



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FRANCISCO ALISON RAMOS DA SILVA**

**O FARSESCO EM ARISTÓFANES**

**FORTALEZA**

**2017**

**FRANCISCO ALISON RAMOS DA SILVA**

**O FARSESCO EM ARISTÓFANES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria César Pompeu.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S58f

Silva, Francisco Alison Ramos da.

O Farsesco em Aristófanes / Francisco Alison Ramos da Silva. – 2017.

112 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.

Orientação: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

Coorientação: Prof. Dr. Alain Billault.

1. Gêneros. 2. Comédia de Aristófanes. 3. Mímo dórico. 4. Riso. 5. Política. I. Título.

CDD 400

---

**FRANCISCO ALISON RAMOS DA SILVA**

## **O FARSESCO EM ARISTÓFANES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Aprovada em: 20 / 09 / 2017.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria César Pompeu (orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Francisco Edi Sousa de Oliveira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Roberto Arruda Sousa de Oliveira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Roque do Nascimento Albuquerque  
Universidade da Integração Internacional da Lusofania Afro-Brasileira

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sylvia Peixoto Leão Almeida  
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Ao escrever as últimas linhas desta tese, percebi, só depois, que o percurso de minha formação acadêmica deu-se paralelo às experiências mais importantes de minha vida, pelo menos até este momento. Refiro-me aos exercícios da *poiesis*, que estão para além do signo poético e por meio dos quais pude tantas vezes alongar o corpo no fio das palavras para ouvir os ecos de minha própria alma. Labirintos, monstros, deuses, heróis, esfinges. Temor e compaixão. Mas as coisas rasteiras ganharam força depressa e tudo, ou melhor, *quase* tudo se transformou em festa: dança, vinho, tambores, flautas, vespas, escaravelho e animais de toda espécie. Amizade. Freud dizia que nada é por acaso. E Lacan acreditava que, semelhante à vida, um trabalho de análise dá-se primeiro como tragédia, depois como comédia. Afinal, as coisas que antes teme um indivíduo não raro são as mesmas de que ri ele mesmo, à medida que se torna sujeito e, como tal, abraça o seu próprio destino.

Assim, sou infinitamente grato à mulher mais importante para a realização deste trabalho: Ana Maria César Pompeu, minha professora orientadora, pessoa transcendental, inteligente e de alma forte.

Também quero agradecer a todos aqueles que sempre seguiram perto: minha família; meus amigos Arthur, Ronaldo, Andreh, Vanessa, Guilherme, Nejo, Bruno, Jean-Baptiste e Angélica.

Agradeço, ainda, ao caro professor Francisco Edi Sousa de Oliveira, pelo apoio de sempre; ao professor Alain Billault, co-orientador de minha tese durante o estágio doutoral na Université de Paris Sorbonne – Paris IV, a quem devo as valiosas sugestões que me ajudaram a selecionar a maior parte da bibliografia lida e citada nesta tese e sem o qual eu dificilmente teria tido acesso a essas referências; ao professor Paul Demont, que também me deu muitas vezes apoio acadêmico em Paris; à FUNCAP, pelo apoio financeiro proporcionado durante os anos de pesquisa no doutorado; à CAPES, pelo apoio financeiro disponibilizado entre setembro de 2015 a agosto de 2016 para o estágio doutoral no exterior.

## RESUMO

A Comédia Antiga ateniense, cujo maior representante é Aristófanes, é essencialmente caracterizada pela mistura de gêneros literários e teatrais. Entre os gêneros que participam de sua composição, destaca-se o mimo (ou farsa), um quarto tipo de drama do qual pouco se sabe e que, diferente da tragédia, da comédia e do drama satírico, não se desenvolveu na Ática, mas em região dórica, atuando principalmente em Mégara. Em *Vespas*, esse mimo é evocado de modo pejorativo por Xântias, mas, ao final da peça, a personagem Filocléon ridiculamente se transforma num verdadeiro dançarino farsesco, semelhante ao que faziam as personagens daquele drama. O teatro farsesco de Mégara é também mencionado em *Paz*, através da figura do poeta Cárcino, e igualmente explorado em *Acarnenses*, na personagem do Megarense, e em *Rãs*, nas personagens Hércules e Empusa. Estes tinham participação assídua no mimo dórico. Assim como o tema e as personagens, as “grosserias” de Aristófanes caracterizam na obra do poeta um elemento peculiar, de tom farsesco, obsceno, vulgar e popular, que também caracteriza aquele quarto gênero dramático. Isso legitima a discussão sobre as possíveis influências da farsa dórica sobre a comédia de Aristófanes.

**Palavras-chave:** Gêneros. Comédia de Aristófanes. Mimo dórico. Riso. Política.

## RÉSUMÉ

La Comédie Antique athénienne, dont le plus grand représentant est Aristophane, se caractérise essentiellement par le mélange des genres littéraires et théâtrales. Entre les genres qui participent de sa composition, il se met en évidence le mime (ou la farse), un quatrième type de drame qui est peu connu et que, contrairement à la tragédie, la comédie et le drame satyrique, n'as pas été développé en Attique, mais en région dorienne, et Mégare était le lieu le plus important de son travail. Dans *Les Guêpes*, ce mime est évoqué par Xantias avec le ton péjoratif, mais, au bout de la pièce, le personnage Philocléon se transforme de façon vraiment ridicule en danseur farsesque, comme il faisaient les personnages des mimes. Le théâtre farsesque de Mégare est aussi évoqué dans *La Paix* et également exploité dans *Les Acharniens*, par le personnage du Mégarien, et dans *Les Grenouilles*, par les personnages Héraclès et Empousa. Ces personnages ont eu une participation régulière dans le mime dorien. Comme le thème et les personnages, les "grossièretés" d'Aristophane caractérisent chez le poète un élément particulier, de ton farsesque, obscène, vulgaire et populaire, qui dispose également ce quatrième genre dramatique. Cela légitime la discussion sur les influences possibles de la farce dorienne sur la comédie d' Aristophane.

**Mots-clés:** Genres. Comédie d'Aristophane. Mime dorien. Rire. Politique.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	UM DRAMA QUASE ESQUECIDO.....	13
2.1	O Significante Mimo e Suas Definições.....	13
2.2	O Mimo e a Teoria Literária Tradicional.....	16
2.3	Para Além do Espetáculo.....	25
3	O FARSESCO EM <i>VESPAS</i> E EM <i>PAZ</i> .....	31
3.1	O Farsesco em <i>Vespas</i> .....	31
3.1.1	<i>Vespas e Outras Bestas</i> .....	40
3.2	O Farsesco em <i>Paz</i> .....	46
4	O FARSESCO EM <i>ACARNENSES</i> E EM <i>RÃS</i> .....	58
4.1	O Farsesco em <i>Acarnenses</i> .....	58
4.1.1	<i>Os Dóricos: um Demos “Selvagem”</i> .....	58
4.1.2	<i>Megarense: o “Selvagem” de Acarnenses</i> .....	59
4.2	O Farsesco em <i>Rãs</i> .....	65
4.2.1	<i>Hércules: o Glutão</i> .....	65
4.2.2	<i>Metamorfozes de Empusa: o Monstro, a Bela e a Velha</i> .....	71
5	ARISTÓFANES PARA ALÉM DA FARSA.....	78
5.1	Aristófanes “Grosseiro”.....	78
5.1.1	<i>O “Grosseiro” em Vespas</i> .....	81
5.1.2	<i>O “Grosseiro” em Paz</i> .....	86
5.1.3	<i>O “Grosseiro” em Acarnenses</i> .....	88
5.1.4	<i>O “Grosseiro” em Rãs</i> .....	89
5.2	A Divina “Grosseria”.....	92
6	CONCLUSÃO.....	100
	REFERÊNCIAS.....	106



## 1 INTRODUÇÃO

Foi por acaso que comecei este estudo. E se devo necessariamente escrever que seu objetivo é explorar o aspecto farsesco da comédia de Aristófanes, prefiro, ao mesmo tempo, esclarecer que, se este objetivo existe, é porque preexiste uma causa banal: Filocléon. Foi com ele que tudo começou.

Há muito me inquietava esta personagem destoante, cuja equívoca e perigosa ideologia, e cuja loucura, sobretudo a sua loucura teatral, poderíamos acrescentar, emergente ao final de *Vespas*, servem para caracterizá-lo como o que há de mais importante nesta peça. Tão grande é a insanidade (e impiedade) dessa personagem, que mesmo a figura razoável de seu filho, Bdelicléon, não é capaz de sobrepor-se à do velho juiz contra quem Leo Strauss (1966, p. 125) faz a justa acusação de ser mais que uma vespa, pior do que todos os outros velhos juízes que detém o poder de julgar indiscriminadamente os seus concidadãos:

Filocléon não é uma vespa. Levando em consideração o fato de que a irascibilidade é o contrário da mansidão, podemos chamar Filocléon, segundo a razão indicada, de uma super-vespa, enquanto Bdelicléon é tão somente uma não vespa.<sup>1</sup>

As ações dessa personagem me despertaram, a princípio, o interesse de analisar *Vespas*. Primeiro, porque é paradoxal. O velho antagoniza seu filho jovem, figura a que Aristófanes parece confiar sua mensagem principal: a capacidade do poeta – ele mesmo – de educar a cidade. No entanto, ninguém poderia causar maior espanto do que um juiz que, semelhante a uma “super-vespa”, motiva todo o assunto da peça e empresta o corpo a outras formas de drama, ao juntar-se ao trio de irmãos dançarinos, filhos de Cárcino. Porque Filocléon, o ridículo da peça, ridiculariza tais dançarinos sem, no entanto, dar-se conta de que foi transformado em um deles, fato que muito provavelmente explique o cuidadoso trabalho de criação de Aristófanes sobre essa personagem.

Depois dessas observações, identifiquei as semelhanças temáticas entre *Vespas* e *Paz*. Ambas as peças evocam diretamente uma figura intrigante, Cárcino: poeta de nome ambíguo quanto ao gênero teatral que praticava, de modo que tais semelhanças temáticas devem-se mais à noção e ao manuseio dos gêneros poético-teatrais na comédia de Aristófanes, do que ao assunto das peças, já que a importância desse assunto depende da estrutura.

---

<sup>1</sup> *Philokleon is not a wasp. With a view to the fact that waspishness is the opposite of gentleness, we may call Philokleon for the reason indicated a superwasp, while Bdelykleon is simply a nonwasp.*

Tanto em *Vespas*<sup>2</sup> quanto em *Paz*, a poesia de Cárcino é caracterizada pela dança extravagante e pelos movimentos do corpo, provavelmente acompanhados de linguagem durante a dança. Na primeira, especialmente, os escravos afirmam já no “Prólogo” que o poeta refuta o modelo dos “gracejos furtados a Mégara” (v. 54-66), ou mimos, gênero que consideram inferior à comédia que apresentam. Curiosamente, porém, a contradição dessas primeiras palavras se torna evidente ao final da peça, quando dançarinos filhos de Cárcino representam a sua dança e Filocléon, antagonista de Bdelicléon, faz tal qual ou ainda com maior exagero do que os próprios dançarinos profissionais.

No contexto da comédia de Aristófanes, isso significa, no mínimo, um “som” estranho, poderíamos assim dizer, que deve conduzir o leitor a algumas indagações que os espectadores antigos muito provavelmente já conheciam: o que teriam sido esses mimos de Mégara? Uma vez que figuram na Comédia Ática, seria razoável caracterizá-los pela dança ou reduzi-los à improvisação de festas religiosas? Por que Aristófanes teria colocado o mimo entre os gêneros de que se alimentou a sua comédia?

A respeito da presença de outros gêneros na comédia, o trabalho desenvolvido por Charles Platter (2007, p. 30) é de grande importância, uma vez que o autor recorre aos estudos realizados por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, aluna do teórico Russo, para sustentar seu argumento referente à marca intertextual da obra de Aristófanes: “assim, as formas dinâmicas e o apetite onívoro da Comédia Antiga por novos tipos de experiência torna-a capaz de responder à mudança das circunstâncias, mantendo o reconhecimento cômico”.<sup>3</sup> De fato, essa característica dinâmica da comédia faz com que ela reúna em si vários gêneros literários que a tornam semelhante a uma colcha de retalhos em movimento. Ademais, a posição crítica da literatura de que dispunha Aristófanes mostra-se eficaz, sobretudo quanto aos assuntos da tragédia. Esta não raro aparece nas personagens que se fazem em torno de Eurípides e de seus versos amiúde parodiados pela comédia.

O diálogo que a Comédia Antiga estabelece com outros gêneros literários e dramáticos se mostra sob os mais variados estilos e linguagens, revelando a fineza técnica de Aristófanes, sobretudo quanto à atualidade do poeta no que toca à retórica, ao vocabulário científico e ao uso moderado da linguagem obscena, sendo esta última posta em equilíbrio com o aspecto

<sup>2</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição: *Aristophanes Comoediae*. F.W. Hall and W. M. Geldart, vol. 1. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907. E as citações em português são da tradução de Junito de Souza Brandão, Rio de Janeiro, Editora Espaço e Tempo.

<sup>3</sup> *so Old Comedy's dynamics form and omnivorous appetite for new types of experience make it capable of responding to changing circumstances while remaining recognizably comic.*

religioso das manifestações do deus Dioniso. A esse respeito, Platter (2007, p. 31) escreve que a

Comédia Antiga e, por extensão, a arte de Aristófanes parecem ter estado particularmente bem situadas para a exploração das relações dialógicas entre diferentes aspectos da linguagem. Estilos, ou níveis de estilo, são justapostos, forçados a coexistirem, e o resultado de suas relações são diálogos inevitáveis. A dicção é implacavelmente contemporânea. Igualmente adequados estão os termos técnicos do comércio na Atenas do século quinto e seus regulamentos, bem como as fórmulas fossilizadas da assembleia e do ritual religioso, vocabulários técnico e científico, jargão retórico, referências para a gama completa de produtos alimentares, alusões à tragédia, e o colorido da linguagem de obscenidade.<sup>4</sup>

Mas Aristófanes não satirizou apenas Eurípides e outros tragediógrafos, como o faz igualmente, em *Rãs*, com Ésquilo e Sófocles. Ainda que suas peças sejam essencialmente políticas, sobretudo quanto à sátira de homens de poder, como Cléon, a vida de outras pessoas famosas na cidade, como Clístenes, o efeminado, também foi alvo das brincadeiras de nosso poeta, fato que aproxima as suas personagens daquelas do mimo dórico, que, até onde se sabe, não era essencialmente político. A figura de animais, normalmente presente no coro de algumas comédias, como *Aves*, *Vespas* e *Rãs*, também evoca elementos do mimo. E Hércules, o típico glutão aristofânico, não raro era igualmente alvo daquele gênero.

Outro fato interessante é a presença de personagens femininas. Não seria justo ignorar o modo como Aristófanes toca os assuntos do feminino, sobretudo quando a sua comédia ultrapassa, algumas vezes, o seu papel político, indo ao encontro da crítica literária, ou, nesse caso, teatral. É o que vemos em *Tesmoforiantes*, que critica o papel da mulher não apenas na organização da vida social, como também na atuação do teatro na cidade e, ainda, em *Rãs*, peça em que Empusa raspa, por assim dizer, uma personagem tipo, que não é comum nas peças de Aristófanes. Tal personagem evoca a imagem da “velha mulher” que fazia medo às crianças, não raro presente no mimo.

Apesar de não se saber quase nada sobre o mimo na Antiguidade, as poucas fontes de que dispomos apontam para um gênero que, segundo Watrinet (2010, p. 26), “desenvolveu-se na Grécia dórica – ao contrário dos três outros gêneros dramáticos que se desenvolveram na

---

<sup>4</sup> *Old Comedy and, by extension, the art of Aristophanes seem to have been particularly well suited to the exploitation of the dialogic relations between different aspects of language. Styles, or levels of style, are juxtaposed, forced to coexist, and their resulting relationships are inevitable dialogic. The diction is relentlessly contemporary. The diction is relentlessly contemporary. Equally at home are the technical terms of commerce in fifth-century Athens and its regulation, as well as the fossilized formulae of the assembly and religious ritual, medical and scientific vocabularies, rhetorical jargon, references to the full range of food products, allusions to tragedy, and the colorful language of obscenity.*

Ática”<sup>5</sup> e cuja existência remonta cerca de pelo menos vinte anos antes da encenação da primeira peça de Aristófanes. Entre tais fontes, podemos citar Diógenes Laércio que, no “Livro III” de *Vidas e Doutrinas dos Filósofos da Antiguidade*<sup>6</sup>, afirma que Platão era um provável admirador de Sófron e Epicarmo, mimeógrafos não atenienses, razão pela qual teria sido ele mesmo, Platão, o primeiro a levar a Atenas um pouco do que possam ter sido esses mimeógrafos, cujas ideias parecem participar da formação da doutrina moral do filósofo.

Ao tratar desse assunto, François Millepierres (1978, p. 12) aponta para outro nome cujo portador teria levado o mimo (ou farsa) para a Ática, muito embora concorde que Epicarmo receba a honra desse trabalho:

parece que a ação cômica, o *drama*, tem uma origem dórica, mais precisamente coríntia. A farsa primitiva teria sido aperfeiçoada em Mégara no século VI a. C., com Susarion. Este teria importado sua arte para a Ática. Em todo caso, é a Fórmis e a Epicarmo, todos dois siracusanos, que cabe a honra de ter construído suas comédias à imitação das tragédias – estas atenienses – as quais eles se contentavam em pastichear ou em parodiar.<sup>7</sup>

Apesar do esquecimento quase total do gênero mimo na Antiguidade por parte da crítica da arte poética, tanto na Antiguidade quanto na modernidade, não se pode ignorar a sua realidade histórica. E apesar da influência negativa de Aristóteles sobre o modo como o gênero cômico foi tratado pela tradição aristotélica, não se pode ignorar o teatro do mimo dórico, cuja existência é incontestável. Aristófanes não apenas pode ser lido e compreendido como uma fonte crítica rica sobre tal assunto, mas, mais que isso, pode ser compreendido como um poeta cuja obra, ao fazer crítica literária do teatro de seu tempo, ou seja, de seu contexto próximo, nutria-se, ao mesmo tempo, dessa matéria que criticava.

Jr. Kenneth S. Rothwell (2007, p. 14 e 15), ao tratar do nascimento da comédia, escreve que a pintura de alguns vasos do século VI a. C. sugere a existência não apenas de coros, mas de semi-coros cômicos, acrescentando que algumas imagens sugerem também atores emergentes desses coros:

<sup>5</sup> *s'est développé dans la Grèce doriennne – contrairement aux trois autres genres dramatiques qui se sont développés en Attique.*

<sup>6</sup> As citações de *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres* de Diógenes Laércio, 2ª edição, são da tradução de Mário da Gama Kury, Brasília, Unb, 2014.

<sup>7</sup> *il semble bien que l'action comique, le drama ait une origine doriennne, plus précisément corinthienne. La farce primitive se serait perfectionnée à Mégare avec Susarion au VI<sup>ème</sup> siècle, lequel Susarion aurait importé son art en Attique. Toutefois c'est à Phormis et à Epicharme, tous deux siracusains, que revient l'honneur d'avoir construit leurs comédies à l'imitation des tragedies – athéniennes celles-ci – qu'ils se contentaient souvent de pasticher et de parodier.*

cenar em alguns vasos coríntios parecem ter elementos narrativos e podem ser o modelo das características do enredo da comédia posterior, talvez incluindo mitos dos deuses para quem o *komos* foi executado. Atores podem ter sido importados para Atenas de cidades dóricas como Mégara e Corinto, embora considerando que o grau de influência na Comédia Ática das cidades gregas tais como Corinto e Mégara há muito tem sido objeto de discussão acadêmica. Felizmente, o debate centrou-se mais na origem dos atores do que nos coros [...]. Alguns coros foram provavelmente derivados dos *komoi* áticos indígenas, embora os dançarinos coríntios acolhoados ou outros tipos de atores possam ter contribuído.<sup>8</sup>

Depois de entendermos um pouco o que caracteriza o mimo, percebemos que toda a obra de Aristófanes apresenta aspectos farsescos. Afinal, o que posteriormente ficou conhecido como o gênero farsa, que se desenvolveu na Sicília e teve o seu apogeu na Idade Média, apresenta semelhanças profundas com as formas cômicas da Grécia dórica. Essas semelhanças têm a ver com o grotesco, o baixo corporal e a escatologia. Ademais, na “Parábase” de *Paz*<sup>9</sup> (v. 790), ao fazer alusão à máquina do teatro, usando o termo *mekhanaí*, o poeta afirma, nas palavras do coro, que o único objetivo de sua comédia é fazer alegrar: o mesmo interesse que caracteriza a modesta ambição do mimo a que muitos autores caracterizam pela forma livre e pela improvisação, conforme desenvolvo mais adiante.

O grotesco e o baixo corporal tocam integralmente a obra de Aristófanes, conduzindo, por outro lado, ao sublime aqueles que a recebem. A importância desse assunto deve-se, entre outras, à crítica de Luciano de Samósata no “Livro Primeiro” de *Histórias Verdadeiras*, em que o autor se mostra favorável ao poeta ateniense e às coisas que se posicionam entre o céu e a terra, portanto, não muito baixas e tampouco muito elevadas. Há que se resistir à já mencionada cultura aristotélica da rejeição da comédia como gênero inferior, cuja influência pode ter causado o esquecimento de gêneros outros, como o mimo, este considerado ainda menos importante. Há que se resistir, também, a pensamentos moralistas como o de Plutarco, que em *Obras Morais* (853 a – 853 d) reconhece Aristófanes como poeta de mau gosto, razão pela qual, segundo comenta Luciene Lages Silva (2013, p. 111), preteriu o maior poeta da

<sup>8</sup> *scenes on a few Corinthian vases appear to have narrative elements and may be the ancestors of plot-features of later comedy, perhaps including myths of the gods for whom the komos was performed. Actors may have been imported into Athens from Dorian cities such as Megara and Corinth, although assessing the degree of influence on Attic comedy from Dorian Greek cities such as Corinth and Megara has long been the subject of scholarly contention. Fortunately the debate has focused more on the origin of actors than of choruses [...]. Some choruses were probably derived from indigenous Attic komoi, although the Corinthian padded dancers or other types of performers may have contributed.*

<sup>9</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição: *Aristophanes Comoediae*. F.W. Hall and W. M. Geldart, vol. 1. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907. E as citações em português são da tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.

Comédia Antiga e elegeu Menandro, o maior representante da Comédia Nova, “como o modelo paradigmático dos comediógrafos latinos”.

Diante do que adiantei sobre o assunto deste estudo, é razoável que, a fim de evitar repetições, muito embora sabendo que repetir ao analisar Aristófanes é inevitável, tentei organizar esta tese por assunto. Isso significa que num mesmo capítulo são analisadas mais de uma peça, não importando se um capítulo tem assunto mais extenso do que outro, tampouco se algumas peças citadas ou mencionadas não necessariamente entram na análise textual propriamente dita. Assim, cada assunto corresponde a um dos quatro capítulos em que este texto se divide.

No *primeiro* capítulo, tento resgatar um pouco da realidade histórica do mimo dórico na Grécia Antiga, partindo da crítica literária dos antigos e chegando aos teóricos de nossos dias, cujas opiniões divergem sob os mais variados aspectos. No *segundo*, procuro demonstrar a presença desse mimo no teatro de Aristófanes. Afinal, esse tipo de teatro tanto é evocado verbalmente em *Vespas* e em *Paz*, como é satirizado em forma mimética, nessas duas peças. Trato ainda das figuras de animais que aparecem na totalidade da obra aristofânica, dando ênfase ao coro de *Aves*, *Rãs* e *Vespas*. No *terceiro*, tento fazer a aproximação de algumas personagens essencialmente comuns a esses dois teatros. Nesse caso, dou ênfase ao Megarense, personagem de *Acornenses*, e ao modo como o poeta ático coloca em *Rãs* duas personagens tipo, próprias do mimo dórico – Hércules, o glutão, e Empusa, o monstro que se transforma em bela mulher ou velha mágica –, sem, no entanto, dar a essas personagens a importância das outras que são indispensáveis à própria comédia. No *quarto*, por fim, proponho o elogio da escatologia, do baixo corporal e de tudo que se compromete com a vida: “razão” de ser de Dioniso que, mesmo tendo o seu “templo” cravado em Atenas, é acolhido por toda a Grécia, sendo, portando, capaz de embriagá-la por inteiro.

Todas essas questões incitam um debate acerca da função política do riso, cuja licença pode ser caracterizada pela *parrhesia* (tudo dizer) e se torna reveladora dos laços fundamentais entre o poeta e a cidade. Porque é da boa poesia que depende a saúde social – a democracia –, visada pelo bom educador.

## 2 UM DRAMA QUASE ESQUECIDO

### 2.1 O significante Mimo e Suas Definições

As explicações para a palavra mimo partem quase sempre da orientação etimológica. Em grego antigo, *mimos* significa imitador e possui radical idêntico ao de *mimoumai* que, por sua vez, significa representar uma ação. Assim, o sentido básico do termo tem a ver com a arte de imitar. No entanto, é imprescindível que se considerem as diferenças entre o entendimento dos gregos antigos e o dos pesquisadores de hoje sobre essa arte.

Há muitos sentidos para mimo em nossos dias, mas a palavra pode ser resumida por sua importância teatral. Isso revela, de certo modo, a fragilidade da visão contemporânea, que atribui a esse tipo de espetáculo a predominância da linguagem corporal sobre a verbal. O mimo estaria, portanto, separado do diálogo e do uso articulado do discurso. Apesar da limitação dessa perspectiva, os gregos antigos atribuíam um sentido bastante simples ao vocábulo em discussão.

Esse significante ocorre, dentre muitas outras, em três obras antigas. N' *O hino homérico a Apolo* (v. 156 – 164),<sup>10</sup> na parte que corresponde ao terceiro hino, o emprego de mimo tem a ver com a imitação da voz ou do sotaque de alguns grupos de pessoas em particular. Nesse caso, quem imita (*mimeisthai*) são as jovens délias (*kourai deliades*), logo depois de hincarem Apolo e outras divindades. N' *A república* (602 a),<sup>11</sup> de Platão, o trabalho de criação é realizado pelo *mimetes* (imitador), termo igualmente usado por Aristóteles, na *Poética* (1448 a),<sup>12</sup> para designar aquele que imita: o ator. Este sabe representar os homens em ação, segundo a natureza das personagens, ou seja, segundo o vício ou a virtude de cada uma delas.

Assim, o mimo pode ser facilmente resumido como a arte da imitação que, segundo alguns autores modernos, pode ser classificado como um gênero dramático *escrito*, em prosa ou em verso. Tal gênero representava a vida de personagens simples, inspirados em figuras da realidade cotidiana, e muito provavelmente foi criado pelos dórios da Sicília.

<sup>10</sup> As citações d' *O hino homérico a Apolo* neste texto são da tradução de Luiz Alberto Machado Cabral, Campinas, Editora Unicamp, 2004.

<sup>11</sup> As citações d' *A república* de Platão neste texto são da tradução de Eleazar Magalhães Teixeira, Fortaleza, Edições UFC, 2009.

<sup>12</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição, de R. Kassel: *Aristotle's Ars Poetica*. Oxford, Clarendon Press, 1966. E as citações em português são da tradução de Ana Maria Valente, 3ª edição, Fundação Calouste Goulbenkian, 2008.

A partir dessas definições do vocábulo mimo e de suas interpretações semânticas, podemos identificar o gênero segundo o sentido básico de imitação. Esta pode ser caracterizada atualmente por três elementos: primeiro, a *representação*; segundo, a *performance*; terceiro, o *texto dramático*. Ao escrever sobre a estética do teatro, Catherine Naugrette (2005, p. 17) refere-se a esses elementos que destaco em itálico como sendo aqueles que sustentam a essência da arte teatral. Isso nos leva facilmente a crer que podemos atribuir merecidamente ao mimo dórico o valor artístico de um gênero dramático que participa do teatro.

Mas não é fácil resistir ao pensamento excludente que se fortaleceu nos estudos acadêmicos sobre o teatro grego. Como já o salientei anteriormente, a maioria dos pesquisadores veem o mimo como as formas de espetáculo que não participam do teatro, ou que nem ao menos se expressam pela palavra. Com base nos gregos antigos, cuja visão sobre o mimo me parece despreziosa, alguns autores da atualidade questionam o valor literário dessa forma de drama, quanto a se há ou não a articulação do discurso.

Angès Pierron (2002, p. 343), ao tratar da língua do teatro, entende o mimo como o ator. Este interpreta o seu papel somente com os movimentos do corpo, privado, portanto, do discurso articulado. Não haveria, segundo essa visão, outra linguagem que não fosse o corpo do artista em movimento, porém calado. Tal definição não me parece alheia ao modo como Anne Ubersfeld (1996, p. 52), ao propor os termos-chave da análise do teatro, propõe esta função para o mimo: toda forma de teatro em que a palavra desempenha um papel insignificante.

Segundo essa definição de Ubersfeld, a arte do mimo ou envolve a pantomima ou é envolvida por ela. Esta é caracterizada por Pierron (2002, p. 374) como “a arte de se exprimir pelos movimentos do corpo e mímicas sem fazer uso dos recursos da palavra”.<sup>13</sup> No entanto, não se pode estabelecer um limite exato entre o mimo e a pantomima na arte dramática dos dias de hoje. Porque a principal diferença entre esses dois gêneros toca as noções de estilização e abstração. Ao defender esse ponto de vista, Watrinet (2010, p. 18) escreve que “o mimo dirige-se à poesia, alarga seus meios de expressão, propõe conotações gestuais que cada espectador interpretará livremente. A pantomima denota fielmente o sentido da história mostrada”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *L'art de s'exprimer par les mouvements du corps et les mimiques sans avoir recours à la parole.*

<sup>14</sup> *Le mime tend vers la poésie, élargit ses moyens d'expression, propose des connotations gestuelles que chaque spectateur interprètera librement. La pantomime dénote fidèlement le sens de l'histoire montrée.*



Assim, a definição do mimo consiste num grande desafio, em razão da ausência de fontes, tanto antigas quanto atuais. Os estudos feitos até hoje apresentam resultados divergentes a esse respeito, sobretudo quando as interpretações, muitas vezes equivocadas, geram mais dúvidas do que certezas, o que me parece positivo. Muitas bibliografias entendem o mimo como sendo a comédia que se desenvolveu na Grécia dórica, enquanto que outras o interpretam como um tipo diferenciado de espetáculo. Há ainda aquelas que combinam essas duas determinações. Muitas obras referem-se ao gênero como um tipo de comédia, fazendo, no entanto, a seguinte ressalva: trata-se de um tipo cômico em que a diversão popular é predominante e que não tem, portanto, valor literário.

De todo modo, é lamentável que o pensamento que predomina nos dias de hoje classifique o mimo como uma categoria que reúne toda sorte de espetáculo que não participa efetivamente do teatro. A meu ver, isso soa um pouco contraditório. Ruth Webb (2006, p. 127) parece estar de acordo com essa opinião excludente, quando escreve:

Os testemunhos antigos sobre o mimo dão quase sempre a impressão de um espetáculo de variedade em que se misturam cantos, danças, acrobacias, bufonarias e até mesmo animais adestrados, com a representação da vida cotidiana ou das vidas das divindades tradicionais.<sup>15</sup>

Essa citação é mais um indício de que a visão construída pela tradição europeia sobre o teatro grego concentra-se no que se produzia na região da Ática, ou seja, no coração da Atenas Clássica, deixando de lado aquilo que se produzia no resto da Grécia. Trata-se de uma questão muito complicada, tendo em vista que essa discussão, segundo Watrinet (2010, p. 13), levanta dúvidas quanto à confiabilidade das pesquisas realizadas pela tradição predominante, a qual acredita que as raízes do teatro estão enterradas nas cerimônias religiosas. Afinal, como confiar em conclusões que, uma vez fundadas unicamente sobre o teatro da Ática, desconsidera o da Grécia dórica?

Acredito que o mais razoável talvez seja fazer a seleção dos trabalhos realizados com mais seriedade a esse respeito. Entre os autores cujos estudos acerca do mimo merecem credibilidade, destacam-se Anya Peterson Royce, Elaine Fantham, Hermann Reich e Helmut Wiemken. Este parece ter sido o único a tentar seriamente definir o mimo, colocando-o no

---

<sup>15</sup> *Les témoignages antiques sur le mime donnent souvent l'impression d'un spectacle de variété où se mêlaient chants, danses, acrobaties, bouffonneries, et même des animaux dressés, avec la représentation de la vie de tous les jours ou des vies des divinités traditionnelles.*

domínio da representação teatral e reivindicando o caráter duplo do gênero, no que toca à combinação de linguagem e gesto.

## 2.2 O Mimo e a Teoria Literária Tradicional

A maioria das fontes que se ocupam do teatro na Grécia Antiga trata ou das peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os três grandes tragediógrafos do período clássico, ou das de Aristófanes, o maior comediógrafo da antiguidade. Isso significa que a arte dramática mais evidente para os pesquisadores é aquela que se deu na Atenas do século de Péricles. É possível que isso se deva à concepção de teatro grego clássico, herdada pela tradição aristotélica, que, ao deter-se nos gêneros mais explorados pelo filósofo, principalmente no mais exaltado, o trágico, obscurecem formas de drama menos visadas.

É surpreendente que, dentre a vasta obra filosófica de Aristóteles, nenhum de seus textos tenha recebido maior atenção do que seu pequeno tratado intitulado *Poética*, que resume algumas aulas do mestre, anotadas por seus alunos e cuja integralidade é questionável. O texto ficou conhecido na segunda metade do século XV, graças à tradução latina de Giorgio Valla, editada nas imprensas de Veneza. Aceitar o primeiro estudo completo e sistemático sobre a poesia e, além disso, usá-lo obrigatoriamente como norma do fazer poético não era difícil no Renascimento, sobretudo quando se tratava de Aristóteles, cuja filosofia já havia sido postulada em toda a Europa desde o século XIII.

A importância desse tratado é inquestionável. No entanto, sua leitura feita pela tradição crítica se mostra um pouco cega, porque, como já o salientei há pouco, estima os gêneros poéticos mais evidentes, como a tragédia e a comédia, em detrimento de outros que ficaram, de certo modo, esquecidos. Além disso, a maior parte dos estudos literários que se ocuparam das origens do teatro mostra-se impedida de ir além, meio acomodada, em razão da orientação aristotélica. Ao tocar nessa questão, Watrinet (2010, p. 28) critica a influência da teoria interpretativa preponderante de Wilamowitz-Moellendorff sobre o domínio da literatura clássica, tendo em vista que o autor, cuja teoria concentra-se principalmente no gênero dramático da tragédia, tendo como critério a análise de Aristóteles,

ocupa-se minimamente da origem do teatro. As informações de Wilamowitz-Moellendorff não se diferenciam daquelas, insuficientes, que nos dá

Aristóteles, ou seja, que a tragédia provém do ditirambo, ao passo que a comédia encontra suas raízes nos cantos fálicos.<sup>16</sup>

Com base nos estudos de Sir Arthur Wallace Pickard-Cambridge (1927), podemos encontrar uma definição básica para o ditirambo: canto em honra a Dioniso, entoado por um coro de homens ou de rapazes, por ocasião das festas dionisíacas. O tema cantado era essencialmente o nascimento do deus, fosse de Sêmele ou da coxa de Zeus. Quanto aos cantos fálicos, Watrinet (2010, p. 29) descreve-os como dramas improvisados pelos grupos de iniciados de Dioniso. O conteúdo de tais cantos era de natureza livre, para o entretenimento e a diversão durante o período de celebração das festas campestres em homenagem ao deus. Os iniciados normalmente traziam sobre o corpo um falo enorme para simbolizar a fecundidade.

