



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

LAURO INÁCIO DE MOURA FILHO

**TRANSTEXTUALIDADE E HERMENÊUTICA
NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES:
O POETA COMO MESTRE DA CIDADE**

**FORTALEZA
2012**

LAURO INÁCIO DE MOURA FILHO

**TRANSTEXTUALIDADE E HERMENÊUTICA
NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES:
O POETA COMO MESTRE DA CIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Doutora Ana Maria César Pompeu

FORTALEZA

2012

Àquele que me deu o fôlego de vida!

À memória de Lauro Inácio de Moura, que em poucos anos de convivência marcou de forma indelével a minha vida.

À Francisca Sabino de Moura, que, além de mãe, também exerceu o papel paterno.

À Soraya Cavalcante de Moura e aos nossos filhos, Lauro Inácio de Moura Neto, Luciana Inácio Cavalcante de Moura e Letícia Inácio Cavalcante de Moura, os quais, mesmo quando eu estava em casa, suportaram a minha ausência.

Agradecimentos

À Missionária Ruth Doris Lemos (*in memoriam*), pelo testemunho de vida.

Ao Pastor João Kolenda Lemos, por introduzir-me no estudo da língua grega.

À minha Professora Ana Maria César Pompeu, pela dedicação e longanimidade.

Aos Professores Orlando Luiz de Araújo e Francisco Edi de Oliveira Sousa, pela contribuição em minha formação.

A todos que compõem a Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Nova Metrópole, pela resignação de verem-se diversas vezes como ovelhas que não têm pastor.

À Universidade Federal do Ceará, pela formação acadêmica.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro, durante 24 meses.

RESUMO

Aristófanes é o principal representante da comédia grega antiga. Algumas de suas obras foram as únicas a sobreviver até os nossos dias com textos integrais. Suas peças, seguindo a tradição oral do poeta sábio desde Homero, demonstram possuir uma ampla cultura a respeito de várias esferas do mundo de então: política, música, história, literatura etc. No entanto, de todo esse conhecimento presente na comédia de Aristófanes, a cultura literária se destaca de uma forma especial. Vários poetas são aludidos, citados, parodiados etc. no texto de Aristófanes. Dentre eles, porém, Eurípides ocupa um lugar de destaque. Esse tragediógrafo é eleito pelo poeta cômico como “saco de pancadas” literário. Todo esse conhecimento revelado na comédia aristofânica, especialmente o literário, pode simplificar ou dificultar o entendimento do leitor ulterior. Diante disso, apresentamos dois aportes teóricos que ajudarão o leitor hodierno a entender com menos dificuldade o teatro de Aristófanes. O primeiro deles é a proposta exegética de Schleiermacher, presente em sua *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. A hermenêutica schleiermacheriana servirá de princípio norteador para a compreensão da comédia aristofânica de modo geral. O segundo é a proposta da transtextualidade de Gérard Genette, tratada no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. A transtextualidade de Genette servirá de fundamento para o entendimento, especificamente, da cultura literária que encontramos na obra de Aristófanes. Essas duas propostas teóricas têm se revelado como importantes ferramentas de interpretação para a comédia de Aristófanes. Sem elas, o leitor ulterior encontrará dificuldades para entender, de forma satisfatória, o sentido textual proposto por aquele comediógrafo.

Palavras-chave: Teatro; Comédia Grega; Aristófanes; Hermenêutica; Transtextualidade.

ABSTRACT

Aristophanes is the main representative of the ancient Greek comedy. Some of his works were the only ones to survive until our days with full text. His plays, following the oral tradition of the wise poet from Homer, shown to possess a broad culture with respect to various spheres of the world then, politics, music, history, literature etc.. However, all this knowledge in this comedy of Aristophanes, the literary culture stands out in a special way. Several poets are alluded to, quoted and parodied so. in the text of Aristophanes. Among them, however, Euripides occupies a prominent place. This tragediógrafo is elected by the comic poet as a "punching bag" literary. All this knowledge revealed in Aristophanic comedy, especially literary, can simplify or complicate further the understanding of the reader. Therefore, we present two theoretical approaches that will help today's reader to understand more easily the theater of Aristophanes. The first is the proposal of Schleiermacher exegetical present in his *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Hermeneutics schleiermacheriana serve as a guiding principle for understanding the Aristophanic comedy in general. The second is the proposal of transtextuality Gérard Genette, treated in the book *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. The transtextuality of Genette serve as a foundation for understanding, specifically, the literary culture that we find in the work of Aristophanes. These two theoretical proposals have been shown to be important tools for interpreting the comedy of Aristophanes. Without them, the reader will later find it difficult to understand, in a satisfactory manner, the text proposed by the sense that comedy writer.

Keywords: Theatre, Greek Comedy, Aristophanes; Hermeneutics; Transtextuality.

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo Um: O Poeta como educador da cidade na comédia de Aristófanes	14
1.1 As evidências do poeta como mestre da cidade no texto de Aristófanes	15
1.1.1 As evidências da cultura musical	21
1.1.2 As evidências da cultura política	28
1.1.3 As evidências da cultura histórica	38
1.1.4 As evidências da cultura militar	44
1.1.5 As evidências da cultura religiosa	48
1.1.6 As evidências da cultura econômica	53
1.1.7 As evidências da cultura literária	55
Capítulo Dois: Hermenêutica em <i>Acaruenses</i> : a equiparação do leitor moderno com o espectador ou leitor original de Aristófanes	64
2.1 A hermenêutica de Schleiermacher	64
2.1.1 A relação entre a hermenêutica e os textos clássicos	66
2.1.2 Interpretação e compreensão dos textos clássicos	68
2.1.3 A hermenêutica e o sentido textual	74
2.1.4 Compreender: romper distâncias e barreiras	77
2.2 A equiparação como condição para entender o papel do poeta educador	79
2.2.1 Equiparação ou comentário?	81
2.2.2 A equiparação com o conteúdo linguístico do poeta	83
2.2.3 A equiparação com o conteúdo mitológico do poeta	94
2.2.4 A equiparação com o conteúdo internacional do poeta	101
2.2.5 A equiparação com o conteúdo festivo do poeta	106
2.2.6 A falta de equiparação com o conteúdo do poeta	111
Capítulo Três: A transtextualidade como ferramenta para equiparação com o conteúdo literário do poeta	116
3.1 A transtextualidade de Gérard Genette	116
3.2 O arquiteyto na mira da comédia grega antiga	120
3.3 O hipotexto da comédia aristofânica	122

3.4 A comédia de Aristófanes como hipertexto de Eurípides	127
3.5 A transtextualidade como ferramenta de equiparação com o poeta	128
3.5.1 Reconhecendo a intertextualidade	130
3.5.2 Reconhecendo a paratextualidade	137
3.5.3 Reconhecendo a hipertextualidade	147
Considerações Finais	159
Referências Bibliográficas	162

INTRODUÇÃO

A comédia grega antiga não era simplesmente uma opção de entretenimento para os cidadãos atenienses. Sua importância ia bem além da diversão, cumprindo um papel social muito mais nobre: o da formação dos cidadãos. A comédia, porém, não foi a pioneira no cumprimento dessa tarefa formadora. Precederam-na a epopeia e a tragédia.

O fato de a epopeia e, posteriormente, a tragédia terem exercido uma função didática tornou-se um desafio para a comédia: manter a tradição do poeta como educador da cidade, vigente desde os dias do grande Homero (DUARTE, 2000). Acerca dessa tradição pedagógica da literatura grega, escreveu Maria de Fátima (1997, p. 58):

A tragédia aparecera como a herdeira direta da epopeia homérica, da poesia hesiódica e de toda uma tradição literária que sentia vivo o compromisso de ensinar e aconselhar o povo que a escutava. Com esse dever, a tragédia herdava também a glória da criação poética grega.

A tradição em torno da figura do poeta como educador na Grécia era tão forte que Platão chegou a considerar Homero como “o formador do homem grego” (DUARTE, 2000, p. 14). Seguir os passos do autor da *Iliada* e dos demais cultores desse gênero era o ideal das gerações seguintes de poetas gregos. A glória da qual gozava o nome de Homero só recairia sobre os novos poetas que mantivessem viva a chama da tradição pedagógica da literatura grega.

Essa tradição, conforme Maria de Fátima destacou acima, foi um dos mais fortes legados da epopeia à tragédia. Ignorar ou rejeitar essa herança levaria o poeta inovador ao fracasso e ao descaso por parte do povo: “Se Homero, Hesíodo, Arquíloco sobreviveram e são venerados como o manual em que cada um bebeu a instrução elementar, os inovadores são considerados em geral com animosidade.” (SILVA, 1997, p. 20).

A manutenção dessa tradição era, exatamente, o desafio que a comédia tinha diante de si, pois o didatismo, que “tornou-se verdadeiramente a própria justificação da obra literária, razão primeira da sua existência e mérito” (SILVA, 1997, p. 58), não pouparia nem mesmo a comédia. Mas como fazer os cidadãos gregos ouvirem um ensinamento que é transmitido através da brincadeira e da piada? O que os comediógrafos gregos, por conta da natureza intrínseca do gênero que cultivavam, deveriam fazer para serem levados a sério no cumprimento da função de educadores? Eis o desafio que a comédia grega antiga precisava vencer, a menos que desejasse a apatia e ou a animosidade do público.

Empenhados na solução dessa questão, os poetas cômicos encontraram uma forma de, mesmo brincando, serem reconhecidos como educadores do povo: a invectiva pessoal. Através dos ataques pessoais, os comediógrafos não só faziam rir, mas contribuíam com a formação do povo grego. Acerca dessa solução encontrada pelos comediógrafos, Maria de Fátima (1997, p. 102) escreveu o seguinte:

Por um lado, havia a considerar o empenhamento social, diretamente associado à missão didática, que sempre fora prerrogativa das formas literárias consagradas. Como poderia a comédia conformar este papel à sua própria natureza jocosa e risonha? A invectiva pessoal é a resposta. [...] O ataque direto, que desde sempre se associava à comédia como seu suporte natural, assumia agora uma dimensão nova e digna, de fonte de ensinamentos e veículo de conselhos.¹

Uma vez encontrada a forma de cumprir a sua tarefa pedagógica, a comédia consegue o seu lugar ao sol. Finalmente, por volta de 486 a.C., ela é reconhecida oficialmente como forma literária e dramática em Atenas² (ARISTÓFANES, 2006, p.7). Diante desse reconhecimento, os poetas cômicos puderam dar voz aos seus ensinamentos.

Contudo, não bastava ter voz. Era necessário ter conteúdo: conselhos, correções, exortações etc. O reconhecimento que a comédia acabara de conquistar trazia consigo uma grande responsabilidade. Diversos poetas cômicos evidenciaram em seus textos que tinham a consciência desse peso que recaía sobre seus ombros. Cratino, por exemplo, escreveu:

Νικῶι μὲν ὁ τῆιδε πόλει λέγων τὸ λῶιτον. (*Dionisos*, fr. 48E³)

Que vença aquele que melhor falar à cidade!⁴

Noutra comédia, *Quírones*, encenada por volta de 436-431 a.C., Cratino demonstra novamente a sua consciência em relação ao papel de educador:

Σκῆψιν μὲν Χεῖρωνες ἐλήλυμεν,
ὡς ὑποθῆκας. (*Quírones*, fr. 235)

Eis a razão porque nós, os Quírones, aqui estamos:
Para vos darmos os nossos conselhos.

Aristófanes também o faz em *Acarnenses*, vv. 500-501:

τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία.
ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.⁵

¹ Cf. também Duarte (2000, p. 78).

² Não se deve confundir o reconhecimento da comédia como forma literária oficial com a sua origem, o que se deu em épocas bastante remotas.

³ A numeração seguida pela letra “E” correspondente à edição de Edmonds (1957); nos demais casos, à edição de Kock (1880).

⁴ Exceto quando for indicada outra, as traduções dos fragmentos são de Maria de Fátima (1997).

Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia.
Ora o que eu vou dizer é arriscado, mas é justo!⁶

Acerca dessa consciência pedagógica, Ana Maria comentou (2004, p. 20):

O conceito pedagógico da poesia: o poeta é um mestre de seus concidadãos e a genuína poesia é a que torna os homens melhores (*Rãs* 1003ss.). Esta ideia está presente em Aristófanes, desde *Acarñenses*, a primeira peça das quais nos chegaram, e também está presente nos outros poetas cômicos. Em Platão, há a preocupação com o poder educativo da poesia, tratado especialmente na *República*.

Os poetas cômicos, motivados por essa consciência, permearam suas peças com o ensino daquilo que acreditavam ser justo. Inevitavelmente, os conselhos dos poetas mestres vinham atrelados e até edificados no conhecimento de mundo comum aos cidadãos atenienses de então. Dessa forma, encontramos na comédia grega conselhos e ensinamentos ligados a cenas que envolvem os mais variados assuntos: política, mitologia, literatura, economia, história, geografia, filosofia, teologia, militarismo, música e muito outros.

Como se fundamentavam no conhecimento de mundo comum aos cidadãos atenienses, os ensinamentos e conselhos da comédia eram facilmente compreendidos pelo público original, tanto os espectadores quanto os leitores⁷. O que Oliveira diz acerca da paródia literária se aplica aos demais assuntos presentes no texto cômico: “É evidente que a paródia só é sentida como tal enquanto o receptor consegue contrastá-la com o seu referente ou matriz. Supõe, portanto, que o destinatário é grande conhecedor da tragédia que está a ser parodiada.” (1991, p. 35).

Não resta dúvida de que o poeta cômico era compreendido pelo seu público. Até porque, em nome do seu papel de educador, ele procurava falar de modo e de assuntos inteligíveis. Caso contrário, o próprio poeta estaria comprometendo o didatismo que garantiria o reconhecimento e a glória populares de sua comédia.

⁵ O texto grego de *Acarñenses*, exceto quando for indicado outro, é o estabelecido por F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906).

⁶ A tradução de *Acarñenses* é de Maria de Fátima (1980), que, em alguns casos, tentamos dispor em versos.

⁷ Não se deve achar que não existiam leitores naquele momento histórico. O próprio Aristófanes, em vários trechos de *Rãs*, faz menção dos leitores daquela época. É durante a leitura de *Andrômeda* que Dioniso (cf. vv. 52-67) tem a ideia de ir ao Hades buscar Eurípedes, que é retratado como representante da cultura livresca (cf. vv. 943 e 1409). O coro da mesma peça afirma que os espectadores eram dotados de sabedoria e habilidades adquiridas com a leitura (cf. vv. 1109-1118).

É possível que Aristófanes, além de simples menção dos leitores, tenha escrito suas peças para divulgá-las entre eles. O argumento em favor dessa ideia vem de um trecho da parábase das *Nuvens* (vv. 518-527), no qual o coro, depois de revelar a insatisfação do poeta diante da derrota sofrida no concurso das Grandes Dionísias de 423 a.C., anuncia o lançamento da nova versão da peça, que talvez não tenha sido preparada para ser encenada novamente. Segundo Adriane Duarte (2000, p. 21), “o autor teria revisto *Nuvens* com o intuito de fazê-la circular entre leitores, que podiam não ser muitos, mas que já existiam então”.

Partindo dessas verdades ligadas ao didatismo da comédia grega antiga, a presente dissertação tentará apresentar elementos que orientem a interpretação e a posterior compreensão do leitor hodierno em relação ao teatro de Aristófanes. Essa orientação se faz necessária porque o entendimento do leitor ulterior não se dá de modo imediato como acontecia com o público ateniense do século V a.C.

Sem a noção de como proceder à interpretação da comédia de Aristófanes, o leitor moderno deixará de perceber satisfatoriamente o conteúdo do ensinamento de vida transmitido pelo poeta aos seus contemporâneos. Pode até ser possível que o leitor posterior consiga captar o enredo geral das peças, mas a profundidade dos pensamentos contidos em cada trecho que forma o todo das mesmas passará despercebida.

Privado do entendimento básico da comédia aristofânica, isto é, do entendimento do texto em si, o leitor de hoje será privado também da possibilidade de aplicar à própria vida os princípios éticos, morais, políticos etc. que o poeta educador dirigiu ao seu público original. Afinal de contas, não se pode esquecer que o objetivo de sua poesia era “tornar os homens melhores” (POMPEU, 2004, p. 20), e não apenas os atenienses.

Em relação à estrutura, a presente dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, mostraremos a riqueza cultural que existe na comédia de Aristófanes. Na função de poeta educador, Aristófanes deixa transparecer em seu texto as evidências de uma ampla bagagem cultural. Inclusive, uma parcela significativa do conhecimento que se tem acerca da Grécia nos séculos V e IV a.C. vem das peças desse comediógrafo.

Tomando apenas exemplos retirados de *Acarnenses*, que será o *corpus* da dissertação, mostraremos as evidências da cultura do poeta como educador da cidade. Apresentaremos, sem a menor pretensão de exauri-las, as evidências de sete áreas do saber presentes no teatro aristofânico: música, política, história, militarismo, religião, economia e literatura.

No segundo capítulo, tentaremos mostrar como as evidências culturais presentes no teatro do poeta podem interferir, facilitando ou dificultando, na interpretação e, conseqüentemente, na compreensão do leitor ulterior. Nessa demonstração, recorreremos à proposta hermenêutica de Schleiermacher (2005, 2009).

Na fundamentação teórica que inicia esse capítulo, apresentaremos o que aproxima e o que distancia as hermenêuticas schleiermacheriana e contemporânea. Veremos que a hermenêutica contemporânea manteve e considerou válidas diversas premissas da proposta de Schleiermacher, dentre elas a equiparação: tentativa de superação da distância que separa o leitor original do leitor ulterior (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 111).

Na segunda seção desse capítulo, mostraremos, novamente com exemplos de *Acarnenses*, que a equiparação é uma tarefa necessária para entendermos o papel do poeta educador. Depois de mostrar que a equiparação não deve ser confundida com os comentários, apresentaremos a carência que o leitor moderno tem de realizar a equiparação com os seguintes conteúdos do poeta: linguístico, mitológico, internacional e festivo.

Sem a equiparação, o leitor hodierno deixará de evocar, de modo satisfatório, o sentido textual proposto pelo poeta. Encerramos o segundo capítulo com exemplos de trechos de *Acarnenses* em que a equiparação não foi realizada, o que reforça, de forma inversa, a necessidade de se realizar essa tarefa.

Por fim, no terceiro capítulo, apresentamos a importância que tem para o leitor posterior a equiparação com o conteúdo literário do poeta. Para isso, recorreremos a outra proposta teórica: a transtextualidade, de Gérard Genette (2006, 2010).

Depois de conceituar os termos transtextualidade, hipertexto e hipotexto, dentre outros que utilizaremos, procuramos demonstrar que a comédia grega antiga elegeu o arquiteito trágico como o alvo de suas investidas, bem como Eurípides como seu hipotexto predominante. Embora não tivesse sido o único nem o primeiro, Aristófanes utilizou a tragédia euripídiana como hipotexto de uma forma especial. Sendo assim, o reconhecimento da relação transtextual entre o comediógrafo e o tragediógrafo é imprescindível ao leitor ulterior que deseja interpretar e compreender a comédia aristofânica.

Na parte final do terceiro capítulo, esforçamo-nos para confirmar a nossa hipótese principal: sem o conhecimento mínimo da tragédia de Eurípides, a interpretação e a compreensão da comédia de Aristófanes serão prejudicadas. A equiparação com o conteúdo euripídiano do poeta cômico é uma das principais, senão a principal, tarefa a ser realizada pelo leitor moderno.

Os objetivos gerais, portanto, da presente dissertação são dois. Primeiro: confirmar que a equiparação schleiermacheriana é o princípio que deve nortear o leitor hodierno na interpretação da comédia grega antiga, da qual Aristófanes é o único representante com peças inteiras. Segundo: demonstrar que um conhecimento mínimo das tragédias de Eurípides é exigido do leitor ulterior que deseja entender satisfatoriamente o papel do poeta educador no teatro aristofânico.

São também objetivos específicos: (1) mostrar que a comédia de Aristófanes é uma rica fonte de informações culturais da Grécia dos séculos V e IV a.C.; (2) dar evidências de que a hermenêutica de Schleiermacher, chamada de exegese pela hermenêutica contemporânea, continua tendo grande validade para os estudos dos textos clássicos de modo geral; (3)

demonstrar a existência de uma intensa relação transtextual entre Aristófanes e Eurípides; (4) esclarecer que o fato de Eurípides ter sido o alvo principal da invectiva cômica grega não significa dizer que fosse um mau poeta; (5) comprovar que a tradução utilizada pode facilitar ou dificultar o entendimento do leitor que não conhece o grego.

Ao longo de todo o trabalho, procuramos colocar nos exemplos os textos gregos seguidos de suas traduções. De modo geral, o texto grego de *Acarnenses* que utilizamos é o da edição de F. W. Hall et W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906). Em alguns casos específicos, utilizamos o texto grego estabelecido por Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1958), o que será indicado em nota de rodapé. A tradução portuguesa da mesma obra é a de Maria de Fátima de Sousa e Silva (In: ARISTÓFANES, 1980), que em determinados excertos procuramos ordenar em versos.

Em relação aos escólios de *Acarnenses*, adotamos a edição de Dinforfii (1838), cuja tradução é nossa. Para os fragmentos de Aristófanes, usamos a obra de Kock (1880) e para os de Eurípides, a de Nauck (1889). O texto grego das demais obras citadas e suas respectivas traduções serão indicados em nota apenas na primeira vez que surgirem.

O POETA COMO EDUCADOR DA CIDADE NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES

O texto aristofânico manifesta um cabedal de conhecimentos bastante relevante. Sua cultura estende-se às mais variadas direções que se possa imaginar, indo desde as práticas cotidianas mais banais até as complexas conjunturas político-econômicas internacionais. Seu conhecimento abarca tanto as singularidades da vida campesina quanto a corrupção que abundava nas grandes cidades. As práticas juvenis e os vícios dos homens idosos foram igualmente revelados na produção literária de Aristófanes.

Para quem está acostumado com a rapidez e a facilidade com que as informações e os conhecimentos se propagam nos nossos dias, a abundância cultural da comédia de Aristófanes pode não significar nada. Contudo, quem é ciente da realidade ligada à aquisição cognitiva do mundo helênico anterior ao século IV a.C. não tem essa mesma visão.

Para se ter uma ideia, até o século V a.C., em relação à transmissão do conhecimento, a oralidade predominava sobre a escrita, pelo menos na Grécia antiga (DUARTE, 2000, p. 15). A escrita já existia no início desse século e até mesmo muito antes dele, mas a transmissão oral predominava sobre ela. Tal predominância, no que concerne à difusão do conhecimento, manter-se-á até o fim do referido século.

Nesse momento específico da história grega, os rapsodos eram figuras importantíssimas. Eles eram alguns dos principais divulgadores do conhecimento. Através da oralidade, ou melhor, da musicalidade, eles difundiam o conhecimento, especialmente aquele contido nas grandes epopeias.

Entretanto, a partir do final do século V a.C., começa a existir uma difusão cada vez maior da escrita como parte essencial do processo de transmissão do conhecimento. Contudo, não se pode achar que esse aumento na difusão da escrita na Grécia antiga fosse parecido com o que vemos hoje.

Todos os textos, por exemplo, eram copiados manualmente, o que também não era uma atividade que todos sabiam exercer. O número de pessoas que sabiam escrever não era grande. Também não existiam as grandes e famosas livrarias, onde fosse possível adquirir alguns livros. Tudo era muito rústico e limitado. Isso restringia bastante a proliferação de livros e, conseqüentemente, a difusão do conhecimento.

Foi, precisamente, nesse momento peculiar da história grega que Aristófanes viveu e escreveu suas peças. No período em que a oralidade estava apenas começando a perder o seu

reinado em relação à transmissão do conhecimento, os textos aristofânicos, seguindo a tradição oral do poeta sábio desde Homero, já demonstraram possuir uma ampla cultura a respeito de várias esferas do mundo de então.

Para darmos um único exemplo rápido, a literatura cômica de Aristófanes manifesta um exímio conhecimento até mesmo de obras recém-escritas, as quais se disseminariam cada vez mais nos anos posteriores. Nas *Tesmoforiantes*, por exemplo, encenada em 411 a.C., encontramos uma paródia da *Helena*, de Eurípides, apresentada em concurso no ano anterior. Além dessa, várias outras obras de autores trágicos e cômicos de então são alvos da paródia, da alusão, da citação, da crítica e, até mesmo, do escárnio expressos nas peças do nosso poeta.

Tudo isso dá à cultura revelada no texto de Aristófanes um valor especial. Suas comédias não eram apenas textos com algum valor cultural, mas textos ricos em informações culturais daquele tempo. Assim como as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides em relação à tragédia, as comédias de Aristófanes estavam bem à frente de seu tempo.

1.1 As evidências do poeta como mestre da cidade no texto de Aristófanes

Uma vez tendo comentado sobre a largueza cultural da produção literária do nosso comediógrafo, é necessário demonstrar o comentário feito. Esse é o momento de se responder à seguinte pergunta: É possível afirmar com segurança que o texto aristofânico revela o poeta como mestre da cidade?

Poucos textos confiáveis contendo dados biográficos de Aristófanes sobreviveram até os nossos dias (EURÍPIDES; ARISTÓFANES, 1986, p. 71). Em contrapartida, muitos textos escritos pelo próprio Aristófanes não sucumbiram à tirania do tempo. Para ser mais exato, onze de suas comédias sobreviveram integralmente até hoje¹, além de vários fragmentos². Essa é uma das maiores glórias de Aristófanes. Nenhum outro representante da comédia antiga grega conseguiu tal proeza. O máximo que os outros conseguiram foi legar-nos alguns fragmentos³!

¹ Aristófanes escreveu mais de quarenta comédias, das quais sobreviveram integralmente as seguintes: *Acarnenses* (425 a.C.), *Cavaleiros* (424 a.C.), *Nuvens* (423 a.C.), *Vespas* (422 a.C.), *Paz* (421 a.C.), *Aves* (414 a.C.), *Lisístrata* (411 a.C.), *Tesmoforiantes* (411 a.C.), *Rãs* (405 a.C.), *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.).

² Theodorus Kock (1880) publicou uma excelente obra contendo os fragmentos de diversos comediógrafos da Antiguidade Clássica: *Comicorum atticorum fragmenta*.

³ É, justamente, dessa exclusividade que decorre a grande importância de Aristófanes para o estudo da comédia, em especial o da grega antiga.

Não sabemos, exatamente, o porquê dessa exclusividade de Aristófanes. A razão da sobrevivência integral das onze comédias de Aristófanes tanto pode estar nas qualidades do próprio poeta quanto pode ser uma mera questão de sorte. Essa dúvida é uma ótima sugestão para pesquisas posteriores. Contudo, independentemente das razões, somente as comédias aristofânicas transpuseram os dois milênios da era cristã.

Essas onze comédias sobreviventes são uma das únicas e mais relevantes fontes de informações de que dispomos sobre os séculos V e IV a.C., período em que Aristófanes viveu. Elas revelam pérolas da cultura daqueles séculos. Mais que isso, elas revelam muito da própria pessoa, da história e do conhecimento de Aristófanes. Isso pode soar estranho se aplicado aos textos de determinadas escolas literárias, mas em relação a Aristófanes e suas comédias, isso é perfeitamente possível.

Mesmo sabendo que devemos ter cautela para não confundirmos história com ficção nem misturarmos o poeta-escritor com o poeta-pessoa, não podemos ignorar a existência de obras com caráter autobiográfico, cujos exemplos são abundantes tanto na literatura de língua portuguesa quanto nas demais. Foi esse o caso de Aristófanes. Ele revelou muito de si mesmo em suas comédias, especialmente nas parábases, seções específicas da comédia grega antiga em que o coro se dirigia aos espectadores em nome do poeta.

A identificação entre Aristófanes e sua obra é tão grande em vários momentos que a professora Adriane da Silva Duarte, em seu clássico *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes* (2000), chega a declarar que, em *Acarnenses*, existe uma clara simbiose entre o poeta e a personagem principal (p. 29). Ao se referir às parábases de *Cavaleiros*, *Vespas* e *Paz*, Adriane afirma ainda que “nessas comédias, observa-se a consolidação de um discurso uniforme e coerente nos anapestos, que nos permite identificar o poeta-personagem como o dono da voz que nos chega através do corifeu.” (p. 9-10).

Aristófanes manifestou muitos fatos da sua vida particular em outras parábases. Através da parábase das *Nuvens*⁴, por exemplo, sabemos da sua frustração em ter ficado em terceiro e último lugar no concurso em que apresentou essa peça, considerada por ele mesmo como a mais engenhosa de suas obras (*Nuvens*, vv. 518-527):

ὃ θεώμενοι κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τάληθῆ νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
οὔτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,
ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν,
πρώτους ἠξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι

⁴ O texto de *Nuvens* que chegou até nós é uma espécie de segunda edição realizada pelo próprio poeta (DUARTE, 2000, p. 10). O próprio poeta nos revela isso nos versos 523-524.

ἔργον πλεῖστον: εἴτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
 ἡττηθεὶς οὐκ ἄξιός ὢν: ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
 τοῖς σοφοῖς, ὧν οὐνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.
 ἀλλ' οὐδ' ὧς ὑμῶν ποθ' ἐκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς.⁵

Espectadores, vou dizer-vos a verdade sem reбуços,
 Sim, em nome de Dioniso, o que me criou.
 Tomara eu possa vencer e ser considerado um bom poeta,
 Assim como é verdade que vos julguei espectadores sagazes
 E esta a mais engenhosa de minhas comédias
 E achei conveniente fazer-vos prová-la em primeiro lugar,
 Esta peça que me deu o maior dos trabalhos.
 Mas, depois, bati em retirada, vencido por homens grosseiros,
Eu que não o merecia. É isso que vos censuro,
A vós que sois inteligentes, em cuja homenagem tanto me esforcei.
 Mas nem mesmo assim, espontaneamente, nunca hei de trair os espertos.⁶
 (grifo nosso)

A frustração descrita no fragmento acima nada tem a ver com as personagens ou com o enredo das *Nuvens* e sim com o próprio Aristófanes, poeta real que apresentou várias comédias nos concursos de teatro em Atenas (DUARTE, 2000, p. 136-137).

Entretanto, esse desvelamento feito pelo próprio Aristófanes não se dá somente nas parábases. Nosso autor também manifesta informações de sua pessoa e história em outras partes das suas comédias. Ainda em relação aos *Acarnenses*, Adriane Duarte (2000, p. 71) afirma que “no párodo, o coro se dirige a Diceópolis com palavras que poderiam bem ser do poeta”. Realmente, o fragmento abaixo, que não faz parte da parábase, só faz sentido se atribuído a Aristófanes (*Acarnenses*, vv. 299-302):

οὐκ ἀνασχίσομαι: μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον:
 ὧς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν ἐγὼ
 κατατεμῶ ποθ' ἵππεῦσι καττύματα.
 σοῦ δ' ἐγὼ λόγους λέγοντος οὐκ ἀκούσομαι μακροῦς,⁷

Não paro nada. Não me venha com histórias.
O meu ódio por ti é mais forte ainda do que por Cléon⁸,
Que hei-de retalhar para fazer calçado para os cavaleiros.
 Não vou dar ouvidos a essas histórias sem fim.⁹ (grifo nosso)

O ódio expresso pelo coro, no trecho acima, é, na verdade, o ódio do próprio poeta por Cléon. Em *Acarnenses*, não existe relação alguma entre o coro e Cléon. Isso nos faz confundir

⁵ Exceto quando for indicado outro, o texto grego de *Nuvens* é o estabelecido por F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906).

⁶ Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski (1967), que tentamos dispor em versos.

⁷ O texto grego de *Acarnenses* é o estabelecido por F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906), exceto quando for indicado outro.

⁸ Cléon foi demagogo e estrategista de grande influência em Atenas durante o primeiro período da Guerra do Peloponeso, o qual acusou Aristófanes de trair a própria cidade numa comédia apresentada em 426 a.C. (cf. *Acarnenses* 377-381). Essa desavença entre os dois terminou no tribunal Ateniense, fato que acirrou mais ainda os ânimos do poeta contra o demagogo.

⁹ Todas as citações em português de *Acarnenses* são da tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva (1980), que também procuramos organizar em versos.

o coro da comédia com o próprio autor da peça. Com isso em mente, Duarte (2000, p. 59) diz que “a proximidade é tão grande que se torna difícil distinguir o criador¹⁰ da criatura¹¹”.

Essa simbiose, no entanto, não ocorre apenas entre o poeta e o coro. Algo semelhante ocorre com o poeta e as personagens. Várias vezes, as personagens de Aristófanes se confundem com a sua pessoa. Vejamos o discurso abaixo, de Diceópolis (*Acarnenses*, vv. 377-381):

αὐτός τ' ἑμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον
ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμωδίαν.
εἰσελκύσας γάρ μ' ἐς τὸ βουλευτήριον
διέβαλλε καὶ ψευδῆ κατεγλώττιζέ μου
κάκυκλοβόρει κάπλωνεν, ὅστ' ὀλίγου πάνυ

**Eu próprio estou bem lembrado das que passei com Cléon,
Por causa da comédia do ano passado.**

Depois de me ter arrastado a tribunal,
Atirou-me uma catadupa de calúnias por aquela boca fora,
Que mais parecia um verdadeiro Cicloboro. (grifo nosso)

É inegável que, no texto acima, Aristófanes e o seu personagem, Diceópolis, se confundem. Não foi Diceópolis que Cléon arrastou ao tribunal por causa de alguma comédia. Cléon nem mesmo é personagem dessa comédia. Quem passou por essa experiência foi o cidadão real chamado Aristófanes. A identificação entre o poeta e o herói de *Acarnenses* é tão grande que Adriane (2000, p. 57) afirma categoricamente que esse excerto “só faria sentido da ótica do comediógrafo”.

Como se pode ver, o poeta revela muito de sua própria pessoa, história e cultura em suas peças¹². Sendo assim, a comédia de Aristófanes é uma rica fonte de informações, tanto acerca da cultura helênica nos séculos V e IV a.C. quanto da cultura do próprio comediógrafo e dos seus espectadores.

Estabelecer como *corpus* as onze peças integrais de Aristófanes não seria viável; afinal de contas, juntas, elas têm aproximadamente 15.300 versos. Diante disso, nesse primeiro capítulo, utilizaremos somente exemplos extraídos de uma única comédia, a mais antiga delas: *Acarnenses*.

A peça começa com Diceópolis, um camponês, aguardando o início da assembleia do povo, no recinto da Pnix¹³. Ao chegar cedo, de manhãzinha, o aldeão fica decepcionado ao

¹⁰ O poeta Aristófanes.

¹¹ O coro formado pelos acarnenses, ao qual se refere o comentário de Adriane Duarte.

¹² Para maiores detalhes acerca da identificação entre Aristófanes e sua obra, conferir (DUARTE, 2000, p. 36, 55-62, 152).

¹³ A Pnix é uma colina na parte interna da cidade de Atenas, onde ocorriam as assembleias populares de então.

ver a colina vazia. Nem mesmo os prítanes¹⁴ haviam chegado. Por volta do meio-dia, depois de iniciada a reunião com um atraso enorme, o Arauto concede a palavra ao primeiro orador, Anfíteo, que diz ter sido encarregado pelos deuses de negociar a paz com Esparta¹⁵. A proposta de paz é rechaçada com violência por todos, exceto por Diceópolis, que contrata Anfíteo como seu embaixador particular, a fim de negociar a paz com os espartanos. Antes mesmo do fim da assembleia, Anfíteo sai para cumprir sua missão. Pouco depois a assembleia é encerrada, o que também marca o fim da primeira cena.

Quando Anfíteo retorna, Diceópolis recebe dele a tão desejada paz e celebra as saudosas Dionísias Rurais¹⁶. Contudo, o camponês nota que Anfíteo não trouxe apenas a paz, mas também a companhia dos enfurecidos acarnenses¹⁷, inflamados por saber que alguém se dispôs a negociar a paz com os seus piores inimigos. Quando percebem que Diceópolis foi o responsável pela ida de Anfíteo à terra dos lacedemônios, querem irredutivelmente apedrejá-lo. Diante do aperto, o campônio se apodera de um refém e obriga os enfurecidos acarnenses a lhe dar a oportunidade para fazer um discurso em defesa de sua própria vida, o que faria com o pescoço no cepo. Se o fizesse bem, salvaria sua pele, caso contrário, morreria! Os habitantes de Acarnas aceitam a proposta.

Diante da gravidade da situação e para fazer um discurso brilhante, Diceópolis vai buscar o auxílio de Eurípides, que é representado como o mestre dos discursos falaciosos. Com muita relutância, Eurípides entrega quase todos os recursos que utiliza em suas tragédias, especialmente os que foram usados no *Télefo*¹⁸. Munido de toda a artimanha retórica, o aldeão apresenta o seu discurso de defesa, que divide o coro dos acarnenses: metade continua querendo matá-lo e metade se deixa convencer pelo discurso.

Por se sentir em desvantagem, a metade que deseja matá-lo pede a ajuda de Lâmaco¹⁹, que atende prontamente ao chamado. Diceópolis e Lâmaco discutem, brevemente, acerca dos benefícios e prejuízos decorrentes da guerra. Nas palavras do próprio coro: “Este homem [, Diceópolis,] saiu vencedor com a sua argumentação, pois soube levar o povo a mudar de ideia em relação às tréguas.” (vv. 626-627). Nesse momento, inicia-se a parábase.

¹⁴ Os prítanes eram os responsáveis por presidir a assembleia.

¹⁵ Os atenienses estavam em guerra com os espartanos há, aproximadamente, seis anos, desde 431 a.C.

¹⁶ Eram um festival associado ao deus Dioniso, celebrado geralmente no mês de dezembro. O principal acontecimento das festividades era um cortejo falofórico, cujo significado estava ligado a um culto propiciatório da fertilidade.

¹⁷ Habitantes de Acarnas, um dos demos circunvizinhos de Atenas que mais sofria com as invasões espartanas, daí o grande ódio pelos espartanos.

¹⁸ Tragédia de Eurípides, encenada em 438 a.C.

¹⁹ Lâmaco foi um dos maiores estrategistas do exército ateniense. Em *Acarnenses*, é eleito como a personificação da guerra.

Na cena seguinte, Diceópolis resolve abrir um mercado para negociar com todos os peloponésios, megarenses e beócios (vv. 720-970). O primeiro a vir para negociar com o camponês é um megarense, que disfarça suas filhas de porcas e as troca por mercadorias insignificantes: alho e sal. O próximo a vir comercializar com Diceópolis é um tebano, que troca diversas iguarias por um produto peculiar de Atenas: um sicofanta²⁰. Esses dois momentos de negociações fazem graça de um modo especial. A cena do megarense é uma paródia da farsa de Mégara, uma primitiva forma de comédia, citada na *Poética* de Aristóteles como tal. Já a cena do tebano com o sicofanta parece fazer referência ao Hércules com os *kérkopes*, espécie de símios. O comediógrafo em *Acarnenses* faz uma revista do gênero cômico, começando com o hino fálico nas Dionísias Rurais (também referido por Aristóteles como precursor da comédia), cantado pelo próprio Diceópolis “Cidade Justa”, que representa a voz do poeta, na peça.

Depois de ter abastecido sua casa com os produtos trazidos pelo megarense e pelo tebano, o camponês celebra outro festival, o dos Cângios²¹. Enquanto Diceópolis festeja, Lâmaco, um lavrador e um noivo lhe pedem um pouco daquilo que negociou com os estrangeiros. Mas ele não cede a nenhum pedido, exceto o de uma mulher recém-casada “porque”, na visão do camponês, “é mulher e não tem culpa da guerra.” (v. 1062).

Na iminência de se celebrar a festa dos Cângios, aparecem dois arautos: um que convoca Lâmaco, imediatamente, para defender Atenas da investida de uns salteadores beócios e outro que, a pedido do sacerdote de Dioniso, chama Diceópolis para celebrar os Cângios. Nesse instante vemos um grande contraste entre Diceópolis, que usufrui de todas as delícias dos Cângios, e Lâmaco, que se prepara para ir à guerra. O contraste se mantém até que o estrategista sai à batalha. Um pouco depois, aparece outro mensageiro que vem anunciar a triste sorte de Lâmaco (vv. 1174-1181):

ὦ δμῶες οἱ κατ' οἶκόν ἐστε Λαμάχου,
 ὕδωρ ὕδωρ ἐν χυτριδίῳ θερμαίνετε:
 ὀθόνια, κηρωτὴν παρασκευάζετε,
 ἔρι' οἰσυπηρά, λαμπάδιον περὶ τὸ σφυρόν.
 ἀνὴρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον,
 καὶ τὸ σφυρόν παλίνορρον ἐξεκόκκισεν,
 καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθῳ πεσών,
 καὶ Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος.

Ó servos da casa de Lâmaco!
 Água, aqueçam uma panela de água.
 Arranjem ligaduras, uma pomada, compressas,

²⁰ Delator dos produtos originários dos países e povos considerados inimigos de Atenas.

²¹ A festa dos Cângios, que acontecia durante as Antestérias, comemorava o fato de rapazes e moças terem ultrapassado a infância. O destaque desse animado festival era a excessiva ingestão de vinho da última colheita.

Um penso para lhe por no tornozelo.
 O fulano, ao saltar um fosso, magoou-se numa estaca,
 E torceu um pé, desmanchou o tornozelo.
 Para mais, foi cair em cima de uma pedra,
 Rachou a cabeça, e acordou a Górgona do escudo.

A comédia termina com outro grande contraste: de um lado, Diceópolis, que festeja alegremente a festa dos Cômicos, e Lâmaco, de outro, lamentando amargamente sua sorte. Além dos sofrimentos decorrentes das feridas, o guerreiro tem que suportar o debochado escárnio do camponês, que passa a ser seguido gentil e alegremente pelo mesmo coro de acarnenses que antes queria matá-lo.

De modo geral, *Acarnenses* é uma apologia à paz. Se as guerras existem, deve-se aos próprios homens que não fazem aquilo que está ao seu alcance para estabelecer as tréguas. Os insensatos preferem sofrer as agruras decorrentes da guerra a usufruir as delícias advindas dos tempos de paz.

1.1.1 As evidências da cultura musical

Em diversos trechos de *Acarnenses*, encontramos evidências da presença do conhecimento do poeta relativo à música. Uma das primeiras referências textuais pode ser encontrada já na cena inicial dessa peça, quando Diceópolis está na Pnix, aguardando a chegada daqueles que vão participar da assembleia. Enquanto estava a esperar, o camponês fala consigo mesmo (*Acarnenses*, vv. 12-16):

πῶς τοῦτ' ἔσεισέ μου δοκεῖς τὴν καρδίαν;
 ἀλλ' ἕτερον ἦσθην, ἠνίκ' ἐπὶ Μόσχῳ ποτὲ
 Δεξιθεὸς εἰσῆλθ' ἄσόμενος Βοιώτιον.
 τῆτες δ' ἀπέθανον καὶ διεστράφην ἰδῶν,
 ὅτε δὴ παρέκυψε Χαῖρις ἐπὶ τὸν ὄρθιον.

Bem podem imaginar o abalo que não foi para o meu pobre coração.
 Pelo contrário foi uma alegria quando, **depois de Mosco,**
Entrou Dexíteo para cantar uma beócia.
 Ainda este ano me senti morrer, até vesgo fiquei,
Quando vi despontar Cérís para tocar o hino órtio. (grifo nosso)

Embora tenhamos poucas informações acerca deles, sabemos que Mosco, Dexíteo e Cérís eram três nomes ligados à música contemporânea de Aristófanes. Notemos que o poeta não apenas cita os referidos nomes, mas também faz uma crítica acerca do desenvolvimento artístico de cada um deles. Para Diceópolis, foi uma alegria ver Dexíteo suceder Mosco, o que demonstra a superioridade artística daquele em relação a este. A superioridade de Dexíteo é confirmada por um escoliasta que comentou acerca dele (ARISTÓFANES, 1980, p.107-108):

“ἄριστος κιθαρωδὸς καὶ Πυθιονίκης”, isto é, “o melhor tocador de cítara e vencedor nos jogos Píticos”²².

Céris, além de Mosco e Dexíteo, também recebe um juízo de valor por parte de Diceópolis: “Ainda este ano me senti morrer, até vesgo fiquei, quando vi despontar Céris para tocar o hino órtio.” Está óbvio que, para o aldeão, Céris era um músico de má qualidade. Ele é depreciado novamente nos versos 864-866:

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ

παῦ' ἐς κόρακας. οἱ σφῆκες οὐκ ἀπὸ τῶν θυρῶν;
πόθεν προσέπτονθ' οἱ κακῶς ἀπολούμενοι
ἐπὶ τὴν θύραν μοι Χαϊριδῆς βομβαύλιοι;

DICEÓPOLIS (*arremetendo para os flautistas*)

Basta! Vão-se enforcar! Suas vespas,
Vocês desandam da minha porta ou não desandam?
Donde virão a voar estes Ceridezinhos todos? Um raio que os parta!
E vá de virem aqui para a minha porta, com os seus zumbidos de cana rachada.

Acarnenses não é a única comédia de Aristófanes em que podemos encontrar um juízo de valor sobre Céris. Esse músico também é desdenhado pelo coro em duas outras comédias do nosso poeta, *Paz* (vv. 950-955) e *Aves* (vv. 851-858):

ΧΟΡΟΣ

οὔκουν ἀμιλλήσεσθον; ὡς
ἦν Χαῖρις ὑμᾶς ἴδη,
πρόσεισιν αὐλήσων ἄκλητος,
κᾶτα τοῦτ' εὖ οἶδ' ὅτι
φυσῶντι καὶ πονουμένῳ
προσδώσετε δῆπου.²³

CORO

Vamos, metam-se em brios!
Porque se Céris vos pôe a vista em cima,
Apresenta-se aí para tocar flauta, mesmo sem ter sido convidado.
E então, é certo e sabido que,
Ao vê-lo suar as estopinhas para mandar uns sopros,
Vocês vão acabar por lhe dar uma esmola.²⁴

ΧΟΡΟΣ²⁵

ὄμορροθῶ, συνθέλω,
συμπαινεσας ἔχω
προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖσιν,
ἅμα δὲ προσέτι χάριτος ἔνεκα προβάτιόν τι θύειν.

²² Tradução nossa.

²³ O texto grego de *Paz*, exceto quando for indicado outro, é o estabelecido por F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906).

²⁴ Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva (1984).

²⁵ Seguimos a edição de Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 2009), pois na edição de F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906), encontramos ΙΕΡΕΥΣ ‘SACERDOTE’.

ἴτω ἴτω δὲ Πυθιάς βοὰ θεῶ,
 συναδέτω δὲ Χαῖρις ᾠδάν.²⁶

CORO

Os meus parabéns! Estou totalmente de acordo.
 Vou fazer coro contigo para pedir que hinos longos
 E solenes sejam entoados em honra dos deuses;
 Mais ainda, que, para lhes conciliar as boas graças,
 Se lhes sacrifiquem um carneirito ou coisa que o valha.
 Que toe, toe, toe o grito pítico e que Quéris²⁷
 Acompanhe à flauta o meu canto.²⁸

Voltemos aos solilóquios de Diceópolis em *Acarnenses*, vv. 12-16.

Enquanto aguarda o início da assembleia do povo na Pnix, além dos nomes dos músicos supracitados, o camponês menciona, da mesma forma crítica, dois estilos musicais: beócio e órtio. Segundo Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1980, p. 108), o primeiro é “um canto à maneira beócia”. Olson (In: ARISTOPHANES, 2002, p. 70) complementa dizendo que esse canto inicia lentamente, mas em seguida torna-se mais vigoroso. Já o segundo estilo, o órtio, diferia bastante do beócio. Em nota explicativa para o v. 16, Maria de Fátima declara que “o hino órtio que essa personagem executava era um hino guerreiro” (In: ARISTÓFANES, 1980, p. 108), “dentro da tradição da música de Terpandro” (In: ARISTÓFANES, 2006, p.60).

Como se vê, já nessa cena inicial de *Acarnenses*, é possível notar uma amostra da cultura musical presente na comédia de Aristófanes. Porém, esse não é o único trecho da obra em apreço em que podemos verificar o conhecimento acerca do universo da música que o teatro aristofânico revela.

Na ocasião em que Diceópolis estabelece o seu mercado, encontramos outra referência à cultura musical de Aristófanes. No intervalo entre a saída do megarense e a entrada do tebano, o coro pronuncia o seguinte (vv. 836-851):

ΧΟΡΟΣ

εὐδαιμονεῖ γ' ἄνθρωπος.
 [...]
 οὐδ' ἐντυχῶν ἐν τὰγορᾷ πρόσεισί σοι βαδίζων
 Κρατῖνος αἰεὶ κεκαρμένος μοιχὸν μῆ μαχαίρα,
 ὁ περιπόνηρος Ἀρτέμων,
 ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν,

CORO

É um felizardo este homem!
 [...]
 Estás livre de esbarrar na praça com Cratino,

²⁶ O texto grego de *Aves* é o estabelecido por F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906), exceto quando for indicado outro.

²⁷ Quéris e Céris são duas transliterações possíveis para Χαῖρις.

²⁸ Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva (1989).

Nas suas passeatas, e que ele venha ao teu encontro
 Com os eternos cabelos cortados...
 À galã, com uma navalha;
Ou esse miserável do Ártemon,
Autor de música atamancada (grifo nosso)

Nos versos acima, Aristófanes, por meio do coro, faz uma nova crítica musical, desta vez a Ártemon. Nos vv. 850-851 do texto estabelecido por Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 49), lemos o seguinte: “ὁ περιπόνηρος Ἀρτέμων, ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν”, que traduzimos por “o miserável Ártemon, cujas músicas são demasiadamente rápidas”²⁹.

Pelo que vimos do comentário feito por Diceópolis em relação ao estilo beócio de Dexíteo (v. 14), percebemos a sua preferência pelo gênero musical que se inicia de forma lenta e, posteriormente, vai acelerando o ritmo. Por ser um compositor de músicas muito aceleradas, Ártemon é estigmatizado em *Acarnenses*.

Outra demonstração do conhecimento musical presente em *Acarnenses* pode ser vista no texto da cena em que Diceópolis se prepara para celebrar a festa dos Cômicos. Durante os preparativos, Lâmaco envia um mensageiro ao mercado do camponês, a fim de comprar uns tordos e uma enguia do Copais (cf. vv. 960-963), mas o velho aldeão se recusa veementemente a vender qualquer produto a Lâmaco. Leiamos suas palavras (vv. 966-970):

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ

οὐκ ἄν μὰ Δί' εἰ δοίη γέ μοι τὴν ἄσπίδα:
 ἀλλ' ἐπὶ ταρίχει τοὺς λόφους κραδαινέτω:
 ἦν δ' ἀπολιγαίνη, τοὺς ἀγορανόμους καλῶ.
 ἐγὼ δ' ἔμαυτῶ τόδε λαβὼν τὸ φορτίον
 εἴσειμι ὑπαὶ πτερύγων κιχλᾶν καὶ κοψίχων.

DICEÓPOLIS

Não, cõa breca! Nem mesmo que ele me desse o escudo!
 Se quer peixe fumado, “que agite os penachos”.
 E se ele barafustar, eu chamo os fiscais.
 (*Empunha os chicotes. O mensageiro de Lâmaco foge.*)
 Vou mas é pegar nestas mercadorias todas para mim,
 E vou lá para dentro, **ao som das asas dos tordos e dos melros.** (grifo nosso)

A informação musical desse fragmento está no verso 970: “[...] ao som das asas dos tordos e dos melros”. Ao comentá-lo, Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 55) diz o seguinte: “Parodie de quelque chanson du temps (Scholiaste).”³⁰ Sendo assim, conforme a informação do escoliasta citado por Daele, o v. 970 contém uma paródia de uma canção daquela época. Para parodiar uma canção, obviamente, é necessário conhecer a versão

²⁹ Numa tradução mais literal teríamos: “o miserável Ártemon, que é muito rápido nas músicas”.

³⁰ “Paródia de alguma canção da época (Escriasta)”.

original. Desse modo, o referido verso de *Acarnenses* evidencia que os textos de Aristófanes também revelam o conhecimento da letra de algumas músicas de então, além dos músicos e estilos.

Logo nos versos subsequentes a esses que acabamos de ver, o coro de *Acarnenses* faz uma nova apresentação da cultura musical presente na produção teatral do nosso poeta (vv. 971-984):

ΧΟΡΟΣ

εἶδες ὦ εἶδες ὦ πᾶσα πόλι τὸν φρόνιμον ἄνδρα τὸν ὑπέρσοφον,
οἷ' ἔχει σπεισάμενος ἐμπορικὰ χρήματα διεμπολᾶν,
ὦν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήσιμα, τὰ δ' αὖ πρέπει χλιαρὰ κατεσθίειν.
αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδ' ἔγε πορίζεται.
οὐδέποτ' ἐγὼ Πόλεμον οἴκαδ' ὑποδέξομαι,
οὐδὲ παρ' ἐμοί ποτε τὸν Ἄρμόδιον ἄσεται
ξυγκατακλινεῖς, ὅτι παροιρικὸς ἀνὴρ ἔφου,
ὅστις ἐπὶ πάντ' ἀγάθ' ἔχοντας ἐπικωμάσας
ἠργάσατο πάντα κακά, κἀνέτρεπε κάξ' ἔχει
κάμ' ἄχετο καὶ προσέτι πολλὰ προκαλουμένου

CORO

Estás a ver, ó cidade, este homem sensato, este poço de sabedoria,
E o que ele conseguiu depois de fazer as tréguas?
Produtos para vender, uns de uso caseiro, outros bons para comer quentes.
Sem mexer uma palha, tudo que é bom lhe vem parar às mãos.
Em minha casa, nunca mais hei-de acolher a Guerra.
Não, na minha presença, à minha mesa,
Não há-de ela cantar aquela canção de Harmódio.
É como um bêbado, um estroina,
Que se mete numa casa onde reina a felicidade
E só arranja sarilhos. (grifo nosso)

A mesma canção recebe uma nova alusão nos vv. 1085-1094:

ΑΓΓΕΛΟΣ

ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ
βάδιζε τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοῦ.
ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.
ἀλλ' ἐγκόνει: δειπνεῖν κατακωλύεις πάλαι.
τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἐστὶν παρεσκευασμένα,
κλῖναι τράπεζαι προσκεφάλαια στρώματα
στέφανοι μύρον τραγήμαθ', αἱ πόρνοι πάρα,
ἄμυλοι πλακοῦντες σησαμοῦντες ἴτρια,
ὄρχηστρίδες, τὰ φίλταθ' Ἄρμοδίου, καλαί.
ἀλλ' ὡς τάχιστα σπεῦδε.

MENSAGEIRO

Vem depressa para o banquete.
Traz a cesta e o cõngio.
Foi o sacerdote de Dioniso que te mandou chamar.
Vamos, despacha-te! O banquete está já muito atrasado, e por tua causa.
Todo o resto está prontinho,
Leitos, mesas, almofadas, mantas,
Coroas, perfumes, guloseimas – e já lá estão as cortesãs! –,

Tortas, bolos, pãezinhos de sésamo, boroinhas de mel, bailarinas,
A cantiga “Querido Harmódio” – tudo pronto há que tempos.
 Vamos lá, despacha-te, depressa! (grifo nosso)

Nos dois trechos acima, temos referências de uma determinada música conhecida como “Cantiga de Harmódio”. Essa cantiga de mesa, que tinha um teor militar, celebrava Harmódio, o libertador de Atenas da opressão dos Pisistrátidas, o qual, auxiliado por Aristogítton, assassinou o tirano Hiparco durante a celebração das Panateneias, em 513 a.C. Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 56) afirma que a letra dessa canção de mesa começava assim: “Bien aimé Harmodios, ah! non tu n’es pas mort”, ou seja, “Ah, querido Harmódio, tu não devias estar morto!”³¹.

