

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

PLUTARCO

EPÍTOME DA
COMPARAÇÃO DE
ARISTÓFANES E
MENANDRO

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

ANA MARIA CÉSAR POMPEU, MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA SILVA
& MARIA DE FÁTIMA SILVA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

Apresentação: Esta série procura apresentar em língua portuguesa obras de autores gregos, latinos e neolatinos, em tradução feita diretamente a partir da língua original. Além da tradução, todos os volumes são também caracterizados por conterem estudos introdutórios, bibliografia crítica e notas. Reforça-se, assim, a originalidade científica e o alcance da série, cumprindo o duplo objetivo de tornar acessíveis textos clássicos, medievais e renascentistas a leitores que não dominam as línguas antigas em que foram escritos. Também do ponto de vista da reflexão académica, a coleção se reveste no panorama lusófono de particular importância, pois proporciona contributos originais numa área de investigação científica fundamental no universo geral do conhecimento e divulgação do património literário da Humanidade.

Breve nota curricular sobre as autoras da tradução

Ana Maria César Pompeu, Professora associada da Universidade Federal do Ceará, doutorada na área de literatura grega. Na docência, trabalha com língua e literatura grega; na pesquisa, com literatura grega, principalmente comédia antiga, Aristófanes, crítica literária em Aristófanes e tradução. Publicou *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis*, *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do riso na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* e traduziu, de Aristófanes, *Acarnenses*, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*.

Maria Aparecida de Oliveira Silva, pesquisadora e orientadora do Grupo Heródoto da Universidade Federal de São Paulo. Líder do Grupo CNPq LABHAN Laboratório de História Antiga da Universidade Federal do Amapá. Pesquisadora do Grupo CNPq Linceu - Visões da Antiguidade Clássica da Universidade Estadual Paulista. Pesquisadora do Grupo Retórica, Texto y Comunicación da Universidad de Cádiz. Membro do Conselho Académico do Seminário de História e Filosofia das Religiões da Universidad Autónoma de Ciudad Juárez - México. Pesquisa e publica trabalhos sobre Esparta, Heródoto, Plutarco e Biografia Antiga.

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos, Universidade de Coimbra. Como tese de doutoramento, desenvolveu uma investigação sobre Comédia Grega Antiga (*Crítica do Teatro na Comédia Grega Antiga*). Desde então aprofundou a investigação na mesma área, tendo publicado diversos artigos. É também autora de traduções comentadas de nove das comédias de Aristófanes e de um volume com as comédias de Menandro e os seus fragmentos mais bem conservados.

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

ESTRUTURAS EDITORIAIS
SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

ISSN: 2183-220X

DIRETORAS PRINCIPAIS
MAIN EDITORS

Carmen Leal Soares

Universidade de Coimbra

Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra

ASSISTENTES EDITORIAIS
EDITORIAL ASSISTANTS

Pedro Gomes, Nelson Ferreira

Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Adriane Duarte

Universidade de São Paulo

Frederico Lourenço

Universidade de Coimbra

Aurelio Pérez Jiménez

Universidad de Málaga

Joaquim Pinheiro

Universidade da Madeira

Graciela Zeccin

Universidade de La Plata

Lucía Rodríguez-Noriega Guillen

Universidade de Oviedo

Fernanda Brasete

Universidade de Aveiro

Jorge Deserto

Universidade do Porto

Fernando Brandão dos Santos

UNESP, Campus de Araraquara

Maria José García Soler

Universidade do País Basco

Francesc Casadesús Bordoy

Universitat de les Illes Balears

Susana Marques Pereira

Universidade de Coimbra

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUBMETIDOS
A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

PLUTARCO

EPÍTOME DA

COMPARAÇÃO DE

ARISTÓFANES E

MENANDRO

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO
ANA MARIA CÉSAR POMPEU, MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA SILVA
& MARIA DE FÁTIMA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO, UNIVERSIDADE DE COIMBRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

TÍTULO TITLE

Építome da comparação de Aristófanes e Menandro
Epítome of the comparison between Aristophanes and Menander.

AUTOR AUTHOR

Plutarco Plutarch

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

TRANSLATION FROM THE GREEK, INTRODUCTION AND COMMENTARY

Ana Maria César Pompeu, Maria Aparecida de Oliveira Silva & Maria de Fátima Silva

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra Annablume Editora * Comunicação
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

www.annablume.com.br

Contacto CONTACT

imprensa@uc.pt

Contato CONTACT

@annablume.com.br

Vendas online ONLINE SALES

<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial EDITORIAL COORDINATION

Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica GRAPHICS

Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira



POCI/2010

Infografia INFOGRAPHICS

Nelson Ferreira

Obra publicada no âmbito do projeto
- UID/ELT/00196/2013.

Impressão e Acabamento PRINTED BY

Simões e Linhares, Lda.

ISSN

2183-220X

ISBN

978-989-26-1392-5

© Maio 2017

ISBN Digital

978-989-26-1393-2

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Vniversitatis
Conimbrigensis
<http://classicadigitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e
Humanísticos da Universidade de
Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1393-2>

Depósito Legal LEGAL DEPOSIT

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under

Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

PLUTARCO PLUTARCH

EPÍTOME DA COMPARAÇÃO DE ARISTÓFANES E
MENANDRO

EPITOME OF THE COMPARISON BETWEEN
ARISTOPHANES AND MENANDER

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

TRANSLATION FROM THE GREEK, INTRODUCTION AND COMMENTARY

Ana Maria César Pompeu, Maria Aparecida de Oliveira Silva & Maria de Fátima Silva

FILIAÇÃO AFFILIATION

Universidade Federal do Ceará, Universidade de São Paulo, Universidade de Coimbra

RESUMO

Este volume apresenta uma tradução portuguesa do texto de *Plutarco, Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro*. Além de alguma anotação, o livro integra também estudos referentes aos três autores envolvidos: os dois comediógrafos e o próprio Plutarco na sua reflexão sobre a poesia cómica. Trata-se, no conjunto, de uma primeira recepção crítica, dentro da própria Antiguidade, de autores de referência no mundo da comédia grega nos seus dois estádios mais específicos, a *Archaia* e a *Nea*.

PALAVRAS-CHAVE

Plutarco - Aristófanes - Menandro - comédia grega

ABSTRACT

This volume offers a Portuguese translation of the *Epítome of the comparison between Aristophanes and Menander*, by Plutarch. Beside some footnotes, there is an introduction including reflections about the three authors involved: the two comedigraphers and Plutarch himself in his analysis of comic poetry. In general, this text represents an exercise of critical reception, from Antiquity, of Greek comedy main authors, in its two specific moments, *Archaia* and *Nea*.

KEYWORDS

Plutarch - Aristophanes - Menander - Greek comedy

AUTORAS

Ana Maria César Pompeu, Professora associada da Universidade Federal do Ceará, doutorada na área de literatura grega. Na docência, trabalha com língua e literatura grega; na pesquisa, com literatura grega, principalmente comédia antiga, Aristófanes, crítica literária em Aristófanes e tradução. Publicou *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis*, *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do riso na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* e traduziu, de Aristófanes, *Acarnenses*, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*.

Maria Aparecida de Oliveira Silva, pesquisadora e orientadora do Grupo Heródoto da Universidade Federal de São Paulo. Líder do Grupo CNPq LABHAN Laboratório de História Antiga da Universidade Federal do Amapá. Pesquisadora do Grupo CNPq Linceu - Visões da Antiguidade Clássica da Universidade Estadual Paulista. Pesquisadora do Grupo Retórica, Texto y Comunicación da Universidad de Cádiz. Membro do Conselho Acadêmico do Seminário de História e Filosofia das Religiões da Universidad Autónoma de Ciudad Juárez - México. Pesquisa e publica trabalhos sobre Esparta, Heródoto, Plutarco e Biografia Antiga.

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos, Universidade de Coimbra. Como tese de doutoramento, desenvolveu uma investigação sobre Comédia Grega Antiga (*Crítica do Teatro na Comédia Grega Antiga*). Desde então aprofundou a investigação na mesma área, tendo publicado diversos artigos. É também autora de traduções comentadas de nove das comédias de Aristófanes e de um volume com as comédias de Menandro e os seus fragmentos mais bem conservados.

AUTHORS

Ana Maria César Pompeu, Professora Associada of the Univ. Federal do Ceará, presented her PhD in the area of Greek literature. As a scholar, she works with ancient Greek language and literature; as a researcher, she works with ancient Greek literature, mainly old comedy, Aristophanes, literary criticism in Aristophanes and translation. She has published *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis*, *Dioniso Matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* and translated *Acharnians*, *Lysistrata* and *Thesmophoriazousai*.

Maria Aparecida de Oliveira Silva is Research Professor of the Group Herodotus in the Federal of São Paulo. Leader of the CNPq LABHAN Group Laboratory of Ancient History at the Federal University of Amapá. Researcher of the CNPq Linceu Group — Visions of Classical Antiquity, at São Paulo State University. Researcher of the Group “Retórica, Texto y Comunicación” of the University of Cádiz. Member of the Academic Council of the Seminar in History and Philosophy of Religions at the Autonomous University of Ciudad Juárez — Mexico. Her research interests are mainly directed to Sparta, Herodotus, Plutarch and ancient biography.

Maria de Fátima Sousa e Silva is Full Professor in the Institute of Classical Studies at the University of Coimbra. Her PhD field of research was Ancient Greek Comedy (*Theatre criticism in Ancient Greek Comedy*). She has since then been undertaking research in the same area and has published several articles. She has also published translations, with commentaries, of nine comedies by Aristophanes, and a volume with the translation of Menander’s plays and best-preserved fragments.

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
ARISTÓFANES EM PLUTARCO: UM <i>AGÓN</i> ÀS ANTIGAS Ana Maria César Pompeu	15
MENANDRO EM PLUTARCO: A ARTE DE FAZER RIR COM BOM GOSTO E ELEGÂNCIA Maria de Fátima Silva	35
PLUTARCO E OS CÔMICOS Maria Aparecida de Oliveira Silva	63
EPÍTOME DA COMPARAÇÃO DE ARISTÓFANES E MENANDRO Maria Aparecida de Oliveira Silva	85
BIBLIOGRAFIA	90
ÍNDICE DE AUTORES E PASSOS CITADOS	97

(Página deixada propositadamente em branco)

INTRODUÇÃO

Os primeiros relatos sobre o surgimento do gênero cômico em Roma nos remetem aos campos da Campânia e seus arredores, onde as uvas compunham seu bucólico cenário. As festividades nesses vinhedos esbanjavam em vinho, cantos e cânticos, danças e breves encenações cômicas com personagens mascaradas. Entre os aristocratas romanos, as primeiras encenações cômicas oficialmente registradas ocorreram em 240 a.C., quando o Senado decidiu homenagear Híeron II de Siracusa com a realização de festivais semelhantes aos promovidos pelos gregos. Esta coexistência do cômico popular com o erudito pautado na tradição cômica grega revela diversos tipos de representações cômicas que atuam em diferentes lugares, como teatros, banquetes, tabernas e festivais. Apesar de sua difusão, dispomos de poucos registros sobre as encenações cômicas e ainda de um número reduzido de peças.

A literatura produzida à época de Augusto não contempla o teatro do mesmo modo que os antigos gregos, os gêneros trágico e cômico perdem espaço para outros tipos de poesia e prosa, especialmente para o mimo. Nos círculos aristocratas as encenações teatrais encontram nos banquetes o seu espaço de atuação; é somente com o imperador Nero que os gêneros cômico e trágico retornarão ao espaço público por meio dos festivais realizados durante o seu governo, mas tal prática não será repetida por seus sucessores. Assim, as peças teatrais retornam ao espaço privado dos aristocratas que oferecem suntuosos festins com alimento farto e variado, e artistas de todas as procedências. A tristeza trágica, declamatória em forma de *agón*, não encontra

lugar nesse espaço de comemoração e de exibição de poder; por estar em seu momento de glória, o riso é melhor recebido pelo anfitrião.

As comédias romanas encenadas no período imperial datavam dos séculos III e II a.C, em sua maioria, escritas por Plauto e Terêncio, autores com notada influência da Comédia Nova em sua estrutura e na escolha das temáticas. Nesse cenário desponta a figura de Menandro (séc. IV a. C.), considerado o pai do novo estilo, que norteia a escrita cômica em Roma, sem comprometer a originalidade da comédia romana. Os motivos para a preferência dos romanos por Menandro são diversos, mas os argumentos mais recorrentes revelam um olhar centrado no conteúdo moral e moralizante de seus escritos como exemplo a ser seguido. Nesse sentido, o tratado *Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro*, de Plutarco, apresenta-se como uma leitura importante para a crítica literária refletir sobre o lugar de Menandro e o de Aristófanes nos círculos intelectuais de gregos e romanos, bem como sobre a recepção e a transmissão de seus textos até os nossos dias.