Mas há algo que não se pode desconsiderar. Aristóteles menciona indiretamente o mimo dórico, ao tratar das formas de imitação, em sua *Poética* (1448 a – 1448 b):

[1448a] ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὀμήρω Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ [30] ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῶ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος; καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι [35] τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημείον: αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιουκίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δήμους, ὡς κωμωδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως;

[1448β] καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

assim, Sófocles seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos, e igual a Aristófanes, porque ambos imitam pessoas em movimento, em actuação. Daí resulta que alguns dizem que as suas obras se chamam *dramas* por imitarem os homens em ação. Por isso mesmo os Dórios reclamam para si a invenção da tragédia e da comédia (os Megarenses reivindicam a invenção da comédia: quer os daqui, como tendo nascido entre eles no tempo da democracia, quer os da Sicília, porque era natural de lá Epicarmo, poeta que foi muito anterior a Quiónides e a Magnes; alguns Dórios do Peloponeso reclamam a autoria da tragédia), tomando as designações como indício. Dizem eles que chamam aos arredores da cidade *komai*, enquanto os Atenienses chamam *demoi*; portanto, os comediantes não seriam assim denominados com base no verbo *komazein* mas porque, expulsos por desprezo da cidade, andaram à deriva pelos *komai*; alegam

<sup>16</sup> *s'occupe de façon minime de l'origine du théâtre. Les informations de Wilamowitz-Moellendorff ne se différencient pas de celles, très minces, que nous donne Aristote, c'est-à-dire que la tragédie provient du dithyrambe, tandis que la comédie trouve ses racines dans les chants phalliques.*

ainda que, para eles, a palavra que significa actuar é *dran*, enquanto para os atenienses é *prattein*.

Como se pode constatar, já em Aristóteles temos indicações da antiguidade do teatro na Grécia dórica, seja em Mégara ou na Sicília. Além da reivindicação dos Dórios quanto à criação da tragédia e da comédia, são os megarenses que se afirmam como os criadores da última. Pelo que vemos, a existência das formas cômicas de drama em Mégara é anterior à introdução da tragédia nos festivais das Grandes Dionísias, pois, o primeiro concurso trágico em Atenas data provavelmente de 534 a. C. Afinal, esse “tempo da democracia”, mencionado por Aristóteles, corresponde ao período posterior aos meados do século VI a. C, anterior, ainda, aos concursos trágicos há pouco mencionados.

Albio Cesare Cassio (2007, p. 52), ao comentar essa passagem de Aristóteles, enxerga nessa relação entre as regiões Dória e Ática uma colonização cultural:

A comédia dórica é um fenômeno colonial. As tradições cômicas dóricas foram importadas para a Sicília, onde ocorreu uma série de desenvolvimentos decisivos, também motivados por contatos com culturas indígenas e outras colônias de língua grega do Ocidente. Em algum momento, a comédia ocidental começou a influenciar a comédia ática, como Aristóteles nos conta claramente.<sup>17</sup>

É curioso também que Aristóteles mencione Epicarmo, poeta cômico natural da Sicília, valorizando o fato de este ser anterior a Quiónides e a Magnes, os quais, de acordo com fontes terceiras, muito provavelmente competiram entre 480 e 470 a. C. Ademais, conforme o filósofo ainda menciona em sua *Poética*, os Dórios reivindicariam para si a palavra que significa atuar: *dran*. Esta é adversa ao vocabulário dos Atenienses, que empregariam o significante *prattein*. De fato, apesar de não haver efetivamente uma relação entre os comediantes e a celebração das festas, afinal esse modo de celebrar tem a ver com o verbo *komazein*, cujo significado é “celebrar com cantos e danças”, pode-se identificar, ainda na *Poética* (1449 a) de Aristóteles, uma das características básicas do mimo dórico nas origens da tragédia e da comédia: a improvisação:

[1449a] τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἱκανῶς ἢ οὐ, αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος. γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς [10] αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ

<sup>17</sup> *Doric comedy is a colonial phenomenon. Doric comic traditions were imported into Sicily, where a number of decisive developments took place, also prompted by contacts with indigenous cultures and other Greek-speaking colonies in the West. At some point western comedy began to influence Attic comedy, as Aristotle tells us clearly.*

κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίνετο φανερὸν αὐτῆς: καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ [15] τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τότε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς, ἔτι δὲ τὸ μέγεθος: ἐκ μικρῶν μύθων καὶ [20] λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψῃ ἀπεσεμνύνθη, τότε τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο.

tendo surgido, portanto, no início, da improvisação – tanto a tragédia como a comédia, uma a partir dos autores de ditirambos, outra dos autores de cantos fálicos, cantos estes que têm a aceitação, ainda hoje, em muitas cidades – a tragédia evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente. Após sofrer muitas alterações, a tragédia estabilizou quando atingiu a sua natureza própria [...] E, ainda, no que respeita a extensão: após um período de pequenas histórias e de linguagem burlesca, devido a ter-se desenvolvido a partir do satírico, a tragédia adquiriu, mais tarde, dignidade, e o metro passou de tetrâmetro a iâmbico.

Nessa passagem, além de mencionar a “improvisação”, Aristóteles faz referência ao “satírico”. É verdade que não se pode ter certeza do que seja este último. Donald William Lucas (1968, p. 84), considera incerto se se trata do drama satírico enquanto gênero teatral, ou se se trata da forma primitiva do ditirambo. Reconheço que não podemos afirmar que o mimo dórico esteja nas bases de todo o teatro, quer na tragédia, quer na comédia. Caso contrário, teríamos de valorizar do mesmo modo a presença da epopeia nas formas mais originais da tragédia, afinal, os versos trágicos, ao fugirem do tom coloquial, seguem o padrão épico: o hexâmetro. Entretanto, é inegável que todas as formas de drama parecem suceder as expressões cômicas, cujas origens, conforme salientei anteriormente, são reivindicadas pelos dóricos. Isso é ainda indicado na *Poética* (1449 a – 1449 b), de Aristóteles:

[1449a] ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὡς περ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν [35] ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι’ ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν:

[1449β] καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν ὄψῃ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ’ ἐθέλονται ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ [5] πλήθην ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

as transformações da tragédia e os autores dessas transformações não são desconhecidos, enquanto que a história da comédia nos escapa por esta não

ter recebido, no princípio, muita atenção. Só muito tarde o arconte forneceu um coro de comediantes que, até aí, eram voluntários. Quando a comédia já tinha uma forma definida é que os chamados poetas cômicos são lembrados. Desconhece-se, porém, quem introduziu na comédia as máscaras, os prólogos, o número de atores e outras coisas desse gênero. Quanto a compor enredos, [Epicarmo e Fórmis] esse costume veio, em primeiro lugar, da Sicília e, em Atenas, Crates foi o primeiro que, abandonando a forma iâmbica, tomou a iniciativa de compor histórias e enredos com um sentido geral.

Ora, que a comédia nasceu na Sicília e não em Atenas, coloquei isso em discussão desde o início deste texto. Isso pode ser afirmado, apesar de não se saber em que sentido o gênero cômico, depois de ter-se desenvolvido a partir da introdução dos enredos, ganhou o caráter de *universalidade* que é próprio da poesia. Porque a palavra *katholou*, empregada para indicar uma mudança na comédia, cujo alvo deixou de ser o indivíduo e passou a ser o universal (no caso de Aristófanes, o político), é a mesma que o filósofo estagirita emprega na *Poética* (1451 b) para argumentar que, ao contrário da História, que se ocupa do particular, a poesia ocupa-se do universal.

Tendo em vista que os dórios colonizaram a Sicília por volta do século VIII a. C., é de se esperar que, entre os elementos exportados da tradição em geral, o seu teatro, formado anteriormente pela representação improvisada e rudimentar de pequenas cenas cômicas, ao chegar ao novo destino, tenha adquirido, pelo menos dois séculos depois, o *status* de um gênero efetivamente teatral. De acordo com Watrinet (2010, p. 207), esse foi o ponto de partida para o desenvolvimento do mimo, cujo período de instalação coincidiu com a idade de ouro da pátria que o acolheu, principalmente no plano econômico, entre 520 e 470 a. C.. Entre essas datas, marcadas por duas dinastias de tiranos, uma em Akragas (Agrigento) e outra em Siracusa, destaca-se o reino de Hiéron I (478 – 467 a. C.), tirano de Siracusa, que patrocinou radicalmente a arte. Para isso, fez vir ao seu país para hospedar-se em sua corte músicos e artistas gregos em geral, dentre os quais estavam os poetas Simônides, Píndaro, Ésquilo, Baquílides e o mimeógrafo citado por Aristóteles: Epicarmo.

Quanto à composição de enredos, atribuída a Epicarmo e a Fórmis e, ainda segundo Aristóteles, originada na Sicília, pode-se afirmar que é exatamente por causa dessa técnica que hoje distinguimos duas classes de mimos: uma *literária* e outra *não literária*. Esta é formada por uma série de peças de autores desconhecidos e cujos espécimes encontram-se na edição de Cunningham, juntamente com os fragmentos de Sófron e os textos de Herondas. Aquela, por sua vez, é composta pelas peças de todos os outros poetas cujos nomes hoje conhecemos em sua pequena maioria e que, ao longo da evolução histórica do mimo, situam-

se, respectivamente, nos períodos de formação e de desenvolvimento do gênero. Os primeiros foram, dentre outros, Fórmis, Sófron e Epicarmo, aos quais é atribuída principalmente a formação do mimo como gênero dramático na Sicília, com características particulares e distintas das do teatro ático. Já os outros foram, dentre poucos nomes conhecidos, Teócrito e Herondas, através dos quais o mimo se desenvolveu nos períodos alexandrino e helenístico.

É graças à *Poética* (1449 b), de Aristóteles, que hoje sabemos que Fórmis participou das origens da comédia, na Sicília. Além dessa fonte, Rudolf Kassel e Colin Austin (2001, p. 174), ao comentarem as informações acerca do poeta, presentes no dicionário Suda, afirmam que aquele foi o primeiro a vestir os atores com figurinos compridos, até os pés, e a introduzir diversas inovações à *mise en scène*. O mimeógrafo siracusano é contemporâneo de Epicarmo e caracterizado especialmente pelo conteúdo cômico de sua poesia, visto em pelo menos seis dramas: *Admeto*, *Alcínoo*, *Alcioneu*, *Alcione*, *O Saco de Troia ou O Cavalo* e *Cefeu ou Cefalaia ou Perseu*. E, segundo a mesma fonte, Ateneu escreve, em *Deipnosophistes* (652 a), que Fórmis também é o autor de *Atalanta*.

Epicarmo foi contemporâneo de Fórmis e é provável que tenha vivido pelo menos em Mégara, na Sicília e em Siracusa, ao longo de sua longa vida, de 540 a 450 a. C.. Suas obras marcam cronologicamente o mais longe a que os estudos do mimo podem chegar. Ele mesmo menciona, segundo Albin Lesky (1966, p. 345), certo Aristóxenes de Selinontes, possivelmente um de seus predecessores. Mas esse mimeógrafo não aparece em nenhuma outra fonte além da peça *Logos kai Logina*, do próprio Epicarmo e cujo título é um jogo de palavras, não traduzível, com o masculino e o feminino de *logos* (discurso). Não há, portanto, nenhum outro possível autor de mimos do qual o nome seja anterior e que tenha sobrevivido.

Em virtude de sua relação com a filosofia pitagórica, Epicarmo é profundamente admirado por Platão que o cita como um sábio, em comparação com Homero, no *Teeteto* (152 e)<sup>18</sup>:

[152ε] ἔστι μὲν γὰρ οὐδέποτ' οὐδέν, ἀεὶ δὲ γίγνεται. καὶ περὶ τούτου πάντες ἔξῃς οἱ σοφοὶ πλὴν Παρμενίδου συμφερέσθων, Πρωταγόρας τε καὶ Ἡράκλειτος καὶ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρως, κωμωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὅμηρος, ὃς εἰπὼν—  
“Ὠκεανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν” **Hom. II. 14.201, 302.** πάντα εἶρηκεν ἔκγονα ῥοῆς τε καὶ κινήσεως: ἢ οὐ δοκεῖ τοῦτο λέγειν;

<sup>18</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição: *Plato. Platonis Opera*. John Burnet. Oxford University Press, 1903. E as citações em português são da tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2013.

E no que tange a esse assunto, todos os sábios, salvo Parmênides, desfilam na mesma fileira: Protágoras, Heráclito e Empédocles, além dos principais poetas pertencentes a dois gêneros poéticos, ou seja, Epicarmo na comédia e Homero na tragédia, que no trecho...

*Oceano, o gerador dos deuses, e Tétis, a mãe deles*

... disse que todas as coisas são o produto do fluxo e do movimento. Ou não pensas que ele quis dizer isso?

Essas palavras de Sócrates despertam uma pequena dúvida quanto a se o mimeógrafo era mais dado à filosofia ou à poesia, ou mesmo às duas. Mas o fato é que sua obra é conhecida sobretudo pelo valor dramático e, particularmente, cômico. A esse respeito, Watrinet (2010, p. 214 e 215) afirma que, em razão da divergência existente entre alguns especialistas, os títulos dos mimos de Epicarmo somam trinta e oito, quarenta ou cinquenta e dois, dos quais, apoiada no catálogo de Georg Kaibel, a autora destaca estes, que seguem: *Alcioneu, As Bacantes, A Esperança ou A Riqueza, Filoctetes, Os Dançarinos, As Panelas, As Sereias, Ulisses Naufragado, A Megarense, O Ciclope, O Canto de Vitória, Hércules à Conquista do Cinturão, Hércules na Casa de Folos, A Esfinge, Os Troianos, Os Trinta Dias, Hefestos*. A autora menciona ainda o já mencionado título *Logos kai Logina*, bem como *Terra e Mar*, nos quais reconhece um confronto de ideias comparável ao d' *As Nuvens*, de Aristófanes. E cita outro, mais próximo ainda do poeta ateniense: *Círon*, cujos fragmentos permitem uma comparação com a comédia *Paz*. A essa comparação entre Epicarmo e Aristófanes, pode-se acrescentar, ainda que vagamente, que o mimo *Os Dançarinos* faz lembrar a dança de Filocléon, n' *As Vespas*; *A Megarense* tem a ver com o Megarense, de *Acarneuses* e *Hércules na Casa de Folos* evoca rapidamente *Rãs*, na qual o herói recebe em sua casa a visita de Dioniso que, disfarçado de Hércules, visita, por sua vez, a casa de Hades.

Sófron, por sua vez, atingiu o auge do sucesso em meados do século V a. C.. De acordo com James H. Hordern (2004, p. 1), o mimeógrafo foi não apenas admirado no período helenístico, mas também foi lido até depois do século II d. C.. No entanto, sua obra mais tarde caiu no esquecimento, uma vez que era mais fragmentada do que a da maioria dos outros poetas, além da obscuridade da linguagem em que foi escrita. A sua biografia é do mesmo modo insuficiente para sabermos detalhes a seu respeito. Talvez a informação mais importante seja aquela que coloquei na introdução deste texto, de Diógenes Laércio, que em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres* (Livro III, 18) escreve que Platão era um grande admirador de Sófron. É nessa fonte que o poeta é chamado de mimeógrafo. Ele, que segundo Watrinet (2010, p. 197), foi curiosamente o primeiro a chamar as peças de mimos, diferente do que se fazia antes, quando assim eram nomeados somente os atores.



As outras informações que temos a respeito de Sófron provêm, dentre outras fontes, dos lexicógrafos, dos escoliastas de Teócrito, de Ateneu e, principalmente, do dicionário Suda, cujos gramáticos, para fins didáticos, classificaram as peças do mimeógrafo em dois grupos. Essa separação se deve aos títulos, análogos aos nomes das personagens principais. Assim, entre os mimos masculinos estão *Pescador contra Camponês*, *O Pescador de Atuns* e *Prometeu*, ao passo que entre os femininos estão *As Mulheres que Querem Caçar a Deusa*, *As Mulheres que Assistem aos Jogos Ístimos* e *A Madrasta*.<sup>19</sup>

Emil Heitz (1851, p. 51 – 57), dá ênfase à originalidade de Sófron, afirmando que seus mimos representam pessoas da classe popular, falantes de um dialeto simples e de natureza cotidiana, ou seja, da linguagem da rua. Além disso, o autor considera que, a exemplo de Epicarmo, transformou a farsa dórica, ao transportar essa tradição teatral para a cena siciliana. Tão grande é o seu valor artístico, que veio a servir de modelo tanto para Teócrito quanto para Herondas.

É importante considerar que muitas peças recebem denominação diferente por parte de seus próprios autores. Herondas, por exemplo, escreveu os *Mimiambos*, dentre os quais se conservaram oito títulos. Destes, Watrinet (2010, p. 246) acredita que dois sejam uma imitação de Sófron: *A Oferta ao Templo de Asclépio* (Mimo IV) e *A Conversa Íntima* (Mimo VI). Teócrito, por sua vez, escreveu *Idílios*. Muito embora a poesia deste último seja predominantemente lírica e de natureza bucólica, muitos autores consideram que alguns poemas se destacam da maioria tanto no tema quanto na qualidade estética. Watrinet (2010, p. 246 e 281) reconhece claramente nos idílios II, XIV e XV a caracterização dos mimos, sobretudo n' *As Siracusanas ou A Festa de Adonis* (Idílio XV) e n' *A Mágica* (Idílio II); David M. Halperin (1983, p. 180) considera que a jovem infeliz no amor, do segundo idílio, bem como as domésticas de Siracusa, do décimo quinto idílio, caracterizados principalmente pela riqueza narrativa e pelos detalhes realistas da descrição, suscitam na obra de Teócrito uma qualidade artística diferente daquela que vemos nos idílios propriamente pastorais, sendo os dois grupos situados longe do ambiente social que estamos acostumados a ver na estética do poeta; Joan B. Burton (1995, p. 9) acredita que os três idílios distintos citados há pouco sejam mimos urbanos, cuja representação se ocupa das experiências dos cidadãos gregos no mundo helenístico e sublinham problemas importantes ligados ao colonialismo, como a imigração, a relação entre os sexos e as transformações culturais; John Winkler (1991, p. 214-243) indica os idílios II e XV como fonte para as discussões em torno da religião helenística e

<sup>19</sup> Curiosamente, esses títulos evocam os dramas satíricos *Puxadores de Rede* e *Os Espectadores do Istmo*, de Ésquilo, e *Os Caçadores*, de Sófocles, dos quais somente fragmentos sobreviveram.

da magia e Graham Zanker (2007) cita esses mesmos poemas em seu estudo sobre a diversidade da estética helenística.

No que concerne à literariedade do mimo, essa é uma questão muito relativa. Mesmo que os raros casos de autores antigos citados neste tópico julguem Fórmis, Epicarmo, Sófron, Teócrito e Herondas como mimeógrafos de excelência, rejeitando, ao mesmo tempo, todos os outros nos quais se negam a ver qualidade literária, é preciso considerar que os estudiosos desse assunto, sobre o qual sabemos tão pouco e quase sempre por via indireta, partilham, por isso mesmo, um saber extremamente problemático. Porque os critérios de classificação não são absolutos, tampouco objetivos, uma vez que representam a tentativa de facilitar o entendimento do assunto, não ultrapassando meros fins didáticos. Afinal, as categorias de mimos não seriam determinadas diferentemente dos outros gêneros literários, normalmente atravessados por critérios preconcebidos, tais como elite, massas, texto, oralidade, ator, leitura, autor conhecido, autor desconhecido e, no caso do teatro, sobretudo, improvisação. Em todo caso, essa separação é importante para o desenvolvimento desta tese, tendo em vista que o máximo que podemos demonstrar em âmbito ao texto é que Aristófanes trouxe a algumas de suas comédias elementos que estão presentes principalmente nos mimos de Epicarmo. Por essa razão, nosso poeta é mais adequadamente comparável aos primórdios do mimo, pois parodiava os primeiros mimeógrafos, admirados, igualmente a ele, por Platão.

A respeito da “infância” do mimo enquanto manifestação popular, vale ainda ressaltar que Herbert W. Parke (1977, p. 100-103), ao tratar dos festivais dionisíacos realizados pelos atenienses, comenta Plutarco que, em *Do amor das riquezas* (527 d), descreve uma festa que acontecia no interior da Ática entre meados de dezembro e meados de janeiro. Essa era uma ocasião importante para o cortejo do falo. Uma ânfora cheia de vinho e um sarmento de videira eram levados por quem conduzia o cortejo. E como representação da fertilidade, um bode era sacrificado a Dioniso. Em todo caso, era o falo que recebia maior destaque, sendo, por excelência, a imagem dadora e mantenedora da vida: o recomeço, o novo ano que se iniciava. Assim, uma cesta de vime cheia de figos secos era levada no cortejo, enquanto um homem caminhava sobre uma espécie de poleiro de falo. Todos os participantes da festa tinham o rosto coberto de máscaras, as cabeças coroadas de hera e um falo pendurado no pescoço ou em outras partes do corpo, com as veias cheias de vinho. Proferiam ditos fálicos, dançavam de maneira cômica e cantavam obscenidades.

Pelo pouco que sabemos dessas manifestações populares, pode-se já reconhecer a sua participação nas origens da comédia e a presença de algumas de suas características em

formas posteriores e mais organizadas de teatro. Com base na descrição dada pelo dicionário Suda, Watrinet (2010, p. 31) descreve tais brincadeiras cômicas pela presença de odres em pele de bode cheios, cobertos de óleo por fora e colocados no meio do teatro. Sobre tais odres, bufões tentavam se equilibrar apoiados sobre uma só perna, provocando riso nos espectadores ao cair.

Isso demonstra que tanto Aristóteles quanto a tradição clássica partilham a mesma opinião quanto ao nascimento da comédia. Esta, tendo surgido das improvisações por ocasião dos cantos fálicos, realizados em honra ao deus Dioniso nos dias de sua celebração, conheceu seus primeiros elementos de comédia no humor, na alegria, na obscenidade e na ridicularização do mal.

### 2.3 Para Além do Espetáculo

Os últimos estudos acerca do mimo classificam-no como o aglomerado de todos os espetáculos que não fazem parte nem da tragédia, nem da comédia antigas. A começar por essa perspectiva, já se pode notar a insuficiência das pesquisas, no que toca à falta de clareza na determinação do gênero.

Essa indefinição, sobretudo quanto à relação, pouco compreendida e pouco explicada, entre mimo e teatro, pode ser observada nesta descrição, de Charles Daremberg e Edmond Saglio (1877, p. 1899):

O termo mimo possui três acepções: ele designa o ator, homem ou mulher, que produz uma imitação; a própria imitação; enfim, um gênero vizinho da comédia, cujo primeiro representante é, para nós, Sófron de Siracusa. O mimo pode ser, às vezes, um dançarino [...] Paralelamente a essas danças miméticas em que uma ação seguida e completa é representada pela simples gesticulação, desenvolve-se outro gênero de mimo, mais vizinho da comédia: ele não se limita à imitação dos gestos típicos, ele representa também pela palavra ou pelo canto cenas grosseiras e paródias. Esse mimo, que é, por excelência, o divertimento popular, não tem um desenvolvimento linear: nós o veremos mais adiante nascer espontaneamente das festas dionisíacas, mas o vemos também de outra parte, profana.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> *Le terme de mimos a trois acceptions : il désigne l'acteur, homme ou femme, qui produit une imitation ; l'imitation elle-même ; enfin un genre voisin de la comédie, et dont le premier représentant est, pour nous, Sophron de Syracuse. Le mime est quelquefois aussi un danseur... Parallèlement à ces danses mimétiques où une action suivie et complète est représentée par simple gesticulation, se développe un autre genre de mime, plus voisin de la comédie : il ne se borne pas à l'imitation des gestes typiques, il représente aussi par la parole ou par le chant des scènes bouffonnes et des parodies. Ce mime, qui est, par excellence, le divertissement populaire, n'a pas un développement rectiligne : nous le verrons plus loin naître spontanément dans des fêtes dionysiaques, mais on en voit d'autre part une espèce profane.*

Essa não linearidade que Daremberg e Saglio atribuem ao desenvolvimento do mimo, a meu ver, apresenta-se com menos evidência no próprio gênero do que nos estudos teóricos realizados a seu respeito. Segundo observamos nessa e nas outras citações, as definições divergem não apenas entre um pesquisador e outro, mas também entre as várias características apontadas por um único ponto de vista.

Ao comentar *Os mimos*, de Reich, obra capital para os estudos do gênero mimo e cuja análise parte dos bufões lacedemônios até o teatro de marionetes, e de Epicarmo até o teatro de sombras, Watrinet (2010, p. 25) considera que o autor alemão segue a opinião tradicional, tendo em vista que

os elementos que ele considera como sendo característicos do Mimo são: a intriga sucinta e elementar, o caráter grosseiro das personagens, a improvisação, o humor “vulgar” das funções e expressões corporais, a paródia, a sátira e ainda a presença indispensável da figura teatral do *grifter*, do valete irresistivelmente atraído por toda sorte de astúcias e enganos.<sup>21</sup>

Os estudos de hoje têm reproduzido esse ponto de vista. Os autores sentem-se no direito de retirar o mimo, o que de fato fazem, da categoria do teatro para colocá-lo na categoria do espetáculo. Royce (1992, p. 191-195), por exemplo, acredita que o mimo faça parte do divertimento popular, não podendo ser definido, tampouco definível. E Fantham (1989, p. 153-163) escreve que o mimo é “uma forma livre, improvisada e irresponsável”,<sup>22</sup> que “não corresponderia aos gêneros dramáticos da tragédia e da comédia”,<sup>23</sup> mas a “uma forma narrativa de divertimento por meio da palavra, da dança e do canto”.<sup>24</sup>

Apesar de o mimo não fazer parte das principais teorias das origens do teatro, há autores que reivindicam seriamente o seu lugar na representação teatral. Wiemken (1972, p. 21-28) produziu um excelente trabalho sobre a história do antigo teatro popular, no qual o mimo é compreendido unicamente como parte integrante da representação teatral, uma vez que, enquanto gênero dramático, reúne gesto e linguagem.

Watrinet (2010, p. 26) concorda que Wiemken é um dos poucos autores que adotam uma posição mais séria sobre o assunto e, fundamentada nos estudos do autor, escreve que o mimo pode ser “integrado exclusivamente entre os quatro gêneros da arte dramática que se

<sup>21</sup> *les éléments qu’il considère comme étant caractéristiques du Mime sont : l’intrigue succincte et élémentaire, la caractérologie grossière, l’improvisation, l’humour « vulgaire » des fonctions et excréctions corporelles, la parodie, la satire et encore l’indispensable présence de la figure théâtrale de l’arnaqueur, du fripon irrésistiblement attiré par toutes sortes d’astuces et de supercheries.*

<sup>22</sup> *une forme libre, improvisée et irresponsable.*

<sup>23</sup> *ne correspondrait pas aux genres dramatiques de la tragédie et de la comédie.*

<sup>24</sup> *une forme narrative de divertissement au moyen de la parole, de la danse et du chant.*

desenvolveram na Grécia Antiga, a saber, a tragédia, a comédia, o drama satírico e o mimo”.

<sup>25</sup> Este, segundo a autora ainda acrescenta, difere dos outros três mais pelo lugar de origem do que pela categoria teatral. De fato, ao contrário da tragédia, da comédia e do drama satírico, o mimo nasceu e se desenvolveu na Grécia dórica e não na Ática. Além disso, segundo Catherine Lever (1956, p. 18), esse quarto gênero muito provavelmente influenciou a estética da comédia ateniense: “qualquer que tenha sido a relação exata entre a farsa dórica e a comédia ática ao longo de sua longa história, as farsas do século VI a. C. certamente devem ter contribuído para o desenvolvimento da comédia grega”. <sup>26</sup>

Mas o fato de o mimo não ter sido explorado diretamente pelos festivais dramáticos de Atenas não significa que os espectadores desses festivais não o conhecessem. Na verdade, não se trata exatamente de um conhecimento, mas de um reconhecimento, sobretudo na comédia. Sim, pois, assim como não parece que Sófocles se preocupasse com o conhecimento prévio da plateia sobre Édipo, por exemplo, uma vez que o homem grego mais simples conhecia o mito, não parece que Aristófanes estivesse preocupado com a capacidade de seus espectadores reconhecerem ou não aquilo que a partir de Bakhtin e Kristeva conhecemos hoje como intertextualidade. Não se pode negar, é claro, que em alguns momentos o poeta cômico lamenta não ter sido compreendido pelo público, como o faz na “Parábase” de *Vespas* (v. 1043-1059), expressando o seu ressentimento com o insucesso de *Nuvens*, representada no concurso anterior, em 423 a. C.. No entanto, trata-se da compreensão de uma mensagem política específica e não da identificação de excertos, tendências e características de outro gênero textual – dramático ou não, poético ou não – na comédia.

Bernard Beckerman (1970, p. 20), ao tratar das dinâmicas do drama, propõe uma definição de teatro que pode traduzir a compreensão moderna sobre o assunto. Para o autor, o teatro surge quando um ou vários seres humanos, isolados no tempo e no espaço, apresentam-se nos atos imaginados diante de um ou vários outros. Apesar da enorme dificuldade que os teóricos modernos têm em reconhecer o mimo como representação propriamente teatral, pode-se concluir, a partir dessa definição de Beckerman, que o mimo inegavelmente faz parte do teatro. Poderíamos acrescentar ainda que esse gênero é parte integrante da criação dramática na Grécia Antiga. Afinal, é Aristóteles quem escreve que Epicarmo e Fórmis foram precursores da tragédia e da comédia, quando esses dois dramaturgos foram, em princípio, os formadores da comédia siciliana.

<sup>25</sup> *intégré exclusivement parmi les quatre genres d'art dramatique qui se sont développés dans la Grèce Antique et qui sont la tragédie, la comédie, le drame satyrique et le Mime.*

<sup>26</sup> *whatever may have been the exact relationship between Doric farce and Attic comedy throughout their long history, the farces in the sixth century certainly must have contributed to the development of Greek comedy.*

Há que se considerar, ainda, que o estudo de Watrinet (2010, p. 56), para a qual “a comédia siciliana é um desenvolvimento da farsa dórica e nenhum de seus elementos remonta às cerimônias religiosas”,<sup>27</sup> reforça o valor teatral do mimo. Tendo em vista que a tradição aristotélica quase sempre deu maior importância ao aspecto literário do texto dramático, é vital que se considere também a orientação paralela. Esta dirige a sua análise sobre a dimensão performática do teatro, apresentando a história do teatro grego mais sob um ponto de vista teatral do que literário.

A presença do mimo nas origens da Comédia Ática é apontada ainda por Pickard-Cambridge (1927, p. 277), para o qual a comédia tem origem nas máscaras de animais e na farsa megarense. E Jan Hokenson (2006, p. 81), ao estudar as comédias de Aristófanes, enfoca o conjunto de máscaras do repertório do comediógrafo, do qual se destacam o soldado, o velho, a velha etc., todos provenientes da comédia popular de Mégara. De fato, apesar das enormes divergências entre Pickard-Cambridge e Hokenson, sobretudo quanto à nascente ritualística da comédia, pode-se afirmar que ambos concordam com a teatralidade do mimo, pois este último, além de explorar igualmente a herança da máscara, mostra que a presença desse objeto cênico nas peças improvisadas tinha como função principal impulsionar a ação e desenvolver o estado cômico.

O simples fato de o mimo ter permanecido na periferia da representação teatral não lhe retira o valor e a arte. Sabe-se que essa forma de drama não seguiu etapas lineares de nascimento, desenvolvimento e decadência, como aconteceu com a tragédia e a comédia, e que não chegou a uma forma técnica e cênica estável, com máscaras e figurinos, por exemplo. Sua evolução, se é que aconteceu, não foi tão nobre quanto à dos gêneros centrais. Watrinet (2010, p. 140) reconhece que “esse gênero de representação, ao longo dos séculos de sua existência, distanciou-se muito pouco da forma primeira da qual surgiu”.<sup>28</sup> Além disso, ao longo de todos os séculos de sua existência, o mimo não ultrapassou as formas limitadas de sua atuação: cenas cômicas curtas e essencialmente improvisadas, com base em brincadeiras grosseiras e obscenas, cuja motivação primeira era fazer rir. No entanto, não há nada que o exclua das formas básicas e legítimas da comédia, portanto do teatro.

Vale a pena ressaltar ainda que Louis Petit de Julleville (1886, p. 66), ao escrever sobre a comédia francesa na Idade Média, estabelece uma comparação entre as farsas ou *sotties* francesas e os mimos: “o verdadeiro conteúdo da farsa ou *sottie* francesa são ninharias

<sup>27</sup> *la comédie sicilienne est un développement de la farce doricaine et aucun de ses éléments ne remonte aux cérémonies religieuses.*

<sup>28</sup> *ce genre de représentation, au cours de tous ses siècles d'existence, ne s'écarta que très peu de la forme première sous laquelle il était apparu.*

[...] Nossas farsas são de fato aquilo que os latinos chamaram de mimos ou priapeias”.<sup>29</sup> Não há trabalho algum que questione o lugar legítimo da farsa no teatro francês medieval. Afinal, esse tipo de representação, que se dava nas festas religiosas, normalmente fora das igrejas, utilizava-se dos mesmos meios de que se utilizavam os mimos, guiado pelo mesmo objetivo: suscitar o riso.

Pode-se concluir que o mimo reúne criação, sátira e crítica sociais e divertimento, sem fazer necessariamente parte de cerimônias religiosas. A natureza independente dessa forma teatral peculiar deve-se, sobretudo, à sua simplicidade. Sendo de caráter popular, o grupo de atores não esperava o momento das grandes festas civis e religiosas, como as Dionísias e Leneanas, mas, antes, atuavam o ano todo, segundo a ocasião. E, ao contrário da tragédia e da comédia, que não podia se dar sem música e dança, o mimo tinha a liberdade de incluir ou não essas outras modalidades de arte em seus espetáculos. Afinal, as apresentações podiam acontecer em diversos lugares: nas salas de banquete, ou nas ruas, por ocasião das festas populares, no próprio teatro, ou podiam simplesmente ser improvisadas sobre os cavaletes de madeira.

Não se deve esquecer, no entanto, a dificuldade que os estudiosos têm em classificar as diferentes formas de mimo. Este pode ser muitas vezes confundido com o ilusionismo ou com a bufonaria, por exemplo. Em todo caso, há uma característica comum que pode agrupar todas essas manifestações *artísticas* da representação teatral, diferentes da tragédia e da comédia: a classe social de seus espectadores. Estes eram em maioria os pequenos do povo, os quais, por si mesmos determinavam os critérios daquilo que viam.

Também não se pode negar que, além de ter sido separado das cerimônias religiosas, como o fizeram autores como Wiemken, Reich e Watrinet, o mimo também descarta qualquer relação direta com a poesia iâmbica, a qual está ligada, em primeira instância, à Comédia Ática. Além do mais, o mimo não era apresentado como um coro, até mesmo porque as cenas eram improváveis e não se estruturavam dentro do teatro. Não se utilizava de linguagem sábia, mas seu discurso respeitava as expectativas populares de compreensão. Afinal, as personagens encarnadas eram comuns.

Isso talvez explique porque o mimo não saiu da periferia. Watrinet (2010, p. 143) atenta para o valor profissional dos *atores*, usando a palavra *mimo* para designá-los. No entanto, escreve que “apesar da popularidade dos espetáculos que os mimos apresentavam, eles mesmos não eram amiúde respeitados pela sociedade, tendo em vista que os atores

---

<sup>29</sup> *le vrai sujet de la farce ou sottie française sont badineries, nigauderies... Nos farces sont vraiment ce que les Latins ont appelé Mimes ou Priapées.*

cômicos certamente não provinham de ‘boas’ famílias”.<sup>30</sup> E acrescenta que o que dá forma a esse tipo de drama é a junção de linguagem e gesto, a intriga, as cenas e o diálogo por meio do qual se confrontam as personagens, ou seja, tudo aquilo que, segundo a autora, culmina no desenvolvimento do mimo dórico.

Acredito que não seja mais novidade saber que o mimo não carece de função teatral. Autores como esses que citei há pouco optam por lançar os olhos a outros horizontes, resistindo à tendência da maioria ao óbvio e resgatando a importância daquilo que eles entendem como o quarto gênero integrante da totalidade do teatro grego. No entanto, essas pesquisas em nenhum momento exploram a presença desse drama nas comédias de Aristófanes, o que, a meu ver, propiciaria um peso ainda maior em favor de seus argumentos.

Assim como a tragédia, o mimo está presente na obra de Aristófanes pelo simples fato de fazer igualmente parte da representação teatral. Algumas peças do poeta ateniense não apenas parodiam os tragediógrafos e suas obras, mas também satirizam os mimeógrafos e seus atores com suas danças e *performances* peculiares. Desenvolvo essa ideia no capítulo seguinte e acredito que ela talvez represente o argumento mais importante deste trabalho.

