira metade do século XVII, tanto da primeira tradução inglesa das obras de Homero quanto de uma alegoria composta por Randolph (1638) acerca dos tipos de personagens propostos por Aristóteles. Este levantamento categoriza os estudos sobre a *alazoneia* de acordo com o tipo de abordagem neles empregada: abordagem discriminatória, interessada, principalmente no século XVII, na compreensão mais detalhada acerca das diferenças e semelhanças entre o *alazôn* e o *eirôn*; abordagem etológica, voltada para a compreensão do caráter do *alazôn* a partir das tipologias propostas por Aristóteles e da noção de “personagem típico” (*stock character*);¹³ abordagem genética, preocupada com a contribuição que a *alazoneia* pode ter dado para o surgimento da comédia antiga; abordagem humoral, cuja preocupação principal se volta para o efeito cômico da *alazoneia*; abordagem tipológica, que questiona as tipologias baseadas na tradição platônica e aristotélica, e propõe novas tipologias cuja consequência imediata é a rejeição de distinções rígidas entre *alazôn*, *eirôn* e *bômolochos*; abordagem funcional, que atribui maior importância ao *alazôn* como função do que como “personagem típico”; abordagem narratológica, na qual o tratamento do *alazôn* é ofuscado pela atenção especialmente dedicada ao *bômolochos* como interruptor da narrativa, mas que também encara o *alazôn* mais como função; e abordagem psicológica, que explora a *alazoneia* do dramaturgo e dos atores cômicos. Não se evita, porém, certa justaposição nas discussões do tema, uma vez que

¹³ Os “personagens típicos” (*stock characters*) são mais claramente discerníveis na comédia ática nova, sendo mesmo uma de suas características diferenciadoras em relação à antiga comédia ática; apesar disso, há personagens típicos que subjazem às criações de Aristófanes. Há, inclusive, evidência arqueológica oriunda de figurinos de *terracotta* de que os personagens típicos já existiam no século V (DUNCAN, 2006, p. 90).

alguns aspectos acabam retomados por estudiosos mesmo mediante o emprego de uma abordagem distinta.

Alguns dos críticos aos quais este capítulo se refere trataram a *alazoneia* de forma mais inclusiva do que a pretendida nesta investigação, não limitando suas considerações ao *alazôn* de Aristófanes, mas ampliando-as de modo a englobar também os aspectos pertinentes à comédia nova, à comédia romana e à própria história do teatro ocidental. Apesar disso, o foco da pesquisa ficou restrito aos aspectos que têm implicação para a compreensão do *alazôn* aristofânico. Por essa razão, excluíram-se, aqui, autores como Michele (1999) que, referindo-se à *alazoneia* aristofânica, o fizeram movidos exclusivamente pelo desejo de apresentar uma breve contextualização antes de empreenderem uma análise mais particular de outros aspectos da comédia ocidental.

1.1 Aristóteles e a caracterização dos personagens dramáticos

O que os críticos por muito tempo têm afirmado acerca dos personagens de Aristófanes depende, em grande medida, do conceito aristotélico de caracterização dos personagens trágicos. Segundo Aristóteles (*Poética* 1450a13-14), a tragédia grega se compõe de seis elementos qualitativos: *mython* (“enredo”), *êthos* (“caracterização”), *dianoia* (“pensamento”, isto é, o que é dito nas cenas), *lexis* (“dicção”, isto é, como se dizem as coisas nas cenas), *melos* (“melodia”, isto é, a música de acompanhamento) e *opsis* (“espetáculo”, isto é, como se encenam as partes do drama), sendo que o enredo tem, porém, primazia sobre os demais, inclusive sobre a caracterização:

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου.

o mais importante destes elementos é a estruturação dos fatos; porque a tragédia não é a representação de pessoas, mas de ações e vida (Poética 1450a15-17).

Assim, numa tragédia bem escrita, a caracterização dos personagens dá suporte ao enredo. Ou seja, as motivações pessoais de cada personagem fazem parte intrínseca da cadeia de causa e efeito que produz ações capazes de criar compaixão ou medo na plateia. De acordo com Aristóteles (*Poética* 1454a15),

Περὶ δὲ τὰ ἥθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι...

Quanto à caracterização dos personagens (ta êthê), há quatro coisas a que se deve aspirar...

A “caracterização do personagem” (*êthos*) precisa ser “boa” (*chrêston*), “apropriada” (*harmottonta*), “consistente” (*homoion*) e “consequente” (*homalon*). Primeiramente, ao ser “boa”, o personagem se torna compatível com sua “classe” (*genos*); isto é, um escravo, por exemplo, tem que agir como agem os escravos. Em segundo lugar, ao ser “apropriada”, o personagem se torna compatível com seu tipo; ou seja, uma mulher não pode demonstrar mais coragem do que as mulheres geralmente demonstram. Em terceiro lugar, ao ser “consistente”, o personagem se torna compatível com a realidade. Finalmente, ao ser “consequente”, o personagem se torna compatível com sua própria personalidade; isto é, o personagem não age independentemente das motivações que já lhe foram atribuídas na peça. Além disso, a *Poética* (1454a34-36) recomenda que a caracterização de personagens obedeça às condições impostas pela “necessidade” (*to anagkaion*) e pela “verossimilhança” (*to eikos*). Por último, em 1454b8-18, requer que a caracterização apresente o personagem de forma idealizada. Isto é, os personagens devem ter personalidade e atitudes mais nobres do que as das pessoas comuns.

Apesar de extremamente influente, a teoria aristotélica da caracterização de personagens parece insatisfatória para explicar os personagens de Aristófanes por duas razões pelo menos. Em primeiro lugar, sua deficiência mais óbvia emana do fato de que sua motivação principal é a compreensão da caracterização dos personagens trágicos e não dos personagens cômicos. Em segundo lugar, Aristóteles dá primazia excessiva às caracterizações consistentemente realistas, em detrimento das caracterizações descontínuas dos personagens aristofânicos (PELLING, 1990; SILK, 1990; 2000). Por isso, Bal (1985, p. 80) afirma que “ninguém foi ainda bem sucedido em construir uma teoria completa e coerente do personagem”.

1.2 Abordagens da crítica literária ao *alazôn*

1.2.1 Abordagem discriminatória: George Chapman (1616) e Thomas Randolph (1638)

A primeira tradução das obras completas de Homero para a língua inglesa, publicada por George Chapman, em 1616, presta detalhada atenção ao que o tradutor convencionou chamar de as qualidades de ironia e escárnio da *Iliada* e da *Odisseia*. De acordo com Wolfe (2008), sua preocupação com as qualidades irônicas de Homero o ajuda a resolver aparentes incongruências na narrativa. Por outro lado, sua preocupação com o escárnio nas mesmas obras o ajuda a estabelecer sua autoridade crítica em relação aos editores e tradutores anteriores. No prefácio e em seus comentários, Chapman procura estabelecer as diferenças e semelhanças entre essas duas perspectivas. A tradução de Chapman acaba funcionando como

pano de fundo contra o qual se discute, pela primeira vez, em língua inglesa, os contrastes entre *eironeia* e *alazoneia*. Cabe a Thomas Randolph o papel de precursor dessa discussão.

A obra de Randolph (1638, p. 50ss; 1825, 145ss) constitui uma alegoria na qual personagens como Comédia, Tragédia, Mimo e Sátira representam personificações literárias. No ato III, cena IV, duas figuras que personificam extremos de verdade discutem sobre a influência de Homero em sua existência. O primeiro personagem recebe o nome de *Alazôn* e reivindica, tanto para si quanto para seu interlocutor, um lugar na genealogia do grande poeta da epopeia grega. Com uma vanglória persistente, vê a si mesmo como o Heitor de sua época e a seu interlocutor como um novo Aquiles. O segundo personagem, a quem cabe o nome de *Eirôn*, recusa esse privilégio, afirmando, a despeito de sua reconhecida valentia, que não é nenhum Aquiles. Os apartes de um terceiro personagem denominado *Kolax* deixam claro que os dois personagens erram, respectivamente, um por defender uma falsidade e o outro, por negar uma verdade.

Na conversa que entabulam, na cena IV, *Alazôn* e *Eirôn* reivindicam a origem homérica para o contrário dos vícios retóricos que representam. À medida que se referem a seus autores favoritos, *Eirôn* declara que não existe poesia além da *Ilíada*.¹⁴ Como compete à natureza do impostor, *Alazôn* protesta que ele, e não *Eirôn*, faria jus ao título de verdadeiro herdeiro da *Ilíada*. Contudo, sua alegação de que a *Ilíada* é o berço da impostura e não da ironia carece de sustentação pelo fato de que, em primeiro lugar, espera-se que um *alazôn* reivindique privilégios que não merece e, em segundo lugar, contraria o tratamento que Aristóteles confere à impostura e à ironia em sua *Ética a Nicômaco* 1108a23, onde afirma que ninguém pode distinguir facilmente as dissimulações do *eirôn* daquelas do *alazôn* (WOLFE, 2008, p. 152). Por isso, a cena termina sem a resolução do questionamento se o épico Homero proporcionou a gênese da *alazoneia*, da ironia, de ambas, ou de nenhuma delas.

Embora a obra consista de uma ficção aparentemente sem pretensão à crítica literária, seu mérito principal advém de fazer uma descrição precisa dos personagens da comédia ática antiga. Não somente Randolph inventa situações que evidenciam sua compreensão sofisticada da natureza do *alazôn* e do *eirôn*, mas, além disso, inclui em seu tratamento o *bômolochos* e o *agroikos* (cenas V e IV, respectivamente), este último apresentado como um homem rústico, isto é, um camponês com atitude de histrão e cujo discurso não vai além de sua natureza rural. Por outro lado, também introduz o *bômolochos*, descrevendo-o como o outro extremo da urbanidade, um indivíduo satisfeito com seu próprio temperamento, embora não seja nada além de “as borras vis do escândalo” (*the base dregs of scandal*, RANDOLPH, 1825, p. 215).

¹⁴ Wolfe (2008) considera difícil de aceitar essa declaração automaticamente, já que o próprio Randolph (1638) nos adverte que *Eirôn* sabe muito bem dissimular suas qualidades.

Mesmo diante de sua intenção mais alegórica do que crítica, por sua atenção minuciosa à caracterização e variedade dos tipos encontrados na comédia antiga, Randolph acaba provendo os primeiros subsídios, em tempos posteriores à Antiguidade Clássica, para a modalidade de discussão tipológica de interesse para esta investigação. Isto é, ele representa uma primeira tentativa, desde Aristóteles, de sistematização e cristalização dos personagens dramáticos em termos de uma compreensão mais fácil e de relevância mais evidente para o público de sua época. De fato, mesmo a crítica mais recente tem considerado a possibilidade de que a própria noção de *alazoneia* contenha, em seu bojo, uma forte carga alegórica. Para se mencionar apenas um exemplo, Lape (2004), referindo-se aos *alazones* da comédia nova atica, vê, por exemplo, o *alazôn* como uma alegoria dos reinos helenísticos que ameaçavam a autoimagem ateniense como democracia independente.

1.2.2 Abordagem etológica: Otto Ribbeck (1882)

Sem ter as mesmas pretensões dramático-alegóricas de Randolph, Ribbeck (1882) dá ao *alazôn* um tratamento muito mais formal, explorando principalmente a sua etologia e cobrindo um período muito mais abrangente do que aquele que interessa a esta investigação. De fato, Ribbeck observa o *alazôn* desde seu aparecimento na comédia antiga, incluindo sua passagem pela comédia nova e seus desenvolvimentos na comédia romana. O foco principal do autor é Plauto, mas, para chegar a ele, faz todo o percurso anterior ao dramaturgo romano. Ribbeck (1882, p. 1) declara que, inicialmente, o caráter do *alazôn* era tomado favoravelmente pelos gregos. Para isso, invoca a autoridade do *Onomasticon* 1.195 (BETHE, 1900), de Pólux, erudito do século II A.D., que coloca o termo entre os predicados favoráveis geralmente atribuídos ao cavalo de raça. Com isso, entretanto, Ribbeck (1882) não propõe uma conexão etimológica entre *alazôn* e “alazão” e tampouco faz referência à cor do animal.¹⁵

Xenofonte (*Ciropedia* ii.2,12) constituiria, para Ribbeck (1882, p. 3), um marco divisório a partir do qual a palavra *alazôn* passaria a conter uma significação exclusivamente negativa associada com o bravateiro que faz promessas que nunca poderá cumprir. Em seguida, a partir de sua análise do emprego dessa expressão por Platão e Aristóteles, Ribbeck (1882, p. 4) chega

¹⁵ Carvalho da Silva (2009) afirma que, no português medieval, o vocábulo “alazão” assumia a forma “alaxam”, mas não vê relação entre *alazôn* e “alazão”. Alguns dicionários etimológicos associam a palavra portuguesa ao árabe *al-hiçân*, “cavalo” (**Dicionário etimológico online**, 2007-2012). Por sua vez, o termo *alazôn* pode ser um empréstimo grego do acadiano *aluzinnu*, que denota um “tolo vangloriador” (WEST, 1994, p. 2, n. 8, *apud* GRIFFITH; MARKS, 2011, p. 23), embora os antigos gregos geralmente o associassem incorretamente com o verbo *alaomai*, “vaguear” (cf. Hesíquio e Alceu Cômico, fragmento 37). Na concepção dos antigos gregos, seu protótipo era o do sacerdote mendicante que rodeava o gazofilácio (Ésquilo, *Agamenão*, v. 1273; Platão, *República* 364b) ou o do falso herói que, como Belerofonte, caía do lombo do cavalo no Aleio, a planície dos itinerantes (Píndaro, *Ístmicas* 7.43-47; escoliasta de *Paz* 147a-b; *Ilíada* 6.201-202).

à conclusão de que o termo *alazôn* evoca o exagero da verdade da mesma forma como *eirôn* evocaria a atenuação da verdade. Sua proposta é que existam três tipos de *alazôn*, a primeira categoria dos quais incluiria aqueles que o são compulsivamente, sem nenhum objetivo imediato para tal, os quais chama de *eitel* (“vãos”). Numa segunda classe, ele coloca aqueles que buscam fama e glória, denominando-os de *harmlosen* (“inócuos”). A classe mais numerosa, a terceira, incluiria, finalmente, aqueles que querem obter algum tipo de vantagem a partir de sua impostura, sendo, por isso, chamados de *gemeisten* (“mais comuns”).

Esta tipologia de Ribbeck (1882) é operacional e não visa ao detalhamento da situação ou função do *alazôn* no palco. Como se percebe pelo próprio título de sua obra, de acordo com a compreensão que se tinha da tradição aristotélica da *Poética*, seu interesse se volta principalmente para a etologia, o estudo do caráter do *alazôn*. Apesar disso, o autor se detém também em particularidades pertinentes à comédia ateniense, sua principal fonte de insumos para a caracterização desse personagem que, mais tarde, vai aparecer, em Plauto, principalmente como o *miles gloriosus*.¹⁶ Nesse detalhamento, Ribbeck (1882, p. 5) cita a assim-chamada *Lexica sequeiriana* (BACHMANN, 1828) para sugerir que Cratino tenha sido o primeiro comediógrafo a colocar um *alazôn* no palco, informação repetida por outros lexicógrafos como Aélion Dionísio (*Nomes áticos*) e Fólio (*Léxico*):

ἀλαζών: ὑπερήφανος, ψεύστης καὶ κομπαστής. οὕτως Κρατῖνος.

alazôn: arrogante, mentiroso e bravateiro. Assim diz Cratino.

Nesse contexto, Ribbeck declara que, apesar de provavelmente lançado por Cratino, o *alazôn* só atingiu seu pleno potencial dramático com Aristófanes e cita, como prova disso, os personagens de *Nuvens*, *Acarnenses* e *Cavaleiros*.

Quando se diz que Ribbeck desenvolveu uma tipologia etológica, não se afirma, com isso, que não reconhecesse a existência de tipos diferentes de *alazôn* segundo sua função imediata no drama. Pelo contrário, os tipos etológicos lhe permitiram constatar a presença de certos traços recorrentes de caráter em alguns dos *alazones* da comédia antiga, os ditos traços exercendo um impacto direto na função que estes desempenhavam. Trata-se dos assim-chamados “personagens típicos” (*stock characters*). No caso específico dos *alazones* da comédia ática, Ribbeck (1882, p. 7-24) situa nessa categoria os embaixadores influenciados pelos subornos e vantagens de sua posição social, os oradores inescrupulosos, os efeminados

¹⁶ De acordo com Segal (1969 [1985], p. 3), o personagem Pirgopolinices, um *miles gloriosus* de Plauto, é o maior *alazôn* de toda a literatura antiga.

de roupa extravagante, os tolos e fanáticos, os falsos profetas, os médicos charlatães, os eruditos diletantes, os mentirosos compulsivos, os matemáticos destituídos de praticidade, os parasitas das festas e banquetes, os filósofos que professavam pobreza extrema, os poetas frívolos, os dramaturgos prolixos, os vendedores de oráculos, os mágicos, os operadores de milagres, os farmacêuticos itinerantes e os cozinheiros desonestos que roubavam da cozinha de quem os contratava.

Depois de discorrer sobre a situação do *alazôn* na comédia antiga, Ribbeck (1882, p. 24-26) trata especificamente da comédia romana e das peças de Menandro, atendo-se principalmente à figura do soldado bravateiro como exemplo de *alazôn*. Para Ribbeck (1882, p. 30-51), o constante recurso de Menandro à figura do *alazôn* expressa o desprezo dos gregos pelos mercenários que combatiam nas tremendas conflagrações dos Diadochi e que retornavam do Oriente carregados de espólios de valor incalculável, embora não passassem, diante dos olhos de seus contemporâneos mais refinados, de estúpidos arrivistas dos campos de batalha e bravateiros vulgares (BOUGHNER, 1943, p. 42; FISCHER, 2008, p. 200).

Para Ribbeck (1882, p. 34), o tratamento do *alazôn* nas diferentes fases da comédia grega obedece às vicissitudes do momento histórico. Segundo ele, as condições políticas e sociais da época de Aristófanes fizeram do demagogo e do sofista os principais candidatos a serem representados como *alazones*. Com as mudanças políticas que impossibilitaram quaisquer críticas aos demagogos, o cozinheiro se tornou a principal incorporação do *alazôn* nos palcos, na época de Antífanes e Álexis.¹⁷ Embora Ribbeck (1882) não descreva a situação política da época, é provável que tenha em mente condições como a derrota para os espartanos na Guerra do Peloponeso, o inesperado declínio da hegemonia espartana logo depois da guerra, a ascensão de Tebas e a elevação da Macedônia à categoria de superpotência bélica, fatos que contribuíram para a adoção de medidas autoritárias por parte dos atenienses (SEALEY, 1976, p. 369-468). Da mesma forma, no período de Menandro, é o soldado bravateiro que passa a personificar a figura do *alazôn*. No entanto, para Ribbeck (1882, p. 36), a tipologia da representação desse personagem só pode ser conhecida imperfeitamente por causa da limitada evidência material que sobrevive dessa época a esse respeito.

Ribbeck conclui que o *alazôn* inclui um vasto espectro de figuras. Para ele (1882, p. 27), os próprios deuses são acusados de *alazoneia*; pois “a comédia não tem medo”.¹⁸ Sua

¹⁷ De acordo com informações oriundas, respectivamente, do *Tractatus Coislinianus* 13 e do *Suda*, Antífanes exibiu sua primeira peça em 385 e Álexis, na década de 350 a.C., destacando-se como poetas da comédia média e nova.

¹⁸ De acordo com Edinburg (1820, p. 273), os atributos heterogêneos, os relacionamentos com certo nível de perplexidade e as personalidades ainda mais ambíguas das divindades pagãs, que emperravam

principal contribuição é propor uma ampla tipologia de personagens baseada principalmente na consideração histórica das diferentes fases em que o *alazôn* subiu ao palco.

1.2.3 Abordagem genética I: Josephus Poppelreuter (1893) e Hermann Reich (1903)

O interesse de Poppelreuter (1893) pelo fenômeno da *alazoneia* surgiu no preparo de sua tese em filologia, defendida na Universidade Frederica Guilelma, de Berlim, diante de uma banca composta por F. Wellmann, H. Bungers e W. Ebel. Sua atenção aos antigos vasos gregos, especialmente os de figura negra, norteou a metodologia de sua pesquisa sobre as partes da comédia antiga. No entanto, sua contribuição mais original ocorreu quando, abandonando os vasos, considerou um espetáculo do teatro de marionetes a que havia recentemente assistido como elemento-chave para compreender a origem da comédia ática (POPPELREUTER, 1893, p. 26-27). O espetáculo, conhecido na Alemanha como *Kasperlespiel*, apresentava o personagem Kasperle numa cruzada por paz e sossego. Entretanto, Kasperle não consegue o que almejava porque se vê molestado por uma sequência de visitantes incômodos: um coletor de impostos, um judeu polaco e outros tipos populares. Poppelreuter não identifica tais tipos com referências explícitas, mas os descreve em termos que os colocam em relação direta com a administração pública de sua época. As cenas sucessivas em que esses personagens incômodos acabam se tornando vítimas do deboche e, às vezes, até das pancadas do protagonista fizeram com que Poppelreuter se recordasse imediatamente dos impostores de Aristófanes, especialmente os que aparecem em *Acarnenses*, *Paz* e *Aves*.

Em um longo livro que trata da origem, evolução e expansão do mimo, Reich (1903) adota a perspectiva de Poppelreuter, ao comentar sobre o surgimento da comédia ática, e considera que, no espetáculo de marionetes, as cenas de *alazones* ocorrem em rápida sequência sem contar com nenhum elemento integrador ou unificador. Segundo ele, a sogra (certamente um acréscimo de tempos modernos) constitui a única figura que consegue destronar o *alazôn*, quando este, por causa de sua língua ferina, se mostra capaz de triunfar sobre a morte e o próprio diabo. A preocupação principal de Reich é, entretanto, traçar uma linha de sucessão desde o mimo latino, passando pela comédia medieval, até a *commedia dell'arte* italiana e os *clowns* de Shakespeare. Por isso, ele se interessa, por exemplo, em como a comédia de Aristófanes já apresentava características que continuam a aparecer em formas cômicas posteriores. Assim, explorando o caráter utópico e fantasioso das cenas aristofânicas, encontra correspondência nas cenas cômicas de outras épocas, como, por exemplo, no episódio em que um *clown* explica, ao outro, que estava usando um curativo no pé porque

e tornavam monótono o espírito dos coros trágicos forneciam a ele [isto é, ao poeta cômico] uma fonte inesgotável de ridículo e graça”.

sonhara que ferira o pé num prego, ao que o segundo *clown* lamenta que os *clowns* tenham mesmo esse costume de dormir descalços (REICH, 1903, v. 1, p. 460). Para Esslin (1968, p. 320), a ideia de Reich de que a tradição do mimo e da comédia foi passada sem rupturas às gerações sucessivas encontra-se desacreditada; no entanto, a conexão profunda dessas formas permanece indiscutível.

Isso não impede que Cornford (1961 [1914], p. 124-129) objete veemente contra a ideia de Poppelreuter e Reich de que os episódios burlescos desconexos do teatro alemão de bonecos sejam um bom modelo para a análise das cenas de impostura em Aristófanes. Fazendo uma comparação entre os espetáculos de marionetes na Alemanha e na Inglaterra, conclui que, apesar de suas inegáveis semelhanças, o artista que controla, ao mesmo tempo, um ou dois fantoches se submete a limitações de uma natureza bem distinta das que se percebem na comédia antiga. Questiona-se, portanto, se as semelhanças não decorrem, ao contrário do que propõe Poppelreuter, de uma evolução em que o teatro de marionetes tenha se desenvolvido a partir da imitação das representações cênicas com atores de verdade.

Percebe-se, dessa forma, que a tese de Poppelreuter de que as semelhanças entre as cenas de *alazoneia*, em Aristófanes, e cenas análogas em que impostores aparecem em sucessão, no teatro de marionetes, apresentam evidência de que a comédia antiga evoluiu de algum tipo folclórico de apresentações com fantoches, fez da compreensão das cenas de *alazones* um fator vital para o entendimento da comédia aristofânica.

1.2.4 Abordagem genética II: Jane E. Harrison (1903; 1912a; 1912b; 1921), Gilbert Murray (1912) e Francis MacDonald Cornford (1914)

Harrison (1991 [1903]) teve a ideia seminal de que o estudo das origens deveria partir do ritual para o mito e não o contrário. A partir daí, a pesquisadora se dedicou, em colaboração com Murray e Cornford, à compreensão dos principais festivais de Atenas e detectou neles a sobrevivência de inúmeros elementos ritualísticos primitivos (HARRISON, 1927 [1912a]; 2000 [1912b]). Com base nessa constatação, os estudos da *alazoneia* em Aristófanes ganharam corpo, pela primeira vez, nos países de fala inglesa, em conexão com as discussões sobre a origem da comédia ática e em decorrência da proposta inicial de Murray (1912) de que as antigas tragédias gregas, especialmente as de Eurípides, contêm indícios de elementos-padrão dos rituais primitivos que lhes deram origem. Influenciado pelas ideias de Murray, Cornford assumiu, assim, o papel de pioneiro na aplicação do novo paradigma antropológico aos estudos da comédia antiga. Para Cornford (1874-1943), Dioniso representaria um *eniautos daimôn*, um deus da vegetação como Adônis e Osíris, que simboliza a morte e renascimento cíclicos da terra e do mundo, a comédia e a tragédia representando

fases distintas do ciclo vital desse espírito anual: a comédia celebraria sua festa nupcial (*kômos*) e casamento (*gamos*), enquanto a tragédia comemoraria sua morte e lamento fúnebre (*thrênos*).

O percurso para chegar a essa conclusão partiu, primeiramente, da análise do conteúdo mitopoético de Tucídides (1907), passou, depois disso, pelo estudo de padrões rituais em Hesíodo e nos filósofos naturais (1952). Antes disso, porém, Cornford estendeu suas considerações à comédia antiga e levantou, então, a tese de que não apenas a tragédia, mas também a comédia apresenta evidência de sua origem na pantomima sazonal primitiva (1961 [1914]). Segundo ele, é possível encontrar, em Aristófanes, traços que apontam para o combate ritual (*agôn*) bem como para o rito da morte/ressurreição (ou, alternativamente, a teofania) e do casamento sagrado (*hierogamos*). A postulação dessa tese enfrentou oposição renitente por parte dos estudiosos clássicos (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962; WHITMAN, 1964; SCHECHNER, 1966; ANDERSON, 1967, entre outros) sob a alegação de que os padrões sazonais propostos por Murray e Cornford não fizeram, de fato, parte da gênese do drama ático, mas lhe foram impostos em estágios muito posteriores. De acordo com Schechner (1966), as principais razões por que a teoria de Jane Harrison, Gilbert Murray e F. M. Cornford se tornou logo tão popular incluem o fato de que seus autores conseguiram comprimir, codificar e generalizá-la. Trata-se de uma teoria didática e autorreparável: onde não se pode encontrar ritual, é que ele simplesmente se desenvolveu, e esse desenvolvimento impede, agora, o seu reconhecimento. A teoria parece explicar todos os fatos: origem, forma, envolvimento da audiência, conflito, variações de conteúdo e catarse. Ou seja, para Schechner, a tese constitui criticismo brilhante e especulativo; no entanto, não é nada mais do que isso.

A tese teve, porém, os seus defensores. Para Gaster (1961, p. xvi-xx), a proposta de Cornford tem sido, até certo ponto, vindicada tanto pela grande difusão dos aspectos ritualísticos por ele apontados como fazendo parte da gênese folclórica da comédia antiga, os temas de combate, morte/ressurreição e casamento sagrado que também aparecem, de modo recorrente, entre os hititas, os babilônios, os egípcios e os canaanitas, quanto pelos inúmeros pontos de contato entre a comédia ática e as manifestações folclóricas de modo geral: as fantasias de animais (inclusive o recurso ao cavalo-de-pau), a presença de *alazones*, o acervo dos nomes pertinentes aos papéis a serem desempenhados (nomes de conotação cômica, nomes de personalidades famosas, nomes de personificações de qualidades abstratas, etc.). É verdade que a comédia antiga adotou a convenção de vestir o coro como animais e de dar seu nome às peças das quais faziam parte. Assim, Aristófanes, por exemplo, escreveu *Aves*, *Rãs* e *Vespas*. Mages, por sua vez, escreveu *Aves*, *Vespas* e *Moscas*. Finalmente, Êupole, Arquipo e Cântaro escreveram, respectivamente, *Bodes*, *Peixes* e *Formigas* (GASTER, 1961, p. xix). No

entanto, não parece que o recurso ao “cavalo-de-pau” (*hobby-horse*) tenha sido a única forma possível de encenar *Cavaleiros*, de Aristófanes. Frere, Francklin e Wodhull (2006, p. 101) propõem que o cavalo-de-pau tenha sido a forma mais simples de fazê-lo, com o que concorda Murray (1956, p. 127), mas este admite a possibilidade de que o coro possa ter contado com cavalos representados por atores com cabeças e caudas de cavalo. Há um vaso que dá apoio a essa hipótese (PICKARD-CAMBRIDGE, 1962, p. 244). Isso poderia receber confirmação adicional do fato de que o escoliasta de *Cavaleiros* (v. 589) menciona que o coro era composto de onze mulheres e treze homens,¹⁹ já que as mulheres teriam, em tese, uma complexão mais leve e, portanto, poderiam cavalgar, com mais facilidade, os seus companheiros de palco. Infelizmente, a evidência da cerâmica figurada pode não ser suficiente para esclarecer a situação do coro de *Cavaleiros* e de outras comédias. Existem apenas nove vasos áticos com temas cômicos (CSAPO; SLATER, 2001, p. 64) e, além disso, seu interesse se volta mais para os atores do que para os coros (CSAPO; SLATER, 2001, p. 54). Por isso, Mitchell (1836, p. 59) chega à conclusão de que é impossível saber ao certo como se encenou o coro de *Cavaleiros*.

Gaster (1961, p. xxiii-xxvi) admite, porém, que ainda se podem levantar outras objeções contra a ideia de Cornford. Ele faz referência, por exemplo, a seu entusiasmo exacerbado, sua pouca atenção à distinção entre o funcional e o hilário, especialmente com respeito a como o *kômos* poderia conectar a comédia ática ao folclore e ritual bem como por suas inconsistências em relação ao *hierogamos* e ao caráter do *agôn*.

É, portanto, no contexto desse debate que Cornford se interessa pelo *alazôn*, para ele, um elemento capaz de ajudar a comprovar sua tese de que a comédia antiga nasceu a partir de manifestações folclóricas e ritualísticas. A descrição que Cornford (1961 [1914]) faz do *alazôn* pinta-o como tendo principalmente a função de incomodar. Além disso, pode ser caracterizado pelo tratamento uniforme que recebe do protagonista (*eirôn*) e pelo fato de contrastar com o “bufão” (*bômolochos*), um personagem secundário, útil apenas até o desfecho do *agôn*. Assim, as características mais comuns do *alazôn* incluiriam, entre outras coisas, sua alegação de direito a um privilégio que não merece, sua variedade de tipos e sua relação regular com o curso da ação. Cornford (1961 [1914], p. 122-123) argumenta que as perspectivas anteriores em relação ao *alazôn* explicavam bem sua variedade, mas não o fato de que se trata de um personagem de ocorrência constante em Aristófanes. Esse defeito adviria de sua comparação com o espetáculo de marionetes por causa da declaração dos antigos gramáticos de que a comédia ática tinha natureza episódica, uma incorreção oriunda de dois equívocos: atribuir ao termo “episódico” (*epeisodes*) o mesmo sentido com que

¹⁹ Rothwell Jr. (1992, p. 217) expressa, no entanto, dúvidas consideráveis acerca dessa possibilidade.

aparece em relação à tragédia (POPPELREUTER, 1893) e considerar como válida a hipótese de que a comédia tivesse nascido da lírica coral.

Convencido de que o impostor não guarda nenhuma relação direta com o espetáculo de marionetes, Cornford prefere vê-lo como uma referência ao antagonista nos rituais dionisíacos. Naqueles ritos antigos, o inimigo do deus Dioniso assumia as características de um dublê do deus, precisando, a exemplo do deus, sofrer e morrer. Ao mesmo tempo, esse antagonista incorporava os traços essenciais que o definiam como impostor: caráter incômodo, alegações insolentes e aniquilação final. Para dar suporte a essa compreensão de que o impostor constitui uma réplica da paixão de Dioniso, Cornford (1961 [1914], p. 130-131; 258) se refere, então, aos exemplos dos titãs, de Penteus (em *As bacantes*) e de Butes, irmão de Licurgo (em Diodoro 5.50). Assim, para ele, a expulsão do mau e a indução do bem jazem no coração da comédia antiga, sendo a expulsão do impostor a contrapartida do *kômos* que introduz o novo deus, que triunfou sobre o impostor no *agôn*.

1.2.5 Abordagem humoral: Henri Bergson (1914 e 1924), Max Eastman (1921 e 1936), Neil Schaeffer (1981) e John Morreal (1983)

Bergson (1914; 1924) não trata especificamente da tipologia dos personagens da comédia ática antiga. Isto é, seu interesse principal nunca é discutir a compreensão clássica de que *alazones*, *eirônes* e *bômolochoi* povoavam o palco de Aristófanes. Seu objetivo adquire caráter mais ambicioso: explicar como se pode produzir um efeito cômico sobre as pessoas. Segundo ele, toda deformidade contraposta por uma pessoa bem formada (BERGSON, 1978 [1924], p. 18, 87), todo gesto ou movimento do corpo resultante de uma compulsão mecânica (p. 22-23), todo incidente que apela para a aparência física de uma pessoa quando sua moral está em jogo (p. 39), todo ridículo que incide sobre a profissão de uma pessoa (p. 42), toda impressão divergente que uma pessoa passa (p. 44), toda metáfora compreendida apenas em um sentido não figurado (p. 88), toda transposição da exposição natural de uma ideia para outro tom (p. 94) e todo exagero prolongado e sistemático (p. 94) podem produzir efeito cômico sobre as pessoas.

Ao tratar dos arranjos de ações e eventos que passam a impressão de que a vida se submete a uma agência mecânica, Bergson (1978 [1924], p. 53ss) recorre a mecanismos como a caixinha de surpresa, o João teimoso, a marionete e a bola de neve para explicar que a repetição, a inversão e a interferência assumem natureza forçosamente cômica quando

devidamente reproduzidas no palco (1978 [1924], p. 90-93).²⁰ De fato, a preocupação que Bergson demonstra com uma agência mecânica para as ações cômicas tem contornos importantes na confirmação de sua tese. Para ele (1978 [1924], p. 14), o riso tem origem numa profunda falta de adaptação à vida social. Sendo assim, a comédia começa quando o outro deixa de nos comover. O início da comédia se dá, portanto, no que ele chama de “enrijecimento contra a vida social” (*le raidissement contre la vie sociale*), por causa do qual o personagem cômico segue automaticamente o seu caminho sem estabelecer contato com os outros (1978 [1924], p. 102-103). Por isso, de acordo com ele, a comédia se aproxima mais da vida real do que a tragédia, uma vez que a comicidade do teatro é a mesma da vida. O “enrijecimento” é essencial, na comédia, porque é mais fácil ridicularizar uma virtude inflexível do que um vício. O riso viria, então, justamente com a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir o enrijecimento e “readaptar cada um a todos” (*réadapter chacun à tous*), isto é, aparar as arestas (BERGSON, 1978 [1924], p. 135-136, 148).

De acordo com Bergson (1914; 1978 [1924]), os personagens da comédia antiga são essencialmente cômicos porque reagem mecânica e automaticamente. Sem se preocupar em descrever o *alazôn*, Bergson nos passa a ideia de que a principal característica do *alazôn* é um comportamento cuja rigidez (“tensão”) emana de seu completo desconhecimento de si mesmo; em contrapartida o *eirôn*, o herói das comédias de Aristófanes, apresenta um comportamento flexível (“elasticidade”) que demonstra sua genialidade e adaptabilidade (BRUNORO, 1983, p. 1-3). Portanto, a principal contribuição de Bergson é sugerir que a oposição estabelecida, desde Aristóteles, em sua *Ética a Nicômaco* 1108a23 (BYWATER, 1894), entre o *alazôn* e o *eirôn* pode ser predicada na variação entre comportamento “tenso” e “flexível” que se observa entre eles.

Eastman (1921), por sua vez, teoriza sobre o senso de humor e, no que diz respeito à comédia antiga, se demora mais nos filósofos do que nas peças de Aristófanes. Com base principalmente em Platão e na *Retórica* de Aristóteles, apresenta as duas teorias da Antiguidade que comandaram a compreensão do senso de humor. Platão atribuiria a experiência cômica a uma espécie de “mistura” resultante em escárnio:

Τὴν δ' ἐν ταῖς κωμωδίαις διάθεσιν ἡμῶν τῆς ψυχῆς, ἃρ' οἶσθ' ὥς ἔστι καὶ τούτοις
μεῖζις λύπης τε καὶ ἡδονῆς;

Você está ciente de que, mesmo na comédia, a alma experimenta uma sensação misturada de dor e prazer? (Filebo 48a8).

²⁰ Segundo Hokenson (2006, p. 50), Bergson dependeu de Hazlitt para sua análise das categorias da repetição, inversão e interferência.

Aristóteles, por sua vez, identificaria a risada como sendo causada pela frustração momentânea da expectativa de uma pessoa. A comprovação que Aristóteles oferece para sua hipótese é o famoso trocadilho proposto por Isócrates acerca dos problemas políticos dos atenienses:

ὥσπερ Ἰσοκράτης τὴν ἀρχὴν τῇ πόλει ἀρχὴν εἶναι τῶν κακῶν.

assim como disse Isócrates: a busca de soberania (archê) para a cidade foi o princípio (archê) de seus males (Retórica, 1412b).

Segundo Aristóteles, essa anedota consegue provocar nosso humor

ἀμφοτέρως γὰρ ὁ οὐκ ἂν ᾤηθη τις ἐρεῖν, τοῦτ' εἴρηται, καὶ ἐγνώσθη ὅτι ἀληθές.

porque, em ambos os casos, o que não se esperava que seria dito, isso é dito e reconhecido como verdadeiro.

Para Eastman (1921, p. 131-132), no entanto, as duas explicações seriam insuficientes mesmo diante da tentativa empreendida por Cícero de unificá-las. Por isso, Eastman (1921, p. 152ss) investiga essas teorias com base principalmente nas reformulações que lhes são propostas por Spinoza, Descartes, Hobbes e Kant, entre outros. Depois disso, faz incursões também no pensamento de teóricos mais recentes como Freud, por exemplo.

Embora bastante criticado por alegar mais cientificidade do que a que transpira de suas páginas, Eastman (1921; 2009 [1936]) é também celebrado por ter identificado quatro fatores que compõem uma teoria do humor: a moldura da peça (*play frame*), a precipitação da incongruência (com ou sem resolução), a precipitação do paradoxo e a presença da ambivalência (FRY, 2009, p. xxxiii). Após a primeira publicação, Eastman teve que defender sua teoria dos ataques de Ludovici (1933), que alegava que o riso humano tinha origem análoga ao rosnar dos animais. Ou seja, mostrar os dentes constituiria uma forma de demonstrar uma adaptação superior na cadeia evolutiva. Isto é, os animais rosnariam para os inimigos por se sentirem mais adaptados do que eles, e os seres humanos sorriam para os amigos para indicarem que o são. Eastman (1933) primeiramente faz uma crítica impiedosa dessa teoria (para ele absurda) e, três anos mais tarde, publica um refinamento de sua própria teoria.

Científica ou não, sua teoria do humor atenta também para os tipos tradicionais da comédia. Pela sensibilidade que atribui aos gregos de propriamente apreciarem a fina distinção de humor existente entre a atenuação e o exagero na fala, Eastman conclui que a

comédia nasceu precisamente do conflito criado por essas duas posturas, o que resultou, ainda, na criação da ironia. É justamente na obra de 1936 que Eastman faz um breve estudo do *alazôn* como personagem cômico. Nesta obra, define *alazoneia* como “a insolência do mentiroso contumaz levada ao absoluto, tornando-se impossível de ser acomodada pela percepção humana a não ser por meio da risada” (EASTMAN, 2009 [1936], p. 193). Nesse contexto, associa o caráter do *alazôn* ao do “charlatão” (*quack*), mas não leva essa associação às últimas consequências, eximindo-se de explicar suas ligações a não ser pela mera aproximação das acepções no verbete do dicionário.

Schaeffer (1981) e Morreall (1983) concordam que o humor é distintivamente humano e essencial para a vida. Além disso, eles se ocupam das mesmas indagações: por que o humor parece produzir um estado mental tão peculiar e por que tal estado é prazeroso. Com essas premissas, partem para o que pode ser chamado de “exame filosófico do riso”. Para Schaeffer (1981, p. 17), o riso é causado por uma incongruência que se apresenta em um contexto ridículo. Como Schaeffer (1981) argumenta que o cômico é uma espécie de “feriado” que a razão tira a fim de não ter que realizar as transações econômicas que geralmente negocia com a realidade, Hokenson (2006, p. 129) denomina essa teoria de “teoria do feriado”. Com alguns exemplos tirados da psicologia do desenvolvimento infantil (em vez de textos cômicos), Morreall (1983) tenta, por sua vez, fundir três teorias em uma só: as pessoas riem para afirmar sua superioridade (reação primariamente afetiva), para lidar com incongruências (reação intelectual) ou para obter alívio (reação fisiológica). Hokenson (2006, p. 128) chama essa teoria de “fórmula de ponte” (*bridge formula*) e entende que cada uma dessas reações causa obrigatoriamente uma mudança agradável de estado psicológico. Morreall (1983, p. 99), contrariando Schaeffer (1981), postula que o racional é condição necessária para o riso, com isso eliminando a participação do subconsciente conforme anteriormente formulada por Freud (1905; 1928). A menção de Schaeffer e Morreall nesta discussão sobre as vicissitudes do *alazôn* nas mãos dos críticos se justifica apenas para estabelecer que as discussões sobre a etiologia do humor continuaram, mas sem incluir o *alazôn*.

1.2.6 Abordagem tipológica: Wilhelm Büchner (1941), Northrop Frye (1957), Cedric H. Whitman (1964; 1982), Wylie Sypher (1965), Robert Torrance (1978) e Douglas MacDowell (1990)

Büchner (1941, p. 339-358) foi o primeiro a se preocupar com o fato de que as categorias aristotélicas do *eirôn* e do *alazôn* não correspondiam a uma tipologia bem definida. Segundo ele, esses termos evocam conceitos marcados por nuances e entretons. Assim, por exemplo, o *eirôn*, quando controlado pela “preguiça”, passaria à categoria do *argos* (“ocioso”);

se caracterizado pela cortesia excessiva, passaria à categoria do *kolax* (“bajulador”); e, quando susceptível a um orgulho desmedido, passaria à categoria do *alazôn*, *myktêr* (“zombador”) ou *chleustês* (“gracejador”). Se a dissimulação se generaliza, então temos o *hypokritês* (“ator”) ou *apateôn* (“enganador”). Assim, a preocupação de determinar, com mais segurança, os limites definidores dos papéis que eram, até então, considerados como personagens típicos da comédia ática exsudou para os críticos que o sucederam.

Frye (1957) confessa que sua intenção original não era desenvolver uma teoria geral para a crítica literária de sua época. No entanto, ao tentar aplicar a Spencer os princípios de tipologia e simbolismo que aprendera, verificou que carecia superar certa estagnação crítica que se havia instalado desde Aristóteles e, por essa razão, acaba produzindo o que chama de “uma espécie de morfologia do simbolismo literário”. Ao tratar da tragédia e da comédia, Frye se depara com a figura do *alazôn*, a quem define como “um personagem enganoso ou autoenganoso da ficção, normalmente o objeto de ridículo na comédia e na sátira, mas geralmente o herói da tragédia”. Por prestar atenção à presença do *alazôn* na tragédia, é justamente seu tratamento daquela modalidade dramática que o leva às primeiras referências ao personagem fanfarrão. Segundo ele, a impostura é uma característica mais comum na comédia, onde o *alazôn* é observado “de fora”, de modo que só se enxerga “a máscara social”. No entanto, essa característica pode estar presente também no herói trágico, especialmente sob a forma de uma obsessão ou hipocrisia. O herói trágico seria um *alazôn* no sentido de que a *hybris* o atordoa a tal ponto que ele perde o conhecimento que tem de si mesmo (FRYE, 1957, p. 217). Como nem sempre o meio dramático se presta a uma observação interna da hipocrisia, de acordo com Frye (1957) um recurso mais peculiar à prosa, geralmente a impostura trágica descamba para o melodrama, que ele define como sendo “comédia sem humor”. Na concepção de Frye, a ironia, no sentido da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles (BYWATER, 1894), fornece muito mais campo à tragédia do que a impostura, a ironia trágica se tornando principalmente um estudo do isolamento do herói, nem sempre vítima de uma *hamartia* ou obsessão patética. Assim, o princípio central da ironia trágica se submeteria à regra de que, não importa que tipo de excepcionalidade aconteça com o herói, esse acontecimento excepcional deve ser incompatível com seu caráter.

Com base em sua comparação da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles (BYWATER, 1894), com o *Tractatus coislinianus* (LANE, 1922, p. 262-265), Frye chega à conclusão de que as comédias se polarizam em torno de quatro personagens: o *eirôn*, o *alazôn*, o *bômolochos* e o *agroikos*. A crítica já tinha, de modo geral, reconhecido a importância dos três primeiros; mas Frye insere o quarto tipo e propõe polaridades biunívocas entre o *eirôn* e o *alazôn* bem como entre o *bômolochos* e o *agroikos*, este último definido principalmente pelo fato de não

reprovar o clima festivo do drama, mas, em vez disso, delimitar a amplitude de seu alcance (FRYE, 1957, p. 176). O *agôn* que confronta o *eirôn* com o *alazôn* formaria a base da ação cômica, enquanto que a polarização entre o “bufão” (*bômolochos*) e o “rústico” (*agroikos*) definiria o humor cômico. Nessa análise, Frye se detém especialmente na figura do *eirôn* que incluiria uma gama variada de tipos. Além da ocasional “heroína muda” (*muta persona*) que geralmente acompanha o herói em seu triunfo cômico, a quem Frye também considera um tipo de *eirôn*, ele ainda lista o “escravo espertalhão” (*dolosus seruus*), entre outros. Em contrapartida, os *alazones* geralmente constituem “figuras de bloqueio” (*blocking characters*), defensores do *status quo* e representantes da sociedade como ela existe no contexto da peça (FRYE, 1957, p. 227), sendo caracterizados, entretanto, mais pela falta de autoconhecimento do que pela mera e simples impostura. Dentre estes inserem-se, entre outros, o “velho impetuoso” (*senex iratus*), que geralmente presta vigilância às ações do filho, o “soldado fanfarrão” (*miles gloriosus*) e o erudito pedante. Para Frye (1957), a enorme quantidade de cenas cômicas em que o personagem desenvolve um solilóquio diante dos apartes sarcásticos do outro personagem para a plateia representaria o *agôn* entre o *alazôn* e o *eirôn* em sua forma mais comum.

Com base nessas observações, Frye chega à conclusão de que a comédia varia da mais impiedosa ironia até o romance mais sonhador, mas seus padrões estruturais e sua caracterização permanecem sempre os mesmos, este princípio de uniformidade da estrutura cômica por meio de atitudes variadas sendo claramente percebido em Aristófanes. A comédia tenderia, então, justamente para a mistura de ironia e sátira, por um lado, e para o romance, por outro, a variação nas fases e nos tipos de estrutura cômica dependendo apenas de a ênfase cômica pender para um ou outro. A primeira fase compreenderia o assim-chamado *speculum consuetudinis*, o período durante o qual a sociedade cômica permanece triunfante e inquestionada. Na segunda fase, o herói ainda não confronta o *status quo*, mas simplesmente foge dele. Na terceira fase, a que Frye denomina de “fase normal”, um personagem bem-humorado cede aos desejos de outro. A quarta fase contempla o abandono do mundo real em favor do mundo ideal da inocência e do romance. Em *Acarnenses* (COULON; VAN DAELE, 1923), por exemplo, é nessa fase que Diceópole concretiza a trégua com Esparta e estabelece, no palco, um padrão de ordem social amena. Na quinta fase, passa-se a um mundo que é ainda mais romântico, em que o caráter utópico dá lugar a um clima arcádico, menos festivo e mais reflexivo. Nessa fase, começa-se a constatar que o final da peça depende menos do desenlace do enredo do que da perspectiva da plateia. Para Frye (1957, p. 186), “essas cinco fases da comédia podem ser vistas como uma sequência de estágios na vida de uma sociedade redimida”. Neste ponto da comédia, inaugura-se a fase final, em que ocorrem a desintegração

e o colapso da sociedade cômica. Nessa fase, as unidades sociais da comédia se tornam diminutas e esotéricas, até mesmo restritas a um único indivíduo.

Como se percebe, o interesse de Frye pelo *alazôn* é incidental à tentativa de estabelecer tipologias, em especial para o gênero dramático. Sua descrição da impostura a compreende como sendo um importante elemento caracterizador das figuras de bloqueio, entendidas como versões cômicas do Golias que o Davi da comédia precisa enfrentar e derrubar “com seus seixos repentinos e viciosos” (FRYE, 1957, p. 228). Frye (1957) se torna, em virtude disso, a epítome do que se convencionou chamar de “teoria satírica da comédia”, isto é, a compreensão aristotélica de que as atitudes culturais da elite refletem padrões inquestionáveis de virtude e bom senso (TORRANCE, 1978, p. 7). Nessa perspectiva, o personagem cômico era sempre um alvo e bode expiatório, nunca um herói (HOKENSON, 2006, p. 121).

Ainda na linha da análise tipológica (mas inteiramente livre da premissa elitista que informava a “teoria satírica da comédia”), Whitman (1964, p. 10-12) constitui um dos principais críticos à ideia de Cornford (1961 [1914]) de que o enredo cômico obedecia a um formato rígido. Segundo ele, apenas quatro peças (*Acarnenses*, *Paz*, *Aves* e *Assembleia de mulheres*) seguiriam aproximadamente a fórmula proposta por Cornford. Além disso, Whitman vê inconsistências em seu tratamento e classificação dos *alazones*, especialmente os de segunda ordem (que estariam claramente presentes apenas em *Acarnenses*, *Aves* e *Pluto*), e entende que a afirmação de que os heróis aristofânicos se envolvem todos numa “cruzada” (isto é, numa jornada ao desconhecido em busca de um objeto) não passa de uma generalização indevida, aplicando-se apenas a três peças: *Paz*, *Aves* e *Rãs*. Para ele, além do mais, Cornford teria uma concepção excessivamente limitada da função do *agôn*, sem considerar a flexibilidade com que o poeta o trata. No caso do *hierogamos*, Whitman argumenta que Cornford deixaria de perceber que as núpcias aparecem apenas esporadicamente em Aristófanes. Finalmente, Whitman contende que a concepção de uma figura invariável para o velho campesino tampouco faria justiça à capacidade aristofânica de transcender as expectativas do público, principalmente se se leva em consideração que essa figura se encontra completamente ausente de *Lisístrata*, *Rãs* e *Assembleia de mulheres*.

Para Whitman (1964, p. 12-13) os equívocos de Cornford (1961 [1914]) emanariam de algumas pressuposições enraizadas na tradição crítica, a despeito da fragilidade de sua sustentação. Assim, Cornford deixaria de perceber que o poeta celebra a guerra (juntamente com a paz), a cidade (juntamente com o campo) e a inovação (juntamente com a tradição). Por essas razões, Whitman propõe o abandono da classificação rígida dos personagens aristofânicos e defende a ideia de que não há, em última análise, diferenças de grande

significância entre o *eirôn* e o *alazôn*. Para Whitman (1964, p. 17), o *eirôn* é, ao mesmo tempo, herói e anti-herói, constituindo apenas um reflexo mítico da psicologia coletiva de sua época e fazendo uso do artifício (magnífico e peculiarmente grego) de superar os próprios limites. Whitman (1964, p. 27) dá um passo além e vê mesmo o herói cômico simplesmente como um tipo mais inclusivo de *alazôn*. Trata-se de uma perspectiva diferente de *alazoneia* como sendo ostensiva, extrema e avassaladora. De acordo com ele, se a fraude for levada ao limite máximo, ela se torna uma forma de verdade superior e mais excelsa. Esse estudioso aponta para o fato de que a palavra *eirôn* ocorre uma única vez no *corpus* aristofânico e, quando isso acontece, ela aparece tão intimamente ligada ao *alazôn*, que as duas palavras claramente se referem ao mesmo feito (WHITMAN, 1964, p. 27).²¹ Trata-se da passagem em que Estrepsíades se deixa convencer por Sócrates (*Nuvens* 449ss). Nessas condições, admite que se tornara irônico (*eirôn*) e impostor (*alazôn*). No pensamento de Whitman (1964), o *eirôn* e o *alazôn* são bastante semelhantes, ambos buscando o próprio conforto e nenhum dos dois comprometido com um tipo óbvio de verdade.

Com isso, Whitman (1964) questiona se seria pertinente indagar – de modo a problematizar um pouco a visão esquemática do *eirôn* versus *alazôn* – se os protagonistas de Aristófanes não carregariam, eles próprios, uma boa dose da impostura que justamente se dispõem a combater. “Essa maneira acurada de examinar o problema nos poupa da visão polarizada que situaria, de um lado, a impostura [...] e, de outro, seu antídoto, representado pela ação de fazer cair as máscaras” (RUBIÃO, 2008, p. 151). Isso levou outros estudiosos como McLeish (1980) e Thiery (2007), por exemplo, a atribuir uma natureza múltipla ao herói aristofânico, considerando-o uma mistura complexa. Sypher (1965) chega a afirmar que o *alazôn* e o *eirôn* constituem *alter ego* um do outro, contrariando a tese oriunda de Bergson (1914) de que o *alazôn* tem um comportamento mecânico. Para ele, o *alazôn* incorpora uma ambiguidade entranhada que o dispõe ora como majestoso e ora como palhaço (BOSCH, 1996-1997, p. 117-136; 2000-2001, p. 214).

Enquanto que Cornford (1961 [1914]) se preocupou em libertar o *alazôn* da associação comumente feita pelos críticos entre este tipo de personagem aristofânico e o teatro de marionetes, Whitman (1964, p. 54-58; 281-293) procurou desassociar seu compósito *eirôn/alazôn* de uma conexão intrínseca e fundamental com o assim-chamado “teatro de

²¹ Segundo Féral (2009, p. 19), “o conceito de ironia (*eirôneia*) admite muitas interpretações (PAVLOVSKIS, 1968, p. 22) e sua etimologia não é satisfatória (CHANTRAINE, 1999, p. 326). Nenhuma ocorrência desse termo é atestada antes da Guerra do Peloponeso [...]. Os termos *eirôn* e *alazôn* estão estritamente ligados a ponto de compartilharem a mesma noção de fingimento e dissimulação: o *eirôn* finge ironicamente suas verdadeiras qualidades e habilidades e o *alazôn* finge demasiadamente ter qualidades e habilidades que não são propriamente suas”.

sombras”. No debate entre similaridades fortuitas e conexão histórica entre Karaghiozes, o herói do teatro de sombras, e o *eirôn/alazôn* de Aristófanes, Whitman chega à conclusão de que Karaghiozes foi, sobretudo, a helenização de uma tradição turca, tipificando o grego que sobreviveu à dominação do invasor, processo que incluiu uma aristofanização do dito personagem. O Karaghiozes grego se tornou, então, uma figura representativa do herói sem vergonha que, com aspiração ilimitada, busca o triunfo do improvável na luta espiritual contra as dificuldades da vida, valorizando sua capacidade de decisão em detrimento da factualidade da situação. Como parte desses desenvolvimentos, o Karaghiozes grego teria passado a apresentar pobreza e “esperteza” (*ponêria*) como suas características principais, tendo adquirido, além disso, um caráter fluido, uma tendência para a imortalidade, uma caracterização marcante devido às anomalias físicas a ele atribuídas bem como humor e loucura quase inocentes. Diante do questionamento sobre a viabilidade de como teria sido possível aos mentores iletrados e incultos do teatro de sombras criar um personagem tão aristofânico, sem acesso a Aristófanes, Whitman (1964, p. 286) argumenta que a comédia tem raízes profundas no inconsciente do homem grego. Ou seja, as semelhanças entre Karaghiozes e o *eirôn/alazôn* de Aristófanes se deveriam à continuidade de um espírito festival inato no homem grego.

Entre as críticas dirigidas a Cornford (1961 [1914]), Whitman (1964, p. 21-22) se demora mais em três pontos, opondo-se principalmente às teses de que Aristófanes era um conservador, de que Aristófanes só tem um herói, o velho campesino, e de que Aristófanes tinha uma plataforma moral. Em vez disso, para ele, o sucesso de seu compósito *eirôn/alazôn* se deveria a sua capacidade de destronamento dos limites, isto é, um excesso supafilosófico que concederia consistência apenas aos próprios projetos e superaria todas as abstrações. Desse modo, Whitman (1964, p. 25-28) vê a individualidade brutal do *eirôn/alazôn* como o principal elemento que o liga também à tradição trágica, incluindo um estilo grandiloquente e uma retórica infalível. Portanto, para ele (contra Cornford), a comédia aristofânica não assumiria o caráter de uma disputa em que um *eirôn* se bate contra um *alazôn*, pois o triunfo do herói representa, em última análise, o triunfo de uma impostura grandiosa.

Para Whitman (1964, p. 49-53), o elemento-chave para a compreensão do *eirôn/alazôn* seria a presença, em Aristófanes, do grotesco, definido como uma união complexa do sub-humano, humano e sobre-humano. Constituindo um inevitável companheiro dos rituais de fertilidade, o grotesco seria, portanto, um candidato adequado para explicar o surgimento da comédia, cujos elementos já estariam presentes mesmo na tradição poética anterior. O grotesco proveria, assim, uma estrutura operacional para o *eirôn/alazôn* cômico, entendido como um complexo homem-besta-deus, uma união de opostos em um tipo sublime

de baixeza. O aspecto mais original de Aristófanes adviria de sua capacidade de acrescentar “esperteza” (*ponêria*) ao grotesco, formando uma criatura sem precedentes, assim descrita por Whitman (1964, p. 52):

Um camarada insignificante e desesperado, que se declara, sem qualquer direito, o salvador da sociedade; um cafajeste da *ponêria* completamente centrado em si mesmo, que representa um gesto universal de dedo em riste contra o nariz dos poderosos e abastados; um covarde que foge temporariamente dos inimigos, para, então, dançar em seus túmulos com uma alegria ímpia; um palrador veloz, que espera pelo melhor, mas acredita no pior; uma criatura de ambição infinita, capaz de reagir a todas as coisas, e de apetite insaciável.

Aliás, no predomínio de sua própria lógica, o *alazôn/eirôn* recorre à loucura como antídoto contra a própria loucura, ao absurdo como remédio contra o próprio absurdo, superando os escrúpulos como se estes fossem uma limitação indesejada. Nessa visão do grotesco, Whitman propõe que a deificação do *alazôn/eirôn* se dá por meio do recurso à “esperteza” (*ponêria*) e à imaginação dissociativa que o ajudariam a se tornar lei para si mesmo e a reduzir à insignificância a natureza do mundo.

Diante disso, Whitman (1982, p. 132-159) considera o paradoxo heroico, em Aristófanes, como sendo a capacidade de produzir *amêchania* e *aporia*, uma espécie de alienação construtiva que consegue gerar transformação e transcendência. Essa alienação atribuiria certa seriedade triste e um filete de ternura às transformações experimentadas por personagens como o coro de velhos e a falsa grávida de *Lisístrata*, Filocleão nas *Vespas*, as duas moças de Mégara nos *Acarnenses*, o arauto espartano e o magistrado ateniense em *Lisístrata*, entre tantos outros. O exemplo mais pungente seria o caso de Diceópole, em *Acarnenses*, em relação ao qual se testemunha uma total perda de identidade (v. 593-594):

{ΛΑ.} Ταυτὶ λέγεις σὺ τὸν στρατηγὸν πτωχὸς ὢν,
{ΔΙ.} Ἐγὼ γάρ εἰμι πτωχός;
{ΛΑ.} Ἀλλὰ τίς γὰρ εἶ;

{Lâmacos} Como você, um mendigo, fala assim comigo, um general?
{Diceópole} Eu, mendigo???
{Lâmacos} Bem, então o que é que você é?

A busca do eu se torna, portanto, a maior cruzada empreendida pelo herói aristofânico, e esta se alcança apenas por meio da exposição da impostura daqueles que lhe atravessam o caminho e da vitória suprassocial de um indivíduo que podia ser qualquer um. Apesar desse desmascaramento constante de imposturas, o protagonista de Aristófanes invariavelmente

apresenta um heroísmo que não se faz por nenhum outro meio a não ser pela própria impostura.

Para Whitman (1964, p. 270), a fantasia aristofânica é obtida por meio da transformação do familiar,²² recorrendo, para isso, a dois mecanismos principais: a demolição do familiar por meio de uma metáfora e o encruamento dos elementos realistas presentes em suas peças. No primeiro caso, cita o exemplo de *Aves* (v. 1105s), passagem na qual anulam-se todas as distinções entre o emblema de uma coruja em uma moeda e uma coruja viva. No segundo caso, faz referências a alguns mecanismos específicos, dentre os quais inclui o recurso às obscenidades. É como se o poeta, nesse momento, oferecesse um recorte bruto da realidade. Os “impostores” (*alazones*) que saem “diretamente das ruas de Atenas” e sobem ao palco de Aristófanes teriam, segundo ele, precisamente essa função: os elementos realistas são deixados “crus” (*raw*), por assim dizer, a fim de produzir “solavancos” (*bumpiness*) na textura cômica.

Sypher (1965) altera a tradicional divisão dos tipos cômicos, baseada em Aristóteles. Segundo o filósofo, a antiga comédia ateniense contava com três tipos principais: o “herói irônico” (*eirôn*), o “impostor/fanfarrão” (*alazôn*) e o “bufão” (*bômolochos*). Esses tipos geralmente se envolviam na disputa entre o *alazôn*, que exigia uma porção maior do que seus méritos permitiam, e o *eirôn*, que fingia desconhecimento, mas que, no final, geralmente acabava por confundir seu adversário. Para Sypher (1965, p. 38), *alazôn* e *eirôn* não passavam de *alter ego* um do outro. Em sua visão, Sócrates representaria idealmente o tipo irônico, pois não apenas se fingia de ignorante, mas também apresentava a disposição costumeira para se passar por bobo, características fundamentais ao espírito da comédia, “a máscara crua e feia do sátiro ou palhaço”. Por sua habilidade inigualável de questionamento, Sócrates conseguia expor os impostores que o interpelavam, sendo eles supostamente a nata intelectual de Atenas. Assim, a visão de Sypher como que fundia os papéis de *eirôn/bômolochos* e *alazôn/bômolochos*. Isto é, tanto o herói irônico quanto seu rival fanfarrão podiam agir como bufões. Para manter a divisão tríptica da tradição crítica, Sypher se refere a um terceiro tipo de

²² Whitman (1964, p. 259-271) trata longamente da fantasia aristofânica, atribuindo-lhe, entre outros, os seguintes comportamentos principais: (a) não invalida a “seriedade” do poeta; (b) é o fator (mitopoético) dominante; (c) é uma estrutura elaborada e poderosa; (d) recorre ao “nominalismo” (isto é, “os objetos se tornam aquilo pelo qual são chamados”); (e) cria uma realidade afim à ordem inteligível; (f) produz uma situação limítrofe (que obriga a uma decisão entre “sim” e “não”); (g) diferencia a comédia da tragédia; (h) afirma como desejável a *ponêria*; (i) não é mero escapismo (sendo, em vez disso, uma espécie de pseudo-silogismo); (j) divide as peças de Aristófanes em duas categorias (“comédias de curso indireto”, isto é, com reviravoltas, como *Vespas*, *Nuvens*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*, e “comédias de curso direto”, isto é, sem reviravoltas, como as demais peças); (k) realiza metáforas tão extremas que chegam a ser surreais; (l) toca “algo de profunda relevância humana”; (m) faz uso do grotesco e da monstruosidade; e (n) transforma o familiar.

personagem: o “homem direto” (*the straightforward man*), que não proferia exageros ou atenuações da verdade e que, por isso, não era exatamente cômico.

Sypher (1965) discorda de Bergson (1914; 1965) por não considerar que o *alazôn*, por exemplo, tenha necessariamente um modo de agir mecânico. Para ele, a ambivalência do personagem permite que ele alterne posicionamentos majestosos com palhaçadas, só que é o palhaço que acaba recebendo a punição física por isso (BOSCH, 1996-1997, p. 117-136; 2000-2001, p. 214). Enquanto bufões, os personagens se dividiam em naturais e artificiais. No segundo grupo, estavam os parasitas e, no primeiro, as vítimas capazes de desviar a ira dos deuses daqueles sobre quem ela deveria recair. Embora sejam uma espécie de *alter ego* do *alazôn*, podem humilhá-lo com seu deboche. Além disso, podem livrar o herói irônico da *hybris* que sobre ele se abate. Nesse aspecto, tanto Cornford (1914) quanto Sypher (1965) consideram que, no sentido pretendido por Aristóteles, há uma conexão mais íntima entre o bufão e o *eirôn* do que geralmente se supõe (HAGUE, 1984, p. 96). Assim, o *eirôn*/bufão pode, às vezes, assumir características que são comumente reservadas para o *pharmakos* (“bode expiatório”) ou para o vidente. Frye (1957) já havia discutido, antes de Sypher, que o herói pode, às vezes, se afastar da sociedade, incompreendido por ela. No entanto, a plateia não deixa de ter a compreensão de que essa figura é mais importante do que a sociedade que a despreza.

Os estudos de Whitman (1964) sobre o herói cômico e a definição freudiana de humor como “um ato de rebelião e liberação” (FREUD, 1905, p. 284, n. 1; 1928) acabam se tornando fundamentais para que Torrance (1978) desenvolva sua “teoria populista da comédia”. Nessa perspectiva, o herói cômico e o bufão se tornam objetos incontestáveis de prazer e aprovação. Eles transgridem a ordem social, “mas o ridículo é menos uma pena do que uma sanção” (TORRANCE, 1978, p. 8). Para esse autor, a comédia é, em vez de elitista, “a asserção dos valores diametralmente opostos das classes sociais mais baixas” (HOKENSON, 2006, p. 121). Segundo Torrance (1978, p. 8), o herói cômico vira uma espécie de receptáculo de simpatia: “quando uma sociedade com suas inibições repressivas é vista como *outro*, sua causa se torna nossa e nós temos parte em seus triunfos mais prepósteros”.²³

Segundo Hokenson (2006, p. 122), a tipologia de Torrance (1978) é também uma tese histórica, que liga valores sociais em mudança a formas de heroísmo cômico em mudança. Assim, a comédia, muito mais do que sátira, era a celebração da vitória do impulso vital sobre a repressão social. Além disso, o herói de Aristófanes, mais dissidente do que depravado, seria

²³ Ainda segundo Torrance (1978, p. 8), “quando o pobre-diabo (*underdog*) invencível da fantasia e da fábula penetra em um mundo que reconhecemos como nosso e se envolve na luta contra suas complexidades e perigos, ele assume as dimensões de herói cômico”.

uma espécie de Charles Chaplin da Antiguidade (TORRANCE, 1978, p. 10). Enquanto a “teoria satírica da comédia”, de Aristóteles a Frye, enfatizava conformidade, a “teoria populista da comédia” passa, a partir de Whitman e Torrance, a salientar a insubordinação e a dissidência em face das incongruências na ordem social. Torrance (1978, p. 276) fala, portanto, na emancipação de um “eu inconformável” (*unconformable self*), isto é, a comédia como uma declaração de liberdade. Interpretada a princípio como uma reversão absoluta do pêndulo crítico, as nuances e complementaridade dessa tese se tornaram cada vez mais óbvias, a ponto de a teoria ter pouco a pouco assumido formas gradientes (HOKENSON, 2006, p. 125-126). Uma vez que Whitman (1964) havia eliminado muitas das distinções entre o *eirôn* e o *alazôn*, apesar de sua fecunda contribuição para a compreensão do herói cômico em sua natureza compósita, Torrance (1978) não prestou muita atenção ao fenômeno da *alazoneia*.

Finalmente, pertencem a esse tipo de abordagem as considerações de MacDowell (1990 *apud* OLSON, 2002), que não conferiu à *alazoneia* a importância que lhe atribuíram seus antecessores. Segundo Olson (2002), MacDowell se preocupou especialmente com o significado do nome *alazôn*, compreendido principalmente como “charlatão” (*charlatan*) e “artista da enrolação” (*bullshit artist*). Ao comentar os versos 62 e 63, de *Acarnenses*, Olson (2002) afirma, ainda com base nos estudos de Ribbeck (1882) e MacDowell (1990), que *alazoneumata* não passa de “conversa fiada” (*empty talk*), “charlatanice” (*quackery*) e “enrolação” (*bullshit*).

1.2.7 Abordagem funcional: C. B. R. Pelling (1990) e Michael S. Silk (2000)

Como se viu até aqui, grande parte da discussão crítica sobre o *alazôn* parte da perspectiva de que *eirôn* e *alazôn* são personagens cômicos. Porém, Silk (2000, p. 207-255) argumentou recentemente que estes não podem ser equacionados, de forma consistente, com os personagens de Aristófanes. Em vez disso, ele propõe que sejam equacionados com funções de personagens. A crítica mais dura de Whitman (1964, p. 26-27) a Cornford (1961 [1914]) foi que a ironia do herói cômico nada mais é do que “uma *alazoneia* maior e mais inclusiva”. Diante disso, Gil (1981-1983, p. 41, n. 4) rebate que a análise de Cornford teve Aristóteles e Teofrasto como sua base sólida. Segundo ele, não há dúvida alguma de que, pelo menos no século IV, *eirôn* e *alazôn* eram duas ideias em patente oposição. A proposta de trabalhar com os dois a partir de suas funções, e não necessariamente a partir de seu estatuto como personagens típicos, parece resolver grande parte desse impasse conceitual e metodológico.

Pelling (1990) já havia percebido que os personagens da literatura grega são menos idiossincráticos e menos reais do que os personagens de períodos posteriores da literatura

universal. Eles têm menos profundidade porque seus traços de personalidade parecem se concentrar de forma mais previsível. Segundo ele, Brecht, Strindberg e Pirandello, por exemplo,

apresentam personalidades fragmentadas e descontínuas... mas apresentam essa descontinuidade como se ela refletisse, em si mesma, um aspecto importante da realidade, quer seja a realidade da figura individual, quer seja a realidade do mundo fragmentado no qual ela vive (PELLING, 1990, p. 252).

Ao contrário disso, a caracterização descontínua em Aristófanes parece “menos uma refração da realidade do que uma fuga dela” (PELLING, 1990, p. 252). Assim, para Silk (2000, p. 207), a caracterização descontínua assume contornos definidores do estilo de Aristófanes, tornando-se “uma qualidade fundamental de sua forma de escrever, de seu humor, de sua poesia, de seu drama”. Por isso, Silk chega à conclusão de que existe um verdadeiro abismo que separa a comédia de Aristófanes do “mundo das estabilidades aristotélicas”, que incluem a tragédia e Menandro. Em razão disso, os dois aspectos que, como se apresentou no início deste capítulo, Aristóteles aponta como sendo os mais importantes na composição de uma tragédia, isto é, enredo (*mythos*) e caracterização de personagens (*êthos*), se realizam na comédia aristofânica de forma descontínua. De fato, Aristófanes não pertence, então, à tradição realista “canonizada pela teoria de Aristóteles e pela prática de Menandro, tradição que alcançou sua expressão mais plena no romance do século XIX” (SILK, 2000, p. 213).²⁴ A própria noção que requer que haja, durante um drama, o desenvolvimento de um personagem parece filiada à tradição realista.²⁵ Os personagens de Aristófanes mudam, evoluem, mas geralmente o fazem de forma abrupta.

Em vez de analisar um personagem como Estrepsíades como tendo sido construído por uma caracterização realista, Silk (1990, p. 159-173; 2000, p. 221) prefere vê-lo como resultado de um tipo de caracterização “imagística” ou “recriativa”.²⁶ Isto é, os personagens aristofânicos têm a capacidade de se reinventar, como horrorosos sapos que viram belos príncipes (SILK, 2000, p. 235).²⁷ Por isso mesmo, mantêm relações, ainda que tênues, com a realidade; essas

²⁴ Isso não significa, porém, que Aristófanes não recorra, eventualmente, ao realismo a fim de caracterizar alguns de seus personagens. Isso acontece, por exemplo, segundo Silk (2000, p. 219), na passagem em que Blépiro interroga Praxágora (*Assembleia de mulheres*, v. 520-530). Tampouco se quer dizer que Aristófanes se tenha mantido fiel, durante toda sua carreira, à tendência de caracterização descontínua. Percebe-se que o poeta adota caracterizações mais realistas em suas últimas peças supérstites.

²⁵ Langer (1953, p. 335-336) desloca o pêndulo para o outro extremo, ao atribuir à comédia a tendência de não desenvolver seus personagens.

²⁶ Silk empregou primeiramente o termo “imagístico” (1990), mas depois preferiu trocá-lo por “recriativo” (2000).

²⁷ Cite-se, aqui, o exemplo de Demos, no final de *Cavaleiros*.

relações são, porém, menos diretas do que a *mimese* implícita no termo “realista”. Com efeito, Silk (1990, p. 159-173) discute os personagens de Aristófanes com base em uma analogia entre “personagem” (*character*) e “imagem” (*image*). Esses “personagens imagísticos” evocam, então, a realidade pela descontinuidade, inversão ou reversão. Assim, por exemplo, o Filocleão de *Vespas* perde os dentes em um ponto não especificado de sua trajetória (v. 164-165), mas aparece, posteriormente, com dentes suficientes para, com eles, rasgar a rede imposta sobre ele pelo filho (v. 367-371). O comportamento inesperado é a prerrogativa dos personagens aristofânicos, embora não o seja sempre, pois acabam sendo “inconsistentemente inconsistentes”. Sua conclusão é que “as inconstâncias do comportamento que a gente de Aristófanes exhibe são aceitáveis porque pressupõem ‘normas’ aristofânicas de descontinuidade tanto no nível do personagem quanto alhures” (SILK, 1990, p. 171). Apesar de não apresentarem continuidade de caracterização, os personagens de Aristófanes não se apresentam nem “amorfos nem incompreensíveis, nem descaracterizados nem (muito menos) sem vida”, pois são dotados de imediatez e intensidade, especialmente com respeito à comida, bebida e sexo, e têm qualidades amplas, como acontece, por exemplo, com Lisístrata, que demonstra um tipo amplo de nobreza (SILK, 2000, p. 244). Esse tipo de caracterização confere o que Silk (2000, p. 245) denomina de “impressão caleidoscópica” (*kaleidoscopic impression*) por meio da qual ganhamos “uma sensação mais rica da possibilidade humana”.

Pelling e Silk não voltam sua atenção, em momento algum, para o *alazôn*. Apesar disso, principalmente a discussão de Silk se torna relevante para o estudo do *alazôn* porque um corolário de sua teoria é uma rejeição de análises que veem o *alazôn* como personagem típico. Isto é, o *alazôn* deve ser considerado a partir da função que um personagem exerce e não a partir da personalidade intrínseca desse personagem, redundando em uma análise *proppiana* de funções narrativas.²⁸ De fato, tendo analisado cerca de cem contos folclóricos russos, Propp (1928) concluiu que todos os personagens poderiam ser resolvidos em sete funções amplas: o vilão, o doador, o adjutor (mágico), a princesa (ou pai), o despachante, o herói (ou vítima) e o usurpador. Essas funções poderiam, então, ser distribuídas entre os personagens, podendo, inclusive, um personagem receber mais de uma função. Assim, por exemplo, o pai (rei), ao enviar o filho (herói) para sua cruzada e ao lhe conceder as armas necessárias para a execução da tarefa, desempenharia tanto a função de despachante quanto a de doador. Isso nos ajuda, por exemplo, a superar a drástica eliminação de fronteiras empreendida por Whitman em relação ao *eirôn* e ao *alazôn*.

²⁸ Agradeço a Christian Werner por me chamar a atenção para esse fato.

1.2.8 Abordagem narratológica: Irene de Jong, René Nünlist e Angus M. Bowie (2004)

Foram os assim-chamados formalistas russos, especialmente Propp (1928) e Todorov (1969), que inauguraram a narratologia como teoria autônoma e fonte de estudo tanto do processo narrativo quanto da estrutura narrativa. Na área dos estudos clássicos, o pioneirismo coube a De Jong, cujo interesse se concentrou, primeiramente, na narrativa épica e, mais recentemente, no drama (DE JONG, 1991). Depois dela, Lowe (2000) também publicou um estudo narratológico dos principais gêneros da literatura clássica, embora se possa criticá-lo pelo tratamento excessivamente abstrato e teórico. Lowe (2004, p. 269) declara que a narrativa, na tragédia, parece se circunscrever

a *eventos* passados, presentes e futuros (em vez de a estados mentais, juízos ou opinião gnômica) apresentados por seu narrador como *fato* não provisional (em vez de como estados modalizados de potencialidade), quer ou não sejam, de fato, verdadeiros, sendo normalmente relatados ao narratário como *notícia*.

Markantonatos (2002) contribuiu, por sua vez, para superar uma dicotomia artificial que vinha afastando a narratologia dos estudos sobre o drama clássico: a diferença entre contar (diégese) e mostrar (mimese). Com isso, percebeu-se que a tragédia foi capaz de superar as restrições narrativas impostas ao gênero com a criação de uma gama variada de enredos e com alterações temporais na linearidade da estória.

No caso específico da antiga comédia ática, o interesse da narratologia se voltou para as características fundamentais dos episódios narrativos em Aristófanes (BOWIE, 2004, p. 281-295). A narratologia percebeu, por exemplo, que o poeta demonstra verdadeira aversão aos discursos longos e ininterruptos,²⁹ tanto nos *prólogos*, quanto nas *parábases* e nas demais partes das peças,³⁰ pois estas não apresentam complexidade narrativa nem variedade de narradores. De fato, os narradores, em Aristófanes, são geralmente narradores secundários e,

²⁹ De acordo com Bowie (2004, p. 281-283), dentre as poucas narrativas longas e ininterruptas em Aristófanes, podem-se contar o relato de Agorácrito de sua vitória sobre o escravo paflagão na assembleia (*Cavaleiros*, v. 624-680), o discurso de Diceópole em sua própria defesa diante dos acarnenses (*Acarnenses*, v. 509-557) e a narrativa de Carião dos eventos sucedidos no santuário de Asclépio (*Pluto*, v. 649-770).

³⁰ Com a exceção de *Acarnenses* (sua narrativa mais convencional), Aristófanes sempre dilui a narrativa dos *prólogos* com anedotas e técnicas diversionárias, com vinhetas cômicas (*Cavaleiros* e *Vespas*), narrativas fora do palco (*Paz*), apóstrofes aos deuses, ordens, descrição monológica e debate exasperado (*Nuvens*), narrativas dialógicas com o predomínio de personagem secundário (*Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*), narrativas dialógicas com o predomínio de um personagem principal (*Assembleia de mulheres* e *Pluto*) e narrativas dialógicas sem predomínio absoluto de um personagem (*Aves*) (BOWIE, 2004, p. 284-286). O que se percebe, portanto, nos *prólogos* é um padrão em que uma narrativa difusa se cristaliza pouco a pouco em narrativa formal. Nas demais partes da peça, esse padrão sofre uma inversão e uma narrativa inicialmente formal, como em *Paz* (v. 601-705) e *Assembleia de mulheres* (v. 311-477), passa a ser cada vez mais difusa. Para isso, o poeta recorre, como sempre, às interrupções e às narrativas curtas (BOWIE, 2004, p. 286-288).

exceto em *Aves*, narradores internos. O coro é, com efeito, o narrador mais regular, especialmente nas *parábases*. Os narradores de Aristófanes são sempre susceptíveis a interrupções. Exceto em *Aves*, não há narrativa efetuada por mensageiros nas comédias áticas existentes, e as mulheres só atuam como narradoras nas peças ditas femininas. Além disso, os narradores são empossados no poder pelo simples fato de serem narradores (BOWIE, 2004, p. 288-291). Em vez de narrativas longas e sistemáticas, Aristófanes evidencia uma nítida preferência por narrativas adiadas, fragmentadas ou obscurecidas (BOWIE, 2004, p. 281). Por essa razão, é geralmente difícil identificar quando uma cena dramática, na comédia de Aristófanes, assume contornos narrativos.

As primeiras discussões narratológicas não se preocuparam com os assim-chamados personagens típicos da comédia. Mesmo quando se referiram a fenômenos correlatos, fizeram-no movidas por outros interesses. Desta forma, Prince (1973, p. 191) se interessou, por exemplo, pela ironia:

inúmeros efeitos irônicos numa narração dependem das diferenças entre duas imagens de narratário ou entre dois (grupos de) narratários; da distância que existe entre narrador e narratário, por um lado, e personagem, do outro; ou, ainda, da que existe entre narrador e narratário.

Recentemente, porém, a narratologia se voltou para alguns aspectos dos personagens típicos tanto nos gêneros estritamente narrativos da literatura clássica quanto no drama. Isto é, os estudos narratológicos preservaram o conceito de personagem típico, embora de forma ligeiramente modificada. Esforçando-se por trilhar a senda desbravada por Winkler (1985), Ray (2013), por exemplo, se dedicou a compreender, numa perspectiva narratológica, a função dos personagens típicos na *Metamorfose*, de Apuleio.

No caso específico da antiga comédia ática, a função de *alazôn* foi nitidamente ofuscada pela função de *bômolochos*. Uma vez que, depois da plateia (em sua condição de narratário primário), o *bômolochos* se torna, de acordo com Bowie (2004, p. 293-294), o principal narratário secundário das peças de Aristófanes (em *Acarnenses*, v. 65-125; *Aves*, v. 492-498 e 511-513; e *Tesmoforiantes*, v. 850-928, por exemplo). Em primeiro lugar, a função de *bômolochos* serve para produzir as interrupções narrativas tão a gosto do poeta, mas o *bômolochos* pode, além disso, cumprir as principais atribuições de narratário. Pode, de fato, determinar, em certa medida, a natureza da narrativa, servindo de *relais* entre o narrador/poeta e o espectador/leitor, caracterizando o narrador/poeta, enfatizando, ilustrando ou desmentindo temas, conferindo verossimilhança à narração, fazendo avançar a

trama e, em alguns casos, se tornando uma espécie de voz moral da peça (PRINCE, 1973, p. 192-196).

principal	<u>secundário</u>
<u>mencionado</u>	não mencionado
<u>personagem</u>	não personagem
com papel só de narratário	<u>com outros papéis</u>
<u>influenciado</u>	não influenciado
essencial	<u>não essencial</u>
<u>ouvinte</u>	leitor
<u>individual</u>	coletivo
<u>único</u>	múltiplo
<u>conhecido</u>	desconhecido

Tabela 1 - O *Bômolochos* como Narratário

Pode-se discriminar a função de *bômolochos* em relação às dicotomias que envolvem a atuação do narratário. Nesse escopo, o *bômolochos* assume as características de um narratário secundário que é mencionado no texto e é personagem do drama, exercendo outros papéis além do de narratário. Embora influenciado pela ação da peça, seu papel de narratário não é essencial para o desenvolvimento do enredo. Trata-se, além disso, de um interlocutor individual, único e conhecido.

Se, porém, o *alazôn* é ofuscado pelo *bômolochos* nos estudos narratológicos voltados para a comédia de Aristófanes, essa função tem sido útil, ainda que de forma bastante limitada, como categoria narratológica em alguns estudos voltados para outros gêneros, como, por exemplo, no caso do estudo das narrativas na história da ciência (CLARK, 1995, p. 21; LYKKNES, 2005; SÖDERQVIST, 2007) e em *videogames* (NORMAN, 2011). Clark (1995, p. 9-10) rejeita a história da ciência com base na história política e propõe uma narrativa histórica com base na crítica literária, dividindo o relato histórico em quatro classes de narrativa: romance, comédia, tragédia e sátira. Para ele, os historiadores da ciência, assim como os hagiógrafos, têm feito uma opção nítida pela narrativa romântica, ao falar de seus predecessores e descrevê-los como heróis. Além disso, Clark (1995, p. 21) procura expor o que ele denomina de “complexo de *alazôn*” na forma como os integrantes da elite colonial se dedicaram à caracterização de sua versão das biografias dos cientistas.

Na disputa que se instalou entre os narratólogos, que postulam que os *videogames* podem ser compreendidos com mais exatidão se considerados do ponto de vista de suas histórias e narrativas, e os ludólogos, que, por sua vez, entendem que os *videogames* devem ser estudados a partir de suas regras e simulações, funções como as dos *eirones*, *alazones*, *bômolochoi* e *agroikoi*, vistos respectiva e principalmente como “autodepreciadores”, “impostores”, “bufões” e “rejeitores da trama”, passaram a comandar a atenção

especialmente dos narratólogos (NORMAN, 2011, p. 2, 9). Neste caso, enquanto o *eirôn* desempenha o papel de protagonista, o *alazôn* é visto como *nêmesis*. Trata-se, portanto, de uma interpretação bastante tradicional e dependente em alto grau das tipologias de Frye (1957). Apesar disso, o tratamento narratológico do *alazôn* tem o mérito de considerá-lo mais como função do que como personagem típico, o que resolve muitas das incongruências observadas em outros modelos.

1.2.9 Abordagem psicológica: Wilfred E. Major (2006) e Anne Duncan (2006)

Major (2006) se interessa pelo próprio Aristófanes como *alazôn*. Sua atenção se volta para a *parábase* da versão revisada de *Nuvens* (v. 510-626), especialmente sua primeira seção, em versos eupolideanos, que a crítica considera como tendo sido indubitavelmente modificada na revisão da peça. Em seu tratamento dessa passagem, Major (2006, p. 131) considera, à luz da *alazoneia*, dois tipos de indagações “espinhosas” levantadas pela crítica: por que a primeira versão da peça fracassou (questão histórica) e qual a reação de Aristófanes a esse fracasso (questão biográfica).

Para Major (2006), na *parábase* de *Nuvens*, o poeta se apresenta definitivamente como impostor. Ele alega ser um inovador que apresenta formas novas de comédia em cada uma de suas peças (v. 547), em contraste com seus concorrentes, que apresentariam o mesmo material repetidas vezes ou, em vez disso, se tornam os plagiadores de suas inovações. De acordo com Sulprizio (2007, p. 186), essa tirada nada tem de inovadora e parece uma cópia inspirada diretamente nas *parábases* de seus concorrentes. Segundo ele, o fator mais intrigante dessa declaração tem que ver com a forma como o poeta prefere se caracterizar. Ao se referir à época de sua primeira produção, Aristófanes se apresenta como uma “virgem” (*parthenos*) que, por não ser ainda casada, não tinha direito à maternidade (v. 530). Por essa razão, acaba tendo que expor sua “criança” (*pais*) para que “outra moça” (*hetera tis*) a eduque. Em outras palavras, o poeta permite que Calístrato produza *Comensais*, sua primeira peça.

Aristófanes continua, então, com a metáfora e descreve sua outra filha, a peça *Nuvens*, como “Electra”, uma moça modesta (v. 534-537) que se recusaria a se rebaixar às vulgaridades típicas de seus antecessores. Assim, a peça não recorreria a *phalloi* grotescos, deboches aos carecas, dança sensual (*kordax*), agressão espontânea apenas para produzir risos, gritos histéricos, etc. (v. 538-543). Trata-se, obviamente, de uma inverdade, já que se podem observar alguns desses mesmos *clichés* cômicos em diversos trechos da peça. Major (2006, p. 132), chegando a uma conclusão semelhante à de Olson (1994), declara que Aristófanes faz essa declaração simplesmente para provocar incoerência cômica. Sua impostura adviria,

portanto, da mesma busca por hilaridade que faz com que o dramaturgo recorra aos *alazones* que introduz no palco.

Já Duncan (2006, p. 92ss) localiza o surgimento do *alazôn* como tipo cômico na comédia antiga do séc. V a.C., na qual o personagem aparecia como um tipo negativo associado com sofistas, funcionários públicos e cozinheiros. Partindo do pressuposto de que, na comédia antiga, o *alazôn* consistia de um personagem secundário, geralmente funcionando como uma “figura de bloqueio”, que alega um estatuto superior ao que realmente tem a fim de alcançar um benefício imerecido, e traçando o desenvolvimento das atitudes em relação aos impostores nos textos da comédia e filosofia bem como na tradição anedótica desde o quinto até o segundo século a.C., ela chega à conclusão de que a pretensão, engano e vaidade do *alazôn* bem como sua alegação constante de que, por ser detentor de uma modalidade especial de conhecimento, era mais do que os outros, fizeram do *alazôn* uma figura ideal para ser encenada pelos ambiciosos novos atores do século IV.

De acordo com Duncan (2006), o tipo cômico do *alazôn* proporciona uma janela pela qual tanto o problema geral da impostura quanto o problema específico do ator como impostor podem ser vistos. Os textos filosóficos do século IV que lidam com o *alazôn* tendem, em sua opinião, a descrevê-lo como um desintegrador de caráter teatral que representa uma ameaça à ordem social, moral e ontológica. A tradição cômica descreve, de forma bem humorada, atores do século IV que, apesar de se considerarem muito importantes, acabavam humilhados por aqueles que lhes eram superiores. Logo em seguida, na comédia nova e na comédia romana, a figura do *alazôn* passa a se referir quase que exclusivamente ao *miles gloriosus*, o soldado fanfarrão, que é constantemente exposto ao ridículo diante da plateia. De forma interessante, Duncan considera que o destino desse tipo cômico se reflete também no desenvolvimento da profissão do ator cômico no mundo helenístico, uma vez que o ator aspirava, naquela época, à ascensão social e, por essa razão, passa a ser estereotipado como ganancioso e arrogante. De acordo com ela, expor sua pretensão, ignorância e motivação corrupta consiste na única forma de impedir que ascenda além de suas possibilidades. Esta, então, seria a solução que o mundo grego ofereceu ao problema do impostor: enfatizar a lacuna entre a aparência e a realidade.

Isso não significa, porém, que Duncan atribua a *alazoneia* exclusivamente ao ator cômico. O charlatão, por exemplo, que alega saber mais do que realmente sabe, aparece com frequência como figura cômica (ROWE, 1966, p. 400; DEAN-JONES, 203, p. 104). Os diplomatas também se encaixam no perfil do *alazôn*, aliás muitos atores eram diplomatas na vida real (Demóstenes, *Sobre a embaixada*; Ésquines 2). Aristófanes especificamente denomina de *alazones* o embaixador persa (em *Acarnenses*, v. 98-109) e Pseudo-Artabas (em *Acarnenses*), o

adivinho (em *Aves*), Sócrates e Querefonte (em *Nuvenus*), Ésquilo (em *Rãs*), o escravo paflagão (em *Cavaleiros*) e o sacerdote Hiérocles (em *Paz*). De acordo com um escoliasta de *Vespas* (KOSTER, 1978) e um antigo comentarista de *Nuvenus* (HOLWERDA, 1960), Cratino chama seu personagem Amínias de “bajulador, impostor e sicofanta” (*kolax kai alazôn kai sykophantês*), enquanto Êupole o chama de “embaixador desonesto” (*parapresbeutês*). Dependendo principalmente de Ribbeck (1882), Duncan estabelece que a conexão que une todos esses personagens (diplomatas, sacerdotes, sofistas, políticos e poetas) vem do fato de ganharem a vida com o uso da palavra. Além disso, todos eles ocupavam posições de certa autoridade, e a autoridade baseada principalmente nas palavras levantava a suspeita de que seu detentor não passava de uma fraude, alguém que usava essa autoridade em benefício próprio. Repetidas vezes, os personagens de Aristófanes sacrificam a integridade de seus cargos a fim de obterem ganho pessoal. Os diplomatas de *Acarnenses* (COULON; VAN DAELE, 1923) fazem de sua missão uma oportunidade de desfrutarem dos confortos de uma vida abastada. O escravo paflagão se apresenta, em *Cavaleiros*, como servo do povo, enquanto o coro o expõe como um demagogo inveterado. Sócrates e Querefonte não passam de rufiões pomposos em *Nuvenus*. Hiérocles, o sacerdote de *Paz*, tenta garantir para si uma porção de carne do sacrifício ao “corrigir” o ritual de Trigeu. O adivinho de *Aves* profere previsões sob a condição de receber roupas novas, comida e bebida. Em *Rãs*, Eurípides chama Ésquilo de *alazôn* por enganar as pessoas simples da plateia com as imponentes e silenciosas figuras que ele plagiou.

1.3 Conclusão

A trajetória do *alazôn* de Aristófanes e suas vicissitudes nas mãos dos críticos colocam essa figura (essencial aos efeitos pretendidos pelo dramaturgo) num patamar privilegiado para nos possibilitar uma compreensão adequada do próprio Aristófanes e da natureza da comédia antiga. Quer tenha ou não nascido com Cratino, Aristófanes adotou o *alazôn* e fez de sua presença no palco uma das características marcantes de sua dramaturgia. Os críticos, já faz muito tempo, têm tentado vislumbrar, portanto, os mecanismos que permitiram que a *alazoneia* se tornasse uma marca registrada do poeta e lhe concedesse alguns dos encantos com que fascinou o público de sua época. Juntamente com essa preocupação, cogita-se na possível relação entre o nascimento dramático da *alazoneia* e o próprio fenômeno da comédia ática. Nos últimos quatro séculos, o *alazôn* não deixou de ser, consequentemente, um foco principal dos estudos sobre Aristófanes e a comédia antiga. O percurso trilhado por esta pesquisa começa justamente há quatro séculos quando a alegoria de Randolph (1638) primeiramente promoveu algum tipo de sistematização, depois da Antiguidade, para as

relações entre os personagens de Aristófanes, abrindo caminho para a consideração do *alazôn* como representativo de forças maiores que, posteriormente, atuariam no palco do teatro e, fora dele, no palco político.

Depois de Randolph (1638), a análise etológica formal empreendida por Ribbeck (1882) em relação ao *alazôn* servirá de modelo e fonte para muitos tratamentos posteriores do tema. Foram dele os primeiros esforços para encaixar o *alazôn* nos assim-chamados “personagens típicos” (*stock characters*), mostrando que o tipo de personagem escolhido para representá-lo dependia principalmente da situação histórica de cada fase da comédia antiga. Em seguida, Poppelreuter (1893) e Reich (1903) inserem o *alazôn*, pela primeira vez, nas discussões sobre a origem da comédia antiga (abordagem genética). O primeiro o associa ao antigo espetáculo de marionetes do tipo *Kasperlespiel*, e o segundo desenvolve essa ideia até as últimas consequências, traçando uma linha de sucessão desde o mimo latino até Shakespeare. Ainda dentro dessa vertente genética de tratamento do *alazôn*, Murray (1912) e Cornford (1914) aplicam um novo paradigma antropológico aos estudos da *alazoneia*, propondo uma origem folclórica e ritualística para o *alazôn*, mais especificamente a partir de uma pantomima sazonal primitiva associada ao *agôn* e ao *hierogamos*, a expulsão do mau e a indução do bem fazendo no coração da comédia antiga.

Das questões genéticas, o interesse crítico pela *alazoneia* passa a contemplar uma explicação para o seu efeito cômico (abordagem humoral). Bergson (1914; 1924) associa, então, tal efeito aos mecanismos da repetição, inversão e interferência. Os personagens da comédia antiga seriam essencialmente cômicos porque reagem mecânica e automaticamente, sendo a rigidez (“tensão”) do *alazôn* o principal elemento catalisador da reação cômica. Nesta mesma vertente, com base em Platão, Aristóteles e Cícero, mediante o uso do evolucionismo e da psicanálise, Eastman (1921) se dedica à elaboração de uma teoria do humor, propondo, de passagem, que a comédia antiga teria nascido a partir da sensibilidade grega à tensão entre atenuação (*eirôneia*) e exagero (*alazoneia*) na fala.

A partir de Frye (1957), as discussões passam a revolver em torno das relações entre *eirôn/alazôn* e *bômolochos/agroikos*, tendo o *agôn* como base da ação cômica (abordagem tipológica). O *alazôn* é visto, então, principalmente como uma “figura de bloqueio”, sendo caracterizado principalmente pela falta de autoconhecimento. Sua tentativa de estabelecer tipologias, em especial para o gênero dramático, o obriga, porém, a tratar da *alazoneia* de forma apenas incidental. Cabe a Whitman (1964), portanto, um tratamento mais demorado das relações entre o *eirôn* e o *alazôn*, que o leva à conclusão de que o herói de Aristófanes consiste justamente de um compósito *eirôn/alazôn*. Essa conclusão diminui o valor da distinção rigidamente estabelecida por Cornford (1914) e relega o *agôn* a um plano menos

importante do que aquele suposto por Frye (1957). Para Whitman (1964), o elemento-chave para a compreensão da *eirôneia/alazoneia*, em Aristófanes, é a presença do grotesco. Esse mesmo elemento situaria a origem da comédia antiga nos rituais de fertilidade. Seguindo um raciocínio semelhante e considerando que *alazôn* e *eirôn* não passam de *alter ego* um do outro, Sypher (1965) funde, em vez disso, os papéis de *eirôn/bômolochos* e *alazôn/bômolochos*. A fim de preservar a divisão tríplice da tradição crítica, Sypher se refere a um terceiro tipo: o “homem direto” (*the straightforward man*), grosso modo semelhante ao *spoudaios* de outros estudiosos, que não proferia exageros ou atenuações da verdade e que, por isso, não era exatamente cômico.

Finalmente, as discussões mais recentes da *alazoneia* como impostura mais do que como bravata (MAJOR, 2006; DUNCAN, 2006) se preocupam principalmente em considerar o dramaturgo e/ou os atores como *alazones* (abordagem psicológica). O que se percebe do tratamento dado ao tema é que algumas preocupações persistem na trajetória da crítica à *alazoneia*: a tipologia dos *alazones* e a contribuição desse tipo de personagem ou função cômica ao surgimento da comédia antiga. Além disso, demonstra-se certa unanimidade quanto ao fato de que a *alazoneia*, tendo constituído originalmente uma manifestação de impostura propriamente dita, passou, eventualmente, a evocar mais uma forma leviana de bravata.

CAPÍTULO 2

O ALAZÔN NA LITERATURA GREGA ANTIGA

Na literatura grega antiga, a *alazoneia* não fica restrita à comédia ateniense, embora seja este um veículo que lhe dê bastante visibilidade. Pode-se também encontrar o *alazôn* em gêneros e *topoi* aparentemente incompatíveis com a natureza pouco aristocrática desse tipo de personagem ou que não mantêm conexão direta com ele. Seu uso não é, porém, uniforme. O *alazôn* da tragédia não se presta ao mesmo papel que o da comédia, por exemplo. Apesar disso, há certas circunstâncias que unem todos os *alazones* numa categoria híbrida em que prevalece o ultraje verbal e físico. O *alazôn* é, além disso, um estraga-prazer cuja inflexibilidade inegociável impede a concretização daquilo que se apresenta como sendo o procedimento mais justo, decente ou desejável. Acima de tudo, o personagem que se constrói como *alazôn* não tem papas na língua e vai até as últimas consequências para preservar o direito de tremular, nas maiores alturas, os seus duvidosos méritos, esperando colocá-los muito além do alcance de seus adversários, pois adversários não lhe faltam. Infelizmente, para ele, isso é exatamente o que não consegue fazer. O próprio ufanismo que ostenta acaba se tornando a principal razão por que sua agenda falha inevitavelmente. Pusilânime e caviloso, o *alazôn* não consegue angariar qualquer tipo de simpatia por parte daqueles que o observam, que interagem com ele ou se opõem a ele. Como resultado disso, a *alazoneia* acaba funcionando como um mecanismo duplamente negativo, tornando-se elemento categoricamente eficaz para desencadear *hybris* e alcançar um grau máximo de alteridade.

Em função das alegações acima, este capítulo pretendeu abordar a recepção da *alazoneia* pelos antigos escoliastas quando comentaram a epopeia, poesia jâmbica (definida, aqui, como poesia de invectiva, independentemente da métrica), filosofia, historiografia, oratória e drama grego do período imediatamente anterior ou aproximadamente concomitante ao do teatro de Aristófanes. Para isso, pretendeu também analisar trechos representativos dos respectivos gêneros, levando em consideração principalmente os casos em que a *alazoneia* é patentemente identificada a partir da escolha do vocabulário empregado por cada autor. Considerou, finalmente, os casos em que, embora os autores não façam referência explícita à impostura/vanglória e suas dimensões conexas, as passagens são, mesmo assim, identificadas pelos antigos escoliastas como pertinentes à temática da *alazoneia*.

Os antigos escólios constituem um corpo bastante heterogêneo de tratados e comentários helenísticos e bizantinos sobre as principais obras da antiguidade. No início da Idade Média, os escólios deixaram de ser copiados e, por essa razão, praticamente deixaram de existir, exceto por alguns fragmentos de papiro. Apesar disso, o hábito de copiar pequenos excertos desses tratados e comentários na margem dos próprios textos que eles comentavam possibilitou a sobrevivência de vários de seus trechos. Trata-se principalmente de compilações e, por esta razão, sua datação varia amplamente. No caso de Homero, por exemplo, temos escólios que cobrem um período amplo que vai do séc. V a.C. até o séc. VIII A.D. Entre as principais preocupações dos escoliastas, estão a análise das inconsistências internas dos textos antigos, a eliminação das interpolações (recuperando o texto autêntico e original) e a interpretação de expressões ou passagens difíceis (PFEIFFER, 1968; REYNOLDS; WILSON, 1991).

Obviamente, os escoliastas, em virtude mesmo de seu *pedigree* peripatético, empreendem um tipo de análise que é marcadamente influenciado pela perspectiva de Aristóteles. Além disso, deixam transparecer a inegável influência do modo como a comédia nova e a comédia latina viriam a impactar nossa compreensão da comédia ática. Ou seja, o ponto de partida dos escoliastas é o mesmo horizonte cultural que levou Aristóteles a desenvolver sua concepção dos personagens típicos da comédia ática. Isto é, em grande medida, o *alazôn* se tornou o que se tornou na comédia nova e na comédia latina justamente por causa do início promissor que teve no teatro de Aristófanes e seus contemporâneos. É difícil definir e separar *alazôn* de seus sinônimos. Por isso, o recurso aos escoliastas permite que se identifiquem aspectos da *alazoneia* que, de outra forma, acabariam negligenciados. Com isso, não pretendo que os escoliastas e os comentaristas de Aristófanes devam ser aceitos como fonte histórica confiável ou como autoridade interpretativa inquestionável. Seu valor metodológico é apontar termos que sinalizem para a presença da *alazoneia* em certas passagens de Aristófanes onde o próprio poeta não emprega essa palavra. Mesmo que utilizem um dado histórico de difícil confirmação ou patentemente falso para explicar certa passagem, isso não invalida a ideia de impostura contida na passagem. A escolha dos escoliastas não invalida, por isso, a trajetória proposta, que é a da compreensão da impostura em Aristófanes. Pelo contrário, ela é instrumental para se resolver certo tipo de nó metodológico criado pela crítica do século XX, especialmente Whitman (1964) e Sypher (1965), que eliminou as fronteiras entre o *alazôn* e os demais personagens típicos tradicionalmente estabelecidos por Aristóteles. Uma opção seria recorrer a um tipo de caracterização, como proposto por Rosen (1988) e Silk (2000), entre outros, em que a análise se volta mais para “funções típicas” (*stock roles*) do que para “personagens típicos” (*stock characters*) propriamente ditos. Isso, no entanto, traria para a discussão a *alazoneia* de qualquer

personagem sempre que este assumisse esse papel, inclusive o “herói” aristofânico, enquanto que esta pesquisa tem por foco a *alazoneia* do “vilão”, que é o *locus classicus* atribuído a ela pelos escoliastas. Por isto, a pesquisa se atém a essa função quando desempenhada por personagens que, de alguma forma, se opõem ao herói de Aristófanes, assim limitando o escopo da presente investigação e, além disso, conservando, sempre que possível, as distinções propostas pelo *Tractatus coislinianus* (LANE, 1922, p. 262-265) e seguidas pelos escoliastas: *eirôn*, *alazôn*, *bômolochos*, etc. A verdade é que não estou convencido de que Whitman (1964) tenha acertado ao incorporar a *alazoneia* como uma das características essenciais do herói aristofânico. O objetivo inicial, aqui, não é, portanto, propor uma definição de *alazoneia*, mas examinar o fenômeno do ponto-de-vista da sua recepção imediata, especialmente pelos escoliastas, em sua análise da literatura anterior ou aproximadamente contemporânea à comédia ática, a fim de que, no próximo capítulo, se possa empreender uma análise da *alazoneia* em Aristófanes.

2.1 O *alazôn* na epopeia

Aristóteles (*Poética* 1448b36-38) reconhece a presença do cômico em Homero quando faz a seguinte afirmação:

οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον
δραματοποιήσας.

*assim [Homero] também primeiramente traçou a forma da comédia, não apenas dramatizando a
exprobração como também o ridículo.*

Embora Aristóteles se referisse ao *Margites*, como prova de que o humor está presente de forma geral na epopeia homérica, podem-se mencionar cenas como a grotesca discussão entre Zeus e Hera no Canto I da *Ilíada*, e o conto picaresco do adultério de Ares e Afrodite na *Odisseia*. Em ambos os casos, fica a marca da “famosa gargalhada homérica que rola irresistível, reboando pelos quatro cantos do mundo” (HORTA, 1986, p. 60).³¹ Ou seja, comédia há em Homero. Pergunta-se, porém, se na comédia homérica estão também presentes o *eirôn*

³¹ No primeiro caso, “quando Hefesto, desajeitado e claudicante, rodeia a mesa, servindo o néctar, no afã de dissipar as nuvens de discórdia... riram-se todos, à larga, não pelo deselegante defeito de Hefesto, ao qual já estavam habituados, mas como válvula de escape, repentinamente solta, aliviando a tensão geral, na certeza de terem escapado a um perigo iminente” (HORTA, 1986, p. 60). No segundo caso, o riso “é a desforra dos deuses másculos que, todos, sem dúvida, alguma vez cobiçaram, em segredo, a amorável Afrodite, sem lhe terem obtido os favores. Vingam-se, agora, rindo-se dela e de seu cúmplice, afortunado na conquista, mas subjugado pela astúcia do rival, a quem traíra” (HORTA, 1986, p. 61).

e o *alazôn*. Com base no tratamento que até hoje lhe foi conferido pela crítica literária, talvez se pudesse imaginar que o *eirôn* tivesse uma presença muito mais marcante em Homero do que o *alazôn* (GUTSELL, 1967; CLARKE, 1969; WAYNE, 1974; SEESKIN, 1977; LEVINE, 1983; KNOX, 1989; GOLDEN, 1990; LATEINER, 1995; WOLFE, 2008). Nenhuma das duas palavras aparece, de fato, quer na *Ilíada*, quer na *Odisseia*. Apesar disso, pode-se dizer que há um *alazôn* arquetípico na epopeia (RANDOLPH, 1638; BALDWIN, 1997, p. 120-171). Ribbeck (1882) percebeu esse fato muito bem quando conectou a própria origem da palavra aos símiles homéricos que apresentam os guerreiros troianos como cavalos. É o que evoca, por exemplo, o aparecimento de Páris no campo de batalha, no canto VI da *Ilíada* (6.506-514):

ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ
 δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίῳ κροαίνων
 εἰωθὼς λούεσθαι ἐϋρρεῖος ποταμοῖο
 κυδιῶν· ὑψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
 ὥμοις ἀῖσσονται· ὁ δ' ἀγλαΐῃφι πεποιθὼς
 ῥίμφά ἐ γούνα φέρει μετὰ τ' ἤθεα καὶ νομὸν ἵππων·
 ὥς υἱὸς Πριάμοιο Πάρις κατὰ Περγάμου ἄκρης
 τεύχεσι παμφαίνων ὥς τ' ἡλέκτωρ ἐβεβήκει
 καγχαλῶν, ταχέες δὲ πόδες φέρον·

*Como, quando um imponente corcel, depois de se fartar na manjedoura,
 rompendo as correias, dispara galopando na planície,
 como de costume, para se banhar nas correntes do rio,
 orgulhoso, com a cabeça empinada, a crina balança
 sobre os lados, confiante em seu esplendor,
 as patas o levam junto ao pascigo, à pastagem das éguas,
 assim Páris, filho de Príamo, desde o promontório de Pérgamo,
 na armadura todo brilhante como o sol, avançava
 exultante, pois pés ligeiros o impeliam.*

De acordo com o escoliasta da *Ilíada* (ERBSE, 1974), a principal razão para a comparação se deve à postura imponente da cabeça:

δοκεῖ ἡ κόμη μεγαλοπρεπείας αἰτία εἶναι τοῖς ἵπποις. καὶ Πάρις δὲ εὐκομος.
 πρεπόντως ἐπὶ τοῦ καλλωπιστοῦ. καὶ τὸ παράδειγμα ἀπὸ γαυρικοῦ ἵππου καὶ
 ἀλογίστου.

*A crina parece ser a causa da magnificência dos cavalos, e Páris tinha uma bela cabeleira, como
 convinha a quem se adorna com cuidado. A comparação é feita com o cavalo orgulhoso e
 irracional.*

Estabelece-se, portanto, uma conexão entre a cabeleira do herói e a crina do cavalo.³² O fato de a crina motivar a sensação de orgulho por parte do corcel pode ser confirmado a partir de outro símile, mais adiante no poema (*Ilíada* 15.263-270):

ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ
 δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίῳ κροαίνων
 εἰωθὼς λούεσθαι ἐϋρρεῖος ποταμοῖο
 κυδιόων· ὑψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
 ὥμοις ἀῖσσονται· ὁ δ' ἀγλαΐῃφι πεποιθὼς
 ῥίμφα ἔγούνα φέρει μετὰ τ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων·
 ὥς Ἐκτωρ λαιψήρᾳ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα
 ὀτρύνων ἱππῆας, ἐπεὶ θεοῦ ἔκλυεν αὐδήν.

*Como, quando um imponente corcel, depois de se fartar na manjedoura,
 rompendo as correias, dispara galopando na planície,
 como de costume, para se banhar nas correntes do rio,
 orgulhoso, com a cabeça empinada, a crina balança
 sobre os lados, confiante em seu esplendor,
 as patas o levam junto ao pascigo, à pastagem das éguas,
 Assim Héctor movia os pés e os joelhos velozes,
 Açodando os cavalos, pois ouvira a voz do deus.*

Ao comentar a provocação de Heitor para que um campeão aqueu o enfrentasse (*Ilíada* 7.90), o escoliasta da *Ilíada* (ERBSE, 1975) afirma que Heitor “é sempre caracterizado” (*charaktêrizetai*) por Homero como “amante das honras” (*philotimos*), “jactancioso” (*alazôn*) e “barbárico” (*barbaroêthês*). Mais adiante (8.523), o escoliasta reclama que Heitor fala “como tirano” (*tyrannikôs*), pois não condiz ao príncipe que “fique se exaltando com jactância” (*epêrmenos têi alazoneiai*). Depois, o escoliasta afirma que “Heitor, por ser arruaceiro” (*thorybôdês*) e jactancioso (*alazôn*), insensatamente faz convocações de todos os guerreiros” (*Ilíada* 10.300). Na gesta de Agamenão (canto 11 da *Ilíada*), o escoliasta aponta para a forma “barbaramente jactanciosa” (*barbarikôs alazoneuomenos*) com que Heitor se diz protegido por Zeus (11.288-289). No canto 12, o escoliasta diz que Heitor “se vangloria (*alazoneuetai*) barbaramente junto aos navios gregos” (12.441);³³ logo depois, diz que Heitor se jactancia de ser filho de Zeus (13.54). Na Patrocleia, o escoliasta chega a conclamar o leitor a que

³² O epíteto *kerai aglae*, atribuído por Diomedes a Páris na *Ilíada* 11.385, significa literalmente “glorioso por seu chifre”. Hesíquio o interpreta como uma referência à “cabeleira magnificente” (τὴν τρίχα λαμπρῆ) do herói troiano. O *Etymologicum magnum* (GAISFORD, 1848, p. 504, l. 58) nos informa, adicionalmente, que κέρασ γὰρ οἱ παλαιοὶ καὶ τὴν τρίχα ἐκάλουν, “pois os antigos também o cabelo chamavam de chifre” e um escoliasta da *Ilíada* esclarece que οὐ τῇ τριχὶ ψιλῶς, ἀλλ' ἐμπλοκῆς τι γένος, “não é uma referência ao cabelo simplesmente, mas a um tipo de penteado”. Eustácio (*Commentarii ad Homeri Iliadem*, v. 3, p. 218, l. 2) e o filósofo Porfírio (*Quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquiae*) afirmam, além disso, que Aristóteles cogitou na possibilidade de que a expressão pudesse fazer referência à “genitália” (αἰδοῖον) de Páris.

³³ O escoliasta do Códice de Genebra (NICOLE, 1891) repete essa mesma observação.

contemple a impetuosidade (*to emplêkton*) do bárbaro Heitor (16.833-844). Segundo ele, ainda que reprovasse a “jactância” (*alazoneia*) de Pátroclo, Heitor mesmo incorre (*empiptei*) em erro semelhante, pois não considera a vitória como oriunda dos deuses, mas de sua própria força (*tês autou dynameôs*). Na gesta de Menelau, o escoliasta lamenta que Heitor “se gabe” (*alazoneuetai*) de ter arrancado as armas de Aquiles do cadáver de Pátroclo (17.187), e menciona que, quando Homero introduz “o próprio Zeus repreendendo a jactância de Heitor” (*autos ho Zeus katamemphonos tou Hektoros tên alazoneian*), ele está ensinando que cada um tem que “se preocupar com o que é da sua conta” (*kath'auton phronein*) e não ficar encantado com coisas que ultrapassam sua própria natureza (17.198-208).³⁴ Quando, pouco depois disso, em 18.246-283, Polidamante Pantoide propõe que os troianos voltem momentaneamente para dentro da cidade, o vidente acaba repreendido severamente por Heitor, num discurso em que o escoliasta interpreta que Heitor falou “bárbara e jactanciosamente” (*barbarikôs kai alazonikôs*). Além disso, ao se referir provavelmente aos bravos a quem comandava, Heitor os chama de *Hektoros ôkees hippoi possin orôrechatai polemizein*, “corcéis velozes de Heitor, galopando para se lançar à guerra” (16.833-834).³⁵ A *alazoneia* de Heitor reforça, portanto, o estereótipo do guerreiro troiano como cavalo de raça.

É possível que, assim como no caso de Heitor, as descrições de Páris tenham, em si mesmas, elementos de abuso verbal.³⁶ Afinal de contas, ambos representam o inimigo troiano, sendo, por isso, passíveis de caracterização negativa. De fato, quando a epopeia atribui a Páris o nome de Alexandre e os epítetos com ele associados, o efeito disso é caracterizá-lo como personagem principesco (*basileus* e *dios*) de grande beleza física (*theoeidês*) e amante de uma linda mulher (*Helenês posis êukomoio*); quando, porém, o nome Páris é usado, os epítetos assumem a função dupla de enfatizar sua origem nobre e beleza física (*hyios Priamoio*; *eidos ariste*), mas também de representá-lo como uma figura passível de abuso verbal, especialmente por sua capacidade de seduzir as mulheres (*êperopeuta*, “enganador”; *gynaimanes*, “enlouquecedor de mulheres”; e *parthenopipa*, “sedutor de donzelas”) ou por sua opção pelo arco, em vez da lança ou espada, um traço associado com a falta de

³⁴ Na mesma passagem, o escoliasta afirma que é “consistente com a jactância de Heitor” (*akolouthon tēi tou Hektoros alazoneiai*) passar primeiramente ao redor a fim de mostrar para cada um “o espólio das armas” (*tên ktêsín tôn hoplôn*) e, assim, “se tornar visível” (*phanênai*) para Aquiles (*Ilíada* 17.215).

³⁵ É difícil, no entanto, garantir que Heitor esteja, de fato, se referindo a seus comandados, uma vez que a palavra *hippoi*, em Homero, tem geralmente o sentido de “carruagens” (WILLCOCK, 1978, p. 197). Pode ser, portanto, que seu emprego aqui seja literal e não metafórico.

³⁶ De acordo com Suter (1993, p. 1), ocorre na *Ilíada* “uma caracterização de Páris como promotor de abuso verbal e seu objeto, uma figura cujo modelo parece estar na tradição literária do *jambo* e, em parte, no próprio Dioniso”.

masculinidade (*kerai aglae*, “glorioso com seu chifre”; *toxota*, “arqueiro”; *lôbêtêr*, “xingador”) (SUTER, 1993, p. 3-4).³⁷

Assim, na *Ilíada* (2.21-28), quando Páris emerge de um nevoeiro e, à testa do exército troiano, se apresenta cara a cara com os gregos, o escoliasta (ERBSE, 1969) afirma que Menelau é “inflamado” (*eptoêmenos*) pela “jactância” (*alazoneia*) de Páris. Ao que outro escoliasta da *Ilíada* (HEYNE, 1834) declara que Páris se ufanava de “coisas impossíveis” (*ta adynata*) porque tinha medo das que, de fato, “podiam suceder” (*ta tychonta*). Da mesma forma, quando Páris volta para casa no meio da batalha, o escoliasta (ERBSE, 1971) explica que Helena zomba, com tato (*ethikôs*), de “sua impostura” (*autou to alazonikon*) (*Ilíada* 3.428-436).³⁸ No corpo-a-corpo em que se batera contra Menelau (3.344-377), o Atrida consegue se apoderar do troiano justamente ao lhe agarrar o “elmo com crina de cavalo” (*korythos hippodaseiês*). Se não fosse pela intervenção oportuna de Afrodite, que faz a correia do elmo se romper, Páris teria sucumbido à força de Menelau. Entretanto, mesmo depois de derrotado e diante da repreensão de Helena, Páris anuncia que Menelau só triunfou mediante a ajuda de Atena e que o vencerá na próxima vez (3.438-440).³⁹ O escoliasta (ERBSE, 1971) interpreta essa fala como “jactância”:

οὐδὲ μετὰ τὴν ἥτταν τῆς ἀλαζονείας παυόμενος.

nem após a derrota, [Páris] faz cessar sua jactância (alazoneia).

Antes disso, Páris já havia fugido, uma vez, de Menelau (*Ilíada* 3.15-45), tendo merecido do filósofo Porfírio (*Quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquiae*) o comentário de que “se tornou ridículo (*katagelastos*) e, além disso, impostor (*alazôn*) bem como enganoso (*apatôn*) e tartufo (*diephtharmenos*), à vista de todos”.⁴⁰

Pode-se dizer que a *alazoneia* vai se tornar, na comédia, o traço definidor de um tipo muito comum, o *miles gloriosus* ou soldado bravateiro, cujo percurso literário abrangerá,

³⁷ Com a exceção do momento em que Heitor se encontra com Páris que volta para a batalha após fazer amor com Helena (6.520), segundo Suter (1993, p. 5), todas as outras ocasiões, na *Ilíada*, em que este se depara com um interlocutor, ele sofre abuso verbal. Assim acontece quando interpelado por Heitor (3.38; 6.325; 13.768), Helena (3.427), Diomedes (11.384) e Príamo (24.249).

³⁸ Eustácio explica que não seria incrível (*apithanos*) que Páris se vangloriasse diante de Menelau de que era amado por Helena (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.679.24-25).

³⁹ O escoliasta do Códice de Genebra (NICOLE, 1891) também vê jactância (*alazoneia*) nas palavras de Páris e afirma: οἷαι αἱ τῶν ἡσχημονηκότων ἀπολογίαί, “essas são desculpas de quem não tem vergonha”.

⁴⁰ A evidência oriunda dos escoliastas e do próprio texto de Homero quanto à *alazoneia* de Páris desqualifica, portanto, a análise de Baldwin (1997, p. 172) que reserva a Páris a função de *eirôn* na *Ilíada*.

posteriormente, três fases distintas identificadas por Michele (1999, p. 7-20): a fase de seu aparecimento e estabelecimento nos cânones da poesia cômica (*genese*), a fase de sua reutilização como cópia estéril dos modelos gregos e latinos (*maschera*) e uma fase de criatividade em que é remodelado de acordo com novas convenções literárias (*maschera vuota* ou “máscara vazia”). Apesar de considerar o *alazôn* como um arquétipo (*archetipo*), Michele (1999, p. 8-9) entende que o primeiro soldado cômico de toda a história da literatura antiga teria sido o Lâmacos de *Acarnenses* (COULON; VAN DAELE, 1923), caracterizado por Aristófanes como oportunista, bravateiro e estúpido. Nesse contexto, à guerra é contraposta a cozinha; ao impulso mortal da guerra (representado por Lâmacos), o impulso vital ligado à necessidade de nutrição (representado por Diceópolis).

A despeito da limitação imposta por Michele (1999), que faz de Lâmacos a primeira manifestação do arquétipo *alazônico*, pode-se indagar legitimamente se há, nos épicos homéricos, nos quais se percebe um nítido predomínio do discurso sobre a ação, nos quais desfilam inúmeros personagens de caráter belicoso e nos quais há uma enorme distância entre o que se diz e o que se faz (DE JONG, 2009), elementos arquetípicos que nos permitam antever traços que serão posteriormente incorporados ao *alazôn* de Aristófanes.⁴¹ Em primeiro lugar, os escoliastas procuram, de modo geral, atenuar a *alazoneia* dos aqueus e exagerar a dos troianos. Ou seja, antes de tratar de casos reais de *alazoneia* entre os aqueus, é preciso considerar o esforço que os escoliastas da *Ilíada* e da *Odisseia* fizeram de anistiá-los da *alazoneia* compreendida principalmente como bravata ultrajante, imputando sua presença ao arrebatamento religioso, ao desejo de encorajar os companheiros, à embriaguez e à antecipação à presunção alheia.

De fato, em Homero, a *alazoneia* assume a função de importante índice de alteridade. Como o escoliasta da *Ilíada* (ERBSE, 1975) notou, ao comentar os passos de 8.182 e 515, o guerreiro troiano, diferentemente do grego,

ἀλαζονείαν βαρβαρικὴν ἔχει τὸ πρὸ τῆς τυχρείας† διορίζεσθαι.

tem uma jactância bárbara relacionada a sua necessidade de se distinguir.

⁴¹ Esses elementos arquetípicos não são, aqui, tomados no mesmo sentido proposto por Michele (1999, p. 8-9). Ao falar de arquétipos, Michele se refere provavelmente a um conceito mais próximo à definição de Northrop Frye (apud HOLMAN; HARMON, 1986, p. 36), segundo a qual um arquétipo é “um símbolo, geralmente uma imagem, que recorre com frequência suficiente na literatura para ser reconhecido como parte da experiência literária, como um todo, de uma pessoa”. “Arquetípico”, nesta tese, tem o sentido muito menos técnico de padrão inicial a partir do qual a *alazoneia* se desenvolve. Neste sentido, o termo é um sinônimo aproximado de “prototípico”.

Desta forma, o escoliasta da *Ilíada* (ERBSE, 1977) julga os feitos mais heroicos dos troianos como oriundos da “jactância” (*alazoneia*) e do “desejo de enriquecer e criar cavalos” (*to ploutein kai hippotrophias pothon*), como analisa, por exemplo, ao se referir às motivações do arauto Dolão, filho de Eumedes (*Ilíada* 10.315).⁴² Em contraste, o escoliasta não se dispõe a aplicar a mesma regra quando a descrição homérica parece sugerir jactância ou impostura por parte dos aqueus, especialmente quando o contraste é entre estes e os troianos ou deuses. Assim, por exemplo, diante de flagrante demonstração de vanglória por parte de Diomedes, ao lhe escapar Heitor quando se preparava para trucidá-lo (*Ilíada* 11.356-367), o escoliasta (ERBSE, 1988) atenua as palavras e ações do grego:

οἶδε μὲν ὥς ἐπικούρον ἔχει τὴν Ἀθηνᾶν, οὐ μὲν ἐπεκαυχήσατο ἀλαζονικώτερον, ἀλλὰ μετρίως.

sabe, de fato, que tem Atena como guardiã; seguramente não se ufanou de modo excessivamente jactancioso, mas agiu com moderação.