A tradução do tratado plutarquiano *Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro* (Συγκρίσεως Ἀριστοφάνου καὶ Μενάνδρου ἐπιτομή) foi feita por Maria Aparecida de Oliveira Silva, com leitura crítica e participativa de Ana Maria César Pompeu e de Maria de Fátima Sousa e Silva. A tradução contida neste livro está acompanhada de três textos dedicados a cada um dos autores citados, produzidos pelas estudiosas do tema, que têm como referência o escrito por Plutarco neste tratado. A disposição dos textos segue a ordem cronológica dos autores citados com a intenção de que atuem como estudos propedêuticos à tradução.

“Aristófanes em Plutarco: Um *agón* às antigas”, de Ana Maria César Pompeu, abre este livro. A autora analisa os argumentos

contrários ao comediógrafo ateniense lançados ao longo de seu escrito. Pompeu examina o primeiro deles que se refere à linguagem, que trata da inconveniência de seu uso em Aristófanes. O segundo argumento contrário de Plutarco diz respeito à inadequação do estilo das personagens, que é esmiuçado pela autora em uma análise comparativa do dito com o escrito por Aristófanes em suas peças. A imitação do pior é o terceiro ponto levantado por Plutarco e contemplado pela autora em sua reflexão sobre o estilo de Aristófanes e as censuras plutarquianas.

Em “Menandro em Plutarco. A arte de fazer rir com bom gosto e elegância”, Maria de Fátima Sousa e Silva demonstra que a crítica de Plutarco ao estilo de Aristófanes revela mais a sua visão aristocrática da literatura que propriamente o talento artístico do comediógrafo. Como Sousa e Silva esclarece, o público de Aristófanes necessitava de uma linguagem mais próxima de sua realidade e o comediógrafo era sensível a esse aspecto, ao contrário de Plutarco que circulava entre os aristocratas de seu tempo, que não se identificavam com as ousadias aristofânicas. Nesse contexto, a autora percorre os versos menândricos para nos mostrar que Menandro surge como contraponto à vulgaridade de Aristófanes com um estilo ponderado em que prima pelo equilíbrio e pela moderação.

“Plutarco e os cômicos”, de Maria Aparecida de Oliveira Silva, discorre sobre a importância de Plutarco para a difusão da cultura grega no Império Romano, atuando como herdeiro de uma tradição literária que se faz presente em todos os seus escritos. Em um segundo momento, a autora analisa o uso que Plutarco faz das peças de Aristófanes em sua obra para compreender suas críticas ao estilo aristofânico contidas em *Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro*. Do mesmo modo, Silva debruça-se sobre o uso de Menandro na narrativa plutarquiana e as razões que levam Plutarco a elogiar e recomendar suas peças.

O propósito deste encadeamento de estudos relacionados à presente tradução é o de proporcionar ao leitor uma compreensão mais ampla do texto, dos intertextos e dos contextos dos autores envolvidos no debate. Esperamos ter alcançado nosso objetivo e que o leitor possa refletir sobre as questões propostas como sementes para futuras.

As Organizadoras

ARISTÓFANES EM PLUTARCO: UM AGÓN ÀS ANTIGAS

ANA MARIA CÉSAR POMPEU

Aristófanes é o maior representante da comédia antiga grega e único de quem nos chegaram peças completas. Ao comparar Aristófanes e Menandro, Plutarco, primeiro, se refere à linguagem (853B-C), considerando que, enquanto Menandro utiliza cautelosamente antíteses, palavras de terminações semelhantes e parônimos, Aristófanes as utiliza com inconveniência e frieza por causa do aplauso.¹

Exemplifica com ocorrências nas peças de Aristófanes. A primeira citação é de uma comédia não conhecida por nós: ὅτι τοὺς ταμίας ἐβάπτισεν,/ οὐχὶ ταμίας ἀλλὰ Λαμίας ὄντας. “Porque ele embebedou os intendentes / não eram intendentes, mas Lâmias.” As palavras *tamías*, “intendente”, e *Lamías*, “Lâmias”, um monstro devorador de homens e crianças, têm em grego a mesma terminação. O jogo de palavras muito semelhantes quase parônimas aproxima também seu significado no texto aristofânico. Os intendentes são, na verdade, Lâmias. Embora não tenhamos o contexto da peça, podemos nos aproximar do que o comediógrafo realmente intentava dizer com tal comparação, uma vez que usa a palavra ao se referir a Cléon, o demagogo ateniense, a quem ataca nas suas primeiras peças,² especialmente em *Cavaleiros* e em *Vespas*. Encontramos a palavra Lâmia duas vezes em *Vespas* (1035 e 1177), uma vez em *Paz* (758) e uma vez em *Assembleia de Mulheres* (77). Na primeira referência de

¹ Sobre o contraste dos estilos dos dois poetas cômicos, vide *infra* 37-45, no item Fundamentos de um contraste.

² Sobre a crítica a Cléon e a outros políticos atenienses em Aristófanes vide *infra* 67-73, no item Aristófanes em Plutarco.

Vespas, que se repetirá em *Paz*, Cléon será descrito, na parábase, como um monstro terrível, a quem o poeta enfrentou com a mesma coragem de um Hércules, na primeira peça que levou seu nome, referindo-se a *Cavaleiros*:

CORIFEU

[...]

E, quando pela primeira vez, fez representar uma peça em seu nome, não foi a homens comuns que ele satirizou, mas com uma impetuosidade de Hércules, atacou os mais poderosos e audaciosamente mediu forças logo no primeiro embate com a própria besta de dentes afiados, cujos olhares terríveis lançavam relâmpagos como os de Cina: cem cabeças de execráveis bajuladores em círculo lambiam-lhe a frente; a besta possuía uma voz de torrente devastadora, o fedor de uma foca, os testículos imundos de Lâmia e o traseiro de um camelo. (*Vespas*, 1029-1035³).

Os dois exemplos seguintes dados por Plutarco são de *Cavaleiros* (437 e 454): οὔτος ἦτοι καικίας ἢ συκοφαντίας πνεῖ, “esse sopra um vento de calúnia e delação” e γάστριζε καὶ τοῖς ἐντέροις καὶ τοῖς κόλοις, “golpeia o ventre e os intestinos”. Nos dois versos, o primeiro escravo do Povo, ou Demóstenes, se refere ao escravo Paflagônio, que representa Cléon na peça e enfrenta um vendedor de chouriço, que geralmente se traduz como sal-sicheiro, no *agón*, ou disputa pela preferência do Povo da Pnix, que é o dono da casa. O verso 437 traz a palavra *kaikias*, “vento suão”, com a mesma terminação de *sykophantias*, empregando uma linguagem náutica para expressar a confusão causada pelos delatores do mercado ou sicofantas e pela tempestade causada

³ Tradução em prosa de Brandão 1986.

pelo “vento suão”. No verso 454, o primeiro escravo se dirige ao Salsicheiro e o estimula a bater na barriga, *gastrize*, “soca o ventre”, (ou “enche a tripa”) do Paflagônio, usando sua mercadoria à venda, que são entranhas de animais: τοῖς ἐντέροις καὶ τοῖς κόλοις, “com os ventres e os intestinos”.

A seguir Plutarco apresenta dois exemplos que nos restam como fragmentos: ὑπὸ τοῦ γέλωτος εἰς Γέλαν ἀφίξομαι, “pelo meu riso a Gela chegarei”, e τί δῆτα δράσω σ’, ὃ κακόδαιμον, ἀμφορεὺς/ ἔξοστρακισθεῖς; “O que devo fazer contigo, ó infeliz, ânfora/ quando fores banida por ostracismo?” O primeiro verso joga com a palavra *gelos*, genitivo *gelotos*, “riso” e o nome da cidade da Sicília *Gela*, que também aparece em *Acarnenses*, de 425 a.C., no verso 606 em relação ao verbo *katagelai*, “rir”. No segundo verso, o falante se dirige ao pote, *amphoreus*, que certamente quebrará para obter caco, *ostrakon*, no qual escreverá o nome do político que quer banir por ostracismo, e por isso se pergunta o que fará com o pote, após ter se transformado em cacos para ostracismo, *exostrakitheis*.⁴

Os versos 455 e 456 de *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* trazem a referência a Eurípidas, a quem sempre o comediógrafo costumava chamar, por zombaria, como “filho de verdureira (cf. λαχανοπωλητριάς, *Thesm.*, 387)”, ἄγρια γὰρ ἡμᾶς, ὃ γυναῖκες, δρᾷ κακά, / ἄτ’ ἐν ἀγρίοισι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς, “pois ele nos causou violentos males, ó mulheres, / como nas violentas verduras em que ele mesmo foi criado.” Aristófanes faz um trocadilho com a palavra “selvagem”, ἄγρια ... κακά, “males selvagens”, e ἐν ἀγρίοισι τοῖς λαχάνοις, “em selvagens hortaliças”.

As duas últimas citações são de *Acarnenses*. Uma do verso 1110: ἀλλ’ ἦ τριχόβρωτες τὸν λόφον μου κατέφαγον, “Mas

⁴ Cf. Fowler 2006: 465 (n. d).

os comedores-de-cabelos engoliram meu penacho”, e a outra dos versos 1125 e 1126: φέρει δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον. / Κάμοι πλακοῦντος τυρόνωτον δὸς κύκλον, “Traz aqui o escudo redondo da Górgona. /E dá-me a placa redonda achatada do queijo”. A primeira citação é dita por Lâmaco, “o grande guerreiro ou a grande guerra”, antagonista de Diceópolis, “o cidadão justo ou a cidade justa”, que financia tréguas particulares, por ser o único cidadão que se manifesta pela paz em Atenas. Lâmaco fora convocado para uma batalha e Diceópolis, para a Festa dos Côngios, um concurso de bebedeira, no segundo dia do festival dionisíaco das Antestérias. Os dois estão se preparando: enquanto Lâmaco solicita de seu escravo os acessórios de soldado para a guerra, Diceópolis zomba do destino infeliz do seu adversário, ao substituir os acessórios dele pelos seus, que são alimentos para a festa. Na primeira citação, Lâmaco se preocupa com os seus penachos, de que ele tanto se orgulha, como soldado fanfarrão que é, ao se deparar com a possibilidade de as traças, comedoras de pelo, *trikhobrotes*, terem comido seu penacho, *ton lophon*. Na segunda referência, o escudo redondo da Górgona, *gorgonoton aspidon kyklon* é substituído por uma torta redonda de queijo, *plakountos tyronoton kyklon*. A cena toda é composta de duplicidades semelhantes:

[...]

BATALHÃO

Rapaz, rapaz, bota abaixo a lança e me traz aqui fora.

JUSTINÓPOLIS

Rapaz, rapaz, tira aí o chouriço e traz aqui.

BATALHÃO

Vamos lá, vou retirar a lança da bainha.

Pega aí, segura firme, rapaz!

JUSTINÓPOLIS

E tu, rapaz, segura firme daí.

BATALHÃO

Os cavaletes traz aí, rapaz, do meu escudo.

JUSTINÓPOLIS

E do meu aqui [põe a mão no estômago] traz aí os pães grossos.

BATALHÃO

Traz aqui o aro do escudo, o da Górgona.

JUSTINÓPOLIS

E para mim dá aqui o aro da torta, a de queijo.

BATALHÃO

Essa não é uma piadinha salgada para os homens!

JUSTINÓPOLIS

Essa não é uma torta doce para os homens?

(Aristófanes, *Acarnenses*, 1118-1128. Grifo nosso.)

1. A ADEQUAÇÃO DO ESTILO AOS PERSONAGENS

O segundo aspecto da comparação entre Aristófanes e Menandro volta-se para a adequação do estilo aos personagens (853C-F). Segundo Plutarco, na construção das suas expressões, Aristófanes mistura “o trágico, o cômico, o soberbo, o prosaico, a obscuridade e palavras do senso comum, pretensão e elevação, boato e tagarelice nauseante.” (853C). Havendo tanto o alto quanto o baixo, de acordo com o compêndio, não há adequação no estilo de cada um deles (853D).

[...] com tamanhas diferenças e dissimilaridades, seu estilo em nada oferece o que é conveniente e adequado para cada uma delas; por exemplo, digo: a dignidade para o rei, a eloquência para o orador, o simplório para a mulher, o prosaico para um homem comum e o vulgar para um

comerciante; mas, tal como vindo de um sorteio, distribui às personagens palavras encontradas ao acaso, e tu não podes discernir quem está falando, se é um filho, se é um pai, se é um camponês, se é um deus, se é uma velha, se é um herói.