---

<sup>30</sup> *malgré la popularité des spectacles que présentaient les mimes, eux-mêmes n"étaient bien souvent pas respectés par la société en tant qu"acteurs comiques et que bien sûr ils n"étaient pas issus de « bonnes » familles.*



### 3 O FARSESCO EM *VESPAS* E EM *PAZ*

#### 3.1 O Farsesco em *Vespas*

O enredo de *Vespas*, de 422 a. C., trata da obsessão do velho juiz Filocléon (o que ama Cléon) por julgamentos, combatida por seu filho jovem, Bdelicléon (o que odeia Cléon). A crítica do poeta é endereçada aos tribunais, num momento difícil para Atenas, que se vê imersa em injustiça, corrupção e demagogia. No entanto, a importância da atualidade política dessa comédia não inibe as preocupações poéticas de Aristófanes, que ataca as tendências artísticas de Frínico e de Cárcino, sobre os quais escrevo depois de apresentar um breve resumo da peça.

O prólogo começa com um diálogo entre os escravos Sósia e Xântias, que foram encarregados por Bdelicléon de impedir que Filocléon saia de casa. Depois do vinho, da perseguição do sono e dos sonhos que os escravos contam um para o outro, Xântias dirige-se ao público para anunciar o assunto da peça. Afirma que desta vez não se trata nem de coisas elevadas nem de coisas rasteiras demais, mas de um assunto engenhoso. O empenho do filho em impedir que o pai saia de casa deve-se ao fato de o velho ter desenvolvido a mania de julgar. Bdelicléon fez tudo que podia na tentativa de curar o pai, chegando até mesmo a levá-lo em vão ao templo do deus Asclépio. A única saída que teve foi encarregar os escravos de vigiarem continuamente Filocléon e colocar as redes em volta da casa para evitar qualquer tentativa de fuga.

Os outros velhos e também juízes estão prestes a passar pela casa de Filocléon para que juntos possam ir ao tribunal. O filho tenta convencer com discursos que o pai é escravo daquele sistema político e não cidadão, não sendo, portanto, livre. A doença do velho é, na verdade, a doença da cidade e os velhos, que formam o coro da peça, são as vespas cujos ferrões atacam seus concidadãos, na ostentação de uma fraqueza democrática que tem pretensão de ser um exercício político eficaz. Essas vespas são, na verdade, frutos de um engano doentio, cuja sustentação se deve a uma ignorância terrível. Quando o Coro se dá por vencido depois do *agon* (disputa) discursivo com Bdelicléon, aconselha o pai a atender o filho, o que o velho aceita, mas com uma condição: que não seja proibido de julgar. Então, o jovem transforma a própria casa num tribunal, onde o velho julgará problemas domésticos.

O primeiro caso a ser sugerido foi o do Cão Labes, que havia roubado da cozinha um queijo fresco da Sicília. Depois de fazer uma prece a Apolo, Bdelicléon faz com que o pai se

engane ao depositar o voto na urna errada, absolvendo o cão ao invés de condenar o animal. A partir desse momento sucedem muitas coisas: o velho desmaia e logo em seguida sai da cena com o filho, para que se dê a “Parábase”, momento em que o Coro fala em nome do poeta. É feita uma espécie de elogio da peça que, por ironia, termina com as marcas farsescas que Xântias identificou no “Prólogo” como coisas baixas e que, portanto, não seriam representadas naquele concurso. Filocléon dança, acompanhado por três dançarinos filhos do poeta Cárcino, não raro satirizado por Aristófanes.

Conforme há pouco salientado, ao anunciar o assunto da peça, o escravo propõe uma comédia intermediária. *Vespas* (v. 54-66) traz, já em sua abertura, indícios de que é uma comédia feita sob medida:

#### **Ξανθίας**

φέρει νυν κατείπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον,  
 55 ὀλίγ’ ἄτθ’ ὑπειπὼν πρῶτον αὐτοῖσιν ταδί,  
 μηδὲν παρ’ ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα,  
 μηδ’ αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον.  
 ἡμῖν γὰρ οὐκ ἔστ’ οὔτε κάρυ’ ἐκ φορμίδος  
 δούλω διαρριπτοῦντε τοῖς θεωμένοις,  
 60 οὔθ’ Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος,  
 οὔδ’ αὖθις ἀνασελγαινόμενος Εὐριπίδης:  
 οὔδ’ εἰ Κλέων γ’ ἔλαμψε τῆς τύχης χάριν,  
 αὖθις τὸν αὐτὸν ἄνδρα μυττωτεύσομεν.  
 ἀλλ’ ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνώμην ἔχον,  
 65 ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον,  
 κωμωδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.

**XÂNTIAS** (*Voltando-se para o público*) – Deixa-me agora expor o assunto aos espectadores, após estas breves palavras de introdução. Não espereis de nós coisas muito elevadas e nem tampouco gracejos furtados a Mégara. Não temos, com efeito, escravos que tirem nozes de um cesto para lançar aos espectadores, nem um Hércules, cuja gula seja completamente iludida. Eurípides não será mais uma vez alvo de chacotas e Cleão, apesar do sucesso devido à sorte, não será temperado por nós em molho picante. Nosso assunto é simples, mas tem bom-senso; sem exceder a vossa capacidade, é, no entanto, mais engenhoso que uma comédia banal.

Constatamos nessa citação que Aristófanes e seus espectadores têm conhecimento não apenas da existência, mas também do estilo dos mimos de Mégara, que se caracterizavam principalmente pelo “mau gosto” e pelas “grosserias”. Na verdade, este não é o único exemplo de texto em que a farsa megarense é mencionada. Ao tratar das características gerais da arte cômica na Grécia Antiga, com ênfase na Comédia Ática, Lever (1956, p. 16) escreve que “no quinto século essa farsa megarense foi vista com desprezo pelos dramaturgos áticos”,

<sup>31</sup> atentando para esta passagem de *Vespas* (v. 57) e outras duas fontes: Ecphantides, que se declara envergonhado da comédia megarense (fr. 2), e Êupolis, que descreve uma piada como licenciosa, megarense e muito fria (fr. 244). De fato, esses poetas normalmente usavam coisas “vulgares” e “obscenas” como recurso cômico. Além disso, ao declarar o seu objetivo de evitar o estereótipo de personagens como Hércules e o lançamento de nozes e outras guloseimas aos espectadores como uma forma de ganhar o seu favorecimento, o poeta, além de reforçar a adaptação da peça à capacidade de compreensão do público que a recebe, salienta peculiaridades do gênero cômico. Este, ao valer-se de formas mais livres do que aquilo que é feito em *Vespas*, constrói personagens simples e ações previsíveis.

A prática de jogar sementes para o público, evocada por Xântias, está associada, segundo lemos há pouco, a uma série de elementos teatrais que devem ser evitados tanto por uma comédia mediana como por uma comédia séria. Isso reforça o caráter farsesco da obra de Aristófanes, que põe em *Vespas* essa discussão, aludindo, ainda, a outra peça do poeta: *Paz*, da qual trato no tópico seguinte.

Alguns autores interpretam a menção a esses artistas de tom farsesco como uma crítica violenta de Aristófanes às novidades de seu tempo, dada a natureza conservadora do poeta. Cléon seria o alvo da crítica política, ao passo que Frínico e Cárcino seriam o alvo da crítica teatral. No comentário introdutório de sua tradução de *Vespas*, Junito de Souza Brandão (1986, p. 163-167) escreve:

Aristófanes é, antes de mais nada, um conservador, um inimigo de todas as manifestações do espírito novo, em política, filosofia, religião, arte e literatura. Após satirizar o demagogo Cleão, com suas funestas inovações, quis ridicularizar os que, seguindo a escola de Frínico, introduziram na tragédia, em lugar da solene e grave emelia, as danças modernas, que se configuram em contorções, saltos, cambalhotas e piruetas. Se Cleão e os demagogos comprometem a justiça, Frínico, os Cárcinos e seus seguidores destroem a dignidade da arte. O que Aristófanes pretende mostrar no fecho da comédia é que as inovações artísticas do século V a. C. não passam de um engodo e grosseria e não vão além dos gestos antiestéticos e alucinados de um bêbado.

Esse comentário, além de ser dogmático, ao considerar Aristófanes “inimigo de todas as manifestações do espírito novo”, me parece problemático por três razões: primeiro, é pouco provável que se possa compreender Aristófanes como conservador, pelo menos nessa peça, em que coloca as figuras antagônicas de um pai velho e de um filho jovem, sendo aquele educado por este. Segundo, o fato de serem Frínico e Cárcino atacados com brincadeiras não

---

<sup>31</sup> *in the fifth century this Megarian farce was viewed by the Attic playwrights with scorn.*

significa que fossem desprezados pelo poeta ático. Este, não se pode desconsiderar, não raro satirizava e parodiava Eurípides, sem, no entanto, deixar de admirar o poeta trágico, por quem, aliás, ao que parece, sempre tivera a mais alta consideração. Terceiro, depois das considerações feitas na introdução e no primeiro capítulo desta tese, fica difícil até mesmo afirmar que “contorções, saltos, cambalhotas e piruetas”, todas de natureza improvisada, portanto, farsesca, fazem parte das “inovações artísticas do século V a. C”., quando é mais certo que remontem a pelo menos duas décadas antes da estreia de Aristófanes. A novidade desses elementos dramáticos complementares talvez consista simplesmente no fato de eles serem introduzidos na comédia de Aristófanes.

Pode-se afirmar ainda que a menção feita por Xântias, no “Prólogo”, à dança ridícula e às grosserias, reforça, ao invés de anular, a influência dessas tendências artísticas sobre a peça. Nesta, os recursos extremos surgem em seu desfecho, razão pela qual podemos, sem nenhuma dificuldade, interpretá-la mais como uma forma de elogio a todos os elementos cômicos, desde que esses elementos estejam em sintonia com a vida e seus prazeres. É assim que o mesmo Xântias descreve Filocléon depois da “Parábase” de *Vespas* (v. 1299-1325), quando o velho participa de um banquete:

### Ξανθίας

οὐ γὰρ ὁ γέρων ἀτηρότατον ἄρ' ἦν κακὸν  
 1300καὶ τῶν ξυνόντων πολὺ παροινικότατος;  
 καίτοι παρῆν Ἴπυλλος Ἀντιφῶν Λύκων  
 Λυσίστρατος Θούφραστος οἱ περὶ Φρύνιχον.  
 τούτων ἀπάντων ἦν ὑβριστότατος μακρῶ.  
 εὐθὺς γὰρ ὡς ἐνέπλητο πολλῶν κάγαθῶν,  
 1305ἐνήλατ' ἐσκίρτα 'πεπόρδει κατεγέλα  
 ὥσπερ καχρύων ὀνίδιον εὐωχημένον  
 κᾶτυπτεν ἐμὲ νεανικῶς 'παῖ παῖ' καλῶν.  
 εἶτ' αὐτὸν ὡς εἶδ' ἤκασεν Λυσίστρατος:  
 'ἔοικας ὦ πρεσβῦτα νεοπλούτῳ τρυγί  
 1310κλητῆρί τ' εἰς ἀχυρμὸν ἀποδεδρακότι.'  
 ὁ δ' ἀνακραγὼν ἀντήκασ' αὐτὸν ἄρνοπι  
 τὰ θρῖα τοῦ τρίβωνος ἀποβεβληκότι,  
 Σθενέλῳ τε τὰ σκευάρια διακεκαρμένῳ.  
 οἱ δ' ἀνεκρότησαν, πλήν γε Θουφράστου μόνου:  
 1315οὔτος δὲ διεμύλλαινε ὡς δὴ δεξιός.  
 ὁ γέρων δὲ τὸν Θούφραστον ἤρετ': 'εἰπέ μοι,  
 ἐπὶ τῷ κομῆς καὶ κομπῶς εἶναι προσποιεῖ,  
 κωμωδοιχῶν περὶ τὸν εὖ πράττοντ' ἀεῖ;  
 τοιαῦτα περιῦβριζεν αὐτοὺς ἐν μέρει,  
 1320σκώπτων ἀγροίκως καὶ προσέτι λόγους λέγων  
 ἀμαθέστατ' οὐδὲν εἰκότας τῷ πράγματι.  
 ἔπειτ' ἐπειδὴ 'μέθυεν, οἴκαδ' ἔρχεται  
 τύπτων ἅπαντας, ἦν τις αὐτῷ ξυντύχη.

ὄδι δὲ καὶ δὴ σφαλλόμενος προσέρχεται.  
 1325 ἄλλ' ἐκποδὸν ἄπειμι πρὶν πληγὰς λαβεῖν.

XÂNTIAS – Não é que o velho se tornou a pior das pestes, o mais bêbado e o mais inconveniente dos convivas! Lá estavam Hipilo, Antifonte, Licão, Lisítrato, Teofrasto e o grupo de Frínico. De todos estes o velho era, sem dúvida, o mais despuadorado. Depois de se empanzinar de muitas coisas deliciosas, pôs-se a dançar, saltar, peidar, escarnecer como um asno farto de cevada torrada, e a me espancar com vigor juvenil, gritando: “menino, menino”! [...] Era assim que insultava a cada um com ditos grosseiros, contando, além do mais, histórias ridículas, sem o menor propósito. Finalmente bêbado, voltou a casa, espancando a todos que encontrava. Eis que ele se aproxima com passo cambaleante e eu fujo antes de levar bordoadas.

Creio que Filocléon representa a aparição do mimo dórico na comédia de Aristófanes. É a figura dessa “velha vespa” que encarna a violência do ridículo sexual e grosseiro que tanto incomoda os espíritos pobres, incapazes de capturar as mensagens veladas da arte cômica, cujo estilo se caracteriza pelas mais variadas tendências e cuja textura se fundamenta em múltiplos retalhos poéticos e textuais. Depois dessa descrição, o juiz aparece em cena, ele mesmo, descomposto, embriagado, dominado pelo vinho, tropeçando, acompanhado por uma flautista nua e, curiosa e ironicamente, ordenando aos outros que os acompanham que ergam a tocha e que a mantenham próxima.

É esse momento, o mais farsesco e o mais iluminado – como se Apolo invadissem a cena –, que parece trazer o pensamento mais elevado da peça. Momento em que pai e filho, depois de invertermos seus papéis, transmitem o que, a meu ver, consiste na mensagem mais importante: o poeta Aristófanes, ele mesmo, seria o modelo vivo da personagem Bdelicléon, o filho que se empenha na educação do pai. Este poderia ser a própria instituição jurídica (os tribunais), corrompida e nefasta, mas sendo, também, parte integrante de um sistema complexo, que abrange todas as formas de poder determinado pela tradição. Assim, é no “metateatro” de *Vespas*, momentos antes do banquete, que se pode claramente perceber que o poeta se esconde por trás da “máscara” de Bdelicléon, o jovem que propõe educar o pai, idoso, como a uma criança.

Segundo Adriane da Silva Duarte (2000, p. 111), o jovem adota a postura de um *didáskalos* (mestre/professor), ao mesmo tempo em que age como “autor e diretor de uma comédia dentro da comédia”. Isso acontece por ocasião do julgamento do cão, para o qual se monta uma espécie de teatro, e se estende até o banquete, para o qual o filho ensina ao pai

normas de etiqueta. É o jovem poeta, Aristófanes, quem ensina aos velhos espectadores do teatro ateniense que as ações políticas da cidade são inescrupulosas e que é necessário dar mais atenção à mensagem poética sobre esses assuntos. Nesse sentido, o poeta é comparado a Hércules, que “atacou os mais poderosos” (v. 1030). N’ *As Traquínias*<sup>32</sup> (v. 1060-1065), de Sófocles, o filho de Zeus e Alcmena é descrito como aquele que purgou a terra, eliminando uma “terrígenita tropa de Gigantes”, “a brutalidade monstruosa”, “gregos” e “bárbaros”. O poeta faz o mesmo. Mas, nesse caso, não com a força do braço, ou de um *logos* “barato” como o dos sofistas que ele mesmo denuncia e sim com a poesia, que o aproxima do maior herói da Grécia, servindo-lhe para contribuir com o trabalho civilizador.

Pode-se ainda atribuir uma interpretação análoga ao *agon* entre o pai e o filho, na “Parábase” de *Vespas*. Igualmente a Filocléon e seus companheiros, que são criticados por Bdelicléon no debate, os espectadores são censurados pelo Coro. No cruzamento desses espaços, no teatro, o de dentro vê o de fora e vice-versa. O pai, que tem mania por condenações e que faz o filho sofrer com isso, é o público ateniense: injusto, tanto com os cidadãos quanto com o poeta, que não venceu o concurso anterior e que, por essa razão, deseja reeducar o “pai”. Com isso, é fácil admitir também que a “Parábase” alimenta um combate contra a realidade, lançando, por assim dizer, um recado de encontro para Eros (Amor/União) e Éris (Discórdia/Separação).

Sobre essa natureza agonística d’ *As Vespas*, em que os argumentos de Filocléon se mostram muitíssimo relevantes para o tema da peça, Maria de Fátima Sousa e Silva (2007, p. 51) escreve:

Apostando em libertar o pai da mania que o acabrunha como uma doença – esgotados já todos os argumentos disponíveis para lhe provar a especulação e as pressões de que é vítima a função judicial –, Bdelicléon procura compensá-lo com a criação, no plano doméstico, de uma sala de sessões, onde Filocléon, com mais conforto, possa continuar a exercer a sua tarefa. Estão criadas as condições para que Aristófanes caricature uma verdadeira sessão judicial, de onde os aspectos aparatosos e exibicionistas saiam tanto mais ridicularizados, quanto são diminutos os limites do caso. Assunto em litígio: o roubo de um queijo.

Essa citação revela o ponto alto da habilidade de Bdelicléon, que vê “esgotados já todos os argumentos disponíveis”. Tal habilidade consiste em ir atrás de recursos que ultrapassem os limites da palavra dita, instrumento mais poderoso dos sofistas que

---

<sup>32</sup> As citações d’ *As Traquínias*, de Sófocles, são da tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira, Campinas, Editora Unicamp, 2009.

Aristófanes tanto critica. Logo, podemos concluir que simular uma sessão judicial – representar – é a condição para que Filocléon seja convencido a não sair de casa. E que o poeta, uma vez que se propõe a convencer, faz igualmente uso do teatro para tal, educando a todos os espectadores presentes, dentre os quais podia ser visto um grande número de “vespas”. Em todo caso, é a poesia e o teatro que estão em jogo. A cena, montada no interior da casa das personagens, é o segundo plano da cena cômica, em que a poesia é dada aos olhos, na *mimesis* da vida política dos atenienses.

É interessante ainda observar que a idade cênica de Filocléon é um assunto relevante em *Vespas*. A Atenas do século V a. C. representou um momento extraordinário na história da civilização, razão pela qual o conflito entre pai e filho vem a ser um dos temas mais importantes não apenas da literatura grega, mas também da literatura de vários povos de diferentes regiões e épocas do mundo. No que diz respeito a esse conflito, a originalidade da peça consiste nisto: o velho não se cansa de lamentar os dias remotos de sua juventude e termina rejuvenescendo, subjetivamente, a ponto de desejar a morte do próprio filho, como um parricida (v. 1342-1362). Semelhante a Fidípides, que, em *Nuvens* (v. 838), cobiça o dinheiro do pai como se o velho estivesse morto (*hosper tethneotos*), Filocléon volta a ser criança. Ao tratar desse tema, Orfanos Charalampos (2006, p. 79) escreve que a peça pode ser lida

como uma espécie de “negação” da efébia ática. No lugar de um jovem atravessando o período probatório da efébia, *Vespas* coloca em cena um velho cujo estatuto de cidadão sem dúvida é o resultado de uma série de provas e da troca de uma juventude que ele acredita ter reencontrado ao renunciar um componente essencial de sua identidade.<sup>33</sup>

Pode-se afirmar que Aristófanes fornece dois sentidos para o mito da efébia, com o intuito de enfatizar a transformação de Filocléon. Charalampos (2006, p. 80) considera que o primeiro diz respeito ao que vem depois da “Parábase”: o processo normal da efébia é revertido, quando o velho, depois de atravessar pelo menos três momentos diferentes de *agon* (combate) discursivo com seu filho, passa a ocupar uma nova posição, a saber: a de um jovem fora das normas, de comportamento caótico e notoriamente comparado a elementos do mundo animal. Assim, a saída dos atores que deixam o espaço livre para a entrada do Coro

---

<sup>33</sup> *Comme une sorte de “négatif” de l’éphébie attique. Au lieu d’un jeune homme traversant la période probatoire de l’éphébie, les Guêpes mettent en scène un vieillard dont le statut de citoyen ne fait aucun doute et qui est amené, à l’issue d’une série d’épreuves et en échange d’une jeunesse qu’il croit avoir retrouvée, à renoncer à une composante pourtant essentielle de son identité.*

delimitaria o fim dessa efebria. O segundo tem a ver com o que vem antes da “Parábase”: cada disputa argumentativa entre pai e filho representa uma fase do processo: 1 – o velho é descrito como um efebo (v. 144-211); 2 – a figura da “velha vespa” condiz com o idoso ele mesmo (v. 415-460); 3 – o juiz é normalmente associado à velha geração (v. 548-997). Sabe-se, no entanto, que os esforços do filho de reeducar o pai são inúteis, já que o comportamento deste último não parece ser o resultado normalmente esperado e alcançado por esse tipo de trabalho. Em todo caso, o comportamento do velho que age como uma criança, evoca o pensador pré-socrático Heráclito de Éfeso (DK. 88), segundo o qual “é uma e a mesma coisa: [...] o jovem e o idoso; pois, pela conversão, isso é aquilo, e aquilo, convertendo-se por sua vez, é isso”.<sup>34</sup>

Acredito que não seria excessivo fazer uma interpretação análoga à comédia, cuja infância, por assim dizer, emerge na dança de Filocléon e cujo papel educador, também invertido pelas estratégias cômicas, mostra-se eficaz. Assim continua se pronunciando o Coro de *Vespas* (v. 1450-1469):

#### **Χορός**

1450 ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας  
 τὸν πρέσβυν οἷ μετέστη  
 ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς:  
 ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθῶν  
 ἢ μέγα τι μεταπεσεῖται  
 1455 ἐπὶ τὸ τρυφῶν καὶ μαλακόν.  
 τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλοι.  
 τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν  
 φύσεος, ἣν ἔχει τις αἰεί.  
 καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον:  
 1460 ξυνόντες γνώμαις ἐτέρων  
 μετεβάλλοντο τοὺς τρόπους.  
 πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἑμοὶ  
 καὶ τοῖσιν εὖ φρονοῦσιν  
 τυχῶν ἄπεισιν διὰ τὴν  
 1465 φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν  
 ὁ παῖς ὁ Φιλοκλέωνος.  
 οὐδενὶ γὰρ οὕτως ἀγανῶ  
 ξυνεγενόμην, οὐδὲ τρόποις  
 ἐπεμάνην οὐδ' ἐξεχύθην.

CORO – Invejo a felicidade deste velho, que transformou suas maneiras rudes e seus hábitos de vida. Convertido agora a outros princípios, vai se voltar inteiramente para as doçuras do luxo e dos prazeres. É possível também que não se adapte, porque é difícil perder-se um hábito que sempre se teve. Muitos, porém, o têm conseguido: seguindo os conselhos de outrem,

<sup>34</sup> As citações de Heráclito são da tradução de Damião Berge: *O logos heraclítico, introdução ao estudo dos fragmentos*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969. Quanto às letras DK, que antecedem os números dos fragmentos, referem-se aos nomes dos editores modernos: H. DIELS e W. KRANZ.



modificaram seu modo de agir. Segundo penso e consigo as pessoas sensatas, muitos elogios não de cair sobre o filho de Filocleão, por seu amor filial e sua sabedoria. Jamais convivi com homem tão amável, cujos modos tanto me impressionaram e tantos prazeres me proporcionaram.

Esse momento da fala do Coro torna ainda mais clara a relação existente entre a personagem Bdelicléon e seu criador, Aristófanes. Este, por meio daquele, reivindica para si o *status* de sábio e conselheiro, capaz de transformar maus hábitos arraigados. Além disso, é aquele que ao Coro e aos espectadores proporciona “tantos prazeres”, por meio de suas comédias.

Por fim, a peça parece transformar-se numa verdadeira farsa. Gêneros, estilos, danças e poetas se misturam. Filocleón surge trajado de Polifemo e dança, à maneira de Frínico. Curiosamente, o próprio Coro de *Vespas* (1518-1537), atendendo ao pedido do Corifeu, divide-se em dois grupos de doze coreutas e põe-se a rodopiar, acompanhando a dança alucinada, frenética e incessante do velho e dos três irmãos:

#### **Χορός**

ἄγ' ὃ μεγαλόνυμα τέκνα  
 τοῦ θαλασσίου θεοῦ,  
 1520πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον  
 καὶ θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτου,  
 καρίδων ἀδελφοί:  
 ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε,  
 καὶ τὸ Φρυνίχειον  
 1525ἐκλακτισάτω τις, ὅπως  
 ἰδόντες ἄνω σκέλος ὤζωσιν  
 οἱ θεαταί.

στρόβει, παράβαινε κύκλω καὶ γάστρισον σεαυτόν,  
 1530ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον: βέμβικες ἐγγενέσθων.  
 καὶ τὸς γὰρ ὁ ποντομέδων ἄναξ πατήρ προσέρπει  
 ἦσθεις ἐπὶ τοῖσιν ἑαυτοῦ παισὶ τοῖς τριόρχοις.  
 1535ἄλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ' ὀρχούμενοι, θύραζε  
 ἡμᾶς ταχύ: τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν,  
 ὀρχούμενον ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῶδῶν.

CORO – Eia, ilustres filhos de um pai marinho, saltai na areia e às margens do mar estéril, ó irmãos dos caranguejos! Girai vossos pés e que cada um dê coices à maneira de Frínico, a fim de que, vendo nossas pernas no ar, os espectadores gritem oh! Rodopia, desfila em círculo, bate no ventre, levanta a perna para o céu; fazei piruetas. Ele próprio, o mestre soberano dos mares, vosso pai, avança, orgulhoso de seus filhos, as três cambaxirras dançarinas. Vamos, levai-nos para fora, se o desejais, com rápidos passos de dança. Isso, na realidade, ninguém até hoje o fez: despedir dançando um coro de comédia.

Essa passagem, referente ao *kordax*, cuja execução não se dá de modo sistemático na Comédia Ática, indica gestos próprios de um final de comédia, porém pouco recorrentes. Ao tratar desse assunto, Marie Hélène Delavaud-Roux (1997, p. 295) escreve que a dança de Filocléon “não é mais que apenas uma das danças do teatro cômico, sendo essas danças muito diversas, de acordo com as personagens colocadas em cena”.<sup>35</sup> Isso pode ser observado no vocabulário que descreve a dança ridícula do velho: *pedao* – saltar (v. 1520); *tasyn poda kyklosobein* – agitar o pé rapidamente (v. 1523); *gastrizo* – bater as mãos na barriga / *strobeo* – rodopiar/ *parabainein kykloi* – desfilar em círculo (v. 1529); *riptein skelos ouranion* – jogar a perna para o céu (v. 1530). Em seguida, o velho convida outros dançarinos que o desafiem nas habilidades físicas e vê-se, pouco a pouco, seguido pelos filhos de Cárcino.

Segundo Pickard-Cambridge (1999, p. 246), a dança é qualificada pelos antigos como uma arte de importante expressão e é normalmente associada ao teatro: “os gregos tendiam a ver toda dança como mimética, ou expressiva, principalmente em seu emprego de gestos rítmicos e movimentos”.<sup>36</sup>

Desse modo, Aristófanes, ao “despedir dançando um coro de comédia” pela primeira vez, instaura, no teatro cômico institucional, pelo menos nessa peça, uma parte daquilo que é do teatro cômico não institucional: o mimo. De Mégara. A comédia permanece em Atenas, porém, parte do figurino que põe em cena é de fora, adaptando outro gênero à sua maneira e tornando seu aquilo que não o é. E Filocléon, personagem que encarna uma comicidade áspera e portadora de uma antiguidade que deve ser domesticada pelo novo segundo a função educadora da poesia, regenera-se.

### **3.1.1 Vespas e Outras Bestas**

A representação animal é uma constante em Aristófanes, razão por que Cécile Corbel-Morana (2012, p. 10) considera o conjunto de sua obra um verdadeiro “bestiário”. O termo é referente a um gênero literário específico usado na Idade Média para catalogar nomes de bestas e descrevê-las, muitas vezes a partir de características antropomorfas, no caso de criaturas híbridas. No entanto, longe de interessar-se propriamente por esses seres, o dramaturgo apenas lhes atribui função metafórica, conservando o homem como o agenciador mais importante de sua mensagem.

<sup>35</sup> *n'est qu'une des danses du théâtre comique et ces danses sont très diverses, suivant les personnages mis en scène.*

<sup>36</sup> *the greeks tended to regard all dancing as mimetic, or expressive, especially in its employment of rhythmical gestures and motions.*

Pickard-Cambridge (1999, p. 210) acredita que os coros de animais remontam ao sexto século a. C., sendo, portanto, anteriores a Aristófanes, muito embora não se possa ter nenhuma garantia de que nesse período a comédia já estivesse organizada em Atenas:

a evidência arqueológica para o traje cômico é aqui um ponto interessante. Está presente no sexto século a. C., notavelmente no retrato de coros de animais, ao que parece de forma bastante relevante, mas apenas o mais recente dessas representações, se algum pode sobrepor-se aos primórdios da comédia organizada em Atenas. Existe, então, uma lacuna com praticamente nada que possa ser reivindicado como evidência para a comédia antes do último quarto do quinto século.<sup>37</sup>

Alexis Solomos (1972, p. 9) coloca-se de acordo com essa ideia, ao escrever que essa arte, em todo caso, está associada à paródia:

o travestimento de homens em animais – independentemente de sua origem religiosa – também pertence ao mundo da paródia. A obra de Aristófanes é um rico jardim zoológico de cães, de escaravelhos, de porcos, de vespas, de rãs e de aves de toda sorte. Nosso poeta havia compreendido a paródia humana nos animais vinte e cinco séculos antes de Henri Bergson e de Walt Disney!<sup>38</sup>

Rothwell (2007, p. 6) apresenta uma ideia semelhante, ao escrever sobre a presença da natureza nas origens da comédia grega, sobretudo no que diz respeito aos coros de animais:

uma leitura atenta da Comédia Ática lembra uma visita a um zoológico: essas criaturas deleitam-se, aprendem e vivem juntas, em perfeita harmonia, ainda que sejam de espécies diferentes e seus traços e origens de diferentes lugares. As principais características da comédia parecem ter sido inventadas pelos megarenses, sicilianos e atenienses; parte dela giravam em torno do mito, da fantasia e da sátira política; e as comédias tinham coros de todos os tipos imagináveis: camponeses, estrangeiros, mulheres, cidades, ilhas, abstrações personificadas, sátiros e animais. Essa diversidade não era simplesmente o produto dos dramaturgos imaginativos do século V a. C.: a heterogeneidade da comédia desse período, sobretudo os tipos de coros, foram antecipados pelos trajes e performances do século VI a. C..<sup>39</sup>

<sup>37</sup> *the archaeological evidence for comic costume is, for the present, in a curious condition. There is sixth-century evidence, notably in the portrayal of animal choruses, which looks as if it ought to be relevant, but only the very latest of these representations, if any, can overlap with the beginnings of organized comedy in Athens. There is then a sharp gap, with virtually nothing that can be claimed as evidence for comedy before the last quarter of the fifth century.*

<sup>38</sup> *le travestissement des hommes en animaux – indépendamment de son origine religieuse – appartient lui aussi au monde de la parodie. L'oeuvre d'Aristophane est un riche jardin zoologique de chiens, de bousiers, de cochons, de guêpes, de grenouilles et d'oiseaux de toutes sortes. Notre poète avait compris la parodie humaine innée chez les bêtes vingt-cinq siècles avant Henri Bergson et Walt Disney!*

<sup>39</sup> *a survey of Attic Old Comedy reminds one of a visit to a zoo: these creatures delight, instruct, and live together in contrived harmony, yet are of different species and trace their origins to disparate places. Key*

Isso acontece especialmente em *Vespas*, *Rãs* e *Aves*. Embora seja perfeitamente possível observar essa presença emblemática em várias peças de Aristófanes ou de diversas maneiras numa mesma peça, essas três são as únicas em que um dos coros é integralmente formado por animais, cujos nomes são inclusive idênticos aos títulos respectivos. Essa imagem coral desperta uma questão inevitável: quais seriam as possíveis fontes de inspiração do dramaturgo que aglomerou esses seres e lhes deu voz em suas apresentações? Não é improvável que essa parte da composição poética se deva à observação da natureza. Mas é certo que a principal contribuição advenha da tradição. Os mitos, o folclore e outros gêneros literários e dramáticos, como a epopeia, a lírica, a tragédia, a fábula, dentre outros, não raro se emprestam à formação da comédia. Ao fornecer um compêndio vasto de bestas, essas fontes tradicionais oferecem tanto uma ideia da concepção de animal pelo pensamento grego antigo quanto das trocas e influências entre os gêneros. Nisso se acentua a presença do farsesco e do popular na Comédia Ática, visivelmente guiada por convenções de ordem estilística, dramática e temática, afinal esse tipo de máscara cômica não estaria ali por acaso.

Em *Vespas*, ocorre cerca de vinte nomes diferentes de animais, em situações diversas. Essa alegoria pode ser analisada principalmente na descrição das personagens. Por exemplo, em razão de seu comportamento desumano, Filocléon é comparado a uma “fera” selvagem e monstruosa – *to knodalon* (v. 4); em seguida, é novamente descrito dessa forma, mas com outro termo, mais genérico: *to therion* – “besta” – (v. 448) e, por fim, é identificado por seu próprio filho como *agríos* – “selvagem” (v. 705). Essa super-vespa tem a forma do Coro da peça e sua imagem – individual – é suficiente para sintetizar a imagem – coletiva – desse Coro. Isso é relevante, já que eventos populares formados por tropas mascaradas de animais podem fazer parte dos gêneros e tendências que se misturam e se movimentam na obra de Aristófanes.