Atribui, destarte, a jactância de Diomedes à confiança inabalável que depositava na deusa a que venerava. Não se trata, portanto, de um defeito de caráter do aqueu, mas de arrebatamento religioso. Da mesma forma, quando Meríone volta ao acampamento em busca de uma nova lança, já que a sua se partira durante o combate, e Idomeneu diz a ele que prefere o combate corpo-a-corpo (*Ilíada* 13.259-265), o escoliasta se apressa em dizer: “não está se vangloriando (*ouk alazoneuetai*), mas o provoca imperceptivelmente (*arethizei auton lelêthotôs*), demonstrando que, se tivesse se munido da lança de um inimigo, não estaria ocioso” durante a batalha. Em seus *Comentários da Ilíada de Homero* 3.857.14 (VAN DER VALK, 1979), Eustácio interpreta que o comportamento dos aqueus em Lemnos (*Ilíada* canto 2) não se deveu a uma “impostura que lhes era inerente” (*alazoneia psychês*), mas ao fato de estarem embriagados. É à bebida (*ek methês*) que se deve sua vanglória excessiva. Ou seja, na *Ilíada*, os aqueus se portam de modo fanfarrão porque querem ensinar uma lição, porque querem demonstrar sua louvável piedade religiosa (pautada na confiança absoluta de que os melhores deuses estão de seu lado), ou simplesmente porque estão embriagados, mas não porque são impostores. De qualquer forma, em todos os casos, como sugere Eustácio, em seus *Comentários da Ilíada de Homero* 2.163.7 (VAN DER VALK, 1976), um guerreiro troiano (como Tlepólemo, *Ilíada* 6.364-647) é sempre *alazôn*, enquanto seu oponente aqueu (como

⁴² De Jong (1991, p. 130, n. 33) analisa a recorrência de cenas típicas de duelo, na *Ilíada*, como se constituindo de silêncio (3.82-85; 7.55-56), desafio (3.86-94; 7.67-91), aceitação (3.97-110); trégua e sacrifício (3.264-313) e armamento (3.328-338; 7.206-213). É justamente durante a fase do desafio que os troianos tendem a se portar como *alazones*.

Sarpédon, 5.649-656) se apresenta como *antialazôn* (isto é, alguém que emprega a oratória para reagir contra um adversário jactancioso e desbancá-lo), embora ambos se vangloriem de suas habilidades bélicas durante o combate que estão travando.

Aliás, na *paranaumaquia* do canto XIII, Idomeneu age como *alazôn*, em seu combate com Otrioneu de Cabeso. Otrioneu era um guerreiro mercenário que se alistara a serviço de Príamo mediante a promessa de que, se realizasse uma “grande façanha” (*mega ergon*), poderia se casar, “sem dote” (*anaednos*), com Cassandra, a mais bela filha do rei (*Ilíada* 13.364-369). Idomeneu fere mortalmente a Otrioneu e, enquanto o estrangeiro agoniza, o aqueu lhe propõe dar também em casamento, sem dote, a mais bela filha de Agamenão (13.370-382). Durante a chacota, Idomeneu arrasta Otrioneu pelos pés em meio ao torvelinho. O escoliasta da *Ilíada* justifica o procedimento do aqueu porque, segundo ele, “também a jactância (*alazoneia*) de Otrioneu aumentou (*auxetai*) pelo medo dos troianos, já que também esses claramente davam créditos às promessas daqueles”. Quando, nesse ponto, Ásio tenta socorrer Otrioneu, o escoliasta diz que “ele vem para vingá-lo (*êlthen amyntôr*), plausivelmente (*pithanon*) para ajudar o jactancioso (*alazôn*) com efeito semelhante (*ton homoiotropon*), isto é, para que ambos sejam mortos pelo mesmo homem” (*Ilíada* 13.384). Finalmente, diante da recusa do auriga de Ásio de recuar a biga, mesmo se vendo atacado por Idomeneu, o que resulta em sua morte, o escoliasta também o considera “jactancioso” (*alazôn*), porque supunha invencível (*akatamachêtos*) seu mestre, tendo ficado, então, ensandecido ao vê-lo abatido contra sua própria expectativa (*Ilíada* 13.394). Ou seja, para o escoliasta, todos os personagens que aparecem no trecho em questão são “jactanciosos” (*alazones*), menos o aqueu que faz chicana enquanto Otrioneu morre.

Ulisses acaba sendo o único aqueu que o escoliasta (ERBSE, 1988) reconhece como tendo o costume de se vangloriar (*Ilíada* 11.460); apesar disso, explica que o faz simplesmente para antecipar e fazer frente à presunção do inimigo troiano:

οὐκ ἄτοπον δὲ ἀλαζονεύεσθαι Ὀδυσσέα προάρχαντος ἐκείνου.

não é incomum que Ulisses se vanglorie para antecipar aquele (isto é, o inimigo).

Isso nos leva, então, às passagens da *Odisseia* nas quais Ulisses se mostra patentemente jactancioso. Eustácio, em seu *Comentário da Odisseia de Homero* 2.101.37 (STALLBAUM, 1825-1826), afirma que Ulisses “sofreu inúmeros males por causa do estômago” (*dia tēn gastera myria paschei kaka*) e acrescenta que tais males também o acometeram por causa de sua

“andança” (*alê*). Nesse contexto, declara que Ulisses é, evidentemente (*dêlon*), “tanto andarilho quanto jactancioso” (*kai ho alêtês kai ho alazôn*). E explica (2.101.37):

κεῖται γὰρ ἐν ῥητορικῷ λεξικῷ, ὅτι ἀλαζών κυρίως ὁ ἀπὸ ἄλης ζῶν καὶ ἀγύρτης, ἀπλῶς δὲ ὁ φένναξ.

fica estabelecido, pois, na fala retórica, que aquele que vive de suas andanças é, propriamente dito (kyriôs), um impostor (alazôn) e vagabundo (agyrtês), em suma, um parlapatão (phenax).

A declaração do escoliasta está em concordância com o que afirmou Estrabão (em 1.2.23):

ἀλαζών δὴ πᾶς ὁ πλάνην αὐτοῦ διηγούμενος.

de fato, todo aquele que conta suas próprias viagens é um alazôn.

O escoliasta (DINDORF, 1855) se mostra, porém, muito preocupado em anistiar Ulisses quando este se envolve em situações jactanciosas, quer use palavras ou não.⁴³ Isso ocorre, por exemplo, quando Ulisses se vê forçado a prosseguir viagem depois de seus marujos abrirem o saquitel que continha os ventos de Éolo. Segundo o escoliasta (10.79), ao admitir que “a besteira foi nossa” (*hêmeterêi matiêi*), Ulisses “prudentemente também se associa com o erro” (*eugnômonôs kai eauton paralambanei eis tên hamartian*) “porque adormeceu” (*hoti aphyphnôsen*), quando devia ter ficado acordado, e “porque é nobre não se vangloriar” (*hoti prosagôgon esti to mê alazoneuesthai*).

Da mesma forma, dificilmente, na *Ilíada*, Aquiles assume abertamente uma postura de vanglória. Os escoliastas entendem que isso ocorre em apenas duas ocasiões. Na primeira delas, o escoliasta da *Ilíada* (ERBSE, 1988) chama de *alazoneia* a jactância do guerreiro quando faz a declaração: “eu – ainda que outros me excedam na ágora – na guerra, sou o melhor grego” (*Ilíada* 18.105-106). O escoliasta tem, inclusive, o cuidado de explicar, em outras situações, que Aquiles não está incorrendo em *alazoneia*. Isso ocorre, por exemplo, ao fazer seu discurso após ter matado Heitor (22.379). Segundo o escoliasta, a intenção do discurso de Aquiles é “educativa” (*paideutikon*) e “para incutir piedade” (*pros eusebeian*), pois “ninguém pode se vangloriar de um feito tão virtuoso” (*epi têlikoutôi gar katorthômati ouden alazoneuetai*). Também Eustácio, em seus *Comentários da Ilíada de Homero* 4.729.2 (VAN DER VALK, 1987), isenta Aquiles de qualquer vestígio de jactância ou impostura ao afirmar (em

⁴³ Aliás, o mesmo esforço se percebe em relação a Penélope. Em 18.160, o escoliasta (DINDORF, 1855) declara que não foi por “jactância” (*alazoneia*) que a rainha teve o desejo de se mostrar aos pretendentes. Ela teria assim procedido a fim de evitar ser compelida pela força a fazê-lo, porque era uma pessoa “precavida” (*pronooumenê*) e “incutidora de esperanças” (*elpidopoiousa*).

relação a *Ilíada* 23.272-286) que o guerreiro atribuía suas façanhas atléticas não à própria força ou habilidade, mas à rapidez de seus cavalos:

οὐχ' ἑαυτῷ ἀλλὰ τῇ τῶν ἵππων ἀρετῇ τὴν νίκην ἐπιγράφεται Ἀχιλλεύς, τουτέστι τῇ ἄγαν ὠκύτητι.

não a si mesmo, mas à qualidade dos cavalos Aquiles atribui a vitória, isto é, a sua extraordinária rapidez.

Nas deliberações que vão culminar na embaixada que leva a súplica dos aqueus para que Aquiles retorne à guerra (*Ilíada* 9.1-ss), Agamenão aponta para os dons que se dispõe a conceder a Aquiles e sentencia (v. 158 e 160, respectivamente): “que se apazigúe” (*dmêthêôtô*) “e se submeta a mim” (*kai moi hypostêôtô*). O escoliasta (ERBSE, 1977) explica que, ao fazer isso, a mensagem que transmitia a Aquiles era de que, “depois de trazer as dádivas relativas à súplica” (*meta ta dôra paraklêsin epagagein*), era-lhe “forçosa” (*anagchaion*) a submissão, se quisesse escapar da *alazoneia* (*hypekklinein to alazonikon*). Ou seja, Agamenão teria, de fato, consciência de que Aquiles não se comportava como *alazôn* e de que, assim sendo, se essa acusação pesasse sobre ele, para se livrar dela, estaria disposto até a se submeter ao chefe dos aqueus.

No mesmo canto, no discurso em que Aquiles anuncia sua intenção de não aceitar as dádivas de Agamenão e de, por conseguinte, não retornar à peleja, o escoliasta (ERBSE, 1977) o identifica, pela segunda vez, como *alazôn*, em referência a sua declaração (*Ilíada* 9.401) de que pretende, em vez disso, buscar uma consorte para com ela se casar, pois “nada há como a vida” (*ou gar emoi psychês*). O escoliasta entende a frase no sentido de que a dádiva “não lhe vale a vida” (*ouden tês emês psychês axion estin*).

Na *Odisseia*, por maiores que sejam suas habilidades discursivas, o próprio Ulisses quase nunca, porém, se comporta como *alazôn*. De fato, o escoliasta (DINDORF, 1855) sempre isenta Ulisses da nódoa da impostura e da jactância. Um exemplo disso ocorre quando Ulisses se recusa a aceitar a proposta de Alcínoo para que se case com Nausícaa (6.308-333). Segundo o escoliasta, aceitar as vantagens de uma promessa tão tentadora era o curso natural dos eventos. Afinal, assim procederam Belerofonte, Tideu e Polinices. Porém, diferentemente deles, Ulisses não podia aceitar a proposta porque aceitá-la o tornaria um *alazôn*, já que as saudades da pátria haviam sido o motivo que alegara para abandonar a ninfa Calipso. A esse respeito se pronunciou Porfírio, o filósofo neoplatônico da segunda metade do séc. III A.D., em sua obra *Quaestionum Homericarum ad Odysseam pertinentium reliquiae* (SCHRADER, 1890), repetindo as palavras do escoliasta:

οὐ γὰρ εἰκὸς εἶναι τὴν μὲν ἄθανασίαν ὑπεριδεῖν, θνητῆς δὲ γυναικὸς ὑπομείναι γάμον

não convinha contemplar, por um lado, a imortalidade, e, por outro, submeter-se ao casamento com uma mulher mortal (7.311.11-13).

De fato, para todos os efeitos, Ulisses cumpre, na *Odisseia*, a função de *eirôn*. Apesar disso, Ulisses se vangloria nos jogos dos feáceos, no canto VIII (Eustácio, *Comentário da Odisseia de Homero* 1.245.27 e 43). Após sua excepcional vitória no arremesso de disco e o aparecimento de Palas Atena para animá-lo, o herói se torna “mais leviano” (*kouphoteron*), como diz o poeta (*Odisseia* 8.201). O escoliasta (DINDORF, 1855) interpreta o termo como indicando que Ulisses se tornara “mais jactancioso” (*alazonikôteron*), “mais audacioso” (*thrasyteron*), “mais bravateiro” (*kompêroteron*), “inflamado” (*epêirmenon*) e “mais tagarela” (*parrhêsiastikôteron*). No entanto, atenua a explicação, justificando que procedia assim “porque se enchera de confiança (*tarrhôn*) pela presença do amigo (Palas Atena, sob disfarce) e pela vitória”. E, mais adiante no poema (8.383), se apressa em chamar a atenção para o fato de que Ulisses elogia as habilidades dos feáceos na dança a fim de que “de novo, não incorra em erro e pareça jactancioso” (*mê palin diapesêi kai alazôn einai doxêi*). Da mesma forma, Eustácio (*Comentário da Odisseia de Homero* 1.292.5) alega que, na declaração “se é esporte de macho, não me considero inferior em nenhum” (*Odisseia* 8.214), a aparente “jactância” (*alazoneia*) do “autoelogio” (*periautologia*) de Ulisses tem por objetivo antecipar a *mnêstêrophonia* do final da epopeia, e acrescenta que, “imediatamente” (*euthys*) depois disso (8.230), Ulisses volta a demonstrar humildade, afirmando que, em velocidade, alguém poderia superá-lo (Eustácio, *Comentário da Odisseia de Homero* 1.292.14). Além disso, Eustácio (1.293.31) afirma que é óbvio que Alcínoo não considerou o discurso de Ulisses como constituindo uma demonstração de *alazoneia* (*Odisseia* 8.235-236).

Apesar de todos os esforços dos escoliastas da *Ilíada* e da *Odisseia* para inocentar os principais guerreiros aqueus da mancha da *alazoneia*, será possível afirmar que, por exemplo, Tersites, Polifemo, Iros e os pretendentes têm certa medida de *alazoneia*? Assim, no Canto II da *Ilíada*, pode-se encontrar um tipo de *alazôn* que Cornford (1914) denominou de *alazôn* de segunda ordem. Trata-se de um personagem secundário que atua como intruso para causar uma interrupção inesperada no enredo, razão pela qual acaba sendo espancado pelo *eirôn* ou um de seus agentes. No caso da passagem da *Ilíada*, Zeus havia enviado um sonho a Agamenão no qual Nestor insta para que os aqueus ataquem os troianos. Antes de fazê-lo, o Atrida decide, porém, testar o ânimo de seus aliados, avisando-os de que ainda havia tempo

para que voltassem aos lares, evitando o confronto iminente. Ulisses, sob orientação da deusa Atena, decide animar os guerreiros a fim de que se preparem para o combate. Nesse momento, Tersites interrompe a fala de Ulisses para provocar Agamenão (*Ilíada*, 2.212-222):

Θερσίτης δ' ἔτι μούνος ἀμετροεπὴς ἐκολῶα,
ὃς ἔπεα φρεσὶν ἦσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ἤδη
μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν,
ἀλλ' ὅ τι οἱ εἴσαιτο γελοῖον Ἀργείοισιν
ἔμμεναι· αἰσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε·
φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἔτερον πόδα· τῶ δέ οἱ ὦμω
κυρτῶ ἐπὶ στήθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερθε
φοξὸς ἔην κεφαλὴν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.
ἔχθιστος δ' Ἀχιλῆϊ μάλιστ' ἦν ἢ δ' Ὀδυσῆϊ·
τῷ γὰρ νεικεῖσκε· τότε αὐτ' Ἀγαμέμνονι δῖω
ὀξέα κεκλήγων λέγ' ὀνειδέα·

*Tersites, de língua solta, ainda grasnava sozinho,
que encheria a mente de palavras excessivas e inapropriadas,
louca e desordenadamente, a fim de provocar os reis,
mas ele disse o que lhe pareceu causar o riso dos aqueus.
Era o homem mais feio que veio para Troia:
era cambeta, manco de um pé, ombros de corcunda
curvos em direção ao peito; acima,
a cabeça era pontuda, cabelo espalhado e escasso.
Era detestável para Aquiles e Ulisses,
Ele a ambos insultava. Agora contra o divino Agamenão
ele late impropérios esganiçados.*

O poeta estranhamente se prolonga na descrição de Tersites, cuja caracterização física é uma das mais minuciosas da *Ilíada* (BALDWIN, 1997, p. 137).⁴⁴ Seu objetivo é constituí-lo como personagem cômico, quase que na verdadeira acepção do termo. Para Jaeger (2003 [1936]), Tersites é a única caricatura realmente maliciosa em toda a obra de Homero. O personagem funciona, de fato, como figura de bloqueio, tentando impedir uma ação de importância para o desenvolvimento da narrativa.⁴⁵ Segundo Halliwell (1991, p. 281),

⁴⁴ Tersites, o pior dos aqueus, é geralmente visto como o oposto de Aquiles, o melhor dos aqueus, cujo discurso de reprovação a Agamenão fornece o modelo retórico para o *alazôn* da *Ilíada* (BALDWIN, 1997, p. 147).

⁴⁵ Rosen (2003, p. 121-136), por exemplo, vê certas semelhanças entre o comportamento de Tersites, na *Ilíada*, e a atuação do escravo paflagão, o *alazôn* de *Cavaleiros*. Porém, segundo o autor (p. 123), a estória da morte de Tersites na *Etiópiã* o coloca sob uma luz bastante diferente. Ali, a ênfase que recai sobre ele o posiciona como um satirista *bona fide*, isto é, como alguém que demonstra uma atitude de justiça própria cômica que é endossada pela narrativa da qual faz parte. Assim, sua morte nas mãos de Aquiles e os eventos que imediatamente sucedem implicam que os heróis gregos entendiam que Tersites não merecia o sofrimento que padeceu. Nesse sentido, na *Etiópiã*, Tersites se parece mais com o salsicheiro do que com o paflagão de *Cavaleiros*.

É importante que o estatuto de Tersites e sua tentativa de suscitar risadas manifestam certa ambiguidade. Seu desejo de provocar o que considera *geloion* (v. 215) implica que tenha ou que aspira à função de *gelôtopoios* (como Platão perspicazmente o chama em *República* 10.620c3) caracteristicamente empregado como entretenimento para o exército, uma função à qual sua eloquência, reconhecida por Ulisses no v. 245, é pertinente, e que nós deveríamos reconhecer em sua vanglória zombeteira no v. 231. As discussões modernas sobre Tersites, em sua compreensível argúcia para encontrar implicações sociais e éticas mais profundas, tendem a ignorar as indicações de que Tersites é um entretenidor habitual, e que essa função teria lugar em circunstâncias menos preocupantes. Mas Tersites recebe tanto a marca de uma figura intrinsecamente desfigurada (o que já em si aponta para um tipo virulento de humor), a antítese do heroico em sua feiura grotesca, quanto a marca de juiz desatinado em relação a ocasião e contexto: sua galhofa de Agamenão só pode ser sentida como zombaria rude e vergonhosa, como o vocabulário crucial da cena [...] indica. A caçoada de Tersites é, nessa ocasião, fora de lugar e o isola.⁴⁶

A própria incoerência da fala de Tersites o coloca entre os *alazones*;⁴⁷ afinal de contas, o escoliasta da *Ilíada* (ERBSE, 1969), comentando certa passagem daquela epopeia (2.127), compara a desarticulação verbal dos *alazones* com o modo de falar dos bebedores (*philoinoi*) que se vangloriam nos simpósios (*en symposiois alazoneumenoî*).

Ulisses dá a Tersites o tratamento que o *alazôn* de segunda ordem recebe em Aristófanes: rebaixa-o com palavras e o agride com golpes (*Ilíada*, 2.246-277):

Θερσίτ' ἀκριτόμυθε, λιγύς περ ἔων ἀγορητής,
ἴσχεο, μηδ' ἔθελ' οἶος ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν·
οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημί χειριότερον βροτὸν ἄλλον
ἔμμεναι, ὅσσοι ἄμ' Ἀτρεΐδης ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.
τὼ οὐκ ἂν βασιλῆας ἀνὰ στόμ' ἔχων ἀγορεύοις,
καὶ σφιν ὀνειδέα τε προφέρεις, νόστόν τε φυλάσσοις.
οὐδέ τί πω σάφα ἴδμεν ὅπως ἔσται τάδε ἔργα,
ἢ εὖ ἢε κακῶς νοστήσομεν υἷες Ἀχαιῶν.
τὼ νῦν Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ποιμένι λαῶν
ἦσαι ὀνειδίζων, ὅτι οἱ μάλα πολλὰ διδοῦσιν
ἦρωες Δαναοί· σὺ δὲ κερτομέων ἀγορεύεις.
ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·
εἴ κ' ἔτι σ' ἀφραίνοντα κιχήσομαι ὥς νύ περ ὦδε,
μηκέτ' ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ κάρη ὤμοισιν ἐπείη,
μηδ' ἔτι Τηλεμάχοιο πατὴρ κεκλημένος εἶην,
εἰ μὴ ἐγὼ σε λαβὼν ἀπὸ μὲν φίλα εἴματα δύσω,
χλαῖνάν τ' ἠδὲ χιτῶνα, τὰ τ' αἰδῶ ἀμφικαλύπτει,
αὐτὸν δὲ κλαίοντα θοὰς ἐπὶ νῆας ἀφήσω
πεπλήγων ἀγορηθὲν ἀεικέσσι πληγῇσιν.
ᾧς ἄρ' ἔφη, σκῆπτρῳ δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμῳ
πληξεν· ὃ δ' ἰδνώθη, θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ·

⁴⁶ Segundo Halliwell (1991, p. 290-291), na cultura grega antiga, o humor contaria com três ocasiões principais em que poderia ser expresso de forma destacada sem deixar de ser apropriado: o simpósio, o *kômos* e os festivais cômicos.

⁴⁷ A etimologia do antropônimo o conecta a *thersos*, forma eólica de *tharsos*, “atrevimento, audácia” (BALDWIN, 1997, p. 139).

σῶδιξ δ' αἵματόεσσα μεταφρένου ἐξυπανέστη
 σκῆπτρου ὑπο χρυσεύου· ὃ δ' ἄρ' ἔζετο τάρβησέν τε,
 ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ.
 οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἦδ' ὀ γέλασαν·
 ᾧδε δέ τις εἵπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·
 ὦ πόποι ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε
 βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσων·
 νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρξεν,
 ὃς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων.
 οὐ θὴν μιν πάλιν αὖτις ἀνήσει θυμὸς ἀγήνωρ
 νεικεῖεν βασιλῆας ὀνειδείοις ἐπέεσσιν.

*“Tersites, seu sonso, se você é mesmo hábil como orador,
 Segure-se, não queira provocar os reis.
 Em minha opinião, mortal algum, pior que você,
 veio para Troia com os atreidas
 Você não devia falar com o nome de reis na boca.
 Portanto, você não devia lhes fazer ofensas, pense na volta.
 Não sabemos ao certo o resultado dessa empreitada,
 Se, bem ou mal, os atreidas voltarão para casa.
 E agora o atreida Agamenão, pastor do exército,
 você estava insultando, dizendo que muito mais espólios lhe dão
 os heróis Dânaos. É com zombaria que você fala.
 Mas eu falo francamente e isto vai acontecer:
 se pegar você de novo bancando o besta como agora,
 então não ficará a cabeça de Ulisses sobre os ombros,
 e eu não mais serei chamado de pai de Telêmaco,
 se não pegar você e não tirar as suas roupas,
 a túnica e o manto que cobrem suas partes,
 e não levar você, em lágrimas, para as naves céleres,
 tirando-o da roda todo machucado com os golpes desonrosos”.*
*Ele falou e lhe bateu com o cetro nas costas e nos ombros.
 O outro se curvou, e uma gota de lágrima lhe escorreu.
 Um listrão cheio de sangue lhe fez surgir nas costas
 o cetro de ouro. Então se sentou apavorado;
 sentindo dor, com olhar indefeso, enxugou a lágrima.
 E eles, que se lamentavam antes, riram dele com prazer.
 Olhando-se mutuamente, cada um dizia para o vizinho:
 “Puxa vida, Ulisses já fez mil façanhas,
 propondo bons conselhos e artimanhas para a guerra.
 Mas, agora, ele realizou o maior feito entre os aqueus:
 tirar da nossa roda este tagarela inútil.
 De fato, seu espírito arrogante nunca mais vai induzi-lo
 a xingar os príncipes com palavras de censura”.*

Não apenas Tersites é explicitamente descrito como uma pessoa de “espírito arrogante” (*thymos agênôr*, 2.276), mas o efeito geral de seu embate com Ulisses tem um caráter tão essencialmente cômico que os aqueus, embora contristados, não conseguem sufocar as gargalhadas. O vocabulário empregado na passagem a coloca, inclusive, no *topos* do abuso verbal, assim resumido por Suter (1993, p. 6):

Ele xinga (*neikee*) Agamenão (2.224) e faz censuras (*oneidea*) a ele (222). Por sua vez, Ulisses, de cara feia, repreende a Tersites com palavras ásperas (*hypodra idôn, chalepôî ênipape mythôî*, 245) e lhe dá uma surra. Os demais aqueus desfrutaram do espetáculo, rindo prazerosamente (*hêdy gelassan*, 270) e o chamam de *lôbêtêra* ["xingador"] (275), prevendo que, tão cedo, não vai xingar os príncipes novamente com palavras de censura (*neikeiôn basilêas oneideiois epeesin*, 277). Tersites se senta, amedrontado, e enxuga uma lágrima, de modo contrário à valentia que seu nome epitomiza (268-269).

Obviamente, uma figura tão plástica como Tersites não fica limitada à função de *alazôn*. Platão o identifica como bufão (*República* 620c) e Whitman (1964, p. 47) o qualifica, portanto, como *bômolochos*, alegando que o personagem não é plenamente cômico e, "menos ainda, um herói cômico"; para ele, "Tersites é patético [...], um Zé Ninguém, acuado contra a parede, com apenas um afoito instinto de bufão com o qual procura se defender e se articular". Em sentido oposto, Bell (2007, p. 96-116) entende o personagem como um "revelador de verdades" (*truth-teller*), um "tolo sábio" (*wise fool*) e uma "figura dramática autoconsciente" (*self-conscious performer*). Nesse sentido, "ver Tersites apenas como bufão nega sua natureza irônica e lógica que subjaz a sua paródia, que é um *pastiche* contundente e cuidadosamente construído do discurso de Aquiles" (MELTZER, 1989-1990, p. 269).⁴⁸ Segundo Nagy (1979, p. 253), ainda que o episódio em questão possa ser mais um exemplo de poesia de censura do que de comédia, é preciso lembrar que a comédia é a legítima herdeira da poesia jâmbica. Apesar dessas opiniões contrastantes quanto à função de Tersites na *Ilíada*, é ainda possível afirmar, com alguma convicção, que Thalmann (1988, p. 16) está correto ao declarar categoricamente que Tersites "representa o tipo cômico do *alazôn* ou impostor, na forma particular do *miles gloriosus*".⁴⁹

Assim como a *Ilíada*, a *Odisseia* parece ter os seus *alazones*. Geralmente se considera Polifemo o mais jactancioso dos personagens da *Odisseia* (DINDORF, 1855). Em 9.272-278, a *alazoneia* do ciclope não poupa sequer os deuses:

‘νήπιός εἰς, ᾧ ξεῖν', ἧ τηλόθεν εἰλήλουθας,
ὅς με θεοὺς κέλεαι ἧ δειδίμεν ἧ ἀλέασθαι.
οὐ γὰρ Κύκλωπες Διὸς αἰγιόχου ἀλέγουσιν
οὐδὲ θεῶν μακάρων, ἐπεὶ ἧ πολὺ φέρτεροί εἰμεν·
οὐδ' ἂν ἐγὼ Διὸς ἕχθος ἀλευάμενος πεφιδόμην

⁴⁸ De acordo com Bell (2007, p. 96-116), Tersites é bufão porque faz graça para que os outros riem; é *eirôn* porque finge possuir ideias que, de fato, só servem para zombar de Agamenão; e é *alazôn* porque se jactancia a fim de se engrandecer.

⁴⁹ De qualquer forma, com o episódio de Tersites, "a farsa invade o épico. A comédia se contrapõe à tragédia. A perspectiva bifocal de Homero inclui possibilidades aparentemente contrárias. O humor e o horror se aliam, retratando a vida como uma essência aterrorizante, ridícula em suas manifestações, misteriosa em seus absurdos. Há uma inegável qualidade burlesca no sublime de Homero" (BELL, 2007, p. 116).

οὔτε σεῦ οὔθ' ἐτάρων, εἰ μὴ θυμός με κελεύει.

*Estrangeiro, ou você é um idiota ou veio de muito longe,
para me aconselhar a temer os deuses ou a me lixar para eles!
Pois nós ciclopes prestamos pouca atenção em Zeus, o porta-égide,
ou nos outros benditos deuses... Somos muito mais fortes do que eles!
Eu mesmo nunca pouparia você ou a seus amigos, só para
evitar inimizade com Zeus, a não ser que isso fosse da minha vontade.*

Em termos de *alazoneia*, depois de Polifemo, vêm os pretendentes (*mnêstêras*) que invadem o palácio de Ulisses para cortejar Penélope, comumente identificados, por Homero, como *agênôres* (“arrogantes”, *Odisseia* 1.106; 144) e *hyperphialoi* (“atrevidos”, *Odisseia* 1.134), e a quem um escoliasta da *Odisseia* (LUDWICH, 1966) compara com “os filhos de Príamo” (*hoi tou Priamou paides*) e glosa como “excessivamente contumazes” (*agan authadeis*), “ultrajantes” (*hybristai*), “insolentes” (*thraseis*), “jactanciosos” (*alazonikoî*), *hyperêphanoi* (“orgulhosos”), “inimigos da paz” (*hyperspondoi*), “desrespeitosos para com as tréguas” (*aspondoi*), “exaltados” (*epêrmenoi*), “convencidos” (*kenodoxoi*) e “imprestáveis” (*alexikakoi*). Eustácio, em seu *Comentário da Odisseia de Homero*, especificamente atribui aos pretendentes o epíteto de *alazones*: a Eurímaco (1.91.19), filho, de Pólipo, no episódio em que este rejeita a predição de Aliteres de que Ulisses estaria perto de retornar a Ítaca (*Odisseia* 2.157-207); a Leócrito (1.95.8), filho de Evenor, quando este afirma que Ulisses ainda não retornara porque era covarde e tinha medo dos pretendentes (*Odisseia* 2.242-256); a Antínoo (2.251.14), quando Homero antecipa que este será o primeiro a provar das flechas de Ulisses (*Odisseia* 21.98-99). De fato, ao comentar o discurso de Antínoo, contrário a que se desse ao mendigo Eton a chance de participar no certame que definiria o destino de Penélope (*Odisseia* 21.288-310), Eustácio (2.260.9) comenta que: Antínoo

ὁ δὲ τοιοῦτος εἶη ἂν καὶ ἀλαζών κατὰ παλαιὰν παράδοσιν διὰ τὸ ἀλώμενος ζῆν ἐν τῷ μάτην αὐχεῖν· ἤδη δὲ καὶ βάβαξ καὶ βαβάκτης.

seria também jactancioso (alazôn), de acordo com uma antiga tradição, por se exaltar por causa de sua vida de andarilho, no ócio; além disso, era palrador e bêbado.

Segundo Bell (1994, p. 209 e 198),

Há muitos tipos de *agôn* na antiga literatura grega, mas eu não conheço nenhum que se compare com os da caverna de Polifemo e do palácio de Ulisses em termos de seu humor animalesco. De fato, eles têm muita coisa em comum com os encontros cômicos entre o *eirôn* e o *alazôn*, e tanto a poesia jâmbica quanto a antiga comédia ática acham uma hilaridade semelhante no desmembramento [...]. Com efeito, Ulisses, o trapaceiro (*eirôn*), engana tanto a Polifemo quanto aos pretendentes por sua aparência comum e humilde.

Além de Polifemo e dos pretendentes, há outros personagens que também se encaixam no *topos* do confronto entre *eirôn* e *alazôn*. No Canto XVIII, por exemplo, o mendigo Iros assume a função de *alazôn* em sua disputa com Ulisses. Suas palavras deixam patentes sua insolência e impostura (*Odisseia*, 18.10-13):

εἶκε, γέρον, προθύρου, μὴ δὴ τάχα καὶ ποδὸς ἔλκη.
οὐκ αἶψαις, ὅτι δὴ μοι ἐπιλλίζουσιν ἅπαντες,
ἐλκέμεναι δὲ κέλονται; ἐγὼ δ' αἰσχύνομαι ἔμπης.
ἀλλ' ἄνα, μὴ τάχα νῶϊν ἔρις καὶ χερσὶ γένηται.

*“Saia do pórtico, velhote, para que eu não o arraste logo pelo pé.
Você não vê que estão todos piscando para mim,
mandando que eu o arraste? Da minha parte, estou com vergonha.
Levante-se para que nossa disputa não vire, em breve, uma briga”.*

É verdade que a narrativa o apresenta como sendo um tipo corpulento; mesmo assim, essa coragem para desafiar, em Ítaca, o desconhecido que se fazia passar por mendigo parece se originar mais no fato de que pensava poder contar com o apoio dos pretendentes do que de alguma habilidade específica que possuísse (*Odisseia*, 18.1-4):

Ἦλθε δ' ἐπὶ πτωχὸς πανδήμιος, ὃς κατὰ ἄστυ
πτωχεύεσκ' Ἰθάκης, μετὰ δ' ἔπρεπε γαστέρι μάρνη
ἄζηχες φαγέμεν καὶ πιέμεν· οὐδέ οἱ ἦν ἰς
οὐδὲ βίη, εἶδος δὲ μάλα μέγας ἦν ὁράσθαι.

*Apareceu um mendigo público que esmolava
em toda a cidade de Ítaca, onde se destacava
pelo estômago glutão por comer e beber sem parar. Ele não
tinha nem força nem muque, mas era bem grande na aparência.*

Ulisses se mostra relutante diante da possibilidade de entrar em combate físico contra o rude mendigo. Iros passa, então, a lhe dirigir abuso verbal (*Odisseia*, 18.26-31):

ὦ πόποι, ὥς ὁ μολοβρὸς ἐπιτροχάδην ἀγορεύει,
γρηῖ καμινοῖ ἴσος· ὃν ἂν κακὰ μητισαίμην
κόπτων ἀμφοτέρησι, χαμαὶ δέ κε πάντας ὀδόντας
γναθμῶν ἐξελάσαιμι συὸς ὥς ληϊβοτείρης.
ζῶσαι νῦν, ἵνα πάντες ἐπιγνώωσι καὶ οἶδε
μαρναμένους· πῶς δ' ἂν σὺ νεωτέρῳ ἀνδρὶ μάχοιο;

*“Puxa vida, que conversa fiada a deste comilão!
Parece uma bruxa no fogão... Mas eu preparei uma boa para ele:
vou bater nos dois lados e lhe arrancar todos os dentes dessa sua boca;
vão cair na terra como os de uma porca selvagem.
Amarre a calça para que todos saibam quem é que está brigando aqui!
Como é que você vai lutar contra um homem mais novo?”*

O episódio assume caráter nitidamente cômico, o que é confirmado tanto pelo tipo de linguagem empregada quanto pelo fato de o riso se alastrar entre os pretendentes, espectadores do imbróglio (18.35, 40, 100, 110). Iros é o *alazôn*; Ulisses, o *eirôn* (*Odisseia*, 18.52-54):

ὦ φίλοι, οὐ πως ἔστι νεωτέρῳ ἀνδρὶ μάχεσθαι
ἀνδρα γέροντα δύνῃ ἀρημένον· ἀλλὰ με γαστήρ
ὀτρύνει κακοεργός...

*Amigos, não há como brigar um homem velho, alquebrado pela miséria,
com um homem mais moço. É a barriga que me força a
fazer maldade...*

Apesar de relutante, Eton (Ulisses) se despe para a briga. Ao perceber o porte físico do adversário, Iros é acometido de uma tremedeira repentina, o que acentua o efeito cômico da passagem (18.72-88). Como em *Acarnenses* (COULON; VAN DAELE, 1923), o triunfo do *eirôn* sobre o *alazôn* tem como recompensa o acesso indiscriminado à nutrição: um bucho fornido recheado de sangue e gordura.

Assim como no caso do duelo entre Páris e Menelau (*Ilíada* 3.15-112)⁵⁰ e no episódio de Tersites (*Ilíada* 2.220-277), a passagem de Iros, na *Odisseia* (18.9-78), também envolve o vocabulário peculiar ao *topos* do abuso verbal:

Iros, xingando Ulisses (*neikeiôn*, 9), ameaça um conflito (*eris*, 13). Ulisses responde, mais uma vez de cara feia (*hypodra idôn*, 14), e eles discutem, proporcionando diversão (*terpolên*, 37) aos pretendentes, cujo líder Antínoo, rindo prazerosamente (*hêdy ekgelasas*, 35), sugere uma briga com a qual os outros concordam, rindo (*geloôntes*, 40). Ulisses exige garantias de uma briga limpa, que todos aprovam (*pantes epêineon*, 66); Iros tenta se livrar da luta. Enquanto Antínoo o repreende (*enenipen*, 78), os pretendentes o chamam de *Airos* (73), a forma negativa de seu nome – um paralelo, desta vez explícito, com a negação do nome de Tersites implícita no comportamento daquele (SUTER, 1993, p. 6).

Os exemplos brevemente considerados (Tersites, Polifemo, os pretendentes e Iros) revelam que, embora a palavra não ocorra nem na *Ilíada*, nem na *Odisseia*, o *alazôn* se encontra potencialmente presente nas duas epopeias. É possível identificá-lo porque certos

⁵⁰ No caso do duelo entre Páris e Menelau, descrito acima em mais detalhes, “a cena começa com Páris desafiando um dos aqueus para um combate mortal (20). Menelau aceita o desafio... Páris, como Iros, se retira com medo e é precisamente neste ponto, como na passagem de Iros, que Páris recebe abuso verbal com a forma negativa de seu nome: *Dyspari* (39); os espectadores também riem dele (*kagchaloôsi*, 43). Páris, como Iros, reage à repreensão e, primeiramente, Heitor, então os aqueus e troianos se regozijam no confronto iminente (*charê*, 76; *echarêsan*, 111). Os paralelos narrativos com o episódio entre Ulisses e Tersites, é claro, também estão presentes. Note-se a designação de *lôbêtêr* [“xingador”] (SUTER, 1993, p. 6).

personagens épicos tendem a reunir os traços característicos da *alazoneia*, especialmente por sua predisposição à impostura e bravata, sua função de figuras de bloqueio, seu recurso à autoridade intimidadora, mas pusilânime, e sua ocorrência em situações de efeito tanto cômico quanto patético. De fato, muitos dos combates entre gregos e troianos acabam, na *Ilíada*, constituindo disputas de habilidades discursivas tanto quanto marciais.

O caráter agonístico do combate corpo-a-corpo se percebe, por exemplo, no episódio em que Tlepólemo, para sua própria desgraça, se bateu contra Sarpédon (5.628-670); no episódio em que Diomedes Tideu teme ser chamado de “frouxo” (*analkida*, 8.153) e acaba sendo chamado de “mulherzinha” (*gynê*) por Heitor (8.163); e no episódio em que Zoco desafia Ulisses na esperança de se vingar da morte de Cárope (11.427-459). O escoliasta da *Ilíada* (ERBSE, 1988) não consegue suportar o fato de que Zoco profira palavras jactanciosas mesmo diante da morte iminente do próprio irmão, a quem tenta socorrer, e afirma:

βάρβαρος ἢ ἀλαζονεΐα ἐν τοιούτῳ καιρῷ προφερομένη.

é bárbara a jactância proferida em uma ocasião assim (Ilíada 11.433).

Aliás, ao comentar a narrativa homérica do episódio que resulta na morte de Ásio, guerreiro troiano que desobedecera à ordem geral de desmontar, o escoliasta acrescenta (*Ilíada* 12.110):

βαρβαρικὴ ἢ ἀπειθεία. μιμούμενος δὲ τὴν ἀλήθειαν ὁ ποιητὴς ἕνα γοῦν τὸν ἀπειθοῦντα εἰσάγει. διὰ τί δὲ ἕνα τοῦτον; ὅτι μάλιστα τοῖς ἵπποις ἠγάλλετο. καταστέλλει οὖν τὴν τῶν πολλῶν ἀλαζονεΐαν.

é bárbara a indisciplina; imitando a realidade, o poeta introduz pelo menos um que desobedece, e qual a razão de pelo menos um? porque este exultava demasiadamente nos cavalos. Assim, [o poeta] restringe a jactância (alazoneia) da maioria.

Porém, em nenhuma outra passagem, pode-se encontrar uma manifestação mais clara do componente discursivo dos duelos salientados pela narrativa do que quando Heitor desafiou os gregos para que lhe apresentassem um campeão contra o qual pudesse pelejar, e nove gregos se voluntariaram, todos movidos pelo arrebatamento verbal de Nestor. Ájax Telamônio, escolhido pela sorte, participou, então, da refrega que resultou em um empate técnico (7.29-307). Ao analisar especificamente esta passagem, o escoliasta da *Ilíada* (ERBSE, 1975) se admira das qualidades particulares dos personagens humanos que desencadeiam, para contento de Atena e Apolo, o confronto entre os dois heróis: a jactância (*alazoneia*) de Heitor, a piedade (*aidô*) de Heleno, a disposição (*spoudê*) de Menelau e Agamenão, e a oratória

(*dêmêgoria*) de Nestor (*Ilíada* 7.29). Diante do pedido de Heitor, dirigido a Telamônio, a quem identifica como o melhor dos guerreiros aqueus (*Ilíada* 7.289), solicitando a interrupção do combate, o escoliasta acrescenta:

ἀλαζῶν γάρ ἐστι καὶ οὐδὲ ὑπὸ τοῦ ἀρίστου πλεονεκτεῖσθαι θέλει.

pois é jactancioso (alazôn) e não quer ser derrotado nem mesmo pelo melhor.

Após essa consideração dos épicos homéricos, pode-se chegar à conclusão de que, neles, a mera jactância não constitui elemento definidor do *alazôn*. Segundo Martin (1989, p. 65-75) e Worman (2008, p. 2, n. 5), os insultos tipicamente precedem os combates dos guerreiros de destaque em Homero. Isso já haviam percebido também os antigos comentaristas de Homero. Eustácio, por exemplo, afirma, em seus *Comentários da Ilíada de Homero* 3.681. 23 (VAN DER VALK, 1979):

Ἀπειλάων δὲ καὶ νῦν ἀκόρητοι οὐ μόνον οἱ ἀλαζόνες ἐν τῷ ἀπειλεῖσθαι δεινά, ἀλλὰ καὶ οἱ καυχηταί.

de fato, não apenas os impostores (alazones) são insaciáveis em suas intimidações (apeilai), fazendo alardes horrorosos, mas também os jactanciosos (kauchêtai).

Para ser *alazôn*, portanto, é necessário que a vanglória seja, de fato, vazia, sua materialização seja incompatível com o caráter de quem a profere, e que a impostura estabeleça um contraste entre aquele que a adota e o que se exime de fazê-lo. Por essa razão, não nos interessaria, por exemplo, a cena em que, na *Odisseia* (14.557ss), Ulisses usa de impostura para conseguir o agasalho de um jovem soldado, uma vez que o fingimento não era incompatível com seu caráter e tampouco estabelece contrastes, em sua função, entre o rei de Ítaca e o soldado. Além disso, neste caso, não há a presença do *eirôn* para contrastar com o *alazôn*, e o *alazôn* “só é cômico em relação a outro personagem” (BALDWIN, 1997, p. 157).

Como se percebe, alguns dos assim-chamados tipos de personagens da comédia já estavam presentes na epopeia homérica, o que levou McLeish (1980, p. 56) a declarar que eles “não são uma invenção de Aristófanes”, já que “ocorrem, por exemplo, em Homero”. Por essa razão, Baldwin (1997, p. 120-121) chega à conclusão de que “é no desenvolvimento do personagem cômico que reside a principal influência de Homero” no drama grego, ainda que, na poesia homérica (como, de fato, tampouco em Aristófanes), os tipos de personagem raramente aparecessem em sua forma pura.

2.2 O *alazôn* na poesia jâmbica

A poesia lírica jâmbica, que floresceu nos séculos VII e VI a.C., foi “a primeira forma literária que definiu o espírito crítico e satírico dos gregos” (HORTA, 1986, p. 57). Aristófanes é, com frequência, figurativamente identificado como poeta jâmbico (WORMAN, 2008, p. 118). Ele mesmo se apresenta como Héracles (*Vespas*, v. 1030, e *Paz*, v. 752), um *topos* que Rosen (1988, p. 59-82) e Steinrück (2000, p. 44-47) conectam diretamente com os poemas jâmbicos arcaicos. Além disso, nas *parábases* de Aristófanes, é comum o emprego de linguagem ofensiva quando o poeta se refere a seus rivais, o que pode ser uma reminiscência da poesia de censura. Assim, por exemplo, Crates é caracterizado como cozinheiro que serve comida que não alimenta (*Cavaleiros*, v. 537-539), e Cratino e Amípsias, como *andres phortikoi*, isto é, “homens vulgares” (*Nuvens*, v. 524).⁵¹

Estudiosos como Jemielity (1992) têm incluído a *alazoneia* na pesquisa dos gêneros e tradições literárias afins justamente porque ela se presta bem às condições de abuso físico e verbal. Assim, a narrativa irônica e de humor sutil que apresenta a história de Jacó e Esaú, em Gênesis 27 (JEMIELITY, 1992, p. 25), e a narrativa posterior da disputa de Mardoqueu e Hamã, no livro de Ester (BODNER, 1996, p. 67, 189), têm sido ambas vistas como representando precedentes orientais para o confronto clássico entre *eirôn* e *alazôn*. Embora o termo *alazôn* e seus derivados, até onde se saiba, não sejam nunca empregados na poesia jâmbica, da qual Arquíloco é um dos principais representantes, a sátira e o abuso verbal têm muita afinidade com a *alazoneia*. O que se sabe da poesia jâmbica indica que ela era agonística e insultante, podendo ter funcionado tanto como um dispositivo apotropaico nos rituais de fertilidade quanto como entretenimento vulgar durante os banquetes (WORMAN, 2008, p. 2, n. 5). Para Worman (2008, p. 9 e 20), no jambo, a impostura de um forasteiro esfaimado e rude estabelece conexões entre alimento e discurso. Assim, a poesia jâmbica acaba marcada por tom irreverente (muitas vezes obsceno), tema vulgar e estatuto picaresco fictício, com sua atenção voltada principalmente para a satisfação das necessidades concretas do corpo.

Por causa de algumas afinidades entre a poesia jâmbica e a comédia, Storey (2010, p. 483-484) considera que Arquíloco deve figurar de modo proeminente em qualquer estudo da comédia antiga. Quando Arquíloco estabelece comparações entre as pessoas que são o objeto de seu abuso verbal e os animais, por exemplo, ele pode estar antecipando algumas das características que serão mais tarde impostas nos comportamentos que essas pessoas epitomizam. De fato, os *ainoi* de animais têm a finalidade de fazer incidir luz sobre diferentes

⁵¹ Cratino (primeiro lugar) e Amípsias (segundo lugar) derrotaram a primeira versão de *Nuvens*, nas Dionisíacas de 423.

aspectos da natureza humana e, no caso de Arquíloco, de ajudá-lo a redefinir a noção de heroísmo (SWIFT, 2013).⁵² Para os estudiosos de Arquíloco, está aberta, então, a possibilidade de que os animais que aparecem em seus poemas/fábulas ocupem precisamente a função de personagens típicos (BURNETT, 1983, p. 19-26). Para Griffiths e Rabinowitz (1983), por exemplo, no epodo em que o poeta (fragmento 201.1) se refere à “raposa” como um animal que “sabe muitas coisas”, ele pode estar implicitamente criticando o comportamento de *alazôn*:

πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἐν μέγα

a raposa conhece muitas coisas, mas o porco-espinho conhece uma única grande coisa (WEST, 1971)

Se o poeta busca identificação com a raposa ou com o porco-espinho não se pode dizer com plena certeza (CORRÊA, 2010, p. 163-178). A tradição aponta, pelo menos, para o poeta jâmbico como lobo (MIRALLES; PÒRTULAS, 1983). Apesar disso, os comentadores modernos (LANGERBECK, 1958; LASSERRE, 1950; LASSERRE; BONNARD, 1958; ADRADOS, 1955; FRÄNKEL, 1975) são avessos à suposta astúcia da raposa, um símbolo dos sofistas, e, por isso, preferem que o poeta seja representado pelo porco-espinho e seu adversário pela raposa. Nesse contexto, o comentário feito por Plutarco (971f-972a) em relação ao verso parece adequado:

τῶν δὲ χειρσαίων ἐχίνων ἢ μὲν ὑπὲρ αὐτῶν ἄμυνα καὶ φυλακὴ παροιμίαν πεποίηκε·

‘πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἐν μέγα’.

προσιούσης γὰρ αὐτῆς, ὥς φησιν ὁ Ἴων (frag. 38),

‘στρόβιλος ἀμφ' ἄκανθαν εἰλίξας δέμας
κεῖται θιγεῖν τε καὶ δακεῖν ἀμήχανος.’

a autoproteção e defesa dos porcos-espinhos produziram um provérbio:

“a raposa conhece muitas coisas, mas o porco-espinho conhece uma única grande coisa”

quando esta se aproxima, como diz Íon (frag. 38),

*“enrolando o corpo em uma bola cheia de espinhos,
ele torna impossível tanto tocá-lo quanto mordê-lo”.*

⁵² Na introdução à fábula da raposa e da águia, Arquíloco (Frag. 174) afirma: αἶνός τις ἀνθρώπων ὅδε, “esta é uma fábula de homens”.

O encontro entre a raposa e o porco-espinho acaba sendo, portanto, uma metáfora para a oposição comum entre *alazôn* e *eirôn*. É difícil, no entanto, como foi dito anteriormente, definir quem é quem. À parte da antipatia dos intérpretes modernos pelo comportamento da raposa, identificado como vulpino e deletério (o que atribuiria à raposa a função de *alazôn*), há boas razões para supor que a raposa encarne importantes elementos funcionais do *eirôn*. Dètienne e Vernant (1974) descrevem a seguinte tática da raposa: ao se deparar com uma manada de veados, a raposa se abaixa e se finge de morta a fim de parecer inofensiva e, com isso, conseguir se aproximar o suficiente para capturar sua vítima. Por essa razão, Wolfsdorf (2008, p. 667) acredita que a tática da raposa representa, com precisão, o sentido de *eirôneia* na literatura clássica: “*eirôneia* é o uso do fingimento para se beneficiar à custa do outro, ao se apresentar inócuo ou mesmo benigno como um esforço para desarmar a vítima pretendida”.

De fato, num fragmento (89.6) de uma comédia perdida de Filemon, a raposa é caracterizada no contexto da *eirôneia*:

οὐκ ἔστ' ἀλώπηξ ἢ μὲν εἴρων τῇ φύσει
ἢ δ' αὐθέκαστος, ἀλλ' ἐὰν τρισμυρίας
ἀλώπεκας τις συναγάγῃ, μίαν φύσιν
ἀπαξάπασῶν ὄψεται τρόπον θ' ἓνα.

*Quanto à natureza, a raposa não é às vezes “irônica”
E às vezes franca; mas, se uma pessoa juntar
trinta mil raposas, verá uma só natureza
e um só caráter em todas elas...*

Filemon afirma que as ações da raposa são consistentes com sua natureza e caráter. Embora o comediógrafo não resolva o contraste que ele mesmo estabelece entre astúcia e franqueza, parece evidente que o que está dizendo é que não se pode esperar franqueza da raposa. Independentemente das circunstâncias, uma raposa agirá sempre como *eirôn*, pois sua natureza o exige.

Para piorar as coisas, o próprio Aristófanes apresenta a raposa (*kinados*) numa lista de insultos que Estrepsíades atribui a si mesmo (*Nuvens*, v. 445-450), em que constam também as palavras *eirôn* e *alazôn*, em um contexto em que é praticamente impossível distinguir com qual dos dois conceitos a raposa guarda mais relações:

θρασύς, εὐγλωττός, τολμηρός, ἴτης,
βδελυρός, ψευδῶν συγκολλητής,
εὐρησιεπής, περίτροιμα δικῶν,

κύρβις, κρόταλον, κίναδος, τρύμη,
 μάσθλης, εἴρων, γλοιός, ἀλαζών,
 κέντρων, μιᾶρός, στρόφις, ἀργαλέος, ματιολοιχός.

*insolente, bom de lábia, atrevido, imprudente,
 nojento, armador de esquemas,
 inventor de frases, liso nos tribunais,
 metido a rábula, badalador de si mesmo, raposa astuciosa (kinados), espertalhão,
 salafrário, fingido (eirôn), escorregadio, impostor (alazôn),
 espinho na carne, pária, enrolão, incômodo, filão.*

Do mesmo modo que Filemon não apresenta uma clara resolução para a oposição criada entre a “ironia” e a franqueza da raposa, não é preciso que definamos, aqui, se a raposa tem mais afinidades com o *eirôn* ou com o *alazôn* da antiga comédia ática. O que é instrutivo, neste caso, é saber que o contraste entre ambos fez parte do repertório da poesia jâmbica e que isso pode ter servido para reforçar uma oposição análoga no drama e nos demais gêneros. Dessa forma, em *Aves* (v. 429), Tereus atribui a Pistetero, o herói cômico, o caráter de “raposa espertíssima” (*pyknotatos kinados*), em um contexto em que se exaltam as virtudes do herói, capaz de “ironicamente” convencer as aves a fundarem a cidade de sua utopia cômica. Em contrapartida, Aristófanes atribui ao escravo paflagão de *Cavaleiros* (v. 1072) o epíteto de “raposa canina” (*kynalôpêx*) e esse personagem talvez seja um dos *alazones* mais marcantes criados pelo gênio do poeta.

2.3 O *alazôn* na filosofia

Em praticamente todas as suas fases, a filosofia demonstrou certo interesse pela *alazoneia* (TORRES, 2013). Os filósofos se familiarizaram a tal ponto com a figura do *alazôn* que, segundo Adriaensen (2007), Goytisolo tratou recentemente de uma suposta *alazoneia* demonstrada por ninguém mais do que Karl Marx! Em relação à Antiguidade, Xenofonte (*Lembranças de Sócrates* 1.1.5) explicitamente declara que Sócrates às vezes parecia “tolo” (*êlithion*) ou “impostor” (*alazôn*) aos que com ele conviviam:

καίτοι τίς οὐκ ἂν ὁμολογήσειεν αὐτὸν βούλεσθαι μήτ' ἡλίθιον μήτ' ἀλαζόνα
 φαίνεσθαι τοῖς συνοῦσιν; ἐδόκει δ' ἂν ἀμφοτέρᾳ ταῦτα.

conquanto ninguém concordaria que ele quisesse parecer tolo ou impostor aos que com ele se associavam, ele parecia as duas coisas.

Por isso, o mesmo Xenofonte (*Lembranças de Sócrates* 1.2.5) o descreve como não sendo

οὐ μὴν θρυπτικός γε οὐδὲ ἀλαζονικός ἦν οὐτ' ἀμπεχόνῃ οὐθ' ὑποδέσει οὔτε τῇ ἄλλῃ διαίτῃ.

nem efeminado nem impostor, quer quanto ao modo de se vestir ou de calçar, quer quanto a qualquer outro aspecto da vida.

No mesmo livro (1.7.1), Xenofonte argumenta que justamente porque estimulava seus seguidores a se manterem distantes de qualquer forma de “impostura” (*alazoneia*), pode-se dizer que Sócrates os compelia à virtude. O filósofo fecha, então, sua discussão sobre a impropriedade da impostura com duas ilustrações. Em primeiro lugar, alega que o que se faz passar por flautista deve imitar um flautista genuíno em todos os aspectos, exceto um: jamais deve concordar em apresentar um solo de flauta. Xenofonte (*Lembranças de Sócrates* 1.7.2) emprega o termo *alazôn* no contexto em que Sócrates ensina a virtude pelo exemplo do seu oposto:

Ἐνθυμώμεθα γάρ, ἔφη, εἴ τις μὴ ὢν ἀγαθὸς αὐλητῆς δοκεῖν βούλοιτο, τί ἂν αὐτῷ ποιητέον εἴη. Ἄρ' οὐ τὰ ἔξω τῆς τέχνης μιμητέον τοὺς ἀγαθοὺς αὐλητάς; καὶ πρῶτον μὲν, ὅτι ἐκείνοι σκεύη τε καλὰ κέκτηνται καὶ ἀκολουθοὺς πολλοὺς περιάγονται, καὶ τούτῳ ταῦτα ποιητέον· ἔπειτα, ὅτι ἐκείνους πολλοὶ ἐπαινοῦσι, καὶ τούτῳ πολλοὺς ἐπαινέτας παρασκευαστέον. ἀλλὰ μὴν ἔργον γε οὐδαμοῦ ληπτέον, ἢ εὐθὺς ἐλεγχθήσεται γελοῖος ὢν καὶ οὐ μόνον αὐλητῆς κακός, ἀλλὰ καὶ ἄνθρωπος ἀλαζών.

Ele disse: - Se alguém que não é um bom flautista quer parecer que é, vamos considerar o que ele deve fazer. Não deveria imitar os bons flautistas nas coisas externas à arte? Em primeiro lugar, já que estes compram muitas coisas bonitas e viajam com muitos atendentes, também isso aquele deve fazer. Em segundo lugar, já que muitas pessoas os elogiam, também aquele deveria se munir de muitas pessoas que o elogiassem. Mas ele não deveria jamais aceitar algum trabalho; de outra forma, logo ele provaria que é digno de riso e não apenas um péssimo flautista, mas também um homem impostor (anthrôpos alazôn).

De acordo com Duncan (2006, p. 98), esse flautista fraudulento não é flautista algum, mas um ator que usa a roupa certa, se cerca de outros atores, e apela à plateia. Portanto, é incapaz de desempenhar a função de flautista.

A segunda ilustração se refere ao que se faz passar por piloto competente. Mesmo que, por um acaso da sorte, viesse a se destacar à frente de um barco, com isso colocaria em risco a todos os que viajassem nas circunstâncias de dependerem de um piloto sortudo, mas inexperiente. Além disso, ao empreender atividade além de sua verdadeira capacidade, o próprio impostor acaba se expondo a perigos. A argumentação que Xenofonte constrói, no livro 1 das *Lembranças de Sócrates*, se volta, portanto, para a prova de que Sócrates era inimigo da “impostura” (*alazoneia*) e ensinava o oposto dela aos seus seguidores, merecendo, por isso, ser inocentado da acusação de corrupção dos jovens.

Além de Xenofonte, Platão e Aristóteles são geralmente mencionados como fontes importantes para a compreensão filosófica da *alazoneia*. No caso de Platão, a *alazoneia* aparece em pelo menos três contextos principais: em primeiro lugar, em situações em que o termo é tratado como abstração; em segundo lugar, nas conjunturas em que *eirôneia* e *alazoneia* aparecem em contraste, especialmente quando Sócrates se defende das acusações de seus interlocutores, um contexto sobretudo interessante para o tipo de análise aqui empreendida; e, finalmente, nas circunstâncias em que Platão se preocupa com “palavras impostoras” (*alazones logoi*), um tipo de *alazoneia* que não diz respeito, necessariamente, ao *alazôn* que perseguimos neste trabalho.

No contexto genérico das abstrações, um dos personagens de Platão, Protarco, considera, por exemplo, que:

ἡδονὴ μὲν γὰρ ἀπάντων ἀλαζονίστατον, ὥς δὲ λόγος, καὶ ἐν ταῖς ἡδοναῖς ταῖς περὶ τὰ φροδίσια, αἱ δὴ μέγισται δοκοῦσιν εἶναι, καὶ τὸ ἐπιορκεῖν συγγνώμην εἴληψε παρὰ θεῶν, ὥς καθάπερ παίδων τῶν ἡδονῶν νοῦν οὐδὲ τὸν ὀλίγιστον κεκτημένων· νοῦς δὲ ἦτοι ταῦτόν καὶ ἀλήθειά ἐστιν ἢ πάντων ὁμοιότατόν τε καὶ ἀληθέστατον.

o prazer é, pois, o maior dos impostores; como expressa o ditado, até nos prazeres do sexo, que parecem ser os maiores, o perjúrio recebe o perdão dos deuses, os prazeres, como as crianças, não possuindo nenhuma razão. A razão, por outro lado, é o mesmo que verdade, ou a coisa mais semelhante à verdade e a mais verdadeira (Filebo 65c).

Neste que é um dos últimos diálogos de Platão, Sócrates discute com o sofista Protarco se Filebo está correto ao postular que o prazer (*hêdonê*) é o maior bem da vida. Na passagem em questão, o interlocutor de Sócrates se vê obrigado a concordar que o prazer não tem maior afinidade com a verdade do que o conhecimento. Apesar disso, a conclusão a que se chega, no final do diálogo, é que a vida mais plena alcança uma mistura equilibrada entre prazer e conhecimento. O prazer se comporta como um grande *alazôn* porque se apresenta como portador de algo do qual, em última análise, encontra-se completamente destituído: razão, ou racionalidade. Sendo assim, nem mesmo o coito, um prazer que comanda a mais alta concentração dos seres humanos, é capaz de livrá-los do perjúrio. Isto é, o mais forte dos prazeres é uma impostura, não reunindo forças suficientes para ser verdadeiro.

No *Hípias Menor* 369, Platão apresenta Sócrates discutindo com Hípias e Êudico se Ulisses é ou não um “impostor” (*alazôn*). Hípias, como geralmente o fazem sofistas como Protágoras e Górgias, se mostra orgulhoso e jactancioso, embora cortês e educado. Ele é representado como um sabe-tudo que se diz capaz de suprir as próprias necessidades, inclusive por meio da fabricação de roupas, sapatos, cintos e anéis. Além disso, se apresenta como poeta talentoso e orador eloquente. De acordo com a tese de Apemanto, pai de Êudico,

Homero usaria Aquiles, figura central da *Ilíada*, para epitomizar a bravura dos gregos e Ulisses, figura central da *Odisseia*, para representar sua astúcia. Hípias concorda, em princípio, com essa tese (*Hípias Menor* 364c):

φημί γάρ Ὅμηρον πεποιηκέναι ἄριστον μὲν ἄνδρα Ἀχιλλέα τῶν εἰς Τροίαν ἀφικομένων, σοφώτατον δὲ Νέστορα, πολυτροπώτατον δὲ Ὀδυσσέα.

Pois, em minha opinião, Homero faz de Aquiles o melhor homem a chegar a Troia; de Nestor, o mais sábio; e de Ulisses, o mais astuto.

A discussão passa a girar, então, em torno da questão da astúcia de Ulisses em contraste com a de Aquiles. Para justificar seu posicionamento de que Aquiles era mais nobre do que Ulisses, Hípias cita um passo da *Ilíada* (9.308-313), no qual Aquiles interpela Ulisses:

Διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
 χρὴ μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπηλεγέως ἀποειπεῖν,
 ὥσπερ δὴ κρανέω τε καὶ ὥς τελέεσθαι οἶω·
 ἐχθρὸς γάρ μοι κεῖνος ὁμῶς Αἴδαο πύλῃσιν,
 ὅς χ' ἔτερον μὲν κεύθῃ ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἴπῃ.
 αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω, ὥς καὶ τετελεσμένον ἔσται.

*Divino filho de Laertes, habilidoso Ulisses,
 É preciso contar abertamente a narrativa,
 Exatamente como procederei e como penso que a realizarei;
 Pois, para mim, é odioso igual às portas do inferno aquele
 Que esconde uma coisa na cabeça e fala outra.
 Eu, porém, falarei e assim será feito.*

Hípias estabelece, então, o contraste entre um Aquiles “verdadeiro” (*alêthês*) e “claro” (*haplous*) e um Ulisses “astucioso” (*polytropos*) e “falso” (*pseudês*). Diante disso, Sócrates apresenta algumas passagens de Homero nas quais Aquiles falta com a verdade, e se esforça para provar que, de fato, não existiria uma diferença significativa entre os dois heróis, uma vez que ambos eram capazes de proferir inverdades (*Hípias Menor* 369b):

οὐ διάφοροι ἀλλήλων οἱ ἄνδρες οὐδ' ἐναντίοι, ἀλλ' ὅμοιοι;

não difeririam esses homens um do outro nem seriam opostos, mas semelhantes...

Hípias chega, então, à conclusão de que, por causa de seu caráter astucioso, Ulisses mentiria “de propósito” (*ex epiboulês*) e Aquiles “sem o querer” (*ouk ex epiboulês*) (370e). Nesse sentido, a *Ilíada* seria um poema superior à *Odisseia*, pois Hípias, divergindo de Sócrates, conclui que a mentira involuntária é menos danosa do que a propositada. Sócrates procura

provar, então, que Homero representa a Aquiles como sendo “charlatão” (*goês*) e “intencional em sua impostura” (*epiboulos pros têi alazoneiai*), um tão grande especialista em impostura que se dá o luxo de cair em contradição, quando Ulisses não ousa fazê-lo (371a). Como costuma acontecer nos diálogos platônicos, o debate chega ao fim sem uma resolução.

Assim como em Xenofonte, também em Platão, Sócrates procura escapar da mancha da *alazoneia*. No entanto, ao fazê-lo, incorre nas acusações de que assumira o comportamento do *eirôn*. Deste modo, na *Apologia* 37e-38a, Sócrates explica por que não consegue parar de filosofar:

ἐάντε γὰρ λέγω ὅτι τῷ θεῷ ἀπειθεῖν τοῦτ' ἐστὶν καὶ διὰ τοῦτ' ἀδύνατον ἡσυχίαν ἄγειν, οὐ πείσεσθέ μοι ὡς εἰρωνευομένῳ

Se eu disser que isso significaria desobedecer ao deus e também que me é impossível ficar quieto, vocês não me creriam e pensariam que estou “ironizando”...

Ao fazer essa afirmação, o filósofo declara que o júri não acreditaria na sinceridade de suas palavras. Para Wolfsdorf (2008, p. 668), “os jurados vão pensar que esse homem, que está sendo julgado por ateísmo, procura apresentar sua filosofia como religiosa justamente para não ser condenado e para ocultar deles a dimensão delituosa de sua atividade”. Nesse contexto, instaura-se uma compreensão da *eirôneia* como esforço intencional para produzir certa obscuridade em torno das próprias palavras. É justamente isso o que acontece quando, em outro diálogo platônico, Hermógenes se sente indignado em virtude de Crátilo ter afirmado que seu nome correto não era Hermógenes (*Crátilo* 484a1). Diante disso, Hermógenes reclama a Sócrates (*Crátilo* 383b-384a):

καὶ ἐμοῦ ἐρωτῶντος καὶ προθυμουμένου εἰδέναι ὅτι ποτὲ λέγει, οὔτε ἀποσαφεῖ οὐδὲν εἰρωνεύεται τε πρὸς με, προσποιούμενός τι αὐτὸς ἐν ἑαυτῷ διανοεῖσθαι ὡς εἰδῶς περὶ αὐτοῦ, ὃ εἰ βούλοιτο σαφῶς εἰπεῖν, ποιήσειεν ἂν καὶ ἐμὲ ὁμολογεῖν καὶ λέγειν ἅπερ αὐτὸς λέγει.

E, embora eu pergunte e me esforce para descobrir o que, de fato, ele quer dizer, ele não me dá nenhum esclarecimento e fica me “ironizando”, dando a aparência de que sabe alguma coisa em si mesmo, como se tivesse conhecimento que, se quisesse explicar claramente, me faria concordar e dizer exatamente o que ele mesmo diz.

Mais tarde, no mesmo diálogo, Hermógenes volta a protestar contra a *eirôneia* de Crátilo (*Crátilo* 427d):

Καὶ μὴν, ὦ Σώκратες, πολλά γέ μοι πολλάκις πράγματα παρέχει Κρατύλος, ὥσπερ κατ' ἀρχὰς ἔλεγον, φάσκων μὲν εἶναι ὀρθότητα ὀνομάτων, ἥτις δ' ἐστὶν οὐδὲν σαφές

λέγων, ὥστε με μὴ δύνασθαι εἰδέναι πότερον ἐκῶν ἢ ἄκων οὕτως ἀσαφῶς ἐκάστοτε περὶ αὐτῶν λέγει.

De fato, Sócrates, Crátilo me apresenta muitas e frequentes dificuldades, como já te disse no começo, afirmando que há uma correção de palavras, mas não falando nada sobre o que seja isso, de modo que eu não consigo saber se, toda a vez que ele fala tão obscuramente sobre essas coisas, ele o faz intencionalmente ou não.

Em sua análise dessas passagens do *Crátilo*, Wolfsdorf (2008, p. 670) chega à conclusão de que, no diálogo, o comportamento de *eirôn* envolve um propósito tríplice: afetar sofisticação, escapar do escrutínio dos opositores e fugir à responsabilidade pelas próprias declarações.

Frye (1957) chama especial atenção para o fato de que, no início da *República* (336c5), pode-se encontrar um evidente contraste entre Trasímaco (*alazôn*) e Sócrates (*eirôn*). De fato, ao entrar numa discussão acerca da justiça, Trasímaco trata de provocar o filósofo desde mesmo sua declaração inicial de que:

ῥᾶον ἐρωτᾶν ἢ ἀποκρίνεσθαι

é mais fácil perguntar do que responder.

Como costuma fazer, Sócrates apela para a *eirôneia* (337a1):

ἐλεεῖσθαι οὖν ἡμᾶς πολὺ μᾶλλον εἰκός ἐστίν πού ὑπὸ ὑμῶν τῶν δεινῶν ἢ χαλεπαίνεσθαι

é muito mais razoável que vós, os entendidos, vos compadeçais de nós em lugar de vos irritardes

Imediatamente, Trasímaco percebe que é precisamente à *eirôneia* que o filósofo recorre (337a4):

Ὡ Ἡράκλεις, ἔφη, αὕτη 'κείνη ἡ εἰωθυῖα εἰρωνεία Σωκράτους, καὶ ταῦτ' ἐγὼ ἤδη τε καὶ τούτοις προύλεγον, ὅτι σὺ ἀποκρίνασθαι μὲν οὐκ ἐθελήσεις, εἰρωνεύσοιο δὲ καὶ πάντα μᾶλλον ποιήσεις ἢ ἀποκρινοῖο, εἴ τίς τί σε ἐρωτᾷ.

Por Hércules, disse, aí está a costumeira “ironia” de Sócrates, eu sabia disso e já tinha lhes dito de antemão que você não ia querer lhes dar uma resposta, que você ficaria “ironizando” e que você faria de tudo exceto responder, caso alguém lhe fizesse uma pergunta.

Enquanto Sócrates vai costurando seu discurso com elogios dirigidos ao sofista (339e5, por exemplo), Trasímaco vai se tornando mais e mais disposto a se exaltar e a demonstrar seu conhecimento superior (338a5):

καὶ ὁ Θρασύμαχος φανερός μὲν ἦν ἐπιθυμῶν εἰπεῖν ἵν' εὐδοκμήσειεν, ἡγούμενος ἔχειν ἀπόκρισιν παγκάλην.

e era evidente que Trasímaco estava ansioso por falar, crendo que possuía uma resposta irrefutável e certo de que faria figura brilhante.

Sócrates o reconhece como “homem de autoridade” (*andros ou phaulou*, 337e5), como geralmente acontece serem os *alazones*. Assim, o debate entre o filósofo e o sofista serve, neste caso, para indicar que o contraste entre *eirôneia* e *alazoneia* constituía *topos* também peculiar à argumentação de teor filosófico.

Outro exemplo análogo da *eirôneia* de Sócrates vem de *Górgias* 489e. Sócrates tinha acabado de dizer que, quando Cálicles afirmara que os mais fortes são os melhores, Cálicles não desejara dizer que a maioria era melhor em função de sua maior força física. Cálicles se mostra, então, irritado por pensar que Sócrates intencionalmente distorcera suas palavras a fim de o fazer passar por tolo:

{ΚΑΛ.} Εἰρωνεύη, ὦ Σώκρατες.

{ΣΩ.} Μὰ τὸν Ζῆθον, ὦ Καλλίκλεις, ὃ σὺ χρώμενος πολλὰ νυνδὴ εἰρωνεύου πρὸς με·

{Cálicles} *Você está “ironizando”, Sócrates.*

{Sócrates} *Não, não estou! Cálicles, eu juro por Zeus, a quem você usou, agora mesmo, para me “ironizar” com respeito a um monte de coisas...*

Neste contexto, a *eirôneia* de Sócrates, segundo Cálicles, consiste em se fazer passar por uma pessoa simples que literaliza os sentidos pretendidos por Cálicles a fim de lhe criticar o raciocínio e, assim, atacá-lo. Sócrates rebate a acusação referindo-se ao fato de que, minutos antes, Cálicles se fingira de amigo de Sócrates e criticara seu envolvimento com a filosofia supostamente no intuito de ajudá-lo. Ao fazer isso, Sócrates revela que, de fato, a crítica de Cálicles advém do fato de considerar desprezível o envolvimento de Sócrates com a filosofia (WOLSDORF, 2008, p. 669). Em ambos os casos, a *eirôneia* significa fingir ser o que não é.

Assim, Platão considera a *eirôneia* no contexto do debate entre dois tipos de pessoa: o *eirôn* e o *alazôn*, que fingem ser o que não são. O *eirôn* fingiria não saber quando, de fato, sabe; enquanto o *alazôn* saberia muito menos do que alega saber (RUIZ MONEVA, 2004, p. 127). Ribbeck (1876, p. 381-400) parece ter sido o ponto de partida para a ideia de que o *eirôn* e o *alazôn*, em Platão, não passam de dois tipos diferentes de mentirosos (BÜCHNER, 1941, p. 339-358; BERGSON, 1971, p. 407-422). Com sua atenção voltada especialmente para a obra de Teofrasto, Ribbeck (1876) postula que o sentido platônico de *eirôn*, por exemplo, seria exatamente o mesmo que ocorre em Aristófanes. Seguindo essa tese, Lane (2006, p. 53) chega à conclusão de que *eirôneia* significa “mentira” ou “ocultação por meio do fingimento”. Lane

(2006, p. 49) entende, portanto, que *eirôneia* em Platão nada tem que ver com a ironia socrática, uma vez que, na *eirôneia*, sucesso depende de o receptor acreditar nas palavras do *eirôn*, enquanto que, na ironia, sucesso depende de o receptor não acreditar nas palavras daquele que a usa. Para Wolfsdorf (2008, p. 667),

As conclusões de Ribbeck e Lane apontam na direção certa. Em nenhuma passagem de Aristófanes e Platão, a palavra *eirôneia* deveria ser traduzida como “ironia”. Por outro lado, as conclusões de Ribbeck e Lane não vão longe o bastante. Em Aristófanes e Platão, *eirôneia* tem um sentido mais restrito do que “fingimento”.

Ou seja, embora, em várias passagens, Platão ligue as palavras *alazôn* e “mentiroso” (*República* 490a, 560e; *Lísis* 218d; *Górgias* 525a; *Hípias Menor* 369), tanto a *alazoneia* quanto a *eirôneia* representam uma nuance muito específica de mentira, que pode ser exemplificada pelo relacionamento entre Sócrates e Alcibíades no *Simpósio*. Alcibíades havia se apaixonado por Sócrates e se declarado a ele sob o pretexto de que somente o filósofo poderia ajudá-lo a se tornar a melhor pessoa possível. A investida erótica de Alcibíades não consegue, porém, incitar o filósofo que se mostra cético quanto ao fato de que poderia contribuir para a suposta transformação de Alcibíades. Alcibíades chega a pensar que o filósofo havia consentido em iniciar uma relação afetiva com ele (*Simpósio* 219b) e fica desapontado quando percebe que Sócrates, de fato, não concordara em fazer sexo com ele. Por essa razão, Alcibíades afirma que Sócrates

εἰρωνευόμενος δὲ καὶ παίζων πάντα τὸν βίον πρὸς τοὺς ἀνθρώπους διατελεῖ

passa sua vida inteira “ironizando” e brincando com todos os homens (Simpósio 216e).

Segundo ele (*Simpósio* 222a-b),

Ταῦτ' ἐστίν, ὦ ἄνδρες, ἃ ἐγὼ Σωκράτη ἐπαινῶ καὶ αὖ ἃ μέμφομαι συμμείξας ὑμῖν εἶπον ἃ με ὕβρισεν. καὶ μέντοι οὐκ ἐμὲ μόνον ταῦτα πεποίηκεν, ἀλλὰ καὶ Χαρμίδην τὸν Γλαύκωνος καὶ Εὐθύδημον τὸν Διοκλέους καὶ ἄλλους πάνυ πολλούς, οὓς οὗτος ἐξαπατῶν ὡς ἐραστής παιδικὰ μᾶλλον αὐτὸς καθίσταται ἀντ' ἐραστοῦ. ἃ δὴ καὶ σοὶ λέγω, ὦ Ἀγάθων, μὴ ἐξαπατᾶσθαι ὑπὸ τούτου, ἀλλ' ἀπὸ τῶν ἡμετέρων παθημάτων γνόντα εὐλαβηθῆναι, καὶ μὴ κατὰ τὴν παροιμίαν ὥσπερ νήπιον παθόντα γινῶναι.

Estas são, cavalheiros, as palavras com as quais faço elogios a Sócrates; mas também misturei um pouco de censura quando lhes contei como ele me insultou. E, de fato, ele fez isso não apenas comigo, mas também com Cármides, filho de Glauco, com Eutídemo, filho de Diocles, e com muitos outros, os quais enganou fingindo-se de amante [erastês], para estabelecer-se, em vez disso, como querido [paidika] e não como amante [erastês]. E é, por isso, que lhe digo, Agatão,

*que não se deixe enganar por ele. Aprenda, com nossa experiência, a ser cauteloso, e não seja como o tolo do provérbio que só aprende com sua própria experiência.*⁵³

Portanto, na opinião de Alcibiades, a *eirôneia* de Sócrates se manifestaria como uma espécie de fingimento, por parte do filósofo, de ter interesse em valores convencionais como beleza, riqueza e honra; no entanto, quando as pessoas detentoras desses predicados lhe dariam crédito, Sócrates empregaria a confiança assim obtida a fim de alcançar seus próprios objetivos (WOLFSdorf, 2008, p. 671). Dessa forma, a *eirôneia*, em Platão, não se limita à enunciação de palavras mentirosas. Trata-se, mais propriamente, de uma espécie de fingimento em que o *eirôn* se passa por inócuo, isto é, apresentando um tipo falso de conhecimento ou uma benignidade enganosa (como em *Sofista* 268a; 268e; e *Leis* 908c) que serve para estabelecer sua própria agenda. O contraste entre *eirôn* e *alazôn* derivaria, nesse sentido, da oposição entre, de um lado, uma estratégia meticulosa e velada por meio da qual a dissimulação sutil faz com que, com risco calculado, a mentira pareça quase imperceptível e, por outro lado, uma estratégia espontânea e vigorosa de exacerbação das próprias virtudes e condições a fim de que, com risco total, se alcance um determinado objetivo.⁵⁴

O *Simpósio* de Platão proporciona, além disso, um ângulo mais figurado a partir do qual se pode apreciar a relação entre *alazoneia* e *eirôneia*. Isso se percebe na análise empreendida por Graf do tratamento alegórico que Platão dá à reação de Sócrates, durante o simpósio, aos discursos de Agatão e Aristófanes. De acordo com Graf (1988, p. ii),

Nas mãos de Platão, a poesia dramática banca o *alazôn* em oposição ao *eirôn* da filosofia, e Platão se revela como o rival dos poetas de sua época que consegue superar, igualmente, os dramaturgos da comédia e da tragédia. Enquanto Sócrates força tanto Agatão quanto Aristófanes a admitir que o mesmo homem deveria conhecer as regras de composição tanto da tragédia quanto da comédia, é Platão que coloca o preceito em prática. Ao fazer isso, o *Simpósio* reescreve *Flor* de Agatão e *Rãs* de Aristófanes. Platão usa o meio do drama para pôr um fim nele.

Com base na análise do *Simpósio* de Platão sugerida por Cornford (1961 [1914]), Graf (1988, p. 40) chega à conclusão de que, “no *Simpósio*, a estrutura subjacente de *alazôn/eirôn* assume novas dimensões. Ela se torna muito mais complexa, mais patente e, eventualmente, adquire uma qualidade teatral desenvolvida muito além do escopo dos outros diálogos”. De fato, o papel de Sócrates como *eirôn*, no *Simpósio*, o coloca em oposição não apenas a Agatão, mas a todo um elenco de personagens com falas. O *Simpósio* pode ser entendido, então, como “um

⁵³ Referência a *Ilíada* 17.33.

⁵⁴ Wolfsdorf (2008, p. 672) enfatiza, porém que as acusações de *eirôneia* podem, obviamente, ser falsas: “presumivelmente, todas as acusações feitas contra Sócrates são falsas, uma vez que as intenções de Sócrates são pedagógicas e benevolentes, a despeito do fato de que a pedagogia de Sócrates possa parecer, a seus alunos, desconfortável e dolorosa.”

jogo de poder no qual cada orador tem que provar que seu antecessor é um *alazôn* que fala asneiras sobre o amor” (GRAF, 1988, p. 71). Além disso, há um grupo de *alazones* (embora não recebam essa denominação) que aparecem sem convite e sem méritos, e cuja chegada interrompe o banquete e cria crescente confusão entre os convidados: Aristodemo (em 174e), Alcibíades (em 212d) e alguns “farristas” (*kômastes*) anônimos (em 223b). Alcibíades, em especial, acrescenta um matiz teatral vistoso a seu papel de *alazôn*, quando entra em cena triunfalmente corado com flores. Sua roupa, condição embriagada e *entourage* fazem com que se torne uma representação do próprio Dioniso (GRAF, 1988, p. 54).

Apesar do emprego comum do termo *alazôn* nos contextos quase dramáticos de um *agôn* platônico entre *eirôn* e *alazôn*, nem sempre os dois termos ocorrem à luz de um conflito entre *alazoneia* e *eirôneia*. De modo geral, seu interesse jaz, além disso, nem tanto na pessoa do *alazôn*, quanto em seus argumentos (DURÁN, 1992). A atenção de Platão se volta, portanto, para os *alazones logoi*. Na *República* 8.560c-e, por exemplo, o filósofo mostra como “palavras e opiniões falsas e vangloriosas” (*pseudeis dê kai alazones... logoi kai doxai*) podem funcionar como dispositivos para subverter a virtude, especialmente a “moderação” (*sôphrosynê*). De acordo com o filósofo, os *alazones* iniciam um processo de subversão e reconstrução semântica ao remodelarem o significado das palavras (*República* 8.560d).

O *Tractatus Coislinianus* 6, um resumo supostamente baseado na parte perdida da *Poética*, classifica os personagens da comédia sob três categorias: o “bufão” (*bômolochos*), o “irônico” (*eirôn*) e o “impostor” (*alazôn*). Aristóteles, por sua vez, constrói, a partir da ideia platônica da relação do *alazôn* com a subversão da virtude, um conceito de oposição entre *alazôn* e *eirôn* (SEDGEWICK, 1948), ao postular que a virtude é um estado de caráter pertinente à escolha e situado em uma média relativa a dois extremos, conforme afirma em sua *Ética a Nicômaco* 1108a19-22 (BYWATER, 1894):

περὶ μὲν οὖν τὸ ἀληθὲς ὁ μὲν μέσος ἀληθὴς τις καὶ ἡ μεσότης ἀλήθεια λεγέσθω, ἡ δὲ προσποίησις ἡ μὲν ἐπὶ τὸ μείζον ἀλαζονεία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν ἀλαζών, ἡ δ' ἐπὶ τὸ ἔλαττον εἰρωνεία καὶ εἰρων <ὁ ἔχων>.

Assim, pois, com respeito à verdade, chamaremos de verdadeiro a alguém que está no meio e de verdade, à posição intermediária. A dissimulação que tende para o aumento é a impostura; e impostor aquele que a tem. A que tende para a diminuição é a ironia; e irônico, aquele que a tem.

Aristóteles vê, então, a *alazoneia* como se situando no tipo de oposição em que a média é a verdade.⁵⁵ Embora a *Ética a Nicômaco* trate do tema da ética e não da comédia (BALDWIN, 1997, p. 122), Aristóteles constitui, nesta mesma passagem, trincas de figuras cujos extremos adquirem natureza cômica. Da mesma forma como o filósofo propõe, na questão do autoelogio, que a pessoa “verdadeira” (*alêthês*) é o intermediário entre o *alazôn* e o *eirôn*, ele postula, na questão dos elogios a outrem, que o “amigo” (*philos*) é o intermediário entre o “obsequioso” (*areskos*) e o “bajulador” (*kolax*).⁵⁶ Tanto o *areskos* quanto o *kolax* tentam provocar prazer em seus interlocutores por meio de uma concordância imediata com eles e sem jamais levantar objeções a suas declarações. Na perspectiva de Aristóteles, a diferença real entre ambos jaz em seu objetivo final. Conquanto o *areskos* tente agradar o seu interlocutor sem segundas intenções, o *kolax* o faz motivado por interesses pessoais, especialmente em busca de algum benefício financeiro ou material (DE TEMMERMAN, 2007, p. 93-94). Assim, igualmente, na questão do humor, o “jovial” (*eutrapelos*) é, para Aristóteles, o intermediário entre o “bufão” ou “espalhafatoso” (*bômolochos* ou *phortikos*) e o “rústico” (*agrios* ou *sklêros*). Como bem percebeu Cooper (1922, p. 121-122), esta passagem da *Ética a Nicômaco* assume importância para o estudo da comédia antiga por várias razões: contém uma pequena galeria de personagens cômicos;⁵⁷ faz referência aos legisladores e nos remete, portanto, para as discussões de Platão, na *República* e nas *Leis*; distingue o que é eticamente ideal do que é apropriado à comédia; e contrasta “as ‘comédias’ antigas” (*the “old” comedies*) com “as ‘recentes’” (*the “recent”*).

Embora não esteja pensando na comédia, mas na arte da oratória, Aristóteles diz, na *Retórica*, que o *bômolochos* faz graça em busca de risadas; o *eirôn* faz graça para se divertir, atitude mais digna para um homem livre (*Retórica* iii.18.1419b8):

περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδὴ τινα δοκεῖ χρῆσιν ἔχειν ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλωτι τὸν δὲ γέλωτα σπουδῇ, ὁρθῶς λέγων, εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἔστιν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὧν τὸ μὲν ἀρμόττει ἐλευθέρῳ τὸ δ' οὐ, ὅπως τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήψεται. ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς

⁵⁵ Por isso, o filósofo contrasta, na *Ética a Nicômaco* 1127b1-20 (BYWATER, 1894), o *alazôn* com o *philalêthês*, “o homem sincero”.

⁵⁶ De acordo com Aristóteles, ὁ δὲ πάντα πρὸς ἄλλον ἢ καὶ πάντων ἐλάττων ἄρεσκος (“o que se volta inteiramente para os outros ou é inferior a todos é um obsequioso [*areskos*]”) (*Ética a Eudêmio* 1233b37-38), enquanto que ὑπερεχόμενος γὰρ φίλος ὁ κόλαξ, ἢ προσποιεῖται τοιοῦτος καὶ μᾶλλον φιλεῖν ἢ φιλεῖσθαι (“o bajulador [*kolax*] é um amigo em posição inferior, ou alguém que finge amar mais do que ser amado”) (*Ética a Nicômaco* 1159a14-16).

⁵⁷ Na ordem citada por Cooper (1922, p. 121), temos o “rústico” (*agrios*), o “impostor” (*alazôn*), o “espalhafatoso” (*bômolochos*), o “irônico” (*eirôn*), o “palhaço” (*phortikos*), o “trapaceiro” (*baukopanourgos*), o “jovial” (*eutrapelos*) e outros.

βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἑτέρου.

Quanto ao gracejo, ele parece ter alguma utilidade nos debates [agônes]. Górgias afirmava que se deve confundir a seriedade dos adversários com gracejos, e seus gracejos com a seriedade; e nisso tinha razão. Mas já falamos quais são os tipos de gracejo na Poética, sendo que uns convêm ao homem livre, e outros não. Deverá, pois, o orador escolher os que lhe convêm. A ironia convém mais ao homem livre do que a bufoneria, pois ironizamos em nossa própria causa, ao passo que bufoneamos para divertir os outros.

Ou seja, o *eirôn* provoca risos à custa dos outros; o *bômolochos*, à própria custa (JAULIN, 2000, p. 319).⁵⁸

Como se percebe, para Aristóteles, a *alazoneia* é o antônimo de *eirôneia*, uma vez que esses dois vícios de caráter seriam perversões da mesma virtude, a verdade (*alêtheia*). Enquanto a *eirôneia* consiste na depreciação das próprias qualidades, a *alazoneia* acaba sendo a pretensão a qualidades que o *alazôn* não possui. O filósofo Teofrasto, do século IV a.C., também repete essa trinca. Em seu interesse pela *alazoneia*, ele lhe dedica uma parte de sua atenção no capítulo 23 de sua obra *Caracteres*. A obra, que constitui uma mescla de classificação filosófica e caricatura cômica (DUNCAN, 2006, p. 98), trata do comportamento típico de trinta tipos aberrantes de personalidade, tendo por base nove dos vinte e seis tipos de vícios descritos por Aristóteles (DE TEMMERMAN, 2007, p. 86).⁵⁹ Seis desses tipos representam o que, para Aristóteles, eram deficiências de virtude: “covardia” (*deilia*), “insensibilidade” (*anaisthêsia*), “iliberalidade” (*aneleutheria*), “ironia” (*eirôneia*), “grosseria” (*agroikia*) e “falta de vergonha” (*anaischyntia*). Outros três são tratados por Aristóteles como excessos de virtude: “impostura” (*alazoneia*), “obsequiosidade” (*areskeia*) e “lisonja” (*kolakeia*).

Em *Caracteres* 23, Teofrasto descreve o *alazôn* como alguém que não apenas finge ser rico quando é, de fato, pobre, mas que também finge possuir uma riqueza exagerada, exorbitante. O *alazôn* se esforça para, aos olhos dos que o contemplam, parecer mais abastado do que verdadeiramente é, dispondo-se, inclusive, a mentir e a manipular a aparência a fim de obter esse efeito. Fala de lucros inexistentes, de contatos imaginários na Macedônia, de bens fictícios e da compra ilusória de cavalos caros. Além disso, embora alugue

⁵⁸ Além disso, nesta mesma passagem da *Retórica*, Aristóteles enfatiza a necessidade de se escolher a piada apropriada para o orador, para o cidadão comum e para o comediante. Embora não haja nenhuma evidência concreta que dê apoio à ideia de que Aristóteles era avesso à comédia, na *Retórica* ii.6 1384b10, o filósofo apresenta os comediógrafos como maldizentes (*kakologoi*).

⁵⁹ De acordo com De Temmerman (2007, p. 89), é difícil saber qual a real intenção de Teofrasto ao escrever a obra. Desta forma, pode ser que tenha desejado apenas produzir um repertório de personagens típicos para que os estudantes de retórica pudessem deles fazer uso facilmente. Por outro lado, é possível que tenha tido intenção filosófica, especialmente ética. Finalmente, é possível ainda que tenha simplesmente produzido uma espécie de apêndice para uma obra voltada para a comédia.

a casa onde mora, finge que a possui. E não somente isso, afirma pretender vendê-la porque está pequena demais para receber seus convidados. Vai ao mercado e escolhe o vestuário mais extravagante, mas acaba reprovando o escravo que se esqueceu de levar dinheiro suficiente para pagar a compra.

Embora, em Teofrasto, a *eirôneia* também pressuponha certa inconsistência entre a verdade, por um lado, e a representação do personagem típico, por outro, ela não fica limitada ao fingimento da ausência de méritos ou qualidades por parte deste (DE TEMMERMAN, 2007, p. 94-95). Assim, parece que, para Teofrasto, a *alazoneia* não estabelece uma oposição exata com a *eirôneia*, uma vez que, em Teofrasto, tanto o *alazôn* quanto o *eirôn* recorrem a um tipo bastante abrangente de hipocrisia.

Partindo de um ponto de vista essencialmente ético, Plutarco é o filósofo que dá tratamento mais formal à figura do *alazôn*. Sua adaptação dos preceitos retóricos ao uso moral, sem perder de vista sua natureza literária, alarga o assunto (RAMOS, 2010, p. 128). Plutarco dedica seu tratado sobre a jactância, intitulado *De se ipsum citra invidia laudando* (“Como elogiar-se sem incorrer em inveja”), mas também conhecido como *De laude ipsius* (“O autoelogio”), a Júlio Herculano, alto funcionário romano da época de Trajano e Adriano. A obra, dividida em três partes que se referem às características do autoelogio (1-3), às circunstâncias apropriadas para o mesmo (4-17) e aos conselhos sobre como evitá-lo quando inapropriado (18-22), recorre à autoridade dos grandes escritores gregos e romanos, especialmente Homero, para confirmar suas posições, fazendo, assim, uso abundante de exemplos e máximas. Ao mesmo tempo, lança mão da biografia de grandes homens que sucumbiram à *alazoneia*, na esperança de, com sua referência a eles, ser capaz de incutir procedimentos mais nobres em seus leitores. Por isso, menciona fatos da vida de Catão, o Velho, Mário, Perpena, Demades, Alexandre, Lisandro, Léntulo, César, Marco Antônio, Dião, Lúculo, Antígono e Ciro, a fim de realçar os perigos do autoelogio fanfarrão (MAGÁN, 1996, p. 168-174). Apesar disso, reconhece que o autoelogio é aceitável, no caso de estadistas como o próprio Júlio Herculano, desde que feito de forma discreta e moderada, isto é, para se defender de uma calúnia/injustiça ou para atenuar a própria infelicidade. Isso só se fará possível se o orador seguir um dos dez métodos que recomenda: mostrar que a ação oposta seria desonrosa (antítese), incluir outras pessoas como também dignas de mérito, louvar as próprias virtudes em outras pessoas, atribuir o sucesso à sorte, enfatizar a virtude do caráter sem exaltar as próprias ações, reconhecer defeitos em meio aos elogios, encarecer os próprios méritos demonstrando como foi difícil alcançar o sucesso, provocar a emulação em outros (exortação), enfatizar o tom de humildade e refutar elogios que lhe são equivocadamente feitos, substituindo-os por méritos legítimos.

A suspeita de *alazoneia* recaía, com facilidade, sobre os atores porque, afinal, personificar era sua profissão (DUNCAN, 2006, p. 94). Plutarco (*Fócio* 19.2-3) relata a história de um ator *prima donna* pertencente ao século IV a.C. que representava o papel de “rainha” numa tragédia, ocasião em que se recusa a entrar em cena a menos que seja acompanhado de um séquito de atendentes. A plateia ficou esperando até que o *choregos* o empurrou para o palco. Luciano de Samósata, no *Demônax*, em um tom mais satírico do que o de Plutarco, especialmente condena os sábios religiosos, sofistas, profetas, mágicos e filósofos que recorrem à vanglória para convencer seus interlocutores.

Assim, a filosofia grega, especialmente até o séc. IV a.C., viu o *alazôn* como um tipo facilmente reconhecível: trata-se de alguém que finge ser mais ou melhor do que realmente é. Sua capacidade de dissimular permite que consiga enganar os menos avisados. De acordo com Duncan (2006, p. 99), o *alazôn* é o inimigo da filosofia em Platão; o inimigo da sinceridade, em Aristóteles; e o inimigo da verdadeira nobreza (isto é, do “homem de qualidade”), em Teofrasto.

Guardadas as devidas proporções, o *alazôn* aparece na antiga filosofia grega, a partir do século IV a.C., assim como aparecera na antiga comédia ática, a partir do século V. Do mesmo modo como se constitui, na comédia, numa figura de bloqueio, pela capacidade que deriva de seu poder ou prestígio social, por meio da qual tenta impedir que a utopia cômica se concretize (FRYE, 1957, p. 169), também nas narrativas filosóficas de Platão, Xenofonte e Plutarco, bem como na teorização da antiga comédia ática por Aristóteles, Teofrasto e pelo *Tractatus Coislinianus*, o *alazôn* funciona como um impedimento ao triunfo da verdade filosófica por sua dissimulação e jactância e a *alazoneia*, como uma deficiência de caráter que perverte a virtude, tornando seu possuidor uma espécie de ator mal sucedido. Nesse sentido, na concepção dos antigos filósofos gregos, a vida parece, de fato, imitar o palco.

2.4 O *alazôn* na historiografia

De acordo com Eustácio, em seus *Comentários da Ilíada de Homero* 1.572.20 (VAN DER VALK, 1971), Éforo, historiador grego que ficou famoso por ter rejeitado o convite de Alexandre, o Grande, para que fosse o cronista de sua expedição persa (Plutarco, *Moralia* 1043d), informa que os “[h]alizones” mencionados por Homero (*Ilíada* 2.857), naturais de uma cidade costeira por nome Alazia, situada entre a Mísia, a Cária e a Lícia, tiveram a letra “i” de seu gentílico trocada por “a” porque os gregos se cansaram de ouvi-los jactanciar-se da riqueza

de sua terra natal.⁶⁰ Passaram, portanto, a ser conhecidos como *alazones*.⁶¹ De fato, na antiga historiografia grega, a *alazoneia* representa uma acusação comumente ouvida contra aqueles que, de alguma forma, incorrem no desprezo de seus interlocutores. O estilo de vida dos persas recebe, com frequência, por parte dos historiadores gregos, a reprovação de ser dependente da impostura. Assim, por exemplo, ao relatar os acontecimentos pertinentes a uma embaixada enviada pelos gregos ao rei da Pérsia, Xenofonte (*Helênica* 7.1.38) registra a posição cética do embaixador Antíoco quanto aos esforços do “grande rei” para demonstrar seu poderio militar:

ὥς βασιλεὺς ἀρτοκόπους μὲν καὶ ὀψοποιοὺς καὶ οἰνοχόους καὶ θυρωροὺς
πεμπλήθεις ἔχοι, ἄνδρας δὲ οἱ μάχονται ἂν Ἑλλησι πάνυ ζητῶν οὐκ [ἂν] ἔφη
δύνασθαι ἰδεῖν. πρὸς δὲ τούτοις καὶ τὸ τῶν χρημάτων πλῆθος ἀλαζονείαν οἱ γε
δοκεῖν ἔφη εἶναι

Que o rei tinha inúmeros padeiros, cozinheiros, copeiros e porteiros; mas homens capazes de lutar contra os gregos, ainda que os tenha procurado diligentemente, não os conseguiu ver. Além disso, disse que até mesmo a grande quantidade de sua riqueza lhe pareceu impostura.

Em seu tratado *Agésilau*, dedicado ao rei de Esparta e amigo pessoal do historiador, Xenofonte estabelece nítido contraste entre o estilo de vida simples e sem afetação do espartano e as formas cerimoniosas dos persas:

Ἀλλὰ μὴν ἐρῶ γε ὥς καὶ τὸν τρόπον ὑπεστήσατο τῇ τοῦ Πέρσου ἀλαζονείᾳ. πρῶτον
<μὲν> γὰρ ὁ μὲν τῷ σπανίως ὀρᾶσθαι ἐσεμνύνετο, Ἀγησίλαος δὲ τῷ αἰεὶ ἐμφανῆς
εἶναι ἠγάλλετο, νομίζων αἰσχρογυγία μὲν τὸ ἀφανίζεσθαι πρόκειται, τῷ δὲ εἰς
κάλλος βίῳ τὸ φῶς μᾶλλον κόσμον παρέχειν. ἔπειτα δὲ ὁ μὲν τῷ δυσπρόσοδος εἶναι
ἐσεμνύνετο, ὁ δὲ τῷ πᾶσιν εὐπρόσοδος εἶναι ἔχαιρε· καὶ ὁ μὲν ἠβρύνετο τῷ βραδέως
διαπράττειν, ὁ δὲ τότε μάλιστα ἔχαιρεν ὅποτε τάχιστα τυχόντας ὧν δέοιντο
ἀποπέμποι. ἀλλὰ μὴν καὶ τὴν εὐπάθειαν ὅσῳ ῥάονα καὶ εὐπορωτέραν Ἀγησίλαος
ἐπετήδευσεν ἄξιον κατανοῆσαι.

Mas eu direi como ele opunha seu estilo de vida à impostura do persa. Em primeiro lugar, enquanto este se gabava de ser visto raramente, Agésilau tinha satisfação em estar sempre visível, considerando que a reclusão convém à indecência, mas que a luz oferece um ornamento à vida que busca nobreza. O outro se gabava de não ser social, mas ele se alegrava por ser acessível a todos. Um se ufanava de conduzir seus negócios lentamente, e o outro, em vez disso, ficava mais feliz quando conseguia atender, o mais rápido possível, aqueles que o procuravam.

⁶⁰ Outra explicação é proposta por James e Thorpe (2001, p. 386). Segundo eles, “o grande império hitita que dominara a Anatólia e o norte da Síria no último período da Idade do Bronze (circa 1600-1200 a.C.) era centrado no sul do rio Termodonte, lendária terra das amazonas, no litoral sul do mar Negro. Um dos nomes pelos quais os hititas eram conhecidos dos gregos parece ter sido *alizonas*, facilmente confundível com *amazonas*. Provavelmente, essa confusão deu origem à ideia do domínio das amazonas na Anatólia”.

⁶¹ Entretanto, para Griffith e Marks (2011, p. 25), “nada no pouco que sabemos dos alazones/alizonas... sugere impostura”.

A passagem se arrasta invocando vários outros contrastes, especialmente aqueles associados com a necessidade persa de alimentação elaborada e passatempos dispendiosos bem como sua extrema sensibilidade aos pequenos incômodos da vida. Como se percebe, Xenofonte vinculou a *alazoneia* ao perfil de ostentação dos persas. A palavra embutia características pejorativas, entre as quais, retraimento, inacessibilidade, ineficiência, tendência aos melindres e falta de virilidade.

Na *Ciropedia*, Xenofonte apresenta a *alazoneia*, além disso, como incompatível com a capacidade de governo. Na passagem em questão (i.6.22-23), Cambises faz com que Ciro compreenda que o predicado mais importante de um governante é a sabedoria, sendo o seu oposto a impostura (*alazoneia*), caracterizada principalmente pelo fato de aquele que a pratica se cercar de uma verdadeira parafernália para acentuar sua pretensão a um conhecimento especializado que não possui:

ἦν γὰρ βούλη μὴ ὦν ἀγαθὸς γεωργὸς δοκεῖν εἶναι ἀγαθός, ἢ ἵππεύς ἢ ἰατρὸς ἢ αὐλητὴς ἢ ἄλλ' ὅτιοῦν, ἐννόει πόσα σε δέοι ἂν μηχανᾶσθαι τοῦ δοκεῖν ἔνεκα. καὶ εἰ δὴ πείσαις ἐπαινεῖν τέ σε πολλούς, ὅπως δόξαν λάβοις, καὶ κατασκευὰς καλὰς ἐφ' ἐκάστω αὐτῶν κτήσαιο, ἄρτι τε ἐξηπατηκῶς εἴης ἂν καὶ ὀλίγῳ ὕστερον, ὅπου πεῖραν δοίης, ἐξεληλεγμένος ἂν προσέτι καὶ ἀλαζῶν φαίνοιο.

Se você desejasse ser um bom fazendeiro, um bom cavaleiro, um bom médico, um bom flautista, ou qualquer coisa desse tipo, sem o ser de fato, pense em quantas coisas você precisaria inventar só para parecer isso. E se você persuadissem muitas pessoas a louvá-lo, de modo que você alcançasse essa reputação, você teria que adquirir excelentes utensílios para cada uma dessas coisas. Por um pouco, você os enganaria, mas logo após, você faria o teste. Você seria reprovado e, além disso, você se revelaria impostor.

É no contexto das bravatas e anedotas de soldados fanfarrões que o Ciro de Xenofonte nos dá, um pouco adiante, sua clássica definição de *alazôn*:

ὁ μὲν γὰρ ἀλαζῶν ἔμοιγε δοκεῖ ὄνομα κεῖσθαι ἐπὶ τοῖς προσποιουμένοις καὶ πλουσιωτέροις εἶναι ἢ εἰσὶ καὶ ἀνδρειότεροις καὶ ποιήσιν ἅ μὴ ἱκανοὶ εἰσιν ὑπισχνουμένοις, καὶ ταῦτα φανεροῖς γιγνομένοις ὅτι τοῦ λαβεῖν τι ἔνεκα καὶ κερδᾶναι ποιοῦσιν.

o nome alazôn deveria, eu acho, ser dado àqueles que fingem ser mais ricos ou mais corajosos do que são de fato, ou que se esforçam para fazer coisas além de sua capacidade, e é evidente que o fazem movidos pelo desejo de ganho (Ciropedia ii.2,12).

Além disso, Ciro estabelece, na mesma passagem (ii.2.13), a distinção entre aqueles que compõem ficção para divertir os amigos e aqueles que mentem. No primeiro caso, são “entretenedores” (*eucharites*) e, no segundo, “impostores” (*alazones*).

Infelizmente, Tucídides não emprega a palavra *alazôn* ou seus derivados. Apesar disso, seu escoliasta (HUDE, 1927) emprega o termo para explicar o posicionamento do historiador em relação ao contraste que estabelece entre seus compatriotas atenienses e os homens de outros lugares do mundo. Como parte de seu elogio, Tucídides (*História da guerra do Peloponeso* ii.39.4-40.1-2) declara que o estilo de vida dos atenienses era superior ao dos demais homens:

καὶ ἔν τε τούτοις τὴν πόλιν ἀξίαν εἶναι θαυμάζεσθαι καὶ ἔτι ἐν ἄλλοις. Φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας· πλούτῳ τε ἔργου μᾶλλον καιρῷ ἢ λόγου κόμπῳ χρώμεθα, καὶ τὸ πένεσθαι οὐχ ὁμολογεῖν τινὶ αἰσχρόν, ἀλλὰ μὴ διαφεύγειν ἔργῳ αἰσχίον. ἔνι τε τοῖς αὐτοῖς οἰκείων ἅμα καὶ πολιτικῶν ἐπιμέλεια, καὶ ἑτέροις πρὸς ἔργα τετραμμένοις τὰ πολιτικὰ μὴ ἐνδεῶς γνῶναι· μόνοι γὰρ τόν τε μηδὲν τῶνδε μετέχοντα οὐκ ἀπράγμονα, ἀλλ' ἀχρεῖον νομίζομεν, καὶ οἱ αὐτοὶ ἤτοι κρίνομέν γε ἢ ἐνθυμούμεθα ὀρθῶς τὰ πράγματα, οὐ τοὺς λόγους τοῖς ἔργοις βλάβην ἡγούμενοι...

E estes são os pontos, entre outros, por que nossa cidade merece a admiração: nós nos entusiasmamos com comedimento e filosofamos sem efeminação. Usamos a riqueza mais pela oportunidade da ação do que em razão de ostentação. Não consideramos a pobreza como algo vergonhoso; o que é mais vergonhoso, de fato, é não combatê-la. Além de nossos assuntos particulares, tratamos também das questões públicas. E, embora voltados para o trabalho, não entendemos menos de política. Apenas nós consideramos aqueles que não se envolvem com essas coisas não como desocupados, mas como inúteis. Nós conseguimos julgar e avaliar qualquer caso corretamente, e não consideramos as palavras como um impedimento à ação...

Ao comentar esta passagem, o escoliasta acrescenta (HUDE, 1927):

πλουῖτος ἡμῶν ἐπὶ τῶν ἔ[ργ]ων ἐν καιρῷ φαίνεται, οὐ λόγων [ἀλα]ζονεία λέγομεν πλουτεῖν

a nossa riqueza se torna visível na oportunidade para a ação, não dizemos que somos ricos na impostura das palavras.

Com a palavra *alazoneia*, o escoliasta está simplesmente glosando o termo *kompos*, empregado pelo historiador, que não passa de uma exibição ruidosa motivada por mera ostentação.

Fora isso, o escoliasta de Tucídides ocasionalmente glosa com *alazoneia* alguma declaração do historiador em referência à impostura ou vanglória dos inimigos dos atenienses ou seus aliados (HUDE, 1927). Há, por exemplo, o caso sangrento da ação empreendida pelos espartanos, no sétimo ano da guerra do Peloponeso (*História da guerra do Peloponeso* iv.80). Diante da possibilidade de que os helotes se revoltassem, os espartanos anunciaram que concederiam liberdade àqueles dentre eles que se declarassem mais valorosos como guerreiros. Dois mil homens se apresentaram, foram coroados publicamente e desfilaram

pelos templos a fim de celebrar a liberdade recém adquirida. No entanto, após a cerimônia, foram todos mortos pelos espartanos. Tucídides afirma que *phronêma* (“orgulho”) levou esses helotes à morte, mas o escoliasta interpreta esse “orgulho” como *alazoneia*.

Finalmente, a inscrição funerária de Arquédice, filha de Hípias, revela o grau de desprezo que os atenienses tinham pela vanglória, presunção e impostura. Tucídides assim descreve o epitáfio:

Ἰππίου Ἀρχεδίκην ἦδε κέκευθε κόνις,
ἧ πατρός τε καὶ ἀνδρὸς ἀδελφῶν τ' οὐσα τυράννων
παίδων τ' οὐκ ἦρθη νοῦν ἐς ἀτασθαλίην.

*O pó [desta terra] cobre Arquédice, filha de Hípias,
E, embora tivesse pai, marido, irmãos e filhos de reis,
A presunção não subiu ao seu coração.*

A presunção (*atasthalia*) da qual Arquédice se encontrava livre é explicada pelo escoliasta como sendo *authadeia* (“contumácia”) e *alazoneia* (HUDE, 1927). A historiografia revela, portanto, que a presunção e a impostura, defeitos compreendidos na *alazoneia*, representavam aspectos comportamentais que os atenienses tentavam imaginar como sendo incompatíveis com o modo de vida de seus cidadãos e indignos deles. Tratava-se, conseqüentemente, de uma qualidade ideal para ser projetada, nas comédias da cidade, no perfil dos personagens que o dramaturgo desejava que incorressem em desfavor diante da plateia.

2.5 O *alazôn* na oratória

A oratória da Grécia clássica também viu o *alazôn* com desfavor e assim o apresentou diante do público de Atenas. Isócrates, por exemplo, em seu discurso *Contra os sofistas* xiii.1 (MATHIEU; BRÉMOND, 1929, v. 1), viu os oradores *alazones* como a principal razão por que, segundo ele, a filosofia estava caindo em descrédito entre os gregos. Sua crítica se dirigia principalmente aos professores de oratória que se propunham, por módicos honorários, a transformar o cidadão comum em mestre dos discursos. Segundo ele (xiii.9-10), os que se candidatavam a ensinar a arte da oratória deveriam se conscientizar de que a oratória depende mais de técnicas bem treinadas e habilidades naturais do que de sua capacidade de impostura/vanglória (*alazoneia*). Segundo Isócrates (*Contra os sofistas* xiii.19), não somente havia, em Atenas, jovens sofistas que se dedicavam à *alazoneia*, mas o faziam excessivamente (*pleonazousin*).

Em outro discurso contra a educação oferecida pelos sofistas e os inúmeros litígios dela resultantes, Isócrates (MATHIEU; BRÉMOND, 1942, v. 3) defendeu um retorno à época em que Atenas era governada pelo Areópago. Segundo ele, sob a tutela do Areópago, os atenienses sempre estiveram livres da *alazoneia*:

Οὐ γὰρ ἐκ τῶν πομπῶν οὐδ' ἐκ τῶν περὶ τὰς χορηγίας φιλονικιῶν οὐδ' ἐκ τῶν τοιούτων ἀλαζονειῶν τὴν εὐδαιμονίαν ἐδοκίμαζον, ἀλλ' ἐκ τοῦ σωφρόνως οἰκεῖν καὶ τοῦ βίου τοῦ καθ' ἡμέραν καὶ τοῦ μηδὲνα τῶν πολιτῶν ἀπορεῖν τῶν ἐπιτηδείων.

Pois não consideravam a felicidade como oriunda das procissões, das disputas pelo financiamento dos coros, ou de outros tipos de ostentação (alazoneia), mas o portar-se com moderação também em sua vida diária, e o não se eximir de prestar auxílio a nenhum dos cidadãos (Areopagítico vii.53).

O experiente orador insere as competições dramáticas nas manifestações de *alazoneia* de que desejava libertar a cidade com o retorno da administração areopagítica.

Parece mesmo que o termo *alazoneia* tinha, em Atenas, um caráter bastante volátil que o fazia aparecer dos dois lados de qualquer disputa verbal. O próprio Isócrates reclama, em *Antídose* xv.5 e xv.31 (MATHIEU; BRÉMOND, 1942, v. 3), um discurso didático sobre um caso fictício, que seus adversários tendiam a lhe “exagerar” (*katalazoneuô*) os bens quando o atacavam na corte. Por essa razão, declara (xv.75) explicitamente seu temor de que, além disso, seu discurso (*to rhêthen*) pareça “vanglorioso e exagerado” (*alazonikon kai mega*). Em sua defesa, afirma (xv.195) que, nem mesmo quando era jovem, permitiu a si mesmo qualquer tipo de *alazoneia*. Finalmente, declara em xv.224 que, diferentemente de outros casos em que os alunos vão atrás de mestres por causa da *alazoneia* destes, seus discípulos o procuram para adquirir cultura (*paideia*).

Até um orador do renome de Demóstenes fez questão de se desvencilhar de qualquer nódoa de impostura, afirmando, em seu discurso *Sobre a paz* v.11 (BUTCHER, 1903), um discurso didático sobre um caso fictício, que seus méritos como pensador não estavam predados na *alazoneia*. No entanto, Demóstenes costumava se apressar em acusar seus adversários daquilo cuja culpa ele mesmo não admitia. Ainda jovem, em *Contra Androtião* xxii.47 (BUTCHER, 1907), um discurso escrito para outro orador, alveja Androtião, alegando que só será possível descobrir a verdade do processo em questão, se o júri se abster de dar ouvidos à *alazoneia* do acusado. Poucos anos depois, em *Contra Mídias* clxix.2 (BUTCHER, 1907), por precaução, dirige também a acusação de *alazoneia* contra Mídias, mesmo antes de este fazer uso da palavra. De acordo com a *Vida de Demóstenes*, de Plutarco, o recurso parece lhe ter rendido um de seus primeiros sucessos, pois aceitou retirar a acusação em troca de uma compensação financeira.

Além disso, em sua *Defesa de Fórmio* xxxvi.41 (BUTCHER, 1907), faz questão de afirmar que Apolodoro se portava como *alazôn* ao se referir às próprias contribuições para a manutenção de navios de guerra (*triêrarchia*) e apresentações dramáticas (*chorêgia*). Trata-se de discurso bastante polêmico em que pesa a suspeita de que Demóstenes, por encomenda de Fórmio, o teria escrito, mas, então, revelado, de antemão, seu teor a Apolodoro a fim de que este pudesse condenar Fórmio à pena de morte. Com esse expediente, Demóstenes desejava angariar o apoio de Apolodoro para as reformas administrativas que estava propondo. Segundo Plutarco (*Demóstenes* 15), é possível que Demóstenes tenha, inclusive, escrito tanto o discurso de Fórmio quanto o de Apolodoro, fato que lhe teria brindado uma má reputação em Atenas.

Finalmente, no discurso *Apolodoro contra Cálipo* lii.20 (BUTCHER, 1903), Demóstenes especificamente procura desmascarar a impostura (*alazoneia*) de Cálipo, que afirmara ter recebido a soma monetária em disputa como um presente de certo homem chamado Licão. A inverossimilhança da declaração de Cálipo vem principalmente do fato de Licão agir como uma espécie de agiota. Insatisfeito com os poucos juros recebidos de um empréstimo anterior, sabia-se, por exemplo, que Licão chegara a processar um tal Megáclides e seu irmão Trásilo, a quem antes emprestara o mesmo valor.

Já seria suficientemente danoso que os oradores gregos considerassem a *alazoneia* como uma falha grave de caráter, mas, além disso, também a consideravam como insuportável defeito de estilo. Em um discurso infelizmente fragmentário (THALHEIM, 1913), Lísias, por exemplo, faz essa constatação, ao afirmar:

Οἱ δ' ἀλαζονεύονται μὲν Τίμωνι παραπλησίως καὶ ἐσχηματισμένοι περιέρχονται ὥσπερ οὗτος.

Os que praticam a impostura, assemelhando-se a Timão, também gesticulando, dão rodeios como aquele (Frag. 369).

O orador Ésquines também procurou se livrar da mancha da impostura. Em uma de suas cartas (MARTIN; BUDÉ, 1928), endereçada ao conselho e ao povo de Atenas, afirmou:

Καὶ οὐκ ἀλαζονεύομαι πρὸς ὑμᾶς, ὥς πολλὰ πάνυ λαβεῖν ἐξόν μοι χρήματα μὴ λαβών, ἀλλ' ὥς ἦν προσῆκον, δίκην κατὰ τοὺς νόμους λαβών.

E não me vanglorio junto a vós de, me sendo possível adquirir uma vasta fortuna, não o ter feito, mas, como convinha, de tê-la adquirido por meios legais (Epístola xii.3).

De fato, a impostura era um lugar-comum de presença tão constante nas cortes atenienses que Ésquines, em seu discurso *Contra Ctésifon* 101 (MARTIN; BUDÉ, 1928), se previne contra ela:

Ὅτι δ' ἀληθῆ λέγω, ἀφελὼν τὸν κόμπον καὶ τὰς τριήρεις καὶ τὴν ἀλαζονείαν, ἀνάγνωθι καὶ τοῦ κλέμματος ἅψαι ὃ ὑφείλετο ὁ μιᾶρος καὶ ἀνόσιος ἄνθρωπος ὃν φησι Κτησιφῶν ἐν τῷδε τῷ ψηφίσματι διατελεῖν λέγοντα καὶ πράττοντα τὰ ἄριστα τῷ δήμῳ τῶν Ἀθηναίων.

Para provar que estou dizendo a verdade, deixando a grandiloquência, as naus e a impostura, reconhece e atém-te à fraude que empreendeu esse homem abominável e profano de quem Ctésifon argumenta, neste decreto, que está sempre falando e fazendo o melhor para o povo de Atenas.

Trata-se de uma baldada ação movida por Ésquines, em 336 a.C., a fim de impedir a aprovação de uma proposta feita por Ctésifon de que se decretasse uma coroa de ouro para, com ela, recompensar o seu amigo Demóstenes por valiosos serviços prestados ao Estado. No discurso (218), aparentando indignação, Ésquines se refere mais uma vez à *alazoneia* de Demóstenes:

οὐκ αἰσχύνῃ δὲ ἀλαζονευόμενος ἃ παραχρῆμα ἐξελέγχει ψευδόμενος.

Como não te envergonhas da impostura em que és imediatamente condenado de falsidade!

E repete (237), então, a Demóstenes, o apelo para que se desabonasse a impostura do decreto em questão:

ἀφελὼν τὴν ἀλαζονείαν καὶ τὸν κόμπον τοῦ ψηφίσματος ἅψαι τῶν ἔργων, ἐπίδειξον ἡμῖν ὅ τι λέγεις.

Deixando a impostura e a grandiloquência de teu decreto, atém-te aos fatos, e mostra-nos o que queres dizer.

Depois disso, Ésquines (238) apresenta uma carta do rei da Pérsia na tentativa de patentear o que ele considerava um empenho da parte de Demóstenes para manipular o voto da assembleia. Antes de fazer referência ao conteúdo da epístola, Ésquines a denomina de prova incontestável de impostura:

Ἡλίκον δ' ἐστὶ τὸ ἀλαζόνευμα τοῦτο, ἐγὼ πειράσομαι μεγάλῳ σημείῳ διδάξαι.

E quão grande é essa impostura, eu mesmo procurarei mostrar com uma prova incontestável.

Finalmente, Ésquines (255-256) revela que sua qualificação das ações de Demóstenes como atos de impostura resulta principalmente de duas características que atribui à conduta daquele orador: seu esforço para se associar com homens abastados e suas alegações de que o Estado ateniense tinha sido grandemente beneficiado por sua militância política:

οὐχ ὥς ἀγρίους κυνηγετῶν, οὐδὲ τῆς τοῦ σώματος εὐεξίας ἐπιμελόμενος, ἀλλ' ἐπασκῶν τέχνας ἐπὶ τοὺς τὰς οὐσίας κεκτημένους διαγεγένηται. Ἀλλ' εἰς τὴν ἀλαζονείαν ἀποβλέψαντες, ὅταν φῇ Βυζαντίους μὲν ἐκ τῶν χειρῶν πρεσβεύσας ἐξελέσθαι τῶν Φιλίππου, ἀποστῆσαι δὲ Ἀκαρνᾶνας, ἐκπλῆξαι δὲ Θηβαίους δημηγορήσας·

mas ele não esteve engajado na caça de porcos do mato nem em exercícios físicos, mas no cultivo das artes de se associar com aqueles que adquiriram fortunas. Mas percebam sua impostura quando afirma que, como embaixador, conseguiu tirar Bizâncio das mãos de Filipe, causar a revolta da Acarnânia e, apenas com suas palavras, aterrorizar os tebanos.

Se a comparação proposta por Ribbeck (1882) do *alazôn* com o cavalo se sustenta também na oratória ateniense, é interessante notar que, esporadicamente, se costumava usar ali o verbo *epistomizô* em referência ao silenciamento de um interlocutor ou outro adversário, como acontece, por exemplo, em *A embaixada* 2.110 (MARTIN; BUDÉ, 1928), de Ésquines. Como em Aristófanes (*Cavaleiros* 845), a imposição de cabrestos ou arreios no adversário parece servir para silenciá-lo e controlá-lo (FRASER, 1897, p. 13). De fato, para Ésquines, em *Contra Timarco* 1.176 (MARTIN; BUDÉ, 1928), é melhor que o orador se atenha a seu tópico com a mesma consistência e disposição com que um cavalo se aplica à corrida do hipódromo.

Assim, além de colocá-la no âmbito das relações movidas por interesses financeiros, Ésquines faz da *alazoneia* uma dimensão deturpada do da oratória pública e das relações de amizade. Segundo ele, Ctésifon propõe uma coroa, imerecida, para recompensar seu amigo Demóstenes que, inimigo de Filipe, se associara ao rei da Pérsia, expressão última de alteridade no pensamento grego. Ou seja, o *alazôn* é sempre o outro. Se, porém, por alguma exceção improvável, não for o outro, será o amigo do outro.

No ambiente altamente volátil da corte ateniense, em que a audiência agia de forma ruidosa e intimidadora (*República* 492b), sem muitas regras que nortegassem o comportamento de seus mais de duzentos juízes, atuando todos ao mesmo tempo, os oradores competiam por credibilidade. Desde o esvaziamento do poder do Areópago e o concomitante fortalecimento das cortes de justiça, essas cortes se tornaram mais politizadas e, em muitos sentidos, passaram a complementar o poder da assembleia (CAREY, 1997, p. 4-5). Diante da enormidade do que se podia ganhar ou perder ali, aqueles que subiam à tribuna voltavam sua energia para difamar seus oponentes com o estigma da *alazoneia*, denunciando sua suposta impostura,

vanglória e contumácia, mas, acima de tudo, procurando demolir sua credibilidade por meio de uma desconfiança generalizada em suas ações e palavras.

A desestabilização dos ideais aristocráticos que permearam a sociedade ateniense nos séculos anteriores contribuiu para o aparecimento de homens loquazes e argutos que adquiriram, no século V e IV, a habilidade de gerar desconfiança nos tribunais, não poupando a ninguém. Como acontecia na comédia antiga, defendiam os próprios interesses sob o pretexto de falar em nome do bem-comum. Usava-se o humor para “alistar o apoio da plateia para um orador, uma vez que, quando riam do oponente, inevitavelmente os espectadores acabavam do lado do orador, de certa forma” (CAREY, 1990, p. 49). Assim, o objetivo do orador era vestir o oponente com as roupas do *alazôn*, minando-lhe a reputação. O expediente mais eficaz para isso parece ter sido empunhar as palavras descritivas da *alazoneia* com força e rapidez, em estocadas diretas e contínuas. Sua preocupação única parece ter sido simplesmente antecipar o adversário: atacar antes que o outro o fizesse. Nesse processo, percebe-se um forte estranhamento do adversário, que, imerso em uma teia de suspeita, acabava caracterizado como infame, falso, egoísta, indigno, *alazôn*. Na recorrência até certo ponto cômica dessa estratégia, o *alazôn* é, sobretudo, o outro ou, pelo menos, o amigo do outro.

Desta forma, a *alazoneia* conecta as cortes de justiça atenienses ao espetáculo dos palcos. O *agôn* que ocorria nas comédias atenienses entre *eirôn* e *alazôn* era, em alguns sentidos, um espelho da disputa acirrada que ocorria entre os oradores nos tribunais. O clima de algazarra das cortes e o ambiente irrestrito do teatro grego, um reforçando o outro, contribuíram para o estabelecimento e fixação de um estereótipo de *alazoneia* predicado especialmente no estranhamento de um oponente visto como outro ou como representante de interesses alheios ao bem-comum:

“Όταν, εἶπον, συγκαθεζόμενοι ἄθροοι πολλοὶ εἰς ἐκκλησίας ἢ εἰς δικαστήρια ἢ θέατρα ἢ στρατόπεκα ἢ τινα ἄλλον κοινὸν πλήθους σύλλογον σὺν πολλῷ θορύβῳ τὰ μὲν ψέγωσι τῶν λεγομένων ἢ πραττομένων, τὰ δὲ ἐπαινῶσιν, ὑπερβαλλόντως ἐκάτερα, καὶ ἐκβοῶντες καὶ κροτοῦντες, πρὸς δ' αὐτοῖς αἶ τε πέτραι καὶ ὁ τόπος ἐν ᾧ ἂν ᾧσιν ἐπηχοῦντες διπλάσιον θόρυβον παρέχωσι τοῦ ψόγου καὶ ἐπαίνου. ἐν δὴ τῷ τοιούτῳ τὸν νέον, τὸ λεγόμενον, τίνα οἶει καρδίαν ἴσχειν; ἢ ποῖαν [ἂν] αὐτῷ παιδείαν ἰδιωτικὴν ἀνθέξειν, ἣν οὐ κατακλυσθεῖσαν ὑπὸ τοῦ τοιούτου ψόγου ἢ ἐπαίνου οἰχήσεσθαι φερομένην κατὰ ῥοὴν ἢ ἂν οὗτος φέρῃ, καὶ φήσιν τε τὰ αὐτὰ τούτοις καλὰ καὶ αἰσχρὰ εἶναι, καὶ ἐπιτηδεύειν ἅπερ ἂν οὗτοι, καὶ ἔσσεσθαι τοιοῦτον;

Quando se reúnem em grande número e se sentam todos juntos nas assembleias, nos tribunais, nos teatros, nos acampamentos e outros lugares públicos, e com grande vozerio ora censuram, ora louvam as coisas que se dizem ou fazem, exagerando sempre, aos berros e aplausos, de tal maneira que as pedras em redor e todo o ambiente retumbam, redobrando o estrépito das censuras e louvores. Ao ver-se um moço em tal situação, qual será o seu estado de ânimo? Haverá educação privada que o capacite a resistir à torrente avassaladora da opinião popular, ou

se deixará arrastar por ela? Não terá sobre o bem e o mal as mesmas ideias que o público em geral e não se comportará como este, não será exatamente como esse é? (Platão, República 492b) (BURNET, 1902).