Como último exemplo da cultura musical presente na produção textual do nosso poeta cômico, cito os vv. 1178-1186, que mostram a narrativa do mensageiro em relação aos detalhes do momento em que Lâmaco se fere:

ΑΓΓΕΛΟΣ³²

άνηρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον,
 καὶ τὸ σφυρὸν παλίνορρον ἐξεκόκκισεν,
 καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθῳ πεσῶν,
 καὶ Γοργόν’ ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος.
 πτίλον δὲ τὸ μέγα κομπολακύθου πεσόν
 πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος:
 ‘ὦ κλεινὸν ὄμμα νῦν πανύστατόν σ’ ἰδὼν
 λείπω φάος γε τοῦμόν, οὐκέτ’ εἰμ’ ἐγώ.’³³
 τοσαῦτα λέξας εἰς ὑδρορρόαν πεσῶν

MENSAGEIRO

O fulano, ao saltar um fosso, magoo-use numa estaca,
 E torceu um pé, desmanchou o tornozelo.
 Para mais, foi cair em cima de uma pedra, rachou a cabeça,
 E acordou a Górgona do escudo.
 Ao ver a sua pluma de valentação espatifada
 De encontro às pedras, desatou numa choradeira desgraçada:
**“Ó sol glorioso, é esta a última vez que te vejo,
 Antes de deixar a luz. Já não sou deste mundo.”**
 Acabou de dizer estas palavras e foi cair num riacho. (grifo nosso)

Segundo a narrativa do mensageiro, Lâmaco, depois de se machucar todo, “[...] desatou numa choradeira desgraçada” (v. 1183). Aparentemente, esse verso não apresenta informação alguma relacionada à música. No entanto, quando o lemos na língua grega, notamos que

³¹ Para maiores detalhes sobre os feitos de Harmódio, cf. Heródoto (V, 55-65; VI, 123) Tucídides (VI, 53-59) e Aristóteles (*A Constituição dos Atenienses*, XVIII-XX).

³² Novamente seguimos a edição de Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1958), pois na edição de F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906), encontramos ΘΕΡΑΠΙΩΝ ΛΑΜΑΧΟΥ ‘SERVO DE LAMACO’.

³³ O v. 1185, no texto estabelecido por Hall e Geldart, difere do texto grego editado por Victor Coulon: λείπω φάος τόδ’. Οὐκέτ’ εἰμ’ ἐγώ.

existe uma clara alusão à existência de uma canção. A alusão musical deve-se à última palavra do verso: *μέλος*.

Em seu dicionário, Isidro (1990, p. 363), apresenta os seguintes significados para o substantivo neutro *μέλος*: “membro, articulação; membro da frase musical; canto rítmico; canto instrumental; canto acompanhado de música; melodia; palavra que se repete constantemente”. Como se vê, a maioria das acepções dessa palavra tem um teor musical.

O mesmo substantivo aparece outra vez no texto de *Acarnenses*, no meio do discurso parabático. E, semelhante ao que ocorreu no v. 1183, ele está ligado a um conteúdo musical, no qual a Musa de Acarnas está sendo invocada pelo coro. Leiamos o texto (vv. 665-675):

δεῦρο Μοῦσ' ἔλθε φλεγυρὰ πυρὸς ἔχουσα μένος ἔντονος Ἀχαρνική.
οἶον ἐξ ἀνθράκων πρηνίων φέψαλος ἀνήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρία ῥιπίδι,
ἦνίκ' ἄν ἐπανθρακίδες ὧσι παρακείμεναι,
οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,
οἱ δὲ μάπτωσιν, οὕτω σοβαρὸν ἔλθε μέλος ἔντονον ἀγροικότερον
ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.

Vem cá, Musa de Acarnas, impetuosa,
Ardente como fogo, plena de vigor.
Como das brasas do carvalho
Salta uma chama atizada pelo sopro favorável do abanador,
Quando se tem à mão peixes para fritar,
Ou quando se mexe um molho de tasos,
Com os seus anéis brilhantes de gordura,
Ou se amassa o pão, assim vigorosa
Vem a mim até mim, teu concidadão, **com o teu canto**³⁴
Bem timbrado, de tom rústico. (grifo nosso)

Nesse segundo fragmento, em total concordância com as acepções propostas por Isidro (*loc. cit.*), o substantivo neutro *μέλος*, que aparece no v. 674, foi traduzido como “canto”. O valor musical desse substantivo é reforçado pelos adjetivos *ἐντονον*, “bem timbrado”, e *ἀγροικότερον*, “de tom rústico”.

Através desses dois trechos, vv. 1178-1186 e vv. 665-675, notamos que Aristófanes usa o substantivo *μέλος* com um sentido musical, o que é natural e, até mesmo, óbvio. Com isso em mente, podemos voltar ao v. 1183, que Maria de Fátima traduziu por: “De encontro às pedras, desatou numa choradeira desgraçada”. Ao verter *μέλος* por “choradeira”, ela obscureceu o teor musical desse verso.

Em nossa opinião, seria melhor traduzir “πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος” por “contra as pedras, entoava uma canção lamentosa”. Dessa forma, o referente musical fica mais explícito, especialmente ao que ele prenuncia. A expressão “entoava uma canção lamentosa” é o prenúncio da canção que será entoada por Lâmaco, logo em seguida: “Ὁ sol

³⁴ A palavra que Maria de Fátima verteu por “canto” é o mesmo substantivo neutro em questão: *μέλος*.

glorioso, é esta a última vez que te vejo, antes de deixar a luz. Já não sou deste mundo.” (vv. 1184-1185).

Conforme foi antecipado pelo v. 1183, os dois versos seguintes são parte de uma canção lamentosa entoada por Lâmaco. É perfeitamente possível que tais versos fossem parte de uma canção bem conhecida dos espectadores de *Acarnenses*. Contudo, essa hipótese, lamentavelmente, não é confirmada por nenhum escoliasta.

Mesmo que os vv. 1184-1185 não fossem parte de uma cantiga real conhecida pelos contemporâneos de Aristófanes, a cultura musical do poeta continua sendo atestada pelo trecho em questão. Se a cantiga existiu, Aristófanes a conhecia, o que comprova sua ciência relacionada ao mundo musical da época. Se a cantiga não existiu, aqueles versos revelam os dotes de compositor do comediógrafo, o que evidencia mais ainda a sua ciência musical.

Todos esses exemplos extraídos de *Acarnenses* (vv. 12-16; 665-675; 836-850; 864-866; 966-970; 971-984; 1085-1094) servem para demonstrar a cultura musical que está presente na comédia de Aristófanes. Cultura que se revela na distinção dos bons e maus músicos, na consciência e crítica dos diversos estilos musicais, na alusão de títulos ou na paródia de trechos de cantigas, por exemplo.

1.1.2 As evidências da cultura política

A comédia de Aristófanes, como acabamos de ver, é permeada por um bom conhecimento relacionado ao mundo da música. Entretanto, a literatura aristofânica demonstra estar principalmente atenta aos acontecimentos políticos de seu tempo, tanto os nacionais – ocorridos em Atenas – quanto os internacionais³⁵.

O conhecimento político presente na literatura de Aristófanes pode ser percebido em quase todas as peças. Em algumas, o teor político permeia apenas algumas cenas ou poucos versos. Contudo, em outras, a abordagem política é bem maior, funcionando até mesmo como eixo norteador dessas comédias. É o caso de *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*³⁶, *Vespas* e *Paz*, que combatiam a política belicista de alguns demagogos atenienses.

³⁵ Pelo fato de as cidades-estado gregas se aproximarem bastante do conceito moderno de nação, resolvemos utilizar o termo internacional tanto para outros países – Pérsia, por exemplo – quanto para as demais cidades-estado gregas: Esparta, Tebas, Mégara etc.

³⁶ Em *Nuvens*, cuja temática está mais voltada para a educação juvenil e para os novos sábios sofistas, a abordagem política ocupa uma posição secundária. Contudo, mesmo diante dessa primazia do tema educacional e filosófico, Adriane Duarte (2000, p. 51) inclui essa comédia entre aquelas que se opõem, abertamente, às políticas de manutenção da guerra.

Adriane Duarte, no excerto abaixo, comprova com exatidão aquilo que acabamos de afirmar (2000, p. 51, grifo nosso):

O período inicial coincide com a estreia do comediógrafo no ano de 427 a.C. e está bem documentado. Cinco das suas onze peças que se conhecem completas pertencem a este grupo: *Os Acarnenses* (425), *Os Cavaleiros* (424), *As Nuvens* (423), *As Vespas* (422) e *A Paz* (421). Como o intervalo entre elas é anual, pode-se traçar com alguma segurança as principais características que sua obra tinha então. Essas comédias têm em comum a sátira aberta à cidade de Atenas, **sobretudo à política belicista levada a termo por líderes demagogos durante o primeiro período da Guerra do Peloponeso** (o que alimenta mas não sustenta a ideia de um Aristófanes pacifista).

Das cinco peças mencionadas há pouco, uma é essencialmente política: *Cavaleiros* (DUARTE, 2000, p. 84). Nessa comédia, Aristófanes ataca, vorazmente, Cléon, que foi estrategista durante a primeira parte da Guerra do Peloponeso. Esse demagogo era, abertamente, defensor da manutenção da guerra entre Atenas e Esparta, postura política que o nosso poeta combaterá duramente.

Sobre o caráter essencialmente político de *Cavaleiros*, Adriane Duarte escreveu em seu livro *O dono da voz e a voz do dono* (p. 84):

Em 424 a.C., o ano seguinte à apresentação d' *Os Acarnenses*, Aristófanes inscreveu no mesmo concurso das Leneias aquela que seria a sua peça mais política, *Os Cavaleiros*. Cleão, figura de referência na comédia anterior, é agora um dos antagonistas, o escravo Paflagônio, encarregado de administrar a despensa do patrão, Demos da Pnix, ou seja, o Povo da Assembleia. Sua ascendência sobre seu senhor é baseada na concessão de pequenos favores, quase todos de ordem gastronômica, e, principalmente, na adulação. Em compensação, desvia para si as melhores iguarias.

Diante desses fatos, *Cavaleiros*, sem dúvida, seria a peça mais adequada para demonstrar o conhecimento político presente na obra do nosso comediógrafo. Contudo, a fim de nos mantermos fiéis ao *corpus* estabelecido para esse primeiro capítulo, procuraremos comprovar a cultura política presente no texto de Aristófanes apenas com exemplos extraídos de *Acarnenses*.

Já frisamos que *Acarnenses*, como um todo, tem um teor político. Essa comédia – assim como *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas* e *Paz* – é uma oposição à política belicista defendida por alguns demagogos que se beneficiavam com a manutenção das guerras, especialmente daquela contra os espartanos. Contudo, o veio político de *Acarnenses* não é percebido apenas em sua estrutura geral. Também podemos notá-lo de modo específico em vários versos e cenas.

Já na cena inicial, aquela em que Diceópolis está participando da assembleia do povo, encontramos uma das primeiras evidências do conhecimento político presente na obra de Aristófanes. Depois que Anfíteo, o enviado dos deuses para negociar a paz, é expulso com

hostilidade da assembleia, o Arauto anuncia a presença dos embaixadores enviados ao Grande Rei³⁷ e cede-lhes a oportunidade para discursar.

De posse da palavra, um dos embaixadores começa a fazer o relato da viagem até a Pérsia. Em seguida, passa a dar detalhes do tratamento recebido no país do Grande Rei. Em vários momentos, com um tom carregado de ironia, Diceópolis interpela o emissário de Atenas. Os comentários do camponês sobre a embaixada são muito irônicos e revestidos de uma dura crítica.

Terminando o seu discurso, o embaixador ateniense chama o Olho do Rei³⁸, Pseudartabas, que o havia acompanhado desde a Pérsia. Com um grego estropiado, o representante do monarca persa pronuncia à assembleia um discurso incompreensível. Aproveitando-se da ininteligibilidade da mensagem de Pseudartabas, o enviado de Atenas mente para a assembleia dizendo que o Rei lhes enviaria ouro.

Não convencido das palavras de nenhum dos dois últimos oradores, Diceópolis apanha um porrete e interroga o Pseudartabas, ameaçando-lhe dar uma surra, caso não lhe respondesse tudo. Nessa ocasião, o bárbaro confessa que a cidade de Atenas está sendo lesada pela própria embaixada que enviara à Pérsia.

Nesse trecho específico, *Acarnenses* (vv. 61-125), vemos uma amostra do conhecimento político presente na comédia de Aristófanes. De forma muito criativa, esses versos criticam uma postura política adotada por Atenas. A crítica diz respeito ao envio de embaixadas a diversos países, a fim de conquistar apoio financeiro e militar. O objetivo do possível apoio era alcançar as condições necessárias para derrotar Esparta, inimigo-mor de Atenas na Guerra do Peloponeso.

Como é comum em todos os textos cômicos, a crítica a essa postura política de Atenas é feita por meio de uma grande brincadeira, cujo alvo inicial é a embaixada enviada especificamente ao rei da Pérsia³⁹. O poeta, em primeiro lugar, escarnece do tempo demasiadamente longo que tais embaixadas gastavam em suas missões. O próprio embaixador diz (*Acarnenses*, vv. 65-67):

ΠΙΡΕΣΒΥΣ

ἐπέμψαθ' ἡμᾶς ὡς βασιλέα τὸν μέγαν
μισθὸν φέροντας δύο δραχμᾶς τῆς ἡμέρας
ἐπ' Εὐθυμένους ἄρχοντος.

³⁷ Entre os gregos, o rei da Pérsia era denominado de Rei ou Grande Rei (*Acarnenses*, v. 65). Na ocasião, o rei persa era Artaxerxes I, que reinou de 465-424 a.C.

³⁸ “Olhos e ouvidos do Rei”, expressão atribuída aos familiares do Rei da Pérsia e a alguns de seus cortesãos, em quem o monarca tinha grande confiança.

³⁹ Não se deve pensar que aqui há, necessariamente, uma referência a determinada embaixada real.

EMBAIXADOR

Fomos por vós enviados junto do Grande Rei,
Com um salário de duas dracmas por dia,
No arcontado de Eutímenes. (grifo nosso)

A referência ao arcontado de Eutímenes⁴⁰ revela que aquela missão tinha começado onze anos antes. Era um tempo muito longo para se obter resultados tão inócuos⁴¹. Poucos versos mais adiante, o poeta troça novamente do longo tempo gasto por aquela inútil embaixada. Foram, por exemplo, quatro extensos anos só para a embaixada chegar ao país do Grande Rei. Sem falar nos oito meses que ficaram esperando o rei persa descer do “alto de uns peni...nhascos” com seu exército. Era muito tempo gasto em nada! Leiamos um trechinho do relatório do próprio embaixador (*Acarnenses*, vv. 80-82):

ΠΙΡΕΣΒΥΣ

ἔτει τετάρτῳ δ' ἐς τὰ βασίλει' ἦλθομεν:
ἀλλ' εἰς ἀπόπατον ὄχγετο στρατιάν λαβών,
κᾶχεζεν ὀκτῶ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν.

EMBAIXADOR

Ao fim de quatro anos, chegamos à corte do rei.
Mas ele tinha saído com o exército para... cagar,
E há oito meses que estava a fazer no alto de uns peni...nhascos de ouro.

A cena da embaixada enviada ao Grande Rei (*Acarnenses*, vv. 61-125), em segundo lugar, critica os altos salários pagos aos embaixadores, que nenhum resultado positivo traziam para Atenas. Cada emissário daquela delegação, de acordo com o depoimento do próprio embaixador, era remunerado com um salário de duas dracmas por dia (vv. 65-67):

ΠΙΡΕΣΒΥΣ

ἐπέμψαθ' ἡμᾶς ὡς βασιλέα τὸν μέγαν
μισθὸν φέροντας δύο δραχμὰς τῆς ἡμέρας
ἐπ' Εὐθυμένους ἄρχοντος.

EMBAIXADOR

Fomos por vós enviados junto do Grande Rei,
Com um salário de duas dracmas por dia,
No arcontado de Eutímenes.

No verso 90, Diceópolis faz uma nova referência ao salário pago aos embaixadores enviados para junto do Rei:

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ

ταῦτ' ἄρ' ἐφενάκιζες σὺ δύο δραχμὰς φέρων.

⁴⁰ Eutímenes fora arconte onze anos antes da encenação de *Acarnenses*, isto é, em 437 ou 436 a.C.

⁴¹ O próprio Olho do Rei havia declarado que Atenas era vítima do dolo de seus embaixadores (cf. v. 114).

DICEÓPOLIS

Ora aí está porque nos fazias essa velhacaria de nos apanhares duas dracmas.

Para percebermos como essa remuneração era expressiva, basta lembrarmos da quantia que era dada aos cidadãos atenienses que participavam de uma sessão da assembleia do povo: três óbolos⁴². No discurso de Filocléon, em *Vespas*⁴³ (vv. 1120-1121), encontramos uma referência a essa paga:

ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖ τὸ λοιπὸν τῶν πολιτῶν ἔμβραχυ
ὅστις ἂν μὴ ἔχη τὸ κέντρον, μὴ φέρειν τριώβολον.⁴⁴

Em suma, a minha opinião é que, no futuro, o cidadão
Que não tiver agulhão, não receba o trióbolo.⁴⁵

Sendo assim, enquanto o cidadão ateniense recebia três óbolos para participar da assembleia popular, cada embaixador enviado ao rei persa era remunerado com duas dracmas diárias, o que equivalia a doze óbolos por dia⁴⁶. Portanto, cada embaixador recebia diariamente, chovendo ou fazendo sol, quatro vezes mais que o cidadão comum, quando participava da assembleia. Ao multiplicarmos esse valor ao longo de onze anos, teremos uma ideia dos altos custos que o envio de uma embaixada representava!

No trecho em que Lâmaco é chamado para defender a metade do coro que não se deixou convencer pelo discurso de Diceópolis, encontramos outra referência à alta remuneração dada às embaixadas. Dessa vez, o salário é maior que o dado à embaixada enviada aos persas. A missão diplomática enviada à Trácia⁴⁷ parecia receber diariamente três dracmas, ou seja, dezoito óbolos. Leiamos o trecho, no qual o camponês esbraveja com Lâmaco (*Acarnenses*, vv. 599-606):

ταῦτ' οὖν ἐγὼ βδελυττόμενος ἐσπείσάμην,
ὄρων πολιοὺς μὲν ἄνδρας ἐν ταῖς τάξεσιν,
νεανίας δ' οἴους σὺ διαδεδρακότας,
τοὺς μὲν ἐπὶ Θράκης μισθοφοροῦντας τρεῖς δραχμάς,
Τεισαμενοφαινίππους Πανουργιπαρχίδας,
ἐτέρους δὲ παρὰ Χάρητι τοὺς δ' ἐν Χάοσιν,
Γερητοθεοδώρους Διομειαλαζόνας,
τοὺς δ' ἐν Καμαρίνῃ κὰν Γέλα κὰν Καταγέλα.

⁴² Ou um trióbolo.

⁴³ *Vespas*, de modo geral, contém uma crítica ao desejo desenfreado, por parte dos cidadãos atenienses, de arrastar uns aos outros para os tribunais. Essa atitude leva Aristófanes a comparar os atenienses a verdadeiras vespas, com seus ferrões prontos para atingir qualquer um. No entanto, no contexto desses versos, o ferrão diz respeito à coragem e disposição de enfrentar os inimigos, os Persas, no caso.

⁴⁴ Exceto quando for indicado outro, o texto grego de *Vespas* é o estabelecido por F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906).

⁴⁵ Tradução de Junito Brandão (1986).

⁴⁶ O valor de cada dracma correspondia a seis óbolos.

⁴⁷ Teoro é o personagem de *Acarnenses* que representa a missão diplomática enviada a Sitalques, o rei da Trácia (cf. vv. 134-173).

Foi por estar farto dessas e de outras, que eu fiz tréguas,
 Ao ver homens de cabelos brancos nas fileiras,
 E moços como tu a escapulirem-se.

Uns estão na Trácia com um soldo de três dracmas,

Uns Tisámenes, uns Fenipos, uns traulhas de uns Hipárquides;
 Outros junto de Cares, outros com os Cáones, uns meio Geres,
 Meios Teodoros, uns gabarolas de Diomia,
 Outros na Camarina, outros em Gela, e outros em “É de rir com ela”. (grifo nosso).

Possivelmente, os versos acima fazem referência a algumas embaixadas enviadas pela cidade de Atenas. Ao comentá-los, Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1980, p. 121) afirma o seguinte: “As missões diplomáticas tinham-se tornado um meio de um pequeno número de privilegiados escaparem à guerra”. Ser eleito para participar de uma embaixada era sinônimo de ter um emprego público com salários altos por muitos anos!

Todas essas expensas com as embaixadas representavam um encargo considerável para as finanças públicas de Atenas. É, exatamente, essa postura política adotada pelos atenienses que fora alvo das críticas que acabamos de ver. Agora podemos entender, perfeitamente, a exclamação de Diceópolis (*Acarnenses*, v. 67): Οἴμοι τῶν δραχμῶν, isto é, “Coitadinhas das minhas dracmas!”⁴⁸.

O texto de *Acarnenses* ainda brinca com outra questão relacionada aos referidos embaixadores. De acordo com o próprio relatório emitido pelo embaixador, além de gastar tempo demais e de receber salários elevados, as embaixadas atenienses viviam a esbanjar luxo e mordomia (vv. 68-89):

καὶ δῆτ' ἐτρυχόμεσθα διὰ Καῦστρίων
 πεδίων ὄδοιπλανοῦντες ἐσκηνημένοι,
 ἐφ' ἄρμαμαξῶν μαλθακῶς κατακείμενοι,
 ἀπολλύμενοι.

[...]

ξενιζόμενοι δὲ πρὸς βίαν ἐπίνομεν
 ἐξ ὑαλίνων ἐκπωμάτων καὶ χρυσίδων
 ἄκρατον οἶνον ἠδύν.

[...]

εἴτ' ἐξένιζε: παρετίθει δ' ἡμῖν ὄλους
 ἐκ κριβάνου βοῦς.

[...]

καὶ ναὶ μὰ Δί' ὄρνιν τριπλάσιον Κλεωνόμου
 παρέθηκεν ἡμῖν: ὄνομα δ' ἦν αὐτῷ φέναξ.

De fato foi desgastante a nossa peregrinação pela planície do Caistro,
 instalados em tendas,

Confortavelmente estendidos em carros,

Mortos de fadiga.

[...]

Depois da recepção, fomos forçados a beber,

Em taças de cristal e ouro,

Um vinho puro, muito doce.

⁴⁸ Tradução nossa.

[...]

Então fez-nos uma recepção e mandou-nos servir, inteirinhos,
Uns bois assados no forno.

[...]

E mais ainda, por Zeus! Serviu-nos também uma ave com três vezes
O tamanho de Cleónimo. O nome que lhe davam era “Velhaco”.

Não se pode esquecer que, para Aristófanes, o problema da guerra contra os lacedemônios se resolveria com poucas despesas e de forma muito simples. A guerra não seria resolvida com embaixadas que buscavam apoio de aliados para fortalecer Atenas belicamente. Estabelecer umas tréguas com os espartanos era tudo o que precisaria ser feito⁴⁹. Diceópolis resolveu o seu problema com apenas oito dracmas (vv. 130-133):

ἔμοι σὸ ταυτασὶ λαβὼν ὀκτὼ δραχμὰς
σπονδὰς ποιῆσαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνῳ
καὶ τοῖσι παιδίοισι καὶ τῇ πλάτιδι:
ὕμεῖς δὲ πρεσβεύεσθε καὶ κεχίγητε.

Toma lá estas oito dracmas e vai, em meu nome,
Fazer tréguas com os Lacedemônios, só para mim,
Para os meus filhos e para a minha mulher.
E vocês vão mandando embaixadas e deixem-se ficar pasmados à espera.

A terceira e mais pesada crítica de Aristófanes, em *Acarnenses*, vv. 61-125, é o resultado obtido por aquelas embaixadas. Quando Diceópolis pergunta se o Grande Rei enviaria ouro para Atenas, o Pseudartabas responde que não. Diante dessa resposta, o camponês faz uma nova pergunta, na qual encontramos o resultado do trabalho das embaixadas. Vejamos as perguntas dirigidas por Diceópolis ao Pseudartabas (vv. 113-116):

βασιλεὺς ὁ μέγας ἡμῖν ἀποπέμψει χρυσίον; (ἀνανεύει.)
ἄλλως ἄρ' ἐξαπατώμεθ' ὑπὸ τῶν πρέσβειων; (ἐπινεύει.)
Ἑλληνικόν γ' ἐπένευσαν ἄνδρες οὐτοί,
κοῦκ ἔσθ' ὅπως οὐκ εἰσὶν ἐνθένδ' αὐτόθεν.

O Grande Rei vai-nos mandar ouro? (*Pseudartabas acena que não*)
Quer dizer então que estamos a ser enganados pelos nossos embaixadores?
(*Pseudartabas acena que sim, e os eunucos imitam-no.*)
Foi à grega que estes tipos aqui fizeram que sim com a cabeça;
Não há dúvida nenhuma de que são mesmo de cá.

Como se vê, a resposta do Pseudartabas e seus eunucos foi clara e à moda grega (v. 115): sim, Atenas era vítima do dolo de seus embaixadores. Com base em *Acarnenses*, esse era o único resultado colhido em se enviar embaixada para buscar o apoio financeiro e militar de outros povos: prejuízos decorrentes de fraude.

⁴⁹ Essa tese vai, novamente, ser defendida por Aristófanes em *Lisístrata*, na qual uma greve de sexo promovida pelas mulheres obrigaria seus maridos, atenienses e espartanos, a fazer tréguas.

Para Aristófanes, enviar embaixadas ao estrangeiro, especialmente à Pérsia, representava um grande erro político. O poeta não estava esquecido das investidas persas contra a Grécia. Ele não olvidava das célebres batalhas de Maratona (490 a.C.) e Salamina (480 a.C.), nas quais os gregos conseguiram rechaçar os exércitos bárbaros. Era um erro buscar o apoio daqueles que há tão pouco tempo queriam conquistar Atenas e toda Grécia.

Os persas viam a Guerra do Peloponeso como um meio de enfraquecer as duas principais potências gregas, Esparta e Atenas, e, conseqüentemente, de alcançar os seus planos de conquista da Grécia, os quais foram anteriormente frustrados. Por isso, procuravam ajudar ora os espartanos, ora os atenienses, na expectativa que se destruíssem e que não existisse vencedor ao fim da guerra (DUARTE, 2000, p. 237).

Consciente desses fatos, o nosso comediógrafo não via com bons olhos aquela política internacional adotada por Atenas em seus dias. Aristófanes representa a grande ameaça que os pretensos aliados bárbaros traziam para Atenas na cena em que a segunda embaixada retorna de sua missão na Trácia (cf. *Acarnenses*, vv. 134-173).

A embaixada liderada por Teoro parece ter sido mais bem sucedida do que a primeira. Pois, embora também não tenha trazido ouro como a embaixada que retornou da Pérsia, a segunda comissão trouxe consigo o exército dos odomantos, escolhidos por Sitalques, rei da Trácia, para socorrer Atenas na guerra contra Esparta.

Os odomantos, segundo Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 18), eram o povo mais bárbaro e mais sanguinário de toda a Trácia. No dizer de Teoro (*Acarnenses*, vv. 159-160),

τούτοις ἐάν τις δύο δραχμὰς μισθὸν διδῶ,
καταπελτάσονται τὴν Βοιωτίαν ὅλην.

Estes homens, se se lhes der duas dracmas de salário,
Só com a infantaria, são capazes de arrasar a Beócia de uma ponta à outra.

Em síntese, a vinda dos odomantos, como resultado prático da missão à Trácia, seria a salvação de Atenas na guerra contra Esparta.

Porém, ao final das contas, as coisas não saíam da forma como foram planejadas. Aqueles que supostamente seriam uma solução tornam-se um motivo de ruína e sofrimento para Diceópolis. Os odomantos, em vez de auxiliar, trazem um grande prejuízo ao rústico camponês, pilhando os seus alhos (*Acarnenses*, vv. 161-165):

τοισδὶ δύο δραχμὰς τοῖς ἀπεπωλημένοις;
ὑποστένοι μὲντᾶν ὁ θρανίτης λεῶς
ὁ σωσίπολις. οἴμοι τάλας ἀπόλλυμαι,
ὑπὸ τῶν Ὀδομάντων τὰ σκόροδα πορθούμενος.

οὐ καταβαλεῖτε τὰ σκόροδ' ;

A esses tipos? Duas dracmas a esses circuncidados?
 Gemer é o que resta aos marinheiros, os salvadores da cidade.
 (Os Odomantos roubam-lhe o saco.)
 Ai que desgraça a minha! Estou perdido!
 Os Odomantos estão a pilhar os meus alhos.
 Vocês largam já esses alhos ou não largam?

Seria exatamente isso que ia acontecer com Atenas, se continuassem a enviar embaixadas para buscar apoio de estrangeiros, especialmente dos persas. Em vez de auxílio, receberiam a pilhagem dos bens e da própria pátria. Essa é a mensagem de teor político que o poeta dá através do velho Diceópolis.

Embora sejam umas das mais significativas, as cenas das embaixadas não são as únicas a servir de evidência do conhecimento político presente na obra de Aristófanes. Ao longo de toda comédia, encontramos outras evidências dessa cultura específica do poeta. No discurso de defesa feito por Diceópolis diante dos acarnenses, por exemplo, temos outra demonstração desse saber presente em *Acarnenses*. Vejamos, primeiramente, o texto (vv. 515-534):

ἡμῶν γὰρ ἄνδρες, κούχι τὴν πόλιν λέγω,
 μέμνησθε τοῦθ' ὅτι οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω,
 ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά, παρακεκομμένα,
 ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα,
 ἐσυκοφάντει Μεγαρέων τὰ χλανίσκια:
 κεῖ που σίκυον ἴδοιεν ἢ λαγῶδιον
 ἢ χοιρίδιον ἢ σκόροδον ἢ χόνδρους ἄλας,
 ταῦτ' ἦν Μεγαρικὰ κάπέπρατ' αὐθημερόν.
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ σμικρὰ κάπιχώρια,
 πόρνην δὲ Σμαιίθαν ἰόντες Μεγαράδε
 νεανία κλέπτουσι μεθυσκοκότταβοι:
 κᾶθ' οἱ Μεγαρῆς ὀδύνας πεφυσιγγωμένοι
 ἀντεξέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο:
 κάντεῦθεν ἀρχὴ τοῦ πολέμου κατερράγη
 Ἐλλησι πᾶσιν ἐκ τριῶν λαικαστριῶν.
 ἐντεῦθεν ὀργῇ Περικλέης οὐλύμπιος
 ἦστραπτ' ἐβρόντα ξυνεκύκα τὴν Ἑλλάδα,
 ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια γεγραμμένους,
 ὡς χρὴ Μεγαρέας μῆτε γῆ μῆτ' ἐν ἀγορᾷ
 μῆτ' ἐν θαλάττῃ μῆτ' ἐν οὐρανῷ μένειν.

Havia entre nós uns fulanos – não me estou referindo à cidade
 (fixem bem isto, não é à cidade que me estou à referir!) –
 Uns tipinhos miseráveis, de mau quilate, uns infames,
 Que não valem nem um tostão furado, meios estrangeirados,
 Que denunciavam ‘os mantozinhos de Mégara’.
 Onde quer que vissem um pepino, uma lebre,
 Um leitão, um dente de alho, ou um grão de sal,
 Punham-se a dizer: ‘Isto é de Mégara’ e naquele mesmo dia vendia-se tudo.
 Estes eram casos sem importância e correntes na nossa terra.
 Mas uns rapazes de viagem para Mégara
 metem-se nos copos durante o jogo do cótabo e roubam a cortesã Simeta.
 Então os Megarenses, espicaçados pelo desgosto,
 Roubam a Aspásia, como represália, duas cortesãs.

E foi assim que estalou a guerra
 Em toda a Grécia, por causa de três prostitutas.
 Irritado com o fato, Péricles o Olímpico,
 Lançou o raio, fez ouvir o trovão, pôs a Grécia em polvorosa
 E estabeleceu leis redigidas à maneira de cantilenas:
 “Que nem em terra, nem em praça,
 nem no mar ou continente, permaneça o Megarenses”.

A tônica do camponês, nesse segmento do discurso, novamente é pacifista. Com isso em mente, Diceópolis brinca com as causas banais da Guerra do Peloponeso. Em seu gracejo, ele afirma que a guerra começou tão somente “por causa de três prostitutas” (v. 529)⁵⁰. É claro que não se deve ver tal afirmação como histórica⁵¹, e sim como uma piada e certamente uma alusão a Heródoto que lista os raptos de mulheres como primórdios das inimizades entre Gregos e Persas na sua obra sobre as guerras médicas. Entretanto, em meio a essa piada, o aldeão menciona uma decisão política real idealizada e defendida por Péricles: o decreto de Mégara.

O decreto de Mégara determinava a expulsão dos megarenses e seus produtos de todos os mercados e portos de Atenas e do seu império. Em síntese, era um pesado embargo comercial aplicado a Mégara, o que causaria a ruína da cidade e levaria seus habitantes à fome e à miséria. As verdadeiras razões do decreto de Mégara não foram as três prostitutas, e sim a tentativa de fortalecer e expandir o poder estratégico de Atenas (ARISTÓFANES, 1980, p. 16-17, 119).

Os megarenses, impelidos pela fome e miséria decorrentes do decreto, buscaram auxílio junto dos espartanos no sentido de exigir a revogação do embargo ateniense. A forma como Atenas se recusa atender ao pedido espartano é o estopim para que a guerra inicie, principalmente porque a rivalidade entre as duas potências gregas vinha se avultando há anos. Com o envolvimento de outras cidades-estado, o decreto de Mégara passou a estender-se aos espartanos e beócios, além do megarenses.

Em *Acarnenses*, vv. 515-534, transcrito há pouco, Aristófanes critica os resultados funestos desencadeados por uma medida política imprudente: o decreto de Péricles. Para o poeta, o único resultado concreto do embargo a Mégara foi a Guerra do Peloponeso⁵², sem

⁵⁰ Plutarco (2010, p. 125) também faz referência a essa piada: “Mas os Megarenses negaram o assassinato de Antemócrito e atribuíam as culpas a Aspásia e Péricles, citando estes versos célebres e conhecidos de *Acarnenses*: ‘Jovens embriagados que iam para Mégara, roubaram uma prostituta, Simeta: Os Megarenses excitados pelo desgosto roubam, por sua vez, duas prostitutas de Aspásia’.”

⁵¹ Aristófanes e Tucídides até coincidem em alguns pontos, por exemplo: na tentativa espartana de evitar a guerra e na recusa ateniense em revogar o decreto (cf. *Acarnenses*, vv. 535-539; Tucídides I.80-139). Entretanto, eles divergem quanto aos reais motivos do decreto de Péricles, que foi o estopim para a Guerra. Enquanto Aristófanes brinca com o caso das prostitutas (*Acarnenses*, v. 529), Tucídides (I.55) acredita que a causa real estava na antiga rivalidade entre Atenas e Esparta e os seus respectivos aliados.

⁵² Em *Paz*, vv. 601-611, também encontramos uma referência a essa consequência do decreto de Mégara.

falar na privação dos deliciosos produtos vindos dos países embargados (cf. *Acarnenses*, vv. 885-894).

Acarnenses não somente revela a decisão política adotada por Péricles, mas apresenta igualmente as diversas implicações advindas do embargo idealizado por aquele grande estadista.

Os vv. 540-546, que fazem parte do mesmo discurso de defesa proferido por Diceópolis diante dos enfurecidos acarnenses, contêm uma brincadeira com grande sagacidade política. Leiamos o trecho (*Acarnenses*, vv. 540-546):

ἔρεϊ τις, οὐ χρῆν: ἀλλὰ τί ἐχρῆν, εἶπατε.
 φέρ' εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει
 ἀπέδοτο φήνας κονίδιον Σεριφίων,
 καθῆσθ' ἂν ἐν δόμοισιν; ἢ πολλοῦ γε δεῖ:
 καὶ κάρτα μέντ' αὖν εὐθέως καθεῖλκετε
 τριακοσίας ναῦς, ἦν δ' ἂν ἡ πόλις πλέα
 θορύβου στρατιωτῶν, περὶ τριηράρχου βοῆς,

Pode haver quem diga: “Não era preciso tanto.”
 Mas então o que é preciso, digam lá?
 Ora vejamos: se um lacedemônio viesse por aí fora num navio
 E pusesse à venda um cãozinho dos Serífios que tivesse encontrado,
 Vocês deixavam-se ficar sossegadinhos em casa? Não faltava mais nada!
 Tratavam mas é de por logo no mar trezentos navios
 E a cidade enchia-se do tumulto dos soldados, de gritaria a respeito do trierarco.

No v. 542, “E pusesse à venda um cãozinho dos Serífios que tivesse encontrado”, notamos o quanto era apurada a consciência política que permeia o texto do poeta. Com muita sutileza, ao mencionar os Serífios, Aristófanes estava fazendo referência à Confederação de Delos, que era encabeçada por Atenas. Segundo Van Leeuwen (1969, apud ARISTÓFANES, 1980, p. 120), Serifo, ilha das Cíclades, era a menor de todas as cidades participantes daquela confederação. Sendo assim, ao mostrar um cãozinho de Serifo como causa suficiente para iniciar uma guerra, o poeta está ironizando a intolerância político-militar de Atenas. Era como se estivesse dizendo: “Diante da mais insignificante ofensa, um cãozinho encontrado, feita ao menor dos seus aliados políticos, Serifo, Atenas está disposta a começar uma sangrenta guerra!”

1.1.3 As evidências da cultura histórica

Até aqui já mostramos, com base apenas em *Acarnenses*, as evidências da vasta bagagem de conhecimentos musicais e políticos presentes na comédia de Aristófanes. Contudo, essas não são as únicas áreas que estão evidentes na literatura daquele

comediógrafo. O teatro aristofânico também comprova estar permeado por várias informações de cunho histórico.

Nosso poeta não só conhecia a história de sua cidade e de seu povo, como também, partindo dos erros e acertos dos acontecimentos históricos, procurava ensinar lições de vida para os seus espectadores. Igualmente ao que fez com a música e a política, Aristófanes permeou seus textos com a ciência que tinha acerca de história. Adriane da Silva Duarte reconhece que, nos textos aristofânicos, existe uma “grande quantidade de referências a personalidades ou fatos da história ateniense” (2000, p. 11).

A comédia de 425 a.C.⁵³ também foi agraciada com amostras de um conhecimento acerca de história. Na verdade, muito daquilo que mostramos em relação ao conhecimento político, também serve para demonstrar o conhecimento histórico presente na obra de Aristófanes. Por exemplo, o decreto de Mégara não foi uma criação cômica de Aristófanes; foi, antes, uma medida política histórica, acontecida em 433 a.C.⁵⁴, que recebeu rápidas alusões nos vv. 515-534 de *Acarnenses*. Péricles – que, inclusive, já estava morto há quase cinco anos antes da encenação dessa peça⁵⁵ – foi igualmente um estadista histórico, e não uma simples personagem de ficção.

O mesmo pode ser dito da Confederação de Delos. Firmada historicamente em 478-77 a.C., essa liga não foi uma ficção do teatro cômico de Aristófanes (cf. *Acarnenses*, v. 542). Tal associação, cinquenta anos antes da encenação de *Acarnenses*⁵⁶, fez parte da história política de Atenas. A intolerância ateniense às mais insignificantes ofensas dirigidas contra os aliados, por menor que eles fossem, também não foram criações teatrais⁵⁷ (cf. vv. 540-546).

Esses três temas – o decreto de Mégara, Péricles e a Confederação de Delos – eram todos fatos históricos conhecidos pelo criador de *Acarnenses* e referenciados nessa peça. Alguns eram mais antigos – a Confederação de Delos, por exemplo – e outros, mais recentes, como o decreto de Péricles. No entanto, todos eles já faziam parte do passado e da história ateniense. O poeta, simplesmente, apresentou tais fatos históricos sob a ótica da comédia, que também conhecia o que é justo (cf. *Acarnenses*, v. 500).

Embora bastassem para comprovar a cultura histórica presente na obra de Aristófanes, os exemplos supracitados não são os únicos que podem ser vistos em *Acarnenses*. Outra

⁵³ *Acarnenses*.

⁵⁴ Cf. Lima (2006, p. 94).

⁵⁵ Péricles morreu em 429 a.C., vítima da peste que começou a assolar Atenas em meados de 430 a.C.

⁵⁶ Aristófanes ainda nem mesmo tinha nascido quando a Liga de Delos foi firmada.

⁵⁷ Cf. Plutarco (2010, p. 41).

demonstração desse conhecimento específico pode ser vista no discurso parábatico dessa peça, no qual o coro composto pelos velhos carvoeiros de Acarnas diz (vv. 676-701):

οἱ γέροντες οἱ παλαιοὶ μεμφόμεσθα τῇ πόλει:
οὐ γὰρ ἀξίως ἐκείνων ὦν ἐναυμαγήσαμεν
γηροβοσκοῦμεσθ' ὑφ' ὑμῶν, ἀλλὰ δεινὰ πάσχομεν,
οἵτινες γέροντας ἄνδρας ἐμβαλόντες ἐς γραφάς
ὑπὸ νεανίσκων ἔατε καταγελάσθαι ῥητόρων,
οὐδὲν ὄντας, ἀλλὰ κωφοὺς καὶ παρεξηγημένους,
οἷς Ποσειδῶν ἀσφάλειός ἐστιν ἡ βακτηρία:
τονθορύζοντες δὲ γήρα τῷ λίθῳ προσέσταμεν,
οὐχ ὀρῶντες οὐδὲν εἰ μὴ τῆς δίκης τὴν ἡλύγην.

[...]

ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέσαι πολὺν ἄνδρα περὶ κλεψύδραν,
πολλὰ δὴ ξυμπονήσαντα καὶ θερμὸν ἀπομορξάμενον ἀνδρικὸν ἰδρῶτα δὴ καὶ πολὺν,
ἄνδρ' ἀγαθὸν ὄντα Μαραθῶνι περὶ τὴν πόλιν;
εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὅτ' ἤμεν ἐδιώκομεν,
νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα διωκόμεθα, κἄτα προσαισκόμεθα.
πρὸς τάδε τίς ἀντερεῖ Μαρψίας;

Nós os velhos, os antigos, temos uma censura a fazer à cidade. Não encontramos junto de vós, na velhice, o tratamento devido a quem combateu no mar. Temos passado maus bocados. Agora, na velhice, vemo-nos implicados em processos e, com a vossa permissão, somos gozados por oradores ainda moços, contra quem não somos nada, com o nosso ouvido duro e voz de cana rachada. Posidon, o deus protetor, é o nosso único bordão. A titubearmos de velhice, ali ficamos junto à tribuna, sem vermos outra coisa que não sejam as trevas em que se debate a justiça. [...] Será que é justo liquidar assim um velho de cabelos brancos, em frente de uma clépsidra, depois de ter passado tantas canseiras, depois de ter enxugado mil vezes o suor quente e viril do seu rosto, depois de ter sido um herói em Maratona para defender a sua cidade? Nos tempos de Maratona, éramos nós os perseguidores; agora somos perseguidos por uns miseráveis, e mais ainda, saímos derrotados. Contra isto será que mesmo um Márpsias teria alguma coisa a dizer?

Nesses versos, os velhos acarnenses reclamam do tratamento que recebiam da cidade, especialmente por parte dos jovens oradores, que os arrastavam covardemente aos tribunais. Em meio a tal lamento, nostalgicamente, os anciãos se lembram dos tempos de juventude, quando participaram heroica e varonilmente da batalha de Maratona.

Como se percebe, no lamento dos carvoeiros há uma referência à histórica batalha de Maratona, ocorrida em 490 a.C., na qual os gregos, especialmente os atenienses, se opuseram aos persas. Aquela batalha foi decisiva para deter a investida de Dario sobre a Grécia (DUARTE, 2000, p. 238). Deve ficar claro, porém, que nem tudo quanto os gregos diziam sobre ela deve ser considerado histórico. Muitos detalhes pertencem à mitologia política de Atenas, sendo o equivalente masculino dos cultos a Atena e Ártemis cantados pelas mulheres (DUARTE, 2000, p. 182).

Mesmo perpassada por detalhes míticos, a batalha de Maratona tem o seu aspecto histórico, igualmente à de Salamina. É histórico o fato de que Dario, primeiramente, e depois seu filho Xerxes invadiram por duas vezes o território grego, no começo do século V a.C.,

dando início às Guerras Médicas ou Persas. Também é fato que as batalhas decisivas se travaram nos arredores de Atenas, nas localidades que emprestaram os nomes às próprias batalhas: Maratona, em 490 a.C., e Salamina, em 480 a.C. O maior resultado delas foi a expulsão efetiva do exército bárbaro (DUARTE, 2000, p. 253, 284).

Nas *Vespas*, vv. 1060-1121, encontramos outra referência às Guerras Médicas. Nesse fragmento vemos a exaltação da coragem dos guerreiros que expulsaram os invasores persas a ferroadas e que elevaram Atenas à condição de potência, o que se contrasta com a inutilidade dos mais jovens, desejosos somente de usufruir dos bens acumulados por seus pais, sem contribuir para aumentá-los (DUARTE, 2000, p. 117). Observemos os versos que se referem, especificamente, às Guerras Médicas (*Vespas*, vv. 1091-1101):

ἄρα δεινὸς ἦ τόθ' ὥστε πάντα μὴ δεδοικέναι,
καὶ κατεστρεψάμην
τοὺς ἐναντίους, πλέων ἐκεῖσε ταῖς τριήρεσιν;
οὐ γὰρ ἦν ἡμῖν ὅπως
ῥῆσιν εὖ λέξειν ἐμέλλομεν τότ', οὐδὲ
συκοφαντήσειν τινὰ
φροντίς, ἀλλ' ὅστις ἐρέτης ἔσοιτ'
ἄριστος. τοιγαροῦν πολλὰς
πόλεις Μήδων ἐλόντες
αἰτιώτατοι φέρεσθαι
τὸν φόρον δεῦρ' ἔσμεν, ὃν κλέπτουσιν
οἱ νεώτεροι.

Eu era terrível e nenhum receio me detinha: embarcado em nossas trirremes, ia procurar longe os inimigos, para destruí-los. Não nos preocupávamos então em compor um belo discurso, nem em fazer o papel de sicofantas, mas disputávamos qual seria o melhor remador. Eis aí por que, tendo tomado numerosas cidades aos Medos, somos os verdadeiros responsáveis pelos tributos que se trazem para cá e que os jovens dilapidam.⁵⁸

Há uma clara intratextualidade entre esses versos de *Vespas* e *Acarnenses*, vv. 676-701. Em ambos, há, da parte dos velhos, a lembrança nostálgica dos tempos de juventude, nos quais batalharam contra os bárbaros invasores. Em *Acarnenses*, os velhos lamentam pelo fato de os jovens oradores os arrastarem aos tribunais; em *Vespas*, porque os jovens desperdiçam as riquezas que não tiveram nenhum trabalho para conquistar.

Além da menção à batalha de Maratona (*Acarnenses*, vv. 676-701), o poeta nos apresenta outra exposição do conhecimento que tem de história. Desta vez o fato histórico aludido é mais recente: a ocupação das ilhas de Mínoa, na costa da Megárida, por parte dos atenienses. Essa ocupação ocorreu no ano anterior à apresentação de *Acarnenses*, isto é, em 426 a.C. Mesmo sendo recente, a conquista de Mínoa já era um fato histórico quando a peça foi encenada.

⁵⁸ Tradução de Junito Brandão (1986).

Citando Tucídides (III, 5), Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 44) declara que Mínoa era o local onde se concentravam as salinas dos megarenses. A produção de sal para o consumo dos próprios megarenses, bem como o sal destinado à exportação, provinha totalmente daquelas ilhas.

Quando os atenienses se assenhorearam de Mínoa, os megarenses foram impedidos de ter acesso às salinas e, conseqüentemente, à exportação de sal. De forma muito inteligente e engraçada, *Acarnenses* faz alusão a esse fato histórico na cena em que Diceópolis e o Megarense estão negociando no mercado estabelecido por aquele aldeão (vv. 750-760):

- ΔΙ.**⁵⁹ τί; ἀνήρ Μεγαρικός;
ΜΕ.⁶⁰ ἀγορασοῦντες ἴκομες.⁶¹
ΔΙ. πῶς ἔχετε;
ΜΕ. διαπεινᾶμες ἀεὶ ποττὸ πῦρ.
ΔΙ. ἀλλ' ἡδύ τοι νῆ τὸν Δί', ἦν αὐλὸς παρῆ.
τί δ' ἄλλο πράττεθ' οἱ Μεγαρῆς νῦν;
ΜΕ. οἷα δῆ.
ὄκα μὲν ἐγὼν τῆνῶθεν ἐμπορευόμεν,
ἄνδρες πρόβουλοι τοῦτ' ἔπραττον τᾶ πόλει,
ὅπως τάχιστα καὶ κάκιστ' ἀπολοίμεθα.
ΔΙ. αὐτίκ' ἄρ' ἀπαλλάξεσθε πραγμάτων.
ΜΕ. σά μάν;
ΔΙ. τί δ' ἄλλο Μεγαροῖ; πῶς ὁ σῖτος ὄνιος;
ΜΕ. παρ' ἀμὶ πολυτίματος ἄπερ τοὶ θεοί.
ΔΙ. ἄλας οὖν φέρεις;
ΜΕ. οὐχ ὑμῆς αὐτῶν ἄρχετε;
- ΔΙ.** (*reaparecendo*) O que vem a ser isto? Um tipo de Mégara aqui?
ΜΕ. Biemos ao mercado⁶².
ΔΙ. E então, como têm passado por lá?
ΜΕ. Arrebetemos de fomaça ao canto da lareira.
ΔΙ. Ah, mas isso é um regalo, por Zeus! E então com uns toquezinhos de flauta! E que mais fazem vocês por lá agora, em Mégara?
ΜΕ. O que che pode. Quando eu de lá chaí e meti pernas ao caminho, andavam os do conchelho a reijorber as coijas da chidade. Estamos arrumadinhos, já che chabe, não há-de faurtar muito.
ΔΙ. Assim acaba-se com os vossos problemas num instante.
ΜΕ. Lá icho é!
ΔΙ. E que mais há lá por Mégara? A como está o trigo?
ΜΕ. Lá na minha terra está de se lhe tirar o chapéu, que nem aos deujes.
ΔΙ. É sal que aí trazes?
ΜΕ. Não. A eche não lhe deitaram vochês a unha?

No final do trecho, Diceópolis pergunta se é sal aquilo que o Megarense está trazendo para negociar em seu mercado. Como resposta ele diz: “Não. A eche não lhe deitaram vochês a unha?” (v. 760). Preferimos traduzir o verso original, contendo o grego estropeado do

⁵⁹ ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ, DICEÓPOLIS.

⁶⁰ ΜΕΓΑΡΕΥΣ, MEGARENSE.

⁶¹ O poeta coloca na boca do Megarense uma fala carregada de sotaque estrangeiro, bem como acompanhada de erros próprios daqueles que não têm domínio sobre uma segunda língua.

⁶² Cf. a nota anterior.

estrangeiro, por “Num são ocês qui domina sobre ele?”⁶³. Como poderia ser sal, se esse estava totalmente debaixo do domínio dos atenienses? A resposta do Megarense é uma alusão muito clara à dominação ateniense sobre Mínoa, mencionada há pouco.

Nos versos seguintes aos que acabamos de ler, Aristófanes continua brincando com a triste situação de Mégara, provocada pela tomada de Mínoa. Com Mínoa sob a dominação ateniense, o sal, produto antes tão abundante em Mégara, passou a ser um produto tão raro que chega a ter, comicamente, valor compatível com uma porca. Vejamos a continuação da negociação entre Diceópolis e o Megarense (*Acarnenses*, vv. 764-765; 811-814):

- ΔΙ.** τί δαι φέρεις;
ΜΕ. χοίρωσ ἐγώνγα μυστικάς.
ΔΙ. καλῶσ λέγεις: ἐπίδειξον.
 [...]
ΔΙ. νῆ τὸν Δί' ἀστείω γε τὸ βοσκήματε:
 πόσου πρίωμαί σοι τὰ χοιρίδια; λέγε.
ΜΕ. τὸ μὲν ἄτερον τούτων σκορόδων τροπαλίδος,
 τὸ δ' ἄτερον, αἰ λῆς, χοίνικος μόνας ἄλῶν.
- ΔΙ.** Mas afinal o que é que trazes aí?
ΜΕ. Umaz porquinhas, é o que eu trago. Como as dos mistérios.
ΔΙ. Ótimo! Mostra lá!
 [...]
ΔΙ. Coa breca, que par de bichinhos bonitos tu aqui tens!... Por quanto me vendes estas porquinhas? Diz lá.
ΜΕ. Esta aqui por uma réstia de alhos, e aquela, che também a quijeres, por uma litrada de chal, nem mais nada.

Como se vê, o preço proposto pelo Megarense para uma das duas “porquinhas” era, aproximadamente, um quilo de sal. A outra ele venderia por uma cordinha de alho. A carência em Mégara era tão grande que produtos simples, como sal e alho, chegam a despertar o desejo gastronômico do estrangeiro, que os sugere como preço suficiente para vender as próprias filhas. Lembrando que outrora, antes da conquista de Mínoa e do decreto de Péricles, esses eram os principais produtos daquele país (ARISTOPHANE, 1958, p.47).

Todas as referências acima – o decreto de Mégara (vv. 515-534), Péricles (v. 530), a Confederação de Delos (vv. 540-546), a batalha de Maratona (vv. 676-701) e a conquista de Mínoa (vv. 750-760) – evidenciam a presença de um conhecimento histórico na comédia de Aristófanes. Elas não são as únicas evidências da cultura histórica referenciada no texto de *Acarnenses*, porém deixaremos algumas das outras para alcançarmos outros objetivos no próximo capítulo desta dissertação.

Passemos agora às evidências de outra cultura que também está presente na obra do poeta: a militar.

⁶³ Cf. as duas notas anteriores.

1.1.4 As evidências da cultura militar

A história da Grécia antiga está permeada por muitas guerras. Há relatos de guerras acontecidas tanto em terra firme quanto no mar, de guerras contra inimigos estrangeiros e, até mesmo, de guerras entre as próprias cidades-estado gregas. Algumas guerras tiveram seus nomes eternizados; é o caso das guerras de Troia, do Peloponeso, de Maratona e de Salamina, dentre outras⁶⁴.

Em meio a todo esse universo bélico, vai se desenvolvendo entre os gregos todo um conjunto de conhecimentos relativos a essa realidade específica. Aos poucos, vão sendo formados os conceitos de trierarca e trirreme, de estrategista e estratégia, de remador, de cavaleiro, de batalha naval etc. Um vasto léxico se forma a partir da realidade bélica existente entre os gregos.

Até mesmo na teologia grega a realidade bélica exerceu alguma influência. Deuses, por exemplo, são apresentados com uma indumentária própria dos momentos de batalha. Palas Atena, mesmo sendo uma mulher, apresenta-se como um guerreiro pronto para a luta, empunhando armas e escudo. A mesma Palas Atena é considerada pelos atenienses como sua protetora (HACQUARD, 1996, p. 51-54).

Mesmo demonstrando aversão às guerras, o teatro aristofânico dá evidências de ser permeado também por um conhecimento relacionado à vida militar dos seus dias⁶⁵. Na comédia apresentada nas Leneias de 425 a.C., podemos encontrar alguns indícios da cultura militar contemporânea do nosso poeta. Um primeiro exemplo pode ser visto no fragmento abaixo (*Acarnenses*, vv. 54-59):

- KH.**⁶⁶ οἱ τοξόται.
AM.⁶⁷ ὦ Τριπτόλεμε καὶ Κελεὲ περίψεσθέ με;
ΔΙ. ἄνδρες πρυτάνεις ἀδικεῖτε τὴν ἐκκλησίαν
τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες, ὅστις ἡμῖν ἤθελε
σπονδὰς ποιῆσθαι καὶ κρεμάσαι τὰς ἀσπίδας.
KH. κάθησο, σῖγα.
AR. Guardas!
AN. Ó Triptólemo! Ó Celeu! Deixais-me entregue à sorte?
DI. Prítanes, é um ultraje à assembleia
Prender assim um homem empenhado, no nosso próprio interesse,

⁶⁴ Como já dissemos anteriormente, não podemos olvidar que algumas delas estão permeadas pela mitologia política grega (DUARTE, 2000, p. 182). A guerra de Troia, por exemplo, é tão cheia de mitos que chega a levantar dúvidas sobre sua historicidade.