Na verdade, essa é uma característica constante em outros poetas, cujas obras, fragmentos ou títulos chegaram até nós, e, curiosamente, é anterior ao século V a. C.. Corbell-Morana (2012, p. 138) identifica esse tema nas imagens de vasos antigos:

---

*features of comedy were said to have been invented by Megarians, Sicilians, and Athenians; plots revolved around myth, fantasy, and political satire; and the comedies had choruses of every imaginable type: peasants, foreigners, women, cities, islands, personified abstractions, satyrs and animals. This diversity was not simply the product of imaginative fifth-century playwrights: the heterogeneity of fifth-century comedy, certainly the types of choruses, was anticipated by costumed performances in the sixth century.*

o cerâmico ático atesta a existência de representações de coros zoomorfos (constituídos de homens mascarados de animais ou montando animais) desde a segunda metade do século VI a. C., pelo menos três quartos de século antes do reconhecimento oficial da Comédia e sua introdução no programa das Grandes Dionísias em 486 a. C. Não há dúvida alguma de que os coros zoomorfos da Comédia Antiga são herdeiros diretos dessas representações corais das quais pouco se sabe. As pinturas nos vasos mostram [...] uma dança mimética reproduzindo, uma vez que este é característico, o comportamento do animal encarnado.<sup>40</sup>

Em seguida, a autora questiona o significado original desses coros e como se deu a sua assimilação pela Comédia Antiga. Reconhece que as respostas só são possíveis pela via hipotética: essas máscaras cômicas pertenceriam ao substrato mais arcaico da religião grega, quando rituais de ordem totêmica eram dedicados a deuses-animais no período micênico. Destas esperava-se a proteção sobre a comunidade e a garantia da fertilidade da terra e dos homens. Corbel-Morana (2012, p. 139) considera ainda a hipótese que aproxima esses coros das “procissões rituais de ‘mendigos’ nas quais os participantes, acompanhados de animais ou adornados com atributos de animais, solicitavam as dádivas da natureza, endereçando provocações e elogios”.<sup>41</sup>

Essas influências dos cultos arcaicos e das procissões de “mendigos” sobre os coros zoomorfos da Comédia Ática também são apontadas por Stephen G. Daitz (1997, p. 310), que oferece em seu comentário uma novidade sobre a segunda hipótese: “em certas regiões da Grécia, nas procissões de mendigos, os participantes usavam máscaras ou cabeças de animais e acompanhavam a procissão com cantos humorísticos, ameaças e votos de felicidade seguidos de pedidos de presentes”.<sup>42</sup>

Mesmo não podendo afirmar definitivamente que Aristófanes capturou suas bestas desses eventos históricos, é inegável que, de um jeito ou de outro, tais eventos possuem natureza cômica e que estavam presentes não apenas na Ática, mas em outras partes da Grécia, inclusive na região dórica. Parece que o simbolismo animal que compõe uma parte relevante dos temas homéricos e serve para montar na *Ilíada* uma pirâmide hierárquica dos

---

<sup>40</sup> *Le céramique attique atteste l'existence de représentations de chœurs zoomorphes (constitués d'hommes déguisés en animaux ou chevauchant des animaux) dès la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., au moins trois quarts de siècle avant la reconnaissance officielle de la Comédie et de son introduction dans le programme des Grades Dionysies en 486 av. J.-C. Il ne fait aucun doute que les chœurs zoomorphes de la Comédie ancienne sont les héritiers directs de ces représentations corales dont on sait par ailleurs peu de choses. Les peintures sur les vases montrent [...] une danse mimétique reproduisant, lorsque celui-ci est caractéristique, le comportement de l'animal incarné.*

<sup>41</sup> *Processions rituelles de “mendians” dans lesquelles les participants, accompagnés d'animaux ou affublés d'attributs animaux, sollicitaient des dons en nature en adressant railleires et compliments.*

<sup>42</sup> *Dans certaines régions de la Grèce, dans les processions de mendians, les participants portaient des masques ou des têtes d'animaux, et accompagnaient la procession par des chants humoristiques, par des menaces, par des vœux de bonheur, à la suite desquelles ils sollicitaient de cadeaux.*

heróis, cuja força é comparada à de animais, e que compõe igualmente, ou até mesmo de forma mais evidente, as fábulas de Esopo, que no mundo antigo figuram como a expressão máxima do mundo animal, emerge concretamente naquilo que se aproxima do gênero dramático. Mais precisamente, no corpo físico dos atuantes. Afinal, rituais e procissões, ainda que de caráter popular ou mesmo rudimentar, exigem um trabalho mimético que pressupõe o mínimo de elaboração.

Ao apontar essas tendências primordiais em Aristófanes, Victor-Henry Debidour (1962, p. 24) salienta o tom farsesco da obra do poeta, que

conserva em si mesma uma multidão de vestígios da miscelânea inicial: a irrupção dos coreutas vestidos de aves, vespas, rãs, nuvens, ou de carvoeiros, e suas danças carnavalescas; a entrada estrondosa dos dois burros de carga que servem ao povo sob a clava do Paflagônio; todas as espécies cabriolantes, das quais *Vespas* talvez seja a que mais teve sucesso (pelo menos o texto, pois os dançarinos tiveram pouco sucesso, para os quais Aristófanes guardou um dente).<sup>43</sup>

Darembert e Saglio (1877, p. 1899) são mais radicais ao relacionarem diretamente o gênero com a imitação de vozes de animais e ao identificarem o termo com o ator, ou dançarino:

nos mais baixos níveis entre os atores-mimos podem ser colocados esses comediantes ambulantes cujas imitações vocais (cavalos relinchando, touros mugindo, barulho das correntezas e do mar, rugido do trovão etc.) davam-se muito próximas do público.<sup>44</sup>

A imitação de sons ou de elementos da natureza também evoca, quase de forma imediata, a peça *Nuvens*. Mas são os três coros de que venho tratando até aqui que mais se aproximam dessas tendências externas (e internas) à comédia. Em *Aves*, por exemplo, Aristófanes parodia as teorias dos sofistas que acreditavam que a sociedade humana da época era o resultado de um desenvolvimento da sociedade animal primitiva. Nessa peça, dá-se de fato tal progressão em que a sociedade das aves realiza a passagem da natureza para a cultura.

<sup>43</sup> *Conserve une foule de vestiges de la farandole initiale: c'est l'irruption des choreutes, accoutrés en oiseaux, en guêpes, en grenouilles, en nuages, ou en charbonniers, ce sont leurs danses carnavalesques; c'est l'entrée en trombe des deux souffre-douleurs qui servent chez Lepeuple sous la trique du Paphlagonien; ce sont toutes ces sorties cabriolantes dont celle des Guêpes est peut-être la plus réussie (pour le texte du moins, car les danseurs eurent peu de succès, ce dont Aristophane leurs garda une dent).*

<sup>44</sup> *au plus bas degré parmi les acteurs-mimes peuvent être placés ces baladins dont les imitations vocales (chevaux hennissants, taureaux mugissants, bruit des torrents et de la mer, grondement du tonnerre, etc.) étaient très en faveur auprès du public.*

Elas abandonam a vida nômade, elegem um líder, aprendem a língua grega, constroem uma cidade e, por fim, conquistam um império. Tornam-se, desse modo, animais políticos (*zoa politika*). Há ainda a formação de sons onomatopaicos, análogos ao canto das aves, como *epopoi popopopopopoi* (v. 227) e *triototrioto totribrix* (v. 242), que vemos também nos versos 260 – 262 e 310 – 315. Igualmente em *Rãs*, ocorre uma abundante produção de onomatopeias. Ao atravessar o *Styx* para resgatar o poeta Eurípides, Dioniso escuta um barulho ensurdecido: os famosos e infernais *brekekekex koax koax* (v. 210-270), imitação do canto dos anfíbios que nomeiam um dos coros da peça e habitam as águas pantanosas do rio. Sabe-se, no entanto, que a multiplicidade de espécies no Coro da primeira torna-a muito mais heterogênea no âmbito vocal e auditivo do que no da segunda. Quanto a *Vespas*, esta também se destaca pelo aspecto zoomorfo do Coro que, assim como os outros dois, é formado por animais sociais e produz sons animais, como o *auau* (v. 901) do Cão Labes que ladra durante o próprio julgamento. Mas a originalidade dessa peça deve-se curiosamente ao fato de que as vespas são a coletividade animal cuja descrição é a que mais se aproxima de características humanas em toda a obra de Aristófanes. Tal duplicidade coloca em movimento a reflexão política tipicamente pretendida pelo poeta.

Na verdade, *Vespas* marca uma fase de extrema importância no desenvolvimento do imaginário animal na obra de Aristófanes. Isso se torna evidente tanto na ousadia dos processos formais quanto na riqueza simbólica colocadas em cena, sobretudo quando se considera a predileção do dramaturgo pelo cão, por exemplo, que concilia o povo ateniense e o demagogo político. Nenhuma outra alusão poderia ser mais adequada ao propósito da peça, tendo em vista que a personalidade ambígua do animal de fato explora detalhadamente e ilustra com eficácia a decadência do povo diante de seus governantes. Depois de alertar o pai contra a resignação dos cidadãos (v. 672), Bdclicléon aprofunda a sua crítica: *ton men syrphaka ton allon / ek kethariou lagarizomenon kai tragalizonta to meden* – “os miseráveis vivem com o que retiram das urnas, enfraquecidos e sem ter praticamente nada para comer” (v. 673-674). Semelhante a um cão que aproveita os restos inúteis jogados pelo dono, o povo abre mão de seu próprio poder, contentando-se com o trióbolo concedido pelo demagogo que impõe o pagamento de tributos para não arrasar a cidade (v. 669-671) e reserva para si todos os presentes e outros privilégios materiais, não deixando para o povo sequer uma cabeça de alho para temperar seus peixes (v. 675-677).

Levando em consideração que o cão é um animal do lar, pode-se concluir que os cidadãos de *Vespas* vivem entre domesticação e selvageria. Corbel-Morana (2012, p. 115-116) escreve que

o povo ateniense não é nada mais que um cão deliberadamente mal alimentado por seu dono. Porque o demagogo age como um domesticador de cães que os alimenta regularmente para assegurar-se de sua fidelidade e obediência, mas que os conserva um pouco famintos para torná-los agressivos.<sup>45</sup>

Mas não se pode desconsiderar que essa alegoria animal não possui um valor semelhante no mimo dórico, tampouco nas outras manifestações performáticas, como nas procissões de mendigos, por exemplo. Na Comédia Antiga, esse “bestiário” vem a ser um recurso dos mais importantes, pois, nesse momento da comédia ateniense, o imaginário animal se desenvolve pouco a pouco, ora sendo representado pela coletividade, ou seja, por animais sociais, como as aves e as rãs, ora sendo representado, por outro lado, pela individualidade, ou seja, por animais não sociais, como o próprio cão (Laques) de *Vespas*, e o leão (Alcibíades) de *Rãs*. Assim, esse contraste é um indicador da relação que existe entre a obra de Aristófanes e os assuntos políticos, o que não havia antes dele em Atenas e que tampouco houve em tempos posteriores. De fato, se os comediógrafos do século V a. C. sacrificaram os coros de animais de suas comédias, tais coros já se encontravam extintos no século IV a. C., sobretudo no início da Comédia Nova, em razão da ausência de participação política direta desta última.

### 3.2 O Farsesco em *Paz*

*Paz*, representada em 421 a. C., nas Dionísias Urbanas, faz referência direta à Guerra do Peloponeso, propondo uma séria reflexão acerca das relações entre atenienses e lacedemônios que, há vários anos, viviam em batalhas. Cléon, chefe do partido democrático ateniense e responsável pelo exército, estava morto. Atenas vê-se então obrigada a dar pausa à guerra. O mesmo aconteceu com Esparta, quando Brásidas, o vencedor espartano, não sobreviveu à batalha em que comandava as hostes vitoriosas.

---

<sup>45</sup> *Le peuple athénien n'est qu'un chien délibérément mal nourri par son maître. Carl e démagogue agit comme le dresseur de chiens qui nourrit régulièrement ses bêtes pour s'assurer leur fidélité et leur obéissance, mais les garde toujours un peu affamés pour les rendre agressifs.*



No prólogo, dois escravos realizam a tarefa a que foram designados: amassam fezes para alimentar um enorme escaravelho. O vinhateiro Trigeu, senhor dos escravos e dono do animal, há muito reclamava a Zeus a falta de paz. Depois de várias tentativas frustradas de subir ao céu por meio de degraus, decidiu valer-se de um artifício que considerava infalível: chegou à casa com o besouro gigante, a que chamava de Pégaso, afirmando que aquele seria o seu transporte direto para a morada dos deuses, aonde vai tirar satisfações a respeito da demora do final da guerra.

Enquanto sobe montado no besouro gigante, o vinhateiro Trigeu, explica a uma de suas filhas, que o observa assustada juntamente com as irmãs e os escravos, que a ideia veio de Esopo, que descreve aquele como único dentre todos os animais a ter tido acesso à casa dos deuses. É provável, ainda, que haja outros significados, além desse que Aristófanes aponta na referência de uma fábula. Ana Maria César Pompeu (2011, p. 108), ao indicar a etimologia do nome da personagem Trigeu, escreve que

o escaravelho também parece representar a comédia, com todo o seu repertório escatológico (e também representa a anormalidade da guerra), dirigida por um servo de Dioniso, Trigeu (de *tryx* ‘borra de vinho’; *trygoidia* como *komoidia*, ‘comédia’), vinhateiro e poeta cômico.

Ao chegar ao céu, Trigeu encontra apenas Hermes que, sozinho, atende-lhe, informando que os deuses todos deixaram o lugar por estarem ressentidos com os gregos. Estes, tendo preferido a guerra, em detrimento da paz, têm o seu destino entregue a Pólemos, o deus Guerra. Este, por sua vez, prende a deusa Paz, *Eirene*, numa caverna profunda e com um pilão espera que seu servo Tumulto, *Kydoimos*, lhe traga de Atenas um pau de pilar, a fim de triturar as cidades gregas. Nesse momento, a morte de Cléon na batalha de Anfípolis, no ano anterior, é mencionada, análoga à perda de um curtidor de couros que destruía a Grécia. Faz-se comparação semelhante ao líder espartano Brásidas, que morrera com Cléon, na mesma batalha.

Enquanto o deus Guerra fabrica com Tumulto um pau de pilar, Trigeu convoca o coro para libertar a deusa Paz. Constituído por beócios, lacedemônios, atenienses, enfim, gregos de todas as cidades, o coro pan-helênico de *Paz* (v. 296-300), formado por “lavradores, comerciantes, artesãos, metecos, estrangeiros, ilhéus”, é um indicador da democracia. Um exército tão heterogêneo, com habilidades tão distintas, que enfrentou muitas dificuldades nesse trabalho árduo. Hermes, que anteriormente tentara intervir, foi facilmente convencido por um argumento cósmico e resolveu ajudar o vinhateiro em seu trabalho de libertação da

Paz. Esta, uma vez livre, traz consigo Opora, deusa das colheitas, e Teoria, deusa das festividades, e expressa sua tristeza para com o povo e a política de Atenas.

Ao final da peça, Trigeu casa-se com Opora, recebendo presentes dos fabricantes de foices e de jarras. Esses homens, que representam o restabelecimento dos campos, mantenedores da vida, contrastam com os fabricantes de armas que, de outro lado, lamentam a sua ruína com a chegada da paz. Dois meninos cantam: o primeiro, filho de Lâmaco, canta a guerra; o segundo, filho de Cleônimo, cuja covardia Aristófanes não raro satiriza por ter fugido à guerra, canta o abandono do escudo. Como se poderia prever, o noivo recebe o último de bom grado, convoca a todos para o banquete e sai carregado pelo Coro.

Semelhante ao de *Vespas*, o final de *Paz* é festivo. Na verdade, já antes, na “Parábase” (v. 739-751), o coro faz elogios ao poeta por ter salvado a comédia das vulgaridades, criando uma arte cômica maior, com palavras bonitas e boas ideias:

#### Χορός

πρῶτον μὲν γὰρ τοὺς ἀντιπάλους μόνος ἀνθρώπων κατέπαυσεν  
 740 ἔς τὰ ῥάκια σκώπτοντας ἀεὶ καὶ τοῖς φθειρσὶν πολεμοῦντας,  
 τοὺς θ' Ἡρακλέας τοὺς μάττοντας καὶ τοὺς πεινῶντας ἐκείνους  
 ἐξήλασ' ἀτιμώσας πρῶτος, καὶ τοὺς δούλους παρέλυσεν  
 τοὺς φεύγοντας κάξαπατῶντας καὶ τυπτομένους ἐπίτηδες,  
 οὓς ἐξῆγον κλάοντας ἀεὶ, καὶ τούτους οὖνεκα τουδί,  
 745 ἴν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἶπ' ἀνέροιτο,  
 ὦ κακὸδαιμον τί τὸ δέρμ' ἔπαθες; μῶν ὑστριχίς εἰσέβαλέν σοι  
 ἔς τὰς πλευρὰς πολλῆ στρατιᾶ κάδενδροτόμησε τὸ νῶτον;  
 τοιαῦτ' ἀφελῶν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ  
 ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κάπύργωσ' οἰκοδομήσας  
 750 ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις,  
 οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμωδῶν οὐδὲ γυναῖκας.

Para começar, foi ele o único que obrigou os seus adversários a porem fim às eternas piadas aos farrapos e aos ataques à piolhada. Esses Hércules padeiros, sempre esfomeados, foi ele o primeiro a pô-los de parte, e a desacreditá-los [...] Depois de dar cabo destes desconchavos, destas grosserias, destas palhaçadas de mau gosto, ofereceu-nos uma arte perfeita; uma vez construída, fortificou-a com grandes palavras, pensamentos profundos e piadas que não são de feira.

A leitura precipitada dessa passagem poderia levar-nos ao equívoco de uma contradição na obra de Aristófanes. Aparentemente insatisfeito com recursos menores, o poeta continua empregando, mais por ironia cômica do que por contradição, as vulgaridades e as grosserias que diz recusar. Na verdade, essa *afirmação pela negação* parece ser uma constante em sua obra. Silva (1989, p. 128) reconhece que, “nos textos conhecidos de comédia, o único personagem que vemos em luta com percevejos é Estrepsíades, o velho insone”, de *Nuvens*. E

Van Leeuwen (1968, p. 118) apresenta o significado de *phtheirsin* como *euteleis andras kai adoksous* (personagens vulgares e obscuras): camada social humilde e até inofensiva, que contrasta com *toisi megistois* (personagens vultosas), visadas por um criador habilidoso. Assim, não acredito que o coro de *Paz* esteja tentando negar as fraquezas poéticas de seu próprio criador. Mas é provável que, conforme já o salientei, esteja fazendo referência ao emprego de artifícios particulares naquele momento, sobretudo quando se trata de um concurso.

O mesmo argumento vale para Hércules, personagem de participação assídua no teatro e que deveria ser igualmente evitado. No entanto, suas características vis, quase sempre ligadas à comida nas comédias, são ridicularizadas em toda parte: em *Sileu*, um drama satírico de Eurípides, surge como um padeiro e em *Aves* e em *Rãs*, de Aristófanes, é amante da comida. Trato de Hércules posteriormente, na parte dedicada ao tema das personagens.

Ainda na “Parábase” de *Paz* (v. 774 -790), ao invocar a Musa divina à sua dança, o Coro repete a sátira contra Cárcino, feita em *Vespas*, no concurso do ano anterior:

#### **Χορός**

Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ’ ἐμοῦ  
 775 τοῦ φίλου χόρευσον,  
 κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαΐτας  
 780 καὶ θαλίας μακάρων: σοὶ γὰρ τάδ’ ἐξ ἀρχῆς μέλει.  
 ἦν δέ σε Καρκίνος ἐλθὼν  
 ἀντιβολῆ μετὰ τῶν παιδῶν χορεῦσαι,  
 785 μήθ’ ὑπάκουε μήτ’ ἔλθῃς  
 συνέριθος αὐτοῖς,  
 ἀλλὰ νόμιζε πάντας  
 ὄρτυγας οἰκογενεῖς γυλιαύχενας ὄρχηστὰς  
 790 ναννοφυεῖς σφυράδων ἀποκνίσματα μηχανοδίφας.

e tu, Musa, põe de lado os combates e vem dançar comigo, que sou teu amigo. Celebra os casamentos dos deuses, os banquetes dos homens e as festas dos bem-aventurados. Estes são os temas, que desde sempre foram os teus. E se aparecer por aí o Cárcino a pedir-te que dances com os filhos, não lhe dêes ouvidos, não alinhes com eles. Considera-os a todos como codornizes de capoeira, bailarinos com tanto pescoço como alforge de soldado, uns anões, uns pedaços de merda, todos meneio.

A descrição dos filhos de Cárcino por Aristófanes passa por uma caricatura ridícula. Todas as características dadas estão ligadas tanto ao fato de serem todos eles dançarinos quanto à sua estatura física. Eles são comparados a codornizes, em razão de sua pequenez e agressividade, e a alforge de soldados, por terem o pescoço de aparência inchada, como se

não o tivessem, semelhante a um saco de campanha. Mas a formação desse composto pelo poeta é problemática. Os dois substantivos associados, *gyllos* (alforge de soldado) e *auksen* (pescoço), podem ainda significar “de pescoço comprido”, fazendo alusão ao formato do alforge, ou simplesmente se resumir ao tamanho dos dançarinos. Em todo caso, segundo escreve Silva (1989, p. 130), “Aristófanes parece empenhado em salientar a pequenez, o aspecto atarracado e deselegante dos filhos de Cárcino”.

É provável que o emprego do termo *mekhanai* (meneio), no sentido próprio de máquina do teatro, refira-se aos dançarinos atacados nesse trecho da peça. Segundo Maurice Platnauer (1964, p. 136), trata-se de uma referência direta aos trejeitos e à sofisticação dessa dança que era executada pelos irmãos Cárcinos. Isso gera uma séria dúvida quanto ao gênero dramático que o poeta e seus filhos realmente praticavam. Essa questão é posta indiretamente pelo Coro, no segmento da “Parábase” de *Paz* (v. 790-795): “já o pai deles contava que – vá lá a gente acreditar em semelhante coisa – tinha ele uma peça pronta, e, de noite, veio a doninha e zás! Chamou-lhe um figo”.

Apesar de não esclarecer o tipo de drama trabalhado por Cárcino, há uma indicação de que o poeta atacado muito provavelmente era mais dado à comédia do que à tragédia. A doninha era um animal doméstico no mundo antigo que pode ser comparado com o gato, que, no contexto do teatro grego, pode representar ou o arconte que impediu a participação da peça no concurso, ou o júri que não lhe deu o prêmio. A primeira alternativa é mais provável, quando se trata do desaparecimento de uma peça pronta na noite anterior. Isso aumenta ainda mais a dúvida.

Ao comentar essa passagem, em sua tradução de *Paz*, Leeuwen (1968, p. 126) associa comida de doninha, ou de gato, a um alimento pouco saboroso, reforçando, nesse caso, o caráter desprezível do trabalho do poeta. E Silva (1989, p. 131), com base nos escólios da mesma peça, atenta para uma “informação de que Cárcino teria escrito uma peça intitulada *O rato*. Estranho título este para uma tragédia, embora aceitável se coubesse num texto de comédia. Daí haver razões sérias para hesitar a respeito do gênero cultivado por este poeta”.

Em outra parte de *Paz* (v. 859-864), depois da “Parábase”, Trigeu dialoga com o Coro, imaginando, ambos, como seriam a festa de casamento e as núpcias do vinhateiro com Opora:

#### **Τρυγαῖος**

τί δῆτ' ἐπειδὴν νυμφίον μ' ὀρᾶτε λαμπρὸν ὄντα;

#### **Χορός**

860ζηλωτὸς ἔσει, γέρον,

αὔθις νέος ὦν πάλιν,  
 μύρω κατάλειπτος.

**Τρυγαῖος**

οἶμαι. τί δῆθ' ὅταν ξυνῶν τῶν τιθίων ἔχωμαι;

**Χορός**

εὐδαιμονέστερος φανεῖ τῶν Καρκίνου στροβίλων.

TRIGEU

E o que não será quando vocês me virem, no dia do casamento, de ponto em branco?!

CORO

Vais fazer inveja, armado outra vez em rapaz novo, e carregado de perfumes.

TRIGEU

Também acho. E o que não será quando eu for para a cama com ela e lhe pegar nas maminhas?

CORO

Isso então!... Ainda vais ter um ar mais próspero do que os... piões do Cárcino.

Aristófanes continua atacando as grosserias extremas dos Cárcinos. No entanto, como um anfitrião acolhedor, o poeta ateniense parece manter um lugar reservado aos dançarinos em sua comédia. O emprego da palavra *strobilon*, referente a piões, alude aos giros e à velocidade da dança, dando ainda margem para atribuímos um valor cômico a essa arte. Além do mais, os comentadores raramente chamam esses homens de atores, o que, mais ainda, nos dá margem para valorizarmos a possibilidade de que a sua forma teatral estivesse ou engajada ao teatro ateniense, enquanto instituição, ou engajada aos simpósios, às ruas e a tudo aquilo que não compunha a instituição teatro, sem deixar de ser, no entanto, uma expressão teatral livre.

Vale a pena ressaltar ainda que o ato de jogar grãos aos espectadores, rejeitado em *Vespas* (v. 58 e 59) e em *Pluto* (v. 797 – 799) como um recurso baixo e enquadrado na mesma lista da farsa de Mégara, pode ser observado em *Paz* (v. 956-967):

**Τρυγαῖος**

ἄγε δὴ τὸ κανοῦν λαβῶν σὺ καὶ τὴν χέρνιβα  
 περίθι τὸν βωμὸν ταχέως ἐπιδέξια.

**Οικέτης**

ἰδοῦ: λεγοῖς ἄν ἄλλο: περιελήλυθα.

**Τρυγαῖος**

φέρει δὴ τὸ δαλίον τόδ' ἐμβάψω λαβῶν,  
 960σειού σὺ ταχέως: σὺ δὲ πρότεινε τῶν ὀλῶν,

καὐτός γε χερνίπτου παραδοὺς ταύτην ἐμοί,  
καὶ τοῖς θεαταῖς ῥίπτε τῶν κριθῶν.

**Οἰκέτης**  
ἰδοῦ.

**Τρυγαῖος**  
ἔδωκας ἤδη;

**Οἰκέτης**  
νῆ τὸν Ἑρμῆν ὥστε γε  
τούτων ὅσοιπέρ εἰσι τῶν θεωμένων  
965οὐκ ἔστιν οὐδεὶς ὅστις οὐ κριθὴν ἔχει.

**Τρυγαῖος**  
οὐχ αἰ γυναῖκές γ' ἔλαβον.

**Οἰκέτης**  
ἀλλ' εἰς ἐσπέραν  
δώσουσιν αὐταῖς ἄνδρες.

TRIGEU (*ao Escravo que voltou*)

Anda, pega no cesto e na água lustral, e dá a volta ao altar, pela direita. Depressa!

ES CRAVO

Pronto! E que mais? A volta já eu dei.

TRIGEU

Bem, agora o tição vou metê-lo na água. (*À vítima que ele borrija*)  
Vamos, esconde-te. (*Ao escravo*) Tu aí, passa cá um punhado de cevada e purifica-te na água lustral, que eu seguro na bacia. E depois, aos espectadores, atira-lhes os grãos.

ES CRAVO

Pronto, já está.

TRIGEU

Já lhos deste?

ES CRAVO

Já, pois. E apesar de serem tantos os espectadores, não há nenhum que não tenha o seu... grão.

TRIGEU

Só as mulheres é que não foram contempladas.

ES CRAVO

Mas logo à noite, os maridos encarregam-se de lhos dar.

Nessa passagem, além da ação peculiar da personagem de jogar comida aos espectadores, temos as referências comuns da Comédia Ática acerca do baixo corporal. Os grãos representam os testículos dos cidadãos homens, os únicos que podiam comparecer a uma peça de teatro. Apesar das dúvidas que essa passagem possa levantar a respeito da presença de mulheres nas encenações, tanto Platnauer (1964, p. 149) como Pickard-Cambridge (1968, p. 268) consideram pouco provável que os espetáculos fossem vistos por

mulheres. O primeiro acredita que o fato de não terem sido contempladas possa simplesmente significar que estivessem ausentes e que os grãos não foram lançados até suas casas, afinal isso exigiria uma força atlética do escravo. E o segundo pensa que as mulheres de Atenas, conhecidas por seu comportamento recatado, em razão das convenções sociais, dificilmente teriam a permissão de assistir representações cômicas e rir de suas obscenidades.

É interessante observar ainda, já quase ao final da peça, a proposta de Trigeu de perdão, união e amizade do povo grego. Este momento de *Paz* (v. 996-1010), além de repetir a mesma proposta feita anteriormente pelo coro, que reunia todos os povos gregos, tem relação, a meu ver, com a própria formação poética:

### Τρυγαῖος

μεῖζον δ' ἡμᾶς τοὺς Ἑλληνας  
 πάλιν ἐξ ἀρχῆς  
 φιλίας χυλῶ καὶ συγγνώμη  
 τινὶ προτέρᾳ κέρασον τὸν νοῦν:  
 καὶ τὴν ἀγορὰν ἡμῖν ἀγαθῶν  
 1000 ἐμπλησθῆναι, μεγάλων σκοροδῶν,  
 σικύων πρῶων, μήλων, ροιῶν.  
 δούλοισι χλανισκιδίων μικρῶν:  
 κάκ Βοιωτῶν γε φέροντας ἰδεῖν  
 χῆνας νήττας φάττας τροχίλους:  
 1005 καὶ Κοπάδων ἐλθεῖν σπυρίδας,  
 καὶ περὶ ταύτας ἡμᾶς ἀθρούς  
 ὀψωνοῦντας τυρβάζεσθαι  
 Μορύχῳ Τελέᾳ Γλαυκέτῃ, ἄλλοις  
 τένθαις πολλοῖς: κᾶτα Μελάνθιον  
 1010 ἥκειν ὕστερον ἐς τὴν ἀγορὰν.

pega numa essência de amizade, faz uma mistura conosco, os Gregos, e tempera-nos as ideias com um pouco do mel do perdão. Faz com que o nosso mercado se encha com tudo quanto é bom: vindos de Mégara, alho, pepinos temporãos, maçãs, romãs, e uns capotezinhos para os escravos; vinda da Beócia, gente com gansos, patos, pombos, carriças; do Copaís, as enguias aos cabazes. E nós, à volta delas, em magotes, a aviarmos as nossas provisões, havemos de mandar um valente safanão nesse Mórico, no Téleas, no Gláuceta e em muitos outros glutões da mesma marca.

A interpretação desses versos permite que se estabeleçam relações entre eles e *Vespas*, pois se aproximam um pouco das palavras de Xântias na passagem já tão comentada da peça. O escravo afirma que naquele concurso não seriam representadas as grosserias de Mégara e que Eurípidēs não seria temperado mais uma vez em molho picante. Essa comparação viabiliza a atribuição de valor poético às palavras há pouco citadas de Trigeu, sobretudo se se considera também a estrutura heterogênea do Coro de *Paz*. Nesta, a união dos povos de toda a

Grécia é tão abrangente que ultrapassa, em alguns aspectos, as fronteiras da criação literária e teatral.

Para Lever (1956, p. 17), esse tipo de influência estática da farsa sobre a comédia grega é inegável:

a identificação de semelhanças entre a comédia e a farsa não oferece nenhuma pista confiável sobre a data ou a maneira pela qual a comédia foi influenciada. Por exemplo, o repúdio da farsa megárica pelos dramaturgos áticos do século V a. C. pode ser interpretada como a partida de convenções herdadas de um influxo da farsa do século VI a. C. ou como desprezo por um vulgar, apesar de infelizmente popular, drama contemporâneo numa cidade rival.<sup>46</sup>

A amizade, mencionada no início dessa passagem, e normalmente seguida de ofensas e perdão, fornece outra indicação de que é provável que Aristófanes esteja fazendo referência ao próprio tecido de sua obra. Em *Vespas* (v. 1253-1261), por exemplo, o velho discute sobre os perigos do vinho com o filho, cuja voz declara o pensamento do próprio poeta:

**Φιλοκλέων**

μηδαμῶς.

κακὸν τὸ πίνειν: ἀπὸ γὰρ οἴνου γίγνεται  
καὶ θυροκοπήσαι καὶ πατάξαι καὶ βαλεῖν,  
1255κᾶπειτ' ἀποτίνειν ἀργύριον ἐκ κραιπάλης.

**Βδελικλέων**

οὔκ, ἦν ξυνηῆς γ' ἀνδράσι καλοῖς τε κἀγαθοῖς,  
ἦ γὰρ παρητήσαντο τὸν πεπονθότα,  
ἦ λόγον ἔλεξας αὐτὸς ἀστεῖόν τινα,  
Αἰσωπικὸν γέλοιον ἢ Συβαριτικόν,  
1260ὧν ἔμαθες ἐν τῷ συμποσίῳ: κᾶτ' ἐς γέλων  
τὸ πρᾶγμ' ἔτρεψας, ὥστ' ἀφείς σ' ἀποιχεται.

FILOCLEÃO – De modo algum. É perigoso beber. Do vinho resultam portas arrombadas, pancadas, pedradas e depois, cozida a bebedeira, há que se pagar o prejuízo.

BDELICLEÃO – Não, se estás na companhia de pessoas de bem. Elas te desculpam perante o ofendido ou tu mesmo contas alguma historieta espirituosa, algum conto chistoso, no gênero esópico ou sibarítico, dentre aqueles que aprendeste à mesa. Depois transformas a coisa em brincadeira e assim o ofendido te perdoa e se retira.

<sup>46</sup> *the detection of similarities between comedy and farce yields no reliable clue to the date or manner in which comedy was contaminated. For example, the repudiation of Megarian farce by fifth-century Attic playwrights may be interpreted either as the departure from conventions inherited from a sixth-century influx of farce or as scorn for a vulgar, although unfortunately popular, contemporary drama in a rival city.*



Nesse diálogo, prevalece a ideia da movimentação dos gêneros pela comédia, produto de uma transformação poética complexa. As fábulas de Esopo, filosóficas e éticas e cujo “elenco” é a verdadeira montagem de uma fauna, assim como os contos sibaríticos, de tom mais político, estão presentes na mistura de Aristófanes. Uma “receita” igualmente presente na *Poética* (1453 a – 1453 b), de Aristóteles, que apresenta as funções da tragédia e da comédia, afirmando que esta se distingue daquela pelo prazer que proporciona aos espectadores, cujas preferências são conhecidas pelos poetas: “este prazer não é próprio da tragédia, mas sim, essencialmente, da comédia: aqui, os que na história tradicional são inimigos, como Orestes e Egisto, saem, no fim, amigos, e ninguém mata ninguém”. Assim, creio que as formas teatrais de Mégara, cujas primícias são tão louvadas em *Acarñenses*, representem uma parte importante do que circula no “mercado” de Atenas e tempera, por assim dizer, as ideias da cidade.

A relação entre comédia e culinária aparece já nos autores antigos. Ao comparar Platão e Aristófanes, Pompeu (2011, p. 67) analisa essa relação entre comédia e culinária em outras fontes:

encontramos um paralelo direto em *Cavaleiros* com o *Górgias*: o vocabulário amoroso, desejo apaixonado nas declarações do Paflagônio ao Povo, na comédia; no diálogo, Cálicles faz o mesmo ao povo ateniense. Em ambos os textos também há a figura da cozinha associada à retórica.

Em seguida, a autora cita e comenta a parte do *Górgias* (462 d e 463 a-b), em que Sócrates afirma que cozinha e retórica são dois ramos diferentes de uma mesma profissão, não sendo, nenhuma delas, uma tarefa científica, mas, antes, uma rotina empírica e intuitiva. Em outras palavras, uma forma de “adulação”. Isso se deve ao fato de os oradores e os comediógrafos criticarem o povo, muito embora fosse restrita a atuação dos primeiros, cujo plano de persuasão era exigido em situações específicas do caso judicial. Os últimos, por sua vez, tinham mais liberdade, pois, interessados no prêmio, priorizavam o divertimento dos espectadores.

Para completar esse argumento de que a farsa megarense “tempera” a comédia de Aristófanes, vale considerar que Watrinet (2010, p. 222) aponta para dois versos de *Hércules à Conquista do Cinturão* como sendo tudo o que temos desse mimo de Epicarmo, curiosamente preservados pelo escoliasta da comédia *Paz*. Além disso, outra peça do mimeógrafo, *Círon*, cujo herói é Teseu e, segundo Lever (1956, p. 47), muito provavelmente vive uma trama semelhante às de Hércules e de Polux, teve salvo um fragmento, do qual um

pequeno diálogo é claramente reproduzido por Aristófanes. A esse respeito, Watrinet (2010, p. 228 e 229), a partir do *Eustathii Prooemium Commentariorum Pindaricorum*, traduz este excerto, do mimo: “– Quem é a tua mãe?/ – O Escravo./ – Quem é o teu pai?/ – O Escravo./ – E quem é o teu irmão?/ – O Escravo”.<sup>47</sup> Esse é de fato o mesmo procedimento empregado por Aristófanes, conforme lemos nesta passagem, de *Paz* (v. 180 – 189), na ocasião em que Hermes pergunta a Trigeu de onde ele vem com o escaravelho:

**Ἑρμῆς**

180πόθεν βροτοῦ με προσέβαλ’; ὄναξ Ἡράκλεις  
τουτί τί ἐστι τὸ κακόν;

**Τρυγαῖος**

ἵπποκάνθαρος.

**Ἑρμῆς**

ὦ βδελυρὲ καὶ τολμηρὲ κἀναίσχυντε σὺ  
καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρώτατε,  
πῶς δεῦρ’ ἀνήλθες ὦ μιαρῶν μιαρώτατε;  
185τί σοί ποτ’ ἔστ’ ὄνομ’; οὐκ ἐρεῖς;

**Τρυγαῖος**

μιαρώτατος.

**Ἑρμῆς**

ποδαπὸς τὸ γένος δ’ εἶ; φράζε μοι.

**Τρυγαῖος**

μιαρώτατος.

**Ἑρμῆς**

πατήρ δέ σοι τίς ἐστ’;

**Τρυγαῖος**

ἐμοί; μιαρώτατος.