Comportamentos análogos, passíveis de acontecer no tribunal e no teatro, permitiam liberdades que se tomavam em relação ao *alazôn*, visto como inimigo do povo e adversário do bem-comum. Resta descobrir se foi o *alazôn* da comédia que invadiu as tribunas da oratória ou se foi o “alazão” da *panyx* que rodeou a acrópole até entrar no teatro de Dioniso. Pelo menos o breve discurso 24 de Lísias, sobre um tema que, em outros aspectos, “não teria quase nenhuma relevância”, tem sido amplamente estudado por causa de seu tom cômico (COLLA, 2011, p. 112-118), sendo que Carey (1990) chega a afirmar que, nele, o orador usa, de fato, a linguagem da comédia. Além disso, Worman (2008, p. 115) faz menção que Tucídides (3.36-38), Platão (*Górgias* 521e3-522a3), Demóstenes (18.139) e Ésquines (1.126) se referem à plateia dos oradores como possuindo gostos muito semelhantes aos dos espectadores no teatro, gostos estes que se voltavam para estórias originais, anedotas surpreendentes e enunciação dramática. Finalmente, Buis (2008, p. 249-250) identifica a assembleia (*ekklêsia*), o teatro e os tribunais como três instâncias cívicas de caráter “performativo” em que os cidadãos participavam ativamente no final do século V a.C., em Atenas, nas quais se criavam espetáculos de natureza agonística. O que parece provável, de qualquer forma, é que o trajeto entre a *panyx* e o teatro tenha sido feito inúmeras vezes, senão fisicamente, pelo menos na imaginação do povo, capaz de projetar a imagem de um “alazão” sobre o outro mais depressa do que o trote que conduziria um e outro a seu respectivo lugar.

2.6 O *alazôn* no drama

Em *Rãs* (v. 919-920), Eurípides se refere ao costume de Ésquilo de pôr em cena personagens sentados e cobertos com um véu, que simplesmente guardam silêncio por certo tempo, sem revelar as próprias intenções ou sentimentos. Isso ocorre, por exemplo, em *Os frígios* e *Níobe*, peças em que Aquiles e Níobe, respectivamente, se comportam exatamente dessa maneira. Infelizmente, essas obras se perderam e delas nos restam apenas poucos fragmentos. Na passagem de *Rãs*, Dioniso indaga a Eurípides o propósito do expediente, e recebe, então, a seguinte resposta (v. 919-920):

{<EΥΡ.>} ὑπ' ἀλαζονείας, ἵν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆ<ι>το,
ὁπόθ' ἢ <Νιόβη> τι φθέγγεται· τὸ δρᾶμα δ' ἄν διήιει.

{Eurípides} por impostura (*alazoneia*), para que o espectador fique esperando sentado

Até o momento em que Níobe fale alguma coisa; enquanto isso, a ação progride.

Assim, Aristófanes é consistente com sua estratégia de geralmente colocar no palco figuras intelectuais que se comportam como impostores (*alazones*). Em se tratando de Ésquilo, Aristófanes atenua essa dimensão, mas não o poupa inteiramente.

Não há, porém, referências à impostura nas peças do próprio Ésquilo. Pelo menos não ao sentido que é comumente capturado pelo termo *alazoneia* e seus derivados. Por outro lado, isso não significa que não se possam identificar, em Ésquilo, cenas com *alazones*. Seus escoliastas dão testemunho disso (SMITH, 1976; 1982). De fato, o vocabulário da *alazoneia* é bastante recorrente em relação a Ésquilo, especialmente nos escólios que comentam *Prometeu acorrentado* e *Sete contra Tebas*. O assim-chamado Manuscrito Farnesiano contém a recensão de cinco peças de Ésquilo, incluindo pequenos escólios marginais e glosas interlineares (SMYTH, 1921).⁶² Considera-se que um tal Demétrio Triclínio foi quem compôs a obra. No manuscrito, o escoliasta faz uma referência à *alazoneia*, no contexto do verso 934 de *Prometeu acorrentado*. Trata-se de um comentário acerca de uma afirmação feita pelo coro a Prometeu. Segundo o coro (SMYTH, 1921),

οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί

os que adoram Adrástia são sábios.

Adrástia (isto é, “inescapável”) é uma denominação menos comum para Nêmesis, deusa da vingança. “Adorar Adrástia significa evitar, por algum gesto de humildade, as consequências calamitosas da fala vangloriosa” (VELLACOTT, 1961, p. 154). O escoliasta (SMYTH, 1921) explica a passagem nos seguintes termos:

προσκυνοῦντες] † ἤγουν τιμῶντες καὶ σεβόμενοι Ἀδράστειαν]
† θεᾶν τιμωρουμένην τοὺς ἀλαζόνας σοφοί] εἰσὶν
Ἀδράστεια θεὰ ἔφορος μέμψεως. λέγει οὖν ὡς οἱ μὴ μεμφθῆναι σπουδά-
ζοντες φρόνιμοί εἰσιν.

os que adoram: isto é, aqueles que honram e veneram Adrástia;

Adrástia: deusa que pune os impostores (*alazones*);

são sábios: Adrástia era a deusa guardiã da censura; diz-se, portanto, que os que não se apressam em censurar são prudentes.

⁶²O manuscrito, atualmente depositado na Biblioteca Nacional de Nápoles, recebeu este nome em homenagem a seu antigo possuidor, o cardeal Alessandro Farnese.

Embora o escoliasta situe a explicação da passagem no contexto da censura (*mempsis*), o emprego da palavra *alazones* condiz menos com sua explicação e mais com o *pathos* derivado da situação de risco proveniente de vanglória inútil e temerária, enfatizado por Ésquilo. Na passagem em questão (v. 928-934), Prometeu se vangloria de sua imortalidade, em detrimento da capacidade que teria Zeus de lhe infligir castigos. Nesse sentido, os que adoram Adrástia se tornam mais sábios do que os *alazones* que, por sua fanfarronada, se põem sob o risco de serem punidos pelos deuses.

De fato, vem embutida no tema da peça a questão da *alazoneia*, embora o dramaturgo nunca use esta palavra explicitamente. Nas primeiras cenas, Hefesto apresenta as razões e as formas da punição de Prometeu, a divindade que, traíndo os demais deuses, ensinou o uso do fogo à raça humana. Seu suplício permanente inclui a imobilidade, o isolamento, a exposição aos elementos, a dor e a insônia (v. 18-35). Depois de lamentar que uma tarefa tão hostil lhe tenha sido confiada por Zeus (v. 39-51), Hefesto passa à execução da tortura que deveria infligir a Prometeu: férreas algemas para as mãos, uma lancetada no peito, a imobilização do tórax e das pernas (v. 52-75). Em seguida, se desentende brevemente com a personificação da Força, quando discutem o alcance do poder das palavras. É justamente nesse bate-boca que os escoliastas perceberam que emerge a questão da *alazoneia*. Na mesma passagem em que denuncia a *hybris* de Prometeu (v. 82), a Força pede que “se faça gentileza” com a própria contumácia (*authadia*) com que trata a questão (v. 79). Essa insistência birrenta não é necessariamente interpretada por Demétrio Triclínio, o escoliasta do Manuscrito Farnesiano, como *alazoneia*. Em seu caso, a preocupação parece ser exclusivamente morfológica (SMYTH, 1921):

μαλθακίζου] ταπεινός, μαλθακός γίνου
αὐθαδίαν] Ἰωνικὴ ἢ συστολή ἡμέτερον>

faça a gentileza: seja humilde, gentil
contumácia: nossa contração jônica

No entanto, outro escoliasta interpreta a contumácia da Força como sendo um aspecto de *alazoneia* (SMITH, 1976; 1982):

αὐθαδίαν] Ἰωνικῶς, ἀλαζονείαν.

authadia: jônico para *alazoneia*.

Apesar dessa sugestão inicial quanto à importância do tema, é só mais adiante, quando a ação se intensifica e a peça aponta para o desfecho, que a *alazoneia* aparece em todas as suas cores. Prometeu está descrevendo a queda futura de Zeus, cuja causa atribui a um dos casamentos equivocados do deus (v. 907-943). Fato iminente e irremediável, já em progresso, conhecido apenas de Prometeu, essa derrocada só pode ser evitada com a ajuda do ladrão do fogo. Nesse momento, entra em cena Hermes, o mensageiro dos deuses. Sua chegada é anunciada, de forma desdenhosa, pelo próprio Prometeu (v. 941-942):

ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε τὸν Διὸς τρόχιν,
τὸν τοῦ τυράννου τοῦ νέου διάκονον·

*estou vendo, porém, este mensageiro de Zeus,
este servo do novo tirano;*

Hermes vai direto ao assunto e expõe a razão de sua vinda (v. 944-948):

σὲ τὸν σοφιστήν, τὸν πικρῶς ὑπέρπικρον,
τὸν ἔξαμαρτόντ' εἰς θεοὺς ἐφημέροις
πορόντα τιμάς, τὸν πυρὸς κλέπτῃν λέγω·
πατὴρ ἄνωγέ σ' οὔστινας κομπεῖς γάμους
αὐδᾶν, πρὸς ὧν ἐκεῖνος ἐκπίπτει κράτους

*a ti, sofista, que és mais amargo do que a amargura;
a ti, que pecaste contra os deuses e prestaste homenagem aos efêmeros;
a ti, o ladrão do fogo, eu trago uma mensagem:
o pai te ordena que reveles que matrimônio é este de que te ufanas
por causa do qual ele pode perder o poder*

Diante disso, o escolista (SMITH, 1976; 1982) explica:

ὁ πατὴρ τῶν θεῶν ὁ Ζεὺς, φησὶν ὁ Ἑρμῆς, κελεύει σοι εἰπεῖν οὔστινας μετ'
ἀλαζονείας λέγεις γάμους, παρ' ὧν ἐκεῖνος τῆς βασιλείας ἐκβληθῇ.

*Zeus, o pai dos deuses, diz Hermes, te ordena a dizer que matrimônio é este de que falas com
vanglória (alazoneia), por causa do qual ele pode perder o reino.*

A fala de Hermes enseja, então, um *agôn* travado contra Prometeu. Hermes exige a revelação do mistério do matrimônio de Zeus, ao que Prometeu critica o discurso grandiloquente do mensageiro dos deuses. O verbo *kompeô* (“ufanar-se, gabar-se de”), empregado por Hermes (e interpretado pelo escolista como uma referência à *alazoneia* de Prometeu), estabelece o tom da disputa verbal. Por isso, Prometeu reage e, sarcasticamente, aponta para a natureza do discurso do próprio mensageiro dos deuses (v. 953-954):

σεμνόστομός γε καὶ φρονήματος πλέως
ὁ μῦθος ἐστίν, ὡς θεῶν ὑπηρέτου

*o discurso é mesmo solene e cheio de arrogância
para um subordinado dos deuses*

O escolista entende a fala de Prometeu como uma patente acusação à *alazoneia* de Hermes (SMITH, 1976; 1982):

φρονήματος] ἀλαζονείας.

de arrogância: *de alazoneia*

Por causa desse contra-ataque, Hermes acusa Prometeu de *authadisma*, “insolência” (v. 964-965). Prometeu despreza o servilismo do deus (v. 966-967) e este se vê obrigado a enaltecer o próprio ofício (v. 968-969). É a vez, então, de Prometeu o acusar de *hybris* (v. 970). Diante disso, Hermes o culpa de *ou smikran noson*, “tamanha insanidade” (v. 971-977). Prometeu se defende e exige respeito compatível com sua antiguidade, *ho geraskôn chronos* (v. 978-981). Hermes se entende chamado de “criança” (v. 982-986), mas Prometeu o acusa de ser “mais infantil” (*anousteros*) do que uma criança (v. 987-996). Diante disso, Hermes o conclama a *orthôs phronein*, “pensar com bom senso” (v. 997-1000), mas Prometeu se recusa a ser como os *gynaikomimoi*, aqueles que, imitando as mulheres e diante da mais leve provocação, se entregam prontamente às súplicas (v. 1001-1006). Hermes o ameaça, então, com punições adicionais: sepultamento no interior de uma rocha e a visita regular de uma águia para lhe devorar o fígado, até que a morte do centauro Quirão o liberte do suplício (v. 1007-1035). O coro, uma vez mais, apela para que Prometeu ceda ao bom conselho recebido, *tên sophên euboulían* (v. 1036-1039), o que o leva simplesmente a reafirmar sua própria presciência e imortalidade (v. 1040-1053). Hermes o acusa, então, de “lunático” (*phrenoplêktos*) e despede o coro, que se recusa a sair (v. 1054-1070). Neste ponto, o mensageiro dos deuses dirige ameaças ao coro das filhas de Oceano (v. 1071-1079). Por fim, um cataclisma soterra Prometeu e dispersa o coro (v. 1080-1093). A peça acaba.

Ao tratar do desfecho da peça, em três ocasiões (v. 1012, 1034 e 1037), o escolista encontra evidência de *alazoneia*. No primeiro caso, temos as palavras de Hermes enquanto tenta intimidar Prometeu com a promessa de punições adicionais (v. 1011-1013):

ἀτὰρ σφοδρύνῃ γ' ἄσθενεϊ σοφίσματι.
αὐθαδία γὰρ τῷ φρονοῦντι μὴ καλῶς

αὐτὴ καθ' αὐτὴν οὐδενὸς μείζον σθένει.

*Tua veemência vem de teu pensamento doentio.
A contumácia (authadia) não convém ao que pensa,
Ela, de si mesma, não é mais forte do que nada.*

Também aqui, o escoliasta do Manuscrito Farnesiano associa o termo “contumácia” (*authadia*) à *alazoneia* (SMYTH, 1921):

γνωμικόν αὐθαδία] ἢ ἀλαζονία φρονοῦντι μὴ καλῶς

contumácia, comum em máximas: a *alazoneia* não convém ao que pensa

Mais adiante, Hermes apela para que Prometeu atenda o bom conselho recebido (v. 1034-1035):

σὺ δὲ πάπταινε καὶ φρόντιζε, μηδ' αὐθαδίαν
εὐβουλίας ἀμείνον' ἡγήσῃ ποτέ.

*Sê perspicaz e pondera, a contumácia
Nunca será líder melhor do que o bom conselho!*

De novo, o escoliasta apresenta *alazoneia* como sinônimo para “contumácia” (*authadia*). Finalmente, nos v. 1036-1038, o coro também apela a Prometeu:

ἡμῖν μὲν Ἑρμῆς οὐκ ἄκαιρα φαίνεται
λέγειν· ἄνωγε γάρ σε τὴν αὐθαδίαν
μεθέντ' ἐρευνᾶν τὴν σοφὴν εὐβουλίαν.

*Não nos parece que Hermes fale de modo inoportuno;
Pois ele te ordena que, abandonando tua contumácia,
Sigas o conselho sábio.*

Mais uma vez, a interpretação de “contumácia” remete à *alazoneia* (SMITH, 1976; 1982):

τὴν αὐθαδίαν] † τὴν ἀλαζονείαν καὶ ἀπειθείαν

a contumácia: isto é, *alazoneia* e desobediência

Como se percebe, em *Prometeu acorrentado*, uma dimensão comum da *alazoneia*, interpretada como “contumácia”, aparece com frequência em relação ao discurso de Prometeu, especialmente durante o *agôn* contra Hermes, que vai desencadear o desfecho da

peça. O escoliasta só emprega o termo em relação a Prometeu, a não ser numa única referência à personificação da Força, no início da peça. A razão por que o próprio Ésquilo não emprega o termo *alazôn* em seu texto também nos é sugerida pelo escoliasta: o termo não tinha estirpe suficientemente nobre para figurar numa tragédia do dramaturgo. O termo *authadia* (“contumácia”) era geralmente favorecido no contexto das máximas e da linguagem mais rebuscada. Apesar disso, a própria construção da personalidade de Prometeu nos exime de quaisquer dúvidas acerca de sua natureza de *alazôn*: é obstinado, inflexível, fiel a uma única visão (a defesa do *status quo* recentemente perdido) e, acima de tudo, cheio de jactância:

πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.

Sou aquela a quem, de forma alguma, ele poderá matar...

Assim, a tragédia poderia muito bem terminar com a constatação de que impostura e jactância atraem violência. Esse contexto não estaria distante do da fala do coro, no término da *Antígone*, de Sófocles:

μεγάλοι δὲ λόγοι / μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεράυχων / ἀποτείσαντες

as palavras grandes dos que são excessivamente orgulhosos pagam a penalidade de golpes igualmente grandes (v. 1350-1352)

Outra cena comumente identificada pelos escoliastas como pertinente à dimensão da *alazoneia* vem de *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo (SMITH, 1976; 1982). Trata-se da cena em que um mensageiro (*aggelos*) descreve os argivos hostis que, a serviço de Polinices, ameaçam as sete portas de Tebas, mediante o quê Etéocles destaca um guerreiro tebano para defender cada uma delas (v. 375-685). Os escoliastas identificam como *alazones* tanto os insultos e bazófias que os invasores alardeam diante das portas quanto as representações iconográficas e epigráficas que trazem como seus brasões. Tideu ameaça a porta Proétida, diante da qual “ruge” (*bremei*) impropérios como “uma cobra venenosa que assobia em plena luz do dia” (v. 380-381). Destaque é dado para as “três plumas sombrias” (*treis kataskious lophous*) que lhe adornam o elmo, concedendo-lhe a aparência de uma longa juba (v. 384-385). Incidentalmente, o guerreiro é comparado a um cavalo contido pela brida (v. 397). Segundo Vellacott (1961, p. 100), trata-se de um cavalo de corrida, não um cavalo de batalha. Para ele, o obstáculo que detém o cavalo é o polo atrás do qual os cavalos de corrida aguardavam a largada. A descrição de Tideu inclui uma éfrase de seu escudo com referências aos ruidosos chocalhos (*kôdônes*) nele instalados para intimidar os adversários (v. 386) e à gravura de um

pálio estrelado em cujo centro brilha a lua cheia, como se fosse o olho da noite (v. 387-390). O mensageiro se refere ao escudo como *hyperphron sêma*, “portento arrogante” (v. 387), e como apetrecho que fazia parte de suas *hyperkompoi sagai*, “armas hiperarrogantes” (v. 391). A fala atrevida, o comportamento equino e as armas que intimidam pela aparência e pelo som, tudo isso nos remete à atitude do *alazôn*, voltada para maximizar as próprias alegações de valor e coragem. A descrição que se segue (v. 397-416) de Melanipo, o guerreiro tebano que fica encarregado de defender a primeira porta, também aponta para a *alazoneia* de Tideu, considerada como *hybris* por Etéocles (v. 406):

καὐτὸς καθ' αὐτοῦ τήνδ' ὕβριν μαντεύσεται

e ele profetizará este ultraje contra si mesmo

Melanipo contrasta com Tideu porque, como explica Etéocles, o defensor de Tebas reverencia “o trono da modéstia”, *ton aischynês thronon* (v. 409), e odeia “palavras arrogantes”, *hyperphronas logous* (v. 410).

Capaneu, guerreiro que ameaça a porta Electra, se demonstra ainda mais arrogante do que Tideu. É desta forma que o mensageiro o apresenta (v. 424-425):

γίγας ὄδ' ἄλλος, τοῦ πάρος λελεγμένου
μείζων, ὁ κόμπος δ' οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ

*este outro é um gigante, maior do que aquele de quem já falei;
sua jactância não é segundo o humano*

O escoliasta (SMITH, 1976; 1982) explica o que o mensageiro quer dizer quando afirma que a “jactância” (*kompos*) de Capaneu “não é segundo o humano” (*ou kat' anthrôpon*):

οὐ κατ' ἄνθρωπον] τουτέστιν οὐ προσήκουσαν ἀνθρώπῳ ἔχει
ἀλαζονείαν, ἀλλ' ὑπεράνθρωπον

não segundo o humano: isto é, não ouviam um homem com
vanglória (*alazoneia*), mas um super-homem

Sua alegação é de que será capaz de saquear a cidade, quer os deuses o queiram ou não (v. 427-428). Para isso, suas principais armas serão uma tocha na qual se encontra gravada a inscrição *prêsô polin*, “hei de queimar esta cidade” (v. 434), e uma lança que o coro chama de “dardo extravagante”, *hyperkopos dory* (v. 455). Contrariando suas alegações, o nome

Capaneu, etimologicamente conectado à palavra *kapnos* (“fumaça”), não remete a seu valor de guerreiro, mas ao caráter de um *alazôn*. Contra ele, Etéocles envia Polifontes, homem a quem descreve como sendo “ocioso de boca, ao extremo”, *stomargos agan* (v. 447). De novo, a oposição dos dois guerreiros não se dá apenas no campo dos predicados bélicos, mas também no campo de suas atitudes em relação às palavras. Ao se declarar capaz de realizar proezas mesmo contra a vontade dos deuses, Capaneu age como *alazôn*. O coro se refere a ele como “aquele que se jacta de coisas terríveis contra a cidade”, *hos polei megal’epeuchetai* (v. 452) e o escoliasta o descreve como “cheio de soberba”, *alazoneias meston*. Em evidente contraste, ao se eximir de proferir ameaças e de decantar os próprios atributos, Polifontes faz as vezes de *eirôn*.

Em seguida, Etéoclo ameaça a porta Neistiana. Sua *alazoneia* é patentada pela presença, ao seu lado, de éguas voluntariosas, inquietas (v. 461-464), e pela iconografia de seu escudo. No desenho, aparece um homem em armadura, subindo uma escada para saquear uma cidade inimiga. Além disso, uma inscrição revela o grito do homem da gravura: “nem Ares me derrubaria destes muros!” (v. 466-469). Para enfrentá-lo, Etéocles envia Megareu. Em vez de guerrear contra o inimigo da porta Neistiana com o mesmo vigor de vanglória, Megareu leva “a jactância nas mãos”, *kompon en cheroïn echôn* (v. 473). Ou seja, em vez de combater com palavras, o guerreiro tebano está pronto para consumir suas intenções por meio de feitos poderosos de destruição.

E, assim, sucessivamente, o mensageiro apresenta os guerreiros inimigos (Tideu, Capaneu, Etéoclo, Hipomedonte, Partenopeu e Anfiarau) que avançam para tomar seis das portas de Tebas, enquanto, da mesma forma, Etéocles despacha seis heróis (Melanipo, Polifontes, Megareu, Hipérbio, Áctor e Lástenes) de modo a que se posicionem para defendê-las, até que, finalmente, os dois irmãos, Etéocles e Polinices, acabam se postando frente a frente para um duelo mortal pela sétima porta. Um a um, os combatentes são descritos em termos de suas virtudes militares, o poder coibente de armas cuidadosamente trabalhadas para alcançar um grau máximo de intimidação e seu manejo das palavras. Enquanto que o mensageiro descreve, com minúcias, os arroubos oratórios dos invasores que espumejam, rugem e lançam imprecações diante das portas de sua cidade, Etéocles acende a bravura de seus comandados, não por realçar sua capacidade de proferir desaforos petulantes, mas ressaltando a nobreza de seu decoro com as palavras. Os assaltantes argivos que trovejam às portas de Tebas indulgem no excesso das palavras: trata-se de bravateiros que, talvez, tenham algum valor ou que, talvez, não passem de *alazones* a quem não se deve dar muito crédito. O líder dos tebanos, em contrapartida, diz menos do que poderia dizer. Em vez de alardear as façanhas de seus campeões, prefere assinalar a compostura com que contêm as palavras de

autoexaltação. Ao longo de toda a cena, o escoliasta (SMITH, 1976; 1982) frisa sempre que são os invasores de Tebas que se comportam como *alazones*. Isso ocorre, por exemplo, em seu comentário ao v. 563:

ὁ λόγος ὁ ἀπὸ τῶν πολεμίων ὁ ἀλαζονικός

O discurso arrogante (alazonikos) dos inimigos

Assim, pode-se supor que, para suscitar coragem em suas tropas, Etéocles propositalmente reage à descrição excessivamente temerosa que o mensageiro faz dos impetuosos invasores inimigos, lançando mão de um recurso retórico capaz de diminuir a estima com que sua capacidade de ação seria, de outra forma, avaliada pelos defensores dos portais tebanos. Em vez de se demorar nos aspectos conectados com a força bruta ou com o poderio do armamento empregado pelo inimigo, o príncipe tebano se esforça por minar a credibilidade da descrição ao realçar a postura arrogante dos adversários. Seu objetivo é lhes reconstituir a imagem, associando-a com a figura do *alazôn*, o bravateiro inflexível que vomita intimidações simplesmente porque, no íntimo, se reconhece incapaz de qualquer façanha verdadeiramente heroica. Ao fazer isso, Etéocles espera erguer o moral de seus homens e, ao mesmo tempo, convencê-los de que sua causa é mais nobre do que a do inimigo.

Uma passagem correlata, em *Mulheres fenícias* (v. 1067-1199) de Eurípides, também situa a batalha das sete portas de Tebas no contexto de uma disputa simultaneamente bélica e discursiva.⁶³ A *alazoneia* figura ali de forma igualmente conspícua. Em contraste com a obra de Ésquilo, o mensageiro fornece uma descrição posterior ao curso dos eventos. Além disso, dá notícia, desta vez, não a Etéocles, mas a Jocasta, de combates já travados nas portas de Tebas. A ordem em que os guerreiros argivos são apresentados também difere daquela estabelecida por Ésquilo. As diferenças não se limitam a estas, entretanto. O relato do mensageiro de Eurípides é muito abreviado e dá mais atenção à ação do que à personalidade e ao discurso de cada inimigo. Tampouco os nomes dos guerreiros e dos bastiões sempre coincidem:

Ésquilo		Eurípides	
<i>Os sete contra Tebas</i>		<i>Mulheres fenícias</i>	
<u>guerreiro</u>	<u>porta</u>	<u>guerreiro</u>	<u>porta</u>

⁶³ Segundo De Jong (1991, p. 129-130), a grande inovação euripidiana é a ideia de deixar os dois irmãos se matar em um duelo homérico do tipo realizado por Páris e Menelau (*Ilíada* 3) ou Ájax e Heitor (*Ilíada* 7), em vez de deixá-los morrer no campo de batalha. De fato, a própria De Jong (1991, p. 130, n. 33) chama atenção para as semelhanças entre *Mulheres fenícias* e o canto VII da *Ilíada*.

1	Tideu	Proétida	Partenopeu	Neistiana
2	Capaneu	Electra	Anfiarau	Proétida
3	Etéoclo	Neistiana	Hipomedonte	Ogigiana
4	Hipomedonte	Onca Palas	Tideu	Homoleana
5	Partenopeu	Borreana	Polinices	Fonte
6	Anfiarau	Homoleana	Capaneu	Electra
7	Polinices	Sétima	Adrasto	Sétima

À exceção de Tideu, não se apresenta o registro de nenhuma palavra proferida pelos comandantes da invasão às sete portas. Finalmente, as écfrases das armas e apetrechos de cada guerreiro também apresentam divergências importantes. Às vezes, como no caso do escudo de Partenopeu (v. 1104-1118), tem-se a impressão de que se trata de armamento inteiramente distinto. Apesar disso, em meio a esse mar de divergências, o teor jactancioso da iconografia das armas dos invasores argivos é, na maioria dos casos, preservado por Eurípides.⁶⁴ Da mesma forma, assim como ocorre em Ésquilo, Anfiarau, guerreiro e vidente, recebe elogios do mensageiro justamente por ser o único a se eximir de provocações fátuas (v. 1109-1112):

ἐς δὲ Προϊτίδας
 πύλας ἐχώρει σφάγι' ἔχων ἐφ' ἄρματι
 ὁ μάντις Ἀμφιάραος, οὐ σημει' ἔχων
 ὑβρισμέν' ἀλλὰ σωφρόνως ἄσχημ' ὅπλα.

*Para a porta Proétida
 Veio o adivinho Anfiarau trazendo vítimas
 Sobre a carruagem, e não carregava símbolos ultrajantes,
 Mas armas prudentes, sem insígnia*

A esse respeito, o escoliasta (SCHWARTZ, 1887; 1891) de Eurípides dá a seguinte explicação:

<ἐχώρει σφάγι' ἔχων ἐφ' ἄρματι>: ἱερεῖα εἰς σφαγὴν ἔτοιμα εἶχεν ἐν τῷ ἄρματι, ἵνα, εἰ
 χρεῖα γένοιτο μαντείας, εὐθέως σφάξας μαντεύσῃται
 <οὐ σημει' ἔχων ὑβρισμένα>: οὐκ ἔχων ἐπὶ τῆς ἀσπίδος σημεῖα ὑπερήφανα καὶ μεστὰ
 ἀλαζονείας ὡς τὰ Καπανέως.
 <ἀλλὰ σωφρόνως ἄσχημ' ὅπλα>: ἀντὶ τοῦ οὐκ ἀλαζονείαν τινά.

⁶⁴ A principal razão para essas divergências, segundo Thiery (2011, p. 37, n. 26) é que “Eurípides critica assim implicitamente o ‘falatório’ de seu ilustre predecessor, como o fará também para o reconhecimento de Orestes em sua *Electra*”.

veio trazendo vítimas sobre a carruagem: trazia na carruagem animais consagrados prontos para o sacrifício a fim de que, se surgisse a necessidade de adivinhação, os pudesse sacrificar imediatamente e, então, profetizar

e não carregava símbolos ultrajantes: não tinha sobre o escudo símbolos arrogantes e cheios de jactância (*alazoneia*) como os de Capaneu.

mas armas prudentes, sem insígnia: em lugar de “nenhuma vanglória” (*alazoneia*).

Embora de forma muito menos explícita do que no caso de *Os sete contra Tebas*, a passagem de *Mulheres fenícias* também aponta para o tema da *alazoneia* como importante elemento de construção da cena do ataque dos guerreiros argivos comandados por Polínicês às sete portas de Tebas. A *alazoneia* parece mesmo uma dimensão comum na vida dos antigos soldados gregos. Não é de se admirar, portanto, que, eventualmente, o *miles gloriosus* acabe se tornando a epítome cômica do *alazôn*. Na tragédia ateniense, o *alazôn* é, obviamente, menos ridículo e mais patético; mas ele, sem dúvidas, também se encontra ali. Tideu, diante da saraivada de flechas, lanças e pedras com que as guarnições tebanas protegiam seus portões, em um ímpeto de fúria, conclama a infantaria e a cavalaria dos argivos a que avancem (v. 1137-1162). Não é fortuita, aliás, sua comparação com Prometeu (v. 1122), pois Tideu não apenas é portador de um fogo destruidor e perigoso, mas demonstra nas palavras a mesma arrogância e eloquência do titã. As consequências dessa atitude presunçosa são inevitáveis: Partenopeu, o filho de Atalanta, estronda as portas da cidade como se fosse um furacão, na pretensão de lhes atirar fogo. É detido, porém, pela ação rápida de Periclímenos, que, do alto da porta Neistiana, derrama sobre ele uma carga de pedras que lhe partem o crânio e o levam à morte (v. 1156). Na tragédia, a *alazoneia* é apenas um embrião daquilo que se torna na comédia e funciona como um importante elemento desencadeador de *hybris*, sendo, portanto, punida na mesma proporção. Prometeu que o diga.

Não é necessário nos alongarmos, aqui, no *Cíclope*, de Eurípides, único drama satírico supérstite e que tem sido amplamente reconhecido como estreitamente relacionado à comédia. Para Worman (2008, p. 122-124), os questionamentos levantados pela peça são comparáveis àqueles existentes nos *Caracteres*, de Teófrasto. A temática, bastante comum para uma sátira, recuperaria a estupefação dos atenienses diante de sua fracassada expedição à Sicília, em 413 a.C. (PAGANELLI, 1979, p. 21-34). Na peça, Ulisses se apresenta como uma versão alterada do herói homérico, cuja principal preocupação passa a ser a aquisição de alimento. A caracterização do cíclope, tomado como tipo do sofista siciliano,⁶⁵ antecipa, de fato, o tratamento dado por Sócrates, nos diálogos platônicos, aos sofistas e demagogos atenienses. Embora a dicção seja próxima à da tragédia, o predomínio de metáforas alimentares aponta para comédias de Aristófanes como *Cavaleiros*. Por outro lado, sua

⁶⁵ Worman (2008, p. 136) o compara, por exemplo, a Górgias e Cálicles.

sexualidade explícita e as relações estabelecidas entre o ciclope glutão e o herói esfaimado apontam para a poesia jâmbica. Por isso, Worman (2008, p. 125) vê conexões essenciais entre os dramas satíricos, os diálogos filosóficos e os discursos políticos, todos representando projeções de pessoas fictícias, demonstrando interesse em comportamentos visíveis, pondo foco nos aspectos visuais do discurso como *performance* e liberalmente usando metonímias corporais como índices de caráter.

Ainda segundo Worman (2008, p. 135), o caráter bárbaro de Polifemo se percebe a partir de sua perversão das convenções de hospitalidade e convivialidade. O ciclope come seus hóspedes, em vez de comer *com* eles. Sua caverna não passa, nesse sentido, de uma representação agourenta da boca aberta. Além disso, só come carne e, quando bebe leite, o faz acompanhado de carne. Diante dos apelos de Ulisses, Polifemo revela destemor em relação aos deuses, opta pelo consumo solitário em detrimento dos banquetes, bebe leite em vez de vinho, venera o estômago como deus da caverna, oferece fogo e bronze (o caldeirão), em vez de roupas, e rejeita as convenções sociais como uma complicação da vida. É por essa razão, segundo Worman (2008, p. 134) que Eurípides estabelece, nos versos 316-317, um trocadilho entre *kompso* (“eloquente”), termo aplicado à fala de Ulisses, e *kompos* (“gabola”), em referência à fala de Polifemo. Em muitos sentidos, mas especialmente por sua linguagem insultosa relacionada com a disputa por comida, a confrontação entre Ulisses e Polifemo, no drama de Eurípides, nos remete à confrontação entre Ulisses e Iros, no Canto VIII da *Ilíada* (NAGY, 1979, p. 228-231; WORMAN, 2008, p. 37)

2.7 Conclusão

Este capítulo analisou a função e caráter do *alazôn* nos diferentes gêneros da prosa e da poesia grega no período anterior, contemporâneo e, em alguns casos importantes, imediatamente posterior ao apogeu das comédias de Aristófanes. Para isso, analisaram-se as passagens em que os próprios autores gregos explicitamente identificaram a presença do *alazôn* e outras passagens em que os escoliastas fizeram essa identificação. Independentemente do gênero, o *alazôn* aparece, de fato, por contraste. Por essa razão, é difícil encontrá-lo solitariamente acenando sua fanfarronada. Em geral, tem como opositor um personagem comedido (ou que se apresenta como tal), cuja ação se faz mais presente do que as palavras. Essa figura dramática é geralmente identificada como *eirôn* em virtude de se apresentar, ironicamente, com cores menos berrantes do que, por direito, poderia. Essa dialética enviesada entre *alazôn* e *eirôn* fundamenta o caráter contrastivo da narrativa, pouco importando o gênero literário no qual ocorre.

Na epopeia e na tragédia, pune-se sumariamente a *alazoneia*. Isso ocorre, por exemplo, quando Pândaro, o Licaônio, elogia, de forma irônica, Tideu, a quem pretende matar (*Ilíada* 5.277). Segundo o escoliasta (ERBSE, 1974):

ὁ ἔπαινος τοῦ ἀεὶ ἀλαζόνος εἰρωνικός ἐστίν.

o discurso de quem é sempre jactancioso é sarcástico (eirônikos).

Como resultado dessa vanglória irônica, o dardo de Tideu, guiado por Atena, atravessa a boca de Pândaro, a quem o escoliasta chama de “absolutamente jactancioso” (*akrôs alazôn*, 5.284),⁶⁶ e lhe corta a língua, castigo apropriado para a tagarelice com que enfrentara o guerreiro aqueu. Na exposição desta passagem, o escoliasta se refere inúmeras vezes à jactância (*hê alazoneia*, *to alazonikon*) de Pândaro e ao próprio troiano como *alazôn*. Outro passo que aponta para a inevitável punição da *alazoneia* encontra-se, por exemplo, na “Doloneia” (canto 10 da *Ilíada*). O arauto Dolão, filho de Eumedes, a quem o escoliasta (ERBSE, 1977) já identificara, em 10.315, como motivado pela “jactância” (*alazoneia*) e pelo “desejo de enriquecer” (*to ploutein pothon*), vai espiar, por essas razões, o acampamento inimigo. Capturado pelos aqueus, acaba executado por Diomedes, de um só golpe de espada. Ainda falando, a cabeça de Dolão rolou na poeira (10.455-457). Finalmente, Tamíris, o bardo trácio, fica cego por obra das musas, que o punem como “presunçoso” (*alazôn*), ao dizer que seu talento poético superava o das filhas de Zeus (Eustácio, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.460.23).⁶⁷ Além da cegueira, elas também lhe impuseram a perda de sua habilidade de poeta e cantor (*Ilíada* 2.594-600).

Na filosofia, historiografia e oratória, também se reserva uma punição para o *alazôn*. Não se trata, porém, de execução sumária como costuma acontecer com os personagens secundários da epopeia. Apesar disso, o *alazôn* acaba colhendo, nesses outros gêneros literários, as cicatrizes de ser posicionado como outro, assumindo, concomitantemente, características derivadas da desconfiança que lhe é imposta juntamente com a alteridade extrema de que é investido.

⁶⁶ O escoliasta do Códice de Genebra (NICOLE, 1891), comentando a mesma passagem, afirma: ἄκρος ἀλαζών ὁ Πάνδαρος, “Pândaro é a epítome da jactância”.

⁶⁷ Por sua devoção a Jacinto, Apolodoro (*Biblioteca* 1.3.3) o identifica como o primeiro homem a amar outro homem. Eustácio (*Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.463.14) ainda acrescenta: ὅτι θεοῦ δῶρον οὕσαν θεὸς αὐθις ἀφείλετο ἀπὸ τοῦ ἀλαζόνος, “porque [a música inefável, *thespesia aoidê*] era um dom divino, o deus a tomou de volta do presunçoso (*alazôn*)”.

Independentemente do gênero, o *alazôn* se configura como personagem obstinado e inflexível, identificado pelo contraste com outra figura dramática (*eirôn*) que lhe é superior em brio, desenvoltura e conhecimento, razão pela qual acaba acometido por uma jactância pretensiosa, ultrajante, sarcástica e vazia, sendo capaz de assumir comportamento patético ou ridículo, pelo qual acaba punido com um ostracismo psicológico de intenso distanciamento da realidade narrativa. Por esse motivo, o *alazôn* parece incapaz de conquistar a simpatia de quem quer que seja, a não ser de outros personagens que a ele se juntam por força do enredo.

CAPÍTULO 3

O ALAZÔN EM ARISTÓFANES

Os personagens típicos de Aristófanes parecem ter derivado de sua observação meticulosa das condições sociais e políticas que vigiam em sua época. Seria possível que um autor de comédias tivesse uma compreensão tão transparente dos eventos que ocorriam ao seu redor, a ponto de, a partir deles, criar personagens aos quais dotava de uma caracterização que fazia com que eles parecessem ter saído diretamente das ruas de Atenas? Esse nível de seriedade seria compatível com o teor agradavelmente entretenedor de suas peças?

Os estudiosos de Aristófanes se ocuparam, no século XX, com a análise da sensibilidade do poeta quanto aos vaivéns da política e às transformações sociais pelas quais passava a *polis* (STOREY, 2001; WALSH, 2009, p. 55-72). Em sua versão mais extrema, a polêmica girou em torno da questão se Aristófanes escreveu sátira social ou se, em vez disso, simplesmente deu vazão a um tipo alienante de comédia. Gomme (1938, p. 97-109) e De Ste Croix (1972, p. 355-376) foram os primeiros a suscitar o debate. De acordo com Gomme (1938, p. 102-103), Aristófanes “deve ter tido” opiniões políticas, mas ele questiona “qual é a importância, para nós, de conhecê-las”, em termos da compreensão de suas peças.⁶⁸ Segundo De Ste Croix (1972), nada impede que Aristófanes seja engraçado e, além disso, tenha objetivos sérios. Para ele (1972, p. 371), Aristófanes “usou muitas de suas peças, *ainda que elas obviamente continuassem a ser apenas comédias*, como veículos para a expressão de ideias políticas sérias sobre a democracia ateniense, suas instituições, suas figuras proeminentes e a Guerra do Peloponeso”.

Gomme (1938) e De Ste Croix (1972) passaram, depois disso, a disputa para Halliwell (1984, p. 6-20; 1991, p. 279-296; 1993, p. 271-313) e Heath (1987). Na opinião de Halliwell (1984, p. 13), existe a

dificuldade e inapropriação de se ler a sátira de Aristófanes em termos de compromisso pessoal como autor... O predomínio da irreverência satírica... deve ser compreendido como a expressão de um *ethos* festivo distinto e da liberdade de expressão, em vez de como uma declaração de compromisso com padrões sérios ou com a verdade.

⁶⁸ Para Jaeger (2003 [1936], p. 426), “quanto menos tentarmos interpretar, do ponto de vista de um pedante e banal ensino político, a magia da fantasia poética, onde a realidade e a lenda se interpenetram maravilhosamente, com tanto maior profundidade penetrará em nossos ouvidos a voz do poeta”.

De acordo, porém, com Heath (1987, p. 42),

o poeta toma a realidade política e a sujeita às ignominiosas transformações da fantasia cômica. Mas o produto desse processo de fantasia não tinha e não era para ter um efeito recíproco sobre a realidade política... A política era o objeto da comédia, mas a comédia não aspirava, por sua vez, a ser uma força política.

Logo em seguida, na década de noventa, Henderson (1990, p. 271-313; 1998) e Sommerstein (1996a, p. 327-356) também se bateram quanto a essa questão. Para Henderson (1998b, v. 2, p. 14), por exemplo, Aristófanes demonstra “uma tendência constante de esposar os sentimentos sociais, morais e políticos da alta classe conservadora que lhe era contemporânea”.

Nos últimos anos, a discussão em torno da “seriedade” do comediante se voltou para uma posição intermediária, que “navega entre as tradicionais tendências binárias” (WALSH, 2009, p. 56) e que passou a incluir questões de intertextualidade (HUBBARD, 1991; SIDWELL, 1991, p. 71-115), disputas com os rivais (HARVEY; WILKINS, 2000) e reutilização de material cômico que não era original ao poeta cômico. Apesar disso, a discussão permanece, até certo ponto, irresoluta. Neste sentido, Silk (2000, p. 365) afirma que “Aristófanes deve ser comemorado como satirista cômico [...] nem tanto porque sua comédia é satírica, mas porque sua sátira é cômica”. Não se pode negar, porém, que pelo menos o recurso de Aristófanes ao *alazôn* teve origem, em sentidos muito concretos, na situação política e social que prevalecia em Atenas à sua época.

3.1 O *alazôn* em Atenas

O quinto século reuniu condições ideais para a prevalência, em Atenas, de figuras marcadas por certo nível de impostura (ROSENBLOOM, 2002, p. 283-346; FISCHER, 2008, p. 185-232), a quem Gil (1981-1983, p. 39) chama de “títeres cênicos”. Entre essas figuras, encontram-se o “soldado fanfarrão” (*miles gloriosus*), o “prostituto” (*pornos*), o “bofe” (*erômenos*), o “penetra” (*episitios*), o “charlatão” (*goês*),⁶⁹ o “bufão” (*gelôtopoios* ou

⁶⁹ Para Burkert (1962, p. 36-55), o *goês* era um charlatão que consultava os mortos e se dizia capaz de curar todas as doenças. Sabe-se que mesmo um médico da estatura de Galeno não escapou à acusação de charlatanice (BOUDON, 2003, p. 109-131). Até onde se pode investigar, Cecil Harcourt Smith (*apud* POPPELREUTER, 1893, p. 314) foi o primeiro a ventilar algum tipo de ligação entre o *goês* (“charlatão”) e o *alazôn* (“impostor”), ligação que ele estabelece a partir do fato de que o ladrão de fruta e o charlatão supostamente seriam dois tipos muito comuns nos antigos mimos dóricos. Contra essa teoria, Breitholtz (1960) apresentou o argumento de que não há provas da existência de uma farsa dórica, no sentido de

bômolochos), o “sicofanta” (*sykophantês*), o “erudito” pedante (*scholastikos*) e, um pouco mais tarde, o “parasita” (*parasitos*), o “bajulador” (*kolax*), o “inválido” (*adynatos*), o “xereta” (*ôtakoustês*), a “bruxa” (*graia*)⁷⁰ e a “megera” (*chalepê gynê*)⁷¹ (GIL, 1981-1983; GRIFFITH; MARKS, 2007; COLLA, 2011). À medida que essas figuras até certo ponto reais foram incorporadas à comédia grega, elas se tornaram “personagens típicos” (*stock characters*). A princípio, isto é, pelo menos até a comédia ática média, alguns desses personagens típicos se confundiram sob o rótulo do *alazôn*;⁷² a partir, porém, da segunda metade do século IV, uma distinção mais clara passou a existir entre eles (SÜSS, 1905, p. 101-121; CONSTANTINIDES, 1965; GIL, 1981-1983, p. 39-57; NESSELRATH, 1985, p. 88-121). De fato, de acordo com Constantinides (1965, p. 2), “a comédia nunca deixou de satirizar o indivíduo presunçoso”.

Os “bufões” (*bômolochoi*) não passavam de pessoas marginalizadas que frequentavam os locais onde se instalavam os altares religiosos para obter, por meio de adulação, furto ou trapaça, um pouco do alimento ou da bebida consagrados para o uso religioso durante os sacrifícios públicos ou festas religiosas (Harpócrates 76; Ferecrates, fragmento 150 KA; Aristófanes, *Cavaleiros* 902 e 1194). O fato frequente de que essas pessoas acabavam espancadas e humilhadas em público, levou à ideia de que o bufão seria simplesmente uma pessoa cujo comportamento ridículo se torna fonte de humor para os outros. Por essa razão,

drama cômico acompanhado de diálogo, cedo o bastante (isto é, no sexto século) para ser capaz de influenciar a comédia antiga. Gil (1972) estudou, por sua vez, o papel do médico na comédia ática. A ligação entre o impostor e o charlatão parece, até certo ponto natural. Mais recentemente, De Pracontal (2004) fez um estudo sobre os impostores na ciência e não deixou de aproximá-los dos charlatães. No drama, mais especificamente, Molière conseguia alcançar efeito cômico ao recorrer a inúmeros charlatães médicos que ele situava em pé de igualdade com os impostores (COOPER, 1922, p. 265). Luciano de Samósata (*Adversus indoctum* 29) descreve a chicana e o espalhafato de um *goês* diante de uma multidão na ágora. Essa menção notória o pinta às voltas com uma plataforma que lhe foi montada por um assistente. Além de mencionado, entre outros, por Platão (*Banquete* 203d), Políbio (*História* 4.20.5.3; 15.17.2.2 e 33.18.11.2), Dio Crisóstomo (*Oratio* 33.6) e Plutarco (*Quomodo adulator ab amico internoscatur* 67f, 69b, 71a e 74f), o *goês* aparece ainda no *Corpus hippocraticum*, que o compara aos figurantes nas tragédias gregas (*pareisagomenoi prosôpoi*) que, destituídos de falas, exageravam a teatralidade dos gestos (*Lei* 1). Aristóteles parece sugerir uma associação íntima entre os impostores e os médicos charlatães, na *Ética a Nicômaco* 1127b17-20: οἱ μὲν οὖν δόξης χάριν ἀλαζονευόμενοι τὰ τοιαῦτα προσποιοῦνται ἐφ' οἷς ἔπαινος ἢ εὐδαιμονισμός, οἱ δὲ κέρδους, ὧν καὶ ἀπόλαυσίς ἐστι τοῖς πέλας καὶ διαλαθεῖν ἔστι μὴ ὄντα, οἷον μάντιν σοφὸν ἱατρὸν (“alguns se vangloriando [*alazoneuomenoi*] da fama, alegando possuir qualidades que lhes podem angariar louvor ou felicitações; outros, do lucro, cujo desfrute também é para os vizinhos e que não pode deixar de ser notado, como no caso do médico hábil e adivinho”).

⁷⁰ A “bruxa” (*graia*), geralmente como uma velha enrugada, já aparece em *Assembleia de mulheres* de Aristófanes (DE LUCA, 2005). Sua participação mais importante na antiga comédia ática ocorre, porém, em *Pluto*.

⁷¹ A reputação de Xantipe, esposa de Sócrates, talvez tenha ajudado a estabelecer o estereótipo da “megera”. Segundo Antístenes, personagem do *Banquete* (2.10.3) de Xenofonte, Xantipe era a maior das megeras dentre as mulheres existentes e, possivelmente, das que viriam a existir.

⁷² Süß (1905, p. 101-121) fala, por exemplo, do *alazôn doctus* (ao tratar do “erudito”) e do *alazôn miles* (ao tratar do soldado fanfarrão).

na comédia de Aristófanes, a categoria “bufão” (*bômolochos*) passou a ser aplicada também a um personagem geralmente secundário, útil apenas para fazer graça, especialmente até o desfecho do *agôn*. Sendo assim, emprega-se, nesta investigação, o termo “bufão” (*bômolochos*) nesses dois sentidos. Em referência aos assim-chamados “personagens típicos” (*stock characters*), o bufão será qualquer personagem cuja função principal seja contribuir para a graça da peça sem necessariamente cooperar para o desenvolvimento de seu enredo. Neste sentido, *bômolochos* e *alazôn* são termos irreconciliáveis, uma vez que o *alazôn* tem uma função que afeta o desenrolar da trama cômica: impedir ou atrapalhar a fruição da utopia cômica por parte do herói. Entretanto, em seu sentido etimológico de *bômolochos* como personagem que aparece *aklêtos* para participar do holocausto a ser oferecido a uma divindade, o bufão assume a função de *alazôn* uma vez que seu aparecimento interrompe ou atrasa a implementação da “ideia genial” (*tolmêma neon*) que é a razão de ser da história.⁷³

No ideal de Péricles, o sicofanta assumia, por sua vez, a função de vigia da democracia ateniense, denunciando qualquer coisa que pudesse infringir as liberdades individuais e o bem-estar público (OSBORNE, 1990, p. 83-102; HARVEY, 1990, p. 103-121). Para Dover (1972, p. 142), o termo grego tem sentido diferente do uso que o consagrou nas línguas modernas, significando mais do que um delator, pois incluía também a prática da chantagem para evitar a delação. Segundo Gil (1981-1983, p. 39 e 45), esse tipo de sicofanta foi um produto típico da sociedade ateniense do século V a.C., desaparecendo de cena quando perdeu seu correlato real. De fato, o cansaço político característico dos primeiros terços do século IV e a submissão de Atenas a poderes estrangeiros, no período em que se desenvolveu a comédia ática média e nova, não possibilitavam um tratamento teatral do sicofanta que se assemelhasse àquele que lhe foi conferido por Aristófanes.⁷⁴

O sicofanta foi, por essas razões, substituído pelo bajulador e pelo parasita (RIBBECK; OTTO, 1884; GIESE, 1908; LOFBERG, 1920, p. 61-72). Originalmente, segundo o historiador Clearco (frag. 19.23), os bajuladores eram cortesãos que desempenhavam, em Salamina, a função de informantes dos tiranos de Chipre. Alguns deles, chamados *gerginoi*, se misturavam com o povo a fim de ajuntar fatos que pudessem interessar aos tiranos, com vistas a uma

⁷³ Segundo Camerotto (2006-2007, p. 281, n. 117), “o termo *tolmêma* define a empresa cômica, constituindo alguma coisa excepcional como é próprio da ambiguidade do termo”. Isto é, a expressão significa tanto uma audácia irresponsável quanto um gesto realmente valoroso.

⁷⁴ De acordo com Gil (1981-1983, p. 45), “sua figura, ao menos na vertente política, já era um arcaísmo pertencente a um período fenecido, ainda que o nome, cunhado em momentos de efervescência patriótica, perdurasse com um sentido desfigurado. Perdida sua cor local (o termo falta, por exemplo, em Tucídides), generaliza-se nos escritores do século IV e, através de Platão, Xenofonte, os oradores e Aristóteles, passa à *koinê* com o significado de delator e chantagista. Os comediógrafos expressam suas dúvidas quanto à semântica do termo ou lhe dão um tratamento abusivo. Um personagem de Álexis se pergunta como um nome que devia designar algo doce se aplica aos malvados (frag. 182 de *Poetai*)...”

posterior investigação pelos *promalagges*, cortesãos que tinham acesso à intimidade dos tiranos e que se dedicavam a lisonjeá-los sempre que possível. Para Gil (1981-1983, p. 47), havia diferenças nítidas entre os sicofantas de Atenas e os bajuladores de Chipre, pois estes últimos faziam o que faziam em benefício dos tiranos e em segredo, enquanto aqueles o faziam em benefício da coletividade e às claras. Assim, mesmo numa democracia, podia-se passar facilmente de sicofanta a bajulador, no momento em que um cidadão rico e poderoso se valia de seus préstimos a fim de promover sua própria agenda (cf. Xenofonte, *Lembranças de Sócrates* 2.60).

O parasita, por sua vez, é definido por Damon (1997, p. 7) como “uma forma personificada convenientemente compacta de algo bastante abstrato, com um nexos complicado de irritantes sociais que incluem a bajulação, o favoritismo e o servilismo”. Com base na descoberta de inúmeras máscaras cômicas que o representavam, a arqueologia tem sugerido que o parasita pertencia a uma tipologia variada (BIEBER, 1961, p. 100). Historicamente, o emprego do termo se limitava, a princípio, aos sacerdotes que tinham o privilégio de fazer suas refeições em certos santuários (Ateneu 234d-235c), cuja presença é, de fato, atestada, entre outros, nos cultos de Héracles e de Apolo, e na Ateneia de Palene (LARSON, 2007, p. 47, 184, 191-194). Segundo Gil (1981-1983, p. 48),

As novas condições políticas e sociais: as fastuosas cortes dos tiranos da Sicília, de Filipe da Macedônia, de Alexandre Magno e dos diádocos, a concentração da riqueza na mão de poucos e o empobrecimento geral multiplicaram, nos séculos IV e III, o número de ociosos que, considerando o trabalho manual impróprio a seu refinamento, comiam a sopa boba, arrimando-se de personagens de estatuto elevado ou de possível valor econômico. O *kolax* degenera, na Comédia Média, em parasita, o penetra ou comensal não convidado, que tem antecedentes literários naquele Pércles de Paros mencionado por Arquíloco (frag. 78) e antecedentes teatrais tão antigos como Epicarmo, que foi o primeiro a encená-lo...⁷⁵

O parasita acabou, portanto, se tornando um lugar-comum nas cortes helenísticas (STROOTMAN, 1968, p. 119-138). Por último, com a decadência dos parasitas, os assim-chamados “xeretas” (*ôtakoustai*) apareceram para fazer as vezes de olhos e ouvidos do rei a fim de que, conforme explica Aristóteles (*De mundo*, 398a22), um tirano, ou mesmo um deus, “a tudo visse e a tudo ouvisse” (*panta men blepoi, panta de akouoi*).

Segundo Fischer (2008), esses personagens incorriam no desprezo público por uma razão bastante forte: representavam uma ameaça aos valores morais da cidade por contrariarem os ideais de reciprocidade que eram defendidos por todas as classes sociais de Atenas e não apenas pela elite. O destaque que os escritores da época deram a esses

⁷⁵ A Epicarmo se considera também como o primeiro a empregar o termo “parasita” no contexto dramático, em sua peça *Elpis*, também conhecida como *Pluto* (GIL, 1981-1983, p. 49).

impostores advém principalmente das condições implantadas, na cidade de Atenas, pelas reformas de Clístenes e seus sucessores até 440 a.C., que promoveram a participação generalizada dos cidadãos nos processos políticos, nos grandes festivais e mesmo em atividades de lazer (OSBORNE, 1993; FISCHER, 1998; 2008).⁷⁶ A despeito da oposição de Pritchard (2003, p. 293-350; 2004, p. 208-228) de que essa abertura não teria incluído senão os membros da elite, o elevado número de cargos criados na administração pública, o enorme contingente necessário para produzir um número suficiente de atletas e artistas para os festivais e a abundante legislação tentando regulamentar isso tudo parecem sugerir o contrário (WOHL, 2002; FISCHER, 2008, p. 213-226).

Para Fischer (2008), é com dificuldade que se podem definir os rótulos atribuídos aos arrivistas, uma vez que, primeiramente, imputavam comportamento que transgredia limiares vagos e contestados e, em segundo lugar, porque se aplicavam a indivíduos que se dispunham a quebrar os protocolos estabelecidos pela elite, a fim de galgar degraus na escada da ascensão social. Percebe-se um exemplo disso no fato de que o “bofe” (*erômenos*) recebia o opróbrio público quando se afeiçoava a um homem mais velho simplesmente para colher os benefícios sociais desse relacionamento (Aristófanes, *Pluto* 149-156; Ésquines 1.30-31, 41, 154-155, 185) ou quando se prestava a formas degradantes de comportamento (Aristóteles, *Ética a Nicômaco* 1148b15-1149a20; *Problemata* 4.26; Ésquines, *Timarco*). Isso explicaria por que rótulos desse tipo aparecem com tanta frequência na comédia ateniense para dar conta da relação entre os demagogos e o *dêmos* (WOHL, 2002; ROSENBLUM, 2003; 2004; SCHOLTZ, 2004; FISCHER, 2008).

3.2 O *alazôn* e o *corpus* de Aristófanes

A sistematização da evolução e diversificação do *alazôn* da antiga comédia ática em outros tipos de personagens e funções até chegar à Comédia Nova pode ser vislumbrada, de forma bastante sucinta, no seguinte sumário proposto por Gil (1981-1983, p. 56-57):

⁷⁶ Segundo Sifakis (2001, p. 13), a arte dramática teve grande impacto no mundo grego, pois os líderes da Confederação de Delos (e, mais tarde, do Império Ateniense) fizeram do festival de Dioniso uma vitrine conspícua para exibir a cultura e o poder de Atenas. Toda primavera, embaixadas oficiais de todos os estados que faziam parte da Confederação traziam seu tributo a Atenas bem a tempo de participar da procissão que servia de abertura para o festival. Como se percebe a partir da anedota narrada por Plutarco acerca da entrevista do legislador Sólon (lançador das sementes democráticas que fomentariam as reformas de Clístenes, em 508) com Téspis, suposto inventor do gênero dramático, havia um vínculo entre o drama e a democracia ateniense. A suspensão da democracia no final da Guerra do Peloponeso não foi suficiente para afetar a tragédia, mas afetou a comédia ática antiga, que se transformou na comédia ática média, a fim de sobreviver como gênero (SIFAKIS, 2001, p. 17). Embora a democracia tenha sido restabelecida pouco tempo depois, o esplendor de Atenas não foi recuperado.

Em resumo, dentro do tipo genérico do *alazôn* ou impostor, que proporcionava uma série de figuras secundárias na Comédia Antiga, cuja função dramática era a de enfatizar a vitória do herói cômico nas cenas jâmbicas que sucediam ao *agôn* e à *parábase*, há uma variante que evoluiu conforme a mudança da situação político-social de Atenas. O sicofanta deu lugar ao *kolax*, primeiro de Demos, como personificação do Estado e das instituições democráticas; depois, de personagens poderosos e ricos. O *kolax*, perdido seu poder de influenciar a política, degenera em parasita, e o parasita, quando as condições econômicas não permitiam os grandes gastos, tende a se identificar com o amigo, o que implica que seu cargo pode ser assumido, com maior verossimilhança pelo *sodalis opitulator* ou pelo servo intransigente. A comédia ia se acomodando à realidade social para justificar sua aspiração a ser um *speculum vitae*.

As categorias e dicotomias que acompanham, com frequência, a teorização da *alazoneia* em Aristófanes não se aplicam, conjuntamente, a todos os casos, talvez nem mesmo à maioria deles. Esta afirmação é feita no mesmo espírito com que Halpern (2011, p. 547) declarou sua conclusão acerca das categorias aplicadas ao estudo das relações entre teatro e política. Ou seja, não se pretende, aqui, uma cansativa crítica historicista à teoria como tal a fim de demonstrar, mais uma vez, que a situação concreta da história geralmente escapa à aplicação conjunta das categorias gerais. Whitman (1964) já documentou abundantemente que as categorias estabelecidas por Aristóteles, na *Ética a Nicômaco* 1108a20ss (BYWATER, 1894), e aplicadas por Cornford (1961 [1914]) a uma tipologia de *alazôn* de primeira e segunda ordem, não subsistem, de modo inteiramente satisfatório, ao minucioso escrutínio da evidência. Apesar disso, elas são suficientemente abrangentes e práticas para orientar o estudo da *alazoneia*; desde, é claro, que se mantenha em mente que constituem categorias amplas, incapazes de recobrir todos os aspectos envolvidos na discussão. Por isso, é preferível tratar o *alazôn* mais como função do que como personagem. Apesar disso, o tratamento aqui dispensado ao *alazôn* de Aristófanes tem por referencial a noção clássica na qual este foi inserido pela crítica da antiga comédia ática. Isto é, embora o conceito de função seja o mais adequado para dar conta do fenômeno da *alazoneia* em Aristófanes, não se pretende analisar, a seguir, essa função em todos os seus casos e amplitude. O que se pretende, de fato, é analisar a função do *alazôn* quando desempenhada por um tipo específico de personagem (GRIFFITH; MARKS, 2011, p. 23):

Para os classicistas, o *alazôn*, em primeira instância, é um “mau-caráter” típico da comédia antiga – Sócrates, nas *Nuvens* de Aristófanes, os atenienses intrometidos de *Aves*, o *proboulos*, em *Lisístrata*, etc. – que, no *agôn*, enfrenta seu arquirrival, o *eirôn* (AMORY, 1981; 1982), a quem ele temporariamente supera, antes que este último o expulse do palco a força (CORNFORD, 1934, p. 182-182). Ele faz parte de uma cosmovisão na qual um indivíduo [*bômolochos*], contra a etiqueta e a justiça, se apresenta como penetra (*elthein aklêti*) numa festa devidamente celebrada (*dais* ou *eisê*), às vezes como sombra (*skia*) de um comensal que foi, de fato, convidado. Na esperança de filar a boia (*parasitein*), o penetra bajula o anfitrião, conquistando-o por meio de adulação (*kolakeia*) ou espalhafato (*bômolocheumata*) com

respeito a façanhas além de sua capacidade (por exemplo, Xenofonte, *Simpósio* 11-13; BREMMER, 1997; TYLAWSKY, 2002). O anfitrião, por sua vez, ávido por dar crédito às palavras açucaradas do espertalhão, se torna uma espécie de mistura tóxica de autossuficiência e incompetência que os que falam inglês chamam de “fraude” ou, como S. Douglas Olson (1998, p. 268, quanto a *Paz* 1045-1047, de Aristófanes, e 2002, p. 90, quanto a *Acarnenses* 62-63) coloca: um “artista da enrolação”. Este é o *alazôn*. Ele se apegue a qualquer tema quanto ao qual se julga bem informado, tirando vantagem da boa vontade de seus anfitriões, tentando lhes arrancar dinheiro, testando sua paciência e, em geral, fazendo deles verdadeiros idiotas (*koiroboi*), até que um personagem irônico (*eirôn*) entra em cena para revelar a falsidade de suas alegações, alfinetar-lhe a bolha e devolver um pouco de ordem à festa (RIBBECK, 1882; MACDOWELL, 1990).

Obviamente, a definição acima contempla apenas a situação mais limitada do banquete ou festa. Entretanto, uma vez que a ampliamos para se referir a toda a utopia cômica, podemos considerar que a função de *alazôn* que nos interessa aqui é aquela que se refere a um personagem que tenta adiar ou impedir, por meio da vanglória e autossuficiência, interrupções e ameaças, a concretização do “plano genial” (*tolmêma*) ou “boa ideia” (*noêma*) representada pela utopia cômica.⁷⁷ O’Byrhim (2001, p. 12) identifica esse “esquema sensacional” com uma mistura de cinismo e esperança exuberante: “os que detêm o poder são todos corruptos e os demais são idiotas (exceto o herói), mas a possibilidade de que o mundo se torne radicalmente melhor sempre fica, não obstante, em primeiro plano”.

Segundo Epstein (2003, p. 2), em cada uma das peças de Aristófanes, um ateniense típico se apropria da vida de uma instituição ou divindade da cidade, desse modo concedendo-lhe realidade. O que diferencia uma peça de outra é a forma como cada individualidade humana consegue tornar real essa dimensão essencial. Como veremos a seguir, a função do *alazôn* corresponde ao estorvo que busca impedir a concretização ideal dessa individualização da instituição ou de seu correspondente quimérico.

Vários esquemas seriam viáveis para organizar a apresentação do *alazôn* nas comédias de Aristófanes. Uma opção poderia ser agrupar essas peças por tema. Outra opção seria organizá-las por semelhanças formais. Preferi, no entanto, classificá-las cronologicamente, na esperança de testemunhar as vicissitudes do *alazôn* no desenvolvimento dos recursos imaginativos aos quais o poeta recorre. Com isso, desejou-se apenas impor algum tipo de arrumação no tratamento dos dados. Provavelmente, o agrupamento das peças de Aristófanes por tema ou semelhanças formais não teria produzido resultado muito diferente daquele obtido com sua organização cronológica.

⁷⁷ De fato, a teoria da interferência do *alazôn* na concretização da utopia cômica, conforme articulada por Webster (1953, p. 10), se refere à ideia utópica do *eirôn* e de seus partidários como sendo uma “ideia dominante”. Aristófanes a chama de “esquema engenhosíssimo” (*noêma kompsoteron*), em *Aves*, v. 195.

Cronologicamente, a produção supérstite de Aristófanes é geralmente distribuída em três momentos principais, com uma peça de transição entre cada um deles. O primeiro momento vai de 425, com a encenação de *Acarnenses*, até 418, com a revisão de *Nuvens*, e inclui, além dessas: *Cavaleiros* (424), *Nuvens* (423), *Vespas* (422) e *Paz* (421). Nesse período, concentram-se suas peças de teor mais político e satírico, especialmente sensíveis ao assunto da guerra contra Esparta, e que se conformam ao esquema da *polis*, buscando, sobretudo, a transcendência heroica. A comédia *Aves* faz, em 414, a transição para o segundo período. Nessa peça, percebe-se certo distanciamento da *polis* e da sátira pessoal, enquanto a temática se volta mais para o que Whitman (1964, p. 228) chama de “ironia vasculhadora” (*searching irony*). De 414 a 405, a inspiração do poeta o leva à aventura e à fantasia, com alguma inclinação para a crítica social. Nas peças de 411 (*Lisístrata* e *Tesmoforiantes*), há um retorno à *polis*, mas para realizar um exame de sua essência e para questioná-la, como o poeta nunca fizera antes. O tom é mais sossegado, voltado para a paródia, pois o espírito de Aristófanes padece de certo arrefecimento, embora continue a demonstrar a costumeira versatilidade inventiva. A comédia *Rãs* (405) serve de transição para a última fase. Na peça, há uma perda total de espírito, pois o poeta é tomado pelo que parece ser um sentimento de “desespero” (*despair*) e “desgraça iminente” (*impending doom*) (WHITMAN, 1964, p. 229). A fase final, que vai de 403 a 388, é um período de aproximação da comédia nova, pois apenas setenta anos separam o poeta do *Díscolo*, de Menandro (EASTERLING; KNOX, 1990, p. 410-452). Nesse período, o poeta encena *Assembleia de mulheres* (393) e *Pluto* (388), suas duas últimas peças supérstites.

Antes de passar à análise das onze peças supérstites com vistas à compreensão da função de *alazôn* na comédia aristofânica, talvez caiba uma palavra de advertência: os manuscritos nem sempre dão nomes aos personagens que falam os versos. A prática mais comum era que simplesmente indicassem o local onde ocorria alguma mudança de interlocutores (DOVER, 1972, p. 7-10; MAYHEW, 1997, p. 35). Desta forma, “a atribuição de falas aos personagens de Aristófanes deve depender mais do contexto do que da suposta evidência da tradição manuscrita” (LOWE, 1962, p. 27-42). Por essa razão, alguns personagens se tornam problemáticos em nossa análise. Não é possível sequer garantir que os críticos tenham sempre acertado o número total de personagens de determinadas peças.

CAPÍTULO 4

O ALAZÔN NAS PEÇAS SUPÉRSTITES DE 425-418 A.C.

Em sua primeira fase, Aristófanes produz peças cujos enredos se concentram, por um lado, na apreciação bem-humorada do momento político, em que predomina sua preocupação com a situação da guerra contra Esparta (como, por exemplo, *Acarnenses* e *Paz*), e, por outro lado, na vida intelectual e política de Atenas (como, por exemplo, *Nuvens*, *Vespas* e *Cavaleiros*). Em ambos os casos, o poeta se vale da invectiva e da estereotipagem para simplificar e individualizar os problemas de sua realidade política. Apesar de sua diversidade e escopo amplo, essas peças retratam um misto de conservadorismo e idealismo em que preponderam a literalização das abstrações filosóficas e o conflito dos ideais educacionais então prevalentes (como em *Nuvens*, por exemplo).

De modo geral, este é um período de ouro para o *alazôn*. A figura cheia de impostura tem presença garantida e marcante em praticamente todas as peças dessa fase, especialmente em *Acarnenses*, *Cavaleiros* e *Nuvens*, mas, com menos destaque, em *Vespas* e *Paz*.

4.1 O *alazôn* em *Acarnenses*

A primeira peça que Aristófanes encena sob seu próprio nome é seu primeiro trabalho de importância. *Acarnenses* obteve o primeiro lugar nas Lêneas de 425 a.C. Apesar de seu sucesso à época e de sua importância cronológica, seu enredo é, porém, relativamente simples: Diceópole, ateniense oriundo de Acarnas, *dêmos* agrícola especialmente castigado pela Guerra do Peloponeso, propõe aos atenienses uma política de paz a qualquer preço.⁷⁸ Confiantes em suas recentes vitórias bélicas e persuadidos pela lábia dos demagogos, os atenienses rejeitam a proposta de Diceópole, o que o obriga a estabelecer ele mesmo uma trégua particular com os espartanos. O protagonista de *Acarnenses* representa, de modo geral, a paz, sofrendo, por isso, a investida da guerra, epitomizada pela presença do general

⁷⁸ O isolamento de Diceópole é enfatizado desde o *prólogo* da peça. Na mais longa narrativa ininterrupta existente em um *prólogo* de Aristófanes, o herói aparece como figura isolada em Atenas, seu personagem sendo configurado, apesar disso, como um esteta interessado no mundo dos espetáculos e como um pacifista com propensões narrativas (cf. Adriane Duarte, em uma comunicação oral apresentada numa reunião do Grupo de Pesquisa “Estudos sobre o Teatro Antigo”, na Universidade de São Paulo, em 22 de abril de 2013).

Lâmacos. Os dois personagens formam “um duplo cômico” e integram, bem ou mal, “a visão de guerra e paz coexistindo na *polis*” (POMPEU, 2011, p. 55).

Acarnenses inclui uma longa lista de impostores. Além de Lâmacos, o principal impostor da peça, e Lacratides, vários outros se sucedem no palco: um embaixador, Pseudartabo, Teoro, Eurípides, Nicarco, o servo de Lâmacos, Dercetes e o padrinho de um noivo.⁷⁹ Trata-se dos assim-chamados *alazones* de “segunda ordem” (CORNFORD, 1961 [1914]), isto é, intrusos que aparecem para servir de algum tipo de obstáculo ao herói, principalmente na segunda parte do drama, após o *agôn*.

Cedo na peça, entram os atores que representam embaixadores enviados aos persas.⁸⁰ Nesse período, os antigos “arautos” (*kêrykes*) passaram a ser substituídos por “embaixadores” (*presbeis* ou *presbeutai*) quase profissionais e, às vezes, “plenipotenciários” (*autokratores*), cuja própria designação implicava idade avançada e sabedoria compatível com ela (BUIS, 2008, p. 254). Com o tempo, o ofício degenerou. Era difícil resistir às muitas facilidades que uma atuação desonesta podia proporcionar. Na cena de *Acarnenses*, os dignitários se vestem luxuosamente no estilo oriental. Ao vê-los, Diceópole não consegue esconder a repugnância (v. 63):

Ἀχθομαι γὰρ πρέσβεσιν καὶ τοῖς ταῶσι τοῖς τ' ἀλαζονεύμασιν.

Estou farto de embaixadores, esses pavões cheios de jactância.

O escoliasta (WILSON, 1975) identifica os embaixadores como *alazones* e explica a referência aos pavões:

ὅτι πορφύρας ἔχουσι καὶ τιάρας· τοιοῦτοι γὰρ Πέρσαι ἀλαζόνες.

porque eles se vestem de púrpura e usam tiaras, pois assim são os *alazones* persas.

A partir, então, do v. 65, tem início uma esticomitia em que o embaixador se queixa de supostas dificuldades enfrentadas no cumprimento da missão enquanto Diceópole desmascara

⁷⁹ Há ainda *alazones* que são mencionados pelos personagens embora não figurem como personagens fisicamente presentes no palco. A esse tipo pertencem os assim-chamados “*alazones* da Diomeia”, Antímaco e Cratino.

⁸⁰ Para Rogers (1952, p. 456), trata-se de uma alusão a uma comitiva enviada à corte persa, 11 anos antes, quando Eutímenes era o *arconte* (437-436 a.C.), e que ainda não havia retornado de sua missão. Embora seja comumente considerado que Aristófanes satirize um evento real da Guerra do Peloponeso, Dover (1972, p. 78, n. 1) não considera que seja necessário postular que Aristófanes esteja, de fato, satirizando uma embaixada realmente enviada à Pérsia. A cena pode simplesmente refletir a imaginação do poeta atuando sobre um conhecimento pragmático das táticas que os atenienses usavam para lidar com seus inimigos.

sua atitude de perdulário e aproveitador dos recursos públicos.⁸¹ Primeiro, o embaixador reclama do salário de duas dracmas (de fato, uma quantia considerável para os padrões da época); depois, de ter sido obrigado a dormir em camas luxuosas (v. 68-71); mais tarde, de ter sido obrigado (*pros bian*) a ingerir vinhos exóticos (v. 73-75); e, finalmente, de ter sido forçado à indolência em virtude da ausência do Grande Rei, durante um período de oito meses, para defecar, na companhia de seu exército, no cume dos montes dourados (v. 80-82). O discurso escatológico, inesperado numa fala oficial, estabelece nítido contraste com a expectativa geral quanto aos procedimentos de uma tarefa diplomática (BUIS, 2008, p. 257). No retorno do rei (v. 84-89), o embaixador se queixa de ter se visto obrigado a participar de uma grande celebração em que lhe serviram um boi assado e um pássaro chamado “parlapatão” (*phenax*), três vezes maior do que Cleônimo.⁸² Diceópole reage ao relato, que considera exagerado (v. 87):

Καὶ τίς εἶδε πώποτε βοῦς κριβανίτας; Τῶν ἀλαζονευμάτων.

*Quem é que já viu um boi assado inteiro?*⁸³ *Isso é jactância!*⁸⁴

Nesse ponto, o embaixador grego introduz Pseudartabas, o emissário do Grande Rei (v. 91-99). Tendo recebido a alcunha de “olho do rei” (*ho basileôs ophthalmos*)⁸⁵ no verso 92, esse segundo impostor tem um nome híbrido que significa “aquele que dá medidas falsas” (ROGERS, 1952, p. 456, n. 1). O escoliasta de *Acarnenses* (WILSON, 1975) o descreve como “tendo um único olho sobre todo o rosto” (*ophthalmon echôn hena epi pantos tou prosôpou*) enquanto que Diceópole diz que “se parece com um navio” (*nauphrakton blepeis*), provavelmente porque a enorme máscara, com o grande e solitário olho, lhe dificulta os movimentos no palco (v. 95-96), dando-lhe a aparência de uma embarcação no mar.⁸⁶ Os persas que integram a comitiva de Pseudartabas fazem uso de uma algaravia de difícil interpretação. Isso acaba invariavelmente proporcionando sentidos duplos para suas falas,

⁸¹ A esticomitia é um trecho de diálogo dramático em que dois personagens pronunciam um ou dois versos, alternadamente, em rápida sucessão.

⁸² Cleônimo era um general ateniense de enorme estatura. Apesar disso, tinha a reputação de covardia por ter se desembaraçado do escudo para fugir de uma luta. O nome do pássaro significa, em grego, “enganador” e sugere que Cleônimo agia como impostor, ostentando uma coragem da qual, de fato, não dispunha. Rogers (1950, p. 13, n. c) vê, na palavra, um trocadilho com “fênix”.

⁸³ Ironicamente, Heródoto (1.133) fala que, de fato, os persas costumavam assar um boi, burro ou camelo por ocasião de suas festas de aniversário (HENDERSON, 1998a, v. 1, p. 67, n. 17). Dover (1972, p. 80) vê, na peça, várias paródias intencionais de Aristófanes a Eurípidés e Heródoto.

⁸⁴ O escoliasta de *Acarnenses* (WILSON, 1975) glosa a expressão *tôn alazoneumatôn* como *babai*, uma interjeição de surpresa.

⁸⁵ É provável que o personagem tenha sido representado por um ator com uma máscara em que se destacava um grande e solitário olho.

⁸⁶ Em Atenas, era comum que os navios tivessem olhos pintados em sua proa.

entendidas de modo positivo pelo intérprete, mas de modo explicitamente negativo por Diceópole. Por causa dessa divergência de opiniões, Diceópole identifica o embaixador grego, no v. 109, como “um grande impostor” (*alazôn megas*) e passa a se comunicar diretamente com os persas por meio de gestos. Após os submeter a um exame anatômico e ao perceber que, de um modo geral, os supostos eunucos da comitiva persa compreendem, com clareza, os sinais que faz, Diceópole chega à conclusão de que não se trata de persas, mas de gregos disfarçados de persas (v. 110-121). Ele os identifica como Clístenes e Estratão, dois jovens imberbes e efeminados de Atenas, contra quem Diceópole lança versos parodiados de Eurípides e Arquíloco.⁸⁷ Diante dessa revelação, o embaixador rapidamente remove a comitiva do palco, fazendo uso, para isso, de uma fórmula oficial reservada para a concessão de honras públicas aos visitantes estrangeiros (v. 124-125):

Τὸν βασιλέως Ὀφθαλμὸν ἢ βουλή καλεῖ εἰς τὸ πρυτανεῖον.

O conselho convida o Olho do Rei para o pritaneu.

Essa clara inversão de valores acaba sendo a gota d'água que faltava para que, em sua indignação, Diceópole leve adiante sua decisão de estabelecer uma trégua particular com Esparta (BUI, 2008, p. 260). Sendo assim, despacha Anfiteu,⁸⁸ seu amigo de estirpe divina, com a incumbência de negociá-la, por um preço ridiculamente baixo, com os inimigos.

O quarto *alazôn* de segunda ordem a subir ao palco é Teoro, anunciado por um arauto (v. 134).⁸⁹ Diceópole o chama de *heteros alazôn*, “outro impostor” (v. 135). O escoliasta de *Acarnenses* (WILSON, 1975) explica que Diceópole o vê como *alazôn* por causa de sua entrada triunfal. Segundo o escoliasta, “ele entra metendo medo” (*phoberôs eisêlthe*) e todo “paramentado” (*eskeuasménos*). Para a incredulidade de Diceópole, o dignitário procura explicar sua demora na corte, aludindo aos rigores do clima e à necessidade de agradar o rei, bebendo com ele. Com isso, teria conseguido apoio militar da parte dos trácios (v. 138-150).⁹⁰

⁸⁷ Holmes (1990, p. 36) argumenta, porém, que, ao contrário disso, Diceópole está simplesmente vendo dois atenienses de conhecida reputação nos eunucos persas. Nesse caso, Aristófanes estaria seguindo seu costume de chamar um personagem cômico pelo nome de uma personalidade de sua época com a simples intenção de demonstrar que ambos partilham de certos atributos aos quais ridiculariza. Por outro lado, se ocorre, de fato, o reconhecimento de um disfarce, isso anteciparia certos detalhes da dinâmica que logo será desencadeada na paródia do *Télefo* de Eurípides (COMPTON-ENGLE, 2003, p. 513).

⁸⁸ O nome significa “deus dos dois lados” e pode lhe ter sido concedido com a finalidade de esticar a anedota, ao lhe proporcionar a oportunidade de explicar sua origem divina (HOLMES, 1990, p. 17-19).

⁸⁹ Na vida real, emissários haviam sido anteriormente enviados pelos atenienses a Sitalces, rei dos odrísios, na Trácia (Tucídides 2.95-101). Parece que Teoro representa um desses emissários.

⁹⁰ Trata-se de uma tribo das margens do Estrimão, com a péssima reputação de ter aniquilado um contingente de colonizadores, em Anfípole, cerca de quarenta anos antes.

No entanto, a apresentação dos mercenários trácios que supostamente vão prestar auxílio aos atenienses apavora Diceópole (v. 154-164). Diceópole os chama de “gafanhotos” (*parnopes*, v. 152), “circuncisos” (*apepsôlêmenoi*, v. 161) e “homens bárbaros” (*andres barbaroi*, v. 168). Sua preocupação parece ser que os mercenários se voltem contra os próprios atenienses e que, como gafanhotos, devorem inimigos e aliados, sem distinção. Além disso, o herói se indigna contra a excessiva remuneração (*misthos*) de duas dracmas por dia (v. 159), um valor tão exorbitante que levaria os atenienses à falência. Para se livrar de apoio tão intimidador e oneroso, Diceópole alega ter percebido um “augúrio de Zeus” (*diosêmia*), a queda de uma gota de chuva, diante do que as “autoridades” (*prytaneis*) encerram a reunião da “assembleia” (*ekklêsia*), e o arauto a conclama a se reunir, novamente, dois dias depois (v. 170-171). Isso proporciona o tempo necessário para que Diceópole confabule com Anfiteu, que retorna das negociações de paz com os espartanos.

Enquanto Anfiteu apresenta as amostras de armistício (v. 175-203) a Diceópole, vinte e quatro velhos acarnenses entram correndo, no *párodo* (v. 204-240), em perseguição ao “mensageiro da trégua” (*spondophoros*, v. 216). Entre eles, destaca-se Lacratides, cujo nome, paradoxalmente, significa “filho de grande força” (SOMMERSTEIN, 1980, p. 167).⁹¹ Não podemos, porém, classificar o Lacratides de *Acarnenses* como *alazôn* de segunda ordem, uma vez que o velho acarnense integra o coro, razão por que suas ações refletem uma oposição coletiva a Diceópole. De fato, o nome de Lacratides aponta para uma anedota etimológica. Trata-se de um velho pusilânime que se vangloria de ter sido um Hércules em sua juventude e que se preocupa com o fato de que Diceópole possa, um dia, se vangloriar (*egchaskein*) de ter escapado dos acarnenses (v. 221-222).

Durante o *proagôn* (v. 367-489), Diceópole recorre a Eurípides, caracterizado como *alazôn* de pose intelectual. Depois de os velhos carvoeiros de Acarnas derramarem uma saraiva de pedras sobre o herói, Diceópole, para se proteger, ameaça sacrificar uma cesta de carvões, uma vez que os acarnenses eram carvoeiros e viam os tocos de carvão como seus parentes.⁹² A fim de obter uma trégua daqueles que o atacam, oferece repousar a cabeça

⁹¹ Existiu, porém, uma figura histórica com o nome Lacratides: um arconte que assumiu o posto entre 499 e 496. Seu período de soberania havia sido marcado por invernos intensamente rigorosos, o que associou ao nome a noção de temperatura congelante, conforme explica um fragmento (202.1-4) do historiador Filocoro, do séc. IV ou III a.C. (τὰ ψυχρὰ πάντα Λακρατ<ε>ίδου ἐκάλουν.), informação repetida pelos escoliastas de *Acarnenses*.

⁹² A própria denominação dos acarnenses sugere a intransigência e sisudez do partido favorável à guerra. Os *a-char-nenses* representam a supressão da alegria grega. Isto é, a própria denominação dos carvoeiros inclui, por uma coincidência fonética, o prefixo de negação *a* e o radical *charis*, “graça, favor, deleite”, aqui tomado por mim em sentido semelhante ao de sua ocorrência na fala da Poupa ao se referir à vida entre os pássaros, em *Aves* 156: οὐκ ἄχαρις εἰς τὴν τριβίην, “não se trata de uma vida sem graça”.

sobre um bloco de degola (*epixênon*) enquanto apresenta seus argumentos. A possibilidade de ser sumariamente decapitado lhes serviria de garantias de um discurso sincero e objetivo. Quando, a custo, lhe concedem o direito de se defender, Diceópole recorre a Eurípides e consegue dele os trapos que o tragediógrafo havia usado, treze anos antes, para vestir seu personagem Télefo,⁹³ e alguns utensílios que o dramaturgo teria usado na encenação. Em um discurso preliminar (v. 367-392), Diceópole faz questão de se apresentar como orador confiável, que não recorre à *alazoneia* (v. 366-374):

{ΔΙ.} Ἴδού θέασαι, τὸ μὲν ἐπίξηνον τοδί,
 ὁ δ' ἀνὴρ ὁ λέξων οὕτοσι τυννουτοσί.
 Ἀμέλει μὰ τὸν Δί' οὐκ ἐνασπιδώσομαι,
 λέξω δ' ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἃ μοι δοκεῖ.
 Καίτοι δέδοικα πολλά· τούς τε γὰρ τρόπους
 τοὺς τῶν ἀγροίκων οἶδα χαίροντας σφόδρα,
 ἐάν τις αὐτοὺς εὐλογῇ καὶ τὴν πόλιν
 ἀνὴρ ἀλαζών καὶ δίκαια κᾶδικα·
 κἀνταῦθα λανθάνουσ' ἀπεμπολῶμενοι·

{Diceópole} Eis aqui, vocês podem ver, este bloco de decapitação,
 Eis aqui o homenzinho que vai falar.
 Fiquem tranquilos, por Zeus, que eu não vou me proteger com escudos!
 Vou falar exatamente o que eu penso sobre os espartanos.
 Ainda assim, estou com muito medo. Conheço as reações
 do pessoal da roça, que eles adoram
 quando algum alazôn faz elogios a eles ou à cidade
 sem se importarem se ele fala coisas justas ou injustas.
 Eles se vendem por coisas que nem entendem...

A verdade é que “o impostor é como o álcool para o alcoólico: sagaz, perturbador e poderoso” (MANNING, 2007, p. 38). Sendo assim, Diceópole faz bem em expressar sua ansiedade. O escoliasta (WILSON, 1975) interpreta o *anêr alazôn* (v. 373) de seu discurso como uma referência aos “oradores” (*rhêtores*) de Atenas. A crítica não é nem um pouco sutil. Diceópole não é, entretanto, esse tipo de gente! Ele busca, sim, seus próprios interesses, mas não maquina perversões, não ruma planos diabólicos. Ele só quer o que qualquer um ia querer: escapar da situação terrível em que se encontra.

Durante o *proagôn* (v. 367-489), na cena de contato com Diceópole (v. 393-489), Eurípides assume alguns aspectos aparentemente incompatíveis com a função de *alazôn*, o

⁹³ Na tradição épica pós-homérica, os gregos, a caminho de Troia, confundiram os habitantes da Teutrania com os troianos e, por isso, os atacaram. O mísio Télefo acabou atingido por Aquiles, o que resultou em uma ferida que nunca cicatrizava. Na versão de Eurípides, Télefo, incentivado pelo oráculo, foi até o acampamento grego e suplicou que Aquiles lhe tocasse a ferida com a ferrugem de sua lança, a fim de que fosse curado com a mesma arma que o havia ferido. Recuperado, Télefo guiou os gregos até Troia.

principal deles sendo o fato de acabar ajudando o herói. Geralmente os *alazones* trabalham contra o *eirôn* e não a seu favor. Eurípides consente em emprestar a Diceópole os apetrechos de que este necessita para convencer o coro de que sua trégua particular com Esparta não merece a reprovação dos cidadãos de Atenas. Apesar disso, essa gentileza não é conquistada sem esforço por parte de Diceópole. De fato, se considerarmos as falas de Eurípides, perceberemos que, durante todo o tempo, ele se mostra relutante em ajudar. Eurípides parece mais interessado em se livrar do herói do que em lhe prestar alguma forma de auxílio. Por isso, dirige-se ao herói com expressões que procuram despachá-lo de mãos vazias ou com ajuda mínima: “não há tempo” (*ou scholê*, v. 407 e 409); “mas é impossível” (*all’ adynaton*, v. 408); “dê o fora” (*k’apochôrêson*, v. 456); “deixe-me em paz” (*apelthe nyn moi*, v. 457); “vá se ferrar” (*phtheirou*, v. 460); “vá embora” (*isthi*, v. 460; *apelthe*, v. 464); e “feche a porta” (*kleie pêkta*, v. 479). Consequentemente, a *alazoneia* de Eurípides, sua intransigente recusa em ajudar o *eirôn*, o coloca em um plano similar ao dos personagens da cena da embaixada. Todos se opõem ao herói e atuam, com gestos e palavras, na tentativa de detê-lo ou, pelo menos, dissuadi-lo de sua cruzada. A Eurípides não faltam tampouco as bugigangas com as quais o *alazôn* se faz acompanhar. Desta vez, ainda não são as armas ou marmita de Lâmacos, mas os “trapos” de Télefo (*trychê*, v. 418), o “cajado” de mendigo (*baktêrion*, v. 448), a “cestinha” furada (*spyridion*, v. 453), a “xícara pequena” com a borda quebrada (*kotyliskion*, v. 458), a “jarrinha” com esponja (*chytridion*, v. 463), algumas “folhas secas” (*ischna phylleia*, v. 475) e um pouco de “cerefólio” (*skandika*, v. 478). Embora Diceópole, de fato, queira adquirir esses aprestos, percebe-se que o *alazôn*, mesmo do tipo intelectual, tem dificuldades em abrir mão dos utensílios que usa para encobrir sua fraude e dos quais deriva sua segurança de mente supostamente brilhante.

Durante a defesa, Diceópole aponta para a comédia como porta-voz da verdade e jura ódio aos espartanos. Vendo-se superado pelas invencíveis habilidades retóricas de Diceópole, um dos líderes do coro de velhos carvoeiros de Acarnas pede auxílio a Lâmacos (v. 566-571). A natureza bloqueadora desse impostor é sugerida pela declaração do escoliasta de *Acarnenses* (WILSON, 1975), ao comentar a hipótese da peça:

ἐπιφανείς Λάμαχος θορυβεῖν πειρᾶται.

ao aparecer, Lâmacos tenta tumultuar as coisas.

De acordo com Cornford (1961 [1914], p. 136), nesta cena temos a primeira ocorrência de um mesmo personagem cômico simultaneamente fazendo as vezes de antagonista e impostor do tipo principal.

Segundo Oliveira (1993, p. 76), o Lâmacos de *Acarnenses* representa “os Lâmacos ou militaristas bem armados, mas bacocos e desastrados”.⁹⁴ Esse *miles gloriosus* prototípico⁹⁵ acaba sendo o impostor de primeira ordem que serve de adversário a Diceópole no *quasi-agôn* da peça (v. 490-625).⁹⁶ É possível que a escolha de Lâmacos para mira do poeta tenha se devido principalmente a sua proeminência na época e à coincidência de que seu nome continha o radical *machê*, que significa “batalha”.⁹⁷ Além disso, Lâmacos parece ter sido uma figura ideal para parodiar o Aquiles da peça *Télefo*, de Eurípides.⁹⁸ Como era o menos rico dos generais contemporâneos, Lâmacos se tornou, portanto, mais susceptível à acusação de fazer guerra por motivos pessoais.⁹⁹

Diante da entrada de Lâmacos (v. 572), Diceópole finge terror (v. 580) e solicita, primeiramente, que Lâmacos lance fora seu símbolo marcial, uma Górgone que trazia representada no escudo (v. 581).¹⁰⁰ Ao fazer o pedido, Diceópole se refere ao emblema como *tên mormona*, “o monstro”. Trata-se de uma figura evocada pelas mães e aias para assustar crianças pequenas, uma espécie de “bicho-papão”. Diceópole consegue, com essa referência, menosprezar a importância militar de Lâmacos (PANAGIOTARAKOU, 2009, p. 161). Diceópole

⁹⁴ Nesse sentido, atribui-se a Lâmacos a máxima bélica: “na guerra, não se pode errar duas vezes (*dis hamartein*)”, cf. Plutarco (*Regum et imperatorum apophthegmata* 186f3). Da mesma forma, o lexicógrafo e teólogo Fócio, em seu léxico (191.1), identifica o general como sendo “aquele que tem a Górgone no escudo” [ὁ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος Γοργόνα ἔχων]. O *Suda* (lambda 73.2) o chama de *rhpsokindynos*, “temerário” (ADLER, 1928). Finalmente, o escoliasta de *Acarnenses* (v. 270a) o identifica como *philopolemos*, “amante da guerra” (WILSON, 1975). De fato, o escoliasta de *Paz* 473 (HOLWERDA, 1982) afirma que “de Lâmacos se diz muitas vezes que era amante da guerra” [περὶ Λαμάχου εἴρηται πολλάκις ὅτι φιλοπόλεμος ἦν]. Esse mesmo escoliasta (*Paz* 304) explica que quem odeia Lâmacos (*misolamachos*) odeia também a guerra (*misopolemos*).

⁹⁵ Parker (1961) declara que Lâmacos é o *miles gloriosus* original. Hoje, a tendência é considerar o Tersites de Homero como sendo o detentor desse privilégio (BALDWIN, 1997, p. 130, n. 286).

⁹⁶ A crítica tem debatido a existência ou não de um *agôn* em *Acarnenses* com muita paixão. O consenso agora é que o *prólogo* termina no v. 203. As variações surgem, assim, a partir da delimitação das cenas que vão do *párodos* até a *parábase* (FÉRAL, 2009, p. 106). Percebe-se que certas peças não possuem *agôn* formal, mas o substituem por uma cena que cumpre uma função similar; isso acontece no caso da defesa que Diceópole faz de sua trégua particular (v. 490-626) (FÉRAL, 2009, p. 116).

⁹⁷ O poeta decide explorar amplamente essa semelhança (HOLMES, 1990, p. 11). Ao contrário de Cleão, cujo nome só parece uma vez em *Cavaleiros* (v. 976), o nome de Lâmacos é mencionado 18 vezes em *Acarnenses*, sendo duas vezes no plural (v. 270 e 1071), uma vez como diminutivo (v. 1206) e uma vez como adjetivo composto (v. 1080).

⁹⁸ Apesar disso, o personagem de Aristófanes pouco tem em comum com a pessoa histórica de Lâmacos, descrita por Tucídides (4.75.1-2; 5.19.2; 5.24.1; 6.8.2; 6.101.6). De fato, Plutarco, em *Alcibíades* 18.2 e 21.9 e *Nícias* 12.3-4, chega a lhe atribuir características de herói: varonilidade, justiça e arrojo, entre outras coisas. Ainda assim, Aristófanes o toma como alvo em três de suas peças (*Acarnenses*, *Cavaleiros* e *Paz* v. 304, 1270-1290) e no fragmento 16.1 de *Fazendeiros*. Se podemos dar crédito ao escoliasta de *Paz* (HOLWERDA, 1982), Lâmacos é vítima de Aristófanes também em *Navios mercantes*.

⁹⁹ Segundo Thorburn Jr. (2005, p. 308), para compensá-lo pelo tratamento injusto em *Acarnenses*, Aristófanes acaba prestando uma homenagem a Lâmacos, dez anos após sua morte, fazendo com que seu personagem Ésquilo o louve por seu valor como soldado (*Rãs*, v. 1038).

¹⁰⁰ As Górgones eram três personagens mitológicas (Esteno, Euriale e Medusa), mulheres que tinham cabelos de serpentes e que transformavam em pedra aqueles que as encaravam.

solicita uma pluma do elmo de Lâmacos a fim de utilizá-la para provocar o vômito que pretendia depositar no escudo do adversário (v. 585-589),¹⁰¹ literalizando, desta forma, a náusea figurativa que lhe causavam os políticos atenienses (v. 586) e que o inspirara a buscar sua própria trégua particular (EDMUNDS, 1980, p. 14).¹⁰² Diceópole argumenta, então, que a pena que lhe é dada não passa da plumagem de um *kompolakythos*, isto é, um “gargantão”. Lâmacos é, portanto, identificado com o pássaro, provavelmente fictício, cujo nome sugere a inclinação do general para a bravata. De fato, ao comentar essa passagem, o escoliasta de *Acarñenses* (WILSON, 1975) afirma que o poeta “inventou o nome do pássaro por causa da fanfarronice de Lâmacos”.¹⁰³ Em seguida, Diceópole passa a denunciar a propensão de Lâmacos e seus iguais para aceitar suborno e se beneficiar da familiaridade com os inimigos do povo.¹⁰⁴

Às vezes, Diceópole acaba sendo mais “bufão” (*bômolochos*) e “espertalhão” (*ponêros*) do que *eirôn*, mas não se questiona a consistência do caráter de Lâmacos como *alazôn*:

A categoria *alazôn* é bastante evidente na personagem Lâmacos, e nesse ponto não há divergência entre os estudiosos. A construção dessa personagem, enquanto adversário do herói, é montada toda ela sobre a perspectiva da fanfarronice que se manifesta em duas instâncias. Primeiramente, no nível do discurso, no que se refere à *performance* do discurso de defesa. Logo após a entrada de Lâmacos em alto estilo, diz o herói: “Ó Lâmacos, herói dos penachos e das legiões” (v. 575). E num segundo momento, na caracterização do figurino, por exemplo, quando Lâmacos é interrompido por Diceópole no momento em que aquele revelaria a procedência da pluma de seu capacete, certamente de uma ave rara e nobre (v. 589) (FÉRAL, 2009, p. 115).

Em suas três aparições na peça (v. 572-622; 1072-1141 e 1190-1226), Lâmacos definitivamente incorpora o *alazôn* como *miles gloriosus*. A própria paródia que Aristófanes faz de *Télefo*, em *Acarñenses*, estabelece um contraste em que Diceópole se porta como *Télefo* e Lâmacos é caracterizado como um dos generais gregos da peça de Eurípides (possivelmente, Agamenão ou Aquiles), estabelecendo, deste modo, um pano de fundo militar para a disputa entre o *eirôn/bômolochos* e o *alazôn*.

¹⁰¹ Nos apetrechos militares gregos, a pluma do elmo tinha geralmente uma função dupla: estética e psicológica, fazendo com que seu possuidor desse a impressão de contar com uma estatura maior do que aquela que, de fato, tinha (CARTLEDGE, 1977, p. 11-27).

¹⁰² A frase tem um sentido duplo, pois a palavra *ptilon* significa tanto “pena” quanto os pelos ralos do peito (ROGERS, 1950, p. 56, n. b).

¹⁰³ No final da peça (v. 1182), o poeta assim se refere a Lâmacos mais uma vez.

¹⁰⁴ Segundo Panagiotarakou (2009, p. 163-164), a razão por que Aristófanes é tão bem sucedido nesta comédia é que sua plateia continha grande número de soldados, e o poeta denegriu a imagem de um bem conhecido general. No entanto, não o fez para apelar a sentimentos reprimidos de cinismo em relação aos líderes de Atenas, mas para fazer aflorar nos espectadores um ressentimento tal que os cidadãos atenienses reconhecessem os elementos de injustiça presentes em sua sociedade e se mobilizassem para removê-los.

A bravata abre e fecha o primeiro momento em que Lâmacos aparece no palco (v. 572-622). Diante do pedido de “socorro” (*boêthêson*), indaga: - “a quem preciso socorrer?” (*poi chrê boêthein*;). Mesmo depois de alvejado repetidas vezes por Diceópole, Lâmacos se esforça por manter a dignidade, conservando a panca de herói que salva a pátria (v. 620-622):

Ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν πᾶσι Πελοποννησίοις
ἀεὶ πολέμησω καὶ ταράξω πανταχῇ,
καὶ ναυσὶ καὶ πεζοῖσι, κατὰ τὸ καρτερόν.

*Hei de suster meus ataques contra todos os peloponésios;
Hei de fustigá-los por toda parte;
Por terra e mar, provarão a minha força!*

A despeito da dicção elevada, a fala de Lâmacos aponta para sua miopia e credulidade. Quando Diceópole se apresenta como mendigo, é como mendigo que o general o vê. Igualmente, quando Diceópole se faz de medroso, é como que de um medroso que Lâmacos se aproxima. Aliás, o disfarce escolhido a dedo por Diceópole alimenta a fantasia de Lâmacos, que faz questão de fincar pé na hierarquia que, pelo menos em aparência, o favorece. Por isso, duas vezes (v. 578 e 593) Lâmacos faz referência à diferença de estatuto que o separa de Diceópole:

Ταυτὶ λέγεις σὺ τὸν στρατηγὸν πτωχὸς ὢν;

Você, um mendigo, fala assim comigo, um general? (v. 593)¹⁰⁵

O Lâmacos desta primeira cena de confronto com Diceópole também impressiona pela demagogia. Quando Diceópole o acusa de “mercenário” (*mistharchidês*), Lâmacos rebate, dizendo-se escolhido pelo povo (v. 598) e se referindo a um punhado de jovens correligionários que lhe davam sustentação política como também tendo sido selecionados pelo povo (v. 607). A esses, Diceópole chama de “três lelés da cuca” (*kokkuges ge treis*). O *eirôn* zomba, então, dos eleitores de Lâmacos, a alguns dos quais ele se refere como “*alazones* da Diomeia” (*Diomeialazonas*, v. 605). Trata-se do festival mencionado também em *Rãs* (v. 650-651) celebrado em honra a Hércules no ginásio de Cinosarges, do lado de fora dos muros da cidade de Atenas. De acordo com a lenda, Diomo realizava um sacrifício para Hércules,

¹⁰⁵ Parece que, conforme sugere Lial (2012, p. 236), a atitude predominante de Diceópole durante a confrontação com Lâmacos seja justamente seu desejo de, à la Freud (1980, p. 125), se rebelar contra a autoridade e se liberar de sua pressão.

certo dia, quando um cachorro branco lhe arrebatou parte da oferenda.¹⁰⁶ A consulta ao oráculo lhe valeu a ordem de construir um santuário para Héracles no lugar exato onde o cão havia depositado o pedaço de carne.¹⁰⁷ A referência de Aristófanes aos *alazones* da Diomeia como correligionários de Lâmacos aponta, provavelmente, para a etimologia da palavra “bufão” (*bômolochos*). O poeta tenta pintar os partidários de Lâmacos como sendo homens levianos que vendiam seu humor em troca de comida (BREMMER, 1997, p. 11-28). Aparentemente, os atenienses haviam enviado embaixadas a diversas partes do mundo grego a fim de arregimentar apoio militar contra os espartanos, mas Aristófanes critica que apenas políticos imaturos e de origem aristocrática tenham sido escolhidos para realizar essa tarefa, deixando implícito que a manobra tinha a intenção de simplesmente arrecadar votos. O debate termina, de forma abrupta, com a pirracenta declaração de Lâmacos de que jamais deixaria de fazer guerra aos peloponésios. Em função disso, agora todo o coro se declara convencido: Diceópole tem razão, a democracia ateniense virou um desastre.

A ação do *quasi-agôn* (v. 490-625) é, então, interrompida pela *parábase* principal (v. 626-718). Nela, o poeta faz um discurso no qual se apresenta como benfeitor de Atenas e que culmina numa invocação à musa dos acarnenses e nos protestos do coro de idosos contra os processos movidos pelos jovens. Além disso, o poeta enfatiza a credulidade e a vaidade dos atenienses. Uma dimensão especialmente explorada pela *parábase* é a forma como os *alazones* conseguiam enganar a maioria dos atenienses, com muita adulação. O sucesso da estratégia de Diceópole fica evidente desde as primeiras palavras do coro (v. 626-627a):

Ἄνθρωπος νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπείθει περὶ τῶν σπονδῶν.

O homem está vencendo nas palavras, e consegue persuadir o povo em favor da trégua.

Revela-se, por contraste, o caráter demagógico dos líderes atenienses que incitam o povo a continuar a guerra “com vistas a um ganho marginal e incerto, quando é possível firmar a paz a um custo trivial” (DOVER, 1972, p. 84). Além disso, patenteia-se, como já dissemos, a credulidade dos atenienses, que são retratados por Aristófanes como sempre dispostos a dar ouvidos àqueles que usarem palavras elogiosas para se dirigir a eles:

Πρότερον δ' ὑμᾶς ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρέσβεις ἐξαπατῶντες

¹⁰⁶ O deus se apaixonara por Diomo durante uma visita que fizera a Cólito, pai do rapaz. O companheirismo entre os dois resultou em várias aventuras que renderam ao moço o título de herói epônimo de um dos *dēmoi* de Atenas.

¹⁰⁷ O templo ficou, por essa razão, conhecido como Cinosarges, “cachorro branco” (COOK, 1940, v. 3, n. 594).

πρῶτον μὲν ἰοστεφάνους ἐκάλουν· κᾶπειδῇ τοῦτό τις εἴποι,
 εὐθὺς διὰ τοὺς στεφάνους ἐπ' ἄκρων τῶν πυγιδίων ἐκάθησθε.
 Εἰ δέ τις ὑμᾶς ὑποθωπεύσας <λιπαρὰς> καλέσειεν Ἀθήνας,
 ἦρρετο πᾶν ἄν διὰ τὰς λιπαράς, ἀφύων τιμὴν περιάψας (v. 636-640).

Antes disso, os embaixadores das cidades aliadas os enganava, logo de cara os chamando de “povo da coroa violeta”. Quando alguém dizia isso, por causa das coroas, vocês imediatamente ficavam sentados na ponta da bunda. E, se alguém, usando de bajulação com vocês, chamava Atenas de “brilhante”, essa pessoa conseguia qualquer coisa por causa do “brilhante”, atribuindo-lhes uma honra própria às sardinhas.

O escoliasta de *Acarnenses* (WILSON, 1975) conecta a passagem à *alazoneia*. Segundo ele,

εἰώθασι γὰρ οἱ ἀλαζόνες ἐπ' ἄκρων ὀνύχων βαδίζειν, καὶ οἱ ἐπαίνων εἰς αὐτοὺς γινομένων ἀκούοντες τὴν πυγὴν τῆς καθέδρας ἐξάιρειν.

os alazones costumam andar nas pontas das unhas e os que ouvem o louvor que lhes é dirigido costumam levantar o traseiro das cadeiras.

Representa-se, depois da *parábase*, a famosa cena em que se estabelecem, primeiramente, os limites do mercado particular de Diceópole e, depois disso, negociam-se, entre outras coisas, “porcas” de Mégara e enguias da Beócia (v. 719-928).¹⁰⁸ Apesar de também povoarem os episódios que antecedem o *quasi-agôn* (v. 490-625), é depois deste que os *alazones* de segunda ordem aparecem em maior número e vigor. Portanto, após o *quasi-agôn* (v. 490-625) e a *parábase* principal (v. 626-718), durante os episódios e *estásimos* do mercado particular de Diceópole (v. 719-1142), tem início um desfile de *alazones*. Aparece, primeiramente, um sicofanta (v. 817) com a intenção de denunciar o escambo que Diceópole orquestrava com o vendedor das porcas de Mégara, rapidamente posto em fuga pela menção dos *agoranomoi*, os vigilantes do mercado. Enquanto Diceópole lida com o beócio que lhe tentava vender vários tipos de mercadoria, inclusive lamparinas (*thryallides*) e enguias (*egcheleis*), Nicarco, personagem desconhecido e sem relevância histórica,¹⁰⁹ surge para interditar as negociações (v. 909). É justamente com as lamparinas que esse novo sicofanta implica. Quando Nicarco ameaça indiciá-los como muambeiros que contrabandeiam armas capazes de incendiar a *polis*, Diceópole perde a paciência e acaba empacotando o *alazôn* como se fosse uma vasilha a ser vendida na feira. O diálogo lírico que acompanha a ação de

¹⁰⁸ A cena depende de um trocadilho entre *kourion* (“menina”) e *choirion* (“porquinha”). Também temos, aqui, uma brincadeira com o sentido ambíguo de *choirion*: “porquinha” e “órgão genital feminino” (ROGERS, 1950, p. 76, n. a). Finalmente, temos uma homenagem a Mégara, suposto local do nascimento da comédia (ROGERS, 1950, p. 73, n. e).

¹⁰⁹ Os gramáticos tardios conjecturam que se trata do delator de uma exportação fraudulenta de figos (Ath. 3.73e). A implicação é que Aristófanes está criticando os que faziam denúncias sob os pretextos mais insignificantes (GIL, 1981-1983, p. 42, n. 10).

embrulhar o sicofanta (v. 931-958) simbolicamente encerra as tentativas de sabotagem contra o mercado particular de Diceópolis.

O servo de Lâmacos faz, então, uma breve aparição para requisitar alguns tordos (*kiklai*) e uma enguia (*egchelys*) dos quais Lâmacos necessitava para celebrar a festa dos Cômicos (v. 960-970). De acordo com o escoliasta de *Acarnenses* (WILSON, 1975), os anfitriões de uma festa ficavam responsáveis por fornecer grinaldas, perfumes e aperitivos, enquanto os convidados deviam trazer a “comida” (*epsêmata*). Representante de uma categoria superior de *alazôn*, a linguagem empolada do servo lhe vale tão pouco quanto a de seu senhor. Diceópolis o despede de mãos vazias e entra em casa, “apinhado de quitutes” (*labôn to phortion*), ao som de uma canção sobre “tordos” (*kiklai*) e “melros” (*kopsichoi*). Agora, com uma segunda *parábase* entre as cenas do mercado e do banquete (v. 971-999), Aristófanes interpõe uma descrição idílica da guerra e da paz. Depois disso, após o anúncio, feito por um arauto, da competição de bocas-de-gole na festa dos Cômicos (v. 1000-1016), entra o *alazôn* Dercetes (cf. v. 1028), fazendeiro cuja propriedade, situada em File, se posiciona numa terra-de-ninguém entre a Beócia e a Ática. O nome Dercetes, derivado do verbo “olhar” (*derkomai*), constitui uma gracejo etimológico relacionado ao fato de o personagem lamentar a perda da visão por causa da choradeira intensa com a qual lastimou o roubo de seus bois, levados pelos beócios.¹¹⁰ Por isso, seu objetivo nada mais é do que extrair, de Diceópolis, “uma gota de paz” (*stalagmos eirênês heis*), colírio suficiente para lhe curar a perda da visão (v. 1033). Diceópolis o repele sumariamente, sem atender à solicitação.

Em seguida (v. 1040-1047), enquanto faz preparativos para o festejo dos Cômicos, sob o olhar deslumbrado do coro, Diceópolis recebe o “padrinho de um noivo” (*paranymphos*), chegado diretamente da festa de núpcias. Em nome do noivo, o homem lhe oferece uma porção de carne em troca de “uma concha de paz” (*kyathos eirênês heis*), na esperança de que isso lhe garantisse participação nos benefícios da trégua. Mais uma vez, Diceópolis se recusa a fazê-lo. Diante, porém, da chegada da “madrinha da noiva” (*nymphetria*), nosso herói se comove e lhe concede o unguento de que a noiva precisa para esfregar o “membro viril” (*peos*) do marido, a fim de mantê-lo longe do alcance da guerra (v. 1058-1068). A dupla acaba se tornando os últimos *alazones* de segunda ordem a interferirem nos preparativos da festa.

Pelo comportamento dos *alazones* de segunda ordem em *Acarnenses* (o embaixador, Pseudartabo, Teoro, Eurípides, o sicofanta, o dedo-duro Nicarco, o servo de Lâmacos, o fazendeiro Dercetes, o padrinho do noivo e a madrinha da noiva), fica evidente que esses

¹¹⁰ Segundo O’Byrhim (2001, p. 24), uma vez que o nome é raro e sabemos da existência de um Dercetes em Atenas na época da exibição da peça, podemos supor que o verdadeiro Dercetes era um partidário da guerra, cuja repentina aparição no palco a fim de se beneficiar da paz simplesmente porque teve um revés pessoal, faz com que mereça, com justiça, o desprezo de Diceópolis.

personagens têm principalmente uma função de bloqueio. A razão de sua existência é prover empecilhos à realização da utopia do *eirôn*, o “plano genial” (*tolmêma* ou *noêma*) e de realização imediata que pretende fazer com que o pouco se torne muito (individualização), o inferior se torne superior (exaltação) e o velho se torne novo (rejuvenescimento). Apesar disso, não deixam de agir segundo sua conveniência, buscando tirar algum tipo de vantagem da nova situação vigente e se mostrando dispostos a incorrer no espectro amplo da lesa majestade. Em geral, são definidos por uma característica única e conspícua, como o olho excessivamente grande de Pseudartabo ou a deficiência visual de Dercetes, ou por um objetivo único e inalienável, como alguns tordos e *uma* enguia (no caso do servo de Lâmacos), *uma* gota de paz (no caso do fazendeiro) ou *uma* concha de paz (no caso do padrinho do noivo). Nas interações entre Diceópole e os *alazones* de segunda ordem, especialmente na segunda metade da peça, predomina a anedota etimológica segundo a qual a trégua com os espartanos é concebida de forma líquida e, por isso, o vinho se torna a paz engarrafada, o alimento se torna a paz ingerida e o sexo, a paz concretizada.

Somente depois do aparecimento no palco de vários *alazones* de segunda ordem (CORNFORD, 1961 [1914]) é que Lâmacos retorna, em uma paródia de uma cena de armamento, como as que costumam ocorrer na poesia épica e na tragédia (v. 1069-1142).¹¹¹ Nessa ocasião, os argumentos favoráveis à paz são apresentados de forma mais concreta. De fato, são dois os mensageiros que chegam apressadamente. O primeiro arauto convoca Lâmacos para o serviço militar, enquanto o segundo convida Diceópole para a festa dos Cângios.¹¹² Os dois adversários fazem, então, os preparativos para suas respectivas missões, vestindo-se no próprio palco, suas casas sendo mostradas em justaposição. O contraste picante recebe realce adicional por causa da tática provocante empregada por Diceópole, que, neste caso, assume a função de um *bômolochos* que não para de debochar de Lâmacos (RENNIE, 1909, p. 244). Lâmacos, por sua vez, se paramenta como guerreiro da velha guarda,

¹¹¹ A cena de armamento, uma das mais engraçadas da peça, assume caráter paratrágico desde a expressão *kai mên* usada nos trímetros “trágicos” do corifeu (v. 1069-1070), para anunciar a chegada de um mensageiro ao palco, provavelmente em imitação a *Hipólito* (v. 1151-1152).

¹¹² Depois de celebrar a procissão do falo (*phalophoria*), nas *Dionísias Rurais*, e após estabelecer seu mercado, Diceópole é convidado pelo arauto a participar da festa dos Cângios ou *Choes* (v. 1000-1003), que ocorria no segundo dia das Antestérias, a festa mais tradicional de Dioniso em Atenas, que era celebrada no mês de fevereiro. As Antestérias duravam três dias. No primeiro dia, ocorria a *Pithoigia*, abertura dos jarros sepulcrais para a liberação dos fantasmas. No segundo dia, vinham as *Choes*, libações oferecidas aos mortos. Finalmente, no último dia, celebravam-se os *Chytroi*, isto é, o retorno dos fantasmas para suas habitações. De acordo com Pompeu (2012, p. 180, n. 272), no segundo dia do festival, canecas chamadas de cângios eram esvaziadas durante um concurso de bebedeira em que o prêmio máximo era um odre de vinho. Segundo Fernandes (2005, p. 211), o sentimento comunal dos atenienses se encontrava bastante desestabilizado pelo fato de não poderem celebrar as festas sagradas durante a Guerra do Peloponeso. Assim, “em *Acarnenses*, Aristófanes nos apresenta dois *kômoi*: o *kômos* da procissão das *Dionísias Rurais*... e o *kômos* do encerramento”, que se refere à festa das *Choes*.

sua casa assumindo ares de arsenal bem provido. No final da cena, Diceópole deixa o palco pela saída à direita, e Lâmacos pela da esquerda. O corifeu lhes acompanha os passos com um *kommation* (v. 1143-1149)¹¹³ que apresenta os contrastes de suas sinas: “o primeiro há de encher a cara” (*tôi men pinein*); “o outro vai tiritar de frio” (*soi de rigôn kai prophylattein*).

Nessa sua segunda aparição na peça (v. 1072-1141), Lâmacos repete a mesma linguagem empolada, usada o tempo todo como broquel contra a invencível zombaria (POMPEU, 2012, p. 173-182) e suposta covardia de Diceópole. Trata-se de uma espécie de continuação do primeiro embate entre os rivais. No *quasi-agôn* anterior à *parábase* (v. 490-625), Diceópole apontara para o que, de fato, estava ocorrendo em Atenas. No novo *agôn* após a *parábase*, Diceópole procura mostrar quão melhor a situação podia ficar (PANAGIOTARAKOU, 2009, p. 196).¹¹⁴ No novo encontro, o general chama mais a atenção pelos apetrechos a que recorre do que pelos argumentos. Os implementos são sortidos, contendo itens até certo ponto inusitados, como, por exemplo, a “marmita” (*gylios*) com “tomilho” (*thymitês*) e “cebolas” (*krommya*). Trata-se principalmente do equipamento e farnel de soldado. Nesse sentido, o *miles gloriosus* necessita das quinquilharias que o representam como homem de armas e bravatas. Por isso, não lhe faltam o elmo com o penacho de três plumas, a armadura, a espada e a bainha, as grevas, o escudo decorado com a Górgone e o “saco de dormir” (*ta strômata*). Afinal de contas, “um impostor prevenido vale por dois” (DE PRACONTAL, 2004, p. 17). No final da segunda aparição de Lâmacos (v. 1095-1142), Diceópole o engaja “no jogo da esticomitia” em que passam a lançar indiretas malevolentes um contra o outro (FÉRAL, 2009, p. 116).

Depois de cuidadosos preparativos, Diceópole e Lâmacos partem para suas respectivas missões (v. 1142). Para marcar o transcurso do tempo, o poeta engaja o público numa *parábase* menor (v. 1143-1173). O corifeu lhes deseja sorte (v. 1143):

Ἦτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν.

Vão e sejam felizes em sua missão.

¹¹³ O *kommation* é um discurso extremamente curto com o qual o coro se despede dos atores que saem de cena.

¹¹⁴ Se a confrontação dos versos 1069-1123 fosse um *agôn* principal, seria um dos mais longos do *corpus* aristofânico; ao longo da passagem, Aristófanes faz uso consistente da anáfora, deliberadamente repetindo certas palavras no início dos versos por motivos retóricos (PANAGIOTARAKOU, 2009, p. 236 e 238, n. 4).

No entanto, depois de alguns versos que se demoram nas diferenças das empreitadas confiadas aos rivais (v. 1144-1149), o coro passa a atacar os concorrentes do poeta (v. 1150-1173). Sua primeira vítima é Antímaco, “o filho do cuspe” (*ton psakados*, v. 1150), um poeta de pouco renome que o escoliasta descreve como tendo o hábito de falar cuspiando (HENDERSON, 1998a, v. 1, p. 207, n. 134). O coro o descreve com as nuances do *alazôn*, sugerindo que o comediógrafo vende suas piadas por comida. Para isso, Antímaco é posto no contexto de uma refeição cuja carne o coro deseja que lhe seja furtada por um “canzarrão” (*kyôn*, v. 1160) que a arrebate e fuja (v. 1156-1161). A situação se assemelha ao caso dos *alazones* da Diomeia (v. 605), mencionados por ocasião da primeira aparição de Lâmacos. Imediatamente depois disso, o coro ainda lhe roga a praga de, por engano, se servir de merda, pensando que fosse pedra, na expectativa de, com ela, afastar um bêbado que o incomodava (v. 1162-1173). A anedota escatológica termina com Antímaco atingindo outro *alazôn*, em vez do bêbado que era seu alvo. Na conjectura do escoliasta (WILSON, 1975),

λέγει Κρατῖνον οὐ τὸν ποιητὴν ἀλλὰ τινα ἕτερον, ἀλαζόνα καὶ θρασὺν καὶ μέθυσον.

[o coro] se refere não ao poeta Cratino, mas a outro, *alazôn*, insolente e bêbado.

Percebe-se, portanto, que a comédia se encontra impregnada com a ideia de que os *alazones* são sacos de pancada do poeta e este não demonstra qualquer reserva em lhes acertar bordoadas a torto e a direito. Em sua caricatura dessas figuras comuns no cenário da *polis*, Aristófanes os apresenta como “filhos do cuspe”, gente faladora e movida por interesses próprios. O principal esforço dos *alazones* reside em moldar seu discurso de forma a granjear a convivência daqueles com os quais se relacionam. No final das contas, não demonstram, porém, suficiente vaticínio para sobreviver no efervescente espaço da metrópole da Hélade.

No desfecho, depois da *parábase* secundária (v. 1143-1173) que preenche o intervalo da passagem imaginária do tempo, Lâmacos retorna ferido e amparado por soldados. Diceópole, por sua vez, aparece embriagado nos braços de cortesãs. Depois de reclamar o prêmio pela vitória no concurso de bebedeira, Diceópole e seus seguidores saem para celebrar o *kômos*. Antes disso, temos uma inversão radical de papéis.¹¹⁵ Em contraste com o primeiro confronto entre Diceópole e Lâmacos, em que aquele estava ferido e em necessidade de cura, desta vez é Lâmacos que, como Télefo, busca a ajuda de Diceópole para alcançar a cura que deseja. Diferentemente do que ocorre na tragédia de Eurípides, em que Aquiles se mostra

¹¹⁵ Bowie (1993, p. 31-32) sugere que, quando Diceópole se livra dos trapos de Télefo durante a *parábase*, isso não se deve apenas a razões práticas, mas ao fato de ele estar abandonando aquela *persona*, que será assumida por outro personagem. Isto é, sua trégua particular o livra tanto das restrições políticas quanto das convenções dramáticas.

apenas inicialmente relutante em operar a cura de Télefo, Diceópole está decidido a nada fazer para ajudar o inimigo (v. 1212). Por isso, manda que Lâmacos busque outro médico que não seja ele (v. 1222).

No desfecho da peça (v. 1190-1226), em sua terceira, última e mais breve aparição, Lâmacos reclama da sorte e culpa o azar pelo ferimento que susteve em combate. Não conseguindo evitar outra confrontação com Diceópole, Lâmacos amaldiçoa os deuses e apela aos cuidados do médico Pítalo. O relato do servo é que, antes de voltar ao palco, mesmo se dando como morto, Lâmacos preferiu ornamentar a descrição (v. 1184-1185):

Ὡ κλεινὸν ὄμμα νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν
λείπω φάος τόδ'. Οὐκέτ' <οὐδέν> εἰμ' ἐγώ.

*Ó exuberante globo ocular do céu, contemplo-te pela última vez,
Deixo a luz do dia; estou morrendo...*

Deste modo, percebe-se que, ainda que em evidente desvantagem, o impostor não perde a panca. Na disputa com Diceópole, Lâmacos dá com os burros n'água. Apesar disso, o general oferece comprovações de que a sorte o traiu; não se retrata, não dá vislumbres de conversão, não desafina a retórica, não retrocede nem um milímetro. Se pretende sair do local do *agôn*, é porque carece de cuidados especiais, não estando em sua normalidade. Assim se faz um impostor: na intimidação com bravatas e com uma hierarquização ostensiva que aponta indiscutivelmente para a própria superioridade; na demagogia que anuncia que, de certa forma, tudo é feito com a conivência do povo; no estrabismo voluntário que insiste em não considerar a opinião alheia; na fixação renitente a uma opinião única à qual se atribui o estatuto de verdade inviolável; em um acervo de desculpas esfarrapadas e customizadas para resistir a qualquer objeção; e em uma coleção de bugigangas que pode assoalhar toda vez que alguém lhe questione as credenciais.