⁶⁵ As comédias que fazem oposição à política belicista de alguns demagogos do primeiro período da Guerra do Peloponeso alimentam, mas não sustentam completamente a ideia de um Aristófanes pacifista (DUARTE, 2000, p. 51).

⁶⁶ ΚΗΡΥΞ, ARAUTO.

⁶⁷ ΑΜΦΙΘΕΟΣ, ANFÍTEO.

Em fazer tréguas e pendurar os escudos.
AR. Senta-te! Silêncio!

O excerto acima faz parte da cena em que Anfiteo é duramente rechaçado na assembleia do povo. Ao ver o ultraje aplicado ao enviado dos deuses, Diceópolis manifesta sua insatisfação. Mas também é reprimido pelo Arauto. Nas poucas palavras que conseguiu dizer, o camponês referencia algo que é peculiar ao mundo militar: “em fazer tréguas e **pendurar os escudos**” (v. 58, grifo nosso).

Em tempos de paz, os soldados gregos costumavam pendurar seus escudos em local próximo à lareira, a fim de evitar a umidade e, conseqüentemente, a ferrugem. Uma nova referência a essa prática pode ser lida no final do canto falofórico entoado pelo aldeão durante a celebração das Dionísias Rurais (v. 276-279):

Φαλῆς Φαλῆς.
 ἔαν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης
 ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον:
 ἢ δ' ἄσπις ἐν τῷ φεινάλῳ κρεμήσεται

Ai Fales, Fales,
 Se vieres beber conosco, depois da bebedeira, amanhã de manhã,
 Hás-de engolir uma boa pratada em honra da paz.
 O escudo, esse vamos pendurá-lo na lareira.

Uma informação complementar acerca do tratamento dispensado aos escudos em tempos de paz pode ser vista no momento em que Lâmaco está se preparando para ir à guerra, defender as fronteiras contra um suposto ataque beócio (vv. 1118-1125)⁶⁸:

ΛΑΜΑΧΟΣ
 παῖ παῖ καθελών μοι τὸ δόρυ δεῦρ' ἔξω φέρε.
 [...] φέρε τοῦ δόρατος ἀφελκύσωμαι τοῦλυτρον.
 ἔχ', ἀντέχου παῖ.
 [...] τοὺς κιλίβαντας οἷσε παῖ τῆς ἀσπίδος.
 [...] φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον.

LÂMACO
 Rapaz! Rapaz! Tira-me a lança cá para baixo e traz-ma aqui.
 [...] Bem, vou tirar a espada da bainha.
 Vamos, moço, segura com força aí desse lado.
 [...] **Traze-me aí o cavalete, o apoio do escudo, rapaz.**
 [...] Traz-me cá o escudo, aquele que tem a Górgona, o redondo. (grifo nosso).

⁶⁸ Para conferir a convocação de Lâmaco para defender as fronteiras da cidade, ver *Acarnenses*, vv. 1073-1077.

Ao comentar o v. 1123, “Traz-me aí o cavalete, o apoio do escudo, rapaz.”, Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1980, p. 129) assevera que “em tempo de paz, o escudo repousava sobre um cavalete de três pés”.

O comediógrafo coloca outra expressão própria da cultura militar na boca de Diceópolis. Ao retornar de junto dos espartanos, Anfíteo traz três tipos de tréguas diferentes, todas materializadas em vinho: uma de cinco anos, outra de dez e a última de trinta anos (*Acarnenses*, vv. 176-203). Obviamente, o velho camponês escolhe as tréguas de trinta anos, que aprecia extasiado (vv. 195-202):

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ

ὦ Διονύσια,
αὐταὶ μὲν ὄζουσι ἄμβροσίαν καὶ νέκταρος
καὶ μὴ ἴπιηρέϊν σιτί' ἡμερῶν τριῶν,
κὰν τῷ στόματι λέγουσι, βαῖν' ὅπῃ θέλεις.
ταύτας δέχομαι καὶ σπένδομαι κάκπιόμαι,
χαίρειν κελεύων πολλὰ τοὺς Ἀχαρνέας.
ἐγὼ δὲ πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγείς
ἄξω τὰ κατ' ἀγροῦς εἰσιῶν Διονύσια.

DICEÓPOLIS

Ó Dionísias!
Estas, sim, cheiram a ambrósia e néctar.
Só não ter que arranjar comida para três dias!
Parece que já as sinto na boca a dizerem-me: “Vai para onde quiseres.”
Essas aceito-as, faço libações com elas, bebo-as até à última gota.
E os Acarnenses que passem por lá muito bem, é o que lhes desejo.
Cá por mim, livre da guerra e dos meus males,
Vou para casa celebrar as Dionísias, no campo. (grifo nosso)

Na sua expressão de júbilo, Diceópolis pronuncia outra frase que era própria da cultura militar: “Só não ter que arranjar comida para três dias!” (v. 197). Todos os homens que lutavam ou tinham lutado na guerra compreendiam muito bem o que essa frase significava. Quando surgia alguma guerra, os soldados tinham, obrigatoriamente, que ir ao campo de batalha munidos com comida suficiente para três dias.

Diceópolis, no ápice da sua celebração particular das Dionísias Rurais, no exato momento em que canta o hino fálico (*Acarnenses*, vv. 263-279), nos dá mais uma evidência da cultura militar presente nessa comédia de Aristófanes. Estas foram as palavras do aldeão (vv. 263-270):

Φαλῆς ἐταῖρε Βακχίου
ξύγκωμε νυκτοπεριπλάνητε
μοιχῆ παιδεραστά,
ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον ἐς
τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῷ,
πραγμάτων τε καὶ μαχῶν

καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.

Fales, companheiro de Baco,
Seu conviva, noctívago,
Adúltero, pederasta,
Ao fim de seis anos pude agora saudar-te,
De regresso à minha terra, com o coração em festa,
Depois de ter feito umas tréguas
Só para mim, livre de questões,
De lutas, e de Lâmacos.

O nome de Lâmaco aparece pela primeira vez em *Acarnenses*, exatamente, no trecho acima (v. 270). Esse nome só aparecerá novamente na peça quando a metade do coro que não foi convencida pelo discurso do aldeão pedir socorro (vv. 566-570). É precisamente a Lâmaco que o semicoro pede auxílio: “Eh, Lâmaco, de olhos faiscantes, vem em meu auxílio [...]” (v. 566-567). A partir daí, Lâmaco aparecerá como um dos personagens mais presentes até o final da comédia.

Se o personagem Lâmaco só entra em cena após o pedido de ajuda feito pelo semicoro, por que Diceópolis, já no canto fálico, faz referência a esse nome? E por que o citado nome é usado no plural? Essas respostas têm relações com o conhecimento militar e histórico da época.

Lâmaco era um dos estrategos mais renomados do exército ateniense de então. No comando do exército de Atenas, aquele general conseguiu muito destaque entre os seus patrícios. Ele estará em evidência no meio militar até o ano de 414 a.C., quando morre em combate na expedição à Sicília, junto a Siracusa. Nas palavras de Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1958, p. 17), Lâmaco “era o campeão do partido favorável à guerra”.

Com essas verdades em mente, Aristófanes, em *Acarnenses*, elegeu Lâmaco⁶⁹ como a personificação da guerra, da mesma maneira que escolheu Cleônimo como símbolo da covardia. A relação sinonímica entre o nome de Lâmaco e a guerra é percebida claramente no v. 270: “livre de questões, de lutas, e de Lâmacos”. Esse verso, sem nenhum problema, poderia ser assim: “livre de questões, de lutas, e de guerras”.

Embora os exemplos não tenham acabado, mencionaremos apenas mais uma referência textual do conhecimento militar presente na obra do nosso poeta. Esse último exemplo faz parte do excerto que trata da intolerância ateniense diante da mais insignificante ofensa dos inimigos, da qual já falamos anteriormente⁷⁰ (vv. 541-555):

φέρ' εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει

⁶⁹ Para outras informações sobre Lâmaco, conferir a introdução de *Acarnenses* (ARISTÓFANES, 1958, p. 10-11, 17).

⁷⁰ Cf. o tópico 1.1.2: “As evidências da cultura política”.

ἀπέδοτο φήνας κυνίδιον Σεριφίων,
καθῆσθ' ἄν ἐν δόμοισιν; ἦ πολλοῦ γε δεῖ:
καὶ κάρτα μέντ' ἀν εὐθέως καθεῖλετε
τριακοσίας ναῦς, ἦν δ' ἄν ἡ πόλις πλέα
θορύβου στρατιωτῶν, περὶ τριηράρχου βοῆς,
μισθοῦ διδομένου, παλλαδίων χρυσομένων,
στοᾶς στεναχούσης, σιτίων μετρομένων,
ἀσκῶν, τροπωτήρων, κάδους ὠνουμένων,
σκορόδων, ἐλαῶν, κρομμύων ἐν δικτύοις,
στεφάνων, τριχίδων, ἀὐλητρίδων, ὑπωπίων:
τὸ νεώριον δ' αὖ κωπέων πλατουμένων,
τύλων ψοφούντων, θαλαμιῶν τροπουμένων,
αὐλῶν, κελευστῶν, νιγλάρων, συριγμάτων.
ταῦτ' οἶδ' ὅτι ἄν ἐδρᾶτε:

Ora vejamos: se um lacedemônio viesse por aí fora num navio e pusesse à venda um cãozinho dos Serífios que tivesse encontrado, vocês deixavam-se ficar sossegadinhos em casa? Não faltava mais nada! Tratavam mas é de por logo no mar trezentos navios e a cidade enchia-se do tumulto dos soldados, de gritaria a respeito do trierarco. Pagavam-se os salários, douravam-se as estátuas de Palas, o mercado animava-se com a algazarra geral, media-se o grão. E eram odres, correias para os remos, gente a comprar pipos, alhos, azeite, réstias de cebolas, coroas, sardinhas, flautistas, narizes esmurrados. No estaleiro, aplainavam-se os remos, rangiam as cavilhas, prendiam-se as correias nas portinholas, e eram flautas, vozes de comando, apitos, assobios. Era isto, tenho a certeza, que vocês faziam.

Esse texto é um dos mais ricos em conhecimento militar. Ele trata de todos os preparativos iniciais de uma guerra. Tudo começa com a convocação dos soldados e dos trierarcas: “a cidade enchia-se do tumulto dos soldados, de gritaria a respeito do trierarco” (v. 546). Depois de reunidos, trierarcas e soldados “tratavam [...] de por logo no mar trezentos navios” (v. 544-545). Em seguida, à beira-mar, “aplainavam-se os remos, rangiam as cavilhas, prendiam-se as correias nas portinholas, e eram flautas, vozes de comando, apitos, assobios” (vv. 552-554).

Paralelamente a tudo isso, o mercado ficava agitado com as vendas dos mantimentos que os soldados deviam levar para os próximos três dias: o grão (trigo), odres (vinho), pipos, alhos, azeite, réstias de cebolas, sardinhas etc. Em meio a tudo isso, não podia faltar no mercado os “narizes esmurrados” (v. 551).

Toda essa descrição é tão bem feita que até parece um roteiro de produção cinematográfica.

1.1.5 As evidências da cultura religiosa

Nas onze peças sobreviventes de Aristófanes, encontramos muitas informações sobre a religião da Grécia antiga. Algumas dessas comédias têm o seu enredo totalmente embasado na expressão religiosa de então. *Tesmoforiantes*, por exemplo, se fundamenta integralmente no

festival religioso que as mulheres celebravam em homenagem às deusas Deméter e Perséfone (DUARTE, 2000, p. 188).

Nas *Rãs*, o coro que recepciona Dioniso no Hades é formado por um grupo de iniciados nos mistérios (*Rãs*, vv. 315-459). Os iniciados nos mistérios, anualmente, celebravam suas cerimônias no dia 19 do mês de *Boedromion* (setembro), ocasião em que iam, numa procissão solene, da Ágora de Atenas até Elêusis, onde chegavam à noitinha, conduzindo tochas acesas (EURÍPIDES; ARISTÓFANES, 1986, p. 105).

Em *Nuvens*, *Aves* e *Paz*, encontramos o poeta brincando com alguns elementos da religiosidade grega, prática que só poderia ser realizada pela comédia⁷¹. Em *Nuvens*, vemos as deusas que emprestam o nome à peça asseverando que são as únicas divindades verdadeiras. Em *Aves*, há uma insurreição contra os deuses olímpicos. Impedindo os sacrifícios de chegarem aos deuses, as aves obrigam os Olímpicos a lhes entregarem a Soberania. Em *Paz*, Trigeu, o protagonista, sobe ao Olimpo montado em um escaravelho gigante e descobre que os deuses se mudaram deixando a deusa Paz à mercê da Guerra.

Como se pode notar, ao longo de toda a sua produção, Aristófanes deixa transparecer o conhecimento religioso dos seus dias. Em *Acarnenses*, não foi diferente. Também encontramos na comédia de 425 a.C. várias demonstrações da cultura religiosa do comediógrafo, dentre as quais citaremos apenas duas.

O primeiro dos dois exemplos que mostraremos é o cortejo falofórico realizado nas Dionísias Rurais, que eram celebradas em dezembro. O culto propiciatório da fertilidade, materializado pelo cortejo falofórico, era o principal acontecimento das Dionísias. As informações que encontramos em *Acarnenses* são as mais precisas que existem sobre o cortejo falofórico (ARISTÓFANES, 1980, p.14). Eis o texto (vv. 241-279):

- ΔΙ.** εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.
 προῖτω σ' τὸ πρόσθεν ὀλίγον ἢ κανηφόρος:
 ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.
 κατὰθου τὸ κανοῦν ὃ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα.
- ΘΥ.**⁷² ὃ μῆτερ ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρυσιν,
 ἴν' ἔτνος καταχέω τοῦλατῆρος τουτουί.
- ΔΙ.** καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ': ὃ Διόνυσε δέσποτα
 κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ
 πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν
 ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια,
 στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα: τὰς σπονδὰς δέ μοι
 καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας.
 ἄγ' ὃ θύγατερ ὅπως τὸ κανοῦν καλῆ καλῶς

⁷¹ Diágoras, um poeta lírico, foi condenado e teve sua cabeça posta a prêmio (cf. *Aves*, v. 1073) por ter participado da profanação dos Mistérios de Elêusis. Diante da situação, viu-se obrigado a fugir de Atenas no ano anterior à apresentação de *Aves*. Esse caso ilustra a intolerância grega quanto à blasfêmia religiosa.

⁷² ΘΥΓΑΤΗΡ, FILHA.

οἷσαι βλέπουσα θυμβροφάγον. ὡς μακάριος
 ὅστις σ' ὀπύσει κάκποιήσεται γαλᾶς
 σοῦ μηδὲν ἦττους βδεῖν, ἐπειδὰν ὄρθρος ἦ.
 πρόβαινε, κὰν τῶγλῳ φυλάττεσθαι σφόδρα
 μὴ τις λαθῶν σου περιτράγη τὰ χρυσία.
 ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὄρθος ἐκτέος
 ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου:
 ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν:
 σὺ δ' ὦ γύναι θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγουσ. πρόβα.
 Φαλῆς ἐταῖρε Βακχίου
 ζύγκωμε νυκτοπεριπλάνητε
 μοιχὲ παιδεραστά,
 ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον ἐς
 τὸν δῆμον ἐλθῶν ἄσμενος,
 σπονδᾶς ποιησάμενος ἐμαυτῶ,
 πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.
 πολλῶ γάρ ἐσθ' ἦδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
 κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὕληφόρον
 τὴν Στρυμοδώρου Θράτταν ἐκ τοῦ Φελλέως
 μέσην λαβόντ' ἄραντα καταβαλόντα
 καταγιγαρτίσ' ὦ
 Φαλῆς Φαλῆς.
 ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης
 ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον:
 ἢ δ' ἀσπίς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται

DI. (*saindo com a sua gente*) Silêncio! Silêncio! Avança um pouco cá para a frente, tu, a canéfora. O Xântias que erga o falo bem direito. Pousa aí o cesto, minha filha, para oferecermos as primícias.

FI. Mãe, dá-me cá a colher, para eu espalhar o purê em cima deste bolo.

DI. (*saindo com a sua gente*) Silêncio! Silêncio! Avança um pouco cá para a frente, tu, a canéfora. O Xântias que erga o falo bem direito. Pousa aí o cesto, minha filha, para oferecermos as primícias.

Pronto, está bem assim. Dioniso, meu senhor, que te seja agradável este cortejo que aqui te trago, e os sacrifícios que faço em tua honra com toda a minha gente. Que eu possa celebrar, feliz, estas Dionísias rurais, longe das fileiras, e que essas tréguas que acordei por trinta anos me tragam a felicidade. Vamos, filha, graciosa como és, vais com graça levar esse cesto, com ar de quem come azedas. Feliz daquele que te levar e te fizer... umas gatinhas, que não te fiquem atrás nuns traquezitos logo pela manhã. Avança, mas muito cuidado, não vá, no meio da multidão, alguém, à socapa, se pôr a roer, pouco a pouco, as tuas joias. Xântias, vocês dois aí, tratem de me pôr direito esse falo atrás da canéfora. Sou eu que vou cantar, pelo caminho, o hino fálico. E tu, mulher, fica a ver-me do terraço. Vamos lá embora.

Fales, companheiro de Baco, seu conviva, noctívago, adúltero, pederasta, ao fim de seis anos pude agora saudar-te, de regresso à minha terra, com o coração em festa, depois de ter feito umas tréguas só para mim, livre de questões, de lutas, e de Lâmacos. Quanto mais doce é – ai Fales, Fales! – surpreender, com lenha roubada, uma linda lenhadora, Trata, a escrava de Estrimodoro, de regresso do monte, aferrá-la pela cintura, prendê-la bem, derrubá-la no chão e... descarocá-la. Ai Fales, Fales, se vieres beber conosco, depois da bebedeira, amanhã de manhã, há-de engolir uma boa pratada em honra da paz. O escudo, esse vamos pendurá-lo na lareira.

Como já dissemos, de todos os textos que tratam do cortejo falofórico, esse é o mais preciso que chegou até os dias de hoje. É por meio dele, para dar exemplos, que ficamos sabendo dos seguintes fatos sobre as Dionísias: as oferendas aos deuses vinham da agricultura

e não da pecuária (vv. 244⁷³, 249); eram as canéforas que, em panelas junto à cabeça, transportavam as ofertas destinadas aos deuses (vv. 242, 253-254); uma das ofertas mais importantes era o bolo sagrado, sobre o qual a canéfora espalhava um purê de legumes das primícias (vv. 245-246); as canéforas eram seguidas bem de perto pelo falo (vv. 243, 259-260); tudo acontecia em forma de cortejo (v. 248), que era animado ao som do hino fálico (vv. 261, 263-279); havia um erotismo muito grande associado a quase tudo (vv. 254-255, 271-275); entre outras coisas.

Por outro lado, mesmo diante da importância e singularidade de *Acarnenses*, vv. 241-279, não podemos esquecer que era possível haver, de *demos* para *demos*, algumas diferenças na celebração desse ritual (ARISTÓFANES, 1980, p. 14).

O segundo exemplo pode ser visto na cena em que o Megarense aparece no mercado de Diceópolis para negociar. Antes de chegar ao mercado, o Megarense trama uma farsa juntamente com as duas filhas. A ideia era fazê-las passar por porquinhas e trocá-las por outras mercadorias. Leiamos a conversa entre os três (vv. 729-749):

- ME.** ἀγορὰ ν' Ἀθάναις χαῖρε Μεγαρεῦσιν φίλα.
ἐπόθουν τυ ναὶ τὸν φίλιον ἄπερ ματέρα.
ἀλλ' ὃ πόνηρα κώρι' ἀθλίῳ πατρός,
ἄμβατε ποττὰν μᾶδδαν, αἴ χ' εὕρητέ πᾶ.
ἀκούετε δὴ, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα:
πότερα πεπρᾶσθαι χρήδδεται ἢ πεινῆν κακῶς;
- KO.**⁷⁴ πεπρᾶσθαι πεπρᾶσθαι.
- ME.** ἐγὼνγα καὶ τὸς φαμι. τίς δ' οὕτως ἄνους
ὃς ὑμέ κα πρίατο φανεράν ζαμίαν;
ἀλλ' ἔστι γάρ μοι Μεγαρικά τις μηχανά,
χοίρωσ γὰρ ὑμέ σκευάσας φασῶ φέρειν.
περίθεσθε τάσδε τὰς ὀπλάς τῶν χοιρίων.
ὅπως δὲ δοξεῖτ' εἶμεν ἐξ ἀγαθᾶς ὑός:
ὡς ναὶ τὸν Ἑρμᾶν, αἴπερ ἰξεῖτ' οἴκαδις
ἄπρατα, πειρασεῖσθε τὰς λιμῶ κακῶς.
ἀλλ' ἀμφίθεσθε καὶ ταδὶ τὰ ῥυγχία,
κῆπειτεν ἐς τοῦ σάκκον ὃδ' ἐσβαίνετε.
ὅπως δὲ γρυλλιξεῖτε καὶ κοῖξετε
χῆσεῖτε φωνὰν χοιρίων μυστηρικῶν.
ἐγὼν δὲ καρυξῶ Δικαιοπόλιν ὅπα:
Δικαιοπολι, ἢ λῆς πρίασθαι χοιρία;
- ME.** Biba⁷⁵, mercado de Atânas, amigo dos Megarenches! Que choidades eu tinha de ti! Por Zeus, chenhora da amijade, choidades, ... que nem de uma mãe! Vamos, povres filhinhas de um pai desgrachado, chubam para aqui, para ber che arranjam um naco de pão, se entxergam algum. Oicham lá, deem-me cá atenchão, barriguinhas vajias. O que é que vochês proferem? Cherem bendidas ou arrebentarem de fome?
- FI.** Chermos bendidas! Chermos bendidas!

⁷³ “Pousa aí o cesto, minha filha, para oferecermos as primícias”. As primícias eram oferendas (cf. v. 240) retiradas dos primeiros produtos colhidos nas plantações.

⁷⁴ ΚΟΡΑ ΘΥΓΑΤΕΡΕ ΤΟΥ ΜΕΓΑΡΕΩΣ, FILHAS DO MEGARENSE.

⁷⁵ Conferir a nota 56.

ME. Tamém chou da mesma opinião. Mas quem cheria achim tam vurro, que vos foche cumprir a vochês?! Um prejuízo, ta-se mesmo a ber! Mas ando cá e engenhar uma à moda dos Megarenches. Bou-bos disfarchar de leitonjinhos e depois digo que bos trouche ao mercado. Ponham lá echescascos de porco, para pracher que chois filhas de uma boa porca. Chim, por Hermes, que che eu bos bolto a lebar pra cajá por bender, atão é que hábeis de esprementar o que é larica. Bamos, ponham lá tamém estes focinhos, e enfiem-che aqui p’ro chaco. (*As raparigas entram no sacco.*) Icho mesmo! E agora toca a grunhir e a fajer coí, pra fingirem os berros dos porcos pros mistérios. E eu bou tchamar o Dicheópolis, cheja lá donde for. Dicheópolis, queres cumprir umas porquinhas?

Embora muito singela, temos no fragmento acima outra demonstração do conhecimento religioso presente no texto de Aristófanes. No embuste maquinado com as filhas, o Megarense lhes recomenda: “E agora toca a grunhir e a fajer coí, **pra fingirem os berros dos porcos pros mistérios.**” (vv. 746-747, grifo nosso). Mesmo que nem todas as pessoas notem, esse texto faz referência a um tipo específico de religião da Grécia antiga: os Mistérios.

Segundo Hacquard (1996, p. 211),

Os Mistérios são um conjunto de ritos de caráter mágico, sobre os quais os iniciados deviam guardar segredo. Estes ritos eram especialmente usados nos cultos orientais (Ísis e Osíris no Egípto, Aclónis na Síria, Mitra na Pérsia, Cíbele e Átis na Frígia...), tendo sido praticados na Grécia (os mais importantes foram os de Deméter em Elêusis) e, mais tarde, alargados ao conjunto do mundo antigo durante o Império Romano.

Pelo fato dos iniciados nos mistérios de Elêusis guardarem segredo sobre suas práticas, não se sabe todos os detalhes dessa religião. Alguns chegam a pensar que, inicialmente, havia sacrifício humano em seus rituais (HACQUARD, 1996, p. 101). Mas isso é apenas especulação. O que se sabe ao certo, porém, é que, nos dias de Aristófanes, só havia sacrifício animal.

É justamente ao sacrifício realizado nos mistérios de Elêusis que o Megarense faz referência. Nos rituais ocorridos durante as Eleusínicas⁷⁶, eram sacrificados porcos⁷⁷ em homenagem às deusas Deméter e Perséfone. As famintas filhas do Megarense, se não quisessem morrer de fome, deveriam imitar com perfeição o grunhido daqueles porcos.

O v. 747 não foi o único que o poeta utilizou para fazer referência aos porcos sacrificados nos mistérios de Elêusis. Ele faz uma nova alusão quando põe Diceópolis e o Megarense negociando suas mercadorias (*Acarñenses*, vv. 764-765):

ΔΙ. τί δαι φέρεις;
ΜΕ. χοίρωσ ἐγώνγα μυστικός.

⁷⁶ Eram grandes solenidades festejadas em Elêusis e que marcavam, em setembro, o princípio da subida de Perséfone. Eram reservadas aos iniciados nos mistérios, que, além dos benefícios concernentes à vida terrena, se importavam com a felicidade das almas no além (HACQUARD, 1996, p. 93-94).

⁷⁷ Além de ser o animal sacrificado nos rituais dos mistérios de Elêusis, os porcos eram abundantes em Mégara.

- ΔΙ.** καλῶς λέγεις: ἐπίδειξον.
ΔΙ. Mas afinal o que é que trazes aí?
ΜΕ. **Umas porquinhas, é o que eu trago. Como as dos mistérios.**
ΔΙ. Ótimo! Mostra lá! (grifo nosso)

Esses dois casos extraídos de *Acarnenses* – o do canto falofórico (vv. 241-279) e o dos mistérios de Elêusis (vv. 729-749 e 764-765)⁷⁸ – exemplificam o conhecimento religioso que está presente na produção literária de Aristófanes. Mais do que isso, sem o primeiro desses dois fragmentos de *Acarnenses*, não teríamos todos os detalhes que são conhecidos hoje sobre o cortejo falofórico realizado na celebração religiosa das Dionísias Rurais⁷⁹.

1.1.6 As evidências da cultura econômica

Música, política, história, militarismo e religião não são os únicos conhecimentos presentes no teatro do nosso poeta. Suas comédias revelam igualmente várias informações relativas à área econômica. Em *Acarnenses*, vemos que Aristófanes, além de poeta, era um cidadão consciente da economia tanto de Atenas, quanto das outras cidades-estado vizinhas.

A fim de facilitar a argumentação, mostraremos evidências da cultura econômica presente na comédia de Aristófanes baseadas naquilo que já falamos da política (1.1.2) e da história (1.1.3). Tomaremos como ponto de partida aquela medida política adotada por Péricles para atingir os lacedemônios, os megarenses e os beócios: o decreto de Mégara, do qual já falamos anteriormente.

O embargo comercial promovido por Péricles não foi um fato histórico-político desprovido de consequências. O decreto de Péricles desencadeou um efeito cascata de resultados. Como vimos, a própria Guerra do Peloponeso, de uma forma ou de outra, foi um dos resultados diretos daquela medida do estadista. O mesmo pode ser dito do paulatino enfraquecimento da unidade grega⁸⁰.

Outra consequência do decreto de Mégara foi a recessão advinda sobre os países envolvidos. Mégara foi uma das maiores vítimas da crise econômica contemporânea à apresentação de *Acarnenses*. Sensível a tudo isso, Aristófanes deixa transparecer nessa comédia o conhecimento que tem da situação. A primeira evidência textual da consciência da realidade econômica à sua volta está presente no seguinte trecho (vv. 750-759):

⁷⁸ Em *Rãs*, vv. 315-459, o poeta nos dá nova amostra do conhecimento que tem dos mistérios de Elêusis.

⁷⁹ No segundo capítulo, falaremos com mais detalhes acerca desse festival (cf. 2.2.5).

⁸⁰ O decreto de Mégara não foi o único nem o maior causador do enfraquecimento da unidade grega, mas, sem dúvida, foi um dos fatores que contribuiu para tal resultado.

- ΔΙ.** τί; ἀνὴρ Μεγαρικός;
ΜΕ. ἀγορασοῦντες ἵκομες.
ΔΙ. πῶς ἔχετε;
ΜΕ. διαπεινᾶμες ἀεὶ ποττὸ πῦρ.
ΔΙ. ἀλλ' ἡδὺ τοι νῆ τὸν Δί', ἦν ἀλλὸς παρῆ.
τί δ' ἄλλο πράττεθ' οἱ Μεγαρῆς νῦν;
ΜΕ. οἴα δῆ.
ὄκα μὲν ἐγὼν τηνῶθεν ἐμπορευόμαν,
ἄνδρες πρόβουλοι τοῦτ' ἔπραττον τᾷ πόλει,
ὄπως τάχιστα καὶ κάκιστ' ἀπολοίμεθα.
ΔΙ. αὐτίκ' ἄρ' ἀπαλλάξεσθε πραγμάτων.
ΜΕ. σά μάν;
ΔΙ. τί δ' ἄλλο Μεγαροῖ; πῶς ὁ σῖτος ὄνιος;
ΜΕ. παρ' ἀμὶ πολυτίματος ἄπερ τοὶ θεοί.

- ΔΙ.** (*reparecendo*) O que vem a ser isto? Um tipo de Mégara aqui?
ΜΕ. Bemos ao mercado.
ΔΙ. E então, como têm passado por lá?
ΜΕ. Arrebentemos de fomaça ao canto da lareira.
ΔΙ. Ah, mas isso é um regalo, por Zeus! E então com uns toquezinhos de flauta! E que mais fazem vocês por lá agora, em Mégara?
ΜΕ. O que che pode. Quando eu de lá cháí e meti pernas ao caminho, andavam os do conchelho a rejober as coijas da chidade. Estamos arrumadinhos, já che chabe, não há-de faurtar muito.
ΔΙ. Assim acaba-se com os vossos problemas num instante.
ΜΕ. Lá icho é!
ΔΙ. E que mais há lá por Mégara? A como está o trigo?
ΜΕ. Lá na minha terra está de se lhe tirar o chapéu, que nem aos deujes.

O depoimento do Megarenses revela a triste situação de miséria em que se encontrava seu povo. Duas informações importantes sobre a condição econômica dos habitantes de Mégara podem ser encontradas nesse trecho: as pessoas passavam o tempo todo com fome na frente da lareira (v. 751) e o trigo estava com o preço tão elevado que se comparava ao valor dos deuses (v. 759).

A carência entre os megarenses era tão grande que aquele pai de família chegou a negociar as próprias filhas com Diceópolis e, pior que isso, a preços insignificantes: uma cordinha de alho e um quilo de sal (cf. vv. 813-814). Aquela negociação, para nossa surpresa, deixou o Megarenses contente, a ponto de desejar vender também a esposa e a própria mãe (vv. 816-817):

Ἑρμᾶ 'μπολαῖε τὰν γυναῖκα τὰν ἐμὴν
οὔτῳ μ' ἀποδόσθαι τὰν τ' ἐμουτῶ τ' ἐμουτῶ ματέρα.

Por Hermes, deus do comércio, oxalá eu conseguisse vender achim a minha mulher... e até a minha mãezinha!...

No episódio da venda das meninas, não se deve imaginar que a preocupação maior do estrangeiro fosse com os valores que estava arrecadando com a negociação. Seu maior interesse era com o futuro das filhas, em face à fome. Era preferível vender as pessoas amadas a quem pudesse sustentá-las a deixá-las morrer de fome! Ele próprio declara (vv. 733-734):

ἀκούετε δὴ, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα:
 πότερα πεπρᾶσθαι χρήδδ' ἢ πεινῆν κακῶς;

O que é que vochês preferem?
 Cherem bendidas ou arrebentarem de fome?

Em Atenas, a realidade econômica não chegou a tal estado de miséria. Contudo, os atenienses também sentiram um pouco das consequências do decreto proposto por Péricles, principalmente na privação de determinados produtos (cf. vv. 881-882; 885-894). Atenas não ficou em situação pior porque continuava recebendo tributos de muitos outros aliados.

É verdade que estamos diante de um texto fictício. Por isso, os relatos aqui apresentados não devem ser vistos com a mesma exatidão de um texto histórico. No entanto, eles demonstram a sensibilidade do poeta diante da fragilidade econômica dos megarenses em decorrência do embargo comercial.

A sensibilidade econômica presente na obra do comediógrafo pode novamente ser notada numa frase que Diceópolis pronuncia quando está na negociação com outro estrangeiro, desta vez, o Tebano (vv. 872-873):

ὦ χαῖρε κολλικοφάγε Βοιωτίδιον.
 τί φέρεις;

Ora viva, seu beociozinho papa-boroa.
 Que é que trazes aí?

O termo *κολλικοφάγε* (v. 872), traduzido por papa-boroa, é um gracejo de Diceópolis em relação à dificuldade econômica também enfrentada por esse outro estrangeiro. Em total concordância com Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 50), Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1980, p. 127), ao comentar esse verso, afirma o seguinte: “O pão de cevada era o alimento diário dos Beócios nesses tempos difíceis”. Entretanto, é importante notar que na peça o beócio apresenta-se como portador de muitas mercadorias desejadas por Diceópolis, mostrando uma certa “fartura” diante da miséria do megarense.

Embora sendo bastante simples, as duas citações de *Acarnenses*, destacadas acima, revelam que o teatro de Aristófanes estava atento em relação à situação econômica do seu povo, bem como do mundo em sua volta.

1.1.7 As evidências da cultura literária

Por ser a área cultural que mais vai interessar à presente dissertação, especialmente no último capítulo, deixamos para falar do conhecimento literário presente na obra de

Aristófanes em derradeiro lugar. Pelo fato de ser a área à qual a atividade do poeta está intrinsecamente ligada, a cultura literária é uma das que mais se destacam na produção textual do nosso comediógrafo.

Não existe uma só obra, pelo menos entre as onze que chegaram até os nossos dias, na qual não encontremos uma evidência textual do conhecimento literário de Aristófanes. Nem uma sequer! Em todas elas, o poeta deixou transparecer a ciência que tinha acerca da produção literária de então. Algumas delas são inteiramente voltadas ao universo literário: *Rãs* e *Tesmoforiantes*, por exemplo. Mesmo naquelas em que a literatura não é o veio, encontramos uma grande quantidade de evidências da cultura bibliográfica daquele artista. Por exemplo, em *Cavaleiros*, comédia essencialmente política, encontramos uma parábase de caráter literário (DUARTE, 2000, p. 85).

Os modos pelos quais Aristófanes textualizou seu conhecimento de literatura são os mais variados possíveis: alusão, citação, paródia, análise crítica etc. Em *Rãs*, encontramos uma das mais profundas críticas literárias da Antiguidade. Nas *Tesmoforiantes*, vemos uma das mais criativas paródias de uma tragédia de Eurípides: *Helena*. As citações estão espalhadas às centenas ao longo de todas as comédias.

Como fizemos nos seis tópicos anteriores, demonstraremos a cultura literária presente na obra do poeta usando apenas a comédia mais antiga que restou, *Acarnenses*. Antecipamos, desde já, que não esgotaremos os exemplos existentes nessa peça. Muitos dos que não forem apresentados agora, receberão uma atenção especial no último capítulo desta dissertação. Os poucos exemplos que mostraremos agora são os que, de algum modo, cumprem os objetivos do presente capítulo: mostrar a ampla cultura que permeia a comédia de Aristófanes.

Mostramos anteriormente que Diceópolis foi o primeiro a chegar à Pnix para participar da assembleia do povo. Enquanto esperava o início das sessões, o camponês perdera-se em solilóquios durante um bom tempo. Nesse monólogo, encontramos o primeiro exemplo do que nos interessa (*Acarnenses*, vv. 1-12):

ὄσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν,
ἦσθην δὲ βαιά, πάνυ δὲ βαιά, τέτταρα:
ἂ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργα.
φέρ' ἴδω, τί δ' ἦσθην ἄξιον χαίρηδόνος;
ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ἠϋφράνθην ἰδών,
τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.
ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἰππέας
διὰ τοῦτο τοῦργον: ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.
ἀλλ' ὠδυνήθην ἕτερον αὖ τραγωδικόν,
ὅτε δὴ 'κεχήγη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον,
ὁ δ' ἀνεῖπεν, εἷσαγ' ὦ Θεόγνι τὸν χορόν.
πῶς τοῦτ' ἔσεισέ μου δοκεῖς τὴν καρδίαν;

Quantos desgostos tenho eu tido a roerem-me a alma! Lá alegrias, essas são poucas, bem poucas mesmo, uma meia dúzia delas! Mas aflições!... às centenas, como de areias tem o mar. Ora bem, vejamos! Que alegria tive eu que se possa dizer um “deleite”? Ah, bem sei! Foi um espetáculo que me encheu de prazer o coração: aqueles cinco talentos que Cléon deitou cá para fora. Que alegrão não senti naquele momento! Muito admiro eu os cavaleiros por causa dessa proeza! Um golpe de sorte para a Grécia! Em compensação, de outra vez, passei por um sofrimento “trágico”. Foi quando eu, de boca aberta, estava à espera de Ésquilo, e o fulano sai-se-me a anunciar: “Teógnis, apresenta o teu coro!” Bem podem imaginar o abalo que não foi para o meu pobre coração. (grifo nosso)

Primeiramente, no v. 9, o poeta brinca com a multissignificação da palavra “trágico”: “[...] passei por um sofrimento ‘trágico’”. Na edição de Victor Coulon, lemos o seguinte: ἄλλ’ ὠδυνήθην ἕτερον αὖ τραγωδικόν (ARISTOPHANE, 1958, p. 12). A comicidade do verso está no fato de o vocábulo *τραγωδικόν* significar, ambigualmente, tanto “terrível ou funesto” quanto “relativo ao teatro trágico”. Com o primeiro significado, a palavra se refere à intensidade ou ao tipo de sofrimento; enquanto, com o segundo, à causa do sofrimento.

Com a dubiedade de *τραγωδικόν*, Diceópolis declara ter passado por um sofrimento “terrível” por causa de uma “peça trágica”. O próprio aldeão explica o que isso significa nos versos seguintes: “Foi quando eu, de boca aberta, estava à espera de Ésquilo, e o fulano sai-se-me a anunciar: ‘Teógnis, apresenta o teu coro!’ Bem podem imaginar o abalo que não foi para o meu pobre coração.” (vv. 10-12).

Nos versos acima, o camponês faz referência a dois poetas trágicos daquela época: Ésquilo e Teógnis. O primeiro, mesmo estando morto na ocasião em que foi encenada *Acarnenses*, continuou gozando da admiração dos atenienses e tendo suas peças apresentadas postumamente (ARISTÓFANES, 1980, p. 107). Ao longo de sua produção teatral, Aristófanes o apresenta como o tragediógrafo de sua preferência. Já o segundo, por outro lado, é exposto como um poeta de má qualidade, cuja frieza é apontada como defeito mais característico.

Essa não foi a única vez que a comédia de Aristófanes manifestou sua rejeição por Teógnis. Esse autor de peças trágicas recebe outra referência em *Acarnenses*, na qual o poeta cômico ressalta a sua frieza (vv. 134-140):

ΚΗ. προσίτω Θεώρος ὁ παρὰ Σιτάλκου.
ΘΕ.⁸¹ ὀδί.
ΔΙ. ἕτερος ἀλαζῶν οὗτος ἐσκηρύττεται.
ΘΕ. χρόνον μὲν οὐκ ἂν ἦμεν ἐν Θράκη πολύν—
ΔΙ. μὰ Δί’ οὐκ ἂν, εἰ μισθόν γε μὴ ’φερεις πολύν.
ΘΕ. εἰ μὴ κατένειψε χιόνι τὴν Θράκην ὅλην
καὶ τοὺς ποταμοὺς ἔπηξ’,
ΔΙ. ὑπ’ αὐτὸν τὸν χρόνον,

⁸¹ ΘΕΩΡΟΣ, TEORO.

ὄτ' ἐνθαδὶ Θεόγνις ἠγωνίζετο.

- AR.** Pode avançar Teoro, legado junto de Sitalques.
TE. Aqui estou eu.
DI. Mais um aldrabão, este que anunciam agora.
TE. Não teria sido tão longa a nossa demora na Trácia...
DI. Lá isso não, por Zeus, se não recebesses uma maquia tão grossa!
TE. ... se a Trácia inteira não estivesse coberta de neve e os rios gelados.
DI. Foi por essa altura que Teógnis aqui se apresentou a concurso.

Para salientar a frieza daquele tragediógrafo, Diceópolis diz, ao ouvir Teoro falar do clima frio da Trácia, que foi nesse mesmo clima gélido que Teógnis apresentou sua tragédia em concurso (v. 140). Algo semelhante pode ser encontrado no discurso do parente de Eurípidēs, nas *Tesmoforiantes* (vv. 168-170):

Ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλέης αἰσχροῦς ὦν αἰσχροῦς ποεῖ,
 ὁ δὲ Ξενοκλέης ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ,
 ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυχροῦς ὦν ψυχροῦς ποεῖ.⁸²

Por isso Filocles, que é horrível, compõe horrivelmente,
 Xénocles, que é mau, compõe mal
 e ainda Teógnis, que é frio, compõe peças frias.⁸³

A preferência por Ésquilo e a análise crítica de Teógnis, expressas em *Acarnenses*, vv. 10-12, são evidências de que Aristófanes possuía algum conhecimento da produção literária desses dois poetas. Para se fazer uma comparação entre dois tragediógrafos, é necessário conhecê-los, mesmo que minimamente.

Uma segunda demonstração do conhecimento literário de Aristófanes, em *Acarnenses*, pode ser vista no momento em que Diceópolis tenta convencer os acarnenses de ouvi-lo pronunciar seu discurso de defesa (vv. 321-324):

ΔΙ. οἷον αὖ μέλας τις ὑμῖν θυμάλωψ ἐπέζεσεν.
 οὐκ ἀκούσεσθ'; οὐκ ἀκούσεσθ' ἔτεδὸν ὤχαρνηίδαί;
ΧΟ. οὐκ ἀκουσόμεσθα δῆτα.
ΔΙ. δεινὰ τᾶρα πείσομαι.
ΧΟ. ἐξολοίμην, ἦν ἀκούσω.
ΔΙ. μηδαμῶς ὤχαρνηικοί.

DI. Que negro tição esse que vos incendeia! Vocês não me querem ouvir, não querem mesmo ouvir-me, Acárnides?
CO. Não te queremos ouvir. Isso é que não.
DI. É uma ofensa que tenho de suportar.
CO. Raios me partam, se te dou ouvidos!
DI. Por favor, Acárnicos!

⁸² Exceto quando for indicado outro, o texto grego de *Tesmoforiantes* é o estabelecido por Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1973).

⁸³ Tradução de Adriane Duarte (2005).

Nos versos acima, encontramos dois vocativos usados pelo camponês: “Acárnides” (v. 322) e “Acárnicos” (v. 324). No texto grego estabelecido por Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 25), igualmente à tradução portuguesa, também temos duas palavras distintas: ὄχαρνηídaι (v. 322) e ὄχαρνικοί (v. 324). Além desses dois, em *Acarnenses*, só existe mais um vocativo ligado aos carvoeiros de Acarnas: ὄχαρνέων (v. 288). Cada um deles só aparece uma única vez em toda peça.

Aparentemente, não existe nada demais nesses vocativos. Entretanto, ao comentar o verso 322, que contém um daqueles vocativos, Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1980, p. 114), afirma que “Diceópolis dá um tom solene à interrogativa com este vocativo à maneira épica, provido de um sufixo patronímico”. Portanto, segundo aquela pesquisadora, esse é um vocativo recorrente na literatura épica.

Na *Iliada*, por exemplo, encontramos o mesmo sufixo de ὄχαρνηídaι no vocativo direcionado aos atridas, bem no início do primeiro canto: Ἀτρεídaι τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοί⁸⁴ (*Iliada*, I, 17). No vocativo dos dois textos, temos o mesmo sufixo: -ίδαι. É possível que Aristófanes tenha usado parodisticamente o mesmo sufixo de Ἀτρεídaι para brincar com a dicotomia solene/jocoso. O tom solene está no vocativo “Acárnides” e o jocoso, na exclamação “Que negro tição esse que vos incendeia!”

Seja como for, o uso do vocativo ὄχαρνηídaι (*Acarnenses*, v. 322) demonstra que Aristófanes possuía algum conhecimento dos textos épicos, pelo menos dos seus vocativos. Sem tal conhecimento, em *Acarnenses*, veríamos apenas os dois outros tipos de vocativos: ὄχαρνικοί (v. 324) e ὄχαρνέων (v. 288).

A terceira⁸⁵ evidência da cultura literária em *Acarnenses* encontra-se na cena em que Diceópolis, insistentemente, pede o auxílio de Eurípidēs. Na verdade, existem muitas evidências desse conhecimento específico no referido trecho, mas frisaremos apenas uma delas. O restante mostraremos no último capítulo dessa dissertação, onde elas contribuirão para alcançar outros objetivos. Eis o texto (*Acarnenses*, vv. 410-417):

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ

ἀναβάδην ποιεῖς,
 ἐξὸν καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χολοὺς ποιεῖς.
 ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,
 ἐσθῆτ' ἐλεινήν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς.
 ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδη,
 δός μοι ράκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.
 δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν:

⁸⁴ Na tradução de Carlos Alberto (In: HOMERO, [19--], p. 44), temos: “Filhos de Atreu, e vós outros, Aquivos de grevas bem feitas”.

⁸⁵ Esta ordem diz respeito apenas aos exemplos alistados nesse capítulo.

αὕτη δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει.

DICEÓPOLIS

É de pés no ar que tu compões, quando bem o podias fazer com os pés em terra! Não admira que cries personagens coxas. Para que são esses farrapos de tragédia que aí trazes, essa roupa de fazer pena? Não admira que cries mendigos. Mas, Eurípides, pelos teus joelhos te peço, dá-me um farrapo daquela tua tragédia já antiga. Tenho de fazer ao Coro um grande discurso, que há-de ser a minha morte, se o faço mal.

No fragmento acima, repito, existem diversas provas do conhecimento literário do poeta. No entanto, só destacaremos uma, aquela que aparece no seguinte verso: “dá-me um farrapo daquela tua tragédia já antiga” (v. 415). Pelo contexto da súplica de Diceópolis, sabemos que ele está se referindo ao *Télefo*, de Eurípides. Os versos 430-431 deixam isso muito claro:

EY.⁸⁶ οἶδ' ἄνδρα Μυσὸν Τήλεφον.
ΔΙ. ναὶ Τήλεφον:
 τούτου δὸς ἀντιβολῶ σέ μοι τὰ σπάργανα.

EU. Já sei quem é o tipo. Télefo da Mísia.
DI. Esse mesmo, o Télefo.
 Por favor, dá-me cá os trapos dele.

Sabemos que o *Télefo*, de Eurípides, foi encenado em 438 a.C., isto é, treze anos antes da apresentação de *Acarnenses* (ARISTÓFANES, 1980, p. 11). Sendo assim, a alusão feita por Diceópolis àquela tragédia euripidiana demonstra que o nosso comediógrafo tinha o conhecimento das obras de Eurípides, pelos menos da peça em questão.

Na cena em que Diceópolis e o Tebano negociam no mercado, percebemos outro indício da ciência literária presente nos textos de Aristófanes. No negociação feito entre os dois, o Tebano diz ter, no meio de suas mercadorias, um produto há muito desaparecido da mesa do velho camponês: as enguias do Copáis. Essa iguaria desperta, veementemente, o interesse de Diceópolis. Observemos o diálogo entre eles (*Acarnenses*, vv. 878-884):

ΘΗ.⁸⁷ καὶ μὰν φέρω χᾶνας λαγῶς ἀλώπεκας⁸⁸
 σκάλοπας ἐχίνως αἰελοῦρος πικτίδας
 ἰκτίδας ἐνύδρωσ ἐγγέλεις Κοπαΐδας.
ΔΙ. ὃ τερπνότατον σὺ τέμαχος ἀνθρώποις φέρων,
 δός μοι προσειπεῖν, εἰ φέρεις, τὰς ἐγγέλεις.
ΘΗ. πρέσβειρα πεντήκοντα Κοπάδων κορᾶν,
 ἔκβαθι τῷδε κήπιχάριτται τῷ ξένῳ.

⁸⁶ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, EURÍPIDES.

⁸⁷ ΘΗΒΑΙΟΣ, EURÍPIDES. Seguimos a edição de Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1958), pois na edição de F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906), encontramos ΒΟΙΩΤΟΣ ‘BEOCÍO’.

⁸⁸ Assim como fez com o Megarense (cf. nota 56), o poeta coloca na boca do Tebano uma fala carregada de sotaque estrangeiro e de erros próprios daqueles que não têm domínio sobre uma segunda língua.

- TE.** Taméim trago gansos, lebres, raposas, topêras, oriços, gatos, arminhos, fuinhas, lontras, enguias do Copais.
- DI.** Tu que trazes aí esse peixe, o melhor pitéu que há no mundo, deixa-me cumprimentá-las, se é que as trazes mesmo, essas enguiazinhas.
- TE.** (*abrindo um cesto*) Tu, a primêra das cinquenta filhas do Copais, salta cá pra fora, vem fazeri auga na boca aqui ao estrangêro.

Nessa última fala do Tebano, há uma inegável paródia de um verso do trágico preferido de Aristófanes: Ésquilo. O texto parodiado faz parte de uma tragédia que, infelizmente, não chegou até os nossos dias: *O julgamento das armas*. A informação vem dos escólios de *Acarnenses*, v. 883 (NAUCK, 1889, p. 57).

Sem dúvidas, a referida paródia será mais bem visualizada na própria língua dos dois poetas. Vejamos primeiro o texto original, no qual invoca-se Tétis como “a primogênita das cinquenta filhas de Nereu”⁸⁹: δέσποινα πεντήκοντα Νηρηίδων κοῤῥᾶν (*O julgamento das armas* fr. 174). Agora leiamos a paródia: πρέσβειρα πεντήκοντα Κωπάδων κοῤῥᾶν⁹⁰ (*Acarnenses*, v. 883). Aristófanes apenas trocou as palavras δέσποινα e Νηρηίδων, presentes no verso original, por πρέσβειρα e Κωπάδων.

Não resta dúvida de que a paródia feita por Aristófanes é uma grande evidência do conhecimento literário que possuía. Como fazer uma paródia de algo que nunca se ouviu ou que não se leu?

O último exemplo que desejamos apresentar neste primeiro capítulo foi retirado da cena final de *Acarnenses*. Do verso 1190 até o fim da peça, encontramos um paralelo contrastando o final feliz vivido por Diceópolis e o horrendo fim de Lâmaco. Contudo, por questões de objetividade, destacaremos apenas as falas do guerreiro ferido, Lâmaco (vv. 1190-1212):

ἀτταταῖ ἀτταταῖ
 στυγερά τάδε γε κρυερά πάθεα: τάλας ἐγώ.
 [...]
 ὦ συμφορὰ τάλαινα τῶν ἐμῶν κακῶν.
 ἰὼ ἰὼ τραυμάτων ἐπωδύνων.
 [...]
 στυγερός ἐγώ.
 [...]
 μογερός ἐγώ.
 [...]
 τάλας ἐγὼ [τῆς ἐν μάχῃ] ξυμβολῆς βαρείας.
 [...]
 ἰὼ ἰὼ Παιῶν Παιάν.

Ai! Ai! Ai! Ai!
 Que horríveis, que terríveis dores! Que desgraça a minha!
 [...]
 Ó sorte infeliz! Ó desgraça! Ai! Ai! Como estas feridas me fazem sofrer!
 [...]

⁸⁹ Tradução do verso original que vem a seguir.

⁹⁰ “A primêra das cinquenta filhas do Copais”, conforme a tradução de Maria de Fátima (1980).

Que sofrimento horrível o meu!
 [...]

 Que dor a minha!
 [...]

 Que infelicidade a minha! Que pesado o meu quinhão neste combate!
 [...]

 Ai! Ai! Péan! Péan!

O conjunto de todas essas expressões de Lâmaco forma, na verdade, uma grande paródia das lamentações trágicas (ARISTÓFANES, 1980, p. 130). Com um pouco mais de precisão, Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 65) afirma que Aristófanes está a parodiar especialmente o final trágico de *Hipólito*⁹¹, de Eurípidés, do qual transcrevo alguns versos (*Hipólito*, vv. 1347-1389):

αιαῖ αιαῖ:
 δύστηνος ἐγώ, [...]

 ἀπόλωλα τάλας, οἴμοι μοι.

 διά μου κεφαλῆς ἄσσουσ' ὀδύναι,

 [...]

 ἔ ἔ:
 [...]

 φεῦ φεῦ: πρὸς θεῶν [...]

 [...]

 αἰαῖ αιαῖ:
 καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει –

 μέθετέ με, τάλανες –

 καὶ μοι θάνατος Παιᾶν ἔλθοι.

 [...]

 ἰὼ μοί μοι:
 τί φῶ; πῶς ἀπαλλαξῶ βιοτὰν ἐμὰν τοῦδ' ἀνάλ-

 γητον πάθους; [...]

 [...]

 ὦ τλήμων, οἶα συμφορᾷ συνεζύγησ: ⁹²

Ai! Ai!
 Como sou infeliz! [...]

 Estou perdido, ai de mim!
 Dores trespassam-me a cabeça e espasmos abalam-me o cérebro.

 [...]

 Ai! Ai!
 [...]

 Ai! Ai! Pelos deuses [...]

 [...]

 Ai! Ai!
 Ei-la de novo, a dor que chega!
 Deixai-me, desventurado que sou,
 oxalá venha até mim o remédio da morte.

 [...]

 Pobre de mim! Que dizer? Como libertar deste sofrimento minha vida de dor?
 [...]

 Coitado! A que desgraça estás jungido!⁹³

⁹¹ Os versos parodiados são o 1347 e os seguintes.

⁹² O texto grego de *Hipólito* é o estabelecido por W. S. Barret (In: EURÍPIDES, 2010).

⁹³ Tradução de Bernardina de Sousa Oliveira (1997).

Comparando os vv. 1347-1389 de *Hipólito* com os vv. 1190-1212 de *Acarnenses*, percebemos que Van Daele tinha razão ao afirmar que estes parodiam aqueles. Tudo indica que, de fato, o final de *Acarnenses* é uma paródia do término de *Hipólito*. Contudo, é possível que alguém não concorde com essa ideia. Nesse caso, pode-se, seguramente, dizer que o final da comédia em apreço é uma grande paródia dos finais trágicos de modo geral. De uma forma ou de outra, o conhecimento literário presente no teatro de Aristófanes fica em relevo nos vv. 1190-1212 de *Acarnenses*.

Embora não representem a totalidade dos casos, os quatro exemplos acima – o juízo de valor aplicado a Ésquilo e Teógnis, o uso do vocativo ao modo épico, a paráfrase do fr. 174 d’*O julgamento das armas* e a paródia dos finais trágicos – comprovam de forma razoável que a comédia de Aristófanes revela uma boa cultura literária.

Essa foi a sétima e última área do conhecimento que demonstramos estar presente na literatura de Aristófanes. Todavia, não se deve pensar, de modo algum, que as sete áreas culturais abordadas neste capítulo – música, política, história, militarismo, religião, economia e literatura – esgotam o cabedal de conhecimentos presente na obra do nosso poeta. Elas foram apresentadas com o objetivo único de demonstrar que o teatro daquele comediógrafo está permeado por uma ampla cultura.