**Ἑρμῆς**

οὔτοι μὰ τὴν γῆν ἔσθ’ ὅπως οὐκ ἀποθανεῖ,  
εἰ μὴ κατερεῖς μοι τοῦνομ’ ὅ τι ποτ’ ἔστι σοι.

HERMES

Cheira-me a mortal! Ó Hércules, meu senhor, que monstro vem a ser este?

TRIGEUI

<sup>47</sup> “– *Qui est ta mère?/ – L’esclave./ – Qui est ton père?/ – L’esclave./ – Et qui est ton frère?/ – L’esclave*”.

Um hipoescaravelho.

HERMES

Ah patife, atrevido, desavergonhado! Patife?! Mais que patife, patifório! Como subiste até aqui, rei dos patifes? Como te chamas? Não queres dizer?

TRIGEU

Patifório!

HERMES

Qual é a tua terra? Vamos, diz lá!

TRIGEU

Patifória!

HERMES

Quem é o teu pai?

TRIGEU

O meu pai? Patifório!

HERMES

Ah, não, com os diabos! Desta não te safas. Bem que bates a bota, se me não dizes o teu nome, seja ele qual for.

É curioso que Hércules, personagem do mimo parodiado, seja invocado nessa peça de Aristófanes. Mas, no que concerne a esse e aos outros Hércules mencionados em *Paz* como glutões, não há dúvida de que nenhum é mais importante do que o de *Rãs*, que, estando presente no disfarce de Dioniso, resume numa só imagem uma das principais personagens da farsa megarense. É o que desenvolvo no capítulo seguinte.

## 4 O FARSESCO EM *ACARNENSES* E EM *RÃS*

### 4.1 O farsesco em *Acarnenses*

#### 4.1.1 *Os Dóricos: um Demos “Selvagem”*

A população dórica era basicamente agrícola. Os dados históricos a seu respeito são controversos, tendo em vista que as fontes mais antigas destacam o caráter bélico dessa comunidade, ao passo que as mais recentes apontam para o seu estilo simples de vida, que tinha o trabalho com a terra como o principal meio de subsistência.

De acordo com a tradição fundamentada em Heródoto, *O retorno dos Heráclidas* (ou *A invasão dos dóricos*), referente à chegada das tribos dóricas ao Peloponeso, seria um indício de que essas tribos teriam vindo do norte da Grécia e possuíam altas habilidades guerreiras. Segundo Nicolas Hammond (1986, p. 75), a fabricação de armas de metal, sobretudo o aço, tornou essa raça muito poderosa, a ponto de destruir os grandes centros de civilização micênica na segunda metade do século XII a. C., mergulhando-a durante séculos no obscurantismo cultural. Dela teria vindo também o costume de cremar os mortos e a cerâmica protogeométrica. No entanto, as fontes mais recentes, e mais confiáveis, afirmam o contrário. John Bagnell Bury (1959, p. 62) esclarece que essas marcas históricas não estão ligadas à aparição dos dóricos, mas, antes, ao prolongamento da civilização micênica, durante o declínio de seu apogeu.

A presença dos dóricos no mundo micênico é inquestionável. Carol Thomas (1978, p. 77-87) salienta que Homero os menciona na *Odisseia* (Canto XIX, v. 175-177), mas que não fornece informações quanto ao trabalho que desenvolviam. E acrescenta que aqueles talvez constituíssem uma classe inferior da sociedade, sendo escravos dos micênicos e tendo sido grande parte de sua tribo expatriada e exilada. O lugar dos dórios, na realidade, nunca foi entre os senhores, mas semelhante ao de Tersites. Para não continuar sendo escravos dos micênicos, os dóricos teriam fugido para as montanhas e conservado um dialeto socialmente “inferior”, portanto não escrito nas tabuetas e evitado nos palácios.

Falado na maior parte do Peloponeso, nas ilhas do sul do Egeu (Creta e Rodes, por exemplo), na costa da Ásia Menor da Cária (Halicarnasso, Cnides etc.), nas colônias dóricas da Sicília e do sul da Itália e em *Mégara*, o dialeto dórico conservou algumas particularidades que o diferem dos outros dialetos gregos, como o jônico e o ático. Conserva o *a* (*alpha*)

primitivo no lugar do *e* (*etha*) – *hamera* ao invés de *hemera* (dia)/ *selana*, ao invés de *selene* (lua) e transforma o *s* (*sigma*) final em *r* – *Kleandror*, ao invés de *Kleandros* (Cleandro), para citar somente alguns exemplos. A estabilidade dessas formas tão rapidamente evoluídas no dialeto ático parece ser uma das principais características do dórico. Sendo assim, as mudanças linguísticas do grego micênico, encontradas nas tabuetas do Linear B *não* estariam igualmente presentes no dórico, muito embora os dois povos falantes desses respectivos dialetos tenham coexistido no mesmo período (séculos XIV – XIII a. C.).

Na verdade, os dóricos viveram durante muito tempo nas montanhas, aonde foram esconder-se dos inimigos. Stephen Geoffrey Kirk (1976, p. 25) afirma que os relatos de sua “descida” dos lugares elevados estão presentes em várias fontes antigas, nas quais os micênicos figuram como a grande ameaça à segurança daqueles. E Watrinet (2010, p. 154) estabelece um paralelo entre a descida dos Heráclidas e a dos dóricos: ambos são *kationtes* (descendentes), da mesma raiz do verbo *kateimi* (descer dos lugares elevados, ou retornar do exílio), tendo em vista que os últimos de fato vieram à região do Istmo (Corinto, Mégara) que, assim como a Messênia central, a Lacônia Central e a planície de Argos, corresponde a zonas de baixa altitude. Todas essas áreas há pouco mencionadas constituíam o coração do mundo micênico, o que significa que os dóricos retornaram aos lugares de onde anteriormente haviam saído.

A ideia de que os dóricos eram essencialmente rurais é já dada na própria etimologia. *Dorieus* (Dórico) reúne o radical *dor* (próximo de *doru/ douru* – madeira –, empregado por Homero para designar *doúreios hippos*– cavalo de madeira) e a terminação *eus/ efs* (marcador usado para nomear profissões, como em *khalkeus* –caldeireiro). Logo, o termo dá a ideia de lenhador, por meio da qual se pode inferir o aspecto arcaico da população dórica e, conseqüentemente, compreender por que a farsa improvisada floresceu nessas regiões.

#### **4.1.2 Megarenses: o “Selvagem” de Acarnenses**

*Acarnenses* talvez seja a peça que mais traga em si aquilo que é da ordem do “grosseiro”, no sentido de “selvageria”. Colocado na cena cidadina do mercado de Atenas, o campo é representado por algumas personagens, dentre as quais o Megarenses é a que mais se destaca, sobretudo no que concerne à origem e ao falar camponês, que acentuam a peculiaridade do caráter cômico dessa personagem.

No “Prólogo”, Diceópolis (Cidade Justa), modelo paradigmático de um bom cidadão ateniense, desde cedo espera sozinho na Pnix a chegada de seus companheiros para darem início à assembleia. Surgem os embaixadores atenienses, ostentando seus privilégios, e Anfíteo, um homem de origem humana e divina, o único que se interessa por tréguas com os peloponésios. Diceópolis patrocina a viagem de Anfíteo, que retorna de Esparta com tréguas de trinta anos, razão pela qual aquele que custeou a viagem dá início à celebração das Dionísias Rurais.

O coro da peça é constituído, conforme indicado já no título, por acarnenses: cidadãos de Acarnes, um dos demos áticos mais afetados pela guerra. Tais cidadãos querem o fim de Diceópolis, que, sozinho, fizera as pazes com os peloponésios. Depois de ameaçar matar um saco de carvão, numa paródia literária com o *Télefo*, tragédia de Eurípides, o protagonista consegue defender-se por meio de um discurso que conquista a aprovação de metade do coro. Lâmaco, militar famoso pela coragem no momento de apresentação de *Acarnenses*, é invocado pela outra metade, partidária da guerra. Esse é o momento mais relevante para este tópico, tendo em vista que, depois do *agón*, do qual Diceópolis é o vitorioso (e depois da “Parábase”), a ágora abre espaço para os inimigos de Atenas. É quando surge o Megareense que, arrasado pela fome ocasionada pela guerra, pretende trocar as filhas por sal e alho, produtos outrora abundantes em Mégara.

Um ponto importante a ser considerado ao final da peça é o contraste entre Diceópolis e Lâmaco. Este, tendo sido convocado à guerra, parte preparado para a luta e volta ferido, acompanhado por soldados, ao passo que aquele, tendo ido a uma festa, volta embriagado, conduzido por cortesãs e pelo coro que canta, enchendo o copo de vinho. A paz conquistada em *Acarnenses* não tem um alcance político eficaz como em *Paz* e em *Lisístrata*, por exemplo. No entanto, vê-se aqui a comédia de Aristófanes, já no começo de sua produção, posicionar-se contra a guerra, que termina suprimida pela celebração da vida.

É curioso que tanto o tema do campo quanto as personagens campesinas estejam presentes na primeira peça integralmente conservada da Comédia Antiga. Isso pode ser observado numa parte muito extensa de *Acarnenses* (v. 720-835): ao longo de mais de 100 (cem) versos, vê-se Aristófanes utilizar-se de um recurso cômico que já é previsível em suas comédias e que toca a linguagem: um grego de sotaque diferente do ático, falado pelo estrangeiro Megareense. Nesse caso, o que mais se destaca é o tom agrário da fala da personagem. Silva (2006, p. 46 e 111), escreve que a “cena, que tem como figura central um Megareense, recorre sobretudo ao dialecto e à grosseria da personagem para realizar um

cômico superficial, de um burlesco ‘à moda de Mégara’” e compara essa cena à seguinte, em que surge o Beócio, escrevendo que, no que concerne às características do dialeto típico de cada um, “o poeta está mais interessado no colorido exótico destas duas cenas do que na utilização correcta dos dialectos”. Acredito que o mesmo se possa afirmar sobre o exótico das características teatrais de Mégara na comédia ateniense, pelo menos em Aristófanes.

Sobre essa característica também escreve Cassio (2007, p. 57), mas acrescentando a possível reciprocidade da imitação dos dialetos: “a comédia ática caracterizou muitos falantes do dialecto não ático [...] e falantes do ático ou jônio podem muito bem ter aparecido como personagens na comédia dórica”.<sup>48</sup>

Nesta passagem de *Acarnenses* (v. 735-736)<sup>49</sup>, observa-se a ênfase dada ao caráter megarense em geral: “E eu meimo digo tumbém. Mar quem é burro axim/ Pra cumprá rocês um prijuízo vizíve?! Mar tenho meimo um artifíço megárico”. Aqui está dada a fama, ou melhor, a má fama do comportamento grosseiro, estúpido e desagradável dos megarenses, cujo efeito cômico de tom provinciano trabalhado por Aristófanes parece se encaixar perfeitamente no português matuto cearense da tradução citada. Nesta cena de *Acarnenses* (v. 780), o grosseiro da peça atinge o seu ponto máximo, tanto na animalização das filhas do Megarense, que se disfarçam em porquinhas gordas e são apalpadadas por Diceópolis, quanto na relação que se estabelece entre esses animais e o órgão genital feminino: “agora pelo menos parece uma bacurinha./ Quando crescê, vai sê uma perereca”. A presença dessas personagens potencializa o clímax de toda a grosseria permitida na obra do poeta. Na negociação que se inicia entre Diceópolis e o pai das “porquinhas”, ou “bacurinhas”, a peça traz à “cena” da cidade de Palas as coisas “desagradáveis” e “vis” de Mégara.

Pode-se afirmar, então, que o espaço social de onde se originou a farsa dórica é o mesmo de onde se originou a comédia: o campo (*agros*). Com base na leitura do *Comicorum Graecorum Fragmenta*, de Georg Kaibel, Watrinet (2010, p. 149) considera que

os primeiros traços da comédia ática antiga se encontram em testemunhos públicos de agricultores, os quais os cidadãos de Atenas haviam ferido, arrastando nas ruas estreitas e escuras dos vilarejos, ridicularizando aqueles a que haviam ferido e contando o que eles haviam sofrido. Uma vez que essa forma de testemunhar tinha uma grande repercussão, num determinado

<sup>48</sup> *Attic comedy featured many speakers of non-Attic dialects [...] and speakers of Attic or Ionic may well have appeared as characters in Doric comedy.*

<sup>49</sup> As citações de *Acarnenses* são da tradução de Ana Maria César Pompeu. Curitiba: Appris, 2014.

momento as autoridades da cidade obrigaram os agricultores feridos a representar suas brincadeiras no teatro.<sup>50</sup>

E logo em seguida a autora acrescenta o seguinte comentário, de Denys, o Gramático, já citado por Kaibel: *komodía estí e en méso laoú kategoría égoun demosíeúsis* (a comédia é a promulgação da acusação diante do povo).

Sendo um *agroikos* (habitante do campo), o Megarense traz em sua própria origem toda a carga negativa depositada pelo olhar daqueles que se lhe contrapõem: os cidadãos. A estes, segundo Ioannis M. Konstantakos (2005, p. 1-26), caberia o crédito da educação e da socialização de que careceria aquele. Eternamente moroso e incapaz de experimentar os prazeres excelentes da vida, proporcionados pela vida urbana organizada, o campesino era visto pelo homem grego antigo como alguém incapaz de ter o controle de si, estando, portanto, inclinado aos vícios dos prazeres básicos do corpo e do discurso indecente.

Essa visão dos antigos sobre os provincianos não é nenhuma novidade. Aristóteles e Teofrasto consideravam a vida no campo desinteressante tanto do ponto de vista filosófico quanto do ponto de vista estético. Para aquele, o campo seria o lugar das formas mais excessivas do humor, sem lugar para o meio-termo e sustentadas pelas festas e pela fome. Helen Cullyer (2006, p. 219-238) considera que o estagirita desacredita da capacidade do *agroikos* de apreciar uma brincadeira bem dosada pelo espírito refinado, em razão de sua educação rústica e deficiente. Assim, o único modo que esse homem teria de apreciar o cômico seria pelo excesso, inoportuno.

De fato, em *Ética a Nicômaco* (1128 a – b),<sup>51</sup> Aristóteles compara a Comédia Antiga e a Comédia Nova atenienses, estabelecendo valores distintos a cada uma:

δοκοῦσιν εἶναι καὶ φορτικοί, γλιχόμενοι πάντως τοῦ γελοίου, καὶ μᾶλλον στοχαζόμενοι τοῦ γέλωτα ποιῆσαι ἢ τοῦ λέγειν εὐσχήμονα καὶ μὴ λυπεῖν τὸν σκωπτόμενον: οἱ δὲ μήτ' αὐτοὶ ἂν εἰπόντες μηδὲν γελοῖον τοῖς τε λέγουσι δυσχεραίνοντες ἄγροικοὶ καὶ σκληροὶ δοκοῦσιν εἶναι. οἱ δ' ἐμμελῶς παίζοντες εὐτράπελοι προσαγορεύονται, οἷον εὐτροποὶ: τοῦ γὰρ ἦθους αἰ τοιαῦται δοκοῦσι κινήσεις εἶναι, ὥσπερ δὲ τὰ σώματα ἐκ τῶν κινήσεων κρίνεται, οὕτω καὶ τὰ ἦθη. ἐπιπολάζοντος δὲ τοῦ γελοίου, καὶ τῶν πλείστων χαιρόντων τῇ παιδιᾷ καὶ τῷ σκώπτειν μᾶλλον ἢ δεῖ, καὶ οἱ βωμολόχοι εὐτράπελοι προσαγορεύονται ὡς χαριέντες: ὅτι δὲ διαφέρουσι, καὶ οὐ

<sup>50</sup> *les premières traces de la Comédie attique ancienne se trouvent dans les témoignages public des agriculteurs. Les agriculteurs auxquels les citoyens d'Athènes avaient nui, traînaient dans les rues étroites et sombres des villages en se moquant de ceux qui les avaient lésés et en racontant ce qu'ils avaient subi de leur part. Comme cette manière de témoigner avait un grand retentissement, au bout d'un moment les dirigeants de la cite obligèrent les agriculteurs lésés à représenter leurs moqueries au théâtre.*

<sup>51</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição: J. Bywater, *Aristotle's Ethica Nicomachea*. Oxford, Clarendon Press, 1894. E as citações em português são da tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.



μικρόν, ἐκ τῶν εἰρημένων δῆλον. τῆ μέση δ' ἔξει οἰκεῖον καὶ ἡ ἐπιδεξιότης ἐστίν: τοῦ δ' ἐπιδεξίου ἐστὶ τοιαῦτα λέγειν καὶ ἀκούειν οἷα τῷ ἐπιεικεῖ καὶ ἐλευθερίῳ ἀρμόττει: ἔστι γάρ τινα πρόποντα τῷ τοιοῦτῳ λέγειν ἐν παιδιᾷς μέρει καὶ ἀκούειν, καὶ ἡ τοῦ ἐλευθερίου παιδιὰ διαφέρει τῆς τοῦ ἀνδραποδώδους, καὶ πεπαιδευμένου καὶ ἀπαιδεύτου. ἴδιοι δ' ἂν τις καὶ ἐκ τῶν κωμωδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν: τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια: διαφέρει δ' οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνην. πότερον οὖν τὸν εὖ σκώπτοντα ὀριστεόν τῷ λέγειν μὴ ἀπρεπῆ ἐλευθερίῳ, ἢ τῷ μὴ λυπεῖν τὸν ἀκούοντα ἢ καὶ τέρπειν; ἢ καὶ τό γε τοιοῦτον ἀόριστον; ἄλλο γὰρ ἄλλῳ μισητόν τε καὶ ἡδύ. τοιαῦτα δὲ καὶ ἀκούσεται: ἂ γὰρ ὑπομένει ἀκούων, ταῦτα καὶ ποιεῖν δοκεῖ. οὐ δὴ πᾶν ποιήσει: τὸ γὰρ σκῶμμα λοιδορήμα τι ἐστίν, οἱ δὲ νομοθέται ἕνια λοιδορεῖν κωλύουσιν: ἔδει δ' ἴσως καὶ σκώπτειν. ὁ δὲ χαρίεις καὶ ἐλευθέριος οὕτως ἔξει, οἷον νόμος ὧν ἑαυτῷ. τοιοῦτος μὲν οὖν ὁ μέσος ἐστίν, εἴτ' ἐπιδέξιος εἴτ' εὐτράπελος λέγεται. ὁ δὲ βωμολόχος ἥττων ἐστὶ τοῦ γελοίου, καὶ οὔτε ἑαυτοῦ οὔτε τῶν ἄλλων ἀπεχόμενος εἰ γέλωτα ποιήσει, καὶ τοιαῦτα λέγων ὧν οὐδὲν ἂν εἴποι ὁ χαρίεις, ἕνια δ' οὐδ' ἂν ἀκούσαι. ὁ δ' ἄγροικος εἰς τὰς τοιαύτας ὁμιλίας ἀχρεῖος: οὐθέν γὰρ συμβαλλόμενος πᾶσι δυσχεραίνει. δοκεῖ δὲ ἡ ἀνάπαυσις καὶ ἡ παιδιὰ ἐν τῷ βίῳ εἶναι ἀναγκαῖον.

*Aqueles, portanto, que atingem o excesso no grotesco são tidos como bufões e indivíduos vulgares, e são indivíduos que se empenham em apresentar seu humor a todo custo, mais interessados em provocar uma risada do que dizerem o que está nos limites do decoro, com o que sacrificariam o objeto de seu divertimento. Aqueles que, por outro lado, jamais expressam qualquer coisa humorística e mal suportam os que o fazem, são considerados rudes e indelicados. Indivíduos que motejam com bom gosto são chamados de espirituosos, ou seja, hábeis e vivazes quanto a um sem-número de lances espirituosos; com efeito, estes parecem ser movimentos do caráter, e nós julgamos o caráter, como os corpos, a partir de seus movimentos. Mas como a matéria para o risível é de fácil acesso, e como a maioria dos indivíduos é exageradamente apreciadora de diversão e gracejos, até mesmo os bufões são qualificados de espirituosos e passam por graciosos, embora esteja claro pelo que foi dito que os primeiros são diferentes – largamente diferentes – dos segundos. A disposição mediana é mais propriamente caracterizada pelo tato, seu detentor se restringindo a dizer e ouvir somente aquilo que se compatibiliza com o indivíduo virtuoso e bem-nascido; é fato existir um certo decoro no que um tal indivíduo dirá e ouvirá em matéria de gracejo, e o gracejar de um indivíduo bem nascido difere daquele de uma pessoa de baixa extração, como difere aquele de uma pessoa educada de uma pessoa sem educação. Tal diferença pode ser aquilatada comparando-se as comédias antigas e as atuais. Os antigos comediógrafos, com efeito, julgavam a obscenidade divertida, ao passo que os atuais preferem a insinuação, o que representa uma grande diferença em termos de decoro. Podemos então definir aquele que expressa o bom humor dizendo que seus gracejos não são inconvenientes aos indivíduos bem nascidos, ou que evitam ser ferinos ou que efetivamente transmitem prazer ao ouvinte? Ou será indefinível, uma vez que os gostos diferem quanto ao que é ofensivo e ao que é divertido? O mesmo valeria para coisas que um indivíduo se permitisse ouvir, porquanto proezas que indivíduo permite que lhe sejam atribuídas são as que ele prosseguiria realizando. Consequentemente, ele não fará certas pilhérias. Com efeito, a zombaria é uma espécie de vilipêndio e algumas formas são proibidas por lei e, talvez, certas formas de motejo o devessem ser, também.*

O indivíduo refinado e bem nascido terá, portanto, esse perfil quanto à sua espirtuosidade e criará, por assim dizer, uma lei para si mesmo. O indivíduo que ocupa a mediania, seja ele denominado o indivíduo *de tato* ou o *espirtuoso* é esse que acabamos de apontar. O bufão é aquele que não consegue conter o humor; ele não poupará a si mesmo ou a quem quer que seja para provocar uma boa risada, e dirá coisas que um indivíduo refinado jamais diria, sendo que algumas delas sequer se permitiria ouvir. O rude (ou obtuso) representa uma completa inutilidade no relacionamento social: de fato, não contribui em nada e se ofende com tudo;  *todavia, o descanso e o entretenimento parecem ser necessários à vida.*

Essa citação confirma o que tenho desenvolvido até agora a respeito da visão moralista dos gregos antigos sobre o cômico provinciano. Não se trata apenas de distinguir a Comédia Antiga da Comédia Nova, mas também de distinguir dois tipos de humor: um que é da cidade e outro que é do campo. Aristóteles utiliza os termos *agroikoi kai skleroi* (“rudes e indelicados”, na tradução citada), para designar a comédia “vulgar”, por assim dizer. O primeiro termo é o mesmo usado para designar, em grego antigo, aquilo que é relativo ao “selvagem” ou ao campo em geral. Nesse caso, o homem *agroikos*, ao contrário do homem bem-nascido, não tinha acesso às artes nobres (filosofia, política, arte militar), nem ao ócio, que também era nobre (*kalos*). Mas apenas às artes manuais (carpintaria, sapataria, curtume, construção, olaria, comércio, escultura), consideradas inferiores e, fazendo, portanto, parte do trabalho “vil” (*aiskhros*). O que Aristóteles faz aqui é opor a forma cômica da *aiskhrologia* (obscena e explícita) à da *hyponoia* (não obscena e implícita), que se dá por insinuação e que é da ordem da *eutrapelia* (discurso cômico decente). Temos, de um lado, um discurso que parte de um indivíduo de tato, espirtuoso e comedido, ao passo que, de outro, temos um discurso que parte dessa espécie de bufão, típico da farsa megárica, que não consegue conter o humor.

É verdade que Aristóteles não desenvolve nenhum comentário a respeito desse humor “agrário”, tampouco trata desse assunto de modo explícito. No entanto, o pouco que fornece é suficiente para constatarmos que ele via algumas afinidades entre a bufonaria cômica da Comédia Antiga (sobretudo em Aristófanes) e a grosseria do cômico “agreste”.

Em *Acarnenses*, o espaço que se abre para os camponeses, nesse caso, para o de Mégara juntamente com suas “porquinhas”, é o mercado: lugar das negociações entre os comerciantes incultos (v. 720), com o qual o próprio Megarense já se mostra familiarizado: “Mécado d’Atanas, saive, amiga dos megarense;/ Sintia farta di ti, pur o deuso d’amizade, cuma duma mãe” (v. 730). Nesse lugar, abre-se espaço, inclusive para Díocles, herói nacional de Mégara e invocado pelo Megarense de modo semelhante ao que faziam os atenienses com

Héracles (v. 775). Assim, vemos a cidade de Palas, da qual a comédia de Aristófanes não se desloca, transformar-se num cenário parcialmente farsesco, rústico e dórico, ou melhor, megarense.

## 4.2 O Farsesco em *Rãs*

### 4.2.1 Héracles: o Glutão

No “Prólogo” de *Vespas* (v. 53-60), Xântias afirma que, assim como as farsas de Mégara, Héracles não é digno daquela peça, em razão de seu apego grosseiro à comida. Outra crítica semelhante a essa pode ser verificada na “Parábase” de *Paz* (v. 741), em que o Coro diz ser Aristófanes o mais notável dos comediógrafos, tendo sido ele o primeiro a desacreditar e a pôr à parte os “Héracles padeiros, sempre esfomeados”. No entanto, é curioso que essa personagem seja colocada na mesma categoria do gênero rejeitado, já que a glotonaria parece ser o mais eficiente artifício cômico empregado pelo poeta no processo de desconstrução do herói, figura grada de outras de suas comédias.

Na verdade, depois de ser mencionado nas primeiras peças de Aristófanes como assunto inferior, como se o conjunto das onze peças rejeitasse a personagem e as suas características no decorrer de sua suposta evolução cronológica e artística, Héracles continua aparecendo como um ponto de interesse até os últimos trabalhos do poeta. Vemos o filho de Zeus participar rapidamente como personagem integrante da cena de encerramento de *Aves* (v. 1689-1690), em que se dedica às artes culinárias e cozinha carnes “falando de uma grande comilança”.<sup>52</sup> E em *Lisístrata* (v. 296 e 928), notamos que Héracles é invocado pelo coro dos velhos num contexto de comida e que no diálogo entre Mirrina e Cinésias, cujos nomes sugerem, respectivamente, os órgãos genitais feminino e masculino, este último afirma que seu pênis (ou ele mesmo sendo o próprio pênis) “não é... como Héracles que se hospeda”.<sup>53</sup> Aqui, a gula da personagem é evocada num tom mais grosseiro ainda, quando alude ao ato sexual por ocasião do encontro entre marido e mulher.

Mas é em *Rãs*<sup>54</sup> que Héracles parece mostrar a sua natureza cômica com maior relevância, sobretudo quando comparado ao modo como é lembrado ou mesmo posto como

<sup>52</sup> Tradução de Adriane da Silva Duarte, São Paulo: Hucitec, 2000.

<sup>53</sup> Tradução de Ana Maria César Pompeu, São Paulo: Hedra, 2010.

<sup>54</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição: *Aristophanes Comoediae*. F.W. Hall and W. M. Geldart, vol. 2. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907. E as citações em português são da tradução de Junito

personagem no restante da obra de Aristófanes. Nessa comédia, o herói fanfarrão tem uma participação mais extensa. Segundo a recomposição que Brandão (1986, p. 89) tenta fazer do cenário de introdução, era possível ver “no fundo da orquestra... duas casas: à direita, a de Hércules; à esquerda, a de Plutão”. No “Prólogo”, Dioniso não apenas vai ter com o irmão na companhia de Xântias, como também chega à sua casa usando estas roupas que aludem num tom ridículo à imagem do herói: a pele de leão e alguns acessórios femininos. Dioniso quer ir ao Hades para trazer de volta Eurípides, poeta trágico que, assim como Ésquilo e Sófocles, havia morrido, deixando nostálgicos os amantes da boa poesia.

Hércules seria a fonte mais segura de informação a respeito dos caminhos infernais por ter sido ele aquele que voltara vitorioso e com vida do mundo da morte. Depois de ir ter com o filho de Alcmena, Dioniso pega a barca de Caronte, Xântias o acompanha a pé e as rãs cantam até o fim da viagem. Em seguida, surge Empusa que, ao desaparecer, dá lugar para que se apresente o coro dos iniciados. Estando disfarçado de Hércules, Dioniso é confundido com o irmão e logo passa a ser maltratado, mesmo alternando o seu disfarce com as roupas do escravo. Depois de ser surrado juntamente com Xântias por Éaco, servo de Hades que os leva até o seu amo, o deus do teatro vem a ser logo reconhecido e poderá exercer a sua função de júri de poesia, numa disputa por glória literária que se encerra entre Ésquilo e Eurípides. Este, mesmo sendo o motivo da descida de Dioniso ao Hades e o preferido do deus, não é o poeta que se resgata ao final de tudo. Aquele é o que antes se deve trazer de volta ao teatro e à vida da *pólis*, em razão de seu caráter ético e patriótico, quando o contexto político em que *Rãs* foi escrita e apresentada exigia acima de qualquer coisa a salvação de Atenas.

Apesar de não haver nenhuma relação direta entre a farsa popular de Mégara e a comédia de Aristófanes em Atenas, algumas fontes apontam para a existência de personagens tipo na farsa dórica, dos quais encontramos certos aspectos na comédia de Aristófanes. É o caso do herói de que venho tratando nos parágrafos anteriores. Watrinet (2010, p. 173) reconhece que não é possível que os figurinos dos atores de mimos tenham servido de modelo para a Comédia Antiga, afinal a sua tese é que a farsa de Mégara é a origem direta da comédia siciliana. Mas Roy C. Flickinger (1922, p. 47) acredita que, apesar de primar por atores individuais e não por um coro, o mimo dórico ou farsa dórica se expandiu em toda a Grécia; seus atores eram muito parecidos com os atores cômicos de Atenas; seus espetáculos abundavam em cenas burlescas e obscenidades e, por fim, seus episódios, segundo a maioria dos autores, serviram de fonte para a comédia antiga.

É irônico que ao tratar da migração desse gênero agrário (ou agreste) e antigo do Peloponeso à Sicília, Watrinet (2010, p. 174) enumere estes três escritores relevantes na passagem entre os espaços grego e italiano: Epicarmo, Sófron e Fórmis, acrescentando que “Héracles e Ulisses haviam sido personagens populares dos mimos de Epicarmo”.<sup>55</sup> Na verdade, se levarmos em consideração o modo como Héracles é descrito na literatura grega antiga, tomando *As Traquíneas* (v. 975), de Sófocles, como exemplo paradigmático, veremos que o herói, assim como a farsa megarense, está mais para o campo do que para a cidade, em razão de seu caráter “selvagem” (*agriós*). Além disso, Watrinet (2010, p. 159) escreve que “um dos assuntos prediletos da farsa megarense era a voracidade e a glotonaria de Héracles. Ela apresentava o desaparecimento de sua refeição quando ele ia comer”.<sup>56</sup> Isso vem a ser um dos motivos cômicos de *Rãs*, muito embora não seja o assunto mais importante da peça e ainda que se dê de forma indireta a relação entre os dois gêneros: a farsa e a comédia.

Ateneu (659 a – b)<sup>57</sup> também escreve sobre esse mesmo tema, ao dialogar com a tradição filosófica a respeito de Maisson, personagem de um cozinheiro glutão:

Χρύσιππος δ' ὁ φιλόσοφος τὸν μαίσιωνα ἀπὸ τοῦ μασᾶσθαι οἶεται κεκλήσθαι, οἷον τὸν ἀμαθῆ καὶ πρὸς γαστέρα νενευκότα, ἀγνοῶν ὅτι Μαίσιων γέγονεν κωμωδίας ὑποκριτῆς Μεγαρεὺς τὸ γένος, ὃς καὶ τὸ προσωπεῖον εὔρε τὸ ἀπ' αὐτοῦ καλούμενον μαίσιωνα, ὡς Ἀριστοφάνης φησὶν ὁ Βυζάντιος ἐν τῷ περὶ Προσώπων, εὔρεϊν αὐτὸν φάσκων καὶ τὸ τοῦ θεράποντος πρόσωπον καὶ τὸ τοῦ μαγεύρου. καὶ εἰκότως καὶ τὰ τούτοις πρέποντα σκώμματα καλεῖται μαισιωνικά.

O filósofo Crisipo acredita que a palavra *maísonas* provinha do verbo *masó* (mastigar) e que fazia referência a um homem ignorante e propenso a saciar a sua própria barriga. Ele ignora que *Maíson* (Maisson) era um ator cômico de Mégara que inventou a máscara chamada *Maísonas*, de acordo com seu próprio nome. Como diz Aristóphanes de Bizâncio em seu tratado *Sobre as Máscaras*, Maisson era um ator cômico de Mégara. Ele inspira o personagem tipo do cozinheiro ao qual ele deu seu nome [...] As farsas que ele apresentava chamavam-se *maisoniká skómmata* (farsas de Maisson).<sup>58</sup>

<sup>55</sup> *Héraclès comme Ulysse avaient été des personnages populaires dans les Mimes d'Épicharme.*

<sup>56</sup> *Un des sujets préférés de la farce mégarienne était la voracité et la glotonnerie d'Héraclès. Elle présentait donc la disparition de son repas à l'instant où il allait manger.*

<sup>57</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição: *Athenaeus. The Deipnosophists.* With an English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, MA. Harvard University Press. London. William Heinemann, 1927. E a tradução para o francês é de Lefebvre de Villebrune, Paris, Lamy, 1789.

<sup>58</sup> *Le philosophe Chrysippe pense que le mot maísonas provenait du verbe masó (= mâcher), et veut donc dire un homme ignare qui a une propension à satisfaire son estomac. Il ignore que Maíson (= Maisson) était un acteur comique de Mégare qui a inventé le masque appelé Maísonas, d'après son nom. Comme le dit Aristophane de Byzance dans son traité Sur les Masques, Maisson était un acteur comique de Mégare. Il inspira le personnage type du cuisinier auquel il donna son nom [...] Les farces qu'il présentait s'appelaient des maisoniká skómmata (= farces de Maisson).*

Mesmo Crisipo (280 – 206 a. C.), filósofo estoico, e Aristófanes de Bizâncio (262 – 185 a. C.), gramático, crítico literário e sucessor de Apolônio de Rodes na direção da Biblioteca de Alexandria, interessam-se por Maisson, não raro representado na companhia de outra personagem: Tettix. Este, de acordo com Ateneu, era um criado de quarto ou escravo principal, que estava associado à imagem do cozinheiro. Na verdade, ambos eram escravos de cidades conquistadas e os antigos lhes designavam respectivamente como *Maissona* (Maissona) o cozinheiro e concidadão e como *Tettiga* (Tetiga) o estrangeiro.

Albin Lesky (1966, p. 236) também trata desse assunto, ao escrever sobre a história da literatura grega:

a influência que esse drama improvisado megarense supostamente exerceu sobre a Comédia Ática parece ter sido incorporada pela teoria antiga de Susarião, um poeta sobre o qual nada sabemos. A farsa dórica foi provavelmente um drama de figuras de estoque muito mais do que a comédia política de Atenas. Nós sabemos os nomes de dois deles – Maisson e Tettix, o cozinheiro e seu assistente [...] Deve-se admitir a grande confiança com a qual se assumia que a farsa dórica é anterior à Comédia Ática.<sup>59</sup>

Não se pode ter certeza se Maisson existiu enquanto pessoa real. Em todo caso, a sua existência ficcional é imprescindível para a evolução dos estudos da farsa dórica e para a análise de seus aspectos no *Héacles de Rãs*, por exemplo, que está no disfarce de Dioniso, que, por sua vez, está acompanhado de um “escravo principal”: Xântias. Watrinet (2010, p. 162) escreve que provavelmente “o ator [...] foi inventado para explicar a personagem. Se recusamos essa hipótese, resta-nos os textos segundo os quais: Maisson era de Mégara, simbolizava a glotonaria e a personagem do ‘escravo principal’ se desenvolveu com ele”.<sup>60</sup>

Já na cena de abertura de *Rãs* é possível identificar características semelhantes entre Maisson e Héacles. O disfarce cômico de Dioniso conta com uma capa de mulher, a pele de leão e a clava de seu meio-irmão, bem como com o coturno, calçado usado pelos atores trágicos. Brandão (1986, p. 89) escreve que a veste cor de açafraão que o deus usa para passar-se por seu meio-irmão era comumente vista nas prostitutas, não sendo, portanto, recomendada

<sup>59</sup> *the influence which this Megarian improvised drama supposedly exerted on Attic comedy seems to have been embodied by ancient theory in the person of Susarion, a poet of whom we otherwise know nothing. The Dorian farce was probably a drama of stock figures much more than the political comedy of Athens. We know the names of two of them – Maeson and Tettix, the cook and his assistant [...] It must be admitted that the great confidence with which it used to be assumed that a strong Doric farce earlier than Attic comedy.*

<sup>60</sup> *le comédien [...] a été inventé pour expliquer le personnage. Si nous refusons cette hypothèse, il nous restes d'après lesquels: Maison était de Mégare, il symbolisait la glotonnerie et le personnage de “l'esclave principal” s'est développé avec lui.*

às pessoas de bem na Grécia antiga. E Watrinet (2010, p. 165) atenta para a presença de personagens de prostitutas lascivas que seduziam os homens no teatro da farsa dórica. Tais elementos de natureza masculina, feminina, trágica e cômica reforçam a ideia de *uma mistura de gêneros dramáticos personificada no deus do teatro*, protagonista da peça, cujo disfarce alude a outras personagens que, ainda que de outro modo, atuam na farsa megarense.