A comédia antiga grega, cujo representante para nós é Aristófanes, tem como característica a polifonia que é traduzida pelas diversas máscaras sobrepostas. A parábase, interlúdio coral, que geralmente divide a comédia em duas partes, trazendo o plano do protagonista, na primeira parte, e suas consequências, na segunda, apresenta autolouvor e censuras aos concorrentes do poeta, com extensão ao público, elaborando uma conexão com as questões políticas, nos bons conselhos do poeta para a cidade e nos discursos enganadores dos políticos com sua recepção popular. A parábase é um elemento essencial da comédia antiga, tanto que se torna a marca das diversas fases da comédia de Aristófanes.⁵ As primeiras peças, de 425 a.C. a 421a.C., são caracterizadas por parábases completas e duplicadas com a descaracterização do coro: *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas*, *Paz*. As próximas peças apresentam uma ruptura com o modelo anterior de parábase, pois além de não se apresentar na sua forma completa e não se duplicar, o coro já não se descaracteriza, mas apresenta o discurso do poeta em seu próprio nome: *Aves*, de 414 a.C., *Lisístrata* e *Tesmoforian-tes*, de 411 a.C., *Rãs*, de 405 a.C. As duas últimas peças que temos de Aristófanes já não trazem parábase e têm uma visível redução na participação coral: *Assembleia de Mulheres*, de 392 a.C. e *Pluto*, de 388 a.C.

⁵ Cf. Duarte 2000, que apresenta uma síntese dos estudos acerca da parábase, o estudo das peças de Aristófanes de acordo com a parábase, e um anexo com a tradução das parábases aristofânicas.

Em *Acarnenses*, de 425 a.C., a mais antiga comédia que nos chegou de Aristófanes e da comédia antiga grega, o protagonista Diceópolis, embora se apresente inicialmente como um simples camponês, na verdade representará uma cidade justa, como nos informa o seu nome: Diceópolis que pode ser traduzido como Justinópolis. Ele passa por diversos papéis dentro da *pólis* cômica, de espectador do teatro e participante da assembleia popular a feirante na ágora, assumindo até o papel de personagem de Eurípides, Télefo, da peça homônima de 438 a.C., perdida para nós. Adota um discurso semelhante ao do personagem euripídiano, misturado aos papéis de personagem da comédia e à voz do poeta cômico. Este estaria se defendendo da acusação de Cléon por supostamente falar mal da cidade de Atenas diante de estrangeiros, na peça do ano anterior.⁶ Diceópolis também se defende da acusação do coro de acarnenses, os habitantes do demo ático de Acarnes, por ter feito tréguas particulares com os peloponésios, tornando-se um traidor da pátria, sob o modelo de Télefo. O herói euripídiano, apesar de grego, tornara-se rei da Mísia e aliado de Troia, inimiga da Grécia. O rei Télefo de Eurípides se disfarça de mendigo para causar piedade aos gregos, a quem precisa se dirigir como suplicante para ser curado de uma ferida, feita por Aquiles, que, de acordo com um oráculo, seria o único capaz de tal prodígio.

O discurso de Diceópolis está na linguagem do cearense matuto, na nossa tradução,⁷ por entendermos que a expressividade de camponês, que vem para a cidade e se torna ridículo diante da sofisticação e artifícios motivados pelo comércio da vida cidadina, é responsável por evidenciar as falsidades do plano político, na percepção dos rituais cívicos,

⁶ *Babilônios* de 426 a.C.

⁷ Com a ortografia ajustada nas citações deste capítulo.

seja no espetáculo da festa junina do nordeste brasileiro atual ou nos rituais dionisíacos da Grécia antiga, dos quais o teatro era parte primordial, e a comédia aristofânica é o testemunho mais expressivo.

JUSTINÓPOLIS

Não vão ficar com raiva, homens espectadores,
S'eu sendo um esmoleu na frente dos atenienses
Estou para falar da cidade, fazendo uma comédia-do-vinho;
Pois o que é justo a comédia-do-vinho também conhece.
E eu vou falar coisas terríveis, mas justas;
Pois desta vez não vai me caluniar Cleão que
Estrangeiros estando aqui eu falo mal da cidade;
É que estamos sós, é o concurso das Leneias,
E os estrangeiros não estão aqui, nem os impostos
Chegam nem os aliados vêm das cidades,
Mas estamos só nós agora só os milhos debulhados,
Pois chamo os metecos de palha dos cidadãos.
(Aristófanes, *Acarnenses*, 497-508)

Um rei disfarçado de mendigo já na tragédia de Eurípides torna-se o disfarce de Diceópolis, um cidadão comum, agricultor, que fala pelo poeta cômico, um cidadão da aristocracia, fazendo uma forte crítica aos negócios da ágora como mentores da guerra entre as cidades gregas, e associando a guerra atual, a do Peloponeso, à antiga guerra de Tróia, ao comparar Péricles a Zeus, pela equiparação do rapto de Helena às atuais negociações com Mégara, no rapto das prostitutas.

A cena que antecede o discurso de defesa de Diceópolis diante do coro apresenta o processo mimético da comédia ao se disfarçar de tragédia, utilizando uma personagem de Eurípides. O tragediógrafo aparece ocupado com suas criações poéticas,

vestido de farrapos e pendurado pelos pés, para motivar, de acordo com Aristófanes, a criação dos diversos mendigos e coxos: Belerofonte, Filoctetes, Eneu, Fênix, Ino, Tiestes e Télefo, especialmente. Em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* será o próprio Eurípides que visitará Agatão, o tragediógrafo com aparência feminina, a quem irá pedir socorro, na sua defesa diante das mulheres. Agatão também estará compondo seus cantos femininos e estará vestido de acordo com sua composição. O papel de bufão será do parente de Eurípides, que será disfarçado em mulher com os acessórios de Agatão, para defender seu parente no Tesmofórion, templo restrito às mulheres. Tal figura caracteriza bem o que a comédia de Aristófanes propõe: retirar a máscara da tragédia, seu duplo oposto, e colocá-la em si, tornando-a cômica, fazendo o espectador sentir-se ator e personagem de todo o festival dionisíaco, redimensionando o espetáculo teatral e político.

Nas demais peças teremos exemplos de inversão de papéis entre pai e filho (*Vespas*), homens se transformando em pássaros e destronando os deuses através da persuasão (*Aves*), mulheres assumindo a função de homens na *pólis* (*Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*), deus e escravo sendo confundidos (*Rãs*), o deus da riqueza vestido de mendigo (*Pluto*), mas também veremos que o Sócrates de *Nuvens* traz a linguagem apropriada a um sábio, dentro dos limites da paródia cômica de Aristófanes, que Estrepsíades é caracterizado como um camponês, e que as deusas Nuvens trazem a caracterização da comédia, como *mímesis* da fusão entre o alto e o baixo, o pensamento do sábio, como deusas dos pensadores e poetas, e o conhecimento prático do agricultor, como promotoras da chuva, que alimenta os campos.

Em *Paz*, Trigeu, ou Vindimeu, o protagonista, viaja montado em um escaravelho, besouro que se alimenta de fezes, para subir aos céus e falar com os deuses para trazer a paz de

volta à Grécia. Tal besouro, da mesma forma que as Nuvens, da peça homônima, representa a comédia que, embora com seu repertório escatológico do baixo, consegue ir às alturas na sua mensagem apaziguadora.

Uma competição, *agón*, entre dois escravos do Povo, um paflagônio, que representa o demagogo Cléon, e um salsicheiro, que representa o comediógrafo e sua comédia, que se disfarça do pior para vencê-lo, mas ao final se mostra o melhor para a cidade; o prêmio será dado ao que for melhor nas piores qualidades, em *Cavaleiros*, de 424 a.C., primeira peça apresentada em nome do poeta, de acordo com a parábase (507-517):

CORO

Se um homem dos antigos diretores de comédias a nós
forçasse a recitar versos e avançar aos espectadores
não teria conseguido fácil isso, mas agora digno é o poeta,
porque os mesmos que nós ele odeia e ousa dizer o justo,
e com valentia avança contra o Tifão e contra o ciclone.
O espanto de muitos de vocês, ele diz, quando vêm até ele
e perguntam por não ter há tempo pedido um coro pra si,
nos mandou pra explicar a vocês isso. Diz pois o homem
que não por tolice perdeu esse tempo, mas considerando
a direção de uma comédia ser a mais difícil obra de todas,
pois muitos já tentaram, a uns poucos ela deu sua graça.⁸

2. IMITAÇÃO DO PIOR

Plutarco passa a falar sobre o caráter das personagens de Aristófanes e Menandro e sobre o desagrado que a comédia aristofânica causa ao público da Roma imperial, uma vez que

⁸ Nossa tradução em versos livres com o Grupo de Estudos Aristofânicos – GEA (Aristófanes 2017).

na Grécia clássica teve muitas vitórias e foi o único do gênero da comédia antiga de quem se conservaram peças completas. E afirma que as imitações de Aristófanes tendem ao pior (854A).

Whitman⁹, examinado o tipo de heroísmo dos protagonistas da comédia de Aristófanes¹⁰, enumera o que considera essencial. O primeiro ponto é que eles são bem-sucedidos em seus grandes planos, e tal sucesso é considerado algo bom, mas de que sentido e para quem, exceto para o próprio herói, é o que não está tão evidente. Tais triunfos são conseguidos através dos absurdos próprios do gênero cômico. Julgando que há, no teatro de Aristófanes, dinâmicas de pares que são mais complexas, como o par Paflagônio e Salsicheiro, em *Cavaleiros*; Bdelicléon e Filocléon, em *Vespas*; e Diceópolis e Lâmaco, em *Acarnenses*, Beltrametti¹¹ conclui que o teatro de Aristófanes tem seus duplos, que são “esses outros si mesmos que têm por função instaurar uma tensão com o si dos protagonistas das comédias, fazendo com que as perspectivas se entrelacem tão estreitamente que acabem por se perder”¹². A autora entende ser o par cômico: “1. Unidade dramática de dois elementos indissociáveis; 2. Princípio e, ao mesmo tempo, base estrutural; 3. Nó semântico onde se ligam as mais importantes linhas do sentido”¹³. Na comédia, os relatos míticos são os *topoi*, onde se movem as oposições atuais; de forma diferente, na tragédia, os

⁹ Whitman 1964: 23.

¹⁰ Heróis aristofânicos: Diceópolis / Justinópolis – *Acarnenses*, 425 a.C., Salsicheiro / Agorácrito – *Cavaleiros*, 424 a.C., Estrepsíades / Enrolão – *Nuvens*, 423 a.C., Filocléon-Bdelicléon – *Vespas*, 422 a.C., Trigeu / Vindimeu – *Paz*, 421 a.C., Pisetero-Evélpides – *Aves*, 414 a.C., Lisístrata / Liberatropa – *Lisístrata*, 411 a.C., Parente-Eurípides – *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, 411 a.C., Dioniso/Baco – *Rãs*, 405 a.C., Praxágora – *Assembleia de Mulheres*, 392 a.C., Crêmilo – *Pluto*, 388 a.C.

¹¹ Beltrametti 2000: 221.

¹² Nossa tradução.

¹³ Beltrametti 2000: 215.

conflitos atuais e da história são transferidos para o mito. Do mesmo modo que o mito, a comédia apresenta os vizinhos, do interior da comunidade, como os maiores inimigos e não os que vêm de fora. O que parece ser reproduzido nas peças é a luta pelo poder, conhecida pelos mitos, entre Urano e Crono, Zeus e Crono, Olímpicos e Titãs. Parentes tornados rivais. A tragédia também trabalhou a complexidade da ambivalência heróica e mítica do par trágico, que se desdobra. Mas o par cômico, além de desdobrar e explicar, enfatiza as confusões e a decadência da democracia¹⁴.

Dicéopolis ou Justinópolis, o herói de *Acarnenses*, de 425 a.C., negocia tréguas particulares com os espartanos em plena guerra do Peloponeso e torna-se vencedor do concurso dos cângios, no festival das Antestérias, como o primeiro a esvaziar sua ânfora de vinho puro. Vem nos braços de duas cortesãs, aclamado pelo coro com um grito de vencedor, atribuído a Hércules por Arquíloco (Frag. 324) como vencedor em Olímpia¹⁵, e zomba do destino do seu rival Lâmaco, o Batalhão, que chega ferido de uma batalha e apoiado nos braços de dois soldados. O Salsicheiro, herói de *Cavaleiros*, vence seu antagonista, o Paflagônio, curtidor de couros, que representa Cléon, líder popular de Atenas, após a morte de Péricles, num *agón* de vilania, superando seu adversário em demagogia, trapaça e baixaria. Estrepsíades, da peça *Nuvens*, cuja primeira versão de 423 a.C. foi perdida, sendo a que nos restou geralmente data entre 420 e 417 a.C., põe fogo no Pensatório de Sócrates, numa atitude de regeneração e arrependimento, desprezando as consequências legais do seu ato, que tem o aval de Hermes, o deus dos trapaceiros. O velho Filocléon, o que ama Cléon, em

¹⁴ Beltrametti 2000: 218-223.