Em suas duas primeiras aparições, o general entra em cena numa resposta, respectivamente, ao pedido de socorro de um dos líderes do coro e à convocação de um arauto. Na última vez, sua entrada ocorre após uma convocatória aos servos para que se preparem a fim de cuidar de seus ferimentos. Nos três casos, o contexto contém requintes de formalidade, o que faz com que a linguagem empolada se torne uma espécie de marca registrada. Por mais que se imagine a crítica de Aristófanes, com isso, à dicção da tragédia, a caracterização do *alazôn* como afeiçoado a uma lengalenga interminável que é, ao mesmo tempo, ridícula e grandiloquente, o situa entre os oradores bossais e inescrupulosos que tiram vantagem da manipulação propositada das palavras.

Se dependêssemos apenas de *Acarnenses* para resumir os contrastes entre o *eirôn* e o *alazôn* de primeira ordem, poderíamos dizer que uma espécie de contramovimento se instaura entre ambos. Desde sua primeira aparição no palco (v. 572-622), Lâmacos parte de uma posição altamente segura de seu valor e do demérito de seu oponente para uma constatação cada vez mais inescapável de que *lhe* é inferior. Esse mecanismo recebe suporte principalmente do fato de o *eirôn* também fazer o contramovimento de, a princípio, tecer comentários aparentemente elogiosos acerca do *alazôn* que, gradativamente, descambam para críticas esmagadoras. Assim, em sua primeira aparição, Lâmacos se refere duas vezes (v. 578 e 593) a Diceópole como “mendigo” (*ptôchos*) e assim o vê, pouco ciente de que se depara com um adversário formidável. Durante esse momento inicial, Diceópole dá corda a Lâmacos e o chama duas vezes (v. 575 e 579) de “herói” (*hêrôs*). No entanto, durante a conversa dos dois, Diceópole vira a mesa e se estabelece como “cidadão honesto” (*politês chrestos*) e “antissinecura” (*ou spoudarchidês*) (v. 595). Assim, o que, a princípio, se afigurava, na cabeça do *alazôn*, como encontro de protagonista e figurante, vai virando pouco a pouco um *agôn*. Nesse contexto, Diceópole lança as primeiras acusações contra Lâmacos, as de “mercenário” (*mistharchidês*, v. 597) e “inexperiente” (*neanias*, v. 601), suficientes para que Lâmacos bata em retirada. No segundo encontro entre ambos (v. 1072-1141), ocorre da parte de Lâmacos a constatação de que está em perigo: “eu sou mesmo um desgraçado” (*kakodaimôn egô*) (v. 1094). Nesse momento, praticamente não há troca de farpas entre os dois antagonistas. O golpe de misericórdia de Diceópole sobre Lâmacos só virá no confronto final entre ambos (v. 1190-1226). De novo, o *eirôn* lança mão de um elogio seguido de insulto a fim de quebrar a resistência do adversário. Ao chamá-lo de *Lamachippion* (v. 1206), Diceópole promove o *alazôn* à nobreza pela adição do elemento nominal aristocrático *-ippos* (como em *Nuvens*, v. 63-64) somente para, em seguida, degradá-lo com o sufixo diminutivo do contubérnio *-ion*. O efeito desse movimento é ridicularizar o general. Lâmacos sente o golpe: “sou mesmo um lixo” (*stygeros egô*), diante do que Diceópole, se vangloria: “sou mesmo encrenca” (*mogeros egô*) (v. 1207). Nota-se, portanto, que a lista de insultos dirigidos por Lâmacos contra Diceópole é consideravelmente menor do que aquela empregada por Diceópole em referência a Lâmacos.¹¹⁶ Proporcionalmente, a lista de elogios feitos a si mesmos é maior em relação a Diceópole do que em relação a Lâmacos. Apesar disso, o tom cerimonioso da fala de Lâmacos

¹¹⁶ De modo geral, Diceópole e o coro, especialmente depois de sua conversão, são os que falam mais versos. Lâmacos, o embaixador persa e Teoro, por outro lado, falam o menor número de linhas. Isto é, segundo Panagiotarakou (2009, p. 241 e 244), Aristófanes deliberadamente retrata os defensores da guerra como pessoas de poucas palavras e os defensores da paz como hábeis interlocutores. A razão disso pode ser demonstrar que os líderes da guerra não se interessam por nada mais do que a lacônica fala da intimidação.

e sua cuidadosa atenção ao paramento e aos apetrechos que o acompanham não deixam dúvida de que sua função, desde o início, era a de *alazôn*.

Desta forma, a segunda metade da peça se torna uma longa celebração das benesses da paz: fartura de alimento, vinho e sexo. Diceópolis se vê conviva na festa oferecida pelo sacerdote de Dioniso, durante a qual tem acesso a todo tipo de iguarias. Ao voltar da festança, aparece embriagado e acompanhado por prostitutas jovens, nuas e presumivelmente belas, com as quais pretende dormir. Segundo O'Bryhim (2001, p. 23), em certo sentido, o admirável mundo novo de Diceópolis é um lugar perfeito, “uma espécie de anti-Atenas, onde há paz em vez de guerra, onde os bons controlam o poder... e os maus recebem o que merecem”.

4.2 O *alazôn* em *Cavaleiros*

Cavaleiros sagrou-se vitoriosa nas Lêneas de 424, sendo especialmente marcada por sua natureza política, realismo especioso, imediatismo tópico e criatividade visionária.¹¹⁷ Constitui um vigoroso monumento à animosidade do poeta (WHITMAN, 1964, p. 88-82). Da fartura formidável de *alazones* em *Acarñenses*, passamos a uma peça em que a *alazoneia* se restringe basicamente a um único personagem remanescente à figura histórica de Cleão, político ateniense que passou a ter crescente importância depois da morte de Péricles em 429 a.C. (DOVER, 1972, p. 89). Taillardat (1965, p. 401-406) fala que, em *Cavaleiros*, o demagogo aparece, sob a máscara do escravo paflagão, como “amante do *dêmos*”,¹¹⁸ “mãe do *dêmos*” e “cachorro do *dêmos*”, imagens que assumem caráter positivo na boca dos partidários de Cleão e negativo quando usadas por seus opositores.¹¹⁹

Em realidade, Cleão é atacado pelo poeta, de uma forma ou outra, em *Babilônios*, *Acarñenses*, *Cavaleiros*, *Nuvenis*, *Vespas* e *Paz*. No caso de *Cavaleiros*, é difícil não perceber a

¹¹⁷ Segundo Whitman (1964, p. 81, 101, 103), *Cavaleiros* é a peça menos característica de Aristófanes. Whitman (p. 88-98) aponta três razões principais para que a peça assuma um caráter discordante em relação às demais produções de Aristófanes, embora consiga alcançar um elevado grau de unidade: (i) a superexpansão de seu *agôn*, (ii) sua falta de variedade e (iii) a economia no emprego de imagens, que se restringem basicamente à culinária (o alimento como símbolo da corrupção política), à língua (o uso da palavra como condição *sine qua non* da política) e à tempestade no mar (a confusão como aliada do poder), nesta ordem de importância.

¹¹⁸ A ideia de representar o demagogo dessa forma pode ter se originado de um discurso de Péricles preservado em Tucídides 2.43.1 (DOVER, 1972, p. 91).

¹¹⁹ Segundo Sommerstein (1978, p. 32), “a hostilidade de Aristófanes para Cleão era tão pessoal quanto política”. Whitman (1964, p. 81), ao contrário, a situa numa “briga inteiramente pessoal e pouco mais”, pois o demagogo tinha sido bem sucedido, recentemente, em um processo contra o poeta, alegando que, em *Babilônios*, peça com a qual Aristófanes tinha conquistado o primeiro lugar nas Dionísias de 426, o poeta tinha falado mal de Atenas na presença de estrangeiros. A peça *Cavaleiros* vai enfurecer ainda mais o demagogo. Para seu desespero, não é mais possível processar o poeta por fazer declarações negativas sobre Atenas diante dos visitantes estrangeiros, já que a peça foi encenada nas Lêneas, ocasião em que somente os cidadãos atenienses compareciam.

figura de Cleão sob a capa do escravo paflagão. O personagem é identificado como Cleão nos manuscritos antigos,¹²⁰ sendo que a denominação de paflagão se deve, provavelmente, à similaridade do nome com o verbo *paphlazein*, “ferver” (SOMMERSTEIN, 1978, p. 33), uma referência ao famoso verso “o homem está fervendo”, *hanêr paphlazei* (v. 919). O caráter estrangeiro do epíteto “paflagão”, ainda que impossível de ser tomado literalmente, pode refletir um apelo de Aristófanes a que os atenienses não se submetessem à liderança de estrangeiros (SEGAL, 2001, p. 53). Trata-se, portanto, de um tipo diferente de *alazôn*. Em vez do soldado fanfarrão de *Acarnenses*,¹²¹ agora temos o “parasita” (*parasitos*) e “bajulador” (*kolax*)¹²² como adversário de Agorácrito, o vendedor de salsichas que, conforme a etimologia do próprio nome indica, “bate-boca na ágora” (HOLMES, 1990, p. 66).

O paflagão é caracterizado principalmente como um especialista na curtição de couro. Um escólio de *Cavaleiros* (v. 44) traça, portanto, uma ligação entre o escravo da ficção cômica e o personagem histórico, sob a alegação de que o pai de Cleão era dono de uma loja voltada para essa especialidade. A própria peça (v. 574) atribui a Cleão um estatuto que, provavelmente, vai muito além da condição servil de uma ocupação tão pouco aristocrática. Por essa razão, Worman (2008, p. 88) supõe que a metáfora do tratamento do couro pode ter emanado, em vez disso, do desejo por parte de Aristófanes de caracterizar o personagem como uma pessoa dada à violência imediata e ao abuso verbal sem restrições, de certa forma características comensuráveis com o esforço aviltador do curtidor sobre o couro no qual trabalha. Se isso é verdade, a intenção do poeta pode ter sido, como supõe Worman, caracterizá-lo como um político voluntarioso que ostenta uma garganta voraz e um traseiro assanhado, isto é, orifícios abertos e facilmente penetráveis.¹²³ Dessa forma, o *agôn* com o

¹²⁰ Só há uma única referência a Cleão no corpo da peça. Trata-se de uma menção rápida pelo coro no v. 976.

¹²¹ A escolha do parasita para a função de *alazôn* em *Cavaleiros*, peça encenada um ano depois de *Acarnenses*, não deixa de ser uma feliz coincidência, uma vez que, na comédia nova (na qual já havia uma pequena diferença entre o *kolax* e o *parasitos*, cf. Ribbeck e Otto, 1884), uma das características fundamentais do parasita como personagem típico é sua intrínseca capacidade de expor o *miles gloriosus*, tornando-o o objeto de deboche dos demais comensais (BROWN, 1992, p. 91-107).

¹²² A identificação do paflagão como parasita ou bajulador, no entanto, sempre será provisória, uma vez que “nenhum termo único faz, de fato, justiça, à constelação de comportamentos atribuídos ao paflagão” (SCHOLTZ, 2004, p. 275).

¹²³ Para justificar essa afirmativa, Worman (2008, p. 90, n. 97) se refere à famosa passagem em que o poeta reclama que nenhum artesão se dispusera a confeccionar uma máscara para Cleão. Ainda assim, o poeta deixa claro que o espectador atento (*dexios*, v. 233) seria capaz de identificá-lo. A implicação é de que a máscara conteria olhos diminutos, nariz dilatado e boca escancarada. Nesse sentido, pode-se conjecturar que quem tem a boca grande terá também outros orifícios com iguais dimensões.

salsicheiro acaba assumindo a natureza tríplice de uma disputa de gritos, de violência e de culinária.¹²⁴

Em *Cavaleiros*, o escravo tímido que alguns manuscritos chamam de Nícias se mostra avesso à bebedeira (v. 87-88), “fraqueza” que leva Demóstenes a compará-lo com uma “fonte de conversa fiada” (*krounochytrólêraion*, v. 89). Nesse contexto, a verdadeira bravura fica predicada na capacidade de beber muito vinho (v. 92-93). Da mesma forma, o escravo paflagão acusa o salsicheiro de ser um “bebedor de água” (v. 348-349), tentando, provavelmente, minar sua credibilidade como orador masculino. Conforme afirma Gil (1981-1983, p. 48), Demos aparece como o amo de uma casa em que os principais políticos e militares da época figuram como seus criados. Velho, indolente e acomodado, deixa-se enganar pela bajulação de um escravo recentemente adquirido que se comporta como *kolax* (v. 46-68) e que, com uma solicitude fingida, prepara a comida e o banho de seu senhor, apressando-se em lhe servir quitutes que, em realidade, foram preparados por outro serviçal. Além disso, enquanto Demos come, espanta os oradores concorrentes como se estes fossem moscas, da mesma forma como Cleão também espantará as moscas, mantendo-as afastadas dos juízes, em *Vespas* (v. 596). O comportamento do paflagão se compara ao dos bajuladores de Calias, na peça em que Êupole (*Kolakes*, 146ss) obteve o primeiro prêmio, em 420, quando competiu com a *Paz* de Aristófanes. Como parasita, além disso, apresenta certa jovialidade e um tom pomposo.¹²⁵

¹²⁴ Se a caracterização do escravo paflagão como Cleão é dada como praticamente certa, o mesmo não ocorre em relação ao salsicheiro. Vickers (1997, p. 98-106) argumenta que Agorácrito representa Alcibíades, a quem Aristófanes satiriza ocasionalmente em função de seu modo atípico de falar (*Vespas*, v. 44-45; *Aves*, v. 1412, 1573 e 1657-1658). Aristófanes também satirizou esse “aristocrata ateniense rico, corajoso, teimoso, charmoso, vaidoso, generoso, devasso e traiçoeiro” em *Comensais*, sua primeira peça, o que lhe valeu o segundo prêmio nas Dionisíacas de 427 (VICKERS, 1989, p. 41). Além disso, há evidências de que o salsicheiro também se destacaria por um comportamento efeminado: ocultar pedaços de carne “entre as nádegas” (*eis ta kochôna*) e mentir a respeito (v. 424); ter sido estuprado quando criança (v. 1242); etc. Na primeira imagem, discursos falsos corresponderiam a entregar o traseiro à “carne” de outra pessoa (WORMAN, 1988, p. 109). Por outro lado, Ruffell (2002) prefere ver o salsicheiro como duplo de Aristófanes. Para Worman (2008, p. 110, n. 165), o estilo do personagem nos lembra também a conversa macia de Eurípides.

¹²⁵ O parasita da comédia ática média e nova, por excelência, exibia essas duas qualidades. Em primeiro lugar, era necessário que o parasita fosse agradável. Do contrário, jamais garantiria um lugar à mesa dos poderosos. Por isso, o comediógrafo Antífanes indagou: εἴτ' ἔστιν ἢ γένοιτ' ἂν ἡδίων τέχνη / ἢ πρόσδοδος ἄλλη τοῦ κολακεύειν εὐφυῶς; “por acaso existe ou poderia existir uma arte / ou artifício mais doce do que bajular com naturalidade?” (*Lêmniai*, frag. 144.1-2). Em segundo lugar, o tom solene se devia à posição alta que, por causa de sua lisonja, às vezes, conseguia galgar. Nesse sentido, o comediógrafo Álexis (*Piloto*, frag. 116.1-4) tinha a seguinte teoria: δὴ ἐστὶ, Ναυσίνικε, παρασίτων γένη / ἐν μὲν τὸ κοινὸν καὶ κεκωμωδούμενον, / οἱ μέλανες ἡμεῖς· θάτερον ζητῶ γένος, / σεμνοπαράσιτον ἐκ μέσου καλούμενον, / σατράπας παρασίτους καὶ στρατηγούς ἐπιφανεῖς, / ὑποκρινόμενον εὖ τοῖς βίοις, “existem dois tipos de parasitas, Nausínico. Um é vulgar e sofre o deboche das comédias. Somos nós, os negros. Estou à procura do outro tipo, o chamado parasita

No *prólogo* (v. 1-246), Demóstenes e Nícias, escravos de Demos, fazem denúncias contra o escravo paflagão recentemente adquirido que estaria jogando o senhor da casa contra os demais escravos. Por isso, cogitam em possíveis meios de escapar das consequências desagradáveis do domínio do paflagão: fuga, suicídio, bebedeira e, finalmente, o furto dos oráculos que o escravo aproveitador fazia questão de guardar em segredo. Decidem-se, então, pela última dessas táticas. Uma vez surrupiados os oráculos, descobrem que estes profetizavam a respeito de uma sucessão de estadistas que governariam a casa de Demos: um vendedor de estopa, um vendedor de ovelhas, um vendedor de couro e, por último, um vendedor de salsichas.¹²⁶ Os dois escravos identificam o paflagão como o vendedor de couro e procuram pôr fim a seu reinado de terror, arregimentando, para isso, o socorro de Agorácrito, um salsicheiro ateniense. Para convencê-lo a se unir a sua causa, fazem descrições de suas prerrogativas futuras e de suas credenciais presentes, mencionando também o conteúdo e a interpretação dos oráculos de paflagão. Apesar de o paflagão não aparecer no palco fisicamente durante o *prólogo* (v. 1-246), muita informação é passada pelos dois escravos, nesse momento, a respeito do *alazôn*. Neste drama, a ideia genial não é concebida desde o princípio, mas, em vez disso, sua gestação ocorre no próprio palco durante o *prólogo*. Os dois escravos, em sua função de “bufões secundários” (CORNFORD, 1961 [1914], p. 198), vão analisando as diferentes possibilidades, sempre em busca de “outra ideia” (*hetera*, v. 35) ou “decisão” (*bouleuma*, v. 108) até que, finalmente, optam pelo golpe de estado. Enquanto isso, vão descrevendo a situação em termos sempre predicados na ameaça que lhes representa o *alazôn* (v. 74-79):

{OI. A'} Ἀλλ' οὐχ οἶόν τε τὸν Παφλαγόν' οὐδὲν λαθεῖν·
ἐφορᾷ γὰρ αὐτὸς πάντ'. Ἔχει γὰρ τὸ σκέλος
τὸ μὲν ἐν Πύλῳ, τὸ δ' ἕτερον ἐν τῇ κκλησίᾳ.
Τοσόνδε δ' αὐτοῦ βῆμα διαβεβηκότος
ὁ πρωκτός ἐστιν αὐτόχρημ' ἐν Χάοσιν,
τῷ χεῖρ' ἐν Αἰτωλοῖς, ὁ νοῦς δ' ἐν Κλωπιδῶν.

{Demóstenes} Não é possível esconder nada do paflagão...
Ele vê tudo! Ele põe um pé em Pilos
E o outro na assembleia (ekklêsia).
Sua passada é tão larga que, na mesma hora,
Seu traseiro fica sobre Pintópolis;
As mãos, na Etólia; e a cabeça, em Furtolândia.

solene, tirado do meio desses e que representa bem o papel na vida, os parasitas sátrapas e gerais exibicionistas”.

¹²⁶ Whitman (1964, p. 87) identifica esses três primeiros personagens com as figuras históricas de Eucrates, Lísicles e Cleão, respectivamente.

Segundo Kanavou (2011, p. 57), a piada significa que o político é responsável por um sem número de atos e pensamentos indecentes, expressos metaforicamente pela associação de partes de seu corpo com nomes étnicos que são etimologicamente sugestivos dessas indecências. Desta forma, o *alazôn* é caracterizado por Demóstenes principalmente como descomprometido com o bem real do dono da casa, mas inteiramente devotado a sua própria comodidade e à satisfação de seus próprios prazeres perversos. Para garantir sua sinecura, o paflagão não mede esforços: a atenção fica focada na assembleia e nas oportunidades para somar benefícios.¹²⁷

Quando um dos escravos entra na casa em busca dos oráculos do paflagão, a situação na qual este se encontra, patenteia ainda mais sua condição de parasita (v. 102-104):

{OI. A'} Εἰπέ μοι, Παφλαγών τί δῶ;
 {OI. B'} Ἐπίπαστα λείξας δημιόπραθ' ὁ βάσκανος
 ῥέγκει μεθύων ἐν ταῖσι βύρσαις ὕπτιος.

{Demóstenes} Conte-me: o que anda aprontando o paflagão?

{Nícias} Depois de petiscar uns quitutes que confiscou, esse olho grande está deitado, bêbado, de barriga para cima, roncando em meio a seus couros.

Ou seja, a própria comida na qual se banqueteia, identificada como “quitutes confiscados” (*epipasta dêmioprata*, v. 103), assinala que o paflagão se apropria do bem público, fazendo uso particular do que não lhe pertence e que, ao invés disso, deveria servir para o uso comum. Além disso, recebe o epíteto de *baskanos*, uma referência a sua capacidade de usar o “olho gordo” em seu próprio benefício. De acordo com Dundes (1992, p. 258), o olho gordo é a capacidade voluntária ou involuntária de infligir doença ou dano (e até a morte) a uma pessoa ou sua propriedade simplesmente ao se olhar fixamente para essa pessoa ou elogiá-la. Essa prática se baseia, portanto, em pelo menos duas estratégias específicas de manipulação: intimidar e iludir.

Além do epíteto de *baskanos*, outros lhe são dados pelos escravos, durante a leitura clandestina dos oráculos (v. 135-136):

Ἐπιγίγνεται γὰρ βυρσοπώλης ὁ Παφλαγών,

¹²⁷ Daí a referência à “Etólia” e “Furtolândia”. No primeiro caso, o topônimo tem semelhança sonora com o verbo “pedir” (*aiteô*), procurando salientar que o paflagão/Cleão estava sempre pedindo dinheiro. O segundo caso faz alusão, em grego, ao demo ateniense de *krôpidai*, cuja ortografia é alterada para *klôpidai* a fim de sonoramente lembrar a palavra *klôpeia* (“furto”). Essa cobiça insaciável é enfatizada pelo fato de o “traseiro” (*prôktos*) do paflagão ficar situado exatamente “sobre Pintópolis” (*en Chaosin*), uma expressão, que também aparece em *Acarnenses* (v. 604), e que, além de se associar a “caos” e “espaço infinito”, tinha infinitas conotações de homossexualidade passiva (KANAVOU, 2011, p. 57-58).

ἄρπαξ, κεκράκτης, Κυκλοβόρου φωνὴν ἔχων.

*Pois o curtidor paflagão virá em seguida,
Peculatório e gritador, com a voz parecida com a de uma boca-de-lobo.*

Para derrotar o paflagão, o salsicheiro precisa reunir certas qualificações, que incluem o fato de ser um “espertalhão” (*ponêros*, v. 181),¹²⁸ ter crescido nas ruas (*ex agoras*, v. 181),¹²⁹ ser “insolente” (*thrasys*, v. 181), “mau caráter” (*ou chrêstos tous tropous*, v. 192); “iletrado” (*amathês*, v. 193) e “nojento” (*bdelyros*, v. 193). Apesar de esses predicados denegrirem consideravelmente a imagem de qualquer pessoa comum, Sommerstein (1978, p. 44) declara que o paflagão “é um pouquinho, mas apenas um pouquinho mais polido do que o salsicheiro”. A comédia cria, portanto, um mundo invertido em que a patifaria assume o caráter de critério preferencial no enfrentamento das dificuldades que aparecem no caminho. Dessa forma, não importa quão mordaz seja a crítica que Aristófanes faz a Lâmacos ou Cleão, estes nunca serão mais desonestos e esculachados do que seus heróis cômicos. Isto é, o *alazôn* precisa ser engraçado, mas ele nunca poderá ser mais engraçado do que o *eirôn*.

A lista de *alazones* em *Cavaleiros*, ao contrário de *Acarnenses*, pode até se mostrar reduzida, mas o escravo paflagão faz sua aparição imediatamente antes do *párodo* que o projeta em direção a um primeiro *agôn* e praticamente não sai mais do palco até o desfecho da peça. De fato, o paflagão só momentaneamente desaparece de cena durante os interlúdios em que o coro assume a proeminência. Estabelece-se, assim, um padrão em que o paflagão entra em cena para algum conflito com o salsicheiro e sai de cena, à exceção do *párodo*, a fim de abrir espaço para as participações pontuais do coro, incluindo duas *parábases* e dois *estásimos*.¹³⁰ Forma-se, portanto, um padrão que pode ser representado da seguinte maneira:

¹²⁸ O poeta consegue, assim, reverter as implicações de sentido da palavra *ponêria*. O *ponêros* é, em *Cavaleiros*, espertalhão, astucioso e engenhoso, e, como tem total controle da situação, torna-se invencível nos confrontos dos quais participa (WHITMAN, 1964, p. 29; THIERCY, 2007, p. 187; FÉRAL, 19).

¹²⁹ Na peça toda, a ágora ateniense se torna um símbolo duplo de governo e vileza (WHITMAN, 1964, p. 93).

¹³⁰ Um *estásimo* (isto é, “parte estacionária”) é o termo geralmente empregado, na comédia, para se referir a uma lírica coral interepisódica, especialmente quando esta ocorre na segunda metade da peça (isto é, após a *parábase*). A razão para o nome é que o coro tendia a cantá-la em posição estática, em comparação com o movimento de entrada que realizava por ocasião do *párodo* e de saída por ocasião do *êxodo*. Quando a lírica coral interepisódica é nitidamente acompanhada por dança, reservamos-lhe o nome de *hiporquema*.

<u>1ª. APARIÇÃO</u>	
<i>párodo</i> (247-302)	EM CENA
<i>agôn I</i> (303-460)	
<i>“apelo ao boulê”</i>	

<i>parábase I</i> (498-610)	FORA DE CENA

<u>2ª. APARIÇÃO</u>	
<i>sizígia</i> (611-755)	
<i>“apelo a Demos”</i>	
<i>agôn II</i> (756-942)	EM CENA
<i>“promessa de rejuvenescimento”</i>	
episódio I (942-972)	
<i>“transferência do anel”</i>	

<i>estásimo I</i> (973-995)	FORA DE CENA

<u>3ª. APARIÇÃO</u>	
episódio II (996-1110)	EM CENA
<i>“leitura dos oráculos”</i>	

<i>estásimo II</i> (1111-1150)	FORA DE CENA

<u>4ª. APARIÇÃO</u>	
episódio III (1151-1263)	EM CENA
<i>“transferência da coroa”</i>	

<i>parábase II</i> (1264-1315)	
desfecho (1316-1408)	FORA DE CENA

Tabela 2 - Aparições do Paflagão em *Cavaleiros*

Durante o *párodo* (v. 247-302), o coro de cavaleiros primeiramente avança sobre o paflagão, criticando-o e denunciando seus crimes. Para introduzir o coro, Aristófanes adota, portanto, um procedimento inverso àquele a que recorrera em *Acarnenses*. Naquela peça, o coro de carvoeiros de Acarnas entra em cena para combater o *eirôn*; em *Cavaleiros*, o coro de cavaleiros entra em cena para acabar, em vez disso, com o *alazôn* e, por essa razão, não lhe dá tréguas. Em *Cavaleiros*, “o ideal seria torcer o pescoço, pelo menos verbalmente, de todos os impostores da Terra” (DE PRACONTAL, 2004, p. 18). No caso do paflagão, no entanto, o torcer-o-pescoço ultrapassa os limites da verbalidade, o que faz com que o *alazôn* se torne verdadeiro saco de pancadas de praticamente todas as pessoas que entram no palco. Além disso, desde o *párodo*, o coro despeja uma série de impropérios e golpes nos ouvidos do paflagão (v. 247-252):

Παῖε παῖε τὸν πανοῦργον καὶ ταραξιπόστρατον
καὶ τελώνην καὶ φάραγγα καὶ Χάρυβδιν ἀρπαγῆς,
καὶ πανοῦργον καὶ πανοῦργον· πολλάκις γὰρ αὐτ' ἐρῶ.

καὶ γὰρ οὗτος ἦν πανοῦργος πολλάκις τῆς ἡμέρας.
 Ἀλλὰ παῖε καὶ δίωκε καὶ τάραττε καὶ κύκα
 καὶ βδελύττου, καὶ γὰρ ἡμεῖς, κἀπικείμενος βόα

*Cascudo e mais cascudo no cafajeste que perturba a ordem da cavalaria,
 o publicano; a goela; Caríbdis, o peculatório;
 eu o repito: cafajeste, cafajeste!
 pois ele repetia sua cafajestagem várias vezes ao dia!
 Então, cascudo nele, perseguição, incomodação, empurrão
 Lama nele, como nós, com gritos atrás dele...*

Apesar da insistência do coro a esse respeito, não parece que é a “cafajestagem” (*panourgia*) que, de fato, constitui a ação que desqualifica o paflagão, mas a impostura (v. 269-270):

{ΧΟ.} Ὡς δ' ἀλαζών, ὥς δὲ μάσθλης. Εἶδες οἱ ὑπέρχεται
 ὥσπερεὶ γέροντας ἡμᾶς ἐκκοβαλικεύεται.

{Coro} *Que impostor! Que salafrário! Você está vendo como ele se insinua...
 Ele fica nos bajulando como se fôssemos senis.*

O termo “salafrário” (*masthlês*), que acompanha o epíteto de “impostor” (*alazôn*), vai reaparecer em *Nuvens* (v. 449). Nos dois casos, há uma referência velada à proximidade de Cleão com a indústria do couro. O escoliasta de *Cavaleiros* (JONES; WILSON, 1969) explica a razão por que o coro se incomoda tanto com sua impostura, dando uma definição clássica de *alazôn*:

ἀλαζών ὁ μείζονα τῆς ἑαυτοῦ ἀξίας κομπάζων καὶ φρονῶν.

alazôn é o que se acha, vangloriando-se de um valor maior do que tem.

Assim, o salsicheiro é um cafajeste trapaceiro, mas todos sabem disso. O paflagão, por outro lado, procura ocultar sua desonestidade. Enquanto o salsicheiro age às claras, o paflagão é dissimulado. A retórica exige, em vez disso, que enxergue impostura no adversário, sendo incapaz de reconhecer a sua própria (v. 290a):

{ΠΑ.} Περιελῶ σ' ἀλαζονείας.

{Paflagão} *Vou derrubar você de sua impostura!*

Note-se que, aqui, não sigo edições modernas (como as de ROGERS, 1952, p. 473; HENDERSON, 1998a, v. 1, p. 266-267), que preferem ler o vocábulo *alazoneia* no dativo instrumental, assim dando a impressão de que o paflagão estivesse se vangloriando da própria

impostura: “*Vou derrubar você com imposturas!*” Esse reconhecimento do recurso à impostura é um comportamento pouco compatível com a forma de agir dos *alazones* em Aristófanes, especialmente o paflagão. Prefiro seguir, portanto, o escoliasta de *Cavaleiros* (JONES; WILSON, 1969), que deixa a palavra *alazoneia* no genitivo e entende a frase como uma acusação de paflagão dirigida contra o salsicheiro:

<περιελῶ σ' ἀλαζονείας;> οἶον ἀποδύσω σε καὶ παύσω τῶν ἀλαζονευμάτων. ἢ μεταφορὰ ἀπὸ τῶν ἐρεσσόντων. παύσω σε καὶ περικόψω τῆς ἀλαζονείας. περιελάσω, νικήσω.

“*Vou derrubá-lo de sua impostura*”: como “*vou despojá-lo*” e “*vou deter suas imposturas*”. A metáfora vem dos remadores.¹³¹ “*Vou detê-lo*” e “*vou mutilar sua impostura*”.¹³² “*Vou fazê-lo dar voltas, vou derrotá-lo*”.

De fato, o paflagão só revela sua verdadeira artimanha nos apartes, assumindo ares inocentes quando observado por Demos. Ele geralmente consegue ocultar suas verdadeiras intenções, mas nunca é bem sucedido o bastante para dissimular sua vanglória (v. 395-396):

{ΠΑ.} Οὐ δέδοιχ' ὑμᾶς, ἔως ἂν ζῇ τὸ βουλευτήριον
καὶ τὸ τοῦ δήμου πρόσωπον μακκοᾷ καθήμενον

{Paflagão} Não terei medo de você, enquanto existir a cúria,
[à parte:] E o povo ficar sentado com cara de bobo...

Nessa sua primeira aparição, não somente o paflagão tem uma visão exagerada de suas próprias habilidades, mas, além disso, menospreza o adversário (v. 415-416):

{ΠΑ.} Ἀπομαγδαλιάς ὥσπερ κύων; Ὡ παμπόνηρε, πῶς οὖν
κυνὸς βορὰν σιτούμενος μαχεῖ σὺ κυνοκεφάλῳ;

{Paflagão} Você, por acaso, é como cachorro que come as migalhas que caem da mesa?¹³³
Seu cafajeste, se come comida de vira-lata, como vai enfrentar um canzarrão como eu?

Após a *parábase*, em sua segunda aparição (v. 611-972), o paflagão chega à triste constatação de que o adversário lhe está à altura. Com o reconhecimento, porém, do perigo que representam o salsicheiro e seus aliados para suas intenções de império sobre a propriedade de Demos, ocorre uma intensificação de suas ameaças vangloriosas. No contexto do relato da

¹³¹ A metáfora se explica melhor no v. 830, passagem em que a *alazoneia* é comparada ao ato de atingir a água com o lado chato do remo.

¹³² Trata-se do mesmo verbo empregado por Tucídides (6.27) em relação ao famigerado e impróspero episódio no qual foram mutilados os bustos de Hermes que enfeitavam a cidade de Atenas.

¹³³ *Apomagdalia* eram as migalhas (ou miolo) de pão em que os convivas gregos limpavam as mãos antes de jogá-las para os cães.

disputa diante do conselho (*boulê*), Agorácrito nos informa que o paflagão fez uso de “palavras trovejadoras” (*elasibronta epê*, v. 626) contra os cavaleiros e neles “atirou declarações fabulosas” (*terateuomenos êreide* v. 627), verdadeiras “avalanches” (*krêmnous*, v. 628). Como resultado disso, o conselho (*boulê*) acabou “infectado” (*plea*) por sua “erva daninha da mentira” (*pseudatraphaxys*, v. 629-630). No momento mesmo em que o paflagão entra em cena pela segunda vez, o salsicheiro o acusa de proferir “falas vazias” (*psolokompiai*, v. 696). Obviamente, não é pelo simples fato de o salsicheiro incriminar o paflagão com essas alegações que ficamos obrigados a imaginar que isso seja assim mesmo. Agorácrito podia, com muita probabilidade, estar mentindo. Ainda assim, esse estado de coisas é confirmado pelas próprias palavras do paflagão, que continua a se imaginar invencível na arte da manipulação do povo/Demos (v. 719-720):

{ΠΑ.} Καὶ νῆ Δί' ὑπό γε δεξιότητος τῆς ἐμῆς
δύναμαι ποεῖν τὸν δῆμον εὐρὺν καὶ στενόν.
{ΑΛ.} Χὼ πρῶκτος οὐμὸς τουτογὶ σοφίζεται.

{Paflagão} Por Zeus, ninguém tem mais habilidade do que eu
Para expandir ou contrair o povo!
{Salsicheiro} O meu traseiro também sabe fazer isso!

E é justamente essa convicção que, após a derrota diante do conselho (*boulê*), o leva a apelar ao próprio povo (v. 722), dando início a um segundo *agôn* (v. 756-942), uma disputa diante da assembleia (*ekklêsia*) na *panyx* (v. 746-749), para provar quem tem o amor mais genuíno pelo povo.

Diferentemente do que ocorre na primeira aparição do paflagão quando, no final do primeiro *agôn*, seu apelo ao *boulê* faz com que todos se retirem do palco para a primeira *parábase* (v. 498-610), desta vez, seu apelo à *ekklêsia* move a ação adiante em direção ao segundo *agôn* (v. 756-942), sem que ninguém saia de cena. Assim, a ação no segundo *agôn* contrasta com a do primeiro *agôn* (v. 303-460) e com a da disputa fora de cena, diante do *boulê* (v. 611-690). Desta vez, não apenas os espectadores têm a oportunidade de assistir à confrontação, em cena, dos dois personagens, mas também podem fazê-lo sem a distração da pancadaria imposta, durante o primeiro *agôn*, sobre o paflagão pelo coro de cavaleiros. Isto é, o segundo *agôn* ocorre em um contexto muito mais intelectual e sofisticado do que o primeiro *agôn*, provando que o salsicheiro se equipara ao paflagão no quesito “cafajestagem”

(*panourgia*),¹³⁴ mesmo quando o paflagão se gaba de defraudar e intimidar as pessoas por amor a Demos (v. 775-777):

{ΠΑ.} ... τοὺς μὲν στρεβλῶν, τοὺς δ' ἄγχων, τοὺς δὲ μεταιτῶν,
οὐ φροντίζων τῶν ἰδιωτῶν οὐδενός, εἰ σοὶ χαριοίμην.
{ΑΛ.} Τοῦτο μέν, ὦ Δῆμ', οὐδὲν σεμνόν· καὶ γὰρ τοῦτό σε δράσω.

{Paflagão} ... *torturando alguns, extorquindo a outros, pedindo a nossa parte,
Sem me importar com nenhum cidadão comum, desde que eu agradasse a você!*
{Salsicheiro} *Não há nada demais nisso, Demos; por você, eu posso fazer igualzinho.*

O salsicheiro insiste que as juras de amor do paflagão pelo povo não passam de conversa fiada. Por isso, levanta questionamentos a esse respeito (v. 830-832a):

{ΑΛ.} Τί θαλαττοκοπεῖς καὶ πλατυγίζεις, μιαρῶτατος ὦν περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων;

{Salsicheiro} *Por que você bate na água e cria burburinho, quando age asquerosamente em relação ao povo de Atenas?*

Segundo o escoliasta de *Cavaleiros* (JONES; WILSON, 1969),

<θαλαττοκοπεῖς καὶ πλατυγίζεις> ἄμφω μεγαλορρημοσύνης δείγματα. τί, φησί, μεγαλορρημονεῖς καὶ πλατύνῃ καὶ ἀλαζονεύῃ; ἀπὸ δὲ τοῦ πλατυτέρου μέρους τῆς κώπης, ὃ τῇ θαλάττῃ μᾶλλον προσερείδεται καὶ τύπτον τὸ ὕδωρ τῇ εἰρεσίᾳ ἀπεργάζεται κτύπον, ἢ μεταφορά. ἀκολουθῶς δὲ τῷ <“θαλαττοκοπεῖς”> ἐπήγαγε τὸ <“πλατυγίζεις”> ταράττῃ καὶ θορύβει καὶ ἀλαζονεύῃ· τὴν χρῆσιν δὲ ἔσχε τῶν ῥημάτων ἀπὸ τῆς θαλάττης καὶ τῆς πλάτης, ἥτοι τῆς κώπης.

“bate na água e cria burburinho”: os dois são exemplos de magniloquência. “Por que”, diz ele, “você exagera e se vangloria com magniloquência?” A metáfora vem da parte mais chata do remo, que é golpeada com força no mar, enquanto remam, produzindo barulho ao atingir a água. Em seguida à expressão “bate na água” ele acrescenta “cria burburinho”. Isto é, agita, incomoda e se vangloria. Ele tira o sentido dessas palavras do mar e da remada, ou do remo.

Deste modo, no segundo *agôn* (v. 756-942), o salsicheiro assume as funções de *eirôn*, *alazôn* e *bômolochos*, mostrando-se superior ao paflagão em todas as dimensões principais da antiga comédia ática. A *bômolochia* do salsicheiro é imprescindível, naquele momento, para que supere o paflagão em humor, conquistando, em definitivo, a simpatia da plateia.¹³⁵ Ao mesmo

¹³⁴ Segundo Markovits (2010, p. 13), a razão por que, durante toda a peça, Demos vacila entre o paflagão e o salsicheiro é que este é tão sem-vergonha quanto aquele.

¹³⁵ Mais tarde, por ocasião da quarta aparição do paflagão na peça, o salsicheiro dá mostras de que tem ciência da necessidade de agir como bufão, ao afirmar: Ὡ θυμέ, νυνὶ βωμολόχον ἔξευρέ τι, “ó pensamento, ache agora alguma bufonaria” (v. 1194). Com respeito a essa passagem, Silk (*apud* TSITSIRIDIS, 2010, p. 363) declara que o vocativo *ô thyme* é uma paródia óbvia, constituindo uma

tempo, sua *alazoneia* é necessária para que demonstre sua capacidade de derrotar o paflagão com as próprias armas intelectuais e retóricas de seu adversário (v. 902-904):

{ΠΑ.} Οἷοίσι' μ', ὦ πανοῦργε, βωμολοχεύμασιν ταραττεῖς.
 {ΑΛ.} Ἡ γὰρ θεός μ' ἐκέλευε νικῆσαί σ' ἀλαζονείαις.
 {ΠΑ.} Ἀλλ' οὐχὶ νικήσεις.

{Paflagão} *Com que bufonaria você me persegue, seu cafajeste!*
 {Salsicheiro} *Foi a deusa que me mandou derrotá-lo com impostura.*
 {Paflagão} *Mas você não vai me vencer nunca!*

Acuado, o paflagão faz a promessa desesperada de que vai rejuvenescer Demos (v. 908) e pede que Demos assue o nariz e limpe as mãos em seu cabelo (v. 910). Mesmo assim, Demos dá veredito favorável ao salsicheiro e transfere para Agorácrito o anel de mordomo que antes havia dado ao paflagão (v. 948).¹³⁶

O segundo *agôn* termina, mas as hostilidades entre os rivais recomeçam quando o paflagão propõe uma nova disputa, desta vez voltada para oráculos que profetizariam a sorte de ambos. Todos saem do palco para se prepararem para o embate. Os oráculos funcionam, assim, como um exemplo do poder enganador das palavras e apontam para a habilidade verbal como formando a essência do poder do herói cômico (WHITMAN, 1964, p. 96-97). Depois de um *estásimo* (v. 973-995), o paflagão retorna para o confronto dos oráculos, fazendo, portanto, sua terceira aparição no palco (v. 996-1110). Cada um dos dois concorrentes apresenta alguns oráculos e um sonho, sendo que o paflagão relata, inicialmente, três oráculos obtidos de Bácsis,¹³⁷ automaticamente interpretados de modo controverso pelos dois rivais, seguidos de dois oráculos que o salsicheiro obteve de Glânis, para os quais o paflagão se abstém de propor interpretações. Em seguida, os dois rivais se alternam na narrativa dos oráculos e sonhos restantes. Essas predições se dividem, portanto, em dois grupos: os oráculos relatados primeiramente, versando principalmente sobre o paflagão, e as revelações que são narradas logo após, referindo-se exclusivamente a Demos. Obviamente, nosso interesse se volta para o primeiro grupo.

A interpretação que o salsicheiro oferece para o primeiro oráculo do paflagão e para o primeiro de seus próprios oráculos guarda relações com os temas animais da poesia jâmbica. Diante do fato de que, como fizera em sua primeira aparição (v. 415-416), o paflagão se

imitação do estilo trágico e expressando um tom emocional que é estranho à natureza cômica do contexto em que ocorre.

¹³⁶ De acordo com Olson (1996, p. 253), a explicação mais direta para o anel de Demos, que representa total autoridade sobre sua casa e contém um brasão distintivo que codifica seu nome, é que ele simboliza o anel com o selo público de Atenas mencionado por Aristóteles (*Ath.* 44.1).

¹³⁷ Vidente beócio mencionado por Heródoto (8.20, 77).

apresenta como “cachorro” (*kyōn*),¹³⁸ arvorando-se em cão de guarda do povo ateniense (v. 1023), o salsicheiro oferece a seguinte interpretação (v. 1030-1034):

{ΑΛ.} Φράζευ, Ἐρεχθεΐδη, κύνα Κέρβερον ἀνδραποδιστήν,
ὃς κέρκῳ σαίνων σ', ὅποταν δειπνῆς, ἐπιτηρῶν
ἐξέδεταί σου τοῦψον, ὅταν σύ ποι ἄλλοσε χάσκης·
ἐσφοιτῶν τ' ἐς τοῦπτάνιον λήσει σε κυνηδὸν
νύκτωρ τὰς λοπάδας καὶ τὰς νήσους διαλείχων.

{Salsicheiro} Filho de Erecteu, cuidado com este Cérbero, raptor de homens,
que abana o rabo enquanto você janta, mas fica de olho
no seu prato para comê-lo quando você se virar para bocejar;
e ele vai entrar na cozinha, de fininho, escondido de você, como um cachorro,
à noite, para lhe lamber as panelas e as ilhas.¹³⁹

O salsicheiro constrói, dessa forma, a imagem do paflagão como “parasita” (*parasitos*) e “bajulador” (*kolax*). Como cão, é bajulador porque fica abanando o rabo na expectativa de se beneficiar da convivência com o dono da casa, e é parasita porque come às escondidas de uma despensa que não lhe está franqueada.¹⁴⁰ A imagem do cão que furta alimentos nos remete de volta aos *alazones* da Diomeia (v. 605) e a Antíoco, o “filho do cuspe” (v. 1160), em *Acarnenses*, e antecipa, de certa forma, o comportamento de Agorácrito, no final da peça, quando furta o prato de lebre de paflagão e o entrega a Demos, ação descrita por ele mesmo como *bômolochia* (v. 1194ss), bem como cenas de *Vespas* e *Pluto*. Em *Vespas*, há o arremedo de um julgamento em que Labes, o cachorro, é indiciado por surrupiar um pedaço de queijo (v. 891-1008) e, em *Pluto*, tanto o sacerdote (v. 669b-681) quanto o escravo Carião (v. 682-695) furtam os alimentos dedicados no templo de Asclépio. Em todos esses casos, inclusive o de paflagão, prevalece o segundo sentido de *bômolochos*, mais próximo à etimologia da palavra, e que o constitui como modalidade de *alazôn*.

O salsicheiro retoma a imagem do cão quando apresenta seu primeiro oráculo (v. 1067-1068):

{ΑΛ.} Αἰγεΐδη, φράσσαι κυναλώπεκα, μή σε δολώση,
λαίθαργον, ταχύπουν, δολίαν κερδῶ, πολύιδριν.

{Salsicheiro} Filho de Egeu, cuidado com esta raposa canina, não se deixe enganar,
Ela morde sem latir, tem patas rápidas, é um larápio astucioso, e bastante esperta!

¹³⁸ Apelido comumente atribuído a Cleão (SOMMERSTEIN, 1988, p. 320, n. 87).

¹³⁹ A palavra “ilhas” faz referência ao império insular de Atenas (SOMMERSTEIN, 1988, p. 320, n. 88).

¹⁴⁰ A preocupação característica nas relações representadas pelo personagem cômico que incorpora as funções de bajulador e parasita é justamente aquela cujo alvo duplo se torna a obtenção de vantagens financeiras e alimento farto (VIDOVIC, 2009).

Desta vez, o salsicheiro associa o paflagão com a dupla imagem do cão e da raposa. Conforme foi mencionado em nossa discussão da presença do *alazôn* na poesia jâmbica, especialmente Arquíloco, a raposa parece ter sido um adequado representante da *alazoneia* naquele gênero. Com sua referência à “raposa canina” (*kynalôpêx*), o salsicheiro estava provavelmente invocando a imagem da astúcia maliciosa da raposa para, através dela, remover qualquer possibilidade de identificação da plateia com o paflagão. É verdade que sempre há aqueles que torcem pelos vilões, mas o salsicheiro parece decidido a que isso não aconteça em *Cavaleiros*.

No final do concurso de oráculos (v. 1097-1099), Demos se pronuncia, mais uma vez, favoravelmente ao salsicheiro. Sentindo-se ainda mais acuado, o paflagão propõe um cabo-de-guerra na arte culinária e, seguido do salsicheiro, sai do palco para preparar seus manjares.¹⁴¹ Antes que retornem, ocorre um segundo *estásimo* (v. 1111-1150). Em sua quarta aparição, o paflagão não mais dá mostras da garrulice que, antes disso, exibia com orgulho. Empaca, tornando-se uma sombra, um papagaio que apenas arremeda o salsicheiro. Assim, este se refere à deusa Atena numa sequência memorável de epítetos espirituosos, enquanto aquele a invoca em termos confusos e pouco criativos (v. 1172-1182).¹⁴² Depois disso, o salsicheiro derrota o paflagão fazendo com ele exatamente o que este costumava fazer com os escravos da casa de Demos, furtando um prato de lebre (*lagôs*, v. 1199) laboriosamente preparado pelo paflagão (v. 1204) e oferecendo-o a Demos. O plano é sensacional e vale ao salsicheiro uma oportunidade de ouro para cantar vitória antes do tempo (v. 1203-1204):

{ΔΗ.} Εἴπ', ἀντιβολῶ, πῶς ἐπενόησας ἀρπάσαι;
{ΑΛ.} Τὸ μὲν νόημα τῆς θεοῦ, τὸ δὲ κλέμμι' ἐμόν.

{Demos} Diga-me, eu imploro, como você teve a ideia de roubar?
{Salsicheiro} A ideia foi da deusa, mas o roubo foi meu!

O escoliasta de *Cavaleiros* (JONES; WILSON, 1969) interpreta a fala do salsicheiro como um ataque à *alazoneia* dos demagogos atenienses. Segundo ele,

<τὸ μὲν νόημα τῆς θεοῦ> τοῦτο πρὸς τὴν ἀλαζονείαν τῶν δημαγωγῶν. εἰώθασι γὰρ λέγειν ὅτι ἡ μὲν θεὸς ὑπέβαλέ μοι, ἔπραξα δὲ ἐγώ. οὕτω γὰρ οἱ δημαγωγοὶ ἀστεϊζόμενοι ἔλεγον τὰς ἐαυτῶν ἐπινοίας τῆς θεοῦ. οὕτως οἱ δημαγωγοὶ ἔλεγον ὅτι

¹⁴¹ Anderson (2008) propõe que o humor desta passagem não advém simplesmente do fato de uma ridícula disputa de culinária incluir artigos alimentícios geralmente consagrados à deusa Atena, mas, principalmente, de um padrão de *double entendres* que conectam a política imperial à obscenidade.

¹⁴² Para Lauriola (2006, p. 75-94), os epítetos aplicados tanto pelo paflagão quanto pelo salsicheiro à deusa Atena são autorreferenciais e, portanto, revelam aspectos importantes do caráter de cada um deles, apontando especialmente para a voracidade bélica e violentamente manipuladora do demagogo Cleão.

ἀλαζονείας ἀστεϊζόμενοι δῆθεν, “ἡ μὲν θεὸς ὑπέβαλέ μοι, ἐγὼ δὲ ἤρπασα”, τὰς
ἐαυτῶν πονηρὰς ἐπινοίας τῇ θεῷ προσάπτοντες.

“a ideia foi da deusa”: isso faz referência à jactância dos demagogos, pois eles costumavam dizer: “foi a deusa que me compeliu, mas fui eu que fiz”. Assim, bancando os eloquentes, os demagogos atribuíam, por jactância, suas ideias à deusa. Assim diziam os demagogos, por jactância e bancando os eloquentes: “foi a deusa que me compeliu, mas fui eu que roubei”, também atribuindo as próprias ideias de esperteza à deusa.

Insensível à indignação do paflagão, Demos simplesmente comenta (v. 1205):

{ΔΗ.} ... οὐ γὰρ ἀλλὰ τοῦ παραθέντος ἡ χάρις.

{Demos} ... *a ninguém pertence o crédito senão ao garçom.*

Diante disso, tudo o que resta ao paflagão é o reconhecimento antecipado da derrota (v. 1206):

{ΠΑ.} Οἱμοι κακοδαίμων, ὑπεραναιδευθήσομαι.

{Paflagão} *Ai de mim, sou um pobre coitado! Vou perder em sem-vergonhice!*

E a derrota vem mesmo em seguida, no momento em que o salsicheiro abre os balaio de comida e aponta para a própria cesta (*kistê*) vazia como prova de que dera tudo a Demos. Aponta, então, para o balaio recheado do paflagão como evidência de que suas juras de amor e fidelidade não passavam de escancarada lorota (v. 1211-1220). Como resultado da nova derrota e do cumprimento de seu próprio oráculo, assim como havia anteriormente perdido seu anel de mordomo, o paflagão perde também a “coroa” (*stephanos*) que Demos lhe havia conferido pelos muitos préstimos (v. 1250-1252). Mesmo assim, como todo bom *alazôn*, o paflagão, em estilo, justifica a derrota (v. 1252) com um pomposo verso parodiado de Eurípides (*Alcestes* 182):

{ΠΑ.} ... κλέπτης μὲν οὐκ ἄν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως.

{Paflagão} ... *não é mais ladrão do que eu, mas tem mais sorte!*

Esta é sua última fala na peça.

O paflagão ainda pertence, portanto, a um período da comédia grega em que se observava pouca distinção prática entre o parasita e o bajulador. Segundo Storey (1998), com *Cavaleiros*, Aristófanes cria a “comédia demagógica”, uma peça dedicada em sua maior parte à

exposição de um demagogo selecionado.¹⁴³ Os demagogos eram uma novidade no final do século V e teria sido uma estupidez se os dramaturgos não tivessem capitalizado essa rica fonte de humor. No entanto, mais do que *parasitos* ou *kolax*, o paflagão é *alazôn*.¹⁴⁴ Nele, a bajulação e a glotonaria se tornam inseparáveis. O paflagão está disposto a abrir mão de todos os escrúpulos a fim de alcançar seus objetivos e esses objetivos incluem principalmente comida grátis e sinecura. Sua voracidade e oportunismo são comicamente exagerados por sua desprezível falta de respeito próprio, como na passagem em que permite que Demos recorra a seus cabelos para limpar o catarro dos dedos (v. 910). Com isso, Aristófanes critica a professa *demophilia* dos políticos de Atenas, levando o tema ao absurdo a fim de mostrar as imensas dificuldades pelas quais passava a democracia ateniense por conta de seus inescrupulosos demagogos (cf. v. 303-312). Dessa forma, o que temos no paflagão é a subordinação do orgulho às exigências do estômago e do conforto pessoal. Por isso, o paflagão rouba dos outros escravos (v. 52-54), confisca injustamente a comida dos outros (v. 103), come mais do que deve (v. 258), rouba dinheiro de Atenas (v. 824-827) e das outras cidades (v. 438, 801-802), e é acusado de furto em mais de mil processos (v. 444). Sendo assim, conforme afirma Henderson (1990, p. 308-309), Aristófanes tinha, em *Cavaleiros*, uma mensagem social para sua época:

Os vilões e seus joguetes não são, de fato, as pessoas contra quem recentemente o *dêmos* votou, mas aquelas em quem votou, não os fracassados sociais, mas os exitosos. E o *dêmos* não é o soberano que escolhe os líderes que são mais capazes de servir os seus interesses, mas não passa de um populacho cujos modelos e heróis são gente do mau e que está ansioso para, em sua própria desvantagem, seguir as políticas dos artistas da enganação.

A salvação para o *dêmos* não vem das vantagens de sua idade avançada, mas do jovem salsicheiro, capaz de cozinhar o velho Demos até que se torne uma encarnação de si mesmo em uma idade mais tenra. Demos é um personagem central de *Cavaleiros*, mas é também um joguete. Segundo Markovits (2012, p. 13), a crítica de Aristófanes à política democrática de Atenas depende disso, pois o poeta está claramente ridicularizando um *dêmos* que pensa que controla os demagogos, enquanto estes burlam sua vontade e a corrompem.

É preciso enfatizar, porém, que o salsicheiro permanece, quase até o fim, um grosseiro bajulador de Demos, tornando-se uma caricatura quase tão precisa dos políticos inescrupulosos quanto o paflagão; de fato, esse tipo de personalidade é tão comum num

¹⁴³ Na *parábase* revisada de *Nuvens*, Aristófanes vai reclamar que Êupole o imitou com *Maricas* e Hermipo, com *Artopolides*.

¹⁴⁴ Foi somente no século IV que alguém (possivelmente Álexis, cf. Arnott, 1968, p. 161-168) teve a brilhante ideia de aplicar o termo *parasitos* ao personagem típico conhecido até então como *kolax* (BROWN, 1992, p. 99).

político que se pode mesmo considerá-la um requisito para a atividade política (v. 178-194). Por essa razão, o salsicheiro se declara tão “espertalhão” (*ponêros*, v. 336) quanto o paflagão, faz preces aos deuses do furto e da fraude (v. 634-635) e pratica ladroagem (v. 828-829; 1145-1147; 1203 e 1252). Além disso, quando demonstra a habilidade de criar desordem e bagunça que é compatível com a do paflagão, julga ser isso uma marca de seu sucesso (v. 833-840; 889). Somente perto do fim da peça (especialmente a partir do v. 1335), é que o *eirôn* revela seu melhor lado, admoestando Demos desinteressadamente e justificando o seu bom nome (KANAVOU, 2011, p. 51). Em outras palavras, tanto o paflagão quanto o salsicheiro se ocupam em se ofender mutuamente, mas o enredo da peça deixa claro que o primeiro constitui o verdadeiro alvo das censuras. Ambos estão envolvidos em vituperação mútua, mas, como acontece na poesia jâmbica, as ofensas do “satirista” são consideradas justas (ROSEN, 2003, p. 123, n. 3). Para Whitman (1964, p. 86-87), o heroísmo do salsicheiro constitui “uma fantasia estranha” (*a strange fantasy*), na qual ocorrem tanto um afastamento desesperado do *status quo* quanto uma atmosfera de apontamento divino por meio de oráculos e da lealdade inesperada dos cavaleiros e da elite ateniense. Segundo o mesmo Whitman (1964, p. 83-84), quando comparada com *Acarnenses*, a peça perde por causa de sua transcendência insuficiente (isto é, sua redução do mundo à falta de importância) e pelo sabor de realismo superficial, em que ocorre um toque de utopia apenas como uma surpresa no final.¹⁴⁵

4.3 O *alazôn* em *Nuven*s

A versão de *Nuven*s que possuímos consiste de uma revisão inacabada da peça original que ficou em último lugar nas Dionisiacas de 423.¹⁴⁶ A hipótese da peça declara que os amigos de Sócrates, seu principal objeto de deboche, fizeram uma campanha para impedir a vitória do poeta. O texto, como se encontra, nunca foi encenado. De acordo com Henderson (2007, v. 5, p. 295), a evidência interna e os testemunhos antigos sugerem que sua revisão foi abandonada por volta do ano 418. Parker (2001) a chama de “o Benjamin de Aristófanes”, isto é, o filho favorito a quem havia de amar até a velhice. Por causa das dificuldades de reconstituição de uma peça revisada e deixada inacabada, a compreensão de sua estrutura exata foi

¹⁴⁵ De fato, Whitman (1964, p. 101-102) considera o final da peça como uma inesperada e decepcionante virada de mesa, em que ocorre o abandono contraditório e prematuro do tema do “o que está ruim vai ficar pior”.

¹⁴⁶ Segundo Henderson (2007, v. 5, p. 295, n. 101), falta, na versão revisada, uma ode que deveria necessariamente vir após o verso 888. Além disso, permanecem, na peça, passagens remanescentes da versão original que parecem inapropriadas para a época da nova versão.

grandemente prejudicada e há muita divergência com respeito à quantidade de *agônes* da peça (FÉRAL, 2009, p. 67-68). O esquema aqui seguido é aquele proposto por Parker (2001).

Segundo Dover (1972, p. 109-116), o enredo da peça explora os inevitáveis conflitos oriundos de dois fenômenos culturais que impactaram o quinto século. Afetado, em primeiro lugar, pelo crescente ceticismo dos intelectuais gregos resultante de suas investigações do universo e, em segundo lugar, por seu interesse agudo na compreensão das técnicas de persuasão em tribunais e assembleias políticas, o ateniense típico àquela época desenvolveu uma antipatia instintiva pela figura do intelectual que questionava as instituições sociais que prevaleciam em Atenas. Seguindo essa tendência, Aristófanes acaba escolhendo os intelectuais para constituí-los como *alazones*.

Em termos de quantidade, *Nuvens* apresenta quase tantos *alazones* quanto *Acarnenses*. Trata-se de vários personagens. Dois são *alazones* de primeira ordem: Sócrates, durante toda a peça, mas principalmente no *quasi-agôn* (v. 365-475) da primeira parte do drama, e o Melhor Argumento, no *agôn* (v. 888-1114). Os outros são *alazones* de segunda ordem: a mulher de Estrepsíades, os discípulos de Sócrates e a dupla de credores, que aparece no episódio (v. 1131-1302) logo após a segunda *parábase*.¹⁴⁷ Assim como acontece com o paflagão, em *Cavaleiros*, a presença de Sócrates, na *skênê*, é muito mais marcante do que a do Lâmacos de *Acarnenses*. No entanto, a caricatura de Sócrates difere consideravelmente da de Cleão como paflagão porque é destituída de ódio e inclui certa nobreza cômica (WHITMAN, 1964, p. 142-142). De fato, a peça dá vida a uma terceira espécie de *alazôn*: o “erudito” (*scholastikos*). As três primeiras obras supérstites de Aristófanes variam, portanto, na construção de seus *alazones* de primeira ordem: um soldado fanfarrão, em *Acarnenses*; um parasita, em *Cavaleiros*; e dois sabichões, em *Nuvens*.

A peça tem início com um *prólogo* (v. 1-262) no qual o velho Estrepsíades, atuando como bufão, verbaliza reclamações contra a guerra, os escravos, as dívidas, o fim do mês, o filho e a esposa. A *alazoneia* parece estar, de fato, no âmago das dificuldades que enfrenta. Seu principal problema reside no fato de que a esposa e o filho estão vivendo uma vida de ostentação fora de suas possibilidades. Ou seja, a impostura doméstica ameaça sua sobrevivência como pai de família. Por essa razão, a descrição que Estrepsíades faz da esposa revela o drama familiar que a *alazoneia* lhe vem causando (v. 41-55):

φεῦ. εἴθ' ὥφελ' ἢ προμνήστρι' ἀπολέσθαι κακῶς
ἥτις με γῆμ' ἐπῆρε τὴν σὴν μητέρα.

¹⁴⁷ Dover (1972, p. 9) e Buis (2007, p. 59-91) apresentam argumentos convincentes para não identificar esses agiotas com o Pásias do v. 21 e o Amínias do v. 31.

ἔμοι γὰρ ἦν ἄγροικος ἡδιστος βίος,
 εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, εἰκὴ κείμενος,
 βρύων μελίτταις καὶ προβάτοις καὶ στεμφύλοις.
 ἔπειτ' ἔγημα Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους
 ἀδελφιδῆν ἄγροικος ὦν ἐξ ἄστεως,
 σεμνήν, τρυφῶσαν, ἐγκεκοισυρωμένην.
 ταύτην ὅτ' ἐγάμουν, συγκατεκλινόμην ἐγὼ
 ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας,
 ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων,
 δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος.
 οὐ μὴν ἐρῶ γ' ὥς ἀργὸς ἦν, ἀλλ' ἐσπάθα,
 ἐγὼ δ' ἂν αὐτῇ θοιμάτιον δεικνὺς τοδὶ
 πρόφασιν ἔφασκον· ὦ γύναι, λίαν σπαθαῖς.

*Ai! Eu queria que aquela arranjadora de casamentos sofresse uma morte horrível!
 Foi ela que me empurrou para casar com sua mãe.
 Eu tinha uma vida maravilhosa no campo,
 cheia de musgos, livre de insetos, praticamente ao deus-dará,
 carregada de abelhas, ovelhas e cachos de uva.
 Ai eu fui me casar com a sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles.
 Eu, do campo; ela, da cidade,
 esnobe, acostumada à boa vida, dondoca.
 Quando eu me casei e me deitei com ela,
 eu cheirava a borras de vinho, passas de figo, flocos de lã e sobras de coisas.
 Ela, a perfume, açafrão, beijos lascivos,
 gastos extravagantes, comidas finas, procriação e gravidez.¹⁴⁸
 Ainda assim, não vou dizer que ela era preguiçosa. Muito pelo contrário, ela era gastadora.
 Eu mostrava para ela este casaco
 como prova e dizia: - Mulher, você gasta demais.*

Duas vezes Estrepsíades usa o verbo “gastar” (*spathaô*) para se referir aos hábitos pródigos da esposa. Trata-se de uma metáfora derivada da costura, em que se imagina que a costureira emprega linha demais para produzir suas criações. Futuramente, Menandro (v. 347) vai usar o mesmo verbo como sinônimo de “bancar o impostor” (*alazoneuomai*). De qualquer forma, o escoliasta de *Nuvenus* (HOLWERDA, 1977) explicitamente conecta o comportamento da esposa de Estrepsíades nesta passagem à “impostura” (*alazoneia*):

οὐ γὰρ ἐπαινεῖ αὐτήν ἀλλὰ τὴν ἀλαζόνα καὶ ὑπέρογκον καὶ ἐφ' αὐτῇ μέγα φρονοῦσαν.

Pois ele não a elogia, mas [a chama] de impostora e megalomaniaca, pensando grandes coisas para si mesma.

De fato, um antigo comentarista de *Nuvenus* (HOLWERDA, 1960) glosa a expressão “esnobe” (*semnên*, v. 48), aplicada por Estrepsíades à esposa, como “arrogante” (*hyperêphanon*), “nariz

¹⁴⁸ Colias era um promontório onde as mulheres de Atenas celebravam festivais em homenagem a Afrodite e às Genetílides, deusas da procriação (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 15, n. 6). Daí minha tradução “procriação e gravidez”.

em pé” (*hypsêlên*), “aparecida” (*epêrmenên*) e “impostora” (*alazona*). Estrepsíades não se entrega, contudo, ao desalento. Ocorre-lhe uma ideia genial, a que chama de “atalho singular” (*mia atrapos*, v. 76), para escapar ao endividamento crônico causado pelos gastos desproporcionais de seus familiares.¹⁴⁹ Seu plano é fazer do filho Fidípides um campeão de argumentação contra os credores. Para convencer o filho a tomar parte do projeto, recorre em vão, porém, a carinhos, argumentos e ameaças. Fidípides se recusa a se submeter a uma educação retórica que ele associa a homens “impostores” (*alazones*), “macilentos” (*ôchriôntes*) e “descalços” (*anypodêtoi*) como o “desgraçado” (*kakodaimôn*) Sócrates e seu amigo Querefonte (v. 102-104).¹⁵⁰ Um escoliasta de *Nuven*s (KOSTER, 1974) chama esses filósofos *alazones* de “charlatães” (*teratologoi*) e “mentirosos” (*pseustai*), enquanto outro (HOLWERDA, 1977) explica por que Fidípides inclui os filósofos nessa categoria:

ἰδίως τοὺς ψεύστας ἐκάλουν. εἰκότως δὲ τοὺς φιλοσόφους ἀλαζόνας καλεῖ, ἐπεὶ λέγειν ἐπαγγέλλονται περὶ ὧν οὐκ ἴσασιν.

Em sentido específico, ele os chamava de mentirosos. Provavelmente, ele chama os filósofos de impostores porque prometem falar sobre temas que não conhecem.

Um antigo comentarista de *Nuven*s (HOLWERDA, 1960) esclarece que

ἀλαζών λέγεται ὁ ἄλλῃ καὶ πλάνῃ ζῶν καὶ βίῳ ἀστάτῳ, ὥς οἱ φιλόσοφοι περὶ ἡλίου, σελήνης, ἀστέρων τε τῶν λοιπῶν καὶ πάντων ἀπλῶς ψυχρομύθους λόγους πλατύνοντες ἐναντίους καὶ μαχομένους ἀλλήλοις καὶ αὐτοὺς ἑαυτοῖς, μεγέθη τε τούτων καὶ ἀπὸ γῆς ἀποστάσεις καὶ οὐσίας καὶ φύσεις καὶ θέσεις καὶ σχήματα καὶ ἄλλα μυρία λαλοῦντες.

diz-se que é impostor aquele que vive em vagabundagem e andança, numa vida incerta, como os filósofos que, em geral, prolongam discursos frígidos sobre o sol, a lua e todos os demais astros, contradizendo seus opositores, uns aos outros e a si mesmos, e que falam acerca da grandeza desses [astros], sua distância da terra, sua essência, sua natureza, sua posição, sua forma e infinitas outras coisas.

Um escoliasta de *Nuven*s (KOSTER, 1974) tenta justificar essa opinião tão negativa do personagem de Aristófanes quanto a Sócrates e seus discípulos:

¹⁴⁹ Os problemas financeiros de Estrepsíades advêm principalmente da fixação do filho Fidípides pelo hipódromo. Dado o conflito de gerações que se instala entre ambos desde o início da peça, pode ser mais do que uma coincidência que tanto o pai de Aristófanes quanto um de seus filhos se chamavam Filipo, “amante de cavalos” (RECKFORD, 1976, p. 98, n. 8).

¹⁵⁰ De acordo com Henderson (1998b, v. 2, p. 21, n. 10), Querefonte era um amigo, de longas datas, de Sócrates que, segundo a *Apologia* de Platão, perguntou ao oráculo de Delfos se havia um homem mais sábio do que Sócrates.

ὅτι οἱ φιλόσοφοι διὰ τὸ σεμνὰ ἔχειν ἤθη ἀλαζόνες τισὶ δοκοῦσιν· ὥχρῳντες δὲ εἰσι καὶ ἀνυπόδητοι, ἐπειδὴ μόνης ἀρετῆς φροντίζοντες, καὶ οὐ τρυφῆς, διώκουσι τὸ ἀπέριτον.

porque os filósofos, por terem caráter nobre, parecem impostores para alguns. São macilentos e descalços, uma vez que se preocupam apenas com a virtude e não com o conforto; buscam a frugalidade.

Não era necessário chegar a tanto. Segundo Dover (1972, p. 118),

Mesmo que um historiador ou filósofo moderno pudesse mostrar para Aristófanos a significância da diferença entre Sócrates e os movimentos intelectuais de sua época, não tenho certeza de que o poeta ficasse intimidado ou impressionado. [...] Eu duvido que ele tivesse hesitado em conquistar o sucesso à custa da segurança de Sócrates.

Se Aristófanos quisesse, de fato, se opor à personalidade histórica de Sócrates, ele poderia dirigir seus ataques aos aspectos mais polêmicos da vida do filósofo. Sua alegada dependência das orientações de um *daimôn*, a mãe parteira, sua teoria obstétrica de educação, os olhos esbugalhados e a notória imperfeição do nariz seriam, para ele, um prato feito (CORNFORD, 1961 [1919], p. 157).

Seguindo a linha de uma teoria da conspiração, Eliano, em *Histórias várias* 2.13 (HENDERSON, 2007, v. 5, p. 37), propõe que os ataques de Aristófanos, em *Nuvenus*, contra o filósofo emanaram do fato de que o poeta teria sido persuadido por Anito e seus colaboradores a participar de uma campanha de difamação pública movida contra Sócrates. Independentemente da plausibilidade dessas explicações e justificativas, o Sócrates de *Nuvenus*, de acordo com Whitman (1964, p. 141-142), consiste de um personagem inventado por Aristófanos que o poeta mune de uma impostura magnificente, com a qual dramatiza a ruptura entre a velha e a nova educação e sintetiza inventivamente as ideias mais diversas dos intelectuais da época. Nesse contexto, assim como o escoliasta de *Cavaleiros* (JONES; WILSON, 1969) dá uma definição clássica de *alazoneia*, ao comentar os versos 269-270 daquela peça, um escoliasta de *Nuvenus* (KOSTER, 1974), influenciado pela visão aristotélica, também apresenta uma definição que é coerente com a função que Sócrates vai desempenhar no enredo:

ἀλαζονεία προσποίησις μείζων, οὗ γινώσκει.

alazoneia é a pretensão de se saber mais do que se sabe.

Diante da recusa de Fidípides de se submeter à educação nos moldes da impostura socrática conforme definida na peça, a alternativa para Estrepsíades é ir ele mesmo ao

Pensatório (*phrontistêrion*, v. 128) e se tornar discípulo de Sócrates. Antes mesmo de se encontrar com o filósofo, Estrepsíades se familiariza com os mistérios do Pensatório (a distância que uma pulga pode saltar, o orifício por onde o mosquito faz o seu zumbido e as revoluções da lua) e com as condições de vida dos discípulos (comida escassa, pequenas trapaças necessárias à sobrevivência, atividades incomuns e pouco tempo de exposição ao ar livre). O incidente da pulga é sintomático das atividades desenvolvidas na escola de Sócrates (v. 143-147):

{Μα.} λέξω, νομίσαι δὲ ταῦτα χρὴ μυστήρια.
ἀνήρετ' ἄρτι Χαιρεφῶντα Σωκράτης
ψύλλαν ὀπόσους ἄλλοιτο τοὺς αὐτῆς πόδας.
δακοῦσα γὰρ τοῦ Χαιρεφῶντος τὴν ὀφρῦν
ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τὴν Σωκράτους ἀφήλατο.

{Discípulo} *Vou lhe contar: você precisa considerar essas coisas como mistérios.*
Sócrates acabou de perguntar a Querefonte
quantos de seus próprios pés uma pulga consegue saltar.
Ela tinha mordido a sobancelha de Querefonte
e saltado para a cabeça de Sócrates...

Um escoliasta de *Nuven* (KOSTER, 1974) mostra que os mistérios do Pensatório têm relação sutil com a caracterização dos discípulos de Sócrates como impostores:

ὀφρὺς καὶ τὸ ὑπεράνω τοῦ ὀφθαλμοῦ κείμενον· ὀφρὺς καὶ ἡ ἀλαζονεία, καὶ
ὠφρυωμένος ὁ ἀλαζών.

Sobancelha é a parte que fica acima do olho. Sobancelha também significa impostura, e o que levanta as sobancelhas é o impostor.

Se o escoliasta está correto em sua avaliação do significado oculto do incidente, desvendar os mistérios do Pensatório significa também compreender o tipo de comportamento exigido dos discípulos do filósofo.

Depois disso, Estrepsíades passa a explorar o currículo do Pensatório, que inclui aulas de astronomia, geometria e geografia. Em contraste com as preocupações bastante mundanas de Estrepsíades, as atividades no Pensatório têm natureza etérea.¹⁵¹ Em consonância com essa atmosfera de sonho e distanciamento, Sócrates aparece, então, suspenso em um enorme “balaio” (*tarsos*, v. 226). De acordo com Schlosser (2011, p. 7), é quase *ex machina* a entrada de Sócrates em cena. Sua empáfia o leva a menosprezar, por isso, o recém-chegado (v. 223):

¹⁵¹ Segundo Schlosser (2011, p. 9), ao mesmo tempo em que *Nuven* zomba dos peritos em filosofia, mostrando seu ridículo distanciamento das preocupações dos cidadãos comuns, a peça também zomba da busca por soluções fora do âmbito do mundo familiar de Estrepsíades.

{Σω.} τί με καλεῖς, ὦ 'φήμερε;

{Sócrates} Por que você me chama, sua efeméride?

O escoliasta de *Nuven*s (HOLWERDA, 1977) se surpreende com o vocativo, entendido como “ei, você que se preocupa com coisas passageiras” (*ô ta ephêmera phronôn*), e acrescenta:

ἄλλως τε δὲ καὶ ἀλαζονευόμενον αὐτὸν παρεισάγει.

Ele [o poeta] o introduz como especialmente jactancioso.

Apesar de maltrapilho, o esnobe Sócrates não consegue ocultar, portanto, a própria arrogância diante da admiração dos discípulos e de sua condição de favorito das divindades nebulosas (PALHARES, 2010, p. 13-14). Assim, no final do *prólogo*, começa a iniciação de Estrepsíades, com sua coroação, aspersão com farinha e prece, na qual Sócrates assume “uma forma de mestre e sacerdote combinados” (STRAUS, 2011, p. 15).

No *párodo* (v. 263-363), Sócrates apresenta as Nuven como deusas dos “ociosos” (*andres argoi*, v. 316), “sofistas” (*sophistai*), “adivinhadores” (*thouriomanteis*), “curandeiros” (*iatrotechnai*), “vadios cabeludos de unhas cuidadas e anel no dedo” (*sphragidonychargokomêtai*), “compositores que distorcem o canto do coro” (*aismatokamptai*) e “astrólogos” (*andres meteôropheneke*s, v. 331-335). Além disso, reconhece que são as próprias Nuven (*haiper*) que equipam esses homens com “opinião” (*gnômê*), “discurso” (*dialexis*), “inteligência” (*nous*), “fabulação” (*terateia*), “evasiva” (*perilexis*), “investida” (*krousis*) e “nocaute” (*katalêpsis*, v. 317-318). É, portanto, com os subterfúgios da impostura intelectual que as Nuven aparelham seus adeptos para o funcionamento na sociedade ateniense. Um escoliasta de *Nuven*s (KOSTER, 1974) especificamente relaciona a “fabulação” (*terateia*) desses intelectuais pedantes com a “sofística” (*sophistikê*), “adivinhação” (*sêmeiôsis*), “fala fabulosa” (*teratologia*), “dissertação sobre coisas inúteis” (*leptologia*) e “impostura” (*alazoneia*). Um antigo comentarista de *Nuven*s (HOLWERDA, 1960), ao glosar o verso 317, explica, além disso, que:

<τερατείαν> ἀλαζονείαν, παρὰ φύσιν λέγειν καὶ ψευδῆ.

fabulação: é impostura, falar algo sobrenatural e mentiroso.

Ao glosar o verso 318, o mesmo comentarista entende, ainda, que uma “fabulação” (*terateia*) é uma “fala falsa” (*pseudologia*). Percebe-se que as Nuven aparecem associadas, portanto,

com a mentira e o uso fraudulento das palavras para enganar as pessoas a fim de que atribuam ao interlocutor um prestígio superior ao que, de fato, mereceria.

Em contrapartida, o poeta faz com que o coro de Nuvens, por sua vez, teça irônicos elogios a Sócrates (v. 358-363):

{Χο.} χαῖρ', ὦ πρεσβῦτα παλαιογενές, θηρατὰ λόγων φιλομούσων.
 σύ τε, λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ, φράζε πρὸς ἡμᾶς ὅτι χρήζεις·
 οὐ γὰρ ἂν ἄλλω γ' ὑπακούσαιμεν τῶν νῦν μετεωροσοφιστῶν
 πλὴν ἢ Προδίκω, τῷ μὲν σοφίας καὶ γνώμης οὔνεκα, σοὶ δὲ
 ὅτι βρενθύει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῷ φθαλμῷ παραβάλλεις
 κἀνυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κἀφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς.

{Coro} Saudações, ó ancião nascido outrora, caçador de palavras musicais,
 e sacerdote da conversa mais fiada, diga-nos qual é a sua necessidade.
 Nós não daríamos ouvido a nenhum outro especialista na ciência dos astros
 a não ser a Pródico. A ele por causa da sabedoria e do conhecimento, e a você
 porque você desfila na avenida e remexe os olhos, mesmo estando descalço.
 Embora ature muita coisa ruim por nossa causa, faz cara de importante.

Para Féral (2009, p. 69), a combinação de *lêrôn* com o superlativo *leptotatôn* “delega à personagem tanto a função *ponêros* quanto *alazôn*”.¹⁵² Há três razões, porém, por que se deve considerar essa descrição como se referindo a um impostor. Em primeiro lugar, o verbo *brenthyomai* geralmente se emprega no sentido de se caminhar empertigado a fim de demonstrar ostentação. De fato, de acordo com um escoliasta de *Nuvens* (KOSTER, 1974),

βρενθύη κτλ.] μέγα φρονεῖς καὶ ἀλαζονεύη.

“você desfila” etc.: você é arrogante e se ufana.¹⁵³

Em segundo lugar, as expressões “você remexe os olhos” (*tôphthalmô paraballeis*) e “faz cara de importante” (*semnoprôsopeis*) remetem aos comentários do mesmo escoliasta (KOSTER, 1974) sobre as sobranceiras de Querefonte (v. 143-147). Em terceiro lugar, de acordo com o escoliasta,

ἰδίον ἐστὶ τῶν ἀλαζόνων τὸ μὴ ἔχειν αἰεὶ τὸ βλέμμα ἐπὶ ταῦτοῦ, ἀλλ' ἄνω καὶ κάτω
 κινεῖν, καὶ νῦν μὲν ἐνταῦθα, νῦν ἄλλοσε μεταφέρειν. σκώπτει οὖν τὸν Σωκράτην
 ὡς ὑπ' ἀλαζονείας τοὺς ὀφθαλμοὺς μεταφέροντα.

¹⁵² Féral (2009, p. 69) tira essa conclusão a partir de sua leitura de Whitman (1964, p. 139), mas faz a ressalva de que “é preciso ter o cuidado de não entender *ponêros* no sentido ‘mau-caráter’, atributos (*sic*) de Agorácrito e paflagão em *Cavaleiros*, mas alguém dotado de um palavreado ardiloso”.

¹⁵³ Um comentarista antigo de *Nuvens* (HOLWERDA, 1960) identifica, de forma ainda mais explícita, a descrição do modo como Sócrates andava com a *alazoneia*: βρενθύει] ἀλαζονεύει, “desfila: age como impostor”.

é próprio dos impostores não manter o olhar fixo sobre uma mesma coisa, mas movê-lo para cima e para baixo, movimentando-o ora em uma direção, ora em outra. Zomba, portanto, de Sócrates que, por impostura, movimentaria os olhos.

Um antigo comentarista de Nuvens (HOLWERDA, 1960) explica que é como se o coro de Nuvens dissesse:

οὐ γὰρ ἄλλω τῶν νῦν σοφῶν ὑπακούσασιν ἢ σοὶ καὶ Προδίκῳ τῷ Χίῳ, Προδίκῳ μὲν ἔνεκα σοφίας καὶ γνώμης καὶ γνώσεως ἀληθοῦς, σοὶ (v. 362) δέ, ὅτι βρενθύη καὶ σοβαρὸν βλέπεις ταυρηδὸν τὰ τῶν ὀφρύων σαρκώδη ἐπιχαλῶν, καὶ τῷ 'φθαλμῷ παραβάλλη καὶ τῇδε κάκεισε στρέφεις τοὺς ὀφθαλμούς (v. 363), καὶ ἀνυποδητεῖς καὶ ψυχὸς ὑπομένεις ἐν τῷ χειμῶνι, καὶ ἐφ' ἡμῖν καὶ περὶ ἡμῶν ληρολεσχεῖς σεμνῷ καὶ ἀλαζονικῷ τῷ προσώπῳ. ὥστε τὸν Σωκράτην ὁ κωμικὸς κενόσοφον δείκνυσιν, Πρόδικον δὲ τῷ ὄντι σοφόν.

pois nós não daríamos ouvidos a nenhum outro dos sábios de hoje, a não ser a você e a Pródico de Quios; a Pródico, por causa de sua sabedoria, opinião e ciência verdadeira; a você (v. 362), porém, porque desfila e nos encara furiosamente como um touro, baixando as sobrancelhas carnudas, remexe os olhos, movendo-os de um lado para o outro (v. 363), anda descalço, suporta o frio no inverno e joga conversa fora conosco e sobre nós com a cara pomposa de um impostor. De forma que o poeta cômico mostra Sócrates como um sábio de araque, mas a Pródico como um sábio de fato.

Ou seja, enquanto Pródico é apresentado pelas Nuvens como verdadeiramente sábio, as deusas descrevem a Sócrates com todas as cores de um artista da enrolação que sabe manipular um auditório com demonstrações de loquacidade e faquirismo bem como com ensaiados gestos de superioridade afetada.

Com isso, percebe-se que Aristófanes acertou, mais uma vez, ao escolher os componentes de seu coro. Desta vez, possivelmente motivado pelo desejo de enfatizar a passagem do tempo e a natureza nuviosa dos personagens da peça, o poeta apela às Nuvens,¹⁵⁴ com as quais se associam a neblina e o nevoeiro. Sócrates, por sua vez, também foi uma escolha bem sucedida, por sua popularidade na época e suas notórias idiossincrasias (PALHARES, 2010, p. 10-11). Sócrates é uma pessoa reconhecível: é visível e está lá; numa época em que a maioria dos filósofos vinha de fora, Sócrates era ateniense. Além disso, é uma figura desprovida de beleza física: aspecto de sileno, nariz chato, lábios protuberantes e olhos saltados; “era só exagerar o grotesco de sua figura” (JAEGER, 2003 [1936], p. 428).

¹⁵⁴ Straus (2011, p. 7, n. 43) aponta para o fato quase inédito de um coro de nuvens no drama grego. Segundo ele, este é um dos poucos exemplos de coro formado por divindades nas peças supérstites, a exemplo das Fúrias (nas *Eumênides*, de Ésquilo), as filhas do Oceano (em *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo) e os sátiros (no *Cíclope*, de Eurípides).

As características diferenciais assinaladas por Platão entre o espírito socrático e o sofístico desvanesciam-se ante as suas semelhanças fundamentais: para ambos, era preciso analisar tudo, e nada havia de tão elevado e de tão santo que estivesse à margem de toda discussão e não precisasse de fundamentação racional (JAEGER, 2003 [1936], p. 429).¹⁵⁵

Em *Rãs*, Aristófanes apresenta um Sócrates tão efeminado quanto muitos de seus *alazones*. Apesar de isso não acontecer de modo explícito em *Nuvens*, pode-se conjecturar que esse viés já começa a ser sugerido na sátira ao raciocínio socrático no episódio em que se questiona a origem do ruído emitido pelos pernalongos (WORMAN, 2008, p. 97). Diante da resposta de que os pernalongos produzem seu zumbido com o ânus e não com a boca (v. 158-165), o poeta pode estar antecipando a autodescrição de Sócrates na *Apologia* de Platão, em que o filósofo se apresenta como “a mosca de Atenas”. Além disso, uma imagem semelhante aparece, no v. 193, passagem em que o ânus (*ho prôktos*) assume a função de olho que investiga os céus em busca de sabedoria meteorológica (WORMAN, 2008, p. 101).

De acordo com Platão (*Laques* 181b), Sócrates tinha se havido muito bem na batalha de Delião no verão anterior e, portanto, a primavera de 423 não era o melhor momento para que Aristófanes o atacasse publicamente; foi, porém, sua longa associação com o proeminente Alcibíades que fez com que o poeta o escolhesse como representante da figura do intelectual parasita e pedante (DOVER, 1972, p. 118-119). Como personagem, Sócrates chega a guardar algumas semelhanças com Cleão (por sua intransigência para com os velhos e pela brutalidade implícita em sua liderança); todavia, por causa de seu asceticismo e simplicidade no vestir, é bastante diferente do demagogo. A despeito disso, segundo Worman (2008, p. 96), ao contrário de Platão, Aristófanes o pinta como susceptível a excessos no sentido oposto aos de Cleão, especialmente por causa da falta de respeito para com a própria saúde, o que o brutaliza e animaliza.¹⁵⁶

Logo após o *párodo*, tem lugar um *quasi-agôn* (v. 365-475) entre Estrepsíades (*bômolochos*) e Sócrates (*alazôn*), cuja estrutura pode ser dividida em blocos, o primeiro dos quais compreende indagações formuladas por Estrepsíades para satisfazer sua curiosidade

¹⁵⁵ De acordo com Dover (1972, p. 116), toda a tradição literária antiga que nos chegou sobre Sócrates condena o retrato que Aristófanes pinta do filósofo em *Nuvens*. Como Aristófanes não tem a intenção de ser historicamente preciso, pode, por isso, tomar pessoas públicas como representantes genéricas dos defeitos que quer condenar. De fato, como personagem, Sócrates difere consideravelmente da figura histórica, tornando-se o que Burkett (1985, p. 316) denomina de “aliança profana da sofística com a filosofia natural, de Protágoras com Diógenes da Apolônia”.

¹⁵⁶ Em *Comensais* (427), Aristófanes condena os sofistas por se apegarem a hábitos extravagantes. Além disso, dramaturgos como Êupole e Amípsias já haviam zombado de Sócrates como sendo um dos sofistas mais ridículos (WORMAN, 2008, p. 97). Sócrates, atacado em *Comensais* e *Nuvens* (de Aristófanes) bem como em *Bugiganga* (*Konnos*, de Amípsias) e *Bajuladores* (*Kolakes*, de Êupole), aparece como *aklêtos*, em *Nuvens*, e *amousikos* (isto é, ignorante da etiqueta e das convenções das pessoas educadas e galantes), em Amípsias (WORMAN, 2008, p. 95, n. 115).

sobre as Nuvens (v. 358-411). Trata-se de uma esticomitia entre Sócrates e Estrepsíades durante a qual este faz perguntas que aquele se esforça por responder:

	Estrepsíades	Sócrates
1	pergunta: causa da chuva?	resposta: nuvens
2	pergunta: causa do trovão?	resposta: deslocamento das nuvens
3	pergunta: causa do deslocamento das nuvens?	resposta: redemoinho cósmico
4	pergunta: causa do trovão?	ilustração: flatulência
5	pergunta: causa do raio?	ilustração: bexiga

Tabela 3 - Primeira Parte do *Quasi-Agôn* de *Nuvens*

Durante esta primeira parte do *quasi-agôn*, Sócrates apresenta um raciocínio naturalista extremamente rigoroso e que prefigura o desempenho do Melhor Argumento contra o Pior Argumento no *agôn* (v. 888-1114).¹⁵⁷ Sua doutrina apresenta explicações até certo ponto coerentes para fenômenos de aparente natureza mística e sobrenatural. Como *alazôn*, acaba sendo muito menos engraçado do que Lâmacos e o paflagão, pois apresenta uma seriedade monótona descontinuada apenas pelas ilustrações da flatulência para explicar o trovão e da bexiga para elucidar o raio. Interrompe-se, então, o diálogo entre Sócrates e Estrepsíades a fim de que se exponham as condições para a iniciação de Estrepsíades. Duas vezes se mencionam tais condições ao velho. Primeiramente, as Nuvens lhe falam sobre a necessidade de resistir à fome e ao frio, e de optar pela abstinência do vinho e das relações sociais (v. 412-419). Em segundo lugar, Sócrates lhe impõe a exigência de um ateísmo trinitário que só valoriza o Caos (*Chaos*), as Nuvens (*Nephelai*) e a Língua (*Glôtta*, v. 423-424).¹⁵⁸ Nos dois casos, Estrepsíades expressa assentimento. A partir daí, o *quasi-agôn* fica limitado a Estrepsíades e às nuvens, numa negociação de que habilidades exatamente vão ser concedidas ao velho aprendiz de impostor (v. 425-436), o que culmina em um voto de consagração proferido por Estrepsíades (v. 437-456) e em promessas de bonanças futuras (v. 457-475). Para Féral (2009, p. 69), com base em Whitman (1964, p. 120-122, 129, 135 e 139), “*ponêria* é precisamente a arte que o herói espera aprender com Sócrates, mas se mostra incapaz”. Entretanto, a ação, em Aristófanes, raramente se limita a um único aspecto do caráter daqueles que nela se envolvem. Parece, portanto, que Estrepsíades se interessa pelo pacote cômico em sua inteireza. Ele deseja adquirir todas as “habilidades” que o tornarão retoricamente invencível,

¹⁵⁷ Os dois argumentos são geralmente representados como galos de briga (ARROWSMITH; PARKER, 1969; HENDERSON, 1998b, v. 2).

¹⁵⁸ Straus (2011, p. 13) menciona que o redemoinho cósmico e a língua não são encontrados em nenhum outro lugar da antiga literatura grega como figuras semidivinas.

principalmente *ponêria* (“esperteza”), *anaideia* (“pouca-vergonha”) e *panourgia* (“cafajestagem”). Ou seja, Estrepsíades está fadado ao insucesso porque, enquanto espera adquirir as habilidades que o tornarão um verdadeiro herói cômico, tudo o que o Pensatório pode lhe ensinar é impostura. De fato, embora figura marcante na peça, Sócrates não demonstra qualquer heroísmo. Segundo Whitman (1964, p. 140), “a liberação de Sócrates das restrições já é algo completamente realizado e, por isso, não é dramatizada como esforço heroico”.¹⁵⁹ É precisamente o domínio engessado de algumas dimensões de certo conjunto de recursos retóricos, sem a correspondente espontaneidade, criatividade e maleabilidade do *eirôn*, que constitui, na antiga comédia grega, a *alazoneia* (“impostura”).

No *quasi-agôn* de *Nuvenus*, temos uma das quatro ocorrências, em Aristófanes, do termo *eirôn* (ou cognatos).¹⁶⁰ Assim, supondo que essa passagem de *Nuvenus* não tenha sofrido nenhuma alteração para a segunda versão da peça, pode-se dizer que a ocorrência mais antiga do termo em Aristófanes se deu em 423 a.C., aparecendo no bombardeio de insultos que Estrepsíades prevê que vai receber, se se submeter à educação dos sofistas.¹⁶¹ De acordo com Bergson (1971, p. 407-422), essa saraiva de injúrias fica organizada, de forma um tanto livre, em diferentes grupos semânticos, embora nenhuma hierarquização possa ser, de fato, percebida (v. 445-450):

θρασύς, εὐγλωττός, τολμηρός, ἴτης,
βδελυρός, ψευδῶν συγκολλητής,
εὐρησιεπής, περίτριμμα δικῶν,
κύρβις, κρόταλον, κίναδος, τρύμη,
μάσθλης, εἰρων, γλοιός, ἀλαζών,
κέντρων, μιᾶρός, στρόφισ, ἀργαλέος, ματιολοιχός.

*insolente, bom de lábia, atrevido, imprudente,
nojento, armador de esquemas,
inventor de frases, liso nos tribunais,*

¹⁵⁹ Além disso, Whitman (1964, p. 140-141) vê outros dois impedimentos a que Sócrates adquira, na peça, o estatuto de herói: falta-lhe alguma dimensão do grotesco, entendido como a fusão de qualidades divinas e animais, e sobram-lhe diminutivos, usados consistentemente pelo poeta em relação a seu personagem e às *Nuvenus*. Esses defeitos acabam, portanto, solapando o aspecto heroico de Sócrates.

¹⁶⁰ Além de *Nuvenus* (v. 449), ele também ocorre em *Vespas* (v. 173), *Paz* (v. 623) e *Aves* (v. 1211). Em contraste, são 22 as ocorrências de *alazôn* e seus derivados ou compostos em Aristófanes.

¹⁶¹ O formato atual da peça revela que Aristófanes tem uma verdadeira bronca com o novo tipo de educação que estava sendo oferecido à juventude ateniense. De acordo com Jaeger (2003 [1936], p. 429), com *Nuvenus*, “é a primeira vez que aqui surge de modo total a imagem espiritual do grande perigo que importa conjurar. Aristófanes vê com clarividência a dissolução de toda herança espiritual do passado e não consegue contemplá-la impassivelmente”. Mesmo assim, adverte (p. 432): “seria um erro considerá-lo um partidário unilateral de uma das tendências [educação antiga x nova educação]. Ele próprio foi beneficiário da educação moderna e a comédia seria inconcebível nos bons tempos antigos a que o seu coração pertencia e que, no entanto, o teriam vaiado”.

metido a rábula, badalador de si mesmo, raposa astuciosa, espertalhão, salafrário, fingido (eirôn), escorregadio, impostor (alazôn), espinho na carne, asqueroso, enrolão, incômodo, filão.

No agrupamento resultante dessa distribuição de ofensas, percebe-se que *thrasys* (“insolente”), *tolmêros* (“atrevido”) e *itês* (“imprudente”) pertencem ao grupo semântico da impetuosidade; *euglôttos* (“bom de lábia”), *pseudôn sygkollêtês* (“armador de esquemas”) e *heurêsiepês* (“inventor de frases”), ao grupo da verbosidade; *peritrimma dikôn* (“liso nos tribunais”) e *kyrbis* (“metido a rábula”), ao grupo da familiaridade com o sistema legal; *krotalon* (“balador de si mesmo”),¹⁶² *kinados* (“raposa astuciosa”) e *trymê* (“espertalhão”), ao grupo da astúcia; *masthlês* (“salafrário”),¹⁶³ *eirôn* (“fingido”), *gloios* (“escorregadio”) e *alazôn* (“impostor”), ao grupo do fingimento e da inconstância; e *bdelyros* (“nojento”), *kentrôn* (“espinho na carne”), *miaros* (“asqueroso”), *strophis* (“enrolão”), *argaleos* (“incômodo”) e *matioloichos* (“filão”), ao grupo semântico dos comportamentos socialmente inaceitáveis. De acordo com Wolfsdorf (2008, p. 667),

Neste caso, pouco mais pode ser deduzido desta passagem sobre o *eirôn per se* além do fato de que ele é dúplice, difícil de desmascarar e indesejável. Por exemplo, não fica claro no contexto se se pretende que o *eirôn* apresente alguma diferença em relação aos outros termos com ele associados. Aristófanes podia estar simplesmente repetindo a mesma ideia com palavras diferentes.

Pode-se dizer o mesmo em relação ao *alazôn*. De fato, neste caso, o escoliasta de *Nuvenus* (HOLWERDA, 1977) o interpreta em termos bastante genéricos: “vagabundo” (*planos*) e “sem-vergonha” (*anaidês*).¹⁶⁴ Além disso, ao tratar do v. 449, um antigo comentarista de *Nuvenus* (HOLWERDA, 1960) repete, mais ou menos, a explicação de *alazôn* que havia dado quando discutira a descrição ofensiva que Fídipides fizera de Sócrates e seus discípulos (v. 102-104):

<ἀλαζών:> ἄλη καὶ πλάνη ζῶν καὶ μηδὲν ὀρθὸν ἔχων βίω.

¹⁶² O escoliasta de *Nuvenus* (HOLWERDA, 1977) define κρόταλον como κυρίως ὁ σχιζόμενος κάλαμος ὁ κατασκευαζόμενος ἐπίτηδες ὥστε ἡχεῖν, “propriamente, o junco fendido, preparado, de maneira hábil, para soar”. Trata-se, portanto, do contexto em que um instrumento musical, como a flauta, é preparado para produzir sons. A referência diz respeito, obviamente, à capacidade de se autopromover ou de conquistar a atenção das pessoas.

¹⁶³ Aristófanes já empregara o mesmo termo em *Cavaleiros* (v. 269) em íntima conexão com *alazôn*. O escoliasta de *Nuvenus* (HOLWERDA, 1977) define *masthlês* como ἰδίως ὁ μεμαλαγμένος λῶρος καὶ ἔκλυτος, “propriamente falando é o couro amolecido e relaxado”. A ideia é a de uma pessoa que se presta a qualquer baixaria.

¹⁶⁴ O termo *planos* pode ter a conotação mais forte de “enganador”. Apesar disso, como a palavra *alazôn* simplesmente consta dessa lista de insultos, é difícil precisar até que ponto há alguma impostura envolvida em seu sentido nesta ocorrência.

impostor: aquele que vive em andança e vagabundagem e não tem nada certo na vida.

Depois do *quasi-agôn*, ocorre uma cena de transição (v. 476-509), em que se realiza uma espécie de exame de admissão de Estrepsíades, com base em sua memória, eloquência, capacidade de compreensão e susceptibilidade aos castigos físicos peculiares, naquela época, ao processo educacional. Uma vez aprovado, Estrepsíades recebe a ordem de se despir para, finalmente, ingressar no Pensatório.

Em relação à *parábase* (v. 510-625), Whitman (1964, p. 128) se pergunta como é possível que as Nuvens, “patronisas da charlatanice” (*patronesses of quackery*), surpreendentemente celebrem a cidade de Atenas, seus cultos e deuses. Inicialmente, o autor propõe a explicação de que tradicionalmente a *parábase* envolve um abandono pelo coro de seu caráter e que, por essa razão, é possível que, sem contradições, as Nuvens celebrem os deuses oficiais e condenem impostores como Cleão. Assim, usando o coro como sua própria voz, o poeta isenta a si mesmo de impostura em uma comparação com Sófocles (v. 545):

καὶ γὰρ μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὧν ποιητὴς οὐ κομῶ.

E eu, sendo um homem de talento poético equivalente, não deixo o cabelo crescer.

Um antigo comentarista de *Nuvens* (HOLWERDA, 1960) explica que “deixar o cabelo crescer” (*komô*) significa “jactanciar-se” (*alazoneuomai*), conforme *Pluto* (v. 170). É possível, portanto, que, na *parábase*, as Nuvens condenem a *alazoneia* porque não falam como personagens, mas como narradoras. No entanto, a resposta preferencial de Whitman (1964, p. 128) a essa possível incoerência é que as Nuvens “parecem resumir, em sua resposta irresponsável, a confusão de valores aparentemente claros e a forma como algumas coisas se fundem a outras” (v. 348s).

Depois da *parábase* (v. 510-625), vem a sízigia jâmbica (v. 627-887), na qual Estrepsíades é praticamente expulso do Pensatório. Segundo um antigo comentarista de *Nuvens* (HOLWERDA, 1960), até as palavras com que Sócrates rejeita o discípulo (v. 627-631) são marcadas pela impostura:

χρᾶται δὲ καὶ λέξεσι πάνυ φιλοσόφοις ἀλαζόσι προεπούσαις.

Ele usa as palavras que bem convêm aos filósofos impostores.

Ou seja, Estrepsíades é expulso do Pensatório porque se mostra incapaz de aprender, de forma cabal e proveitosa, a impostura que o colocaria no mesmo patamar dos discípulos de Sócrates.

De fato, a preocupação obsessiva de Estrepsíades com a cama e com os percevejos que a infestam,¹⁶⁵ o impede de passar nos testes que lhe são propostos por Sócrates, que incluem habilidades de escansão poética, compreensão dos gêneros dos substantivos e resolução de problemas. Sócrates se retira para lhe conceder tempo para raciocinar. No retorno do professor, Estrepsíades é submetido a um teste de retórica no qual é bem sucedido a princípio, ao arquitetar um esquema fraudulento para se esquivar dos juros dos credores: parar, com magia, a própria lua a fim de evitar a chegada da data de vencimento de seus títulos (v. 743-756). Estrepsíades também inventa um esquema para escapar dos processos movidos contra ele: queimar os autos, o que recebe a aprovação de Sócrates (v. 757-774). Sua reprovação vem no último teste, ao propor o suicídio como forma de reverter um julgamento aparentemente perdido (v. 775-779). Apesar do fracasso óbvio de sua solução, pode-se dizer que, na verdade, Estrepsíades pegou a ideia. Ele compreendeu que é preciso tapear os oponentes. O que lhe faltou foi entender que fazer isso não deveria expor o impostor a situações de risco a sua própria sobrevivência como aproveitador das conjunturas favoráveis. Sendo assim, o aprendiz de impostor não pode permanecer nas fileiras dos trapaceiros profissionais. Entretanto, as próprias divindades nebulosas reconhecem que houve certo grau de progresso. O coro de Nuvens se dirige a Sócrates com a afirmação (v. 808-811a):

σὺ δ' ἄνδρὸς ἐκπεπληγμένον καὶ φανερώς ἐπηρμένον
γνοὺς ἀπολάψεις ὅτι πλεῖστον δύνασαι ταχέως·

*Você sabendo como fazê-lo, vai devorar, rapidamente, o quanto puder,
um homem cheio de admiração e visivelmente exaltado.*

As Nuvens reconhecem, portanto, que Estrepsíades havia cedido à lavagem cerebral que tentara transformá-lo em impostor. Um escoliasta de *Nuvens* (KOSTER, 1974) interpreta “visivelmente exaltado” (*phanerôs epêrmenou*) como “impostor estimulado pela esperança” (*alazonos epairomenou têi elpidi*), “arreatado do chão” (*meteôrou ontos*), “um ignorantão arrogante” (*hyperêphanou idiôtu*). Estrepsíades abraçou, portanto, a impostura, mas faltavam-lhe as habilidades que lhe possibilitariam tirar proveito dela.

Diante da desistência do filósofo, Estrepsíades apela ao próprio Sócrates e às Nuvens, recebendo destas últimas o conselho de se fazer substituir, no Pensatório, por Fidípides. Para convencer o filho, Estrepsíades lhe apresenta, de forma caricata, amostras da educação

¹⁶⁵ A imagem de mordiduras ocorre duas vezes na peça. No *prólogo*, Estrepsíades é mordido pelas dívidas que lhe foram trazidas pela esposa e pelo filho (v. 12s). No Pensatório, ele é atacado por percevejos (v. 707s). Por essa razão, Marzullo (1953, p. 115) e Whitman (1964, p. 141) interpretam a etimologia de seu nome como significando “homem que se contorce e vira na cama”.

socrática: o ateísmo, a crença no “redemoinho cósmico” (*Dinos*), a vida frugal e a lição sobre os gêneros dos substantivos. Muito a contragosto, Fidípides ingressa no Pensatório a fim de conhecer os dois tipos de argumento, que, na ausência de Sócrates e em sua presença, passam, então, a travar o *agôn* pelo direito de se tornar preceptor do rapaz.

O *agôn* de *Nuven*s (v. 888-1114) é, portanto, travado entre as personificações de dois tipos de argumentos: o Melhor Argumento e o Pior Argumento, que se comportam, respectivamente, como *alazôn* e *eirôn*.¹⁶⁶ O *agôn* de *Nuven*s se divide em duas partes: a primeira, dedicada à “troca de insultos” (*loidoria*) entre os dois rivais (v. 888-933); e a segunda, voltada para a “demonstração” (*epideixis*) propriamente dita dos argumentos dos dois concorrentes (v. 934-1114). Na *loidoria*, o Pior Argumento fala primeiro (v. 888-895) e, a despeito do fato de que os dois rivais aparentemente não se conhecessem até aquele momento, o Melhor Argumento imediatamente o reduz à condição de argumento inferior (v. 893). Trata-se de um mecanismo da *alazoneia* que, no contexto do *agôn*, é disparado automaticamente diante da menor provocação. A vanglória define o teor do diálogo, no qual o Pior Argumento se jactancia primeiramente (v. 888-895) e no qual, logo em seguida, o Melhor Argumento faz o mesmo (v. 896-900). Depois disso, ocorre um pequeno debate sobre a existência da justiça (v. 901-907), seguido de uma troca de ofensas (v. 908-933), em que o Melhor Argumento recebe os insultos de “velho imbecil” (*typhogerôn*), “inconveniente” (*anarmostos*, v. 908), “antiquado” (*archaios*, v. 915), “esquálido” (*auchmeis*, v. 919) e “retrógrado” (*Kronos*, v. 929).¹⁶⁷ Apesar de o *alazôn* ser geralmente mais injurioso do que o *eirôn*, neste caso, a quantidade de insultos dirigidos contra o Pior Argumento é a mesma: “bicha” e “sem-vergonha” (*katapygôn* e *anaischyntos*, v. 909), “bufão” (*bômolochos*, v. 910), “parricida” (*patraloias*, v. 911) e “insolente” (*thrasys*, v. 915a). Este último insulto, uma repetição da fala do Melhor Argumento em sua primeira provocação ao Pior Argumento (v. 890), recebe, em ambos os casos, a glosa de “impostor” (*alazôn*) de um escoliasta de *Nuven*s (KOSTER, 1974). Essa interpretação parece compatível com o *topos*, uma vez que, de modo geral na literatura grega, o verdadeiro *alazôn* é geralmente o primeiro a acusar seu rival de *alazoneia*. Embora, os ultrajes dirigidos ao Pior Argumento não se prendam a um nexu único, as ofensas contra o Melhor Argumento se fixam principalmente na ideia de que pensar ponderadamente faz parte de um passado há muito superado. De qualquer forma, o insulto de “velho imbecil” (*typhogerôn*), proferido contra o Pior Argumento (v. 908), recebe a glosa de “velho impostor” (*alazôn gerôn*) dos escoliastas de *Nuven*s (HOLWERDA, 1960; KOSTER, 1974).

¹⁶⁶ De acordo com Henderson (2007, v. 5, p. 295, n. 101), falta nesta versão de *Nuven*s uma ode coral que deveria vir imediatamente antes do *agôn*.

¹⁶⁷ Cronos, pai de Zeus, simbolizava uma era ultrapassada (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 67, n. 32).

O verbo *typhoô*, do qual deriva a expressão, significa, de fato, “ficar insano por causa da arrogância”. Ou seja, de modo compatível com a retórica da época, tanto um quanto o outro brandem insultos que procuram retratar o opositor como impostor e arrogante, mas, como costuma acontecer nesse tipo de debate, a galinha que canta é a que bota.

A seção de *loidoria* (v. 888-933) termina com a referência do Melhor Argumento ao comportamento argumentativo do Pior Argumento: insidioso como o de um Télefo (v. 922), uma imagem que predominara em *Acarnenses*, e predatório como o de Pendeleto, voraz promotor ateniense (v. 923). Nas duas alusões, prevalece claramente a ideia de que o Pior Argumento se prestará a qualquer tipo de ultraje a fim de triunfar nessa querela. Com isso, os adversários passam à *epideixis*, desta vez cabendo ao Melhor Argumento a oportunidade de falar primeiro (v. 961-1028). Seu argumento tem por foco o valor da “educação tradicional” (*hê archaia paideia*, v. 961). De fato, o Melhor Argumento enaltece a atuação do professor de música e poesia (*kitharistês*, v. 961-972) e do professor de educação física (*paidotribês*, v. 973-983), eximindo-se apenas de se referir ao professor de leitura e redação (*grammatistês*). O Pior Argumento interrompe a exposição do Melhor Argumento para, mais uma vez, se referir a sua fala como “antiquada” (*archaia*, v. 984). Na segunda parte de sua exposição (v. 985-999), o Melhor Argumento retoma a temática do que ele chama de “minha educação” (*hêmê paideusis*, v. 986), capaz de produzir homens vigorosos e temperantes como os que lutaram em Maratona, e conclui seu discurso com as vantagens que Fidípides auferirá se optar por receber esse tipo de educação (v. 1009-1023):

ἦν ταῦτα ποῆς ἀγὼ φράζω
καὶ πρὸς τούτοις προσέχης τὸν νοῦν
ἔξεις αἰεὶ στήθος λιπαρόν, χροιάν λαμπράν,
ὥμους μεγάλους, γλῶτταν βαιάν,
πυγὴν μεγάλην, πόσθην μικράν·
ἦν δ' ἄπερ οἱ νῦν ἐπιτηδεύης,
πρῶτα μὲν ἔξεις χροιάν ὠχράν, ὥμους μικρούς,
στήθος λεπτόν, γλῶτταν μεγάλην,
κωλὴν μικράν, ψήφισμα μακρόν,
καὶ σ' ἀναπείσει τὸ μὲν αἰσχροὺν ἅπαν
καλὸν ἡγεῖσθαι, τὸ καλὸν δ' αἰσχροὺν,
καὶ πρὸς τούτοις τῆς Ἀντιμάχου
καταπυγῶσύνης ἀναπλήσει.

*Se você fizer as coisas que lhe digo,
E nelas prestar atenção,
Você sempre terá um peito sarado, pele cintilante,
Ombros largos, língua pequena,
Um traseiro enorme e um pênis minúsculo.
Mas, se você praticar as coisas que agora ensinam,
Em primeiro lugar, você terá uma pele pálida, ombros estreitos,*

*Um peito murcho, uma língua grande,
Um sobreco miúdo e documentos graúdos¹⁶⁸
E ele vai persuadi-lo de que tudo o que é indecente, é bom
E de que tudo o que é bom, é indecente.
Além disso, vai infectá-lo
Com a veadagem de Antímaco.*

Em sua fala final na *epideixis*, o Melhor Argumento deixa sua seriedade inicial e, por um breve momento, chega mesmo a ser engraçado, o que lhe vale um caloroso aplauso do corifeu (v. 1034-1035). O Pior Argumento não se intimida com isso e começa a demolir os argumentos de seu opositor a partir das pequenas falhas de seu raciocínio. Passa, portanto, à apologia das práticas desprezadas pelo Melhor Argumento: banhos quentes, sob a alegação de que fizeram bem a Hércules, o mais viril de todos os homens (v. 1036-1050); as visitas à agora, sob o pretexto de que eram recomendadas por Homero (v. 1055-1056);¹⁶⁹ o exercício da língua (v. 1058-1059); a prática da indecência, capaz, segundo ele, de conceder prazeres inigualáveis, como os dos “jovens amantes” (*paides*), “mulheres” (*gynaikes*), “jogos” (*kottaboi*), “pratos finos” (*opsa*), “bebedeiras” (*potoi*) e “gargalhadas” (*kachasmoi*, v. 1073-1074); e, finalmente, o ato sexual passivo, na constatação de que esta era a moda favorita da plateia (v. 1085-1100). Há ainda a sugestão, no *agôn* entre o Melhor Argumento e o Pior Argumento, de que os jovens sofistas brandiam a “língua grande” (*glôttan megalên*, v. 1018-1019) tão indiscriminadamente, na arena pública, quanto o pênis, em outras circunstâncias, a conhecida metáfora do político/sofista como “meretriz” (WORMAN, 2008, p. 103). Diante disso, o Melhor Argumento reconhece sua derrota e migra para o lado dos oradores linguarudos e efeminados. Assim, como consequência dessa derrota, todos os oradores atenienses acabam caracterizados por excessos de asceticismo e/ou estilo de vida feminino e sibarítico (WORMAN, 2008, p. 104). A natureza esmagadora e incontestável dos argumentos apresentados pelo Pior Argumento produz dois resultados: o Melhor Argumento se converte à pior argumentação, matriculando-se ele próprio no Pensatório (v. 1102-1104), e Fidípides aceita se submeter à educação que lhe será dada pelo Pior Argumento (v. 1105-1114). Com mais uma vitória de um *eirôn/bômolochos* sobre um *alazôn*, todos entram no Pensatório e, com a *skêne* vazia, tem início uma segunda e breve *parábase* (v. 1115-1130).

¹⁶⁸ Henderson (1998b, v. 2, p. 148) corrige κωλῆν μικράν (“sobreco miúdo”), no v. 1019, para πυγῆν μικράν (“traseiro miúdo”), provavelmente a fim de estabelecer um contraste mais explícito com o v. 1014. *Kôlên* significa, de fato, o osso carnudo da coxa e é provável que tenha mais o sentido de “pênis” do que de “traseiro”.

¹⁶⁹ É preciso lembrar, porém, que, nos poemas homéricos, *agora*, de fato, não significava “mercado” e “centro da cidade” como nos dias de Aristófanes, mas “lugar de assembleia” (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 153, n. 77).

A duração da segunda *parábase* representa simbolicamente o período em que Fidípides recebe sua educação no Pensatório. Depois dela, tem início o episódio (v. 1131-1302) em que Sócrates devolve Fidípides aos cuidados do pai com garantias de que se tornara um competente argumentador (v. 1131-1168). Após a saída de Sócrates, tem lugar uma conversa entre pai e filho sobre “o dia velho e novo” (*henê kai nea hêméra*), na qual Fidípides dá mostras de sua habilidade recentemente adquirida, argumentando que esse dia havia sido indevidamente usado pelos credores para extorquir pagamento de seus devedores (v. 1170-1213). Estrepsíades se vê tão contente com o resultado da educação recebida pelo filho que prorrompe em cântico jubiloso, interrompido apenas pela chegada de seu primeiro credor.¹⁷⁰ Em vez de deixar que o filho cuide da argumentação, o próprio velho se bate contra o cobrador, evocando as lições de ateísmo (v. 1227-1241) e dos gêneros dos substantivos (v. 1246-1858) que lhe haviam sido ministradas por Sócrates. O primeiro credor sai indignado e é sucedido pelo segundo credor (v. 1262-1302), o qual Estrepsíades enfrenta com preleções sobre meteorologia (v. 1278-1284) e sobre a relação entre o tamanho do dinheiro e o tamanho do mar (v. 1285-1292).¹⁷¹ Vendo-se ameaçado com um “espeto” (*kentron*, v. 1297), o segundo credor também foge. Em sua função de *alazones* secundários, os dois credores não apenas atuam como figuras de bloqueio, inconscientemente tentando impedir a concretização da utopia cômica, mas representam, além disso, um teste para a sua factualidade.¹⁷² O teste não é bem sucedido, pois Estrepsíades assume o papel de interlocutor e nunca permite que Fidípides se envolva na discussão. De fato, exceto pela advertência inicial de Estrepsíades (v. 1228-1229), os dois *alazones* praticamente se mantêm alheios à nova realidade inaugurada pela recente aquisição retórica de Fidípides: “o argumento irrefutável” (*ho akatablêtos logos*, v. 1229). Segundo Schlosser (2011, p. 12), apesar de seu pedantismo, trocadilhos e intimidação brutal, não há nada que sugira que Estrepsíades tenha, de fato, solucionado seu problema de endividamento. Nenhum argumento pôs fim ainda a suas obrigações. O máximo que ele conseguiu foi um adiamento. Para piorar, o próprio silêncio de Fidípides parece anunciar que as óbvias diferenças entre pai e filho, que existiram desde o início da peça, vão se intensificar

¹⁷⁰ Esta cena de *Nuvens* discute, de forma brilhantemente cômica, “a questão da exigibilidade da dívida e, neste sentido, reproduz uma série de motivos judiciais que resultam extremamente significativos para compreender a representação em seu conjunto” (BUI, 2007, p. 62). Para Bui (2007, p. 74), os credores se demonstram excessivamente inexperientes nas questões técnicas de cobrança para serem considerados agiotas profissionais. Tradicionalmente, os críticos se dividem entre aqueles que veem esses credores com desfavor (HARVEY, 1990) e aqueles que os tratam com admiração (OSBORNE, 1990).

¹⁷¹ Para Bui (2007, p. 85), essa comparação do dinheiro com o mar tem claras conotações sofísticas, fazendo com que se torne antinatural exigir uma atualização monetária do dinheiro devido.

¹⁷² “Frente à justiça da reivindicação [dos credores], erige-se uma pretensão escapista que vê no exercício judicial a maior das calamidades existentes” (BUI, 2007, p. 65).

nas próximas cenas.¹⁷³ Além disso, os credores servem para sinalizar o ressentimento produzido pela zombaria persistentemente encarnada por Estrepsíades (v. 1238) e materializar o futuro convencionado para todos os *alazones*: o castigo físico (v. 1297-1302), algo que, até este momento, faltava na peça. Finalmente,

O fato de Estrepsíades dispersar seus credores não consegue despertar o tipo costumeiro de aprovação, principalmente, sem dúvida, porque Estrepsíades nunca atinge uma estatura maior do que aquela com a qual começou, nem adquire qualquer aura transcendente de salvação pessoal ou social, mas somente as feições de um tolo rústico... [Na comédia antiga], a bufonaria de uma cena engendra a *ponêria* de uma cena posterior. Mas nas cenas entre Estrepsíades e seus credores, acontece o inverso disso: Estrepsíades, que tinha tentado aprender *ponêria* e fracassado, produz somente bufonaria, uma paródia do que ele quer de fato (WHITMAN, 1964, p. 121-121).

Depois de um *estásimo* (v. 1303-1320) em que alguns presságios anunciam que o final da peça não será inteiramente feliz para Estrepsíades, acontece uma cena que funciona como uma espécie de *proagôn* (v. 1321-1344), travado entre pai e filho devido ao fato de que Fidípides tinha agredido o pai em razão de uma alteração entre ambos. Esta cena de transição não chega a dar os detalhes do espancamento, mas já constitui a arena de debate para um *pseudo-agôn*, que virá em seguida. No entanto, o que chama a atenção são as semelhanças ali sugeridas em relação a certas cenas do *agôn*, que já ocorrera entre o Melhor e o Pior Argumento (v. 888-1114). Como acontecera com o Pior Argumento (v. 911), Fidípides também recebe o insulto de “parricida” (*patraloias*, v. 1327). A diferença é que o insulto absolutamente não se justificava quando aplicado ao Pior Argumento, a não ser por prefigurar o fato de que Fidípides haveria de, eventualmente, vir a representar uma ameaça física ao próprio pai. A reação de Fidípides à ofensa também remete à forma como o Pior Argumento se portara na situação análoga. Ambos expressam contentamento por serem ofendidos (v. 912 e 1328-1329, respectivamente) e ambos comparam os agravos à chuva de rosas (v. 910a e 1330b, respectivamente). Finalmente, nos dois casos, o desentendimento gira em torno da questão dos dois argumentos e, a fim de se defender no duelo com Fidípides, Estrepsíades opta pela arma do Melhor Argumento.¹⁷⁴ Por outro lado, a cena do *proagôn* (v. 1321-1344) parece nos remeter a uma seção específica do *agôn*: a *loidoria* (v. 888-933); e, se o *proagôn* guarda

¹⁷³ De acordo com Sherber (1995, p. 17), Aristófanes não tinha nenhum interesse em fazer representar o aspecto doméstico do conflito entre pai e filho; em vez disso, esse detalhe fica a serviço do tema crítico da peça. Segundo Strauss (1993, p. 166), “o conflito entre pai e filho em Aristófanes é usado simbolicamente para dramatizar as tensões e os conflitos entre as gerações contemporâneas em Atenas”.

¹⁷⁴ Aristófanes consegue, assim, o efeito cômico previsto pelo *Tractatus Coislinianus*, segundo o qual, quando se tem a possibilidade de se fazer uma escolha, a opção pela parte pior é engraçada.

semelhanças com a *loidoria* do *agôn*, o *pseudo-agôn* propriamente dito vai apresentar mais afinidades com a *epideixis* (v. 934-1114) do *agôn*.

Não há muita unanimidade da crítica em relação às funções dos personagens de *Nuvens*. McLeish (1980, p. 56 e 123) e Thiery (2007, p. 256-259 e 262) concordam que Sócrates assume, na peça, a função *alazôn*, mas discordam quanto à função de Estrepsíades, a quem um considera ter a função *bômolochos* e o outro, a função *spoudaios*. O *spoudaios* consiste em uma função trágica que McLeish (1980) aplica à comédia de Aristófanes.¹⁷⁵ Féral (2009, p. 69) atribui três funções a Estrepsíades: *bômolochos* (que considera a mais importante), *spoudaios* (compatível com uma condição social elevada) e *ponêros* (seu sonho de consumo). Deve-se lembrar, porém, que a pretensão à autoridade e o desejo de elevação social também cabem na função *alazôn*, especialmente quando o *alazôn* funciona como figura de bloqueio. Cornford (1961 [1914]), o pioneiro nesse tipo de tratamento, identifica Estrepsíades como “bufão” (*buffoon*), os credores como “impostores” (*impostors*), Sócrates como “erudito” (*learned doctor*) e Fidípides como “jovem” (*young man*), não oferecendo classificação para as personificações do Melhor e do Pior argumento. Para McLeish (1980, p. 56), Fidípides, por sua vez, teria a função *spoudaios* na primeira metade da comédia e *ponêros* na segunda metade. No entanto, as consistências observadas na atuação de Sócrates e Estrepsíades no *quasi-agôn*; dos dois argumentos, no *agôn*; e de Estrepsíades e Fidípides, no *pseudo-agôn*, nos permitem supor que, em todos os três casos, temos pares formados por *alazôn* e *eirôn/bômolochos*, respectivamente.

No *pseudo-agôn* (v. 1345-1451), temos primeiramente a instigação do coro para que o velho Estrepsíades combata, com cautela, os argumentos de Fidípides (v. 1345-1350):

{Χο.} σὸν ἔργον, ὦ πρεσβῦτα, φροντίζειν ὅπῃ τὸν ἄνδρα κρατήσεις,
ὡς οὗτος, εἰ μὴ τῷ 'πεποιθὲν, οὐκ ἂν ἦν οὕτως ἀκόλαστος.
ἀλλ' ἔσθ' ὅτῳ θρασύνεται· δῆλόν <γε τοι> τὸ λῆμα τὰνθρώπου.

{Coro} Sua tarefa, velho, é descobrir como você vai dominar o homem,
porque, se ele não tivesse como argumentar, ele não estaria sendo tão atrevido.
Ele tem do que se vangloriar; a ousadia do cara está mesmo evidente!

Um antigo comentarista de *Nuvens* (HOLWERDA, 1960) faz uma paráfrase desses versos na qual enfatiza que Estrepsíades devia se precaver contra a ousadia e impostura de Fidípides:

<σὸν ἔργον:> σοὶ πρόεπον ἐστί, Στρεψιάδη, μεγάλη σκέψασθαι φροντίδι,

¹⁷⁵ Segundo Aristóteles (*Poética* 1449b24-25), ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, “É, pois, a tragédia a imitação de uma ação séria e completa, com amplitude”.

ὅπως νικήσειας τὸν υἱόν σου. οὗτος γάρ, εἰ μή τιμι μέγᾳλως ἐθάρρει, οὐκ ἂν ἦν οὕτως ἀκόλαστος καὶ θρασύς. ἀλλ' ἔστι τι πρᾶγμα, ἐν ᾧ θρασύνεται. δῆλον τὸ λῆμα καὶ τὸ φρόνημα, νῦν ἢ ἀλαζονεία, ἔστι τὰνθρώπου

Sua tarefa: *é conveniente, Estrepsíades, que você considere, com grande cuidado, como você vai vencer seu filho. Porque, se ele não tivesse muito arrojo, ele não estaria sendo tão atrevido e insolente. Ele tem alguma coisa com a qual ousar. São evidentes a ousadia, a arrogância e, agora, a impostura deste homem!*

O emprego do advérbio “agora” (*nyn*) sugere que o comentarista não identificava a função *alazôn* como inerentemente exercida por Fidípides, mas apenas como um recurso por ele empregado durante a disputa com o velho pai. Depois da fala do coro (v. 1345-1352), vem o discurso de Estrepsíades (v. 1353-1390), no qual explica o início das animosidades com o filho: o descaso deste por Simônides e Ésquilo, representantes da velha guarda, e sua preferência por Eurípides, uma diferença resultante de uma oposição básica entre *eirôn* e *alazôn* em toda a peça: o novo *versus* o velho, o momento atual *versus* o passado idealizado, a inovação *versus* a tradição. Fidípides acaba espancando o pai.¹⁷⁶ Diante da reação física do filho à repreensão do pai, Estrepsíades recorre ao argumento do cuidado paternal, isto é, todos os desvelos que dedicou ao filho desde sua tenra idade. O discurso de Fidípides (v. 1399-1451) propõe uma série de premissas e conclusões (RECKFORD, 1976, p. 104-107), que podem ser resumidas da seguinte maneira:

	Premissa	Conclusão
a	os pais batem nos filhos para o seu próprio bem	os filhos lhes devem retribuir o favor
b	os filhos são cidadãos livres e, ainda assim, apanham	todos os cidadãos livres devem, portanto, apanhar
c	os filhos choram	os pais devem chorar também
d	o costume exige que as crianças apanhem	os velhos são como crianças e, portanto, devem apanhar
e	as crianças erram por sua ingenuidade, mas ainda assim apanham	os velhos não têm desculpa para seus erros; portanto, devem apanhar mais
f	a lei não permite que os velhos apanhem	leis existem para ser mudadas
g	na natureza, os filhotes enfrentam os pais	os filhos podem, portanto, bater nos pais
h	se o filho pode bater no pai	então, pode bater também na mãe

Tabela 4 - Epideixis de Fidípides no Pseudo-Agôn de Nuvens

¹⁷⁶ Natoli (2008) aponta para as semelhanças, na antiga comédia ática (principalmente em *Comensais*, *Nuven*s e *Vespas*, mas também em *Cavaleiros* e *Aves*), de situações em que o filho espanca o pai por causa de divergências de gosto quanto às canções entoadas após os banquetes (*symposia*), conhecidas pelos atenienses como *skolia*.