HERMENÊUTICA EM *ACARNENSES*: A EQUIPARAÇÃO DO LEITOR MODERNO COM O ESPECTADOR OU LEITOR ORIGINAL DE ARISTÓFANES

No capítulo anterior, mostramos, com exemplos extraídos de *Acarnenses*, o poeta na função de educador da cidade e que, cumprindo esse papel pedagógico, a sua literatura cômica revela estar permeada por uma ampla bagagem cultural. Neste segundo capítulo, por sua vez, pretendemos demonstrar como essa mesma riqueza cultural pode interferir – dificultando ou facilitando – na compreensão do texto cômico do poeta, principalmente na compreensão do leitor hodierno.

Por lidar com as questões de compreensão e interpretação do texto aristofânico, esse segundo capítulo está, intrinsecamente, ligado à hermenêutica. Diante disso, hermenêuticamente falando, torna-se necessário estabelecer alguns conceitos e especificar alguns termos e vocábulos. Portanto, para evitarmos equívocos, iniciaremos a presente seção com uma fundamentação teórica acerca da hermenêutica.

2.1 A hermenêutica de Schleiermacher

A tarefa de conceituar, seja qual for o objeto, nunca foi fácil. Essa verdade, entretanto, aplica-se, sobretudo e especialmente, à hermenêutica. Não é simples definir hermenêutica. Sobre essa dificuldade conceitual, Richard Palmer (2006, p. 16) escreveu: “Dar-se-á ao leitor uma ideia da fluidez da hermenêutica e dos problemas complexos que se ligam à sua definição”.

Grande parte dessa dificuldade para se definir hermenêutica está na enorme divergência de termos usados por cada teórico dessa área do conhecimento. Muitos pesquisadores fazem um uso particular de determinados vocábulos, mesmo daqueles que já haviam sido usados anteriormente. Por exemplo, o que alguns chamam de compreensão corresponde com exatidão à interpretação, segundo a definição de outros, e ainda ao sentido, conforme a opinião de outros.

Mas a divergência no uso dos termos não é o único agravante hermenêutico. Existe ainda a diversidade das abordagens hermenêuticas. Fala-se em vários tipos de hermenêutica: psicológica, na qual “compreender é, para um ser finito, transportar-se para uma outra vida” (RICOEUR, 1988, p. 6-14); histórica, na qual se questiona “como é que um ser histórico pode

compreender historicamente a história?” (p. 7); ontológica, em que “compreender já não é, então, um modo de conhecimento, mas um modo de ser, o modo deste ser que existe ao compreender” (p. 9); nietzschiana, que “trata os valores como expressões da força e da fraqueza da vontade de poder que é preciso interpretar” (p. 14); freudiana, cuja ênfase recai sobre a psicanálise; etc. Toda essa diversidade de abordagens, acrescida da discordância no uso de alguns termos, traz algumas dificuldades ao estudo da hermenêutica.

No entanto, queremos deixar bem claro que fugiremos de toda essa celeuma, em que as terminologias são diferentes e até mesmo contraditórias. Desejamos passar longe daquele tumulto epistemológico referente à hermenêutica. Pretendemos, sim, de forma simples e objetiva, destacar alguns dos princípios básicos da hermenêutica, especialmente aqueles que são pontos pacíficos entre os vários teóricos.

Não podemos esquecer que o nosso objetivo para essa seção é encontrar, na hermenêutica, recursos que auxiliem o estudo da comédia aristofânica. É exatamente aqui que reside o primeiro ponto que deve ser enfatizado: a hermenêutica, em seus primórdios, foi estabelecida como um auxílio para os estudiosos dos textos clássicos.

Para que se tenha uma ideia, a hermenêutica, em sua origem, estava tão ligada aos textos clássicos que alguns a limitaram exclusivamente a esse universo. Friedrich August Wolf (1759-1824) e Friedrich Ast (1778-1841), dois teóricos precursores de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), restringiram a hermenêutica aos textos gregos e latinos da Antiguidade (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 87-88, grifo nosso):

Como hermenêutica e crítica pertencem uma a outra, da mesma forma as duas pertencem à gramática. Fr. A. Wolf e Ast já as reuniram enquanto disciplinas filológicas, o primeiro como ciências filológico-propedêuticas, e este enquanto adendo à Filologia. **Ambos, porém, as tomam num sentido muito específico, apenas em relação às duas línguas clássicas da Antiguidade.**

O próprio Schleiermacher associava, de forma muito especial, a hermenêutica aos textos clássicos. Celso Reni Braidá, ao apresentar sua tradução portuguesa do texto daquele alemão, comenta: “A reflexão hermenêutica de Schleiermacher teve o seu impulso determinado pela necessidade teórica de explicar e justificar um procedimento prático, qual seja, **o da interpretação e tradução de textos antigos clássicos.**” (In: SCHLEIERMACHER, 1999, p. 14, grifo nosso).

É importante ressaltar que Schleiermacher, na condição de precursor da hermenêutica contemporânea¹, teve várias de suas propostas hermenêuticas alteradas e até refutadas pelos

¹ Para Braidá (In: SCHLEIERMACHER, 1999, p. 9): “A hermenêutica contemporânea, por sua vez, reconhecerá em Schleiermacher o seu precursor, devendo à problemática por ele desenvolvida grande parte de suas

teóricos das gerações seguintes. No entanto, determinados princípios hermenêuticos propostos por Schleiermacher continuaram sendo válidos para Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Emílio Betti e outros. A proposta hermenêutica de Schleiermacher não foi rechaçada, mas ampliada e especificada em alguns aspectos. Sobre isso, Manfred Frank (In: SCHLEIERMACHER, 2005, p. 83) comentou:

Hermenêutica e Crítica de Schleiermacher está, sem dúvida, ultrapassada em muitos aspectos. Em suas linhas básicas, porém, mostra-se como um princípio de grande atualidade, precisamente na presente situação de uma infrutífera discussão sobre o método entre as teorias da interpretação estruturalista e as da Filosofia da Linguagem analítica e hermenêutica. Em riqueza de cânones e recomendações concretamente utilizáveis para o trabalho de interpretação, como acentua E.D. Hirsch, ele não foi ultrapassado, e também não foi atingido por nenhum outro desde então.

Essa firmeza de algumas das premissas de Schleiermacher é o segundo ponto que deve ser enfatizado na presente subseção. Destacaremos, dentre os que estão ligados à literatura clássica, apenas os princípios hermenêuticos schleiermacherianos que, de uma forma ou de outra, foram preservados e validados pelos teóricos das gerações seguintes, especialmente os da hermenêutica contemporânea.

Até aqui já enfatizamos dois pontos importantes: (1) a hermenêutica, em suas origens, pretendia ser um auxílio para o estudo dos textos clássicos e (2) diversas premissas de Schleiermacher, o precursor da hermenêutica contemporânea, continuam tendo validade. Partindo desses dois pontos, estabeleceremos alguns conceitos e especificaremos alguns termos e vocábulos usados nesse segundo capítulo.

2.1.1 A relação entre a hermenêutica e os textos clássicos

Embora a hermenêutica de Schleiermacher estivesse ligada prioritariamente aos textos da literatura clássica, não se restringia exclusivamente a eles. Schleiermacher reconhecia que a hermenêutica poderia ser aplicada a outros objetos não textuais. A delimitação de sua proposta, porém, priorizava os escritos da Antiguidade clássica (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 87, grifo nosso):

orientações. O problema da compreensão aparece, assim, no núcleo de obras como *Ser e tempo* [*Sein und Zeit*, 1926] de M. Heidegger, *Verdade e método* [*Wahrheit und Methode*, 1961] de H.-G. Gadamer, *Do texto à ação* [*Du texte à l'action*, 1986] de P. Ricoeur. Por fim, na obra de E. Betti, *Teoria geral da interpretação* [*Teoria generale della interpretazione*, 1955], a determinação da 'metodologia hermenêutica' parte explicitamente das indicações de Schleiermacher."

Hermenêutica e Crítica, ambas disciplinas filológicas, ambas ciências da arte, pertencem uma a outra, pois o exercício de cada uma supõe a outra. Aquela é no geral a arte de compreender corretamente o discurso de alguém outro, **predominantemente o escrito**, e esta é a arte de avaliar corretamente e de constatar, à base de testemunhos e de dados suficientes, a autenticidade dos escritos e das passagens.

Novamente, de forma mais objetiva, o próprio Schleiermacher (2005, p. 112) destaca que a prioridade da sua proposta de interpretação recai sobre os textos escritos e não sobre os discursos orais:

Que a arte de interpretação realmente diz mais respeito à escrita do que à fala, vem do fato de o discurso oral, via de regra, contar com o auxílio de muitos elementos, pelos quais é dada uma compreensão *imediate*, possibilidade que foge da escrita, e sobretudo porque não se pode fazer uso, no discurso momentâneo, de regras singularizadas, que, no mais, não se mantêm na memória.

Ao comentar acerca dos primórdios da hermenêutica, Gadamer (1999, p. 570-571) faz uma clara alusão ao fragmento acima, na qual reconhece a delimitação feita por Schleiermacher em relação ao objeto da interpretação e da compreensão:

Convém recordar que na origem, e primordialmente, a hermenêutica tem como tarefa a compreensão dos textos. Foi somente Schleiermacher que minimizou o caráter essencial da fixação por escrito² com respeito ao problema hermenêutico, quando considerou que o problema da compreensão estava dado também face ao discurso oral, e quiçá na sua plena realização.

O próprio Gadamer (1999), em partes, tem opinião semelhante à de Schleiermacher no que diz respeito à ligação da hermenêutica com a compreensão de textos. Sobre isso, ele escreveu: “A disciplina clássica, que se ocupa da arte de compreender textos, é a hermenêutica.” (p. 262) e “Tudo isso, que caracteriza a situação do pôr-se de acordo na conversação toma sua versão propriamente hermenêutica, onde se trata de *compreender textos*.” (p. 562, grifo do autor).

Por outro lado, Gadamer entende que a abrangência da hermenêutica vai bem além dos textos literários (1999, p. 263):

A hermenêutica teria, até, de ser entendida então de uma maneira tão abrangente que teria de incluir em si toda esfera da arte e seu questionamento. Qualquer obra de arte, não apenas as literárias, tem que ser compreendida no mesmo sentido em que se tem de compreender qualquer outro texto, e esse compreender requer gabarito para tal. Com isso a consciência hermenêutica adquire uma extensão tão abrangente, que ultrapassa a da consciência estética.

² De acordo com o contexto da argumentação de Gadamer, “o caráter essencial da fixação por escrito” diz respeito ao discurso fixado historicamente na forma escrita: “Não obstante, para tudo o que chegou até nós através de cópias, é determinante o fato de que há uma vontade de sobrevivência que deu a si mesma uma forma própria para sua duração, a que chamamos literatura.” (*op. cit.*, p. 570).

[...] Ela elevou-se fundamentalmente acima de seu objetivo pragmático original, ou seja, de tornar possível ou facilitar a compreensão de textos literários.³

Deve ficar claro, contudo, que, embora esteja ampliando a proposta de Schleiermacher, Gadamer não discorda de que a hermenêutica também se ocupa – mas não só nem prioritariamente – da compreensão de textos literários.

Gadamer não foi o único a ampliar a abrangência da hermenêutica. Vários outros também o fizeram: Dilthey, Heidegger, Betti, entre outros. Entretanto, nenhum deles descartou a proposta inicial de Schleiermacher.

No presente capítulo, estamos usando a palavra hermenêutica, precisamente, no mesmo sentido que Schleiermacher utilizou. Repetindo as palavras de Gadamer (1999, p. 263), estamos mantendo o “objetivo pragmático original [da hermenêutica], ou seja, de tornar possível ou facilitar a compreensão de textos literários”.

2.1.2 Interpretação e compreensão dos textos clássicos

Para Schleiermacher (2005, p. 91-95), a hermenêutica é a arte de compreensão; da compreensão somente e não da apresentação da compreensão. Deve ficar evidente, pois, que o alvo da hermenêutica schleiermacheriana é a compreensão: “Uma vez que a hermenêutica deve conduzir à compreensão do conteúdo do pensamento [...]” (p. 95).

A compreensão, por sua vez, segundo Schleiermacher (1999, p.8), é a inteligibilidade própria das ciências humanas, distinta daquela das ciências naturais: a explicação, quantitativa e indutiva. Nessa acepção, portanto, a compreensão está ligada à apreensão das significações intencionais das atividades históricas concretas do homem. Acerca dessa relação da compreensão com a apreensão do sentido, ele mesmo declarou (2005, p. 123-124):

Alguns denominam *significado* aquilo que se pensa em si e por si no termo, e *sentido* aquilo que com ele se pensa numa determinada relação [sintática]. [...] Essa terminologia, porém, também não está bem de acordo com a linguagem, pois, em relação à compreensão, o sentido é exatamente a mesma coisa que o significado. A verdade é que, no trabalho de interpretação, o passar do mais indefinido para o definido é uma tarefa infinita. Onde um enunciado isolado significa em si um todo fechado, aí a diferença entre sentido e compreensão parece desaparecer, como no epigrama e na máxima. (grifo do autor)

O comentário abaixo, feito por Gadamer (1999, p. 299), também é muito útil para quem deseja entender o conceito de compreensão pertinente à proposta hermenêutica de Schleiermacher:

³ Cf. também *op. cit.*, p. 690.

O que essa fórmula quer dizer em Schleiermacher, é claro. Para ele, o ato da compreensão é a realização re-constitutiva de uma produção. [...] Essa melhor compreensão, que caracteriza o intérprete face ao autor, não se refere, por exemplo, à compreensão das coisas de que fala o texto, mas meramente à compreensão do texto, isto é, do que o autor teve em mente e ao que deu expressão.

Percebe-se que, para Schleiermacher, a ênfase hermenêutica não recai sobre a “compreensão das coisas de que fala o texto”. Ao contrário disso, a compreensão schleiermacheriana está ligada especificamente ao entendimento do texto em si. Não era do seu interesse a feição universal da hermenêutica, conforme as propostas de Heidegger, em *Ser e tempo*, e de Gadamer, em *Verdade e método*. Só lhe interessava a feição textual.

Outra ponderação de Gadamer reforça e facilita o entendimento da definição de compreensão para Schleiermacher. Desta vez avaliando a influência desse conceito schleiermacheriano sobre outros teóricos, Gadamer (1999, p. 365-366) afirma que Wilhelm Dilthey “pressupunha que o objeto da compreensão é o texto a ser decifrado e compreendido em seu sentido”. Dilthey, evidentemente, estava pressupondo a compreensão exatamente como Schleiermacher a conceituara.

A compreensão schleiermacheriana, portanto, não tem um valor filosófico, e sim textual. Gadamer (2005, p. 14) ratifica isso ao diferenciar sua proposta daquela da época de Schleiermacher: “Não foi minha intenção desenvolver uma ‘doutrina da arte’ do compreender, como pretendia ser a hermenêutica mais antiga. [...] Minha intenção verdadeira, porém, foi e é uma intenção filosófica”.

A declaração acima, de Gadamer, além de mostrar as diferentes propostas, revela outro detalhe da hermenêutica de Schleiermacher. Sua hermenêutica pretendia ser uma “doutrina”, com método, técnicas, regras etc. É exatamente nesse ponto que entra o seu conceito de interpretação. Para Schleiermacher (2005, p. 99), a interpretação é a arte hermenêutica para se alcançar a compreensão. Para compreender é necessário interpretar, isto é, usar a arte, com suas regras, técnicas e método.

Diante disso, não se pode esquecer que o alvo da hermenêutica schleiermacheriana não era simplesmente compreender, mas compreender corretamente (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 87, grifo nosso):

Hermenêutica e Crítica, ambas disciplinas filológicas, ambas ciências da arte, pertencem uma a outra, pois o exercício de cada uma supõe a outra. **Aquela é no geral a arte de compreender corretamente o discurso de alguém outro, predominantemente o escrito**, e esta é a arte de avaliar corretamente e de constatar, à base de testemunhos e de dados suficientes, a autenticidade dos escritos e das passagens.

Caso não se importe com o rigor da interpretação, o hermeneuta poderá chegar a uma compreensão equivocada ou a uma não-compreensão: “a práxis [interpretativa] mais rigorosa baseia-se na ideia de que a não-compreensão se dá por si e que a compreensão precisa ser querida e buscada sob todos os aspectos” (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 113). Por outro lado, “a práxis não rigorosa na arte baseia-se na ideia de que a compreensão se dá por si e expressa a meta de modo negativo: ‘os mal-entendidos devem ser evitados’.” (2005, p. 112).

De acordo com a ótica de Schleiermacher (2005, p. 111), o sucesso ou o fracasso da tarefa interpretativa depende da sua execução segundo a arte, ou seja, segundo as técnicas e o método hermenêuticos:

A diferença entre a interpretação feita conforme a arte e a não conforme a arte não está na diferença entre o familiar e o estranho, nem na diferença entre a fala e a escrita, mas consiste sempre nisto, que a um se quer compreender corretamente, e a outra não.

Consequentemente, as interpretações sem o rigor metódico podem até gerar compreensão, mas será uma compreensão, possivelmente, incorreta. Para Schleiermacher, muitas interpretações geram compreensão equivocada. Como exemplo, ele cita a interpretação alegórica, que não deve ser confundida com a interpretação da alegoria; a interpretação cabalística e a interpretação dogmática (2005, p. 104-107).

Aproveitamos, por fim, para salientar que, na ótica de Schleiermacher (2005, p. 112), semelhantemente à compreensão, a interpretação está ligada prioritariamente aos textos escritos:

Que a arte de interpretação realmente diz mais respeito à escrita do que à fala, vem do fato de o discurso oral, via de regra, contar com o auxílio de muitos elementos, pelos quais é dada uma compreensão *imediate*, possibilidade que foge da escrita, e sobretudo porque não se pode fazer uso, no discurso momentâneo, de regras singularizadas, que, no mais, não se mantêm na memória.

Em suma, para Schleiermacher, a apreensão do sentido, isto é, a compreensão correta – prioritariamente, mas não só – dos textos da literatura clássica é o alvo da hermenêutica, cujas técnicas estão na interpretação. Ao interpretar a literatura clássica conforme o rigor da arte hermenêutica, o estudioso será recompensado com a apreensão do sentido textual correto.

Antes de avançarmos, é indispensável fazermos uma ressalva acerca do resultado esperado pela práxis interpretativa rigorosa: a compreensão correta. Segundo o próprio Schleiermacher, não se deve achar que o resultado da interpretação, mesmo a rigorosa no cumprimento da arte, é completo, perfeito. Esse resultado, a compreensão, deve ser novamente submetido à avaliação do intérprete, o que deve ocorrer infinitamente: “A expo-

sição da compreensão para outro é novamente uma apresentação, portanto discurso, portanto, não hermenêutica, mas objeto da hermenêutica.” (SCHLEIERMACHER, 1999, p. 68).

Sobre a ótica schleiermacheriana da infinitude da tarefa hermenêutica escreveram Celso Reni Braida (In: SCHLEIERMACHER, 1999, p.19) e Manfred Frank (In: SCHLEIERMACHER, 2005, p. 29), respectivamente:

A apreensão do pensamento do outro, logo, a compreensão correta do discurso alheio, se realiza através da compreensão da linguagem em que ele expressou o seu pensamento. [...] O que se pressupõe e o que se encontra em hermenêutica é apenas linguagem (doch am Ende alles voraussetzende und alles zu findende Sprache ist). Mais ainda, “o resultado da operação hermenêutica é novamente linguagem”.

A compreensão bem-sucedida nunca chegará a ser evidente e não obtém, da certeza singular daqueles que compreendem, nenhum tipo de garantias metafísicas para a sua correção. É importante esclarecer que Schleiermacher aplica essa ressalva não apenas para o caso de textos que se tornaram estranhos devido à distância temporal.

Feita essa ressalva, podemos ir adiante.

Os conceitos de compreensão e interpretação schleiermacherianos, conforme vistos um pouco acima, foram ampliados pelos teóricos das gerações seguintes. Na hermenêutica contemporânea, interpretar e compreender já não têm os mesmos significados que tinham para Schleiermacher. Compreender, por exemplo, para a hermenêutica contemporânea, tem um valor epistemológico e ontológico (PALMER, 2006, p. 20):

Como sugeriremos nos capítulos seguintes, a compreensão é simultaneamente um fenômeno epistemológico e ontológico. A compreensão literária tem que se enraizar em modos de compreensão mais latos e primordiais que têm a ver com o nosso próprio ser-no-mundo. Portanto, compreender uma obra literária não é uma espécie de conhecimento científico que foge da existência para um mundo de conceitos; é um encontro histórico que apela para a experiência pessoal de quem está no mundo.

Gadamer (1999), como um dos representantes da hermenêutica contemporânea, evidencia esse valor epistemológico e ontológico da compreensão, quando afirma que “compreender é o caráter ôntico original da própria vida humana” (p. 393) e que “nossa compreensão há de conter sempre, ao mesmo tempo, a consciência da própria filiação da obra ao nosso próprio mundo”. (p. 435). Ele dá outra evidência do referido valor ao fazer o seguinte comentário acerca da hermenêutica de Heidegger: “Heidegger somente entra na problemática da hermenêutica e das críticas históricas com a finalidade ontológica de desenvolver, a partir delas, a pré-estrutura da compreensão.” (p. 400).

Não deve restar dúvida, portanto, de que a definição de compreensão para a hermenêutica contemporânea é diferente daquela estabelecida por Schleiermacher. O mesmo vale para o conceito de interpretação, que foi igualmente ampliado pela hermenêutica contemporânea, recebendo também um valor ôntico. Palmer (2006, p. 20) assim a conceituou:

“A interpretação é, portanto, talvez o ato essencial do pensamento humano; na verdade, o próprio fato de existir pode ser considerado como um processo constante de interpretação”. Por sua vez, Gadamer (1999, p. 459) afirma que “a interpretação não é um ato posterior e oportunamente complementar à compreensão, porém, compreender é sempre interpretar, e, por conseguinte, a interpretação é a forma explícita da compreensão”.

Como pode ser notado, na hermenêutica contemporânea, interpretar já não tem mais relação alguma com regras e métodos, como em Schleiermacher. Os três excertos abaixo, de Gadamer (1999), evidenciam a distância entre os conceitos de interpretação para Schleiermacher e para a hermenêutica contemporânea:

A interpretação, num certo sentido, é um fazer segundo um anterior (Nachschaffen), mas esse, não segue um ato criativo precedente, mas sim a figura de uma obra criada, que alguém, na medida em que aí encontre sentido, deve trazer à representação. (p. 200).

Interpretar significa justamente colocar em jogo os próprios conceitos prévios, com a finalidade de que a intenção do texto seja realmente trazida à fala para nós. (p. 578).

A interpretação não é tampouco, para nós, um comportamento pedagógico, mas a realização da própria compreensão, que não se cumpre primeiramente só para aqueles em cujo benefício se interpreta, mas também para o próprio intérprete e somente no caráter expresso da interpretação linguística. (p. 579).

Não é possível negar que a hermenêutica contemporânea fez uma ampliação considerável nos conceitos de compreensão e interpretação propostos por Schleiermacher. Ela os tirou do nível puramente textual, elevando-os à universalidade. Porém, faz-se necessário destacar que os referidos conceitos foram ampliados, mas não foram descartados. Gadamer (1999, p. 581-582), por exemplo, ao falar da tarefa do filólogo, reafirma a proposta hermenêutica de Schleiermacher:

A interpretação da música ou da poesia, quando executadas, não diferem essencialmente da compreensão de um texto, quando é lido: Compreender implica sempre interpretar. **O que faz o filólogo consiste também em tornar legíveis e compreensíveis os textos ou, o que dá no mesmo, em assegurar a correta compreensão de um texto face a seus possíveis mal-entendidos.** E então já não há nenhuma diferença de princípio entre a interpretação que uma obra experimenta por sua reprodução e a que é produto do filólogo. (grifo nosso)

No comentário abaixo, de uma forma muito mais clara e objetiva, Gadamer (1999, p. 265) testemunha novamente acerca da utilidade e atualidade dos princípios da hermenêutica textual de Schleiermacher:

Schleiermacher, de cuja teoria hermenêutica ainda nos ocuparemos mais tarde, está inteiramente empenhado em reconstruir na compreensão a determinação original de uma obra. Pois arte e literatura, que nos são transmitidas do passado, nos chegam

desenraizadas de seu mundo original. Nossas análises já demonstraram que isso vale para todas as artes, e portanto também para a literatura, mas que é particularmente evidente para as artes plásticas.

Mesmo quando compara as propostas de Hegel⁴ às de Schleiermacher, Gadamer não descarta a atualidade dos princípios básicos idealizados por este último. Gadamer, de fato, reconhece que “Hegel aponta para além da dimensão global em que se havia colocado o problema da compreensão em Schleiermacher” (1999, p. 268). Contudo, ele reconhece a proximidade dos dois em relação a determinadas premissas básicas:

A experiência hermenêutica fundamental não se articulava somente na tensão entre estranheza e familiaridade, compreensão e mal-entendido, que era o que dominava o projeto de Schleiermacher. Ao contrário, ao final vimos que, com sua teoria da perfeição adivinatória da compreensão, Schleiermacher se apresenta em imediata proximidade a Hegel. (p. 689)

Gadamer não é o único a reconhecer a atualidade de alguns dos princípios básicos da hermenêutica textual de Schleiermacher. Paul Ricoeur também o faz. Ao falar das más interpretações, ele escreve: “Ora, sabemo-lo desde Schleiermacher, há hermenêutica onde houve primeiramente má interpretação.” (RICOEUR, 1988, p. 20).

É razoável, portanto, crermos que diversas premissas da hermenêutica de Schleiermacher continuam válidas. O que aconteceu em alguns casos foi uma simples substituição da terminologia. Alguns termos que Schleiermacher aplicou a determinados conceitos foram substituídos por outros na hermenêutica contemporânea. Para dar um exemplo relevante, a própria hermenêutica schleiermacheriana já não é mais denominada de hermenêutica e sim de exegese. As seguintes palavras de Paul Ricoeur (1988, p. 5) deixam esse fato evidente:

Não é inútil lembrar que o problema hermenêutico se colocou primeiro que tudo nos limites da *exegese*, isto é, no quadro duma disciplina que se propõe compreender um texto, de o compreender a partir da sua intenção, sobre o fundamento daquilo que ele quer dizer. (grifo do autor)

Esse não é o único fragmento no qual Ricoeur chama de exegese aquilo que antes era denominado de hermenêutica por Schleiermacher. Ao definir interpretação, Ricoeur (1988, p. 14-15) nos dá outro exemplo da referida substituição terminológica:

Em compensação, o conceito de interpretação recebe ele também uma acepção determinada; proponho dar-lhe a mesma extensão que ao símbolo; *a interpretação, diremos, é o trabalho de pensamento que consiste em decifrar o sentido escondido no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal*; mantenho assim a referência inicial à exegese, isto é, à interpretação dos sentidos escondidos. (grifo do autor)

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).

Diante de tudo isso, não se pode ignorar a diferença existente entre os conceitos usados por Schleiermacher e aqueles adotados pela hermenêutica contemporânea. As diferenças, conforme mostramos, devem-se ora à ampliação das abordagens teóricas ora à simples substituição terminológica. Seja como for, é indispensável ser preciso no uso dos termos e conceitos próprios da hermenêutica.

Sendo assim, queremos encerrar esse subtópico fazendo três observações. Em primeiro lugar, deve ficar evidente que o presente capítulo da dissertação não usará a terminologia da hermenêutica contemporânea, mas a schleiermacheriana, segundo a qual: (1) *compreender* é apreender o sentido do texto em si, e não a compreensão das coisas de que fala o texto; e (2) *interpretar* é a arte hermenêutica, cuja práxis está ligada a regras, técnicas e método.

O presente capítulo, em segundo lugar, como Schleiermacher, também prioriza o uso da hermenêutica em relação ao entendimento dos textos clássicos, especialmente o de Aristófanes. Dessa forma, ele tem um valor exegetico, segundo a terminologia contemporânea.

Em terceiro lugar, precisa estar patente que o uso da hermenêutica de Schleiermacher não representa um retrocesso teórico. Pois, conforme já mostramos, sua hermenêutica não foi rechaçada, mas ampliada. Mesmo recebendo uma terminologia distinta da original, diversos princípios da hermenêutica schleiermacheriana continuam sendo válidos para a hermenêutica contemporânea.

2.1.3 A hermenêutica e o sentido textual

A proposta hermenêutica de Schleiermacher fundamenta-se na busca pelo sentido correto dos textos. Essa busca, segundo o próprio Schleiermacher, dá-se através da observação de algumas regras de interpretação: “Regras gerais, para a determinação correta da significabilidade, deixam-se fornecer parcamente” (1999, p.85). Isso, inclusive, já foi apresentado no subtópico anterior.

Entretanto, nessa “determinação correta da significabilidade”, está presente uma questão crucial: segundo a hermenêutica schleiermacheriana, cada texto tem apenas um único sentido correto. É o próprio Schleiermacher quem apresenta essa questão no comentário abaixo (1999, p. 63-64):

Ora, se uma passagem é tomada alegoricamente, então, o sentido alegórico é também o sentido único e simples da passagem, pois ela não tem nenhum outro; e se alguém quiser compreendê-la historicamente, então, não restituirá o sentido das

palavras novamente, pois ele não lhes atribuirá o significado que elas têm no contexto da passagem; assim como, em caso inverso, quando uma passagem de intenção diferente é explicada alegoricamente.

Pelo comentário acima, fica claro que Schleiermacher está se referindo especificamente a determinados fragmentos textuais. A nota acima, por exemplo, faz alusão a um fragmento textual que contém uma alegoria. No entanto, Schleiermacher (1999, p. 75) aplica igualmente esse princípio a outros elementos textuais, além de fragmentos:

Agora, disto segue-se que o princípio da unidade do significado vale sempre tanto para o elemento formal como para o material. Cada partícula e cada flexão tem um único significado verdadeiro, em relação ao qual cada emprego se relaciona como o particular para com o universal e, portanto, cada emprego em relação a outro como um particular aos outros (particulares).

Como a práxis da interpretação schleiermacheriana se dá por meio da observação de regras, o único sentido correto de um fragmento textual também deve ser buscado por meio delas. No excerto a seguir, Schleiermacher explica uma das regras necessárias para a determinação do sentido correto de uma passagem: é o contexto de uma passagem que deve determinar o seu sentido exato. Leiamos a explicação (1999, p. 70):

A regra é, por isso, a principal, porque cada determinação e fixação do particular deve ser uma operação progressiva que, a partir da interpretação do particular, determina por fim o sentido preciso do singular através de toda a sua circunvizinhança.

Celso Braidá (In: SCHLEIERMACHER, 1999, p. 17-18) faz um comentário muito feliz acerca da regra acima, no qual reforça a ideia do sentido textual exato:

Seja uma palavra ou uma frase, quando isolada ela tem apenas um significado (Bedeutung) indeterminado e indefinido (múltiplo); ela terá um sentido (Sinn) preciso, portanto, um sentido unívoco, quando estiver no interior de um conjunto de frases coordenadas, o qual delimita um único uso dentre os vários possíveis.

Diante de tudo quanto foi apresentado acima, fica novamente patente que a hermenêutica de Schleiermacher é puramente textual. É exatamente por isso que a hermenêutica contemporânea a denomina de exegese ao invés de hermenêutica. Somente quando examinada sob a perspectiva textual, a proposta de Schleiermacher será entendida corretamente. Se for analisada sob a ótica da hermenêutica contemporânea, cujo conceito de compreensão envolve “a consciência da própria filiação da obra ao nosso próprio mundo” (GADAMER, 1999, p. 435), a proposta interpretativa de Schleiermacher será considerada absurda ou, no mínimo, não será entendida.

Pelo fato de a entenderem corretamente, vários teóricos da hermenêutica contemporânea confirmam a validade do princípio schleiermacheriano apresentado há pouco. Mais que isso,

eles reconhecem que o sentido textual, tal qual proposto por Schleiermacher, é o ponto de partida para que o intérprete possa “colocar em jogo os próprios conceitos prévios”, conforme a definição contemporânea de interpretação.

Gadamer, por exemplo, afirma que a experiência hermenêutica não pode se extraviar do sentido expresso no texto em si. Em outras palavras, a compreensão das coisas de que fala o texto estará condicionada à apreensão do sentido contido no texto propriamente dito. Leiamos as palavras do próprio Gadamer (1999):

Disso podemos extrair que o que é verdadeiramente comum a todas as formas da hermenêutica é que o sentido de que se trata de compreender somente se concretiza e se completa na interpretação, mas que, ao mesmo tempo, **essa ação interpretadora se mantém inteiramente atada ao sentido do texto**. Nem o jurista nem o teólogo vêm na tarefa da aplicação uma liberdade face ao texto. (p. 493, grifo nosso)

Também a experiência hermenêutica tem sua própria consequência, a de ouvir sem extraviar-se. [...] Aquele que procura compreender um texto tem também que manter a distância alguma coisa, ou seja, tudo o que se faz valer como expectativa de sentido a partir dos próprios preconceitos, **desde o momento em que o próprio sentido do texto o rechaça**. (p. 674, grifo nosso)

Para Gadamer, o sentido do texto em si é o ponto de partida para interpretação, segundo a definição da hermenêutica contemporânea, mas não corresponde à totalidade da tarefa de interpretar. Na visão de Gadamer, que atribui à hermenêutica um valor universal e filosófico, constitui-se em um reducionismo limitar a interpretação à apreensão do sentido textual (1999, p. 548, grifo nosso):

Teremos de nos perguntar quais são as condições sob as quais se coloca esta tarefa diferente. **Pois é certo que, face à real experiência hermenêutica que compreende o sentido do texto, a reconstrução do que o autor pensava realmente é uma tarefa reduzida**.

Deve ficar claro, entretanto, que Gadamer não descarta a proposta de Schleiermacher, mesmo que a considere reducionista.

Paul Ricoeur também apresenta a apreensão do sentido textual como o ponto de partida para a interpretação. Contudo, ele aplica um novo termo para o sentido textual em questão: símbolo. Segundo sua proposta, a interpretação, ou seja, “a decifração do sentido escondido” só pode acontecer mediante a apreensão do símbolo, isto é, do sentido direto, primário e literal daquilo que se deseja interpretar (RICOEUR, 1988, p. 14-15, grifo do autor):

Chamo de símbolo a toda a estrutura de significação em que um sentido direto, primário, literal, designa por acréscimo um outro sentido indireto, secundário, figurado, que apenas pode ser apreendido através do primeiro. Esta circunscrição das expressões com sentido duplo constitui precisamente o campo hermenêutico.

Em compensação, o conceito de interpretação recebe ele também uma acepção determinada; proponho dar-lhe a mesma extensão que ao símbolo; *a interpretação, diremos, é o trabalho de pensamento que consiste em decifrar o sentido escondido no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal*; mantenho assim a referência inicial à exegese, isto é, à interpretação dos sentidos escondidos. Símbolo e interpretação tornam-se assim conceitos correlativos; há interpretação onde existe sentido múltiplo, e é na interpretação que a pluralidade dos sentidos é tornada manifesta.

Como se pôde ver, o princípio da unicidade da significação correta do texto, conforme a proposta de Schleiermacher, não foi descartada pela hermenêutica contemporânea. Esta – uma vez que suas pretensões universais e filosóficas não foram atendidas – fez apenas ampliações naquele, tornando-o em ponto de partida apenas.

Essa proposta de Schleiermacher também será muito útil para o presente capítulo da dissertação. Afinal de contas, como aquele teórico, desejamos apreender o sentido correto das várias passagens do teatro aristofânico. Concentrar-nos-emos nesse ponto de partida. Somente depois de alcançar o entendimento do texto em si, será possível caminhar em direção a uma hermenêutica mais universal e filosófica, em que se colocam no jogo aristofânico os próprios conceitos prévios, como propõem os hermeneutas contemporâneos.

2.1.4 Compreender: romper distâncias e barreiras

Quem já leu⁵ alguma obra da literatura clássica, seja grega ou latina, notou que existe uma distância significativa entre o seu mundo e o mundo reportado pelo texto. Essa distância diz respeito a vários fatores: tempo, geografia, política, costumes, economia etc. Embora não seja exclusividade da literatura clássica, a referida distância está presente de forma marcante nos textos gregos e latinos da Antiguidade.

Em sua proposta hermenêutica, Schleiermacher reconhece a existência da referida distância. Mais que isso, ele declara que o intérprete tem diante de si a importante tarefa de vencer tal distância; tarefa chamada de equiparação. Caso a distância não seja superada, não será possível compreender corretamente o texto (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 111):

Se somente textos antigos e de língua estrangeira tivessem necessidade da arte [interpretativa], então os leitores originários (primeiros) não a teriam necessitado, e arte, por conseguinte, estaria baseada na diferença entre eles e nós. Essa diferença, contudo, precisa primeiro ser superada pelo conhecimento da linguagem e da História. A interpretação apenas se inicia após uma bem-sucedida equiparação.

⁵ Estamos nos referindo ao leitor ulterior, especialmente o da atualidade.

Esse princípio da distância, que ocupa um lugar de grande importância na proposta hermenêutica de Schleiermacher, não é descartado pelos teóricos da hermenêutica contemporânea. Gadamer, por exemplo, admite a existência dessa distância no trecho abaixo (1999, p. 259):

Não obstante, o mundo que uma obra da literatura universal atribui a si própria pode estar apartado, por uma enorme distância, do mundo original, para dentro do qual a obra reporta. Portanto, não se trata mais, certamente, do mesmo “mundo”. Todavia, o sentido normativo, que está contido no conceito da literatura universal, ainda significa que as obras, que a ela pertencem, continuam falando, embora o mundo a que falam seja completamente diferente.

Além de admitir a existência da distância entre o mundo do leitor ulterior e o mundo ao qual a obra reporta, Gadamer (1999, p. 443) reconhece a sua importância para a hermenêutica:

Essa distinção deve acontecer, antes, na própria compreensão, e é por isso que a hermenêutica tem de indagar como se dá isso. Mas isso implica elevar ao primeiro plano o que na hermenêutica anterior ficava à margem: a distância de tempo e seu significado para a compreensão.

Deve ficar evidente que Gadamer, em momento algum, refutou a tarefa de equiparação proposta por Schleiermacher. Por outro lado, é importante destacar que ele emendou vários detalhes da equiparação schleiermacheriana. Ele, por exemplo, corrigiu o fato de que a equiparação deve ocorrer com o leitor original e não com o autor (1999, p. 298):

Evidentemente que também para Schleiermacher coloca-se uma tarefa especial, lá onde se tem de superar uma distância no tempo. Schleiermacher chama-o de “equiparação com o leitor original”. Mas essa “operação do ser igual”, a produção linguística e histórica dessa igualdade não é para o verdadeiro ato do compreender, que, para ele, não é a equiparação com o leitor original, mas a equiparação com o autor, através da qual o texto é aberto como manifestação vital própria de seu autor. O problema de Schleiermacher não é o da obscuridade da história mas a obscuridade do tu.

Gadamer não foi o único teórico da hermenêutica contemporânea a reconhecer a importância da equiparação schleiermacheriana. Outros também o fizeram. Palmer fala do tema no seu livro *Hermenêutica* (2006, p. 187-188). Ricoeur também trata do assunto. De forma bastante relevante, ele, à semelhança de Schleiermacher, declara que a equiparação é a questão mais profunda da hermenêutica (RICOEUR, 1988, p. 18):

Ao propor religar a linguagem simbólica à compreensão de si, penso dar satisfação ao voto mais profundo da hermenêutica. Toda a interpretação se propõe vencer um afastamento, uma distância, entre a época cultural passada à qual pertence o texto e o próprio intérprete. Ao superar esta distância, ao tornar-se contemporâneo do texto, o exegeta pode apropriar-se do sentido: de estranho ele quer torná-lo próprio, isto é, fazê-lo seu; é portanto o engrandecimento da própria compreensão de si mesmo que ele persegue através da compreensão do outro.

Como se pode ver, o princípio da equiparação é reconhecidamente importante para a hermenêutica. Para o leitor ulterior, será muito difícil chegar a uma compreensão correta do texto em si enquanto não ocorrer a superação da distância que o separa do mundo que é reportado na obra.

É exatamente nesse princípio da equiparação que repousa o presente capítulo da dissertação. Para compreendermos⁶ corretamente o teatro cômico de Aristófanes, precisamos, ao máximo, transpor as barreiras culturais, geográficas, políticas, religiosas etc. existentes entre ele e nós, os leitores modernos.

2.2 A equiparação como condição para entender o papel do poeta educador

Sem dúvida, nos séculos V e IV a.C., os espectadores do teatro ateniense entendiam satisfatoriamente as lições transmitidas pelos poetas educadores da cidade. Esse entendimento não só acontecia como era esperado pelos mestres do teatro grego, que chegavam a considerar, vez por outra, os espectadores como personagens do drama (DUARTE, 2000, p. 162)⁷. Podemos até crer que um detalhe ou outro, dependendo de cada espectador, não fosse facilmente entendido. Contudo, em sua maior parte, as peças encenadas em Atenas eram entendidas pelo público.

A facilidade para o espectador do teatro grego apreender o sentido do que era encenado devia-se a vários fatores. Um deles era a vivacidade das linguagens oral e corporal, próprias do teatro. Schleiermacher (2005, p. 112) assevera que, diante do discurso oral, ocorre uma compreensão imediata:

Que a arte de interpretação realmente diz mais respeito à escrita do que à fala, vem do fato de o discurso oral, via de regra, contar com o auxílio de muitos elementos, pelos quais é dada uma compreensão *imediata*, possibilidade que foge da escrita, e sobretudo porque não se pode fazer uso, no discurso momentâneo, de regras singularizadas, que, no mais, não se mantêm na memória.

Contudo, um dos fatores que mais contribuía para essa “compreensão imediata” era a semelhança entre a realidade do poeta pedagogo e a de sua plateia. Não havia diferenças relevantes entre eles. O poeta tinha aproximação com os seus espectadores em vários

⁶ Não se pode esquecer que estamos usando a terminologia própria de Schleiermacher, e não a da hermenêutica contemporânea.

⁷ Na cena inicial de *Acarnenses*, por exemplo, o poeta transforma o teatro na Pnix, onde os espectadores são convidados a participar da ficção representando a si mesmos, cidadãos atenienses (DUARTE, *op. cit.*, p. 227). A mesma transformação ocorre na *Assembleia de mulheres* (cf. vv. 578-585).

aspectos: na língua usada, nos costumes, na política, na geografia, na religiosidade etc. Isso tudo facilitava a compreensão da peça encenada.

Embora tenhamos nos referido especificamente aos espectadores, tudo quanto foi afirmado também se aplica aos leitores originais do teatro grego de então. É um erro pensar que não existiam leitores naquele momento histórico. O próprio Aristófanes, em vários trechos de *Rãs*, faz menção dos leitores daquela época. É durante a leitura de *Andrômeda* que Dioniso (cf. vv. 52-67) tem a ideia de ir ao Hades buscar Eurípides, que é retratado como representante da cultura livresca (cf. vv. 943 e 1409). O coro da mesma peça afirma que os espectadores eram dotados de sabedoria e habilidades adquiridas com a leitura (cf. vv. 1109-1118).

É possível que, além de simples menção dos leitores, Aristófanes tenha escrito suas peças para divulgá-las entre eles. O argumento em favor dessa ideia vem de um trecho da parábase das *Nuvens* (vv. 518-527), no qual o coro, depois de revelar a insatisfação do poeta diante da derrota sofrida no concurso das Grandes Dionísias de 423 a.C.⁸, anuncia o lançamento da nova versão da peça, que talvez não tenha sido preparada para ser encenada novamente. Segundo Adriane Duarte (2000, p. 21), “o autor teria revisto *Nuvens* com o intuito de fazê-la circular entre leitores, que podiam não ser muitos, mas que já existiam então”.⁹

Os leitores do teatro grego, nos séculos V e IV a.C., sem dúvida, já existiam. Mais que isso, eles, como os espectadores em relação às encenações, tinham facilidade para apreender o sentido das obras que liam. Afinal de contas, a realidade de ambos tinha semelhança com a do poeta pedagogo. Nesse sentido, o leitor e o espectador do teatro grego contemporâneo de Aristófanes tinham entre si uma proximidade muito grande. Adriane Duarte (2000, p. 18) declara que o teatro grego de então promovia “a identificação do espectador com o leitor e do ator com o texto”.

A mesma relação de semelhança que estabeleceu entre o falante e o ouvinte, Schleiermacher aplicou ao par autor e leitor original: “Deve-se, na derivação de um particular determinado, partir apenas daquela clareza e determinidade da unidade das palavras, que o autor e o leitor original podiam ter em comum.” (1999, p. 77). A semelhança entre a realidade do poeta como pedagogo da cidade e a dos cidadãos, tanto na condição de espectadores quanto de leitores, era um dos fatores que mais contribuía para aquela “compreensão imediata” da qual falamos há pouco.

⁸ Ocasão em que apresentou *Nuvens*.

⁹ Citando Dover (1988), Adriane diz ainda que há “um indicio de que ele não se preocupava unicamente com o efeito dramático de sua obra, mas também levava em consideração um público leitor, por mais restrito que fosse nessa ocasião.” (*op. cit.*, p. 134).

Que os espectadores e os leitores originais entendiam a mensagem ensinada pelo poeta educador da cidade é um fato quase óbvio. Mas será que o mesmo pode ser dito dos leitores ulteriores, especialmente o hodierno? Provavelmente, não. Sem a superação da distância que os separa do contexto geral do poeta como mestre da cidade e dos seus leitores/espectadores originais será difícil entender corretamente a comédia de Aristófanes.

Os próximos subtópicos têm como objetivo demonstrar que, sem realizar a tarefa de equiparação proposta por Schleiermacher, os leitores ulteriores da comédia aristofânica encontrarão não poucas dificuldades para compreender de forma satisfatória a mensagem do poeta como educador da cidade de Atenas. De modo semelhante ao que fizemos no primeiro capítulo, tomaremos *Acarnenses* como *corpus* dessa seção.

Antes de proceder à demonstração, porém, é indispensável que façamos um esclarecimento acerca das diferenças entre equiparação e comentário.

2.2.1 Equiparação ou comentário?

A equiparação com um texto clássico qualquer e o comentário feito a esse mesmo texto têm, entre si, uma proximidade muito grande. A imbricação entre eles é tão significativa que pode conduzir a uma redução do valor daquilo que será apresentado nas demonstrações constantes dos próximos subtópicos. Daí segue-se a necessidade de distingui-las.

Conforme já aludimos, a interpretação schleiermacheriana é feita por meio da observação de algumas regras básicas, por exemplo: atribuir a uma palavra apenas o sentido indicado pela frase; compreender um enunciado a partir do seu contexto; ao tentar entender as partes ou o todo da obra, levar em consideração a possível intenção do autor em relação ao público; verificar as passagens paralelas dentro da própria obra, bem como nas demais produções do autor; comparar o autor da obra em apreço com outros, especialmente os contemporâneos; e conhecer o contexto – histórico, político, geográfico, econômico etc. – ao qual o texto alude.¹⁰

Por sua vez, para observar cada uma dessas regras, o leitor ulterior tem à sua disposição várias ferramentas. Ao procurar, por exemplo, o sentido adequado de uma determinada palavra dentro da frase, o intérprete tem ao seu dispor diversos instrumentos: dicionários, especialmente aqueles da língua original do texto; concordâncias lexicais; escólios feitos à

¹⁰ Como não é nosso propósito detalhar a hermenêutica de Schleiermacher, mas apenas demonstrar que a equiparação é necessária ao processo de compreensão da comédia de Aristófanes, recomenda-se a leitura na íntegra do postulado daquele teórico. Duas boas traduções portuguesas da obra de Schleiermacher estão alistadas nas referências bibliográficas.

palavra pesquisada; obras de outros autores, em que se pode comparar o autor pesquisado com os demais em relação à palavra estudada; por exemplo.

Outrossim, ao tentar entender o sentido de um enunciado específico, o mesmo leitor precisará novamente de ferramentas: compêndios, seja de história, de geografia ou de outra área, conforme a exigência do enunciado; comentários, para ver o entendimento que outros tiveram do mesmo fragmento; escólios anexados ao trecho pesquisado; traduções, que tornarão possível a comparação entre várias possibilidades de versão do enunciado; entre outras.

Visto por essa ótica, portanto, o comentário é uma ferramenta para a compreensão e, conseqüentemente, para a equiparação.

Contudo, o comentário também pode ser a forma de se exteriorizar ou textualizar uma equiparação realizada. Desse modo, a equiparação já realizada e textualizada por alguém, isto é, o comentário pode ser uma ferramenta para a equiparação de outro, que também poderá exteriorizar a sua compreensão. Essa tarefa, para Schleiermacher (1999, p. 68), é interminável: “A exposição da compreensão para outro é novamente uma apresentação, portanto discurso, portanto, não hermenêutica, mas objeto da hermenêutica”.

Diante disso, não se pode pensar que a equiparação com um texto clássico qualquer se limita à simples leitura de comentários feitos a esse mesmo texto. Quem ignora isso corre um sério risco: o de terceirizar o conhecimento acerca da obra. Tal leitor não conhecerá a obra em si, mas os comentários de alguém acerca da obra. As palavras abaixo de Schleiermacher são importantes e tratam dessa imbricada relação da equiparação com os comentários (2005, p. 120, grifo nosso):

Antes do início do procedimento hermenêutico precisa-se saber em que proporção os dois lados¹¹ devem ser aplicados (Cf. § 12). **Então precisa-se estabelecer entre si e o autor a mesma relação que existia entre ele e seu endereço originário**¹². Conhecimento, portanto, de todo o contexto de vida e da relação entre as duas partes. Quando isso não se dá direito, então surgem problemas, que queremos evitar. **Comentários antecipam isso e querem solucioná-lo. Quem os utiliza submete-se a uma autoridade, e somente obtém uma compreensão autônoma quando novamente submete essa autoridade ao seu próprio juízo.** Se o discurso é diretamente dirigido a mim, então também precisa ser pressuposto que o falante me pense assim como eu tenho consciência que sou, mas, como a conversa usual mostra que muitas vezes isso não se dá assim, precisamos proceder ceticamente.

Com tudo isso em mente, portanto, deve ficar bastante claro que, nos exemplos alistados nos próximos subtópicos, as demonstrações da necessidade de equiparação com cada

¹¹ Gramatical e psicológico ou histórico, aos quais devem ser aplicados dois métodos: divinatório e comparativo (SCHLEIERMACHER, 1999, 2005).

¹² Nessa frase, novamente, está presente o conceito de equiparação.

conteúdo do poeta foram textualizadas, o que, inevitavelmente, assume a forma de comentário. Deve, igualmente, ficar patente que tentamos apenas, de forma muito abreviada, mostrar a compreensão textual obtida com cada equiparação, as quais foram alcançadas por meio do uso de técnicas, de regras, que, por sua vez, contaram com o auxílio de várias ferramentas, dentre elas, alguns comentários existentes.

Face ao exposto, não se pode confundir a equiparação com o comentário, mesmo que ambos digam respeito à mesma passagem. Tampouco se deve reduzir a equiparação à simples leitura de um comentário, a menos que o leitor se contente em ter um conhecimento terceirizado.

2.2.2 A equiparação com o conteúdo linguístico do poeta

Conforme demonstrado no primeiro capítulo, o poeta, em sua função de educador da cidade, permeia seu texto com informações pertencentes a várias áreas, inclusive a linguística. De forma muito recorrente, o poeta constrói suas brincadeiras fundamentado em elementos da linguística, especialmente em palavras com duplo sentido, em trocadilhos e em neologismos.

Dentre todos os conteúdos entrelaçados aos pensamentos do poeta como mestre da cidade, um dos que mais necessita de equiparação é o linguístico. Essa necessidade aumenta mais ainda quando o texto utilizado for uma tradução, pois o leitor só encontrará o cerne da piada na língua original do texto. Sobre a equiparação com o conhecimento linguístico, Gadamer (1999, p. 403) declarou:

Face a qualquer texto, nossa tarefa é não introduzir, direta e acriticamente, nossos próprios hábitos linguísticos – ou, no caso de uma língua estrangeira, aquele que nos é familiar através dos autores ou do exercício cotidiano. Pelo contrário, reconhecemos como nossa tarefa o alcançar a compreensão do texto somente a partir do hábito linguístico epocal e de seu autor.

Essa declaração de Gadamer está em plena consonância com a proposta hermenêutica de Schleiermacher: “Tudo que, num determinado discurso, ainda necessita de uma definição mais acurada somente pode ser definido a partir do âmbito da linguagem comum ao autor e ao seu público originário.” (2005, p. 123).

Que a carência de equiparação linguística é maior numa tradução do que num texto em sua língua original já sabemos. Contudo, também precisa ser dito que a questão se torna mais delicada ainda quando a tradução faz referência a algo que, na língua original, envolve neologismos. No caso da comédia aristofânica, não é simples compreender, usando uma tradução, o sentido de uma piada construída a partir da criação de novas palavras gregas.

Schleiermacher faz uma importante observação acerca da interpretação dos neologismos (2005, p. 125-126):

Faz parte da mutabilidade de uma língua no tempo o acolhimento de novas expressões. Estas surgem do contexto progressivo do pensar e do expressar-se. Enquanto uma língua é viva, novas expressões são constituídas. [...] Quando não percebemos que o autor criou algo linguisticamente novo, então não o compreendemos corretamente em relação à linguagem; algo que está na consciência do autor não chega a nossa consciência. O mesmo vale para frases inteiras.

Fica evidente, portanto, que as barreiras levantadas tanto pelo uso dos neologismos quanto pela presença de uma informação linguística precisam ser transpostas pelo leitor ulterior. Em relação a isso, sem dúvida, as palavras de Schleiermacher e de Gadamer são bastante esclarecedoras. No entanto, em relação à elucidação da necessidade de equiparação com o conteúdo linguístico do poeta, os abundantes exemplos de *Acarnenses* as superam.

Na comédia aristofânica de modo geral, é farto o número de casos em que o poeta constrói sua brincadeira sobre informações linguísticas, em especial sobre neologismos. Só em *Acarnenses*, são dezenas de exemplos. Para se ter uma ideia, o primeiro exemplo aparece já nos primeiros três versos da peça. Enquanto aguarda o início da assembleia na Pnix, Diceópolis fala consigo mesmo (vv. 1-3):

ὄσα δὴ δέδηγμαι τὴν ἐμαυτοῦ καρδίαν,
ἤσθην δὲ βαιά, πάνυ δὲ βαιά, τέτταρα:
ἂ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργαρα.

Quantos desgostos tenho eu tido a roerem-me a alma!
Lá alegrias, essas são poucas, bem poucas mesmo, uma meia dúzia delas!
Mas aflições!... às centenas, como de areias tem o mar.

O elemento cômico dessa fala do camponês encontra-se no terceiro verso. A graça está na gigantesca palavra *ψαμμακοσιογάργαρα*, que ocupa mais da metade do referido verso. Não é comum encontrarmos, na língua grega, palavras com essa extensão. Ela é composta por três elementos que, em si, já transmitem a ideia de grande quantidade: *ψάμμος*: areia; *κόσια*: centena; e *γάργαρα*: montão. Êupolis¹³ até já tinha ousado juntar duas delas: *ἀριθμεῖν θεατὰς ψαμμακοσίους*¹⁴ (DINDORFII, 1838, p. 328). Mas as três juntas, possivelmente, ninguém tinha se arriscado em fundir. Talvez o nosso poeta tenha sido o primeiro a fazer isso. Com a nova palavra, Diceópolis expressa a numerosidade de seus sofrimentos de duas formas: com a exagerada extensão da própria palavra e com o pleonasmo hiperbólico presente na fusão dos termos.

¹³ Poeta cômico contemporâneo de Aristófanes. Junto com Cratino e Aristófanes, forma a tríade de comediógrafos atenienses.

¹⁴ “Contar uma multidão de espectadores” (tradução nossa).

Não resta dúvida de que, para o leitor de uma tradução, é difícil recuperar a graça do verso, pois ela é essencialmente linguística. Torna-se até difícil colocar tudo isso em uma tradução, a menos que se crie um novo neologismo na língua da tradução. A professora Ana Maria César Pompeu, em sua tradução caipira de *Acarnenses*¹⁵, verteu *ψαμμακοσιογάργαρα* por grão-centas-ruma-de-areia.