¹⁵ Olson 2002: lxi.

Vespas, curado por seu filho Bdelicléon, o que detesta Cléon, da sua mania de julgar e condenar os réus no tribunal popular de Atenas, ingressa numa vida de prazeres do simpósio, embebedar-se e rouba a flautista, insultando os passantes pelo caminho. Trigeu, o vindimador, de *tryx*, *trygos*, vinho novo, herói de *Paz*, casa-se com a deusa da estação dos frutos, Opora, a Outona, tendo voado ao céu, ato proibido pela moralidade tradicional grega, de acordo com Whitman¹⁶, que aponta como suprema vitória a de Pisetero, ou o Bom de Lábia, na tradução de Adriane Duarte, o herói de *Aves*, que destrona Zeus, casando-se com sua filha, Soberania. Whitman descreve os seis primeiros heróis aristofânicos, afirmando que depois de *Aves* “as coisas mudam”. O potencial cômico começa a encolher, e seus heróis já não são do mesmo tipo. Mas os seis primeiros apontados são suficientes para demonstrar que as ações do herói cômico não são do tipo chamado moral, mas antes se apresentam como a afirmação de “destronamento de limite, de razão, e mesmo dos próprios deuses.”

Analisemos os heróis das demais peças. Lisístrata, heroína da peça homônima, consegue obrigar os homens atenienses e espartanos a fazerem tréguas, por meio da greve de sexo das esposas da Grécia toda sob a sua liderança e pela tomada da Acrópole ateniense, centro político da cidade, onde estava trancado o tesouro de guerra. Eurípides, em *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, consegue se apaziguar com as mulheres, que estavam planejando matá-lo, por falar mal delas em suas tragédias, tendo enviado seu parente, travestido em mulher, para o festival das Tesmofórias, no Tesmofóron, templo interdito aos homens, para defendê-lo. Em *Rãs*, de 405 a.C., Dioniso volta do Hades, trazendo Ésquilo, para revigorar o

¹⁶ Whitman 1964: 24.

teatro, que após a morte de Eurípides e de Sófocles, sentia falta de bons poetas. O deus tinha ido buscar Eurípides, mas, após um *agón*, uma disputa, entre os dois tragediógrafos, decidiu-se por Ésquilo. *Assembleia de mulheres* já é de 392 a.C., século IV, a Guerra do Peloponeso já acabou, e Atenas tendo sido derrotada, já não tem mais o mesmo esplendor político de antes. A heroína Praxágora, “a que decide na ágora”, estabelece um “comunismo” pleno na cidade, após obter o poder para as mulheres, por tê-las conduzido, travestidas de homens, à participação na Assembleia popular de Atenas, interdita às mulheres. Em *Pluto*, de 388 a.C., o agricultor Crêmilo promove a cura da cegueira do deus Riqueza, levando-o ao templo de Asclépio, o deus da medicina, tornando ricos os justos e, pobres, os injustos.

A comédia grega antiga é uma forma heróica. Tudo que é heróico é individualista e tende aos extremos. O heróico afirma principalmente a si mesmo, e suas ações e experiências são elaboradas no isolamento da sociedade, em relação apenas com o universo como um todo, o que lhe atribui dimensões metafísicas¹⁷. Aristóteles apresenta que a tragédia imita homens superiores ao normal, e a comédia, inferiores. Para Whitman, deixando de lado a moralidade ou dignidade humana, mas na sua estrutura interior, não em conteúdo ou espécie, mas na forma essencial, pouco se distingue o herói de Aristófanes do de Sófocles ou Homero. Ele partilha sua grandeza, sua desmedida, seu representativo individualismo. O herói cômico é desobediente, só segue o seu próprio governo; seu heroísmo consiste especialmente na sua infalível habilidade em tornar tudo para o seu proveito, normalmente por um simples artifício de linguagem. O herói cômico é um excelente orador. *Eiron* é o que finge menos conhecimento ou poder do que ele tem, e *alazon*

¹⁷ Whitman 1964: 25.

finge mais do que o que tem. A ironia do herói cômico, de certa forma, é apenas um meio para uma maior e mais inclusiva *alazoneia*, impostura. Na comédia, não há *eiron* propriamente, mas variedades de *alazones*. A maior fraude vence, se a fraude for levada o mais longe possível, ela se torna um modelo da mais alta verdade. Pisetero é o mais magnífico dos impostores. “A ironia de um herói cômico conduz ao seu arrogante triunfo sobre toda razão ou oposição, em nome de uma insolência própria que é livre de todas as pequenas restrições de consciência ou responsabilidade.”¹⁸

O mero bufão, diz Aristóteles (*Retórica*, 3 18, 1419b8), faz zombaria para conseguir um riso de outros, o homem irônico faz zombaria para o seu próprio divertimento, que é mais digno de um homem livre. Este é um pouco o caso com a ironia do herói cômico: ele faz tudo por razão de si mesmo, mas sua independência de tudo, incluindo a moralidade, não é bem o que Aristóteles quis dizer. Por isso, para Whitman¹⁹, essa ironia passa para *alazoneia* de um novo tipo, grande, excessiva e imperiosa.

A imaginação e a astúcia seguem ao lado da coragem heróica como virtudes admiradas pelos gregos antigos (*Iliada* 9, 443). Se o herói cômico é o maior e mais bem-sucedido dos impostores, é por causa da sua imaginação e sua inescrupulosa inteligência, de preferência a algum dom de coragem ou nobreza. Ele começa como um pequeno, homem comum, crescendo por sua própria absurda ingenuidade para tornar-se um grande mestre de tudo, até em um novo Zeus²⁰. Odisseu, favorito de Atena, é elogiado com palavras que em outros contextos têm peso negativo. *Odisseia* 13, 291-299:

¹⁸ Whitman1964: 27; nossa tradução.

¹⁹ Whitman1964: 27.

²⁰ Whitman1964: 28.

[...] “Só um interesseiro exímio em fraudes seria capaz de superar-te na riqueza de truques. Multiastucioso, farto em trapaças como tu nem deus. Não te livras de tramoias nem em tua própria terra. Manobras e embrulhos te agradam desde fedelho. Deixemos disso. Ambos sabemos tirar vantagem. Na arte de falar e de enganar, ninguém dos mortais ganha de ti. Entre os deuses, esperteza e vantagem é comigo. [...]”²¹

Aristóteles afirma que a comédia representa pessoas como piores do que realmente são, mas piores não em toda forma de vício, e sim naquilo que é ridículo, feio sem expressão de dor.

Mas na mesma diferença também a tragédia da comédia se separou; pois uma quer imitar piores e a outra, melhores que os de agora. (1448 a16)

Ora a comédia é como dissemos imitação de inferiores, não certamente segundo toda maldade, mas do vergonhoso é a parte ridícula. Pois o ridículo é [35] certo engano e vergonha indolor e não destruidora, como logo a máscara ridícula é algo vergonhoso e disforme sem dor. (1449a31²²)

Tais afirmações, de acordo com Whitman²³, são aplicáveis de um modo geral à comédia, mas não ao herói cômico, como Diceópolis, Trigeu, Pisetero e Lisístrata. Eles nem são representados piores do que são na realidade, e por suas sucessivas vitórias e consequente admiração e inveja do coro, aparecem por sua superioridade e não inferioridade. Suas palavras, no

²¹ Tradução de Schüler 2008.

²² Nossa tradução.

²³ Whitman 1964:41.

entanto, podem apontar para a ideia de grotesco, que poderá explicar melhor as ambiguidades do herói cômico.

O grotesco é visto como figuras de seres mistos de humano, animal e deus: o cavalo Pégaso, os Sátiros, Pã, as Harpias, Quimeras, Esfinges, os Centauros, o Minotauro, as transformações de Proteu e Tétis. Embora sempre as misturas representem poderes e posições super-humanas, nem sempre são perigosas, exemplo disso é o centauro Quíron, mestre de muitos heróis. A estrutura animal-humano-divino é característica do próprio Dioniso, que poderia ser chamado como o deus do grotesco²⁴. Poderíamos propor, então, a substituição do termo grotesco por satírico, já que os Sátiros são figuras grotescas e representam o deus Dioniso.

A palavra *poneria*, maldade, passa a ter o sentido de astúcia para o herói cômico. A antiga comédia não dependia primariamente da sátira, política ou pessoal. A sátira pura e simples não tem dimensão heróica. A censura, de acordo com Aristóteles, na *Poética*, se liga aos mais vulgares, enquanto os hinos e encômios aos mais veneráveis:

[...] Desde o início os naturalmente mais propensos a tais coisas aos poucos deram origem à poesia desde as improvisações. Ora a poesia foi separada conforme os caracteres particulares: pois os mais veneráveis imitavam as belas ações e as deste tipo, mas os mais vulgares, as dos vis, compondo primeiro censuras, como os outros, hinos e encômios. (Aristóteles, *Poética*, 1448b)²⁵

Aristófanes em *Cavaleiros* faz uma apologia ao ato de censurar os maus, como forma de honrar os bons, mas as obscenidades

²⁴ Whitman, 1964, p. 46.

²⁵ Nossa tradução, Pompeu 2014.

de que Arífrades é acusado parecem ocultar algo de sua possível irreverência em relação aos lugares sagrados, como discípulo de Anaxágoras, pela ambiguidade dos termos sexuais e religiosos. A censura e o louvor também parecem se confundir, uma vez que Arignoto era um famoso citarista, mas Arífrades também era reconhecido e teria inventado algo, que se traduz num ato descrito como extrema obscenidade:

CORO

Insultar os devassos não é nada condenável,
mas é uma honra aos virtuosos, quem quer que bem avalie.
Se então de fato o homem, que precisa ouvir muitas coisas más,
o mesmo fosse conhecido, eu não mencionaria um homem
amigo.

Agora Arignoto de fato ninguém há que não o conheça,
quem quer que conheça o branco ou o pé órtio.

Tem então um irmão não parente quanto aos modos,
Arífrades, o devasso. Mas isso ele de fato até deseja:
e não é somente devasso, pois eu nem o perceberia,
nem todo devasso, mas também inventou algo.

Pois a sua língua em vergonhosos prazeres emporcalha,
nos puteiros lambendo o execrável orvalho,
e manchando a barba e vibrando as fornicalhas,
e como Polimnesto compondo e visitando Eônico.

Quem quer que de tal homem não tenha nojo demais,
nunca desta caneca conosco venha a beber.

(Aristófanes, *Cavaleiros*, vv. 1274-1289)

Rossella Saetta-Cottone (2001) faz uma surpreendente interpretação dos versos acima, extraídos da segunda parábase de *Cavaleiros*, por apresentar os traços dúbios que afirmam a inversão do sentido aparente de louvor e injúria. Se injuriar os

maus é uma honra aos bons, há uma relação de afirmação nos contrários e uma confusão nos nomes dos dois irmãos: Arignoto, “o bem conhecido”, e Arífrades, “o facilmente reconhecido”, o que se destaca por um traço inconfundível, que se traduz no contato da língua com coisas execráveis, que se apresentam como sexo oral com prostitutas ou como referência à impiedade de Arífrades como discípulo de Anaxágoras. O contraste de luz e escuridão, que expressam na tradição o bom e o mau, respectivamente, também traz outra inversão cômica, ao atribuir o branco a Arignoto e o modo órtio a Arífrades, declarando o lado efeminado de Arignoto e o másculo e reto de Arífrades.

CONCLUSÃO

Os traços dúbios do texto de Aristófanes acerca do louvor e da censura presentes na segunda parábase de *Cavaleiros*, bem apropriados ao tema da peça, que é uma disputa do tipo “que vença o pior” ou “o melhor é o pior”, desmascarando o que há de bom por trás de toda a obscenidade sexual e escatológica da comédia de Aristófanes, “o que aparece/mostra melhor”, talvez estejam nas entrelinhas da comparação de Plutarco, como bom leitor de Aristófanes.

Plutarco parece se apropriar da técnica aristofânica de inversão de louvor e injúria, quando, sob o pretexto de censurar os versos de Aristófanes e louvar os de Menandro, menciona os do primeiro mas oculta os do segundo no seu compêndio. Menandro é apropriado a todos os ambientes e agradável ao homem culto, sendo o autêntico representante da Comédia Nova grega, mas Aristófanes, por sua vez, é o autêntico representante da Comédia Antiga grega, com seu repertório obsceno, escatológico e sexual, que “desagrada” ao encenar o feio e o torpe da cidade e dos cidadãos, mas que provoca gargalhadas de reconhecimentos.