De acordo com Schlosser (2011, p. 12-13), o conflito de gerações aumenta neste instante e, segundo Reckford (1976, p. 89-118), em um nível metafórico mais profundo, o espancamento do pai representa uma revolução contra as tradições.¹⁷⁷ Fidípides ainda despreza os costumes antiquados do pai, mas agora ele consegue defender suas novas ideias com o auxílio de uma oratória invencível. No final das contas, Estrepsíades e o Melhor Argumento, como *alazones*, são intransigentes defensores da tradição; Fidípides e o Pior Argumento, como *eirones*, representam o desejo da conveniência própria e da cafajestagem a qualquer preço. Nesse sentido, nenhum desses personagens chega a simbolizar uma argumentação verdadeiramente filosófica e racional. Além disso, como Fidípides frequentou as aulas do Pensatório, pode-se dizer que, em certo sentido, adota, às vezes, a impostura inescrupulosa e tacanha de Estrepsíades e do Melhor Argumento. De fato, uma forma importante sob a qual se manifesta a “insolência” (*thrasytês*) do jovem é sua proposta de que os filhos espanquem os pais (v. 1324b). De acordo com um escoliasta de *Nuven* (KOSTER, 1974), nesse sentido o poeta

διαβάλλει δὲ κἀνταῦθα τὸν Σωκράτην λάθρα ὥς μὴ σωφροσύνην καὶ πραότητα διδάσκοντα τοὺς νέους, ἀλλὰ θρασύτητα καὶ ἀλαζονείαν.

calunia Sócrates também aqui, implicitamente, como não ensinando aos jovens a moderação e a gentileza, mas a insolência e a impostura.

A insolência de Fidípides é realçada alguns versos depois pelo próprio coro (v. 1349a), o que merece outra glosa do escoliasta em que insolência é considerada como equivalente de “impostura” (*alazoneia*).

No êxodo da peça (v. 1452-1511), diante da discórdia instaurada entre pai e filho, Estrepsíades tenta pôr nas Nuven a culpa por seus infortúnios (1444b-1453):

{Φε.} τί δ' ἦν ἔχων τὸν ἥττω
λόγον σε νικήσω λέγων
τὴν μητέρ' ὥς τύπτειν χρεών;
{Στ.} τί δ' ἄλλο γ' ἢ ταῦτ' ἦν ποῆς,
οὐδέν σε κωλύσει σεαυτὸν ἐμβαλεῖν
εἰς τὸ βάραθρον μετὰ Σωκράτους
καὶ τὸν λόγον τὸν ἥττω;
ταυτί δι' ὑμᾶς, ὦ Νεφέλαι, πέπονθ' ἐγώ,
ὕμῖν ἀναθεῖς ἅπαντα τὰμὰ πρᾶγματα.

{Fidípides} O que aconteceria, então, se eu usasse o pior argumento para vencê-lo, dizendo que bater na mãe é algo necessário?

¹⁷⁷ Segundo Reckford (1976, p. 109), o espancamento do próprio pai é um substituto cômico para o parricídio.

*{Estrepsíades} O que mais, se você fizesse isso,
impediria você de entrar
no buraco com Sócrates
e com o pior argumento?
Estas coisas me aconteceram por sua causa, Nuvens,
pois eu confiei todas as minhas preocupações a vocês...*

Segundo o escoliasta de *Nuvens* (HOLWERDA, 1977), os dois últimos versos dessa passagem (especialmente a expressão “estas coisas”) indicam que Estrepsíades se lamentava por correr o risco de ele mesmo entrar no buraco com Sócrates e com o Pior Argumento:

*ὦν τελευταῖος ἐμοὶ ποιήσω, κεῖ σφόδρ' εἴς' ἀλαζόνες
eu serei o último destes, mesmo eles sendo grandes impostores.*

Nesse contexto, “entrar no buraco com Sócrates e com o Pior Argumento” significa demonstrar o mesmo comportamento cheio de impostura e, por essa razão, pertencer a essa categoria inferior de homens. O coro de nuvens não lhe acena, todavia, com outra possibilidade. Em vez disso, dá-lhe uma lição de moral (v. 1454-1455):

*{Χο.} αὐτὸς μὲν οὖν σαρτῶ σὺ τούτων αἴτιος,
στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα.
{Coro} Você mesmo é o culpado dessas coisas,
Pois foi você que procurou o caminho do mal.*

Estrepsíades se arrepende, então, do ateísmo momentâneo que adotara por influência de Sócrates e, mesmo que apenas aparentemente, se reconcilia com o filho. Em seguida, com a ajuda do escravo Xântias, incendeia o Pensatório, que ele descreve como um covil de “impostores” (*alazones*, 1492). A última ação que ocorre na *skênê* é a perseguição a Sócrates e seus discípulos por Estrepsíades e Xântias que os atacam com golpes e os apedrejam (v. 1508). Com essas ações, Estrepsíades renuncia à impostura pessoal com a qual procurou resolver os problemas causados pela impostura de sua família.¹⁷⁸

¹⁷⁸ *Nuvens* é mesmo uma peça de inversões, desde mesmo o nome dado ao protagonista: Estrepsíades (PALHARES, 2010, p. 6-9). Além disso, a substituição de Zeus por Dinos, o “redemoinho cósmico”, e o fato de que, em sua jornada, Estrepsíades sai do fogo para a frigideira, formando um círculo completo, tudo isso acrescenta elementos subversivos ao enredo (RECKFORD, 1976, p. 92). Segundo Nussbaum (1980, p. 78-79), a peça termina, porém, não numa “reconciliação hegeliana”, mas com uma nota de desespero. Schlosser (2011, p. 17-18) discorda dessa observação pessimista, que ele atribui a uma valorização excessiva de Sócrates em detrimento de Estrepsíades, e afirma o valor didático do drama em três dimensões: em primeiro lugar, Estrepsíades merece crédito por procurar uma solução para seus problemas; em segundo lugar, o coro reconhece que Estrepsíades tem que assumir responsabilidade por seu problema quando, duas vezes, lhe diz “compete a você” (*son ergon*, v. 1345 e 1397) e rejeita

O mais interessante, em *Nuvenus*, é que a peça prova que, de fato, a função de *alazôn* não se limita a um personagem típico. O que se percebe no desenrolar da trama é que essa função pode passar de um personagem para outro. Esse mecanismo é bem diferente daquele postulado por Whitman (1964). O estudioso descartava a noção de personagens típicos sob a alegação de que os protagonistas cômicos teriam, durante todo o tempo de sua atuação, características simultâneas de *eirôn*, *alazôn* e *bômolochos*. Embora isso seja, de fato, verdade, a constatação de Whitman não invalida estudos anteriores que apontam para certas características que fazem alguns personagens serem predominantemente *eirones*, *alazones* ou *bômolochoi*. No caso de *Nuvenus*, mais do que isso, os personagens podem trocar momentaneamente de funções. Dessa forma, Estrepsíades funciona como *bômolochos* em relação a Sócrates (no *quasi-agôn*), mas funciona como *alazôn* em relação a Fidípides (no *pseudo-agôn*). Essas permutas aparecem, de forma mais explícita, no ambiente intensificador do *agôn*. É justamente o fato de essas funções persistirem, de uma forma ou outra, nas interações entre os personagens de *Nuvenus*, que, mesmo sem a presença de um herói verdadeiro na peça,¹⁷⁹ o ambiente familiar da comédia é conservado. Numa história esdrúxula em que o personagem que idealiza a utopia cômica quase nunca demonstra brios de herói e não passa de um híbrido picaresco e fraco, era preciso que as convenções cômicas salvassem a trama. O “herói”, durante todo o tempo, parece decidido a entregar o jogo, vendendo-se à impostura engessada de intelectuais pedantes incapazes de lhe conferir a *ponêria* que o libertaria das limitações incapacitantes de sua moralidade tacanha. Sucumbe, por isso, à pretensão de viver a vida inconsequente que, no início da peça, reprovava nas rotinas da esposa e do filho. Só na última cena, com a destruição do Pensatório, ocorre o típico destronamento dos impostores, mas “isso não representa o triunfo do protagonista, mas simplesmente sua vingança” (WHITMAN, 1964, p. 121).¹⁸⁰ No final das contas, segundo Whitman (1964, p. 119), prevalece a tensão entre um Aristófanes entusiasmado por uma retórica cheia de *ponêria*, reminiscência da primeira versão da peça, e um Aristófanes

firmente sua tendência de querer colocar a culpa em outras pessoas (v. 1454-1455); e, finalmente, o coro exige uma apreciação favorável da plateia, deixando claro que as soluções fáceis devem ser evitadas.

¹⁷⁹ Segundo Whitman (1964, p. 120 e 135), “Estrepsíades não possui nenhuma das qualidades de herói que caracterizam outros protagonistas. [...] Mas Estrepsíades não é, de qualquer forma, um herói verdadeiro”.

¹⁸⁰ Aliás, de acordo com Whitman (1964, p. 125-126), em *Nuvenus*, concretiza-se uma espécie de círculo vicioso cômico. No início da peça, Fidípides, completamente afeiçoado às corridas de cavalo, nada quer saber de educação. Naquele momento, é Estrepsíades que se interessa pela instrução dos sofistas. No final da peça, Fidípides desenvolve certa maturidade, ainda que pouco atrativa, tornando-se um homem da nova cultura, enquanto Estrepsíades regride aos caprichos infantis e deseja que o filho volte a se ocupar dos cavalos (v. 1406s).

conservador e avesso às novidades pedagógicas,¹⁸¹ mudança de postura que, entre outras coisas, o leva a revisar a peça.

4.4 O *alazôn* em *Vespas*

Em termos do conflito entre gerações que retrata, *Vespas* é praticamente uma continuação de *Nuvens* (RECKFORD, 1976, p. 103, n. 11). Os personagens das duas peças são, de fato, comensuráveis. Desta vez, porém, a caracterização é mais ampla e o papel do filho é mais marcante. Há também uma diferença artística: *Vespas* é menos explícita, mais leve e menos moralizante (WHITMAN, 1964, p. 143-144). Produzida pelo próprio Aristófanes nas Lêneas de 422, a peça ficou em segundo lugar. Apesar disso, pode-se dizer que a disputa representou uma indiscutível vitória do poeta, já que foi derrotado por *Proagôn*, outra peça que ele mesmo compusera, mas que Filônides produzira em seu próprio nome.¹⁸² De qualquer forma, *Vespas* é considerada uma “extravagância divertida, uma das mais engraçadas de todas as peças” (WHITMAN, 1964, p. 119).

Em *Vespas*, Aristófanes dirige uma crítica mordaz a Cleão, representando-o satiricamente como “canzarrão” (*kyôn*) pernicioso e, assim, desenvolvendo o símile que apenas sugerira em *Cavaleiros* 1023, ao se referir ao demagogo como Cérbero.¹⁸³ Para Worman (2008, p. 94-95), Cleão é apresentado, em *Vespas*, não só como animal agressivo, mas também como fêmea depravada. Além disso, Filocleão atribui a Cleão a condição de afugentador de moscas (v. 596-597), entendidas como quaisquer criaturas “fracas e insignificantes” que participassem da política de Atenas (NEIL, 1909, p. 143). O político, um apoiador contumaz da guerra, perdera um pouco de seu prestígio diante do fracasso militar de Atenas contra os beócios, na batalha de Delião, em 424. Por essa razão, não fora reeleito nas recentes eleições para general. Apesar disso, pouco tempo depois, a deserção de alguns

¹⁸¹ De acordo com Cato (1978), a natureza conservadora da visão educacional de Aristófanes emanaria do papel central que ele atribui à cultura e à função educacional da arte como meio de cultura.

¹⁸² As citações antigas de *Proagôn* são geralmente atribuídas a Aristófanes e nunca a Filônides, que, aliás, produziu duas outras peças para Aristófanes: *Anfiarau*, em 414, e *Rãs*, em 405 (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 215). É provável que Aristófanes tenha entrado com duas peças na competição porque, tendo sido o último colocado com *Nuvens* nas Dionisiacas do ano anterior, o poeta se viu impedido de competir nas Dionisiacas de 422, restando-lhe a alternativa de inscrever duas peças nas Lêneas. Há uma declaração de Eratóstenes (Papiro *Oxyrhyncus* 2737.44), aplicada a Platão, o comediógrafo, que explica que os últimos colocados nas Dionisiacas de um dado ano eram banidos da competição no ano seguinte (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 215, n. 2).

¹⁸³ A própria ideia de um coro de vespas pode também ter vindo de uma peça anterior. Em *Nuvens* 941-946, o Pior Argumento planeja sua estratégia contra o Melhor Argumento com base na metáfora de um ataque de vespas aos olhos e ao rosto (HARRIS, 1989, p. 98-99).

aliados de Atenas fez reviver o sentimento antiespartano da *polis*, e trouxe Cleão de volta ao palco político (Tucídides 4.118-122). No entanto,

o foco de *Vespas* não recai tanto sobre a pessoa de Cleão, mas na maneira como ele e outros demagogos conseguiam (supostamente) manipular o júri do tribunal, uma instituição central de Atenas, em seu próprio benefício: para atacar os oponentes políticos, ameaçar os ricos e embolsar o dinheiro que, por direito, pertencia ao povo (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 216).

Portanto, em contraste com o paflagão de *Cavaleiros*, Cleão não adquire, em *Vespas*, o estatuto de personagem concreto, sendo, em vez disso, uma espécie de ponto de referência em relação ao qual se definem os verdadeiros protagonistas da peça: Bdelicleão, o jovem *spoudaios* que representa a oposição ao demagogo,¹⁸⁴ e Filocleão, o velho *bômolochos* que simboliza a adesão aos ideais belicosos daquele. Daí a advertência inicial do poeta (v. 61-62):

οὐδ' εἰ Κλέων γ' ἔλαμψε τῆς τύχης χάριν,
αὖθις τὸν αὐτὸν ἄνδρα μυττωτεύσομεν.

*Ainda que, por pura sorte, Cleão brilhe,
Do mesmo homem não faremos carne moída novamente.*

Desta maneira, Aristófanes descarta seu melhor candidato a *alazôn*. De fato, *Vespas* não exagera nos *alazones*. Filocleão funciona muito mais como *bômolochos* do que como *eirôn*, e Bdelicleão é um *spoudaios* completo e carece, portanto, da impostura do *alazôn*. A função de *spoudaios* exige que o personagem se porte de forma nobre e sincera. Mesmo assim, Bdelicleão assume a função de *alazôn* em pelo menos uma cena. Na lista de *alazones* em *Vespas*, aparecem, portanto, apenas dois *alazones* de primeira ordem: o canzarrão, na cena do julgamento de Labes (v. 891-1008) e Bdelicleão, na cena da troca de figurinos (v. 1122-1263). Há, além destes, dois *alazones* de segunda ordem: uma padeira e um sicofanta, na cena da educação de Filocleão (v. 1122-1263), e vários *alazones* de terceira ordem.

O plano audacioso ou grande ideia de *Vespas* recebe, desta vez, uma denominação pouco espetacular: “estorieta com uma moral”, *logidion gnômên echon* (v. 64). Trata-se do emprego, em benefício próprio, do sistema jurídico de Atenas com vistas à obtenção de império, felicidade e, em certo sentido, divindade. A conquista de Filocleão consiste pelo menos na instalação, na *polis*, de um estilo de vida a ser usufruído à revelia dos demagogos atenienses. Assim, o poeta consegue instituir uma utopia cômica em que um cidadão comum escapa aos deletérios efeitos colaterais de um sistema jurídico viciado. De qualquer forma, o

¹⁸⁴ Carlevalle (1999, p. 35) vê Bdelicleão como um *apragmôn* (isto é, um personagem “inerte”), em vez de como *spoudaios* (isto é, um personagem “sério” e de pouca comichade).

objetivo de *Vespas* é satirizar “o gerenciamento da justiça ateniense” e ridicularizar “o abuso de poder da magistratura e dos políticos e, conseqüentemente, a arbitrariedade das sentenças” (FÉRAL, 2009, p. 76, n. 74).

No *prólogo* (v. 1-229), Xântias e Sósias, dois escravos bufões, montam guarda à casa de Filocleão, de madrugada, a fim de impedi-lo de sair cedo e, como era seu costume, participar dos julgamentos do dia. Esses sonolentos vigilantes se veem às voltas com uma sequência de pesadelos (*onar thaumaston*), primeiramente de uma águia que perde o escudo; em segundo lugar, de ovelhas atacadas por um dragão com voz de porco (v. 13-41); e, finalmente, de um “bajulador” (*kolax*) que se transformou em “corvo” (*korax*, v. 42-53):¹⁸⁵

No *prólogo* de *Vespas*, os escravos têm três sonhos, cada um deles versando sobre políticos (demagogos, de fato), cada um deles ambientado na esfera pública, cada um deles narrando a metamorfose de um político para a forma de um animal, cuja piada depende, em cada caso, de um deficiente trocadilho aristofânico. A bem da verdade, a sequência é muito imaginativa, mas também provê a atmosfera política para esta que será uma comédia altamente política (STOREY, 1998, p. 85-87).

Esses sonhos obrigam os escravos a ficarem acordados para, pelo menos, fornecer o contexto do drama: Filocleão se encontra acometido por uma “doença bizarra” (*nosos alloktos*, v. 71), que os escravos não identificam inicialmente. Em vez disso, Xântias e Sósias promovem um jogo de adivinha por meio do qual os supostos espectadores tentam, com várias propostas, descobrir o vício do velho truão: “viciado em jogos de azar” (*philokybos*, v. 74), “viciado em bebidas” (*philopotês*, 79), “viciado em sacrifícios” (*philothytês*, v. 82) e “viciado em banquetes” (*philoxenos*, v. 82). É, porém, um dos escravos que revela a temível enfermidade, apresentando Filocleão como um “viciado em tribunais” (*philêliastês*, v. 88). Para justificar essa constatação, Xântias elenca os cacoetes jurídicos de Filocleão (v. 91-113) e enumera as diferentes terapias, muitas delas religiosas, a que o filho submeteu o pai, incluindo argumentação, exorcismo, incubação (no templo de Asclépio, em Egina) e, finalmente, detenção (v. 118-135).

Bdelicleão desperta, então, e anuncia as novas atividades escapatórias de seu velho pai que, imediatamente antes disto, se pusera em ação, tratando de fugir pela chaminé, como se fosse fumaça; forçando a porta; mordendo as redes de contenção; abraçado ao burro à moda de Ulisses na caverna de Polifemo; e pelo teto como se fosse um rato (v. 136-229). No v. 173, temos a segunda das quatro ocorrências da palavra *eirôn* (*eirônîkôs*) no *corpus* aristofânico, aplicada ao comportamento do herói da peça.¹⁸⁶ Na passagem, Filocleão, prisioneiro de sua

¹⁸⁵ Que representam, respectivamente, os demagogos Cleônimo, Cleão e Teoro.

¹⁸⁶ O termo ocorre ainda em: *Nuven* 449, *Paz* 623 e *Aves* 1211.

própria casa, propõe vender o burro no mercado, não conseguindo, porém, permissão daqueles que o mantinham em cativeiro. Apesar disso, Xântias admira sua esperteza (*Vespas*, v. 173-176):

{Ξα.} οἷαν πρόφασιν καθῆκεν, ὥς εἰρωνικῶς, ἴν' αὐτὸν ἐκπέμψειας.
{Βδ.} ἀλλ' οὐκ ἔσπασεν ταύτη γ'· ἐγὼ γὰρ ἡσθόμην τεχνωμένου.

Xântias: que desculpa ele arranjou para que você o deixe sair; que fingido!
*Bdelicleão: mas ele não me pegou com essa [isca], pois eu percebi seu artifício.*¹⁸⁷

Uma vez contido Filocleão, um coro de correligionários vestidos de vespas aparece com lanternas, no *párodo* (v. 230-316), para tentar libertá-lo. Trata-se de um grupo de velhos de natureza intratável, mas com um lado doce, que brande seu *egkentrís* (ao mesmo tempo, “ferrão” e *stylus* para registrar votos) e revela um grau surpreendente de *ponêria* (WHITMAN, 1964, p. 147-148).¹⁸⁸ Em sua entrada triunfal (v. 230-247), o coro faz ameaças a Laques, o general que, no ano anterior, havia patrocinado uma trégua com Esparta e que fora processado por Cleão sob a alegação de má conduta na campanha contra a Sicília, em 427-425. Essa atitude anuncia uma importante dimensão da peça. Como era de se esperar, o poeta vai, no final das contas, se posicionar favoravelmente a Laques e contrariamente a Cleão.

É, no início do *proagôn* (v. 317-525),¹⁸⁹ que se ouve a voz de Filocleão, provavelmente de uma janela, elevando uma súplica a Zeus (v. 317-333). Quando interpelado, explica sua situação de prisioneiro domiciliar (v. 334-341). O coro sugere que escape cavando um buraco ou se jogando do telhado (v. 342-363). Filocleão prefere rasgar as redes de contenção com os próprios dentes, descendo, logo em seguida, por uma corda, incentivado pelo coro (v. 364-393). Bdelicleão e os escravos reagem, interrompem a fuga e fazem baldados apelos ao coro (v. 394-414) para que desista de sua intenção de levar o velho consigo. Em vez de anuir, o coro de vespas os ataca com ferrões, o que obriga Bdelicleão a solicitar a ajuda de mais escravos (v. 415-440). Desta vez, é o coro que, juntamente com Filocleão, faz apelos ao contingente de escravos (v. 441-455). Mesmo assim, o conflito se instaura, até que os escravos atacam com fumaça, as vespas batem em retirada e Filocleão propõe uma trégua (v. 456-483). O recurso à fumaça pode ter valor alegórico. Se a *alazoneia* é tão importante na comédia aristofânica como julgamos, a ofensiva dos escravos ao coro pode sinalizar para o fato de que a *alazoneia*,

¹⁸⁷ Para Wolfsdorf (2008, p. 668), o contexto da passagem se liga à temática da pescaria.

¹⁸⁸ Na opinião de Whitman (1964, p. 148), é o coro mais bem caracterizado por Aristófanes em um *párodo*,

¹⁸⁹ Há dúvidas, entre os críticos, se, de fato, os versos 317-525 constituem um *proagôn* em *Vespas* ou se ainda fazem parte do *párodo* (FÉRAL, 2009, p. 77, n. 76). Gelzer (1960, p. 37-42) prefere, em vez disso, separar os versos 334-402 como formando um primeiro *agôn* epirremático da peça.

entendida como impostura e jactância, se torna um artifício preferencial para derrubar a utopia cômica. Contra fogo, usa-se fogo e é, por isso, que o herói também recorre à *alazoneia* para combater seus adversários. Segundo o escoliasta de *Vespas* (KOSTER, 1978), essa possibilidade já se desenhara quando Filocleão expressara o desejo de virar fumaça como Proxênides (v. 325), um *alazôn* ridicularizado em *Aves* (v. 1126). De acordo com ele,

ἐπεὶ <“καπνὸν”> εἶπεν, ἐπήγαγε τούτους τοὺς ἀλαζόνας, οὓς καὶ καπνοὺς ἔλεγουσιν,
quando disse ‘fumo’, introduziu esses impostores a quem também chamam de fumaça.

Isso faz lembrar a jactância ligada etimologicamente ao nome de Capaneu, como vimos em nossa análise de *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo. Porém, no caso de *Vespas*, o escoliasta entende que o personagem se refere a um *ptôchalazôn*, isto é, um impostor que finge ser rico quando é, de fato, pobre. A alegoria de *Vespas* é, além disso, mais explícita do que pode parecer à primeira vista. Durante o ataque ao coro com a fumaça, Bdelicleão dá a seguinte instrução (v. 459):

καὶ σὺ προσθεῖς Αἰσχίνην ἔντυφε τὸν Σελλαρτίου.
E, você, sufoque-os, aplicando um pouco de Ésquines, filho de Selártio.

O escoliasta de *Vespas* (KOSTER, 1978) explica:

<“Αἰσχίνην”> εἶπεν, ἐπεὶ καπνὸς ἐκαλεῖτο [δὲ] ἀλαζονείαν, <“Σελλαρτίου”> εἰπὼν, ἵνα πάλιν ὡς καπνὸν κωμωδήσῃ καὶ ψευδόπλουτον παρὰ τὸ “σέλας”. ὁ γὰρ καπνὸς τοῦ σέλαος γέννημα. τὸ σέλας γὰρ ποιεῖ τὸν καπνόν.

Ele disse Ésquines porque este era chamado de fumo por causa de sua impostura, dizendo Selártio para, de novo, satirizá-lo como fumo e falso rico, a partir da palavra “chama” [selas], pois o fumo é o produto da chama. Ou seja, a chama produz fumaça.

De fato, tanto Proxênides quanto Ésquines, juntamente com Teágenes, sofrem a gozação do poeta, em *Aves* (v. 823 e 1127), por serem indigentes que se faziam passar por ricos com pudor de exibir suas fortunas. O *proagôn* termina,¹⁹⁰ então, com prenúncios do *agôn* (v. 526-728) que vai ser travado a seguir e no qual a *alazoneia* voltará a aparecer: acordam-se as propostas das partes (v. 504-511), as bases do litígio (v. 515-520) e o júri (v. 521).

¹⁹⁰ O *proagôn* (v. 317-525) de *Vespas*, se é que ele existe, é difícil de identificar. A seção dos versos 334-402 tem estrutura de *agôn*, mas não o conteúdo agonístico. Em contrapartida, a seção dos versos 415-525 não conta com uma estrutura agonística, mas é tipicamente agonística em seu conteúdo (GELZER, 1960, p. 37-42; 155-156; FÉRAL, 2009, p. 79-80).

O *agôn* (v. 526-728) tem início com uma ode dialogada (v. 526-545), “um momento de calma no meio da peça” (WHITMAN, 1964, p. 149). Nela, o coro anuncia seu temor das zombarias que se seguirão em caso de derrota. Enquanto isto, Bdelicleão se mune de um bloco de anotações (*kistê*) para cuidadosamente registrar todos os argumentos de seu adversário. Principalmente nas seções epirremáticas (v. 548-620 e 650-718, respectivamente), pai e filho descrevem suas posições, apresentando a evidência que lhes dá suporte. O discurso de Filocleão defende a tese de que o júri é rei, porque, entre outras coisas: atende súplices; pode não cumprir suas promessas; tem grande autoridade (*megalê archê*) mas, ainda assim, despreza a riqueza (*ploutou katachênê*); tem privilégios, inclusive sexuais; não tem que prestar contas; goza de imunidade parlamentar; e recebe a bajulação tanto da família quanto dos desconhecidos, sendo mesmo chamado de Zeus (v. 546-630). Filocleão se vangloria de corrupções e injustiças (v. 583-586, por exemplo), inclusive com a sugestão de incesto (v. 607-609), que não parecem compatíveis com o caráter do herói aristofânico. Apesar disso, Aristófanes, por meio do que Dover (1972, p. 127) chama de “habilidade dramática que desafia análise”, nos faz gostar dele.

A linguagem de um *agôn* entre pai e filho reflete, naturalmente, a proximidade entre os dois adversários.¹⁹¹ Não há, de fato, nem rusgas intransponíveis nem palavras exacerbadas (McLEISH, 1980, p. 119). Em vez disso, instala-se o que Thiercy (1997, p. 1005) e Féral (2009, p. 82) chamam, respectivamente, de “trigédia” e “melodrama”.¹⁹² Por isso mesmo, sente-se o sabor picante da fanfarronada. Diante, por exemplo, da fala jactanciosa de Filocleão, na antode do *agôn* (v. 631-647), o coro o cobre de elogios envaidecedores:

{Χο.} οὐπώποθ' οὕτω καθαρῶς
οὐδενὸς ἠκούσαμεν οὐδὲ ξυνετῶς λέγοντος.

{Coro} *Jamais ouvimos alguém falar assim
tão clara e inteligivelmente!* (v. 631-633)

O discurso de Bdelicleão procura rebater as palavras de Filocleão apresentando uma tese exatamente contrária à daquele: o júri é escravo, pois recebe menos de 10% da renda do Estado, não se beneficia das propinas que os governantes embolsam, não tem sinecura, é mantido pobre e acredita em falsas promessas e bajulações (v. 634-724).

¹⁹¹ Segundo Gil (1974, p. 156), “na comédia aristofânica, a contraposição de jovens e velhos se estriba na maior força, patriotismo e moralidade da geração mais velha em comparação com o relaxamento moral e a sofisticação da geração mais nova, infectada pelas teorias subversivas em voga”.

¹⁹² O termo grego *trygôidia* (v. 650 e 1537) consiste, provavelmente, de neologismo aristofânico destinado a estabelecer que o poeta cria, em *Vespas*, uma paródia da tragédia.

	<i>Filocleão</i>	<i>Bdelicleão</i>
a	tese: o júri é rei! (v. 549)	antítese: o júri é escravo! (v. 653)
b	o júri atende súplices (v. 548-559)	o júri não atende os súplices que realmente contam, isto é, os embaixadores dos aliados (<i>xummachoi</i>) (v. 672-674)
c	o júri não cumpre suas promessas (v. 560-563)	o júri acredita em falsas promessas (v. 715-724)
d	o júri tem “autoridade” (<i>archê</i>) (v. 564-575)	o júri tem “domador” (<i>tithaseutês</i>) (v. 696-714)
e	o júri despreza a riqueza (v. 564-575)	o júri recebe menos de 10% da renda do Estado (v. 655-664)
f	o júri tem privilégios, inclusive o de se aproveitar sexualmente dos rapazinhos (v. 578-585)	o júri recebe ordens até dos rapazinhos que abrem as pernas e balançam o traseiro (v. 686-691)
g	o júri não tem que fazer prestação de contas (v. 586-587)	o júri não recebe as propinas que os governantes embolsam (v. 665-679)
h	o júri goza de “imunidade parlamentar” (v. 590-602)	o júri não tem sinecura (v. 680-685; 692-695)
i	o júri recebe a bajulação de familiares e desconhecidos, mesmo figurões, sendo chamado até de Zeus (v. 605-630)	o júri não é Zeus, pois são os demagogos que realmente se comportam como tal (v. 671)

Tabela 5 - *Agôn* entre Filocleão e Bdelicleão em *Vespas*

Bdelicleão prova, portanto, que Filocleão é um “velho ladino que, longe de ter habilidades de heliasta, não só é corrompido, mas também manipulado pelos políticos” (FÉRAL, 2009, p. 78). As últimas palavras de Bdelicleão, no *agôn*, justificam por que mantinha preso o velho pai (v. 720-721):

βόσκειν ἐθέλων καὶ μὴ τούτους
ἐγχάσκειν σοι στομφάζοντας.

*Eu queria alimentá-lo e não queria que
esses homens de fala bombástica caçoassem de você.*

Bdelicleão pretendia, portanto, livrar o pai da *alazoneia* dos demagogos atenienses. É assim que um escoliasta de *Vespas* (KOSTER, 1978) interpreta a passagem, lembrando que o verbo *stomphazô* vem do substantivo *stomphax*, usado para uma pessoa que faz cara de uva azeda para demonstrar seu desprezo ao interlocutor. Incidentalmente, a palavra é usada, em *Nuvens* (v. 1367), por Fidípides, para se referir a Ésquilo.

O resultado do *agôn* é a ilusória vitória de Bdelicleão. Como resultado de sua argumentação, o coro deserta para o lado do filho (v. 725-728). Em consequência disso, no primeiro *estásimo* (v. 729-759), trata de converter o velho que, temendo pela própria vida, se

deixa persuadir aparentemente. Segundo Whitman (1964, p. 149), falta, de fato, um triunfo genuinamente heroico, pois Bdelicleão não é o herói da peça. Daí a resistência de Filocleão, que, em vez de ceder a sua condição de insignificância nas engrenagens do Estado, prefere se acomodar a um tribunal doméstico. Sua postura é a de uma declaração irracional de lealdade à utopia que é capaz de lhe conceder, como foi afirmado antes, felicidade, império e estatuto quase divino. Trata-se, portanto, não de uma derrota da fantasia, mas da vitória da paixão sobre a razão.

Depois do *agôn* (v. 526-728) e do primeiro *estásimo* (v. 729-759), ocorre uma cena episódica (v. 760-890), que constitui uma preparação para a instauração de um tribunal doméstico para Filocleão. Inicialmente, fazem-se arranjos para a acomodação do júri, em cujos preparativos predominam as preocupações com o conforto, a comida e o pagamento justo e individual (v. 760-804).¹⁹³ Em seguida, monta-se um tribunal com todos os apetrechos necessários para o bom desempenho da função de júri. O coro, então, prorrompe em uma “canção propícia” (*phême agathê*, v. 863-867) e um *peã* (*paian*, v. 869-874) em homenagem a Apolo, enquanto Bdelicleão dirige preces ao mesmo deus (v. 875-884), às quais, finalmente, se junta o coro (v. 885-890).

A segunda cena episódica (v. 891-1008) depois do *agôn* (v. 526-728) apresenta o julgamento do cão Labes, “uma das mais engraçadas cenas de *nonsense* de toda a literatura”, com a qual se concretiza a reversão da vitória obtida pela razão sobre a utopia no *agôn* (WHITMAN, 1964, p. 153). A cena não chega a constituir-se como *agôn*, mas guarda inúmeras relações com um (GELZER, 1960, p. 160; FÉRAL, 2009, p. 85). De fato, é o que Duchemin (1968, p. 39) chama de *agôn* processual.¹⁹⁴ No julgamento, manifestam-se todos os atos e partícipes comuns ao tribunal ateniense: “o júri” (*hoi êliastai*, v. 891), “o réu” (*ho pheugôn*, v. 893 e 899), “a acusação” (*hê graphê*, v. 894) e a “pena” proposta (*timêma*, v. 897), “o promotor” (*ho diôkôn*, v. 902), “o legislador” (*ho thesmothetês*, v. 935), “as testemunhas” (*hoi martyres*, v. 936),¹⁹⁵ a votação (v. 986-992) e a apuração dos votos (v. 993-994), com a absolvição de Labes, fato que provoca o desmaio de Filocleão (v. 995-996) e as promessas consoladoras de Bdelicleão (v. 1003-1008).

O “canzarrão” (*kyôn*), isto é, Cleão, processa Labes por haver devorado um queijo da Sicília, sem compartilhá-lo. Mesmo como personagem quase mudo, o “canzarrão” que

¹⁹³ O pagamento pelos serviços do júri era distribuído em dracmas (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 323, n. 47). Uma dracma valia seis óbolos. Portanto, cada dois membros do júri tinham que trocar a dracma recebida em óbolos.

¹⁹⁴ Whitman (1964, p. 153) supõe que foi dessa cena que Aristófanes tirou a ideia da peça.

¹⁹⁵ Embora várias testemunhas sejam intimadas (v. 936-940), sua participação se limita efetivamente a dois depoimentos: o de um “ralador de queijo” (*tyroknêstis*, v. 961-966) e o dos “filhotes” (*ta paidia*) de Labes (v. 975-979).

simboliza Cleão e move o processo contra Labes, participa desta cena como *alazôn*.¹⁹⁶ É possível saber disso a partir de suas poucas falas e da forma como os demais personagens se referem a ele. Segundo Storey (1998), esta é a mais brilhante caricatura que Aristófanes faz do demagogo ateniense. Assim, o promotor nada mais é do que “outro Labes” (*heteros Labês*, v. 903). Isto é, Cleão move uma ação contra Laques, de quem Labes é só um avatar, pelos “crimes mais terríveis” (*deinotata ergôn*, v. 908-909), dos quais ele mesmo pode muito bem ser mais culpado, inclusive defraudação, desfalques, desvios de dinheiro e apropriação indevida do patrimônio do Estado. No entanto, durante todo o julgamento, Cleão se porta como se fosse inocente disso tudo. Fica evidente, portanto, que o canzarrão age como impostor. Sua principal acusação contra Labes/Laques é a de que o réu é, entre “todos os cães” (*kynôn hapantôn*), o “homem que mais come sozinho” (*andra monophagistaton*, v. 923). Sendo assim, sua birra contra o adversário não advém do fato de que é criminoso, mas da realidade de este não ter repartido com ele o produto de suas falcatuas. Ainda assim, em um aparte, escapa-lhe dos lábios a revelação de seu verdadeiro caráter e da razão por que move a ação contra Labes/Laques (v. 927-928):

(οὐ γὰρ ἄν ποτε τρέφειν δύναιτ' ἄν μία λόχη κλέπτα δύο)

(um só covil não aguentaria, de jeito nenhum, sustentar dois ladrões)

Assim como ocorre com o Melhor Argumento, em *Nuvenus*, o *alazôn* deste episódio de *Vespas* desaparece de cena logo após sua importante participação no julgamento. Naquele caso, o Melhor Argumento se matricula no Pensatório de Sócrates e tem início a segunda *parábase* de *Nuvenus*. Neste caso, o canzarrão some sem deixar rastros e tem início a primeira *parábase* de *Vespas*. Fica, no entanto, a inequívoca sensação de que, desta vez, o poeta ficaria feliz se pudesse fazer evaporar todos os demagogos que infestavam Atenas. Segundo Storey (1998), “os demagogos ainda eram uma novidade na década de 420”. Com a possível exceção de Temístocles, os líderes de Atenas, antes de Cleão, provinham de famílias abastadas e aristocráticas. Aristófanes não deixou passar essa oportunidade de fazer humor político. Aos *alazones* de primeira ordem anteriormente construídos por ele (um soldado fanfarrão, em *Acarnenses*; um parasita, em *Cavaleiros*; e dois sabichões, em *Nuvenus*), agrega-se, em *Vespas*, um quarto tipo: o demagogo mentiroso e aproveitador, capaz de deslavadamente sabotar

¹⁹⁶ Imagens de animais são frequentes em *Vespas*. O próprio Filocleão, “a vespas das vespas” (HARRIS, 1989, p. 81) é comparado ainda a uma “besta fera” (*knôdalon*, v. 4), “corvo” (*koloios*, v. 129), “camundongo” (*mys*, v. 140, 204), “pônei” (*pôlion*, v. 189), “pardal” (*strouthos*, v. 207), “gato” (*galê*, v. 363) e cachorro adestrado (v. 704). Trata-se de, à exceção da “besta fera”, animais pequenos e ativos que servem para caracterizar Filocleão do ponto de vista de sua *ponêria* (WHITMAN, 1964, p. 163).

qualquer um que simplesmente lhe negue a participação nos privilégios sórdidos da sinecura e do governo em benefício próprio.

A ação de *Vespas* não sofre nenhuma interrupção importante, mas parece se voltar para outra temática após a *parábase*: a reedução de Filocleão (THIERCY, 2007, p. 156; FÉRAL, 2009, p. 77, 86). Na *parábase* (v. 1009-1121), o poeta exalta os préstimos com os quais contribuiu para a felicidade de Atenas enquanto o coro de vespas lamenta a perda da juventude, lembrando as glórias da guerra contra os persas. A partir deste ponto, o coro deixa de encarnar as vespas (HARRIS, 1989, p. 118). Segundo Féral (2009, p. 87), uma terceira cena episódica (v. 1122-1263), a da troca de figurino, consolidaria, então, a metamorfose de Filocleão, sendo que a troca de traje equivaleria “a uma mudança de *physis*”. Nessa concepção, a partir daí, o velho passaria, mesmo relutantemente, a desfrutar das benesses de sua transformação. Em minha opinião, o que acontece agora é que Filocleão simplesmente adota uma camuflagem para conservar sua utopia de poderes semidivinos, desta vez como membro de um júri doméstico. Bdelicleão assume ares de *alazôn* e passa a oferecer mimos ao pai, entre os quais aparecem um “casaco persa” (*kaunakê*, v. 1136), “sandálias espartanas” (*lakônikai*, v. 1158), aulas de etiqueta (v. 1168-1249)¹⁹⁷ e a promessa de um jantar na casa de Filoctemão (v. 1250).¹⁹⁸ Nem tudo, porém, corre segundo o plano de Bdelicleão. Filocleão esbarra em sua inapetência natural para obedecer. Conforme afirma Whitman (1964, p. 144), o herói de *Vespas* é

tão impossível quanto inevitável; de fato, o pai de todos os gregos, talvez o pai de toda a humanidade, fogoso, perverso, obtuso, imbuído de uma integridade bondosa, mas o próprio diabo com o qual tratar. Filocleão é um de seus [isto é, de Aristófanes] melhores personagens [...]. Muito mais esperto do que Estrepsíades, ele aprende as lições, mas a seu modo, e as emprega ferozmente, tornando-se cada vez mais autêntico.

De fato, segundo Dover (1972, p. 126), Aristófanes investiu Filocleão de praticamente todos os defeitos de caráter. Ao lado dele, Diceópole, Trigueu e Pistetero são pouco mais do que santos do pau oco. Essa desenvoltura para a malícia e a conversa fiada incomoda o *spoudaios*, que refrega (v. 1183-1184):

{Bd.} ὦ σκαίῃ καπαίδευτε – Θεογένης ἔφη
τῷ κοπρολόγῳ, καὶ ταῦτα λαιδορούμενος·

¹⁹⁷ Estas versam sobre como andar, “contar histórias decentes” (*logous semnous legein*, v. 1174), “ser conviva nos banquetes e companheiro nas associações” (*xymptotikos einai kai xynousiastikos*, v. 1209), reclinar-se graciosamente e cantar nas festas.

¹⁹⁸ Existe atestação antiga para esse nome. Entretanto, é mais provável que tenha sido usado, aqui, por causa de seu significado: “viciado em bens” (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 381, n. 87).

{Bdelicleão} *Seu aprendiz incapaz e canhoto, disse Teógenes para o catador de cocô, a fim de ofendê-lo com essas palavras.*

De novo, um escoliasta de *Vespas* (KOSTER, 1978) nos vem em socorro e explica por que Bdelicleão compara o pai ao “catador de cocô” (*koprologos*). Segundo ele, é porque um *alazôn* acarnense por nome Teógenes assim se referia a quem entretinha assuntos medíocres como tema de sua conversação:

<Θεογένης:> οὗτός ἐστιν ὁ Ἀχαρνεύς, ὃν καὶ ἐπὶ τῷ μεγάλως ἀποπατεῖν κωμωδοῦσιν. δῆλον δὲ ἐν ταῖς Ὠραῖς.
<τῷ κοπρολόγῳ:> μεγαλοφυῆς γὰρ ὢν καὶ ἀλαζῶν παρηγεῖτο ὡς μικρὰ ταῦτα ἀκούσαι.

Teógenes: *este é o acarnense a quem satirizam nas comédias por defecar grosso.*¹⁹⁹ *Um exemplo disso ocorre em Estações [Hôrai].*

Ao catador de cocô: *sendo exagerado e impostor, se recusava a ouvir coisas insignificantes.*

Aparentemente, os assuntos banais recebem uma conotação escatológica que os desvaloriza. São, por seu caráter inofensivo e tacanho, impróprios ao convívio das pessoas ilustres. Ao estabelecer, porém, a comparação, Bdelicleão inconscientemente se iguala a Teógenes, um *alazôn* por excelência.

Por outro lado, enquanto pratica sua lição de canto, Filocleão faz referência ao comportamento vulpino que, como já foi discutido a propósito da contribuição da poesia jâmbica à antiga comédia ática, justamente se situa na tensão que existe entre o *eirôn* e o *alazôn* (v. 1241-1242):

“οὐκ ἔστιν ἄλωπεκίζειν,
οὐδ’ ἀμφοτέροισι γίγνεσθαι φίλον.”

*“não se pode bancar a raposa
e cortejar os dois lados”*

Embora não se possa identificar a canção da qual foram tirados esses versos (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 381, n. 85), Filocleão os coloca no âmbito da jactância (v. 1248):

{Φι.} “– πολλὰ δὴ διεκόμπασας σὺ καὶ γώ.”

{Filocleão} “– *você se vangloriou de muitas coisas e eu também...*”

¹⁹⁹ Society (1943, v. 2, p. 62, n. 1) considera esse fato como derivado de alguma fraqueza que o acometia. Certas variantes ocorrem, em vez disso, com o sentido de “peidar alto” (*megalôs apopardein* ou *apobdeen*, em vez de *megalôs apopatein*).

Isto é, conquanto ambos tivessem recorrido à vanglória para estabelecer seus pontos de vista (v. 1248), é sobre Bdelicleão que parece repousar o peso negativo da observação de Filocleão quanto à improbidade do comportamento vulpino e da impostura, conforme essas atitudes ficam implícitas no verbo *alôpekizein* (v. 1241-1242), interpretado por um escoliasta de *Vespas* (KOSTER, 1978) no sentido de “agir como cafajeste, bajular” (*panourgein, kolakein*). Afinal de contas, é Bdelicleão que o bajula com sucessivas e intermináveis propinas.²⁰⁰

A estória constrói a aparente conversão de Filocleão como um desvio em que o *bômolochos* se faz passar por *spoudaios*, uma vez que abre mão da credulidade obsequiosa no sistema jurídico e finca pé numa rejeição desdenhosa das migalhas ocasionalmente abiscoitadas em um sistema que, na visão do poeta, trabalhava exclusivamente para favorecer os poderosos, verdadeiros recipientes de seus benefícios. De certa forma, pode-se dizer que, apesar de sua pouca intensidade nessa altura da peça, a crise entre pai e filho continua girando em torno da tensão projetada pelas ocasionais recaídas em que Filocleão se porta como um *bômolochos* embriagado com sua utopia. Tais recaídas obrigam Bdelicleão a assumir momentaneamente a função de *alazôn*, como em sua comparação do comportamento de Filocleão com o do catador de cocô (v. 1183-1185). Paradoxalmente, Filocleão obtém mais sucesso com sua estratégia de dissimulação sutil. Ele chega, depois da admissão da jactância de ambos (v. 1248), a receber um elogio de Bdelicleão (v. 1249):

{Bd.} τοῦτὶ μὲν ἐπιεικῶς σύ γ' ἐξεπίστασαι.

{Bdelicleão} pelo menos essa parte você entendeu muito bem!

De fato, segundo Whitman (1964, p. 156), não há conversão alguma: essa cena convencional de *bômolochia*, que não é das melhores de Aristófanes, simplesmente concede a munição que Filocleão vai empregar para a vitória final de sua *ponêria*. Isso abre espaço, então, para a segunda *parábase* da peça (v. 1264-1291), voltada quase que exclusivamente para a sátira pessoal e sem muito interesse para os propósitos desta pesquisa.

Depois da breve *parábase* secundária, o enredo se volta mais uma vez para a *alazoneia*. O episódio em que Xântias descreve o comportamento ultrajante de Filocleão no banquete (*symposion*) de Filoctemão (v. 1292-1449), do qual acabara de participar, um cortejo

²⁰⁰ Por outro lado, é preciso ter em mente que o v. 1248 faz parte de uma canção simposiástica que Filocleão apenas recita em resposta à referência de Bdelicleão à “Clitágora” (*Kleitagora*, v. 1245-1247), uma canção anônima de presença certa nos banquetes (*symposia*) daquela época. Por essa razão, a argumentação de que as palavras do velho se refiram, de fato, ao comportamento de pai e filho até este ponto da peça não é tão contundente quanto parece. A canção é, de fato, atribuída pelos escoliastas da peça (KOSTER, 1978) diversamente a uma poetisa tessália de nome Clitágora e a um impostor (*alazôn*) chamado Clitágoras.

festivo (*kômos*) vai prover a deixa para a tradicional entrada dos *alazones* secundários. Nesse episódio, pode parecer que a conversão de Filocleão tenha, finalmente, atingido grau pleno, pois o próprio Filocleão admite que não mais suporta sequer ouvir falar de processos legais (v. 1336-1338). No entanto, indo além da marca pretendida, o velho se transforma no “mais desgraçado” (*atêrotatos*, v. 1299), mais bêbado e ultrajante dos convivas (*hybristotatos*, *paroinikôtatos tôn xynontôn*, v. 1300-1303) presentes à festa de Filoctemão. Para exemplificar seus ultrajes, Xântias menciona o consumo excessivo de comida, peidos, deboches, uma surra em seu escravo, insultos aos convidados e estorietas de mau gosto e indecentes, isto é, a vitória da *physis* sobre *nomos*, conforme sugere Whitman (1964, p. 157). A mera aproximação de Filocleão faz com que o escravo “dê no pé” (*ekpodôn apeimi*, v. 1325), temeroso de ser novamente vilipendiado e agredido. O velho aparece acompanhado por um séquito de vítimas e possíveis querelantes, contra os quais brande uma tocha ameaçadoramente (v. 1326-1331). Além disso, faz-se acompanhar de Dardânis, uma “flautista” (*aulêtris*) que raptara do banquete e à qual faz todos os tipos de promessas indecorosas em troca de eventuais favores sexuais (v. 1342-1363). Em uma fração de segundos, Bdelicleão vem no encalço do velho pai, querendo recuperar a moça, que Filocleão insiste ser apenas a tocha que carrega (v. 1369-1377). Rejuvenescido pelo vinho, Filocleão demonstra que a natureza da vespa é fazer o que quer. Sendo assim, ele vai retornar aos tribunais, mas como réu. De acordo com Whitman (1964, p. 160), isso prova a futilidade da educação e a incorregibilidade da natureza humana. A utopia cômica prevalece de modo ligeiramente alterado: em vez de poder derivado do abuso da lei, Filocleão passa a representar o poder pelo desrespeito à lei. O que resta, portanto, é a sensação de que a natureza humana implica na armadilha de um círculo vicioso.

Nesse ínterim, aparecem os *alazones* de segunda ordem para atraparalhar o desfrute, por parte de Filocleão, dos prazeres que, até então, lhe concedia o retorno à utopia cômica. Em razão da confusão que se instala, Dardânis lhe escapa. Mírtia, a moça da padaria, o acusa do furto de pelo menos “dez óbolos em pão” (*artous dek’ obolôn*, v. 1391) e um sicofanta o acusa de “agressão” (*hybris*, v. 1418). Nos dois casos, as testemunhas das infrações do velho encontram-se presentes e, nos dois casos, Filocleão se porta de maneira debochada e inconsequente. No início de ambos os confrontos o velho aparenta, porém, dar crédito aos querelantes, o que o faz parecer tratar do assunto com seriedade. Filocleão abandona, entretanto, a postura séria com a mesma rapidez com que a adota, o que acaba sendo muito engraçado.

	<i>Filocleão e Mírtia, a moça da padaria</i> (v. 1388-1412)	<i>Filocleão e o sicofanta</i> (v. 1417-1441)
a	acusação: furto (v. 1388-1391)	acusação: agressão (v. 1417-1418)
b	reação de Bdelicleão: culpa do vinho (v. 1392-1393)	reação de Bdelicleão: oferecimento de compensação pelos danos (v. 1418-1420)
c	reação de Filocleão: proposta de resolução pela conversa (<i>logoi dexioi</i> , v. 1393-1395)	reação de Filocleão: admissão de culpa e proposta de indenização (v. 1421-1425)
d	reação de Mírtia: desconfiança (v. 1396-1398)	reação do sicofanta: credulidade (v. 1426)
e	Filocleão reverte em zombaria (v. 1399-1405): falsa fábula de Esopo	Filocleão reverte em zombaria (v. 1427-1435): anedota sibarítica
f	Mírtia invoca sua testemunha (v. 1406-1408)	o sicofanta invoca sua testemunha (v. 1436)
g	reação de Filocleão: “não tô nem aí” (<i>oligon moi melei</i> , v. 1409-1411)	reação de Filocleão: mais provocações (v. 1437-1440)
h	Mírtia sai indignada (v. 1412)	o sicofanta sai injuriado (v. 1441)
i	última provação de Filocleão (v. 1412-1414)	reação de Bdelicleão: “não tô nem aí” (<i>oligon moi melei</i> , v. 1445) para a fábula verdadeira de Esopo, o que culmina na remoção de Filocleão para o interior da casa (v. 1442-1449)

Tabela 6 - Filocleão, Bdelicleão e os *Alazones* de Segunda Ordem em *Vespas*

Percebe-se, portanto, nas duas partes da cena, um padrão de acusação (*alazones*), contemporização (Bdelicleão), reação séria (Filocleão), desconfiança ou credulidade (*alazones*), zombaria (Filocleão), indignação (*alazones*) e desfecho (Filocleão/Bdelicleão). A simetria da cena só é quebrada no remate de cada encontro de pai e filho com os *alazones* de segunda ordem. O fim do primeiro encontro resulta em mais provocações da parte de Filocleão; o do segundo, em sua remoção para o interior da casa. Enquanto tratava da acusação feita pela “moça da padaria” (*artopôlis*), Filocleão manifesta sua indiferença, no meio da discussão, dizendo: “não tô nem aí” (*oligon moi melei*, v. 1411). No caso do “denunciante” (*katêgoros*), essa mesma afirmação só é feita no final da discussão e é dita não por Filocleão, mas por Bdelicleão (v. 1445).²⁰¹

O segundo *estásimo* (v. 1450-1473) mostra que o fato de a utopia cômica ter prevalecido não implica que o herói seja limitado por um caráter rígido e inalterado. Pelo contrário, o caráter heroico de Filocleão deriva, entre outras coisas, de sua flexibilidade diante das dificuldades. Ou seja, o final da peça evidencia que ele sofreu certa transformação, mas não uma metamorfose completa. O coro aceita, por exemplo, que o herói “se converteu de seus modos áridos” (*metestê xêrôn tropôn*) e aprendeu “outras coisas” (*hetera*, v. 1451-1452).

²⁰¹ De acordo com Whitman (1964, p. 156), “a essência dessas cenas é deixar que o proponente expresse algo com elegância pretensiosa ou intelectual, que o bufão reduz, então, a sua própria escala limitada com um *bathos* calculado”.

Por isso, o coro agora o inveja (v. 1449-1450) e presta homenagem ao filho por seu “amor filial” (*philopatria*), “sabedoria” (*sophia*) e desempenho exemplar no *agôn* (v. 1461-1473).²⁰² Apesar dessas considerações, o final da peça nada mais faz do que abonar a elasticidade de Filocleão. O delírio de bebedeira e autogratificação ao qual se entrega aponta para o fato de que uma doença substitui a outra, o que reforça o clima de circularidade e autocancelamento da peça (WHITMAN, 1964, p. 160). No êxodo (v. 1474-1537), Xântias recita um discurso de mensageiro no qual exalta a empolgação de Filocleão (v. 1474-1481), enquanto este, de volta ao palco, se exhibe como dançarino e lança um desafio de coreografia que é aceito pelos três filhos de Carcino (v. 1484-1511). Durante a disputa, Filocleão desce do palco até a orquestra onde se encontra com o próprio Carcino (v. 1512-1527). A comédia termina com a novidade de o coro sair de cena dançando (v. 1528-1537).²⁰³ Segundo o poeta (v. 1536-1537),

τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν,
ὀρχούμενος ὅστις ἀπὴλλαξεν χορὸν τρυγῶδων

*ninguém jamais fez isto:
dançando, tirar de cena um coro cômico*

O clima festivo aponta para o sucesso da sátira social: o sistema jurídico de Atenas faria bem em ser substituído por um sistema em que cada cidadão buscasse sua própria vantagem. Sem a credulidade ingênua e adesão determinada de Filocleão aos tribunais, os demagogos/*alazones* acabam todos desbancados. Para isso, Filocleão tinha demonstrado sua vocação desde que, no começo da peça (v. 192), Bdelicleão o identificara como “espertalhão... de habilidade inegável” (*ponêros... porrô technês*), e “propenso à embromação” (*parabolos*). A aspiração inicial de Filocleão se cumpriu. Quando estava ainda coibido pela restrição que lhe fora imposta pelo filho e seus escravos, nosso herói expressara o desejo de virar “fumo” (*kapnon*) como Proxênides (v. 324-325), um *alazôn* claramente identificado como tal pelo escoliasta de *Vespas* (KOSTER, 1978). Como se percebe, a impostura do herói difere, em qualidade e extensão, daquela observada nos *alazones*, uma vez que ela existe em função de sua *ponêria*, não sendo nunca predicada em seu emprego como elemento estruturador de sua caracterização como personagem. Em *Vespas*, Filocleão finge experimentar uma metamorfose para despistar aqueles que buscavam impedir a fruição de sua utopia de império e

²⁰² Diante das críticas levantadas por alguns (WHITMAN, 1964; RECKFORD, 1987) de que Bdelicleão é um personagem pedante e monótono, Storey (1998) argumenta que “para mim”, Bdelicleão “é Aristófanes”.

²⁰³ Não há como saber ao certo se a jactância de Aristófanes procede. *Acarnenses* termina com uma canção, mas não há indícios de dança. *Cavaleiros* termina com diálogo, mas pode ser que uma parte posterior ao diálogo tenha se perdido. *Nuvens* e todas as demais peças supérstites são, em princípio, mais recentes do que *Vespas*.

endeusamento, da qual ele nunca abriu mão. Lâmacos, em *Acarnenses*, e o paflagão, em *Cavaleiros*, não fingem ser o que não são. Eles fingem ser mais do que são. No caso do herói cômico, a impostura é uma estratégia da *ponêria* que o salva do assédio de seus adversários; no caso dos *alazones*, a impostura é a índole mesma que os define. Não é de admirar que, em *Vespas*, Filocleão se mostre mais ardiloso do que os demagogos/*alazones* de sua época e, quem sabe, da nossa.

4.5 O *alazôn* em *Paz*

A *Paz* de Aristófanes competiu nas Dionisiacas de 421, ficando em segundo lugar, atrás de *Bajuladores* (*Kolakes*), de Êupole, e à frente de *Membros da fratria* (*Phratores*), de Leucão. De acordo com Henderson (1998b, v. 2, p. 419), assim como ocorrera em *Acarnenses*, um heroico fazendeiro se opõe à guerra e, por isso, acaba colhendo as graças da paz; desta vez, no entanto, sem a oposição renhida da maioria, pois já se anunciava o fim da guerra (Tucídides 5.14-24).²⁰⁴ O herói pacifista recebe o nome de Trigeu, referência dupla à comédia (*trygôidia*) e à vindima (*trygê*) do fruto sagrado a Dionísio. Os obstáculos enfrentados por esse Sr. Comédia ou Zeca Parreira refletem as dificuldades da negociação pela paz, que duraram todo o inverno. Para Henderson (1998b, v. 2, p. 420), a mensagem da peça é que “a paz é possível, mas somente se todos os gregos fizerem um derradeiro esforço conjunto para garanti-la”.

Segundo Whitman (1982, p. 154-155), *Paz* é geralmente tratada como uma versão inferior de *Acarnenses*, devido às semelhanças superficiais entre Trigeu, o herói de caráter rural, e Diceópole, o herói urbano. *Paz* é tida como uma pastoral lírica, pois apresenta uma natureza comunal em vez de ter um foco exclusivamente individual. Trata-se mais de uma celebração do que de um protesto (DOVER, 1972, p. 137). Além disso, a peça parece revelar o pouco tempo que o poeta teve para sua composição desde que as negociações pela paz de Nícias chegaram a um ponto em que seu sucesso ficou garantido, “uma questão de semanas”, nas palavras de Whitman (1964, p. 104). Pressionado pela exiguidade do tempo, não lhe restou, portanto, senão retrabalhar algumas de suas ideias anteriores. Sendo assim, Trigeu acaba se tornando uma versão domesticada de Diceópole e Pólemos, a personificação da guerra, é uma versão menos intimidadora de Lâmacos.²⁰⁵

²⁰⁴ No verão anterior, a batalha de Anfípolis causara a morte de Cleão, do lado ateniense, e de Brásidas, do lado espartano, dois grandes defensores da continuação das animosidades.

²⁰⁵ Apesar dessa avaliação negativa, Whitman (1964, p. 103-114) aponta pelo menos uma dezena de peculiaridades da peça, que a tornam bastante original: (1) o fato de ser a última peça em que Aristófanes se deixa confinar pela *polis*; (2) o fato de existir, nessa peça, uma coincidência entre fantasia e realidade; (3) o fato de *Paz* ter um herói muito mais humano do que as peças anteriores; (4) o fato de

O prólogo da peça (v. 1-300) mostra dois escravos preparando uma série de bolos escatológicos, a fim de alimentar um monstruoso escaravelho, mescla de besouro e barata, para que sirva de montaria a Trigeu.²⁰⁶ Trata-se, evidentemente, de uma paródia da tragédia *Belerofonte*, de Eurípides, na qual o herói recorre a Pégaso, o famoso cavalo alado, para sua viagem até a morada dos deuses.²⁰⁷ Fazendo o mesmo trajeto com o escaravelho,²⁰⁸ Trigeu pretende indagar de Zeus as causas do desagrado divino, motivador do contínuo estado de guerra que assola os gregos. Fazem-se, então, preparativos para a viagem, chamada de “aventura inédita” (*tolmêma neon*), nos quais se tomam, principalmente, precauções escatológicas (v. 82-110). Já em pleno ar, Trigeu explica para as filhas que aprendera de Esopo que o escaravelho frequentava o Olimpo e que não optara por Pégaso para não ter que se preocupar em levar almoço para dois (v. 111-139). Promete a elas que usará o *phallus* como “timão” (*pêdalion*) e que não correrá o risco de despencar do céu, tornando-se uma tragédia de Eurípides (v. 140-149). Assim, Trigeu empreende a jornada até o Olimpo (v. 150-172).

No Olimpo, Trigeu encontra um Hermes bastante surpreso com sua presença. Para seu desapontamento, o deus, deixado para trás a fim de cuidar da bagagem dos imortais, lhe revela que os seres eternos haviam abandonado o Olimpo, deixando a humanidade à mercê de Pólemos, o medonho ogro que ocultou a Paz numa caverna profunda e remota, instaurando a guerra (v. 173-202). Segundo Hermes, os deuses haviam se cansado da contínua beligerância dos gregos. Por isso, permitiram que Pólemos enterrasse a deusa Paz numa “caverna profunda” (*eis antron bathy*) sobre a qual amontoou pedras (v. 203-226). Além disso, conta que Pólemos preparara um gigantesco “almofariz” (*thyeia*) para dar cabo das cidades gregas (v. 227-235). Nesse momento, Hermes sai de cena, Trigeu se oculta e entra o ogro da guerra, que começa a preparar o seu pó de cidades gregas. Em seguida, Pólemos envia seu capanga Cidemos, a personificação do “tumulto” (*kydoimos*), em busca de um “pilão” (*aletribanos*) para pulverizar as cidades (v. 255-260). Cidemos recorre primeiramente a Atenas e, então, a

recorrer à forma mais grotesca, dentre as peças do poeta, de alcançar a utopia cômica; (5) o tema da paz como sexo; (6) a mescla aristofânica do grosseiro com o delicado; (7) o fato de a estrutura da peça girar em torno de alimentação e defecação; (8) o tema da destruição de cerâmica como um símbolo da guerra; (9) o fato de Opora e Teoria prefigurarem tipos diferentes de paz, particular e pública, respectivamente; e (10) a presença de imagens duplas, tríplices e múltiplas, sendo que as figuras de linguagem aparecem como substitutas de um enredo mais complexo. Além disso, Russo (1994, p. 49) considera que esta é, dentre as peças de Aristófanes, a que mais contém discursos voltados explicitamente para a plateia.

²⁰⁶ De acordo com Dover (1972, p. 132, n. 1), o besouro é escolhido como montaria alada por três razões principais: (1) a extravagância da ideia; (2) a oportunidade que a ideia oferece para anedotas escatológicas; e (3) um folclore (ao qual Trigeu se refere de forma distorcida).

²⁰⁷ Essa tragédia foi preservada apenas de modo fragmentário, mas os escoliastas de *Paz* fornecem inúmeras explicações acerca da relação entre as duas peças.

²⁰⁸ Antes de optar pelo escaravelho, Trigeu já havia tentado galgar o céu por meio de “escadas delgadas” (*lepta klimakia*, v. 69).

Esparta, mas retorna de mãos vazias (v. 261-286). Cleão e Brásidas estavam agora mortos. As duas cidades haviam perdido os extremistas. Sendo assim, Pólemos decide fabricar o próprio pilão e sai de cena (v. 287-288). O *prólogo* termina com um apelo de Trigeu para que os gregos subam ao Olimpo e libertem a paz (v. 289-300).

O coro de fazendeiros entra no *párodo* (v. 301-728), já fazendo afrontas a Lâmacos, a quem o poeta atacara em *Acarnenses*, e Cleão, desta vez chamado de “Cérbero do inferno” (*ho katôthen Kerberos*, v. 301-315). Aristófanes já o havia comparado a um canzarrão tanto em *Cavaleiros* (v. 1030) quanto em *Vespas* (v. 894-994).²⁰⁹ Diante do apelo de Trigeu a que o coro não faça barulho, evitando ser notado por Pólemos (v. 310-319), o coro responde que não vai interromper a alegria (v. 320-336), que não vai se portar como um júri mal-humorado (v. 337-351) e que, em vez disso, vai rejuvenescer de felicidade (v. 351-360). A algazarra atrai, porém, a atenção de Hermes, que anuncia o decreto de morte para quem escavar a Paz, uma ordem solene de Zeus (v. 361-373). Trigeu trata, então, de conquistar a cumplicidade de Hermes, com seus subornos, a lisonja do coro, promessas de renovada devoção ao deus, alusões a uma suposta conspiração contra os deuses e promessas de revitalização do culto aos deuses olímpicos (v. 374-424). Hermes se deixa, então, convencer (v. 425).

Os impostores de *Paz* pertencem principalmente à categoria dos *alazones* de segunda ordem. A presença de um *alazôn* de primeira ordem é tênue, pois a própria existência de um *agôn* na peça é questionada. Pickard-Cambridge (1966, p. 221) fala, em vez disso, de um *quasi-meio-agôn*, referindo-se aos v. 601-655. Trata-se de um relato em que Hermes descreve o início das animosidades entre atenienses e espartanos. Como se verá mais adiante, o *quasi-meio-agôn* de Pickard-Cambridge só guarda relações métricas e estruturais com os *agônes* de Aristófanes. Em termos de conteúdo, conforme introduzida acima, a disputa, no *párodo*, entre Trigeu, o coro e Hermes (v. 362-425) é uma candidata muito mais satisfatória para *agôn* da peça. Whitman (1964, p. 114) se refere a ela como “um verdadeiro conflito dramático”. Segundo Whitman (1964, p. 104), a falta de um *agôn* verdadeiro em *Paz* “pode em parte advir, apropriadamente, da natureza da ocasião, e não deveríamos, portanto, implicar demais com o fato de o poeta celebrar um evento tão desejado não com um drama cômico, mas com uma mascarada festiva”. Ou seja, não era verossímil do ponto de vista do enredo recorrer a um *agôn* real em uma peça cuja imagem predominante era a da concórdia. Porém, alguns elementos sugerem que o confronto com Hermes assume a função de gerar a tensão necessária para que, por outro lado, a peça tampouco caia em um marasmo paralisante. Pode-

²⁰⁹ Camerotto (2006-2007, p. 265) considera Cleão “o inimigo número um de Aristófanes”.

se dizer, de fato, que a cena tem características agonísticas suficientes para permitir oposição real entre um *eirôn* (Trigueu) e um *alazôn* (Hermes).

	<i>Hermes</i>	<i>Trigueu/Coro</i>
A	ameaças e ofensas	sarcasmo e zombaria
i	pergunta: “o que você pensa que está fazendo?” (v. 362)	resposta: o argumento de Cilicão (v. 363)
ii	ameaças de morte (v. 364)	a morte depende do azar (v. 365)
iii	novas ameaças de morte (v. 366-369)	a morte depende do dia de morrer (v. 367-370)
iv	o decreto de morte de Zeus (v. 370-371)	exigências de Trigueu para morrer: iniciação nos mistérios e três dracmas para comprar um porquinho para o sacrifício (v. 372-375)
v	exasperação de Hermes (v. 376)	
	<i>Trigueu/Coro</i>	<i>Hermes</i>
B	apelos e subornos	respostas relutantes
i	primeiro apelo (v. 376-377)	primeira recusa (v. 378)
ii	primeiro suborno: um pedaço de carne (v. 378-379)	primeiro sinal de esmaecimento (v. 380-381)
iii	lisonjas do coro (v. 382-389)	silêncio de Hermes
iv	promessas de devoção ao deus (v. 390-401)	reconhecimento de que a libertação da Paz é um ato de furto (v. 402)
v	alusão à suposta conspiração do Sol e da Lua contra os deuses (v. 403-413)	sinais inequívocos de esmaecimento (v. 405-415)
vi	promessas de revitalização do culto aos deuses olímpicos e segundo suborno: uma taça de ouro (v. 416-424)	esmaecimento final (v. 425)

Tabela 7 - “Agôn” entre Trigueu/Coro e Hermes em Paz

Percebe-se, em primeiro lugar, que Trigueu age como *eirôn*, uma vez que emprega sarcasmo irônico e atinge graus elevados de *ponêria*,²¹⁰ com ela derrotando até a divindade que tem uma irrefragável reputação de esperteza. Em segundo lugar, Hermes ostenta o mesmo tipo de autoridade vazia que costuma acompanhar os *alazones* e que culmina em suas intermináveis ameaças ao *eirôn*; afinal de contas, “o vocabulário do impostor é repleto de palavras

²¹⁰ De acordo com Camerotto (2006-2007, p. 267-268), Trigueu é marcado pela ambiguidade característica dos heróis cômicos, uma mescla de aspectos positivos e negativos que nele se encontram simultaneamente presentes e que tornam difícil a interpretação do personagem e suas ações. Sendo assim, Trigueu se afigura como “um ser híbrido por natureza, capaz de metamorfoses inacreditáveis”. Para Camerotto, essa ambiguidade é patenteada de diversas maneiras: (1) Trigueu não tem estirpe nobre, mas inventa uma (v. 185-189); (2) é um herói cômico, mas empreende uma aventura típica dos heróis trágicos; (3) sendo homem, há evidências de que apresenta um estatuto próximo ao divino (v. 90, 96 e 722-724); (4) sendo homem, apresenta características animais (v. 1189s); e (5) sendo homem, recorre a instrumentalidades monstruosas (v. 38-42, 180s). Apesar disso, é capaz de apresentar virtudes indiscutivelmente positivas, como “sabedoria” (*sophia*), “coragem” (*andreia*) e o que Camerotto (p. 275 e 276, n. 85) chama de uma *esuberanza vitale* que *si trasmette al coro*.

arrogantes, sem brilho e presunçosas” (MANNING, 2007, p. 61). Como a fala de Trigeu revela, parece que Hermes não detinha o poder de aniquilá-lo, pois, como divindade das jogatinas, sua atuação sofria restrições do azar e do destino. Em terceiro lugar, a dinâmica esticomítica desta cena atinge o mesmo vigor que pode ser testemunhado em um *agôn* convencional. Além disso, depois que a Paz é libertada de sua prisão subterrânea, Trigeu limita seus sacrifícios a ela e, como costuma acontecer com os *alazones* de primeira ordem que não figuram entre os protagonistas, Hermes desaparece pouco a pouco da ação e acaba, de fato, menosprezado por Trigeu (v. 924). Desta forma, a *alazoneia* de Paz se concentra especialmente no *agôn* improvisado (v. 362-425), no *ânodo* (v. 426-600) e, na segunda parte da peça, nas cenas de interrupção ao desfrute da utopia cômica que, nesse caso, volta a ser o ideal de paz.

Após o *agôn* vem o *ânodo* (v. 426-600), a cena em que Hermes ajuda os gregos a arrastar a Paz para fora de sua prisão subterrânea. Antes disso, o deus propõe uma “libação” (*spondê*) emblemática da trégua (v. 433-438) e uma série de maldições, em uníssono com Trigeu, contra os que faziam da guerra uma indústria (v. 441-452). Em seguida, o deus dá o sinal para que os gregos icem a Paz (v. 458). Enquanto alguns põem mãos à obra e outros fazem corpo mole, Trigeu e Hermes lançam suas críticas aos supostos boicotadores da paz: os beócios, Lâmacos, os argivos, os próprios espartanos, os megarenses e alguns atenienses ambiciosos (v. 459-507). A inclusão de Lâmacos entre esses sabotadores já aponta para a impostura como um dos impedimentos à paz. Em função disso, o escoliasta de Paz (HOLWERDA, 1982) dá a seguinte explicação para o comportamento aberrante daqueles que trabalham contra o armistício:

οἷα, φησὶν, ἐπερείδεσθε μὲν τῷ σχοινίῳ προσποιούμενοι ἔλκειν, οὐχ ἔλκετε δέ. ἢ τὸν ὄγκον περιβάλλεσθε καὶ ἀλαζονεύεσθε καὶ ὑπερηφανεύεσθε. ἢ ὥς φιλοπόλεμοι δὲ οὐχ εἶλκον ἢ ὥς ἔκσπονδοι.

De tal forma que, diz ele [isto é, Trigeu], vocês ficam em fila aparentando que estão içando, mas não içam. Ou vocês jogam o peso para o lado, bancando os impostores e agindo arrogantemente. Ou, então, por serem amigos da guerra e avessos à trégua, vocês não puxam.

Diante da inatividade desses gregos, os fazendeiros do coro decidem fazer, sozinhos, todo o trabalho (v. 508-519).²¹¹ A estátua da deusa emerge, então, enquanto Trigeu e Hermes

²¹¹ De acordo com Dover (1972, p. 138), “isso não significa que o coro, em sua entrada, contasse com mais do que os costumeiros 24 membros, que vão sendo diminuídos com a expulsão dos beócios, argivos, etc. Se o coro, dividido em duas ou três cordas, tiver as costas voltadas para nós quando o *ânodo* começa, nós podemos imaginá-lo como a ponta-de-lança de uma vasta multidão, que nos inclui e inclui a plateia e o mundo além de nós. As repreensões dirigidas contra os indivíduos e as nações que estão atrapalhando a operação podem ser pronunciadas em várias direções, algumas vezes sobre a

exaltam os benefícios da paz, entre os quais algumas comodidades pessoais e a reconciliação mútua das cidades (v. 520-549). Ocorre uma rápida desavença entre os fabricantes de instrumentos agrícolas e os negociantes de armas, no fim da qual os fazendeiros recolhem suas ferramentas e partem para suas respectivas casas. O coro se perfila para oferecer as primeiras orações à deusa e Trigeu expressa seu desejo de também volver ao lar (v. 560-600).

Tem início, então, a cena (v. 601-655) do *quasi-meio-agôn* (PICKARD-CAMBRIDGE, 1966, p. 221).²¹² Trata-se, principalmente, de um relato de Hermes acerca do início das animosidades entre Atenas e Esparta. À moda de Heródoto, o deus faz referência a um processo movido contra o escultor Fídias, acusando-o de embolsar uma quantia considerável de dinheiro durante a construção da estátua criselefantina do Partenão. Fídias acabou fugindo antes de enfrentar o tribunal (Diodoro Sículo 12.39.1-2; Plutarco, *Péricles* 31.2-5) e, segundo Hermes, as consequências dessa admissão tácita de culpa teriam respingado no amigo Péricles que, para desviar a atenção do assunto, promulgou o decreto contra Mégara (v. 603-614).²¹³ Outros motivos da guerra são mencionados: a revolta das cidades tributárias, a ganância dos espartanos e teorias de conspiração que envolviam os oradores atenienses, subornos e a ação de Cleão (v. 615-648). A mera menção de Cleão é suficiente para produzir um chlique em Trigeu e terminar a cena (v. 648-655). O mais perto que se chega de qualquer *alazoneia* nessa cena é a lista de insultos proferidos por Trigeu contra o falecido Cleão, um *alazôn* por excelência: “cafajeste” (*panourgos*), “falastrão” (*lalos*), “sicofanta” (*sykophantês*), “loroteiro” (*kykêthron*) e “agitador” (*taraktron*).²¹⁴ Em *Paz* (v. 623), temos, porém, uma das quatro ocorrências da palavra *eirôn* (ou termo cognato) no *corpus* aristofânico.²¹⁵ Na passagem, Hermes está descrevendo a insatisfação de alguns aliados e tributários com Atenas. Por essa razão, eles conseguem convencer os espartanos a quebrar a trégua. Aristófanes descreve os espartanos com o neologismo *dieirônoxenoi*, isto é, “traíçoeiros sob a máscara da hospitalidade” (WOLFSDORF, 2008, p. 668). Segundo Rogers (1996 [1924], p. 56, n. c), os atenienses sempre reprovaram os espartanos por sua ganância. O neologismo, cunhado a

nossa cabeça como se para o horizonte e, quando o córego finalmente conclama apenas os fazendeiros a que icem, ele pode fazer gestos que demarquem a separação de uma elite do resto de nós”.

²¹² Féral (2009, p. 126 e 134) chama a cena de “*quasi-agôn* de reflexão e acessório da ação” ou “*agôn sui generis*”. Gelzer (1960, p. 170) a chama simplesmente de “*meio-agôn*”. Mazon (1904, p. 86) já tinha apontado, porém, para as dificuldades de se visualizar essa cena como algum tipo de *agôn*: falta a simetria de forma entre as seções e, em vez de discussão, há meramente um diálogo.

²¹³ Em linhas gerais, esta explicação das causas da guerra difere da de Diceópole (*Acarnenses* 509-539), exceto pela referência ao decreto contra Mégara (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 503, n. 43).

²¹⁴ A título de comparação, pode-se mencionar que, na peça *Seriphioi* (frag. 213-217), de Cratino, o dramaturgo qualifica o poeta Amínias como *kolax*, *alazôn* e *sykophantês* (KOSTER, 1978).

²¹⁵ O termo ocorre ainda em: *Nuvens* (v. 449), *Vespas* (v. 173) e *Aves* (v. 1211).

partir de *eirôn*, parece aludir, portanto, a sua constante tentativa de explorar os estrangeiros (*xenêlasia*):

Οἱ δ' ἄτ' ὄντες αἰσχροκερδεῖς καὶ διειρωνόξενοι
τὴνδ' ἀπορρίψαντες αἰσchrῶς τὸν Πόλεμον ἀνήρπασαν

*Estes [os espartanos], sendo avarentos e anfitriões fingidos,
Expulsaram-na [a Paz] e, vergonhosamente, abraçaram a Guerra (v. 623-624).*

Entretanto, apesar da breve referência à impostura de Cleão e do uso de um cognato de *eirôn*, o conteúdo da passagem nem de longe faz lembrar a batalha verbalizada que é uma característica marcante do conteúdo de um *agôn* e razão de ser de seu nome. O *agôn*, como no caso de *Vespas*, apresenta geralmente uma estrutura altamente formal, com um balanceamento jeitoso na distribuição de falas às partes, e é pontuado por um equilíbrio de versos líricos atribuídos ao coro. No entanto, a simetria pode ser abandonada completamente, como ocorre, por exemplo, em *Acarnenses*, em que Lâmacos desempenha um papel bastante secundário em relação a Diceópole. O importante, em vez disso, é que, em algum lugar perto do fim da primeira parte da peça, o *agôn* aponte para o triunfo inicial do herói cômico e estabeleça, em termos concretos, as bases para a implementação da utopia cômica na segunda parte, pois a *parábase* divide, de fato, a peça em duas partes. O que ocorre antes da *parábase* coopera para a divulgação da “ideia genial” (*tolmêma neon*, v. 94) e o que ocorre após ela contribui para a concretização de sua “ação belíssima” (*pragma kalliston*, v. 323). Sendo assim, o conteúdo da cena dos v. 601-655 não reúne características agonísticas suficientes, pois meramente descreve as supostas causas da Guerra do Peloponeso, sem nada contribuir para a efetiva implementação da utopia cômica. Já a cena dos v. 362-425 tem certo peso agonístico e cumpre, de fato, a função de assinalar o triunfo inicial de Trigeu na divulgação de sua aventura inédita de subir ao céu e libertar a Paz da caverna escura onde se encontra. Para isso, ele arregimenta o auxílio de Hermes, a relutante divindade que, ao contrário disso, era até esse ponto um grande obstáculo para a execução do plano. A determinação exata do *agôn* ou de uma cena semelhante ao *agôn* é fundamental porque o *agôn* constitui o *locus classicus* do *alazôn* de primeira ordem. Considere-se, portanto, que o bate-boca inicial entre Hermes e Trigeu (v. 362-425) constitui o *agôn* de *Paz*, no qual o deus assume a função de *alazôn* e o mortal, a função de *eirôn*.

Depois do *quasi-meio-agôn* (v. 601-655), vem uma cena em que Trigeu dialoga com a deusa Paz, sob a mediação de Hermes (v. 658-728). O discurso da Paz inclui reclamações e questionamentos (v. 660-701). Para concluir a cena, a Paz faz a proposta de que se celebrem

matrimônios reconciliatórios entre representantes dos gregos e suas atendentes: Trigeu, com Opora; e Teoria, com o *boulê* (v. 706-718). Diante de ofertas virtualmente irrecusáveis, Trigeu decide voltar para casa. Como seu escaravelho acaba confiscado para atuar como corcel dos “carros de Zeus” (*harmata Zênos*), Trigeu se vê obrigado a recorrer a uma carona com a deusa (v. 719-728).

Segue-se a *parábase* (v. 729-818), durante a qual se assinalam os méritos de Aristófanes e se invoca a musa. A segunda parte da peça começa, então, com uma cena de sacrifício (v. 819-1126). Trigeu está de volta a Atenas e descreve o Olimpo para um escravo (v. 824-841), a quem confia a preparação de Opora e Teoria para as respectivas núpcias (v. 845-855). Têm-se os primeiros vislumbres do rejuvenescimento de Trigeu (v. 856-867). O escravo retorna com as moças devidamente ataviadas e Trigeu ordena a entrega de Teoria para o *boulê* (v. 868-876). Para isso, tenta encontrar um “guardião” (*phylaxôn*) entre os espectadores, mas somente Arifrades, notório *cunnilingus* (JOHNSON; RYAN, 2005, itens 129-130) de quem Aristófanes zomba em *Cavaleiros* (v. 1284-1287) e *Vespas* (v. 1280-1283), se voluntaria (v. 877-884). Trigeu recusa a oferta do famoso tarado e ordena, então, que Teoria se dispa, anunciando um *agôn* sexual, nada metafórico, a ser travado por ela no dia seguinte (v. 885-904). O herói entrega a moça para o pritaneu e recebe os elogios do coro, sendo saudado como “homem útil para os cidadãos” (*chrêstos anêr politais*),²¹⁶ “salvador da humanidade” (*sôtêr hapasin anthrôpois*) e o “primeirão” (*próton*, v. 909). Enquanto isto, trata de escolher um cordeirinho como vítima do sacrifício, opta pelo altar de Dioniso (já disponível no palco) e ordena que um escravo providencie os apetrechos e os preparativos indispensáveis para o ritual (v. 923-1015). Trigeu e o escravo decidem realizar a matança do animal dentro de casa, para evitar contaminar com sangue o altar da Paz e, obviamente, poupar, desta forma, a vida do animal, além de, com isto, reduzir os gastos de produção da peça (v. 1016-1022). Acende-se o fogo do altar e põe-se a mesa (v. 1023-1044), concluindo-se, assim, o *mise-en-scène* convencional para os *alazones* de segunda ordem.

O sacerdote Hiérocles é o primeiro *alazôn* a aparecer (v. 1045-1049):

{OI.} Τίς ἄρα ποτ' ἐστίν;
 {TP.} Ὡς ἀλαζῶν φαίνεται.
 {OI.} Μάντις τίς ἐστιν;
 {TP.} Οὐ μὰ Δί', ἀλλ' Ἱεροκλῆης
 οὗτός γέ πού 'σθ' ὁ χρησμολόγος οὐξ Ὀρεοῦ.
 {OI.} Τί ποτ' ἄρα λέξει;
 {TP.} Δῆλός ἐσθ' οὗτός γ' ὅτι
 ἐναντιώσεταιί τι ταῖς διαλλαγαῖς.

²¹⁶ No século V, o pritaneu (*prytanis*) era dirigente *ex officio* do *boulê* e da *ekklêsia*.

{SERVO} Mas quem, diabos, será este?
 {TRIGEU} Como ele se parece com um impostor!
 {SERVO} Será que é um vidente?
 {TRIGEU} Que vidente que nada! É o Hiérocles, aquele vendedor de oráculos de Oreus...²¹⁷
 {SERVO} O que será que ele tem para dizer?
 {TRIGEU} É claro que ele vai se opor ao tratado de paz!

Hiérocles é, portanto, um *bômolochos* em seu sentido etimológico, uma vez que sua aparição no local de sacrifício se deve ao fato de que ele quer participar, de alguma forma, do holocausto que é oferecido à Paz. O servo explica, no v. 1050, que Hiérocles foi atraído àquele lugar pelo “cheiro” (*knîsa*) da carne assada. Apesar disto, ele é também um “vendedor de oráculos” (*chrêsmologos*), uma espécie de “homem da cobra” que tira proveito da credulidade alheia. Em seu esforço para lidar com o visitante indesejado, Trigeu e o escravo tentam em vão ignorá-lo (v. 1051-1059). Sucumbem, porém, à insistência do recém-chegado e, involuntariamente, lhe dão a oportunidade de falar (v. 1060-1062). Isso era tudo o que ele queria. Uma vez que Trigeu lhe dirige a palavra, esse *alazôn* derrama uma logorreja de conselhos de inspiração dúbia, tudo levado a cabo em hexâmetros váticos (1063-1100).²¹⁸ Trigeu tinha razão: o falso vidente se mostra claramente oposto à trégua, chegando a afirmar que “ela não correspondia à vontade dos bem-aventurados deuses” (*ou gar pô tout’ esti philon makaressi theoisin*, v. 1075). Trigeu enfrenta as palavras grandiloquentes e vácuas do charlatão com zombaria e ofensas: “impostor” (*alazôn*, v. 1069) e “maldito” (*kataratos*, v. 1076). Isto não o detém, todavia. Discutem sobre as alternativas à guerra, sobre privilégios múltiplos e indevidos, e sobre a legalidade de um sacrifício que, segundo o vendedor de oráculos, carece da “autorização de um oráculo” (*kata chrêsmon*, v. 1088). Hiérocles tenta, em vão, se servir de carne (v. 1103), mas Trigeu e o escravo o mantêm afastado. Até os espectadores participam da carne que é negada ao intrometido recém-chegado (v. 1113-1116), o que o obriga a recorrer ao furto (v. 1118-1119). Antes, porém, que Hiérocles tenha algum sucesso, recebe uma chuva de golpes que o leva a indagar se alguém se disporia a testemunhar que ele recebeu esses maus tratos (v. 1120). Trigeu responde com mais golpes e ofensas, chamando-o uma vez de “glutão” (*tenthês*) e duas vezes de “impostor” (*alazôn*, v. 1120-1121).²¹⁹ Hiérocles bate rapidamente em retirada, enquanto Trigeu o xinga de “corvo” (*korax*, v. 1125-1126).

²¹⁷ Existia, de fato, naquela época, um especialista em oráculos com o nome de Hiérocles (*IG* I³ 40.64-67). Trata-se de um oficial que ofereceu seus préstimos, em 446, aos atenienses e que, por esta razão, estabeleceu-se em Oreus nas terras que, segundo Tucídides (1.114), haviam sido confiscadas em 445 (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 558-559, n. 84).

²¹⁸ O hexâmetro vático era a métrica na qual os oráculos de Delfos eram proferidos (LEVINE, 2002).

²¹⁹ Desta vez, o escoliasta de *Paz* (HOLWERDA, 1982), glosa a palavra “impostor” (*alazôn*) com o sinônimo “mentiroso” (*pseustês*).

Paz é o que Levine (2002) chama de “troça da religião” (*spoof of religion*). A peça zomba da ganância dos deuses, especialmente Hermes, e ridiculariza os vendedores de oráculos, cujas profecias refletem apenas os próprios interesses. É nessa dimensão que se instaura a *alazoneia* da peça. Aos *alazones* de primeira ordem anteriormente construídos por Aristófanes (um soldado fanfarrão, em *Acarnenses*; um parasita, em *Cavaleiros*; dois sabichões, em *Nuvens*; e um demagogo mentiroso e aproveitador, em *Vespas*), acrescenta-se agora um quinto tipo: a figura religiosa que comanda o respeito crédulo dos atenienses e que, em última instância, só quer manipulá-los. Seu intento é criar condições que permitam que goze de privilégios que não merece. Hiérocles, um *alazôn* de segunda ordem, reforça a *alazoneia* principal de Hermes, outra figura religiosa. Aquela divindade é um deus ladrão e astucioso, que alega poderes que não tem. O vendedor de oráculos, da mesma forma, é ladrão e astucioso, reivindicando a capacidade de autorizar sacrifícios e prever o futuro. Suas palavras, no entanto, não passam de balela sofisticada para enganar os incautos. Para Edinburgh (1820, p. 274),

falando de modo geral, os poderes de sua [isto é, de Aristófanes] sátira penetrante, seu humor brilhante e sua imaginação jocosa nunca são exercidos de uma forma tão ansiosa e bem sucedida quanto quando ele tem que expor as artimanhas do sacerdócio, ridicularizar a autoridade dos oráculos ou castigar os vícios de seus personagens divinos.

Antes da entrada de mais *alazones* de segunda ordem, encena-se a segunda *parábase* (v. 1127-1190), em que os prazeres da guerra são contrastados com os desconfortos da guerra. Tem-se, então, a cena da triagem para a festa do casamento de Trigeu com Opora (v. 1191-1315), da qual participam obsequiosos intrusos que desejam tirar vantagem pessoal das circunstâncias festivas da proclamação da paz e jovens cantores que apenas desejam um lugar à mesa. Na primeira parte da cena (v. 1191-1264), surge inicialmente um fabricante de “foices” (*drepana*), que as oferece a Trigeu como “presentes de casamento” (*dôra eis tous gamous*) e que são imediatamente aceitas pelo herói, valendo àquele o direito de acesso imediato à celebração das bodas (v. 1197-1209). O “negociante de armas” (*hoplôn kapêlos*) que o sucede não tem a mesma sorte. O homem e seus companheiros tentam arrancar do noivo algum tipo de compensação pela falência de seu comércio. Trigeu os enfrenta com a zombaria e desprezo típicos do enfrentamento entre *eirôn* e *alazôn* (v. 1210-1264):

<i>Alazôn (Negociante de Armas)</i>		<i>Eirôn (Trigeu)</i>
A negociação de um par de penachos		
i	reclamação pessoal (v. 1210)	falso interesse pela reclamação (v. 1211)
ii	reclamação profissional (v. 1212-1213)	falso interesse por “um par de penachos” (<i>toin lophoin</i> , v. 1214)
iii	solitação de uma oferta (v. 1215)	oferta de três quênices de figo seco (v. 1215-1218)
iv	aceitação da oferta (v. 1219-1220)	desvalorização dos penachos e desistência da transação (v. 1221-1223)
B negociação de um corselete		
i	apresentação de um corselete (<i>thôrax</i> , v. 1224-1225)	comparação do corselete com um penico (v. 1226-1228)
ii	reclamação da zombaria (v. v. 1229)	continuação da zombaria (v. 1230)
iii	ofensa a Trigeu (v. 1231)	continuação da zombaria (v. 1230-1234)
iv	expressão de surpresa (v. 1235)	expressão de um desejo vago de comprar o corselete (v. 1236-1237)
v	aceitação da oferta (v. 1238)	desvalorização do corselete e desistência da transação (v. 1238-1239)
C negociação de uma corneta		
i	apresentação de uma corneta (<i>salpigx</i> , v. 1240-1241)	comparação da corneta com um alvo para o jogo de cótabo (v. 1242-1244)
ii	reclamação da zombaria (v. 1245)	continuação da zombaria (v. 1245-1249)
iii	ofensa a Trigeu (v. 1250)	desistência silenciosa da transação
D negociação de dois elmos		
i	apresentação de dois elmos (v. 1251-1252)	comparação dos elmos com dispositivos para medir laxativos (v. 1253-1254)
ii	lamento sobre a situação do vendedor de elmos (<i>kranopoios</i> , v. 1255)	declaração de que a situação não é das piores (v. 1256)
iii	questionamento sobre a utilidade atual dos elmos (v. 1257)	conselho anedótico (v. 1258-1259)
E negociação de lanças		
i	expressão do desejo de partir (v. 1260)	falso interesse por lanças (<i>dorata</i> , v. 1260-1261)
ii	solitação de uma oferta (v. 1262)	comparação das lanças com trepadeiras de uvas e oferta de um preço ridiculamente baixo (v. 1262-1263)
iii	reclamação da zombaria e reexpressão do desejo de partir (v. 1264)	consentimento silencioso

Tabela 8 - Trigeu e os *Alazones* de Segunda Ordem

O negociante de armas tenta, portanto, vender a Trigeu cinco tipos de mercadoria: um par de penachos, um corselete, uma corneta, dois elmos e algumas lanças.²²⁰ Em todos os casos, o *alazôn* dá crédito às demonstrações de interesse por parte do Trigeu, mas, em cada caso, fica imediatamente decepcionado quando percebe que Trigeu não tem, de fato, nenhuma intenção de adquirir os produtos pelos quais demonstra interesse. A reação do negociante de armas é lamentar o cinismo de Trigeu ou insultar esse interlocutor zombeteiro. Da parte de Trigeu, sua reação é continuar a galhofa, ficar momentaneamente em silêncio ou fingir interesse por outro objeto, dando continuidade ao ciclo de zombarias por ele estabelecido. De fato, o circuito fica cada vez mais sucinto e sua estrutura se limita, em uma versão minimalista, à sequência: expressão de um falso interesse por Trigeu, credulidade do negociante de armas, zombaria, reação animosa do *alazôn* e reinício do ciclo com a expressão de outro interesse fingido. A série de negociações frustradas culmina na expulsão do vendedor de armas e seus acólitos.

Na segunda parte da cena de triagem (v. 1265-1315), Trigeu se vê às voltas com os filhos dos convidados, que haviam saído para urinar e ensaiar os cânticos simposiásticos com que brindariam os convivas (v. 1265-1267). O bom humor leva o herói a solicitar que os meninos lhe deem uma pequena demonstração dos cantos selecionados (v. 1268-1269). No entanto, a natureza marcial do repertório épico do primeiro rapaz não o agrada (v. 1270-1278). O rapaz pede, então, que o próprio Trigeu sugira o repertório (v. 1279). Mesmo entoando as canções escolhidas por Trigeu, o jovem cantor não consegue, porém, prescindir das referências à guerra (v. 1280-1287), o que levanta as suspeitas de Trigeu quanto a quem seria o pai do rapaz (v. 1288-1289). Revelada a paternidade de Lâmacos (v. 1290), Trigeu o expulsa da festa (v. 12991-1294). A atenção de Trigeu recai, em seguida, sobre o segundo rapaz, que o herói identifica como sendo o filho de Cleônimo (v. 1295), o acovardado general ateniense de quem Aristófanes já havia zombado em *Acarnenses* (v. 88). Embora o soldado tenha recebido tratamento de impostor naquela peça, o filho demonstra o sizo de optar por um repertório jâmbico e, por essa razão, acaba admitido às bodas (v. 1296-1315).

No êxodo da peça (v. 1316-1359), a aventura de Trigeu encontra seu final feliz nas bodas em que Trigeu organiza um *kômos* e eleva preces aos deuses (v. 1316-1331), enquanto o coro entoa um himeneu para Opora (v. 1332-1359).²²¹ Segundo Camerotto (2006-2007, p.

²²⁰ Para Dover (1972, p. 136), o fato de alguns tradutores e comentaristas multiplicarem o vendedor de armas em vários personagens é “um produto de sua imaginação”. Para ele, trata-se de um único personagem.

²²¹ De acordo com Dover (1972, p. 134, n. 4), “houve variantes para a canção na Antiguidade e talvez os eruditos antigos tivessem partilhado da suspeita dos estudiosos modernos de que Aristófanes nunca

262), “o triunfo do *gamos* final, ainda que se opere contemporaneamente à perspectiva mais ampla do *euergetês*, é em substância um sucesso todo pessoal do protagonista (cf. *Paz*, v. 859)”, pois sua conquista representa, em última instância, a vitória de *uno contra tutti*.²²² Mais uma vez, triunfa o *eirôn*. De acordo com Kaimio (1990, p. 63), “deve-se notar que as potestades legais (arautos, pritaneus, *probouloi* e arqueiros) nunca estão do mesmo lado dos heróis da comédia: são sempre os derrotados e ridicularizados”. Isto ocorre porque, na comédia de Aristófanes, a autoridade vazia e fanfarrona dos *alazones* se vê invariavelmente suplantada pela “esperteza” (*ponêria*) e “cafajestagem” (*panourgia*) dos *eirones* que os fazem se adaptar imediatamente a uma nova situação sem escrúpulos nem remorsos. Para Camerotto (2006-2007, p. 265), “o herói cômico pode até ser um misantropo e um individualista; no final, não luta, porém, sua cruzada sozinho, pois sua ação envolve um grupo ou uma multidão”. Por esta razão, em *Paz*, para realizar seu projeto, Trigueu precisa alistar os marginalizados e converter Hermes de *alazôn* em divindade favorável. Aliás, o deus parece ter sido escolhido a dedo por Aristófanes. Todo herói antigo precisa do apoio de uma divindade e, para este fim, o poeta escolhe um deus oportunista, cuja esperteza é em tudo compatível com a *ponêria* de seu herói.²²³

Apesar da controvérsia entre os estudiosos de Aristófanes, a tensão entre *eirôn* e *alazôn* também presente em *Paz* parece apontar para o fato de que a peça inclui, de fato, um *agôn*, mesmo a despeito de sua temática pacifista. A questão da paz não havia impedido o poeta de incluir *agônes* em peças anteriores que versavam sobre o tema. Além disso, seria estranho imaginar a ausência de um *agôn* numa peça que tanto se refere a ele. A própria *gesta* de Trigueu aparece descrita, em *Paz*, como “uma grande confrontação” (*nyn agôn megas*, v. 276). Além disso, não é senão por meio da realização imediata de um *agôn* sexual “muito belo” (*epeita agôna g’euthys exestai poiein... kalon pany*, v. 894), que se disputa a mão da “bela” Teoria (*oim’ hôs kalon*, v. 891b).

poderia ter escrito algo tão baixo e vil. Não professo conhecimento da razão de tê-lo feito, mas não me sentiria seguro em dizer que não o fez...”

²²² Para Camerotto (2006-2007, p. 262, n. 23), o *motif* do *uno contra tutti* constitui o equivalente cômico da *aristeia* épica.

²²³ Segundo Camerotto (2006-2007, p. 266, n. 40 e 43), esse caráter de Hermes ficará ainda mais patente em *Pluto* (v. 1115-1151).

CAPÍTULO 5

O ALAZÔN NAS PEÇAS SUPÉRSTITES DE 414-405 A.C.

A segunda fase de Aristófanes (de 418 a 404) é marcada principalmente pelo interesse do poeta pela aventura, pelo imaginário e pela própria arte dramática. Enquanto *Aves* se afigura como uma peça categoricamente escapista, *Rãs* se volta, entre outras coisas, para a crítica a Ésquilo e Eurípides, pegos, na imaginação do poeta, em uma acirrada disputa pela supremacia na tragédia. Finalmente, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* misturam fantasia e crítica social.

5.1 O alazôn em *Aves*

Aristófanes produziu *Aves* nas Dionisiacas de 414, quando Cábrias era o *archôn*. Quase uma década separa, portanto, *Aves* de *Paz*. Apesar disso, mais uma vez a comédia de Aristófanes ficou em segundo lugar. Desta vez, a peça foi classificada entre *Farristas* (*Kômastai*), a comédia vencedora de Amípsias, e *Solitário* (*Monotropos*), de Frínico. Segundo Rogers (1996 [1924], v. 2, p. 127),

Atenas estava no apogeu de seu poder e prosperidade. Seis ou sete anos de paz comparativa tinham recuperado seus números e reabastecido sua tesouraria. Ela tinha acabado de lançar contra a Sicília o armamento mais formidável que já fora despachado de um porto grego. Nenhuma sombra da catástrofe iminente ofuscava o brilho das perspectivas [...]. Aristófanes oferece uma representação cômica dos altivos estratagemas e ambições que enchiam o ar; não os *incentivando*, pois sua caricatura é fantástica e ridícula ao extremo; mas tampouco os *desencorajando*, já que mesmo sua aventura fantástica é coroada de um sucesso estrondoso. Neste sentido, e em nenhum outro, pode *Aves* ser considerada uma alegoria.

Assim, a conjuntura aparentemente favorável do momento desvia a atenção do poeta das ameaças da guerra e a concentra na invocação de um mundo surreal em que as facilidades individuais são ainda mais disponíveis.

O *prólogo* (v. 1-266) introduz a entrevista de dois forasteiros com Tereus, o homem que virou “poupa” (*epops*), uma espécie de pomba europeia. Segundo as fontes antigas,²²⁴ Pandião de Atenas tinha duas filhas, Procne e Filomela. Tereus, filho de Ares, se casou com a primeira e estuprou a outra. Para evitar que esta revelasse a infâmia, cortou-lhe a língua.

²²⁴ As principais fontes para o mito de Tereus são Ovídio (*Metamorfoses* 6.424-674), Apolodoro (*Biblioteca* 3.14) e uma tragédia fragmentária de Sófocles intitulada *Tereus*.

Apesar disso, Filomela conseguiu contar o ocorrido à irmã por meio de um bordado. As duas se uniram para a vingança, matando Ítis, filho de Tereus com Procne, e o servindo ao pai como refeição. Ao descobrir a vingança macabra, Tereus perseguiu as duas moças na intenção de matá-las. Antes, porém, de consegui-lo, transformou-se em “poupa” (*epops*). Procne e Filomela, por sua vez, se metamorfosearam em rouxinol e andorinha.²²⁵ Aves começa, assim, com a peregrinação de Pistetero e Evélpides,²²⁶ dois atenienses, para encontrar a morada desse personagem mítico. Os dois reclamam que o “corvo” (*korônê*) e a “gralha” (*koloios*), dos quais fazem uso como GPS improvisado, não estão funcionando de modo satisfatório. Aparentemente, os dois ambulantes estão a ponto de desistir de seu intento. Enquanto caminham, Evélpides explica a missão, causada pelo desejo de abandonar Atenas, segundo ele “uma doença oposta à de Sacas”: *noson nosoumen tèn enantian Sakai* (v. 31).²²⁷ Apesar do amor que dedicam à terra natal, esses desertores desejam encontrar “um lugar menos estressante” (*topon apragmona*) para viver (v. 44). Esperam, portanto, que Tereus lhes dê algum tipo de auxílio para fundar a cidade que ambicionam (v. 45-47). O corvo e a gralha sinalizam a chegada ao destino. Antes, porém, de avistar o homem-poupa, Pistetero e Evélpides se deparam com o “maçarico” (*trochilos*), uma ave marinha e de aparência horrorosa (v. 60), a quem convencem chamar a poupa (v. 83-84). Tereus sai ao encontro dos dois forasteiros e, depois de rápidas apresentações, ouve a petição dos recém-chegados (v. 92-111). Estes lhe indagam sobre onde encontrar “uma cidade de boa lã” (*polis eueros*), “macia como um tapete fofo” (*hôsper sisyra malthakên*, v. 121-122). As sugestões de Tereus incluem Atenas (v. 123), rejeitada porque, embora poderosa, os forasteiros querem algo “muito mais cômodo” (*prosphorôteran*, v. 124); uma cidade no mar Vermelho; Lepreus e Opúncio (v. 143-153).²²⁸ Evélpides é exigente. As cidades não servem. Em vez disso, interessa-se pela “vida com as aves” (*ho met’ornithôn bios*, v. 155). Pistetero concorda e revela seu verdadeiro plano a Tereus, uma súplica audaciosa e súbita (v. 172):

²²⁵ Como consequência desse fato, Ovídio (*Metamorfoses* 6.424-674) interpreta o nome de Filomela como significando “amante do canto”, mas uma passagem de Virgílio (*Geórgicas* 4) sugere que seu significado deve ser “amante de ovelhas”. George (1921, n. 2, seção 3.4.8) reclama, porém, que os mitógrafos romanos “absurdamente inverteram a transformação das duas irmãs”; com base na evidência da literatura grega anterior, teria sido Procne quem se metamorfoseou em rouxinol.

²²⁶ Há muita discussão acerca da ortografia correta para o nome do herói de Aves, cuja etimologia poderia refletir “companheiro persuasivo” ou “companheiro confiável” (WHITMAN, 1964, p. 170; HOLMES, 1990, p. 81-82). Optou-se, aqui, por Pistetero, cuja adaptação para o português favorece a ambiguidade. Quanto ao nome de Evélpides, parece haver mais consenso. Sua etimologia pode ser explicada como “otimista” ou “confiante” (HOLMES, 1990, p. 84), embora Whitman (1964, p. 170) prefira “crédulo”.

²²⁷ Segundo Rogers (1996 [1924], v. 2, p. 133, n. c), trata-se de referência a um poeta trágico que havia recentemente recebido a cidadania ateniense e de quem Aristófanes havia também zombado em *Vespas* (v. 1221).

²²⁸ Todas as cidades foram escolhidas porque seus nomes sugeriam algum trocadilho espirituoso.

{ΠΙ.} Οἰκίσατε μίαν πόλιν.

{Pistetero} *Construam uma cidade.*

O plano é, então, minuciosamente desvendado: as aves devem dominar o “polo” (*polos*) a fim de cobrar “pedágio” (*phoros*) dos deuses ou reduzi-los à fome (v. 174-193).²²⁹ A reação de Tereus é de adesão imediata ao que considera “o mais engenhoso dos planos” (*noêma kompsoteron*, v. 195), para a divulgação e execução do qual, recolta o auxílio do próprio Pistetero (v. 198-200). A ideia de Tereus é, com uma serenata, despertar Procne, agora metamorfoseada em rouxinol,²³⁰ a fim de que esta se junte a ele na convocação das demais aves para uma reunião com os dois peregrinos (v. 201-208). O canto da poupa (v. 209-222) consegue despertar a rouxinol, cuja voz se junta à do marido para convocar as aves (v. 229-253), a fim de que atendam à convocação e se deixem persuadir pelas “novidades” (*ta neôtera*, v. 252).

É justamente a chegada das aves que desencadeia o *párodo* (v. 267-326). A princípio, os membros do coro não passam de quatro pássaros extemporâneos. A presença desses pássaros prematuros tem a intenção de provocar anedotas à custa de personalidades conhecidas, principalmente Calias e Cleônimo. Depois do aparecimento efêmero dessas quatro aves precursoras, Pistetero e Evélpides passam a descrever a entrada dos vinte e quatro membros do coro, todos fantasiados de aves (v. 294-309). Depois de uma entrada espalhafatosa e ameaçadora, o coro decide falar (v. 310-323) e exige explicações com respeito ao que considera o “grande erro” (*megiston examartôn*, v. 322) de trazer homens ao país das aves. Constrangido pela patente insatisfação das aves, Tereus identifica esses dois homens como portadores do “germe de um negócio magnífico” (*premnon pragmatos pelôriou*, v. 321) e “amantes da sociedade das aves” (*andr’ erasta têsde tês xynousias*, v. 324).

A poupa dá início, portanto, a um longo discurso que defende os homens (v. 366-380). Tereus exalta as virtudes de Pistetero: “amor” (*erôs*) pelo estilo de vida das aves (v. 412-414), a promessa de “uma grande felicidade” (*megan tin’ olbon*, v. 421) para as aves e o caráter de “raposa espertíssima” (*pyknotatos kinados*, v. 429). Em razão dessa apologia, as aves não apenas concordam em conceder uma audiência a Pistetero, mas se demonstram empolgadas diante dessa perspectiva (v. 431-433). Esta é a vez de Pistetero se tornar exigente, impondo as

²²⁹ De acordo com Rogers (1996 [1924], v. 2, p. 146, n. a), os gregos haviam herdado dos babilônios a crença de que o céu era um polo, uma espécie de esfera oca que girava em torno da terra. A palavra, além disso, tem semelhança sonora com a palavra *polis*, “cidade”.

²³⁰ Na peça de Aristófanes, Procne não demonstra qualquer lembrança dos macabros acontecimentos que precipitaram sua transformação em rouxinol.

condições para participar de um *agôn* com as aves. Sua reivindicação é que, assim como a depravada esposa de Panécio o prometeu ao marido, que as aves também concordem em não lhe bicar o... “globo ocular” (*tôphthalmô*, v. 442-443). De sua parte, o coro impõe a condição de que a plateia e todos os juízes votem favoravelmente à peça (v. 414-416).

O *agôn* (v. 451-635) se trava entre Pistetero, Evélpides, o coro e Tereus.²³¹ Apesar do envolvimento de tantos personagens, Pistetero, aquele cuja etimologia do nome apresenta como “companheiro persuasivo”, assume uma posição destacada que o coloca praticamente como único detentor da palavra. Trata-se do que Féral (2009, p. 135) chama de “*agôn* descaracterizado pela discussão unilateral” ou “*agôn* de exposição e ligado à ação” (p. 136). Inicialmente, as aves expressam simplesmente sua desconfiança em relação à raça humana, à qual chamam de “traíçoeira” (*doleros*) “de todas as maneiras” (*aei kata panta dê tropon*, v. 451).²³² A desconfiança, porém, vira expectativa (v. 452-458), que, por sua vez, se transforma em garantias de apoio e segurança (v. 459-461). Com isso, Pistetero se anima a falar, abrindo suas considerações com o símile do “discurso” (*logos*) como massa de pão “que nada impede que ele sove” (*hon diamattein kôluei ouden*, v. 463). O fato de pedir uma coroa e lavar as mãos (v. 463-464) indica que Pistetero não se apresenta como debatedor, mas como orador; ou seja, “não haverá discussão, apenas discurso” (FÉRAL, 2009, p. 142). Fazendo uso, então, da liberdade para sovar as palavras, Pistetero levanta um primeiro argumento, segundo o qual as aves merecem a soberania universal. Para provar essa afirmação atrevida, Pistetero recorre às fábulas e à história. Segundo sua compreensão dessas fontes, a “cotovia” (*korydos*) é mais velha do que a terra e do que os deuses (v. 465-480); o “galo” (*alektryôn*) já reinou sobre os persas (v. 481-498); o “papagaio” (*iktinos*) sobre os gregos (v. 499-503); e o “cuco” (*kokkux*) sobre a Fenícia e o Egito (v. 504-507). Além disso, as aves ornamentam os cetros dos reis (v. 508-513). No entanto, a maior prova da soberania universal das aves é o fato de que elas representam o poder dos deuses: a águia, de Zeus; a coruja, de Atena; e o falcão, de Apolo (v. 514-517). Pistetero alardeia, então, a última prova de que as aves merecem mais veneração do que os divos olímpicos: os juramentos se fazem por elas e não em nome dos deuses (v. 518-522). Antes de o coro reagir a suas afirmações, Pistetero ainda acrescenta que, apesar de seu direito à soberania, as aves não têm recebido um tratamento adequado por parte de homens e deuses. Em vez disso, tornaram-se vítimas dos ataques dos passarinhos, o objeto de venda

²³¹ Há muita discussão na literatura sobre a demarcação do *agôn* de Aves (FÉRAL, 2009, p. 141, n. 168), a configuração adotada aqui sendo apenas uma entre várias possibilidades.

²³² Segundo Féral (2009, p. 141, n. 167), nesta passagem, “o coro exalta o poder da natureza humana, o que nos sugere a alusão ao primeiro estásimo de *Antígona* de Sófocles” (v. 332-333), uma aproximação motivada, em grande medida, pela temática comum (a figura humana) e a ocorrência dos vocábulos *doleros* (em *Aves*) e *deinos* (em *Antígona*).

humilhante nos mercados e condição de refeição ordinária (v. 523-538). Completamente persuadido da veracidade desse discurso inflamado, o coro proclama Pistetero o “salvador” eventual das aves (*sôtêr*, v. 539-549).

Empolgado pela resposta positiva que obteve do coro, Pistetero passa, em função disso, a anunciar sua plataforma política (v. 549-626). Em suas propostas, incluem-se a fortificação de uma cidade das aves (v. 549-552); o envio de um ultimato a Zeus, anunciando “uma guerra santa” (*hieros polemos*),²³³ em que se institui um embargo ao acesso dos deuses às amantes humanas (v. 554-560); e o anúncio aos homens da exigência de que passem a sacrificar às aves em vez de aos deuses (v. 561-570). Sugere também que as aves recorram às intimidações e que ameacem destruir colheitas (v. 577-581) e bicar os olhos dos animais de criação (v. 582-584). Além disso, promete benefícios (v. 582-591), oráculos favoráveis (v. 593-598), a revelação de tesouros ocultos (v. 599-602), saúde (v. 604-605) e longevidade (v. 607-610), tudo isto concedido aos homens pelo beneplácito das aves. De acordo com Pistetero, seriam inúmeras as vantagens de um governo das aves: a dispensa da obrigação de construir templos (v. 611-619) e a facilidade de simplesmente lhes oferecer “alviste” (*pyros*, v. 620-625). As objeções do coro e de Tereus são mínimas e, em vez de comprometerem o plano do herói, “contribuem para o desdobramento de suas ideias” (FÉRAL, 2009, p. 142).²³⁴ Seduzido por essa lista de admissíveis mamatas, o coro se deixa convencer definitivamente (v. 626-633).

O *agôn* de *Aves* ilustra as dificuldades de se identificar a função desempenhada por dado personagem cômico. Whitman (1964, p. 174-175) atribui a Pistetero uma clara dose de *eirôneia*; Cornford (1961 [1914], p. 209) o considera um *bômolochos* (isto é, um “bufão” notável pela evidente comicidade) e, em sentido exatamente oposto, McLeish (1980, p. 54) lhe atribui a função de *spoudaios* (personagem notável pela carência de comicidade). A função de Evélpides é a mais fácil de identificar. O “tom jocoso” de “glosas ingênuas” que não são o objeto de refutação o caracteriza como um *bômolochos* (LESKY, 1966, p. 438; TRYPANIS, 1981, p. 216), “acrescentando um tempero cômico à cena” (FÉRAL, 2009, p. 144).²³⁵ Assim, para Whitman (1964, p. 170-171), ele se transforma no contraponto da verbosidade criativa de Pistetero e o representante de um realismo bruto que faz com que os fatos sólidos se dissolvam durante a mera enunciação do discurso de Pistetero. Para o mesmo Whitman (1964,

²³³ O escoliasta de *Aves* associa a expressão à guerra relatada por Tucídides 1.112 (ROGERS, 1996 [1924], v. 2, p. 184, n. a).

²³⁴ É precisamente a baixa resistência encontrada por Pistetero a seus argumentos que leva Féral (2009, p. 136) a classificar este *agôn* como “descaracterizado”. Segundo ela (p. 143), “embora, na sua forma, não reste dúvida de que se trate de um *agôn epirremático*, quanto ao conteúdo fica descaracterizado o jogo do argumento/contra-argumento”.

²³⁵ Cornford (1961 [1914], p. 209) prefere atribuir a Evélpides a função de “bufão secundário” (*minor buffoon*).

p. 174-175), Pistetero, por outro lado, é um “demiurgo da persuasão”, que promove “uma vasta reestruturação subjetiva do mundo” e atua como representante de uma bem-criada *eirôneia* lírica presente na obra desde a piada inicial de que os dois andarilhos estavam a caminho das aves, mesmo sem conhecer o caminho (v. 27-29),²³⁶ e que desencadeia “uma série prepóster de pirotecnia verbal”. Assim, sua “ideia genial” é tão simples quanto um trocadilho (v. 174-184): “num mundo em que as palavras controlam os fatos, o céu pode virar cidade com a mesma facilidade com que *polos* vira *polis*” (WHITMAN, 1964, p. 177).

O fim do *agôn* abre as portas para que os forasteiros humanos se apresentem formalmente e, com certa desconfiança, aceitem o convite de Tereus a que entrem em sua casa e recebam asas como as das aves (v. 639-647), não sem antes, porém, se referirem à sensação de que, como a “raposa” (*alôpêx*) de Esopo e Arquíloco,²³⁷ arriscavam-se em confiar em uma “águia” (*aietos*) que lhes poderia devorar a prole (v. 648-657). O coro pede, então, que Procne, a rouxinol, apareça, o que acaba por causar um impacto espetacular em Evélpides, arrebatado pela beleza da moça (v. 658-675). Assim termina o *agôn*: as aves convencidas de seu direito à soberania e os dois homens embevecidos com as possibilidades de sua metamorfose.

Na forma como *párodo* (v. 267-326), *proagôn* (v. 327-450), *agôn* (v. 451-635) e *parábase* (v. 676-800) se coordenam em *Aves*, pode-se dizer que

Aristófanes joga com as expectativas do público. Primeiramente, com um *párodo* em que o coro, ainda ausente na orquestra, se faz ouvir, para, num segundo momento, fazer sua entrada que não se dá coletivamente, mas aos poucos; depois, no [...] *proagôn*, cria uma atmosfera mais para o combate do que para o debate; em seguida, no *agôn* propriamente (v. 451-626), ao invés de uma discussão polarizada ocorre uma exposição unilateral feita pelo herói. E, por fim, na *parábase* (v. 678-800) em que se espera a ruptura para que o coro se pronuncie em nome do poeta, essa ruptura não ocorre, e o coro se manifesta em seu próprio nome, tornando a *parábase* uma seção em harmonia com a ação (FÉRAL, 2009, p. 145).

De fato, esta comédia de Aristófanes demonstra mais unidade dramática do que as anteriores, uma vez que, diante da ausência de um núcleo satírico,²³⁸ a *parábase* se subordina ao enredo e, por esta razão, acaba ocorrendo um triunfo da inovação sobre a tradição dramática (WHITMAN, 1964, p. 169). Na *parábase* (v. 676-800), as aves se propõem a mais do que apenas beneficiar os homens; seu desejo é transformá-los em pássaros, concedendo-lhes asas a fim de

²³⁶ A expressão ἐς κόρακας ἐλθεῖν (“ir para as gralhas”, v. 28) é uma conhecida forma de impreciação da Antiguidade clássica, equivalente a “ir para o inferno”.

²³⁷ De acordo com o escoliasta de *Aves*, a fábula de Esopo é apenas uma versão em prosa de um poema de Arquíloco (ROGERS, 1996 [1924], v. 2, p. 194-195, n. b).

²³⁸ Segundo Whitman (1964, p. 177), “*Aves* não surge de nenhuma questão específica da cidade, como o fazem as outras peças; a própria cidade é a questão, ou pretexto, para a fantasia; e não há necessidade de satirizar alguma parte quando o todo é rejeitado e transformado”.

que desfrutem das vantagens concedidas pelo voo: passatempo nos intervalos das peças, idas providenciais ao banheiro e imperceptíveis escapadas adúlteras (v. 785-800).

Depois da *parábase*, vêm as tradicionais cenas de *alazones* de segunda ordem, peculiares à segunda metade da peça. Os *alazones* são divididos em dois grupos, separados, por sua vez, por uma segunda *parábase* e duas cenas de mensageiro dispostas em elaborada simetria. No primeiro grupo, o sacrifício após a *parábase* atrai um “sacerdote” (*hiereus*), um “poeta” (*poiêtês*), um “adivinho” (*chrêsmologos*), um astrônomo de renome, um “comissário” (*episkopos*) e um “vendedor de leis” (*psêphismatopôlês*). A cena abre com o retorno de Pistetero e Evélpides e suas anedotas mútuas sobre as asas com as quais se encontram agora equipados (v. 801-808). Em seguida, discutem os possíveis nomes para a nova *polis* e decidem em favor de “Nefelococígia” (*Nephelokokkygia*, v. 809-820), a “cidade dos cucos nas nuvens”. Os dois homens se divertem, então, com o nome escolhido e Evélpides questiona se a nova urbe não será uma terra de pobretões que se fingem de ricos, o tradicional *topos* dos *ptôchalazones*, conforme vimos a propósito de *Vespas* (v. 459). A indagação de Evélpides se essa Nefelococígia é a cidade onde está guardada a riqueza de Ésquines e Teágenes parece fora de propósito, a não ser com a finalidade de satirizar os dois falsos ricos de Atenas (v. 821-823).

{ΕΥ.} Ἄρ' ἐστὶν αὐτῇγὶ Νεφελοκοκκυγία,
ἵνα καὶ τὰ Θεαγένους τὰ πολλὰ χρήματα
τά τ' Αἰσχίνου 'σθ' ἅπαντα;

{Evélpides} Então é esta Nefelococígia
onde ficam tanto as muitas riquezas de Teágenes
quanto tudo o que é de Ésquino?

O escoliasta de Aves (DÜBNER, 1877) esclarece esse fato:

ἵνα καὶ τὰ Θεαγένους: Προείρηται ὅτι πένης οὗτος, ἔλεγε δὲ ἑαυτὸν πλούσιον. εἰσὶ δὲ ἄλλοι δύο Θεαγένης, εἷς μὲν ὁ περὶ Ὀμήρου γράψας, ἕτερος δὲ ὁ ἐπὶ μαλακίᾳ σκωπτόμενος. (Ἄλλως. λέγεται ὅτι μεγαλέμπορος τις ἐβούλετο εἶναι, περαΐτης ἀλαζών, ψευδόπλουτος. ἐκαλεῖτο δὲ καπνός, ὅτι πολλὰ ὑπισχνούμενος οὐδὲν ἐτέλει. Εὐπόλις ἐν Δήμοις.)

τά τ' Αἰσχίνου γε ἅπαντα: Καὶ οὗτος πένης, θρυπτόμενος καὶ αὐτὸς ἐπὶ πλούτῳ, καὶ λέγων ἑαυτὸν πλούσιον. ἦν δὲ Αἰσχίνης Σελλοῦ. ἔλεγον δὲ ἐκ μεταφορᾶς τοὺς τοιούτους Σελλούς. καὶ τὸ ἀλαζονεύεσθαι δὲ σελλίζειν.

onde ficam tanto as [riquezas] de Teágenes: é dado de antemão que ele é um pobre que se dizia rico. Há, de fato, dois Teágenes: sobre um deles escreveu Homero, o outro é satirizado nas comédias por ser efeminado. (De qualquer forma, diz-se que, por ser mercador a atacado, queria ser alguém, um impostor natural da Pereia, um falso rico. Era chamado de “fumaça” porque prometia muito e não cumpria nada, conforme Éupole, em *Dêmoi*).

quanto tudo o que é de Ésquino: *Este também é pobre, metido a ter riqueza e fazendo-se passar por rico. Trata-se de Ésquines, filho de Sellus. Diziam isso por um trocadilho com os tais Selli. E bancar o impostor é ser um Sellus.*²³⁹

A pergunta é, portanto, quase que um aparte e a ideia de que a cidade da utopia cômica vai ser povoada por *alazones* parece inconsistente com sua idealização pelos personagens que a criam. Obviamente nem sempre as anedotas de Aristófanes são consistentes com o enredo de suas peças. Um exemplo flagrante de incoerência é o modo como, em *Vespas*, Bdelicleão e Filocleão ora zombam ora defendem Cleão irrespectivamente de seu papel na peça e da etimologia de seus próprios nomes. Percebe-se, assim, que nosso poeta não demonstra nenhum melindre em perder o amigo, desde que não perca a piada.

O comentário que Pistetero faz em seguida também é inconsistente com a idealização da cidade nas nuvens (823-825):

{ΠΙ.} Καὶ λῶστον μὲν οὖν τὸ Φλέγρας πεδῖον, ἴν' οἱ θεοὶ τοὺς γηγενεῖς ἀλαζονευόμενοι καθυπερηκόντισαν.

{Pistetero} *Melhor ainda, é a planície de Flegra, onde os deuses venceram os nascidos da terra com as flechas da bravata.*

Na mitologia, os deuses resolveram suas diferenças com os gigantes em uma batalha na planície de Flegra. De novo, a referência não encontra eco na peça. Para o escoliasta de *Aves* (DÜBNER, 1877), trata-se simplesmente de um ataque virulento de Aristófanes às credences perpetuadas na poesia épica:

βέλτιον, φησὶ, πιστεύειν τὰ χρήματα τούτων ἐν Νεφέλοκοκκυγίᾳ ἀποκεῖσθαι, ἢ εἰς τὸ Φλέγρας πεδῖον. διαβάλλει δὲ αὐτὸ ὡς κάκεινο πεπλασμένον ὑπὸ τῶν ποιητῶν [...]. καὶ ὅ' ὑπερηκόντισαν: Δέον εἰπεῖν κατεπολέμησαν, φησὶ τοῖς ἀλαζονεύμασιν αὐτῶν ὑπερεβάλλοντο αὐτούς.

ele diz que é melhor acreditar que a riqueza dos dois está em Nefelocógia do que no relato da planície de Flegra. Desta forma, ele acusa os poetas de terem inventado esse relato [...].
Venceram com flechas: *Era necessário dizer que eles os venceram na guerra; ele diz, porém, que, com suas jactâncias, os superaram.*

Como se percebe, mesmo quando não se encontra em primeiro plano, o tema da *alazoneia* como uma mistura de soberba, jactância e impostura não sai da cabeça do poeta.