O mesmo recurso linguístico foi usado novamente pelo poeta na cena em que Diceópolis está na iminência de proferir o seu discurso de defesa diante do coro de acarnenses (vv. 366-392). Receoso de morrer apedrejado pelos carvoeiros de Acarnas, o velho aldeão pede a permissão para vestir uma indumentária que inspirasse piedade nos seus algozes. Impaciente com a demora de Diceópolis, o próprio coro lhe oferece ajuda (vv. 385-392):

τί ταῦτα στρέφει τεχνάζεις τε καὶ πορίζεις τριβάς;
λαβὲ δ' ἐμοῦ γ' ἔνεκα παρ' Ἱερωνύμου
σκοτοδασυπυκνότριχά τιν' Ἄιδος κυνήν:
ἀλλ' ἐξάνοιγε μηχανὰς τὰς Σισύφου,
ὥς σκῆψιν ἀγὼν οὗτος οὐκ ἐσδέξεται.

Mas por que esses rodeios e essas engenhocas? Por que esses artificios e essas demoras? Toma lá, por minha conta, esta cabeleira de Hierónimo, negra, espessa, cerrada, como o elmo de Hades; A seguir dá largas a artimanhas dignas de Sísifo. Porque um debate destes não pode admitir delongas.

No socorro oferecido ao camponês, o coro faz menção da cabeleira de Hierónimo¹⁶, que era “negra, espessa, cerrada”. Esses três adjetivos são uma livre tradução de outra gigantesca palavra: *σκοτοδασυπυκνότριχά* (v. 390¹⁷). O poeta, desta vez, superou o próprio *ψαμμακοσιογάργαρα*, com seus três elementos e 17 letras. *Σκοτοδασυπυκνότριχά*, que superou aquela em 2 letras, é composta por quatro elementos: *σκότος*: ‘trevas, negridão’, *δασύς* ‘peludo, denso’ e *πυκνός* ‘denso, espesso’ e *τριχός*¹⁸ ‘cabeleira espessa’.

Usando esse longo e bombástico adjetivo, o coro estava oferecendo a Diceópolis uma cabeleira “super-mega-hiper-ultra-densa” como o elmo de Hades. Qualquer cidadão ateniense daquela época, prontamente, entenderia a piada que o coro estava fazendo com Hierónimo, o que não pode ser dito do leitor ulterior, especialmente daquele que faz uso de uma tradução.

Um segundo exemplo da necessidade de equiparação com o conteúdo linguístico do poeta está naquela já referida cena das embaixadas, especificamente no relatório apresentado pelo embaixador ateniense. Além da ingenuidade ateniense em relação à Pérsia, da qual já

¹⁵ Tradução ainda não publicada.

¹⁶ Poeta lírico e dramático também referido em *Nuvens*, vv. 348-350.

¹⁷ A divisão desses versos é muito confusa: para alguns, na verdade, esse é o verso 389 (ARISTOPHANE, 1958, p. 27); para outros, o 388 (DINDORFII, 1938, p. 367).

¹⁸ *Θρίξ*, no nominativo.

tratamos, encontramos outras informações de cunho linguístico nas palavras do emissário. Releiamos o trecho (vv. 80-82):

ἔτει τετάρτῳ δ' ἐς τὰ βασίλει' ἦλθομεν:
ἀλλ' εἰς ἀπόπατον ὄχετο στρατιὰν λαβών,
κᾶχεζεν ὀκτῶ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρών.

Ao fim de quatro anos, chegamos à corte do rei.
Mas ele tinha saído com o exército para ... cagar,
E há oito meses que estava a fazer no alto de uns peni...nhascos de ouro.

Uma parcela da comicidade desse excerto está no uso de dois trocadilhos: *ἀπόπατος* ‘banheiro’ em vez de *περίπατος* ‘exército em marcha’ (v. 81) e *ὄρον* ‘penico’ em lugar de *ὄρος* ‘montanha’ (v. 82). Ao falar da saída do Rei com seu exército (v. 81), naturalmente, o público original do poeta esperaria a palavra *ἀπόπατος*; porém, no lugar dela, vem outro vocábulo com terminação sonora semelhante, *περίπατος*, mas com sentido totalmente distinto. Algo idêntico sucede com o trocadilho existente entre *ὄρος* e *ὄρον* (v. 82). Em ambos os casos, torna-se difícil perceber de modo satisfatório o gracejo feito pelo poeta educador sem a equiparação linguística.

O próximo exemplo ainda faz parte da cena das embaixadas. Com a intenção de reprovar o envio de comitivas ao exterior, conforme tratado no capítulo anterior¹⁹, o poeta educador tenta abrir os olhos dos atenienses em relação ao charlatanismo dos seus embaixadores. Dentre os recursos utilizados por ele para alcançar esse objetivo, encontramos um de caráter linguístico. Esse é o trecho que nos interessa (vv. 91-93):

ΠΠ²⁰. καὶ νῦν ἄγοντες ἦκομεν Ψευδαρτάβαν,
τὸν βασιλέως ὀφθαλμόν.
ΔΙ. ἐκκόψειέ γε
κόραξ πατάξας, τὸν τε σὸν τοῦ πρέσβεως.

EM. E agora, de regresso, trouxe conosco Pseudartabas, o Olho do Rei.
DI. Que um corvo lho arrancasse à bicada, e o teu também, seu embaixador!

Como resultado “prático” de sua missão na Pérsia, o embaixador ateniense apresenta à assembleia presente na Pnix o Olho do Rei. Assim eram chamados os familiares do monarca e os palacianos em quem o Rei depositava a máxima confiança. Mas não é com o título do estrangeiro que o poeta mestre vai brincar, e sim com o nome: Pseudartabas. Aparentemente, não há nada demais nesse nome. No entanto, quando o olhamos no original, percebemos melhor a brincadeira do poeta. *Ψευδαρτάβας* é formada por duas palavras: *ψεῦδος* ‘engano’ e

¹⁹ Ver o tópico 1.1.2, “As evidências da cultura política”.

²⁰ ΠΠΕΣΒΥΣ, ΕΜΒΑΙΧΑΔΟΡ.

ἀρτάβη, nome de uma medida persa de líquidos²¹. Assim, o nome cômico daquela personagem significava algo próximo a “Falsa-medida”. Se fizéssemos um paralelo entre Atenas e o Brasil e entre a Pérsia e os EUA, poderíamos chamar o Pseudartabas de “Dolar-falso”.

É no significado do nome dessa personagem que reside toda a comicidade do excerto em questão. Os atenienses, que estavam esperando que o Grande Rei lhes enviasse ouro para auxiliar na guerra contra os espartanos (cf. v. 113), entenderiam sem grandes dificuldades a brincadeira feita a partir do nome do estrangeiro.

Outra brincadeira de cunho linguístico é construída em torno do Pseudartabas. Desta vez, o alvo da troça é a fala do estrangeiro. Depois de ser chamado pelo embaixador, o estrangeiro passa a transmitir a “missão” que recebera do Grande Rei (vv. 100-101):

ΨΕ²². *ιαρταμὸν ἐξάρξαν ἀπισσόνα σάτρα.*
ΠΡ. *ξυνήκαθ' ὃ λέγει;*
ΔΙ. *μὰ τὸν Ἀπόλλω ἴγῳ μὲν οὔ.*

PS. I artamane Xarxas apiaona satra.
EM. Percebeste o que ele está a dizer?
DI. Não, por Apolo, eu não!

A “missão” do Olho de Rei era exatamente “*ιαρταμὸν ἐξάρξαν ἀπισσόνα σάτρα*” (v. 100), ou seja, nada. Essas palavras do Pseudartabas não têm sentido algum, razão pela qual Diceópolis diz não ter entendido nada (v. 101). Segundo o escoliasta (DINDORFII, 1838, p. 341), elas apenas imitam os sons característicos da língua persa. Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 2006, p. 68) diz que, possivelmente, alguns desses sons imitam o nome de Xerxes ou de Artaxerxes, bem com o título de sátrapa. De uma forma ou de outra, o poeta pedagogo está apenas zombando do linguajar estropeado dos bárbaros.

Ao ouvir ou ler a fala inicial do Pseudartabas (v. 100), o público original de *Acarneuses* resgataria essas informações que acabamos de comentar. Elas faziam parte do domínio linguístico dos atenienses. Farei uma comparação bem grotesca para ilustrar essa questão. Imagine um brasileiro, de vida urbana e que não fala inglês, ouvindo outro, que também não fala inglês, arremedando uma música naquele idioma. O primeiro, por menos que lhe fizesse sentido aquilo que estava ouvindo, reconheceria os sons característicos daquela língua. Era exatamente isso que estava sendo explorado pelo poeta educador de Atenas, em seu contexto original. Todo esse referente evocado pela rápida fala do Olho do Rei se perderá diante do leitor hodierno, a menos que a devida equiparação seja realizada.

²¹ Cerca de 56 litros.

²² ΨΕΥΔΑΡΤΑΒΑΣ, PSEUDARTABAS.

Um dos mais significativos exemplos da necessidade de equiparação com o conteúdo linguístico do poeta educador está em *Acarnenses*, vv. 607-614. Esse fragmento faz parte da discussão entre Diceópolis e Lâmaco (vv. 572-625), que antecede a parábase da peça. O debate inicia depois que Lâmaco vem em socorro de um dos semicoros, que clama pelo seu auxílio.

O teor do debate gira em torno das pessoas beneficiadas com a guerra contra os espartanos. De acordo com as palavras de Diceópolis, a guerra só interessava a algumas pessoas que lucravam com ela. No decorrer de sua argumentação, o velho aldeão pronuncia as seguintes palavras (vv. 607-614):

[...] αἴτιον δὲ τί
 ὑμᾶς μὲν αἰεὶ μισθοφορεῖν ἀμηγέπη,
 τῶνδ' ἰδὲ μηδέν'; ἐτεὸν ὃ Μαριλάδη
 ἤδη πεπρέσβευκας σὺ πολιοῦς ὢν † ἐν ἧ; †
 ἀνένευσε: καίτοι γ' ἐστὶ σῶφρων κάργ' αἰτίας.
 τί δ' Ἀνθράκυλλος ἢ Εὐφορίδης ἢ Πρινίδης;²³
 εἶδέν τις ὑμῶν τὰ κβάταν' ἢ τοὺς Χάονας;
 οὐ φασιν. [...]

Mas por que motivo hão-de vocês sempre, seja de que maneira for, receber [um soldo desses], que é coisa que nenhum destes recebe? (*Aponta o Coro*) Em boa verdade, ó **Maríledes**, tu, com os teus cabaleos brancos, já foste embaixador uma só vez que fosse? Estás a ver, ele diz que não com a cabeça. E no entanto é um homem sensato e trabalhador. E vocês, **Antracilo**, **Eufórides**, **Prínides**? Já algum de vocês viu Ecbátanos ou a Caónia? Não – dizem eles. (grifo nosso)

Todos os nomes grifados desse fragmento são neologismos com uma carga semântica muito forte: *Μαριλάδης* ‘Maríledes’ é um patronímico derivado de *μαρίλη* ‘fuligem’; *Ἀνθράκυλλος* ‘Antracilo’, por sua vez, é o diminutivo de *ἄνθραξ* ‘carvão’; *Εὐφορίδης* ‘Eufórides’ significa “o bom carregador”; e *Πρινίδης* ‘Prínides’ está ligado a *πρίνος* ‘carvalho’, principal madeira usada na fabricação do carvão.

Come se vê, todos esses nomes criados pelo poeta têm relações com a profissão de carvoeiro, que era exercida pelos acarnenses, aos quais os nomes são direcionados. O fundamento de toda a brincadeira feita por Diceópolis está na relação de cada palavra criada com a atividade dos acarnenses. Provavelmente, sem essa informação linguística, própria do contexto do poeta, o leitor ulterior terá grandes dificuldades para entender a piada presente no texto.

Em várias outras partes de *Acarnenses*, o poeta constrói brincadeiras que se relacionam com a atividade carvoeira dos habitantes de Acarnas. Isso ocorre quando Diceópolis expressa

²³ Exclusivamente nesse verso, seguimos o texto estabelecido por Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1958). Na edição de F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906), temos: “τί δαὶ Δράκυλλος ἢ Εὐφορίδης ἢ Πρινίδης;”. A diferença entre as duas edições está apenas nos nomes próprios *Ἀνθράκυλλος* / *Δράκυλλος*.

sua admiração pelo fato de os acarnenses, grandemente irados, recusam-se a ouvi-lo (vv. 321-322):

οἷον αὖ μέλας τις ὑμῖν θυμάλωψ ἐπέζεσεν.
οὐκ ἀκούσεσθ'; οὐκ ἀκούσεσθ' ἔτεδὸν ὄχαρνηίδα;

Que negro tição esse que vos incendeia!
Vocês não me querem ouvir, não querem mesmo ouvir-me, Acárnides?

A comicidade do verso 321 está fundamentada exatamente na relação da exclamação do velho aldeão com a atividade carvoeira. Poucos versos adiante, acontece algo semelhante. Percebendo a irredutibilidade dos acarnenses em ouvi-lo, Diceópolis torna seu refém “alguém” muito querido pelos carvoeiros: um cesto de carvão (vv. 331-336):

ΔΙ. βάλλετ' εἰ βούλεσθ'. ἐγὼ γὰρ τουτονὶ διαφθερῶ.
εἶσομαι δ' ὑμῶν τάχ' ὅστις ἀνθράκων τι κήδεται.
ΧΟ. ὡς ἀπώλομεσθ'. ὁ λάρκος δημότης ὄδ' ἔστ' ἐμός.
ἀλλὰ μὴ δράσης ὁ μέλλεις: μηδαμῶς ᾧ μηδαμῶς.
ΔΙ. ὡς ἀποκτενῶ, κέκραχθ': ἐγὼ γὰρ οὐκ ἀκούσομαι.
ΧΟ. ἀπολεῖς ἄρ' ὀμήλικα τόνδε φιλανθρακέα;

ΔΙ. Atirem, se quiserem. Pela minha parte, vou dar cabo deste cesto aqui. Agora é que eu vou saber qual de vocês ainda tem algum amor ao carvão.
ΧΟ. Estamos perdidos! Este cesto é da minha terra. Não lhe faça isso que estás a pensar. Não! Por favor! Não!
ΔΙ. Vou matá-lo, vou! Vocês podem gritar à vontade, que não vos dou ouvidos.
ΧΟ. Tu vais acabar com esse companheiro de sempre, esse amigo dos carvoeiros?

Depois do êxito em obrigar os acarnenses a escutá-lo, o aldeão comenta que por pouco o “amigo dos carvoeiros” não morreu. Nessa ponderação de Diceópolis encontramos outras duas brincadeiras relacionadas à carvoaria (vv. 347-351):

ἐμέλλετ' ἄρα πάντως ἀνήσειν τῆς βοῆς,
ὀλίγου τ' ἀπέθανον ἄνθρακες Παρνήθιοι,
καὶ ταῦτα διὰ τὴν ἀτοπίαν τῶν δημοτῶν.
ὑπὸ τοῦ δέους δὲ τῆς μαρίλης μοι συχνὴν
ὁ λάρκος ἐνετίλησεν ὡσπερ σηπία.

Pouco faltou para todos vocês desatarem numa gritaria. Por pouco não morreram os carvões do Parnes por culpa dos seus concidadãos. Com medo, o cesto largou-me em cima uma data de fuligem, uma espécie de sépia.

Primeiramente, no v. 348, Diceópolis faz referência aos carvões de Parnes e, em seguida, aos seus concidadãos. Parnes era uma região montanhosa situada entre a Ática e a Beócia, onde também se localizava o *demos* de Acarnas. Era das florestas de Parnes que os acarnenses extraíam a madeira utilizada na fabricação do carvão. Além disso, segundo os escólios ao v. 348 (DINDORFII, 1838, p. 634), a palavra *Παρνήθιοι* ‘de Parnes’ tem alguma

relação sarcástica com *Παρνάσσιοι* ‘do Parnaso’²⁴, expressão usada para se referir aos deuses cujo templo estava no Parnaso: Apolo e Dioniso. Somente com essas informações é possível recuperar, satisfatoriamente, o sentido das expressões “carvões de Parnes” e “concidadãos”.

Nos versos 350-351, o poeta faz outro gracejo relacionado à profissão dos acarnenses. Segundo as palavras de Diceópolis, o refém ficou com tanto medo que liberou uma porção de fuligem em cima dele. Através desse antropomorfismo, o poeta estava dizendo que o cesto se “borrou nas calças”. O detalhe divertido está na “urina” liberada pelo cesto de carvão: uma fuligem semelhante à sépia, uma tinta preta extraída de certos moluscos.

O poeta ainda faz outra graça com a realidade profissional dos acarnenses, desta vez na parábase. O coro, em seu discurso em nome do próprio poeta, faz a seguinte invocação às Musas (vv. 665-675):

δεῦρο Μοῦσ' ἔλθε φλεγυρὰ πυρὸς ἔχουσα μένος ἔντονος Ἀχαρνική.
οἶον ἐξ ἀνθράκων πρηνίνων φέψαλος ἀνήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρία ριπίδι,
ἤνικ' ἄν ἐπανθρακίδες ὡσι παρακεῖμεναι,
οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,
οἱ δὲ μάπτωσιν, οὕτω σοβαρὸν ἔλθε μέλος ἔντονον ἀγροικότερον
ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.

Vem cá, Musa de Acarnas, impetuosa, ardente como fogo, plena de vigor. Como das brasas do carvalho salta uma chama atizada pelo sopro favorável do abanador, quando se tem à mão peixes para fritar, ou quando se mexe um molho de Tasos, com os seus anéis brilhantes de gordura, ou se amassa o pão, assim vigorosa vem até mim, teu concidadão, com o teu canto bem timbrado, de tom rústico.

Invocar as Musas era algo costumeiro entre os gregos daquela época. No entanto, a forma como o coro faz a invocação e as palavras usadas tornam esse fragmento muito engraçado. Perceba que a Musa de Acarnas era ardente como fogo e deveria inspirar o coro com um vigor semelhante ao das brasas do carvalho que assa algo no fogareiro. Tudo isso lembra a carvoaria.

Em todos esses textos, o poeta brinca com a realidade sócio-profissional dos acarnenses, que eram carvoeiros. Tudo lembra a negridão do carvão. Somente fazendo a equiparação com esses conteúdos recuperaremos a piada presente naqueles neologismos dos versos 609 e 612: *Μαριλάδης* ‘Maríladés’, *Ἀνθράκυλλος* ‘Antracilo’, *Εὐφορίδης* ‘Eufórides’ e *Πρηνίδης* ‘Prínides’.

Outro caso de demonstração da necessidade de equiparação com o conteúdo linguístico do poeta está presente na cena em que Diceópolis abre o mercado para negociar com os

²⁴ Inclusive, no verso 348 da edição de Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1958), encontramos *Παρνήσσιοι* em vez de *Παρνήθιοι*, como aparece na edição de F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906). Coulon segue a escrita presente nos manuscritos **R** (séc. X), **A** (séc. XIII) e **B** (séc. XVI), dentre outros; enquanto Hall e Geldart seguem Bentleio (DINDORFII, 1837, p. 391).

estrangeiros. O primeiro a vir negociar é um megarense, que vem acompanhado de suas duas filhas. Como não têm o que negociar, pai e filhas traçam um plano esdrúxulo: vender as duas moças como se fossem porcas (*Acarnenses*, vv. 738-741):

ἀλλ' ἔστι γάρ μοι Μεγαρικά τις μηχανά,
χοίρωσ γάρ ὑμέ σκευάσας φασῶ φέρειν.
περίθεσθε τάσδε τὰς ὀπλάς τῶν χοιρίων.
ὅπως δὲ δοξεῖτ' εἶμεν ἐξ ἀγαθᾶς ὑός:

Mas ando cá a engenhar uma à moda dos Megarenches. Bou-bos disfardar de **leitonjinhos** e depois digo que bos trouche ao mercado. Ponham lá echos cascos de porco, para pracher que chois filhas de uma boa **porca**.

Para os atenienses, ver uma personagem megarense tramar um plano dessa natureza não era espantoso. Segundo Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1980, p. 125), os megarenses tinham a fama de estúpidos e grosseiros. Tais características são exemplificadas ao longo de toda essa cena. No entanto, o recurso cômico dominante é o equívoco estabelecido pelo duplo sentido de *χοῖρος* 'leitão' e 'vagina'. Esse gracejo em torno da ambiguidade de *χοῖρος* se verifica com muito mais clareza nessa outra fala do Megarense (vv. 770-773):

οὐ δεινά; θᾶσθε τῶδε τὰς ἀπιστίας;
οὐ φατι τάνδε χοῖρον εἶμεν. ἀλλὰ μάν,
αἱ λῆς, περιίδου μοι περι θυμιτιδᾶν ἀλῶν,
αἱ μὴ 'στιν οὗτος χοῖρος Ἑλλάνων νόμῳ.

Echa é boa! Ora bejam bem, uma dúvida achim! Diz ele atão que isto não é uma **porquinha**. Pois, che quijeres, aposta comigo uma medida de tomilho com chal, a ber che isto é ou não é aquilo que se tchama '**porquinha**' em grego. (grifo nosso)

Achando pouca a comicidade decorrente do duplo sentido de *χοῖρος*, o poeta carrega a cena das "porquinhas" com mais duas palavras de duplo sentido: *ἐρεβίνθος* 'ervilha' e *ισχάδας* 'figo'. Desta vez, o segundo sentido de ambas as palavras se refere ao órgão genital masculino, o que carrega a cena de mais graça. Leiamos o texto (vv. 797-806):

ΔΙ. ἤδη δ' ἄνευ τῆς μητρὸς ἐσθίοιεν ἄν;
ΜΕ. ναὶ τὸν Ποτειδᾶν καὶ κ' ἄνις γὰ τῷ πατρός.
ΔΙ. τί δ' ἐσθίει μάλιστα;
ΜΕ. πάνθ' ἅ κα διδῶς.
αὐτὸς δ' ἐρώτη.
ΔΙ. χοῖρε χοῖρε.
ΚΟ. κοῖ κοῖ.
ΔΙ. τρώγοις ἄν ἐρεβίνθους;
ΚΟ. κοῖ κοῖ κοῖ.
ΔΙ. τί δαί; φιβάλεως ἰσχάδας;
ΚΟ. κοῖ κοῖ.
ΔΙ. τί δαί σύ; τρώγοις ἄν;
ΚΟ. κοῖ κοῖ κοῖ.
ΔΙ. ὡς ὅξυ πρὸς τὰς ἰσχάδας κεκράγατε.
ἐνεγκάτω τις ἔνδοθεν τῶν ἰσχάδων
τοῖς χοιριδίοισιν. ἄρα τρώζονται;

- DI.** Já estão na altura de comerem sem a mãe?
ME. Chim, por Pojídon, e chem o pai tamém.
DI. E o que é que esta come melhor?
ME. Tudo o que lhe deres. Ora pergunta-lhe tu.
DI. Porquinhas! Porquinhas!
FI. Coí! Coí!
DI. Será que são **tomates** que vocês comem?
FI. Coí! Coí! Coí!
DI. Ah, sim? E uns **figuinhos** de Fíbalis?
FI. Coí! Coí!
DI. (*dirigindo-se à outra*) E tu, então? É **figos** que tu comes, tu aí?
FI. Coí! Coí!
DI. Que gritos agudos que vocês dão à palavra '**figos**'! Tragam-me aí de dentro uns **figos** para estes amores de porquinhas. (grifo nosso)

Esse triplo jogo de palavras com duplo sentido torna o diálogo acima muito engraçado. Sem dúvida, os espectadores e os leitores originais do poeta percebiam, prontamente, o sentido da brincadeira. No entanto, a tradução portuguesa faz com que a comicidade presente em *χοῖρος*, *ἐρέβινθος* e *ἰσχάδας* se perca totalmente.

Tomando como base as dubiedades relativas aos órgãos genitais próprias da língua portuguesa, seria melhor traduzir *χοῖρος* por periquita ou perereca. Dessa forma o duplo sentido permaneceria e seria mais fácil para o leitor de língua portuguesa perceber o sentido da brincadeira proposta pelo poeta. Em relação a *ἐρέβινθος* e *ἰσχάδας*, é mais difícil encontrar palavras com a mesma carga de ambiguidade. Talvez pepino e manjuba, que também são alimentos, ajudassem.

O último exemplo linguístico que desejamos apresentar encontra-se no episódio em que Lâmaco se prepara para defender as fronteiras contra um suposto ataque beócio (vv. 1073-1173). Enquanto o estrategista está a vestir-se com toda a sua indumentária militar, Diceópolis está participando regaladamente da festa dos Cângios (cf. vv. 1086ss), na qual havia muita comida e vinho. Ao longo de toda a cena, o poeta vai construindo um paralelo de grandes contrastes entre as situações dos dois personagens. Em um desses paralelos, o camponês escarnece do militar (vv. 1128-1131):

- ΛΑ.**²⁵ κατάχει σὺ παῖ τοῦλαιον. ἐν τῷ χαλκίῳ
 ἐνορῶ γέροντα δειλίας φευξοῦμενον.
ΔΙ. κατάχει σὺ τὸ μέλι. κἀνθάδ' ἔνδηλος γέρων
 κλάειν κελεύων Λάμαχον τὸν Γοργάσου.
ΛΑ. Deita aqui uma gota de azeite, rapaz. No bronze estou a ver um velho que vai ser perseguido por cobardia.
ΔΙ. Deita aqui uma gota de mel. Aqui vê-se um velho que manda àquela parte Lâmaco, o filho de Górgaso.

²⁵ ΛΑΜΑΧΟΣ, LAMACO.

No verso 1131, o velho aldeão xinga Lâmaco de “filho de Górgaso”. Sem a devida equiparação linguística, o leitor ulterior poderá pensar que o pai de Lâmaco se chamava realmente Górgaso, o que não é verdade. Segundo Tucídides (VII.8,2), o pai de Lâmaco era Xenófanes. *Γοργάσου* ‘filho de Górgaso’, na verdade, é uma brincadeira do poeta produzida a partir de *Γοργόνα* ‘Górgona’²⁶, que indica a índole belicista de Lâmaco.

Lâmaco não foi o único a receber um epíteto depreciativo. Ártemon, um jovem de costumes efeminados, também o foi (*Acarnenses*, vv. 850-853):

ὁ περιπόνηρος Ἀρτέμων,
ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν,
ὄζων κακὸν τῶν μασχαλῶν
πατὴρ Τραγασαίου:

Ou esse miserável do Ártemon,
Autor de música atamancada,
A cheirar dos sovacos
Como o pai, esse... Bodunense.

Por causa do seu suposto mal cheiro, Ártemon é chamado de *Τραγασαίου* ‘Bodunense’. Seguindo o mesmo princípio de *Γοργάσου*, *Τραγασαίου* é uma brincadeira do poeta construída a partir de *τράγος* ‘bode’. Sendo assim, Bodunense é uma tradução muito feliz daquela palavra grega, pois preserva o recurso cômico original: o fedor.

Na cena das “porquinhas” famintas, Diceópolis usa a mesma palavra para fazer uma nova troça (vv. 804-808, grifo nosso):

ὡς ὄξυ πρὸς τὰς ἰσχάδας κεκράγατε.
ἐνεγκάτω τις ἔνδοθεν τῶν ἰσχάδων
τοῖς χοιριδίοισιν. ἄρα τρώζονται; βαβαί,
οἶον ῥοθιάζουσ’ ὃ πολυτίμηθ’ Ἡράκλεις.
ποδαπὰ τὰ χοιρὶ; ὡς Τραγασαῖα φαίνεται.

Que gritos agudos que vocês dão à palavra ‘figos’! Tragam-me aí de dentro uns figos para estes amores de porquinhas. (*Trazem os figos. Diceópolis distribui-os.*) Será que os vão comer? Ena pá! Que ranger de queixadas, por Hércules venerável! De que terra são estas porquinhas? Da **Papagônia**, está-se mesmo a ver.

Como se pode constatar, nesse segundo uso, *Τραγασαί* ‘Papagônia’ já não tem nenhuma relação com *τράγος* ‘bode’ e, conseqüentemente, com mau cheiro. A brincadeira agora gira em torno de *τραγεῖν* ‘devorar’. A ênfase é o desespero por comida. Partindo da pronúncia de *τραγ-*, o poeta cria um novo topônimo revestido de muita graça. Como Bodunense, Papagônia também foi uma tradução bastante hábil.

²⁶ A Górgona era um ser amedrontador, representado com o rosto rodeado por serpentes e os olhos com poderes mágicos para petrificar. Perseu, auxiliado por Atena, venceu o monstro e passou a exhibir sua cabeça no escudo.

O mesmo artifício linguístico aparece em outros trechos de *Acarnenses*. Na sua discussão com Lâmaco, por exemplo, Diceópolis brinca com o nome de uma cidade da Sicília (vv. 599-606):

ταῦτ' οὖν ἐγὼ βδελυττόμενος ἐσπείσάμην,
 ὄρων πολιοῦς μὲν ἄνδρας ἐν ταῖς τάξεσιν,
 νεανίας δ' οἴους σὺ διαδεδρακότας,
 τοὺς μὲν ἐπὶ Θράκης μισθοφοροῦντας τρεῖς δραχμάς,
 Τεισαμενοφαινίππους Πανουργιπαρχίδας,
 ἐτέρους δὲ παρὰ Χάρητι τοὺς δ' ἐν Χάοσιν,
 Γερητοθεοδώρους Διομειαλαζόνας,
 τοὺς δ' ἐν Καμαρίνῃ κὰν Γέλα κὰν Καταγέλα.

Foi por estar farto dessas e de outras, que eu fiz tréguas, ao ver homens de cabelos brancos nas fileiras, e moços como tu a escapulirem-se. Uns estão na Trácia com um soldo de três dracmas, uns Tisámenos, uns Fenipos, uns trifulhas de uns Hipárquides; outros junto de Cares, outros com os Cáones, uns meio Geres, meios Teodoros, uns gabarolas de Diomia, outros na Camarina, outros em Gela, e outros em ‘É de rir com ela’.

“É de rir com ela” foi a forma como a Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1980) traduziu *Καταγέλα*, cuja terminação *-γέλα* tanto repete a palavra anterior, *Γέλα* ‘Gela: cidade siciliana’, como sugere simultaneamente o verbo *γέλω* ‘sorrir’. É bastante difícil perceber e entender estas brincadeiras linguísticas do poeta quando se lê a obra através de uma tradução.

Não há como negar que o poeta, de forma muito frequente, brinca com questões próprias da linguística grega, especialmente com os neologismos, fato que era percebido e entendido nitidamente por todos os cidadãos atenienses de então. Diante disso, como pudemos ver em todos os exemplos dados, é indispensável que o leitor ulterior busque a equiparação com os conteúdos linguísticos do poeta, especialmente se o texto utilizado for uma tradução.

2.2.3 A equiparação com o conteúdo mitológico do poeta

A literatura grega, de modo geral, encontra-se permeada por informações de cunho mitológico. A epopeia, a lírica e a tragédia não foram as únicas a usar os conteúdos da mitologia. A comédia também o utiliza, mas de maneira diferenciada. Afinal de contas, só ela poderia brincar com o assunto relacionado aos deuses. Nenhum outro gênero poderia fazê-lo, a menos que o poeta quisesse colocar sua cabeça a prêmio.

Em *Aves*, v. 1073, por exemplo, encontramos a menção de que Diágoras, um poeta lírico, foi condenado e teve sua cabeça posta a prêmio por ter participado da profanação dos

Mistérios de Elêusis. Diante da situação, viu-se obrigado a fugir de Atenas no ano anterior à apresentação de *Aves*. Esse caso ilustra a intolerância grega quanto à blasfêmia religiosa.

Somente a comédia tinha a permissão, pelo menos explicitamente, para fazer piada com os assuntos divinos. Consciente da permissão, o nosso poeta não perde a oportunidade de caçoar nem mesmo dos deuses. Em algumas peças, conforme já expomos no primeiro capítulo²⁷, o poeta foi bastante ousado. No entanto, em *Acarnenses*, a primeira peça que temos e que contém a “defesa” do comediógrafo da acusação feita por Cléon de falar mal da cidade diante de estrangeiros, Aristófanes foi mais moderado.

Independentemente da postura do poeta, ousada ou moderada, o público original percebia e compreendia esse conteúdo mitológico presente em suas piadas. Afinal de contas, tal conteúdo se fundamentava em algum detalhe dos mitos conhecidos por quase todos os gregos de então.

Por viver numa realidade diferente daquela, possivelmente, o leitor ulterior não terá a mesma facilidade para perceber e compreender as piadas que envolvem os mitos. Daí decorre a necessidade de equiparação também com os conteúdos mitológicos do poeta e do seu público original.

O primeiro exemplo da necessidade de equiparação com esses conteúdos será mostrado a partir de uma cena já mencionada anteriormente, a das porquinhas famintas. Leiamos novamente os versos que nos interessam (vv. 804-808):

ὡς ὄξυ πρὸς τὰς ἰσχάδας κεκράγατε.
ἐνεγκάτω τις ἔνδοθεν τῶν ἰσχάδων
τοῖς χοιριδίοισιν. ἄρα τρώξονται; βαβαί,
οἶον ῥοθιάζουσ' ὃ πολυτίμηθ' Ἡράκλεις.
ποδαπὰ τὰ χοιρί'; ὡς Τραγασαῖα φαίνεται.

Que gritos agudos que vocês dão à palavra ‘figos’! Tragam-me aí de dentro uns figos para estes amores de porquinhas. (*Trazem os figos. Diceópolis distribui-os.*) Será que os vão comer? Ena pá! Que ranger de queixadas, por Hércules venerável! De que terra são estas porquinhas? Da Papagônia, está-se mesmo a ver.

A informação que envolve um conhecimento mitológico está no verso 807, especificamente no seguinte vocativo: ὃ πολυτίμηθ' Ἡράκλεις ‘Hércules venerável!’. Para entendermos a piada, primeiramente, precisamos fazer uma observação relacionada aos vocativos dirigidos aos deuses.

Embora não fosse uma regra, os vocativos divinos, normalmente, eram dirigidos a Zeus, fato que pode ser percebido em *Acarnenses*. Durante a perseguição a Anfíteo, o coro exclama (v. 225, grifo nosso): ὅστις ὃ Ζεῦ πάτερ καὶ θεοὶ τοῖσιν ἐχθροῖσιν ἐσπέισατο – “Esse fulano

²⁷ Cf. o tópico 1.1.5, “As evidências da cultura religiosa”.

– **ó Zeus pai!** ó deuses! – fez tréguas com os inimigos”. Diceópolis também usa esse vocativo, depois que recebe a ajuda de Eurípides (v. 435, grifo nosso): **ὦ Ζεῦ** διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῆ - **Ó Zeus** que tudo espia e tudo vigias.

Se os vocativos eram, normalmente, dirigidos a Zeus, por que Diceópolis direciona um vocativo a Hércules? Ele tinha um propósito com isso. Seu objetivo era fazer graça, o que é óbvio em matéria de comédia. Entretanto, a comicidade do vocativo só será percebida se houver a devida equiparação com o conteúdo mitológico do poeta.

Segundo a mitologia popular ateniense, Hércules tinha fama de ser muito guloso e esfomeado (ARISTOPHANE, 1958, p. 47). Essa fama proverbial de Hércules será retratada de modo bastante enfático em *Rãs*. Segundo a trama dessa peça, Dioniso, antes de ir ao Hades para buscar Eurípides, passa pela casa de Hércules²⁸ para se informar acerca do caminho. No diálogo entre eles, Dioniso tenta, mas em vão, explicar a Hércules a saudade que estava sentindo do tragediógrafo. A fim de se fazer entender, Dioniso resolve usar a “língua” que Hércules entendia: comida. Só diante da nova linguagem, Hércules entende a saudade que Dioniso estava sentindo (*Rãs*, vv. 60-65):

- HP**²⁹. ποῖός τις ὄδελφίδιον;
ΔΙ³⁰. οὐκ ἔχω φράσαι.
 ὁμως γε μέντοι σοι δι' αἰνιγμῶν ἐρῶ.
 ἤδη ποτ' ἐπεθύμησας ἐξαίφνης ἔτνους;
HP. ἔτνους; βαβαιάξ, μυριάκις γ' ἐν τῷ βίῳ.
ΔΙ. ἄρ' ἐκδιδάσκω τὸ σαφὲς ἢ 'τέρρα φράσω;
HP. μὴ δῆτα περὶ ἔτνους γε: πάνυ γὰρ μανθάνω.³¹
- DI**. Não sou capaz de exprimir. Mas dir-to-ei, por meio de enigma. Já alguma vez tiveste um desejo súbito de caldo de feijão?
HE. De feijão? Oh, oh, oh! Dez mil vezes, pelo menos, na minha vida.
DI. “Faço-me entender”, ou direi de outra maneira?
HE. Não decerto, pelo que toca ao caldo de feijão, porque compreendo perfeitamente.³²

Em outra cena de *Rãs*, o poeta ressalta novamente tais características de Hércules. Depois de recepcionar Dioniso e Xantias, que estava disfarçado de Hércules, a criada de Perséfone anuncia o “pequeno” cardápio preparado exclusivamente para saciar a fome do suposto Hércules (*Rãs*, vv. 503-507)³³:

ὦ φίλταθ' ἦκεις Ἡράκλεις; δεῦρ' εἴσιθι.

²⁸ Esse é o nome grego de Hércules, correspondente de origem latina.

²⁹ ΗΡΑΚΛΗΣ, HERACLES.

³⁰ ΔΙΟΝΥΣΟΣ, DIONISO.

³¹ Exceto quando for indicado outro, o texto grego de *Rãs* é o estabelecido por F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1907).

³² Tradução de Américo da Costa Ramalho (2008).

³³ *Rãs*, vv. 549-578, ainda encontramos outra referência à referida fama de Hércules.

ἡ γὰρ θεός σ' ὡς ἐπίθεθ' ἤκοντ', εὐθέως
 ἔπεττεν ἄρτους, ἦψε κατερεικτῶν χύτρας
 ἔτνους δὺ' ἢ τρεῖς, βούν ἀπηνθράκιζ' ὅλον,
 πλακοῦντας ὄπτα κολλάβους. ἀλλ' εἴσιθι.

O caríssimo! Acabas de chegar, ó Hércules? Vem cá! A deusa, desde que soube da tua chegada, logo mandou amassar pães, pôr a cozer duas ou três panelas de sopa de feijão esmagado, assar um boi inteiro, fazer no forno bolos de mel e pastéis. Mas entra!

Como se vê, Hércules é retratado pelo nosso poeta como um grande glutão e esfaimado. Sem essas informações, próprias do contexto do poeta e do seu público original, não seria fácil notar e entender de forma satisfatória a graça envolvida no vocativo dirigido a Hércules no episódio das porquinhas com fome.

Por outro lado, tendo consciência dessa fama hercúlea, não teremos tantas dificuldades para compreender que o vocativo é dirigido ao filho de Zeus com Alcmena para reforçar a piada em torno da exagerada fome das duas filhas do megarense. A comicidade será acentuada ainda mais com o uso do topônimo *Τραγασαί*, cuja pronuncia se assemelha com a do verbo *τραγεῖν* ‘devorar’.

A brincadeira em torno do vocativo Herculano aparecerá mais quatro vezes em *Acarnenses*. Em duas dessas quatro vezes, o curso cômico repousa sobre a mesma fama do semideus. Vejamos, rapidamente, cada uma delas.

A primeira que desejamos destacar faz parte do episódio em que Diceópolis celebra a festa dos Cângios, cuja característica marcante era a comilança, acompanhada de bebedeira. Quando já estava com o banquete todo pronto, inclusive deixando o coro com muita inveja, Diceópolis vai ser interrompido por alguém, ocasião em que exclama por Hércules (vv. 1008-1018):

- XO.** ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας,
 μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας
 ἄνθρωπε τῆς παρουσίας.
ΔΙ. τί δῆτ' ἐπειδὴν τὰς κίχλας ὀπτωμένας ἴδητε;
XO. οἴμαί σε καὶ τοῦτ' εὖ λέγειν.
ΔΙ. τὸ πῦρ ὑποσκάλευε.
XO. ἤκουσας ὡς μαγειρικῶς
 κομπῶς τε καὶ δειπνητικῶς
 αὐτῷ διακονεῖται;
ΓΕ³⁴. οἴμοι τάλας.
ΔΙ. ὦ Ἡράκλεις τίς οὐτοσί;
CO. Invejo o teu bom senso, homem, mas mais ainda essa comezaina que aí tens, de fazer crescer água na boca.
DI. É o que não será então, quando vocês virem estes tordos assadinhos!...
CO. Mais uma vez acho que tens razão.
DI. Atiça-me essas brasas.

³⁴ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, LAVRADOR.

CO. Reparaste com que saber culinário, com que requinte de bom apreciador ele se trata?

(Entra um lavrador andrajoso)

LA. Ai de mim! Que desgraça a minha!

DI. Ó Hércules! Quem é este que incomoda logo agora?³⁵

Note-se que o vocativo dirigido a Hércules, novamente, está relacionado à comida. Com os olhos brilhando e a boca cheia d'água por causa do banquete, Diceópolis vê-se impedido! O que ele faz? Clama ao “santo protetor dos famintos”: Ó Hércules! O desejo do camponês era comer sem ser interrompido por ninguém.

O nome de Hércules será invocado novamente por Diceópolis na ocasião em que estava prestes a ser apedrejado pelo coro de acarnenses. Ao sentir cair sobre si uma chuva de pedras, o camponês protege a cabeça com uma panela. Nem assim as pedras deixam de ser atiradas (vv. 280-284):

XO. οὔτος αὐτός ἐστιν, οὔτος.
βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε,
παῖε παῖε τὸν μιάρὸν.

οὐ βαλεῖς; οὐ βαλεῖς;

AI. Ἡράκλεις τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.

CO. É este! É este mesmo! Atira! Atira! Atira! Atira! (*Arremessam pedras.*) Dá-lhe! Dá nesse malvado! Atira mais! Atira mais! (*Mais pedradas.*)

DI. Por Hércules! Que vem a ser isso? A panela, vocês vão-me partir a panela!

Ao perceber que as pedras não paravam de atingi-lo, o aldeão clama novamente pelo nome de Hércules. Mas para quê? Para protegê-lo? Certamente que não. Sua preocupação era com a panela! A quem clamar numa situação dessas? A única opção é bradar por Hércules, que além dos famintos, protege também os utensílios usados para fazer a comida aos famintos. É essa a graça que o poeta propõe no fragmento acima.

Dos quatro usos que *Acarnenses* faz do vocativo hercúleo, o único que não tem relação alguma com a fama de glutão ou com os exageros do semideus é aquele expresso pelo tebano que vem negociar com Diceópolis (vv. 860-863):

ἴττω Ἡρακλῆς ἕκαμόν γα τὰν τύλαν κακῶς:
κατάθου τὸ τὰν γλάχων' ἀτρέμας Ἴσμηνία:
ὕμεις δ' ὅσοι Θεῖβαθεν ἀλῆται πάρα
τοῖς ὀστίνοις φυσῆτε τὸν προκτὸν κυνός.

Ai Hércules! Estou aqui com o ombro que na posso. Poisa-me aí esse poejo, Ismínias. Cuidado! E vocês todos, que desde Tebas vêm tocando atrás de nós, vão lá, amais as gaitas, para um raio que vos parta.

³⁵ Apenas nesse verso, usamos uma tradução nossa, pois a forma com a Maria de Fátima (1980) traduziu, “Com mil raios! Quem é este agora?”, não preservou a comicidade original. Em todos os demais versos, foi utilizada a referida tradução.

Como se percebe, a invocação feita pelo tebano não tem ligação alguma com a fama de esfomeado daquele herói. Contudo, a devida compreensão dos versos acima também exige um conhecimento mitológico. Hércules está sendo invocado pelo estrangeiro, exatamente, porque era o herói nacional de Tebas, sua terra natal. Além disso, fazia parte da concepção popular a ideia de que Hércules ficava deleitado pelos sons das flautas.

O reconhecimento de todo esse conteúdo relativo a Hércules é determinante para que o leitor ulterior compreenda de modo adequado a comicidade presente em cada excerto citado. Sem a equiparação com o conteúdo mitológico do poeta, a compreensão sofrerá prejuízos.

Na famosa cena das porquinhas famintas, ainda podemos encontrar um segundo exemplo da carência de equiparação com esse conteúdo específico do poeta. Esse novo caso envolve uma divindade feminina: Afrodite, também chamada de Cípris. A menção feita a essa deusa aparece nos versos 764 e 789-796:

ΔΙ. τί δαι φέρεις;
ΜΕ. χοίρωσ ἐγώνγα μυστικός.
 [...]
ΔΙ. ὡς ξυγγενῆς ὁ κύσθος αὐτῆς θατέρα.
ΜΕ. ὁμοματρία γάρ ἐστι κῆκ τῶντῶ πατρός.
 αἰ δ' ἂν παχυνθῆ κἀναχνοϊανθῆ τριχί,
 κάλλιστος ἔσται χοῖρος Ἀφροδίτα θύειν.
ΔΙ. ἄλλ' οὐχὶ χοῖρος ἀφροδίτη θύεται.
ΜΕ. οὐ χοῖρος Ἀφροδίτα; μόνα γα δαιμόνων.
 καὶ γίνεται γα τᾶνδε τᾶν χοίρων τὸ κρῆς
 ἄδιστον ἂν τὸν ὀδελὸν ἐμπεπαρμένον.

DI. Mas afinal o que é que trazes aí?
ME. Umas porquinhas, é o que eu trago. Como as dos mistérios.
 [...]
DI. Mas que pássara tão parecida que ela tem com a outra!
ME. É que é filha da mesma mãe e do mesmo pai. Quando engordar e che entcher de pelo, há-de cher uma porquinha que é uma beleza, pra chacrificar a Afrodite.
DI. Onde é que já se viu sacrificar porquinhas a Afrodite?!
ME. Não se chacrificam porquinhas a Afrodite? É mesmo Cho a ela, dos deujes todos! E mais, a carne destas porquinhas é um regalo, achadinha no espeto.

A brincadeira do poeta começa quando Diceópolis fala da semelhança entre as “pássaras” das duas porquinhas (v. 789). Perceba-se que essa é só mais uma palavra de duplo sentido, ao lado de *χοῖρος*, *ἐρέβινθος* e *ἰσχάδας*, das quais já tratamos anteriormente³⁶. Reforçando ainda mais o duplo sentido de *κύσθος* ‘pássara’, o megarense afirma que as porquinhas, depois que engordarem e criarem pelos, serão um ótimo sacrifício a Afrodite (vv. 790-792).

³⁶ Cf. a subseção 2.2.2, “A equiparação com o conteúdo linguístico do poeta”.

Diante da declaração do estrangeiro, Diceópolis, com uma ingenuidade cômica, reprova a ideia de sacrificar “porcas” à Afrodite (v. 793). Contudo, o megarense insiste dizendo que, dentre todos os deuses, é somente a ela que se sacrificam as “porcas” (v. 794). Por fim, para tornar a piada mais picante, o estrangeiro afirma que a carne desses animais assada no “espeto” é uma delícia.

Está notório que o nome de Afrodite ocupa uma posição importantíssima na construção dessa mofa. Sem o devido conhecimento do conteúdo mitológico desse trecho, a compreensão será prejudicada. Afinal, não se sacrificavam porcos à deusa Afrodite. É por isso que Diceópolis exclama: “Onde é que já se viu sacrificar porquinhas a Afrodite?!” (v. 793). O sacrifício de porcos, conforme aludimos no primeiro capítulo (cf. 1.1.5), acontecia nos mistérios de Elêusis, mas não no culto afrodisíaco.

Segundo a crença dominante na Grécia de então, Afrodite era a deusa do amor. Esse epíteto lhe fora dado pelos próprios deuses olímpicos: “Quando ela apareceu no Olimpo, os deuses, extasiados de admiração, proclamaram-na deusa da beleza e do amor.” (HACQUARD, 1996, p. 14-15). Era ela quem inflamava os corações de homens e mulheres. Sua influência, no entanto, não poupava nem mesmo os imortais do Olimpo.

Com os mitos relativos à Afrodite em sua mente, o leitor hodierno terá bem mais facilidade para compreender plenamente o tom luxuriante que está presente em *Acarnenses*, vv. 764 e 789-796.

O último exemplo da necessidade de equiparação com o conteúdo mitológico do poeta foi extraído da parábase de *Acarnenses*. No trecho destacado, o coro reclama do tratamento que os atenienses mais jovens conferiam aos mais idosos. Eis a lamentação do coro (vv. 676-688):

οἱ γέροντες οἱ παλαιοὶ μεμφόμεσθα τῇ πόλει:
οὐ γὰρ ἀξίως ἐκείνων ὧν ἐναυμαχήσαμεν
γηροβοσκοῦμεσθ' ὑφ' ὑμῶν, ἀλλὰ δεινὰ πάσχομεν,
οἵτινες γέροντας ἄνδρας ἐμβαλόντες ἐς γραφάς
ὑπὸ νεανίσκων ἔατε καταγελαῖσθαι ῥητόρων,
οὐδὲν ὄντας, ἀλλὰ κωφοὺς καὶ παρεξηλημένους,
οἷς Ποσειδῶν ἀσφάλειός ἐστιν ἡ βακτηρία:
τονθορῶντες δὲ γήρα τῷ λίθῳ προσέσταμεν,
οὐχ ὀρῶντες οὐδὲν εἰ μὴ τῆς δίκης τὴν ἠλύγην.
ὁ δέ, νεανίας ἑαυτῷ σπουδάσας ζυνηγορεῖν,
ἐς τάχος παίει ζυνάπτων στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν:
κατ' ἀνεγκύσας ἐρωτᾷ σκανδάληθρ' ἰστάς ἐπῶν
ἄνδρα Τιθωνὸν σπαράπτων καὶ ταράπτων καὶ κυκῶν.

Não encontramos junto de vós, na velhice, o tratamento devido de quem combateu no mar. Temos passado maus bocados. Agora, na velhice, vemo-nos implicados em processos e, com a vossa permissão, somos gozados por oradores ainda moços, contra quem não somos nada, com o nosso ouvido duro e voz de cana rachada.

Posídon, o deus protetor, é o nosso único bordão. A titubearmos de velhice, ali ficamos junto à tribuna, sem vermos outra coisa que não sejam as trevas em que se debate a justiça. Entretanto o jovem que deu tudo por tudo para ser procurador da justiça, atira-se a toda pressa sobre nós, num duro combate de palavras. Depois faz-nos subir ao estado e criva-nos de perguntas, em que cada palavra é uma armadilha. E ali somos nós, como Titono, feitos em pedaços, torturados, atormentados.

Segundo as palavras do coro, não era fácil a situação dos velhos na Atenas de então³⁷. O último verso desse excerto apresenta uma espécie de resumo da situação final dos velhos atenienses: “E ali somos nós, como Titono, feitos em pedaços, torturados, atormentados” (v. 688). Era assim que os anciãos ficavam no tribunal ateniense.

Como compreender a contento as palavras do coro, especialmente as do v. 688, sem saber quem foi Titono? Sem a recuperação desse referente mitológico, não será possível concluir a interpretação do referido verso.

Segundo Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 2006, p. 109), “Titono era filho de Laomedonte e foi marido de Eos, a ‘Alvorada’. Esta pediu a Zeus que concedesse a Titono a imortalidade, mas esqueceu-se de pedir também a juventude eterna. Cada dia Titono foi ficando mais velho, mais grisalho, mais enrugado e mais débil. Cansada da sua velhice, Eos sequestrou-o e transformou-o em cigarra”.

De posse desse conteúdo mitológico, poderemos compreender melhor a mensagem transmitida pelo coro. A mensagem do v. 688 era, aproximadamente, essa: “Quando nos tornamos velhos e não temos mais utilidade, somos reduzidos a nada!”.

Os três exemplos de conteúdo mitológico – o de Hércules, o de Afrodite e o de Titono – que alistamos nesse subtópico nos dão uma ideia da necessidade que o leitor ulterior tem de realizar a equiparação com tais conteúdos do poeta. Sem a devida equiparação, a interpretação ficará incompleta e a compreensão, inalcançada.

2.2.4 A equiparação com o conteúdo internacional do poeta

Além da linguística e da mitologia, o poeta também permeou suas piadas com um variado leque de informações pertinentes a outras nações, tanto as vizinhas de Atenas quanto aquelas mais distantes. Essa cultura internacional que perpassa as peças do poeta vai desde as mais simples práticas do dia-a-dia até as atividades profissionais predominantes, passando

³⁷ Não se deve, necessariamente, atribuir um valor histórico às palavras do coro. Considerando *Acarnenses* como um todo, sabemos que o poeta pretendia, por meio desse trecho, atacar os demagogos que faziam da retórica uma arma perigosa.

inclusive pelos recônditos da intimidade genital dos estrangeiros. Fundamentado nesses dados, o poeta constrói o gracejo presente em diversas partes de suas peças.

O primeiro exemplo que desejamos mostrar foi retirado da cena inicial de *Acarnenses*, especificamente do momento em que as duas embaixadas são convocadas para apresentar o relatório de suas missões (vv. 61-173). Com a posse da palavra, Teoro, representante da delegação enviada à Trácia, apresenta à assembleia o exército dos odomantos, que trouxera daquele país. Ao ver aquele exército, Diceópolis faz um comentário bastante sutil e provocador de risos. Vejamos o trecho (vv. 155-158):

- KH.** οἱ Θράκες ἴτε δεῦρ', οὗς Θέωρος ἤγαγεν.
ΔΙ. τουτὶ τί ἐστὶ τὸ κακόν;
ΘΕ. Ὀδομάντων στρατός.
ΔΙ. ποίων Ὀδομάντων; εἰπέ μοι τουτὶ τί ἦν;
 τίς τῶν Ὀδομάντων τὸ πέος ἀποτεθρίακεν;
- AR.** Avancem para aqui os trácios que Teoro trouxe.
DI. Que desgraça é esta agora?
TE. O exército do Odomantos.
DI. Que Odomantos? Diz-me lá, o que vem a ser aquilo ali?
 Quem descascou o membro dos Odomantos?

Os contemporâneos do poeta educador entendiam perfeitamente a piada presente nesses versos. Entretanto, nós, os leitores do século XXI, não temos a mesma facilidade. Primeiramente, precisamos saber quem eram os odomantos. Segundo Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 18), eles, que habitavam a região localizada entre o Estrímon e o Nesto, eram o povo mais bárbaro e sanguinário de toda a Trácia.

Embora significativo, o comentário de Daele ainda não é suficiente para que o leitor hodierno compreenda a brincadeira do poeta: “Quem descascou o membro dos Odomantos?”³⁸. Mais duas informações são necessárias. A primeira delas é que, na comédia grega antiga, era comum os atores encenarem com o falo bem visível, o que não precisava ser explicado aos espectadores ou leitores de então. É a esse recurso cômico que Diceópolis se refere quando fala do membro dos odomantos.

Contudo, a segunda informação é a mais importante para o entendimento da piada. Ela é que revela o informe de conhecimento internacional. Segundo os escólios a esses versos (DINDORFII, 1838, p. 347), os odomantos, por alguma influência do povo judeu, praticavam a circuncisão. Somente alguém que tem ciência dessa informação acerca dos odomantos será capaz de entender toda a extensão da brincadeira feita pelo poeta.

³⁸ Cf. também v. 161.

Um segundo exemplo de piada construída sobre o conhecimento internacional pode ser visto na mesma cena das embaixadas. A embaixada agora é outra, a que foi enviada à Pérsia. Leiamos, primeiramente, o excerto (vv. 94-97):

- KH.** ὁ βασιλέως ὀφθαλμός.
ΔΙ. ὦναξ Ἡράκλεις.
 πρὸς τῶν θεῶν ἄνθρωπε ναύφαρκτον βλέπεις;
 ἢ περὶ ἄκραν κάμπτων νεώσοικον σκοπεῖς;
 ἄσκωμ' ἔχεις που περὶ τὸν ὀφθαλμὸν κάτω.
- AR.** O olho do Rei!
DI. Ó Hércules poderoso! Pelos deuses, tiozinho, tens um olho que nem escovém de navio! Quando dobras um cabo, logo enxergas o estaleiro. E aí em baixo, à volta do olho, é uma correia de remo isso que aí tens?