Não se pode negar, no entanto, que a gula de Hércules funciona *apenas* como um ponto de partida, ou como pequenas brincadeiras que temperam o enredo e o tema de *Rãs* (v. 54 – 65), conforme lemos:

**Διώνσος**

καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι  
τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος  
τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα.

**Ἡρακλῆς**

55πόθος; πόσος τις;

**Διώνσος**

μικρὸς ἠλίκος Μόλων.

**Ἡρακλῆς**

γυναικός;

**Διώνσος**

οὐ δῆτ'.

**Ἡρακλῆς**

ἀλλὰ παιδός;

**Διώνσος**

οὐδαμῶς.

**Ἡρακλῆς**

ἀλλ' ἀνδρός;

**Διώνσος**

ἀπαπαί.

**Ἡρακλῆς**

ξυνεγένου τῷ Κλεισθένει;

**Διώνσος**

μὴ σκῶπτέ μ' ὠδέλφ': οὐ γὰρ ἀλλ' ἔχω κακῶς:  
τοιούτος ἴμερός με διαλυμαίνεται.

**Ἡρακλῆς**

60ποῖός τις ὤδελφίδιον;

**Διώνυσος**

οὐκ ἔχω φράσαι.

ὄμως γε μέντοι σοι δι' αἰνιγμῶν ἐρῶ.

ἤδη ποτ' ἐπεθύμησας ἐξαίφνης ἔτνους;

**Ἡρακλῆς**

ἔτνους; βαβαιάξ, μυριάκις γ' ἐν τῷ βίῳ.

**Διώνυσος**

ἄρ' ἐκδιδάσκω τὸ σαφές ἢ 'τέρρα φράσω;

**Ἡρακλῆς**

65μη δῆτα περὶ ἔτνους γε: πάνυ γὰρ μανθάνω.

BACO – E como no navio eu estivesse lendo a *Andrômeda*, subitamente um desejo (podes avaliar com que intensidade!) se apossou do meu coração.

HÉRACLES – Um desejo? Tão grande como...

BACO – Pequeno, como... Μόλον.

HÉRACLES – Por uma mulher?

BACO – Não.

HÉRACLES – Por um mancebo?

BACO – Absolutamente.

HÉRACLES – Por um homem, então?

BACO – Isto mesmo!

HÉRACLES – Tens estado... com Clístenes?

BACO – Não zombes de mim, irmão; não há motivo. Positivamente não estou bem, tal a paixão que me devora!

HÉRCLES – De que natureza é, irmãozinho?

BACO – Não saberia explicar-te. Falarei, todavia, por enigmas. Tiveste algum dia um desejo súbito de comer purê?

HÉRACLES – De comer purê? Com a breca, dez mil vezes na minha vida!

BACO – Falei claramente ou devo me explicar melhor?

HÉRACLES – Com respeito ao purê, não; compreendo perfeitamente.

Depois dessa passagem, a descrição da gula de Hércules continua em *Rãs*, conforme se desenrolam os acontecimentos. Primeiro, Dioniso repreende Hércules (que agora está no disfarce de Xântias), que opina sobre a composição trágica de Eurípides, afirmando que o glutão não poderia dominar outro assunto que não fosse relativo à comida (v. 106). Segundo, a fome descontrolada do herói é enfatizada pela criada de Perséfone que afirma que a deusa mandará preparar uma montanha de comida quando souber do retorno daquele (v. 505 – 515) e pelas hospedeiras às quais o glutão ficara devendo uma quantia muito alta gasta em comida (v. 547 – 578). Mas o caráter contingencial do herói fanfarrão e de seus modos repreensíveis



não ultrapassa a verdadeira mensagem da peça: *a nostalgia trágica do deus do teatro*, bem como *o seu empenho em resgatar Atenas da ruína política*.

Héracles é semelhante ao caminho da boa medida – “nem muito quente, nem muito frio” – que Dioniso escolhe em *Rãs* (v. 119) para descer ao Hades. A gula ridícula da personagem vai pouco a pouco dando lugar à mensagem maior da peça: a função política da poesia, evitando que o grotesco permaneça em primeiro plano. Essa medida cômica, ou melhor, essa boa medida, é também reivindicada diretamente pelo coro de *Tesmoforiantes* (v. 1226 – 1230), nas palavras finais da peça: “corre, então, bem rápido aos corvos tendo bons ventos./ Mas temos nos divertido na medida;/ é hora, então, de caminhar/ cada uma para casa. As Tesmofórias,/ a nós, a boa graça/ delas possam dar em troca”. De modo semelhante, o herói que trapaceou as hospedeiras no Hades é cômico, mas não em demasia, porque se situa entre o mundo da vida e o da morte, ou seja, sem *hýbris*. Héracles está para o meio-termo da tragédia e da comédia, assim como Sófocles está para o meio-termo de Ésquilo e de Eurípidas, ou seja, nem tão alto nem tão baixo, razão pela qual Aristófanes sequer ousa julgar-lhe a habilidade criativa.

#### 4.2.2 Metamorfozes de Empusa: o Monstro, a Bela e a Velha

Assim como Héracles, Empusa apresenta um aspecto farsesco. Essa personagem surge imediatamente depois que Dioniso dá-se conta de que o maior herói grego na verdade não é tão corajoso quanto parece, conforme lemos em *Rãs* (v. 280 – 295):

##### **Διώνυσος**

ὡς οἰμώξεται.

280 ἡλαζονεύεθ' ἵνα φοβηθεῖην ἐγώ,  
εἰδώς με μάχιμον ὄντα φιλοτιμούμενος.  
οὐδέν γάρ οὔτω γαῦρόν ἐσθ' ὡς Ἡρακλῆς.  
ἐγὼ δέ γ' εὐξαίμην ἂν ἐντυχεῖν τι  
λαβεῖν τ' ἀγώνισμ' ἄξιόν τι τῆς ὁδοῦ.

##### **Ξανθίας**

285 νῆ τὸν Δία καὶ μὴν αἰσθάνομαι ψόφου τινός.

##### **Διώνυσος**

ποῦ ποῦ 'στιν;

##### **Ξανθίας**

ἐξόπισθεν.

**Διώνυσος**  
ἐξόπισθ' ἴθι.

**Ξανθίας**  
ἀλλ' ἐστὶν ἐν τῷ πρόσθε.

**Διώνυσος**  
πρόσθε νυν ἴθι.

**Ξανθίας**  
καὶ μὴν ὄρω νῆ τὸν Δία θηρίον μέγα.

**Διώνυσος**  
ποιόν τι;

**Ξανθίας**  
δεινόν: παντοδαπὸν γοῦν γίγνεται  
290τοτὲ μέν γε βοῦς, νυνὶ δ' ὄρεύς, τοτὲ δ' αὖ γυνή  
ὠραιοτάτη τις.

**Διώνυσος**  
ποῦ 'στι; φέρ' ἐπ' αὐτὴν ἴω.

**Ξανθίας**  
ἀλλ' οὐκέτ' αὖ γυνή 'στιν, ἀλλ' ἤδη κύων.

**Διώνυσος**  
Ἐμπουσα τοίνυν ἐστί.

**Ξανθίας**  
πυρὶ γοῦν λάμπεται  
ἅπαν τὸ πρόσωπον.

**Διώνυσος**  
καὶ σκέλος χαλκοῦν ἔχει;

**Ξανθίας**  
295νῆ τὸν Ποσειδῶ, καὶ βολίτινον θάτερον,  
σάφ' ἴσθι.

BACO – *Héraclès* vai me pagar! Fingiu-se corajoso para amedrontar-me. Encheu-se de inveja porque sabe que sou destemido. “Em verdade, ninguém é mais orgulhoso” do que *Héraclès*. Para falar a verdade, eu gostaria de ter um encontro, uma aventura digna desta viagem!

XÂNTIAS – Olha, por Zeus, estou ouvindo exatamente um ruído.

BACO (*Assustado*) – Onde? Onde é?

XÂNTIAS – Atrás.

BACO – Passa para trás.

XÂNTIAS – Não, é na frente.

BACO – Passa para a frente, então.

XÂNTIAS – Por Zeus, eis que vejo um grande monstro.

BACO – Como é?

XÂNTIAS – Horrendo! Metamorfoseia-se todo, ora em burro, às vezes em linda mulher.

BACO – Onde está ela? Vamos, vou-lhe ao encontro!

XÂNTIAS – Mas já não é mulher; agora é um cão.

BACO – Bem, nesse caso é Empusa.

XÂNTIAS – Pelo menos todo o seu rosto expele chamas.

BACO – Tem uma perna de bronze.

XÂNTIAS – Por Posídon, sim. E outra de bosta, podes crer.

Nessa passagem, Empusa funciona inicialmente como um recurso cômico: um aparecimento inesperado que desconstrói a coragem de Dioniso que, por sua vez, já havia questionado a coragem de seu meio-irmão. Brandão (1986, p. 103) a descreve como um “monstro multiforme que *Hécate* enviava para aterrorizar os homens. Para atraí-los e devorá-los, metamorfoseava-se, não raro, em linda mulher”. E Pompeu (2011, p. 174) escreve que “no lugar de treva e lodo, onde eles vêem os ímpios – nesta passagem, referidos, comicamente, como a audiência –, em vez de cobras e milhares de bichos horripilantes, é o monstro Empusa que aparece”. Esta última citação nos permite inferir a *prioridade política* na comédia de Aristófanes a despeito da mera existência dessa personagem que muito provavelmente Xântias parece ser o único a avistar. De fato, não se pode ter certeza de que essa personagem tenha ocupado a cena no corpo de um ator. Entretanto, não se pode ignorar a sua presença cheia de disfarce, paralela ao deus dos disfarces, na farsa dórica.

Watrinet (2010, p. 165 e 166) salienta a importância dos trabalhos de Reich e de Vasilis Platanos sobre os mimos, tendo em vista que ambos descrevem personagens femininas de poder demoníaco. O primeiro aponta para a existência na tradição dórica primitiva das personagens de Moricos (*Morychos*), Momar (*Momar*) e Máricas (*Marikas*), cujos nomes estão ligados por uma etimologia comum a moros (*moros*), nome usado para designar de um modo geral o mimo bufão. Sendo dotadas de poder demoníaco em suas origens, essas personagens muito provavelmente eram associadas a outras três personagens femininas análogas, chamadas Mormo (*mormo*), Acco (*Akko*) e Alfito (*Alphito*). A primeira, cujas evidências lhe aproximam do grupo *moros*, é colocada por Luciano entre as quimeras e as górgonas, encarregadas de assustar as crianças. Plutarco evoca as outras duas como criaturas que igualmente servem para fazer medo às crianças. E apesar das especulações de Reich a respeito da origem etimológica do sânscrito para Acco, que poderia vir de *Akka* (mãe), e do grego para Alfito, que viria de *alphiton* (cevada), é certo que Mormo era uma espécie de demônio errante que ora era apenas um ser imaginário, ora participava do teatro como personagem. Watrinet (2010, p. 165) também considera que Julius Pollux (Livro II, 47) define a palavra mormolikion (*mormolykeion*), oriunda de Mormo (*Mormo*), como máscara e que

Platanos, ao comentar essa parte do *Onomasticon*, considera que a palavra que dá nome a essa personagem designa um espantalho cuja fabricação se dava de modo semelhante ao que fazemos hoje em dia. E acrescenta que para Platanos tal espantalho era na antiguidade a máscara que encarnava a Mormo, a Lâmia e a *Empusa*, espíritos de mulheres más, às vezes até confundidos com as Nereidas, com os quais se assustavam as crianças.

Pickard-Cambridge (1927, p. 275-279) também se ocupa dessas personagens, com base em Julius Pollux (Livro IV, 151), que descreve uma velha parecida com um lobo, magra, enrugada, de nariz achatado e com apenas dois dentes na boca, a qual Watrinet (2010, p. 166) compara a uma bruxa:

essa personagem de uma velha meio bruxa continuou a ser uma das prediletas do mimo até os nossos dias, sendo encontrada na Idade Média em Mome Helwis, personagem do teatro inglês. E existem ao menos algumas provas que indicam que, como tipo de teatro, essa personagem nasceu na farsa dórica. É também muito provável que o tipo da velha bruxa deslizou na comédia ática a partir de Esparta e foi conservada, com variações, no segmento da história do mimo.<sup>61</sup>

O deslizamento dessa personagem da farsa dórica para a Comédia Ática também pode ser constatado n' *As Mulheres no Parlamento*,<sup>62</sup> ainda que, diferentemente do que vemos em *Rãs*, isso se dê apenas de forma alusiva. Naquela, *Empusa* participa da caracterização das velhas, sobretudo da segunda, que nem chega a ser a mais velha de todas, pois ainda há uma terceira.

Enquanto volta do jantar comunitário, a fim de encontrar a jovem namorada, um rapaz vê-se numa questão difícil, em razão deste decreto estabelecido pelas mulheres, com base nos princípios da democracia: antes de deitar-se com uma mulher, um homem deverá sempre dar prioridade à mais velha que, por sua vez, cederá o seu lugar a outra ainda mais velha e assim sucessivamente. Desse modo, ao deparar-se com a nova lei e, conseqüentemente, encurralado pela Segunda Velha, que surge ao final da peça, o pobre moço lamenta o seu destino de Édipo (v. 1051 – 1058):

<sup>61</sup> *ce personnage de vieille femme un peu sorcière continua d'être l'un des favoris du mime jusqu'à ses derniers jours, puisqu'on le retrouve au Moyen Âge chez Mome Helwis, personnage de théâtre anglais. Et il existe au moins quelques preuves indiquant que, comme type de théâtre, ce personnage est né dans la farce dorieenne. Il est donc fort probable que le type de la vieille sorcière s'est glissé dans la comédie attique à partir de Sparte et qu'il a été conserve, avec des variantes, dans la suite de l'histoire du mime.*

<sup>62</sup> Esse título, que em português é normalmente traduzido por *Assembleia de Mulheres*, é da tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, Coimbra: INIC, 1988, escolhida para citação neste trabalho. E para referência ao texto grego, foi usada a seguinte edição: *Aristophanes Comoediae*. F.W. Hall and W. M. Geldart, vol. 2. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907.

**Νεανίας**

οἴμοι δεῖλαιος.  
 πόθεν ἐξέκυψας ὧ̄ κάκιστ' ἀπολουμένη;  
 τοῦτο γάρ ἐκείνου τὸ κακὸν ἐξωλέστερον.

**Γραῦς Β**

βάδιζε δεῦρο.

**Νεανίας**

μηδαμῶς με περιίδης  
 1055 ἐλκόμενον ὑπὸ τῆσδ' ἀντιβολῶ σ'.

**Γραῦς Β**

ἀλλ' οὐκ ἐγώ,  
 ἀλλ' ὁ νόμος ἔλκει σ'.

**Νεανίας**

οὐκ ἐμέ γ', ἀλλ' ἔμπουσά τις  
 ἐξ αἵματος φλύκταιναν ἠμφισμένη.

**ΜΟÇΟ**

Ai que desgraça a minha! Como é que me cais aqui do céu aos trambolhões, peste maldita?! Esta então é uma praga pior ainda que a anterior.

SEGUNDA VELHA (*que procura arrastá-lo*)

Vamos, anda cá!

ΜΟÇΟ (*à rapariga, suplicante*)

Não deixes que ela me leve de rastos, por tudo te peço.

SEGUNDA VELHA

Não sou eu quem te leva de rastos, é a lei.

ΜΟÇΟ

Não é a lei, não! É mas é uma Empusa, coberta de postas de sangue.

Em seguida, o rapaz pede um banho, dando ênfase ao susto que teve ao deparar-se com a velha (v. 1059 – 1060): “Mas deixa-me ir, antes de mais nada, à casa de banho, a ver se tomo alento. Se não, ainda faço, aqui mesmo, uma valente borrada, com o susto, vais ver”. Curiosamente, o desarranjo do ventre como efeito do susto não é exclusividade nem de Aristófanes nem dessa peça. Além de ser um lugar-comum na comédia como um todo, isso também ocorre em *Nuvens* (v. 293 – 296) e em *Rãs* (v. 479 – 491). Na primeira, Aristófanes refuta, por meio das palavras de Sócrates, essas “grosserias” ameaçadas por Estrepsiades, que se vê assustado pelos trovões, ao passo que, na segunda, o próprio Dioniso, que se propõe a julgar a qualidade artística de Ésquilo e de Eurípides, cede a essas coisas “baixas” do cômico. Tudo isso está em sintonia com a cena das velhas na peça *As Mulheres no Parlamento*, na qual Silva (1988, p. 10 e 11) vê uma mudança nos parâmetros tradicionais do coro e nos cantos de tom fortemente popular entoados pelas personagens Moça, Moço e Velhas e na qual

Lever (1956, p. 180) reconhece as características vitais da comédia posterior: um número cada vez maior de personagens comuns e de nomes vulgares, como Bléfiro, Cremes, um rapaz, uma moça, três velhas etc..

Esse novo tipo de personagem, que pouco a pouco vai se envolvendo em cenas situadas na realidade cotidiana, é, de certo modo, exigido pelo público, que resulta no interesse progressivo por parte de Aristófanes pela sátira mais social do que política e pela caracterização individual e não coletiva das personagens. Isso revela o empenho do poeta em dar-se conta de que a sua comédia poderia propagar-se de forma mais intensa no mundo grego se, pelo menos naquele contexto político, fosse atenuado o seu antigo envolvimento com a sociedade em particular.

Mas vale ressaltar que essas figuras da vida cotidiana, trabalhadas principalmente pela farsa megarense, que as expunha na forma de caricaturas, portanto exageradas, não aparecem somente na última fase da comédia de Aristófanes. Isso também pode ser observado em *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*. Na primeira, a Velha representa o popular por excelência, criticando a imagem desarmoniosa e grosseira de um soldado armado que compra purê no mercado de Atenas e lança-o sobre outra velha (v. 559-564). Segundo Isabella Tardin Cardoso (2010, p. 14), essa passagem evoca “o tipo cômico do soldado fanfarrão (*alazon*, em grego; *gloriosus*, em latim), já empregado em outras peças de Aristófanes, e que mais tarde fará grande sucesso na comédia nova grega e romana”, como o que se dá com *O soldado fanfarrão*, de Plauto, cujo “Prólogo” aponta como modelo *Alazon* (fanfarrão, em grego), comédia não preservada de Menandro. Na segunda, a velha está presente tanto no disfarce do Parente, quanto no do próprio Eurípides, que se utiliza desse artifício para distrair um guarda.

É preciso considerar que, em *Tesmoforiantes*, Clístenes é a personagem cuja caricatura é retirada da vida pública e trabalhada com maior exagero. Desde que o efeminado aparece em cena, encarna, mais do que Agatão, o “grosseiro” do caráter feminino, sendo, paradoxalmente, o protetor das mulheres (v. 575-654). A peça evoca ainda a farsa dórica, ao mencionar o falo pendurado no ator cômico (v. 643), dando a ideia de que os dóricos usavam tal objeto com maior exagero: “tens um istmo, ó homem; para cima e para baixo/ arrastas o pênis mais vezes do que os coríntios” (v. 647).

Mas essas personagens se distanciam de Empusa, no sentido de que o monstro, ainda que como os outros tipos retirados da realidade e do cotidiano acesse a imaginação popular, pertence antes de tudo ao conjunto das personagens essencialmente fictícias. Assim, as considerações feitas neste capítulo sobre as personagens Megarense, Hércules e Empusa

resumem a ideia de M. S. Silk (2000, p. 64), segundo o qual os gêneros literários, ou teatrais, são historicamente construídos, tendo em vista que personagens saem deles e são imediatamente percebidas como tais (e continuam sendo), quando essas personagens são embebidas por outros gêneros, afinal, “gêneros [...] não são fixidades. Eles mudam porque toda obra literária muda o gênero que relata. Contudo, são realidades e realidades historicamente construídas”.<sup>63</sup>

Se for impossível que a farsa dórica tenha exercido influência direta sobre a Comédia Antiga, será inegável, por outro lado, que os elementos rudimentares daquela estejam presentes sob os mais variados aspectos na elaboração cuidadosa e sofisticada desta. E *Empusa* é mais um excelente exemplo da participação dessas formas dramáticas na comédia de Aristófanes.

---

<sup>63</sup> *genres [...] are not fixities. They change, because every literary work changes the genre it relates to. Yet they are realities, and historically based realities.*

## 5 ARISTÓFANES PARA ALÉM DA FARSA

### 5.1 Aristófanes “Grosseiro”

O aspecto grosseiro da comédia, que está mais fortemente presente na farsa, dado o caráter popular desta última, foi muitas vezes criticado por pensadores moralistas como Aristóteles, o qual tenho citado desde o início deste trabalho e que não compara apenas a Comédia Antiga com a Comédia Nova atenienses, como o faz em *Ética a Nicômaco*, exaltando a segunda em detrimento da primeira. Na *Poética* (1448 b), o filósofo também compara a tragédia com a comédia, colocando aquela acima das formas de drama cômico em geral:

[1448β] κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποίησις: [25] οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.

a poesia dividiu-se de acordo com o caráter de cada um: os mais nobres imitaram ações belas e ações de homens bons e os autores mais vulgares imitaram ações de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto os outros compunham hinos e encômios... A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores.

Mas Aristóteles não foi o único que criticou a comédia de forma violenta. No *corpus* dos *Moralia* (853 a – d), <sup>64</sup> de Plutarco, há um breve resumo de uma obra perdida, intitulada: *Compêndio da Comparação entre Aristófanes e Menandro*, em que, conforme sugerido já no título da obra, o educador romano compara os maiores representantes da Comédia Antiga e da Comédia Nova atenienses, respectivamente:

<sup>64</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição: *Plutarch. Moralia*. Gregorius N. Bernardakis. Leipzig. Teubner. 1893. E as citações em português são da tradução de Ana Maria César Pompeu, Maria Aparecida de Oliveira Silva e Maria de Fátima Silva. *Plutarco. Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.



[...] ὡς μὲν κοινῶς καὶ καθόλου εἰπεῖν πολλῶ προκρίνει τὸν Μένανδρον, ὡς δ' ἐπὶ μέρους καὶ ταῦτα προστίθησι 'τὸ φορτικόν' φησὶν 'ἐν λόγοις καὶ θυμελικὸν καὶ βάνουσον ὡς ἐστὶν Ἀριστοφάνει, Μενάνδρῳ δ' οὐδαμῶς. καὶ γὰρ ὁ μὲν ἀπαιδευτὸς καὶ ἰδιώτης, οἷς ἐκεῖνος λέγει, ἀλίσκεται ὁ δὲ πεπαιδευμένος δυσχερανεῖ: λέγω δὲ τὰ ἀντίθετα καὶ ὁμοιόπτωτα καὶ παρωνυμίας. τούτοις γὰρ ὁ μὲν μετὰ τοῦ προσήκοντος λόγου καὶ ὀλιγάκις χρῆται ἐπιμελείας αὐτὰ ἀξίων, ὁ δὲ καὶ πολλάκις καὶ οὐκ εὐκαίρως καὶ ψυχρῶς: ἐπαινεῖται γάρ' φησὶν ' ὅτι τοὺς ταμίας ἐβάπτισεν, οὐχὶ ταμίας ἀλλὰ Λαμίας ὄντας: καὶ οὗτος ἦτοι καικίας ἢ συκοφαντίας πνεῖ καὶ γάστριζε καὶ τοῖς ἐντέροις καὶ τοῖς κόλοις καὶ ὑπὸ τοῦ γέλωτος εἰς Γέλαν ἀφίξομαι [p. 204] καὶ τί δῆτα σοι δράσω, κακὸδαιμον, ἀμφορευὲς ἐξοστρακισθεῖς; καὶ ἄγρια γὰρ ἡμᾶς, ὦ γυναῖκες, δρᾷ κακά, ἅτ' ἐν ἀγρίοισι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς καὶ ἀλλ' ἢ τριχόβρωτες τὸν λόφον μου κατέφαγον καὶ φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον. κάμοι πλακοῦντος τυρόνωτον δὸς κύκλον καὶ πολλὰ τοιαῦτα. ἔνεστι μὲν οὖν ἐν τῇ κατασκευῇ τῶν ὀνομάτων αὐτῶ τὸ τραγικὸν τὸ κωμικὸν τὸ σοβαρὸν τὸ πεζόν, ἀσάφεια κοινότης, ὄγκος καὶ διάρμα, σπερμολογία καὶ φλυαρία ναυτιώδης. καὶ τοσαύτας διαφορὰς ἔχουσα καὶ ἀνομοιότητος ἢ λέξις οὐδὲ τὸ πρέπον ἐκάστη καὶ οἰκεῖον ἀποδίδωσιν οἷον λέγω βασιλεῖ τὸν ὄγκον ῥήτορι τὴν δεινότητα γυναικὶ τὸ ἀπλοῦν ἰδιώτη τὸ πεζὸν ἀγοραῖῳ τὸ φορτικόν: ἀλλ' ὥσπερ ἀπὸ κλήρου ἀπονέμει τοῖς προσώποις τὰ προστυχόντα τῶν ὀνομάτων, καὶ οὐκ ἂν διαγνοίης εἶθ' υἱὸς ἐστὶν εἶτε πατὴρ εἶτ', ἄγροικος εἶτε θεὸς εἶτε γραῦς εἶθ' ἥρως ὁ διαλεγόμενος.

“A vulgaridade”, ele diz, “nas palavras, a grosseria, o mau gosto, como há em Aristófanes, de modo algum há em Menandro. De fato, quem é ignorante e vulgar é conquistado pelas palavras que aquele diz; mas quem é educado fica aborrecido com elas; digo: as antíteses, os vocábulos de sufixos semelhantes e as paronímias. Pois um, com um discurso conveniente, poucas vezes utiliza esses expedientes, por considerar que as palavras são dignas de cuidado, enquanto o outro as utiliza muitas vezes com inconveniência e frieza, porque é aplaudido” [...] E com tamanhas diferenças e dissimilaridades, seu estilo em nada oferece o que é conveniente e adequado para cada uma delas; por exemplo, digo: a dignidade para o rei, a eloquência para o orador, o simplório para a mulher, o prosaico para um homem comum e o vulgar para um comerciante; mas, tal como vindo de um sorteio, distribuí às personagens palavras encontradas ao acaso, e tu não podes discernir quem está falando, se é um filho, se é um pai, se é um camponês, se é um deus, se é uma velha, se é um herói.

Trata-se de uma crítica literária que, igualmente à maioria das obras críticas, privilegia certos textos ao invés de outros. Por essa razão, J. W. H. Atkins (1934, p. 319-321) considera a necessidade de uma reorientação nos estudos da Comédia Antiga, a qual a tradição, não raro equivocada, costuma tratar com hostilidade. De fato, as palavras de Plutarco careceriam de uma consideração da totalidade da obra de Aristófanes, afinal o trabalho do poeta está organizado de tal modo que suas comédias formam uma unidade. Além disso, é essencial identificar o verdadeiro caráter das coisas “mal feitas”, “frívolas” e “nauseantes” de

Aristófanes e compreender a importância de tais coisas enquanto estratégias cômicas a favor da argumentação política do comediógrafo.

Mas não seria sábio acusar de forma generalizada os autores antigos de rejeitarem Aristófanes. Ao comentar esse texto de Plutarco, Richard Hunter (2009, p. 79 e 82) atribui qualidade e excelência à Comédia Ática em geral, com ênfase nas peças mais antigas, ao escrever que “o próprio Aristófanes é um primeiro testemunho e fonte para a narrativa do desenvolvimento da Comédia Antiga, contra a qual se volta Plutarco”<sup>65</sup> e que “a história da Comédia Ática provou-se um lugar particularmente fértil para a reflexão sobre esses desenvolvimentos e paradoxos”.<sup>66</sup>

Vale ressaltar ainda que, já no período helenístico, Luciano, um dos últimos grandes escritores gregos da literatura antiga do período clássico e contemporâneo da Segunda Sofística (século II d. C.), defendeu o poeta cômico, reconhecendo que sua obra foi muitas vezes mal interpretada. Em *Histórias Verdadeiras* (Livro I, 1-4), parodia vários autores, dentre eles Homero e Heródoto, sobretudo os historiadores contemporâneos seus que, ao invés de contarem os acontecimentos verdadeiros, enfeitam as suas narrativas com mentiras e fantasias criadas pela própria imaginação. Ao tratar desse assunto, Théo de Borba Moosburger (2009, p. 4 e 5) enfatiza a rica formação retórica e filosófica de Luciano, cuja “obra [...] é célebre pela sátira”. De fato, a crítica mordaz do autor não se reduz apenas a outros intelectuais clássicos e de seu tempo. Os deuses do Olimpo, igualmente desacreditados, tornam-se um dos alvos de seu trabalho. A meu ver, isso identifica as ideias de Luciano com as de Aristófanes. Este também desconstrói (e constrói) a imagem dos deuses, ridicularizados em *Paz* (Zeus é nomeado “Caga-Raios”) e em *Rãs* (Hércules e Dioniso se vestem de trajes vulgares), por exemplo.

Ao contrário de historiadores e autores ilustres em geral, criticados ironicamente em *Histórias Verdadeiras*,<sup>67</sup> obra fabulosa e de grande refinamento literário de Luciano (Livro I, 29), Aristófanes parece o único a ser não apenas poupado, mas, mais que isso, elogiado:

τὴν μὲν οὖν νύκτα ἐκείνην αὐτοῦ ἐμείναμεν, τῇ δὲ ἐπιούσῃ ἄραντες ἐπλέομεν ἤδη πλησίον τῶν [p. 284] νεφῶν ἔνθα δὴ καὶ τὴν

<sup>65</sup> *Aristophanes himself is a primary witness to, and source for, the developmental narrative of Old Comedy which Plutarch here turns against him.*

<sup>66</sup> *the history of Attic comedy proved a particularly fruitful site for reflecting, and reflection upon, these developments and paradoxes.*

<sup>67</sup> Para referência ao texto grego, foi utilizada esta edição: *Lucian. Works*, with an English Translation by A. M. Harmon. Cambridge, MA. Harvard University Press. London. William Heinemann, 1913. E as citações em português são da tradução de Théo de Borba Moosburger, Porto Alegre, 2009.

Νεφελοκοκκυγίαν πόλιν ἰδόντες ἔθαυμάσαμεν, οὐ μέντοι ἐπέβημεν αὐτῆς: οὐ γὰρ εἶα τὸ πνεῦμα. βασιλεύειν μέντοι αὐτῶν ἐλέγετο Κόρωνος ὁ Κοττυφίωνος. καὶ ἐγὼ ἐμνήσθην Ἀριστοφάνους τοῦ ποιητοῦ, ἀνδρὸς σοφοῦ καὶ ἀληθοῦς καὶ μάτην ἐφ' οἷς ἔγραψεν ἀπιστουμένου.

Naquela noite, permanecemos lá, mas no dia seguinte erguemos as velas e zarpamos, e já navegávamos então perto das nuvens; foi lá que, avistando a Cidade dos Cucos das Nuvens, admiramo-nos, porém não desembarcamos nela, pois o vento não era favorável. Dizia-se que reinava lá Corvo, filho de Graúno. E eu me recordei de Aristófanes, o poeta, homem sábio e contador da verdade, que injustamente foi desacreditado com relação ao que escrevia.

Na verdade, Aristófanes é um dos poucos de quem Luciano escreve bem em suas histórias “verdadeiras” e, segundo ele mesmo, com justiça. E o lugar de onde o narrador dessas histórias se pronuncia, pelo menos nessa parte citada há pouco, é alto, como a cidade fabulosa de *Aves*, construída nas nuvens, e como a cidade justa ideal, construída *en logoi* (em discurso), n’ *A República*, de Platão. Esse lugar transcendente, não se pode desconsiderar, das coisas sublimes, opõe-se a outro, baixo e grosseiro, que é a sua metade complementar.

O grosseiro, desagradável aos espíritos moralistas, ou seja, tudo que é relativo ao baixo corporal, à obscenidade e ao grotesco (de *grotta* = gruta, em italiano, e geralmente associado à escatologia e ao vulgar) são traços marcantes na fisionomia de toda a comédia de Aristófanes. Mas isso pode ser verificado especialmente em *Vespas*, *Paz*, *Acarnenses* e *Rãs*. Em *Tesmoforiantes* também há passagens delicadas do ponto de vista moralista e *Lisístrata* talvez seja, nesse sentido, a peça mais obscena do poeta. Na verdade, de todas as outras que não foram mencionadas, *Pluto*<sup>68</sup> e *Aves* são as únicas inapropriadas para esse tipo de análise, tento em vista que a primeira é cronologicamente a última peça escrita pelo poeta, portanto, a marca mais profunda da fase de transição do estilo cômico em Atenas e do final do sucesso de Aristófanes, ao passo que a segunda é quase um canto lírico das aves observadas na natureza e indiscutivelmente estudadas pelo poeta.

### 5.1.1 O “Grosseiro” em *Vespas*

Em *Vespas*, o grosseiro se mostra tanto no discurso e nas ações das personagens, quanto nas imagens mostradas pelos objetos cênicos. Isso pode ser verificado desde a

<sup>68</sup> *Pluto*, assim como *Assembleia de Mulheres*, é uma peça da fase de transição para a Comédia Intermediária. A figura da Pobreza, que é semelhante a uma Erínia da Tragédia na primeira peça, e a da velha da cena final, que vem pedir pelos favores do moço que a abandona por ter se tornado rico, evocam questões dignas de serem discutidas em outro momento.

primeira cena, em que um dos escravos sonha com uma baleia com voz de porco chamuscado que falava a carneiros (v. 30-35). Nesses versos, o sonho de Sósia tem o odor de couro podre e é desagradável, razão pela qual Xântias se nega a escutá-lo por completo (v. 37). Notamos que, já no “Prólogo”, a peça se mostra tomada por esse sonho fétido e nauseante, continuamente seguido por outros elementos grosseiros. Mais adiante, na cena meta-teatral do julgamento do cão Labes, Bdelicléon prepara o tribunal para Filocléon, colocando um penico no lugar da clepsidra (v. 855-860). Mas é o velho juiz que, conforme já explorado no segundo capítulo deste trabalho, encarna toda sorte de grosseria: bêbado, dançando, saltando e soltando gazes (v. 1300-1309), acompanhado por uma flautista, a qual se exhibe completamente nua (v. 1326-1365) e, por fim, imitando diversos animais, levantando a perna e o traseiro sem nenhum pudor (v. 1490-1535).

Essas características “grosseiras” de *Vespas* não diminuem em nenhum momento a sua arte literária, tampouco o valor de sua mensagem política. O verdadeiro objetivo da peça é a justiça, segundo lemos nesta passagem (v. 441 – 447):

#### **Χορός**

εἶτα δῆτ' οὐ πόλλ' ἔνεστι δεινὰ τῶ γήρα κακά;  
δηλαδή: καὶ νῦν γε τούτῳ τὸν παλαιὸν δεσπότην  
πρὸς βίαν χειροῦσιν, οὐδὲν τῶν πάλαι μεμνημένοι  
διφθερῶν κάξωμίδων, ἄς οὔτος αὐτοῖς ἠμπόλα,  
445καὶ κυνάς: καὶ τοὺς πόδας χειμῶνος ὄντος ὠφέλει,  
ὥστε μὴ ῥιγῶν ἐκάστοτ' ἄλλὰ τούτοις γ' οὐκ ἔνι  
οὐδ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν αἰδῶς τῶν παλαιῶν ἐμβάδων.