Da escolha do nome da cidade utópica, Pistetero e Evélpides passam para as importantes decisões de que Atena será a padroeira da nova *polis* e de que o “filhote de Ares” (*Areôs neottos*) terá a função de guardador da antiga muralha da Acrópole (v. 826-836).

²³⁹ Os *Selli* eram os antigos habitantes de Dodona e os guardiões dos oráculos de Zeus.

Evélpides é enviado ao céu para dar início às construções (v. 837-847) e Pistetero inicia o sacrifício de fundação da cidade, para o qual canta um *peã* e convoca a presença de um sacerdote (v. 848-862). O sacerdote, agindo já como o primeiro *alazôn* de segunda ordem a entrar em cena, se dedica a uma longa oração em prosa com a qual invoca uma grande quantidade de pássaros olímpicos (v. 863-888). Pistetero perde a paciência com a desconsideração do sacerdote e o destitui da função, assumindo ele próprio o encargo de fazer o sacrifício (v. 889-894). O coro aplaude sua decisão de invocar apenas uma divindade (v. 895-902).

Sempre que o herói cômico aparenta ser uma pessoa humilde, sua ironia é simplesmente um véu para sua *alazoneia* suprema. Mas Pistetero tem pouca ou nenhuma ironia em sua abordagem. Ele simplesmente rejeita o sacerdote que oferece a prece sacrificial porque ele está convidando gente demais dentre os novos deuses – isto é, aves – para a festa (WHITMAN, 1964, p. 188).

Nessas circunstâncias, aparece o segundo *alazôn*: um dos poetas, “os ágeis servos das musas, como diz Homero” (*mousaôn therapontes otrêroi kata ton Homêron*). Com medo de que o poeta lhe crie “alguma encrenca” (*to kakon*), Pistetero concorda em tomar a “jaqueta” (*spolas*) e a “túnica” (*chitôn*) do sacerdote para repassá-las ao bardo que, satisfeito, vai embora (v. 903-959). A ação parece destoar dos procedimentos comuns às cenas de *alazôn* de segunda ordem em Aristófanes. Estes saem geralmente de mãos abanando e perseguidos por uma saraiva de golpes. Contudo, a estrutura da cena não pode prescindir das exceções. A surpresa é imaginar que o *alazôn* possa se safar de um final de outra forma previsível. Numa cena similar em *Acarnenses* (v. 1058-1068), Diceópole concede à “madrinha da noiva” (*nympheutria*) o unguento de que a noiva precisa para esfregar o “membro viril” (*peos*) do marido. O poeta se safa, mas os outros *alazones*, entretanto, não se dão nada bem. De fato, quando o vendedor de oráculos, o terceiro *alazôn* a atormentar Pistetero, entra em cena, a paciência do herói parece já ter diminuído. Diante das solicitações de benefícios obviamente imerecidos através de um oráculo que aponta para *Cavaleiros* (v. 1013) e que Pistetero ironicamente contrapõe a um suposto oráculo que ele mesmo recebeu em denúncia dos *alazones*, o herói alado expulsa o aproveitador a pancadas (v. 960-991). O oráculo de Pistetero contém uma precisa descrição do *alazôn* de segunda ordem e de sua vocação para saco de pancada (v. 983-985):

Αὐτὰρ ἐπὶν ἄκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζών
 λυπῇ θύοντας καὶ σπλαγχνεύειν ἐπιθυμῇ,
 δὴ τότε χρὴ τύπτειν αὐτὸν πλευρῶν τὸ μεταξὺ.

Quando, porém, chega um impostor, sem ser convidado,
 que azucrina os que realizam o sacrifício e deseja filar a carne,

então você deve golpeá-lo bem entre as costelas.

Logo depois disso, entra em cena Metão, o astrônomo de fala propositalmente incompreensível e a quem Pistetero sumariamente expulsa “com vários golpes” (*plêgai sychnai*, v. 992-1020). Trata-se, segundo ele, de uma atitude compatível com a dos espartanos, decididos que estes estavam “a triturar todos os impostores” (*spodein hapantas tous alazonas*, v. 1016). Em seguida, aparece um comissário reclamando cargo e salário, mas Pistetero lhe dá apenas uma pancada como remuneração, despedindo-o imediatamente (v. 1021-1034). O comissário se mostra inteiramente corrupto, fazendo profissão de gozar da simpatia dos persas, especialmente de um tal Farnaces, sátrapa do Grande Rei (v. 1030). De acordo com um escoliasta (DÜBNER, 1877) e um antigo comentarista de Aves (KOSTER, 1962a),

στρατηγὸς Περσῶν ὁ Φαρνάκης· ἀλαζονικῶς οὖν σκίπτεται κοινωνίαν ἔχειν μετ' ἐκείνου.

Farnaces era um general dos persas; [o comissário] jactanciosamente alega, portanto, ter negócios com ele.

Finalmente, entra um vendedor de leis, com quem Pistetero mal conversa, despachando-o com as agressões protocolares (v. 1035-1046). Ainda assim, os *alazones* retornam brevemente para, em conjunto, proferir ameaças contra o fundador da nova cidade (v. 1047-1055). Pistetero reage na mesma proporção e, mais uma vez, os coloca para correr, decidindo que o melhor local para sacrificar o “bode” (*tragos*) será o interior da casa (v. 1056-1057). Com isso, o palco fica vazio outra vez e tem início a segunda *parábase* (v. 1058-1117), na qual se exalta a vida das aves (v. 1088-1100) e se oferecem subornos e ameaças aos juízes para que deem a vitória à peça de Aristófanes (v. 1101-1117).

Depois da segunda *parábase*, ocorrem duas cenas de mensageiro (v. 1118-1313). Na primeira delas (v. 1118-1163), anuncia-se a conclusão das edificações em Nefelocógia, com uma detalhada descrição das dimensões e processo construtivo das muralhas. Antes da segunda cena de mensageiro, ocorre uma espécie de quase cena de mensageiro, na qual o mensageiro (*aggelos*) é sucedido por uma sentinela (*phylax*), que faz tanto o anúncio de que um deus havia violado o embargo imposto pelas aves quanto descreve as medidas tomadas para remediar a situação (v. 1164-1184). Em função dessa notícia, Pistetero incentiva as aves à ação (v. 1185-1187) e o coro proclama uma guerra contras os deuses (v. 1188-1198). Quando as aves localizam a divindade infratora, Pistetero passa a interrogá-la, investigando sua procedência, identidade, “porta de entrada” (*pyla eis to teichos*), “passaporte” (*sphragis*),

“visto” (*symbolon*) e missão. Trata-se de Íris, a caminho de solicitar aos homens que façam seu sacrifício costumeiro aos deuses. Diante de um indiciamento sumário, a deusa tem uma reação bombástica e dirige intimidações àqueles que se mostram rebeldes para com os seres olímpicos (v. 1230-1242). A reação de Pistetero, por sua vez, não perde nem em solenidade nem em fanfarronada, com ameaças brandidas contra Zeus e a própria Íris, razão pela qual a deusa parte indignada (v. 1243-1229).²⁴⁰ Enquanto isto, Pistetero lhe dirige zombarias e o coro simplesmente ratifica a interdição aos deuses (v. 1230-1266). Em *Aves* (v. 1211), temos a última das quatro ocorrências da palavra *eirôn* no *corpus* aristofânico.²⁴¹ Trata-se da passagem em que Pistetero interroga Íris com respeito ao modo de sua entrada na cidade. Ela se diz incapaz de precisar exatamente como havia penetrado na nova *polis*. Seu interlocutor simplesmente constata que ela está sonhando informação e, portanto, reage com indignação (v. 1211):

{ΠΙ.} Ἦκουσας αὐτῆς οἷον εἰρωνεύεται;

Pistetero: Você ouviu o que ela disse? Ela está fingindo...

Assim, para Wolfsdorf (2008, p. 688), “Pistetero pensa que ela está fingindo; no entanto, mais do que isso, ele supõe que ela está escondendo um conhecimento ou uma habilidade que representa uma ameaça contra ele”. Depois de analisar todas as ocorrências do termo *eirôn* em Aristófanes, Wolfsdorf (2008, p. 688) chega à conclusão de que:

Eirôneia é um fingimento suspeito e habilidoso por meio do qual o *eirôn* se apresenta de forma positiva, seja como sendo benéfico, amistoso, modesto ou simplesmente inofensivo, quando, de fato, ele é egoísta e prejudicial. A estratégia do *eirôn* é, portanto, desarmar o outro para derrotá-lo. Em outras palavras, o *eirôn* tem um caráter vulpino.

Apesar disso, Pistetero não hesita em atribuir a Íris o comportamento de *alazôn* quando ela parece deixá-lo momentaneamente sem resposta. Pouco antes, ele a havia caracterizado como *eirôn* (v. 1211); agora, de forma bem semelhante, ele sugere que talvez ela seja, de fato, um *alazôn* (v. 1243):

{ΠΙ.} Ἄκουσον, αὐτῇ παῦε τῶν παφλασμάτων·

{Pistetero} Ouça, você: pare com essa fervura de palavras!

²⁴⁰ Segue-se, aqui, a numeração de versos usada por Rogers (1996 [1924]), daí a aparente incongruência na sequência numérica.

²⁴¹ O termo ocorre ainda em: *Nuvenus* (v. 449), *Paz* (v. 623) e *Vespas* (v. 173).

Frínico explica, em *Preparação sofisticada* 104.9 (DE BORRIES, 1911), o sentido da reclamação de Pistetero: as palavras de impostura e arrogância saem tão precipitadamente da boca quanto a água entorna quando entra em ebulição dentro de um caldeirão sobre o fogo. Segundo ele,

ψευδεῖς καὶ ἀλαζόνες λόγοι καὶ ἀναζέοντες ὥσπερ ἐκ πυρός.

palavras mentirosas e jactanciosas que entornam como se fervendo sobre o fogo.

Desta forma, fica mais uma vez óbvio que, para se determinar a função de determinado personagem, não basta atentar para a caracterização que dele fazem outros personagens. Em um curto intervalo de ação, Íris é caracterizada por Pistetero tanto como *eirôn* quanto como *alazôn*. Essas caracterizações servem aos interesses de cada personagem que as empreende. Ou seja, como era de se esperar, os personagens cômicos mentem e distorcem a realidade a seu favor.

Na segunda cena de mensageiro (v. 1269-1313), um “arauto” (*kêryx*) anuncia a confecção de uma coroa para Pistetero. O prêmio se justifica porque, a esta altura, a humanidade já se convertera à utopia cômica, adotando hábitos, nomes e vozes de aves (v. 1269-1303). Durante a troca de nomes (v. 1290-1299), Teágenes, o *alazôn* ridicularizado em *Aves* (v. 821-823), é novamente mencionado (v. 1295). Desta vez, o poeta o coloca junto com um tal Filocles, sendo que o escoliasta de *Aves* (DÜBNER, 1877) afirma que Dídimos já dizia que ambos tinham mesmo cara de pássaros. Além de Teágenes, o escoliasta identifica outro *alazôn* entre os atenienses que acabam recebendo novos nomes para ingressar na cidade utópica. Trata-se de Mídias (v. 1297), que parecia uma “codorna” (*ortyx*) que tinha levado uma bordoadada na cabeça (v. 1298-1299), referência que o escoliasta acha engraçada porque Mídias costumava, supostamente, apostar em um jogo de azar cujo prêmio levava quem acertasse que codorna ficaria em pé por último depois de consecutivos golpes na cabeça. De acordo com o escoliasta, sobre ele vários autores antigos emitiram opinião: o comediógrafo Platão, em *Vitórias*, o critica pela *ponêria*; Metágenes, em *Homero*, o acusa de “fraude no fisco” (*klopên demosión*) e de ser sicofante; Frínico, em *Pesadelo*, dizia que ele era “patife” (*kobalos*) e “falso rico” (*ptôchalazôn*). Um antigo comentarista de *Aves* (KOSTER, 1962a) compara ainda o *styphokopos* (v. 1299), isto é, o apostador que golpeava a cabeça da codorna, com a impostura, realçando o fato de que a *alazoneia* podia se voltar contra a própria pessoa que a praticava. Depois da troca de nomes (v. 1290-1299), os homens se dirigem imediatamente à cidade das aves para receber asas a fim de completarem a metamorfose (v. 1304-1307). Diante da notícia auspiciosa, Pistetero ordena preparativos para a distribuição ampla e geral de órgãos de voo a seus patrícios humanos (v. 1308-1312). Em um primeiro *estásimo* (v. 1313-

1336), ao se aperceber de que a cidade das aves será invadida por enorme contingente de seres humanos, o coro, preocupado, propõe que o nome da cidade seja, então, alterado para Poliandra, mas concorda que “uma cesta de asas” (*kalathos pterygôn*) seja trazida para distribuição. A decisão enseja a chegada de uma segunda série de *alazones* de segunda ordem, todos desejosos de adquirir a capacidade de voar.

Durante a segunda cena de *alazones* (v. 1337-1469), aparece, primeiramente, na cidade da utopia de *Aves*, um “parricida” (*patraloias*) com linguagem lisonjeira que exalta o voo, as leis das aves e o parricídio (v. 1337-1352). Pistetero o repreende pelas intenções danosas e o converte à ideologia do bom convívio familiar. Por se tratar de um *alazôn* de tenra idade, o herói o perdoa e, com a recomendação de que leve sua beligerância para terras longínquas, lhe concede o objeto de seu desejo (v. 1353-1371). Em Aristófanes, é preciso que pelo menos um dos *alazones* de segunda ordem se dê bem; desta forma, se mantém o interesse da plateia. Depois disto, aparece Cinésias, um poeta de ditirambos medíocres que, arremedando Anacreonte,²⁴² exalta a poesia e deseja tirar versos das nuvens (v. 1372-1395).²⁴³ O poeta recebe o escárnio de Pistetero e é despedido sem receber as tão sonhadas asas (v. 1396-1409). Em seguida, um sicofanta entra também em busca de asas (v. 1410-1420). Após dirigir sua petição a Pistetero, apresentando-se como *klêtêr nêsiôtikos* (“arauto insular”), *sykophantês* (“sicofanta”) e *pragmatodiphês* (“barraqueiro”), alega necessitar daqueles implementos para acudir, com presteza, as cidades (v. 1422-1424). Pistetero indaga, então, por que se dedica a delatar os estrangeiros (v. 1430-1431), mesmo estando na flor da idade. O delator responde francamente: *skaptein gar ouk epistamai* (“não sei capinar”, v. 1432). Para Gil (1981-1983, p. 43),

Em realidade, o que pretende com as asas é adquirir a ubiquidade, de tal maneira que, quando o estrangeiro inocente se apresente em Atenas para se defender das acusações, possa abandonar a cidade para retirar o processo e acusá-lo em sua ausência, a fim de facilitar uma condenação a revelia. Um artilheiro que, em suma, vai ficar mais explícito em *Pluto*. Como é natural, a vingança cósmica se exerce também em *Aves* e a sorte do sicofanta não difere da que lhe esteve reservada em *Acarnenses*. Após este se recusar a receber as asas dos bons conselhos, o látego o faz desaparecer.

O sicofanta não se deixa convencer pelos apelos de Pistetero a que mude de ofício e, por essa razão, recebe, em vez de asas, os açoites que, em meio às zombarias de Pistetero, o fazem sumir do palco (v. 1433-1469).

²⁴² Assim entende o escoliasta de *Aves* (ROGERS, 1996 [1924], v. 2, p. 258, n. b).

²⁴³ Cinésias é também mencionado em *Rãs* (v. 153, 366 e 1437) e *Assembleia de mulheres* (v. 330), onde é ridicularizado pelo que Henderson (2002, v. 4, p. 285, n. 36) chama de “incidente defecatório”.

Um segundo *estásimo* ocorre, como de costume, perto do fim da peça, nos versos 1470-1492 (primeira e segunda estrofes); 1553-1564 (terceira estrofe) e 1694-1705 (quarta estrofe). O que é incomum nele é o fato de que, embora mais longo do que ocorre tradicionalmente, suas estrofes aparecem separadas por cenas que desenvolvem o enredo da peça. Primeiramente, Prometeu aparece incógnito sob um guarda-chuva, a fim de descrever a Pistetero as pressões sofridas por Zeus da parte dos agora esfaimados deuses bárbaros, a quem chama de tríbalos (v. 1494-1529).²⁴⁴ Segundo ele, *apolôlen ho Zeus*, “Zeus já era!” (v. 1514). Em seguida (v. 1530-1552), como divindade favorável à raça humana, Prometeu previne Pistetero quanto à chegada de uma embaixada de deuses e lhe sugere que faça duas exigências: o cetro para as aves e a mão de Basileia, a guardiã do raio e da despesa de Zeus, para si mesmo. Cumprido seu intento, Prometeu se despede e parte, enquanto o coro prorrompe em uma ode satírica, a terceira estrofe do *estásimo*, que se refere aos “esquiápodes” (*skiapodes*) e debocha dos contemporâneos Sócrates, Pisandro e Querefonte (v. 1553-1564).²⁴⁵ Depois da ode, entra a embaixada dos deuses, composta por Posídon, Héracles e um deus tríbalo (v. 1565-1705). Os enviados de Zeus solicitam os termos da paz (v. 1581-1595). Pistetero, que se encontrava no processo de executar alguns pássaros traidores na intenção de lhes saborear a carne, estipula suas condições, conforme os conselhos de Prometeu (v. 1596-1684). O convencimento de Héracles e do deus tríbalo não representa nenhuma dificuldade para Pistetero, que o obtém por meio de chantagens, subornos e manipulações. Mais difícil é fazer a cabeça de Posídon, que chega a ameaçar que vai se retirar das negociações (v. 1635-1636). No final das contas, Posídon é voto vencido e se rende às requisições do homem alado (v. 1683-1684). Pistetero recebe vestes nupciais e parte, com os deuses, *es ton ouranon*, “para o céu” (v. 1685-1693). Após a saída de todos os personagens, o coro canta uma antode, a quarta estrofe do *estásimo*, que se refere aos “línguas-no-estômago” (*egglôttogastores*). Com esta estrofe, o poeta satiriza a origem estrangeira dos sofistas e sicofantas (v. 1694-1705), constituindo uma espécie de intervalo longo só o bastante para que o tempo decorra e um mensageiro entre em cena a fim de anunciar o retorno triunfal de Pistetero e sua esposa (v. 1706-1719).

²⁴⁴ Na vida real, os tríbalos constituíam uma tribo trácia e tinham a reputação de serem guerreiros ferozes (Tucídides 4.101).

²⁴⁵ De acordo com o escoliasta de *Aves*, os esquiápodes (também mencionados no fragmento 53 do comediógrafo Arquipo) eram um povo mitológico da Líbia, que usava seus pés imensos como guarda-chuva. Pisandro era um general ateniense, de cuja coragem Aristófanes desdenha. Querefonte, discípulo e amigo antigo de Sócrates, já havia sido ridicularizado por Aristófanes em *Nuvens* (v. 21). Desta vez, o poeta o apresenta como uma pessoa tão esquelética que se dispõe mesmo a lambear o sangue das vítimas sacrificadas no altar.

A peça termina com o êxodo (v. 1720-1765), talvez a maior apoteose na história da comédia (WHITMAN, 1964, p. 196). No êxodo, um himeneu homenageia o rejuvenescimento e as bodas de Pistetero bem como sua condição de novo Zeus.

Pistetero, que queria sair de Atenas porque ela estava tão impregnada de comércio, política e débitos, conseguiu, pelo processo elaborado do enredo, recriar Atenas do zero, a única diferença sendo que, desta vez, ele se encontra por cima e não por baixo... O grande plano conseguiu dar a volta, e o herói cômico pode triunfar sobre o mundo por causa de sua circularidade dissociativa, ao transformá-lo num mundo em que o absurdo, o choco de um ovo de vento, deu permissão para que toda e qualquer impossibilidade se torne a modalidade certa para o cumprimento da lógica do absurdo (WHITMAN, 1964, p. 198).

Como sempre, com Aristófanes, tudo acaba em pizza (*kômos*).

De acordo com Whitman (1982, p. 155-156), *Aves* se parece mais com *Acarñenses* do que com qualquer outra das comédias supérstites de Aristófanes. Nela, percebe-se a mesma combinação de lirismo e mito; o mesmo caráter urbano e alienante; o mesmo desmascaramento da impostura (desta vez, dos deuses, e, em minha opinião, também das aves); o mesmo heroísmo impostor e a mesma linguagem grandiosa e sardônica. Para Whitman (1982, p. 156-157), há, porém, diferenças notáveis. Enquanto *Acarñenses* termina em gozo, *Aves* termina em delírio. Enquanto *Acarñenses* apresenta um herói folclórico, *Aves* conta com um herói de proporções cósmicas. Finalmente, “em *Aves*, mito e ironia se combinam para produzir um drama urbano que sugere, em sua transparência etérea, a irreabilidade de todas as cidades e, com isso, dos seres humanos que as constroem”.

Em *Acarñenses*, Aristófanes pôs um soldado fanfarrão, a figura histórica de Lâmacos, como *alazôn* principal. Em *Cavaleiros*, foi a vez de um parasita paflagão, uma alegoria que aponta todos os dedos para Cleão. Em *Nuvens*, os *alazones* formaram uma dupla de sabichões inconsequentes: Sócrates e o Melhor Argumento. Em *Vespas*, o *alazôn* foi um canzarrão que personificou um demagogo mentiroso e aproveitador: Cleão, velho conhecido da comédia ática. Em *Paz*, o *alazôn* foi uma figura divina, mas patética e pusilânime: Hermes, o deus da jogatina e das trapaças. Em *Aves*, o próprio coro assume agora a função de *alazôn* de primeira ordem. Num enredo que aponta para a rejeição de Atenas como cidade ideal, o poeta coloca o coro como a única coisa que separa Pistetero de sua utopia cômica. Nem mesmo a embaixada dos deuses com quem tem que negociar chega sequer a ameaçar a consumação de seu intuito. Como a mesma cidade que a trama rejeita, é a cidade a ser reconstruída pelo plano genial do *eirôn*, pode-se dizer que o coro representa uma alegoria do próprio povo de Atenas. O coro geralmente está presente nos *agônes* de Aristófanes, mas em geral adota a postura de coadjuvante, posicionando-se ou do lado do herói ou do lado de seu antagonista. Desta vez,

porém, a participação de Tereus é mínima. Mesmo sem se destacar, o coro comanda mais reações de Pistetero do que o homem-poupa. Assim, o poeta não mais recusa apenas a impostura de certas figuras públicas de Atenas; em *Aves*, Aristófanes rejeita a impostura de toda a *polis*.

É como *alazones* insuspeitos que o discurso de Pistetero (v. 518-538) caracteriza o coro: vítimas voluntárias dos passarinhos da retórica, objeto de negociação dos poderosos e prato feito para os políticos inescrupulosos. Além disso, o povo ateniense, como nenhum outro, era, até a época de Aristófanes, especialista em emprestar sua credulidade ao velho e infalível truque da “guerra santa” (*hieros polemos*, v. 556) ou de qualquer outro tipo de “guerra justa”. Quando o coro questiona avidamente o seu interlocutor quanto ao acesso aos recursos supostamente necessários para a concretização de seus planos, provavelmente revela os próprios interesses escusos (v. 592):

{XO.} Πλουτεῖν δὲ πόθεν δώσομεν αὐτοῖς; καὶ γὰρ τούτου σφόδρ' ἐρῶσιν.

{Coro} De onde é que vamos tirar a grana para dar para eles? Pois é isso o que adoramos!

De olho nas mamatas a todos supostamente reservadas, o coro exprime, em um longo discurso no final do *agôn* (v. 627-638), sua total aquiescência à marmelada que lhe é proposta. Embora este seja um importante índice de sua *alazoneia*, a impostura desse coro de alma ateniense é revelada ainda pela bajulação ostensiva que passa a dirigir a Pistetero a partir do momento que contempla o prenúncio de algum ganho fácil. De fato, as lambidelas lisonjeiras constituem apenas uma das duas maneiras pelas quais o *alazôn* gosta de dar vazão a seus posicionamentos interesseiros. O impostor se desmancha em elogios direcionados àqueles que quer comover e converter, ou se apressa em proferir palavras jactanciosas a fim de rebaixá-los e intimidá-los. Apesar disso, a *alazoneia* do coro se dissolve diante da *ponêria* de Pistetero. O que resta, no final da história, é o reino de Pistetero como um deus alado. Aquele que, no início da peça, não era nem deus nem ave, acaba levando a melhor nas duas dimensões.

Os acontecimentos se precipitam. Se não fosse pela intervenção de Prometeu, talvez Pistetero não tivesse o olho vivo de exigir o cetro e o reino. Sua esperteza se resume mesmo em se deixar levar pelas circunstâncias, em aproveitá-las para seu próprio conforto. Talvez seja o mais politicamente correto dos heróis de Aristófanes. Mesmo assim, exhibe a argúcia de sempre moldar suas reações de modo a alcançar não objetivos claramente definidos, mas o próximo degrau na escalada para uma posição vantajosa. Na tensão entre o comportamento vulpino, associado à *ponêria* de Pistetero (v. 429 e 648-657), e a conduta agressivamente bairrista e egocêntrica das aves, repete-se o dilema de Arquíloco: impossível saber quem é

quem, a não ser pelo desfecho. No final, contudo, o triunfo é de Pistetero. Sob pena de ser excluído do baile, só resta ao coro aplaudir a vitória apoteótica do homem que sonhou fundar uma cidade no céu (v. 1763-1765). É mesmo impossível dizer quem é quem, a não ser pelo fato de que a vitória pertence ao cafajeste até certo ponto ingênuo que foi mais impostor e não ao impostor que foi mais cafajeste.

5.2 O *alazôn* em *Lisístrata*

Em *Lisístrata*, encenada nas Lêneas de 411, Aristófanes produz uma fantasia mais confinada pela situação histórica. A derrota esmagadora da força ateniense na Sicília, em 413, a revolta das *poleis* tributárias, a defecção de Alcibíades, o acordo militar entre espartanos e persas, a destituição em Atenas do conselho dos 500 e a nomeação de uma comissão provisória de dez *probouloi* com poderes plenos operaram, em *Lisístrata*, o que Whitman (1964, p. 214) denomina de “justificável infusão de sentimento panelênico”. A paz aparece, portanto, não como mera ausência de guerra, mas como uma imagem concreta de sexo, sendo que o pênis se torna uma espécie de arma da paz para instaurar uma tirania do amor.²⁴⁶

O tema da peça é comensurável tanto com o de *Vespas* e *Nuvens* (WHITMAN, 1964, p. 204) quanto com o de *Acarnenses* e *Paz* (TRYPANIS, 1981, p. 217; LESKY, 1985, p. 470). Em vez, porém, de uma guerra de gerações, *Lisístrata* retrata uma guerra dos sexos; em vez do plano para içar a Paz, temos o resgate de Héstitia, a deusa do ambiente doméstico. De fato, para Whitman (1964, p. 205-208), há na peça certa proliferação de imagens, incluindo “imagens de triste ternura” (o casamento, a panateneia, a moça sem esperança de casar, a feira invadida por militares ridículos, o elmo que fazem passar por bebê, a lã deixada de lado),²⁴⁷ em cujo núcleo se estabelece a preocupação com a vida doméstica e cuja ênfase é tripartite: paz, amor e lar. Segundo Dover (1972, p. 161), os temas da peça são “amor conjugal e fidelidade sexual”. Para Hadas (1950, p. 107), enquanto nas outras peças a indecência é incidental, nesta ela é central. Apesar disso, a peça é uma das mais sérias de Aristófanes. Assim, em *Lisístrata*, Aristófanes continua seu movimento de distanciamento da sátira pessoal. Além de Pisandro, Eucrates e o anônimo *proboulos* do *agôn*, nenhum outro personagem público recebe os açoites do poeta. Trata-se de uma nova postura crítica que prescinde dos ataques pessoais e recorre a figuras mais gerais e simbólicas. A personagem principal da peça surge, portanto,

²⁴⁶ Esse domínio é mais físico do que emocional. O amor está praticamente ausente do drama ático, que prescinde inteiramente de donzelas apaixonadas.

²⁴⁷ Vieira (2011, p. 13-14), com base em Silk (2000), vê “a imagem da tecelagem como fio condutor do exame de elementos centrais da peça”.

como símbolo primeiramente das mulheres de Atenas; depois, da visão política da *polis*; e, finalmente, do ideal panelênico (WHITMAN, 1964, p. 201).

O *prólogo* (v. 1-253) abre com os lamentos de Lisístrata, ao amanhecer, acerca do desinteresse das mulheres por assuntos sérios. Calonice reclama do cansaço das obrigações domésticas, enquanto que a protagonista a convence da gravidade da convocação que acabou de fazer (v. 1-24). A heroína propõe que as mulheres salvem a Grécia (v. 25-53). Enquanto lamentam pelo atraso geral, inclusive das mulheres acarnenses, as senhoras da Hélade começam a chegar (v. 61-92). Explicam-se as razões da convocação: a ausência dos maridos em função da guerra e a perda do “consolo” (*olisbos*) devida à revolta de Mileto (v. 93-110).²⁴⁸ As mulheres demonstram entusiasmo inicial para com a ideia de tomar alguma providência a fim de recuperar a paz (v. 111-118). Lisístrata faz, então, a proposta de uma greve sexual até que os maridos concordem em parar a guerra (v. 119-124).²⁴⁹ A consternação é geral (v. 125-135). Diante da rápida aceitação da espartana Lampito (v. 125-145), Calonice levanta as objeções de que não se pode garantir a paz, de que os maridos podem acabar largando as esposas ou de que podem recorrer ao estupro (v. 146-166). Lisístrata argumenta que a sedução feminina concedeu poder a Helena sobre Menelau. Além disso, as mulheres sabem se defender, agarrando-se às portas, uma vez que o homem só goza se a mulher consentir (v. 146-166). Calonice capitula (v. 167). Após um juramento solene de abstinência sexual, Lampito retorna para Esparta e as demais peloponésias ficam detidas como reféns; enquanto isso, as mulheres atenienses partem para a acrópole já sob o poder de um bando de velhas (v. 168-253).

A entrada do coro no *párodo* (v. 254-349) se dá em duas etapas. Primeiramente, entram os componentes masculinos; depois, vêm as mulheres. Logo após sua entrada na orquestra, a metade masculina esboça suas reações à tomada da acrópole pelas

²⁴⁸ De acordo com Vieira (2011, p. 38, n. 10), Mileto era conhecida fabricante de dildos, razão de ser da má fama de suas mulheres. Infelizmente, porém, para as mulheres de Atenas, Mileto quebrara sua aliança com Atenas no verão anterior (Tucídides 8.17).

²⁴⁹ O tema da greve de sexo sofre de algumas inconsistências. Inconcebivelmente, as esposas propõem o embargo ao prazer sexual a fim de resolver o problema de que *os homens nunca estavam em casa para fazer sexo!* Por conseguinte, trata-se de uma greve de esposas; entretanto, as prostitutas, as concubinas, as *hetairai*, os homossexuais e a masturbação são raramente mencionados como possíveis válvulas de alívio para os homens e estes ficam padecendo, portanto, de ininterruptas e inescapáveis ereções (DOVER, 1972, p. 160). As exceções a essa postura ocorrem, nos v. 951-958, quando, frustrado pelas reiteradas recusas da esposa, Cinésias considera a possibilidade de visitar o bordel de Cinalôpex, e no v. 1136, onde o embaixador ateniense reclama do próprio excesso de masturbação. Todavia, “dilemas práticos nunca atravancam o enredo de uma comédia; pelo contrário, eles o fazem avançar...” (WHITMAN, 1964, p. 202).

correligionárias de Lisístrata.²⁵⁰ O coro masculino toma as medidas iniciais para conter a emergência: a subida de fogo e madeira até a entrada da acrópole para acender tochas e forçar, com a fumaça por elas produzida, a abertura dos portões (v. 254-318). Nesse ínterim, chega a parte feminina do coro, trazendo água para defender as portas da acrópole (v. 319-349).

É durante um *proagôn* (v. 350-386), que se dá a primeira confrontação entre as duas metades do coro. As intimidações mútuas abrem, assim, espaço para a esticomitia dos insultos e ameaças. As mulheres reagem numa verdadeira guerra da água contra o fogo (v. 370-386). Segue-se uma cena de batalha (v. 387-466), durante a qual um “magistrado” (*proboulos*) sobe ao palco. Em sua aparição, o dignitário alude ao comportamento agourento da esposa de Demóstrato, estadista que propusera recentemente a infausta expedição ateniense contra a Sicília (v. 387-398).²⁵¹ Trata-se de uma forma nada discreta de acusar as mulheres atenienses de arquitetas dos infortúnios da *polis*. O agora encharcado meio coro masculino reclama de sua condição lamentável, diante do que o comissário aponta para a condescendência masculina como única culpada da atual petulância das mulheres e, em seguida, ameaça abrir as portas à força (v. 399-429). Antes disso, porém, Lisístrata sai ao encontro do *proboulos*, que lhe dá voz de prisão (v. 430-434). As mulheres reagem com ferocidade e os “policiais” (*toxotai*) desistem de cumprir o comando de seu chefe (v. 435-465).

O *agôn* (v. 466-613) começa com um prelúdio melodramático (MAZON, 1904, p. 115; FÉRAL, 2009, p. 149), que nos situa no clima de animosidade entre as duas metades do coro (v. 466-475). Depois disso, tem início o interrogatório de Lisístrata por parte do *proboulos* (v. 486-490; 492-497):

{ΠΡ.} Καὶ μὴν αὐτῶν τοῦτ' ἐπιθυμῶ νῆ τὸν Δία πρῶτα πυθέσθαι,
ὅ τι βουλόμεναι τὴν πόλιν ἡμῶν ἀπεκλείσατε τοῖσι μοχλοῖσιν.
{ΛΥ.} Ἴνα τὰργύριον σῶν παρέχοιμεν καὶ μὴ πολεμοῖτε δι' αὐτό.
{ΠΡ.} Διὰ τὰργύριον πολεμοῦμεν γάρ;
{ΛΥ.} Καὶ τᾶλλα γε πάντ' ἐκκυκήθη [...]
{ΠΡ.} Ἀλλὰ τί δράσεις;
{ΛΥ.} Τοῦτό μ' ἐρωτᾷς; Ἡμεῖς ταμιεύσομεν αὐτό.
{ΠΡ.} Ὑμεῖς ταμιεύσετε τὰργύριον;
{ΛΥ.} Τί <δὲ> δεινὸν τοῦτο νομίζεις;
Οὐ καὶ τᾶνδον χρήματα πάντως ἡμεῖς ταμιεύομεν ὑμῖν;
{ΠΡ.} Ἀλλ' οὐ ταῦτόν.

²⁵⁰ Considero, aqui, que temos um único coro dividido em duas metades. Não há, porém, unanimidade a esse respeito. Pode muito bem ser o caso de a peça contar com dois coros completos: um masculino (primário) e outro feminino (secundário), possibilidade mencionada por Lesky (1985, p. 471).

²⁵¹ De acordo com Tucídides 6.1-32, Demóstrato, partidário de Alcibíades, se posicionou favoravelmente ao envio da esquadra numa assembleia realizada simultaneamente à festa em que as mulheres atenienses celebravam o culto a Adônis (VIEIRA, 2011, p. 61, n. 35).

{ΛΥ.} Πῶς οὐ ταῦτόν;
 {ΠΡ.} Πολεμητέον ἔστ' ἀπὸ τούτου
 {ΛΥ.} Ἀλλ' οὐδὲν δεῖ πρῶτον πολεμεῖν.
 {ΠΡ.} Πῶς γὰρ σωθησόμεθ' ἄλλως;

{MAGISTRADO} *De fato, por Zeus, dessas coisas primeiramente desejo saber isto: por que quiseram fechar nossa cidade com estas trancas?*

{LISÍSTRATA} *Para que nos apossássemos de sua grana e vocês não mais fizessem guerra por causa dela.*

{MAGISTRADO} *Então é por causa do dinheiro que fazemos guerra?*

{LISÍSTRATA} *Por ele armamos todas as nossas confusões [...]*

{MAGISTRADO} *Mas o que você vai fazer?*

{LISÍSTRATA} *Já que você me pergunta, vamos administrá-lo.*

{MAGISTRADO} *Vocês vão administrar o dinheiro?*

{LISÍSTRATA} *Por que você acha isso difícil de acreditar? Não administramos, para vocês, sozinhas, o orçamento doméstico?*

{MAGISTRADO} *Isso não é a mesma coisa!*

{LISÍSTRATA} *Como não é a mesma coisa?*

{MAGISTRADO} *Deve-se usar o dinheiro para a guerra.*

{LISÍSTRATA} *Em primeiro lugar, não haverá mais guerras.*

{MAGISTRADO} *De que outra forma poderemos, então, ser salvos?*

Em seguida a essa arguição esticomítica, Lisístrata fornece uma explicação mais detalhada do plano das mulheres de Atenas (v. 502-586), segundo a qual as mulheres nunca foram desinteressadas pelos assuntos da guerra, sendo que sua intenção agora é empregar seus encantos sedutores a fim de dar fim à luta contra Esparta e contra os aliados dos peloponésios. Dentro dessa estratégia, fica proibido aos homens portadores de armas o acesso ao mercado (v. 554-559). O detalhamento do plano (v. 565-586) se dá por meio de uma comparação minuciosa da administração feminina de Atenas com a arte da costura. O magistrado se impaciente e é necessário que Lisístrata prove que as mulheres sofrem mais com a guerra do que os homens (v. 587-598): como mães, perdem os filhos; como esposas, perdem os maridos; quando solteiras, envelhecem no caritó; e, quando viúvas, não conseguem se casar de novo. O *agôn* termina, magistralmente, com os esforços femininos para preparar, com véu, faixas, corbelhas e coroa, como se para o sepultamento, o corpo do *proboulos* (v. 599-613).

Segundo Féral (2009, p. 149), ao invés de discussão, o *agôn* desta peça se caracteriza numa única exposição, a argumentação de Lisístrata. Como em *Aves*, tem-se, aqui, um tipo de “*agôn* descaracterizado pela discussão unilateral”. O magistrado só aparentemente dirige os movimentos do *agôn*. De fato, praticamente tudo o que faz é exigir esclarecimentos da parte de Lisístrata. Segundo Gelzer (1960, p. 124-125), Calonice tem a função de *bômolochos* porque é co-oradora no *agôn*, além de coadjuvante no momento específico da caracterização do *proboulos* como cadáver pronto para o sepultamento, enquanto que o magistrado teria uma função próxima à do *bômolochos*. Apesar disso, o *proboulos* demonstra também

características do *alazôn* (AMORY, 1981; 1982), especialmente no tratamento sarcástico de algumas das declarações de Lisístrata (v. 598; 501):

{ΛΥ.} Ἡμεῖς ὑμᾶς σώσομεν.
 {ΠΡ.} Ὑμεῖς;
 {ΛΥ.} Ἡμεῖς μέντοι [...]
 {ΠΡ.} Κεῖ μὴ δέομαι;
 {ΛΥ.} Τοῦδ' οὐνεκα καὶ πολὺ μᾶλλον.

{LISÍSTRATA} Nós vamos salvar vocês!
 {MAGISTRADO} Vocês?
 {LISÍSTRATA} Nós mesmas [...]
 {MAGISTRADO} E se eu não quiser?
 {LISÍSTRATA} Muito mais por isso mesmo!

Quanto a Lisístrata, sua *ponêria* a investe de características peculiares ao *eirôn*, mas sua “nobreza” (*high-mindedness*) lhe revela também a função de *spoudaios* (WHITMAN, 1964, p. 210; THIERCY, 2007, p. 220). Para Lesky (1985, p. 471), a heroína fica imune às piadas particularmente obscenas desta peça justamente por causa de sua seriedade.

Em vez da *parábase* convencional, segue-se outra disputa entre os coros, que se enfrentam cantando (v. 614-705). Devido às hostilidades entre os velhos e as mulheres, há quem hesite mesmo em chamá-la de *parábase* (DUARTE, 2000, p. 170-172).²⁵² De qualquer forma, a *parábase* apresenta forma e conteúdo simétricos, em que se enfatiza justamente a beligerância do coro bipartido. Assim, o semicoro masculino lança suas ponderações misóginas que são respectiva e imediatamente refutadas pelo semicoro feminino. Trata-se, de fato, de apenas dois ajuizamentos: um argumento do tipo teoria da conspiração (v. 614-636) e um argumento do tipo bola-de-neve (v. 658-681). No primeiro caso, o coro de velhos tenta provar que as mulheres estão trabalhando em prol de Esparta e que têm o objetivo de instituir uma tirania em Atenas (v. 614-636). Essa argumentação cai por terra quando as mulheres respondem com três provas em contrário: a esmerada educação cívica que as mulheres recebem na *polis* desde a juventude, o fato de que são elas que fornecem homens para o Estado e a constatação de que os velhos não ajudam em nada e, ainda por cima, consomem o erário público (v. 637-657). Os anciãos voltam, então, à carga e, após tirarem as próprias

²⁵² Adrados (1983, p. 179-180) a considera uma “cena de ameaças e escárnios”. Thiery (1997, p. 1223) a denomina de *quasi-agôn*. Russo (1994, p. 168) a vê como uma “*parábase* agonística” (*agonistic parabasis*). Segundo Féral (2009, p. 152), “*prólogo*, *párodos*, *agôn* e *parábase* se amalgamam, na forma e no conteúdo, evidenciando uma *contaminatio* entre essas seções: o *prólogo* anuncia o conflito que se realiza no *párodos* que, por sua vez, se estende no *agôn*, cuja tese é prorrogada na *parábase* e nas cenas episódicas entre marido e mulher que põem em risco o plano da heroína”. Em vez de contaminação, Lesky (1985, p. 471) prefere entender a recorrência dos conflitos como tendo sua origem na intenção de produzir uma “clara composição anular”.

túnicas para exibir sua masculinidade, tentam provar que, aberta alguma concessão às mulheres, estas buscarão o domínio sobre os homens. Para isto, fundamentam suas considerações nos exemplos de Artemísia e das amazonas (v. 658-681).²⁵³ As mulheres também tiram as túnicas e rebatem as palavras dos velhos, recorrendo à fábula do escaravelho e da águia e dizendo que há uma fraternidade universal entre elas que é superior até mesmo às leis dos homens (v. 682-705).²⁵⁴ A falta de animosidade do *agôn* é compensada, portanto, pela surpreendente natureza agonística da *parábase* (DUARTE, 2000, p. 168-187; FÉRAL, 2009, p. 154).

Depois da *parábase* pouco convencional, temos a assim-chamada “cena da deserção” (v. 706-780), na qual as mulheres que acompanham Lisístrata assumem involuntariamente a função de *alazones* secundárias que podem frustrar a concretização da utopia cômica, desta vez chamada, no v. 706, de “caso” (*pragos*) e “decisão” (*bouleuma*).²⁵⁵ A cena abre com o retorno de Lisístrata ao palco, ocasião em que expressa seu desânimo em relação à luxúria feminina (*binêtiômen*, v. 715) e consequentes tentativas de deserção de suas correligionárias. Depois de quatro delas tentarem, sem sucesso, simplesmente abandonar o posto (v. 717-728), algumas, sob falsos pretextos, procuram uma saída honrosa para retornar aos respectivos lares e esposos. Uma alega o cuidado com a “lã” (*eria*, v. 729); outra, a preocupação com o “linho” (*amorgis*, v. 737); outra ainda se finge de grávida (v. 742-757); outra alega não suportar o medo da serpente que guarda o templo (v. 758-759); e, finalmente, a última desertora alega não poder dormir na acrópole por causa do pio das corujas (v. 760-761). Lisístrata desconsidera as falsas justificativas: não passam de “malabarismos” (*terateumata*, v. 762). Não chega a empregar a costumada força física contra as impostoras, mas a pelo menos uma detém pelos cabelos (v. 725). Além disso, derrota-as com recurso a um estratagema que em muito se assemelha aos equilíbrios verbais daquelas: um oráculo que as compara a “andorinhas” (*chelidones*, v. 770) e prevê a vitória do partido *women-on-top*,²⁵⁶ desde que não surjam cisões entre elas. Convencidas pela predição espetaculosa, as desertoras capitulam e retornam a seus postos (v. 777-780).

²⁵³ De acordo com Society (1943, v. 1, p. 262, n. 2), Artemísia era a rainha de Halicarnaso, na Cária. Como aliada de Xerxes na invasão dos persas à Grécia, ela combateu galantemente na batalha de Sálamis (Heródoto 7.99). As amazonas enfrentaram o contingente ateniense numa batalha mitológica imortalizada nos frescos de Micão no assim-chamado Pórtico Pintado e no Teseion, em Atenas (Pausânias 1.15.17).

²⁵⁴ A *Fábula* 3, de Esopo, faz referência à vingança praticada pelo escaravelho contra a águia. Esse relato fantasioso já havia aparecido em *Paz* (v. 111-139). Trata-se, portanto, de uma ameaça de vingança bem arquitetada e dolorosa.

²⁵⁵ O termo *alazôn* é, em grego, comum de dois gêneros.

²⁵⁶ No *Suda* 10.185, andorinha é uma gíria para o órgão genital feminino (VEIRA, 2011, p. 89, n. 66).

Depois da cena da deserção, o poeta insere um *estásimo* (v. 781-828) em que os dois semicoros travam uma pequena batalha verbal. A metade masculina do coro toma primeiramente a palavra e usa uma “fábula” (*mythos*) para provocar as mulheres (v. 781-796). Trata-se da história de Melânio, proverbialmente famoso por sua misogamia e misoginia. A reação imediata das mulheres é zombar da natureza hirsuta da genitália de seu interlocutor (v. 800). Este alude, porém, ao caráter hispido de Mirônides, famoso general ateniense,²⁵⁷ cujo “traseiro era tão peludo” (*melampygos*) que assustava os inimigos (v. 801-803). Parece, portanto, considerar essa característica como uma desejável evidência de masculinidade. Na segunda metade do *estásimo* (v. 806-820), é a vez de as velhas, em autodefesa, relatarem uma “fábula” (*mythos*). Trata-se, desta vez, da história de Timão, misantropo e filógino ateniense, contemporâneo de Aristófanes. As mulheres refutam, dessa forma, a ideia, sugerida pelos homens, de que o ódio às fêmeas é um atributo desejável nos machos. Ao contrário disso, sugerem elas, o apreço pelas mulheres deveria prevalecer mesmo em casos nos quais os varões rejeitam a própria companhia de outros homens. Na peça como um todo, como se percebe, “são os dois semicoros que assumem, de fato, o papel de antagonistas” (FÉRAL, 2009, p. 154). A *alazoneia* se faz presente na cena mediante a rejeição masculina da utopia cômica e a intenção demonstrada pelos velhos de frustrar sua efetivação bem como pelo teor sarcástico do debate e as constantes e mútuas ameaças de castigos físicos gratuitamente impostos, em que valem cebolas esfregadas nos olhos (v. 798), chutes (v. 799), socos no queixo (v. 821), mais chutes (v. 823) e golpes na “genitália” (*sakandros*, v. 824). Além disso, os velhos recorrem explicitamente a seu estatuto masculino com a finalidade de estabelecer sua prerrogativa de dominação e autoridade.

A cena seguinte (v. 829-1013) constitui uma “metonímia falofórica” (FÉRAL, 2009, p. 153), uma vez que o ateniense Cinésias Peônides, “um homem desvairado, dominado pelos ritos de Afrodite” (*anêr parapeplêgmenos tois tês Aphroditês orgiois eilêmmenos*, v. 831-832), acaba sendo um tipo representativo de todos os homens afetados pela greve de sexo.²⁵⁸ Sua entrada no palco inclui um pouco de mistério, uma vez que sua identificação como esposo de Mirrine,²⁵⁹ uma das grevistas, ocorre apenas depois de algum esforço por parte das mulheres

²⁵⁷ O renome de Mirônides se deve ao fato de ter conquistado toda a Beócia, exceto Tebas, em 458 a.C. (SOCIETY, 1943, v. 1, p. 268, n. 1).

²⁵⁸ O nome Cinésias deriva de *kinein*, verbo comumente empregado para o ato sexual (HOLMES, 1990, p. 48). Além disso, o demótico de Cinésias é Peônides, palavra que se conecta ao verbo *paiein*, cujo significado também aponta para o ato sexual.

²⁵⁹ Apesar de várias especulações a esse respeito, Mirrine, como personagem de *Lisístrata*, não deve fazer referência a uma pessoa real dos dias de Aristófanes. O nome era, de fato, bastante comum em Atenas e sua escolha se deve provavelmente a sua conotação sexual, já que se usava a palavra *myrtos* (“mirto”) para se referir à genitália feminina enquanto que *myron* (“mirra”) era um perfume com reputação afrodisíaca (HOLMES, 1990, p. 47).

acampadas na acrópole (v. 829-838). O aparecimento súbito dessa figura cheia de desejo obriga Lisístrata a fornecer instruções bem específicas quanto ao procedimento de Mirrine: tudo é lícito, menos *aquilo* (v. 839-841). Os sintomas traem os seis dias (v. 881) de abstinência de Cinésias, incluindo “espasmos” (*spasmoi*) e “rigidez” (*tetanos*, v. 842-846) incontrolláveis. Lisístrata se interpõe, inicialmente, vedando-lhe o acesso a Mirrine (v. 847-861), mas permite que se encontre com a esposa, após pequena extorsão (v. 861-864). Mirrine segue o *script* que lhe havia recomendado Lisístrata. Em face dos apelos apaixonados do esposo, finge dúvidas de amor (v. 865-877); diante dos apelos a sua condição de mãe, improvisa queixas à atuação do marido como pai (v. 877-893); diante da declaração de que a casa está em petição de miséria, exige a assinatura da trégua (v. 894-903); diante da acedência às condições que lhe foram impostas e do convite ao prazer sexual, oferece desculpas: a presença da criança, a falta de lugar apropriado, a necessidade de se purificar para retornar ao posto na acrópole, o juramento que fez e a preocupação com os pequenos confortos necessários ao ato conjugal – “cama” (*klinidion*), “colchão” (*psiathos*), “travesseiro” (*proskephalaion*), “coberta” (*sisyra*) e “perfume” (*myron*, v. 894-951). Quando parecia disposta a gratificar o marido, desiste, porém, na hora agá; e Cinésias se resigna a recorrer aos serviços do bordel de Cinalôpex (v. 904-958),²⁶⁰ o que motiva uma série de observações misóginas da parte do coro de velhos (v. 959-979). Os divertidos jogos que os cônjuges empreendem estão cheios de deliciosa malícia, mas não há neles maldade. Não há conflito legítimo, senão uma sensual brincadeira de gato e rato que, longe disso, dá cores evidentes à doçura da vida conjugal. A rejeição fingida nada faz a não ser aguçar a vontade de Cinésias, enchendo-o ainda mais de paixão (v. 887-888):

χὰ δυσκολαίνει πρὸς ἐμὲ καὶ βρενθύεται,
ταῦτ' αὐτὰ δὴ 'σθ' ἂ καί μ' ἐπιτρίβει τῷ πόθῳ.

*o jeito que ela me maltrata e me esnoba,
é isso mesmo que me inflama ainda mais ao desejo!*

O escoliasta de *Lisístrata* (DÜBNER, 1877) explica que, nessa condição, Cinésias “sofre o deboche da impostura” (*alazonikôs thryptetai*), “o trocadilho” (*hê metaphora*) sendo criado a partir do fato de o verbo “debochar” (*thryptô*) ter também o sentido de dissolver os ingredientes necessários para a produção de “um perfume caro” (*brenthios myros*). Cinésias pertence, portanto, a um tipo bem definido de *alazôn*, aquele que encarna um solteirão cuja virgindade permanece intacta (ALLAN, 2011) ou um homem mais velho que se vê enlouquecido pela excitação sexual. A cena, embora ingênua, promove o fingimento irônico de

²⁶⁰ Trata-se do apelido (“cão-raposa”) de certo Filóstrato, cafetão ateniense da época de Aristófanes (SOCIETY, 1943, v. 1, p. 278, n. 1).

Mirriner e a impostura dissimulada de Cinésias. O marido não podia triunfar, naquele momento, pois seu triunfo colocaria em risco a utopia cômica. Estava até disposto a assinar a trégua, mas não se pode confiar em *alazones*. Uma vez alcançado seu objetivo, não há garantias de que sua palavra valha alguma coisa.

A metonímia falofórica dos v. 829-1013 termina com a chegada de um arauto (*kêryx*) que traz de Esparta uma proposta de trégua. Essa curta, mas engraçada cena de mensageiro (v. 980-1013) gira em torno da indisfarçável ereção do arauto. Os atenienses suspeitam da existência de uma lança (*dory*) oculta sob a roupa, enquanto o mensageiro tenta encobrir a verdade com a evasiva de portar um suposto “bastão” (*skytalê*) espartano.²⁶¹ O arauto descreve a situação deplorável na qual se encontram os homens de Esparta por causa da greve sexual das espartanas, vergados sob o peso de suas ereções como se curvam aqueles que carregam lamparinas em uma noite de vento (v. 995-1006). Uma autoridade (*prytanis*) ateniense sugere a vinda de “embaixadores plenipotenciários” (*presbeis autokratores*), representantes de Esparta, para que, juntos, encontrem um recurso para o impasse (v. 1007-1012). O arauto aceita a sugestão e sai para cumprir seu dever. Uma segunda *parábase* ocorre nos v. 1014-1072, em que a metade masculina do coro expõe seu ódio pelas mulheres. A reação do semicoro feminino é aparentemente benévola. As mulheres se mostram solícitas para com o bem-estar de seus malsins. A ternura das mulheres parece que vai pôr fim às rusgas que existem entre varões e varoas desde o início da peça. Trata-se, porém, de uma técnica do poeta, conhecida na antiguidade como *para prosdokian*, para produzir certo efeito cômico no final da cena quando as mulheres usam uma palavra exatamente oposta àquela que a situação exigia e fecham a porta na cara dos homens a quem haviam aparentemente convidado para uma orgia com o dinheiro do erário.

A cena da trégua (v. 1073-1188) abre com as deliberações iniciais dos embaixadores da paz (v. 1073-1111). As negociações com Lisístrata envolvem três discursos que ela dirige aos delegados. No primeiro deles, com sentimento panelênico, ela fala às duas embaixadas e estabelece a necessidade de os gregos se absterem das paixões mútuas,²⁶² menciona a herança cultural comum a todos os gregos e raciocina que, se os gregos têm inimigos comuns, deveriam se unir contra eles (v. 1112-1135). No segundo discurso (v. 1137-1146), voltado apenas para os espartanos, a heroína se refere à dívida que Esparta teria pelo fato de os

²⁶¹ Espécie de vara empregada pelos lacedemônios, durante a Guerra do Peloponeso, a fim de transportar mensagens cuidadosamente criptografadas até o *front* (VIEIRA, 2011, p. 111, n. 83).

²⁶² Vieira (2011, p. 120) toma essa passagem como uma referência às provocações bélicas, enquanto que Society (1943, v. 1, p. 285) a entende como uma declaração de que a paz só será possível se os gregos deixarem de se inflamar sexualmente uns com os outros de modo que passem a valorizar o amor conjugal e o equilíbrio social dele decorrente.

atenienses terem vindo em seu socorro quando, em 464 a.C., os messênios a atacaram, aproveitando-se de sua debilidade momentânea causada pelo terremoto que praticamente havia dizimado aquela região. No último discurso (v. 1149-1156), destinado à embaixada ateniense, Lisístrata faz alusão à dívida dos atenienses para com os espartanos que os ajudaram a vencer os tessálios e a se livrar da tirania de Hípias. Para concordar com a trégua, os espartanos exigem a devolução de Pilos e os atenienses ambicionam recuperar Équino e Mégara (v. 1161-1171), mas Lisístrata os convence a abrir mão dessas reivindicações (v. 1172-1188).

Em um segundo e breve *estásimo* (v. 1189-1215), o poeta faz com que o semicoro das velhas repita a técnica *para prosdokian* que empregara na cena da segunda *parábase* (v. 1014-1072). Neste caso, aparentemente exultantes pela assinatura da trégua entre atenienses e espartanos, as bruacas fazem todo tipo de convites e promessas, desde a oferta de prendas até a distribuição gratuita de víveres. No entanto, no final do *estásimo* fica a advertência: *eulabeisthai tēn kynā*, “cuidado com o cão”. Isso não impede, porém, a realização, fora de cena, de uma festa imediatamente após o *estásimo*. Depois disso, os emissários retornam, com tochas, em um *kômos* (v. 1216-1272). Cantam-se louvores em exaltação ao simpósio por sua capacidade de trazer harmonia aos emissários (v. 1247-1272). Como de costume, a peça termina, então, com o êxodo (v. 1273-1320).

Em *Lisístrata*, a metade masculina do coro conspira com o “magistrado” (*proboulos*) para produzir uma nova *persona* para o *alazôn*. Aristófanes, nesse aspecto, raramente se repetia: um soldado fanfarrão (em *Acarnenses*), um parasita (em *Cavaleiros*), eruditos pedantes (em *Nuvens*), um demagogo (em *Vespas*), um deus (em *Paz*) e a própria *polis* (em *Aves*). Surge, agora, além disso, a figura dos imerecidos detentores do poder, que haviam, de fato, precipitado a cidade de Atenas na situação calamitosa em que se encontrava, um desastre sucedendo o outro. E quem desbanca esses poderosos destituídos de méritos é a mais arriscada e precária combinação de esforços, a união das mulheres de Atenas (jovens e velhas, da cidade e do campo) com as peloponésias. Como se encenou na confrontação entre as duas metades do coro, as atenienses souberam mesmo pôr um balde de água fria nas pretensões masculinas ao império. Numa peça praticamente destituída de *alazones* de segunda e terceira ordem, os poderosos, para sua frustração e desespero, comandaram a inteira atenção de suas adversárias e estas não pouparam seu único alvo da merecida censura.

5.3 O *alazôn* em *Tesmoforiantes*

Tesmoforiantes foi encenada no mesmo ano ou no ano seguinte à apresentação de *Lisístrata*,²⁶³ formando uma espécie de conjunto com essa peça de temática semelhante.²⁶⁴ A comédia apresenta também certos contatos com *Nuvens*, uma vez que Eurípides, um de seus personagens principais, assume a função do “erudito” (*scholastikos*) em sentidos muito semelhantes àqueles já encarnados pelo Sócrates de *Nuvens*,²⁶⁵ e antecipa *Rãs*, por desenvolver a ideia de que a tragédia representa a situação do mundo grego daquela época. Para Hadas (1950, p. 108), se *Aves* fica em primeiro lugar por sua fantasia e encanto, *Tesmoforiantes* é irresistível por sua criatividade energética e altamente literária. Nesta peça, o grande recurso dramático de Aristófanes é a paródia, principalmente dos *agones* de Eurípides, e a tal ponto que os estudiosos estimam que o modelo euripídiano se encontre presente em cerca de dois terços da obra (RAU, 1975, p. 339). Segundo Duarte (2002, p. 74), “corre-se o risco de haver mais Eurípides do que Aristófanes nessa comédia”. De fato, Miller (1948, p. 174) afirma que existem mais paródias em *Tesmoforiantes* do que em qualquer outra comédia grega supérstite, com a possível exceção de *Rãs* (MILLER, 1946, p. 171). No caso específico de Eurípides são longamente parodiadas as seguintes peças: *Télefo* (v. 689-758); *Palamedes* (v. 765-784); *Helena* (v. 850-928); e *Andrômeda* (v. 1009-1134).

A peça tem por ambiente o festival das tesmofórias, embora não se possa dizer que Aristófanes faça uma descrição fiel aos eventos que realmente aconteciam nessa ocasião.²⁶⁶ O longo *prólogo* (v. 1-294) contém uma engraçada cena em que a *alazoneia* de Agatão ganha

²⁶³ De acordo com Dover (1972, p. 162), a data não é preservada na hipótese, mas é inferida dos v. 1059-1061, em que se menciona que a *Andrômeda* de Eurípides foi encenada no ano anterior, e dos v. 808s, que se referem ao *boulê* do ano anterior, como tendo passado o poder para a comissão de *probouloi* (algo que, de fato, ocorre em 413-412 a.C.). Segundo Dover, comentários tecidos pelos escoliastas também apontam para a data de 411. Aristófanes produziu outra peça intitulada *Tesmoforiantes* da qual sobrevivem inúmeras citações, embora não se possa determinar ao certo seu tema ou enredo (DOVER, 1976, p. 162). A princípio, os estudiosos atribuíam a peça perdida ao final da carreira de Aristófanes, após 411. No entanto, mais recentemente, os especialistas parecem preferir, não sem críticas, uma data por volta de 423 (BUTRICA, 2001, p. 44; 2004, p. 1-5; KARACHALIOS, 2006).

²⁶⁴ Apesar da temática semelhante, *Tesmoforiantes* apresenta as seguintes diferenças em relação à peça *Lisístrata*: a função simbólica das imagens sexuais, a ausência de alguns aspectos que caracterizam a outra peça (o rejuvenescimento, o casamento, a fertilidade, o lar e o *phallus*), predomínio das imagens homossexuais e presença de mulheres muito menos atraentes (WHITMAN, 1964, p. 216, 222-223).

²⁶⁵ Apesar de sua função cheia de impostura na peça, esta é mais um elogio a Eurípides do que uma crítica, pois não há ridículo nas paródias, as acusações das mulheres provam-se injustas e Eurípides é poupado das insinuações negativas a que Agatão é submetido (HADAS, 1950, p. 108).

²⁶⁶ Habash (1997, p. 14-40) menciona várias razões por que as tesmofórias, conforme descritas por Aristófanes, parecem diferir de outros relatos antigos: entre eles, o deslocamento da procissão para o meio-dia, a combinação de vários eventos a fim de limitá-los a um único dia, a introdução de uma “assembleia” (*ekklêsia*) no festival, o teor das orações pronunciadas a propósito da assembleia, as danças e cantos do coro enquanto busca intrusos, e a mistura de temas cívicos e religiosos nas preces proferidas durante a peça.

destaque. Trata-se de uma parte em que esse personagem evoca o famoso autor trágico cuja produção dramática ocorreu na década de 420,²⁶⁷ principalmente com as peças *Télefo* e *Tiestes*, agora perdidas.²⁶⁸ O *prólogo* vai revelando aos poucos o dilema que atormenta Eurípides. Antes disso, o erudito é questionado pelo sogro, Mnesíloco, que quer saber quem é esse Agatão à casa do qual se dirigem (v. 1-30).²⁶⁹ Eurípides o pinta como um homem efeminado (v. 31-45). Mnesíloco capta bem a informação e explora a comicidade desse aspecto no contato que ambos têm com o servo de Agatão, por ocasião de sua chegada à porta do poeta, mesmo o servo estando mais interessado em descrever o processo de composição dramática de seu mestre (v. 45-65). Genro e sogro têm que aguardar, do lado de fora, até o momento em que Agatão vai sair de casa para tomar seu costumeiro banho de sol. Enquanto isso, Eurípides finalmente revela que as tesmoforiantes estão planejando assassiná-lo por causa da suposta misoginia de suas peças. Para escapar dessa conspiração, Eurípides espera recoltar o auxílio de Agatão, desejando que este se vista de mulher e se infiltre entre as tesmoforiantes a fim de lhe pleitear o caso (v. 66-94).²⁷⁰ Agatão aparece, enfim, na *eciclema* que o transporta para fora de casa à vista de todos, enquanto entoava um fervoroso hino dedicado a Deméter e Perséfone, Febo, Artemisa e Latona (v. 95-129).²⁷¹ Trata-se da entrada triunfal peculiar aos *alazones*. De acordo com Duncan (2000-2001, p. 27),

Aristófanes apresenta Agatão como um enigma ontológico para o parente. Ele se veste de mulher, mas não conta com seios falsos; ele parece também prescindir do *phallus* comum ao palco da comédia; ele tem tanto objetos “masculinos” quanto “femininos” ao seu redor, a espada e o espelho. Ele não é, ou não é apenas uma *drag queen*, embora seja tentador lhe aplicar esse rótulo. Ele é um perturbador de categorias (masculino/feminino, poeta/ator, ator/personagem) e, assim, não pode ser facilmente menosprezado.

²⁶⁷ Esse é o mesmo Agatão em cuja casa supostamente ocorreu o banquete que imortalizou Sócrates no diálogo homônimo de Platão.

²⁶⁸ Apesar da perda, alguns de seus fragmentos estão presentes em Aristóteles e Ateneu (SOCIETY, 1943, v. 2, p. 279, n. 1).

²⁶⁹ Segundo Dover (1972, p. 165), o único manuscrito antigo que preserva esta peça se refere a Mnesíloco nas siglas e nos escólios. O nome não aparece, porém, no corpo do texto. Dover também afirma que um fragmento do séc. II A.D. o identifica como sogro de Eurípides.

²⁷⁰ As tesmofórias duravam cinco dias, sendo um festival celebrado, em novembro, em homenagem à deusa Deméter *Tesmofória* (“legisladora”), em gratidão pelas sábias leis que ela teria outorgado à humanidade (SOCIETY, 1943, v. 2, p. 281-282, n. 1).

²⁷¹ De acordo com Sutton (1976, p. 241), o retrato de Agatão pintado por Aristófanes tem características complexas porque inclui três vertentes cômicas: (i) a caricatura desse dramaturgo excentricamente feminino; (ii) a crítica à poesia de má qualidade escrita por Agatão e outros poetastros de sua geração; e (iii) a crítica à teoria contemporânea de que um poeta precisa experimentar pessoalmente as emoções acerca das quais escreve.

Diante da visão do dramaturgo já travestido em mulher, Mnesíloco faz uma paródia da *Licurgueia* de Ésquilo,²⁷² questionando-lhe a origem e a masculinidade (v. 130-145). Agatão justifica a própria femininidade como exigência da arte (v. 146-175). Eurípides propõe-lhe o plano salvador, mas este, sob os mais variados pretextos e diante de perigo real,²⁷³ se recusa a ajudá-lo (v. 176-209). Mnesíloco enche-se de coragem e se voluntaria para, em lugar de Agatão, infiltrar-se entre as tesmoforiantes, o que requer uma metamorfose imediata da qual se ocupam os dois dramaturgos: a remoção da barba, a depilação dos pelos do corpo, inclusive das partes mais privadas, com fogo chamuscante, o banho com o auxílio de uma esponja e, finalmente, o travestimento (v. 210-269). A transformação lhe parece tão penosa que Mnesíloco cogita mesmo em desistir. Aguenta firme, porém, e, a partir desse momento, assume o papel de herói cômico que Eurípides só irá retomar no final da peça (VOELKE, 2004, p. 128; FÉRAL, 2009, p. 118). A cena termina com a promessa solene da parte de Eurípides do resgate imediato do sogro caso alguma coisa dê errado (v. 270-294). A *alazoneia* da cena fica patente na impostura de Agatão que não assume sua condição efeminada, atribuindo-a a uma exigência artística e alegando que, caso se misturasse com as mulheres, essas perceberiam facilmente que, de fato, ele era um homem capaz de gozar de seus prazeres (v. 203-207). Segundo O'Sullivan (1992, p. 19-20, 131-133) e Worman (2008, p. 97), Aristófanes consistentemente caracteriza seus *alazones* como *stomatourgoi* ("operários da boca"). Assim, inserem-se, por exemplo, nesse grupo Cleão (*Cavaleiros*), Sócrates (*Nuvens*), Eurípides (*Rãs* e *Nuvens*) e Agatão (*Tesmoforiantes*). As características marcantes dessa representação incluem a propensão para a fala, o vestir-se com roupas do outro sexo e o uso da boca para a gratificação sexual. Ainda assim, para Duncan (2000-2001, p. 31-32),

O travestimento do parente é muito diferente do de Agatão, paródico, em vez de ilusionista. O parente e Agatão se posicionam em polos opostos de masculinidade; de acordo com as interpretações mais comuns para esta comédia, a masculinidade do parente é tão indisfarçável que esta é a razão por que falha sua camuflagem feminina... Os críticos acabam, porém, se demorando na confusão cômica do parente em relação à aparência de Agatão e deixam de analisar a atração que sente por Agatão [v. 200] a despeito ou, talvez, por causa de sua aparência.

²⁷² Trata-se de uma tetralogia, agora perdida, de Ésquilo cujo personagem principal era Licurgo, rei dos trácios, que cometeu um sacrilégio contra Baco e foi, por essa razão, devidamente punido (SOCIETY, 1943, v. 2, p. 285, n. 3).

²⁷³ Alguns relatos nos chegaram da antiguidade acerca de homens que sofreram graves punições por terem se infiltrado nas tesmofórias: o fragmento 44 de Eliano se refere a um homem morto pelas tesmoforiantes de Cirene; Pausânias (4.17.1) menciona o caso de Aristômenes da Messênia, espancado pela mesma razão; e Heródoto (2.171) fala que os ritos se originaram no Egito e foram trazidos para a Tessália por mulheres que matavam homens.

De qualquer forma, sem nos demorarmos demasiadamente nos aspectos sexuais pertinentes ao encontro dessas duas figuras, podemos atribuir esta cena a um *topos* nítida e recorrentemente delineado nas peças de Aristófanes: o confronto de uma pessoa comum com um artista ou intelectual. Nesse *topos*, podemos inserir duplas como Diceópolis e Eurípides, em *Acarnenses*; Estrepsíades e Sócrates, em *Nuvens*; e Pistetero e Metão, em *Aves* (SUTTON, 1976, p. 241). Em todos esses casos, temos, em essência, o encontro de um *eirôn* com um *alazôn*.

O *párodo* (v. 295-370) faz parte integral do enredo e revela a devoção das tesmoforiantes às divindades associadas com o festival (v. 295-311) bem como aos deuses olímpicos (v. 312-331). Apesar da prematura entrada de Eurípides e Mnesíloco em cena e a despeito da identificação pelos críticos (VOELKE, 2004, p. 128; FÉRAL, 2009, p. 118) dos dois parentes como heróis que se revezam na peça, agora entram, de fato, suas verdadeiras heroínas. Se a utopia cômica de *Tesmoforiantes* fosse, em realidade, a tentativa de fuga por parte de Eurípides da conspiração que as mulheres de Atenas haviam tramado contra ele, a força de seu encanto seria grandemente diminuída. Eurípides aparece revestido de autoridade, desde o início. Do seu lado, além disso, se posta um parente, disposto a grandes sacrifícios para lhe preservar a integridade. Finalmente, o dramaturgo faz parte de uma rede de relações à qual pode recorrer segundo sua conveniência. É verdade que Agatão se nega a ajudá-lo, mas, ainda assim, as conjunturas são mais favoráveis a sua intenção de se safar do que ao desejo das tesmoforiantes de vê-lo inferiorizado. Por isso, a astúcia de fazer um assalto ao universo feminino, plantando ali o seu ajudador. A parte mais interessante da cena é, inclusive, a dinâmica de bênção (v. 332-351) e maldição (v. 352-371) proferidas sobre as mulheres pelas próprias mulheres na segunda metade do *párodo*. Obviamente, essas preces têm Eurípides como alvo principal. Com elas, as mulheres pretendem conjurar, portanto, os poderes do universo contra o misógino e aparentemente invencível dramaturgo. Por conseguinte, a utopia cômica, aqui, pertence às mulheres, não a Eurípides e seu ajudante. De fato, ela consiste na visão segundo a qual, apesar de seu estatuto inferior e óbvias desvantagens, sob a liderança de Mica, uma ateniense, elas podem se levantar contra o artista mais famoso de sua época, que acontece ser seu inimigo mais feroz e venenoso, a fim de tirá-lo de circulação.

Após o *párodo*, instaura-se o que Cornford (1961 [1914], p. 216) e Pickard-Cambridge (1966, p. 213) chamam de *quasi-agôn* (v. 372-532), travado entre as mulheres e o sogro de Eurípides travestido de tesmoforiente. Mazon (1904, p. 136) e Féral (2009, p. 118) preferem chamá-lo simplesmente de *agôn*. A cena abre com a declaração de que o “conselho” (*boulê*, v. 372) das mulheres decidiu convocar uma “assembleia” (*ekklêsia*, v. 375) de mulheres a fim de deliberar sobre como Eurípides será punido por sua implicância com o sexo feminino (v. 372-

379).²⁷⁴ Depois da cusparada que ordinariamente anuncia que o orador tem um pronunciamento importante a fazer, Mica,²⁷⁵ uma tesmoforiante, inicia seu discurso com a costumeira referência ao fato notório de que Eurípides era filho de uma “vendedora de verduras” (*lachanopôlêtria*).²⁷⁶ Depois das costumadas ofensas ao adversário, a oradora passa a mencionar os incontáveis males por ele causados ao gênero feminino, incluindo calúnias, provocações, suspeitas e controle excessivo por parte dos maridos (v. 380-428). Seu parecer é que o filho da verdureira precisa, portanto, pagar com a vida (v. 429-433). A vendedora de grinaldas toma, então, a palavra e apresenta acusações que ligam o dramaturgo à condenável prática do ateísmo (v. 443-458). O coro se pronuncia, depois disso, manifestando seu apoio às oradoras (v. 459-465).²⁷⁷ Constrangido pelas circunstâncias cada vez mais desfavoráveis a Eurípides, Mnesíloco empreende sua defesa do dramaturgo (v. 466-532). Inicialmente, o discurso do infiltrado finge prudente concordância com a fala das mulheres, mas depressa muda de teor, passando à apologia do acusado, feita com pelo menos dois argumentos. Segundo o primeiro argumento, Eurípides denunciou as mulheres por “dois ou três” (*dyo ê tria*) pecados, mas não revelou “milhares” (*myria*) deles, como podia ter feito (v. 474-475). Com o segundo argumento, Mnesíloco alega que, ainda por cima, Eurípides não revelou que as esposas mantêm relações sexuais com escravos e mascates. Não revelou que usam alho para disfarçar o hálito das noitadas, nem que fazem *strip-tease* para os maridos apenas a fim de dar tempo para o escape de seus amantes, nem que fingem falsa gravidez por motivos escusos. Ou seja, Eurípides teria revelado alguns pecados femininos, mas não os piores. O coro fica pasmado com as declarações da última “oradora” e, recorrendo ao “provérbio” (*paroimia*) de que há um escorpião debaixo de cada pedra, chega à conclusão de que a única coisa pior do que as mulheres são outras mulheres (v. 520-533).²⁷⁸ Como se percebe, esta cena em que todos os discursos têm teor jâmbico também é marcada pela impostura, desta vez de Mnesíloco. Na cena anterior, Agatão aludiu aos próprios dotes masculinos quando era patente que ele não os possuía. Nesta cena, Mnesíloco se faz passar por mulher quando, em realidade, seu modo de pensar é inteiramente masculino. Quanto a esta peça, a literatura geralmente

²⁷⁴ Numa paródia da abertura de uma sessão do conselho (v. 372-374), menciona-se que este foi presidido por Timocleia (“ilustre”) e secretariado por Lisila (“a que resolve questões”), tendo Sóstrata (“salvadora do exército”) feito uso da palavra (FÉRAL, 2009, p. 118).

²⁷⁵ Segundo Dover (1972, p. 166, n. 6), Mica é um nome de mulher bastante comum em Atenas, aparecendo em vários epitáfios do séc. IV.

²⁷⁶ De acordo com Duarte (2012, p. 279, n. 86), dizer que a mãe de Eurípides era uma verdureira equivalia a dizer que não era “uma moça de família”, pois sua disponibilidade na feira podia implicar que se desconhecia quem, de fato, era o pai de Eurípides.

²⁷⁷ Segundo Féral (2009, p. 121), “os comentários do coro aos pronunciamentos femininos reforçam a paródia ao estilo euripídiano”.

²⁷⁸ De fato, o coro se refere a um “orador” (*rhêtôr*) peçonhento debaixo de cada pedra.

identifica Agatão como *alazôn* e Mnesíloco como *bômolochos* (CORNFORD, 1961 [1914], p. 215). Apesar disto, ambos os personagens recorrem à impostura para alcançar seus objetivos imediatos. Agatão finge ser dotado de uma masculinidade pujante a fim de escapar da tarefa que Eurípides lhe quer impor. Ao contrário disso, Mnesíloco finge não ser detentor dessa masculinidade a fim de realizar a tarefa para a qual se voluntariou. Para Féral (2009, p. 123), “por meios físicos, ele exterioriza a figura feminina e, consequentemente, a função *alazôn* da personagem”. Mais uma vez se constata que, melhor do que falar de personagens típicos, é nos referirmos a funções típicas que podem ser cumpridas por mais de um personagem e, às vezes, até transferidas de um personagem para outro.

Numa cena jâmbica seguinte, há outra disputa entre Mica e Mnesíloco (v. 533-570). É praticamente uma continuação do *quasi-agôn* (v. 372-532), na qual Mica demonstra toda sua indignação em relação ao ultrajante discurso proferido por aquela a quem chama de “esta peste” (*tautên tēn phthoron*, v. 535). De fato, expressa imediatamente seu desejo de puni-la de modo doloroso: “vamos depilar sua periquita” (*apopsilôsomen ton choiron*, v. 538). Mnesíloco apela à “liberdade de expressão” (*parrhêsia*, v. 540-541). Mica rebate que é muito atrevimento defender um dramaturgo que escolhe as piores mulheres para tema de suas tragédias, optando sempre pelas Melanipas e Fedras em detrimento das Penélopes (v. 544-548). Mnesíloco contra-argumenta, afirmando que não existem mais Penélopes: as mulheres são todas Fedras (v. 549-550). A partir daí, Mnesíloco começa outra lista de *pecadillos*, sendo ocasionalmente interrompido pelos insultos de Mica: furto de vinho, presentes para os amantes, violência doméstica contra os maridos e trocas de crianças (v. 552-565). O debate degenera em ataques físicos de ambas as partes (v. 566-570). O nível de *alazoneia* se mantém na cena, sendo acrescido da dimensão física que faz de Mnesíloco o objeto de pancadas e puxões de cabelo. De acordo com Féral (2009, p. 123),

Ao explorar as potencialidades da paródia [do *Télefo*, de Eurípides] a serviço da circunstância cênica, Aristófanes cria, por meio da *alazoneia*, uma tensão dramática, cujo desfecho, não tão bem sucedido para o Parente, culmina em uma cena de insultos e pancadaria que levam a personagem ao desespero.²⁷⁹

²⁷⁹ A paródia do *Télefo* se processa, de acordo com Féral (2009, p. 123), da seguinte forma: (i) disfarce mendigo/mulher e penetração de *Télefo*/parente entre os gregos/tesmoforantes; (ii) confronto verbal seguido de confronto físico com *Télefo*/parente não reconhecidos; (iii) descoberta do disfarce de *Télefo*/parente; e (iv) sequestro de Orestes/odre.

Mica e Mnesíloco estão a ponto de se atracar, quando a inesperada chegada de Clístenes desencadeia a cena em que a farsa do sogro de Eurípides é desmascarada (v. 571-654).²⁸⁰ Clístenes se diz partidário e campeão da causa feminina (v. 576):

Γυναικομανῶ γὰρ προξενῶ θ' ὑμῶν ἀεί.

“Tenho, pois, loucura por mulheres e as protejo sempre...”

Por essa razão, comparece ao festival para prevenir as tesmoforiantes de que certo parente de Eurípides lhes invadiu a privacidade e se encontra, naquele exato momento, infiltrado entre elas (v. 577-591). Mnesíloco se vê forçado, portanto, a intervir mais uma vez. Tenta, em vão, plantar desconfiança quanto à lógica e veracidade do relato de Clístenes (v. 592-594). Mesmo assim, as tesmoforiantes optam por interromper (*heliein*) suas atividades a fim de proceder a uma vistoria geral (*skopein*) para encontrar o infiltrado (v. 597-602). A começar pela esposa de Cleônimo (v. 605),²⁸¹ Clístenes passa a interrogar as tesmoforiantes (v. 603-609). Mnesíloco faz menção de fuga e se refugia na privada, alegando indisposição intestinal. Acaba, porém, sendo retirado a força daquele lugar (v. 610-617) e submetido a um interrogatório minucioso em que falha em explicar satisfatoriamente quem é seu marido, sua frequência ao festival, sua companheira de barraca e os detalhes dos mistérios do ano anterior (v. 618-633). Desmascarado, Mnesíloco é obrigado a tirar a roupa e, sem sucesso, tenta fugir novamente (v. 634-650). A cena termina com a partida de Clístenes para relatar o incidente às “autoridades” (*prytaneis*) competentes (v. 651-654).

Nesse ínterim, acontece uma rápida cena de transição em que se buscam mais intrusos no templo de Deméter (v. 655-688). À corifeia cabe a tarefa de anunciar que nenhum outro homem foi encontrado (v. 687-688). Embora curta, esta cena pode ter sido bastante engraçada se imaginarmos que a busca pode ter se estendido ao auditório, com a óbvia implicação de que não havia homens, de fato, ali.

Temos, então, a famosa cena do sequestro do odre (v. 689-784). Nela, Mnesíloco escapa da custódia das tesmoforiantes e arrebatada dos braços de Mica a filhinha que ela mantinha enrolada em um manto, ameaçando sacrificá-la sobre o altar (v. 689-695). Debalde, a mãe apela para que liberte a criança; inutilmente, o coro expressa sua indignação; em vão, se gritam ameaças contra o raptor (v. 696-716). As mulheres tomam, então, a decisão de

²⁸⁰ Trata-se de uma figura histórica a quem Aristófanes gosta de representar como efeminada e extravagante, como ocorre, por exemplo, em *Acarnenses* (v. 110-121) e *Rãs* (v. 48-57; 422-427).

²⁸¹ Cleônimo, famoso por ter abandonado o próprio escudo durante um combate contra o inimigo, é um alvo favorito das anedotas de Aristófanes, como, por exemplo, em *Cavaleiros* (v. 1372) e *Nuvens* (v. 353).

incendiá-lo (v. 718-729). Desesperado, Mnesíloco descobre que o bebê é, de fato, um odre de vinho (v. 730-738). Isso não diminui em nada sua resolução de sacrificá-lo ou a intensidade dos apelos femininos para salvá-lo (v. 739-751). O velho perfura o odre com a espada, o que gera grande comoção em Mica, que se esforça para, com o auxílio da “bacia de holocausto” (*to sphageion*), apanhar um pouco do “sangue da criança” (*to haima tou teknou*, v. 754-755). Enquanto isto, as tesmoforiantes se apoderam de Mnesíloco (v. 756-759). As mulheres expressam sua consternação pelo luto de Mica, que vai, então, ao encontro de Clístenes para que, juntos, recorram às “autoridades” (*prytaneis*, v. 760-764). Mnesíloco aproveita para imaginar novas formas de fuga. Parodiando o *Palamedes* de Eurípides,²⁸² Mnesíloco pretende escrever um pedido de socorro para Eurípides nas estátuas de madeira que adornam o templo de Deméter (v. 765-784).

A *parábase* (v. 785-845) tem a mesma preocupação central da *Lisístrata*, isto é, a superioridade das mulheres em relação aos homens, mas nada fala da paz, pois “os primeiros meses de 411 estavam cheios de perigos e dificuldades” (DOVER, 1972, p. 169).²⁸³ A cena apresenta pelo menos sete argumentos que provam que as mulheres não são a origem de “todo mal para os homens” (*pan kakon anthrôpous*, v. 787), como estes afirmam. O primeiro argumento levanta a pergunta: se as mulheres são um “mal” (*kakon*), por que os homens se casam com elas (v. 789)? Segundo, por que se desvelam em cuidados com elas (v. 791-794)? Terceiro, por que não se cansam de admirá-las (v. 795-799)? Quarto, por que os homens não são melhores do que elas, quando comparados individualmente (v. 800-810)? Quinto, por que as mulheres nunca roubam o Estado ou se entregam à ostentação com dinheiro fraudulento (v. 811-813)? Sexto, por que as mulheres não se comportam mal como os homens, que são “glutões” (*gastrides*), “larápios” (*lôpodytai*),²⁸⁴ “bufões” (*bômolochoi*) e “traficantes de escravos” (*andropodistai*, v. 814-818)? Sétimo, por que elas sabem preservar melhor sua propriedade do que os homens (v. 819-829)?²⁸⁵ Segundo Duarte (2002, p. 75),

Não só o parente se inspira nas tramas de Eurípides, mas, ironicamente, as mulheres também o fazem na *parábase*, apesar de todas as objeções que levantam contra a sua obra. Afinal, a situação do coro feminino no Teatro de Dioniso, forçado a falar diante de uma plateia composta por homens, é semelhante não só à vivida pelo parente no tesmofório, como, por extensão, à dos

²⁸² Na peça de Eurípides, Éax, irmão do herói, escreve uma mensagem anunciando a morte de Palamedes em remos que lança ao mar, na esperança de que atinjam as praias da Eubeia.

²⁸³ Segundo Dover (1972, p. 169), Alcibiades, exilado desde 415, estava orquestrando um golpe de Estado com ajuda do dinheiro persa. A fim de organizar uma oligarquia capaz de assumir o controle da *polis*, vários assassinatos estavam sendo cometidos em Atenas.

²⁸⁴ O termo se refere aos espertalhões que se aproveitam da distração dos banhistas para lhes furtar roupas e objetos pessoais.

²⁸⁵ Aqui vai uma crítica ao fato de os covardes abandonarem o escudo no campo de batalha.

heróis eurípidianos por ele parodiados. Ao coro cômico sequer falta o refém, presente na figura do parente aprisionado.²⁸⁶

Na parte final da *parábase* (v. 830-845), o coro de mulheres ainda sugere que as mulheres recebam honra proporcional ao caráter dos filhos que geram.

A cena seguinte (v. 846-946) faz outra paródia de uma peça de Eurípides; desta vez, a *Helena*.²⁸⁷ Diante do fracasso do expediente de atrair a atenção de Eurípides com o *Palamedes* (v. 769-782), um segundo travestimento de Mnesíloco, agora como Helena de Troia, lhe dá a esperança de garantir o próprio resgate (v. 849-850). Ao vê-lo se vestir de mulher e “arregalar os olhos” (*koikyllô*, v. 852), Critila lhe faz uma indagação ameaçadora (v. 862-863):

Αὐθις αὖ γίγναι γυνή,
πρὶν τῆς ἐτέρας δοῦναι γυναικίσεως δίκην;

*Você está, de novo, se tornando mulher,
mesmo antes de eu lhe dar a punição por sua outra desmunhecada?*

De qualquer forma, o dramaturgo, desta vez, pelo menos aparece. Fazendo o papel de Menelau, aproxima-se de Mnesíloco (v. 871-901) e, junto com o parente, representa uma boa parte da tragédia,²⁸⁸ inclusive a cena de reconhecimento do casal (v. 902-919).²⁸⁹ De acordo com Duarte (2012, p. 279), “a *anagnorisis* entre Menelau e Helena torna-se simultânea à de Eurípides e seu parente, encobrendo-a; ou seja, a *anagnorisis* cômica revela-se por sob a trágica”. A cena se desenrola até a chegada do “magistrado” (*prytanis*), acompanhado de um “policial” (*toxotês*, v. 923). Antes disso, Eurípides “sai de fininho” (*hypapokineô*, v. 924). Vendo-se abandonado, Mnesíloco oferece um suborno às autoridades para que permitam que se dispa das roupas femininas (v. 936-946). Não adianta, é assim mesmo, vestido como mulher, que é atado ao “pelourinho” (*sanis*). De modo óbvio, a *alazoneia* dos dois homens se

²⁸⁶ Sua tese é, de fato, que esta *parábase* “não se restringe ao debate entre os gêneros biológicos, como superficialmente poderia parecer, mas é parte do diálogo entre os subgêneros dramáticos, refletindo assim fielmente o enredo da comédia em questão” (DUARTE, 2002, p. 82).

²⁸⁷ Tragédia em que Helena se vê forçada a se casar com Teoclímeneo, no Egito, após a morte do rei Proteu, seu guardião. As bodas são impedidas pela chegada providencial de Menelau.

²⁸⁸ De acordo com Duarte (2012, p. 277), “a passagem compreendida entre os v. 855 e 923, com exceção das falas da guardiã, ora cita ora parodia a tragédia de Eurípides, mais especificamente seu *prólogo* (855-868) e a cena de reconhecimento do casal (869-915)... o comediógrafo enxuga e simplifica consideravelmente a passagem, tendo em vista o original. Não é feita, por exemplo, qualquer menção ao duplo espectral de Helena, que Menelau trazia em seu barco e que consistia um obstáculo para que, apesar das semelhanças, ele reconhecesse na estrangeira a sua mulher”.

²⁸⁹ Segundo Nieddu (2004, p. 349), Aristófanes não se limita a citar os versos de *Helena* de uma forma mais ou menos literal. Ele elimina o que julga irrelevante, resume vários versos em poucas linhas, inverte a sequência das citações, comprime cenas e justapõe versos que, no original, pertenciam a um contexto diferente.

patenteia tanto no fato de assumirem *personae* além de sua própria grandeza quanto na própria linguagem grandiloquente, mas fútil, que caracteriza a atmosfera melodramática da cena. A paródia trágica empreendida pelos dois parentes é, além disso, entrecortada por falas jâmbicas de Critila, a mulher que posta guarda ao prisioneiro. Durante essas interrupções, Critila usa um verdadeiro arsenal de insultos na tentativa de debelar a impostura dos dois parentes, especialmente de Mnesíloco: “cafajeste” (*panourgos*, v. 858, 893, 899 e 920), “praga” (*olethros*, v. 860), “desgraça tripla” (*triskakodaimôn*, v. 875), “que não fala coisa com coisa” (*lêrôn lêron*, v. 880), “maldito” (*kakodaimôn*, v. 892) e “marujo trapaceiro” (*anêr histiorrhaphos*, v. 935). Dentre esses ultrajes, destaca-se “cafajeste” (*panourgos*), usado primeiro e em maior número de vezes na cena, sempre em referência a Mnesíloco, e que Aristófanes geralmente reserva para seus *eirones* e *alazones*.

Ocorre, depois disso, um primeiro e breve *estásimo* (v. 947-1000), no qual o coro faz um convite à dança, declarando especificamente que prefere se dedicar à celebração dos mistérios das grandes deusas (v. 947-961) a fazer provocações e tiradas eivadas de misandria (v. 962-967). Seguem-se os louvores aos deuses (v. 968-980) e um chamado ao jejum (v. 981-984). O *estásimo* termina com mais louvores; desta vez, destinados a Baco e à ninfa Eco (v. 985-1000).

Na cena da paródia da tragédia *Andrômeda* (v. 1001-1135), de Eurípides, Mnesíloco faz súplicas ao arqueiro a fim de que este lhe proporcione algum conforto em sua condição de prisioneiro (v. 1001-1007). Desanimado com a relutância de seu guarda, enche-se de esperança ao avistar Eurípides, fantasiado de Perseu, sobrevoando o palco na *eciclema* (v. 1008-1021):²⁹⁰

Δῆλον οὖν <τοῦτ'> ἔσθ' ὅτι ἤξει με σώσων (v. 1013-1014).

É evidente, pois, que ele virá me salvar.

Mnesíloco, assumindo o papel de Andrômeda, verbaliza sua expectativa de salvação em um longo solilóquio (v. 1022-1055), até que Eurípides se manifeste como Eco, a ninfa que repete a parte final de cada um de seus lamentos (v. 1056-1081). Impaciente, o arqueiro interrompe a paródia, mas se irrita ainda mais quando Eurípides/Eco passa a repetir o final de suas falas (v.

²⁹⁰ Na *Andrômeda*, tragédia recentemente encenada por Eurípides, Perseu retornava da terra das Górgones montado em Pégaso, seu corcel alado, quando avistou Andrômeda, atada a um rochedo e exposta à voracidade de um monstro marinho, castigo pelo fato de seus pais terem blasfemado contra Posídon. A ninfa Eco repetia os lamentos da moça, atraindo a atenção de Perseu que, arrebatado pela beleza da virgem, deixou-se encher de paixão e foi em seu resgate, conseguindo transformar o monstro em pedra ao lhe apresentar a cabeça de Medusa, que transportava consigo. Grata pela libertação, a moça acabou consentindo em se casar com o herói.

1082-1097). Como consequência, trava-se um pequeno *agôn* entre ambos (v. 1098-1135), no qual o arqueiro se vê derrotado e reconhece que Eurípides é dotado de esperteza vulpina, chamando-o, por isso, de “raposa asquerosa” (*miaros alôpêx*, v. 1133). Não lhe resta alternativa, senão ameaçá-lo com o chicote (v. 1135). Assim, ao parodiar *Helena* e *Andrômeda*, Aristófanes consegue um efeito bastante desejável para suas pretensões: “ambas as peças permitirão a Eurípides assumir o papel do salvador de donzelas em perigo, já que ele surge em cena sob as máscaras de Menelau e Perseu, apontando para a superação do conflito na parte final da comédia” (DUARTE, 2002, p. 75).

Um segundo e brevíssimo estásimo é encenado depois disso (v. 1136-1159), no qual o coro de tesmoforiantes invoca as deusas Atena, Paz, Deméter e Perséfone. Ocorre, então, a cena da reconciliação final entre Eurípides e as tesmoforiantes (v. 1160-1225). É o dramaturgo que propõe a trégua, com a promessa de poupar as mulheres em peças futuras, com a condição de que seu parente seja liberto e com a ameaça de que, caso recusem a oferta, as mulheres doravante sofrerão indiscrições piores (v. 1160-1169). As tesmoforiantes reagem bem à proposta, mas resta o impasse de como superar a guarda do arqueiro (v. 1170-1171). O próprio Eurípides passa a dar instruções às mulheres a fim de que estas seduzam e enganem o policial (v. 1172-1201). Em sua conversa com o arqueiro, agindo como se fosse o cafetão de uma linda *hetaira*, Eurípides faz mais uma personificação: a de Artemísia, rainha de Halicarnaso, aliada de Xerxes e famosa por suas atitudes masculinas (v. 1200-1201).²⁹¹ Segundo notou Karamanou (2013, p. 155-164), a decisão de Aristófanes de fazer Eurípides personificar Artemísia é brilhante. Assim, ele mantém um dos principais temas da peça, que é a inversão de gêneros. Além disso, é como se Eurípides estivesse usando o próprio veneno das mulheres contra as tesmoforiantes, mostrando que a única alternativa para que as mulheres sejam superiores aos homens é fazer-se passar por homens. Finalmente, Eurípides está usando, na fantasia cômica, uma arma persa contra os intrusos bárbaros, passando a mensagem de que os atenienses não devem tolerar aqueles que ameaçam a constituição democrática ou a integridade da *polis*. Com o estratagema, Eurípides invoca Hermes Dólio, a divindade que protege e patrocina os impostores e trapaceiros (v. 1202). Depois disso, liberta e despacha o parente, temeroso de que este volte a cair presa do policial, saindo ambos em direção às suas próprias casas (v. 1202-1209). O arqueiro se distrai enquanto desfruta dos prazeres que lhe proporciona a *hetaira*, mas acaba percebendo que a distração tinha por objetivo facilitar a fuga de seu prisioneiro (v. 1210-1225). Lastimando-se de se deparar com

²⁹¹ Aristófanes já havia se referido a Artemísia em *Lisístrata* 675, passagem em que a colocou lado a lado com as amazonas.

uma “bruxa asquerosa” (*miara graus*, v. 1222), o policial sai em desabalada perseguição a Eurípides como Artemísia e, assim, conclui-se o êxodo (1226-1231).

De acordo com Karamanou (2013, p. 160), a peça não termina, como muitos pensam, com o triunfo da comédia sobre a tragédia, mas com a reconciliação entre ambas, que corresponde à aproximação que ocorre entre as tesmoforiantes e Eurípides. O drama de Aristófanes pertence mesmo a um gênero misto. Às vezes, extremamente pessoal e satírico; outras vezes, com uma inclinação para a paródia que o aproxima da comédia média. Parece, de fato, que “ele varia e acomoda seu estilo à temática e aos personagens em cena” (WHEELWRIGHT, 1837, p. viii). Nós já o havíamos visto como hábil satirista; agora o vemos como exímio parodista. De acordo com Edinburgh (1820, p. 280),

Como satirista público, um cargo no qual ele virtualmente se investiu, ele tinha que exercer uma censura muito mais formidável do que a do *archôn*: não havia mudança para evadir de sua *dokimasia*; nem podia algum suborno persuadi-lo a deter o chicote uma vez que seu braço se levantasse para a flagelação. Como cronista do Estado, pois nenhuma réstia diária de papel saía da imprensa para derramar um dilúvio de informação e satisfazer o apetite da própria curiosidade, ele tinha que comentar os eventos do ano que passava, opinar sobre a conduta dos governantes, animar o patriotismo, instruir os zelosos ou direcionar as aversões de seus compatriotas.

Isso nós já havíamos visto nas peças anteriores. Com *Tesmoforiantes*, porém, percebemos que Aristófanes tem, ainda, que

observar, como crítico das artes, com olhos zelosos, a produção dos escritores contemporâneos; como competidor por um prêmio, ele tinha que, por assim dizer, regular ou divertir o gosto público de tal forma que garantisse sua indulgência para o que ele mesmo escrevesse. Nessa última capacidade, Aristófanes corajosamente escolheu a melhor parte; e obrigou os caprichos dos próprios atenienses a se dobrarem diante de suas noções mais justas... (EDINBURGH, 1820, p. 280).

Por causa da natureza excêntrica das peças de 411, a *alazoneia* de *Tesmoforiantes* é tão incidental quanto a de *Lisístrata*. Mesmo assim, os *alazones* não aparecem apenas de relance, em situações eventuais. Cornford (1961 [1914], p. 215) só identifica explicitamente um *alazôn* na peça: o poeta Agatão, em sua aparição no *prólogo*. A Mnesíloco ele chama simplesmente de “bufão”. Apesar disso, Whitman (1964, p. 222) afirma que, no momento em que se traveste e apresenta uma longa lista de “crimes de arrepiar o cabelo, que são perpetrados pelas mulheres” (*hair-raising female crimes*), Mnesíloco se torna muito mais do que um bufão tradicional. Segundo Whitman (1964, p. 222), ele só assume essa função nas cenas iniciais, enquanto interage com Eurípides e Agatão. Para Whitman, Mnesíloco é “o impostor que revela a verdade a despeito de si mesmo”. Com uma masculinidade bruta e

cômica, Mnesíloco lembra Estrepsíades, que, em vão, tenta se adaptar a ideias muito além de sua condição. Eurípides, o “filósofo do palco” (CORNFORD, 1961 [1914], p. 140), que, em sua função de erudito, guarda muitas relações com o Sócrates de *Nuven*s, também é um *alazôn*, marcado por inúmeras e repetidas referências a suas sutilezas e intrigas (v. 87, 93s, 926s, 1128s, 1202, etc.). Apesar disso, nem Eurípides nem, de fato, nenhum outro *alazôn* deve ser entendido como personagem típico, uma vez que a *alazoneia* transcende esse rótulo e confere características funcionais a praticamente todos os tipos de personagens cômicos. Em *Tesmoforiantes* especificamente, a impostura se materializa sob a forma do travestismo. Mais cedo ou mais tarde, praticamente todos os seus personagens masculinos se vestem de mulher (WHITMAN, 1964, p. 220). No caso de Eurípides e Mnesíloco, a impostura ocorre quando tentam ocultar sua masculinidade sob as roupas femininas que vestem; Agatão, em contrapartida, tenta fingir masculinidade a despeito do fato de vestir roupas femininas.

5.4 O *alazôn* em *Rãs*

Em *Rãs* (405 a.C.), Aristófanes abandona a ilusão da transcendência heroica e do absurdo metafísico em favor de uma fantasia transformadora, que deixa de funcionar apenas como espelho da realidade. Para Whitman (1964, p. 229-230), o poeta “está observando mais do que de soslaio o espectro sombrio do futuro iminente”. É como se, agora, o poeta levantasse o espelho diante de outro espelho e não mais diante da realidade, gerando uma regressão infinita de implicações (WHITMAN, 1964, p. 235). Produzida vitoriosamente nas Lêneas de 405, a peça foi encenada cerca de seis meses após a grande vitória naval de Arginusas.²⁹² Apesar disso, seu tom não poderia ser mais sombrio, uma vez que, nesse intervalo, Eurípides e Sófocles acabam mortos (ROGERS, 1996 [1924], v. 2, p. 293); o primeiro, quem sabe vítima de um ataque de cães ferozes; o segundo, talvez vítima de um engasgo.²⁹³ Além disso, os atenienses seriam fatal e definitivamente derrotados pelos espartanos menos de um ano depois da exibição de *Rãs*.

A ansiedade dos atenienses quanto a sua época assumia muitas formas irracionais como, por exemplo, sua hostilidade para com Sócrates e Eurípides, a filosofia e o teatro (RECKFORD, 1976, p. 89). Em *Nuven*s, Sócrates não demonstra as mesmas fraquezas e efeminação de seus seguidores; em *Rãs*, contudo, o poeta o coloca lado a lado com Eurípides

²⁹² A hipótese da peça, seguindo uma declaração de Dicearco, discípulo de Aristóteles, informa que *Rãs* foi um sucesso tão grande que acabou sendo reapresentada. No entanto, não se presta nenhuma informação quanto à data dessa reapresentação (DOVER, 1972, p. 183).

²⁹³ Há vários relatos divergentes quanto à morte de Eurípides e Sófocles, sendo, portanto, impossível confirmar se algum deles é verdadeiro.

(WORMAN, 2008, p. 98). Aristófanes invoca as sombras da tragédia morta com Sófocles e Eurípides, mas não estuda Eurípides em si mesmo, contrapõe-no a Ésquilo, numa disputa entre a arte poética antiga e a moderna, análoga à que, em *Nuvens*, se trava entre a velha e a nova educação; porém, enquanto em *Nuvens* a rixa não tem importância decisiva, em *Rãs* “ela constitui o edifício inteiro da comédia” (JAEGER, 2003 [1936], p. 435).²⁹⁴

O *prólogo* (v. 1-339) começa com um quebra-gelo em que o deus Dioniso condena as piadas que ninguém consegue suportar mais: “piadas de carregador” (*ta anaphora*, v. 8) e piadas de efeito físico que obrigam seu objeto ao desejo incontrolável de urinar, à flatulência, ou à propensão para o vômito. Numa inversão inesperada do tradicional tema do rejuvenescimento cômico, o deus lamenta que essas “anedotas” (*sophismata*, v. 17) batidas o tornam cada vez mais velho (v. 1-18). Provavelmente para sinalizar o estado deplorável em que se encontrava o drama ateniense, o deus da comédia não consegue evitar que essas velhas piadas apareçam nos versos seguintes (v. 18-34), na facécia do burro que carrega o homem que carrega o fardo, que Aristófanes faz encenar logo em seguida. O escoliasta (DÜBNER, 1877) e um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960) interpretam a *hybris* (v. 21) do servo que quer seguir montado no burro enquanto seu amo caminha a pé como *alazoneia*. O próprio Dioniso se questiona (v. 21-24):

{ΔΙ.} Εἴτ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ καὶ πολλή τρυφή,
ὅτ' ἐγὼ μὲν ὦν Διόνυσος, υἱὸς Σταμνίου,
αὐτὸς βαδίζω καὶ πονῶ, τοῦτον δ' ὄχῳ,
ἵνα μὴ ταλαιπωροῖτο μὴδ' ἄχθος φέροι;

{Dioniso} Então, isto não é um ultraje e extrema frescura
que sendo Dioniso, filho de uma garrafa de vinho,
eu siga assim a pé, sofrendo, e que aguento isto
para que ele não fique exausto por carregar a bagagem?

Na interpretação do escoliasta (DÜBNER, 1877), Dioniso quer simplesmente dizer o seguinte:

ἡμετέρα ἀτιμία αὐτοῦ ἀλαζονεία καὶ ἔπαρσις.

Nossa desonra é sua impostura e pretensão.

De qualquer forma, a passagem anuncia, desde já, um dos principais aspectos da peça: a contínua troca de papéis entre o servo e seu amo.

²⁹⁴ Para Jaeger (2003 [1936], p. 434), “a luta em torno da educação culminou em Aristófanes na luta em torno da tragédia”.

A ação propriamente dita tem início quando Dioniso e seu escravo Xântias chegam à casa de Héracles (v. 35).²⁹⁵ Depois de uma crise de riso do anfitrião, motivada pelo disparate do traje de Dioniso, uma mistura das roupas efeminadas do Agatão de *Tesmoforiantes* com os apetrechos heroicos de Héracles (v. 42-47), o deus revela o “anseio” (*himeros*, v. 59) de resgatar Eurípides do Hades e salvar a tragédia ateniense (v. 52-70). A “carência” (*pothos*, v. 66) é sua motivação. Dioniso se disfarça de Héracles com o intuito de se fortalecer contra os perigos de uma viagem aos infernos em busca de Eurípides. Héracles passa a questioná-lo quanto ao atilamento de sua escolha (v. 71-91). Entre vivos e mortos, não seria melhor recorrer a Iofão, Sófocles, Agatão, Xenocles, Pitângelo ou a um dos novos poetas? Dioniso desqualifica cada um dos dramaturgos sugeridos por Héracles e reafirma sua intenção de buscar “um poeta criativo” (*gonimos poiêtês*, v. 96), condição preenchida exclusivamente por Eurípides, cujos méritos passa a descrever (v. 92-105). Dioniso se mostra evidentemente perturbado pela perda de um artista cuja carreira durara quase 50 anos (DOVER, 1972, p. 173). Héracles, porém, não se deixa convencer (v. 106). Dioniso recorda, então, que o deus musculoso é bom árbitro de cozinheiros e não de dramaturgos (v. 107). De qualquer forma, pede que Héracles lhe ensine o caminho para o Hades (v. 108-115a). Héracles sugere alternativas mais práticas: “corda e banquinho” (*apo kalô kai thraniou*), “sicuta” (*kôneion*) e salto de “uma torre alta” (*ton pyrgon ton hypsêlon*) no dia da *lampadephoria*, a festa das lâmpadas dedicada a Atena, Hefesto e Prometeu (v. 116-134). Dioniso dispensa essas sugestões por serem, de uma forma ou de outra, excessivamente dolorosas e requer instruções detalhadas quanto ao caminho que o próprio Héracles trilhou quando fez a sua catábase (v. 135-136). A descrição desse caminho inclui o “lago” (*limnê*), o “velho barqueiro” (*anêr gerôn nautês*), o preço da passagem, “cobras” (*opheis*) e outros “mil monstros terríveis” (*thêria myria deinotata*, v. 137-145a). Dioniso não se intimida. Héracles explica, então, que, do lado dos perversos, há um pântano com “muita lama” (*boroboron poly*) e “bosta eterna” (*skôr aeinôn*); do lado dos bem-aventurados, “sons de flauta” (*aulôn pnoê*), “luz belíssima” (*phôs kalliston*) e “muito aplauso” (*kroton cheirôn polyn*, v. 145b-158). Além de tudo isso, jaz o palácio de Plutão. Cumprido seu trabalho, Héracles se despede, enquanto Dioniso e Xântias rumam para o Hades (v. 161-164a). Percebem a passagem de um féretro e tentam contratar o defunto como carregador. A tarifa é muito alta e, por isso, decidem que Xântias vai fazer o transporte sozinho (v. 165b-180a). A conversa com o intransigente defunto leva Xântias à exasperação (v. 177-179a):

²⁹⁵ Há escravos com o nome de Xântias em *Acarnenses*, *Nuvenus*, *Vespas*, *Aves* e, agora, *Rãs*. Trata-se, portanto, de um estereótipo.

{ΔΙ.} Λάβ' ἐννέ' ὀβολούς.
 {ΝΕ.} Ἀναβιοίην νυν πάλιν.
 {ΞΑ.} Ὡς σεμνὸς ὁ κατάρατος. Οὐκ οἰμώζεται;
 Ἐγὼ βαδιοῦμαι.

{Dioniso} *Faça o serviço por nove óbolos.*
 {Defunto} *Prefiro, antes, voltar a viver.*
 {Xântias} *Que arrogante esse desgraçado! Por que ele não vai se ferrar?*
Eu mesmo vou carregar.

Um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960) interpreta que Xântias considera o defunto “arrogante” (*semnos*) porque este se comporta de forma “impostora” (*alazonikos*) e “exaltada” (*epêrmenos*). De fato, qualquer personagem, por mais insignificante que seja seu papel, acaba usando a carapuça de *alazôn* de segunda ordem se negar ajuda aos heróis ou oferecer resistência à implementação de sua utopia cômica. Caronte, o barqueiro infernal, se aproxima, mas proíbe o embarque do escravo (v. 180b-191). Xântias se vê, então, obrigado a rodear o pântano (v. 192-196), enquanto Dioniso é admitido ao remo do barco (v. 197-201). Ao som da música das rãs e das constantes reclamações de Dioniso, ocorre a travessia, que culmina em um concurso de coxos, em que Dioniso acaba silenciando as rãs (v. 201-269).²⁹⁶ A chegada ao Hades é marcada pelo reencontro com Xântias e pela vanglória de Dioniso (v. 270-284). Embora o escravo revele sua preocupação com “os terríveis monstros” (*ta thêria ta deina*) de que lhes falara Héracles, Dioniso entende que o herói, com inveja de sua coragem, simplesmente bancara o *alazôn* a fim de intimidá-lo (v. 280-282):

Ἡλαζονεύεθ' ἵνα φοβηθείην ἐγώ,
 εἰδὼς με μάχιμον ὄντα, φιλοτιμούμενος.
 Οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρόν ἐσθ' ὥς Ἡρακλῆς.

Ele blefou para que eu ficasse com medo,
pois ele sabia que sou guerreiro e queria as glórias apenas para si.
Ninguém é tão fanfarrão quanto Héracles...

O escoliasta de *Rãs* (DÜBNER, 1877) entende o verbo “blefou” (*êlazoneueto*) como equivalente a “mentiu” (*epseudeto*), em sentido semelhante ao que vai ser comumente empregado por

²⁹⁶ Desde a antiguidade, debate-se se o coro de rãs é visível ou não. Segundo Dover (1972, p. 177), a opinião predominante é a de que as rãs só são ouvidas e não vistas. Para confirmar essa suposição, mencionam-se a pressão econômica que impediria que, em tempos de guerra, fossem montados dois coros em uma única peça, e a declaração de Caronte, a partir do v. 205, de que os viajantes ouviriam as rãs. Contra esses argumentos, o próprio Dover aponta para o fato de que o coro principal de iniciados aparece vestido de trapos (v. 404-413), o que reduziria os investimentos necessários para constituir dois coros. Além disso, não parece lógico que um coro invisível tenha dado nome à peça. Finalmente, Dover (1972, p. 178) argumenta que a presença de dois coros, em tempos de guerra, pode justamente ter sido motivada pelo desejo de animar o moral dos atenienses.

Menandro na Comédia Nova. Ao interpretar o verso, um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960) afirma que Dioniso quer dizer que

οὐδὲν γὰρ ζῶον οὕτω ἀλαζονικόν, ὥς Ἡρακλῆς.

nenhum ser vivo é tão cheio de impostura quanto Héracles.

Em todo caso, apesar de ter a função de *bômolochos* durante a maior parte da peça (CORNFORD, 1961 [1914], p. 218), nesse momento é Dioniso quem se porta como *alazôn*, as evidências disso sendo sua contínua impostura e sua insistência em rebaixar Héracles (BALDWIN, 1997, p. 122), referindo-se a ele como campeão dos fanfarrões (v. 282). Como em um passe de mágica, a suposta bravura de Dioniso desaparece quando os dois andarilhos se deparam com a Empusa (v. 285-300), um tipo de espectro monstruoso que Hecate costumava enviar para assustar as pessoas e que era capaz de assumir qualquer forma que desejasse (vaca, mula, mulher, cadela). Dioniso usa Xântias como escudo humano, ordenando-lhe, além disso, que não se refira a ele nem como Héracles nem como Dioniso (v. 298b-300). Os dois viajantes se veem, assim, obrigados a avançar, na esperança de que “depois da tempestade, volte o gato” (v. 304).²⁹⁷ Desta forma, alcançam, de fato, um local um pouco mais aprazível onde se ouve o “sopro das flautas” (*aulôn pnoê*). Ali, à luz das tochas, sentem o odor da carne de porco e ouvem a canção de Iaco,²⁹⁸ insígnias da iniciação nos mistérios de Deméter (v. 312-322). Os recém chegados preferem, então, ficar ocultos a fim de tomar pé da situação...

No *párodo* (v. 340-459), o coro de iniciados faz uma breve saudação a Iaco (v. 340-352) e se demora nas costumeiras advertências endereçadas aos “não iniciados” (*apeiroí*), que, além disso, incluem sátiras pessoais. Seguem-se hinos processionais dedicados a Deméter (v. 384-396) e Iaco (v. 397-412). Depois disso, o coro se dedica a uma canção satírica (v. 416-430), com a qual os iniciados fazem novas vítimas. Nesse ínterim, Dioniso e Xântias dirigem a palavra ao coro e ficam sabendo que chegaram, finalmente, ao palácio de Plutão (v. 431-439). O coro, por sua vez, se acomoda na orquestra (v. 440-459) a fim de que a ação da peça possa ter andamento. Apesar de não exibir nenhuma *alazoneia* explícita, o *párodo* consegue manter a atmosfera de vitupério que é tão essencial para a vigência do *alazôn*.

²⁹⁷ Referência ao notório lapso de Hegéloco, ao atuar no *Orestes* (v. 279), de Eurípides. O verso de Aristófanes é: Ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὖ γαλῆν ὀρώ. O de Eurípides é: ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὖ γαλῆν' ὀρώ. A diferença, mínima, reside no acento de uma palavra.

²⁹⁸ De acordo com Tripp (1970, p. 313), Iaco é uma divindade obscura adorada nos mistérios eleusinos juntamente com Deméter e Perséfone, sendo, às vezes, identificado com o filho de Perséfone, o filho ou marido de Deméter, o próprio Dioniso (talvez apenas em razão da semelhança dos nomes Baco e Iaco), ou o filho de Dioniso.

Numa longa cena diante do portão do Hades (v. 460-604), uma série de encontros revela uma faceta diferente de Dioniso enquanto personagem de *Rãs*: sua *panourgia* (“cafajestagem”). Csapo (1986, p. 169-171, 194-195) considera que cenas nas proximidades de portões como, por exemplo, as de *Rãs*, *Acarnenses* (v. 393ss) e *Tesmoforiantes* (v. 36ss), são propícias para a manifestação da *alazoneia* cômica e até mesmo trágica, especialmente quando algum porteiro hostil tenta impedir o ingresso de um visitante indesejável.²⁹⁹ Uma peculiaridade interessante da cena de *Rãs*, entretanto, é que seus encontros se parecem mais com aqueles que, nas peças anteriores, geralmente vinham depois da *parábase*. Em *Rãs*, aparecem, porém, antes dela (DOVER, 1972, p. 175, n. 2). Primeiramente, cria-se a expectativa de uma confrontação entre Dioniso-Héracles e Éaco, um dos três juízes do Hades, agora atuando como porteiro do inferno.³⁰⁰ No entanto, à moda de Shakespeare, o confronto vai ser adiado até o final da cena. Enquanto isso, Dioniso, investido da “indumentária” (*schêma*) de Héracles, finge a “coragem” (*lêma*) de Héracles e bate à porta de Plutão (v. 463), apresentando-se como Héracles. Sem abrir a porta, Éaco despeja uma saraivada de impropérios sobre o recém-chegado, julgando tratar-se do mesmo Héracles que lhe roubara o cão Cérbero: “nojento” (*bdelyros*), “sem-vergonha” (*anaischyntos*), “atrevido” (*tolmêros*), “asqueroso” (*miaros*), “abominável” (*pammiaros*) e “superasqueroso” (*miarôtatos*, v. 465-466). Ainda que, em muitas de suas ocorrências na fala coloquial, essas expressões constituam apenas modos informais de interpelar outras pessoas, especialmente as de estatuto inferior, numa lista como esta elas reforçam a atmosfera de vitupério que, como reivindicado acima, provê as condições ideais para o aparecimento do *alazôn* ou de seu oposto, o *eirôn*. As sonoras “ameaças” (*apeilai*, v. 492) de Éaco, invocando os monstros do inferno, dão vazão a uma anedota escatológica que, por sua vez, patenteia, além de qualquer dúvida, que Dioniso não passa de um “covarde” (*deilos*, v. 486, 489 e 500). De acordo com Teofrasto, Aristóteles colocava a “covardia” (*deilia*), a “ironia” (*eirôneia*) e a “falta de vergonha” (*anaischyntia*) no polo da falta de virtude, contrastando esses defeitos com a “impostura” (*alazoneia*), a “obsequiosidade” (*areskeia*) e a “lisonja” (*kolakeia*), as quais Aristóteles coloca no polo oposto do excesso de virtude. No caso de Dioniso, a linha demarcatória é tênue. Ele finge coragem, mesmo sendo covarde. Absolutamente aterrorizado pela possibilidade de ter que enfrentar os monstros que Éaco ataçava contra ele, Dioniso propõe a Xântias uma troca imediata de roupas

²⁹⁹ Atender a porta faz parte da humilhação destinada aos personagens que desempenham esse papel (CSAPO, 1986, p. 178). De modo geral, isso acontece, por exemplo, com deuses e semideuses, pois os visitantes esperam sempre se deparar, em vez disso, com escravos (cf. *Rãs*, v. 37 e 464; *Paz*, v. 180). Somente nas peças posteriores de Aristófanes, ocorre esse tipo de encontro à porta de uma residência (*Assembleia de mulheres*, v. 969ss; *Pluto*, v. 1097).

³⁰⁰ Os outros dois juízes seriam Minos e Radamante.

(v. 494-497), aceita sem qualquer hesitação pelo escravo. A forma mesma com que Dioniso propõe a troca revela um elevado grau de impostura (v. 494-497):

{ΔΙ.} Ἴθι νυν, ἐπειδὴ ληματίας κἀνδρεῖος εἶ,
σὺ μὲν γενοῦ 'γὼ τὸ ῥόπαλον τουτὶ λαβὼν
καὶ τὴν λεοντὴν, εἵπερ ἀφοβόσπλαγχνος εἶ·
ἐγὼ δ' ἔσομαί σοι σκευοφόρος ἐν τῷ μέρει.

{Dioniso} Já que você é ousado e corajoso,
torne-se eu; pegue, então, esta clava
e a pele de leão, se você é mesmo destemido.
E eu, da minha parte, serei seu carregador.

Um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960) revela o contexto de disputa de impostura em que Dioniso se pronuncia, ao dar a seguinte explicação para esta passagem:

ὁ Διώνυσος πρὸς Ξανθίαν ταῦτά φησι λέγοντα μὴ δεδειλιακέναι. ὁ δὲ νοῦς τούτων·
ἐπειδὴ ληματίας καὶ ἀλαζονεύη καὶ λήματος καὶ φρονήματος – νῦν τύφου καὶ
κενοδοξίας – ἀνάμεστος εἶ·

Dioniso fala essas coisas para Xântias, alegando que não tem medo. O sentido de suas palavras é o seguinte: - Quando você se diz ousado e se vangloria, você está, de fato, é cheio de atrevimento e arrogância e também, agora, de fumaça e convencimento.

Como vimos na discussão sobre o *proagôn* de *Vespas* (v. 317-525), a “fumaça” (*typhos*) era geralmente empregada pelo poeta para alegorizar a *alazoneia*. As perspectivas sombrias de Dioniso não se concretizam, entretanto. Em vez disso, a difícil situação em que se encontra é amenizada pela providencial intervenção de uma serva, que, em nome de Perséfone, promete ao novo Héracles os petiscos favoritos do herói bem como entretenimento com “flautista” (*aulêtris*) e “dançarinas” (*orchêstrides*, v. 503-511). Nessas circunstâncias tão mais favoráveis, mas sob os protestos de Xântias, Dioniso o obriga a destrocá-los os trajes, alegando que a primeira troca não teria passado de uma brincadeira (v. 522-533). Por causa de seu comportamento de camaleão,³⁰¹ Dioniso se torna objeto de uma ode (v. 534-540) entoada pelo coro em sua homenagem e que lhe exalta a versatilidade:

{ΧΟ.} Ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι {Str.}

³⁰¹ Baldwin (1997, p. 122) enfatiza a capacidade que Dioniso demonstra de trocar de funções. Sendo assim, segundo Baldwin, embora assuma a função de *eirôn* na maior parte da peça, o deus facilmente migra para as funções de *alazôn* e *bômolochos*. Csapo (1986, p. 194-196) também sugere que Dioniso desempenha um importante papel como *alazôn* em *Rãs*, mas contempla, ainda, a possibilidade de que Dioniso personifique o tipo de jovem apaixonado, uma vez que Dioniso anseia por Eurípides de modo análogo àquele que o jovem apaixonado da comédia nova suspira pela namorada.

νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας καὶ
πολλὰ περιπεπλευκότος,
μετακυλίνδειν αὐτὸν αἰεὶ
πρὸς τὸν εὖ πράττοντα τοῖχον
μᾶλλον ἢ γεγραμμένην
εἰκὼν' ἐστάναι, λαβόνθ' ἐν
σχῆμα· τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι
πρὸς τὸ μαλθακώτερον
δεξιῶν πρὸς ἀνδρός ἐστι
καὶ φύσει Θηραμένους.

*{Coro} Esses são os atos de um varão
que tem sabedoria e bom senso,
que já navegou muito,
que sempre sabe se virar
para o lado onde se dá bem;
em vez de, como uma imagem gravada,
ficar parado, assumindo uma única
forma. Ser capaz de se reinventar
para ficar com a mamata
é próprio do homem hábil,
cuja natureza é a de um Terâmenes.*

No jogo de empurra-empurra entre Dioniso e Xântias, o deus leva a melhor justamente porque consegue “se reinventar” (*metastrephesthai*). Essa versatilidade não cabe em um *alazôn* que, como vimos em relação às peças anteriores, nunca ultrapassa os limites que lhe são impostos por seu caráter de figura engessada. O Terâmenes mencionado no final da ode é um dos Trinta Tiranos, conhecido como “Coturno” e supostamente famoso por sua versatilidade. Ele tinha ajudado a organizar a abortiva revolução oligárquica de 411, tinha sobrevivido à queda do regime que ela promovera e, juntamente com Arquidemo, tinha encabeçado o clamor contra os generais vitoriosos em Arginusas (BARRET, 1964, p. 223, n. 126).³⁰² Sua menção, aqui, não é de todo pejorativa. Ela realça a mutabilidade de Dioniso, construída pelo coro como característica positiva do cidadão e, com efeito, como trunfo político. Assistimos, portanto, a uma metamorfose do herói que leva para segundo plano sua *alazoneia* e *bômolochia*, destacando, ao invés disso, a “covardia” (*deilia*), “esperteza” (*ponêria*), “cafajestagem” (*panourgia*) e “falta de vergonha” (*anaischyntia*) que o fazem se assemelhar aos *eirones* das primeiras peças de Aristófanes. Consoante com sua nova função, a reação de Dioniso ao confete sobre ele lançado pelo coro nada mais é do que debochar de Xântias, lançando sobre o escravo a acusação de “cafajestagem” (*panourgia*, v. 546) que, de fato, o próprio deus merecia (v. 542-549). O terceiro encontro da cena (v. 550-589), em que Dioniso se vê às voltas com as “taberneiras” (*pandokeutriai*) do inferno, ocasiona nova troca de roupas entre os dois

³⁰² O coturno (*kothornos*) era o famoso calçado ateniense que podia ser usado em qualquer pé indistintamente (cf. v. 967-970).

andarilhos. Essas mulheres desbocadas e completamente enfurecidas pelo comportamento pregresso de Héracles derramam ameaças contra aquele que se veste como ele.³⁰³ Segundo elas, em sua catábase, Héracles teria comido sem pagar, cometido furtos e as intimidado fisicamente (v. 550-567). Durante a exposição dos motivos de sua fúria, Xântias fica colocando lenha na fogueira, ao repetir a declaração de que aquele era mesmo o “jeito” (*to ergon, ho tropos*) de Héracles (v. 562, 568). Essas anfitriãs involuntárias o ameaçam com a presença dos demagogos mortos,³⁰⁴ castigos físicos, o “pântano” (*to barathron*) dos malfeitores, degola e litígio em tribunal. Intimidado, Dioniso se vê obrigado a trocar mais uma vez de roupa com Xântias. Para vencer a relutância do escravo, o deus faz um juramento solene de que não mais lhe proporia a destroca (v. 584-588). Quando Xântias finalmente aceita a palavra de Dioniso (v. 589), o coro lhe dedica uma antode (v. 590-597), enaltecendo aquilo que denomina de seu “jeito” (*ergon*, v. 590). Animado pelas palavras do coro, o escravo promete determinação para honrar as vestes de Héracles com “coragem varonil” (*andreion lêma*) e “aparência feroz” (*blepont’orginanon*, v. 598-604).