O divertimento presente na fala do velho camponês envolve justamente uma informação própria de outra nação: a aparência facial dos súditos do Grande Rei. Segundo as informações do escoliasta, os homens da Pérsia costumavam usar uma barba exageradamente espessa (DINDORFII, 1838, p. 341). Esse vai ser o alvo do gracejo do poeta.

Ao introduzir o Pseudartabas na encenação, o poeta faz uma clara alusão a essa característica dos homens persas. Não se pode esquecer que na encenação não havia nenhum persa de verdade. O concurso em que *Acarnenses* concorreu foi o das Leneias, no qual não estava presente estrangeiro algum (cf. vv. 504-508). Toda a representação da aparência do rosto dos persas, portanto, se deu através de máscaras. Em relação a isso, novamente nos informa o escoliasta (DINDORFII, 1838, p. 341) que a espessa barba do Pseudartabas foi representada com tiras de couro.

A plateia de *Acarnenses*, ao ver as tiras de couro penduradas na máscara cômica daquela personagem, logo perceberia que o alvo daquela brincadeira era a aparência facial dos persas. Sendo assim, a totalidade do recurso cômico presente na fala de Diceópolis repousa no fato de que os cidadãos atenienses eram conhecedores da aparência facial dos persas. Caso contrário, não teria nenhuma graça a colocação do camponês: “E aí em baixo, à volta do olho, é uma correia de remo isso que aí tens?”.

Como se pode notar, se o leitor ulterior não fizer a equiparação com esse conhecimento próprio da época do poeta educador e do seu público, o fragmento em questão ficará sem o devido entendimento.

O próximo exemplo também está ligado aos mesmos personagens, Diceópolis e Pseudartabas. Dessa vez, a brincadeira ocorre no momento em que o velho camponês, com um porrete nas mãos, ameaça dar uma surra no Pseudartabas, o enviado do Rei persa (vv. 109-112):

ποιίας ἀχάνας; σὺ μὲν ἀλαζών εἶ μέγας.
 ἀλλ' ἄπιθ': ἐγὼ δὲ βασανιῶ τοῦτον μόνος.
 ἄγε δὴ σὺ φράσον ἐμοὶ σαφῶς πρὸς τουτονί,
 ἵνα μὴ σε βάψω βάμμα Σαρδιανικόν:

Quais alqueires, qual quê?! Um aldrabão de primeira foi o que tu me saíste. Desanda daí! Quem vai fazer umas perguntinhas ao fulano sou eu, mas sozinho. Anda lá! Explica-me isso agora a mim como deve ser – estás a ver isto aqui? (*mostra um cajado*) – antes que eu tenha de te banhar num banho à moda de Sárdis.

Ao pé da letra, o v. 112 diz: “para que eu não te mergulhe na tinta de Sárdis”³⁹. Foi usando essa expressão que Diceópolis tentou atemorizar o estrangeiro. Mas o que ele queria dizer com isso? Sua pretensão era matar o Pseudartabas afogado em um tipo específico de tinta? Sem dúvida, os cidadãos contemporâneos do poeta sabiam responder a tais perguntas.

Como no exemplo anterior, todo o recurso cômico do verso 112 está alicerçado sobre um conhecimento internacional. Saber apenas que Sárdis era uma cidade da Fenícia, país localizado um pouco ao norte da Palestina, não é suficiente para reconhecer o gracejo das palavras de Diceópolis. É preciso um pouco mais. Para entender corretamente o referido verso, é indispensável saber que a cidade de Sárdis se destacava por duas de suas principais atividades econômicas: a produção de vestimentas de lã e a fabricação de uma tinta na cor púrpura⁴⁰. A tinta avermelhada era feita a partir de um molusco abundante no Mar Mediterrâneo, em cuja margem Sárdis estava situada.

Ao ameaçar o Pseudartabas com um mergulho na tinta de Sárdis, o campônio de *Acarnenses* estava tentando fazer o estrangeiro imaginar como ficaria depois da surra que levaria: todo vermelho, não de tinta, mas de sangue (ARISTOPHANE, 1958, p. 16). Lembre-se que o velho estava empunhando um porrete. Caso não respondesse às suas perguntas, o Olho do Rei apanharia tanto que ficaria semelhante a um tecido umedecido na tinta de Sárdis.

Uma ameaça semelhante é feita a Diceópolis pelo coro dos acarnenses. A diferença está apenas na ausência do nome de Sárdis. Leiamos o conteúdo intimidante dos velhos de Acarnas (vv. 319-320):

εἰπέ μοι τί φειδόμεσθα τῶν λίθων ᾧ δημόται
 μὴ οὐ καταξαίνειν τὸν ἄνδρα τοῦτον ἐς φοινικίδα;

Ora digam-me lá, por que é que o poupamos às pedras, cidadãos?
 Por que esperamos para pormos esse fulano tinto de púrpura?

³⁹ Tradução nossa.

⁴⁰ Cf. Aristófanes (1980, p. 111).

Uma compreensão maior desses dois textos em si só será possível depois que o leitor ulterior adquirir o conhecimento do qual acabamos de tratar. Como se vê, a equiparação torna-se indispensável à correta compreensão dos vv. 109-112 e 319-320 de *Acarnenses*.

O último exemplo que pretendemos mostrar acerca da necessidade de equiparação com o conhecimento acerca das nações vizinhas ou distantes de Atenas está nos versos 80-82. Nesses três versos, o embaixador ateniense enviado ao rei persa tenta justificar porque sua comitiva demorou tanto tempo para retornar daquele país. Eis as suas palavras (vv. 80-82):

ἔτει τετάρτῳ δ' ἐς τὰ βασίλει' ἦλθομεν:
ἀλλ' εἰς ἀπόπατον ὄχετο στρατιὰν λαβῶν,
κᾶχεζεν ὀκτὼ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν.

Ao fim de quatro anos, chegamos à corte do rei.
Mas ele tinha saído com o exército para ... cagar,
E há oito meses que estava a fazer no alto de uns peni...nhascos de ouro.

Para ser mais exato, o recurso cômico desse fragmento não está no conhecimento em si sobre a Pérsia, mas na noção que os gregos tinham acerca daquele distante país. Na concepção ateniense, os persas viviam num verdadeiro paraíso de luxo e riquezas incalculáveis. Com isso em mente, julgava-se que, no país do Grande Rei, os objetos mais insignificantes eram feitos do mais nobre metal, ouro (ARISTÓFANES, 2006, p. 66).

De forma dolosa, o embaixador se aproveita dessa ingenuidade dos cidadãos atenienses, quando relata que o rei persa estava defecando há oito meses sobre “peni...nhascos de ouro”. “Peni...nhascos” é uma tradução livre de *ὀρῶν*, que é o genitivo plural tanto de *ὄρος* ‘montanha’ quanto de *ὄρον* ‘prensa de azeitonas’ ou ‘bacia, penico’⁴¹. Sendo assim, o sintagma *χρυσῶν ὀρῶν* tanto pode ser interpretado como “montanhas de ouro” quanto como “penicos de ouro”. Pelo contexto, que envolve “defecar”, *χρυσῶν ὀρῶν* seria facilmente entendido como “penicos de ouro”. É aqui que reside toda a graça. Não se contentando em falar das “taças de cristal e de ouro”⁴² (v. 74), absurdamente, o emissário alude aos penicos de ouro da Pérsia.

Toda a graça dessa brincadeira que o embaixador faz com o duplo sentido de *ὀρῶν* está alicerçada na concepção que os atenienses tinham da Pérsia. O poeta, portanto, estava escarnecendo da ingenuidade dos cidadãos de Atenas. Como pôde ser constatado nos três exemplos anteriores, sem procedermos à devida equiparação, dificilmente perceberíamos o escárnio do poeta.

⁴¹ Informação proveniente do escoliasta (DINDORFII, 1838, p. 339).

⁴² ὑαλίνων ἐκπομάτων καὶ χρυσίδων.

2.2.5 A equiparação com o conteúdo festivo do poeta

Outro conteúdo bastante presente nas comédias aristofânicas são os festivais. Em quase todas as peças encontramos alusões aos festivais gregos. Algumas vão além das simples alusões. *Tesmoforiantes*, por exemplo, se fundamenta integralmente no festival religioso que as mulheres celebravam em homenagem às deusas Deméter e Perséfone (DUARTE, 2000, p. 188).

Embora não seja o seu fio condutor, *Acarnenses* também tem diversas informações relativas aos festivais. A primeira delas é uma das mais importantes é a referência às Dionísias rurais (vv. 237-279). Depois de receber a tão desejada paz, que Anfiteo negociara com os espartanos, Diceópolis celebra esse festival com sua família (vv. 247-252):

ὦ Διόνυσε δέσποτα
κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ
πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν
ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια,
στρατιᾶς ἀπαλλαγθέντα: τὰς σπονδὰς δέ μοι
καλῶς ζυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας.

Dioniso, meu senhor, que te seja agradável este cortejo que aqui te trago, e os sacrifícios que faço em tua honra com toda a minha gente. Que eu possa celebrar, feliz, estas Dionísias rurais, longe das fileiras, e que essas tréguas que acordei por trinta anos me tragam a felicidade.

As Dionísias rurais aconteciam em meados de dezembro e, por serem tipicamente rurais, só eram realizadas nos *demos* (BRANDÃO, 1987a, p. 126). Por ser um camponês (cf. vv. 33 e 406), mesmo estando refugiado em Atenas⁴³, Diceópolis celebrou as Dionísias. Embora conheçamos pouco sobre elas, sabemos que sua cerimônia central era o cortejo falofórico, cujo valor se relacionava ao culto propiciatório da fertilidade. O nosso camponês também fez a procissão do falo (vv. 263-268):

Φαλῆς ἐταῖρε Βακχίου
ξύγκωμε νυκτοπεριπλάνητε
μοιχὲ παιδεραστά,
ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον ἐς
τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῶ,

Fales, companheiro de Baco, seu conviva, noctívago, adúltero, pederasta, ao fim de seis anos pude agora saudar-te, de regresso à minha terra, com o coração em festa, depois de ter feito umas tréguas só para mim [...].

Brandão (1987a, p. 126) afirma que os celebrantes participavam desse cortejo dançando, cantando e escoltando um enorme falo. Além disso, havia um erotismo muito grande

⁴³ Em tempos de guerra, os habitantes dos *demos* vizinhos se refugiavam em Atenas.

associado a quase tudo. Algumas dessas informações podem ser verificadas no texto de *Acarnenses*. O v. 261⁴⁴, por exemplo, fala das canções; o v. 243⁴⁵, da escolta ao falo; e os vv. 271-275⁴⁶, do erotismo.

Segundo Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 1980, p.14), as informações de *Acarnenses* são as mais precisas de que dispomos acerca do cortejo falofórico. Por outro lado, Junito Brandão (1987a, p. 126) as considera apenas uma caricatura. De uma forma ou de outra, durante a interpretação, o leitor deve estar atento a tais informações.

Um segundo festival é citado por Diceópolis no momento em que apresenta o seu discurso de defesa aos enfurecidos acarnenses. Vejamos as palavras do velho aldeão (vv. 501-508):

ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.
οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
κοῦπω ξένοι πάρειςιν: οὔτε γὰρ φόροι
ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι:
ἀλλ' ἐσμὲν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι:
τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.

Ora o que eu vou dizer é arriscado, mas é justo. Desta vez, Cléon não me pode acusar de dizer mal da cidade na presença de estrangeiros. Estamos sós, este é o concurso das Leneias, não há estrangeiros presentes. Nem é altura de virem os impostos nem os aliados das suas cidades. Agora estamos sós, a fina-flor. Sim, porque os metecos são a palha dos cidadãos, acho eu.

No verso 504, há uma clara alusão às Leneias⁴⁷, que é uma abreviação do nome oficial da festa: “*Dioniso do Lenéion*, isto é, cerimônias religiosas dionisiacas que se realizavam no *Lenéion*, local onde se erguia o mais antigo templo do deus e, mais tarde também, um teatro” (BRANDÃO, 1987a, p.127). Esse festival acontecia em pleno inverno, fins de janeiro e inícios de fevereiro. O rigor do inverno na Grécia inviabilizava as viagens, fato que tornava a festa exclusivamente ateniense. Foi precisamente por isso que Diceópolis afirmou: αὐτοὶ γάρ ἐσμεν [...], κοῦπω ξένοι πάρειςιν - “Estamos sós, [...] não há estrangeiros presentes” (vv. 504-505).

Durante as Leneias, ocorriam os concursos de teatro, tanto trágico quanto cômico. Em matéria de importância, o concurso dramático das Leneias só estava atrás daquele que

⁴⁴ Ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν - “Sou eu que vou cantar, pelo caminho, o hino fálico”.

⁴⁵ Ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω - “O Xântias que erga o falo bem direito”.

⁴⁶ Πολλῶ γὰρ ἐσθ' ἦδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς, / κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον / τὴν Στρυμοδώρου
Θραῖτταν ἐκ τοῦ Φελλέως / μέσην λαβόντ' ἄρατα καταβαλόντα / καταγιγαρτίσ' ὦ / Φαλῆς Φαλῆς. - “Quanto mais doce é – ai Fales, Fales! – surpreender, com lenha roubada, uma linda lenhadora, Trata, a escrava de Estrimodoro, de regresso do monte, aferrá-la pela cintura, prendê-la bem, derrubá-la no chão e... descaroçá-la. Ai Fales, Fales”.

⁴⁷ Λήναια.

acontecia durante as Grandes Dionísias. O mesmo v. 504 também mostra que foi em um desses concursos que *Acarnenses* foi encenada, mais exatamente em 425 a.C. Tais concursos faziam parte do culto a Dioniso, que era o patrono do teatro.

Como se vê, uma única palavra, *Λήναια* ‘Leneias’ (v. 504), tem como referente todas essas informações festivas.

O último exemplo que pretendemos mostrar da necessidade de equiparação com o conteúdo mitológico do poeta está presente na derradeira cena de *Acarnenses*, na qual se apresenta o contraste entre as situações de Lâmaco e Diceópolis. Enquanto o estrategista sofre por conta dos ferimentos que sofrera na tarefa de defender as fronteiras, o camponês usufrui de uma situação agradabilíssima (vv. 1210-1213):

- | | |
|------------|---|
| ΛΑ. | τάλας ἐγὼ ζυμβολῆς βαρείας. |
| ΔΙ. | τοῖς Χουσί γάρ τις ζυμβολὰς ἐπράττετο; |
| ΛΑ. | ἰὼ ἰὼ Παιᾶν Παιᾶν. |
| ΔΙ. | ἀλλ’ οὐχὶ νυνὶ τήμερον Παιώνια. |
| ΛΑ. | Que infelicidade a minha! Que pesado o meu quinhão neste combate! |
| ΔΙ. | Então na festa dos Cângios alguém exigia quinhões? |
| ΛΑ. | Ai! Ai! Péan! Péan! |
| ΔΙ. | Mas que é isso? Hoje não é a festa de Péan. |

A brincadeira desses versos envolve dois festivais distintos: Cângios e Peônia. Esta última festa recebe apenas uma rápida alusão no verso 1213: ἀλλ’ οὐχὶ νυνὶ τήμερον Παιώνια - “Mas hoje não é dia de Peônia!” (tradução nossa). De acordo com Maria de Fátima (In: ARISTÓFANES, 2006, p. 146), Peônia eram as “festas em honra de Apolo”. O camponês menciona a festa de Péan apenas para zombar de Lâmaco, que exclamava de dor: Παιᾶν Παιᾶν ‘Péan! Péan!’⁴⁸. A comicidade do verso, portanto, baseia-se na semelhança sonora entre a interjeição e o nome da festa: Παιᾶν e Παιώνια.

Ao contrário da Peônia, a festa dos Cângios é fartamente aludida no texto de *Acarnenses*. O festival acontecia durante a *Ἀνθεστήρια* ‘Antestérias’ ou “festa das flores”. Esse grande festival, como o próprio nome sugere, ocorria durante a primavera, nos fins de fevereiro e início de março.

A “festa das flores” se dividia em três dias consecutivos: *Πιθοιγία* ‘Pythoigia’, *Χοές* ‘Choes’ e *Χύτροι* ‘Chytroi’ (BRANDÃO, 1987a, p.133-135; ARISTÓFANES, 1980, p. 20). No primeiro dia, o povo conduzia ao templo de Dioniso Lenéion o vinho produzido na última safra, do qual oferecia uma libação ao deus. No dia seguinte, o próprio povo, empunhando seus *Χόος* ‘cângio’, participava da bebedeira. O final da festa iniciava com os preparativos

⁴⁸ Παιᾶν, segundo Isidro (1990, p. 421), também pode ser entendido como um canto fúnebre ou de súplica.

para o casamento simbólico entre a sacerdotisa e Dioniso, que era honrado como senhor da fertilidade. O restante da festa tinha um tom mais sombrio que os demais, pois havia uma homenagem aos mortos.

A festa dos Cômgios, aludida várias vezes em *Acarnenses*, era o ápice do segundo dia das Antestérias. Era uma ocasião de muita bebedeira, acompanhada de comezaina. O poeta escolheu a festa dos Cômgios para representar, nas últimas cenas da peça, o final feliz do velho camponês (vv. 1085-1094):

ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ
 βάδιζε τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοῦ.
 ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.
 ἀλλ' ἐγκόνει: δειπνεῖν κατακωλύεις πάλαι.
 τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἐστὶν παρεσκευασμένα,
 κλῖναι τράπεζαι προσκεφάλαια στρώματα
 στέφανοι μύρον τραγήμαθ', αἱ πόρνοι πάρα,
 ἄμυλοι πλακοῦντες σησαμοῦντες ἴτρια,
 ὄρχηστρίδες, τὰ φίλαθ' Ἀρμοδίου, καλαί.
 ἀλλ' ὡς τάχιστα σπεῦδε.

Vem depressa para o banquete. Traz a cesta e o cômgio. Foi o sacerdote de Dioniso que te mandou chamar. Vamos, despacha-te! O banquete está já muito atrasado, e por tua causa. Todo o resto está prontinho, leitões, mesas, almofadas, mantas, coroas, perfumes, guloseimas – e já lá estão as cortesãs! –, tortas, bolos, pãezinhos de sésamo, boroinhas de mel, bailarinas, a cantiga “Querido Harmódio” – tudo pronto há que tempos. Vamos lá, despacha-te, depressa!

O final feliz do aldeão é novamente retratado nas palavras de um dos mensageiros de Lâmaco, aquele vem tentar comprar alguns produtos do mercado do camponês. Pelo pedido do mensageiro, notamos que só Diceópolis tinha abundância de víveres naquela celebração dos Cômgios (vv. 960-962):

ἐκέλευε Λάμαχος σε ταυτησὶ δραχμῆς
 ἐς τοὺς Χοῦς αὐτῷ μεταδοῦναι τῶν κτηλῶν,
 τριῶν δραχμῶν δ' ἐκέλευε Κοπιᾶδ' ἔγγελλν.

Foi o Lâmaco que me mandou, para tu lhe cederes uns tordos dos teus para a festa dos Cômgios, por esta dracma, e por três dracmas uma enguia do Copais.

Perceba-se que a oferta de Lâmaco era alta: quatro dracmas ao todo. Conforme apresentamos no primeiro capítulo (cf. 1.1.2), o valor que o militar queria pagar pelos produtos de Diceópolis correspondia a duas vezes a diária paga aos embaixadores enviados à Pérsia. Era um valor bem significativo. No entanto, o comerciante não aceitou vender seus produtos a Lâmaco nem a qualquer outro que fosse favorável à guerra. A única pessoa a quem Diceópolis cedeu algo foi uma mulher, já que, em sua opinião, elas não tinham culpa da guerra (vv. 1058-1068):

φέρει δὴ τί σὺ λέγεις; ὡς γέλοιοι ὦ θεοὶ
 τὸ δέημα τῆς νύμφης ὃ δεῖται μου σφόδρα,
 ὅπως ἂν οἰκουρῇ τὸ πέος τοῦ νυμφίου.
 φέρε δεῦρο τὰς σπονδάς, ἴν' αὐτῇ δῶ μόνη,
 ὅτι ἡ γυνὴ 'στι τοῦ πολέμου τ' οὐκ αἰτία.
 ὕπερ' ὧδε δεῦρο τοῦξάλειπτρον ὦ γύναι.
 οἶσθ' ὡς ποιεῖτε; τοῦτο τῇ νύμφῃ φράσον,
 ὅταν στρατιώτας καταλέγωσι, τουτῶι
 νύκτωρ ἀλειφέτω τὸ πέος τοῦ νυμφίου.
 ἀπόφερε τὰς σπονδάς. φέρε τὴν οἰνήρυσιν,
 ἴν' οἶνον ἐγγέω λαβῶν ἐς τοὺς Χοᾶς.

Bem, o que tens para me dizer? (*A Dama de Honor fala ao ouvido de Diceópolis*) É de rir – coa breca! – o pedido da noiva. Pede-me ela – e com que insistência! – que arranje a que ela conserve em casa... a pilinha do noivo. (*A um escravo*) Traz-me cá as tréguas. Vou-lhas dar, mas só a ela, porque é mulher e não tem culpa da guerra. Chega cá o frasco, mulher. Sabes o modo de usar? Diz lá à noiva o seguinte: na ocasião da recruta dos soldados, ela que esfregue, durante a noite, a pilinha do noivo com isto. Torna a levar as tréguas lá para dentro. Traz-me uma infusa para eu deitar o vinho para a festa dos Cângios.

Em *Acarnenses*, vv. 1000-1002, encontramos outra referência à festa dos Cângios. Nas palavras do arauto, notamos a existência de um concurso entre os bebedores, cujo prêmio era um odre de vinho⁴⁹:

KHPYΞ

ἀκούετε λεῶ: κατὰ τὰ πάτρια τοὺς Χοᾶς
 πίνειν ὑπὸ τῆς σάλπιγγος: ὃς δ' ἂν ἐκπίη
 πρώτιστος, ἄσκον Κτησιφῶντος λήψεται.

ARAUO

Senhoras e senhores! Atenção! Segundo um costume antigo, celebrem-se os Cângios a beber ao som da trombeta. E o primeiro que esvaziar a caneca, receberá um odre, o de Ctesifonte.

Segundo o escoliasta, o prêmio para o vencedor não seria um odre qualquer, mas um odre que lembrava Ctesifonte, que era gordo e barrigudo (DINDORFII, 1838, p. 411). Segundo suas próprias palavras, Diceópolis foi o grande campeão desse esdrúxulo torneio (vv. 1200-1203):

φιλήσατόν με μαλθακῶς ὦ χρυσίω
 τὸ περιπεταστόν κάπιμανδαλωτόν.
 τὸν γὰρ χοᾶ πρώτος ἐκπέπωκα.

Beijem-me com ternura, minhas joias, dêem-me beijos sem fim, de língua encadeada. Fui eu o primeiro a esvaziar o cângio.

Além de todas as referências citadas acima, *Acarnenses* ainda menciona a festa dos Cângios nos versos 1076-1077 e 1133: respectivamente, ὑπὸ τοὺς Χοᾶς γὰρ καὶ Χύτρον αὐτοῖσι τις / ἤγγειλε ληστὰς ἐμβαλεῖν Βοιωτίους - “durante a festa dos Cângios e das

⁴⁹ Cf. Aristófanes (1980, p. 20).

Marmitas⁵⁰, uns salteadores beócios vão tentar uma arremetida” e ἔξαιρε παῖ θώρακα κάμοι τὸν χοῦ - “Tira-me daí também a minha couraça, rapaz, o cônio”.

Não resta dúvida de que a comédia aristofânica é repleta de informações ligadas aos festivais celebrados na Grécia de então. Por esse motivo, é imprescindível que o leitor ulterior faça a devida equiparação com esse conteúdo, a menos que não se importe com a qualidade de sua própria interpretação.

2.2.6 A falta de equiparação com o conteúdo do poeta

Até aqui, mostramos diversos casos que exemplificam a necessidade de equiparação com os conteúdos do poeta como educador da cidade. Em alguns, a equiparação ajudava na melhor compreensão do texto; em outros, porém, ela era indispensável para que o texto fosse entendido minimamente. Dessa vez, para encerrarmos o segundo capítulo, desejamos mostrar a sua necessidade de uma maneira inversa, ou seja, através de casos em que não houve equiparação.

Nesses primeiros casos, desejamos que fique bastante claro, mostraremos alguns textos cuja ausência de equiparação foi intencional. Mesmo que seja possível transpor aquelas barreiras que nos impedem de alcançar uma compreensão textual satisfatória, propositalmente, deixaremos de ultrapassá-las.

O primeiro texto que desejamos apresentar faz parte do já conhecido momento em que Diceópolis implora aos velhos acarnenses pelo direito de discursar em sua própria defesa, mesmo que fosse com a cabeça no cepo. Citaremos apenas seis dos dezenove versos constantes desse pedido (vv. 375-381):

τῶν τ' αὖ γερόντων οἶδα τὰς ψυχὰς ὅτι
οὐδὲν βλέπουσιν ἄλλο πλὴν ψηφιδάκεϊν.
αὐτός τ' ἑμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον
ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμωδίαν.
εἰσελκύσας γάρ μ' ἐς τὸ βουλευτήριον
διέβαλλε καὶ ψευδῆ κατεγλώττιζέ μου
κάκυκλοβόρει κάπλυνεν, [...]

Sei o que vai na cabeça destes velhos, que não veem outra coisa que não seja morderem com o seu voto. Eu próprio estou bem lembrado das que passei com Cléon, por causa da comédia do ano passado. Depois de me ter arrastado a tribunal, atirou-me uma catadupa de calúnias por aquela boca fora, que mais parecia um verdadeiro Cicloboro.

⁵⁰ No terceiro dia das Antestérias, os celebrantes homenageavam os mortos com uma oferta dedicada a Hermes. A oferta, purê de legumes, era conduzida em *χύτροι* ‘panelas’ ou ‘marmitas’, conforme a tradução da Maria de Fátima (1980).

Como todo o restante da peça, esses versos estão revestidos de comicidade. No v. 376, por exemplo, a expressão πλὴν ψηφηδακεῖν ‘morder com voto’⁵¹ contém uma piada. Mas como entender o gracejo sem reconhecer o conteúdo sobre o qual ele se fundamenta? Embora não tivesse um sentido cômico, o sintagma τὴν πέρυσι κωμωδίαν ‘a comédia do ano passado’ (v. 378) tinha um referente pertencente ao mundo do poeta. Que comédia era essa? Por que ela causou problemas entre o poeta e Cléon? Por fim, em que reside a graça da oração κάκυκλοβόρει κάπλυνεν ‘ele era um Cicloboro e me lavava’ (v. 381)?

Como é notório, as respostas a todas essas perguntas são necessárias à compreensão do fragmento supracitado. Sem elas, o excerto até pode ser entendido, mas haverá uma compreensão mínima da mensagem transmitida pelo poeta. A fim de que haja uma interpretação satisfatória, o leitor ulterior precisa, primeiramente, identificar os elementos textuais que se ligam a algum conhecimento específico do poeta e, em seguida, realizar a equiparação com os mesmos.

O segundo texto que queremos mostrar pertence à parábase de *Acarnenses*. Esse trecho contém as primeiras palavras proferidas pelo coro após o discurso de defesa apresentado por Diceópolis. Vejamos somente os quatro primeiros versos da parábase, que é formada por 93 versos (vv. 626-629):

άνηρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπίθει
περὶ τῶν σπονδῶν. ἀλλ’ ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν.
ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,
οὕτω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν:

Este homem saiu vencedor com a sua argumentação, pois souber levar o povo a mudar de ideias em relação às tréguas. É altura de tirarmos os mantos e passarmos aos anapestos. Desde que dirige coros de comédia, o nosso poeta nunca se apresentou perante o público para gabar o seu talento.

Nesses poucos versos, também nos deparamos com vários elementos que exigem equiparação. No processo de interpretação do excerto, devemos perguntar por que o coro fala em tirar os mantos (v. 627)? O que são os anapestos (v. 627)? E o que eles têm a ver com as palavras do coro? Também é interessante fazer o seguinte questionamento: Por que o poeta, ao se referir à comédia, usa a palavra τρυγικοῖς (v. 628), que é da mesma raiz de τρυγωδία ‘comédia’ (cf. vv. 499, 500, 886), em vez de κωμωδία (vv. 378, 631, 655), que tem o mesmo valor e é mais recorrente⁵²? Por fim: Os poetas cômicos se apresentavam perante o público

⁵¹ Nos próximos exemplos, são nossas as traduções que diferem daquela da Maria de Fátima (1980).

⁵² A palavra κωμωδία e seus derivados também aparecem nas seguintes comédias: *Cavaleiros*, vv. 507, 516; *Nuvens*, vv. 522, 534; *Paz*, vv. 734, 737, 751; *Rãs*, v. 768; e *Vespas*, vv. 66, 1020, 1026, 1047, 1318.

para gabar o seu talento (cf. v. 629)? Sem tais perguntas e suas respostas, a compreensão dos quatro primeiros versos da parábase será parcial.

O terceiro texto que pretendemos exibir consta do próprio discurso de defesa do velho campônio. Os versos a seguir fazem parte da argumentação de Diceópolis em favor da suspensão da guerra contra os espartanos (vv. 523-527):

καὶ ταῦτα μὲν δὴ μικρὰ κάπιχώρα,
 πόρνην δὲ Σιμαίθαν ἰόντες Μεγαράδε
 νεανία κλέπτουσι μεθυσκότταβοι:
 κἄθ' οἱ Μεγαρῆς ὀδύνας πεφυσιγγωμένοι
 ἀντεξέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο:

Estes eram casos sem importância e correntes na nossa terra. Mas uns rapazes de viagem para Mégara metem-se nos copos durante o jogo do cótabo e roubam a cortesã Simeta. Então os Megarenses, espicaçados pelo desgosto, roubam a Aspásia, como represália, duas cortesãs.

Como nos dois exemplos anteriores, o trecho acima também está permeado por vários conteúdos que podem influenciar na sua interpretação, dificultando ou facilitando. Uma primeira questão está ligada à menção de um jogo (v. 525). Que jogo era esse e qual a sua relação com os jovens, bem como com o rapto de mulheres? Em segundo lugar, como o verbo *φυσιγγοῦμαι* ‘esfregar alho’ (v. 526) entra na construção da piada relativa a Mégara? Finalmente, quem era Aspásia e qual a sua ligação com toda essa confusão envolvendo prostitutas, nações e raptos?

Conforme já havíamos antecipado, os três exemplos arrolados acima são casos cujas equiparações são possíveis. No entanto, propositalmente, não procederemos à equiparação com os seus respectivos conteúdos, a fim de que se perceba o quanto é necessária a execução dessa tarefa hermenêutica. Sem a realização desse procedimento interpretativo, o leitor ulterior terá prejuízos na compreensão do que lê.

Uma vez que a falta de equiparação, nos três exemplos acima, foi intencional, gostaríamos de terminar com um exemplo mais real, isto é, com um caso no qual a falta de equiparação não é proposital. O caso exemplificado faz parte da discussão bélica entre Lâmaco e Diceópolis. Este, após dar a sua opinião sobre a eleição daquele, prossegue no discurso contra a guerra e contra as embaixadas que buscam reforço militar (vv. 598-606):

κόκκυγές γε τρεῖς.
 ταῦτ' οὖν ἐγὼ βδελυττόμενος ἐσπείσάμην,
 ὄρων πολιοῦς μὲν ἄνδρας ἐν ταῖς τάξεσιν,
 νεανίας δ' οἴους σὺ διαδεδρακότας,
 τοὺς μὲν ἐπὶ Θράκης μισθοφοροῦντας τρεῖς δραχμάς,
 Τεισαμενοφαινίππους Πανουργιπαρχίδας,
 ἑτέρους δὲ παρὰ Χάρητι τοὺς δ' ἐν Χάοσιν,
 Γερητοθεοδώρους Διομειαλαζόνας,

τοὺς δ' ἐν Καμαρίνῃ κὰν Γέλα κὰν Καταγέλα.

... por três araras! Foi por estar farto dessas e de outras, que eu fiz tréguas, ao ver homens de cabelos brancos nas fileiras, e moços como tu a escapulirem-se. Uns estão na Trácia com um soldo de três dracmas, uns Tisámenos, uns Fenipos, uns tralfulhas de uns Hipárquides; outros junto de Cares, outros com os Cáones, uns meio Geres, meios Teodoros, uns gabarolas de Diomia, outros na Camarina, outros em Gela, e outros em 'É de rir com ela'.

Esse trecho das palavras do camponês se assemelha muito com aquele monólogo feito pelo mesmo personagem na cena inicial, na *Pnix* (vv. 1-42). A semelhança está na grande quantidade de nomes citados. Lá aparecem os nomes de Cléon (v. 6), Ésquilo (v. 10), Teógnis (v. 11), Mosco (v. 13), Dexíteo (v. 12) e Cérís (v. 16). Aqui os nomes são outros: Tisámenos (v. 603), Fenipos (v. 603), Hipárquides (v. 603), Cares (v. 604), Geres (v. 605) e Teodoro (v. 605).

A diferença entre esses dois textos está na equiparação com os referentes onomásticos. Nos vv. 1-42, sabemos quem foram Cléon, Ésquilo, Teógnis etc. Por outro lado, não temos informações acerca dos nomes presentes nos vv. 598-606. Acerca de Tisámenos, Fenipos e Hipárquides, a pesquisadora Maria de Fátima escreveu: “Qualquer destas personalidades – exemplos certamente de ambição e de oportunismo – nos é desconhecida, o que não acontecia com o público da época.” (ARISTÓFANES, 2006, p. 104). Sobre Cares, ela também afirmou: “Não se conhece este Cares a quem o poeta está a fazer referência.” (ARISTÓFANES, 1980, p. 121). O mesmo é dito em relação a Geres e Teodoro: “Também estes nomes próprios nada nos dizem sobre a identidade dos seus detentores.” (ARISTÓFANES, 2006, p. 105).

A identificação ou não dessas pessoas é determinante para uma compreensão satisfatória dos respectivos textos em que eles aparecem. Sem dúvida, os espectadores e/ou os leitores originais do poeta conheciam tais pessoas: “Qualquer destas personalidades [...] nos é desconhecida, o que não acontecia com o público da época.” (ARISTÓFANES, 2006, p. 104). Por conta desse conhecimento, o público original do poeta não encontrava dificuldade para entender a piada feita pelo comediógrafo. Por outro lado, é exatamente na falta desse conhecimento que repousa a dificuldade que o leitor posterior tem para compreender toda a brincadeira presente em *Acarnenses*, vv. 598-606.

Superar essa diferença existente entre eles e nós é, imprescindivelmente, a primeira tarefa que o leitor ulterior deve realizar. Uma compreensão de boa qualidade deve partir dessa operação. Oportunamente, repetimos as palavras de Schleiermacher (2005, p. 111):

Se somente textos antigos e de língua estrangeira tivessem necessidade da arte [interpretativa], então os leitores originários (primeiros) não a teriam necessitado, e arte, por conseguinte, estaria baseada na diferença entre eles e nós. Essa diferença,

contudo, precisa primeiro ser superada pelo conhecimento da linguagem e da História. A interpretação apenas se inicia após uma bem-sucedida equiparação.

Fica, portanto, demonstrado por meio desse segundo capítulo que os conteúdos – musicais, políticos, históricos, militares, religiosos, econômicos, linguísticos, mitológicos, internacionais, festivos etc. – presentes nas peças do poeta podem interferir na compreensão do leitor ulterior, dificultando ou facilitando.

A TRANSTEXTUALIDADE COMO FERRAMENTA PARA EQUIPARAÇÃO COM O CONTEÚDO LITERÁRIO DO POETA

O presente capítulo, por também tratar de equiparação, poderia ter sido incluído na segunda seção do anterior, sob o título “A equiparação com o conteúdo literário do poeta”. No entanto, três razões nos levaram a apresentá-lo separadamente. A primeira delas está na singularidade desse conteúdo do poeta. O conteúdo literário ocupa uma posição de destaque na comédia aristofânica.

Em segundo lugar, porque, em nossa demonstração da necessidade de equiparação com esse conteúdo do poeta, precisaríamos usar termos que têm sentidos bastante ambíguos, por exemplo, hipertexto e intertextualidade. Utilizar essas palavras, sem conceituá-las primeiro, poderia gerar alguns mal-entendidos. Resolvemos, então, antepor uma fundamentação teórica à equiparação com a literatura.

Por fim, resolvemos separá-lo porque ele, em consequência da primeira razão, é o ápice do presente trabalho.

3.1 A transtextualidade de Gérard Genette

A falta de uniformidade no uso de determinados conceitos e nomenclaturas da crítica literária tem gerado muita confusão e até mesmo disputas teóricas. Para uns, por exemplo, o conceito de hipertextualidade está ligado aos textos veiculados na grande rede mundial de computadores; enquanto, para outros, corresponde ao que alguns teóricos chamam de intertextualidade. A confusão que gira em torno de tais nomenclaturas não é pequena.

Entretanto, queremos passar longe de toda essa celeuma terminológica. Não temos a pretensão de discutir as várias propostas de conceituação de certos fenômenos literários, muito menos confrontá-las. Nosso procedimento foi o mais simples possível. Apenas tomamos por empréstimo parte da terminologia proposta por Gérard Genette em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006, 2010).

Deve ficar claro que não estaremos fazendo uma apologia, tampouco uma refutação, de algum ponto específico da importante teoria de Genette. Realizamos apenas o empréstimo de alguns termos específicos e seus respectivos conceitos. Também deve ficar nítido que, por questões de conveniência e objetividade, deixamos de lado muitos elementos importantes da teoria genetteana, por exemplo: a transestilização (GENETTE, 2010, p. 69-73), a

transmodalização intermodal (2010, p. 117-123), as práticas hiperestéticas (2010, p. 124-136), dentre outras.

A fim de irmos sem delongas aos termos que tomamos emprestado, faremos nossas as palavras do próprio Genette: “Para dar fim a esta tentativa de ‘limpeza da situação verbal’ (Valéry), convém talvez precisar pela última vez, e resolver, de modo mais claro possível, o debate terminológico que nos ocupa, e que não deve mais nos sobrecarregar.” (2006, p.19).

Como conceito geral norteador, adotamos o que o próprio Gérard Genette chamou de “*transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’.” (2010, p. 11, grifo do autor). Para outros teóricos, a transtextualidade genetteana corresponde à intertextualidade em si. O próprio Genette reconhece esse fato (2010, p. 12-13):

Este estado implícito (e às vezes totalmente hipotético) do intertexto é, há alguns anos, o campo de estudos privilegiados de Michael Riffaterre, que definiu, em princípio, a intertextualidade de maneira muito mais ampla do que eu fiz aqui e aparentemente extensiva a tudo isso que chamo de transtextualidade: “O intertexto”, escreve ele, por exemplo, “é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou a sucederam”, chegando até a identificar, em sua abordagem, a intertextualidade (como fiz com a transtextualidade) à própria literariedade.

Para Genette, debaixo do guarda-chuva da transtextualidade, abrigam-se cinco tipos de relações transtextuais distintas: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Embora distintas, essas relações intertextuais estão interligadas: “Antes de tudo, não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas.” (GENETTE, 2010, p. 20).

Das cinco relações transtextuais, a intertextualidade é a que tem menos abstração, implicação e globalidade. Acerca dela, o próprio Genette afirma (2010, p. 12, grifo do autor):

Quanto a mim, defino [intertextualidade] de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.

Como se vê, Gérard Genette não usa o termo intertextualidade de forma tão abrangente como alguns costumam fazer. Para ele, essa relação textual é mais restrita, limitando-se a três tipos de co-presença textual: a citação, o plágio e a alusão. A classificação dos tipos de

intertextualidade depende da maior ou menor literalidade e explicitude da presença de um texto no outro.

Por sua vez, o conceito de paratextualidade, segundo sua proposta (2010, p. 13, grifo do autor),

é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.

Não se deve entender o termo paratexto de uma forma rígida e simplista. O próprio Gérard Genette explica como devemos entender esse vocábulo: “É necessário entender o termo no sentido ambíguo, até mesmo hipócrita, que funciona nos adjetivos como *parafiscal* ou *paramilitar*.” (2010, p. 13, grifo do autor).

O terceiro tipo de relação textual, a metatextualidade, tem uma ligação estreita com a tarefa da crítica. Costuma-se chamá-la, de forma mais habitual, de comentário, afinal é a conexão que une um texto a outro texto qualquer do qual ele fala. Para Genette (2010, p. 15), é possível haver metatextualidade mesmo quando não existe citação alguma do texto comentado e, em casos mais extremos, o comentário pode ocorrer até mesmo sem que a obra evocada seja nomeada. Como exemplo desse último caso específico de metatextualidade, Genette cita a relação existente entre a *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, e *O sobrinho de Rameau* (2010, p. 15).

A arquitextualidade, para o teórico francês, é a mais abstrata e mais implícita relação textual. Ela diz respeito à taxonomia dos gêneros literários. Leiamos as palavras do próprio Gérard Genette acerca da arquitextualidade (2010, p. 15, grifo do autor):

Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, o *Roman de la Rose*, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia.

Todavia, Genette ressalva o fato de que o texto não é obrigado a conhecer ou declarar a própria qualidade genérica. Afinal, “a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto” (2010, p. 15).

O quinto e último tipo de relação textual é a hipertextualidade. Das cinco, esta foi a que recebeu mais atenção da parte do teórico francês. Sobre essa forma de co-presença textual, Genette escreveu o seguinte (2010, p. 16, grifo do autor):

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brota* e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente.

Podemos notar, na definição acima, que o matiz de distinção entre os tipos de transtextualidade é muito sutil. Um metatexto – a *Poética*, por exemplo – também pode ser classificada como um hipertexto. Gérard mesmo reconhece essa imbricação entre os tipos transtextuais (2010, p. 20):

Por exemplo, a arquitextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, *Guzman* imita *Lazarillo*) e, portanto, da hipertextualidade; o domínio arquitextual de uma obra é frequentemente declarado por meio de índices paratextuais; esses mesmos índices são amostras do metatexto (“este livro é um romance”), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário; também o hipertexto tem frequentemente valor de comentário [...]; o metatexto crítico se concebe, mas não se pratica muito sem o apoio de uma parte – frequentemente considerável – do intertexto citacional; o hipertexto se protege mais disso, mas não completamente, a não ser por meio de alusões textuais.

A transtextualidade e seus componentes, segundo Genette, não são categorias de textos, mas aspectos universais da textualidade (2010, p. 21). Isso, no entanto, se aplica do modo muito especial à hipertextualidade: “Ela também é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais.” (2010, p. 22).

De modo geral, a proposta da transtextualidade de Genette também está relacionada à tarefa interpretativa e, conseqüentemente, hermenêutica. Deve ficar claro, porém, que suas inclinações se dão para o lado da hermenêutica contemporânea, e não para a textual ou exegética, conforme a proposta de Schleiermacher. No entanto, a própria transtextualidade remete à hermenêutica textual, o que Genette, mesmo não suportando, reconhece (2010, p. 22, grifo nosso):

Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra, anterior ou posterior. Tal atitude teria por efeito projetar a totalidade da literatura universal no campo da hipertextualidade, o que dificultaria o seu estudo; **mas, sobretudo, ela dá um crédito, e atribui um papel, para mim pouco suportável, à atividade hermenêutica do leitor – ou do arquiteitor.** Rompido há muito tempo, e para minha felicidade, com a hermenêutica textual, não me cabe abraçar tardiamente a hermenêutica hipertextual.

Perceba-se que Genette, como os outros teóricos da hermenêutica contemporânea que mostramos no capítulo anterior, não descarta a validade da hermenêutica textual. Ele, simplesmente, escolheu não abraçar esse lado pontual da hermenêutica: “Deixando, portanto, de lado toda hipertextualidade pontual e/ou facultativa (que, a meu ver, concerne melhor à intertextualidade)” (2010, p. 23). Ele mesmo delimitou seu objeto de estudo da seguinte forma: “Abordarei, portanto, aqui, a hipertextualidade, salvo exceção, por sua vertente mais clara: aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda uma obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial.” (2010, p. 22).

Por outro lado, vemos essa “hermenêutica hipertextual” ou essa “hipertextualidade pontual” como uma importante ferramenta de interpretação para os textos clássicos. Mais que isso, ela é indispensável ao processo de equiparação com o conteúdo literário presente na comédia de Aristófanes. Como compreenderemos, em *Acarñenses*, uma piada que se constrói sobre um conteúdo literário, se antes não percebermos que aquele trecho contém uma relação transtextual? Para se entender adequadamente um gracejo transtextual é imprescindível que se reconheça o hipotexto.

3.2 O arquiteito na mira da comédia grega antiga

A comédia de Aristófanes não foi a única a fazer uso de conteúdos provenientes da literatura. Essa prática era comum a toda comédia antiga grega. Diversos autores e textos serviram de fundamento para as brincadeiras dos comediógrafos atenienses. Os alvos prediletos eram aqueles que faziam parte dos gêneros literários mais privilegiados na Grécia antiga: a epopeia, a lírica, a tragédia e a própria comédia (SILVA, 1997, p. 13).

Sabemos, por exemplo, através dos poucos fragmentos de *Eunidas*¹ (cf. fr. 67-70)², que Cratino brincou com os líricos citaristas. Em outra comédia, *Odisseu*, como o próprio título sugere, Cratino parodia a *Odisseia*, de Homero. O fragmento 144 mostra que o coro era

¹ Comédia escrita por um dos principais rivais de Aristófanes, Cratino.

² Kock (1880, p. 33-34).

formado por um grupo de companheiros de Odisseu. A viagem do herói homérico ao país dos Lotófagos é retomada pelo fragmento 150. Cratino parodia ainda a aventura relacionada aos Ciclopes (cf. fr. 135, 141-143, 149, 459). O retorno de Odisseu e o seu reconhecimento também são aludidos nessa comédia (cf. fr. 136-137).

Em *Arquílocos*, Cratino foi mais audacioso. Desta vez, a própria épica e seus cultores foram o alvo da comédia (SILVA, 1997, p. 15). Segundo informações de Clemente de Alexandria, o coro dessa peça era formado por poetas do estilo de Homero e Hesíodo (1997, p. 16). Maria de Fátima, mencionando outros pesquisadores da comédia antiga, declara que o *agón* dessa comédia talvez fosse semelhante ao de *Rãs* (1997, p. 16).

Segundo Dover (*apud* SILVA, 1997, p. 17), a partir desses exemplos acima, é possível supor que Cratino deu preferência à poesia séria, isto é, à épica do seu tempo para ser o alvo literário de sua comédia. A mesma escolha pode ter sido feita por outros comediógrafos de então. Teleclides³, por exemplo, escreveu uma peça cujo título é bastante sugestivo: *Hesíodos*. Ferécates, outro poeta cômico, parodiou Homero (cf. fr. 149) e Hesíodo (cf. fr. 153) em *Quíron*. O título de duas peças de Frínico, *Musas* e *Trágicos*, também aponta nessa direção.

Outros poetas cômicos, porém, fizeram uma escolha distinta da que foi feita por Cratino. Êupolis⁴ fez da própria comédia o alvo de sua crítica literária. Em *Autólico* (cf. fr. 54) e em *Mergulhadores* (cf. fr. 78), Aristófanes e suas comédias ficaram na mira das críticas de Êupolis. Platão Cômico, por sua vez, parece ter optado pela tragédia como alvo da sua análise literária. *Lacônios* ou *Poetas* são títulos alternantes de uma única peça sua, cujo enredo tratava da ressurreição de um poeta (cf. fr. 68). Alguns estudiosos chegam a levantar a hipótese de que os três grandes trágicos, já mortos nessa ocasião, vieram à cena nessa comédia (SILVA, 1997, p. 19). Noutro fragmento da mesma peça de Platão Cômico, Esténelo, um trágico de pouco sucesso, é acusado de plágio (cf. fr. 70).

É notório, portanto, que o conteúdo literário está presente na comédia grega antiga como um todo, e não apenas em Aristófanes. Por outro lado, não se pode deixar de notar que cada comediógrafo parece ter elegido, predominantemente, um arquitepo específico para servir de alvo da sua crítica cômica. Alguns parecem ter escolhido a épica; outros, a lírica; e ainda outros, a tragédia ou a própria comédia⁵. A afirmação só não pode ser feita com máxima a segurança possível por conta da escassez textual do referido gênero⁶.

³ Poeta cômico contemporâneo de Cratino.

⁴ Outro comediógrafo ateniense, contemporâneo de Cratino e Aristófanes.

⁵ Essa escolha, repito, era predominante. Cratino, conforme mostramos, mesmo tendo escolhido a épica, não se via impedido de também fazer crítica à lírica.

⁶ Não se pode esquecer que tudo quanto temos da comédia antiga, além de Aristófanes, são poucos fragmentos.

Contudo, a hipótese se fortalece quando observamos as comédias de Aristófanes, tanto as inteiras quanto as fragmentadas. O conteúdo literário presente no teatro de Aristófanes é predominantemente trágico. O nosso poeta cômico fez do gênero trágico o principal alvo de sua crítica literária. Ao citar a comparação que Dover faz das diversas escolhas arquitextuais feitas pelos comediógrafos gregos, Maria de Fátima (1997, p. 17, grifo nosso) confirma a escolha feita por Aristófanes: “Dover salienta que, quando Cratino parodia ou explora de qualquer forma a poesia séria do tempo, parecer dar preferência, **ao contrário do que acontece na geração de Aristófanes**, à poesia épica, **em vez da tragédia**”. O que foi dito da geração de Aristófanes pode, perfeitamente, ser afirmado individualmente a ele. *Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs* já seriam mais que suficientes para demonstrar a escolha aristofânica em relação ao arquitexto próprio de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

3.3 O hipotexto da comédia aristofânica

Já tratamos da escolha feita por Aristófanes em relação ao arquitexto trágico. Resta-nos agora ver se é possível especificar também a existência de um hipotexto predominante – predominante, e não exclusivo! – no conteúdo literário do nosso poeta cômico. Antes, porém, de tratarmos desse possível hipotexto da comédia aristofânica, precisamos retomar um pouco a função didática do poeta cômico, acerca da qual já falamos na introdução.

Já fazia parte da tradição grega de então reconhecer a função didática como o principal objetivo do artista literário (SILVA, 1997, p. 58). Desde Homero, os poetas épicos eram reputados como grandes mestres da cidade. Nesse papel, eles aconselhavam e orientavam o povo em relação aos mais variados assuntos, especialmente acerca da justiça. A mesma reputação recai sobre os poetas trágicos: “A tragédia aparecera como a herdeira direta da epopeia homérica, da poesia hesiódica e de toda uma tradição literária que sentia vivo o compromisso de ensinar e aconselhar o povo que a escutava” (1997, p. 58).

Seguindo a mesma tradição literária, os poetas cômicos se empenharam em cumprir essa função de educador da cidade. No entanto, eles se viram diante de algumas dificuldades próprias do gênero que seguiam, das quais se destacaram duas. A primeira estava ligada ao fato de a comédia, como forma literária oficialmente reconhecida⁷, ser jovem. Esse reconhecimento só se deu por volta de 487-486 a.C., ocasião em que a tragédia – e muito mais a epopeia – já era um fenômeno social de largas projeções entre os atenienses. A segunda

⁷ Não se deve confundir o reconhecimento da comédia como forma literária oficial com a sua origem, o que se deu em épocas bastante remotas.

dificuldade estava nas características do próprio gênero que cultivavam. Como receber o ensino de uma literatura que lida especialmente com a piada, com o sarcasmo, com a obscenidade e com a molecagem? Não é fácil aceitar como ensino aquilo que faz rir. Esses eram os desafios que estavam diante dos comediógrafos.

Empenhada na solução desse problema, a comédia grega do século V a.C. encontrou uma forma de, mesmo brincando, ser reconhecida como educadora do povo: a invectiva pessoal. Acerca dessa solução encontrada pelos comediógrafos, Maria de Fátima (1997, p. 102) escreveu o seguinte:

Por um lado, havia a considerar o empenhamento social, diretamente associado à missão didática, que sempre fora prerrogativa das formas literárias consagradas. Como poderia a comédia conformar este papel à sua própria natureza jocosa e risonha? A invectiva pessoal é a resposta. [...] O ataque direto, que desde sempre se associava à comédia como seu suporte natural, assumia agora uma dimensão nova e digna, de fonte de ensinamentos e veículo e conselhos.

Ao perceberem que os ataques pessoais eram a solução para as dificuldades que enfrentavam, os comediógrafos em geral passaram a usá-los largamente. Péricles, por exemplo, foi vítima das invectivas de Cratino (cf. fr 71, 240) e de Aristófanes (*Acarnenses*, v. 530); Alcibiades, das de Êupolis, em *Mergulhadores* (SILVA, 1997, p. 48); Siracósio, das de Frínico, no *Solitário* (1997, p. 48); Hipérbolo, das de Êupolis, em *Máricas* (1997, p. 42); etc. Assim, a invectiva passou a ser lugar-comum na comédia.

Através desse recurso, finalmente, os comediógrafos conseguiram dar voz aos seus ensinamentos acerca do que é justo. Bata nos lembrarmos das palavras de Diceópolis (vv. 497-502):

μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῶδιαν ποιῶν.
τὸ γάρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδία.
ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.
οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.

Não me levem a mal, espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos Atenienses a respeito da cidade, numa comédia. Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora o que eu vou dizer é arriscado, mas é justo.

Como Aristófanes, Cratino manifestou o mesmo desejo de exercer a função de educador da cidade, em *Quírones* (fr. 235) e em *Dionisos* (fr. 48E), respectivamente:

Σκῆψιν μὲν Χείρωνες ἐλήλυμεν, ὡς ὑποθήκας.

Eis a razão porque nós, os Quírones, aqui estamos: para vos darmos os nossos conselhos.

Νικῶι μὲν τῆιδε πόλει λέγων τὸ λῶιστον.

Que vença aquele que melhor falar à cidade!⁸

De posse da arma, a invectiva, os comediógrafos só precisavam apontá-la na direção certa. Em cada segmento da sociedade ateniense, havia aqueles que eram alvos da invectiva cômica. Na política, por exemplo, havia Cléon, dentre outros. Platão Cômico se orgulha de ter sido o primeiro a atacá-lo: “Ὁς πρῶτα μὲν Κλέωνι ἠράμην - “Fui o primeiro a declarar guerra a Cléon”⁹. O próprio Aristófanes atacou Cléon de forma quase exclusiva em *Cavaleiros*. Em relação ao segmento educacional, o alvo parece ter sido Sócrates. Em *Nuvens*, Sócrates ocupa um lugar semelhante ao de Cléon em *Cavaleiros*. O mesmo pode ser dito da literatura.

Se em cada segmento existiam alguns nomes prediletos para receber os ataques da comédia, quais eram, em relação à literatura, os nomes preferidos? Partindo do que apresentamos no tópico anterior (cf. 3.2), sabemos que esse nome só poderia pertencer ao grupo dos poetas trágicos. Pois a tragédia foi o arquitecsto escolhido pela comédia para servir de alvo. Mas é possível identificar, especificamente, alguns nomes de tragediógrafos que ficaram na mira da comédia?

Quem já leu as onze comédias de Aristófanes, especialmente *Acarñenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*, responderá prontamente: Eurípides. De fato, Eurípides foi o maior alvo da invectiva ou crítica literária presente na comédia grega antiga. Acerca disso, Maria de Fátima afirmou: “Eurípides e suas tragédias vieram a converter-se do mesmo modo num lugar-comum entre os comediógrafos contemporâneos, alvo de frequentes paródias e críticas” (ARISTÓFANES, 2006, p. 12; SILVA, 1997, p. 96-97).

Deve ficar patente que Aristófanes não foi o único poeta cômico a colocar Eurípides na mira de sua crítica literária. Como disse Maria de Fátima, Eurípides tornou-se um lugar-comum entre os comediógrafos. Estrátis também utilizou as tragédias de Eurípides como hipotexto de suas comédias (SILVA, 1997, p. 20):

Eurípides parece ter caído também sob a alçada paródica de Estrátis, que, à imagem da sua tragédia, compôs umas caricaturais *Fenícias*. A intenção paródica parece confirmada pelo fr. 48A EDMONDS e pelo testemunho de Aristóteles (*Sens.* 5. 443b 30). *Medeia* é título de uma outra paródia de Eurípides, de que o fr. 33K nos dá sugestão.