CORO – Porventura não está a velhice sujeita a muitos e terríveis males? É evidente. Estes dois mantêm preso pela força seu velho amo, esquecendo-se das peles de cabra e das túnicas que ele lhes comprava, dos bonés de pele de cão, do cuidado que tinha no inverno em preservar-lhes os pés dos rigores do frio. Eles, porém, não têm respeito algum, nem mesmo no olhar, pelos antigos... sapatos!

Aqui, a crítica do Coro contra o jovem e o escravo, que tinham prendido o velho juiz, funciona como um artifício retórico para garantir a ironia de Aristófanes contra o andamento da justiça na Atenas de seus dias. A velha ordem, atual por ocasião da encenação da peça, era motivo de orgulho por parte daqueles que a executavam, tendo em vista que proporcionava ao povo segurança e justiça, quando, na verdade, os próprios juizes não somente agiam com crueldade, mas também se viam obrigados a fazê-lo para o sustento de suas famílias – resultado de um sistema totalmente injusto. Desse modo, o exercício democrático demanda o abandono das “peles de cabra” e dos “bonés de pele de cão” que, ostentando cuidado,

proteção e aquecimento contra o frio, tornam o inverno mais violento, por assim dizer, tendo em vista que os promotores dessa suposta justiça são como vespas. E os sapatos antigos devem ser trocados por novos caminhos políticos. O novo se faz por todos os meios possíveis à comédia. Essa inversão dos papéis de pai e filho também se dá em *Nuvens*, sugerindo, ao modo de *Vespas*, a alternância de uma ordem velha por uma nova.

Na “Parábase” de *Vespas* (v. 1009-1016), o Corifeu dirige-se primeiramente ao coro e em seguida ao público, com a seguinte exortação:

**Χορός**

ἀλλ' ἴτε χαίροντες ὅποι βούλεσθ' .  
 1010 ὑμεῖς δὲ τέως ὧ μυριάδες  
 ἀναρίθμητοι,  
 νῦν τὰ μέλλοντ' εὖ λέγεσθαι  
 μὴ πέση φαύλως χαμᾶζ'  
 εὐλαβεῖσθε.  
 τοῦτο γὰρ σκαιῶν θεατῶν  
 ἐστὶ πάσχειν, κοῦ πρὸς ὑμῶν.

**Χορός**

1015 νῦν αὖτε λεῶ προσέχετε τὸν νοῦν, εἴπερ καθαρὸν τι φιλεῖτε.  
 μέμψασθαι γὰρ τοῖσι θεαταῖς ὁ ποιητῆς νῦν ἐπιθυμεῖ.

CORIFEU – Ide felizes para onde quiserdes. (*Aos espectadores*) Vós, porém, “miríades sem número”, não desprezeis e não deixeis cair inutilmente por terra as sensatas advertências que vamos fazer-vos. Essa falta é própria de espectadores ignorantes, não de vós.

PARÁBASE – E agora, gente boa, prestai atenção, se apreciéis algo sincero. O poeta deseja na oportunidade fazer algumas censuras aos espectadores.

Depois de pedir à audiência que não despreze seus conselhos, o Corifeu ressalta a capacidade daquela de entender a mensagem do Coro que, logo em seguida, reforça as palavras do chefe, mas dessa vez em nome do próprio poeta. É Aristófanes quem deseja censurar e advertir “miríades sem número”. Ele confessa sua tristeza pela derrota no concurso anterior, quando julgou ter sido vitimado pela ignorância daqueles que não souberam apreciar a coragem e a originalidade do poeta, que “abandonou as musas alheias para assumir o controle de sua própria inspiração” (v. 123 e 124).

O poeta também elogia a si mesmo, que não se encheu de orgulho por causa da própria arte e que jamais cedeu aos pedidos de amantes cujo interesse era satirizar os amados. Seus assuntos se mostram elevados, se comparados com os assuntos de quem levou o prêmio. Em seguida, o poeta faz um apelo em nome da própria poesia, nestas palavras do Coro (v. 1053-1056): “No futuro, espectadores imprevisíveis, amai e honrai melhor os poetas que procuram

dizer e inventar algo de novo: conservai seus pensamentos e guardai-os em vossos armários como os marmelos”.

Além de falar em nome de Aristófanes, do público e da própria comédia, o Coro alerta os ouvintes contra a natureza vil da personagem que ele mesmo representa – um enxame de vespas (v. 1102-1121):

### **Χορός**

πολλαχοῦ σκοποῦντες ἡμᾶς εἰς ἅπανθ' εὐρήσετε  
 τοὺς τρόπους καὶ τὴν δίαιταν σφηξίν ἐμφερεστάτους.  
 πρῶτα μὲν γὰρ οὐδὲν ἡμῶν ζῶον ἠρεθισμένον  
 1105 μᾶλλον ὀξύθυμόν ἐστιν οὐδὲ δυσκολώτερον:  
 εἶτα τᾶλλ' ὅμοια πάντα σφηξὶ μηχανώμεθα.  
 ζυλλεγέντες γὰρ καθ' ἐσμούς, ὡσπερὶ τάνθηρνια,  
 οἱ μὲν ἡμῶν οὐπερ ἄρχων, οἱ δὲ παρὰ τοὺς ἔνδεκα,  
 οἱ δ' ἐν ᾧδείῳ δικάζουσ', οἱ δὲ πρὸς τοῖς τειχίοις  
 1110 ξυμβεβυσμένοι πυκνόν, νεύοντες ἐς τὴν γῆν, μόλις  
 ὡσπερ οἱ σκώληκες ἐν τοῖς κυττάροις κινούμενοι.  
 ἔς τε τὴν ἄλλην δίαιτάν ἐσμεν εὐπορώτατοι.  
 πάντα γὰρ κεντοῦμεν ἄνδρα κάκπορίζομεν βίον.  
 ἀλλὰ γὰρ κηφῆνες ἡμῖν εἰσὶν ἐγκαθήμενοι  
 1115 οὐκ ἔχοντες κέντρον, οἱ μένοντες ἡμῶν τοῦ φόρου  
 τὸν πόνον κατεσθίουσιν, οὐ ταλαιπωρούμενοι.  
 τοῦτο δ' ἔστ' ἄλγιστον ἡμῖν, ἦν τις ἀστράτευτος ὦν  
 ἐκροφῆ τὸν μισθὸν ἡμῶν, τῆσδε τῆς χώρας ὕπερ  
 μήτε κώπην μήτε λόγην μήτε φλύκταιναν λαβῶν.  
 1120 ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖ τὸ λοιπὸν τῶν πολιτῶν ἔμβραχυν  
 ὅστις ἂν μὴ 'χη τὸ κέντρον, μὴ φέρειν τριώβολον.

Se nos examinardes com toda atenção vereis que sob todos os aspectos somos semelhantes às vespas no caráter e na maneira de viver. Em primeiro lugar, nenhum animal é mais colérico que nós e mais terrível, quando o irritam; além do mais, temos todas as astúcias das vespas. Reunimo-nos por enxames, como nos vespeiros; uns vão julgar com o Arconte, outros com os Onze, aqueles no Odeón; encostados nos muros, em grupo compacto, de cabeça baixa, quase sem se mexerem, como as larvas em seus casulos. A nossa indústria provê abundantemente todas as nossas necessidades: ganhamos a vida, picando a todo mundo. Desgraçadamente existem entre nós zangões preguiçosos, desprovidos de ferrões, que, sem partilharem de nossas canseiras, lhes devoram os frutos, penosamente conquistados... Em suma, minha opinião é que, no futuro, o cidadão que não tiver aguilhão, não receba o trióβολο.

Nessa passagem, o coro tece uma crítica “a si mesmo”, revelando a ironia do comediógrafo. Entretanto, tal crítica dirige-se a contingências não poéticas e não teatrais. Nem o grupo de atores, nem a personagem a que esse grupo representa, poderia ser o alvo dos ataques do poeta. Além disso, apesar da descrição que faz das vespas, o Coro se mostra sem máscara, não descrevendo, portanto, nessa seção, a *persona* do coro, mas o espectro da

personagem, que lança a ideia da cena à realidade. A “autocrítica” das vespas procede no sentido em que elas são e não são a personagem que, nessa ocasião, pode ser interpretada como um signo poético-teatral, no qual se forma a dicotomia ficção/realidade.

Podemos reconhecer na personagem um “espectro”, de carne e osso. A matéria do Coro na cena é ator/personagem, sem máscara, porém, com uma máscara maior. A realidade da vida é ocupada pelos “espaços” da ficção, quando vê cair seus “muros” aos pés da voz coral. Sem fronteiras, a vida se torna ilusão. E as vespas se transformam num espelho que fala de si mesmo, para falar do outro: o caráter animalesco e astucioso da “indústria” à qual servem os juízes para obtenção de um trióculo miserável para o sustento de cada dia. No lugar desse outro, as vespas se misturam com o Arconte (presidente dos tribunais) e com os Onze (responsáveis pelos casos de roubo e escravização dos cidadãos livres), no Odeón, que, depois de Péricles, deixou de ser um espaço destinado à música, para servir de tribunal. O caráter das vespas é, paradoxalmente, a condição do sustento dos juízes, que, para isso, veem-se obrigados a se parecer com o grupo de animais do coro, e a condição da denúncia do poeta contra o abuso de poder por parte desse grupo.

A liberdade da linguagem e da *performance* de *Vespas*, pelas quais se revelam as coisas “baixas”, rejeitadas pela pedagogia de Plutarco, não justifica a rejeição de Aristófanes como autor de uma poesia que não é apenas *prazerosa*, mas também *educativa*. Ainda que para isso os meios de que se utiliza o poeta sejam considerados “grotescos”. Afinal, o que mais importa é o “lugar” aonde se quer chegar com isso: o sublime, cujo caminho de alcance considero tratar-se de uma orientação séria e ética.

Fernández (1996, p. 14) enfatiza o papel político da comédia ao escrever que

a comédia adota uma atitude crítica e... desintegrante da realidade político-social contemporânea. Se a tragédia dirige seu olhar para o passado, no que tem de grandioso e sobre-humano, a comédia o põe na atualidade imediata para avaliar seus defeitos e suas misérias e expô-los à opinião pública... À faculdade do “tudo dizer”, à *parrhesía* do cômico, se estimava uma manifestação da igualdade ante a lei (isonomia) dos cidadãos e as intenções de adverti-los.<sup>69</sup>

De fato, a comédia desconstrói a realidade política e social em que atua. Nesse sentido, o caráter móvel em que se configura o teatro de Aristófanes pode ser facilmente

<sup>69</sup> *la comedia adopta una actitud crítica y... denigratoria de la realidad político-social contemporánea. Si la tragedia dirige su mirada hacia el pasado, en lo que tiene de grandioso o sobrecogedor, la comedia lo pone en la actualidad inmediata para avizorar sus defectos y sus misérias y exponerlos a la opinión pública... La facultad del ‘todo decir’, la parrhesía del cômico, se estimaba una manifestación de la igualdad ante la ley (isonomia) de los ciudadanos y los intentos de coartarlos.*

reconhecido. Se, por um lado, o objetivo de sua poesia não é gerar uma reflexão profunda sobre os mitos, já que sua intenção poética é modesta, por outro, é essa mesma modéstia que visa a ir mais além, através da crítica à atualidade: contrastar o que a crença em geral idealiza com realidade – injusta – das de vida presentes, ou seja, as falhas das estruturas sociais desiguais, as guerras, o abuso de poder por quem controla as leis etc. Tal modo de atacar seus alvos dá à comédia de Aristófanes um aspecto de aparente simplicidade e desorganização.

### 5.1.2 O “Grosseiro” em Paz

No caso de *Paz*, o grosseiro se resume ao “Prólogo”. Assim como o sonho de Sósia em *Vespas*, essa cena de abertura parece causar náusea nos espectadores, dado o tom escatológico da imagem: dois escravos trabalham para alimentar um escaravelho que de modo voraz come fezes amassadas por ambos. Um deles dirige-se aos espectadores como aos lixeiros da cidade (*khoprologoi*), pedindo a ajuda desses homens antes de ver-se sufocado com o mau cheiro (v. 10); pede ainda que lhe informem onde poderá encontrar um nariz sem buracos (v. 20) e descreve com nojo o animal comilão e imundo que, sem dúvida, não terá sido enviado nem por Afrodite nem pelas Graças, mas por Zeus Caga-Raios (v. 35-42). Neste último verso: *tout’ esti to teras ou Dios kataibatou* (nada pode ser senão um presente de Zeus Caga-Raios), Aristófanes sugere o tom escatológico da peça por meio do jogo poético com o final da palavra *Dios*, seguido do radical de *kataibatou*, que resulta em *skat/ skor* (referente a fezes).

Nessa peça, o mais importante é o que há por trás da escatologia que, nesse caso, está mais para um contraste do sublime alcançado pelo voo de Trigeu do que mesmo um recurso cômico para extrair as risadas do público. Assim, a libertação da paz, contraposta aos horrores da guerra e conquistada por um herói épico às avessas, montado em seu “Pégaso” feio e fétido, o escaravelho, é a questão mais importante a ser discutida. Aquele que tanto se empenhara na libertação da deusa é um vinhateiro, um cidadão simples, que diz de si mesmo: “sou Trigeu de Atmónia, vinhateiro de talento, nem sicofanta, nem homem para questões” (v. 190).

A personalidade com a qual Aristófanes veste Trigeu, herói desfigurado e cujo tom popular é de extrema relevância, está de acordo com estas palavras, de Fernández (1996, p. 20), que, com base em suas leituras de Reinhardt, escreve que o herói aristofânico geralmente, além de fabuloso e sensível, é “astuto e covarde, paciente e vencedor, néscio e inteligente, louco e criativo; como um tipo que sabe sair-se a seu modo em qualquer ocasião, por mais



difícil que seja”.<sup>70</sup> Esse herói sem limites é capaz de muitas coisas e por isso mesmo sempre nos surpreende.

A constituição do coro de *Paz* é um indicador da democracia. Beócios, lacedemônios, atenienses e acarnenses, travam uma luta panelênica pela paz. Participaram da luta “lavradores, comerciantes, artesãos, operários, metecos, estrangeiros, ilhéus” (v. 296-300). Um exército tão heterogêneo, com habilidades tão distintas, que exatamente por causa dessa heterogeneidade enfrentou muitas dificuldades nessa tarefa árdua. Com um grito de guerra venceram a guerra: “abaixo as fileiras e esses malditos capotes escarlates” (v. 303). Ao tratar dessa tarefa de libertação da paz, Millepierres (1978, p. 120-123) escreve que o poeta investe suas maiores expectativas nas habilidades dos camponeses e que, mesmo tendo chegado um pouco atrasado, no sentido de que há pouco tempo o tratado de paz de Nícias já havia sido concluído, Aristófanes emprega a sua comédia como uma celebração da conquista e, especialmente como uma contribuição, “dando, no teatro, a imagem mais sedutora”.<sup>71</sup>

A humildade de Trigeu e do escaravelho na recuperação da paz também diz muito sobre o próprio gênero cômico. O fato de ser um vinhateiro faz alusão a Dioniso, deus do teatro e do vinho. E o escaravelho pode significar a própria comédia. Esta, apesar de ser e exatamente por ser uma imitação das coisas “vis”, conforme tantas vezes comentado nas citações de Aristóteles, funciona como uma espécie de hermenêutica, no sentido etimológico da palavra, fazendo-se sublime, quando, numa posição intermediária, toca os mundos *divino* e *humano*.

Com isso, o poeta cumpre o seu papel para com a cidade. Orienta os cidadãos a se pronunciarem criticamente acerca da democracia deflagrada pela guerra. Mas a legitimação dessa liberdade expressiva não teria tido êxito igual ao que teve sem os mecanismos do complexo universo do cômico, pois só a força do riso é capaz de enganar poderes, fazendo-os dobrar os joelhos sem que quase nunca se apercebam e fazendo subir das camadas mais baixas as coisas excelentes. É o que a comédia faz com a democracia, na propagação coletiva da gargalhada continuada. Essa é a mensagem de *Paz*, com a qual Aristófanes legitima a sua postura de educador político e pode ser reconhecido como um *pharmakon* (fármaco), que dá o diagnóstico das doenças da cidade, oferecendo os antídotos possíveis.

---

<sup>70</sup> *astuto y cobarde, paciente y vencedor, necio e inteligente, loco y inventivo; como un tipo que sabe salirse con la suya en cualquier ocasión, por muy difícil que sea.*

<sup>71</sup> *en donnant, sur le théâtre, l'image la plus séduisante.*

### 5.1.3 O “Grosseiro” em *Acarnenses*

Quanto a *Acarnenses*, a grosseria é personificada no camponês de Mégara, em tudo que forma o seu caráter rústico, a começar pelo sotaque de um grego “não evoluído”. Além disso, a cena do mercado, em que Diceópolis apalpa as “porquinhas” (filhas do Megareense, que também representam os órgãos genitais femininos), é a parte alta do “baixo” e do “grotesco” da peça, semelhante às coisas obscenas em *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*. Na primeira, Agatão é chamado de *euriproktos* (cu alargado) pelo Parente de Eurípidés (v. 200). Na segunda, a violência erótica da trama pode ser vista, por exemplo, no nome das personagens Mirrina (coroa de mirto, que alude à vagina) e Cinésias (do verbo *kinein*, que significa mover e alude ao pênis em movimento), que segue reto, ou ereto (*orthen*) o seu caminho (v. 834) e que só pensa em sexo (v. 934). A cena final de *Lisístrata* (v. 954-1320) é completamente tomada por fantasias eróticas grotescas.

*Paz* não é a única comédia de Aristóteles que visa à paz. *Acarnenses* e *Lisístrata* também são peças de interesse essencialmente pacifista. Naquela, a paz é individual, ao passo que nesta é coletiva. As tréguas conquistadas por Diceópolis não favorecem ninguém que não seja ele mesmo, mas não por motivo de egoísmo. Silva (2006, p. 35 e 36) escreve que o protagonista

se apresenta como um lutador solitário pela causa da paz. E a peça vai progressivamente acentuando esse contraste entre o homem que, para si só fez tréguas com o inimigo e aqueles outros que rodeiam a existência com o bronze das armas. À felicidade e abundância do primeiro, responde o sofrimento e as carências dos últimos. De um lado, brilham, apetitosos, os encantos da paz, do outro, amarguradas, as dores da guerra [...] Aristófanes oferece corajosamente a um povo dorido da guerra, uma lição de paz, ministrada com bom humor e a vivacidade característicos num homem que contrabalança um espírito fortemente realista com uma notável veia satírica.

Este é o traço mais evidente da feição cômica de Aristófanes, nesse caso, em *Acarnenses*: o político. O isolamento de Diceópolis não é uma escolha sua, mas uma consequência da indiferença dos outros cidadãos, ou mesmo do desencontro de seus interesses diversos. Fica, na mensagem central da peça, a ideia de que a justiça, que ampara a vida social, deve ser buscada por cada cidadão, ou poeta, e que a comédia, celebrando a vida, trabalha para o bem comum, conforme estas palavras célebres de Diceópolis: “o que é justo também é do conhecimento da comédia” (v. 500).

A paz conquistada por Lisístrata é o resultado da greve de sexo organizada e liderada pela protagonista. Isso significa que a comédia, a verdadeira portadora do *falo* no teatro grego, tem o *poder* de movimentar as estruturas sociais, inclusive de pôr fim a uma guerra. Essa potência sexual, levada às últimas consequências na cena em que Mirrina e Cinésias escolhem os adereços para o ato amoroso numa espécie de ritual afrodisíaco, cultuando de forma cômica e bela a deusa do amor (v. 935-950), é capaz de resgatar a normalidade política e conjugal da *polis*. Além disso, o fato de ter não um herói, mas uma heroína cômica dá a essa peça um tom político diferenciado, formando com *Tesmoforiantes* e *Assembleia de mulheres* uma espécie de “trilogia feminina”. As “obscenidades” presentes na peça transformam toda a Grécia num corpo de mulher. Tal imagem emprega o sexo numa dimensão predominantemente metafórica, equivalente à política.

No que concerne ainda ao aspecto dramático de *Lisístrata*, Cardoso (2010, p. 28) considera

a impressão de que a inversão dos papéis feminino e masculino se firma nessa peça não apenas por falas plausíveis de tom épico ou trágico, ou pela construção exagerada de um discurso político travestido, mas também por meio de uma demonstração da força do enredo (representado por um plano engendrado por uma mulher, heroína cômica) sobre a estrutura tradicional desse gênero dramático.

Ao contrário de ser apenas uma obra cômica divertida, essa peça demonstra que o público que a viu, na antiguidade, muito provavelmente se viu tocado ao ouvir mulheres esposas, mães e, nesse caso, *cidadãs* (v. 885), cujo discurso, dezenas de séculos depois, continua chegando ao público da atualidade e no qual reconhecemos uma orientação feminista, comunista, pacifista etc..

#### 5.1.4 O “Grosseiro” em *Rãs*

Por fim, *Rãs* é uma peça inteiramente marcada pelo “grosseiro”. No “Prólogo”, Dioniso pede a Xântias que diga algo para retirar uma boa gargalhada dos espectadores, exceto que está apertado e com vontade de defecar. Em seguida, Xântias reclama do fardo pesado que carrega para o amo, pois, caso ninguém o ajude, não poderá continuar controlando o ventre (v. 1-15). Esses versos destacam o baixo corporal que vai se acentuando em toda a extensão da peça, sobretudo quando, a caminho do Hades, Dioniso ouve o coaxar irritante das rãs, começa a não se sentir muito bem no traseiro e libera gases, produzindo um ruído

semelhante ao canto do grupo de animais que nomeia a peça (v. 210-270). Curiosamente, isso acontece num caminho grotesco de descida, em que parece não haver nada além de monstros, morte, bichos, lama e treva. Assim como as zonas baixas do corpo, as zonas inferiores do mundo representam o *topos* (lugar) cômico por excelência, sendo, em todo caso, aquilo que sustenta a sua metade oposta: as coisas altas.

Essa comédia me parece ser aquela em que Aristófanes mais se mostra preocupado com a educação. O poeta anuncia, nas palavras do chefe do Coro (v. 686-697):

### Χορός

τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει  
 ξυμπαινεῖν καὶ διδάσκειν. πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ  
 ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας κάφελειν τὰ δαίματα,  
 κεῖ τις ἡμαρτε σφαλεῖς τι Φρυγίχου παλαίσμασιν,  
 690 ἐγγενέσθαι φημι χρῆναι τοῖς ὀλισθοῦσιν τότε  
 αἰτίαν ἐκθεῖσι λῦσαι τὰς πρότερον ἁμαρτίας.  
 εἴτ' ἄτιμόν φημι χρῆναι μηδέν' εἶν' ἐν τῇ πόλει:  
 καὶ γὰρ αἰσχρὸν ἐστὶ τοὺς μὲν ναυμαχῆσαντας μίαν  
 καὶ Πλαταιᾶς εὐθὺς εἶναι κἀντὶ δούλων δεσπότηας.  
 κούδὲ ταῦτ' ἐγωγ' ἔχοιμ' ἂν μὴ οὐ καλῶς φάσκειν ἔχειν,  
 ἀλλ' ἐπαινῶ: μόνα γὰρ αὐτὰ νοῦν ἔχοντ' ἐδράσατε.

CORIFEU – É justo que o coro sagrado se torne útil à cidade, com seus conselhos e ensinamentos. Fazemos votos, primeiramente, que se restabeleça a igualdade dos cidadãos e se afastem os motivos de temor... Julgo também que cidadão algum deva ser privado dos seus direitos... Vamos, aplacai a vossa cólera, vós que sois naturalmente sábios. De todos os homens façamos, de bom grado, uma família, com os mesmos direitos.

Aqui, o poeta esclarece o seu interesse pela justiça. No *agon* (disputa) dialógico entre as personagens Ésquilo e Eurípides, sobre quem seria o melhor poeta, decide-se a favor do primeiro, apesar de o segundo ser mais admirado pelo autor da peça. Isso significa que Aristófanes, conhecedor profundo e amante da arte autoral, privilegia o *conteúdo* das peças de Ésquilo, de quem a cidade necessitava no momento em que *Rãs* foi encenada.

Ao tratar do tema literário na poesia de Aristófanes, Marcos Martinho dos Santos (1993, p. 93) chama atenção para o conteúdo elevado da poesia de Ésquilo, enfatizado em *Rãs*, justificando a escolha do poeta pela sua preocupação *ética* com o discurso. E acrescenta que o autor d' *Os Persas* apresenta “todo o valor ético que possua o objeto representado e que importe ao poeta”. Isso acrescenta ao juízo de Aristófanes noções de realidade, movimentadas pela arte mimética. Ésquilo, muito embora coloque diante do espectador apenas um recorte da realidade, faz com que esse espectador perceba a ficção poética, quando não deixa de ser tocado pelo “conteúdo real do objeto real e pelo sentimento real do poeta”. Já Eurípides,

apresenta uma poesia mais técnica do que ética. Porque o tragediógrafo imita a imitação da natureza e não a própria natureza. Assim, torna-se maior a ilusão do espectador, que se imagina diante da própria realidade.

Essa leitura de Santos traz um pouco de dificuldade quanto à noção de *ilusão* gerada pelo teatro e pela *tekhne logon* (arte das palavras) da poesia. Eurípides deveria ser o melhor porque ele, como o poeta fingidor de Fernando Pessoa, finge melhor. No entanto, a interpretação se afina com os princípios éticos e com a noção de justiça visada pela comédia. Ora, se a poesia de Eurípides é a representação da representação e a de Ésquilo é a apresentação do ideal, isso significa que as personagens de Eurípides representam os homens como eles são (reais), enquanto as de Ésquilo representam os homens como eles deveriam ser (ideais).

Pode-se afirmar, então, que os festivais de Dioniso acontecem em função da justiça na *polis*, mormente as “festas” cômicas. Sobre esse interesse da comédia pela cidade, Pompeu (2011) aproxima comédia e filosofia, enfatizando os métodos da educação dos jovens em Atenas, na segunda metade do século V a. C.. Nesse período, confrontavam-se duas concepções de educação – moral e cívica –, ambas ansiosas pela aprovação dos pais. Trata-se da educação tradicional, em cujo exercício podia ser passada por qualquer cidadão adulto e que se dava num processo de aculturação, e da educação especializada, que considerava inútil a educação moral e se deixava guiar pela habilidade prática. Esta última mantém relação análoga com o saber científico. Pode-se ainda estabelecer relação entre o diálogo *Protágoras*, de Platão, e a comédia *Nuvens*, de Aristófanes, em razão do debate acerca da instrução moral que trazem essas duas obras, as quais têm Sócrates como personagem comum.

Pompeu (2011, p. 14) escreve ainda que, sobre esses dois modelos de educação, a comédia *Nuvens* critica de forma interessante os dois, os quais a autora chama de “tradicional” e “intelectualístico”, porque a peça “coloca difíceis questões sobre o relacionamento entre moralidade e cultura e o, ainda mais problemático, relacionamento entre racionalidade e democracia”. De fato, dentre tantas faltas no ensino socrático, Aristófanes aponta para aquilo que encontramos facilmente nos primeiros diálogos de Platão, os chamados socráticos. A saber: a consideração extrema das habilidades intelectivas da educação e o descuido das potencialidades da vida prática, ou seja, daquilo que se pode aprender em convivência com a sociedade.

Francisco Rodríguez Adrados (1997, p. 18) concorda com essa ideia, ao tratar da relação entre democracia e literatura na Atenas Clássica, ou, mais precisamente, entre a

evolução da democracia e a formação e livre circulação dos gêneros literários, inclusive o teatro: “a comédia aristofânica não apenas fala de ideias gerais sobre o poder e a liberdade, a antiga e a nova educação, mas também de temas tão concretos como os jurados atenienses ou a guerra e a paz”.<sup>72</sup>

A vida democrática depende, portando, da movimentação dos assuntos que delineiam *Assembleia de Mulheres*, tema presente também no “Livro V” d’ *A República*. E *Rãs* também se ocupa de temas imprescindíveis, só para citar alguns exemplos. Porque a *polis*, bem como a vida que a habita, é a protagonista da comédia aristofânica. Ver essa *polis* com franqueza, nesse contexto, significa tomar nota da injustiça praticada por políticos demagogos, que só visam a seus próprios interesses e cujo governo não cuida do povo. Além disso, denuncia os perigos da tirania, ao *idealizar* o exercício de ações elevadas, sem desprezar, no entanto, as formas da vida prática. O discurso cômico de Aristófanes está cheio de virtude, com a qual e pela qual sempre trabalha para continuar sendo justo.

## 5.2 A Divina “Grosseria”

É por intermédio dessas coisas “baixas” que a comédia e todos os gêneros cômicos que a constituem chegam ao sublime. E as zonas “inferiores” do corpo, ridicularizadas pela cultura popular de todos os tempos, representam os meios mais importantes para essa “subida”. Ao tratar dessa cultura na Idade Média e no Renascimento, e tendo como objeto de análise a obra de François Rabelais, Bakhtin (2010, p. 24) escreve que

essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como “vai à...”, humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para o túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado.

Essa citação legitima a potência do gênero cômico de fazer renascer as coisas, num movimento contínuo de morte e vida. Assim como Dioniso (o deus bêbado e louco), que nasce da coxa de Zeus, ou seja, de uma parte baixa do corpo, ao contrário de sua irmã Atena (a deusa lúcida e sábia), que nasce da cabeça do soberano do Olimpo, são a comédia e todas as suas variantes dramáticas, que imitam a vida para negar a morte. E assim são todas as manifestações cômicas, que têm a ver com Dioniso. As uvas das quais é feito o vinho,

<sup>72</sup> *la comedia aristofânica, que no sólo habla de ideas generales sobre el poder y la libertad, la antigua y la nueva educación, sino también de temas tan concretos como los jurados atenienses o la guerra y la paz.*

emblema do deus do teatro, também são plantadas nos “infernos” da terra que de lá faz subir seus frutos até a superfície.

Bakhtin (2010, p. 3) também salienta que, na Idade Média e no Renascimento, “o mundo infinito das formas e manifestações do riso”, fazia oposição “à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”. É nesse momento que a unidade universal do cômico se impõe, dentro e fora dos espaços sérios, exigindo a participação que lhe é de direito na realização das tarefas educativas. A cultura dos homens da Idade Média é mista, no sentido de que esses homens faziam parte de duas modalidades de vida, uma séria e outra cômica. Por isso eram capazes de conciliar a presença piedosa na missa das igrejas e na paródia das praças públicas. Assim, o homem medieval mostra-se conhecedor de uma verdade burlesca, em que o mundo que vê mostra-se “às avessas”, mas, ao mesmo tempo, comunga com a lealdade piedosa. Para Bakhtin (2010, p. 83 e 84), é nessas circunstâncias que começam a aparecer “os embriões de uma nova concepção de mundo”, dando início ao “processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura”, o que culmina na saída das manifestações cômicas das ilhas isoladas para centros maiores.

Ao tratar do tema da loucura entre a Idade Média e o Renascimento, Michel Foucault (2005, p. 14) dá margem para se considerar que as grosserias cômicas, no que elas têm de mais superficial e desarrazoado, detêm uma verdade profunda:

nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade – desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico... em crítica social e moral aquilo que podiam conter de paródia religiosa espontânea.

Esse período citado por Foucault marca um dos momentos mais férteis, em toda a história do teatro, da farsa enquanto gênero cômico. É claro que a lacuna no tempo e no espaço não permite reconhecer relação direta entre a farsa de Mégara e a farsa medieval, até mesmo porque, diferente da farsa antiga, que não era política, no Renascimento começa a haver tanto uma recepção menos pejorativa e até confiável do louco pela sociedade que o considera portador de um saber especial. Mas o vulgar e o grotesco mantêm a feição original não somente da farsa, mas do drama cômico como um todo. Por exemplo, os efeitos

provocados pelos mimos de Herondas sobre o espectador do século III a. C. são bem diferentes daquilo que se passa com o homem de nosso tempo. No entanto, apesar do caráter popular de sua obra, o mimeógrafo grego apresenta nuances arcaicas, graças ao seu laço direto com a língua dos iambógrafos dos séculos VI e V a. C.. A esse respeito, Watrinet (2010, p. 199) considera que “cada cena ousada e cada expressão que seria qualificada como vulgar, licenciosa ou obscena, segundo os nossos critérios atuais”<sup>73</sup> pareceria inocente depois de uma tradução do texto dos mimos para a língua de hoje.

A loucura, com tudo que pode ter de vulgar, licencioso e obsceno, tem a ver, na verdade, com uma concepção diferente da própria razão. Foucault (2008, p. 20) acrescenta que

no pensamento da Idade Média, as legiões de animais, batizados definitivamente por Adão, ostentavam simbolicamente os valores da humanidade. Mas no começo da Renascença, as relações com a animalidade se invertem: a besta se liberta, escapa do mundo da fábula e da ilustração moral a fim de adquirir um fantástico que lhe é próprio. E, por uma surpreendente inversão, é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade... No pólo oposto a esta natureza de trevas, a loucura fascina o homem porque é um saber.

Essa nova concepção guia a razão renascentista, que despontava já ao final da Idade Média. Assim, pode-se afirmar que o fascínio do homem desse tempo pela loucura deve-se ao fato de ser coagido a reconhecê-la como uma das fontes mais profundas do conhecimento de si mesmo. A desordem desse universo enlouquecido exige do Renascimento a experiência de uma grande fantasia. Nesta, o surgimento de imagens reclama a descoberta de muitos segredos, cuja revelação só se dá na emersão súbita, imprevisível e única à superfície das coisas.

Foucault (2008, p. 22) atribui a essas imagens da loucura um valor que as coloca para além de “aparências fugidias”, porque acredita que “aquilo que nasce do mais singular delírio já estava oculto, como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra”. Acredito, no entanto, que, se é essa “verdade inacessível” que vem até a superfície, e não o contrário, não se pode confiar em tal verdade, cuja revelação se ocupa daquilo que não se pode acessar. Os monstros existem nos mistérios, mas quase sempre suas fisionomias são irreconhecíveis e suas vozes indecifráveis: realidades que só podem ser apreendidas pelos espectros da luz.

---

<sup>73</sup> *Chaque scène osée et chaque expression qui serait qualifiée de vulgaire, de licencieuse ou d'obscène sur la base de nos critères actuels.*



O que Bakhtin e Foucault fazem nas obras citadas há pouco é o que se negou a fazer uma vastíssima tradição de filósofos na Idade Média e no Renascimento, salvo poucas exceções, como Erasmo de Roterdã (1997, p. 9), que, tendo vivido num período mais favorável ao riso, ou seja, quando o homem mais se preocupou em compreender essa expressão humana, elogiou a loucura e defendeu a ideia de que o excelso pode emergir do grotesco:

aquele que irritou Pluto, Palas em pessoa não o salvaria; quem ele protege pode zombar até de Júpiter trovejante. Assim é meu pai, e dele me orgulho. Não me engendrou no cérebro, como fez Júpiter com essa triste e arredia Palas, mas me fez nascer da Juventude, a mais deliciosa e alegre de todas as ninfas.

Se a loucura nasceu da juventude e o riso pode ser fruto da loucura, é coerente pensar que coisas novas brotam do riso. O nascimento que Roterdã dá à loucura é semelhante ao nascimento de Dioniso, que, conforme escrevi em linhas anteriores, nasce das partes baixas do corpo do pai. De fato, tudo que nasce normalmente nasce de baixo para cima, crescendo. Assim sendo, o riso vai até as camadas inferiores – à *grotta* (gruta) obscura do grotesco – para voltar à luz. E esse parece ser o sentido corretivo do riso, através do qual a concepção grotesca do corpo alia-se à do *cosmos* para ascender.

Acredito também que, mesmo indo além, a atualidade do riso é o que nele há de mais valioso, ou, pelo menos, o que há de útil – seja o momento em que se produzem as formas cômicas, seja o momento em que essas formas são discutidas.