(Página deixada propositadamente em branco)

MENANDRO EM PLUTARCO

A ARTE DE FAZER RIR COM BOM GOSTO E ELEGÂNCIA

MARIA DE FÁTIMA SILVA

É de uma voz anónima – de quem compilou este texto ou o incluiu no *corpus* dos *Moralia* – que provém um comentário peremptório: ‘ele’ (853^A), com certeza o próprio Plutarco, em termos gerais e globalmente falando, tinha por Menandro uma preferência indiscutível²⁶. Fazia-se assim o Queroneu eco dos louvores que vinham sendo dirigidos ao poeta desde a época alexandrina (séc. III a. C.), e testemunha-lhe a popularidade, pela presença que tem em festividades e cenários públicos²⁷. Ou seja: numa espécie de *agôn* implícito entre poetas – à boa maneira dos tradicionais *agônes* da Comédia Antiga, como o que opôs poetas épicos e satíricos, nos *Arquílocos* de Cratino²⁸; ou poetas de última geração, nos diversos géneros, que ponderavam em Atenas no final do séc.

²⁶ Sobre a preferência de Plutarco por Menandro e dos seus motivos, *vide infra* 77-83.

²⁷ A recepção de Menandro em banquetes e círculos intelectuais é analisada *infra* 81-82.

²⁸ O *agôn* desta comédia entre dois semicoros, ao que tudo indica, confrontava poetas épicos, arrancados do Hades, com ‘a salmoura de Tasos’, Arquíloco, um paradigma dos poetas da sátira. De certa forma, Cratino prestava uma homenagem à poesia cáustica de Arquíloco, considerando-a um modelo que pretendia introduzir no género cómico. De facto, entre a acidez de Arquíloco e o vigor do ataque que o poeta de *Arquílocos* instalou na comédia havia o mesmo objectivo, denunciador e construtivo, de uma sociedade depurada por uma crítica azeda e vigorosa. Estava, portanto, em causa, uma linguagem afoita como a que Plutarco censura em Aristófanes, afinal a que se veio a tornar o padrão aplaudido na Comédia Antiga. *Vide* Pretagostini 1982: 43-52. Vale a pena notar como Plutarco adiante, em 854C 4, usa para Aristófanes a mesma metáfora do ‘sal’ (Οἱ δ’ Ἀριστοφάνους ἄλες) para referir igual acrimónia, dessa forma confirmando o enquadramento do poeta da *Archaia* dentro da melhor tradição do género no passado.

V a. C., em *Gerytades* de Aristófanes²⁹; ou Êsquilo e Eurípides ou o velho poeta trágico e representantes de uma nova geração, em *Crapátalos* de Ferécates³⁰ e nas *Rãs* de Aristófanes³¹ -, esta frase proémica predispõe-nos a um cotejo entre os que foram, cada um em sua época, os dois grandes nomes da comédia: Aristófanes, o poeta ‘à antiga’, e Menandro, o grande de *Néa*³².

²⁹ *Gerytades*, ‘o Palrador, o Papagaio’, uma produção de ano próximo de 405, ocupava-se também de crítica literária, num plano alargado; genericamente sabemos que uma assembleia de poetas deliberava destacar três emissores – Sanírión como expoente da comédia, Meleto da tragédia e Cinésias do ditirambo (fr. 156. 8-10 K.-A.), além de todos eles, porque enfermos e débeis, naturais “visitantes do Hades” (fr. 156. 4, 6 K.-A.) – para descerem ao reino dos mortos e inquirirem quem, de entre os poetas contemporâneos, poderia ser distinguido com o título de “o melhor”, em relação aos seus pares, ou em que proporção relativamente às glórias do passado.

³⁰ Dos anos 20 do séc. V a. C. são os *Crapátalos*, o nome de uma moeda fantástica, segundo a comédia vigente no Hades (fr. 86 K.-A.). A antecipar *Rãs*, em *Crapátalos* Êsquilo ganhava voz para proclamar a grandeza da sua tragédia (sem dúvida em contraste com a evolução sofrida após a sua morte; “eu que erigi e vos leguei uma arte majestosa!” fr. 100, cf. *Rãs* 1004); e talvez, como na peça de 405 a. C., alguém se propusesse trazê-lo de volta a Atenas.

³¹ A mais aplaudida das produções de Aristófanes, apresentada no ano de 405 a. C., após a morte dos dois últimos grandes nomes da tragédia, Eurípides e Sófocles. Como é sabido, sob a arbitragem do próprio deus do teatro – Dioniso -, Êsquilo e Eurípides confrontavam os méritos das respectivas produções, com o objectivo de garantir, cada um para si, o direito a ocupar o trono de honra da tragédia, nos infernos.

³² Menandro, o mais conhecido dos poetas da Comédia Nova, viveu e compôs, em Atenas, entre anos próximos de 342-291 a. C. O êxito que obteve mais tarde ultrapassou largamente o que conseguiu em vida, onde não foi além de oito vitórias nos concursos dramáticos. Quando, entre os intelectuais de Alexandria (séc. III a. C.), se consagrou o hábito de estabelecer cânones para os melhores poetas, Menandro foi reconhecido numa posição notável entre os melhores; daí que, já no séc. II a. C., o gramático Aristófanes de Bizâncio lhe consagrasse o mérito, ao considerá-lo o segundo dos poetas gregos, a seguir a Homero. Relacionou-se com as principais figuras intelectuais e políticas do seu tempo, desde logo, dentro do Liceu de Aristóteles, com Teofrasto, o sucessor do Estagirita à frente dos destinos da escola, com Demétrio de Falero, o procurador da autoridade macedónia então gerindo os destinos da Grécia que Filipe II tinha conquistado, e com o poeta cómico Alexis, da geração anterior a Menandro, mas com quem este teve alguma relação literária.

1. FUNDAMENTOS DE UM CONTRASTE

Alguns tópicos essenciais servem, como sempre nos *agônes* literários, para caracterizar as opções contrárias que cada um dos poetas em confronto tomou relativamente aos diversos aspectos fulcrais na sua arte³³. Em síntese o texto dos *Moralia* procede de igual forma, antecipando os tópicos fundamentais a desenvolver (853B).

Para Plutarco, talvez porque a oportunidade de levar peças à cena tivesse progressivamente dado lugar à utilização dos textos em leituras em outros espaços de convívio social, é essencialmente na linguagem (e não nas características cénicas) que o grande contraste se corporiza³⁴. São insistentes os qualificativos que definem a expressão de Aristófanes como marcadamente ‘grosseira’ (853B): τὸ φορτικόν³⁵, “a vulgaridade”, vem reforçada com τὸ θυμηλικόν, “a grosseria” e τὸ βάνουσον, “o mau gosto”. Há que reconhecer, no entanto, que esta opção não significou incapacidade ou falta de oportunidade da parte de quem a usava; bem pelo contrário, ela correspondeu ao necessário καιρός, o “sentido da oportunidade”, que pôs um poeta grosseiro em diálogo com um público igualmente pouco educado. O anfiteatro do séc. V a. C. é definido por Plutarco como “ignorante e vulgar” (ἀπαίδευτος καὶ ἰδιώτης, 853B),

³³ Um enunciado equivalente é adiantado pelo coro de iniciados de Elêusis, na iminência do *agôn* de *Rãs* (814-829). Através de sucessivas metáforas e de uma linguagem artificiosa, a tragédia de Ésquilo e a de Eurípidas vão sendo contrastadas nos seus pontos vitais, em semelhança flagrante com a esquematização aqui praticada por Plutarco; linguagem, estilo, personagens, tonalidade geral são enunciados como matéria a comparar.

³⁴ Sobre os elogios tecidos por Plutarco ao estilo de Menandro e aos seus principais méritos, *vide infra* 73-76; e sobre os excessos de linguagem de Aristófanes, *vide supra* 15, 19-24.

³⁵ Aristófanes usa esta mesma designação pejorativa para uma comédia ‘grosseira’, em *Nuvens* 524, *Vespas* 66.

bem contrário ao progressivo refinamento que se tornou a marca de um auditório “educado” (πεπαιδευμένος) que Menandro procurou satisfazer³⁶.

Mas se o nível das palavras usadas é marcadamente popular, mesmo as figuras de estilo, naturais na expressão literária de um poeta, são, para Plutarco e para os seus contemporâneos, usadas por Aristófanes com desajuste manifesto (853B). Neste caso, não é a legitimidade do seu uso, mas a abundância e oportunidade com que se recorre a antinomias, homeoteleutos e paronímias o que distingue a boa ou má qualidade de cada um (853B): “Pois, Menandro, com um discurso conveniente (μετὰ τοῦ προσήκοντος λόγου), poucas vezes (ὀλιγάκις) utiliza esses expedientes, por considerar que as palavras são dignas de cuidado (ἐπιμελείας αὐτὰ ἀξιῶν), enquanto o outro as utiliza muitas vezes (πολλάκις), com inconveniência (οὐκ εὐκαίρως) e frieza (ψυχρῶς)³⁷”. A simetria da linguagem constitui, neste confronto que se deseja geométrico, uma estratégia relevante; e este passo é disso mesmo expressivo.

Por fim, no que é ainda um enunciado introdutório, a linguagem é avaliada na sua funcionalidade dramática, no modo como

³⁶ O próprio Aristófanes reconheceu, como condição de êxito, o equilíbrio necessário entre as três pontas de um triângulo: o poeta criador, a obra produzida e o público alvo (cf. *Nuvens* 520-524). Por outro lado, quando Menandro, a propósito da sua época, fala de um auditório refinado está a referir-se sobretudo àquele que frequenta banquetes e festas privadas, uma elite educada e exigente. Porque as grandes audiências dos teatros contavam, como sempre, com uma franja popular e de gostos pouco polidos; disso mesmo dá testemunho Teofrasto, nos seus *Caracteres*: assim o Parlapatão (8. 8), “... no teatro não deixa ver”, naturalmente porque não presta atenção e incomoda os vizinhos; o Disparatado (11. 3), “no teatro, bate palmas quando os outros deixam de bater; assobia aos actores que os outros admiram; e, no meio do silêncio geral, estica o pescoço e arrota, de modo a fazer o anfiteatro inteiro voltar-se para ele”; por fim o Estúpido (14. 4), “Vai ao teatro, adormece e fica lá sozinho”.

³⁷ “A frieza do estilo”, o seu tom “insípido ou inexpressivo”, é uma acusação frequente contra os poetas desde o séc. V a. C. (cf. Aristófanes, *Tesmofórias* 170; Aristóteles, *Retórica* 1405b 35, 1406b 5).

convém ou desconvém às diferentes personagens a que dá voz. E uma vez mais, a balança pende, diante de uma primeira avaliação, em desfavor de Aristófanes³⁸. Antes de distribuído pelas diversas figuras, o potencial de linguagem de que o poeta da *archaia* faz uso é escandalosamente caótico, para o gosto apurado do Queroneu. Condenável é a mescla contraditória dos diversos tons a que recorre (853C): “Portanto, há, na construção das suas expressões, o trágico, o cómico, o soberbo, o prosaico, a obscuridade e palavras de senso comum, pretensão e elevação, boato e tagarelice nauseante”³⁹. Apesar de Plutarco seguir uma regra de ‘pureza’ de estilo que a época clássica já estabelecia, sem dúvida que esta sensibilidade à forma se veio sempre apurando em função da pujança que a retórica continuou a conhecer ao longo dos séculos.

O enumerado da diversidade de figuras e da capacidade que todas elas têm de se exprimir é, uma vez mais, uma característica que se apoderou do teatro antigo, não só através da produção cómica, mas, em paralelo, da trágica. Recorrendo

³⁸ Blanchard 1997: 215 tem, para a condenação de Aristófanes, uma justificação: “As críticas de Aristóteles contra a Comédia Antiga, críticas essas que Plutarco irá retomar, com maior amplitude”.