Logo, porém, um *quasi-agôn* dá a Xântias a oportunidade de testar essa resolução (v. 605-673). Éaco abre a porta, afinal, e, para satisfação de Dioniso, avança sobre o escravo, brandindo denúncias contra ele (v. 605-612a). Héracles-Xântias rebate as acusações que lhe são dirigidas e oferece, então, seu escravo (isto é, Dioniso) para que seja torturado até que se determine a verdade dos fatos (612b-617). Dioniso reage e se revela imortal e filho de Zeus (v. 631-632). Isso obriga Xântias a propor um concurso de resistência aos golpes que Éaco distribui alternadamente aos dois companheiros de viagem (v. 637-673). Obviamente, ficaria provado que aquele que não sentisse tais pancadas seria o verdadeiro Héracles. O expediente falha, no entanto, quando tanto Xântias quanto Dioniso conseguem dissimular bem a dor que sentem, assim ludibriando Éaco. Decretado o empate técnico, por um juiz que, ironicamente, não se mostra muito perspicaz, o grupo chega à decisão de que melhor será entrar no palácio e deixar que Plutão e Perséfone resolvam o impasse. Afinal de contas, deuses saberão reconhecer seus iguais (v. 668-673).

Na *parábase* (v. 674-737), tão logo o poeta invoca a musa, tem lugar uma alternância entre sátira pessoal e conselhos políticos. Em seguida, o poeta se volta para seu primeiro discurso com recomendações políticas para os cidadãos de Atenas, cujo teor principal contempla a igualdade social e a concórdia (v. 686-705). Nessa passagem, especialmente no v.

³⁰³ A primeira taberneira permanece anônima; a segunda é chamada apropriadamente de Plátane (*Rãs*, v. 549), nome derivado de *plathanon*, “forma de assar pão”, já que os pães furtados por Héracles (*Rãs*, v. 551) são sua preocupação imediata (HOLMES, 1990, p. 97).

³⁰⁴ Dessa forma, os falecidos Cleão e Hipérbolo (v. 569 e 570, respectivamente) parecem ter se tornado, na ficção de Aristófanes, capangas do submundo.

703, o poeta adverte os atenienses quanto ao risco de se portarem com arrogância e jactância. O escoliasta (DÜBNER, 1877) e um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960) glosam o verso como uma referência à *alazoneia*. Depois de se divertir com a execração de mais uma figura pública (v. 706-715), o poeta faz mais um discurso político, exortando seus concidadãos a valorizar os homens de nascimento nobre e boa educação (v. 716-737).

Depois da *parábase*, ocorre o que Féral (2009, p. 92) denomina de “segundo prólogo... com função de *proagôn*” (v. 738-813). O drama está a ponto de sofrer uma reviravolta, o que exige a presença de um novo *prólogo* para explicá-la (DOVER, 1972, p. 175). A cena começa com os elogios de Éaco (v. 738-743a) ao comportamento misericordioso de Dioniso quando ficou patenteado, enquanto se encenava a *parábase*, que Xântias nada mais era do que mero escravo. A partir daí, Éaco e Xântias passam a celebrar os pequenos prazeres da vida de escravo (v. 743b-755a)³⁰⁵ até que o servo de Dioniso se mostra interessado numa explicação para o “tumulto” (*thorybos*), “gritaria” (*boê*) e “xingação” (*loidorêsmos*) existentes no palácio de Plutão (v. 755b-758a). Alguns editores (como, por exemplo, Barrett, 1964) acham difícil harmonizar o comportamento servil de Éaco nesta cena com a agressividade e aparente autonomia que demonstrou na cena anterior e, por isso, preferem imaginar que, aqui, o interlocutor de Xântias é um dos escravos de Plutão sem qualquer ligação direta com Éaco. Isso estraga, porém, um elemento de impostura presente no drama. Segundo Whitman (p. 239), todos os personagens da peça, em um momento ou outro, são vistos como escravos, inclusive Xântias, Dioniso, Éaco e o próprio Zeus.³⁰⁶ De fato, o crítico divide a peça em duas grandes metades, a primeira dedicada à troca de papéis (as trocas de roupa entre Dioniso e Xântias, a rejeição de uma única identidade por parte da Empusa, o coturno de Terâmenes e a comédia que, pouco a pouco, vai virando tragédia) e a segunda, aos reconhecimentos. De qualquer forma, nessa longa narrativa dialogada (v. 755b-783), Éaco explica que o recém-chegado Eurípides estava contestando o direito de Ésquilo de ocupar “o trono da tragédia” (*ton tragôidian thronon*) no Hades. Por essa razão, Plutão decidira “instituir um concurso” (*agôna poiein*) ou “julgamento” (*krisin*) a fim de determinar a quem caberia essa honra (v. 784-794). Sendo assim, escolhem-se o local, os critérios e o juiz da disputa (v. 795-813). O árbitro não é ninguém senão o próprio Dioniso, “porque ele tem experiência nessa arte” (*hotiê tês technês empeiros ên*, v. 811).

³⁰⁵ Como esse comportamento é incompatível com a natureza supostamente nobre desse juiz do submundo, têm surgido questionamentos a respeito da duração da permanência de Éaco em cena. Pode ser que, aqui e alhures, tenhamos outro personagem, em vez de Éaco (DOVER, 1972, p. 8-9).

³⁰⁶ Rogers (1996 [1924], v. 2, p. 365, n. c) reclama que a ideia de que há, na peça, uma referência a Zeus como escravo (v. 756) adviria da má tradução proposta por Liddell e Scott para o vocábulo *homomastigias*. Não se trata, segundo ele, de “colega de patifaria” (*fellow-knave*), como proposto por aqueles, mas “padroeiro da fraternidade dos patifes” (*patron of the rogues' fraternity*).

Interrompe-se a ação, mais uma vez. Agora, em um primeiro estásimo (v. 814-829), o coro faz previsões sobre os respectivos estilos dos adversários no *agôn* (CORNFORD, 1961 [1914], p. 219) e antecipa que, como numa “briga de galos” épica, a discussão vai ocorrer tanto “no sentido bélico, de combate, quanto no sentido retórico, de debate” (FÉRAL, 2009, p. 92-93). O tom majestoso dos versos tem a força de uma paródia de Ésquilo (v. 814-829):

{ΧΟ.} Ἡ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει,
 ἥνικ' ἂν ὀξύλαλόν περ ἴδη θήγοντος ὀδόντα
 ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
 ὄμματα στροβήσεται.
 Ἔσται δ' ἵππολόφων τε λόγων κορυθαίολα νείκη
 σκινδαλάμων τε παραξόνια σμιλευματοεργοῦ
 φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς
 ῥήμαθ' ἵπποβάμονα.
 Φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιάς λασιαύχενα χαίταν,
 δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, βρυχώμενος ἦσει
 ῥήματα γομφοπαγῇ, πινακηδὸν ἀποσπῶν
 γηγενεῖ φυσήματι.
 Ἐνθεν δὴ στοματοουργός, ἐπῶν βασανίστρια, λίσπη
 γλῶσσ', ἀνελισσομένη φθονερούς κινουῖσα χαλινούς,
 ῥήματα δαιομένη καταλεπτολογήσει
 πλευμόνων πολὺν πόνον.

*Sem dúvida o trovejador terá terrível fúria nas entranhas
 quando vir a tagarelice do rival que afia os dentes.
 Então, ele vai rolar os olhos em seu delírio frenético (manias hypo deinês);
 haverá batalhas com elmos reluzentes de discursos com crinas
 e audaciosos vocábulos galopantes, cheios de farpas,
 a obra-prima (smileumatoergou) do homem que se defende,
 esse gênio do pensamento.
 Levantando as sobranceiras terríveis (deinon episkynion) e a juba no pescoço peludo
 de penacho arrepiado e hirsuto (phrixas d'autokomou lophias),
 com rugidos (brychômenos), ele vai lançar palavras munidas de pregos,
 enquanto arranca tábuas com seu fôlego portentoso.
 Daí, a polida língua fabricante de palavras e examinadora de versos,
 movendo com fluência os freios da inveja,
 disseminando vocábulos, vai pulverizar (kataleptologêsei)
 a enorme façanha da inspiração.*

O “trovejador” (*eribremetas*) é o poeta de palavras de efeito, “o gênio do pensamento” (*phrenotektonos andros*), o “homem que se defende” (*phôtos amynomenou*) dos ataques de um “rival que afia os dentes” (*thêgontos odonta antitechnou*). Ésquilo vai lutar para manter o título de campeão do Hades; Eurípides pretende, porém, desbancá-lo. A *alazoneia* do concorrente se revela principalmente em sua “tagarelice” (*oxylalon*, v. 815). Por isso, a disputa terá que ser resolvida com recurso a “batalhas” (*neikê*) “com elmos reluzentes de discursos com crinas” (*hippolophôn te logôn korythaiola*) e “audaciosos vocábulos galopantes”

(*paraxonia rhêmath'hippobamona*), “cheios de farpas” (*skindalamôn*). O *agôn* iminente fica constituído, portanto, como um combate épico verbal. Os discursos terão elmos e penachos, as palavras galoparão com lanças em riste. De fato, Ésquilo é caracterizado como formidável e intimidador artilheiro dos discursos,³⁰⁷ que sabe manejar suas armas: “palavras munidas de pregos” (*rhêmata gomphopagê*) e o “fôlego portentoso” (*gêgenei physêmati*) de uma inspiração que nunca lhe falta. Eurípides, por outro lado, é o artista da embromação. A “língua polida” (*lispê glôssa*) inventará palavras e moverá, “com fluência” (*anelissomenê*), “os freios da inveja” (*phthonerous chalinous*). O escoliasta explica que, em sua inveja, Eurípides tentará colocar arreios no orgulho de Ésquilo (ROGERS, 1996 [1924], v. 2, p. 372, n. a). “Lançando palavras a esmo” (*rhêmata daiomenê*), Eurípides usará de todas as artimanhas para conter a “enorme façanha da inspiração” (*pleumonôn polyn ponon*) de seu rival.

No *proagôn* (v. 830-894), Eurípides dá uma pequena mostra de seu poder de fogo. Ele condena o rival pela postura calada de seus personagens (v. 833-834) e seu insaciável gosto por expressões grandiloquentes (v. 836-839). De fato, o que Eurípides faz primeiramente é lançar a nódoa da *alazoneia* sobre seu rival (v. 833-834):

{ΕΥ.} Ἀποσεμνυνεῖται πρῶτον, ἅπερ ἐκάστοτε
ἐν ταῖς τραγωδίαισιν ἐτετρατεύετο.

{Eurípides} *Ele faz cara de importante primeiro, do jeito que ele prestidigita em cada uma de suas tragédias...*

Segundo um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960b),

<Ἀποσεμνυνεῖται πρῶτον:> ἀλαζονείαν πρῶτον καὶ ὄγκον τῇ σιωπῇ ἐπιδείξεται, ὅπερ ἐποίει καὶ ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ θεάτρου τὰς τραγωδίας διδάσκων.

“ele faz cara de importante primeiro”: ele exhibe, primeiro, sua impostura e fausto pelo silêncio, como costumava fazer no palco do teatro ao encenar suas tragédias.

Ainda nesse espírito, Eurípides lança uma série de ofensas contra o adversário (v. 836-839):

{ΕΥ.} Ἐγὼ δα τοῦτον καὶ διέσκεμμαι πάλαι,
ἄνθρωπον ἀγριοποιόν, αὐθαδόστομον,
ἔχοντ' ἀχάλινον, ἀκρατές, ἀπύλωτον στόμα,
ἀπεριλάλητον, κομποφακελορρήμονα.

{Eurípides} *Faz muito tempo que eu estou de olho nesse aí!
Esse inventor de selvagens, essa boca presunçosa,*

³⁰⁷ Por essa razão, o Ésquilo de *Rãs* é tradicionalmente visto como soldado fanfarrão, um *alazôn* do tipo *miles gloriosus*, que justifica o valor de suas peças em termos militares (GRAF, 1988, p. 56-57).

*esse focinho sem freio, sem chaves e sem portas,
que não tem jogo de cintura, que usa palavras pomposas e enfeixadas.*

Para o antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960b), o neologismo “que usa palavras pomposas e enfeixadas” (*kompophakelorrhêmona*, v. 839) constitui outra tentativa que Eurípides faz para atribuir jactância e impostura a Ésquilo:

σημείωσαι δὲ τὸ “κομποφακελορρήμονα”, τὸν κομπῶδεσι καὶ ἀλαζονικοῖς χρώμενον ῥήμασι καὶ συνδεδεμένοις, ἢ νοῦν συνθολοῦν δυναμένοις· φάκελοι γὰρ αἱ κώμυθές τε καὶ δέσμαι τῶν ξύλων ἢ καὶ καλάμων ἢ ἄλλων τινῶν οὕτως εἰς ἓν συντεθέντων καὶ δεθέντων καλοῦνται· ὅθεν καὶ φάκελος λέγεται τὸ περὶ τὰς τῶν γυναικῶν κεφαλὰς καὶ ἀνδρῶν ἀρχικῶν ἐν ἑορταῖς βασιλεῖ παρεστῶτων διάδημα.

Interprete “que usa palavras pomposas e enfeixadas” como aquele que usa palavras compostas que são presunçosas e jactanciosas ou que nubla a mente com seus poderes, pois chamam-se feixes as braçadas e molhos de lenha ou de cálamo ou de outras coisas parecidas que são ajuntados e amarrados em um só. Daí se diz que um feixe é um diadema que é posto ao redor da cabeça das mulheres e dos homens que detêm cargos, durante as festas, quando estão perto do rei.

As afrontas têm a réplica de Ésquilo, que faz, primeiramente, uma sutil referência ao fato de a mãe de Eurípides não passar de uma verdureira (v. 840) e ataca, então, o estilo do rival, chamando-o de “fabricante de mendigos” (*ptôchopoios*) e “de aleijados” (*chôlopoios*), por causa de personagens como Belerofonte, Filoctetes e Télefo. Além disso, critica-o por seus longos “monólogos” (*monôidias*)³⁰⁸ e “bodas infames” (*gamous anosious*, v. 841-850).³⁰⁹ Dioniso interfere na conversa, tentando serenar as animosidades, mas trai o fato de que pretende usar dois pesos e duas medidas: a um chama de “ilustre Ésquilo” (*ô polytimêt’ Aischylos*, v. 851); ao outro, de “pobre Eurípides” (*ô ponêr’ Euripidê*, v. 852). Sua observação de que “não convém ofender a varões poetas como se fossem moças de padaria” (*loidoreisthai d’ou prepei andras poiêtas hôsper artopôlidas*, v. 857-858) assume ares de profecia ao inverso. Um *agôn* convencional, de fato, pressupõe esse tipo de *loidoria*. Os rivais reagem ao conselho de Dioniso. Eurípides mostra determinação: “estou pronto... para morder e ser mordido” (*hetoimos eim’egôge... daknein, daknesthai*, v. 860-861) na comparação de “versos” (*ta’pê*), “cantos corais” (*ta melê*), “as fibras da tragédia” (*ta neura tês tragôidias*) ou qualquer peça específica (v. 862-864). Ésquilo, por sua vez, reclama das condições injustas em que o *agôn* vai ser travado (v. 868-869):

³⁰⁸ Trata-se de provável referência ao monólogo de Ícaro em *Mulheres de Creta*.

³⁰⁹ Tanto aqui como em *Nuvens*, Aristófanes se opõe à encenação do estupro de Cânace pelo próprio irmão Macareu no *Éolo*, peça perdida de Eurípides.

{AI.} Ὅτι ἡ πόησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι,
τούτω δὲ συντέθνηκεν, ὥσθ' ἔξει λέγειν.

{ÉSQUILO} *Porque a poesia não morreu comigo,
mas a poesia foi enterrada com ele, de modo que ele poderá usá-la.*

Com isso, dá-se início aos rituais preparatórios para o *agôn*: incenso e fogo, a oração de Dioniso, um hino (*melos*) entoado pelo coro, a prece de Ésquilo a Deméter e a oração de Eurípides ao Éter e outros deuses novos (v. 871-894).

A passagem coral (v. 895-904) no início do *agôn* (v. 895-1098) reforça a atmosfera belicosa que já havia sido sugerida no primeiro estásimo (v. 814-829). Além disso, evidencia, mais uma vez, a predileção do coro por Ésquilo. Os adversários já estão em ponto de guerra:

Γλῶσσα μὲν γὰρ ἡγρίωται,
λήμα δ' οὐκ ἄτολμον ἀμφοῖν,
οὐδ' ἀκίνητοι φρένες.

*a língua está ferina,
a coragem de ambos encheu-se de audácia
e os cérebros estão fervendo* (v. 897-899).

Novamente, o coro faz as suas apostas:

Προδοκᾶν οὖν εἰκός ἐστι
τὸν μὲν ἀστεϊόν τι λέξειν
καὶ κατεργινημένον,
τὸν δ' ἀνασπῶντ' αὐτοπρέμνοισ
τοῖς λόγοισιν ἐμπεσόντα
συσκεδᾶν πολλὰς ἀλινδήθρας ἐπῶν.

*é de se esperar que
um fale coisas elegantes,
mas frívolas;
o outro, arrancando palavras
com raiz e tudo, vai cair sobre ele
e dispersar os muitos valhacoutos de seus versos* (v. 900-904).

Como no primeiro estásimo (v. 814-829), as fichas parecem ser depositadas uma a uma em favor de Ésquilo. Para dar a largada da competição, Dioniso afirma solenemente que “coisas elegantes” (*asteia*), serão aceitas, mas não “metáforas vulgares” (*eikonas*) e coisas que qualquer um pode dizer (v. 905-906). O *agôn* (v. 895-1098), identificado pelo coro como “a grande disputa de habilidades” (*agôn sophias ho megas*, v. 881) entre Ésquilo e Eurípides constitui esses poetas, respectivamente, como símbolos do passado glorioso, de um lado, e da

decadência presente, do outro.³¹⁰ Segundo Dover (1972, p. 176), Dioniso assume, no *agôn*, a função dupla de “bufão” (*bômolochos*) e “moderador” do debate.

O *agôn* (v. 895-1098) começa com o discurso de Eurípides (v. 907-1005). Como geralmente acontece, o *alazôn* é o primeiro a discursar. Com isto, reserva-se para o *eirôn* o que Whitman (1964, p. 251) chama de “vantagem da climática palavra final” (*advantage of the climactic last word*). Outra convenção seguida neste *agôn* é a que leva o *alazôn* a, primeiramente, lançar suspeitas quanto à *alazoneia* de seu adversário. Assim sendo, Eurípides inicia sua fala chamando o rival de “impostor” (*alazôn*) e “parlapatão” (*phenax*, v. 909). Segundo um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960b),

Εὐριπίδης κατηγορῶν δῆθεν ὡς ἀλαζόνος Αἰσχύλου

Eurípides [está], a partir deste ponto, acusando Ésquilo de ser um impostor...

Obviamente, qualquer *eirôn* demonstra certo nível de impostura. No entanto, essa impostura é caracterizada por sua tendência de atenuar os próprios méritos a fim de “ironizar” os de seu adversário. A impostura do *alazôn* é, por outro lado, exorbitante. Eurípides ataca os dramas esquilianos por causa de defeitos que considera insuportáveis: personagens silenciosos e imóveis bem como “palavras difíceis de compreender” (*rhêmata... ha xymbalein ou rhaidi' ên*, v. 929-930). Em sua avaliação, esses estratagemas seriam índices “de impostura” (*hyp'alazoneias*, v. 919) porque teriam a intenção de ludibriar os espectadores, prendendo-lhes a atenção, enquanto “o drama avançaria” (*to drama d'na diêiei*, v. 920) sem que estes se dessem conta disso. Ou seja, Ésquilo seria impostor porque faria profissão de um talento maior do que, de fato, teria. Suas seriam “palavras... que têm sobranceiras e penachos” (*rhêmata... ophrys echonta kai lophous*, v. 924-925), “palavras com as quais se tenta subir o monte a cavalo” (*rhêmata hippokrêmna*, v. 929), isto é, as palavras de um impostor sem talento e manipulador. Essas considerações nos remetem de volta ao primeiro estásimo (v. 814-829), em que o coro, numa descrição semelhante, apresentara Ésquilo de forma positiva. A mensagem de Eurípides é que o coro tinha entendido tudo errado. As supostas virtudes de Ésquilo teriam origem justamente em suas limitações. Ésquilo assim compusera suas peças porque não tinha recursos para fazê-lo de forma diferente. Na segunda parte de seu discurso (v. 937-1005), a pedido de Ésquilo (v. 936), Eurípides se volta para os próprios méritos. O poeta

³¹⁰ Thierry (1997, p. 1263), Whitman (1964, p. 230) e Féral (2009, p. 89, 92) imaginam um *agôn* muito mais longo do que os demais críticos: v. 830-1500. Mas Féral (2009, p. 94) reconhece que o *agôn* epirremático, pelo menos, fica limitado aos versos tradicionalmente atribuídos a ele (v. 895-1098). Aqui, no entanto, segue-se a divisão mais convencional que limita o *agôn* aos v. 895-1098 (MAZON, 1904, p. 149; GELZER, 1960, p. xiii; CORNFORD, 1961 [1914], p. 219; PICKARD-CAMBRIDGE, 1966, p. 228).

aponta para a sutileza de seus enredos, cujos temas são claros e que revelam, inclusive, “a origem” (*to genos*) da trama. Além disso, seus personagens são, de fato, interlocutores, o que lhe possibilitou “ensinar, aos espectadores, a arte da oratória” (*toutousi lalein edidaxa*, v. 953) e outros aspectos essenciais ao pensamento crítico. Adicionalmente, sua preocupação com a “vida privada” (*oikeia pragmata*, v. 959) dos atenienses o teria ajudado a produzir, em contraste com os de Ésquilo, discípulos “astutos” (*kompsoi*, v. 967). Finalmente, Eurípides se considera instrutor dos “espectadores” (*toutoisin*) a quem alega ter ensinado o próprio “raciocínio” (*logismon*) necessário para a compreensão da “arte trágica” (*têi technêi*, v. 973). Durante a fala de Eurípides, Ésquilo se limita a algumas observações irônicas, principalmente à repetição do refrão “tô concordando” (*phêmi k’agô*, v. 954-958). O coro assinala o final da fala de Eurípides na antode (v. 992-1003). Ali, exalta a poesia de Ésquilo, animando-o a uma resposta à altura.

No discurso de Ésquilo (v. 1006-1098), o poeta propõe que primeiramente se escolham os critérios com os quais o *agôn* possa ser decidido. Todos concordam com a proposta de Eurípides (v. 1009-1010):

{ΕΥ.} Δεξιότητος καὶ νοουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.

{EURÍPIDES} *habilidade e conselho, com os quais tornamos os cidadãos melhores.*

Invertendo a estratégia do rival, Ésquilo prefere dedicar a primeira parte de seu discurso (v. 1013-1042) à análise dos próprios méritos. Apresenta-se, portanto, como poeta cujo drama é capaz de incutir as melhores qualidades nos homens de Atenas. Seu legado incluiria, em primeiro lugar, “nobres de um metro e noventa” (*gennaious kai tetrapêcheis*), “que não se esquivam das obrigações” (*mê diadrasipolitas*), “que não perdem tempo nas praças” (*mêd’ agoraious*), “que não agem como os patifes de hoje” (*mêde kobalous hôsper nyn*) e “que não se comportam como cafajestes” (*mêde panourgous*, v. 1014-1015). Neste ponto, Ésquilo recebe uma advertência de Dioniso (v. 1020):

Αἰσχύλε, λέξον, μὴδ' αὐθάδως σεμνυνόμενος χαλέπαινε.

Ésquilo, fale mesmo, mas não demonstre raiva e fique se exaltando presunçosamente!

Para um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960b), Dioniso está simplesmente relembrando as regras do jogo: a *ponêria* vence e a *alazoneia* perde. Daí sua interpretação:

μηδ' ἀλαζονικῶς κενοδοξῶν ὀργίζου.

Não fique com raiva, bancando o impostor convencido.

De acordo, porém, com Ésquilo, sua poesia “cheia do espírito de Ares” (*Areôs meston*) teria, em segundo lugar, levado os atenienses à vitória contra os inimigos (v. 1021-1022). Finalmente, a grandeza de seus “temas humanos” (*tauta andras*) o colocariam ao lado de “sumidades poéticas” (*tôn poiêtôn hoi gennaioi*) como Orfeu, Museu, Hesíodo e Homero (v. 1030-1036a). Durante essa primeira parte de sua apresentação (v. 1013-1042), Ésquilo se vê constantemente interrompido por Eurípides que, sarcasticamente, sempre faz incidir luz sobre o pior lado de cada uma de suas conquistas. Como consequência, Ésquilo chega mesmo a receber um golpe de Dioniso (v. 1023-1024), insatisfeito com o fato de que *Sete contra Tebas*, levando a lógica de Ésquilo às últimas instâncias, teria não só aguçado a coragem dos atenienses, mas também a de seus inimigos tebanos. Na segunda parte de seu discurso (v. 1043-1098), Ésquilo muda de tática e passa a deplorar os defeitos das tragédias euripidianas: mulheres adúlteras e suicidas (como Estenobeia e Fedra), linguagem degradante, reis mendigos (como Eneu e Télefo), logorreia que produzia excessos retóricos, insubordinação que levou ao abandono das palestras, fazendo com que “nossa cidade” (*hê polis hêmôn*) “ficasse cheia” (*anemestôthê*) de “secretários subalternos” (*hypogrammateôn*), “demagogos simiescos” (*dêmopithêkôn*) e “bufões” (*bômolochôn*) que “sempre conseguiam enganar o povo” (*exapatôntôn ton dêmon aei*, v. 1083-1086). Segundo Féral (2009, p. 97),

Uma vez que cada um expôs sua arguição, cabe, então, a Dioniso dar a sentença, mas seu comentário é de pura bufonaria (v. 1090-1098). Ao longo do debate, é bem marcada, pelos apartes de Dioniso, a função *bômolochos* do deus. Ao contrário do *agôn* de *Cavaleiros* em que Agorácrito e Paflagão procuram conquistar Demo por meio do suborno, oferecendo-lhe almofada, calçados e manto, no *agôn* de *Rãs*, Ésquilo e Eurípides buscam cair nas graças de Dioniso por meio de um questionamento sobre a arte, que é, exatamente, o que o deus representa, a arte dramática.

Como o *agôn* não inclui o veredicto para a disputa entre os dois poetas, o coro, em um segundo estásimo (v. 1099-1118), incita os adversários a retomarem seus esforços. Na estrofe (v. 1099-1108), o coro declara que “o assunto é sério” (*mega to pragma*, v. 1099) e já não demonstra nenhuma segurança de que Ésquilo vá triunfar. Seus apelos, dirigidos aos dois competidores, os fazem lembrar que há “*prólogos*” (*esbolai*) e “inúmeros outros tipos de artifícios” (*pollai ch’aterai sophismatôn*, v. 1104) para explorar, “quer velhos, quer novos” (*ta te palaia kai ta kaina*, v. 1107). Na antístrofe (v. 1109-1118), o coro garante aos rivais que podem usar “todos os seus truques” (*panta*) porque “os espectadores darão conta de

acompanhá-los” (*theatôn g’ hounech’, hôs ontôn sophôn*, v. 1118). De qualquer forma, o suspense continua e não se tem ainda um vencedor.

Em seguida, vem uma sequência de cenas jâmbicas numa espécie de continuação do *agôn* entre Eurípides e Ésquilo. Na primeira dessas cenas jâmbicas (v. 1119-1247), os dois rivais participam de uma acalorada disputa quanto aos méritos dos *prólogos* de suas respectivas peças. Segue-se a convenção de que o *alazôn* faz uso da palavra primeiramente (v. 1119-1176), momento antes do qual Eurípides afirma: “vou me voltar para seus *prólogos*” (*tous prologous sou trepsomai*, v. 1119). A partir daí, o dramaturgo passa a fazer críticas à passagem correspondente em *Coéforas* que Ésquilo se vê obrigado a recitar. Os principais “defeitos” (*hamartiai*) apontados por Eurípides situam Ésquilo como autor “obscuro... na descrição dos temas” (*asaphanês... em têi phrasei tôn pragmatôn*, v. 1122) cujo *prólogo* “repete... a mesma coisa duas vezes” (*dis tauton... eipen*, v. 1154). Ésquilo adere ao espírito jâmbico da passagem e se defende simplesmente chamando-o de “palrador” (*katestômylmenos*, v. 1160). Uma vez concluída a arguição de Ésquilo por Eurípides, os papéis se invertem e Ésquilo passa a examinar o *prólogo* das tragédias de Eurípides (v. 1177-1247), identificando incoerências em sete delas (*Antígone, Arquelau, Hipsipile, Estenobeia, Frixo, Ifigênia em Táuride, Meleagro e Menalipe, a sábia*). O *alazôn* reluta em aceitar essa avaliação. Pelo contrário, faz profissão de grande habilidade na arte de compor *prólogos*: “os meus *prólogos* são todos ótimos” (*egô de tous prologous kalôs poiô*, v. 1197). Ésquilo insiste na piada da “garrafinha de óleo” (*lêkythion*) para demonstrar a qualidade inferior da poesia do rival. Toda vez que Eurípides inicia a recitação de um de seus *prólogos*, Ésquilo o interrompe exatamente no ponto em que a métrica aceita a inserção do provérbio “perdeu a garrafinha” (*lêkythion apôlese*), o que equivale a dizer “perdeu tempo” ou “esforço em vão”.³¹¹ Society (1943, v. 2, p. 252, n. 2) considera medíocre a anedota que, segundo ele, acaba repetida excessivas vezes. Apesar disso, é justamente a habilidade de Ésquilo em encaixar o provérbio em vários contextos diferentes que revela a *ponêria* (“esperteza”) do *eirôn*. Isso explica também por que razão, no final das contas, Ésquilo vai acabar vencendo uma disputa na qual, em vários sentidos, Eurípides se destacou. Ou seja, seus dramas podem até não ser superiores aos de Eurípides, mas sua *ponêria* é. É em função dela que, no final desta cena, Dionísio se dirige a Eurípides com as palavras: “você perdeu” (*apolei se*, v. 1245).

A segunda cena jâmbica (v. 1248-1364) constitui um debate acerca das “passagens corais” (*ta melê*, v. 1248) dos dois dramaturgos. Eurípides retoma a palavra e faz paródias dos coros de Ésquilo (v. 1261-1297). Imitando, além disso, a piada da garrafinha de Ésquilo, o

³¹¹ Dover (1972, p. 176, n. 4) trabalha também com a hipótese de que a palavra *lêkythion* tenha ainda uma conotação obscena numa possível referência ao órgão sexual masculino.

dramaturgo insiste agora na expressão “viva o peteleco” (*iê, kopon*) com a qual hostiliza o rival todas as vezes que consegue lhe fazer uma paródia bem sucedida. Assim, Eurípides lhe imprime ao todo cinco petelecos. A interpretação de Society (1943, v. 2, p. 256-257, n. 1) para os petelecos é de que “Eurípides possivelmente queira insinuar que Ésquilo repete a si mesmo inúmeras vezes e que uma monotonia cansativa domine todos os seus coros”. Depois dos petelecos (v. 1261-1284), Eurípides adota outro refrão: *phlattothrat*, uma palavra sem sentido que chama a atenção para o *nonsense* supostamente existente nos coros esquilianos. O próprio Dioniso se surpreende com a estratégia:

Τί τὸ <φλαττοθρατ> τοῦτ' ἐστίν;

O que é esse tal de phlattothrat?

Os *alazones* também aprendem. Eurípides faz uma tentativa de derrotar Ésquilo no jogo de *ponêria* com o qual este tinha feito sua própria defesa na primeira cena jâmbica (v. 1119-1247). Mas os *alazones* erram por excesso. Quando Ésquilo prolongou indefinidamente sua piada da garrafinha, ele eliminou a possibilidade de que seu rival o imitasse. Não se dando conta disso, Eurípides não apenas o imita, mas o faz duas vezes seguidas. Daí a observação de Ésquilo de que

ἐγὼ μὲν εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ ἤνεγκον αὐθ'

eu é que sou capaz de pegar o que é bom, tornando-o melhor ainda (v. 1298-1299).

Com essa fala, Ésquilo dá início à crítica que vai mover contra os coros de Eurípides e que vai dominar a segunda parte da cena (v. 1298-1364): a musa de Eurípides usa “castanholas” (*tois ostrakois*) e se sujeita às variadas posições de Cirene, a cortesã da moda na cidade de Atenas. Segundo Rogers (1996 [1924], v. 2, p. 418, n. a),

os versos líricos de Eurípides são criticados agora por corromperem a nobre simplicidade da métrica antiga e por introduzirem novidades artificiais e pequenas invenções sofisticadas... como as citações seguintes ofendem a métrica ou outras leis, não é possível determinar.

Ésquilo completa sua censura à arte de Eurípides com uma longa paródia de um monólogo não identificado de Eurípides (v. 1325-1363). Para Rogers (1996 [1924], v. 2, p. 420, n. a), trata-se de “uma sátira aos incidentes triviais aos quais Eurípides estava acostumado a conceder a graça e a dignidade da dicção trágica”. Além disso, Ésquilo aponta, em sua paródia, para o fato

de que Eurípides apelava para repetições em uma proporção igual ou maior do que lhe havia atribuído.

Com a concordância de Ésquilo (v. 1364b), Dioniso propõe (v. 1364a), então, que se dê por concluída a análise dos coros trágicos. O dramaturgo sugere que passem à pesagem de versos (v. 1365-1367). Dioniso aprova a sugestão (v. 1368-1377) e o coro a chama de “outra ideia drástica e cheia de originalidade” (*heteron teras neochmon atopias pleôn*, v. 1371-1372). Essa pode muito bem ser a descrição da utopia cômica preconizada pelo drama, que prevê a descida aos infernos a fim de encontrar um gênio literário capaz de salvar não apenas o teatro ateniense, mas a própria *polis*.³¹² Assim, tem início uma terceira cena jâmbica (v. 1365-1417). Ésquilo leva a melhor em cada uma das comparações porque ele consegue aludir a temas de maior peso do que os de Eurípides:

{XO.} Ἐπίπονοί γ' οἱ δεξιόι.

{Coro} Os bambambãs trabalham p'ra caramba! (v. 1370).

Dessa forma, a água, capaz de encharcar o assunto, supera as asas que o tornam mais leve (v. 1381-1390); a morte sobrepuja a retórica (v. 1391-1401); e, finalmente, uma pilha de carruagens e cadáveres tem mais peso do que “um bastão de ferro” (*xylon*, v. 1402-1406). A temática de Ésquilo é, portanto, considerada mais densa, de acordo com os instrumentos metafóricos que a medem: a “balança” (*stathmos*) e o “prato da balança” (*plastiggion*). A vitória é tão cabal que dá lugar à vanglória de Ésquilo, afirmando que apenas “dois de seus versos” (*dy' epê tôn emôn*) suplantariam a obra inteira do rival (v. 1409-1410). Mesmo assim, Dioniso reluta em propor um vencedor, por conta de os adversários serem “seus amigos” (*andres philoi*) e de sua admiração por eles (v. 1411-1413). Entretanto, Plutão entra em cena e o compele a fazê-lo, sob pena de não cumprir sua missão no Hades e se ver obrigado a voltar para Atenas de mãos abanando, sem o salvador que desejava (v. 1414-1416). Por isso, instaura-se a derradeira disputa que vai permitir que o deus do teatro escolha o seu favorito: um concurso de conselhos para a salvação da *polis*.

Na última cena jâmbica da peça (v. 1418-1481), conselhos políticos que vagamente parodiam as tragédias dos respectivos rivais viram critério poético. Primeiramente, Dioniso indaga dos competidores uma possível solução para o caso de Alcibíades, pela segunda vez no exílio, desta vez no Quersoneso (v. 1418-1426). Eurípides se mostra favorável a sua expulsão definitiva (v. 1427-1430). Ésquilo, numa referência vaga à metáfora do filhote de leão

³¹² Whitman (1964, p. 257) se refere à utopia de *Rês* como o paradoxo de uma viagem ao Hades para encontrar um poeta capaz de dar vida.

(*Agamenão*, v. 717-732), simplesmente lhe reconhece a culpa na derrocada de Atenas (v. 1431-1433). Dioniso ainda não reúne condições suficientes para uma decisão segura, por isso solicita um conselho que aponte definitivamente “para a salvação da *polis*” (*peri tês poleôs... sôtêrian*, v. 1434-1436). Para isso, Eurípides propõe o retorno à aristocracia ou, se isso não funcionar, o abandono dela (v. 1437-1453). É assim que age o *alazôn*. Para ele, “de maneira geral, a impostura resolve todos os Grandes Problemas da Humanidade” (DE PRACONTAL, 2004, p. 18). Não é capaz, porém, de atuar de modo prático. No final das contas, suas ideias não passam de enrolação. Essa indecisão lhe vale uma repreensão da parte de Dioniso, que o chama de Palamedes, o paladino da irresolução (v. 1451). Ésquilo também faz uma sugestão dupla, mas menos contraditória: o retorno ao ardil de Péricles que recomendava lutar no mar e fugir na terra, bem como uma volta à política de Temístocles que recomendava que toda a atenção fosse dirigida à frota ateniense (v. 1454-1466). Plutão mais uma vez exige um veredicto e Dioniso divaga sobre as possibilidades, chegando à conclusão de que precisa escolher “aquele a quem seu coração pede” (*honper hê psychê thelei*, v. 1467-1468). Eurípides se exaspera e exige a lealdade do deus (v. 1469-1470), que responde com parte do infame verso 612 de seu *Hipólito*:

{ΔΙ.} Ἡ γλῶττ' ὁμώμοκ', Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι.

{Dioniso} A língua jurou; mesmo assim, vou escolher Ésquilo (v. 1471).

Nos versos seguintes, Dioniso cumpre sua função de *bômolochos* e debocha várias vezes de Eurípides (v. 1474-1478). A cena termina com o convite para que Dioniso e Ésquilo participem do banquete de Plutão (v. 1479-1481).

O terceiro e último estásimo da peça (v. 1482-1499) estabelece alguns contrastes entre o “homem que tem tino” (*anêr echôn xynesin*, 1482-1490) e o “homem que desatina” (*paraphronountos andros*, v. 1491-1499). Ésquilo é o modelo do primeiro (SOCIETY, 1943, v. 2, p. 267); Eurípides, do segundo. Sendo assim, Ésquilo

πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖθις,
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις,
ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι,
διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

volta para casa
para o bem dos cidadãos,
para o bem dos familiares,
dos conterrâneos e amigos,

porque é sagaz (v. 1486-1490).

De fato, o poeta sequer perde tempo na roda de Sócrates (v. 1491), espezinhado, como sempre, por Aristófanes (v. 1491-1499):

Χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει
 παρακαθήμενον λαλεῖν,
 ἀποβαλόντα μουσικὴν
 τὰ τε μέγιστα παραλιπόντα
 τῆς τραγωδικῆς τέχνης.
 Τὸ δ' ἐπὶ σεμνοῖσιν λόγοισι
 καὶ σκαριφησμοῖσι λήρων
 διατριβὴν ἀργὸν ποιεῖσθαι,
 παραφρονοῦντος ἀνδρός.

*Elegância, portanto, é não sentar
 para conversar com Sócrates,
 ignorando a estética
 e negligenciando o melhor
 da arte trágica.
 O uso de palavras arrogantes
 e a conversa fiada
 só para matar o tempo ocioso
 são os atributos do homem que desatina.*

Um antigo comentarista de *Rãs* (KOSTER, 1960b) entende a fala do coro como apontando para a “impostura” (*alazoneia*) das “palavras arrogantes” (*semnoisi logoisí*) do homem que desatina. Sócrates pode ser tomado, portanto, como uma espécie de *alter ego* de Eurípides, ambos *alazones* “sabichões” (*scholastikoi*). Para Whitman (1964, p. 255-256), a vitória de Ésquilo acontece como resultado de o poeta dizer a verdade: não há salvação para Atenas. De acordo com ele (p. 258), “em Ésquilo, Aristófanes encontrou uma figura por meio da qual podia dizer: Atenas está em decadência, mas seu significado é imortal”. Para Dover (1972, p. 186), a vitória de Ésquilo emana de sua sensibilidade ao efeito dramático: “Aristófanes provavelmente cria que a introdução de escrutínio intelectual e argumentos logicamente organizados na tragédia era prejudicial para o teatro”. De qualquer forma, o triunfo de Ésquilo advém de sua capacidade de valorizar o peso da história de Atenas, com Péricles e Temístocles, em contraposição à leviandade de um poeta falador que papagueia soluções fáceis. Apesar disso,

do ponto de vista literal, o conselho de Eurípides é muito melhor. Mas Aristófanes não está lidando com fatos e linhas literais de ação, ainda que a preocupação imediata da peça seja política. A busca tem por fim a verdade sobre Atenas, sua cultura e sua identidade corporativa (WHITMAN, 1964, p. 255).

Trata-se, portanto, da vitória do tino sobre o desatino, da verdade dolorosa sobre a lorota, e da *eirôneia* (dizer menos do que se pode dizer) sobre a *alazoneia* (dizer mais do que se deve dizer).

O êxodo da peça (v. 1500-1533) consiste na partida de Dioniso e Ésquilo para o mundo dos vivos. Nesse contexto, os dois personagens se tornam o pivô de um gesto duplo de evergetismo. Por um lado, são os portadores da corda que Plutão envia para os demagogos e aproveitadores atenienses a fim de despachá-los imediatamente para o “inferno” (*kata gês*).³¹³ Por outro, Ésquilo deixa o trono, agora vago por sua ausência, para Sófocles. Dioniso e Ésquilo são escoltados de volta para Atenas, enquanto se realiza uma procissão (v. 1524-1527) com um coro à la Ésquilo (v. 1528-1533). No cômputo final, nosso herói covarde e improvável alcançou seu objetivo: pelo menos no desvario de sua fantasia, está salvo o drama grego, o que, de sua parte, garante a imortalização da *polis*. Com isso, nasce um novo tipo de herói cômico, “mais ridículo e menos dinâmico do que os velhos heróis de *Acarnenses*, *Vespas*, *Paz e Aves*, um herói que não é apenas jovem em espírito, mas jovial” (CSAPO, 1986, p. 197).

³¹³ A palavra “corda” nunca é mencionada no texto, mas pode ser deduzida do contexto.

CAPÍTULO 6

O ALAZÔN NAS PEÇAS SUPÉRSTITES DE 403-388 A.C.

A última fase de Aristófanes (de 403 a 388) inclui as peças *Assembleia de mulheres* e *Pluto*. Nessa fase, o poeta diminui a participação do coro, elimina a *parábase*, reduz o tamanho do *agôn*, separa os episódios, intermediando-os com odes sem relação intrínseca, e se distancia da sátira pessoal e política. Para Espert-Guerrero (2010, p. 16-17), *Assembleia de mulheres* e *Pluto* representam “uma frustrada, mas genial tentativa de encontrar caminhos novos”. A comédia, “já não mais alimentada pelas contradições da política, se refugia... na paródia do mito ou de personagens históricos”.

Essas duas *peças de transição* constituem não apenas a última etapa na produção cômica de Aristófanes (embora não se inclua aqui uma ideia de declínio), mas também uma fase intermediária para a comédia ática como um todo (KIBUUKA, 2010). Dover (1972, p. 195) apresenta três razões fundamentais para que Aristófanes force o passo em direção a essas inovações: o desejo de acomodar sua arte ao gosto popular; os novos interesses do próprio poeta; e, a exemplo do que ocorrera com a tragédia, a tentativa de transformar a comédia numa atração de alcance panelênico, não mais circunscrita às intercorrências da cidade de Atenas.

6.1 O alazôn em *Assembleia de mulheres*

Não há, de acordo com Henderson (2002, v. 4, p. 238), informação precisa e confiável sobre a data de produção de *Assembleia de mulheres*, embora a evidência interna aponte para o período da guerra contra Corinto (395-387 ou 386 a.C.). Segundo Rogers (1979, v. 3, p. 244), depois da Guerra do Peloponeso, “Atenas permaneceu por cerca de nove anos (404-395) em estado de humilhação e sujeição a Esparta”. Ober (1998, p. 128) aponta para o fato de que, nesse período, a população de Atenas estava constituída de uma esmagadora maioria feminina por causa das muitas baixas masculinas ocorridas na campanha naval de 410-404. Nessas condições, a *polis* ateniense se viu diante de um dilema sem precedentes. É verdade que os espartanos tinham poupado a cidade, eximindo-se, contra a vontade de Tebas e Corinto, de destruí-la, mas continuavam a demandar uma rendição não menos do que absoluta. Enquanto isso, os beócios procuravam aliciar os atenienses a que se unissem a eles em uma liga antiespartana. Dessa forma, temerosos de que Esparta não os poupasse uma

segunda vez, os atenienses se viam encurralados. O próprio Trasíbolo, líder da resistência ateniense, se mostrava indeciso sobre qual seria o melhor curso de ação. Segundo Rogers (1979, v. 3, p. 245),

Foi justamente nessa conjuntura que, no começo do ano 393, Praxágora dá um passo adiante, na peça que estamos analisando, para condenar a política vacilante dos homens e propor que o governo de Atenas seja, daí por diante, confiado às mulheres, por pertencerem elas ao sexo mais estável e conservador.

Por várias razões, há quem considere a peça como “uma expressão da restauração da democracia em Atenas” (ROTHWELL, 1990, p. 102).

O *prólogo* (v. 1-284) da peça pode ser dividido, segundo Mayhew (1997, p. 38), em quatro partes: o solilóquio de Praxágora (v. 1-29), a cena do ensaio (v. 30-168), o discurso de Praxágora (v. 169-240) e a cena dos últimos detalhes (v. 241-281). No solilóquio, insere-se uma apóstrofe à lâmpada (v. 1-18) que, segundo o escoliasta (KOSTER; REGTUIT; HOLWERDA, 2007), consiste de uma paródia ao estilo de Agatão e Diceógenes, rivais de Aristófanes. Na cena, Praxágora, uma mulher jovem vestida com roupa masculina e cujo nome significa “atuante na ágora” (HOLMES, 1990, p. 88), posiciona uma lâmpada em um lugar visível da rua, à espera daquelas que vão se unir a ela, na calada da noite, a fim de executar a conspiração que imagina ser a salvação de Atenas e cuja motivação ela nunca menciona explicitamente.³¹⁴ Depois de concluída a apóstrofe, Praxágora expressa sua preocupação com o atraso das demais conspiradoras (v. 19-28), que começam a chegar a partir do v. 29.³¹⁵ Nesse ínterim, as recém-chegadas justificam o atraso com referências às dificuldades para sair de casa sem ser notadas pelos maridos (v. 29-56). Depois de ouvidas as justificativas, Praxágora e as mulheres assim reunidas fazem um *check-list* (v. 57-81) com o intuito de verificar se teriam executado satisfatoriamente o plano de se equipar, com os devidos recursos, de modo a se fazer passar por homens.³¹⁶ Em seguida (v. 82-129), as mulheres expressam suas preocupações em relação

³¹⁴ Segundo Ober (1998, p. 130), alude-se a vários problemas públicos que o novo regime feminino vai eliminar (por exemplo, sicofantismo, pobreza, endividamento). Entretanto, nenhuma crise específica é mencionada.

³¹⁵ As mulheres que chegam durante os próximos 16 versos constituem a metade do coro que representa o séquito urbano de Praxágora, a exemplo da entrada pela metade, que ocorreu, alguns anos antes, em Lisístrata e, na opinião de Rogers (1979, v. 3, p. 251, n. e), também aquela que ocorreu, às prestações, no *párodo* de *Aves*. Fora as mulheres que vão atuar, de fato, como personagens, 12 mulheres formariam o semicoro que só vai se unir à outra metade por ocasião do *párodo* (v. 285-310), quando entrariam, então, as seguidoras rurais de Praxágora. Segundo Rogers (1979, v. 3, p. 252-253, n. a), essas personagens teriam recebido nomes de mulheres bem conhecidas em Atenas, todos escolhidos por razões cômicas que agora nos escapam.

³¹⁶ Isso envolve a aquisição de pelos “nos sovacos” (*tas maschalas*), bronzeado “para que [cada uma] fique morena como um homem” (*hoste melaina genesthai hês anêr*), conforme explica o escoliasta

ao comportamento que devem adotar durante a assembleia, incluindo o lugar de sentar, a interdição ao tricotar, o cuidado para não mostrar o Formísio,³¹⁷ o desejo de eleger uma oradora idônea, a necessidade de dissimular a inexperiência feminina em assuntos políticos e a manutenção das respectivas barbas em boa condição. Em função disso, tomam a decisão de fazer um ensaio da assembleia (v. 130-168), em que praticam a fórmula introdutória e a concessão de uma “coroa” (*stephanon*) à oradora voluntária.³¹⁸ Duas mulheres dão mostras de sua capacidade retórica, sendo ambas desqualificadas, porém, por algum tipo de tropeço.³¹⁹ Práxagora decide, portanto, que ela mesma será a oradora e passa a ensaiar seu discurso (v. 169-242). Em sua fala, a líder das mulheres critica as políticas demagógicas de Agírrio,³²⁰ aconselha que os cidadãos atenienses não continuem a alienar os aliados, recomenda o retorno de Trasíbulo, o libertador de 401,³²¹ e propõe que um partido feminino se torne o detentor do poder na *polis*. Para provar seu ponto de vista, Praxágora alega, em primeiro lugar, que as mulheres contam com larga experiência administrativa, uma vez que administram os próprios lares. Em segundo lugar, apresenta evidência de que as mulheres são conservadoras. A fim de destacar todas as dimensões do conservadorismo feminino, a oradora repete nove vezes a expressão “como antes” (*kai pro tou*). Posteriormente, entretanto, a própria comédia vai falsear cada um desses argumentos. Em seguida, declara que as mães atenienses não iriam sacrificar os filhos ou colocá-los em risco. Finalmente, afirma que não é fácil enganar as mulheres, acostumadas que são a trair os maridos sem que estes o saibam. As mulheres aprovam o discurso (v. 243-247) e passam à combinação dos últimos detalhes para

(KOSTER; REGTUIT; HOLWERDA, 2007), barbas postiças, roupas e calçados masculinos, e até mesmo uma “clava” (*skytalon*).

³¹⁷ De acordo com Van Daele (1930), por ironia, o nome de Formísio, também mencionado em *Rãs* (v. 965), é aplicado a uma parte do corpo feminino que é tão peluda quanto ele. O escoliasta é mais explícito: οὔτος δασὺς (ἦν). αἰνίττεται δὲ τὸ (γυναικεῖον) αἰδοῖον, “tratava-se de um homem peludo; simboliza-se a genitália feminina” (KOSTER; REGTUIT; HOLWERDA, 2007).

³¹⁸ Como as coroas eram usadas tanto pelos oradores quanto pelos convivas dos simpósios (ROGERS, 1979, v. 3, p. 259, n. e), inúmeras anedotas da peça resultam dessa coincidência.

³¹⁹ A primeira é reprovada por seu desconhecimento da etiqueta da arte retórica (ROGERS, 1979, v. 3, p. 259, n. e) e sua tendência a digredir. A segunda, por jurar duas vezes por divindades femininas e por se esquecer de que supostamente estaria falando aos homens.

³²⁰ Agírrio era um demagogo que atuara como general em Lesbos. De acordo com Xenofonte (*Helênicas* 4.8.31), o principal motivo de sua grande popularidade seria o fato de ter proposto, sem levar em consideração a situação deplorável do tesouro ateniense, um soldo de três óbolos para todos os cidadãos que comparecessem a uma sessão da assembleia. Agírrio é mencionado em *Rãs* (v. 367) como tendo, por essa razão, defraudado os poetas cômicos que venceram, mas não receberam o prêmio durante sua administração (VAN DAELE, 1930). Segundo Society (1943, v. 2, p. 347, n. 2), esse homem efeminado teria deixado a barba crescer a fim de adquirir a dignidade que lhe faltava naturalmente.

³²¹ Trasíbulo havia ajudado os atenienses a superar a tirania dos Trinta, mas acabara sendo enviado para combater nas costas da Ásia Menor. Essa medida, promovida pela inveja de conterrâneos menos capazes, teria tido, segundo Van Daele (1930), o objetivo de simplesmente afastar de Atenas um homem que estava se tornando poderoso demais.

implementar o plano. Surgem indagações sobre como a oradora lidaria com eventuais oposições durante a assembleia (v. 248-279a). Como lidar com insultos? Como reagir se agarrada pelos arqueiros? Como levantar a mão quando as mulheres estão acostumadas, em vez disso, a “abrir as pernas” (*airein tô skelê*, v. 265)? Com suas respostas, Praxágora passa no teste, mais uma vez. Confiantes, as mulhere partem, então, para a *pnux* (v. 279b-284).

Como a primeira metade do coro já ocupara, desde o início do *prólogo*, a orquestra, a entrada da segunda metade se dá de forma expedita. Apesar disso, o *párodo* (v. 285-310) acaba dividido em dois momentos. A metade já presente na orquestra entoa, portanto, uma canção urbana (v. 285-299) durante a qual faz breve menção à utopia cômica como “um plano deveras audacioso” (*tolmêma tēlikouton*, v. 288). Quando a metade restante aparece logo em seguida, o coro fica completo. Antes disso, porém, “essas mulheres recém-chegadas do interior” (*heteras... ek tôn agrôn... gynaikas*, v. 280) entoam uma canção rural, em que, de certa forma, hostilizam os habitantes da cidade (v. 300-310).

Depois do *párodo*, monta-se a cena em que Blépiro, o marido de Praxágora, aparece vestido de mulher (v. 311-371).³²² Quebrando-se a estrutura costumeira do drama aristofânico, o coro sai de cena, o que leva Féral (2009, p. 155) a considerar a cena de Blépiro como uma espécie de “segundo *prólogo*”. No princípio da cena (v. 311-326), um monólogo de Blépiro explica por que está vestido com as roupas da mulher: a falta misteriosa de suas próprias roupas e uma premente necessidade de, no meio da noite, se aliviar na moita mais próxima. Enquanto isso, aparece um vizinho com quem Blépiro, de cócoras, trava uma longa conversa sobre as esposas desaparecidas (v. 327-356), expressando sua preocupação com Praxágora (v. 388). Apesar das suspeitas, o marido, identificado como “um varão idoso” (*hoti gerôn ôn*, v. 323) que se casou com uma jovem donzela, não deixa de dar um voto de confiança à esposa desaparecida:

οὐκουν πονηρά γ' ἐστὶν ὅ τι κἄμ' εἰδέναι (v. 350).

Ela não é má (ponêra), pelo menos até onde eu saiba.

Durante o diálogo surgem várias anedotas escatológicas. Nesse momento, o objetivo é produzir risadas, já que essas piadas não se mostram essenciais para o desenvolvimento do enredo, a não ser, talvez, justificar a demora da conversa entre os dois conhecidos. Não obstante, essas anedotas se prolongam mesmo depois que o interlocutor de Blépiro sai de cena (v. 357-371). Fala-se de sua constipação durante tanto tempo que Blépiro teme, inclusive,

³²² A etimologia de seu nome “olhar de fogo” seria explicada ou pela roupa amarela da esposa na qual ele aparece vestido ou seu premente desejo de defecar (HOLMES, 1990, p. 90).

tornar-se “um penico cômico” (*skôramis kômôidikê*, v. 371). Por essa razão, pensa em recorrer aos préstimos de um dos médicos de Atenas, oportunidade que Aristófanes aproveita para fazer sátira pessoal, ao debochar de Aminão e Antístenes, dois cidadãos de reputação dissoluta.

Logo em seguida vem a cena em que o ateniense Cremes apresenta a Blépiro um relatório da última sessão da “assembleia” (*ekklêsia*), realizada cedo pela manhã naquele mesmo dia (v. 372-477). O nome de Cremes, provavelmente derivado do verbo *chremein*, que significa “pigarrear e cuspir”, “é apropriado para um velho porque lembra a tosse e os ruídos associados com os idosos, tendo se tornado um nome típico na comédia média e nova” (HOLMES, 1990, p. 93). Com a chegada de Cremes, Blépiro finalmente se levanta de sua posição constrangedora (v. 372-376). O relatório detalhado faz menção, primeiramente, do término prematuro da sessão e do recurso desenhado ao “vermelhão” (*hê miltos*, v. 378).³²³ Cremes se refere a “uma multidão de homens pálidos” (*pleistos anthrôpôn ochlos leukoplêthês*, v. 383b-387) que comparecera à assembleia e descreve, então, a consternação geral daqueles que perderam os três óbolos por esse motivo (v. 388-393). Passa, além disso, a tratar da ordem do dia (v. 395b-421), mencionando os discursos de Neoclides, o mesmo cidadão de origem suspeita e olhos remelentos que havia sido mencionado no v. 254, e de Éveon, um pobretão conhecido por se vestir de roupas andrajosas (v. 395-421).³²⁴ Embora ambos falassem “sobre a segurança do Estado” (*peri sôtêrias tês poleôs*, v. 396-397), apenas o segundo discurso merece o elogio de conter “palavras do maior interesse do povo” (*dêmotikôtatous logous*, v. 411). O segundo discurso estabelece uma atmosfera democrática favorável à fala de Praxágora (v. 427-453). A partir desse momento, o relato empreendido por Cremes deixa de ser uma narrativa propriamente dita e se transforma numa narrativa dialógica da qual Blépiro participa ativamente. Segundo ele, o “jovem de linda aparência” (*euprepês neanias*) elenca, primeiramente, os principais defeitos masculinos. O homem é, por inclinação natural, “cafajeste” (*panourgon*), “ladrão” (*kleptên*) e “sicofanta” (*sykophantên*, v. 434-440). Em segundo lugar, ele apresenta a mulher como “uma coisa cheia de perspicácia” (*pragma*

³²³ Geralmente empregado no intuito de fazer completar o *quorum* da assembleia (na época em que ainda não havia sido instituído o pagamento para recompensar a frequência às sessões), desta vez tem o objetivo de retirar o excedente de congressistas presentes à mesma (e que chegaram atrasados em relação ao comparecimento antecipado das mulheres disfarçadas de homens) (MAYHEW, 1997). De acordo com Henderson (2002, v. 4, p. 279, n. 32), apenas os primeiros seis mil congressistas recebiam pagamento por participarem da assembleia.

³²⁴ O escoliasta de *Assembleia de mulheres* (DÜBNER, 1877) laconicamente se refere a Éveon (v. 408), enfatizando sua condição social inferior: πένης οὗτος, “ele era pobre”.

noubystikon), “econômica” (*chrêmatopoion*), discreta,³²⁵ generosa,³²⁶ confiável³²⁷ e íntegra (v. 441-454).³²⁸ Cremes informa a Blépiro que, depois que o orador propôs “entregar o governo da *polis* às mulheres” (*epitrepein se tēn polin tautais*, v. 455-456), a moção passou sem muitas objeções. Em função disso, os dois interlocutores investigam as implicações dessa decisão em favor da troca de papéis (v. 458-471a): as mulheres se tornam responsáveis pelas decisões políticas, educação dos filhos, sustento da casa e iniciativas sexuais. Diferentemente de Lisístrata, cujo plano visava a uma intervenção temporária planejada para forçar os homens a interromper a guerra e devolver a Grécia a sua normalidade, Praxágora institui uma permanente revolução econômica, social e sexual (HENDERSON, 2002, v. 4, p. 239). O consolo de Blépiro é recordar “o velho ditado” (*logos tis tōn geraiterōn*, v. 474-475).³²⁹

ἀνότη' ὅς' ἄν καὶ μῶρα βουλευσώμεθα,
ἅπαντ' ἐπὶ τὸ βέλτιον ἡμῖν συμφέρειν.

*Não importa quão tolas e estúpidas sejam nossas decisões,
Todas elas vão contribuir para o nosso bem!*

Com isso, os dois se despedem e esvaziam o palco, dando lugar ao retorno do coro.

A cena do relatório da sessão da assembleia (v. 372-477) revela um aspecto curioso do papel de Blépiro. Cornford (1961 [1914], p. 221) o identifica como o de um “bufão” (*bômolochos*). Entretanto, percebe-se que o personagem apresenta, ocasionalmente, características sutis de um “impostor” (*alazōn*) a paisana, o que é inteiramente compatível com sua participação como adversário da esposa no *agôn*. No caso da cena do relatório, Blépiro imediatamente se propõe a remediar a deficiência visual de Neoclides, um dos oradores naquela sessão da assembleia (v. 404-406):

{ΒΛ.} “σκόροδ' ὁμοῦ τρίψαντ' ὀπῶ
τιθύμαλλον ἐμβalόντα τοῦ Λακωνικοῦ
σαυτοῦ παραλείφειν τὰ βλέφαρα τῆς ἐσπέρας”,
ἔγωγ' ἄν εἶπον, εἰ παρὼν ἐτύχανον.

³²⁵ Segundo Praxágora, as mulheres mostram sua discreção pelo fato de nunca revelarem os segredos dos mistérios de Deméter (v. 442b-444).

³²⁶ Pois emprestam seus bens pessoais (v. 446-448).

³²⁷ Pois devolvem, sem precisar de constangimento, as coisas que tomam emprestadas (v. 449).

³²⁸ Porque as mulheres não atuam como sicofantas, não recorrem aos tribunais e nem conspiram contra o Estado (v. 452-454).

³²⁹ Trata-se da lenda segundo a qual Posido, ao ser preterido em favor de Atena pelos habitantes da *polis*, lhes teria decretado eterna *dysboulia* (isto é, incapacidade de tomar decisões). Sem poder reverter o decreto do deus, Palas Atena o teria amenizado, fazendo com que mesmo as decisões pouco sábias dos atenienses sempre tivessem um efeito que lhes fosse favorável (ROGERS, 1979, v. 3, p. 288-289, n. a).

{Blépiro} *Se eu estivesse presente, eu teria dito:*
 - *Aplicar nas pálpebras, à noite, alho amassado com sumo de figo*
aos quais se tenha acrescentado eufórbio da Lacônia.

Ora, trata-se de comportamento de *alazôn*. Segundo o escoliasta de *Assembleia de mulheres* (DÜBNER, 1877),

εἰώθασι δὲ οἱ ἰατροὶ καὶ πατριῖδας ὑπ' ἀλαζονείας τῶν βοτανῶν ὀνομάζειν, (οἷον Κυρηναϊκὸν ὀπὸν καὶ Σμυρναϊκόν. ἦν μέντοι διαβόητος καὶ ὁ Λακωνικὸς τιθύμαλλος).

Os médicos costumam mencionar, por impostura, até a pátria das plantas (por exemplo, sumo de figo de Cirene ou de Esmirna; era certamente famoso também o eufórbio da Lacônia).

Sobre os médicos antigos repousava a constante suspeita de charlatanismo e impostura. Aparentemente, Blépiro não se importa com isso e, sem haver uma necessidade explícita disso, se faz caracterizar precisamente por esse tipo de conduta.

Numa espécie de segundo *párodo* (v. 478-503), as mulheres expressam seu temor de que sua artimanha acabe exposta, tomando os devidos cuidados para que isso não ocorra. O coro exalta “a líder” (*hê stratêgos*) das mulheres e “sua manobra” (*to pragma*). Ao mesmo tempo, as congressistas removem as barbas postiças e trocam de roupa “sob a sombra de uma parede” (*epi skias pros to teichion*). Finalmente, o coro anuncia o retorno de Praxágora e suas correligionárias, todas de volta a sua condição plenamente feminina (v. 500-503). A cena do “penico cômico” (v. 371) pode, de fato, ter servido justamente para preparar o terreno para que Blépiro agora se arvorasse a charlatão detentor da panaceia necessária para impedir que o “mal” da utopia cômica contagiasse outras vítimas.

O encontro de Praxágora com Blépiro (v. 504-570) é tratado por Mazon (1904, p. 160) como *proagôn*. Na cena, a líder das congressistas entra na casa, por um curto período de tempo (v. 510-513), a fim de restituir as roupas do marido. Enquanto o restante do coro troca sua indumentária, Praxágora elogia as correligionárias por seu comportamento exemplar “na confusão e nos perigos” (*en tõi thorybôi kai tois deinois*, v. 519) da assembleia. O marido chega, acompanhado de Cremes, e passa a questioná-la quanto ao seu paradeiro noturno (v. 520-550). Praxágora lhe oferece, em resposta, uma série de pretextos bem concatenados: saíra para ajudar no parto de uma irmã, precisara de proteção contra o frio e, na escuridão da noite, as roupas masculinas lhe serviram de cobertura contra os mal-intencionados. Mesmo assim, Blépiro reclama que foi deixado plantado na cama como se fosse defunto em velório (v. 535-538). Além disso, expressa muita indignação por se ver impedido de ganhar os três óbolos

da remuneração oferecida na assembleia (v. 547-548). Praxágora se faz de desentendida e Blépiro lhe apresenta um sucinto relatório, recebido de segunda mão de seu acompanhante, dos recentes acontecimentos daquela manhã, os eventos tormentosos que puseram o controle de Atenas nas mãos das mulheres (v. 553-557). Praxágora prevê a felicidade de Atenas sob nova direção, e tenta convencer o marido de que as mulheres não se deixam corromper tão facilmente quanto os homens, pois “não praticam indecências” (*ou... aischra dran*), não “se envolvem em litígios” (*martyrein*), nem “atuam como sicofantas” (*sykophantein*, v. 560-561). Com elas no poder, haveria a prática de seis preceitos sintetizados quase sob a forma de mandamentos: “não furtar” (*mê lôpodytêsai*), “não cobiçar as coisas do próximo” (*mê phthonein tois plêsion*), “não dar lugar à nudez” (*mê gymnon einai*), “não dar lugar à miséria” (*mê penêta mêdena*), “não caluniar” (*mê loidoreisthai*) e “não praticar a usura” (*mê nechyrazomenon pherein*, v. 565-567). A cena termina (v. 568-570), então, com uma desconfiada expressão de alegria por parte de Cremes e uma solene promessa de prosperidade feita por Praxágora a Cremes e Blépiro.

O *agôn* (v. 571-729) de *Assembleia de mulheres*, como os *agônes* de *Aves* e *Lisístrata*, é mais um exemplo do que Féral (2009, p. 155) denomina de “*agôn* descaracterizado pela discussão unilateral”.³³⁰ Independentemente de sua natureza, o *agôn* revela dois fatos: Praxágora, sem muita oposição, monopoliza a palavra, e o *agôn* se articula tanto como veículo para expor os detalhes da utopia cômica,³³¹ o que, em Aristófanes, geralmente pertence à primeira parte do drama, quanto para testar sua eficácia, um componente que geralmente é posto na segunda metade das comédias aristofânicas. Segundo Féral (2009, p. 156-157, 158),

Praxágora começa seu discurso por um exórdio como fazem os oradores (v. 583-585, pedindo a colaboração dos ouvintes para não ser interrompida (v. 588-589). Entretanto, a exposição de seu governo, que prioriza dinheiro (v. 590-610), sexo (v. 611-650; 693-709) e comida (v. 599-652; 675-690) para todos, se desenvolve em meio aos apartes e tiradas de Blépiro e vizinho que exercem a função de *bômolochoi*. Blépiro, no papel de marido de Praxágora, faz algumas objeções, mas nada que caracterize o conflito nem a oposição ao plano da heroína que, aliás, já está consumado [...]. De fato, a negociação não existe, porque o plano da heroína já está consumado desde o *prólogo*; ela não encontrou nenhum obstáculo para a execução de sua empresa. Uma vez realizado o projeto, cabe a ela dar, apenas, esclarecimentos.

³³⁰ Féral (2009, p. 155) ainda chama o *agôn* de *Assembleia de mulheres* de “exposição e centro da ação”. Duas discussões principais a seu respeito têm ocupado a atenção da crítica. A primeira se volta para o enxugamento de sua estrutura e a atenuação de sua função como *agôn* propriamente dito (FÉRAL, 2009, p. 155-159). O segundo debate versa sobre a possibilidade de que este *agôn* tenha caráter parabático, assim funcionando como substituto da *parábase* que falta na peça (DUARTE, 2000, p. 226-228).

³³¹ Segundo Dover (1972, p. 191), até aqui pouca ideia se tinha sobre as reformas políticas pretendidas pelas mulheres, sendo que sua insistência na tradição (v. 216) pode ter dado a falsa impressão de que propunham apenas uma reação e não uma revolução.

Ainda assim, a plataforma política de Praxágora envolve muito mais do que dinheiro, sexo e comida. Ela propõe a abolição de todas as distinções sociais (v. 589-594):

ἀλλ' ἔνα ποιῶ κοινὸν πᾶσιν βίον, καὶ τοῦτον ὅμοιον (v. 594).

Instituo, agora, um estilo de vida comum que será o mesmo para todos.

Desta forma, numa série de correspondências com a *República* de Platão,³³² Praxágora revela agora a extensão da revolução que as mulheres estão a ponto de implementar em Atenas: a abolição da propriedade privada (v. 597-610, conforme *República* 416D e 464B); a abolição das restrições sexuais impostas pelo casamento (v. 613-629, conforme *República* 457C); a implementação de uma educação comum a todas as crianças (v. 635-650a, conforme *República* 461C e 465B); rejeição do trabalho às classes servis (v. 650b-654); abolição dos tribunais, com a criação de um novo sistema de penalidades com base na exclusão das refeições comunais (v. 655-671, conforme *República* 464D); abolição da jogatina e transformação da *polis* em uma única casa (v. 672-675a, conforme *República* 45-48C; Tucídides 2.3.3); introdução de refeições públicas a partir de um sistema de alocação por sorteio (v. 675b-717);³³³ e, finalmente, a inauguração de um tempo de prosperidade sem precedentes cuja consequência será até mesmo a abolição das cortesãs, com o sexo livre se tornando prerrogativa de todos (v. 718-724). Com essas medidas revolucionárias e tão visivelmente favoráveis aos homens, Praxágora vence o *agôn*, fato que obriga Blépiro a capitular (v. 725-727):

{ΒΛ.} φέρε νυν ἐγὼ σοι παρακολουθῶ πλησίον,
ἵν' ἀποβλέπωμαι καὶ λέγωσιν ἐμὲ ταδί,
“τὸν τῆς στρατηγοῦ τοῦτον οὐ θαυμάζετε;”

*{Blépiro} puxa vida, agora vou acompanhá-la bem de perto,
para que me vejam e digam:
- Vocês não têm inveja do marido de nossa líder?*

Como visto anteriormente, Féral (2009, p. 156-158) considera que Blépiro e Cremes desempenham, no *agôn*, a função de “bufões” (*bômolochoi*). Dover (1972, p. 196) reserva essa

³³² O “comunismo” de *Assembleia de mulheres* parece guardar certas relações com o trecho incluído nos livros II a V da *República*. Adam (1902, v. 1, p. 345-355) e Mayhew (1997, p. 30-34) protestam que, cronologicamente, a *República* não poderia ter inspirado *Assembleia de mulheres* e propõem o inverso disso. Segundo eles, foi Platão que se inspirou em Aristófanes. Apesar disso, pode ser que Aristófanes esteja apenas demonstrando familiaridade com ideias em discussão em sua época, talvez até pelo próprio Sócrates.

³³³ Em Atenas, decidiam-se as cortes onde os juízes atuavam por sorteio. Praxágoras propõe o uso de um sistema parecido a fim de decidir onde cada cidadão receberia gratuitamente suas refeições diárias.

função para Cremes, mas a denomina de “reliquia vestigial” (*vestigial relic*), lembrando, no entanto, que é possível que Cremes tenha tido uma participação muito mais ativa no *agôn* do que a indicada pelos manuscritos (por exemplo, nos v. 646-648).³³⁴ A principal razão para Féral qualificar Blépiro como *bômolochos* é que ele não parece mesmo um adversário à altura de Praxágora.³³⁵ A líder das mulheres exhibe convicção inabalável na própria capacidade de salvar a *polis* de sua situação calamitosa e sua clarividência deixa patente, desde o início, que sua utopia cômica sairá fortalecida do *agôn*. Isso não significa, porém, que Blépiro não se esforce para desacreditá-la. No início do debate, como era de se esperar, Blépiro sarcasticamente ventila suas dúvidas quanto à praticidade da proposta de Praxágora de abolir todas as distinções sociais (v. 589-594), mesmo antes de ouvi-la toda:

{BL.} καὶ τῶν πελέθων κοινωνοῦμεν; (v. 595)

{Blépiro} *A merda também vai ser para todo mundo?*

Como Praxágora vai rodeando e demolindo suas objeções, Blépiro exulta quando parece ter conseguido acertar uma no alvo (v. 664b), empregando, em sua fala, um verbo que denota a exasperação intelectual comum aos adversários de Sócrates e que agora ele aplica a sua interlocutora:

τοῦτο γὰρ οἶμαί σ' ἀπορήσειν

Eu acho que isso vai deixar você confusa!

Apesar de seu empenho, Blépiro fracassa, porém, como adversário de Praxágora no *agôn*. Por outro lado, Praxágora tampouco consegue incorporar a força plena de *eirôn*, assumindo, em vez disso, a função mais discreta de *spoudaios* (MCLEISH, 1980, p. 54).

Os estásimos da peça se perderam, possivelmente por causa da diminuição da participação do coro no enredo da peça que, mais tarde, vai caracterizar a comédia nova. É possível que, originalmente, a comédia tivesse dois estásimos, um após o v. 729 e outro após o v. 826 (DOVER, 1972, p. 193-195). Depois do primeiro estásimo desaparecido, vem a cena (v. 730-876) da reação de dois atenienses à utopia cômica agora definitivamente estabelecida por Praxágora. Trata-se de dois personagens: um “cidadão cumpridor dos seus deveres”,

³³⁴ Deve-se lembrar que os antigos manuscritos muitas vezes não atribuíam as falas aos personagens, mas simplesmente indicavam o local onde havia uma mudança de interlocutor (DOVER, 1972, p. 7-10; MAYHEW, 1997, p. 35). Se Cremes tiver, de fato, uma participação mais ativa no *agôn*, então, em vez de ser apenas um *bômolochos* “vestigial”, ele deve ser considerado um “bufão” de estatuto pleno.

³³⁵ Cornford (1961 [1914], p. 221) também identifica Blépiro como “bufão”.

identificado como Cremes em algumas edições, e “um cínico incorrigível” (DOVER, 1972, p. 191-192). A nenhum dos dois Cornford atribui a função de *alazôn*. Apesar disso, parece que o cínico é, na peça, o personagem que mais resiste à utopia cômica, tornando-se candidato para a função. A cena começa com uma “procissão” (*pompê*) de “vasilhas” (*skeuaria*), organizada pelo cidadão crédulo, no intuito de cumprir as exigências do comunismo recentemente implantado em Atenas (v. 730-745). O caráter inusitado do desfile de utensílios domésticos desperta a atenção do cínico que passa a questionar o bom senso do crédulo Cremes (v. 746-755). Vários insultos são trocados pelos dois homens em versos onde predominam os verbos *katatithêmi* e *pherô*, emblemáticos da complacência daqueles que abraçaram a utopia cômica sem lhe oferecer resistência (v. 756-776): “desgraçado” (*kakodaimôn*, v. 760), “miserável” (*dystênos*, v. 763), “estúpido” (*anoêtos*, v. 764), “o mais idiota de todos” (*êlithiôtatos hapaxapantôn*, 765) e “tolo” (*abelteros*, v. 768). Depois de estabelecida a atmosfera de vitupério, o cínico apresenta suas razões para rejeitar o comunismo inaugurado pelas mulheres. O crédulo tenta, por sua vez, expor as falhas de sua lógica (v. 777-805a):

	<i>Cidadão cínico</i>	<i>Cidadão crédulo (Cremes)</i>
i	o comunismo contraria o bom senso, a natureza humana e a disposição dos deuses (v. 777-783)	mas é “útil” (<i>pro ergou</i> , v. 784-785)
ii	convém esperar (v. 790-793)	os que se atrasarem podem ficar sem lugar no tesouro público para depositarem seus bens (v. 794-795a)
iii	as pessoas sempre se atrasam (v. 795b-798)	as pessoas não vão se atrasar desta vez (v. 799a)
iv	ninguém entregará os próprios bens (v. 799b-800)	todos serão forçados a fazê-lo (v. 801b)
v	os que não entregarão os próprios bens serão a maioria e, por isso, terão força para se abster de fazê-lo (v. 801b-802)	os vizinhos já podem ser vistos trazendo seus bens (v. 803-805a)

Tabela 9 - Debate entre o Cidadão Cínico e o Crédulo

A chegada daqueles que vêm depositar seus bens no tesouro público interrompe o debate, pois funciona como a demonstração prática de que o cidadão crédulo está com a razão. Mesmo assim, o cínico contesta a validade dessa comprovação (v. 805b-811): vizinhos do porte de Antístenes e Calímaco não servem de exemplo.³³⁶ Pelo menos dessa objeção o crédulo reconhece a validade (v. 812a):

{Χρ.} δεινά γε λέγεις.

³³⁶ Antístenes era um pobretão que vivia constipado (vejam-se v. 366-367). De acordo com o escoliasta, Calímaco era um “poeta” (*chorodidaskalos*, v. 809) conhecido por sua constante penúria (cf. *Aves* 283).

{Cremes} Você está usando [argumentos] fortes!

No entanto, não se pode valorizar excessivamente essa declaração, uma vez que Aristófanes costumava fazer desvios de rota a fim de incluir, em suas peças, sátira cabível contra algum alvo potencial. De qualquer forma, a disputa recomeça quando o cínico passa a oferecer uma série de exemplos de decretos que, embora aprovados pela assembleia, fracassaram ao serem colocados em prática (v. 812b-829): o decreto que tentou controlar o preço do sal (*to peri tôn halôn*, v. 814), o edito que tirou de circulação “as moedas de bronze” (*tas chalkous d’ekainous*, v. 815)³³⁷ e a lei que instituiu um imposto “de 2,5%” (*tês tessarakostês*, v. 825) sobre a propriedade dos atenienses. A reação do cidadão crédulo é apelar para a confiabilidade ou competência do novo governo, o que não parece diminuir em nada a incredulidade de seu opositor (v. 830-832):

{Χρ.} οὐ ταῦτόν, ὦ τᾶν. τότε μὲν ἡμεῖς ἤρχομεν,
νῦν δ' αἱ γυναῖκες.
{Αν.} ἄς ἐγὼ φυλάξομαι,
νῆ τὸν Ποσειδῶ, μὴ κατουρήσωσί μου.

*{Cremes} Não é a mesma coisa, amigão! Naquela época, nós governávamos;
agora, governam as mulheres...
{Homem} Pois eu vou ficar de olho, por Posido, para que elas não mijem na gente.*

Enquanto os dois discutem, entra o arauto e convoca todos os “cidadãos” (*astoi*) para o sorteio que vai determinar o local onde cada um vai receber a lauta refeição pública. O oficial descreve, em detalhes, o apetitoso cardápio (v. 834-852). Sob os protestos do cidadão cumpridor de seus deveres, o cínico se decide que deve participar da “ceia” (*deipnon*) sem antes aderir formalmente, com a entrega de seus bens, ao comunismo, dispondo-se, assim, a ficar à porta para furtar dos pratos que por ela passarão, atitude típica dos *bômolochoi* e *alazones* (v. 853-866). Impedido de fazê-lo pelo partidário da utopia cômica, o cidadão cínico sai do palco com a intenção de pôr em prática “alguma artimanha” (*mêchanêmatos tinos*) que lhe dará condições de participar do banquete sem ter que abrir mão de suas propriedades (v. 867-876). Caso seu ardil funcione, algo que nunca ficaremos sabendo, isso representará a derrota do governo das mulheres. Slater (2002, p. 223) questiona se, na cena dos v. 872-876, o vizinho encontrou alguma coisa que Cremes havia deixado acidentalmente para trás ou se simplesmente inventou uma forma não muito promissora de entrar na festa como penetra.

³³⁷ De acordo com Rogers (1979, v. 3, p. 325, n. c), essas moedas foram cunhadas sob o governo de Calias pouco antes da exibição de *Rãs* devido ao fato de que a guerra havia tirado dos atenienses o acesso às minas de prata. Veja-se *Rãs*, v. 725. Nada se sabe sobre os outros dois decretos.

Segundo ele, esta é uma indagação que diz respeito tanto ao fato quanto ao tom da passagem. Será que temos aqui simplesmente uma cena clássica entre *eirôn* e *alazôn* em que Cremes assume ares de Diceópolis ou Pistetero, repelindo uma fraude mesquinha que não merece nenhuma parte nos resultados da boa ideia? Ou será que se trata da demonstração da natureza satírica da peça, uma prova de que fraudes e trapaceiros podem e, de fato, conseguem destruir a tentativa de implantar a utopia cômica (que, desta vez, não se situa numa terra do nunca, mas dentro dos próprios muros de Atenas)? Sua resposta é de que é difícil imaginar Cremes como herói aristofânico, já que este não passa de um avatar de Blépiro, que tampouco seria uma alternativa, já que a boa ideia foi concebida por Praxágora. Apesar disso, não se pode negar que esse cidadão incrédulo exibe as características típicas de um *alazôn*. Ober (1998, p. 133) o chama de “caroneiro” (*free rider*), e Barber (1984, p. 179) descreve os “caroneiros” (*free riders*) como “indivíduos preocupados consigo mesmos que não se dão o trabalho de cumprir suas obrigações públicas na ausência de policiamento e coerção externa”. Além disso, especialmente a presença de um *alazôn* de segunda ordem não tem por finalidade fazer oposição necessariamente ao sucesso do *eirôn* como personagem, mas emperrar a operacionalização de sua utopia.

Depois de um segundo estásimo perdido, originalmente posicionado entre os v. 876 e 877, ocorre outro episódio que testa a validade da utopia cômica: a cena em que três velhas procuram assegurar sua prioridade aos benefícios sexuais de um jovem pelo qual uma moça disputa com elas (v. 877-1111). A cena, considerada por Mayhew (1997, p. 15) como clímax da peça, abre com anedotas fálicas (v. 877-923) trocadas entre a primeira velha e a jovem. Em seu diálogo, itens diversos adquirem conotação sexual: o dedo (v. 890),³³⁸ a cobra (v. 908),³³⁹ Ortágoras (v. 916),³⁴⁰ a letra lambda (v. 920)³⁴¹ e alguns brinquedos de aplicação sexual (*ta'ma paignia*, v. 922). Depois disso (v. 924-937), elas ficam aguardando a chegada de Epígenes, o objeto de desejo das duas rivais. O nome do jovem, cujo significado é “nascido depois”, enfatiza a diferença de idade entre o rapaz e a velha (HOLMES, 1990, p. 96).

Quando o moço entra em cena (v. 938-976), ele tenta escapar ao assédio da velha e oferece uma serenata à jovem. Como no caso de Cinésias, de *Lisístrata*, tratamos aqui da vida

³³⁸ Trata-se de uma passagem difícil, uma vez que a expressão “fale com isto” (*toutôï dialegô*) não permite a certeza de que ocorre, de fato, um gesto obsceno com o dedo. É possível que, em vez disso, referência seja feita à própria genitália da velha (*pudenda*, cf. VAN DAELE, 1930), a uma imitação de pênis (*dermatinon aidon*, cf. ROGERS, 1979, v. 3, p. 331, n. b), ao traseiro da velha (*her rump*, cf. HENDERSON, 2002, v. 4, p. 371) ou a um velho ali presente (SOCIETY, 1943, v. 2, p. 389).

³³⁹ Geralmente usada para se referir a um pênis flácido, como em *Acarnenses* (v. 1156) e *Cavaleiros* (v. 927).

³⁴⁰ Provável apelido dado ao pênis artificial (VAN DAELE, 1930).

³⁴¹ O lambda é interpretado por Henderson (2002, v. 4, p. 375, n. 66) como uma referência à feição e por Ussher (1973) como símbolo para as pernas abertas durante a cópula.

sexual dos *alazones*. O homem sexualmente excitado se presta admiravelmente à função de *alazôn* (ALLAN, 2011). No entanto, em vez disso, aqui cumpre esse papel a bruxa fogosa (*graia*). Segundo Olson (1988, p. 328),

A base poética da cena é a adaptação aristofânica de um bem-conhecido gênero poético com papéis sexuais claros e destacados: o *paraclausithyron* [uma canção entoada, na rua, por um amante excluído, à amada dentro de casa]. Ao estabelecer a confusão de identidades nessa forma adaptada de canção, atribuindo ao rapaz, nesse momento, versos que seriam claramente destinados a uma jovem, Aristófanes oferece um elaborado comentário poético acerca do novo mundo de Praxágora.

Após a serenata, Epígenes e a velha ficam cara a cara (v. 977-1004). Em vez da troca de gracejos fálicos, como acontecera entre a velha e a moça enquanto o aguardavam, os dois interlocutores se ocupam, desta vez, de trocadilhos, embora conservem o teor sexual. O jovem se diz em busca de “um homem de Anaflístia” (*Anaplhystion tin’ anthrôpon*, v. 979)³⁴² cujo nome “não é Zé Furunfa” (*ou ton Sebinon*, v. 980).³⁴³ A velha rebate a provocação com a exigência de que o jovem cumpra a lei. Este se defende com uma referência “às leis do jogo de dados” (*kata ton en pettois nomon*, v. 987)³⁴⁴ que, segundo Mayhew (1997), permitiam que o jogador abrisse mão de sua vez de jogar. A bruxa insiste em ser pelo menos beijada, enquanto o jovem se refere a sua maquiagem como tendo sido realizada “pelo maquiador de defuntos” (*ton tôn grapheôn ariston*, v. 995a). Ela apela, mais uma vez, para o decreto (v. 1005-1042). O rapaz é rápida e sucessivamente confrontado com três infames personagens da Antiguidade: Procrustes,³⁴⁵ Diomedes³⁴⁶ e Édipo.³⁴⁷ Em todo caso, a moça reaparece para salvá-lo (v. 1043-1048), mas o plano fracassa quando surge uma segunda velha (v. 1049-1065a), que passa a disputá-lo com uma terceira velha (v. 1065b-1097). O jovem sucumbe ao assédio das bruacas,

³⁴² Anaflisto era um distrito da Ática localizado a sudoeste das minas de Laureio, sendo usado, aqui, por causa da semelhança sonora com o verbo *anaphlan*, “masturbar” (ROGERS, 1979, v. 3, p. 338, n. a).

³⁴³ A expressão *ton Sebinon* é uma fabricação aristofânica: *ton se binounta*, “o que te come” (SOCIETY, 1943, v. 2, p. 391, n. 2).

³⁴⁴ Uma das possíveis variantes para o verso. Outra possibilidade seria “de acordo com a lei dos pecianos” (*kata ton en Paitois nomon*), uma tribo trácia cuja legislação agora ignoramos (ROGERS, 1979, v. 3, p. 338, n. d).

³⁴⁵ O nome do lendário assaltante (morto por Teseu) que atraía vítimas dentre aqueles que viajavam para Elêusis e a quem torturava em sua notória cama, forma um trocadilho proferido pelo desesperado rapaz que, desta forma, se refere às obscenidades a que a velha pretende submetê-lo.

³⁴⁶ O escoliasta (ROGERS, 1979, v. 3, p. 343, n. e) explica que Diomedes era um antigo bandido trácio que, para o próprio entretenimento, obrigava as vítimas a dormir com as filhas-prostitutas. Caso se recusassem, acabavam virando ração de cavalo. A fala da velha se enche, portanto, de ameaças, a fim de que o jovem não se recuse a satisfazê-la sexualmente.

³⁴⁷ A moça retorna ao palco para salvar o rapaz e, em sua defesa, descreve um possível relacionamento entre o jovem e a velha como tão antinatural quanto o incesto de Édipo com Jocasta. Segundo ela, isso se tornaria precedente para encher “a terra toda com Édipos” (*tên gên hapasan Oidipodôn*, v. 1042).

sob o peso do que ele considera “o decreto de Canono” (*to Kannônou psêphisma*, v. 1090).³⁴⁸ A cena termina com um lamento, em tom trágico, feito pelo rapaz (v. 1098-1111).

Segundo Slater (2002, p. 223) a disputa acerca da boa ideia deve ser feita por pessoas do sexo masculino, uma vez que as mulheres não reuniriam as condições anatômicas para expulsar os *alazones*, empreendimento que, em Aristófanes, sempre exige a aplicação da força física. No entanto, a cena sugere que Slater subestima a capacidade dos personagens femininos. É verdade que, desta vez, a lei está estranhamente a favor da utopia cômica. Geralmente, em Aristófanes, personagens que desempenham a função de *eirones* se batem contra *alazones* que, na maioria das vezes, são os detentores do poder e têm a lei a seu favor. No entanto, nem por isso escapam da punição física. Além disso, como bem observou Olson (1988, p. 328), esta cena se presta justamente para confirmar a troca de identidades estabelecida pela utopia cômica. Ao que parece, a troca implica também na reversão do apoio legal. Desta vez, os personagens que desempenham a função de *graiai*, isto é, as três hediondas velhas, fazem uso do poder e da lei contra os *alazones*, isto é, o rapaz e sua jovem companheira. Ou seja, Aristófanes demonstra alguma fidelidade aos cânones cômicos que ele mesmo ajudou a estabelecer, mas nunca com prejuízo para sua liberdade de agir criativamente. O que importa, para ele, é surpreender.

O último episódio antes do êxodo (v. 1151-1182) é a cena em que a serva de Praxágora aparece meio tonta, acompanhada de “jovens donzelas” (*tas meirakas*), para convidar um personagem anônimo a fazer parte do banquete público (v. 1112-1150).³⁴⁹ Primeiramente, a serva entoa uma animada canção simposiástica (v. 1112-1124), depois da qual esse personagem também entra em cena. A serva não apenas dirige o convite a ele, mas também o estende à plateia e aos juízes dispostos a votar favoravelmente à peça. Logo em seguida, temos uma *para prosdokian* desse personagem misterioso (v. 1144-1148).³⁵⁰ Nela, ele frustra as expectativas dos demais, mandando-os para casa, em vez de lhes conceder “acesso liberal ao convite” (*eleutherôs kalein*, v. 1145-1146), e contrariando o que havia previamente explicitado.³⁵¹ Depois disso, com a virilidade recuperada, o homem sai imediatamente em direção ao salão de festas, acompanhado das donzelas (v. 1149-1150).

³⁴⁸ De acordo com Xenofonte (*Helênicas* 1.7.21 e *Lembranças de Sócrates* 1.1.18), o decreto especificava que, se alguém fosse condenado por cometer um crime contra o povo de Atenas, deveria ser lançado a uma cova de corrupção e seus bens confiscados.

³⁴⁹ Olson (1987, p. 161-166) e Mayhew (1997, p. 35-38) fazem sérias objeções à visão predominante de que esse personagem anônimo não é outro senão Blépiro, o marido de Praxágora.

³⁵⁰ A mesma técnica já havia sido usada pelo poeta em *Lisístrata*, tanto na segunda *parábase* (v. 1014-1072) quanto no segundo e breve *estásimo* (v. 1189-1215) da peça.

³⁵¹ Uma alternativa a essa interpretação é supor que a expressão equivalia a dizer aos espectadores: - Vão para casa; não esperem pelas demais comédias. Como se pode deduzir do v. 1175, a peça foi a

O coro faz um apelo em favor da vitória de Aristófanes (v. 1151-1166) e oferece, com aquela que talvez seja a mais longa palavra empregada em uma obra da literatura ocidental,³⁵² uma descrição minuciosa do cardápio (v. 1167-1175a). Trata-se de um símbolo perfeito para o comunismo imposto pela ginecocracia. Pratos diferentes, tanto as iguarias quanto as comidas mais ordinárias, se misturam para formar uma refeição com requintes de democracia. Segue-se uma *para prosdokian* do coro (v. 1175b-1178) em que o extravagante cardápio se transforma repentinamente em “mingau” (*lekithos*). Por essa razão, a interpretação do banquete tem desafiado os estudiosos, que se repartem entre aqueles que o veem como uma resposta positiva ao novo regime ou como uma crítica à hiperigualdade proposta pelo mesmo (OBER, 1998, p. 134). O *kômos* (v. 1179-1182) com o qual a peça termina tem mero valor de convenção e, sendo assim, não atraiu tanta atenção dos eruditos quanto o banquete propriamente dito.

A utopia cômica de *Assembleia de mulheres* não adquire nunca o estatuto de ginecocracia verdadeira. As mulheres não usurpam, de fato, os papéis masculinos. A peça simplesmente concretiza a ideia de *Lisístrata* de que a administração da *polis* é comensurável com a gerência dos processos domésticos e, portanto, passível de ser entregue às mulheres (HENDERSON, 2002, v. 4, p. 240). Na avaliação de Roos (1951, p. 12-13), a sociedade das mulheres, em *Assembleia de mulheres*, assume as feições de “uma bolha de sabão que estoura quando em contato com o mundo real”. Segundo Mayhew (1997, p. 15), o plano de Praxágora não consegue abolir a miséria, mas simplesmente redistribuí-la. Vemos, porém, o contrário disso. A utopia, na peça, funciona. De acordo com Saïd (1979, p. 45-49; 2013), a esfera privada do universo feminino termina por abarcar e substituir a esfera política tradicional dos homens.³⁵³ Assim, a utopia dá certo porque, entre outras coisas, recupera, para os homens, a fantasia expressa por Hesíodo (*Trabalhos e dias* 112-113; 130-131) de voltarem a ser adolescentes sob a supervisão da mãe. Neste sentido, Mayhew (1997, p. 15) acaba concordando que a peça termina numa tônica positiva. Todos os prazeres físicos são experimentados: sexo com qualquer uma e um prato com todos os tipos de comida. Além disso, Praxágora consegue implementar uma visão radicalmente diferente da justiça, compreendida não mais como proporção, mas como igualdade em seu sentido mais estrito.

primeira a ser apresentada naquela competição. A esse respeito, veja-se também a passagem análoga em *Lisístrata* (v. 1213-1215).

³⁵² Segundo Society (1943, v. 2, p. 403, n. 2), a palavra consiste de 77 sílabas e supera, em extensão, outros neologismos como os que ocorrem em *Lisístrata* (v. 457-458) e *Vespas* (v. 505, 520).

³⁵³ Apesar disso, Saïd (1979) admite que, sob a fachada da igualdade, o plano de Praxágora promove, de fato, a precedência da feiura. Além disso, a utopia acaba se tornando uma espécie de triunfo da bestialidade em detrimento da harmonia que prevalecia, antes disso, nas convenções simposiásticas.

6.2 O alazôn em *Pluto*

Pluto é a última peça que Aristófanes produziu sob o próprio nome. Segundo Gil (1981-1983, p. 43), a segunda redação da peça, que seria a que nos chegou,³⁵⁴ corresponde ao momento (388 a.C.) em que Atenas havia recuperado sua estabilidade econômica e, por isso, as paixões políticas haviam sido até certo ponto mitigadas. O *prólogo* (v. 1-252) abre com o solilóquio (v. 1-17) de um escravo por nome Carião, que descreve a primeira ação da peça: Crêmilo, seu mestre, está seguindo um homem cego.³⁵⁵ Crêmilo é, possivelmente, o mais velho herói aristofânico (HOLMES, 1990, p. 93). O diálogo inicial entre amo e escravo (v. 18-52) dá mais detalhes sobre o que está ocorrendo: Crêmilo tinha recorrido ao oráculo de Delfos movido pela preocupação com as injustiças da vida e com o futuro do filho (v. 18-38). O ateniense se mostra especialmente indignado com o fato de que os “sacrílegos” (*hierosyloi*), “demagogos” (*rhêtores*), “sicofantas” (*sykophantai*) e “espertalhões” (*ponêroi*) prosperam, mas o “homem justo” (*dikaïos anêr*) e “temente aos deuses” (*theosebês*) não. Quanto ao filho, sua principal preocupação seria evitar que se tornasse um “cafajeste injusto” (*panourgon adikôn*), “que não vale nada” (*hygies mêde hen*, v. 37). Portanto, Crêmilo estava simplesmente obedecendo às instruções de Apolo de seguir o primeiro homem que encontrasse e de o levar para casa (v. 39-44). Carião tenta, porém, dar outra interpretação ao oráculo (v. 45-52). Sem convencer o mestre, ambos passam a interrogar o cego misterioso (v. 53-99). Depois de muitas ameaças por parte dos dois homens (v. 53-71a), o estranho revela a própria identidade (v. 71b-85). Trata-se de Pluto, deus da riqueza.³⁵⁶ Entre as ameaças dirigidas contra Pluto, destaca-se a intimidação feita por Carião (v. 67-70):

{KA.} Καὶ μὴν ὁ λέγω βέλτιστόν ἐστ', ὦ δέσποτα.
 Ἀπολῶ τὸν ἄνθρωπον κάκιστα τουτονί.
 Ἀναθεὶς γὰρ ἐπὶ κρημνόν τιν' αὐτὸν καταλιπὼν
 ἄπειμι, ἵν' ἐκεῖθεν ἐκτραχηλισθῇ πεσών.

³⁵⁴ De acordo com Henderson (2002, v. 4, p. 415), uma peça homônima teria sido produzida em 408 a.C., mas é impossível determinar se a segunda peça é uma revisão da primeira ou outra peça inteiramente diferente.

³⁵⁵ Consoante uma nova tendência da comédia grega, o escravo assume uma importância dantes nunca vista nesse gênero dramático. Segundo Dover (1972, p. 205-207), essa importância se percebe: (i) no cumprimento bastante respeitoso que lhe é dirigido por Crêmilo no *prólogo*; (ii) no relacionamento de amizade que se evidencia entre os dois homens; (iii) no fato de o escravo assumir um dos papéis mais destacados da peça; (iv) no fato de o escravo agir como se fosse um cidadão; e (v) nos contrastes que se percebem em relação aos escravos de comédias anteriores (permanecendo ativo até o fim da peça, recebendo poucos constrangimentos físicos, empregando um grego perfeito, etc). Segundo esse raciocínio, o descendente do Xântias de *Rãs* se torna uma espécie de protótipo para a comédia nova e contribui para uma suavização da comédia.

³⁵⁶ Segundo Society (1943, v. 2, p. 415, n. 1), a divindade pertencia à categoria dos deuses ctônicos, uma espécie de alegoria em que a agricultura funciona como base da riqueza.

*{Carião} O que vou propor é melhor, patrão.
 Vou acabar com a raça deste homem.
 Vou levá-lo a um penhasco e, depois de abandoná-lo lá,
 vou-me embora. Quero que ele caia de lá e quebre o pescoço.*

Um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960) faz referência, no entanto, a uma variante para o verso 70 em que, em vez de “quebre o pescoço” (*ektrachêlisthêi*), lê-se “para lhe torcer o pescoço” (*trachêlizein*). O comentarista explica a passagem à luz dessa variante:

τραχηλιάζειν τὸ ἀλαζονεύεσθαι, τραχηλίζειν τὸ μετὰ φόβου παρίστασθαί τινι τὸ δὲ “γυμνοὶ καὶ τετραχλισμένοι”, οἱ μετὰ φόβου καὶ κάτω τὰς κεφαλὰς ἔχοντες, οἱ γυμνοὶ καὶ ἀπερικάλυπτοι, ὑπὸ τῶν ἀμαρτιῶν ἐλεγχόμενοι, ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν προβάτων τῶν ἐκδερομένων καὶ δεικνύντων τὴν ἔνδον θέσιν.

“Arrebitar o pescoço” é “jactanciar-se”; “torcer o pescoço” é intimidar alguém pelo medo. A [expressão] “nus e de pescoço torcido” faz referência àqueles que, por medo, mantêm a cabeça baixa, os nus e expostos, os que estão sendo reprovados por algum pecado. A [expressão] vem das ovelhas tosquiadas que mostram suas partes íntimas.

De qualquer forma, independentemente da variante escolhida para o verso 70, o escravo deixa claro que se dispõe a recorrer a medidas drásticas para convencer o cego (até então desconhecido), caso este decida apelar para a impostura. Depois disso, faz-se necessário explicar a razão de sua “cegueira” (*ophthalmia*), que é, então, atribuída aos caprichos de Zeus (v. 86-99). Findo, a contento, o interrogatório, os dois homens passam à persuasão de Pluto (100-210), para isso empregando argumentos filosóficos sobre a natureza humana (v. 100-111) e várias promessas dirigidas à divindade. Dentre essas promessas, figura o desejo de lhe restaurar as vistas (v. 112-127) bem como de lhe conceder poder superior ao de Zeus (v. 128-207),³⁵⁷ além de visão de raio-x (v. 208-210).³⁵⁸ No processo de convencimento de Pluto, como acontecera com o salsicheiro, em *Cavaleiros*, é preciso persuadi-lo de seu próprio valor. Por essa razão, Crêmilo e Carião se esforçam para fazê-lo ver que a riqueza é detidora de considerável poder (v. 127-197). Segundo Crêmilo (v. 146, 182-183),

³⁵⁷ No entender dos dois homens, Pluto pode facilmente desbancar o pai dos deuses, uma vez que os seres humanos são capazes de tudo por dinheiro. É pelo dinheiro que sacrificam aos deuses, produzem arte, submetem-se ao jugo alheio, fazem sexo, seguem ofícios e profissões, cometem delitos e adultério, buscam conquistar reinos, frequentam as assembleias (*ekklêsiai*), promovem guerras, tornam-se corruptos, fazem discursos, vendem o próprio amor e constroem monumentos. Além disso, as pessoas se cansam de tudo (amor, pão, música, sobremesa, honrarias, bolos, virilidade, figos, ambições, comida, carreira militar e lentilhas), menos do dinheiro. Assim, nessas duas sequências de atividades e inclinações, Aristófanes estabelece um movimento de clímax e anticlímax (SOCIETY, 1943, v. 2, p. 424, n. 2).

³⁵⁸ De acordo com Apolônio Ródio (1.153-155), Linceu, a quem Crêmilo e Carião tentam igualar Pluto, seria um argonauta com um excepcional sentido de visão, sendo capaz de enxergar através das paredes e contemplar as alturas do céu e as profundezas do inferno.

Ἄπαντα τῷ πλουτεῖν γάρ ἐσθ' ὑπήκοα [...].
 Μονώτατος γὰρ εἶ σὺ πάντων αἴτιος
 καὶ τῶν κακῶν καὶ τῶν ἀγαθῶν, εὖ ἴσθ' ὅτι.

*Tudo é obediente à riqueza [...].
 Pois você é a uníquissima causa de todas as coisas,
 quer boas, quer más; e você sabe muito bem disso!*

Por amor ao dinheiro a tudo se sujeitam cortesãs, amantes, artesãos, ladrões, vendedores, adúlteros, reis, assembleias, mercenários, políticos e generais (v. 147-185). Isto é, o dinheiro comanda todos os impostores. Nessa contingência, agem e sofrem os *alazones*. Daí o cinismo de Crêmilo e Carião (v. 174-175):

{KA.} Ὁ Πάμφιλος δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον κλαύσεται;
 {XP.} Ὁ βελονοπώλης δ' οὐχὶ μετὰ τοῦ Παμφίλου;

*{Carião} Não é por sua causa [isto é, do dinheiro] que Pânfilo vai se lamentar?
 {Crêmilo} E não é por ele que, depois de Pânfilo, também vai se lamentar o vendedor de dardos?*

De acordo com o escoliasta de *Pluto* (DÜBNER, 1877),

ὁ Πάμφιλος δημαγωγὸς ἦν ἐν Ἀθήναις, καὶ ἐνοσφίζετό τινα τῶν δημοσίων χρημάτων. ἐπεὶ οὖν ἔμελλε φωραθῆσεσθαι καὶ δώσειν δίκην ὡς κεκλοφῶς τὰ δημόσια, κωμῶδεῖ αὐτόν. εἶχε οὗτος ὁ Πάμφιλος καὶ τινα κόλακα παράσιτον βελονοπώλην καλούμενον, ὃς ἔμελλε παραπολαύσειν τῷ Παμφίλῳ τῶν κακῶν. Ἀριστόξενος ἐλέγετο παράσιτος. οὗτος πρότερον βελονοπωλῶν, ὕστερον δὲ πεπλούτηκε καὶ ἀλαζονευόμενος. εὐρέθη δὲ καὶ οὗτος μετὰ τοῦ Παμφίλου κλέπτων.

Pânfilo era um demagogo de Atenas que se apropriou de uma parte do erário. Como, portanto, ele seria procurado e pagaria a pena por ter roubado o tesouro público, ele é satirizado na comédia. O tal Pânfilo tinha como bajulador um parasita chamado de vendedor de dardos,³⁵⁹ que ia colher os frutos, juntamente com Pânfilo, desses crimes. O nome desse parasita era Aristóxeno. Antes, ele vendia dardos, mas enriqueceu também por ser impostor. Entretanto, ele acabou pego nesse roubo com Pânfilo.

Outro impostor que entra na lista é Timóteo, cuja história revela soberba e jactância. A alusão era bem conhecida, daí a economia de palavras na referência de Carião e Crêmilo (v. 180):

{KA.} Ὁ Τιμοθέου δὲ πύργος –
 {XP.} ἐμπέσοι γέ σοι.

{Carião} A torre de Timóteo...

³⁵⁹ Em vez de vender dardos, pode ser que vendesse “agulhas” (*belonothêkas*), conforme sugere o mesmo escoliasta.

{Crêmilo} *Que ela caia sobre você...*

O escoliasta de *Pluto* (DÜBNER, 1877) esclarece a menção dessa realização do famoso general ateniense:

ὁ Τιμοθέου δὲ πύργος· Οὗτος εἰς τοσοῦτον ἤρθη τύχης, ὥστε καὶ ἐν ὄψει τούτῳ τὴν δαίμονα φαίνεσθαι. κατασκευάσας δὲ πύργον οὐκ ἀπὸ τύχης ἔφη κατεσκευακέναι, ἀλλ' ἀπ' ἀνδρείας. ὀργισθεῖσα δὲ ἡ τύχη πένητα αὐτὸν ἐποίησεν. οὐκ εἶασε δὲ εἰπεῖν, διὰ τὸν πλοῦτον ἐγένετο, ἀλλ' ἐπήγαγε παρ' ὑπόνοιαν ἐμπέσοι γέ σοι.

A torre de Timóteo: *Esta foi construída com tal dimensão pela Fortuna que, a sua vista, o gênio aparece. Uma vez erigida a torre, [Timóteo] disse que não tinha sido construída pela Fortuna, mas pela Coragem. Enfureceu-se, então, a Fortuna e o tornou pobre. Como [Crêmilo] não concordou em dizer que isso tivesse acontecido por causa de Pluto, acrescentou [a Carião], por insinuação: - Que ela caia sobre você!*

De qualquer forma, o mesmo escoliasta se refere a Timóteo como sendo um “rico general ateniense” (*plousios stratêgos Athênaiôn*) que construiu “uma torre muito alta” (*hypsêlon pany pyrgon*) e ficou pobre “por haver se ufanado” (*alazoneusamenos*) da própria “coragem” (*andreia*) de empreender a construção.³⁶⁰ Segundo ele,

πολλοὶ δὲ Τιμόθεοι κωμωδοῦνται.

muitos Timóteos sofrem nas comédias.

Poderíamos, tranquilamente, substituir a expressão “muitos Timóteos” por “muitos *alazones*”.

Ainda que não totalmente convencido, Pluto começa a dar ouvidos aos planos de um conluio contra Zeus, que incluem, segundo os conspiradores (v. 211-221), a ciência de Apolo (v. 211-214) e o apoio da população pobre de Atenas, inclusive Carião (v. 215-221). O objetivo passa a ser, então, levar o deus para o interior da casa de Crêmilo (v. 222-252). O amo despacha o escravo para convocar os fazendeiros da Ática (v. 222-229) e, vencendo a relutância de Pluto (v. 230-244), consegue levá-lo para casa, mediante a profissão de moderação e amor ao deus e à família (v. 245-252).

No *párodo* (v. 253-321), Carião reúne um coro de velhos fazendeiros da Ática (v. 253-260) a quem apresenta vislumbres de uma vida melhor (v. 261-263). Como costuma acontecer, nas comédias gregas, em relação ao oferecimento farto de vantagens que se dissolvem no ar, o coro reage com ceticismo (v. 264-282). Carião se vê obrigado, então, a revelar que o projeto

³⁶⁰ O mesmo escoliasta (DÜBNER, 1877) e um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960) apresentam ainda versões alternativas à história segundo as quais, Fortuna teria ficado furiosa porque Timóteo se vangloriava de seu “sucesso” (*eutychia*) ou “felicidade” (*eudaimonia*).

conta com o apoio de Pluto (v. 283-315). Para adicionar peso à exposição, o escravo faz alusões à riqueza de Midas e à existência bucólica do Ciclope como ideais da nova vida que promete aos sexagenários fazendeiros da Ática. A desconfiança dos velhos os leva a ameaçar o ideal campestre do escravo com a “enorme estaca chamejante” (*megan hêmmenon sphêkiskon*) de Ulisses. O escravo contra-ataca com uma menção às “poções mágicas” (*pharmaka*) de Circe, mas é confrontado com uma versão pouco convencional da forma como Ulisses conseguiu vencer a feiticeira. Diante disso, Carião bate em retirada sob o pretexto de furtar víveres (v. 316-321). A relutância do coro em comprar a ideia genial que lhe é vendida a preço de banana caracteriza o párodo como preparatório para o *agôn* que ocorrerá cerca de duzentos versos mais tarde. A atmosfera de confronto fica estabelecida com as ofensas mútuas que são proferidas bem como com as ameaças de que o coro possa recorrer às vias de fato. Carião chama os integrantes do coro de “espertalhões” (*ponêroi*, v. 265), enquanto este o ameaça com o “bastão” (*baktêrian*, v. 272) e o chama de “arrogante” (*semnos*, v. 275), “espertinho” (*epitriptos*, v. 275), “descarado” (*mothôn*, v. 279) e “patife” (*kobalos*, v. 279). Um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960) glosa a expressão “arrogante” (*semnos*, v. 275) como “jactancioso” (*alazonikos*) e “exaltado” (*epêrmenos*). Como tem sido demonstrado fartamente nesta investigação, qualquer rusga ou desentendimento banal entre os personagens da comédia aristofânica redundava em acusações mútuas de impostura e ultraje.

Na cena seguinte (v. 322-414), após um estásimo que se perdeu,³⁶¹ Crêmilo se depara com um nível similar de desconfiança, mas se mostra mais sutil ao lidar com o coro e com Blepsidemo, o vizinho a quem tenta converter para a utopia cômica. Não somente Crêmilo se esforça para conquistar a simpatia de seus interlocutores chamando-os de “conterrâneos” (*andres dêmotai*, v. 322),³⁶² mas teme que o vizinho já tenha algum tipo de preconceito contra seu projeto (v. 322-334). Seus temores se confirmam e Blepsidemo aborda o assunto com um pé atrás (v. 335-385), chegando a declarar (v. 352-353):

{BL.} Τουτὶ πονηρὸν φαίνεται τὸ φορτίον καὶ μ' οὐκ ἀρέσκει.

{Blepsidemo} Esta mercadoria parece ser inferior e não me agrada.

³⁶¹ A partir de *Assembleia de mulheres*, ocorre uma gradativa redução na participação do coro no enredo das comédias, conforme se percebe, desde então, pela ausência consistente de odes e estásimos. As expressões *chorou melos* ou simplesmente *chorou* parecem indicar, nos manuscritos, o local exato onde essas participações do coro (sem relação com o enredo da peça) aconteciam (ROTHWELL, JR., 1992, p. 219).

³⁶² É possível, no entanto, que essa fala pertença ao corifeu.

O vizinho expressa um número considerável de suspeitas e objeções, valorizando a etimologia de seu nome: “aquele que fica observando o povo” (HOLMES, 1990, p. 91). Com isso, ele obriga Crêmilo à revelação de suas intenções, como fizera Carião, em seu contato com o coro, no *párodo*. Nos versos seguintes (v. 386-405), ele exprime, portanto, seu envolvimento com Pluto e o alcance de sua utopia (v. 386-387):

τοὺς χρηστοὺς μόνους [ἔγωγε καὶ τοὺς δικαίους καὶ σώφρονας]
ἀπαρτὶ πλουτῆσαι ποιήσω.

Só os honestos, justos e sensatos, eu tornarei ricos doravante.

Inicialmente, a revelação não comove o vizinho que expressa dúvidas ainda maiores quanto ao projeto (v. 386-400a), mas Blepsidemo acaba persuadido pela insistência do amigo (v. 400b-405). Juntos concebem, então, o plano de levar Pluto ao templo de Asclépio (v. 406-414).

Penia, a personificação da pobreza, surge como o principal opositor à utopia cômica. Por essa razão, faz-se necessário um *proagôn* (v. 415-486) a fim de que esse adversário se revele, cuja aparição “nenhuma ação antecedente prevê” (FÉRAL, 2009, p. 163). De fato, sua presença no palco causa um susto inicial (v. 415-425), após o qual Penia estabelece a alegação de que Crêmilo almeja bani-la da Grécia (v. 426-436). Intimidado pela constatação de que se trata de uma divindade apavorante, Blepsidemo se dispõe a abandonar a causa, fugindo de cena, mas é contido por Crêmilo (v. 437-453). Mais uma vez, a cena reforça a atmosfera de vitupério e falsa retórica (v. 454-486) que vai, eventualmente, culminar no *agôn* (v. 487-626). Antes disso, porém, os adversários recordam as regras convencionais da confrontação e o castigo que vai ser imposto, neste caso, ao perdedor: “vinte mortes” (*thanatous eikosin*, v. 480-484).

O *agôn* de *Pluto* (v. 487-626), “disputa que é, formalmente, um descendente bastante degenerado dos *agônes* das peças do quinto século” (DOVER, 1972, p. 203), começa com a torcida do coro por Crêmilo (v. 487-488).³⁶³ Em seguida (v. 489-506), há uma incomum apresentação da plataforma utópica de Crêmilo, chamada de “proposta boa, nobre e honesta” (*bouleuma kalon kai gennaion kai chrêsimon*). Segundo Dover (1972, p. 208), a ideia fundamental de *Pluto* é que o rico enriquece por causa de sua desonestidade e o pobre permanece na miséria por causa de sua integridade. O desejo de Crêmilo é inverter essa situação. A essa altura, em peças anteriores, nunca houve a necessidade de que se prestassem esclarecimentos tão detalhados sobre a utopia cômica. Os *agônes* geralmente começam com o

³⁶³ De acordo com Fernández (2002, p. 59), privado de sua função de árbitro, só resta ao coro torcer pelo herói e reconhecer que Penia representa uma ameaça a sua utopia.

discurso daquele que desafia o projeto cômico, função desempenhada principalmente pelo *alazôn*, o que acaba reservando ao herói o direito à última palavra. No *agôn* de *Pluto*, Crêmilo fala primeiro, mas não para dar início ao debate. Ele o faz para contextualizar a disputa. De fato, antes de os adversários exporem seus argumentos, temos outra demonstração de torcida favorável a Crêmilo, desta vez da parte de Blepsidemo (v. 439). Pode-se, portanto, dizer que é Penia quem dispara o primeiro tiro. Em seu argumento inicial (v. 507-534), a velha postula que a riqueza conduz à indolência (v. 507-516) que, por sua vez, leva ao desconforto (v. 527-534). Crêmilo rebate que, ao contrário, são os efeitos negativos da pobreza que se manifestam claramente na sociedade (v. 535-548). Em sua tréplica, Penia argumenta que esses efeitos vêm da miséria e não da pobreza (v. 548; 550-554). A reação de Crêmilo é declarar que não há, de fato, diferença entre as duas (v. 549). Além disso, recorre ao sarcasmo para ridicularizar a ideia de que a pobreza pudesse ser algum tipo de bem para o homem (v. 555-556):

{XP.} Ὡς μακαρίτην, ὦ Δάματερ, τὸν βίον αὐτοῦ κατέλεξας,
εἰ φεισάμενος καὶ μοχθήσας καταλείψει μηδὲ ταφῆναι.

{Crêmilo} *Que vida abençoada, por Deméter, você propõe para ele:
Mesmo poupando e labutando, não lhe sobrarão sequer o de pagar o funeral!*

Penia reclama que Crêmilo “faz comédia do que é sério” (*kômôdein tou spoudazein*) e avança, então, para seu terceiro argumento (v. 557-578). Segundo ela, a pobreza forma cidadãos mais aptos para a vida em sociedade do que a riqueza (v. 563-564):

{ΠΕ.} Περὶ σωφροσύνης ἤδη τοίνυν περὶ αὐτῶν σφῶν κἀναδιδάξω
ὅτι κοσμιότης οἰκεῖ μετ' ἐμοῦ, τοῦ Πλούτου δ' ἐστὶν ὑβρίζειν.

{Penia} *Na questão do comedimento, a título de conclusão, vou demonstrar agora
que o decoro pertence a mim, e o ultraje a Pluto.*

Um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960) glosa “ultraje” (*hybrizein*) como “vanglória” (*alazoneuesthai*) e “arrogância” (*hyperêphaneuesthai*). Trata-se de mais uma instância em que um *alazôn* acusa seus adversários de impostura. Diante de novo sarcasmo de Crêmilo e Blepsidemo (v. 565-566), ao qual o mesmo comentarista chama especificamente de “ironia” (*eirôneia*), Penia exemplifica seu ponto-de-vista com o comportamento de oradores (v. 567-574) e crianças (v. 576-578), categorias humanas que se tornam mais cheias de caprichos quando contempladas com a riqueza. Crêmilo e Blepsidemo tentam rebater o terceiro argumento com uma referência ao próprio Zeus (v. 579-580):

- {XP.} Τὸν Δία φήσεις ἄρ' οὐκ ὀρθῶς διαγιγνώσκειν τὸ κράτιστον·
κακείνος γὰρ τὸν πλοῦτον ἔχει.
- {BL.} Ταύτην δ' ἡμῖν ἀποπέμπει.
- {Crêmilo} *Você está dizendo que Zeus não sabe ao certo o que é melhor,
pois ele prefere a riqueza.*
- {Blepsidemo} *E nos envia esta aí [isto é, Penia, personificação da pobreza].*

Em resposta a Crêmilo e seu amigo bufão, Penia argumenta que Zeus é, ao contrário do que se pensa, pobre (v. 581-591).³⁶⁴ Crêmilo perde a paciência (v. 592-600) e expulsa Penia do palco (v. 605-612), dizendo (v. 600):

Οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης.

Você não vai me convencer, mesmo se me convencer!

Após a saída da velha, Pluto é levado ao templo de Asclépio (v. 613-626), fato que encerra o *agôn*. Segundo Féral (2009, p. 167, 170),

O encerramento desse *agôn* é inusitado quando comparado ao desfecho dos outros *agônes* epirremáticos de natureza debatedora em que ou uma parte admite a derrota (*Nuvens*, v. 1102) ou o árbitro declara o vencedor (*Cavaleiros*, v. 943-959; *Vespas*, v. 725-726; e *Rãs*, v. 1467-1471)... Crêmilo e Penia discutem em pé de igualdade, revelando um equilíbrio na *ponêria* de cada um.

Como não há uma declaração formal do resultado do embate, questiona-se se este *agôn* seria mesmo necessário ao enredo ou se serviria apenas para introduzir a nova e inesperada personagem que vai se opor ao projeto cômico (MAZON, 1904, p. 168; WHITMAN, 1964, p. 11). Apesar disso, há estudiosos que o consideram mesmo o núcleo da peça (ALBINI, 1985, p. 433; FÉRAL, 2009, p. 168-173).

No *agôn* (v. 487-626) de *Pluto*, a função de Blepsidemo, como a de Evélpides no *agôn* de *Aves*, é a de *bômolochos* (CORNFORD, 1961 [1914], p. 223), pois serve apenas “como suporte humorístico ao discurso do protagonista” (FÉRAL, 2009, p. 165). É curioso, porém, que Cornford (1961 [1914], p. 223) atribua a mesma função para Crêmilo. Segundo ele, a diferença entre ambos é que este é um “bufão” (*buffoon*) propriamente dito enquanto que Carião e Blepsidemo são “bufões secundários” (*minor buffoons*). Apesar disso, o autor reconhece que “esta classificação é somente uma aproximação. De fato, Crêmilo enfrenta alguns impostores e Carião vai enfrentar outros. As velhas distinções estão ruindo” (CORNFORD, 1961 [1914], p.

³⁶⁴ Féral (2009, p. 165) resume a argumentação de Penia em três pontos principais segundo os quais, supostamente, a pobreza leva vantagem sobre a riqueza: trabalho (v. 532-534), aspecto físico (v. 557-651) e honestidade (v. 566-570).

223). McLeish (1980, p. 54) atribui a Crêmilo a função de *spoudaios*, isto é, personagem marcado pela seriedade e que não contribui muito para o humor da peça. Por outro lado, para Cornford (1961 [1914], p. 223), Penia representa a “bruxa” (*graia*). Como vimos no capítulo 4, a bruxa constitui “personagem típico” (*stock character*), enquanto o *alazôn* pertence mais à categoria de função cômica. Por isso, fica mais consistente com o *modus operandi* de Aristófanes se entendermos o *agôn* de *Pluto* como um confronto entre *eirôn* e *alazôn*, isto é, Crêmilo e Penia. Féral (2009, p. 170-171) também consegue enxergar a *alazoneia* de Penia. O fato de Penia recorrer a sofismas coloca o público contra ela. Segundo Sommerstein (1996b, p. 273-275), o argumento de que riqueza universal equivale à miséria universal não seria suficientemente forte, pois Aristófanes pretendia apenas levar sua plateia a ponderar sobre a possibilidade de uma melhor distribuição da riqueza.³⁶⁵ As cenas seguintes assumem, por conseguinte, uma função vital para demonstrar se o poeta busca confirmação (a interpretação “direta” de Sommerstein) ou perversão (interpretação “irônica”) da utopia projetada na primeira parte da peça.³⁶⁶

Depois do *agôn* perdeu-se um estásimo que Rogers (1907, v. 11, p. 68-69, n. 626) acha que era uma *parábase*. O mais provável, porém, é que a peça tenha sido originalmente concebida sem *parábase*. Em vez disso, temos a cena da cura de Pluto (v. 627-770). A cena abre com uma saudação de Carião ao coro (v. 627-640), na qual o escravo compara o momento presente ao festival de Teseu (v. 627-630), comemoração em que os pobres de Atenas participavam gratuitamente de uma refeição comunal, e anuncia a cura de Pluto (v. 633-638). O coro prorrompe em louvores ao deus Asclépio (v. 639-640). Uma mulher entra em cena (v. 641-652) e “no tom ordinário da exortação trágica” (ROGERS, 1907, v. 11, p. 71, n. 641) passa a interrogar Carião sobre os últimos acontecimentos. O escravo descreve, em detalhes, o processo de cura do deus da riqueza (v. 653-663), que envolveu sua purificação nas águas do mar, a oferta de sacrifícios queimados no santuário e a incubação nos aposentos adjacentes ao templo. A história se torna mais pitoresca quando o escravo passa a digredir sobre a suposta visita simultânea de Neoclides ao santuário pela mesma razão (v. 664-668a). Trata-se de um famoso orador, também mencionado em *Assembleia de mulheres* (v. 254-255; 398-407), a quem os escoliastas descrevem como um sicofanta trapaceiro de olhos remelentos (ROGERS, 1907, v. 11, p. 74, n. 665). Enquanto Pluto recebe a cura, o corrupto orador se

³⁶⁵ Essa visão pode emanar do maior nível de empobrecimento da população de Atenas que, possivelmente, teria afetado o próprio Aristófanes. Outro fator que contribuiria para essa concepção seria a tendência que Aristófanes demonstra de idealizar o campesinato.

³⁶⁶ Entre os estudiosos que são tentados a conferir a vitória do *agôn* a Penia, encontram-se Gelzer (1960, p. 54) e Thiery (2007, p. 288). Albini (1985, p. 433) chega a considerá-la condição indispensável para a existência, relegando à riqueza a atribuição de arruinar a humanidade.

submete a tratamento pouco convencional com cataplastos (*pharmakon kataplaston*) que o torturam (v. 715-726). Também contribui para a comicidade o relato dos pequenos furtos de oferendas realizados pelo sacerdote no meio da noite (v. 669b-681) e o modo como Carião o imita sem pejo (v. 682-695). Finalmente, o escravo passa a narrar a aparição do deus curandeiro (v. 696-748), que é representado como um ser escatófago (v. 696-706) acompanhado das filhas e com apetrechos de boticário (v. 707-714). A terapia aplicada a Pluto (v. 727-748) difere inteiramente daquela usada em Neoclides. Em vez dos cataplastos, o deus recorre à assepsia e às serpentes emblemáticas de sua divindade às quais ordena que suguem a infecção dos olhos de seu paciente. É dessa forma que Pluto recupera a visão, o que provoca a alegria geral de seus acompanhantes (v. 740-748) e um desfile triunfal do próprio deus da riqueza (v. 749-769). A mulher sai, então, para lhe preparar uma guirlanda e o escravo vai ao encontro da procissão (v. 764-769).

A cena seguinte narra os resultados imediatos da transformação de Pluto (v. 771-801). Nela, o deus admite seu descaso anterior para com os justos e lhes promete as devidas reparações (v. 771-781). Enquanto isto, Crêmilo se vê assediado por uma verdadeira multidão de desocupados que quer tirar proveito da intimidade agora existente entre o ateniense e o deus da riqueza (v. 782-787). A esposa de Crêmilo oferece “quitutes” (*ta katachysmata*) ao importante convidado (v. 788-790), que, polidamente, recusa a oferenda sob a alegação de que seria impróprio bajular os espectadores para que demonstrem sua preferência pela peça de Aristófanes arremessando-lhes “passas de figo e guloseimas” (*ischadia kai trôgalia*, v. 790b-801). Esta breve cena prepara o público para a entrada dos *alazones* nas próximas duas cenas (v. 802-958 e 959-1170). Antes, porém, que os *alazones* entrem em cena, há, após o v. 801, um interlúdio com um estásimo agora perdido.