Le Petit de Julleville (1886, p. 5 e 6) escreve sobre a capacidade que os dramas cômicos têm de desconstruir e reconstruir a realidade social, sobretudo a farsa, que explora e exagera vícios, fraquezas e grosserias:

ela não é o retrato da sociedade, mas a sua paródia. Ela é verdadeira, mas à sua maneira, ela tem a verdade de uma caricatura bem feita. Ela indica vividamente o trato relevante dos homens e das coisas, exagerando-o ainda mais. Ela prende, anima e coloca em cena os vícios da rua e da casa; todas as coisas menores, todas as fraquezas, da vida diária; tudo que ela possa reencontrar de grotesco ao longo do mundo.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> *Elle n'est pas le portrait de la société, mais elle en est la parodie. Elle est vraie, toutefois, à sa manière, elle a la vérité d'une caricature bien faite. Elle indique vivement le trait saillant des hommes et des choses, en l'exagérant encore. Elle saisit, anime et met en scène les ridicules et les vices de la rue et de la maison; toutes les petites choses, toutes les faiblesses de la vie journalière; tout ce qu'elle peut rencontrer de grotesque en courant à travers le monde.*

E Debidour (1962, p. 33-44) considera que, como uma marca por trás da farsa grosseira, a comédia de Aristófanos está repleta da observação incisiva do comportamento humano, segundo o sexo, a idade, a fortuna, o trabalho e o pendor pessoal. O autor acrescenta ainda que, no sentido de se aproximar da farsa, o poeta é um excelente pintor de costumes, quase sempre zombeteiro e às vezes brando e que, apesar de não ser um mártir social, uma espécie de Aristófanos-Cassandra que se lança a todos os riscos, ele é, no fundo, um sábio e não um homem de partido, como o fanático Cléon.

Os gêneros cômicos marcados pela indiscrição são o espelho da vida e das opiniões populares. Eles representam a realidade ao modo de sua natureza, cômica: revertendo os valores estabelecidos. Talvez por isso mesmo a comédia (e principalmente a farsa) tenha chocado seus leitores e espectadores. Isso não é motivo, no entanto, para interpretarmos os “vícios” desse gênero como imorais. As imagens e situações “grosseiras”, quando exageradas e ridículas, podem educar até as almas menos sensíveis e organizar estruturas sociais.

Na verdade, a grandeza do cômico está na sua importância sócio-política. Henri Bergson (1987, p. 14) trata do riso como um acontecimento social, ao afirmar que

para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é a função social... O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.

Talvez seja da licença do riso que, a comédia e todos os gêneros que a formam ou que com ela se formam cheguem ao sublime social e político, partindo do que há de “pior” na sociedade para chegar ao que nela pode haver de melhor. Não se ri das coisas direitas, mas, antes, das coisas vistas socialmente como defeituosas, afinal o riso visa a corrigir. A esse respeito, M. S. Silk (2000, p. 8) afirma que tanto Aristófanos quanto os outros autores da Comédia Antiga seguiram “o caminho da franca obscenidade em direção ao alto estilo”.<sup>75</sup> E Platter (2007, p. 3) faz uma breve recapitulação do trabalho de Bakhtin sobre a obra de Rabelais e escreve que a identificação das fontes é a prova das interações textuais da comédia aristofânica. E, depois de identificar a carnavalização como ponto de contato entre as formas cômicas da Europa medieval e Aristófanos, o mesmo Platter (2007, p. 8) escreve que essas semelhanças se devem ao sentido amplo da palavra carnavalização, que

---

<sup>75</sup> *the way from frank obscenity to high style.*

não é meramente o resultado de condições sociológicas específicas, mas algo que sempre acontece no interior da linguagem, como o resultado inevitável de um (público) discurso crítico que problematiza as categorias oficiais da vida diária.<sup>76</sup>

As comédias de Aristófanes, pelo menos no tempo da democracia (e isso também revela o caráter político da comédia), viveram todas as liberdades possíveis, indo das coisas mais “baixas”, enquanto se podia dizê-las, até as mais elevadas. O percurso de Dioniso, deus do teatro, é semelhante ao da loucura, elogiada por Rotterdam. Dado o caráter duplo do deus, este se situa como uma espécie de desejo no meio de duas metades, uma baixa e outra alta. E somente nessa sua condição de ser é que se revela a luz. Na verdade, o duplo dionisíaco ampara os signos mais importantes de seu simbolismo, segundo estas metáforas, de Horta (1991, p. 24):

o sol nas profundezas do Hades, a videira flamejante, nascida da negra terra, as chamas nutritoras do deus menino e a álgida hera, protetora de seu corpo ao nascer; a fonte de hera que deixa correr águas cor de vinho, os recôncavos floridos dos prados subterrâneos, a flor negra por ele criada, os archotes no meio da morte – signos que se fundem em seu mestre Dioniso Leukyanites (claro-escuro/branco-negro), cujo santuário Pausânias visitou: entre as regiões da Hélida e da Arcádia, um lugar denominado *passagem...*, por onde escoia um riacho branco e negro..., em cuja margem Dioniso está postado em seu templo. Ele domina essa passagem, guardando consigo o segredo da intemporal junção de dois *mundos incompatíveis...* realizando a junção dinâmica de dois mundos aparentemente estanques.

Como Dioniso, o cômico clareia a gruta que o abriga, evocando a imagem da comédia *Rãs*, de Aristófanes, em que o deus da vida desce ao Hades, sofrendo de uma saudade trágica, para devolver à sua Atenas querida o esclarecimento político. Afinal, é Apolo quem, sendo o oposto do ridículo, tem um coro de iniciados nessa peça e não raro é invocado, inclusive pelo protagonista (v. 660). Afinal, é verdadeira a sentença heraclítica (DK 15): “não fosse, pois, em louvor de Dioniso que dirigem o cortejo e cantam o hino fálico, cometeriam algo de indecentíssimo. Mas Hades e Dioniso são um e o mesmo em cuja honra deliram e debacam nas lenéias”. Dioniso é terrivelmente grotesco, mas o riso que emana de suas profundezas chega à superfície das coisas como a luz solar – e nem mais, nem menos divina – de Apolo.

---

<sup>76</sup> *is not merely the result of specific sociological conditions but something that always happens within language as the inevitable result of a (public) critical discourse that problematizes the official categories of everyday life.*

Segundo Solomos (1972, p. 9), “na comédia, a *desordem* e não a *ordem* é a potência dominante”.<sup>77</sup> De fato, esse lado “inferior” e *caótico* do cômico funciona como uma espécie de hermenêutica, no sentido etimológico da palavra: faz-se sublime, quando, numa posição intermediária, toca os mundos divino e humano; possui mecanismos dos quais nenhuma crítica política pode prescindir, porque não há poder que se sustente diante do riso. Este, segundo Bergson (1987, p. 12), é a definição excelente do homem, quando “não há comicidade fora do humano”. Sendo uma expressão de grande complexidade, o riso depende da pluralidade, ou seja, de um sujeito que ri e do ridículo, e tem, segundo o mesmo filósofo, a emoção como “o maior inimigo”. Em razão disso, opõe-se ao temor e à compaixão.

A suspensão do sentimento por meio do riso tem a ver com os efeitos do vinho. O esquecimento provocado pela embriaguez, ou melhor, essa quebra da lembrança, segundo escreve João Guimarães Rosa em “Nós, os Temulentos”, um dos prefácios de *Tutaméia*, (1967, p. 102) “escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. Essa “despaixão” e esse esquecimento, em que se dá uma interrupção momentânea da realidade, Rosa ainda exemplifica em sua prosa:

E, continuando, com segura incerteza, deu consigo noutra local, onde se achavam os companheiros, com método iam combeber. Já o José, no ultimato, errava mão, despejando-se o preciosíssimo líquido orelha adentro. – Formidável! Educaste-a? – perguntou o João, de apurado falar. – Não. Eu bebo para me desapaixonar... Mas o Chico possuía outros motivos: – E eu para esquecer... – Esquecer o quê? – Esqueci.

O cômico tende a suspender as emoções. Pelo menos no momento em que se ri de um objeto, o ridículo, há uma suspensão da piedade. Assim, o riso tem efeito idêntico ao da embriaguez, no sentido de que quem ri sai de si e vê-se a si mesmo como a um outro. Esse fenômeno torna o cômico uma ferramenta indispensável ao conhecimento das coisas porque, o ato de ver o outro ou a si mesmo como uma forma de alteridade, exige a correção automática e involuntária da realidade. O fato de o riso ser plural também o torna uma reação política, uma vez que não pode ser uma expressão individual, mas coletiva ou, em termos mais positivos, democrática.

Essa forma de conhecimento, quase oracular, délfico, que a comédia reivindica para si apesar de toda a sua “grosseira”, Aristófanes já metaforiza em *Vespas* (v. 678 - 804), na ocasião em que Filocléon confessa ter o espírito perturbado e profundamente desorientado, e fala para si mesmo que os oráculos se cumprem. Afinal, o velho tinha ouvido dizer que os

---

<sup>77</sup>  *dans la comédie, le désordre et non l'ordre est la puissance dominante.*

atenienses fariam justiça dentro de suas próprias casas, instalando em cada uma delas um pequeno tribunal, como um nicho de Hécate. O cumprimento de uma “profecia” em *Vespas* gera uma espécie de cena de reconhecimento na qual Filocléon se vê completamente perturbado, ou sem alma, como ele mesmo declara, trazendo a máxima trágica *gnothi sauton* (conhece-te a ti mesmo), só que de forma invertida, semelhante ao que lemos no *Filebo* (48 b – c), de Platão. Porque é por meio do vinho e do esquecimento, em tudo que essas propriedades têm de “moribundo”, que se pode chegar a alguma razão, ou seja, pela des(razão).

A ideia deste tópico pode ser resumida nesta imagem, do poema “Canto negro”, da obra *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade (2011, p. 85-88):

Ai, preto, que ris em mim,/ nesta roupinha de luto/ e nesta noite sem causa,/ com saudade das ambacas/ que nunca vi, e aonde fui/ num cabelo de sovaco./ Preto que vivi, chupando/ já não sei que seios moles/ mais claros no busto preto/ no longo corredor preto/ entre volutas de preto/ cachimbo em preta cozinha.../ Vejo garotos na escola,/ preto-branco-branco-preto,/ vejo pés pretos e uns brancos/ dentes de marfim mordente,/ o alvor do riso escondendo/ outra negridão maior.../ que do branco vai ao preto/ e do preto volta pleno.../ a rodar pelas calçadas.../ esse estar-não estar,/ esse não-estar já sendo,/ esse ir como esse refluir,/ dançar de umbigo...

E todas as imagens do poema se resumem no último verso citado: “dançar de umbigo”, que segue a música do riso negro e alvo e que nada pode significar senão uma dança de nascimento.

## 6 CONCLUSÃO

Acredito que os argumentos desenvolvidos ao longo deste trabalho sustentam o tema proposto em seu início: o aspecto farsesco da comédia de Aristófanes, apesar das diferenças entre a obra do poeta e o mimo dórico.

A antiguidade do gênero cômico é indicada já por Aristóteles, segundo o qual os dórios reivindicam para si as origens da comédia. De fato, diferente do que se passava na Ática, região de atuação da tragédia, da comédia e do drama satírico, havia na região dórica uma forma de drama cômico cujo caráter é essencialmente popular: o mimo. Este, dado menos à elaboração sofisticada do que à improvisação, segundo se sabe, é anterior à primeira comédia de Aristófanes e contava com a representação de homens comuns, e até desconhecidos, com enredos curtos e de natureza trivial e cotidiana, com heróis desfigurados, não muito diferentes do Tersites, de Homero, e com a história dos deuses e dos heróis, ao invés de se ocupar com a sátira de homens políticos, como fazia a comédia de Aristófanes. Este, no entanto, trouxe às suas peças elementos que indiscutivelmente dialogam com esse quarto tipo de drama no mundo grego antigo.

Diferente dos outros gêneros dramáticos, o mimo é de origem dórica, o que induz Watrinet (2010, p. 303) a pensar que “o teatro dórico surge então antes do teatro ático”.<sup>78</sup> Mas, ao invés de exercer influência direta na Comédia Ática, o mimo mais parece ter influenciado a Comédia Siciliana.

Tendo em vista que os dórios colonizaram a Sicília por volta do século VIII a. C., as suas formas teatrais estavam entre todos os outros elementos tradicionais que foram levados à nova pátria. Não se pode negar, porém, que é somente lá que o mimo se desenvolve e se organiza efetivamente. Watrinet (2010, p. 197) escreve que

a farsa dórica se transforma e a representação improvisada de pequenas cenas cômicas tornam-se um gênero teatral, a partir do momento em que as representações são feitas com base num texto escrito e, sobretudo, quando aparecem autores-poetas que se dedicam a essa forma de teatro e a caracterizam de modo concreto.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> *Le théâtre dorien apparaît donc avant le theatre attique.*

<sup>79</sup> *La farce dorientienne se transforme et la représentation improvisée de petites scènes comiques devient un genre théâtral, dès lors que les représentations des troupes sont davantage basées sur un texte écrit et, surtout, qu'apparaissent des suteur-poètes qui se mettent au service de cette forme de théâtre et la façonnent concrètement.*

A estrutura básica da farsa dórica, ou seja, seus temas e suas modalidades de representação, foi a principal fonte de inspiração para a produção dos textos de farsa escritos posteriormente. Seus autores tornaram-se os principais produtores da comédia siciliana. Tanto os atores quanto as peças foram chamadas mimos, termo empregado pela primeira vez por Sófron, até onde se sabe, para designar suas peças. Hoje, de tudo que nos restou do mimo, não podemos contar com mais do que alguns excertos de seus cenários. E, apesar de saber que toda classificação literária parte de critérios que nem sempre são justos, o mimo é classificado em duas categorias: 1 – mimo literário (as peças de Sófron, Herondas e Teócrito) e 2 – mimo não literário (as peças de autores desconhecidos, cujos espécimes se encontram na edição de Cunningham). O período de formação do mimo como gênero dramático na Sicília contou com as obras de Epicarmo, Sófron, Fórmis, Xenarco etc., ao passo que o período de seu desenvolvimento, ou seja, nos períodos alexandrino e helenístico, contou com as obras de Teócrito, Herondas etc.. Dentre esses mimeógrafos, destaca-se Epicarmo, a quem devemos as informações mais antigas sobre o mimo siciliano, e sobre o qual Jamblique escreve, em *Vida de Pitágoras* (c, 36) <sup>80</sup>:

Epicarmo [...] residente em Siracusa, sob o reino de Hiéron, abster-se de professar publicamente a filosofia. Por causa dos obstáculos que encontrou a livre exposição de suas doutrinas [...] ele havia colocado em verso e fez passar nas suas comédias as ideias pitagóricas e divulgou assim os princípios da escola. <sup>81</sup>

O desenvolvimento do mimo escrito coincide exatamente com o auge do fortalecimento econômico da Sicília, entre 520 – 470 a. C.. Isso acontece sob o reino das duas dinastias de tiranos, ou seja, a dos Emménides, em Akragas (Agrigento), e a dos Deinoménides, em Siracusa. Graças à Hiéron I (478 – 467 a. C.), que era o tirano de Siracusa e patrocinador dos poetas, músicos e artistas em geral, as letras e as artes atingiram um grande desenvolvimento. Homens sábios como Xenófanos, Simônides, Píndaro, Ésquilo, Baquilides, Epicarmo e tantos outros se hospedaram na corte do tirano. Mas, uma vez que se desenvolveu em regime tirânico, os temas do mimo não eram livres para ridicularizar homens políticos, mas, antes, limitou-se a parodiar enredos mitológicos e a imitar o caráter de cidadãos conhecidos. Sobre esse assunto, Watrinet (2010, p. 207) escreve que “nem Epicarmo, que é considerado o precursor dos ‘mimos’, nem Sófron podiam satirizar personagens políticas, que

<sup>80</sup> Tradução de L. Brisson et A. Ph. Segonds. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

<sup>81</sup> *Épicharme [...] résident à Syracuse, sous le règne de Hiéron, s'est abstenu d'y professer publiquement la philosophie, à cause des obstacles qu'eût rencontrés la libre exposition de ses doctrines [...] il avait mis en vers et fait passer dans ces comédies les idées pythagoriciennes et divulgué ainsi les principes de l'école.*

estivessem hospedados na corte de Hiéron I, ou estivessem vivendo sob o regime de Hiéron II”.<sup>82</sup> Porque este último, apesar de sua grande cultura, foi um tirano cruel.

Segundo Adrados (1997, p. 25), já em Atenas, ao final da carreira poética de Aristófanes, “quando a democracia desapareceu, o panorama dos gêneros literários mudou completamente”.<sup>83</sup> Além dessa proibição das manifestações políticas na arte, há ainda, segundo Watrinet (2010, p. 266 - 277), o fato de que as novas concepções filosóficas do período helenístico definem o florescimento do mimo e não da tragédia e da comédia na Sicília. O caráter individualista da filosofia pós-aristotélica mantém-na distante das questões científicas e teóricas e mais próxima do ecletismo e do sincretismo relativos ao homem e ao seu lugar no mundo. Os modos de vida que propõem diversos filósofos desse período reorientam os objetos clássicos de medo e desejo, por exemplo, o que se pode observar em pelo menos quatro correntes: o ceticismo, o epicurismo, o estoicismo e o cinismo. Essas mudanças profundas de regime, de estrutura social, de espírito e de caráter do mundo favorece o desenvolvimento do mimo, pois essas novas estruturas sociais criaram um mundo urbano, onde um dos valores fundamentais era o divertimento, contrário aos antigos valores e à licença e, portanto, perfeitamente correspondentes ao espírito realista e hedonista do tempo.

Apesar da concepção tradicional, que enxerga o mimo com certo preconceito, privando-o de seu valor teatral, há inúmeros autores que dão a esse gênero o que lhe é de direito: a sua teatralidade. Sem deixar, no entanto, de reconhecer a modéstia de sua arte dramática em geral, sobretudo no que concerne ao espetáculo. Segundo Dupont (1988, p. 20), a cena do mimo era de natureza rudimentar e seus atores a subiam por uma pequena escala, mesmo quando, posteriormente, a representação passou a acontecer nos teatros de verdade como espetáculo complementar. Assim, o mimo poderia vir no começo da representação (*mimi communes*), funcionando como um levantar de cortina; no meio (*mimi emboliarii*), ou ao final (*exodia* ou *mimi exodiarii*). E Margarete Bieber (1939, p. 179) escreve que a cortina, que rolava de cima para baixo nos teatros europeus posteriores, foi utilizada pela primeira vez, ainda que com certas diferenças, em 133 a. C. e se tornou um elemento essencial do espetáculo do mimo. Em todo caso, essa cena conservou a modéstia de sua origem dórica, quando podia ser montada em qualquer lugar onde fosse acolhida, sem fazer distinção entre as praças públicas e os salões de banquetes.

---

<sup>82</sup> *Ni Épicharme qui est considéré comme le précurseur des “mimes”, ni Sophron ne pouvaient faire la satire des personnages politiques alors que, soit ils demeuraient à la court de Hiéron I, soit ils vivaient sous le régime de Hiéron II.*

<sup>83</sup> *cuando la democracia desapareció, el panorama de los géneros literários cambió totalmente.*



Mas o mimo se distancia da comédia em muitos aspectos, sobretudo no que diz respeito à independência política daquele e ao dispendioso financiamento recebido por esta. Watrinet (2010, p. 189) escreve que as representações dos mimos

correspondiam aos seus modestos meios financeiros e eram, portanto, pobres. A comédia, ao contrário, foi reconhecida como um gênero dramático importante desde o momento em que ela se colocou sob a proteção pública, ou seja, quando a cidade decidiu arcar com os gastos dos espetáculos, ou melhor, quando a comédia se torna uma instituição oficial e sua evolução segue as evoluções políticas.<sup>84</sup>

Muitas questões aparecem quando se considera o distanciamento entre o mimo e a crítica política, ao contrário do que se passa na comédia de Aristófanes. Afinal, não se pode ter certeza quanto a se a ridicularização dos deuses poderia ser uma forma de desviar para os imortais críticas veladas contra os tiranos, tampouco quanto a se esse tipo de ataque tem a ver com a relação existente entre o teatro dórico e a religião. A orientação democritiana desse teatro poderia não apenas ser um modo próprio de representação, mas também ter uma posição ateísta implícita. De qualquer modo, seria forçoso querer encontrar no mimo dórico uma função pedagógica para além de sua própria função artística básica e de sua finalidade primeira: o entretenimento.

Esta frase, de Jean Claude Carriere (1979, p. 20), parece resolver o encontro da farsa dórica com a comédia ática: “a comédia ática havia nascido da união de um lirismo propriamente ático e de *sketches* dramáticas de origem dórica”.<sup>85</sup> E é a comédia de Aristófanes que, diferente não somente do mimo dórico, mas também da Comédia Nova (Menandro), a qual serviu de modelo para a Comédia Romana, possui natureza política e pedagógica. Isso se deve ao tempo da democracia, compatível com os dias mais férteis da Comédia Antiga ateniense. De qualquer modo, essa função política não impede o autor de *Rãs* e de *Tesmoforiantes* de se preocupar com os problemas básicos da arte teatral e de tocar questões que envolvem os outros gêneros e os temas pertinentes a cada um, bem como o próprio espetáculo. Literatura, teatro, retórica, filosofia etc. e, igualmente, as especificidades de cada uma dessas modalidades de arte, ou de saber, estão misturados no “carnaval de

---

<sup>84</sup> *Correspondaient à ses modestes moyens financiers et elles étaient donc pauvres. La comédie au contraire fut reconnue comme un genre dramatique important dès qu'elle se placa sous protection public, c'est-à dire quand la cité décida de supporter les coûts du spectacle, que la comédie devint une institution officielle et que son évolution suivit fatalement les évolutions politiques.*

<sup>85</sup> *la comédie attique était née de l'union d'un lyrisme proprement attique et de sketches dramatiques d'origine doriennne.*

gêneros” do poeta, trabalhado por Platter (2007). E o mimo dórico marca passagem muitas vezes, em suas peças, sobretudo em *Vespas*, *Paz*, *Rãs* e *Acarnenses*.

Filocléon, a super-vespa de *Vespas*, segundo Strauss (1966) o considera, é, ao final dessa peça, o retrato fiel da farsa de Mégara, anteriormente “negada” por Sósia e Xântias, os escravos encarregados de manter preso em casa o pai de Bdelicléon. A dança do velho juiz, que se junta aos dançarinos filhos do poeta Cárcino, é ridícula e grosseira, como o teatro daquela outra região grega, segundo a concepção dos atenienses. Os mesmos dançarinos, assim como o pai, são ridicularizados também em *Paz*, na qual o coro, por ocasião da “Parábase”, revela o orgulho do poeta, que abandonou as brincadeiras grosseiras e os Hércules esfomeados, nutrindo a sua comédia com pensamentos profundos. Ainda nessa peça, a comparação que o coro estabelece entre a composição de uma comédia e uma receita culinária, na qual o tempero de Mégara é imprescindível, revela a participação dos gêneros dóricos na poesia de Aristófanes, nesse caso, o mimo na comédia. Curiosamente, o Hércules esfomeado, que deveria abandonar a cena da comédia ateniense, pelo menos a de *Paz*, reaparece em *Rãs*, peça posterior, em que Dioniso, acompanhado de Xântias, evoca a personagem tipo do glutão, que também marca presença em *Aves* e que não raro era representada na farsa megareense, como Maisson – amante da cozinha e da comida – e seu escravo principal. Além disso, ambos são aterrorizados por Empusa, um ser que se transforma em monstro, em bela mulher, ou em velha portadora de magia, igualmente representada na farsa dórica. Por fim, em *Acarnenses*, o camponês de Mégara, que na Ágora ateniense tenta vender suas filhas a Diceópolis como se aquelas fossem porquinhas, é a imagem não apenas de uma forma agrária, portanto grosseira e rústica de comédia, como também o portador dórico do momento mais grosseiro da peça, em que as “porquinhas”, tocadas pelo comprador, aludem ao sexo feminino. Essa alegoria animal, também presente na farsa dórica, não é a única na obra de Aristófanes, que Corbel-Morana (2012) considera ser um verdadeiro bestiário.

As “grosseiras” da obra de Aristófanes, criticadas indiretamente por Aristóteles e diretamente por Plutarco, revelam a participação de elementos de outras formas de drama cômico, como o mimo, na composição da obra do poeta. No entanto, como Luciano de Samósata bem soube reconhecer, ainda na Antiguidade o maior poeta da Comédia Antiga, homem sábio, não foi compreendido por alguns, mas, ao contrário, tratado pelos mesmos com injustiça. Ele, cuja alteridade cômica transitou entre a autoria e as personagens (Diceópolis, Bdelicléon etc.), trabalhando para que a sua comédia se mantivesse justa, às vezes não

recebeu a justiça que merecia enquanto poeta, exceto no sentido de ter sido o único a ter sobrevivido ao tempo, vindo a ser hoje o poeta cômico mais conhecido de toda a Grécia.

Chegar às coisas sublimes é o *fim*, efetivo, dos *meios* “grosseiros” empregados na comédia de Aristófanes. Como a loucura admirada por Foucault, que dela se ocupa de modo semelhante a Erasmo e aos outros homens que viram de perto a mudança das concepções racionais entre a Idade Média e o Renascimento, a comédia de Aristófanes também inverte os planos da lógica. Ela também esconde em seus subterrâneos uma sabedoria que não pode ser acessada sem a alteridade do riso, alimentado por Dioniso, o deus líquido que, não somente uma vez, nem poucas, invoca ele mesmo seu irmão Apolo.

Auxiliada pelos outros gêneros que com ela se misturam, sobretudo o mimo – dórico ou, melhor, megarense –, a comédia de Aristófanes desce às zonas baixas da terra (Hades) e do corpo (masculino e feminino) para voltar acima, desestabilizando poderes, sejam políticos, familiares, sociais, religiosos, literários, ou teatrais. E para cultivar a vida onde quer que o seu crescimento seja propício.

## REFERÊNCIAS

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Democracia y literatura em la Atenas clásica*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

ARISTÓFANES. Aristophanes comoediae. In: HALL, F.W.; GELDART, W.M. *Aristophanes*. Clarendon Press, Oxford. 1907. 2 v.

\_\_\_\_\_. *As aves*. Introdução, tradução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

\_\_\_\_\_. *As mulheres no Parlamento*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica (INIC), 1988.

\_\_\_\_\_. *A paz*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. 2. ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.

\_\_\_\_\_. *As rãs*. Tradução do grego de Junito de Souza Brandão. In: Eurípides e Aristófanes. *Um drama satírico (O ciclope) e duas comédias (As Rãs e As Vespas)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, [1986].

\_\_\_\_\_. *As vespas*. Tradução de Junito de Souza Brandão. In: Eurípides e Aristófanes. *Um drama satírico (O ciclope) e duas comédias (As Rãs e As Vespas)*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, [1984].

\_\_\_\_\_. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

\_\_\_\_\_. *Tesmoforiantes*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTÓTELES. *Aristotle's Ethica Nicomachea*. Ed. J. Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1894.

\_\_\_\_\_. *Ética a Nicômaco*. Tradução e notas de Edson Bini. 4. ed. São Paulo: Edipro, 2014.

\_\_\_\_\_. *Aristotle's Ars Poetica*. Ed. R. Kassel. Oxford: Clarendon Press, 1966.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3 ed. [S. l.]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ATENEU. *Athenaeus. The Deipnosophists*. With an English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, MA. Harvard University Press. London: William Heinemann, 1927.

ATHENÉE. *Banquet des savans*. Traduction de Lefebvre de Villebrune. Paris: Lamy, 1789.

ATKINS, J. W. H. *Literary Criticism in Antiquity. Vol. II (Graeco-Roman)*. Cambridge: University Press, 1934.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BECKERMAN, Bernard. *Dynamics of drama. Theory and method of analysis*. New York: 1970.

BERGE, Damião. *O logos heraclítico, introdução ao estudo dos fragmentos*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre o cômico*. Traduzido da 375ª edição francesa, publicada em 1978 por presses Universitaires de France. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BIEBER, Margarete. *The history of greek and roman theater*. Princeton: [s. n.], 1939.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Eurípidés e Aristófanes: um drama satírico (O ciclope) e duas comédias (As Rãs e As Vespas)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, [1985].

BURY, John Bagnell. *History of Greece*. London: MacMillan, 1959.

BURTON, Joan B. *Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*. Los Angeles: Édition Unhiversity of California, 1995.

CARDOSO, Isabella Tardin. "Introdução". In: \_\_\_\_\_. *Lisístrata*. Tradução do grego de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

CARRIERE, Jean Claude. *Le carnaval et la politique, une introduction à la comédie grecque suivi d'un choix de fragments*. Paris: Les belles lettres, 1979.

CASSIO, C. Albio. "The language of Doric comedy". In: WILLI, Andreas (Ed.). *The language of Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

CHARALAMPOS, Orfanos. *Les sauvageons d'Athènes, ou la didactique du rire chez Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 2006.

CORBEL-MORANA, Cécile. *Le bétiaire d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.

CULLYER, Helen. Agroikia and pleasure in Aristotle, dans Countryside, and the Spatial Organization of Valuein Classical Antiquity. In: Ralph, M. (Ed.). *Rosen and Ineke Sluiter*. Leiden: Brill, 2006.

DAITZ, Stephen G. “Les voix d’animaux chez Aristophane”. In: THIERCY, Pascal; MENU, Michel (Ed.). *Arsitophane: la langue, la scène, la cité* (Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994) – Édités par. Bari: Levante Editori, 1997.

DAREMBERG, Charles; SAGLIO, Edmond. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris: Librairie Hachette, 1877. v. 3.

DEBIDOUR, Victor-Henri. *Aristophane par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1962.

DELAVAUD-ROUX, Marie Hélène. “Danser chez Aristophane”. In: THIERCY, Pascal; MENU, Michel (Ed.). *Arsitophane: la langue, la scène, la cité* (Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994) – Édités par. Bari: Levante Editori, 1997.

DIELS, H.; KRANZ, W. (Ed.). *Die fragmente der vorsokratiker*. 6<sup>th</sup>. ed. Berlin: [s. n.], 1951.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. 2. ed. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília, DF: Unb, 2014.

\_\_\_\_\_. *Vie, Doctrines et Sentences des Philosophes Illustres*. Traduction de Robert Genaille. Paris: Garnier – Flammarion, 1965.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 10. ed. São Paulo: Record, 2011.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.

DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. Paris: Armand Colin, 1988.

FANTHAM, Elaine. Mime: The Missing Link in Roman Literary. History. *Classical World*, v. 82, n. 3, p. 153-163, 1989.

FERNANDEZ, L. G. *Aristófanes*. Madrid: Gredos, 1996.

FLICKINGER, Roy C. *The Greek Theater and its Drama*. Chicago: University of Chicago Press, 1922.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HALPERIN, David M. *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. Yale: Édition Yale University Press, 1983.

HAMMOND, Nicolas. *History of Greece to 332 BC*. 3. ed. Oxford: Oxford, 1986.

HEITZ, Emil. *Des Mimes de Sophron*. Heitz: Édition F.C. Heitz, 1851.

HOKENSON, Jan. *The idea of comedy: history, theory, critique*. [S. l.]: Fairleigh Dickinson University Press, 2006.

HORDERN, James H. *Sophron's Mimes: Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Édition Oxford University Press, 2004.

HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. Dioniso, deus da loucura e da alma selvagem, *In: \_\_\_\_\_*. *Vinho e pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

HUNTER, Richard. *Critical moments in classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*. Introduction, traduction et note par L. Brisson et A. Ph. Segonds. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

JULLEVILLE, Louis Petit de. *La comédie et les mœurs en France au Moyen Âge*. Paris: Librairie Léopold Cerf, 1886.

KASSEL, Rudolf; AUSTIN, Colin. *Comoedia Dorica. Mimi. Phlyaces*. [S. l.]: Édition Walter de Gruyter, 2001.

KIRK, Geoffrey Stephen. *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

KONSTANTAKOS, Ioannis M. Aspects of the Figure of the Agroikos in Ancient Comedy. *Rheinisches Museum*, v. 148, 2005.

LEEUWEN, J. Van. *Pax*. Leiden: [s. n.], 1968.

LESKY, Albin. *A history of greek literature*. London: Methuen & Co, 1966.

LEVER, Catherine. *The art of Greeek Comedy*. London: Methuen & Co, 1956.

LUCAS, Donald William. *Aristotle. Poetics*. Oxford: [s. n.], 1968.

LUCIANO. *Lucian. Works*. With an English Translation by A. M. Harmon. Cambridge, MA. Harvard University Press. London: William Heinemann, 1913.

\_\_\_\_\_. *Histórias Verdadeiras*. Tradução de Théo de Borba Moosburguer. Porto Alegre: Plus, 2009.

MILLEPIERRES, François. *Aristophane et les autres*. Paris: Éditions Marcel Rivière et Cie, 1978.

NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale*. Paris: Armand Colin, 2005.

PARKE, Herbert W. *Festivals of the Athenians*. London: [s. n.], 1977.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur E. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 1927.

\_\_\_\_\_. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

\_\_\_\_\_. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

PIERRON, Agnès. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Le Robert: [s. n.], 2002.

PLATÃO. *A república*. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

\_\_\_\_\_. *Górgias*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. *Platonis Opera*. Edição de John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.

\_\_\_\_\_. *Teeteto*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2013.

PLATNAUER, M. *Peace*. Oxford: Oxford University Press, 1964.

PLATTER, Charles. *Aristophanes and the carnival of genres*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

PLUTARCO. *Moralia*. Gregorius N. Bernardakis. Leipzig: Teubner, 1893.

\_\_\_\_\_. *Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro*. Tradução, Introdução e Notas de Ana Maria César Pompeu, Maria Aparecida de Oliveira Silva e Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão: a justiça na Pólis*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

\_\_\_\_\_. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.

\_\_\_\_\_. *Aristófanes. Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

\_\_\_\_\_. *Aristófanes. Tesmoforiantes*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

REICH, Hermann. *Der mimus: litterar-entwicklungsgeschichtlicher*. Berlin: Versuch, 1903.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio da loucura*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.



ROTHWELL, Jr. Kenneth S. *Nature, culture, and the origins of greek comedy, a study of animal choruses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ROYCE, Anya Peterson. Mime. In: BAUMAN, Richard. *Folklore, cultural performances and popular entertainments: A Communications-Centered Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

SANTOS, Marcos Martinho dos. A teoria literária aristofânica. *Clássica*, São Paulo, v. 5-6, p. 83-95, 1992/1993.

SILK, M. S. *Aristophanes and the definition of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Aristófanes. A paz*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.

\_\_\_\_\_. *Aristófanes: As Mulheres no Parlamento*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

\_\_\_\_\_. *Aristófanes: Os Acarnenses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia, 2007.

SÓFOCLES. *As Traquínias*. Apresentação, tradução e comentário filológico de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SOLOMOS, Alexis. *Aristophane vivant*, texte français de Joëlle Dalègre. Paris: Hachette, 1972.

STRAUSS, Leo. *Socrates and Aristophanes*. New York: Basic Books, 1966.

MOOSBURGER, Théo de Borba. “Prefácio”, in: *Histórias verdadeiras*, de Luciano de Samósata. Porto Alegre: Editoraplus.org, 2009.

THOMAS, Carol. A Dorian Invasion? The Early Literary Evidence. *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, v. 19, 1978.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.

WIEMKEN, Helmut. *Der griechische Mimos: Dokumente zur Geschichte des Antiken Volkstheaters*. Brême: Schünemann Universitätsverlag, 1972.

WATRINET, Chrysi Giantsiou. *Le mime grec antique*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Université d’Avignon et des pays de Vaucluse, Avignon. 2010. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00586642/document>>. Acesso em: 25 set. 2010.

WEBB, Ruth. Logiques du mime dans l'Antiquité Tardive. In: DUMONT, Jean-Christian. *De la tablette à la scène: actes du colloque de Paris X, Nanterre, 31 octobre-1er novembre 2004*. Paris: Presses Universitaires du Mirail, 2006.

WINKLER, John. The Constraints of Eros. In: FARAONE, C. A.; OBBINK, D. (Ed.). *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*. New York: [s. n.], 1991. p. 214-243.

ZANKER, Graham. *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Wisconsin: Édition University of Wisconsin Press, 2007.