³⁹ Alguma atenção merecem os vocábulos usados nesta sequência de antíteses e os conceitos estéticos a que se referem. Depois de “o trágico” e o “cómico”, portadores de conotações contraditórias em termos estéticos, vem a dicotomia “o soberbo”, ou “empolado” (τὸ σοβαρόν) e o “prosaico”, ou “rasteiro” (τὸ πεζόν); em contraste com o que é “obscuro” (ἀσάφεια) é posto o discurso que obedece “ao senso comum” (κοινότης) e, portanto, se torna mais próximo e compreensivo; e, por fim, à “pretensão e elevação” (ὄγκος καὶ διάρμα), o boato e a tagarelice (σπερμολογία καὶ φλυαρία). Em certa medida, as conotações de “trágico” e “cómico” abrangem todos os outros contrastes que são, na prática, o conteúdo para aprofundar um ou o outro modelo. Com menor simetria, mas sublinhando mescla equivalente nos cantos líricos de Eurípidés, também o Ésquilo de *Rãs* condenava a combinação anárquica de componentes como um defeito censurável na concepção artística (1301-1303): “Enquanto este gajo aqui pasta em tudo o que é lugar, nas cantigas de putas, nos escólios de Meleto, nas flautadas dos Cários, nas marchas fúnebres, nas músicas de dança”.

uma vez mais a *Rãs* como um barómetro das novidades que, pela mão de Eurípides, invadiram a tragédia, este mesmo poeta, na sua versão cómica, podia caracterizar como de sua responsabilidade a invasão da cena por uma galeria numerosa de personagens, cada uma ‘activa’, ou seja, ‘falante’ (*Rãs* 948-950): “A seguir, desde os primeiros versos eu não deixava ninguém inactivo. Mas falava a mulher, e o escravo não lhe ficava atrás, o patrão, a moça e a velha”. Para que, mais adiante no mesmo *agôn* cómico, Ésquilo o viesse a censurar por ter quebrado a harmonia desejável entre as diversas componentes que identificam uma personagem (1058-1062): “Só que, meu caro amigo, para sentenças e ideias de peso é preciso produzir uma linguagem à medida. E mais, é natural que semideuses usem um estilo empolado. Afinal também as roupas que vestem são mais pomposas do que as nossas. Eu mostrei o bom modelo, e tu acabaste com ele”. Por seu lado Plutarco, dentro de critério semelhante, é ainda mais preciso na coincidência desejável entre cada personagem e a linguagem que usa, apertada, do seu ponto de vista, numa convenção estrita (853D): “a dignidade para o rei” (βασιλεῖ τὸν ὄγκον), “a eloquência para o orador” (ῥήτορι τὴν δεινότητα), “o tom simplório para a mulher” (γυναικὶ τὸ ἀπλοῦν), “o prosaico para o homem comum” (ιδιωτῆ τὸ πεζόν), “o vulgar para o comerciante” (ἀγοραίῳ τὸ φορτικόν). Estatuto social e género continuam a ser os factores determinantes da esperada diferença, que, a não existir, deixa cada um dos tipos irreconhecível⁴⁰.

Depois do que é um enumerado sobretudo assente nos feitos – espaço em que Aristófanes funciona de referência para

⁴⁰ Dickey 1995: 261 valoriza, e com razão, a expressividade a extrair não só de uma mescla dos diferentes tipos de linguagem, mas também da incongruência entre a linguagem e a personagem que a usa. Da incongruência resulta, naturalmente, comicidade, que pode ser bem conseguida.

o que é indesejável -, a partir do capítulo 853D 2 impõem-se as virtudes e, com elas, é Menandro que passa a um primeiro plano na avaliação. Os tópicos em análise seguem sendo os mesmos, mas a caracterização de cada um é agora mais aprofundada.

Συν-, aplicado a propósito do estilo de Menandro (συνέξεσται «é contida», συμπέπνευκε «é consistente», 853E), responde simultaneamente às duas objecções colocadas a propósito de Aristófanes: o seu estilo evita “grosserias” e excessos, como também repudia “dissimilaridades” aberrantes. Esta firmeza de linguagem não significa, na opinião de Plutarco, que os temas e as figuras do seu preferido se tenham reduzido em variedade; “as paixões e os caracteres” continuam a ser “de todos os tipos”⁴¹, não sem que, por um milagre de equilíbrio, a linguagem que os exprime ou lhes dá voz preserve uma desejável harmonia ou uniformidade⁴². Ao contrário de Aristófanes, que mesclava o estilo dos mais diversos tons, Menandro inspirou-se simplesmente “de um

⁴¹ O motivo central, ou mesmo invariável, em todas as comédias de Menandro é a aproximação de um par apaixonado, que azares da fortuna ou oposições familiares impedem de realizar o seu amor. Em função deste objectivo, desencadeiam-se contenciosos jurídicos, conflitos de gerações ou de interesses, ou dificuldades na gestão dos sentimentos. Resolvida a crise – o *happy end* é permanente na comédia em geral –, regressam aqueles que são os grandes elos de coesão humana, a tolerância, a amizade e o sentido da cooperação. O jovem apaixonado, mas inseguro, o pai azedo, a moça ingénua, o amigo rival no amor, o criado esperto e fiel, a velha ama, o cozinheiro fanfarrão, são, num panorama muito sintético, os incontornáveis intervenientes neste tipo de intriga. Em *Moralia* 712c, Plutarco tem em mente a visibilidade deste tema na produção de Menandro, que encara como um terreno de paradigmas de bom comportamento, após corrigidos, pela própria intriga, alguns desvios naturais quando sentimentos e juventude estão em jogo.

⁴² São abundantes os estudos sobre a linguagem usada por Menandro e como ela se acomoda ao sexo, à idade e ao estatuto social das diferentes personagens; *vide, e. g.*, Sandbach 1970: 113-143; Webster 1974: 99-110; Katsouris 1975; Macua Martínez 1997: 145-161.

vocabulário comum e corrente, de uso geral”, linguagem certamente despreziosa, próxima dos espectadores e capaz de os familiarizar de modo automático com a experiência humana vivida em cena⁴³. Rasgos de fulgor, a exigirem “um relato extraordinário ou ruidoso”, são agora escassos⁴⁴, numa comédia que foi substituindo a fantasia, própria da primeira fase do gênero, por uma espécie de ‘realismo’ conforme com o imediato quotidiano. Nesses casos, o poeta dá também mostras de respeitar o tal desejável *καίρως*, o “sentido da oportunidade”, para logo voltar à harmonia e discrição que lhe são próprias. Esta constância parece ser nele um dom natural, que não lhe faltou em toda uma carreira, curta, porque a vida não lhe permitiu que correspondesse à expectativa dos seus admiradores, que muito tinham ainda a esperar do seu talento⁴⁵; mas apesar de breve, a sua produção foi marcada, desde os anos de juventude, por uma tonalidade que, mesmo atingida a maturidade, se manteve no essencial a mesma.

No relacionamento indispensável com o público, Menandro está sujeito a uma divulgação certamente diferente daquela que

⁴³ Na Comédia Nova, os temas dominantes são inspirados em situações banais do quotidiano privado, como viver em abundância ou carência, o trabalho, a alimentação, a agitação do mercado, as relações familiares. Em consequência, os ‘heróis’ que lhes dão vida são gente comum, como a que habita em qualquer rua da cidade.

⁴⁴ Dada a manifesta tendência da comédia desta fase para uma grande uniformidade de temas, personagens e estrutura, é em aspectos de pormenor que estas rupturas mais exuberantes assentam. Sublinhemos algumas componentes dramáticas que provêm já da tradição e que poderemos tornar responsáveis por estes ‘rasgos de fulgor’: processos retóricos (alusões ou citações de tragédia, *rheseis*), ou então episódios que resultam da natureza das figuras que neles intervêm ou de efeitos cénicos que se lhes associam (mensageiros, reconhecimentos, festas, aparições divinas).

⁴⁵ *Vide infra* 81-82. Ainda que curta, a carreira dramática de Menandro produziu uma quantidade impressionante de peças, mais de uma centena (cf. Aulo Gélio, *Noites áticas* 17. 4. 4). *Vide* Silva 2009: 31.

consumiu as produções de Aristófanes⁴⁶. É certo que os festivais de teatro ainda continuam a ser o espaço natural para a apresentação das comédias, mas talvez a diferença entre os intelectuais e o público popular das galerias se tenha cavado mais fundo. Satisfazer as expectativas tão diversas deste auditório heterogêneo tornou-se um desafio cada vez mais difícil. E para Plutarco, que olha para ambos à distância de séculos - sem desconhecer o que era, já no seu tempo, a fortuna de cada um -, o refinamento intelectual das elites presentes no teatro encontrou em Menandro um interlocutor mais apropriado. Parece ser sobretudo neste modelo de espectador agora dominante que Menandro pensa ao optar por uma comédia sóbria, mas apesar de tudo equilibrada, como um oásis, que transmite ideias consistentes sem perder um certo tom de agradável relaxamento (854B-C).

Ao mesmo tempo, o texto teatral passou a ter uma outra circulação e nova funcionalidade cívica. “Nas conversas e nos banquetes”, a leitura de peças ou de excertos selecionados constituiu motivo de diversão elegante e sofisticada no convívio social (cf. ainda *Moralia* 673b, 712b)⁴⁷, além da reposição frequente das suas peças no teatro. Quando as escolas integraram, nos seus *curricula*, os velhos poetas do passado – o

⁴⁶ É certo que Aristófanes compunha para um público amplo e heterogêneo, que não era, na sua maioria, instruído; o prémio, o mesmo é dizer, o resultado eficaz da mensagem exigia, além de informação, imaginação e talento, e decerto se baseava em recursos de grande poder sensorial e de captação imediata.

⁴⁷ Não se tratava de uma prática nova, mas do acentuar de uma tendência de que os testemunhos se multiplicam. Já ao tempo da Comédia Antiga, a publicidade dos poetas dramáticos era tal que, por exemplo, os seus cantos ou tiradas célebres se tornaram comuns como entretenimento em banquetes e festas, ou mesmo numa simples refeição em família (cf. *Nuvens* 1353-1372; Ateneu 537d; *Vita Euripidis*, *POxy* 1176, fr. 39, col. 19). Perusino 1995: 151-157. Plutarco é também, neste caso, um apreciador entusiasta de Menandro: mais facilmente um banquete se passaria de vinho do que da leitura de uma das suas comédias.

que aliás era já uma prática muito antiga⁴⁸ -, há que reconhecer que, para esse objetivo, um Menandro, justamente pelas cores pálidas e refinadas das suas criações, podia ser de grande utilidade. O facto de ter sido adoptado, em época alexandrina, como um padrão cultural contribuiu decisivamente para fazer das suas criações um material pedagógico relevante, quer no plano básico do ensino, quer a nível das escolas de retórica⁴⁹. A sensibilidade à forma, à sonoridade da língua, sem dúvida resultante do conhecimento dos poetas e de uma crítica literária cada vez mais exigente⁵⁰, motivaram, mais do que a apreciação

⁴⁸ A consciência da missão cívica que cabia aos poetas, dentro aliás de uma tradição didáctica da poesia, foi expressa, de forma lapidar, pelo Ésquilo cómico, com toda a autoridade de um verdadeiro clássico, na disputa que animou o Hades sobre o mérito e utilidade dos poetas (*Rãs* 1054-1055): 'É que às crianças é o mestre escola que as ensina, aos adultos são os poetas'. Uma vez que Orfeu, Museu, Hesíodo e Homero constituem etapas sucessivas da mesma prática, antes recordadas também por Ésquilo, podemos inferir, desta observação sobre o papel do poeta, que ela tem uma aplicação tradicional. Com igual autoridade, a de um homem de teatro que dedicara boa parte da sua vida à comédia e que se encontrava na fase de apogeu, Aristófanes (*Rãs* 686-687) podia repetir a mesma posição por referência ao género que cultivava: 'É correcto que o coro sagrado se torne útil à cidade pelos conselhos e ensinamentos que dá'.

⁴⁹ Tudo leva a crer que as famosas sentenças, retiradas das peças de Menandro, serviram, nas escolas, não só para uma aprendizagem elementar da leitura, mas também como material para a formação moral das camadas jovens. A própria transmissão dos textos de Menandro ressentem-se desta realidade que Plutarco testemunha: centenas de passos curtos foram preservados como citações nas mais diversas fontes literárias.

⁵⁰ O interesse da Comédia Nova pelo carácter paradigmático de certas situações trágicas, por exemplo, e pelo artificialismo da linguagem por que se exprimiam é bem conhecido. Uma certa preferência por Eurípides é manifesta. Não se trata agora, como na Comédia Antiga, de citar passos de criações trágicas contemporâneas para as deformar ou criticar; o que se faz é recorrer a cenas famosas como uma espécie de escola da vida ou como um arquétipo de modelos teatrais. A repetição de referências à tragédia na boca de escravos (*e. g.* Menandro, *Arbitragem – Epitrepontes* – 325-337, 1123-1126) atesta naturalmente a

lúdica ou a mensagem política dos textos, a crítica formal e o apreço por aspectos como “a destreza do discurso”, a capacidade de “persuasão” do autor, ou “o som inteiro e a significância da língua helênica” (854B).

2. MENANDRO, UM PARADIGMA DE EQUILÍBRIO E MODERAÇÃO

Não passa despercebido ao leitor deste cotejo entre os dois grandes poetas cómicos que, enquanto para Aristófanes os exemplos vêm facilmente ao espírito do comentador, pela sua ressonância e originalidade, sobre Menandro Plutarco se fique por considerações gerais, que definem grandes linhas de um gosto literário, mas carecem de uma exemplificação concreta, talvez porque uma uniformidade a tender para a monotonia os caracterize.