Seguem-se três cenas com *alazones*, em que, em cada uma, ocorrem confrontações entre um defensor da utopia cômica e dois *alazones*. Na primeira cena de *alazones* (v. 802-958), os reclamantes são um homem justo (v. 823-849) e um sicofanta (v. 850-958); na segunda cena (v. 959-1096), uma velha apaixonada (v. 959-1037) e um jovem evasivo (v. 1038-1096); na terceira e última cena (v. 1097-1207, o deus Hermes (v. 1097-1170) e um sacerdote de Zeus Salvador (v. 1171-1195). De fato, há muita discussão sobre quem vão ser os interlocutores dos *alazones* que aparecem nesta cena e nas próximas. Rogers (1952), Dover (1972, p. 205), Sommerstein (1978), Gil (1981-1983), Ramalho (1999) e Henderson (2002, v. 4), entre outros, optam por Carião na primeira dessas cenas e Crêmilo na segunda. Society (1943, v. 2) prefere Crêmilo nas duas cenas. A opção por Carião faz dele o único escravo da comédia Aristofânica a desempenhar uma função importante no confronto com aqueles que montam oposição à utopia cômica na cena convencional dos *alazones* de segunda ordem. Dover (1972,

p. 204-208) demonstrou satisfatoriamente que *Pluto* subscreve a uma nova visão do escravo cômico, que lhe atribui importância muito maior do que a que tinha em peças anteriores. Reconhece, no entanto, que, quanto a esse aspecto específico, a controvérsia é antiga:

A tradição manuscrita encontra-se dividida quanto à identificação do representante da casa a quem esses personagens vêm, e os escólios nos manuscritos Ravennas e Venetus mostram que essa divisão representa interpretações concorrentes desde a Antiguidade (DOVER, 1972, p. 205).

Por uma questão de consistência, talvez se pudesse atribuir a Crêmilo as principais participações na controvérsia com os *alazones* das duas primeiras cenas, reservando para Carião as falas que patentemente se referem ao escravo ou que se harmonizam com a função de *bômolochos*. No entanto, esse procedimento seria inútil e só adiaria o reconhecimento de que o escravo tem uma participação destacada no confronto com os *alazones*, já que não é possível negar que Carião seja o interlocutor de Hermes e do sacerdote de Zeus Salvador na terceira cena de *alazones* (v. 1097-1207). Por isso, o expediente mais coerente é, portanto, imaginar que os dois amigos se alternem na missão de desmascarar os *alazones*: a Carião caberia essa função na primeira e na última cena; a Crêmilo, na segunda cena.

A primeira das cenas de *alazôn* de segunda ordem (v. 802-958) abre com um solilóquio de Carião sobre os prazeres da riqueza que lhe caiu no colo (v. 802-822), dentre os quais destaca-se uma delícia peculiar (v. 817-818):

ἀποψώμεσθα δ' οὐ λίθοις ἔτι, ἀλλὰ σκοροδίους ὑπὸ τρυφῆς ἐκάστοτε.

Nós não mais nos limpamos com pedras, mas, toda vez, usamos alho só por ostentação...

Segundo um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960),

<σκοροδίους ὑπὸ τρυφῆς> καὶ ἀλαζονείας· ἡ τρυφῶντες νῦν καὶ τρυφηλὸν ζῶντες βίον, οὐ λίθοις ἀλλὰ σκοροδίους καθαιρόμεθα τὰ ἐκκριτικὰ μόρια.
<“σκοροδίους”> δὲ εἶπεν ἡ τοῦ γελοίου χάριν διὰ τὸ καυστικὸν καὶ δακνωδὲς, ἡ ὅτι οἷς πρῶην διὰ πενίαν ἐχρῶμεθα ὡς συβαρικτικῆς τραπέζης τροφῇ, τούτοις νῦν ἀπομακτηρίους κεχρήμεθα ὀργάνων κοπραγωγῶν.

“alho só por ostentação”: e por impostura. Isto é, vivendo agora com ostentação e levando uma vida luxuosa, limpamos, não com pedras, mas com alho, nossos sórdidos excrementos.

“alho”: ele disse isso, porém, ou para provocar o riso por causa do ardume e da dor, ou porque aquilo que usávamos ontem, devido à pobreza, como alimento na mesa do sibarita, agora passamos a usar como objeto de higiene das partes íntimas.

Ou seja, para alcançar seu objetivo de impressionar os rivais, um novo rico se dispõe a suportar uma prática certamente incômoda, desde que não perca a pose. A cena se constrói,

portanto, desde o início, como mais uma disputa de *alazoneia*. Apesar disso, o primeiro *alazôn* é, estranhamente, um homem justo (mas pródigo), que relata sua condição miserável (v. 823-839) em função da morte do pai e de ter dissipado a herança com os amigos necessitados. A recuperação da visão por parte do deus da riqueza faz com que sua sorte mude. Por isso, o homem expressa sua gratidão a Pluto pela nova situação em que se encontra, mais próspera do que a anterior (v. 840-849). Como forma de agradecimento, o homem lhe oferece “o casaco surrado que usava” (*to tribônion*, v. 841) e “os velhos sapatos” (*ta embadia*, v. 847a). Nesse processo, é interpelado por Carião, que demonstra insatisfação com a oferenda de indigente. Não falta sarcasmo a sua reprovação à dádiva (v. 849):

Χαρίεντά γ' ἤκεις δῶρα τῷ θεῷ φέρων.

Você está trazendo oferendas muito boas para o deus!

Um sicofanta (*sykophantês*) assume a função de segundo *alazôn* na primeira cena de *alazones* (v. 850-958). Sua participação monopoliza a atenção do público durante boa parte da cena e suas tiradas são muito mais intensas do que as do homem justo. De fato, o sicofanta lamenta enfaticamente a pobreza que se instalou recentemente em sua vida (v. 850-857) e expressa seu desejo de que Pluto volte a ficar cego (v. 858-859). Carião, que ainda não sabe que se trata de um sicofanta, questiona o queixoso quanto a sua integridade (v. 860-871), pois, no novo regime de distribuição de riquezas, a desonestidade seria a única explicação possível para o estado de penúria no qual este agora se encontra (v. 869):

Ἦ τῶν πονηρῶν ἦσθα καὶ τοιχωρύχων;

Por acaso você pertence à classe dos espertalhões e dos arrombadores?

O sicofanta reage com a acusação de que o escravo lhe teria furtado “os bens” (*ta chrêmata*, v. 870-871), enquanto este se admira da audácia daquele:

{KA.} Ὡς σοβαρός, ὦ Δάματερ, εἰσελήλυθεν ὁ συκοφάντης.

{Carião} *Por Deméter, que entrada triunfal fez o sicofanta!*

Um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960) glosa a passagem como fazendo referência à forma “jactanciosa” (*alazonikos*), “exaltada” (*epêrmenos*) e “ativa” (*gauros*) em que o sicofanta entrou em cena. Isso é típico dos *alazones*. Consequentemente, essa entrada em cena dá início a uma rápida troca de ameaças e insultos entre os dois adversários, com

eventuais intervenções espirituosas de um terceiro personagem, o homem justo. O sicofanta acaba derrotado nesse concurso de agravos e reclama do tratamento recebido (v. 886):

{ΣΥ.} Ἄρ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ πολλή;

{Sicofanta} Isso não é ultraje demais?

Aqui, como costuma acontecer quando a palavra “ultraje” (*hybris*) ocorre nas peças de Aristófanes, um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960) entende que *hybris* é equivalente a “arrogância” (*hyperêphania*) e “impostura” (*alazoneia*). De fato, um pouco mais tarde, em outra fala do sicofanta para reclamar do tratamento que recebe de Carião, o verbo “ultrajar” (*hybrizein*, v. 898) é glosado pelo mesmo comentarista como “escarnecer” (*skôptein*) e “jactanciar-se” (*alazoneuesthai*). A *alazoneia* se configura, portanto, como a contraparte cômica da *hybris* trágica tanto pela constante identificação entre os dois conceitos por parte dos escoliastas e antigos comentaristas quanto pela presença contínua dessas duas dimensões em suas respectivas modalidades dramáticas. Mesmo com a participação excepcional de Carião como interlocutor dos *alazones*, temos, portanto, a presença das três funções típicas da cena de *alazones* de segunda ordem: *eirôn*, Carião; *alazôn*, o sicofanta; e *bômolochos*, o homem justo. Por um breve momento, o sicofanta passa a tecer uma série de elogios a si mesmo (v. 898-901), o que impele Carião a questioná-lo quanto a sua profissão e sua fonte de renda. Mesmo sem que o *alazôn* confesse seu papel de sicofanta, Carião se dá conta de que é isso mesmo que ele é e passa a questionar sua utilidade para a *polis*, incentivando-o a que desista de seus maus caminhos e mude de vida (v. 902-923). O sicofanta resiste (v. 924-925) e, por essa razão, sofre um assalto da parte de seus interlocutores, que o agridem e lhe tomam o casaco (*thoimaton*) e os sapatos, enquanto este apela, sem sucesso e aos gritos, às testemunhas de seus apuros (v. 926-934). O casaco velho do homem justo é passado ao sicofanta (v. 935-940) e, diante da ameaça de que os calçados desgastados daquele sejam pregados na testa deste (v. 941-943), o sicofanta bate em retirada enquanto brande ameaças de um processo judicial (v. 944-950). Uma de suas últimas falas dirige a acusação de *alazoneia* contra nada menos do que o próprio Pluto (v. 948-949a):

καταλύει περιφανῶς εἰς ὦν μόνος τὴν δημοκρατίαν.

Sendo apenas um, está claramente derrubando, sozinho, a democracia.

Segundo um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960), o vocábulo “claramente” (*periphanôs*) revela que a ação do deus se dá, entre outras coisas, “exaltada” (*epêrmenôs*),

“jactanciosa” (*alazonikôs*) e “tiranicamente” (*tyrannikôs*). Os gritos e as ameaças do informante em fuga não sensibilizam, porém, os adversários. Pelo contrário, eles o enfrentam com uma mais inclemente zombaria (v. 951-958). Nesse momento, todos saem de cena: o sicofanta para fugir à situação humilhante em que se encontrava e os demais para realizarem um sacrifício de ação de graças ao deus.

Segundo Gil (1981-1983, p. 43), *Pluto* é a peça de Aristófanes em que melhor se configura o tipo do sicofanta. No longo episódio (v. 850-958) em que um sicofanta vem reclamar de sua sorte, uma vez que Pluto havia recuperado as vistas, este se apresenta, no v. 900, como *chrêstos* (“honesto”) e *philopolis* (“patriota”), uma pessoa que se incumbe de “fazer benefícios” (*euergetein*) à cidade e agir de forma preventiva a fim de que suas leis não sejam violadas (v. 914-915). Arroga-se, portanto, a função de fiscalizar a moral pública e privada. A reação de Carião faz o sicofanta beber uma dose de seu próprio remédio. Ele o delata como promotor do “diz-que-diz” (*polypragmonein*, v. 913). Segundo Gil (1981-1983, p. 44), ao fazer isso, Carião vindica o ideal da *apragmosynê* (“desinteresse político”), que acometera os cidadãos desmotivados de Atenas, contrariando abertamente a filosofia implantada por Péricles, segundo a qual todo cidadão ateniense deveria se ocupar de assuntos públicos e privados (Tucídides 2.40). Para Gil (1981-1983, p. 44), trata-se da

condenação mais taxativa da imagem arquetípica do perfeito “democrata” ateniense. A paixão pelos assuntos públicos e a constante vigilância da conduta dos demais a esse respeito, parece querer dizer o velho Aristófanes, em vez de originar esse tipo superior de ser humano, capaz de conjugar a reflexão com a ação e a liberdade privada com a intensa dedicação à política, como se pressupunha, haviam degenerado, afinal, para essa mescla escorregadia de intrigante, delator, chantagista e intrometido conhecida na Atenas do século V como “sicofanta”.

Em *Paz e Aves*, o sicofanta se contrapõe ao “lavrador” (*geôrgos*); em *Pluto*, não apenas ao lavrador, mas também ao “mercador” (*emporos*) e ao “artesão” (*technitês*). O contraste agora é com o fato de que o mercador coloca em risco a própria vida para obter os bens com os quais ganha a vida e com o fato de que o artesão se dedica exaustivamente ao trabalho manual, enquanto o sicofanta se configura como aproveitador acomodado e ocioso imprestável. Assim,

O sicofanta não reconhece nem a um, nem a outro; no máximo, confessa fingir-se, às vezes, de *emporos* para obter, com essa impostura, uma moratória parcial em seus pleitos (v. 903-905). Sua ausência, diante da falta das asas que pedia, em *Aves*, para agilizar seus deslocamentos, o exime de riscos e contribui para a condenação de suas vítimas, impedidas, com ela, de se defender de suas acusações face a face. O sicofanta, além de um desocupado que vive sem trabalhar (v. 906: *pôs oun diezês ê pothen, mêden poiôn*), é um malandro de índole semelhante à

dos *lôpodytai* [“ladrões”] e *toichôrychoi* [“arrombadores de casa”] e, como tal, recebe um castigo nesta peça (GIL, 1981-1983, p. 45).³⁶⁷

Como costuma acontecer nas cenas convencionais de *alazones* de segunda ordem, um *alazôn* se vê recompensado por algum gesto de nobreza enquanto os demais *alazones* recebem punição física e retórica por sua falta de comedimento. No caso desta primeira cena de *alazones* (v. 802-958), o homem justo e pródigo fica isento de vexatórias, enquanto que o sicofanta recebe a maior parte dos inclementes golpes que lhe são impostos pelo *eirôn*.

Mais uma vez, sentimos falta de um estásimo após o v. 958, depois do qual tem início uma segunda cena com os convencionais *alazones* de segunda ordem (v. 959-1096). Desta vez, Crêmilo se vê às voltas com uma velha apaixonada que lhe consegue encontrar a casa (v. 959-966) a fim de se queixar de seus sofrimentos recentes (v. 967-1005), não por ser sicofanta ou ébria, como supõe o *eirôn*, mas por ter sido abandonada pelo jovem namorado. Por causa da instalação da utopia cômica, todas as pessoas honestas de Atenas enriqueceram. Em consequência disso, o jovem não mais necessita dos mimos com os quais a velha bruxa lhe comprava a afeição. Crêmilo demonstra certo prazer perverso na descrição que a desesperada mulher lhe faz das mudanças percebidas no comportamento do namorado, em função das quais, a velha se diz insatisfeita com Pluto, arrebatada pela dor e afetada pela magreza (v. 1006-1024). O relato da mulher contém elementos de impostura, prontamente desmascarados pela alusão do *eirôn* à obesidade da velha (v. 1037). Logo, o jovem chega e, após breve saudação (v. 1038-1042a), passa a dirigir insultos à velha (v. 1042b-1054). O jovem propõe, então, um jogo de adivinhação cujo objetivo é acertar quantos dentes ainda restam na dentição escassa da bruxa (v. 1055-1066). Ao que parece, o jogo de tiradas e anedotas se desenvolve a partir de uma estrutura cômica na qual, em alguns momentos, Crêmilo faz a função de *eirôn*; a velha, de *alazôn*; e o jovem, de *bômolochos*, como, por exemplo, durante a brincadeira de adivinhação, no final da qual o jovem sarcasticamente declara (v. 1072):

{NE.} Ἀλλ' ἔγωγ' ὑπερφιλῶ.

{Jovem} Mas eu estou superapaixonado por ela!

Em outros momentos, porém, a velha e o jovem trocam de funções. Isso ocorre, por exemplo, quando o jovem propõe que o velho Crêmilo aceite a avelhantada mulher como namorada (v.

³⁶⁷ De fato, mais tarde, na Comédia Nova, um personagem do *Emporos* (frag. 32), de Dífilo, vai se referir a uma lei suntuária vigente em Corinto, segundo a qual um homem pobre que vivesse em ostentação além de suas posses deveria ser entregue ao verdugo, uma vez que, para isso, precisava, forçosamente, ser ladrão (*lôpodytês*), arrombador de casas (*toichorychos*), sicofanta ou testemunha falsa.

1076-1083). Diante desse inesperado desenvolvimento, o *eirôn* sai em defesa da velha e põe a responsabilidade nos ombros do jovem (v. 1073-1085):

- {XP.} Καὶ μὴν κατηγορεῖ γέ σου.
 {NE.} Τί κατηγορεῖ;
 {XP.} Εἶναι σ' ὕβριστήν φησι καὶ λέγειν ὅτι
 «πάλαι ποτ' ἦσαν ἄλκιμοι Μιλήσιοι.»
 {NE.} Ἐγὼ περὶ ταύτης οὐ μαχοῦμαί σοι.
 {XP.} Τὸ τί;
 {NE.} Αἰσχυνόμενος τὴν ἡλικίαν τὴν σὴν· ἐπεὶ
 οὐκ ἂν ποτ' ἄλλω τοῦτ' ἐπέτρεπον <ἂν> ποεῖν.
 Νῦν δ' ἄπιθι χαίρων συλλαβῶν τὴν μείρακα.
 {XP.} Οἶδ', οἶδα τὸν νοῦν· οὐκέτ' ἀξιοῖς ἴσως
 εἶναι μετ' αὐτῆς.
 {NE.} Ὁ δ' ἐπιτρέψων ἐστὶ τίς;
 Οὐκ ἂν διαλεχθείην διεσπλεκωμένη
 ὑπὸ μυρίων τε τῶνδε καὶ τρισχιλίων.
 {XP.} Ὅμως δ' ἐπειδὴ καὶ τὸν οἶνον ἡξίους
 πίνειν, συνεκποτέ' ἐστὶ σοι καὶ τὴν τρύγα.

{Crêmilo} *E, no entanto, ela o acusa...*

{Jovem} *Ela me acusa de quê?*

{Crêmilo} *Ela alega que foi um ultraje seu dizer
 “Outrora eram bravos os milésios”.³⁶⁸*

{Jovem} *Não vou mais brigar com você por ela.*

{Crêmilo} *O quê?*

{Jovem} *Respeito a sua idade. De modo algum eu obrigaria outra pessoa a fazer isso.
 Agora, pegue a gata e se mande, com um sorriso nos lábios...*

{Crêmilo} *Sei; estou entendendo... Você acha que não vale mais a pena ficar com ela.*

{Jovem} *E quem vai me obrigar?*

Não quero discutir com uma mulher que está dando há 13 mil anos.

{Crêmilo} *Quem achou bom beber do vinho, que engula também as borras...*

De fato, tanto o escoliasta (DÜBNER, 1877) quanto um antigo comentarista de *Pluto* (POSITANO, 1960) interpretam o “ultraje” (*hybristên*, v. 1074) feito pelo jovem à velha, sob a forma de insulto, como o comportamento próprio de um “impostor” (*alazona*). Ele só desdenha de seus préstimos porque eles não são mais necessários... Assim, ora tomando o partido de um, ora do outro, o *eirôn* vai contornando os empecilhos à utopia cômica. No final da cena, obriga o jovem a participar do sacrifício acompanhado da velha (v. 1088-1096).

Na terceira cena de *alazones* (v. 1097-1207), Carião retorna ao palco e se depara primeiramente com o deus Hermes (v. 1097-1170) e, em seguida, com o sacerdote de Zeus Salvador (v. 1171-1195). Esta é talvez a mais legítima das três cenas, pois inclui dois impostores de grande porte. No início da cena (v. 1097-1117), Hermes denuncia o abandono geral do culto

³⁶⁸ Trata-se de expressão proverbial com o sentido de que tudo muda com o tempo. Mileto costumava ser uma das mais poderosas cidades jônicas. Apesar disso, quando sucumbiu ao poder persa, jamais recuperou a independência (SOCIETY, 1943, v. 2, p. 466-467, n. 1).

aos deuses olímpicos desde que a população de Atenas foi agraciada com a prosperidade geral trazida por Pluto. Como costuma acontecer com os *alazones*, Hermes defende, de fato, sua própria agenda sob o pretexto da preocupação com a lei e a decência: está faminto devido à privação dos sacrifícios com os quais estava acostumado (v. 1118-1132). Por isso, insiste para que Carião lhe conceda ao menos um petisco (v. 1133-1145). Em vez disso, na interpretação de Society (1943, v. 2, p. 475), Carião lhe oferta um peido (v. 1133). Hermes reage ao comportamento do escravo, pedindo-lhe que não se comporte como *alazôn* (v. 1146-1147):

{EP.} Μὴ μνησικακίης, εἰ σὺ Φυλὴν κατέλαβες.
 Ἀλλὰ ξύνοικον, πρὸς θεῶν, δέξασθέ με.

{Hermes} *Se você conseguiu tomar File, não guarde mágoa.
 Pelo contrário, por amor de Deus, me aceite como membro da família.*

De acordo com o escoliasta de *Pluto* (DÜBNER, 1877),

Θρασύβουλος βουλόμενος καταλῦσαι τοὺς λ' καταλαβὼν Φυλὴν, τόπον τινὰ, κακέϊσε συμμαχους λαβὼν, κατέλυσε. καὶ ἐπεὶ ἀλαζονικὸν ἐφθέγγατο, ἤκουσε, μὴ μνησικακίης, καὶ ἐγένετο παροϊμακόν [...]. τὸ δὲ, εἰ σὺ Φυλὴν κατέλαβες, ἀντὶ τοῦ, εἰ ἐπλούτησας, εἰ μέγας γέγονας, Φυλὴν καταλαβόμενος, καὶ τοὺς λ' τυράννους μεταχειρισάμενος.

Depois de tomar File, certo local, como Trasíbulo quisesse matar os trinta [tiranos], levou seus aliados para lá e os matou. Mas, enquanto se gabava disso jactanciosamente, ouviu alguém dizer: - Não guarde mágoa; e isto se tornou proverbial [...].³⁶⁹ A frase “se você conseguiu tomar File” é usada com o sentido de “se você ficou rico”, “se você se tornou grande por conseguir tomar File e lidar com os 30 tiranos”.

Difícilmente há nas comédias de Aristófanes um lugar-comum que seja usado com mais frequência do que a acusação de *alazoneia* proferida por um *alazôn*. Com o pedido, Hermes está, de fato, desertando a causa dos deuses (v. 1146-1151), pois ambiciona uma colocação no novo regime (v. 1152-1167). Para isso, oferece os préstimos de “porteiro” (*strophaios*, v. 1153), “negociante” (*empolaios*, v. 1155), “enrolador” (*dolios*, v. 1157), “guia” (*hêgemonios*, v. 1159) e “promotor de jogos” (*enagônios*, v. 1161). Nenhuma dessas habilidades será útil na sociedade utópica. Mesmo assim, é admitido à celebração (v. 1168-1170) como “serviçal” (*diakonikos*, v. 1170). Enquanto isso, um sacerdote de Zeus Salvador se aproxima de Carião com as mesmas queixas de Hermes: fome e falta de ofertas para o pai dos deuses (v. 1171-

³⁶⁹ A frase aparece, ainda, em *Lisístrata* (v. 590) e é usada, de fato, por vários autores antigos, entre eles: Élio Herodiano (*De prosodia catholica* 3.1.320.18), Xenofonte (*Ephesiaca* 2.10.2.7), *Pastor de Hermas* 7.1.3, *Vida de Esopo* 110.6, Miguel Pselo (*Chronographica* 7.41.21), Romano Melodo (*Cantica dubia* 85.9.3), João Damasceno (*Sacra parallela* 96.304.46; *Vita Barlaam et Joasaph* 556.24), Estéfano (*Ethnica* 674.5), *Suda* 827.4 e Arsênio (*Apophthegmata* 11.36a.1).

1184). Confrontado com as possibilidades do novo regime, o sacerdote também deserta a causa dos deuses (v. 1185-1187) e passa a organizar uma procissão para Pluto entronizado como novo Zeus (v. 1188-1195). Diferentemente das peças anteriores, *Pluto* não deixa sequer os *alazones* fora do gozo da utopia cômica. Todos eles têm a chance de se converter à nova verdade e dela tirar proveito: esbanjadores, chantageadores, velhas fogosas, jovens aproveitadores, ídolos e seus criadores são todos bem-vindos. De fato, a velha bruxa retorna à cena bem a tempo de surpreendentemente indagar (v. 1196a):

{GP.} Ἐγὼ δὲ τί ποιῶ;

{Velha} *E eu? O que devo fazer?*

Até os *alazones* querem contribuir. Na Atenas que renasce das próprias cinzas há lugar para todos. Nela, podem ser felizes até aqueles que dela sugaram e a fizeram sangrar. Daí, as palavras estimulantes de Crêmilo (v. 1200b):

{XP.} Πάντα σοι πεπράξεται.

{Crêmilo} *Tudo será como você quer.*

Não poderia haver final mais feliz. A desilusão e a falta de perspectivas cedem lugar à convicção de que a *polis* constitui uma exceção a todas as exceções. Em vez de ataques pessoais, a tônica final é a de uma zombaria genérica e existencial, cheia da certeza de que tudo o que acontece em Atenas a torna mais forte (v. 1204-1207):

{XP.} Καὶ μὴν πολὺ τῶν ἄλλων χυτρῶν τὰναντία
αὐται ποιοῦσι. Ταῖς μὲν ἄλλαις γὰρ χύτραις
ἢ γραῦς ἔπεστ' ἀνωτάτω, ταύτης δὲ νῦν
τῆς γραὸς ἐπιπολῆς ἔπεισιν αἱ χύτραι.

{Crêmilo} *Esses potes fazem, de fato, o oposto de outros potes.*

Em outros potes, a espuma (hê graus) sobe para a superfície.

Estes potes, porém, estão agora por cima da espuma (tês graos)

Com um trocadilho, Crêmilo se refere simultaneamente à espuma do leite durante o processo de fervura e à velha com a qual estava falando, ambas identificadas pela palavra *graus*. Pode-se, no entanto, estender a metáfora além disso. Os potes (*chytrai*) a serem usados na entronização de Pluto como novo Zeus são emblemáticos da própria cidade de Atenas, cujo bem-estar e prosperidade merecem agora a atenção de todos. Os interesses da *polis* se erguem além dos interesses mesquinhos da nata e da escória daquela sociedade. Por essa

ração, como em *Lisístrata*, a peça pode terminar com a dança do coro durante o êxodo (v. 1208-1209).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na época de Aristófanes, o ambiente urbano tinha grande importância para os gregos, que o transformaram em uma matriz de identidade para seus cidadãos. Ali, eles professavam, ao menos nominalmente, obediência às leis e a certos costumes longamente estabelecidos. Por outro lado, o ambiente urbano também alimentou, nessa mesma época, as chocadeiras de todo tipo de trapaceiro, impostor e charlatão. A sarjeta de Atenas, uma cidade que rapidamente se tornou avassaladora e monstruosa, se tornaria, entre outras coisas, um reduto de corrupção e o berçário dos *alazones*.

Apesar de seu brilhantismo costumeiro, Whitman (1964) não acertou ao incorporar a *alazoneia* como característica fundamental do herói de Aristófanes. Ao fazer isso, ele estabeleceu que, na antiga comédia ática, a oposição entre protagonista e antagonista não se dá entre *eirôn* e *alazôn*, conforme defendiam Cornford e os antigos escoliastas de Aristófanes com base na interpretação de Aristóteles, mas entre um *alazôn* e outro (CSAPO, 1986, p. 220, n. 57). A análise das peças demonstra, entretanto, que há diferenças fundamentais entre o que parece ser a *alazoneia* do herói e a impostura jactanciosa do antagonista. É, de fato, fácil confundir a “esperteza” (*ponêria*) e a “cafajestagem” (*panourgia*) do herói trapaceiro com a “impostura” (*alazoneia*) de seu rival, o que levou Apte (1985, p. 212-236) e Csapo (1986, p. 207) a postularem que o “impostor” (*alazôn*) não passa de uma forma evoluída do que os especialistas em folclore e psicólogos chamam de “trapaceiro” (*trickster*). Em sua visão, o conflito cômico ocorre, portanto, entre um *alazôn* simpático e um *alazôn* antipático. Nessa perspectiva, o herói cômico

é possuído de um desejo ordinário por grandeza e o persegue da forma mais extraordinária. Trata-se de um tipo antissocial que ganha nossa simpatia em virtude da universalidade das coisas que cobiça; ainda que seja mais perigoso para nossos padrões civilizados do que os *alazones* antipáticos que obstruem seu caminho, permitimos que, no final, recrie o mundo a fim de que este se preste a seus interesses. O herói aristofânico, a própria personificação da apetência, demonstra força incansável, elástica e regenerativa só vista no ego dos sonhos (CSAPO, 1986, p. 207).

Isso não é, porém, impostura, mas heroísmo. Desse modo, “os *alazones* da vida real bem como os do drama são importantes antagonistas por causa de seu grande número, do poder que exercem e da importância da *sophia* que falsamente alegam possuir. [...] Os aspectos negativos

e ridículos que assinalam o *alazôn* capturam a atenção” (GRAF, 1988, p. 68 e 79). O que chama a atenção no *alazôn* é a impressão, por mais subjetiva ou dissimulada que seja, de que há, nele, algo errado, negativo, ridículo, insuportável. A despeito de todas as suas trapalhadas e trapças, o herói cômico consegue, apesar disso, cativar o respeito e a admiração da plateia. É um cafajeste espertalhão que, não obstante sua posição socialmente desfavorável, geralmente supera, com jactância e impostura, os obstáculos que o impedem de tirar algum tipo de vantagem das circunstâncias que o limitam. Ainda assim, ele nunca é inteiramente sério a respeito das alegações que faz. Seu intuito é simplesmente desbancar as figuras empertigadas e patéticas que cismam em impedi-lo de alcançar a regalia que pleiteia. Elas, sim, são sérias e dão crédito às próprias mentiras. O herói, por sua vez, age com inteligência e determinação, criativamente contornando os impedimentos plantados em seu caminho. O que o protagonista de Aristófanes quer é, por meio de sua criatividade, elasticidade e autonomia que não se sujeita a nenhuma força fora de si mesmo, subverter um *status quo* que lhe é amplamente desfavorável. A impostura do *alazôn*, por outro lado, não tem por objetivo senão a preservação do *status quo* ou a continuação de seu desfrute. Se, em algum momento, o *alazôn* concebe que o mundo possa virar de cabeça para baixo, é “para que ande nele com mais conforto” (CARLEVALE, 1999, p. 101).

A consequência dessa diferença de perspectiva pode se tornar mais clara na forma como interpreto, por exemplo, o *agôn* de *Nuvens*. Tradicionalmente, os estudiosos consideram o Pior Argumento como *alazôn* e não, como eu, o Melhor Argumento. Assim, de acordo com Harding (1994, p. 202), um *alazôn*, “se, de fato, já houve um” é justamente “aquele que, por meio da perversa incongruência de seus argumentos, personificava a representação cômica da retórica como a habilidade de transformar o pior no melhor argumento”. À luz das análises realizadas tanto pelos estudiosos atuais de Aristófanes quanto por seus antigos escoliastas, essa identificação do Melhor Argumento como *alazôn* acaba sendo, portanto, minha proposta mais problemática. Apesar disso, sua apreciação comparativa com o mecanismo da *alazoneia* nas outras peças do poeta, parece favorecer minha interpretação. De modo geral, o fato de que os estudiosos geralmente aceitem a tese de Whitman (1964) de que o herói cômico sucumbe ao mesmo tipo de impostura que o *alazôn*, turvou as águas. Isto é, como há, nesses casos, uma confusão entre *ponêria*, *panourgia* e *alazoneia*, fica difícil determinar as situações em que uma prevalece em detrimento das outras. Por isso, minha análise difere das análises comumente propostas a esse respeito, pois atribuo a impostura do herói cômico a sua *ponêria* e/ou *panourgia*, e não a sua *alazoneia*. É preciso recordar que o mundo invertido da comédia é comensurável com a vida real, mas não é idêntico a ela. Ou seja, embora o Pior Argumento receba essa denominação, seu discurso, no mundo da comédia, é o que faz sentido. O Pior

Argumento é detentor, na utopia cômica de *Nuvens*, dos melhores argumentos. Finalmente, é preciso levar em conta que, como Porter (2007, p. 84) afirmou em outro contexto, “em cada caso, temos um discurso que foi [...] presumivelmente proferido de um modo que enfatiza o *êthos* humorístico do orador bem como a qualidade de seus argumentos”. Isto é, o Melhor Argumento faz o papel de impostor e, especificamente por essa razão, é seu discurso que contém argumentos inferiores em termos de humor e congruência.

Talvez, contrariando o conselho que Plutarco (*A glória dos atenienses* 348a, NÄCHSTADT, 1935) diz que Corina deu a Píndaro, eu tenha, aqui, semeado “com todo o saco” (*holôi tõi thylakôi*) em vez de “com a mão” (*têi cheiri*). Em minha defesa, é preciso dizer que as interpretações conflitantes que emanam, na literatura secundária, das diferentes leituras de cada personagem cômico são enlouquecedoras e isso me obrigou a prolongar mais do que seria aconselhável. No caso de Píndaro, porém, parece que ele aprendeu a lição. Segundo ele (*Pítia* 1.82b-83),

πολλῶν πείρατα συντανύσαις ἐν βραχεῖ, μείων ἔπεται μῶμος ἀνθρώπων.

*se você conseguir conectar, de forma breve, as pontas soltas de muitos assuntos,
menos críticas virão de outras pessoas.*

Portanto, é melhor tentar seguir exatamente sua sugestão: conectar, de forma breve, as pontas soltas desta discussão.

Algumas características se aplicam, em geral, à *alazoneia* das peças supérstites de Aristófanes, enquanto outras se limitam especificamente a alguns de seus *alazones*. Dentre os traços que se podem considerar como abrangentes, há nove características principais, algumas das quais já haviam sido apontadas pelos estudiosos anteriores, principalmente Cornford:³⁷⁰

1. A função de *alazôn* proporciona ao personagem que a desempenha o papel específico de se opor à utopia cômica e aos planos de sucesso de quem a propõe, constituindo-se, por isso, como figura de bloqueio. O mínimo que o *alazôn* faz é interromper a construção ou o desfrute da utopia cômica; o máximo que faz é renhidamente se opor a ela (CORNFORD, 1961 [1914]).

2. Os *alazones* são os sacos de pancada e o objeto preferencial do vitupério cômico (*Aves*, v. 983-985). Essa é uma característica que prepondera absoluta em praticamente todo

³⁷⁰ Não se trata de fazer uma apologia de Cornford. Contudo, sua análise do *alazôn* de Aristófanes contém méritos que não lhe devem ser negados. Estudos posteriores, como os de Reckford (1987) e Baldwin (1997) apontam para esse fato. Baldwin (1997, p. 124, n. 272) chega a lamentar que os antropólogos de Cambridge tenham saído de moda, o que teria contribuído, segundo ele, para o descaso de que padece agora o estudo seminal de Cornford (1961 [1914]).

final de cena de que participam, não importando a peça ou a fase na carreira do poeta (CORNFORD, 1961 [1914]).

3. A função do *alazôn* é definida, na comédia aristofânica, por seu tom pomposo, intensificado por sua arrogância contumaz e interminável jactância (CORNFORD, 1961 [1914]). Nesse sentido, o paflagão (em *Cavaleiros*), Sócrates (em *Nuvens*), Eurípides (em *Acarnenses* e *Rãs*) e Agatão (em *Tesmoforiantes*) são marcados por uma retórica pedante e vazia.

4. O *alazôn* só atinge comicidade quando aparece em contraste com personagens que desempenham outras funções cômicas. Tal função cômica é primariamente a do *eirôn*, mas pode também ser a do *bômolochos*, *spoudaios*, *apragmôn* ou outra qualquer. Assim, Lâmacos e Sócrates só são engraçados porque contracenam com Diceópole e Estrepsíades. Da mesma forma, estebelecem-se contrastes entre Sócrates e Pródico (em *Nuvens*, v. 358-363) e entre Agatão e Mnesíloco (em *Tesmoforiantes*). Para Baldwin (1997, p. 57), “o *alazôn* e seu parceiro cômico fazem parte de um nexo de ações cômicas em uma atmosfera cômica que cria ou evoca um nexo de emoções cômicas”.

5. Uma particularidade comum ao *alazôn* aristofânico é sua rapidez em acusar seus opositores de *alazoneia*. Com esse recurso, o poeta acaba reservando para o herói/*eirôn* a vantagem da “climática palavra final”.

6. A *ponêria* (“esperteza”) e a *panourgia* (“cafajestagem”) do herói e/ou *eirôn* aristofânico o(s) revestem de uma aura acerbada de “impostura” (*alazoneia*). Um exemplo marcante disso é o comportamento de Ésquilo, em *Rãs*. Mas o herói cômico nunca desempenha a função de *alazôn* em sua plenitude, nem mesmo Dioniso, em *Rãs*, pois sua elasticidade criativa o mantém anos-luz de distância do comportamento rigoroso, intransigente e empertigado do verdadeiro *alazôn* (BERGSON, 1978 [1924]; FRYE, 1957, p. 164; BRUNORO, 1983, p. 2). Em vez disso, o que se percebe, de fato, é um contramovimento, como o que existe entre Diceópole e Lâmacos em *Acarnenses*, em que o vilão se mostra cada vez menos cafajeste e mais impostor, enquanto que o herói se mostra cada vez menos impostor e mais cafajeste.

7. Se o herói cômico não é um *alazôn*, tampouco o *alazôn* é uma forma evoluída do “trapaceiro” (*trickster*), como propõem Apte (1985, p. 212-236) e Csapo (1986, p. 207). O trapaceiro consegue, na maior parte do tempo, granjear a simpatia da plateia. Ao contrário disso, o *alazôn* é, do começo ao fim, seu objeto de desdém.

8. O poeta gosta de tratar da impostura com recursos a metáforas surpreendentes, algumas das quais os escoliastas compreenderam de forma bastante alegórica. Assim, a *alazoneia* é relacionada às técnicas de remar (em *Cavaleiros*, v. 830), ao cão que furta alimento (em *Acarnenses*, v. 605 e 1160; *Cavaleiros*, v. 415-416; 1030-1034; *Vespas*, v. 891-1008; e

Pluto, v. 669-681), ao comportamento da raposa (em *Cavaleiros*, v. 1067-1068; *Nuvenus*, v. 448; *Aves*, v. 429 e 648-657; *Lisístrata*, v. 904-958; *Vespas*, v. 1241-1242; e *Tesmoforiantes*, v. 1133), à arte de costurar (em *Nuvenus*, v. 41-55), ao costume de levantar as sobrancelhas e/ou mover os olhos (em *Nuvenus*, v. 143-147 e 362-363; e *Rãs*, v. 924-925), à crina ou cabelo comprido (em *Nuvenus*, v. 331-335 e 545; e *Aves*, v. 911), ao ato de entrar em um buraco (em *Nuvenus*, v. 448 e 1444-1453; e *Vespas*, v. 927-928), ao comportamento difuso da fumaça (em *Vespas*, v. 325 e 456-483; *Aves*, v. 821-823; e *Lisístrata*, v. 254-318), à cara de uva azeda (em *Nuvenus*, v. 1367), ao ato de defecar grosso (em *Vespas*, v. 1183-1184),³⁷¹ ao ato de subir um monte a cavalo (em *Rãs*, v. 929), a um jeito típico de andar empertigado (em *Nuvenus*, v. 362-362), ao caldeirão fervendo no fogo (em *Aves*, v. 1243), à bordoadada na cabeça (em *Aves*, v. 1298-1299) e, entre muitas outras metáforas ou alegorias, ao emprego de palavras munidas de prego (em *Rãs*, v. 814-829) e à língua no estômago (em *Aves*, v. 1694-1705).

9. Embora isso não tenha ainda sido reconhecido pela erudição, a *alazoneia* atua em três ordens de personagens da comédia aristofânica. Além dos *alazones* de primeira e segunda ordem, é preciso considerar ainda a presença da impostura em algumas figuras que o poeta usa, de modo incidental, como objeto do vitupério cômico. Não se trata de personagens da peça, mas figuras cheias de impostura, reais ou fictícias, a quem os personagens e/ou coro aludem durante suas falas e com as quais contrastam ou se identificam. Com as possíveis exceções de *Cavaleiros* e *Assembleia de mulheres*, esses *alazones* de terceira ordem se encontram presentes em todas as demais peças supérstites de Aristófanes. Dentre eles, podem-se mencionar, por exemplo, os *alazones* da Diomeia, Antímaco e Cratino, em *Acarnenses*; Proxênides, Ésquines, “os homens de fala bombástica” (*stomphazontes*) e Teógenes, em *Vespas*; Cleão, em *Paz*; Ésquines, os deuses da planície de Flegra, Teágenes, Mídias e Proxênides, em *Aves*; Hermes Dólio, em *Tesmoforiantes*; Sócrates, em *Rãs*; Cinalôpex, em *Lisístrata*, e Timóteo, em *Pluto*.

Dezoito outras características são traços recorrentes no *alazôn* de Aristófanes, embora não ocorram em todas as peças:

1. O *alazôn*, especialmente o de primeira ordem, aparece em cena geralmente com uma entrada triunfal. Assim, o escoliasta de *Acarnenses* (WILSON, 1975) explica que Diceópolis identifica um de seus interlocutores como *alazôn* (v. 135) simplesmente pelo modo como este entra em cena. Pode-se cogitar que a caracterização de Lâmacos como *alazôn*, em *Acarnenses* (v. 572), também dependa da forma feroz com que o general entra no palco. Outra entrada

³⁷¹ Além disso, é comum que o *alazôn* padeça de algum tipo de incontinência intestinal. Isso ocorre, por exemplo, com Mnesíloco (em *Tesmoforiantes*, v. 603-609) e Blépiro (em *Assembleia de mulheres*, v. 311-371 e 1183-1184).

cerimoniosa de um *alazôn* acontece com Agatão, em *Tesmoforiantes*. Além disso, Sócrates faz uma entrada quase *ex machina* em *Nuvens* (v. 226). Finalmente, o sicofanta de *Pluto* (v. 870-871), embora *alazôn* de segunda ordem, também recorre a uma entrada espetacular para se fazer caracterizar como tal.

2. O *alazôn* de Aristófanes acaba sendo, em muitos casos, uma caçoada da pessoa com propensões intelectuais. Nessa condição, o poeta castiga Eurípides (em *Acarnenses* e *Rãs*), Sócrates (em *Nuvens* e *Rãs*), Metão (em *Aves*) e Agatão (em *Tesmoforiantes*), entre outros.

3. Alguns *alazones* apresentam uma característica única, conspícua e contrastante, em geral associada com algum aspecto relacionado à visão. Em *Acarnenses*, por exemplo, Pseudartabo tem um olho por demasiado grande enquanto Dercetes padece de intensa deficiência visual. Em *Pluto* (v. 664-668), Neoclides tem os olhos remelentos.

4. O *alazôn* tem geralmente um objetivo único, inalienável e inegociável. Em *Acarnenses*, o servo de Lâmacos quer uma refeição com tordos e enguias; Dercetes, uma gota de paz; e o padrinho do noivo, por sua vez, uma concha do mesmo produto.

5. O *alazôn* gosta de se paramentar com diversos apetrechos: Lâmacos, em *Acarnenses*, se mune de marmita e aparato bélico, enquanto Eurípides reluta em emprestar seus cacarecos teatrais ao herói.

6. O *alazôn* invariavelmente atribui sua derrota diante de um *eirôn* ou seus aliados ao azar. É dessa forma que agem, por exemplo, Lâmacos, em *Acarnenses*, e o escravo paflagão, em *Cavaleiros*.

7. O *alazôn* tem uma forma peculiar de caminhar e mover os olhos como acontece, por exemplo, com o Sócrates de *Nuvens* e *Rãs*.

8. Sócrates, em *Nuvens*, como *alazôn*, padece de um faquirismo exacerbado que o coloca à margem da sociedade. Da mesma forma, em *Aves* (v. 1553-1564), Querefonte é estigmatizado por ser esquálido.

9. O *alazôn* pode ter participação efêmera ou *ad hoc* na peça. Essa característica fundamental do *alazôn* de segunda ordem pode pertencer, em alguns casos, também ao *alazôn* de primeira ordem, como acontece com o Melho Argumento, em *Nuvens*; o canzarrão, em *Vespas*; e o homem cínico, em *Assembleia de mulheres*.

10. O *alazôn* pode exibir efeminação, travestimento ou covardia excessiva. No primeiro caso, inclui-se o Sócrates de *Nuvens* e *Rãs*. No segundo caso, Agatão e Mnesíloco, de *Tesmoforiantes*. No terceiro caso, está Pisandro, em *Aves* (v. 1553-1564).

11. Há certa correspondência (ainda que, em alguns casos, isso se dê apenas remotamente) entre alguns dos *alazones* de primeira e segunda ordem em uma mesma peça. Desta forma, Lâmacos e Lacratides são soldados fanfarrões, em *Acarnenses*; Sócrates e seus

discípulos são intelectuais, em *Nuvens*; Hermes e o sacerdote Hiérocles são ícones religiosos, em *Paz*; Blépiro e o vizinho são cínicos incorrigíveis, em *Assembleia de mulheres*, e Penia e a velha fogosa tipificam, em *Pluto*, a bruxa. Cornford (1961 [1914]) já havia, de certa forma, percebido essa relação, ao considerar que os *alazones* de segunda ordem servem como uma espécie de duplo do antagonista.

12. Cenas que ocorrem diante de portões proporcionam um ambiente ideal para a manifestação da *alazoneia*. Nesse caso, um porteiro hostil tenta bloquear o acesso de um visitante inesperado ao interior de um palácio ou outro edifício. Para Csapo (1986, p. 178-179), nessas cenas, o porteiro age como intermediário e é um eficaz elemento que produz a pressão necessária para o aparecimento posterior de personagens mais elaborados, isto é, nobres impostores como Eurípides, Sócrates e Agatão (*Tesmoforiantes*, v. 36ss). Além disso, as cenas de porteiro são especialmente úteis por ocasião da chegada de um ou mais adversários ao local do *agôn* (cf. *Paz*, v. 179ss; *Aves*, v. 56ss; e *Rãs*, v. 460ss).

13. Em várias peças, certo *alazôn* se vê recompensado por um gesto de nobreza, enquanto os demais recebem punição física e retórica. Isso fomenta uma atmosfera de expectativa e reduz a previsibilidade das cenas.

14. O *alazôn* assume contornos ainda mais cheios de impostura quando está sexualmente excitado. Nessa situação figuram Cinésias, em *Lisístrata*, e a velha fogosa, de *Pluto*.

15. Alguns *alazones*, especialmente personagens importantes como o Lâmacos de *Acarnenses*, têm nomes; outros são reconhecidos apenas por referências genéricas, principalmente aquelas vinculadas a sua ocupação ou a uma característica conspícua, como é o caso dos discípulos de Sócrates e de uma dupla de credores (em *Nuvens*), do sicofanta e do vendedor de leis (em *Aves*), etc.

16. Os *alazones* mentem. Assim, por exemplo, a velha fogosa de *Pluto* diz que é magra quando, de fato, é obesa.

17. Os *alazones* são vítimas recorrentes de anedotas etimológicas. Entre eles destacam-se Lacratides, Lâmacos, os *alazones* da Diomeia e Dercetes (em *Acarnenses*); Ésquines (em *Vespas*) e a velha de *Pluto* (v. 1204-1207). Às vezes, essas piadas têm teor sexual e fálico, como ocorre com Cinésias (em *Lisístrata*) e Epígenes (em *Assembleia de mulheres*). Outras vezes, seu teor é escatológico, como se dá com o embaixador grego e Antímaco (em *Acarnenses*) e Blépiro (em *Assembleia de mulheres*, v. 311-371). Outras vezes, a anedota é do tipo *para prosdokian*, como no caso do semicoro masculino na segunda parábase e no segundo estásimo de *Lisístrata*.

18. Alguns *alazones* podem se valer de silêncio ostensivo para alcançar seus objetivos. Essa é a acusação que Eurípides dirige contra Ésquilo, em *Rãs*, v. 833-834 e 919-920.

Por causa dessa versatilidade, pode-se dizer que Aristófanes demonstra fidelidade aos cânones cômicos que ele mesmo ajudou a estabelecer, mas nunca com prejuízo para sua liberdade de agir criativamente. O que importa, para ele, é surpreender. E Aristófanes o fazia tanto em termos de composição quanto de encenação, pois “um compositor de comédia não podia abrir mão de elementos que participavam do caráter puramente espetacular de uma peça cômica, por ser um constituinte importante no aspecto performático da comédia, incluindo o público nesse jogo teatral” (KIBUUKA, 2010, p. 16). Por outro lado, o poeta “tinha que dosar a representação das cenas bufônicas a fim de que elas não sobressaíssem àquelas que cooperavam com a condução da trama da peça” (KIBUUKA, 2010, p. 17). Nas cenas de *alazones* Aristófanes conseguia, ao mesmo tempo, ser engraçado e fazer avançar o enredo. O poeta exibia, além disso, profundo conhecimento da personalidade do impostor, o que o tornava ainda mais interessante para os espectadores. De fato, pode-se aplicar ao *alazôn* de Aristófanes, quase que *verbatim*, o perfil que Manning (2007, p. 35-44) atribui ao impostor de nossos dias: seu foco é aceitação e aprovação, é co-dependente (pois perde contato com os próprios sentimentos, necessidades e desejos), é aquilo que faz (pois busca dinheiro, poder, *glamour*, proezas sexuais, reconhecimento e *status*, potencializando a autovalorização e criando a ilusão de sucesso), é mentiroso (pois tem uma fachada de papelão), se preocupa excessivamente com o peso, exige atenção, faz acepção de pessoas e não consegue ter intimidade.

EDIÇÕES DE ARISTÓFANES

Esta seção inclui as referências às edições dos textos das onze peças supérstitas de Aristófanes, em grego, que foram usados, salvo exceção, como base para a análise das respectivas peças. Na lista, os textos estão organizados em ordem cronológica.

Acarnenses

COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane: Acharnenses**. 1. ed. corr. Paris: Les Belles Lettres, 1923. v. 1, p. 12-66.

Cavaleiros

COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane: Equites**. 1. ed. corr. Paris: Les Belles Lettres, 1923. v. 1, p. 80-141.

Nuvens

DOVER, Kenneth J. (Ed.). **Aristophanes: Clouds**. Oxford: Clarendon, 1968. p. 7-88.

Vespas

MACDOWELL, D. M. (Ed.). **Aristophanes: Wasps**. Oxford: Clarendon, 1971. p. 48-122.

Paz

COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane: Pax**. 1. ed. corr. Paris: Les Belles Lettres, 1924. v. 2, p. 99-156.

Aves

COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane: Aves**. 1. ed. corr. Paris: Les Belles Lettres, 1928. v. 3, p. 23-108.

Lisístrata

COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane: Lysistrata**. 1. ed. corr. Paris: Les Belles Lettres, 1928. v. 3, p. 119-177.

Tesmoforiantes

COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane: Thesmophoriazousae**. Paris: Les Belles Lettres, 1928. v. 4, p. 17-71.

Rãs

COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane: Ranae**. Paris: Les Belles Lettres, 1928. v. 4, p. 85-157.

Assembleia de mulheres

USSHER, R. G. **Aristophanes: Ecclesiazusae**. Oxford: Clarendon, 1973. p. 5-69.

Pluto

COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane: Plutus**. Paris: Les Belles Lettres, 1930. p. 89-147.

FONTES ANTIGAS

Esta seção inclui referências às edições críticas dos textos em grego, escólios e comentários antigos, organizados, com entrada dupla, pelo nome do autor antigo em português e pelo nome do editor moderno.

ADLER, A (Ed.). **Suidae lexicon**. Lexicographi Graeci. Leipzig: Teubner, 1928-1935. 4 v.

ARISTÓFANES. In: MITCHELL, Thomas (Ed.). **The *Knights* of Aristophanes**: with notes critical and explanatory. Londres: Collingwood, 1836.

_____. In: RENNIE, W. (Ed.). **The *Acharnians* of Aristophanes**: with introduction, critical notes and commentary. London: Edward Arnold, 1909.

ARISTÓTELES. In: BYWATER, I. (Ed.). **Aristotelis ethica Nicomachea**. Oxford: Clarendon, 1894.

ARQUÍLOCO. In: LASSERRE, F. (Ed.). **Les epodes d'Archiloque**. Paris: Belles Lettres, 1950.

_____. In: LASSERRE, F.; BONNARD, A. (Eds.). **Archiloque**: fragments. Paris: Belles Lettres, 1958.

BACHMANN, L. (Ed.). Lexica segueriana: collectio verborum utilium e differentibus rhetoribus et sapientibus multis. In: **Anecdota Graeca**. Leipzig: Hinrichs, 1828. v. 1.

BURNET, J. (Ed.). **Platonis opera**. Oxford: Clarendon, 1902. v. 4.

BUTCHER, S. H. (Ed.). **Demosthenis orationes**. Oxford: Clarendon, 1903. v. 1.

_____. **Demosthenis orationes**. Oxford: Clarendon, 1907. v. 2.

BYWATER, I. (Ed.). **Aristotelis ethica Nicomachea**. Oxford: Clarendon, 1894.

DE BORRIES, J. (Ed.). **Phrynichi sophistae praeparatio sophistica**. Leipzig: Teubner, 1911.

DEMÓSTENES. In: BUTCHER, S. H. (Ed.). **Demosthenis orationes**. Oxford: Clarendon, 1903. v. 1.

_____. In: BUTCHER, S. H. (Ed.). **Demosthenis orationes**. Oxford: Clarendon, 1907. v. 2.

DINDORF, W. **Scholia Graeca in Homeri Odysseam**. Oxford: OUP, 1855. v. 1 e 2.

DÜBNER, F. (Ed.). **Scholia Graeca in Aristophanem**. Paris: Didot, 1877.

ERBSE, H. (Ed.). **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1969. v. 1.

_____. **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1971. v. 2.

_____. **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1974. v. 3.

_____. **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1975. v. 4.

_____. **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1977. v. 5.

_____. **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1978. v. 7.

ESCÓLIOS DA ILÍADA. In: ERBSE, H. (Ed.). **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1969. v. 1.

_____. In: ERBSE, H. (Ed.). **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1971. v. 2.

_____. In: ERBSE, H. (Ed.). **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1974. v. 3.

_____. In: ERBSE, H. (Ed.). **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1975. v. 4.

_____. In: ERBSE, H. (Ed.). **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1977. v. 5.

_____. In: ERBSE, H. (Ed.). **Scholia in Iliadem**. Berlin: De Gruyer, 1978. v. 7.

ESCÓLIOS DE ARISTÓFANES. In: DÜBNER, F. (Ed.). **Scholia Graeca in Aristophanem**. Paris: Didot, 1877.

_____. In: HOLWERDA, Douwe (Ed.). **Prolegomena de comoedia: scholia in Nubes**. Groningen: Bouma, 1977.

_____. In: HOLWERDA, Douwe (Ed.). **Prolegomena de comoedia: scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam**. Groningen: Bouma, 1982.

_____. In: KOSTER, Willem J. W. (Ed.). **Prolegomena de comoedia: scholia in Nubes**. Groningen: Bouma, 1974.

_____. In: KOSTER, Willem J. W. (Ed.). **Prolegomena de comoedia: scholia in Vespas**. Groningen: Bouma, 1978.

_____. In: KOSTER, Willem J. W.; REGTUIT, Remco F.; HOLWERDA, Douwe (Eds.). **Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas**. Groningen: Wolters-Noordhoff, 2007.

_____. In: WILSON, N. G. (Ed.). **Prolegomena de comoedia: scholia in Acharnenses**. Groningen: Bouma, 1975.

ESCÓLIOS DE ÉSQUILO. In: SMITH, O. L. (Ed.). **Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia**. Leipzig: Teubner, 1976-1982. v. 1 e 2.

ESCÓLIOS DE EURÍPIDES. In: SCHWARTZ, E. (Ed.). **Scholia in Euripidem**. Berlin: Reimer, 1887. v. 1.

_____. In: SCHWARTZ, E. (Ed.). **Scholia in Euripidem**. Berlin: Reimer, 1891. v. 2.

ESCÓLIOS DE HOMERO. In: DINDORF, W. **Scholia Graeca in Homeri Odysseam**. Oxford: OUP, 1855. v. 1 e 2.

_____. In: LUDWICH, A. (Ed.). **Scholia in Homeri Odysseae α 1-309: auctiora et emendatiora**. Königsberg: Hartung, 1966 [1888-1890].

_____. In: NICOLE, J. (Ed.). **Les scolies genevoises de l'Iliade**. Geneva: Georg, 1891. v. 1.

ESCÓLIOS DE TUCÍDIDES. In: HUDE, K. (Ed.). **Scholia in Thucydidem ad optimos codices collata**. Leipzig: Teubner, 1927.

ÉSQUINES. In: MARTIN, V.; BUDÉ, G. (Eds.). **Eschine**: discours. Paris: Les Belles Lettres, 1928. v. 2.

EUSTÁCIO. In: STALLBAUM, G. (Ed.). **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam**. Leipzig: Weigel, 1825-1826. 2 v.

_____. In: VAN DER VALK, M. (Ed.). **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes**. Leiden: Brill, 1971. v. 1.

_____. In: VAN DER VALK, M. (Ed.). **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes**. Leiden: Brill, 1976. v. 2.

_____. In: VAN DER VALK, M. (Ed.). **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes**. Leiden: Brill, 1979. v. 3.

_____. In: VAN DER VALK, M. (Ed.). **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes**. Leiden: Brill, 1987. v. 4.

HEYNE, C. G. (Ed.). **Homeri Ilias**. Oxford: OUP, 1834. v. 1.

HOLWERDA, Douwe (Ed.). **Commentarium in Nubes. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem**. Groningen: Bouma, 1960.

_____. **Prolegomena de comoedia**: scholia in *Nubes*. Groningen: Bouma, 1977.

_____. **Prolegomena de comoedia**: scholia in *Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*. Groningen: Bouma, 1982.

HOMERO. In: HEYNE, C. G. (Ed.). **Homeri Ilias**. Oxford: OUP, 1834. v. 1.

_____. In: WILLCOCK, M. M. (Ed.). **Homer – Iliad**: books I-XII. London: Bristol Classical Press, 1978.

HUDE, K. (Ed.). **Scholia in Thucydidem ad optimos codices collata**. Leipzig: Teubner, 1927.

ISÓCRATES. In: MATHIEU, G; BRÉMOND, É. (Eds.). **Isocrate**: discours. Paris: Les Belles Lettres, 1929. v. 1.

_____. In: MATHIEU, G; BRÉMOND, É. (Eds.). **Isocrate**: discours. Paris: Les Belles Lettres, 1942. v. 3.

JOÃO TZETZES. In: HOLWERDA, Douwe (Ed.). **Commentarium in Nubes. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem**. Groningen: Bouma, 1960.

_____. In: KOSTER, Willem J. W. (Ed.). *Commentarium in Aves. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem*. Groningen: Bouma, 1962a.

_____. In: KOSTER, Willem J. W. (Ed.). *Commentarium in Ranas. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem*. Groningen: Bouma, 1960.

_____. In: KOSTER, Willem J. W. (Ed.). *Commentarium in Ranas. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem*. Groningen: Bouma, 1962b.

_____. In: POSITANO, Lydia Massa (Ed.). *Commentarium in Plutum. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem*. Groningen: Bouma, 1960.

KOSTER, Willem J. W. (Ed.). *Commentarium in Aves. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem*. Groningen: Bouma, 1962a.

_____. *Commentarium in Ranas. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem*. Groningen: Bouma, 1960.

_____. *Commentarium in Ranas. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem*. Groningen: Bouma, 1962b.

_____. *Prolegomena de comoedia: scholia in Nubes*. Groningen: Bouma, 1974.

_____. *Prolegomena de comoedia: scholia in Vespas*. Groningen: Bouma, 1978.

KOSTER, Willem J. W.; REGTUIT, Remco F.; HOLWERDA, Douwe (Eds.). *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 2007.

LASSERRE, F. (Ed.). *Les epodes d'Archiloque*. Paris: Belles Lettres, 1950.

LASSERRE, F.; BONNARD, A. (Eds.). *Archiloque: fragments*. Paris: Belles Lettres, 1958.

LÍSIAS. In: THALHEIM, T. (Ed.). *Lysiae orationes*. 2. ed. Leipzig: Teubner, 1913.

LUDWICH, A. (Ed.). *Scholia in Homeri Odysseae α 1-309: auctiora et emendatiora*. Königsberg: Hartung, 1966 [1888-1890].

MARCHANT, E. C. (Ed.). *Xenophontis opera omnia*. 2. ed. Oxford: Clarendon, 1921.

MARTIN, V.; BUDÉ, G. (Eds.). *Eschine: discours*. Paris: Les Belles Lettres, 1928. v. 2.

MATHIEU, G.; BRÉMOND, É. (Eds.). *Isocrate: discours*. Paris: Les Belles Lettres, 1929. v. 1.

_____. *Isocrate: discours*. Paris: Les Belles Lettres, 1942. v. 3.

MITCHELL, Thomas (Ed.). *The Knights of Aristophanes: with notes critical and explanatory*. Londres: Collingwood, 1836.

NÄCHSTADT, W. (Ed.). *Plutarchi moralia*. Leipzig: Teubner, 1935.

NICOLE, J. (Ed.). *Les scolies genevoises de l'Iliade*. Geneva: Georg, 1891. v. 1.

PLATÃO. In: BURNET, J. (Ed.). **Platonis opera**. Oxford: Clarendon, 1902. v. 4.

PLUTARCO. In: NÄCHSTADT, W. (Ed.). **Plutarchi moralia**. Leipzig: Teubner, 1935.

PORFÍRIO. In: SCHRADER, H. (Ed.). **Porphyrii quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquiae**. Leipzig: Teubner, 1880-1882. 2 v.

_____. In: SCHRADER, H. (Ed.). **Porphyrii quaestionum Homericarum ad Odysseam pertinentium reliquiae**. Leipzig: Teubner, 1890.

POSITANO, Lydia Massa (Ed.). **Commentarium in Plutum. Ioannis Tzetzae commentarii in Aristophanem**. Groningen: Bouma, 1960.

RENNIE, W. (Ed.). **The Acharnians of Aristophanes**: with introduction, critical notes and commentary. London: Edward Arnold, 1909.

SCHRADER, H. (Ed.). **Porphyrii quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquiae**. Leipzig: Teubner, 1880-1882. 2 v.

_____. **Porphyrii quaestionum Homericarum ad Odysseam pertinentium reliquiae**. Leipzig: Teubner, 1890.

SCHWARTZ, E. (Ed.). **Scholia in Euripidem**. Berlin: Reimer, 1887. v. 1.

_____. **Scholia in Euripidem**. Berlin: Reimer, 1891. v. 2.

SMITH, O. L. (Ed.). **Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia**. Leipzig: Teubner, 1976-1982. v. 1 e 2.

STALLBAUM, G. (Ed.). **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam**. Leipzig: Weigel, 1825-1826. 2 v.

SUDA. In: ADLER, A (Ed.). **Suidae lexicon**. Lexicographi Graeci. Leipzig: Teubner, 1928-1935. 4 v.

THALHEIM, T. (Ed.). **Lysiae orationes**. 2. ed. Leipzig: Teubner, 1913.

VAN DER VALK, M. (Ed.). **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes**. Leiden: Brill, 1971. v. 1.

_____. **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes**. Leiden: Brill, 1976. v. 2.

_____. **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes**. Leiden: Brill, 1979. v. 3.

_____. **Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes**. Leiden: Brill, 1987. v. 4.

WILLCOCK, M. M. (Ed.). **Homer – Iliad**: books I-XII. London: Bristol Classical Press, 1978.

WILSON, N. G. (Ed.). **Prolegomena de comoedia**: scholia in *Acharnenses*. Groningen: Bouma, 1975.

XENOFONTE. In: MARCHANT, E. C. (Ed.). **Xenophontis opera omnia**. 2. ed. Oxford: Clarendon, 1921.

REFERÊNCIAS

Esta seção inclui as referências a artigos, teses e livros citados no corpo deste trabalho bem como às traduções e comentários modernos também citados.

ABRAMS, M. H. **A glossary of literary terms**. New York: Holt, Rinehart & Wilson, 1993.

ADRADOS, F. R. Nueva reconstrucción de los epodos de Arquíloco. **Emerita**, n. 23, p. 1-78, 1955.

_____. **Fiesta, comedia y tragédia**. Madrid: Alianza, 1983.

ADRIAENSEN, Brigitte. **Arabescos para entendidos**: la poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000). Madrid: Verbum, 2007.

ALBINI, Umberto. La struttura del *Pluto* di Aristofane. **Parola del Passato**, v. 105, p. 427-442, 1985,

ALLAN, Jonathan A. Theorizing male virginity in popular romance novels. **Journal of Popular Romance Studies**, v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <http://jprstudies.org/2011/10/theorising-male-virginity/>. Acesso em: 4 jun. 2014.

ANDERSON, C. A. Athena's big finger: an unnoticed sexual joke in Aristophanes' *Knights*. **Classical Philology**, v. 103, n. 2, p. 175-181, 2008.

ANDERSON, Michael. Dionysus and the cultured policeman. **The Tulane Drama Review**, v. 11, n. 4, p. 99-104, 1967.

APTE, M. L. **Humour and laughter**: an anthropological approach. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

ARNOTT, W. G. Alexis and the parasite's name. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, v. 9, n. 2, p. 161-168, 1968.

ARROWSMITH, William; PARKER, Douglass (Trads.). **Three comedies**: *The Birds, The Clouds, The Wasps*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

BAL, Miek. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. Tradução: Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BALDWIN, Richard. **An Aristotelian critique of Homeric comic technique in the *Iliad***. Tese de doutorado em letras (humanidades). Programa de Letras da Florida State University. Tallahassee, 1997. 320 f.

BARBER, Benjamin R. **Strong democracy**: participatory politics for a new age. Berkeley: University of California Press, 1984.

BARRET, David (Trad.). **Aristophanes: *The wasps, The poet and the women, The frogs***. London: Penguin, 1964.

BARTLEY, J. O. The development of a stock character I: the stage Irishman to 1800. **The Modern Language Review**, v. 37, n. 4, p. 438-447, 1942.

BELL, Robert H. Homer's humor: laughter in the *Iliad*. **Humanitas**, v. 20, n. 1, p. 96-116, 2007.

BELL, Terry A. **The trickster figure in Hesiod's *Theogony***. Tese de doutorado em letras clássicas. Departamento de Clássicas da Universidade de Nova Iorque. Buffalo, 1994. 316 f.

BELTRAMETTI, Anna. La vena comica: *extrema ratio* o *principium sapientiae*? Quando Eurípide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia e non (solo) per far ridere. **Ítaca: Quaderns Catalans de Cultura Clàssica**, v. 20, p. 87-113, 2004.

BERGSON, Henri. **Laughter: an essay on the meaning of the comic**. Tradução: Clouesley Brereton e Fred Rothwell. New York: MacMillan, 1914.

_____. **Le rire: essai sur la signification du comique**. 375. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1978 [1924].

BERGSON, Lief. *Eirôn* und *Eirôneia*. **Hermes**, n. 99, p. 407-422, 1971.

BETHE, E. (Ed.). **Pollucis *Onomasticon***. Leipzig: Teubner, 1900. v. 1.

BIEBER, M. **The history of Greek and Roman theater**. Princeton: PUP, 1961.

BIERT, Anton F. H. Review: Craik's **Owls to Athens**. **Bryn Maur Classical Review**, v. 2, n. 3, 1991. p. 113-117.

BODNER, Keith D. **Illuminating personality: the dynamics of characterization in Biblical Hebrew literature**. Tese de doutorado em teologia. Departamento de Teologia da Universidade de Aberdeen. Aberdeen, Escócia, 1996. 280 f.

BOSCH, Teresa G. Type variations in three authors: studies on humour. **Philologica Canariensia**, v. 2 e 3, p. 117-136, 1996-1997.

_____. Héroes cómicos y actores: una aproximación a *Measure for measure*. **Philologica Canariensia**, v. 6 e 7, p. 205-217, 2000-2001.

BOUDON, Véronique. Aux marges de la médecine rationnelle: médecins et charlatans à Rome au temps de Galien (Ile. s. de notre ère). **Revue des Etudes Grecques**, v. 116, n. 1, p. 109-131, 2003.

BOUGHNER, Daniel C. The braggart in Italian Renaissance Comedy. **Publications of the Modern Language Association of America**, v. 58, n. 1, p. 42-83, 1943.

BOWIE, Angus M. **Aristophanes: myth, ritual, and comedy**. Cambridge: CUP, 1993.

_____. **Aristophanes**. In: DE JONG, Irene; NÜNLIST, René; BOWIE, Angus M. (Eds.). **Narratives in ancient Greek literature: studies in Greek narrative**. Mnemosyne. Leiden: Brill, 2004. v. 1, p. 281-995.

BREITHOLTZ, Lennart. **Die dorische Farce im griechischen Mutterland vor dem 5. Jahrhundert:** Hypothese oder Realität? *Studia Graeca et Latina Gothoburgensia* 10. Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1960.

BREMMER, Jan. Jokes, jokers and jokebooks in ancient Greek culture. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Eds.). **A cultural history of humour:** from antiquity to the present Day. Cambridge: Polity, 1997. p. 11-28

BRONEER, Oscar T. The Thesmophorion in Athens. **Hesperia**, v. 11, p. 250-274, 1936.

BROWN, P. G. McC. Menander, fragments 745 and 746 K-T, Menander's *Kolax*, and parasites and flatterers in Greek comedy. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, n. 92, p. 91-107, 1992.

BRUNORO, Mary-Ann. **The comic contest in Molière and Goldoni.** Dissertação de mestrado em literatura comparada. The University of British Columbia. Vancouver, 1983. 216 f.

BÜCHNER, Wilhelm. Über den Begriff der *Eirôneia*. **Hermes**, n. 76, p. 339-358, 1941.

BUCKLEY, Frank H. **The morality of laughter.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

BUIS, Emiliano J. ¿Acreeedores razonables o usureros malintencionados? Estrepsíades y la caracterización cómica de los prestamistas en Ar. *Nu.* 1214-1300. **Anales de Filología Clásica**, Buenos Aires, n. 20, p. 59-91, 2007.

_____. Diplomáticos y farsantes (Ar. *Ach.* 61-174): estrategias para una desarticulación cómica de la política exterior ateniense. **Estudios Griegos e Indoeuropeos**, n. 18, p. 249-266, 2008.

BURKERT, Walter. *Goês:* zum griechischen "Schamanismus". **Rheinisches Museum für Philologie**, v. 105, p. 36-55, 1962.

_____. **Greek religion.** Cambridge: HUP, 1985.

BURNETT, Anne P. **Three archaic poets.** Cambridge: HUP, 1983.

BUTRICA, James. The lost *Thesmophoriazusae* of Aristophanes. **Phoenix**, v. 55, n. 1-2, p. 44-76, 2001.

_____. The date of Aristophanes' lost *Thesmophoriazusae*: a response to Austin and Olson. **Leeds International Classical Studies**, v. 3, n. 7, p. 1-5, 2004.

CAMEROTTO, Alberto. Come diventare un eroe: le virtù e le imprese di Trygaios Athmoneus. **Incontri triestini di filologia classica**, v. 6, p. 257-287, 2006-2007.

CAREY, Christopher. Structure and strategy in Lysias XXIV. **Greece and Rome**, v. 37, p. 44-51, 1990.

_____. **Trials from Classical Athens.** London & New York: Routledge, 1997.

CARLEVALE, John. **Miseducation in Athenian drama of the late fifth century**. Tese de doutorado em letras clássicas. Departamento de Clássicas da Universidade de Boston. Boston, 1999. 262 f.

CARTLEDGE, Paul. Hoplites and heroes: Sparta's contribution to the technique of ancient warfare. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 97, p. 11-27, 1977.

CARVALHO DA SILVA, Joaquim. **Dicionário da língua portuguesa medieval**. 2. ed. Londrina: EDUEL, 2009.

CASPER, Vivian C. **Shaw's plays in the light of theories of comic form**: an increasing linear vision. Tese de doutorado em literatura e língua modernas. Rice University. Houston, 1971. 168 f.

CATO, Dennis. **The conservative element in the educational thought of Aristophanes**. Dissertação de mestrado em educação. Departamento de Fundamentos Sociais da Universidade McGill. Montreal, 1978. 159 f.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1999.

CLARK, William. Narratology and the study of science. **Studies in History and Philosophy of Science**, v. 26, n. 1, p. 1-71, 1995.

CLARKE, Howard W. The humor of Homer. **Classical Journal**, v. 64, n. 6, p. 246-252, 1969.

COLLA, Elena. **Aspetti del comico nel Corpus Lysiacum**. Tese de doutorado em filologia grega e latina. Departamento de Filologia Clássica e Medieval da Università degli Studi di Parma. Parma, 2011. 213 f.

COMPTON-ENGLE, G. Control of costume in three plays of Aristophanes. **American Journal of Philology**, v. 124, n. 4, p. 507-535, 2003.

CONSTANTINIDES, Elizabeth. **The characters of Middle Comedy**. Tese de doutorado em filosofia. Departamento de Filosofia da Universidade de Columbia. New York, 1965. 151 f.

COOK, Arthur B. **Zeus**: a study in ancient religion. Cambridge: CUP, 1940. v. 3.

COOPER, Lane. **An Aristotelian theory of comedy**: with an adaptation of the *Poetics*, and a translation of the *Tractatus Coislinianus*. New York: Harcourt, 1922.

CORNFORD, Francis MacDonald. **Thucydides mythistoricus**. London: E. Arnold, 1907.

_____. **Principium sapientiae**: the origins of Greek philosophical thought. Cambridge: CUP, 1952.

_____. **The origin of Attic comedy**. Garden City, N.Y.: Anchor, 1961 [1914].

CORRÊA, Paula da Cunha. **Um bestiário arcaico**: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

CSAPO, Eric. **Stock scenes in Greek comedy**. Tese de doutorado em letras clássicas. Departamento de Clássicas da Universidade de Toronto. Toronto, 1986. 440 f.

CSAPO, Eric; SLATER, William J. **The context of ancient drama**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

DAMON, Cynthia. **The mask of the parasite: a pathology of Roman patronage**. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1997.

DE JONG, Irene J. F. **Narrative in drama: the art of the Euripidian messenger-speech**. Leiden: Brill, 1991.

_____. Between word and deed: hidden thoughts in the *Odyssey*. In: DOHERTY, Lillian E. **Oxford readings in classical studies: Homer's *Odyssey***. Oxford: OUP, 2009. p. 61-90.

DE LUCA, Kenneth M. **Aristophanes's male and female revolutions: a reading of Aristophanes's *Knights* and *Assemblywomen***. Oxford: Lexington, 2005

DE PRACONTAL, Michel. **A impostura científica em dez lições**. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

DE STE CROIX, Geoffrey E. M. **The origins of the Pelopponesian war**. London: Duckworth, 1972.

DE TEMMERMAN, Koen. Where philosophy and rhetoric meet: character typification in the Greek novel. In: MORGAN, J. R.; JONES, Meriel (Eds.). **Philosophical presences in the ancient novel**. Groningen: Groningen University Library, 2007. p. 85-110.

DÈTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **Les ruses d'intelligence: la mètis des Grecs**. Paris: Flammarion, 1974.

DICIONÁRIO etimológico online: dicionário brasileiro da origem das palavras. 2007-2012. Disponível em: <http://www.dicionarioetimologico.com.br/>. Acesso em: 14 mai 2012.

DOHM, H. **Magheiros: die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie**. München: Beckische, 1964.

DOVER, Kenneth J. **Aristophanic comedy**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1972.

DREW, D. L.; CRAWFORD, D. S. Greek comedy's ancestry. **Bulletin of the Faculty of Arts**, Cairo, v. 14, p. 69-, 1952.

DUARTE, Adriana da S. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas, 2000.

_____. A vingança de Fedra: a *parábase d'As mulheres que celebram as Tesmofórias*. **Phaos**, n. 2, p. 73-83, 2002.

_____. **Cenas de reconhecimento na poesia grega**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DUCHEMIN, J. **L'agôn dans la tragédie grecque**. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

DUNCAN, Anne. Agathon, Essentialism, and gender subversion in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*. **The European Studies Journal**, v. 17-18, p. 25-40, 2000-2001.

_____. **Performance and identity in the Classical world**. Cambridge: CUP, 2006.

DUNDES, Alan (Ed.). **The evil eye: a case book**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

DURÁN, Maria de los Ángeles. *Alazones logoi*. **Emerita: Revista de Linguística y Filología Clásica**, v. 60, n. 2, p. 311-328, 1992.

DUVIGNAUD, Jean. **Rire et après: essai sur le comique**. Paris: Desclée du Brouwer, 1999.

EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. **Historia de la literatura clásica: literatura griega**. Madrid: Gredos, 1990. v. 1.

EASTMAN, Max. **The sense of humor**. New York: C. Scribner's, 1921. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012978881>. Acesso em: 9 abr 2013.

_____. Why we snarl at our friends. **The Saturday Review of Literature**, 8 jul 1933, p. 687.

_____. **Enjoyment of laughter**. New York: Simon & Schuster, 1936.

EDINBURGH. The comedies of Aristophanes. **The Edinburgh Review**, v. 34, n. 68, p. 271-320, 1820.

EDMUNDS, Lowell. Aristophanes' *Acharnians*. In: HENDERSON, Jeffrey (Ed.). **Aristophanes: essays in interpretation**. Yale Classical Studies, n. 26. Cambridge: CUP, 1980. p. 1-42

EPSTEIN, P. D. Aristophanes' *Thesmophoriazusae* and the nature of tragedy. **Animus**, v. 8, p. 1-8, 2003.

ESPERT-GUERRERO, Leticia. Algunos rasgos atípicos en la caracterización de personajes femeninos en Menandro. **Philologica Urcitana**. v. 3, p. 13-41, 2010.

ESSLIN, Martin. **The theatre of the absurd**. Revised and enlarged edition. London: Penguin, 1968

FÉRAL, Cláudia Manoel Rached. **O agôn na poética aristofânica: diversidade da forma e do conteúdo**. Tese de doutorado em estudos literários. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Araraquara, 2009. 305 f.

FERNANDES, Isabela. A festa das Anthestérias e sua referência em Aristófanes. In: LESSA, Fábio de Souza; BUSTAMANTE, Regina M. da Cunha (Orgs.). **Memória e festa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 207-215.

FERNÁNDEZ, Claudia N. **Plutos de Aristófanes: la riqueza de los sentidos**. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de la Plata, 2002.

FISCHER, Nick. Gymnasia and social mobility in Athens. In: CARTLEDGE, Paul; MILLETT, Paul; VON REDEN, Sitta (Eds.). **Kosmos: essays in order, conflict and community in Classical Athens**. Cambridge: CUP, 1998. p. 84-101.

_____. The bad boyfriend, the flatterer and the sykophant: related forms of the *kakos* in democratic Athens. In: SLUITER, Ineke; ROSEN, Ralph M. (Eds.). **Kakos: badness and anti-value in Classical antiquity**. Leiden: Brill, 2008. p. 185-232.

FORBES; Peter B. R.; BROWNING, Robert. Tzetzes. In: HAMMOND, N. G. L.; SCULLARD, H. H. (Eds.). **The Oxford classical dictionary**. 2. ed. Oxford: Clarendon, 1970. p. 1102.

FRÄNKEL, H. **Early Greek poetry and philosophy: a history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century**. Tradução: M. Hadas e J. Willis. Oxford: Basil Blackwell: 1975.

FRASER, William R. **Metaphors in Aeschines the orator**. Tese de doutorado. John Hopkins University. Baltimore, 1897. 75 f.

FRERE, John H.; FRANCKLIN, Thomas; WODHULL, Michael (Trad.). **Plays of Aristophanes, Sophocles and Euripides**. Elibron Classics Replica Edition. Londres & Nova Iorque: George Routledge & Sons, 2006.

FREUD, Sigmund. **Jokes and their relation to the unconscious**. New York: Norton, 1960 [1905]. Em português: **O chiste e a sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Humor. **International Journal of Psychoanalysis**, v. 9, p. 1-6, 1928.

FRY, William F. Introduction to the Transaction edition. In: EASTMAN, Max. **Enjoyment of laughter**. New Brunswick, NJ: Transaction, 2009. p. xix-xxxviii.

FRYE, Northrop. Characterization in Shakespearian comedy. **Shakespeare Quaterly**, v. 4, n. 3, p. 271-277, 1953.

_____. **Anatomy of criticism: four essays**. New York: Atheneum, 1957.

GAISFORD, Thomas (Ed.). **Etymologicum magnum**. Oxford: OUP, 1848.

GASTER, Theodore. Editor's preface. In: CORNFORD, F. M. **The origin of Attic comedy**. Garden City, N.Y.: Anchor, 1961. p. xiii-xxx.

GELZER, T. **Der epirrhematische Agon bei Aristophanes: Untersuchungem zur Struktur der attischen Alten Komödie**. München: Beck, 1960.

GEORGE, James (Trad.). **Apollodorus: Library**. Cambridge: HUP, 1921. 2 v.

GIESE, Emil J. A. **De parasi persona capita selecta: dissertatio inauguralis**. Berlin: R. Trenkel, 1908.

GIL, Luis. La figura del médico en la comedia ática. **Cuadernos de Filología Clásica**, v. 3, p. 35-92, 1972.

_____. Comédia ática y sociedad ateniense: tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva. **Estudios Clásicos**. v. 18, n. 72, p. 151-186, 1974.

_____. El *alazôn* y sus variantes. **Estudios Clasicos**, v. 25, p. 39-57, 1981-1983.

GOLDEN, Leon. *To geloion* in the *Iliad*. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 93, p. 47-57, 1990.

GOMME, A. W. Aristophanes and politics. **Classical Review**, n. 52, p. 97-109, 1938.

GRAF, Beverly J. **Drama in Plato's *Symposium***: why can't a playwright be more like a philosopher? Tese de doutorado em letras clássicas. Departamento de Clássicas da Universidade de Princeton. Princeton, 1988. 219 f.

GRIFFITH, R. Drew; MARKS, Robert B. (Eds.). **A funny thing happened on the way to the agora**: ancient Greek and Roman humour. Kingston, ONT: Legacy, 2007.

_____. A fool by any other name: Greek *alazôn* and Akkadian *aluzinnu*. **Phoenix**, v. 65, n. 1-2, p. 23-38, 2011.

GRIFFITHS, F. T.; RABINOWITZ, S. J. Tolstoy and Homer. **Comparative Literature**, v. 35, n. 2, p. 97-125, 1983.

GUTSELL, James B. **Irony in the fallen world of George Chapman**: a study of irony in Chapman's poems, comedies, and tragedies. Tese de doutorado em literatura. University of Connecticut. 1967.

HABASH, Martha. The odd Thesmophoria of Aristophanes' *Thesmophoriazusae*. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 38, p. 19-40, 1997.

HADAS, Moses. **A history of Greek literature**. New York/London: Columbia University Press, 1950.

HAGER, Alan. **Dazzling images**: the masks of Sir Philip Sidney. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1991.

HAGUE, Angela. **Iris Murdoch's comic vision**. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1984.

HALLIWELL, Francis Stephen. Aristophanic satire. **Yearbook of English Studies**, n. 14, p. 6-20, 1984.

_____. The uses of laughter in Greek culture. **Classical Quaterly**, v. 41, n. 2, p. 279-296, 1991.

_____. Comedy and publicity in the society of the polis. In: SOMMERSTEIN, Alan H. et al. (Ed.). **Tragedy, comedy and the polis**: papers from the Greek Drama Conference. Bari: Levante, 1993. p. 271-313

HALPERN, Richard. Theater and democratic thought: Arendt to Rancière. **Critical Inquiry**. Chicago, v. 37, n. 3, p. 545-572, 2011.

HARDING, P. Comedy and rhetoric. In: WORTHINGTON, I. **Persuasion**: Greek rhetoric in action. London/New York: 1994. p. 196-221.

HARRIS, John P. **Insect imagery in Aristophanes**. Dissertação de mestrado em Letras Clássicas. Universidade de Manitoba, Canadá, 1989. 262 f.

HARRISON, Jane E. **Mythology and monuments of ancient Athens being a translation of a portion of the Attica of Pausanias**. London: Macmillan, 1890. Disponível em: <http://www.questia.com/read/93750809/mythology-monuments-of-ancient-athens-being-a-translation>. Acesso em: 19 dez. 2013.

_____. **Prolegomena to the study of Greek religion**. Princeton, N.J.: PUP, 1991 [1903].

_____. **Themis**: a study of the social origins of Greek religion. With an excursus on the ritual forms preserved in Greek tragedy by Gilbert Murray and a chapter on the origin of the Olympic Games by F. M. Cornford. Cambridge: CUP, 1927 [1912a].

_____. **Ancient art and ritual**. Boston, Mass : IndyPublish, 2000 [1912b].

HARTLAND, Edwin S. **Legend of Perseus**. London: Nutt, 1896. 3 v.

HARVEY, David. The sykophant and sykophancy: vexatious redefinition. In: CARTLEDGE, P.; MILLET, P.; TODD, S. (Eds.). **Nomos**: essays in Athenian law, politics, and society. Cambridge: CUP, 1990. p. 103-121

HARVEY, David; WILKINS, John (Eds.). **The rivals of Aristophanes**: studies in Athenian old comedy. London: Duckworth/The Classical Press of Wales, 2000.

HEATH, Malcolm. **Political comedy in Aristophanes**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.

HENDERSON, Jeffrey. The demos and comic competition. In: WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. (Eds.). **Nothing to do with Dionysos?**: Athenian drama in its social context. Princeton: PUP, 1990. p. 271-313.

_____. (Ed.). **Aristophanes: Acharnians & Knights**. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, 1998a. v. 1.

_____. (Ed.). **Aristophanes: Clouds, Wasps & Peace**. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, 1998b. v. 2.

_____. (Ed.). **Aristophanes: Birds, Lysistrata & Women at the Thesmophoria**. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, 2000. v. 3.

_____. (Ed.). **Aristophanes: Frogs, Assemblywomen & Wealth**. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, 2002. v. 4.

_____. (Ed.). **Aristophanes**: fragments. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, 2007. v. 5.

HERTER, Hans. **Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel**. Darstellung und Deutung. Iserlohn: Silva-Verl., 1947.

HOFFMANN, Rachel. **O bestiário humano: a ironia em A república dos corvos** de José Cardoso Pires. Dissertação de mestrado em literaturas em língua portuguesa. Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, São Paulo, 2008. 116 f.

HOKENSON, Jan Walsh. **The idea of comedy: history, theory, critique**. Cranbury, N.J.: Rosemont, 2006.

HOLMAN, C. Hugh; HARMON, William. **A handbook to literature**. 5. ed. New York: Macmillan, 1986.

HOLMES, Lorna M. **Character naming in Aristophanes**. Tese de doutorado em filologia clássica. Departamento de Clássicas da Universidade de Harvard. Cambridge, 1990. 171 f.

HORTA, Guida Nedda B. P. O riso grego pré-aristofânico: o grotesco, o ridículo e o libertino no helesnismo pré-aristofânico. **Calíope**, v. 3, n. 5, p. 55-69, 1986.

HUBBARD, T. **The mask of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis**. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução: Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1936].

JAMES, Peter; THORPE, Nick. **O livro de ouro dos mistérios da Antiguidade: os maiores enigmas da história da humanidade**. Tradução: Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JAULIN, A. Le rire logique: usages de *geloion* chez Aristote. In: DESCLOS, Marie-Laurence. (Ed.). **Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne**. Grenoble: Millon, 2000. p. 319-332.

JEMIELITY, Thomas. **Satire and the Hebrew prophets**. Louisville, KY: Westminster/John Knox, 1992.

JOHNSON, Marguerite; RYAN, Terry. **Sexuality in Greek and Roman society and literature: a sourcebook**. Abingdon: Routledge, 2005.

JONES, D. M.; WILSON, N. G. (Ed.). **Prolegomena de comoedia: scholia in Equites**. Groningen: Wolters Noordhoff, 1969.

KAIMIO, M. Comic violence in Aristophanes. **Arctos**, v. 24, p. 47-72, 1990.

KANAVOU, Nikoletta. **Aristophanes' comedy of names: a study of speaking names in Aristophanes**. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2011.

KARACHALIOS, Foivos-Spyridon. Aristophanes' lost Thesmophoriazusae revisited: on the date and plot. **Leeds International Classical Studies**, v. 5, n. 2, p. 1-23, 2006.

KARAMANOU, Ioanna. As threatening as the Persians: Euripides in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*. In: CAREY, Christopher; EDWARDS, Michael (Ed.). **Marathon: 2,500 Years. Proceedings of the Marathon Conference 2010**. London: Institute of Classical Studies, University of London, 2013. p. 155-164.

KIBUUKA, Greice F. D. **A comédia de Aristófanes na fase de transição**. Tese de doutorado em letras clássicas. Departamento de Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010. 151 f.

KNOX, Dilwyn. **Ironia**: medieval and Renaissance ideas on irony. Leiden/New York: Brill, 1989.

KRAUSS, Amanda N. **Untaming the shrew**: marriage, morality and plautine comedy. Tese de doutorado em letras clássicas. Departamento de Clássicas da Universidade do Texas. Austin, 2004. 276 f.

KURY, Mário da Gama (Trad.). **As vespas, As aves, As rãs**: Aristófanes. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Diôgenes Laêrtios**: vidas e doutrinas dos filósofos ilustres. 2. ed. Brasília: Editora da UnB, 2008.

LANE, Melissa. The evolution of *eirôneia* in Classical Greek texts: why Socratic *eirôneia* is not Socratic irony. **Oxford Studies in Ancient Philosophy**, n. 31, p. 49-83, 2006.

LANGER, Suzanne K. **Feeling and form**: a theory of art developed from **Philosophy in a new key**. London: Routledge & Kegan Paul, 1953.

LANGERBECK, H. Margites. **Harvard Studies in Classical Philology**, n. 63, p. 33-63, 1958.

LAPE, Susan. **Reproducing Athens**: Menander's comedy, democratic culture, and the Hellenistic city. Princeton, NJ: PUP, 2004.

LARSON, Jennifer. **Ancient Greek cults: a guide**. New York/London: Routledge, 2007.

LATEINER, Donald. **Sardonic smile**: nonverbal behavior in Homeric epic. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

LAURIOLA, Rosanna. Athena and the Paphlagonian in Aristophanes' *Knights*: re-considering *Equites* 1090-5, 1172-81. **Mnemosyne**, v. 59, n. 1, p. 75-94, 2006.

LESKY, Albin. **A history of Greek literature**. Indianapolis: Hackett, 1966.

_____. **Historia de la literatura griega**. Tradução: José M. Díaz Regañón; Beatriz Romero. Madrid: Gredos, 1985.

LEVINE, Daniel B. Homeric laughter and the unsmiling suitors. **Classical Journal**, v. 78, n. 2, p. 97-104, 1983.

_____. **Some thoughts on Greek religion in Aristophanes' *Peace***. 2002. Disponível em: <http://www.uark.edu/campus-resources/dlevine/Peace.html>. Acesso em: 26 set. 2013.

LIAL, William. A representação cômica de uma sociedade na comédia *Acarnenses* de Aristófanes. In: POMPEU, Ana Maria C.; ARAÚJO, Orlando L. de; PIRES, Robert B. (Orgs.). **O riso no mundo antigo**. Fortaleza: Expressão, 2012. p. 229-240.

LOFBERG, J. O. The sycophant-parasite. **Classical Philology**, Chicago, n. 15, p. 61-72, 1920.

LOWE, J. C. B. The manuscript evidence for changes of speaker in Aristophanes. **Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London**, v. 9, p. 27-42, 1962.

LOWE, N. J. **The Classical plot and the invention of Western narrative**. Cambridge: CUP, 2000.

_____. Euripides. In: DE JONG, Irene; NÜNLIST, René; BOWIE, Angus M. (Eds.). **Narratives in ancient Greek literature: studies in Greek narrative**. Mnemosyne. Leiden: Brill, 2004. v. 1, p. 269-280.

LUDOVICI, Anthony M. **The secret of laughter**. New York: Viking, 1933.

LYKKNES, Annette. **Ellen Gleditsch**: professor, radiochemist, and mentor. Tese de doutorado em química. Norwegian University of Science and Technology. Trondheim, Norway. 188 f. 2005.

MACDOWELL, Douglas M. The meaning of *alazôn*. In: CRAIK, Elizabeth M. (Ed.). **Owls to Athens: essays on Classical subjects presented to Sir Kenneth Dover**. Oxford: Clarendon, 1990. p. 287-292.

MAGÁN, Manuel Cerezo. **Algunas observaciones en torno a la originalidad de la técnica biográfica plutarquea**. Madrid: Ediciones Clásicas, 1996.

MAJOR, Wilfred E. Aristophanes and *alazoneia*: laughing at the parabasis of the *Clouds*, **Classical World**, v. 99, n. 2, p. 131-144, 2006.

MANNING, Brennan. **O impostor que vive em mim**. Tradução: Marson Guedes. São Paulo: Mundo Cristão, 2007.

MARKANTONATOS, Andrew. **Tragic narrative: a narratological study of Sophocles' *Oedipus at Colonus***. Berlin: de Gruyter, 2002.

MARKOVITS, Elizabeth. **Doddering dotards: flattery, *parrhêsia*, and old man Demos in Aristophanes' *Knights***. American Political Association Meeting, 2010.

_____. **Doddering dotards and brazen ingrates: *arché* and finitude in Aristophanes**. American Political Association Meeting, 2012.

MARTIN, R. P. **The language of heroes: speech and performance in the *Illiad***. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

MARZULLO, B. Strepsiade. **Maia**, n. 6, p. 99-124, 1953.

MAYHEW, Robert (Trad.). **Aristophanes: *Assembly of women***. Amherst, NY: Prometheus, 1997.

MAZON, P. **Essai sur la composition des comédies d'Aristophane**. Paris: Hachette, 1904.

_____. La farce dans Aristophane, et les origines de la comédie en Grèce. **Revue d'histoire du théâtre**, v. 3, p. 7-18, 1951.

MCLEISH, Kenneth. **The theatre of Aristophanes**. New York: Taplinger, 1980.

MELTZER, G. The role of comic perspectives in shaping Homer's tragic vision. **Classical World**, n. 83, p. 265-280, 1989-1990.

MICHELE, Fausto de. Il guerriero ridicolo e la sua storia ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota. **Quaderni d'italianistica**, v. 20, n. 1-2, p. 7-20, 1999.

MILLER, Harold W. Some tragic influences in the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 77, p. 171-182, 1946.

_____. Euripides' *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes. **Classical Philology**, v. 43, n. 3, p. 174-183, 1948.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MIRALLES, Carles; PÒRTULAS, Jaume. **Archilochus and the iambic poetry**. Roma: Ateneo, 1983.

MORREALL, John. **Taking laughter seriously**. Albany, N.Y.: State University of New York, 1983.

MOUNTFORD, James F. Scholia. In: HAMMOND, N. G. L.; SCULLARD, H. H. (Eds.). **The Oxford classical dictionary**. 2. ed. Oxford: Clarendon, 1970. p. 960-961.

MOUNTFORD, James F.; BROWNING, Robert. Didymus. In: HAMMOND, N. G. L.; SCULLARD, H. H. (Eds.). **The Oxford classical dictionary**. 2. ed. Oxford: Clarendon, 1970. p. 340-341.

MURRAY, G. Gilbert A. Excursus on the ritual forms preserved in Greek tragedy. In: HARRISON, Jane E.; MURRAY, G. Gilbert A.; CORNFORD, Francis M. (Eds.). **Themis: a study of the social origins of Greek religion**. Cambridge: CUP, 1912. p. 341-366.

_____. (Trad.). **Aristophanes - The knights**: with introduction and notes. Londres: George Allen, 1956.

NAGY, Gregory. **The best of the Achaeans**: concepts of the hero in archaic Greek poetry. Baltimore: John Hopkins University Press, 1979.

NATOLI, Bartolo A. **Aidein kakôs**: the role of the *skolion* in Aristophanic depiction of generational conflict. Austin: University of Texas at Austin, 2008.

NEIL, Robert A. **The Knights of Aristophanes**. Cambridge: [s.n.], 1909.

NESSLRATH, H.-G. **Lukians Parasitendialog**. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte. Berlin & New York: De Gruyter, 1985.

NIEDDU, Gian Franco. A poet at work: the parody of Helen in the *Thesmophoriazusae*. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 44, p. 331-360, 2004.

NORMAN, Fredrik. **"A peaceful world is a boring world"**: a study in narrative structure and mythological elements in Squaresoft's *Chrono Trigger*. Faculty of Education and Business Studies, University of Gävle. Gävle, 2011. 43 f.

NUSSBAUM, Martha. Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom. **Yale Classical Studies**, v. 26, p. 43-87, 1980.

OBER, Josiah. **Political dissent in democratic Athens**: intellectual critics of popular rule. Princeton, N.J.: PUP, 1998.

O'BRYHIM, Shawn (Ed.). **Greek and Roman comedy**: translations and interpretations of four representative plays. Austin, TX: University of Texas Press, 2001.

OLIVEIRA, Francisco de. Teatro e poder na Grécia. **Hvmanitas**, v. 45, p. 69-93, 1993.

OLSON, S. Douglas. The identity of the despotês at Ecclesiazusae 1127f. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, v. 28, p. 161-166, 1987.

_____. The love duet in Aristophanes' *Ecclesiazusae*. **Classical Quarterly**, v. 38, n. 2, p. 328-330, 1988.

_____. **Clouds** 537-44 and the original version of the play. **Philologus**, n. 138, p. 32-37, 1994.

_____. Aristophanes, *Equites* 947-59 and the Athenian public seal. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, n. 113, p. 253-254, 1996.

_____ (Ed.). **Aristophanes: Acharnians**, edited with introduction and commentary. Oxford: OUP, 2002.

OSBORNE, R. Vexatious litigation in Classical Athens: sykophancy and the sykophant. In: CARLEDGE, P.; MILLET, P.; TODD, S. (Eds.). **Nomos**: essays in Athenian law, politics, and society. Cambridge: CUP, 1990. p. 83-102.

_____. Competitive festivals and the polis: a context for dramatic festivals at Athens. In: SOMMERSTEIN, Alan H. *et al.* (Eds.). **Tragedy, comedy and the polis**: papers from the Greek drama conference, Nottingham 18-20 July 1990. Bari: Levante, 1993. p. 21-37.

PAGANELLI, Luigi. Echi storico-politici nel "Ciclope" euripidea. **Proagones**, Padua, v. 18, p. 21-34, 1979.

PALHARES, Andreza J. F. Uma reflexão sobre a construção de personagens cômicos a partir d'As *nuvens* de Aristófanes. **Palimpsesto**, v. 9, n. 10, p. 1-17, 2010.

PANAGIOTARAKOU, Eleni. **Aristophanes' Acharnians**: pursuing peace with an iambic *peitho*. Tese de doutorado em filosofia. Concordia University. Montreal, 2009. 209 f. 2009

PARKER, Douglass (Trad.). **Aristophanes: The Acharnians**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1961.

_____. **Aristophanes' Clouds** or, **Intelligentia dementia** or, **Ponêria unloosed** or, **When the system goes wrong**. Austin, TX: University of Texas, 12 nov. 2001.

PAVLOVSKIS, Z. Aristotle, Horace, and the ironic man. **Classical Philology**, Chicago, v. 3, n. 1, p. 22-41, 1968.

PELLING, Christopher B. R. (Ed.). **Characterization and individuality in Greek literature**. Oxford: OUP, 1990.

PETRIDES, Antonis K. Aegina, Thucydides, son of Melesias, and Aristophanes' *Acharnians* 709: an old crux revisited. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, n. 50, p. 490-498, 2010.

PFEIFFER, R. **History of Classical scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic age**. Oxford: OUP, 1968.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace. **Dithyramb, tragedy and comedy**. 2. ed. Oxford: Clarendon, 1962.

PIRES, Robert B. **Epikômios hymnos**: investigações sobre a *performance* dos epinícios pináricos. Tese de doutorado em letras clássicas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. 315 f.

POMPEU, Ana Maria C. **Aristófanes e Platão**: a justiça na *polis*. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2011.

_____. Quem ri de quem na comédia aristofânica? Diceópolis ri de Lâmacos em *Acarnenses*. In: POMPEU, Ana Maria C.; ARAÚJO, Orlando L. de; PIRES, Robert B. (Orgs.). O riso no mundo antigo. Fortaleza: Expressão, 2012. p. 173-182

POPPELREUTER, Josephus. **De comoediae atticae primordiis particulae duae**. Berlin: Typis Ullsteinii, 1893.

PORTER, J. R. Adultery by the book: Lysias 1 (on the murder of Eratosthenes) and comic diegesis. In: CARAWAN, E. (Ed.). **Oxford readings in the Attic orators**. Oxford: OUP, 2007. p. 60-88.

PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. **Poétique**: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, v. 14, p. 178-196, 1973.

PRITCHARD, David. Athletics, education and participation in Classical Athens. In: PHILLIPS, David J. *et al.* **Sport and festival in the ancient Greek world**. Swansea: Classical Press of Wales, 2003. p. 293-350.

_____. Kleisthenes, participation and the dithyrambic contests of late archaic and Classical Athens. **Phoenix**, v. 58, p. 208-228, 2004.

PROPP, Vladimir. **Morphology of the folk-tale**. Austin, TX: University of Texas Press, 1968 [1928].

RAMALHO, Américo da Costa (Trad.). **Pluto**: a riqueza, de Aristófanes. Clássicos Gregos. Brasília: Editora da UnB, 1999.

RAMOS, Manuel F. Autoelogio e inveja na obra moral de Plutarco. In: PEREIRA, Belmiro F.; DESERTO, Jorge (Orgs.). **Symbolon II**: inveja e emulação. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. p. 125-137.

RANDOLPH, Thomas. **The muses looking-glasse**. Oxford: Leonard Lichfield, 1638.

_____. The muses looking-glasse. In: REED, Isaac; GILCHRIST, Octavius (Eds.). **A select collection of old plays in twelve volumes**. London: Septimus Prowett, 1825. p. 140-226.

RAU, Peter. Das Tragödienspiel in der Thesmophoriazusen. In: NEWIGER, Hans J. (Org.). **Aristophanes und die Alte Komödie**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. p. 339-356.

RAY, Alexander P. **Declamation and story-telling**: first-person speech in Apuleius' *Metamorphoses*. Honor thesis in Classics. Middletown, CONN. Wesleyan University. 2013. 89 f.

RECKFORD, Kenneth J. Father-beating in Aristophanes' *Clouds*. In: BERTMAN, Stephen (Ed.). **The conflict of generations in ancient Greece and Rome**. Amsterdam: B. R. Grüner, 1976. p. 89-118.

_____. **Aristophanes' old-and-new comedy**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

REICH, Hermann. **Der Mimos**: ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1903.

RENAN, Yael. "Angelfaces clustered like bright lice": comic elements in modern writing. **Comparative Literature**, v. 35, n. 3, p. 247-261, 1983.

REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. **Scribes and scholars**: a guide to the transmission of Greek and Latin literature. 3. ed. Oxford: OUP, 1991.

RIBBECK, Otto. Über der Begriff des *Eirôn*. **Rheinisches Museum für Philologie**, n. 31, p. 381-400, 1876.

_____. **Alazon**: ein Beitrag zug Antiken Ethologie. Leipzig: G. Teubner, 1882.

RIBBECK, Otto; OTTO, Johann K. **Kolax**: ein ethologische Studie. Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, v. 9, n. 1. Leipzig: S. Hirzel, 1884.

RICHARDS, Ivor A. **Principles of literary criticism**. London: Routledge, 1924.

RIVERS, J. E. Rhetoric and irony in Aristophanes: *Clouds* 518-562. In: CALDER III, W. et al. (Eds.). **Hypatia**: essays in Classics, comparative literature, and philosophy presented to Hazel E. Barnes on her 70th birthday. Boulder: Colorado Associated University Press, 1985. 169-185.

ROGERS, Benjamin B. (Trad.). **The comedies of Aristophanes: The Plutus**. London: George Bell, 1907. v. 11.

_____. (Trad.). **Aristophanes: The Acharnians; The clouds; The knights; The wasps**. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, 1950. v. 1.

_____. (Trad.). **Aristophanes: The peace; The birds; The frogs**. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, 1996 [1924]. v. 2.

_____. (Trad.). **Aristophanes: The Lysistrata; The thesmophoriazusae; The ecclesiazusae; The Plutus**. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, 1979. v. 3.

_____. The plays of Aristophanes. In: HUTCHINS, Robert M. (Ed.). **Aeschylus, Sophocles, Euripides & Aristophanes**. Great Books of the Western World. Encyclopaedia Britannica. Chicago: William Benton, 1952. p. 445-642.

ROOS, Ervin. **Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie**. Lund: Gleerup, 1951.

ROSEN, Ralph M. Old comedy and the iambographic tradition. **American Classical Studies**, n. 19, p. 59-82, 1988.

_____. The death of Tersites and the sympotic performance of iambic mockery. **Pallas**, n. 61, p. 121-132, 2003.

ROSENBLOOM, D. From *ponêros* to *pharmakos*: theater, social drama and revolution in Athens, 428-404 BCE. **Classical Antiquity**, v. 21, p. 283-346, 2002.

_____. *Ponêroi* vs. *chrêstoi*: the ostracism of Hyperbolos and the struggle for hegemony in Athens after the death of Perikles. Part 1. **Transactions of the American Philological Association**, v. 133, p. 55-105, 2003.

_____. *Ponêroi* vs. *chrêstoi*: the ostracism of Hyperbolos and the struggle for hegemony in Athens after the death of Perikles. Part 2. **Transactions of the American Philological Association**, v. 134, p. 324-358, 2004.

ROTHWELL, JR., Kenneth S. **Politics and persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae**. Leiden: Brill, 1990.

_____. The continuity of the chorus in fourth-century Attic comedy. **Greek, Roman and Bizantine Studies**, v. 33, n. 3, p. 209-225, 1992

_____. **Nature, culture, and the origins of Greek comedy**: a study of animal choruses. Cambridge: CUP, 2006.

ROZIK, Eli. The ritual origin of theatre: a scientific study or theatrical ideology? **The Journal of Religion and Theatre**, v. 2, n. 1, p. 105-118, 2003. Disponível em: http://www.rjournal.org/vol_2/no_1/rozik.html. Acesso em: 12 mar 2011.

RUBIÃO, Laura L. O herói cômico e os (im)passes de sua trajetória: uma contribuição à ética da psicanálise. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p. 144-158, 2008.

RUCK, Carl. Euripides' mother: vegetables and the *phallos* in Aristophanes. **Arion: a Journal of Humanities and the Classics**, v. 2, n. 1, p. 13-57, 1975.

RUFFELL, I. A total write-off: Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition. **Classical Quarterly**, v. 52, n. 1, p. 138-163, 2002.

RUIZ MONEVA, Maria Angeles. Swift's **A modest proposal** in the pragmatics of irony: echoic mention and pretense approaches. **Pragmalinguística**, v. 12, p. 123-146, 2004.

RUSSO, Carlo Ferdinando. **Aristophanes**: an author for the stage. London: Routledge, 1994.

SAÏD, Suzanne. L'assemblée des femmes: les femmes, l'économie et la politique – Aristophanes, les femmes et la cité. **Les Cahiers de Fontenay**, v. 17, p. 33-70, 1979.

_____. **Le monde à l'envers**: pouvoir féminin et communauté des femmes en Grèce ancienne. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

SCHAEFFER, Neil. **The art of laughter**. New York: Columbia University Press, 1981.

SCHECHNER, Richard. Approaches to theory/criticism. **The Tulane Drama Review**, v. 10, n. 4, p. 20-53, 1966.

SCHLOSSER, Joel A. **Mocking authority**: Aristophanes' *Clouds* and democratic authority. Western Political Science Association Conference, San Antonio, TX, April 21, 2011.

SCHOLTZ, A. Friends, lovers, flatterers: demophilic courtship in Aristophanes' *Knights*. **Transactions of the American Philological Association**, v. 134, p. 263-293, 2004.

SEALEY, Raphael. **A history of the Greek city states**: 700-338 B.C. Berkeley: University of California Press, 1976.

SEDGEWICK, G. G. **Of irony especially in the drama**. Toronto: University of Toronto Press, 1948.

SEESKIN, Kenneth R. The comedy of gods in the *Iliad*. **Philosophy and Literature**, v. 1, p. 295-306, 1977.

SEGAL, Erich (Trad.). **Plautus**: three comedies. New York: Bantam, 1969 [1985].

_____. **The death of comedy**. Cambridge: HUP, 2001.

SHERBER, Barbarqa. **Das Vater-Sohn-Verhältnis in der griechischen und römischen Komödie**. Tübingen: Gunter Narr, 1995.

SIDWELL, K. Aristophanes' *Acharnians* and *Eupolis*. **Classica et Mediaevalia**, n. 45, p. 71-115, 1991.

SIFAKIS, G. M. **Aristotle on the function of tragic poetry**. Herakleion: Crete University Press, 2001.

SILK, Michael S. The people of Aristophanes. In: PELLING, C. B. R. (Ed.). **Characterization and individuality in Greek literature**. Oxford: OUP, 1990. p. 150-173.

_____. **Aristophanes and the definition of comedy**. Oxford: OUP, 2000.

SLATER, Niall W. **Spectator politics**: metatheatre and performance in Aristophanes. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

SMYTH, Herbert W. The commentary on Aeschylus' *Prometheus* in the Codex Neapolitanus. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 32, p. 1-98, 1921.

SOCIETY, The Athenian (Trads.). **Aristophanes**: the eleven comedies. Black & gold edition. New York: Liveright, 1943.

SÖDERQVIST, Thomas (Ed.). **The history and poetics of scientific biography**. Burlington, VT: Ashgate, 2007.

SOMMERSTEIN, Allan H. (Trad.). **Aristophanes: *The knights, Peace, Wealth***. London: Penguin Books, 1978.

_____. **The Acharnians**: by Aristophanes. Warminster, England: Aris & Phillips, 1980.

_____. How to avoid being a *komodoumenos*. **Classical Quarterly**, n. 46, p. 327-356, 1996a.

_____. Aristophanes and the demon poverty. In: SEGAL, E. (Ed.). **Oxford readings in Aristophanes**. Oxford: OUP, 1996b. p. 252-281.

SPECKHARD, Robert R. **Shaw and Aristophanes**: a study of the *eirôn, agôn, alazôn*, doctor/cook and sacred marriage in Shavian comedy. Tese de doutorado. Universidade do Michigan. Ann Arbor, 1958. 512 f.

STEINRÜCK, M. Iambos: Studien zum Publikum einer Gattung in der frühgriechischen Literatur. **Spoudasmata**, Hildesheim, n. 79, p. 44-47, 2000.

STOREY, Ian C. Poets, politicians, and perverts: personal humour in Aristophanes. **Classics Ireland**, v. 5, p. 85-134, 1998.

_____. Introduction. In: MEINECK, Peter (Trad.). **Aristophanes' *Clouds***. Indianapolis, IN: Hackett, 2000. p. vii-xxxii.

_____. Review: Silk's **Aristophanes and the definition of comedy**. **Bryn Mawr Classical Review**, n. 9, p. 35, 2001.

_____. Review: Griffith and Marks' **A funny thing happened on the way to the agora**: ancient Greek and Roman humour. **University of Toronto Quaterly**, v. 79, n. 1, p. 483-484, 2002.

STOREY, Ian C.; ALLAN, Arlene. **A guide to ancient Greek drama**. Malden, MA: Blackwell, 2005.

STRAUS, Michael. Aristophanes' *Clouds* in ritual setting. **Leeds International Classical Studies**, v. 10, n. 1, p. 1-28, 2011.

STRAUSS, Barry. **Fathers and sons in Athens**. Princeton: PUP, 1993.

STROOTMAN, Rudolf. **The Hellenistic Royal court**: court culture, ceremonial and ideology in Greece, Egypt and the Near East, 336-360 BCE. Tese de doutorado. Universiteit Utrecht. Rotterdam, 1968. 422 f.

SULPRIZIO, Chiara. **Gender, space and warfare in the early plays of Aristophanes**. Tese de doutorado. University of Southern California. Los Angeles, 2007. 306 f.

SÜSS, Wilhelm. **De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine**. Tese de doutorado. Universidade de Bonn, Alemanha, 1905. 136 f.

- SUTER, Ann. Paris and Dionysos: *iambos* in the *Iliad*. **Arethusa**, v. 26, n. 1, p. 1-18, 1993.
- SUTTON, Dana F. The apology of Euripides. **Hermes**, v. 104, n. 2, p. 241-243, 1976.
- SÜVERN, Johan W. **Two essays on *The clouds* and on *The gêras* of Aristophanes**. Translated by W. R. Hamilton. London: John Murray, 1836.
- SWIFT, Laura. **Animal fable and iambic convention in Archilochus**. I Colóquio sobre Gêneros Poéticos na Grécia Antiga: Confluências e Fronteiras. São Paulo, Universidade de São Paulo, 17 e 18 de junho de 2013.
- SYMPHER, Wylie. The meanings of comedy. In: CORRIGAN, Robert W. (Ed.). **Comedy: meaning and form**. San Francisco: Chandler, 1965.
- TAILLARDAT, Jean. **Les images d'Aristophane: études de langue et de style**. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- TELL, Håkan. **Plato's counterfeit sophists**. Hellenic Studies. Cambridge, MA: HUP, 2011. v. 44.
- THALMANN, W. G. Tersites: comedy, scapegoats and heroic ideology in the *Iliad*. **Transactions of the American Philological Association**, n. 118, p. 1-28, 1988.
- THIERCY, Pascal. **Aristophane: théâtre complet**. Lonrai: Gallimard, 1997.
- _____. **Aristophane: fiction et dramaturgie**. Paris: Les Belles Lettres, 2007.
- _____. Tragédias gregas. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- THORBURN JR., John E. **The facts on file companion to Classical drama**. New York: Facts on File, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **Grammaire du Décaméron**. The Hague: Mouton, 1969. Publicado em português como: **Gramática do Decameron**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- TORRANCE, Robert M. **The comic hero**. Cambridge, MASS.: HUP, 1978.
- TORRES, Milton L. A "impostura" (*alazoneia*) na antiga filosofia grega. **Acta Científica**, v. 22, n. 2, p. 67-82, 2013.
- TRIPP, Edward. **The Meridian handbook of Classical mythology**. New York: Meridian, 1970.
- TRYPANIS, C. A. **Greek poetry: from Homer to Seferis**. London/Boston: Faber & Faber, 1981.
- TSITSIRIDIS, Stavros. On Aristophanic parody: the parodic techniques. In: TSITSIRIDIS, Stavros (Org.). **Parachorêgêma: meletêmata pros timên tou kathêgêtê Grêgorê M. Sêphakê**. Heracleion: Panepistêmiakes Ekdoseis Krêtês, 2010. p. 359-382.
- USSHER, R. G. (Trad.). **Aristophanes: Ecclesiazusae**. Oxford: OUP, 1973.
- VALLANDRO, Leonel (Trad.). **Platão, diálogos: a república**. Rio de Janeiro: Globo, [s.d.].

VAN DAELE, Hilaire (Trad.). **Aristophanes: *L'assemblée des femmes; Ploutos***. Collection des Universités de France – Budé. Paris: Les Belles Lettres, 1930. v. 5.

VELLACOTT, Phillip (Trad.). **Aeschylus: *Prometheus bound, The suppliants, Seven against Thebes, The Persians*** – translated with an introduction. Penguin Classics. London: Penguin, 1961.

VICKERS, Michael J. Alcibiades on stage: *Thesmophoriazusae* and *Helen*. **Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte**, v. 38, n. 1, p. 41-65, 1989.

_____. **Pericles on stage: political comedy in Aristophanes' early plays**. Austin, TX: University of Texas Press, 1997.

VIDOVIC, Goran. **Dish to cash, cash to ash: the last Roman parasite and the birth of a comic profession**. Dissertação de mestrado em estudos medievais. Central European University. Budapeste, 2009. 62 f.

VIEIRA, Trajano (Trad.). **Lisístrata e Tesmoforiantes de Aristófanes**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VOELKE, P. Euripide, héros et poète comique: à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane. In: CALAME, C. (Ed.). **Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue**. Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 117-134.

VON WILAMOWITZ, Ulrich. **Über die Wespen des Aristophanes**. Berlin: Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1911.

WALSH, Philip. A study in reception: the British debates over Aristophanes' politics and influence. **Classical Receptions Journal**, v. 1, n. 1, p. 55-72, 2009.

WAYNE, Booth. **A rhetoric of irony**. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

WEBSTER, Thomas B. L. **Studies in later Greek comedy**. Manchester: Manchester University Press, 1953.

WEST, M. L. **Iambi et elegy Graeci**. Oxford: Clarendon, 1971. v. 1.

WHEELWRIGHT, C. A. **The comedies of Aristophanes**: translated into familiar blank verse, with notes, preliminary observations on each play. Oxford: D. A. Talboys, 1837.

WHITMAN, Cedric H. **Aristophanes and the comic hero**. Cambridge: HUP, 1964.

_____. **The heroic paradox: essays on Homer, Sophocles, and Aristophanes**. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

WILSON, James R. Swift's *alazôn*. **Studia Neophilologica**, v. 30, n. 2, p. 153-164, 1958.

WILSON, Nigel. Scholiasts and commentators. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, n. 47, p. 39-70, 2007.

WINKLER, John J. **Auctor and actor: a narratological reading of Apuleius' *Golden ass***. Berkeley: University of California Press, 1985.

WOHL, Victoria. **Love among the ruins**: the erotics of democracy in Classical Athens. Princeton, NJ: PUP, 2002.

WOLFE, Jessica. Chapman's ironic Homer. **College Literature**, v. 35, n. 4, p. 151-186, 2008.

WOLFSDORF, David C. *Eirôneia* in Aristophanes and Plato. **Classical Quarterly**, n. 58, p. 666-672, 2008.

WORMAN, Nancy. **Abusive mouths in Classical Athens**. Cambridge: CUP, 2008.

ANEXO 1

A CRONOLOGIA APROXIMADA DAS COMÉDIAS CONHECIDAS DE ARISTÓFANES

<u>ano</u>	<u>peça</u>	<u>título em português</u>	<u>ano da guerra</u>
427	[<i>Daitalês</i>]	<i>Comensais</i> (produzida por Calístrato ou Filônides)	4º ano
426D	[<i>Babilônioi</i>]	<i>Babilônios</i> (produzida por Calístrato)	5º ano
425L	<i>Acharnês</i>	<i>Acarnenses</i>	6º ano
425D?	[<i>Kentauros</i>]	<i>Centauro</i>	6º ano
424L	<i>Hippeis</i>	<i>Cavaleiros</i>	7º ano
424?	[<i>Geôrgoi</i>]	<i>Fazendeiros</i> (cf. frag. 102 e 111)	7º ano
423L	[<i>Holkades?</i>]	<i>Navios mercantes</i> (cf. <i>Vespas</i> 1038 e hipótese de <i>Paz</i>)	8º ano
423D	[<i>Nephelai A</i>]	<i>Nuvens</i>	8º ano
422L	<i>Sphêkes</i>	<i>Vespas</i>	9º ano
422L	[<i>Proagôn</i>]	<i>Prévia</i> (em nome de Filônides)	9º ano
422	[<i>Gêras</i>]	<i>Mudança de pele</i> (cf. SÜVERN, 1836)	9º ano
421D	<i>Eirênê A</i>	<i>Paz</i>	10º ano
417?	[<i>Anagyros</i>]	<i>Anagiro</i>	12º ano
418?	<i>Nephelai B</i>	<i>Nuvens</i> (revisada)	13º ano
415?	[<i>Thesmoph. A</i>]	<i>Tesmoforiantes</i> (cf. escólio de <i>Tesmof.</i> 298)	16º ano
414L	[<i>Amphiareôs</i>]	<i>Anfiarau</i> (em nome de Filônides)	17º ano
414D	<i>Ornithes</i>	<i>Aves</i>	17º ano
413?	[<i>Hêroes</i>]	<i>Heróis</i>	18º ano
412?	[<i>Eirênê B</i>]	<i>Paz</i> (revisada?)	19º ano
411L?	<i>Lysistrata</i>	<i>Lisístrata</i>	20º ano
411D?	<i>Thesmoph. B</i>	<i>Tesmoforiantes</i>	20º ano
409	[<i>Lêmniai</i>]	<i>Mulheres de Lêmnias</i>	22º ano
408?	[<i>Ploutus A</i>]	<i>Pluto</i>	23º ano
405L	<i>Batrachoi</i>	<i>Rãs</i> (em nome de Filônides)	26º ano
			<u>fim da guerra</u>
401?	[<i>Telemêssês</i>]	<i>Habitantes de Telemesso</i>	
400?	[<i>Danaides</i>]	<i>Filhas de Danaus</i>	
400?	[<i>Polyidos</i>]	<i>Poliído</i>	
393?	<i>Ecclesiazusae</i>	<i>Assembleia de mulheres</i>	
390?	[<i>Pelargoi</i>]	<i>Cegonhas</i>	
388?	<i>Ploutus B</i>	<i>Pluto</i>	
387D	[<i>Kôkalos</i>]	<i>Cócalo</i> (em nome de Araros?, cf. inscrição IG ii2 2318.196)	
a 387	[<i>Aiolosikôn</i>]	<i>Éolo-cozinheiro</i> (em nome de Araros?, cf. hipótese de <i>Pluto</i>)	
????	[<i>Daidalos</i>]	<i>Dédalo</i>	
????	[<i>Katalamban.</i>]	<i>Armadoras de barraca</i>	
????	[<i>Tagênistai</i>]	<i>Fritadores</i>	
????	[<i>Triphalês</i>]	<i>Homem de três pintos</i>	
????	[<i>Phoinissai</i>]	<i>Fenícias</i>	
????	[<i>Hôrai</i>]	<i>Estações</i>	
????	[<i>Nauagos</i>]	<i>Naufrágio de Dioniso</i> (considerada espúria)	
????	[<i>Niobos</i>]	<i>Níobo</i> (considerada espúria)	
????	[<i>Nêsoi</i>]	<i>Ilhas</i> (considerada espúria)	
????	[<i>Poiêsis</i>]	<i>Poesia</i> (considerada espúria)	

[] = peças cujo texto não foi preservado

L = Lêneas

D = Dionisiaca

ANEXO 2

OS ALAZONES DAS COMÉDIAS SUPÉRSTITES DE ARISTÓFANES

<u>peça</u>	<u>alazones de 1ª. ordem</u>	<u>tipo de alazôn</u>	<u>alazones de 2ª. e [3ª.] ordem</u>
<i>Acarn.</i>	Lâmacos e Lacratides	o soldado fanfarrão	um embaixador, Pseudartabo, dois eunucos (Clístenes e Estratão), Teoro, Eurípides, [oradores atenienses], [<i>alazones</i> da Diomeia], sicofanta, Nicarco, o servo de Lâmacos, Dercetes, o padrinho de um noivo, a madrinha de uma noiva, [Antímaco] e [Cratino]
<i>Caval.</i>	o escravo paflagão	o parasita/bajulador	<u>não há</u>
<i>Nuv.</i>	Sócrates, Melhor Argumento e [Estrepsíades]	o erudito pedante	a esposa de Estrepsíades, os discípulos de Sócrates, [Cleão] e uma dupla de credores
<i>Vesp.</i>	o canzarrão (na cena do julgamento) e Bdelicleão (na cena da troca de figurino)	o demagogo	a padeira (Mírtia), o sicofanta, [Proxênides], [Ésquines], [homens de fala bombástica], [Teógenes] e [Clitágoras]
<i>Paz</i>	o deus Hermes	o religioso	[Lâmacos], [Cleão], o sacerdote Hiérocles, os boicotadores da paz no ânodo, o fabricante de foices, o negociante de armas, seus acólitos e os jovens cantores (o filho de Lâmacos e o filho de Cleônimo)
<i>Aves</i>	o coro	o interesseiro/ aproveitador	maçarico, [Teágenes], [Ésquines], [deuses na planície de Flegra], um sacerdote, um poeta, um adivinho, Metão, um comissário, um vendedor de leis, Íris, [Mídias], um parricida, Cinésias, um sicofanta, Sócrates, [Pisandro], [Querefonte] e [Proxênides]
<i>Lisístr.</i>	<i>proboulos</i> /magistrado e a metade masculina do coro	o poderoso	cinco desertoras, Cinésias e [Cinalôpex]
<i>Tesm.</i>	Eurípides e Mnesíloco	o travesti	o poeta Agatão e [Hermes Dólio]
<i>Rãs</i>	Eurípides	o erudito pedante	Xântias (na facécia do burro que carrega o homem que carrega o fardo), Héracles, defunto, Éaco, as taberneiras do inferno, [Cleão], [Hipérbolo] e [Sócrates]
<i>Ass.</i>	Blépiro	o cínico	[Neoclides], homem cínico, Epígenes e sua jovem namorada

<u>peça</u>	<u>alazones de 1ª. ordem</u>	<u>tipo de alazôn</u>	<u>alazones de 2ª. e [3ª.] ordem</u>
<i>Pluto</i>	Penia	a bruxa	[vendedor de dardos], [Timóteo], [Neoclides], [sacerdote de Asclépio], homem pródigo, sicofanta, velha fogosa, jovem aproveitador, Hermes e sacerdote de Zeus Salvador