Além de Aristófanes e Estrátis, também temos evidências de que Teleclides utilizou a tragédia de Eurípides como alvo de suas invectivas literárias. Acerca da utilização que Teleclides fez das peças eurípidianas, Maria de Fátima (1997, p. 97) comentou:

⁸ Ambas as traduções são da Maria de Fátima (1997).

⁹ Tradução de Maria de Fátima (*op. cit.*).

Outros poetas [cômicos] voltaram igualmente as suas atenções sobre Eurípides; Teleclides, numa comédia com o título provável de *Frígios*, parece ter feito uma paródia da tragédia com o mesmo nome. Em fragmentos conservados (frs. 39, 40K), ressuscita Ésquilo, Sófocles e Eurípides, em *Poetas*. Estrátis havia de apresentar uma paródia de *Fénicias* (cf. Arist. *Sens.* 5.443b. 30); cf., em particular, o fr. 48A EDMONDS de Estrátis.

Contudo, não se deve pensar que Eurípides fosse um mau poeta apenas pelo fato de ele ser o alvo predileto da comédia. A eleição de Eurípides para tal posição tinha razões bem definidas. Uma delas está ligada à dicotomia tradição/inação. Eurípides não seguiu rigidamente os moldes trágicos adotados por Ésquilo e Sófocles, que eram paradigmas para os espectadores atenienses. Por ser inovadora, a tragédia de Eurípides tornou-se o “saco de pancadas” da comédia (SILVA, 1997, p. 20):

Também neste campo a tendência conservadora da comédia se faz sentir. A tragédia ocupa um lugar de destaque na consideração dos comediógrafos; mas se um Ésquilo ou um Sófocles se impõem como mestres incontestados e já clássicos, Eurípides, e com ele os nomes menores, são olhados com reserva, e a cada passo atingidos com rudes golpes.

A tragédia de Eurípides apresentava muitos elementos novos, que não estavam presentes em Ésquilo ou Sófocles. O maior exemplo que se pode dar está no *Télefo* euripídiano. Segundo Aristóteles (*Poética*, 1453a 17-22), o mito do *Télefo* era um dos prediletos dos poetas trágicos. Ésquilo retratou esse mito nas tragédias *Mísios* e *Télefo*. Sófocles também o fez na tetralogia em que foram encenadas *Aléades*, *Mísios* e *Assembleia dos Aqueus*, bem como no drama satírico *Télefo*. No entanto, nenhuma dessas tragédias que tratam do referido mito atraiu tanto a atenção da comédia quanto a de Eurípides. A razão disso estava na originalidade e ininação euripídianas. Acerca da originalidade do *Télefo* de Eurípides, escreveu Maria de Fátima (SILVA, 1997, p.112):

Resta-nos, no entanto, a consciência da impressão viva alcançada sobre o público por uma das peças mencionadas, em especial: o *Télefo* de Eurípides. Se aliarmos a este dado a comprovação, que o espólio euripídiano largamente evidencia, do espírito arrojado e inconformista do poeta, entenderemos, sem grande margem de erro, que Eurípides conferiu ao velho tema do *Télefo* traços originais, que definitivamente o cunharam para a posteridade.

O caráter inovador de Eurípides não era o único fator que o colocava na mira da comédia. Segundo a pesquisadora Maria de Fátima (1997, p. 97), Eurípides chegou a ser acusado até mesmo de licenciosidade. No entanto, o que mais inquietava os comediógrafos gregos do século V a.C. era o suposto perfil sofista que marcava a tragédia euripídiana (ARISTÓFANES, 2006, p. 17):

Igualmente significativo, mesmo se mais indireto, foi o testemunho da tragédia; sobretudo Eurípides, pela marca sofisticada de que se impregnou o seu teatro, tornou-se verdadeiramente a projeção da intelectualidade contemporânea no universo de Dioniso, ao mesmo tempo que o espírito inconformista de que era dotado fazia dele o reflexo da agitação envolvente.

Essas, dentre outras, foram as razões que levaram a comédia de então a voltar o seu olhar de uma forma especial para a tragédia de Eurípides. Nenhum outro tragediógrafo foi tão alvejado pela invectiva cômica – ou, se preferir, pela crítica literária na comédia – quanto o poeta de *Alceste*, *Medeia* e *Helena*. Tudo isso, não podemos esquecer, deu-se por conta do papel de educador da cidade que o poeta cômico pretendia desempenhar.

Foi, exatamente, no cumprimento dessa função pedagógica que a comédia de Aristófanes brincou tantas vezes com as peças euripidianas. Sem dúvida, os maiores exemplos dessa postura daquele cômico em relação ao trágico estão nas três comédias em que há uma personagem chamada Eurípides: *Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*. Porém, é um grande engano achar que a crítica a Eurípides só se encontra nessas três comédias. Existem elementos da tragédia euripidiana disseminados em todas as onze peças completas de Aristófanes, bem como nos fragmentos de muitas outras que não sobreviveram (SILVA, 1997, p. 97):

Veremos até que ponto Eurípides se transformou num motivo importante na produção de Aristófanes. Recordemos que, para além das comédias conservadas, *Acarnenses*, *As Mulheres que Celebram as Tesmoforias* e *Rãs*, em que o trágico é personagem, e das múltiplas paródias disseminadas pelas onze comédias aristofânicas, há vestígios de alusões à sua obra em *Gerytades*.

De acordo com as palavras de Silva, também é possível encontrar alusões a Eurípides em *Γηρυτιάδης* ‘*Gerytades*’¹⁰.

Essa informação da transcendência euripidiana em relação às onze comédias completas parece ser confirmada pelos escólios de *Vespas*, v. 61:

Ὀὐ μόνον ἐν τοῖς Δράμασιν εἰσηῖται οὕτως Εὐριπίδης,
ἀλλὰ ἐν τῷ Προάγωνι καὶ ἐν τοῖς Ἀχαρνεῦσι.

Não somente em *Peças*, os ataques são dirigidos contra Eurípides,
mas no *Proagón*¹¹ e nos *Acarnenses*.¹²

Feita essa exposição, podemos concluir que, por questões ligadas à função didática desempenhada pelo poeta cômico, a tragédia de Eurípides tornou-se o hipotexto predominante no conteúdo literário presente na comédia de Aristófanes.

¹⁰ Comédia da qual restam apenas fragmentos (cf. KOCK, 1880, p. 427-435).

¹¹ *Peças* e *Proagón* são outros títulos de comédias perdidas de Aristófanes (cf. KOCK, 1880, p. 465-466; 509-512).

¹² Tradução nossa.

3.4 A comédia de Aristófanes como hipertexto de Eurípides¹³

Na condição de hipertexto de Eurípides, a comédia aristofânica tem um caráter especial. A relação que une a comédia de Aristófanes à tragédia de Eurípides é riquíssima. Ao tratar especificamente das parábases aristofânicas, Adriane Duarte faz menção da riqueza transtextual presente nessas seções da sua comédia (2000, p. 47, grifo nosso):

Por fim, a última contribuição de fôlego sobre a parábase data do início dos anos noventa e se propõe a estudá-la como **um fenômeno literário cuja característica principal é a intertextualidade**¹⁴. No primeiro plano, está a sua natureza metalinguística.

Em suas palavras, Adriane afirma que a principal característica da parábase aristofânica é a transtextualidade, para usar a terminologia de Genette. Contudo, o que ela assevera especificamente acerca das parábases pode aplicar-se, sem problemas, às demais partes da comédia do nosso poeta. A transtextualidade ocupa um lugar de destaque no teatro de Aristófanes. Essa talvez seja a principal característica de sua comédia. Se a transtextualidade não for a principal característica da sua obra como um todo, sem dúvida, o conteúdo literário – a hipertextualidade, para ser mais específico – é o que mais se destaca entre todos os demais.

A riqueza transtextual presente na comédia de Aristófanes recebe um toque mais especial ainda: o domínio que o poeta tem do hipotexto predominante. Aristófanes não apenas conhecia a obra de Eurípides, ele a conhecia muito bem. Maria de Fátima testifica de forma indubitável acerca desse conhecimento que o comediógrafo tinha da obra euripídiana (SILVA, 1997, p. 105, grifo nosso):

Se, porém, ultrapassada esta focagem inicial, formos mais além na consideração atenta das cenas de paródia, verificaremos o quanto de agudeza e penetração artística Aristófanes pôs na elaboração desta peça [*Tesmoforiantes*], que representa já um momento de maturidade na produção do autor. **Estas características são o testemunho cabal do profundo conhecimento que o comediógrafo tinha da obra do trágico**, do interesse que as suas criações nele despertavam; simultaneamente dão-nos a dimensão da surpresa com que foram acolhidas, bem como da inegável difusão que tiveram entre o público.

É verdade que ela está comentando especificamente a peça *Tesmoforiantes*. Contudo, a conclusão que tira a partir dessa comédia diz respeito ao poeta como um todo: “Estas

¹³ A partir do momento em que se diz que a Eurípides é hipotexto da comédia aristofânica, torna-se óbvio e até desnecessário afirmar que a comédia de Aristófanes é hipertexto da tragédia euripídiana. Afinal de contas, as duas declarações, segundo a proposta teórica de Gérard Genette, têm o mesmo valor. Não é essa obviedade que desejamos expressar com o presente título.

¹⁴ O conceito de intertextualidade no texto de Adriane Duarte (2000) se aproxima ao da transtextualidade de Genette (2006, 2010).

características são o testemunho cabal do profundo conhecimento que o comediógrafo tinha da obra do trágico”. A relação hipertextual entre os textos do comediógrafo e os do tragediógrafo evidenciam a veracidade dessa afirmação.

Essa “agudeza e penetração artística” e o “profundo conhecimento”, dos quais fala Maria de Fátima, fazem da comédia aristofânica um hipertexto especial.

Ditas todas essas coisas, podemos tornar às questões relacionadas com a interpretação e compreensão da comédia de Aristófanes.

3.5 A transtextualidade como ferramenta de equiparação com o poeta

No cumprimento do seu papel de educador da cidade, o poeta usava toda sua “agudeza e penetração artística” e todo seu “profundo conhecimento” em suas invectivas contra Eurípidés, o seu hipotexto predominante. É partindo dessa postura transtextual que o poeta educador dialogava com seus espectadores e leitores originais. Releiamos as palavras de Adriane Duarte (2000, p. 47, grifo nosso):

Por fim, a última contribuição de fôlego sobre a parábase data do início dos anos noventa e se propõe a estudá-la como um fenômeno literário cuja característica principal é a intertextualidade. No primeiro plano, está a sua natureza metalinguística. **O poeta dialogaria com seu público à luz da tradição literária, particularmente, da poesia cômica e trágica**, fazendo de sua própria obra o centro das referências, de modo a estabelecer uma rede de significados disseminada através de suas comédias.

Para perceber essa “rede de significados disseminada através de suas comédias”, o público original necessitaria ter um conhecimento literário próximo ao do poeta. Caso contrário, ele não compreenderia o conselho do poeta mestre. Acreditamos que o poeta, a fim de não prejudicar a sua função de educador da cidade, “dialogava com seu público” em um nível que fosse compreendido.

Ao fazer uso dos recursos transtextuais, possivelmente, o nosso poeta cômico tomava como hipotexto euripídiano aquilo que fosse identificável pelo público. Tudo em nome do seu papel de educador da cidade. Além disso, não podemos ignorar o fato de que o público ateniense tinha um bom conhecimento do mundo teatral. Acerca dessas verdades, Francisco de Oliveira, de forma muito apropriada, comentou (1991, p. 35):

Esta intertextualidade¹⁵, geralmente consagrada na designação de paratragédia atribuída a obras ou a algumas cenas de Aristófanes, não era, porém, hábito exclusivo do nosso autor. Consumava-se habitualmente sob a forma de paródia.

¹⁵ Esse conceito de intertextualidade, novamente, corresponde ao da transtextualidade de Genette (2006, 2010).

Falemos, pois, de paródia literária, definida, com B. Dupriez, como imitação consciente ou voluntária seja do conteúdo, seja da forma, com intenção crítica ou simplesmente cômica.

É evidente que a paródia só é sentida como tal enquanto o receptor consegue contrastá-la com o seu referente ou matriz. Supõe, portanto, que o destinatário é grande conhecedor da tragédia que está a ser parodiada.

A verdade que Oliveira apresenta acerca da paródia trágica vale para todas as relações de transtextualidade. Em relação à compreensão da comédia aristofânica, duas observações muito importantes são feitas por esse pesquisador. Em primeiro lugar, ele diz que “a paródia só é sentida como tal enquanto o receptor consegue **contrastá-la com o seu referente ou matriz**” (grifo nosso). Isso implica dizer que a transtextualidade passará despercebida se o hipotexto não for reconhecido. A compreensão, portanto, sofrerá prejuízo se os destinatários não conhecerem minimamente a obra que serve de hipotexto.

Os destinatários originais, espectadores ou leitores da comédia aristofânica, não tinham grandes problemas com isso. Primeiramente, como já frisamos, porque o poeta, visando sua função pedagógica, procurava falar em níveis compreensíveis. Em segundo lugar, porque o conhecimento dos atenienses acerca do teatro não era insignificante (OLIVEIRA, 1991, p. 36):

Na verdade, parece evidente que a cultura teatral do espectador ateniense médio era superior à do espectador médio do teatro atual, onde ele existe. O teatro era então um momento de festa cívica, manifestação da vida coletiva, na qual alguma, senão várias vezes na vida, uma grande parte dos espectadores havia estado diretamente comprometida, e não apenas como meros espectadores.

Blume e Bieber calculam que, em cada ano, cerca de 1000 atenienses participavam ativamente em algum dos coros de ditirambos, comédias, tragédias, dramas satíricos, sem mencionar os músicos, ensaiadores, actores e dramaturgos, arcontes, coregos e juizes, e ainda pessoal técnico, como costureiros, fazedores de máscaras. A situação é ainda mais notória se se considerar a existência de representações locais.

Podemos, portanto, afirmar, que o espectador médio ateniense teria grande facilidade de identificação do referente a que a paródia se reportava.

Este fato, aduzido para justificar a eficácia virtual da paródia da tragédia em Aristófanes, faz-nos compreender, também, a aceitação que poderiam ter os *sketches* e alusões frequentes às coisas do teatro.

Não resta dúvida de que os atenienses possuíam um conhecimento significativo acerca do teatro. Isso faz com que Oliveira chegue à seguinte conclusão: “Podemos, portanto, afirmar, que o espectador médio ateniense teria grande facilidade de identificação do referente a que a paródia se reportava”. Essa conclusão reforça a primeira observação que destacamos: a transtextualidade passará despercebida se o hipotexto não for reconhecido.

A segunda observação de Oliveira diz respeito à transtextualidade em si. Para ele identificar o hipotexto é importante, mas não é tudo. É preciso também perceber o que o poeta está fazendo com o hipotexto: “**a paródia só é sentida como tal** enquanto o receptor

consegue contrastá-la com o seu referente ou matriz” (grifo nosso). A paródia necessita ser percebida como paródia. Em linhas mais abrangentes, a transtextualidade tem a necessidade de ser reconhecida como tal.

A nossa hipótese está ligada a todas essas questões.

A compreensão satisfatória das piadas que envolvem a transtextualidade depende, primeiramente, da identificação do hipotexto utilizado e, em segundo lugar, do reconhecimento da transtextualidade em si. Em relação à comédia de Aristófanes, portanto, a compreensão adequada depende da identificação do texto euripídiano com o qual o poeta brinca e do reconhecimento do tipo de brincadeira feita. Sem isso, perde-se a plena evocação do sentido cômico¹⁶.

A partir do momento em que a comédia de Aristófanes “supõe [...] que o destinatário [original] é grande conhecedor da tragédia que está a ser parodiada” (OLIVEIRA, 1991, p. 35), o leitor ulterior, para entendê-la de forma satisfatória, vê-se no dever de ter o mesmo conhecimento, o que nos remete novamente à equiparação schleiermacheriana, que será alcançada com a identificação do hipotexto euripídiano e com o reconhecimento da transtextualidade.

Vejamos alguns exemplos – novamente extraídos apenas de *Acarnenses* – que evidenciam isso.

3.5.1 Reconhecendo a intertextualidade

De acordo com Gérard Genette (2010, p. 12), a intertextualidade envolve, restritamente, três tipos de co-presença textual: citação, plágio e alusão. Dois deles, a citação e a alusão, são bastante recorrentes na comédia de Aristófanes. Em *Acarnenses*, podemos encontrar vários exemplos de citações e alusões à obra euripídiana.

O primeiro exemplo de citação está presente já na cena inicial de *Acarnenses*, aquela em que Diceópolis aguarda o início da assembleia na Pnix. Ao tentar lembrar dos poucos momentos de alegria que teve, o camponês exclama (vv. 5-8):

ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ἠὐφράνθη ἰδὼν,
τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.
ταῦθ' ὡς ἐγανώθη, καὶ φιλῶ τοὺς ἰππέας
διὰ τοῦτο τοῦργον: ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.

¹⁶ Sei que a expressão “plena evocação do sentido” está bastante estigmatizada entre os críticos literários. No entanto, estamos utilizando-a de uma forma simples e ingênua, algo como: “trazer ao entendimento o máximo possível daquilo que o poeta educador quis ensinar”.

Ah, bem sei! Foi um espetáculo que me encheu de prazer o coração:
 Aqueles cinco talentos que Cléon deitou cá para fora.
 Muito admiro eu os cavaleiros por causa dessa proeza!
 Que alegrão não senti naquele momento! Um golpe de sorte para a Grécia!¹⁷

Para o leitor ulterior desatento, não existe nada demais nesses versos. Contudo, o público original de Aristófanes identificava facilmente a citação que está presente no v. 8. Sem dificuldades para identificar a intertextualidade, o escoliasta (*apud* DINDORFII, 1838, p. 329) declara que esse verso cita o segundo hemistíquio de um verso do *Télefo* (fr. 720), de Eurípides:

κακῶς ὀλοίατ'· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.¹⁸

[...] que morra da pior morte...
 Certamente, algo de grande valor para a Grécia!¹⁹

Como se vê, a segunda metade do fr. 720 do *Télefo* é exatamente igual a *Acarnenses*, v. 8. É uma pena que não tenhamos o contexto desse fragmento do *Télefo*. Contudo, pelo primeiro hemistíquio, percebemos que possivelmente o contexto do fragmento tinha alguma semelhança com a aquilo que o poeta desejava para Cléon: κακῶς ‘mal’. Ao evocar a primeira metade do verso original, os destinatários, possivelmente, entenderiam que o κακῶς ‘mal’ de Cléon “seria algo de grande valor para a Grécia”.

Além disso, essa citação, provavelmente, demonstra que o poeta cômico também usava Eurípides em ocasiões sérias, e não só nas piadas. Para atingir Cléon, tudo era válido, até mesmo usar citar Eurípides de forma séria.

Na cena em que Diceópolis busca a ajuda de Eurípides, encontramos um segundo exemplo de citação. Na ocasião, Eurípides já tinha entregado ao camponês os farrapos com que vestira o Télefo. Porém, o camponês ainda não estava satisfeito, pede-lhe também o chapeuzinho mísio que a personagem usava (vv. 437-441):

Εὐριπίδη, 'πειδὴ περ ἐχαρίσω ταδί,
 κάκεϊνά μοι δὸς τὰκόλουθα τῶν ῥακῶν,
 τὸ πιλίδιον περὶ τὴν κεφαλὴν τὸ Μύσιον.
 δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
 εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή:

Eurípides, já que me fizeste este favor,
 Dá-me também o resto dos acessórios destes farrapos,
 O chapeuzinho mísio, para por na cabeça.
 Hoje tenho de me fazer passar por mendigo,
 Tenho de ser aquilo que sou, não apenas parecê-lo.

¹⁷ Tentamos organizar a tradução portuguesa da Maria de Fátima (1980) em versos.

¹⁸ Exceto quando for indicada outra fonte, os fragmentos de Eurípides são da edição de Nauck (1889).

¹⁹ As traduções dos fragmentos de Eurípides são nossas.

Não é difícil para a intertextualidade desse fragmento passar despercebida aos olhos do leitor hodierno. Isso, porém, não se dava com os atenienses contemporâneos do nosso poeta educador. Para termos a certeza disso, basta lermos os escólios aos vv. 440-441 (DINDORFII, 1838, p. 371):

Οἱ δύο στίχοι οὗτοι ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου.

Estes dois versos são do *Télefo*, de Eurípides.

O comentário feito pelo escoliasta demonstra que não era difícil para os atenienses do século V a.C. identificar o hipotexto euripídiano. Com facilidade o público original percebia que *Acarnenses*, vv. 440-441, era uma citação do fragmento 698 do *Télefo*, no qual está escrito:

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν [εἶναι τήμερον],
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή.

É necessário que eu assumo a condição de mendigo hoje,
Ser precisamente quem sou, e não só parecer.

Essa citação que o poeta faz do *Télefo* não é descabida. Ela contribui de forma especial para dar às palavras de Diceópolis um sentido bem profundo. Com essa intertextualidade, o camponês afirma que necessitava de um disfarce perfeito, infalível, capaz de enganar a si mesmo. Sem a identificação da intertextualidade, o leitor ulterior deixará de perceber a dimensão do dolo projetado pelo campônio.

Um terceiro exemplo de citação pode ser visto poucos versos adiante, na mesma cena que acabamos de mostrar. Tendo recebido o chapeuzinho mísio que havia pedido, o velho aldeão junta-o aos farrapos com que Eurípides vestira o seu *Télefo*. Agora o disfarce estava quase completo. Satisfeito com a aquisição, o velho aldeão deseja ao trágico (vv. 446-448):

εὐδαιμονοίης, Τηλέφω δ' ἄγὼ φρονῶ.
εὖ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐπίμπλαμαι.
ἀτὰρ δέομαί γε πτωχικοῦ βακτηρίου.

Felicidades! E, para o *Télefo*, o sucesso que eu espero.
Muito bem! Já todo eu sou paleio.
Mas também preciso de um cajado de mendigo.

Como nos exemplos anteriores, aos olhos do leitor posterior, esses versos não apontam para nada especial. No entanto, o escólio ao verso 446 evidencia que o público original percebia facilmente a intertextualidade existente. Segundo o escoliasta (*apud* DINDORFII, 1838, p. 371), Τηλέφω δ' ἄγὼ φρονῶ (v. 446) é outra citação do *Télefo* (fr. 707) euripídiano.

Ainda de acordo com esse comentarista, o conteúdo integral do verso original de Eurípides era

καλῶς ἔχοι μοι· Τηλέφῳ δ' ἄγῳ φρονῶ.

Que ele possa conduzir-me bem: E, ao Télefo, o que eu estou imaginando.

Note-se que esse verso contribui para o entendimento daquilo que era desejado por Diceópolis: apresentar um discurso bem-sucedido diante do coro de acarnenses. Sua intenção ao buscar a fantasia de Télefo era ter êxito diante dos velhos de Acarnas. Era como se o disfarce “pudesse conduzi-lo bem” nesse intento. Ao citar apenas o segundo hemistíquio, o poeta evoca, na mente do público, o primeiro: καλῶς ἔχοι μοι ‘Que ele [o disfarce] possa conduzir-me bem’.

Isso se confirma no segundo hemistíquio: Τηλέφῳ δ' ἄγῳ φρονῶ ‘E, ao Télefo, o que eu estou imaginando’. Acredito que Diceópolis esteja se referido ao “Télefo” que se apresentaria diante dos velhos de Acarnas, e não ao personagem de Eurípides. O aldeão esperava alcançar o que estava pensando: escapar da morte ao ser bem conduzido pela fantasia de Télefo. Essa hipótese é fortalecida pelo verso seguinte: εὖ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπίμπλαμαι ‘Muito bem! Já todo eu sou paleio’ (v. 447). Estava dando certo, portanto, o que Diceópolis imaginava para o suposto Télefo.

Os dois últimos exemplos de citação serão extraídos do discurso de defesa proferido por Diceópolis diante dos anciãos de Acarnas (*Acarnenses*, vv. 496-556). No meio de sua argumentação, o velho camponês comenta acerca da intolerância dos atenienses diante da mais insignificante afronta dos espartanos (vv. 540-546):

ἔρεϊ τις, οὐ χρῆν· ἀλλὰ τί ἐχρῆν, εἶπατε.
φέρ' εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει
ἀπέδοτο φήνας κυνίδιον Σεριφίων,
καθῆσθ' ἄν ἐν δόμοισιν; ἢ πολλοῦ γε δεῖ:
καὶ κάρτα μέντ' αὖ εὐθέως καθεύκετε
τριακοσίας ναῦς, ἦν δ' ἄν ἡ πόλις πλέα
θορύβου στρατιωτῶν, περὶ τριηράρχου βοῆς

Pode haver quem diga: “Não era preciso tanto.”

Mas então o que é preciso, digam lá?

Ora vejamos: se um lacedemônio viesse por aí fora num navio

E pusesse à venda um cãozinho dos Serífios que tivesse encontrado,

Vocês deixavam-se ficar sossegadinhos em casa? Não faltava mais nada!

Tratavam mas é de por logo no mar trezentos navios

E a cidade enchia-se do tumulto dos soldados, de gritaria a respeito do trierarco.

A citação desse trecho encontra-se no v. 543: καθῆσθ' ἄν ἐν δόμοισιν; ἢ πολλοῦ γε δεῖ - “Vocês deixavam-se ficar sossegadinhos em casa? Não faltava mais nada!”. O escólio a esse

verso diz (DINDORFII, 1838, p. 378): καὶ τοῦτο ἐκ Τηλέφου - “Isto também é do *Télefo*” (tradução nossa). Sem a ajuda dada pelo escoliasta, dificilmente, o leitor de hoje identificaria essa intertextualidade. *Acarnenses*, v. 543, transcreve com exatidão o fr. 709 do *Télefo* euripídiano:

καθῆσθ' ἄν ἐν δόμοισιν; ἢ πολλοῦ γε δεῖ:

Ficariéis [parados] em casa? Não faltava mais nada!

Contudo identificar a citação não é tudo. É fundamental perceber a maestria do poeta no uso que faz da citação. Depois de falar da suposta venda do cãozinho dos Serifios (cf. 1.1.2), o poeta pergunta aos intolerantes atenienses, representados pelos igualmente intolerantes acarnenses: καθῆσθ' ἄν ἐν δόμοισιν; - “Ficariéis [parados] em casa?”. A resposta era óbvia: ἢ πολλοῦ γε δεῖ - “Não faltava mais nada!”. Isso já seria motivo de sobra para iniciar uma guerra (cf. vv. 545-546). Usando o próprio *Télefo*, com o qual brinca tantas vezes, o poeta educador condena a intolerância ateniense. É essa ligação do hipotexto euripídiano com a construção do sentido que enriquece a intertextualidade presente na comédia aristofânica.

Na próxima citação, o poeta educador demonstra mais habilidade ainda. Primeiramente, ele descreve de forma cinematográfica os preparativos para uma batalha (cf. vv. 544-554): navios no mar; tumulto de soldados; gritaria pelo trierarca; venda de grãos, correias, alhos etc.; narizes esmurrados; vozes de comando; assovios; e muito mais. Depois da descrição, vem a conclusão e o remate do discurso de defesa (vv. 555-556):

ταῦτ' οἶδ' ὅτι ἄν ἐδρᾶτε: τὸν δὲ Τήλεφον
οὐκ οἰόμεσθα; νοῦς ἄρ' ἡμῖν οὐκ ἔνι.

Era isso, tenho a certeza, que vocês faziam. E o *Télefo* também,
Não é o que estamos a pensar? Juizinho é o que nos falta.

Comentando esses dois versos, o escoliasta (*apud* DINDORFII, 1838, p. 379) escreveu:

καὶ ταῦτα ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου

Estas palavras também são do *Télefo*, de Eurípides.

Agora leiamos o texto do *Télefo* (fr. 710), a fim de compará-lo com *Acarnenses*, vv. 555-556:

[...] τὸν δὲ Τήλεφον
οὐκ οἰόμεσθα; νοῦς ἄρ' ἡμῖν οὐκ ἔνι.

O *Télefo* também
Não é isso que supomos? Então não há prudência em nós.

Como se pode ver, os vv. 555-556 de *Acarnenses* e o fr. 710 do *Télefo* são precisamente iguais. Mas não é nisso que está a maestria do poeta. Ela está na maneira como o texto citado entra na construção do discurso. Depois de dizer tudo quanto os atenienses fariam diante da menor ofensa inimiga, o poeta afirma categoricamente: ταῦτ' οἶδ' ὅτι ἂν ἐδρᾶτε - “Era isso, tenho a certeza, que vocês faziam” (v. 555). Em seguida, ele complementa: τὸν δὲ Τήλεφον - “e o Télefo também” (v. 555). Por fim, o poeta educador remata: οὐκ οἰόμεσθα; νοῦς ἄρ' ἡμῖν οὐκ ἔστι - “Não é isso que supomos? Então não há prudência em nós.” (v. 556, tradução nossa). A citação do *Télefo*, portanto, entra na construção semântica do discurso de Diceópolis.

Deve ficar claro que o nosso poeta cômico não cita o *Télefo* euripídiano apenas por citar. Ele utiliza a citação como elemento auxiliar na construção do sentido textual. Ora ele usa a citação para tratar de algo sério, ora a utiliza de modo jocoso. Sem a identificação dessas intertextualidades, o leitor não evocará em proporções desejáveis o ensino do poeta educador.

Embora existam citações de outras obras euripídianas em *Acarnenses*, as provenientes do *Télefo* são mais abundantes. Para se ter uma ideia, 50% dos fragmentos conhecidos desta tragédia perdida estão presentes naquela comédia (SILVA, 1997, p. 113). Por esse motivo, todas as citações apresentadas foram retiradas, propositalmente, do *Télefo*.

Vejamos agora os exemplos do outro tipo de intertextualidade: a alusão.

Na seção em que trata da estrutura da epopeia e da tragédia (*Poética*, 1455b.24-1456a.32), Aristóteles apresenta algumas observações acerca do coro dramático. Em meio às considerações destacadas, Aristóteles faz um comentário específico acerca do coro nas peças de Eurípides (*Poética*, 1456a.25):

Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.

O coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação, não à maneira de Eurípides, mas à de Sófocles.²⁰

Segundo o parecer de Aristóteles, o coro euripídiano não participava da ação ocorrida na peça nem estava integrado à mesma. Em outras palavras o coro das tragédias euripídianas, para Aristóteles, era muito passivo. Mas ele não era o único a pensar dessa maneira. O nosso poeta, antes mesmo de Aristóteles, já tinha o mesmo ponto de vista em relação à passividade do coro de Eurípides. Aristófanes, inclusive, por meio de Diceópolis, faz uma alusão bastante sutil a essa característica do teatro euripídiano (*Acarnenses* 440-444):

²⁰ Tradução de Jaime Bruna (2005).

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
 εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή·
 τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμι ἔγώ,
 τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι,
 ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω.

Hoje tenho de me fazer passar por mendigo,
 Tenho de ser aquilo que sou, não apenas parecê-lo.
 Os espectadores podem saber quem eu sou,
 Mas o Coro tem de ficar aparvalhado,
 enquanto eu lhe faço o ninho atrás da orelha, com meia dúzia de tretas.

Como se vê, nos vv. 443-444, Diceópolis expressa o seu desejo de ver o coro ficar *ἡλιθίους* ‘estúpido, vão ou inútil’, enquanto estivesse a apresentar o seu *ῥηματίοις* ‘palavreado, discursozinho’ de defesa. Era como se ele estivesse desejando que, por meio das suas tretas, o coro da comédia se tornasse passivo, alheio aos acontecimentos da peça. Lembremo-nos que era justamente o coro de *Acarnenses* que desejava matá-lo por ter feito as pazes com os lacedemônios.

Com esses versos, de forma muito sagaz, o poeta cômico zomba do coro dos dramas de Eurípidés. A sagacidade está, precisamente, no fato de Diceópolis declarar para Eurípidés, a personagem de *Acarnenses*, o seu desejo de ver o coro da comédia tornar-se inútil como o coro da tragédia de Eurípidés, o poeta trágico. Se isso acontecesse, o camponês estaria livre da morte.

Perceber a alusão e a sua sagacidade presentes nas palavras de Diceópolis não era uma tarefa impossível para os espectadores e os leitores originais do poeta. O escólio anexado ao v. 443 demonstra a facilidade que os atenienses de então tinham para perceber a alusão (DINDORFII, 1838, p. 371, tradução nossa):

Καὶ διὰ τούτων τὸν Εὐριπίδην διασύρει. οὗτος γὰρ εἰσάγει τοὺς χοροὺς οὐ τὰ ἀκόλουθα φθεγγόμενος τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις, οὔτε ἐμπαθῶς ἀντιλαμβανομένους τῶν ἀδικηθέντων, ἀλλὰ μεταξὺ ἀντιπίπτοντας.

Por meio disso ele também escarnece de Eurípidés. Pois este não representa os coros falando na sequência central da peça, mas apenas revelando algumas informações, como nas *Fenícias*; nem se inquietando, comovidamente, com a injustiça, mas sendo também atingido por ela.

Quando o leitor ulterior deixa de identificar essa alusão feita pelo poeta cômico, sua compreensão em relação ao texto será parcial, não alcançará de modo satisfatório a extensão do significado proposto pelo comediógrafo.

Avancemos ao próximo tipo de transtextualidade.

3.5.2 Reconhecendo a paratextualidade

A paratextualidade, segundo a proposta genetteana (2010, p. 13), normalmente é menos explícita e mais distante. Fazem parte dessa relação transtextual todos os elementos que fornecem ao texto em si um aparato de auxílio: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais ou de rodapé, epígrafes, ilustrações etc. Mesmo não sendo tão numerosos quanto nas editorações atuais, esses elementos paratextuais também estão presentes na comédia de Aristófanes, inclusive em *Acarnenses*.

Um dos exemplos mais interessantes da paratextualidade euripidiana em *Acarnenses* pertence à cena que antecede o discurso de defesa proferido por Diceópolis. A fim de apresentar uma defesa excelente, o camponês resolve buscar o auxílio de Eurípides. Antes de falar com o trágico, o aldeão conversa um pouco com o escravo do tragediógrafo. Nesse diálogo entre o campônio e o servo, encontramos a introdução ao conteúdo paratextual (vv. 393-400):

- ΔΙ.** ὥρα 'στὶν ἤδη καρτεράν ψυχὴν λαβεῖν,
καὶ μοι βαδιστέ' ἐστὶν ὡς Εὐριπίδην.
παῖ παῖ.
- ΘΕ.**²¹ τίς οὗτος,
ΔΙ. ἔνδον ἔστ' Εὐριπίδης;
ΘΕ. οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν, εἰ γνώμην ἔχεις.
ΔΙ. πῶς ἔνδον εἶτ' οὐκ ἔνδον;
ΘΕ. ὀρθῶς ὡ γέρον.
ὁ νοῦς μὲν ἔξω ξυλλέγων ἐπύλλια
οὐκ ἔνδον, αὐτὸς δ' ἔνδον ἀναβάδην ποιεῖ
τραγωδίαν.
- ΔΙ.** É este o momento de reunir todas as minhas forças.
Tenho de ir procurar Eurípides. (*Bate à porta do poeta.*)
Rapaz! Rapaz!
- ΣΕ.** Quem é?
ΔΙ. Eurípides está em casa?
ΣΕ. Está em casa e não está, não sei se percebes.
ΔΙ. Como é isso? Está em casa e não está?
ΣΕ. É isso mesmo, tiozinho.
O espírito anda por fora a recolher versinhos,
Portanto não está em casa. Mas ele está em casa, de pés no ar, a compor
Uma tragédia.

Por meio das informações dadas pelo servo, Diceópolis fica sabendo que Eurípides está em casa a compor uma tragédia, de pés no ar (vv. 399-400). Partindo dessa informação, o nosso poeta cômico fará uma brincadeira envolvendo um conteúdo paratextual: a relação

²¹ Seguimos a edição de Victor Coulon (In: ARISTOPHANE, 1958): ΘΕΡΑΠΙΩΝ ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ, SERVO DE EURIPIDES. Na edição de F. W. Hall e W. M. Geldart (In: ARISTOPHANIS, 1906), encontramos ΚΗΦΙΣΟΦΩΝ 'CEFISOFONTE'.

existente entre as tragédias euripidianas e os seus próprios títulos. O gracejo inicia depois que, finalmente, o camponês consegue falar com o próprio Eurípides (vv. 410-417):

ἀναβάδην ποιεῖς,
 ἐξὸν καταβάδην; οὐκ ἐτός χωλοὺς ποιεῖς.
 ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,
 ἐσθῆτ' ἔλεινήν; οὐκ ἐτός πτωχοὺς ποιεῖς.
 ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδη,
 δός μοι ράκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.
 δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν:
 αὕτη δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει.

É de pés no ar que tu compões, quando bem o podias fazer
 Com os pés em terra! Não admira que cries personagens coxas.
 Para que são esses farrapos de tragédia que aí trazes,
 Essa roupa de fazer pena? Não admira que cries mendigos.
 Mas, Eurípides, pelos teus joelhos te peço,
 Dá-me um farrapo daquela tua tragédia já antiga.
 Tenho de fazer ao Coro um grande discurso,
 Que há-de ser a minha morte, se o faço mal.

Embora também fale das personagens, o ponto central dessas palavras do camponês são as tragédias euripidianas em si. Vários sintagmas desse trecho confirmam isso: ποιεῖς ‘tu compões’ (v. 410); ράκι' ἐκ τραγωδίας ‘farrapos de tragédia’ (v. 412); e παλαιοῦ δράματος ‘antiga peça’ (v. 415). Outros versos também mostram que o assunto principal são as tragédias propriamente ditas (vv. 464, 470):

ἄνθρωπ' ἀφαιρήσει με τὴν τραγωδίαν
 [...]
 ἀπολεῖς μ'. ἰδοῦ σοι. φροῦδά μοι τὰ δράματα

Ó homem, vais-me levar a tragédia toda!
 [...]
 Dás cabo de mim. Aqui as tens. Lá se vão as tragédias.

Para completar a paratextualidade só ficam faltando os títulos das tragédias. Eles são apresentados no restante do diálogo entre Diceópolis e o poeta trágico. O primeiro título aparece na fala seguinte de Eurípides (vv. 418-419):

τὰ ποῖα τρύχη; μῶν ἐν οἷς Οἰνεὺς ὀδὶ
 ὁ δῦσποτμος γεραιὸς ἠγωνίζετο;

Que trapos? Serão aqueles com que aqui o Eneu,
 O velhinho desafortunado, se apresentou a concurso?

Devemos perceber que essa resposta não está falando de Eneu como personagem, mas da peça em si. Isso fica evidente com o início do verso 418: τὰ ποῖα τρύχη; - “Os farrapos de qual composição?”, que corresponde ao pedido de Diceópolis: δός μοι ράκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος - “Dá-me um farrapo daquela tua tragédia já antiga” (v. 415). Além disso, não foi

apenas Eneu, a personagem, que se “apresentou a concurso” (v. 419), mas a peça com seus vários personagens. O escólio (*apud* DINDORFII, 1838, p. 369) à expressão “τὰ ποῖα τρύχη” (v. 418) comprova que o excerto em questão se refere à peça *Eneu*:

Γέγραπται τῷ Εὐριπίδῃ δράμα Οἰνεύς.

A peça *Eneu* foi escrita por Eurípides.

Eneu, portanto, é o primeiro título de tragédia euripídiana mencionado no excerto. Logo após, na sequência do diálogo, Diceópolis e Eurípides revelam outros títulos de dramas apresentados em concurso pelo tragediógrafo real (vv. 420-431):

ΔΙ. οὐκ Οἰνεύς ἦν, ἀλλ' ἔτ' ἀθλιώτερου.
ΕΥ. τὰ τοῦ τυφλοῦ Φοίνικος;
ΔΙ. οὐ Φοίνικος, οὔ:
 ἀλλ' ἕτερος ἦν Φοίνικος ἀθλιώτερος.
ΕΥ. ποίας ποθ' ἀνὴρ λακίδας αἰτεῖται πέπλων;
 ἀλλ' ἦ Φιλοκτῆτου τὰ τοῦ πτωχοῦ λέγεις;
ΔΙ. οὐκ ἀλλὰ τούτου πολὺ πολὺ πτωχιστέρου.
ΕΥ. ἀλλ' ἦ τὰ δυσπινῆ ἔθελεις πεπλώματα,
 ἃ Βελλεροφόντης εἶχ' ὁ χωλὸς οὔτοσι;
ΔΙ. οὐ Βελλεροφόντης: ἀλλὰ κάκεῖνος μὲν ἦν
 χωλὸς προσαιτῶν στωμύλος δεινὸς λέγειν.
ΕΥ. οἶδ' ἄνδρα Μυσὸν Τήλεφον.
ΔΙ. ναὶ Τήλεφον:
 τούτου δὸς ἀντιβολῶ σέ μοι τὰ σπάργανα.

DI. Não eram os do Eneu, eram de um outro ainda mais infeliz.
EU. E os de Fênix, o cego?
DI. Não, os de Fênix não.
 Havia outro ainda mais desgraçado do que Fênix.
EU. Mas afinal, que manto em farrapos é que o tipo está a pedir?
 Será que te estás a referir aos de Filoctetes, o mendigo?
DI. Não. São os de outro muito, muito mais mendigo do que ele.
EU. Se calhar queres as roupas imundas
 Que usava Belerofonte, esse coxo que aí está.
DI. Não eram as de Belerofonte. Eram de um outro,
 Coxo como ele, fala-barato, com uma grande léria.
EU. Já sei quem é o tipo. Télefo da Mísia.
DI. Esse mesmo, o Télefo. Por favor, dá-me cá os trapos dele.

De maneira semelhante ao que fez com *Eneu*, o poeta brinca com mais quatro “farrapos de tragédias” euripídianas: *Fênix*, *Filoctetes*, *Belerofonte* e *Télefo*. Sem perceber a utilização que o poeta faz da paratextualidade, o leitor poderá pensar que ele está se referindo apenas às personagens homônimas dessas peças. Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 29), porém, confirma que o texto faz referência aos títulos das tragédias de Eurípides.

É interessante perceber que a menção feita a essas cinco peças não é despropositada. As características da personagem central é o critério usado na preparação dessa lista de tragédias. Coincidentemente, os protagonistas de cada uma delas eram “coitadinhos”, isto é, inspiravam

piedade em quem os visse: Fênix, além de ter perdido o trono, estava cego e pobre; Filoctetes, por conta de uma picada de serpente, tinha uma ferida nauseabunda no pé; Belerofonte, depois de cair do cavalo alado Pégaso e ferir-se num espinheiro, perambulou como cego, coxo e solitário; Télefo, atingido pela lança de Aquiles, tinha um ferimento quase incurável. As características dessas personagens têm tudo a ver com o propósito de Diceópolis: inspirar piedade no coro de acarnenses, diante do qual discursaria (vv. 383-384):

νῦν οὖν με πρῶτον πρὶν λέγειν ἑάσατε
ἐνσκευάσασθαί μ' οἶον ἀθλιώτατον.

Por isso, desta vez, antes de começar a falar,
Deixem-me vestir a roupa que mais piedade possa inspirar.

Finalmente, depois de nomear cinco de suas peças, Eurípides descobre a qual “farrapo de tragédia” o camponês fazia referência. Era o *Télefo* que ele queria. Aquilo que Diceópolis precisava para escapar da morte estava nessa tragédia, cujo protagonista, além de “coitadinho”, era ladino.

Para ampliar a brincadeira, o poeta, antes de concluir o diálogo entre Diceópolis e Eurípides, ainda faz menção de outras duas tragédias euripidianas com características semelhantes às daquelas que já haviam sido citadas (vv. 432-434):

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

ὃ παῖ δὸς αὐτῷ Τηλέφου ρακῶματα.
κεῖται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστείων ρακῶν
μεταξὺ τῶν Ἴνοῦς.

EURÍPIDES

Ó rapaz! Dá-lhe lá esses farrapos do Télefo.
Estão aí em cima dos farrapos de Tiestes,
Misturados com os de Ino.

As duas comédias citadas são *Θυέστης* ‘*Tiestes*’ (v. 433) e *Ἴνοῦς* ‘*Ino*’ (v. 434). Como fez às outras cinco que já foram mencionadas, Van Daele (In: ARISTOPHANE, 1958, p. 29) declara que *Ino* figura entre os títulos das tragédias de Eurípides. Por outro lado, ele afirma que a referência a Tiestes diz respeito à personagem de *Cressos*. Nós, contudo, pensamos que *Θυέστης* ‘*Tiestes*’ também está sendo tomada como título de tragédia. Primeiramente, porque foi exatamente isso que aconteceu com os outros seis nomes já citados. Mas, principalmente, porque o título é confirmado pelo escólio ao v. 433 (DINDORFII, 1838, p. 370):

Ἦτοι τὰ τῶν Κρησῶν ἢ αὐτοῦ τοῦ Θυέστου.

Certamente, são do *Cressos* ou do próprio *Tiestes*.

Como se vê, as palavras do escoliasta dão a “certeza” de que os farrapos do Tiestes pertenciam ou ao *Cressos* ou à própria tragédia homônima, *Tiestes*. O segundo caso é mais provável; porque, no primeiro, Tiestes seria apenas um figurante (ARISTOPHANE, 1958, p. 29), o que não se coadunaria com os outros seis exemplos apresentados anteriormente, nos quais o nome de cada personagem é também o nome da própria peça.

Nauck (1889, p. 480-482) não somente confirma a existência da tragédia chamada *Tiestes* como também apresenta alguns dos seus fragmentos. Sendo assim, temos mais duas tragédias de Eurípidides com personagens esfarrapados. Ao todo, portanto, temos em *Acarnenses*, vv. 393-434, uma lista de sete tragédias de autoria de Eurípidides: *Eneu*, *Fênix*, *Filoctetes*, *Belerofonte*, *Télefo*, *Tiestes* e *Ino*.

Infelizmente, dessas sete obras de Eurípidides sobreviveram apenas fragmentos. Contudo, através da simples relação que o nosso poeta cômico estabelece entre as sete tragédias de Eurípidides e os seus respectivos títulos, podemos ter uma noção daquilo que é abordado nesses dramas. Lembremo-nos que é exatamente essa relação que Genette denomina de paratextualidade.

Mas a importância de se identificar a paratextualidade presente em *Acarnenses*, vv. 393-434, não se resume a isso. Através dela podemos ainda aprender sobre o gosto que Eurípidides tinha pelas personagens que provocavam consternação nos espectadores. Diceópolis, inclusive, constrói sua brincadeira sobre essa preferência euripidiana: “Deixem-me vestir a roupa que mais piedade possa inspirar.” (v. 384).

A preferência de Eurípidides é reforçada comicamente no critério utilizado para escolher as tragédias citadas em *Acarnenses*, vv. 393-434. O poeta cômico só elencou as peças que tinham alguma relação com a expressão ἀναβάδην ποιέω ‘compor de pés no ar’ (v. 410). Ao comentar o advérbio ἀναβάδην ‘de pés no ar’, Maria de Fátima (2006, p. 88) afirma “que, dentro da teoria²² expressa nesta cena de que o poeta deve adaptar o seu tipo de vida e hábitos às características das personagens que cria, esta seria a posição adequada para o criador de figuras coxas”. O gracejo, portanto, consiste em insinuar que, pelo fato de Eurípidides “compor

²² A teoria da qual ela fala se aproximada daquela que encontramos em *Tesmoforiantes*, vv. 148-167, que os três versos a seguir servem como uma espécie de resumo (vv. 168-170):

Ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλῆης αἰσχροῦς ὦν αἰσχροῦς ποεῖ,
ὁ δὲ Ξενοκλῆης ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ,
ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυχροῦς ὦν ψυχροῦς ποεῖ.

Por isso Filocles, que é horrível, compõe horrivelmente,
Xénocles, que é mau, compõe mal
e ainda Teógnis, que é frio, compõe peças frias.

com os pés no ar”, não se pode esperar outro resultado além de tragédias com personagens coxos.

Os mendigos e os coxos citados em *Acarnenses* não foram os únicos que Eurípides criou. Provavelmente, ele continuou criando muitas outras personagens com o mesmo perfil daqueles que foram mencionados nessa comédia. Se esse tragediógrafo tivesse abandonado a preferência por esse tipo de personagem, não faria sentido o nosso poeta cômico fazer a mesma piada vinte anos depois, no texto de *Rãs*²³ (vv. 845-846):

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

οὐ δῆτα πρὶν γ' ἂν τοῦτον ἀποφίγω σαφῶς
τὸν χωλοποιὸν οἷος ὧν θρασύνεται.

ÉSQUILO

Não decerto, antes que eu desmascare este
Criador de coxos, quão pouco vale e como é insolente.

Possivelmente, entre a apresentação de *Acarnenses* (425 a.C.) e a de *Rãs* (405 a.C.), Eurípides deve ter criado vários personagens coxos e mendigos, o que justificaria o epíteto *χωλοποιὸν* ‘criador de coxos’ (*Rãs*, v. 846).

Mas a importância da percepção daquela paratextualidade nos remete a algo que vai além daquele diálogo entre Diceópolis, Eurípides e o escravo do tragediógrafo (*Acarnenses*, vv. 393-434). Ela parece nos conduzir ao momento em que o próprio poeta está a escolher a tragédia que usaria como hipotexto de *Acarnenses*. Quando lemos esta passagem com atenção, chegamos a imaginar o poeta pensando consigo mesmo: “Vou tomar como hipotexto o *Fênix*. Não, acho melhor o *Filoctetes* ou o *Belerofonte*. Também não. Já sei: vou ficar com o *Télefo*!”. Não resta dúvida de que Aristófanes escolheu o *Télefo* euripídiano como hipotexto estrutural de *Acarnenses*. A transtextualidade existente entre essas duas obras é impressionante. A escolha de Diceópolis, portanto, parece ser uma figura da escolha do próprio poeta.

Todas essas observações abordadas a partir do reconhecimento da paratextualidade²⁴ nos fazem notar o quanto é relevante a contribuição da transtextualidade para a compreensão da comédia aristofânica.

²³ *Rãs* foi encenada em 405 a.C.

²⁴ A paratextualidade que interessa ao presente trabalho é aquela que encontramos na própria comédia de Aristófanes, especialmente em *Acarnenses*. No entanto, como também estamos tratando das questões relativas à interpretação e compreensão do texto aristofânico, é interessante mencionar a importância que os escólios têm para o leitor ulterior. Embora os escólios anexados ao texto de Aristófanes não fossem paratexto para o nosso poeta cômico, eles, para o leitor hodierno, constituem-se numa das mais ricas fontes de paratextualidade. Muitas vezes, a equiparação com os conteúdos do poeta só se torna possível graças à ajuda dos escólios.

Genette (2010, p. 13), além dos títulos, inclui os prólogos entre os elementos paratextuais. Entretanto, deve ficar claro que os prólogos das obras atuais não são exatamente como os do teatro grego antigo. No entanto, essas diferenças existentes entre os prólogos das duas épocas não anulam, em nenhum dos dois casos, a relação de paratextualidade que une a obra em si ao seu prólogo. O nosso poeta, em *Acarnenses*, também brinca com esse aspecto da paratextualidade euripídiana.

Já vimos que Eurípides parecia ter um gosto por personagens coxos e mendigos. Embora seja injusto dizer que todos os personagens euripídianos foram esfarrapados ou aleijados, não se pode negar que existia um número expressivo deles. Eneu, Fênix, Télefo e os outros com os quais Aristófanes brinca são evidências desse gosto do poeta trágico.

Algo semelhante ocorre com os prólogos das tragédias de Eurípides. Eles não são totalmente iguais, mas possuem alguns elementos que são bastante recorrentes, dentre os quais podemos citar as informações de cunho genealógico e parental. No prólogo de *Medeia*, para dar o primeiro exemplo, vemos a Ama da protagonista dizendo as seguintes palavras (*Medeia*, vv. 1-48²⁵):

[...] οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ
 Μῆδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
 ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος
 οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
 πατέρα κατώκει τήνδε γῆν Κορινθίαν
 ζῦν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν [...]
 [...]
 νῦν δ' ἐχθρὰ τάντα, καὶ νοσεῖ φίλτατα
 προδοῦς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμήν
 γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,
 γήμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυμνᾷ χθρνός.
 [...]
 ἀλλ' οἶδε παῖδες ἐκ τρόχων πεπαθμένοι
 στείχοθσιν, μητρὸς οὐδὲν ἐννοοῦμενοι
 κακῶν [...]

[...] Pois Medeia minha
 dona às torres da terra de Iolco nunca
 viria, por Jasão de amor turbada;
 nem **de Pélias as filhas** suadiria
 a matá-lo; aqui nunca viveria
 com **seu marido e filhos** [...]
 [...]
 Mas ora é tudo imigo, sofre o amor:
 traiu **seus filhos** e a senhora minha
 Jasão e em núpcias régias foi deitar-se
 co' **a filha de Creonte**, o soberano.
 [...]
 Mas eis que, findas as corridas, vêm

²⁵ Texto grego da edição de Denys Page (In: EURÍPIDES, 2006) e tradução de Flávio Ribeiro (*ibidem*).

as crianças²⁶, incôscias das agruras
da mãe [...] (grifo nosso)

Como se pode ver, somente nesse pequeno fragmento do prólogo de *Medeia*, encontramos seis expressões ligadas à genealogia e ao parentesco: Πελιάδας κόρας ‘filhas de Pélias’ (v. 9); ζύν άνδρι καὶ τέκνοισιν ‘com seu marido e filhos’ (v. 10); αὐτοῦ τέκνα ‘seus filhos’ (v. 17); Κρέοντος παῖδ’ ‘filha de Creonte’ (v. 19); παῖδες ‘os filhos’ (v. 46); e μητρὸς ‘da mãe’ (v. 47).

Noutra tragédia, *Hipólito*, o caso acima vai reincidir. Porém, o número dessas expressões ultrapassará o do caso anterior. Vejamos a primeira fala de Afrodite e de Hipólito (*Hipólito*, vv. 1-71²⁷):

AΦ.²⁸ δείξω δὲ μύθων τῶνδ’ παῖς ἀλήθειαν τάχα.
ὁ γάρ με Θησέως παῖς, Ἀμαζόνος τόκος,
Ἴππόλυτος, [...] λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι
[...] Φοίβου δ’ ἀδελφὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρη,
τιμᾶι, μεγίστην δαιμόνων ἡγούμενος,
[...] πατρὸς εὐγενῆς δάμαρ
ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο
[...] ἀλλ’ εἰσορῶ γὰρ τόνδε παῖδα Θησέως
[...]

HI. ἔπεσθ’ αἰδοντες ἔπεσθε
τὰν Διὸς οὐρανίαν
Ἄρτεμιν, αἴ μελόμεσθα.

H.κ.Θ.²⁹ πότνια πότνια σεμνοτάτα,
Ζηνὸς γένεθλον,
χαῖρε χαῖρε μοι, ὦ κόρα
Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διὸς
[...]
ναίεις εὐπατέρειαν

AF. Já mostrarei que esse discurso é vero:
o filho de Teseu e da Amazona,
[...] Hipólito,
que diz que sou a pior das divindades;
[...]
a irmã de Febo, filha de Zeus, Ártemis,
honora e considera a maior deusa;
[...] Fedra, **a esposa**
de **seu pai**, quando o viu, foi capturada,
[...]
Mas eis que vejo **o filho de Teseu**
[...]

HI. Segui-me, segui-me, cantando
a celeste **filha de Zeus**,
Ártemis, que cuida de nós. [*dirigindo-se à estátua de Ártemis*]

²⁶ No contexto, refere-se aos filhos de Medeia.

²⁷ Texto grego da edição de W. S. Barrett (In: EURÍPIDES, 2010) e tradução de Flávio Ribeiro (*ibidem*).