Mas, no sentido de justificar as grandes linhas do teatro menandrino tal como as enumera o Queroneu, vamos tentar, com base em textos expressivos do poeta da *Néa*, suprir essa omissão.

Tomaremos como modelo alguns passos de uma das peças parcialmente conservadas, *Epitrepontes* (*Arbitragem*), que nos parecem exemplificar os aspectos merecedores dos elogios de Plutarco. Trata-se de um episódio central da peça – o de uma arbitragem –, que envolve um conjunto de personagens contrastantes, onde racionalidade e emoção estão incluídas, e algum rasgo de fulgor não é estranho a um momento de *agôn*, sobre que a tradição retórica deixa uma marca visível⁵¹. E, no entanto,

popularidade de algumas cenas de tragédia, que continuavam presentes na memória mesmo de um homem vulgar.

⁵¹ A penetração da retórica na tragédia e na comédia do séc. V a. C. – de que Eurípides e Aristófanes são, dentro do que conhecemos, os melhores testemunhos – obedeceu a vários formatos convencionais,

tudo se desenvolve sob aquele controle e moderação verbal que encantava o Queroneu.

É comum, na cena menandrina, que uma noite de esbórnica, a perturbação causada pelo vinho ou a oportunidade oferecida por um tempo de festa proporcionem a violação de uma jovem e subvertam a convenção familiar. Neste caso, o movimento de aproximação do par pode incluir o reconhecimento, da identidade dos apaixonados, como de uma criança de progenitores desconhecidos que se junta à história. Dentro do universo privado em tumulto, que é o pano de fundo constante da comédia menandrina, é comum pôr em discussão regras, conceitos ou princípios que fazem da Comédia Nova a expressão das preocupações de um certo estágio da sociedade ateniense.

Algum enquadramento é necessário à individualização desta peça: Pânfila tinha tido um filho na ausência do marido, após cinco meses de casamento, e tinha-o exposto com a cumplicidade da ama, Sófrona, ‘a Sabida’. Ao ouvir contar o sucedido, na altura do regresso de viagem, Carísio, o marido, julgando-se traído saiu de casa e foi viver com um amigo, Querétrato, dando-se a uma vida de esbórnica. Estes são pormenores evidentes, que a mexerique de um criado nos confidencia. Mas talvez a onisciência de uma divindade conferisse uma compreensão mais profunda a este quadro de suposições; o público ficaria assim a saber que a criança era, afinal, filha de Carísio e que, depois de exposta, tinha sido recolhida por um criado, que, por sua vez, a confiou a outro, da casa vizinha, a de Querétrato. Disputava-se agora, entre os dois servos, a devolução a que o

dentre os quais o *agôn* – a disputa simétrica entre duas partes opostas – é talvez o mais expressivo. Para maior informação sobre este tópico e a sua utilização dramática, *vide* Lloyd 1992; Silva 2007.

primeiro se julgava com direito – como autor do achado –, e que o segundo – como depositário do menino – recusava. Esta informação era essencial à compreensão, por parte do auditório, da ironia subjacente à cena de arbitragem, em que Esmícrines, um juiz de ocasião, sem o saber, julgava e decidia do destino do próprio neto. Afinal uma intriga, à primeira vista doméstica, ganhava a dimensão de uma história lendária, como aquela que um Édipo, ou um Ciro na versão de Heródoto, tinham protagonizado.

Temos, portanto, um casal desavindo, uma criança abandonada e dois servos que entre si lhe disputam a posse e a dos bens que a acompanhavam, que podem um dia solucionar o enigma da sua identidade e a reintegração na família a que de facto pertence.

Menandro recorre à antítese no tratamento dos tipos aqui activos. A forma como os dois escravos falam e sentem no que diz respeito ao menino que disputam é, para além de tudo o mais, muito significativa do que eles são. Davo, o pastor, foi aquele que encontrou a criança abandonada, que o encantou a princípio, mas logo o deixou temeroso de responsabilidades e encargos; é um sujeito modesto, introvertido, interesseiro, assustado com o risco de enfrentar um litígio, repetitivo nos queixumes («para que fui eu repartir?», 222, 237) e inseguro nos argumentos; uma concentração excessiva em si mesmo e nas suas preocupações enfraquece-lhe os motivos e, em última análise, abre caminho à acusação decisiva do oponente: a sua falta de honestidade. Em contrapartida, Siro, o carvoeiro, foi o receptor do menino, mas sem os tesouros que lhe pertenciam e que agora Davo reclama; parece⁵² mais afectivo no que se refere

⁵² Embora haja, entre os comentadores da peça, um certo consenso sobre a autenticidade dos sentimentos de Siro quanto à criança, Iversen

à criança, habilidoso na defesa, eloquente nas palavras, fino nas razões que aduz, conhecedor dos recursos retóricos; mais afoito do que o adversário, sabe posicionar-se melhor no debate como defensor da criança e da importância dos objectos que a acompanham para o seu reconhecimento. A tonalidade da sua intervenção é sofisticada e, por isso, Iversen não deixará de ter alguma razão quando entrevê, sob o aparato retórico, alguma falsidade e interesse pessoal.

À antítese criada pelas suas personalidades, acresce o contraste no discurso de que ambos são capazes. Talvez Davo exprima, a par das suas características pessoais, uma certa inibição rústica, a incapacidade da gente do campo para esgrimir argumentos com oportunidade; em contrapartida, é visível a desenvoltura de Siro, um orador espontâneo, que deixa atónito o velho Esmícrines, tão desajustado é no ambiente que o cerca («vocês andam-me aí de samarra e entretidos com pleitos?», δίκας λέγοντες περιπατεῖτε, διφθέρας ἔχοντες, 229-230); no velho da cidade, o contraste entre os processos e a samarra não deixa de despertar um sentimento de arrogância, por lhe parecer desajustado um pleito entre gente tão modesta. Do ponto de vista da cena, quanto mais visível for a sobranceira de Esmícrines, maior o efeito irónico face ao envolvimento pessoal que, sem o saber, ele tem na questão.

Antes de avaliarmos sumariamente o desenrolar da arbitragem, uma palavra é devida também à natureza do juiz, Esmícrines. Registe-se-lhe, em primeiro lugar, a idade; é um

2001: 381-403, reforça os argumentos sobre a falsidade deste escravo. O que, na sua opinião, o distingue de Davo é ser mais esperto, não mais altruísta (392): «Aquela pureza de intenções apregoada por Siro não parece credível, pois iria contradizer as convenções habituais da Comédia Nova que um escravo tão ladino como Siro esteja apenas interessado no bem da criança». Essa duplicidade tornaria este escravo uma personagem mais eficaz e divertida.

velho, como o eram também os juízes nos tribunais de Atenas (cf. Aristófanes, *Vespas*), azedo, sovina, de trato difícil, como o tipo cómico que representa. E, como alguém que tem na peça a função de ‘julgar’, as suas primeiras palavras foram um ‘julgamento’ do genro, Carísio (127-131). A questão que o preocupa enuncia-a com um laconismo exemplar: ἄνθρωπος οἶνον – abrangendo em duas palavras ‘o genro’ / ‘o tipo’, num anônimo demolidor, e ‘o vinho’, o pior dos seus defeitos. As razões de queixa que, a partir deste enunciado, expande desapontam; a sorte da filha, casada com ‘um tal tipo’, não lhe merece uma só palavra; à bebedeira do genro diz-se indiferente; o que realmente o enfurece é o dispêndio, «é que alguém se enfrasque com vinho que lhe custa um óbolo o copo». E mais ainda, enraivece-o que o dinheiro para a esbórnia ‘do sujeito’ lhe saia do próprio bolso, isto é, do dote que investiu no casamento de Pânfila (134-135); ao óbolo de cada copo de vinho soma «as doze dracmas que o sujeito, por dia, mete nas mãos de um proxeneta» e fica estarrecido, face a prejuízos que sente como seus. Este é um pai árido de solidariedade para com a filha, frio perante a desarmonia familiar, egoísta no modo de encarar a vida, apenas sensível ao argumento mesquinho do dinheiro. Mal ele imagina, ao dispor-se a arbitrar uma causa que julga alheia, que é da sua família que se trata e da recuperação para a sociedade de uma criança abandonada, o seu próprio neto.

Consideremos então os dois discursos, como exercícios de retórica, procurando sublinhar os aspectos de contexto que lhes justificam a forma e o conteúdo, além da natureza distinta dos oradores em confronto. Começemos pela fala de Davo (240-292).

Desde logo a sua intervenção cai, *ex abrupto*, na narrativa da questão⁵³; recua nos trâmites e razões que conduziram ao

⁵³ A afirmação que faz de que volta atrás («voltando um pouco

diferendo, de modo a informar o juiz (240-241); a clareza («de modo a tu teres uma ideia precisa do assunto», ἵν' ἦ σοι καὶ σαφῆ τὰ πράγματα, 241) é, como devido, valorizada como condição de uma causa bem-sucedida.

Segue-se a narrativa, sucinta, esquemática, mas inclusiva dos tópicos essenciais (242-247) de contextualização: o lugar, as circunstâncias, o tempo e o achado que deu origem ao litígio. De uma forma despojada e lacónica, as condições prévias ficam estabelecidas.

O bloco seguinte foca-se na reacção do próprio Davo face ao achado (250-257). Dois campos semânticos sobressaem das preferências vocabulares do orador neste momento; e ainda que distintos, existe entre eles uma inegável harmonia. Primeiro sublinha-se o fluir do tempo, marcando os diversos momentos que compuseram esta fase: «naquela ocasião» (τοτε, 251), para assinalar uma primeira reacção ao achado; «mas à noite» (ἐν νυκτὶ δ', 252)⁵⁴ traz uma mudança no propósito; por fim «de manhãzinha» (ἔωθεν, 257) consuma a hora da decisão. Em simultâneo valoriza-se a reflexão, as dúvidas e hesitações, que atormentaram essas poucas horas. Gomme – Sandbach 1973: 308 sublinham, muito a propósito, o uso repetitivo do pronome pessoal (ἐμοί ... ἐγώ ... ἐμοί, 253-254), como expressivo da personalidade egocêntrica do escravo. No entanto, a revelação de um estado de espírito e a insistência egoísta que lhe ditou hesitações e decisões manifestamente não favorecem o seu caso; não lhes falta espontaneidade, e por isso são autênticas e

atrás», 240) para que o juiz entenda os preliminares do caso é de um tipo frequente na oratória ática (cf. e. g. Ésquines 2. 11; Antífonte 1. 13, Lísias 9. 3, 13. 4). O estilo que usa pretende dar a ideia de uma grande simplicidade, o que é também um preceito da retórica.

⁵⁴ A expressão «quando conversava cá com os meus botões» (252-253) tem um sabor proverbial, sendo o recurso a este tipo de expressões usual no discurso retórico.

crédíveis; mas revelam um despropósito ingénuo com vista ao resultado pretendido.

Ao que parecia uma acção determinada por uma decisão firme - «peguei nela e levei-a para casa, disposto a criá-la» -, substituiu-se a ponderação (βουλήν, 252) e a dúvida (ἐμαυτῷ διελογιζόμεν, 253). Para melhor exprimir a hesitação, característica da personalidade de Davo, a descrição dá lugar às interrogativas (254-255): «Que necessidade tenho eu de criar uma criança e de me meter em sarilhos? Como vou eu suportar tal encargo? Para quê arranjar uma dor de cabeça?» ‘Qual’, ‘como’, ‘para quê’, avaliam o encargo, os meios, os eventuais inconvenientes que a decisão inicial pudesse comportar. Os critérios meramente materiais de Davo tornam-se patentes; sem sombra de afecto, da παιδοτροφία ele valoriza o custo⁵⁵.

Este é o momento do regresso ao monte e da incorporação no episódio da outra parte (257-270). A narrativa vive agora da referência aos sentimentos desencadeados neste encontro, que ganham particular expressividade com recurso ao discurso directo; emoção essa que, de resto, obscureceu a frieza que o acordo exigia, produziu omissões fatais e suscitou desavenças a curto prazo. O orador introduz uma breve apresentação do adversário, um carvoeiro, frequentador do mesmo lugar onde ele próprio pastoreava. A reflexão abriu espaço à confiança; foi ainda o rosto carregado («Ao ver-me com cara de caso», σκυθρωπὸν ὄντα, 260), o ar ensimesmado (σύννοος, 261), a sombra de um problema («estou metido num sarilho», περίεργός εἰμι, 262) o que decidiu a transição de uma conversa inconsequente entre velhos conhecidos para um diálogo agitado e emotivo.