²⁸ ΑΦΡΟΔΙΤΗ, ΑΦΡΟΔΙΤΗ.

²⁹ ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ ΚΑΙ ΘΕΡΑΠΟΝΤΕΣ, HIPÓLITO E SERVOS.

H. e S. Senhora, senhora sacratíssima,
Prole de Zeus,
 salve, salve **ó filha**
de Leto e de Zeus, Ártemis,
 [...]
 habitas o lar de teu **bom pai** (grifo nosso)

Desta vez, o número das expressões ligadas à filiação e à família chega a nove: Θεσέως παῖς, Ἀμαζόνος τόκος ‘o filho de Teseu e da Amazona’ (v. 10); Φοίβου δ’ ἀδελφὴν ‘irmã de Febo’ (v. 15); Διὸς κόρην ‘filha de Zeus’ (v. 15); δάμαρ ‘esposa’ (v. 26); πατρὸς ‘pai’ (v. 26); παῖδα Θεσέως ‘filho de Teseu’ (v. 51); τὴν Διὸς ‘filha de Zeus’ (v. 59); κόρα Λατοῦς καὶ Διὸς ‘filha de Leto e de Zeus’ (v. 64-65); e εὐπατέρειαν ‘bom pai’ (v. 68).

Tanto em *Medeia* (431 a.C.) e *Hipólito* (428 a.C.), que são duas das tragédias completas mais antigas de Eurípides, pudemos ver o exagerado número de termos filiais. Como último exemplo, veremos uma peça posterior: *Bacantes*, de 406 a.C, da qual leremos o início da primeira fala de Dioniso (*Bacantes*, vv. 1-11³⁰):

Ἔκω Διὸς παῖς τήνδε Θεβαίωνων χθόνα
 Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ’ ἢ Κάδμου κόρη
 Σεμέλη λοχευθεῖσ’ ἀστραπηφόρῳ πυρί·
 [...]
 Ὅρῶ δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας
 [...]
 ἀθάνατον Ἥρας μητέρ’ εἰς ἐμὴν ὕβριν.
 Αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὅς πέδον τόδε
 τίθησι, θυγατρὸς σηκόν·

Venho a esta terra tebana, **filho de Zeus,**
 Dioniso, que nasce da **filha de Cadmo,**
 Sêmele, partejada por relâmpagos de fogo.
 [...]
 Vejo monumento à **minha mãe** fulminada
 [...]
 imortal agressão de Hera à **minha mãe.**
 Louvo Cadmo que tornou intocável este chão,
 O recinto **da filha** [...] (grifo nosso)

Mesmo diante de uma leitura rápida desses onze primeiros versos, notamos que Eurípides conservou os velhos hábitos relacionados ao uso daquelas expressões. Aqui elas são utilizadas cinco vezes: Διὸς παῖς ‘filho de Zeus’ (v. 1); Κάδμου κόρη ‘filha de Cadmo’ (v. 2); μητρὸς ‘mãe’ (v. 6); μητέρ’ εἰς ἐμὴν ‘à minha mãe’ (v. 9); e θυγατρὸς ‘da filha’ (v. 11).

Medeia, *Hipólito* e *Bacantes* não são as únicas tragédias em que Eurípides faz um uso significativo desses termos. No entanto, seria injusto achar que todas as suas peças repetem esse uso exagerado. Nas palavras iniciais de *Alceste* (vv. 1-27), por exemplo, Apolo faz uma utilização normal dessas expressões. Outrossim, no drama satírico *Ciclope*, o prólogo de

³⁰ Texto grego da edição de Jeanne Roux (In: EURÍPIDES, 1995) e tradução de Jaa Torrano (*ibidem*).

Sileno (vv. 1-40) quase não usa aqueles vocábulos. Da mesma forma, seria desonesto insinuar que os outros tragediógrafos não fizeram uso daquelas palavras. Ésquilo³¹ e Sófocles³² também as usaram, mas normalmente de forma moderada. Essa justiça precisava ser feita.

Contudo, a partir daqueles exemplos de *Medeia* (vv. 1-48), *Hipólito* (vv. 1-71), *Bacantes* (vv. 1-11) e de outros que não mostramos, não é possível negar o gosto de Eurípides pelos prólogos carregados de expressões de cunho genealógico e parental.

Aristófanes, em *Acarnenses*, também escarneceu dessa paratextualidade euripidiana. A brincadeira aparece na cena inicial, quando Anfíteo apresenta à assembleia na Pnix a missão divina que recebera. Assim como fez com os títulos, o poeta cômico zomba sagazmente dos prólogos de Eurípides, através das palavras de Anfíteo (*Acarnenses*, vv. 46-54):

KH. οὐκ ἄνθρωπος;
AM. οὐ, ἀλλ' ἄθνατος, ὁ γὰρ Ἀμφίθεος Δήμητρος ἦν
καὶ Τριπτολέμου: τούτου δὲ Κελεὸς γίγνεται:
γαμεῖ δὲ Κελεὸς Φαιναρέτην τήτην ἐμήν,
ἐξ ἧς Λυκῖνος ἐγένε': ἐκ τούτου δ' ἐγὼ
ἄθνατός εἰμ': ἐμοὶ δ' ἐπέτρεψαν οἱ θεοὶ
σπονδὰς ποιῆσθαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνω.
ἀλλ' ἄθνατος ὢν ὄνδρες ἐφόδι' οὐκ ἔχω:
οὐ γὰρ διδῶσιν οἱ πρυτάνεις.

AR. Então não és homem?

AN. Não, sou imortal. É que Anfíteo era filho de Deméter e Triptólemo. Este foi pai de Celeu. Celeu casou com Fenárete, a minha avó, mãe de Licino, que era o meu pai. Portanto sou imortal. Foi a mim que os deuses encarregaram de fazer tréguas com os Lacedemônios, a mim e a mais ninguém. Mas, embora imortal, meus senhores, não tenho provisões para a viagem. Os pritanes não mas querem dar.”

A brincadeira que o poeta cômico faz com o trágico é genial. Observemos quantas expressões semelhantes àquelas de Eurípides ele utiliza nesses pouquíssimos versos, apenas quatro versos (47-50): Δήμητρος ἦν καὶ Τριπτολέμου ‘era filho de Deméter e Triptólemo’ (v. 47); Κελεὸς γίγνεται ‘gerou Celeu’ (v. 48); γαμεῖ Φαιναρέτην ‘casou com Fenérete’ (v. 49); τήτην ἐμήν ‘minha avó’ (v. 49); ἐξ ἧς Λυκῖνος ‘mãe de Licino (v. 50); ἐγένε ‘que me gerou’ (v. 50). São seis termos daqueles euripidianos.

Um leitor desatento não conseguirá notar que o poeta cômico está construindo sua piada sobre os prólogos de Eurípides. Outros leitores podem ainda imaginar que o comediógrafo

³¹ Normalmente, nas tragédias de Ésquilo, vemos um uso moderado dessas expressões: Ἀτρέως παῖδας ‘filhos de Atreu’ (*Agamemnon*, v. 60); παῖδες Ἥφαιστου ‘filhos de Hefestos’ (*Eumênidas*, v. 13); Λοξίας πατρός ‘pai de Lóxias’ (*Eumênidas*, v. 19); etc. Por outro lado, só nas palavras iniciais de Orestes, em *Coéforas*, o poeta usou o termo πάτερ ‘pai’ cinco vezes: vv. 1, 4, 8, 14, 19.

³² Sófocles faz uma utilização mais moderada ainda: ὃ παῖ ‘ó filhos!’ (*Ájax*, v. 1); ὃ τέκνα ‘ó filhos’ (*Édipo*, v. 1, 68); τέκνα ‘filhos’ (*Édipo*, v. 6); etc. Contudo, em *Electra*, ele as usou cinco vezes: Ἀγαμέμνονος παῖ ‘filho de Agamemnon’ (*Electra*, v. 2); Ἰνάχου κόρης ‘filha de Ínaco’ (*Electra*, v. 5); σε πατρός ‘teu pai’ (*Electra*, v. 11); πατρί ‘ao pai’ (*Electra*, v. 14, 33).

esteja fazendo uma brincadeira genérica, não se referindo aos prólogos de nenhum trágico específico. Contudo, quem é consciente das transtextualidades existentes na comédia aristofânica sabe que a brincadeira de *Acarñenses*, vv. 46-54, tem um alvo específico: os prólogos do teatro euripídiano.

Vinte anos depois da apresentação de *Acarñenses*, por ocasião da encenação de *Rãs*, em 405 a.C., o nosso poeta cômico continuava zombando dessa característica dos prólogos de Eurípides, o que demonstra a manutenção do hábito euripídiano. Desta vez, a brincadeira é muito mais direta. Não há como deixar de identificar o alvo da piada, que aparece no diálogo entre Dioniso e Eurípides, o personagem da peça (*Rãs* 945-947):

- EY.** εἶτ' οὐκ ἐλήρουν ὃ τι τύχοιμ' οὐδ' ἐμπροσθῶν ἔφουρον,
ἀλλ' οὐξιώων πρότιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶπ' ἄν εὐθὺς
τοῦ δράματος.
- ΔΙ.** κρεῖττον γὰρ ἦν σοι νῆ Δί' ἢ τὸ σαυτοῦ.
- EU.** Depois, não dizia banalidades ao acaso, nem ao entrar de rompante em cena misturava tudo, mas a minha personagem que entrava em primeiro lugar costumava dizer imediatamente a genealogia do drama.
- DI.** O que era melhor para ti do que dizer a tua.

O reconhecimento dessas duas paratextualidades euripídianas, tragédia/título e tragédia/prólogo, exploradas por Aristófanes em *Acarñenses*, vv. 393-434 e vv. 46-54, fará toda a diferença no processo de interpretação da referida comédia. Sem a equiparação, conquistada por meio da identificação da transtextualidade, a compreensão do leitor ulterior não ocorrerá ou será insatisfatória.

3.5.3 Reconhecendo a hipertextualidade

Gérard Genette (2010, p. 16) entende a hipertextualidade como a relação de co-presença em que o hipertexto, mesmo não falando nada do hipotexto, resulte da transformação dele, ao qual “evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo”. Esse tipo de relação transtextual é o mais abundante na comédia de Aristófanes. Por esse motivo, resolvemos apresentá-lo em último lugar³³.

³³ Conforme Gérard Genette (2010, p. 15), também costuma-se chamar a metatextualidade de comentário. Esse tipo de transtextualidade é a relação de co-presença que une um texto a outro texto qualquer do qual ele fala. Embora a estrutura da comédia grega antiga não coincida com o que se denomina de comentário, não se pode, por isso, negar a existência de comentários nas peças de Aristófanes. Os comentários existem, só não estão na forma e estrutura convencionais. A comédia tem o seu jeito próprio de comentar. Vista dessa forma, a comédia de Aristófanes pode ser entendida como metatexto de Eurípides. Em *Tesmoforiantes*, por exemplo, o poeta comenta a *Helena*, em *Acarñenses*, o *Télefo* e em *Rãs*, diversas tragédias. No entanto, por não se apresentar na forma e estrutura esperadas, não falaremos da metatextualidade na comédia aristofânica. Também não falaremos

A paródia, independentemente do conceito que lhe apliquemos, é um dos principais tipos de hipertextualidade. Para Genette, a paródia é “o desvio de texto pela transformação mínima” (2010, p. 37). Na comédia de Aristófanes, o número de paródias é bastante expressivo. Em *Acarnenses*, embora existam paródias dos textos de outros autores³⁴, predominam as paródias de Eurípidides, que é o hipotexto prevalectente (cf. 3.3). O próprio poeta cômico nos dá uma pista disso ao colocar as seguintes palavras na boca de Diceópolis (vv. 480-484):

ὦ θύμ' ἄνευ σκάνδικος ἐμπορευτέα.
 ἄρ' οἴσθ' ὅσον τὸν ἀγῶν' ἀγωνιεῖ τάχα,
 μέλλων ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἀνδρῶν λέγειν;
 πρόβαινέ νυν ὦ θυμέ: γραμμὴ δ' αὐτή.
 ἔστηκας; οὐκ εἶ καταπιὼν Εὐριπίδην;

Ai, coração, tens mesmo de ir embora sem o cerefólio.
 Sabes bem como é duro o combate que vais travar muito em breve,
 Quando defenderes os Lacedemônios?
 Para a frente, coração: chegou a hora. Ficas parado?
 Não arrancas, mesmo depois de um golezinho de Eurípidides?

No verso 484, o velho camponês afirma que *Acarnenses* brinda-nos com “um golezinho de Eurípidides”. Pelo contexto entorno desse verso, podemos perceber que Diceópolis está se referindo às diversas paródias de Eurípidides.

De todas as tragédias eurípidianas parodiadas em *Acarnenses*, nenhuma se sobressai ao *Télefo*, encenado em 438 a.C., treze anos antes daquela comédia. Como já mostramos anteriormente, essa foi a tragédia escolhida por Diceópolis (cf. *Acarnenses*, vv. 430-431) – ou seria melhor dizer pelo poeta? – para servir de hipotexto.

Um número significativo das paródias do *Télefo* faz parte da cena em que Diceópolis vai à casa de Eurípidides para buscar recursos que o ajudassem no discurso de defesa que apresentaria aos acarnenses. A primeira das que gostaríamos de destacar se encontra na seguinte fala do velho aldeão (vv. 450-455):

ΔΙ. ὦ θύμ', ὄρᾳς γὰρ ὡς ἀποθοῦμαι δόμων,
 πολλῶν δεόμενος σκευαρίων: νῦν δὴ γενοῦ
 γλίσχρος προσαιτῶν λιπαρῶν τ'. Εὐριπίδη
 δός μοι σπυρίδιον διακεκαυμένον λύχνη.
ΕΥ. τί δ' ὦ τάλας σε τοῦδ' ἔχει πλέκους χρέος;
ΔΙ. χρέος μὲν οὐδέν, βούλομαι δ' ὅμως λαβεῖν.

ΕΥ. Ó coração! Estás a ver como sou corrido desta casa,
 Quando ainda falta uma data de tralhas!
 Agora é a tua vez de seres peganhento, pedinchas, crava.

da arquitextualidade, isoladamente, por que já falamos acerca dela em relação à comédia grega de modo geral (cf. 3.2).

³⁴ Arquíloco é parodiado no v. 120 (ARISTOPHANE, 1958, p. 17); Ésquilo, no v. 478 (cf. *Coéforas*, v. 750) e no v. 883 (cf. *O julgamento das armas* fr. 174); Homero, no v. 479 (cf. DINDORFII, 1838, p. 373); Éupolis, no v. 127 (cf. DINDORFII, 1838, p. 343); dentre outros.

- Eurípides, dá-me um cestinho bem passado pelas brasas.
DI. Mas que necessidade tens tu dessa seira, miserável?
EU. Necessidade nenhuma. Mas, mesmo assim, quero levá-la.

O primeiro indício da paráfrase presente nesse excerto encontra-se nos versos 453-454, acerca dos quais o escoliasta (*apud* DINDORFII, 1838, p. 372) comenta:

τοῦ σπυριδίου³⁵. τοῦ πλέγματος³⁶. καὶ τοῦτο δὲ παρὰ τὰ ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου.

Do cesto e da seira: isto também é um paralelo com as coisas do Téletfo de Eurípides.

De acordo com o comentário do escoliasta, a referência ao cesto e à seira alude aos aparatos utilizados pelo Téletfo na tragédia de Eurípides. Depois dessas palavras genéricas, o mesmo escólio nos apresenta a informação mais importante e específica: que *Acarnenses*, v. 454, é uma paródia do *Téletfo*, fr. 717, cuja forma original é a seguinte (NAUCK, 1889, p. 586-587):

τί δ', ὦ τάλας; σὸ τῷδ' πείθεσθαι μέλλεις;

Ó miserável, por quem tu estás a ponto de deixar-se persuadir?³⁷

Ao compararmos o verso original com a paródia, percebemos que o poeta cômico não escolheu um verso qualquer para parodiar, mas um que estivesse ligado ao que Diceópolis buscava: persuasão, engano, credibilidade. À medida que ia apresentando elementos próprios do *Téletfo*, cesto e seira, o poeta criava um horizonte de expectativas nos espectadores e nos leitores originais. Dessa forma, quando ele antecipa o primeiro hemistíquio do *Téletfo*, fr. 717, o público esperava, na segunda metade do verso, o elemento da persuasão e do engano presentes no original. No entanto, em vez disso, vem a seguinte pergunta: [τί] σε τοῦδ' ἔχει πλέκους χρέος; - “Mas que necessidade tens tu dessa seira?” (v. 454). A resposta de Diceópolis é bastante direta: χρέος μὲν οὐδέν - “Necessidade nenhuma.” (v. 455). Os aparatos do Téletfo, cesto e seira, não teriam utilidade alguma para o aldeão. O pedido dessas coisas era apenas uma forma de ser γλίσχυρος προσαιτῶν λιπαρῶν - “peganhento, pedinchas, gordurento” (v. 452).

Com esse artifício hipertextual, o poeta não só evoca do hipotexto algo que está ligado ao que o camponês desejava, mas ainda escarnecia de Eurípides, cujas tragédias supostamente eram cheias de aparatos sem nenhuma utilidade. Tal crítica se avoluma ainda mais no desenrolar da cena, na qual Diceópolis continua pedindo e recebendo vários aparatos do

³⁵ Cf. *Acarnenses*, vv. 453 e 469.

³⁶ Cf. v. 454.

³⁷ Outra possibilidade de tradução: “Ó miserável, em quem tu estás a ponto de acreditar?”.

Télefo: os trapos (vv. 430- 434), o chapeuzinho mísio (vv. 439- 445), o cajado (v. 448-449), o cestinho (v. 453-454) e a escudelazinha (v. 458-460). Por fim, ainda não estando satisfeito, o campônio pede também a panelinha com a esponja que o Télefo usava para limpar a sua chaga durante a viagem para Áulide. Nesse momento, a crítica do poeta, que iniciou com a paródia constante do v. 454, alcança o seu ápice (vv. 461-465):

- ΔΙ.** οὐπω μὰ Δί': οἶσθ' οἷ' αὐτὸς ἐργάζει κακά.
ἀλλ' ὃ γλυκύτατ' Εὐριπίδη τουτὶ μόνον
δός μοι χυτρίδιον σφογγίῳ βεβυσμένον.
- ΕΥ.** ὄνθρωπ' ἀφαιρήσει με τὴν τραγῳδίαν:
ἄπελθε ταυτηνὶ λαβών.
- ΔΙ.** Não, por Zeus, tu não sabes o mal que fazes.
Vamos lá, Eurípides, minha doçura, só mais uma coisa.
Dá-me uma panelinha com uma esponja lá dentro.
- ΕΥ.** Ó homem, vais-me levar a tragédia toda.
Toma-a lá (*dá-lhe a panela*) e desaparece daqui.

Eurípides, como se vê no verso 464, fica preocupado com o fato de o camponês estar surrupiando “a tragédia toda”. Essa é uma das mais duras críticas do nosso poeta à tragédia euripidiana, a qual, segundo ele, só consistia de aparatos desnecessários (cf. v. 455). Para o poeta cômico, tirando essas coisas, nada mais restaria às tragédias de Eurípides. Para dar o golpe final, o comediógrafo coloca Diceópolis fazendo um novo pedido: algumas folhas de couve para colocar na panela que já havia recebido. Não suportando tanta petição, Eurípides cede ao pedido do camponês e faz uma exclamação surpreendente. Leiamos o trecho (vv. 465-470):

- ΔΙ.** ἀπέρχομαι.
καίτοι τί δράσω; δεῖ γὰρ ἑνὸς οὔ μὴ τυχῶν
ἀπόλωλ'. ἄκουσον ὃ γλυκύτατ' Εὐριπίδη:
τουτὶ λαβών ἄπειμι κοῦ πρόσειμ' ἔτι:
ἔς τὸ σπυρίδιον ἰσχνά μοι φυλλεῖα δός.
- ΕΥ.** ἀπολεῖς μ'. ἰδοῦ σοι. φροῦδά μοι τὰ δράματα.
- ΔΙ.** Desapareço já. Mas o que é que eu hei-de fazer?
Ainda me falta mais uma coisa e é que se não arranjo estou arrumado.
Ouve lá, Eurípides, minha doçura! Se lhe deito as unhas, ponho-me a mexer
e não apareço cá mais. Dá-me umas folhas de couve para eu por aqui no
cestinho.
- ΕΥ.** Dás cabo de mim. Aqui as tens. Lá se me vão as tragédias.

Pronto! Não tinha mais o que Diceópolis apanhar com Eurípides. Já estava tudo com ele: trapos, cesto, seira, cajado e tudo o mais. Finalmente, ele tinha o “necessário”, para não dizer o desnecessário, para apresentar o seu discurso diante dos velhos de Acarnas. Por outro lado, Eurípides ficou sem tragédias: “Lá se me vão as tragédias.” (v. 470).

Toda essa crítica se fundamenta em elementos hipertextuais: iniciando com a paródia presente no verso 454 e intensificando-se à medida que cada novo elemento do *Télefo* vai sendo introduzido.

Logo nos versos seguintes aos que acabamos de apresentar, encontramos o segundo exemplo de paródia que desejamos apresentar. Depois de ouvir Eurípides dizer que “não tinha mais tragédias”, Diceópolis, depois da insistente petição, reconhece, sarcasticamente, que estava sendo incômodo (vv. 471-473):

ἀλλ' οὐκέτ', ἀλλ' ἄπειμι. καὶ γάρ εἰμ' ἄγαν
ὀχληρὸς, οὐ δοκῶν με κοιράνους στυγεῖν.
οἴμοι κακοδαίμων, ὡς ἀπόλωλ'.

Pronto, mais nada. Vou-me embora. Já estou a aborrecer demais,
Nem reparo que os reis me ganham ódio.
Ai que desgraça a minha! Estou perdido!

Embora não seja simples de identificar, esses versos contêm outra paródia do *Télefo* euripídico. A informação acerca dessa hipertextualidade nos vem através do escólio (DINDORFII, 1838, p. 373) ao verso 472, cujo comentário declara o seguinte:

τοῦτο πεπαρόδηται ἀσήμως ἐξ Οἰνέως Εὐριπίδου.
ὁ δὲ Σύμμαχος καὶ ἐκ Τηλέφου φησὶν αὐτό.

Isto parodia obscuramente o *Eneu*, de Eurípides.
Mas o Símaco do *Télefo* também diz o mesmo.

O escoliasta levantou duas possibilidades de paródia: do *Eneu* ou do *Télefo*, ambos de Eurípides. Acreditamos que é mais provável ser do *Télefo*, porque os vv. 430-470, que antecedem o fragmento em questão, tratam primordialmente do *Télefo*. Em segundo lugar, acreditamos que seja do *Télefo* porque o próprio poeta antecipa o que Diceópolis faria: ser um pedinte chato como o *Télefo* (vv. 451-452):

[...] νῦν δὴ γενοῦ
γλίσχρος προσαιτῶν λιπαρῶν τ'.

Agora é a tua vez
de seres peganhento, pedinchas, crava.

A partir dos acessórios – trapos, cajado, cesto, esponja etc., dos quais tratamos pouco acima – que Diceópolis pediu ao Eurípides, sabemos que o camponês estava sendo pegajoso como na encenação do *Télefo* de Eurípides. Por essas razões, acreditamos que, possivelmente, a paródia seja do *Télefo*, e não do *Eneu*. Contudo, de uma forma ou de outra, do *Eneu* ou do *Télefo*, *Acarnenses*, vv. 471-473 (cf. DINDORFII, 1838, p. 373; NAUCK, 1889, p.539), contém uma paráfrase de Eurípides: o fr. 568.

A identificação dessa hipertextualidade contribui de forma significativa na compreensão de *Acarnenses*, vv. 471-473. De modo sagaz, o nosso comediógrafo, através de Diceópolis, faz com que Eurípides prove do próprio veneno, ou seja, do grande aborrecimento que causou aos reis por conta da insistência grudenta do Télefo. Eurípides, o personagem, estava experimentando o mesmo sentimento que invadiu os corações dos reis que o Télefo incomodou: οὐ δοκῶν με κοιράνους στυγεῖν - “Nem reparo que os reis me ganham ódio.” (v. 472). O ódio de Eurípides é percebido ao longo de toda a cena (vv. 449-465):

τουτί λαβῶν ἄπελθε λαΐνων σταθμῶν.
 [...]
 λυπηρὸς ἴσθ' ὦν κάποχώρησον δόμων.
 [...]
 ἄπελθε νῦν μοι.
 [...]
 ἴσθ' ὀχληρὸς ὦν δόμοις.
 [...]
 ἄπελθε ταυτηνὶ λαβῶν.

Toma lá e põe-te a andar destas mansões de pedra.
 [...]
 És um grande chato, sabes? Põe-te a mexer desta casa para fora.
 [...]
 Desaparece da minha vista!
 [...]
 E fica a saber que estás a incomodar, aqui na minha casa.
 [...]
 Toma lá e desaparece daqui.

Como pode ser visto, a construção hipertextual em *Acarnenses* é muito inteligente. A escolha do hipotexto euripidiano é bastante criteriosa, contribuindo para o enriquecimento da significação do texto cômico.

Um pouco mais adiante, em *Acarnenses*, vv. 496-501, é possível vermos outra paródia de Eurípides. O novo exemplo faz parte da cena em que o camponês apresenta o seu discurso de defesa. Acreditando já estar com tudo quanto poderia inspirar piedade nos algozes, finalmente, o aldeão apresenta ao coro de acarnenses a justificativa de ter feito as pazes com os lacedemônios. Leiamos os referidos versos:

μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
 εἰ πτωχὸς ὦν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
 μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῶδιαν ποιῶν.
 τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδία.
 ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.

Não levem a mal, espectadores,
 Que eu um mendigo, vá falar aos Atenenses
 A respeito da cidade, numa comédia.
 Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia.
 O que eu vou dizer é arriscado, mas é justo.

Esses versos são exatamente as primeiras palavras que Diceópolis pronuncia em seu discurso de defesa ante os acarnenses. Tal mensagem parece até mesmo uma defesa do próprio poeta, na qual se justifica das acusações que Cléon lhe dirigiu. Se não olharmos quem está falando podemos até confundir essa defesa com a parábase, em que o coro fala diretamente ao público em nome do poeta. Por conta disso, o teor desse trecho é um pouco mais sério – um pouco, mas não totalmente.

Naquela missão de salvar a própria pele, o camponês tenta atrair para si a benevolência e a compaixão dos carvoeiros de Acarnas. Isso ele, todo aparamentado de Télefo, tenta fazer nos dois primeiros versos, 496-497, nos quais encontramos a nova paródia. Acerca desses versos, o escoliasta (*apud* DINDORFII, 1838, p. 373)³⁸ afirmou:

Ἐκ Τηλέφοθ Εὐριπίδου:
μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες Ἑλλήνων ἄκροι,
εἰ πτωχὸς ὄν τέτληκ' ἐν ἐσθλοῖσιν λέγειν.

Do Télefo de Eurípidés:
Não me levem a mal, grandes homens gregos,
Se um mendigo tem se atrevido falar aos nobres.

O nosso poeta utilizou esses versos do *Télefo* (cf. fr. 703) de forma séria, tal qual, possivelmente, foi feito pelo próprio tragediógrafo. As adaptações feitas foram poucas: troca de Ἑλλήνων ἄκροι ‘grandes gregos’ por οἱ θεώμενοι ‘espectadores’ (v. 496) e a substituição de τέτληκ' ἐν ἐσθλοῖσιν λέγειν ‘tem se atrevido falar aos nobres’ por ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν ‘vá falar aos atenienses’ (v. 497).

Esse tom sério que o poeta cômico aplica à paródia também se deve ao assunto que pretende apresentar: a comédia. Para o nosso poeta, por mais paradoxal que pareça, comédia também é coisa séria: τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία - “Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia.” (v. 500). Aristófanes iguala, em relação ao papel de educar a cidade, a tragédia e a comédia. Para reforçar esse ponto de vista, ele usa a palavra *τρυγωδία* ‘comédia’, pela semelhança com *τραγωδία* ‘tragédia’, em vez de *κωμωδία* ‘comédia’.

Todas essas coisas vinham facilmente à mente do público original (OLIVEIRA, 1991, p. 36). Sem a devida equiparação com esses conteúdos dos espectadores e leitores originais, o leitor ulterior não terá facilidade para evocar o máximo possível daquilo que foi proposto pelo poeta.

Para não nos limitarmos aos exemplos do *Télefo*, veremos uma paródia de outra tragédia de Eurípidés: *Alceste*. A cena na qual a paródia aparece é a do mercado do velho camponês. O

³⁸ Cf. também Nauck (1889, p. 583).

tebano encheu os olhos de Diceópolis à medida que mostrava os seus produtos: gansos, lebres, ouriços etc. (cf. vv. 878-880). Contudo, nada despertou tanto o desejo do aldeão quanto as enguias do Copais (vv. 885-894):

ὦ φιλάτη σὺ καὶ πάλαι ποθουμένη,
ἦλθες ποθεινὴ μὲν τρυγωδικοῖς χοροῖς,
φίλη δὲ Μορύχῳ. δμῶες ἐξενέγκατε
τὴν ἐσχάραν μοι δεῦρο καὶ τὴν ῥιπίδα.
σκέψασθε παῖδες τὴν ἀρίστην ἔγγελον,
ἤκουσαν ἔκτῳ μόλις ἔτει ποθουμένην:
προσείπατ' αὐτὴν ὦ τέκν': ἄνθρακας δ' ἐγὼ
ὕμῖν παρέξω τῆσδε τῆς ξένης χάριν.
ἄλλ' ἔσφερ' αὐτὴν: μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε
σοῦ χωρὶς εἶην ἐντετευτλανωμένης.

Ó minha querida amiga há tanto desejada,
vieste enfim – e que saudades! – ao encontro dos coros de comédia,
tu a amada de Mórico. Rapazes,
tragam cá o fogareiro e o abanador.
Vejam só, meninos, esta enguia, se não é uma beleza!
Aqui a temos depois de sete anos de saudades sem fim.
Cumprimentem-na, meu filhos. O carvão fica por minha conta,
em honra desta estrangeira. (*A um escravo*)
Vamos, tu, leva-a lá para dentro. Nem a morte me há-de
afastar de ti, temperadinha com acelga.

O poeta cômico arremata a expressão de júbilo do camponês como a paródia de *Alceste*, vv. 367-368. A brincadeira está no fato de que Diceópolis transmite à enguia que comprou do Tebano a mesma declaração de amor que o rei Admeto expressa para Alceste, que aceitou morrer no lugar do marido (*Alceste*, vv. 367-368):

μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε
σοῦ χωρὶς εἶην τῆς μόνης πιστῆς ἐμοί.³⁹

Que nem a morte
me separe de ti, único ser que me foi fiel!⁴⁰

Quando colocamos os dois textos lado a lado, notamos com nitidez a brincadeira do poeta:

μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε σοῦ χωρὶς εἶην τῆς μόνης πιστῆς ἐμοί. (*Alceste*, vv. 367-368)
μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε σοῦ χωρὶς εἶην ἐντετευτλανωμένης. (*Acarnenses*, vv. 383-384)

Como é visível, ele apenas permutou τῆς μόνης πιστῆς ἐμοί ‘única fiel a mim’ por ἐντετευτλανωμένης ‘temperadinha com acelga’. É nessa relação de hipertextualidade entre *Acarnenses* e *Alceste* que se fundamenta a piada presente no final daquelas palavras de Diceópolis. Sem o reconhecimento da transtextualidade, toda a comicidade da brincadeira do

³⁹ O texto grego é da edição de Gilbertus Murray (In: EURIPIDIS, 1901).

⁴⁰ Tradução de Junito Brandão (In: Eurípides, 1968).

camponês se perderá. Isso demonstra o quanto o conhecimento de Eurípides é importante para uma interpretação satisfatória da comédia de Aristófanes, em especial de *Acarnenses*.

Além do *Télefo* e de *Alceste*, Aristófanes também parodia o *Hipólito*, também de Eurípides. Essa tragédia é parodiada principalmente na cena final de *Acarnenses*, em que o poeta contrasta o final de Lâmaco com o de Diceópolis (cf. vv. 1190-1234). O gracejo da paródia consiste em colocar na boca de Lâmaco gemidos agonizantes parecidos com os de Hipólito, especialmente aqueles de sílabas ou palavras duplicadas. Vejamos primeiramente o texto de *Hipólito* (vv. 1347-1389):

αἰᾶῖ αἰᾶῖ:
[...]
οἴμοι μοι.
[...]
ἔῃ ἔῃ:
[...]
φεῦ φεῦ
[...]
Ζεῦ Ζεῦ
[...]
αἰᾶῖ αἰᾶῖ:
[...]
ἰὼ μοί μοι:

Ai! Ai!
[...]
Ai de mim! Ai de mim!
[...]
Ai! Ai!
[...]
Ai! Ai! Pelos deuses!
[...]
Zeus, Zeus!
[...]
Ai! Ai!
[...]
Ai de mim! Ai

Sem dúvida, essas expressões são comuns na língua grega, mas repetidas e duplicadas tantas vezes, não. Torna-se até cômico o uso exagerado que Eurípides fez delas no *Hipólito*. Percebendo isso, o nosso comediógrafo apenas colocou aquelas repetições e duplicações cômicas no lugar certo, numa comédia (*Acarnenes*, vv. 1190-1212):

ἄτταταῖ ἄτταταῖ
[...]
ἰὼ ἰὼ
[...]
ἰὼ ἰὼ Παιᾶν Παιᾶν.

Ai! Ai! Ai! Ai!
[...]
Ai! Ai!

[...]
Ai! Ai! Péan! Péan!

Além das três já mencionadas, *Télefo*, *Alceste* e *Hipólito*, outras peças não identificadas de Eurípides também são alvos das paródias do poeta cômico. Em *Acarnenses*, vv. 475-479, por exemplo, encontramos a paródia do fr. 1003 de Eurípides, no qual está escrito: λῦε τηκτὰ δωμάτων - “Libere as portas da casa” (NAUCK, 1889, p. 681). Infelizmente, não sabemos a qual peça esse fragmento pertence.

Aristófanes coloca esse fragmento no final da cena em que Diceópolis, insistentemente, incomoda Eurípides, o personagem (*Acarnenses*, vv. 475-479):

- ΔΙ.** Εὐριπίδιον ὃ φιλάτιον καὶ γλυκύτατον,
κάκιστ' ἀπολοίμην, εἴ τί σ' αἰτήσαιμ' ἔτι,
πλὴν ἐν μόνον, τουτὶ μόνον τουτὶ μόνον,
σκάνδικά μοι δὸς μητρόθεν δεδεγμένος.
ΕΥ. ἀνὴρ ὑβρίζει: κλῆε τηκτὰ δωμάτων.
- ΔΙ.** Euripidezinho, minha doçura, meu caro amigo!
Raios me partam se te peço mais alguma coisa além dessa,
Esta e só esta. É o cerefólio.
Dá-me cá um bocado daquele que herdaste da tua mãe.
ΕΥ. Olha a lata do tipo! Fecha as portas desta mansão.

A diferença é que, em *Acarnenses*, Eurípides manda fechar as portas, enquanto no texto original a ordem é para liberar as portas. É uma pena que não tenhamos o contexto desse fragmento. Pela falta do seu contexto, percebemos o quanto a equiparação é necessária ao entendimento do leitor ulterior. Sem as informações que os espectadores e leitores originais tinham, não há como resgatar tudo quanto foi proposto pelo poeta na paródia.

Acarnenses, v. 119, também parodia outro fragmento de peça não identificada de Eurípides (cf. fr. 858). Essa hipertextualidade pertence ao trecho em que Diceópolis ameaça dar uma surra no Olho do Rei, caso não lhe desse as respostas que buscava. Com medo, o Pseudartabas e os eunucos dão as respostas que o camponês solicitou. Logo em seguida, o campônio comenta (*Acarnenses*, vv. 115-119):

Ἑλληνικόν γ' ἐπένευσαν ἄνδρες οὐτοί,
κοῦκ ἔσθ' ὅπως οὐκ εἰσὶν ἐνθένδ' αὐτόθεν.
καὶ τοῖν μὲν εὐνούχοιν τὸν ἕτερον τουτονὶ
ἐγῶδ' ὅς ἐστι, Κλεισθένης ὁ Σιβυρτίου.
ὃ θερμόβουλον πρωκτὸν ἐξυρημένε,

Foi à grega que estes tipos aqui fizeram que sim com a cabeça;
Não há dúvida nenhuma de que são mesmo de cá.
Destes dois eunucos, esse aí
Conheço eu de ginjeira, é o Clístenes, o filho de Sibírtio.
Ó cu-rapado de ardentes desígnios!

Os escólios ao v. 119 dizem algo bem interessante (DINDORFII, 1838, p. 343):

παρωδία χρῆται.
ἔστι γὰρ ἐν τῇ Μηδείᾳ Εὐριπίδου
“ὃ θερμόβουλον σπλάγχχνον”.

Toca levemente com a paródia.
Pois está escrito na *Medeia* de Eurípidēs:
“Ó coração de ardentes desejos”.

Segundo o escoliasta, *Acarnenses*, v. 119, é uma paródia de um verso da *Medeia* eurípidiana. No entanto, nos textos gregos dessa peça que chegaram até nós, o verso, tal qual citado pelo escólio, não existe: ὃ θερμόβουλον σπλάγχχνον - “Ó coração de ardentes desejos”. Por outro lado, não podemos negar a proximidade dessa citação com as palavras da ama da esposa abandonada por Jasão (*Medeia*, vv. 108-110):

τί ποτ' ἐργάζεται
μεγάλοςπλάγχχνος δυσκατάπαυστος
ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν;

E que fará,
tão mal-ferida, e implacável,
uma alma mordida pela desgraça?⁴¹

O suposto verso citado pelo escoliasta também se aproxima bastante de *Medeia*, vv. 219-221, nos quais a protagonista fala das intenções escondidas nos corações dos homens injustos:

δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν,
ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς
στυγεῖ δεδορκῶς, οὐδὲν ἠδικημένος

Porque não há justiça aos olhos dos mortais,
se alguém antes de bem conhecer o íntimo do homem,
o odeia só de o ver, sem ter sido ofendido.

A proximidade entre esses dois excertos de *Medeia* e o escólio a *Acarnenses*, v. 119, acontece por meio da palavra *σπλάγχχνον* ‘coração, íntimo, entranhas’. No entanto, a palavra *θερμόβουλον* ‘ardente desígnio’ não aparece nos textos gregos de *Medeia*. Nesse caso, ou o escoliasta fez uma citação imprecisa, apenas de memória, ou o texto grego que chegou até nós foi corrompido.

É possível que o nosso poeta cômico, de fato, estivesse parodiando *Medeia*, vv. 108-110. Essa possibilidade se deve à ligação desse texto eurípidiano com os estrangeiros, o que se coadunaria totalmente com a cena que envolve o Pseudartabas e os eunucos persas. Releiamos *Medeia*, vv. 219-221, acompanhado dos versos seguintes (vv. 219-224):

⁴¹ Tradução de Maria Helena da Rocha (In: EURÍPIDES, 1968).

δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν,
 ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς
 στυγεῖ δεδορκῶς, οὐδὲν ἠδίκημένος.
 χρὴ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει.
 οὐδ' ἀστὸν ἦνεσ' ὅστις αὐθάδης γεγῶς
 πικρὸς πολίταις ἐστὶν ἀμαθίας ὕπο.

Porque não há justiça aos olhos dos mortais,
 se alguém antes de bem conhecer o íntimo do homem,
 o odeia só de o ver, sem ter sido ofendido.
 Força é que o estrangeiro se adapte à nação;
 tão-pouco louvo o cidadão que é acerbo
 para os outros, por falta de sensibilidade.

Se realmente estivesse parodiando o texto acima, o poeta cômico, na sua função de educador da cidade, estaria orientando os Atenienses acerca de como agir com os estrangeiros: eles deveriam se adaptar a Atenas, e não Atenas buscar o auxílio dos persas, conforme mostramos no primeiro capítulo desse trabalho (cf. 1.1.2).

Contudo, como não sabemos se o fragmento 858 de Eurípides, de fato, pertence a *Medeia*. Tudo isso permanece no campo das especulações. Por outro lado, não resta dúvida de que Aristófanes, em *Acaruenses*, v. 119, estava parodiando algum texto de Eurípides, mesmo que não saibamos qual era (NAUCK, 1889, p. 639).

O poder parodístico de Aristófanes vai bem além desses poucos exemplos que apresentamos. Contudo, esses poucos casos extraídos de *Acaruenses*, servem para demonstrar o quanto é intensa e significativa a ligação hipertextual entre a comédia de Aristófanes e a tragédia de Eurípides, a qual não se limita, em hipótese alguma, às paródias. A mesma intensidade e expressividade marcam as demais relações transtextuais – intertextualidade e paratextualidade – que unem Aristófanes e Eurípides.

Conforme já havíamos antecipado, todas essas transtextualidades – citações, alusões, paródias, e relações tragédia/título e tragédia/prólogo – entre o comediógrafo e o tragediógrafo interferem na interpretação e compreensão do teatro de Aristófanes. Para os espectadores e leitores originais, como disse Oliveira (1991, p. 35-36), perceber a ligação literária entre os dois poetas não era problema. Mas é, justamente, aí que reside a dificuldade do leitor ulterior.

Para entender de forma satisfatória a comédia de Aristófanes, o leitor ulterior, deve tentar equiparar o seu conhecimento literário ao do público original do nosso poeta, tarefa que exige duas atitudes: buscar, ao máximo possível, conhecer o hipotexto predominante da comédia aristofânica, Eurípides; e reconhecer as transtextualidades que permeiam as várias partes da comédia do nosso poeta. Sem isso, a compreensão do leitor posterior será parcial, nula ou incorreta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorridas todas as etapas dessa dissertação, em que analisamos *Acarnenses* sob os aspectos da hermenêutica schleiermacheriana e da transtextualidade genetteana, podemos apresentar algumas considerações finais. Em primeiro lugar, podemos afirmar que nem todas as posturas adotadas pelos comediógrafos eram espontâneas. Algumas eram, na verdade, impostas pela tradição literária legada pela epopeia e a tragédia. O principal exemplo dessa imposição tradicional era o didatismo. Muitas das atitudes e das características dos poetas cômicos só serão compreendidas corretamente sob a ótica da função de educador exercida pelos poetas em geral. Se não curvassem a cabeça para alguns elementos da herança tradicional, os cultores da comédia corriam o risco de caírem na apatia e ou na animosidade dos atenienses. O próprio reconhecimento oficial da comédia só parece ocorrer depois que ela encontra na invectiva pessoal o meio de cumprir sua missão didática, seguindo o modelo da poesia iâmbica.

Em segundo lugar, é possível reconhecer que existe em *Acarnenses*, bem como nas demais comédias aristofânicas, um farto manancial de informações pertinentes à Grécia dos séculos V e IV a.C. Através das peças do nosso poeta cômico, podemos adquirir diversos dados relativos à música grega de então. Sabemos, por exemplo, que Ártemon tinha uma preferência por músicas demasiadamente rápidas e que havia uma canção em homenagem a Harmódio, que libertou Atenas da opressão dos Pisistrátidas. Podemos aprender, ainda, algo sobre as causas da guerra do Peloponeso. Concordando com Tucídides, o poeta cômico revela que a tentativa dos lacedemônios em buscar a paz com Atenas foi recusada por Péricles. Também ficamos cientes do envio das embaixadas para buscar o apoio econômico e bélico dos estrangeiros. Adquirimos, igualmente, ciência acerca das práticas militares, como a provisão alimentícia para três dias dada aos soldados. O mesmo pode ser dito das remunerações recebidas tanto pelos cidadãos comuns quanto pelos embaixadores atenienses. Acerca da cultura religiosa, pode-se afirmar o mesmo.

Fica evidente, em terceiro lugar, que a proposta hermenêutica de Schleiermacher continua tendo grande valia para os estudos dos textos clássicos de modo geral. Mesmo tendo sido rebatizada de exegese pela hermenêutica contemporânea, a interpretação textual schleiermacheriana continuou sendo válida. Ainda que tivessem dado à hermenêutica feições universais, Gadamer, Heidegger, Betti, Ricoeur e outros continuaram tomando os princípios

da interpretação textual como ponto de partida para a compreensão filosófica, a qual não restringiam aos textos.

Pode-se, em quarto lugar, destacar a intensidade da relação transtextual existente entre Aristófanes e Eurípides. A relação de co-presença que une o poeta cômico ao trágico não é limitada a poucos versos ou a uma única peça. Em todas as onze comédias aristofânicas, as tragédias de Eurípides são tomadas, em menor ou maior proporção, como hipotexto. A ligação transtextual entre os dois poetas em algumas comédias – *Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*, por exemplo – chega a funcionar como espinha dorsal da peça. Contudo, sabemos que Eurípides não era o hipotexto predominante somente de Aristófanes. A invectiva dirigida ao tragediógrafo tornou-se lugar-comum na comédia grega antiga de modo geral, o que se pode constatar através dos poucos fragmentos que os demais comediógrafos nos legaram.

Em quinto lugar, podemos afirmar que Eurípides não se tornou o alvo principal da invectiva cômica grega porque fosse um mau poeta. A razão estava no caráter original e inovador do teatro euripidiano. Em muitos aspectos, a tragédia de Eurípides distinguiu-se das de Ésquilo e Sófocles: o expressivo número de protagonistas femininos, os discursos com suposto teor sofisticado e outros. O fato de Ésquilo e Sófocles serem reputados pelos atenienses como os grandes mestres da tragédia, de certo modo, também impedia a comédia de fazer deles o alvo da sua invectiva. Sendo assim, a crítica pessoal sobrou para aquele não se preocupou com a rigidez do modelo deixado por Ésquilo e Sófocles.

Na tentativa de buscar a equiparação com o espectador e o leitor originais do poeta, em sexto lugar, o leitor hodierno deve fazer uso de todas as ferramentas disponíveis: dicionários, várias traduções para comparar, comentários etc. Entretanto, um dos instrumentos que mais se destaca nessa tarefa são os escólios. Em diversos trechos da comédia de Aristófanes, a distância que nos separa do público original é eliminada ou, pelo menos, amenizada com a consulta do que comentaram os escoliastas. É lamentável que não existam traduções portuguesas dos escólios às comédias de Aristófanes.

Pudemos ver, em sétimo e último lugar, que a tradução utilizada pode facilitar ou dificultar o entendimento do leitor que não conhece o grego. Em alguns casos, por manter o gracejo original, a tradução de Maria de Fátima facilita bastante a compreensão do leitor brasileiro, por exemplo: *Τραγασαί* por ‘Papagônia’ (*Acarnenses*, v. 808); *Τραγασαίου* por ‘Bodunense’ (v. 853). Em outros casos, porém, a tradução dificulta bastante, como vemos na versão de *μέλος* por ‘choradeira’, o que obscurece o teor musical desse verso (v. 1183). A mesma dificuldade se dá na tradução de *κόκκυγες γε τρεῖς* por ‘por três araras!’ (v. 598). Em relação ao português do Brasil, seria melhor traduzir essa expressão por ‘por três pombas-

lerdas', já que os *κόκκυγες* 'cucos' são as aves símbolo de estupidez para os gregos. De igual modo, seria mais interessante verter *χοῖρος* 'leitão' e 'vagina' (vv. 770-773) por 'periquita' ou 'perereca', mantendo o recurso cômico original.

Com relação aos objetivos gerais, alcançamos o primeiro alvo estabelecido: demonstrar que a equiparação, conforme proposta de Schleiermacher, é o princípio básico que deve nortear o leitor hodierno na interpretação da comédia de Aristófanes. Sem a superação da distância que separa o seu mundo e o mundo reportado pelo texto aristofânico, a compreensão do leitor posterior será parcial, nula ou incorreta.

Também atingimos o segundo objetivo, que é intrínseco à hipótese principal da dissertação: demonstrar que um conhecimento mínimo das tragédias de Eurípides é exigido do leitor ulterior que deseja entender satisfatoriamente o papel do poeta educador no teatro aristofânico. Sem esse conhecimento mínimo da tragédia de Eurípides, a interpretação e a compreensão da comédia de Aristófanes serão prejudicadas. A equiparação com o conteúdo euripídiano do poeta cômico, portanto, é uma das principais, senão a principal, tarefa a ser realizada pelo leitor moderno.

Por fim, desejamos apresentar uma sugestão para pesquisa posterior. O fato de que alguns dos rivais de Aristófanes o terem derrotado em concurso, demonstra que eles tanto cumpriram o papel de educador quanto foram compreendidos pelo público original. Sendo assim, será que a não preservação das comédias dos demais poetas tem alguma relação com a compreensão dos leitores posteriores?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. **A Paz**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984. (Textos Clássicos, 17).
- _____. **As Aves**. Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 1989. (Clássicos Gregos e Latinos, 1).
- _____. **As Mulheres que Celebram as Tesmofórias**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 2001. (Clássicos Gregos e Latinos, 30).
- _____. **As Nuvens**. Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo. Edição bilingue. Lisboa: Inquérito, 1984. (Clássicos Inquérito, 12).
- _____. **As Nuvens**. Tradução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski. In: PLATÃO; XENOFONTE; ARISTÓFANES. **Defesa de Sócrates – Ditos e feitos memoráveis de Sócrates – Apologia de Sócrates – As Nuvens**. Tradução de Jaime Bruna et al. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 175-230. (Os Pensadores, II)
- _____. **As Nuvens**. Tradução, introdução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. (Textos Greco-Latinos, III).
- _____. **As Rãs**. Prefácio, tradução do grego, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008. (Clássicos Gregos e Latinos, 14).
- _____. **As Vespas; As Aves; As Rãs**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Comédia Grega, II)
- _____. **Comédias I: Os Acarnenses, Os cavaleiros e As Nuvens**. Introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva e de Custódio Magueijo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.
- _____. **Duas Comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Biblioteca Martins Fontes).
- _____. **Os Acarnenses**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980. (Textos Clássicos, 9).
- _____. **Os Cavaleiros**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985. (Textos Clássicos, 24).
- ARISTOPHANE. **Comédias**: Tome I. Les Acharniens – Les Cavaliers – Les Nuées. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Sixième édition revue et corrigée. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- _____. **Comédias**: Tome II. Les Guêpes – La Paix. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1948.
- _____. **Comédias**: Tome III. Les Oiseaux – Lysistrata. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Deuxième édition. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- _____. **Comédias**: Tome IV. Les Thesmophories – Les Grenouilles. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1973.
- _____. **Comédias**: Tome V. L'Assemblée des Femmes – Ploutos. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1930.

ARISTOPHANES. **Acharnians**. Edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson. London: Oxford University Press, 2002.

ARISTOPHANIS. **Comoediae**: Tomvs I. Recognovervnt breviqve adnotatione critica instrvxervnt: F. W. Hall et W. M. Geldart. Editio altera. London: Oxford University Press, 1906. (Oxford Classical Texts)

_____. **Comoediae**: Tomvs II. Recognovervnt breviqve adnotatione critica instrvxervnt: F. W. Hall et W. M. Geldart. Editio altera. London: Oxford University Press, 1907. (Oxford Classical Texts)

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BENDER, Ivo C. **Comédia e riso**: uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. **Mitologia grega**. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Mitologia grega**. Volume III. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Teatro grego**: origem e evolução. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

_____. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

DELEPIERRE, Octave. **La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes**. Londres: N. Trübner & Co.; Paris: Edouard Rouveyre, 1870.

DINDORFII, G. **Aristophanis comoediae**. Tomus III: Annotationes. London: Oxford University Press, 1837.

_____. **Aristophanis comoediae**. Tomi IV, Pars II: Scholia graeca ex codicibus aucta et emendata. London: Oxford University Press, 1838.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2000. (Coleção Letras Clássicas).

EDMONDS, J. M. **The fragments of attic comedy**. Leiden: [s.n.], 1957.

EURÍPIDES. **Alceste**. Tradução de Junito de Souza Brandão. Texto bilíngue. 3. ed. Rio de Janeiro: Brunno Buccini, 1968.

_____. **Alceste; Andrômaca; Íon; As bacantes**. Direção de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Verbo, 1973. (Série Clássicos Gregos e Latinos).

_____. **Bacas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição bilíngue. São Paulo: Hucitec, 1995. (Coleção Grécia-Roma).

_____. **Hipólito**. Introdução, versão do grego e notas de Bernardina de Sousa Oliveira. Brasília: UNB, 1997. (Coleção Clássicos Gregos e Latinos).

_____. **Hipólito**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. Edição bilíngue. São Paulo: Odysseus, 2010. (Coleção Kouros).

_____. **Medeia**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. Edição bilíngue. São Paulo: Odysseus, 2006. (Coleção Kouros).

_____. **Medeia**. Tradução, prefácio e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Atlântida, 1968.

EURÍPIDES; ARISTÓFANES. **Teatro grego**. Um drama satírico, *O Ciclope*, e duas comédias, *As Rãs* e *As Vespas*. Prefácio e tradução do grego de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, [1986?].

EURIPIDIS. **Fabulae**. Tomus I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidade, Hippolytus, Andromacha et Hecuba. Recognovit brevique adnotatione critica instruxerunt: Gilbertus Murray. London: Oxonii, 1901.

_____. **Fabulae**. Tomus II: Suplices, Hercules, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia et Taurica. Recognovit brevique adnotatione critica instruxerunt: Gilbertus Murray. London: Oxonii, 1908.

_____. **Fabulae**. Tomus III: Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis et Rhesus. Recognovit brevique adnotatione critica instruxerunt: Gilbertus Murray. London: Oxonii, 1909.

ÉSQUILO. **Teatro completo**. Tradução de Virgílio Martinho. 2. ed. Lisboa: Estampa, 2002. (Coleção Clássicos de Bolso)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**. Coordenação e edição de Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira. Versão 5.0. [S.l.]: Positivo, 2004. CD-ROM

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. (Coleção Pensamento Humano, 16).

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Edição bilingue. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Viva voz)

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: ASA, 1996.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. definitiva. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. O riso policrômico de Aristófanes. In: _____. **A luz da Hélade**: ensaios literários. Rio de Janeiro: J. Di Giorgio, 1980.

HOUAISS, Antonio (Ed.). **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Direção geral de João Carlos Passos Marinho. Versão monousuário 3.0. [S.l.]: Objetiva, 2009. CD-ROM

KOCK, Theodorus. **Comicorum atticorum fragmenta**. Volume I: Antiquae comoediae fragmenta. [S.l.]: Lipsiae, 1880.

LIMA, Luiz Costa. **História, ficção, literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NAUCK, Augustus. **Tragicorum graecorum fragmenta**. Editio secunda. [S.l.]: Lipsiae, 1889.

OLIVEIRA, Francisco de; SILVA, Maria de Fátima de Sousa e. **O teatro de Aristófanes**. Coimbra: Gabinete de Publicações da FLUC, 1991. (Coleção Estudos, 14)

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006. (Coleção O Saber da Filosofia, 15).

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português e português-grego**. 8. ed. Braga: Apostolado da Imprensa, [1990?].

PLUTARCO. **Vidas paralelas**: Péricles e Fábio Máximo. Tradução do grego, introdução e notas de Ana Maria Guedes Ferreira e de Ália Rosa Conceição Rodrigues. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão**: a justiça na pólis. Tese (doutorado em Letras). São Paulo: USP, 2004. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-02062004-124148/pt-br.php>

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Tradução de M. F. Sá Correia e prefácio de Miguel Dias Costa. Porto: Rés, 1988.

ROBERT, F. **A Literatura grega**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ROMILLY, J. **Fundamentos de literatura grega**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica e crítica**. Editado e introduzido por Manfred Frank a partir da edição original de Friedrich Lücke. Tradução de Aloísio Ruedell. Ijuí: Unijuí, 2005. v. 1. (Coleção Filosofia, 7).

_____. **Hermenêutica**: Arte e técnica da interpretação. Tradução e apresentação de Celso Reni Braida. Petrópolis: Vozes, 1999. (Coleção Pensamento Humano, 17).

SCHÜLER, Donald. **Literatura grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Tragédia grega – volume I. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 11. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.