⁵⁵ Heap 2002: 101, soma a esta reacção a forma como mais adiante (284, 290, 359) Davo junta a criança e os bens que a acompanham como um todo, sem um verdadeiro sentimento pelo menino que para ele é apenas parte de um património.

A confiança do achado aumenta de ritmo com a revelação. Incapaz de sustentar a impaciência, o carvoeiro interrompia («ele logo, antes mesmo de me deixar chegar ao fim», ὁ δὲ τότε μὲν εὐθὺς πρὶν πάντ' ἔδειθ', 263-264), insistia (παρ' ἕκαστον λέγων, 265), suplicava. Toda esta emoção envolve o momento que se tornou polémico: o pedido insistente de Siro de que a criança lhe fosse confiada, uma vez que o filho que a sua mulher há pouco tinha tido tinha nascido morto⁵⁶. O contraste entre a atenção de Siro e o desprendimento de Davo em relação à criança é flagrante.

O destaque é dado aos gestos que selaram, na ocasião, esse acordo (270-275): as súplicas, os agradecimentos, os beijos e apertos de mão. Como o tempo, muito em breve, viria a mostrar houve um aspecto omissivo neste acordo selado com tanta euforia: não se falou do destino a dar aos objectos que acompanhavam a criança. Porquê? Por simples acaso? Por omissão voluntária de Davo, que procurava guardá-los para si? Por hipocrisia de Siro, que adia para mais tarde uma reclamação que poderia levar o colega a não lhe entregar a criança?

A alteração de atitude, que transformou um amigo grato num litigante parece ter acontecido pela intervenção na história de um novo agente, a mulher do carvoeiro (275-279). Foi decerto ela, uma figura silenciosa em todo o processo, quem trouxe ao acordo uma racionalidade que ele até então não tinha tido («Agora encontro-o por acaso com a mulher», μετὰ τῆς γυναικὸς περιτυχῶν μοι νῦν ἄφνω, 275). Curiosamente *Tyche* encontrou aqui também oportunidade para intervir, porque a reclamação não foi propositada, mas fruto de um encontro ocasional. A ela presidiu um tom de litigância; em causa estão

⁵⁶ Menandro repete este tipo de situações; cf. *Mulher de Samos* 54 sqq.

os objectos que acompanhavam a criança, valiosos para quem os reclama, simples ninharias para quem pretende retê-los («umas coisas pequenas, umas ninharias sem valor nenhum», μικρὰ δὲ ἦν ταῦτα καὶ λῆρός τις, 276-277). Ao mesmo tempo são formulados os termos da acusação – «declara-se vítima de uma injustiça, porque não lhos quero dar e é retê-los comigo que eu quero», ἀξιὸν ἀπολαμβάνειν καὶ δεινὰ πάσχειν φήσ', ὅτι οὐκ ἀποδίδωμ', αὐτὸ δ' ἔχειν ταῦτ' ἀξιῶ, 277-279) – seguidos de vários argumentos de defesa. Ἀξιῶν é o termo repetido da reivindicação, a proclamação do que se considera 'correcto' ou 'incorrecto'. A defesa amontoa, por sua parte, os argumentos, em tom de indignação (280-286)⁵⁷. O primeiro é o de *charis*, 'a gratidão' devida a quem atendeu um pedido; depois a questão da partilha, a que, quem já deu uma parte, se não sente mais obrigado⁵⁸. Numa restrição deste argumento, o dever de partilha é avaliado na situação específica de um achado feito em comum. A ideia da obrigatoriedade da repartição nestas situações está consignada numa expressão proverbial, «se houvesse um Hermes em comum» (284; cf. 317)⁵⁹. Mas, no caso, esta regra não tem aplicação, porque Davo estava só na altura do achado. Por isso, num apelo ao absurdo, o que o obriga não só a repartir, como até a transferir para a outra parte o achado por inteiro, a criança e os objectos?

⁵⁷ A prova de que o juiz ficou tocado por esta indignação está em que por duas vezes Esmícrines interrompe o curso das palavras de Davo para interrogar Siro sobre a sua veracidade.

⁵⁸ Ἐξετασθῆναι, 'ser sujeito a um inquérito' (282), é uma palavra técnica, associada à inquirição a que se sujeitavam os magistrados em fim de mandato ou que fazia parte da instrução de um processo. A repetição de δεῖ, a marcar 'o dever ou obrigação' (280, 281, 282, 286, 292), dá ao conjunto uma tonalidade legal. Davo manifesta-se indignado com a reclamação que o põe no papel do escrutinado por alguma malfeitoria.

⁵⁹ Cf. ainda Teofrasto, *Characteres* 30. 9.

Breve de razões, Davo envereda pelo exórdio (287-292). ‘Dar’ e ‘restituir’ centralizam o essencial da sua pretensão. Considera ‘ter dado’ já tudo o que tinha a dar; à outra parte só resta, na sua opinião, ou dar-se por satisfeita com o que já tem, ou ‘restituí-lo’ sem discussões.

Sem demora, com o assentimento lacónico do árbitro, Siro inicia o seu discurso. O mérito mais evidente da sua *rhexis*, como peça retórica, é a simetria estudada em resposta à argumentação da outra parte (293-352).

A insistência com que começa por confirmar os principais argumentos adversários parece suspeita. Em resposta ao contexto do achado, confirma acaloradamente que Davo estava de facto sozinho («é verdade, foi realmente o que se passou, meu caro senhor. Não o nego», ὀρθῶς λέγει, καὶ γέγονεν οὕτως, οὐκ ἀντιλέγω, 296-297); bem como a insistência dos seus rogos («com os meus pedidos e súplicas ... é verdade o que ele diz», δεόμενος, ἱκετεύων ἐγώ ... ἀληθῆ γὰρ λέγει, 297-298). Mas quanto mais tranquilizador parece esse assentimento, tanto mais eficiente a contra-argumentação que se lhe segue. A posição que assume, dissimulando interesses próprios, é a de procurador da criança, presente, mas incapaz, pelos seus meios, desse protesto⁶⁰. Com a teatralidade conhecida da barra dos tribunais, ergue a criança nos braços e reivindica (303-304: «É ele, Davo, quem te reclama (σ’ἐπαίτει) os colares e objectos que o podem identificar (γνωρίσματα)». Γνωρίσματα constitui uma resposta indirecta à depreciação que o adversário tinha feito das ‘insignificâncias’ em apreço; independentemente do seu valor objectivo, elas são oferta da mãe e para a criança de

⁶⁰ Vários são os episódios trágicos em que o destino de uma criança ameaçada está em jogo, sobretudo na produção de Eurípides; cf. *Télefo*, *Andrómaca*.

uma importância inestimável, como a prova de identidade que poderá restituí-la aos seus.

É para lhe garantir a posse legítima dos bens e, através deles, o acesso a um eventual reconhecimento, que se pronuncia. De resto, à questão como fora antes delineada, acrescenta um elemento omissivo. Se não reclamou, no momento próprio, os objectos juntamente com a criança foi por desconhecimento; só mais tarde diz ter sido para eles alertado por um colega, um outro pastor, a quem Davo havia feito essa confidência (299-301). Não só Siro justifica a omissão da sua exigência em devido tempo, como deixa subentendida alguma má fé do opositor em manter ocultos os objectos. O que começa por ser uma insinuação, ganha a seguir contornos de uma denúncia e de uma reivindicação formalmente legítima (304-307): a propriedade dos objectos, adornos para a criança, não pode converter-se no ‘sustento’ de quem, sem legitimidade, deles se apropriou («os trazia consigo, como um adorno (...) e não a ti como um sustento», ἑαυτῶ ... κόσμον, σοὶ διατροφήν, 304-305), acusação que se vai repetir adiante em termos ainda mais duros (309-313)⁶¹. A condição de λυποδύτης, aplicada a quem, por burla ou violência, se apropria das roupas da sua vítima traz ao delito um peso legal. E mais, sugere a pena pesada a que este tipo de crime estava sujeito, pena de prisão sumária e de condenação, se confessasse o crime (cf. Aristóteles, *Constituição dos Atenienses* 52. 1; Aristófanes, *Rãs* 772 sobre a existência deste tipo de criminosos no Hades).

⁶¹ Gomme – Sandbach 1973: 313, fazem, sobre esta condicional que remata a frase, um comentário interessante; trata-se, na verdade, não de uma hipótese, ‘se’, mas de uma realidade, ‘uma vez que’. Tal como a frase está formulada, sugere uma generalização e evidencia-lhe o sentido legal: «Se um sujeito se adianta a descobrir o que pertence a outro, pode guardar para si o que descobriu?»

O seu papel reivindicativo ganha, com os termos próprios, o peso de uma reclamação legal (306-307): «E também eu, que passei a ser o seu tutor, tos venho reclamar (κάγῳ συναπαιτῳ κύριος γεγενημένος τούτου)»⁶². Este, que é o aspecto fulcral para a legitimidade da reivindicação (ἀπαιτῳν, 317), aparece não só desenvolvido, mas sublinhado por uma interpelação directa ao adversário (313-314): «Porque é que, quando recebi a criança, tas não reclamei?»⁶³. E, desta vez, em substituição do argumento da ignorância, antes aduzido, utiliza o da legitimidade legal: antes não lhe assistia o direito de reclamar⁶⁴, mas agora, acordada a entrega da criança, é como seu representante legítimo que o faz; τότε... νῦν (315-316) estabelecem etapas temporais da ocorrência, e, com elas, uma mudança nos contornos do processo.

Esgotado este raciocínio prioritário para os seus objectivos, Siro aborda o segundo pressuposto invocado pela parte adversa: a relação entre quem encontra alguma coisa e a propriedade do achado (317-319); a terminologia é agora técnica e da exactidão dos termos depende a interpretação da ocorrência. O tópicus é chamado à colação com a citação do adversário, para promover o desmoronamento das razões invocadas; não se trata de um ‘achado’ (εὔρισχ’, εὔρεσις), mas de um ‘roubo’ (σῶμ’ ἀδικούμενον, ἀφαίρεσις, 319)⁶⁵; logo não se trata de ‘repartir’ o que se achou, mas de ‘devolver’ o

⁶² Cf. o jogo entre σ’ ἀπαιτεῖ, a criança que reclama, e συναπαιτῳ, aplicado a quem se apresenta como seu procurador ou tutor e assume o papel de dar voz à reclamação.

⁶³ Furley 2009: 153 identifica esta antecipação de uma objecção (προκατάληψις) como um artifício retórico.

⁶⁴ Ou porque não soubesse ainda da existência dos objectos, ou porque não lhe assistisse o direito legal de o fazer.

⁶⁵ As próprias derivações em –σις (εὔρεσις, ἀφαίρεσις) revelam o seu carácter técnico e de formação recente, de marca sofisticada.

que ilegitimamente se guardou. Com esta manipulação das palavras, Siro converteu por completo o sentido da questão e a interpretação do opositor.

Um «olha cá, meu caro», dirigido ao árbitro (320) estabelece uma pausa e anuncia uma nova etapa na dialéctica em desenvolvimento. O argumento que se segue é hipotético, apoiado na verosimilhança (320-325); exprime-se com termos de dúvida (ἴσως, 'talvez', 320) e insiste em formas de futuro (ὑπερόψεται, τολμήσει), para emitir uma hipótese, à primeira vista incoerente com a realidade: a de que a criança abandonada de hoje possa vir a tornar-se um 'menino de família', com gostos aristocráticos. A metamorfose que Siro imagina é social e tem laivos míticos ou romanescos; conta, como tantas lendas, a trajectória da criança criada por trabalhadores do campo, modestos (ἐν ἐργάταις, 321), que afinal descobre ser de uma condição superior à dos que imagina seus progenitores (ὑπὲρ ἡμᾶς, 321) e rompe com o passado; aí produz-se a mudança (ἄξιας, 323)⁶⁶ para um novo estatuto, de homem livre (ἐλεύθερον, 323), com fortuna, que se pode dar a todos os caprichos representativos de uma outra classe. Desta especulação sobre o futuro, Siro aproveita em seu favor; assume a humildade da sua condição, deseja, para a criança à sua guarda, um futuro melhor; e conclui com a legitimidade de receber os objectos que podem propiciar este fim.

Embora simplesmente hipotético, este argumento encontra abonação, dentro dos cânones retóricos, no exemplo mitológico e literário (325-333)⁶⁷.

⁶⁶ Esta é uma palavra de tonalidade épica e trágica, que prepara o exemplo literário que se segue; aplica-se a movimentos rápidos e, metaforicamente, a deslizes da sorte; cf., e. g., *Iliada* 5. 81, 11. 484, 17. 460; Sófocles, *Ajax* 40; Eurípides, *Ion* 328, *Orestes* 1429.

⁶⁷ Referências ao mito, à literatura ou ao teatro eram comuns na argumentação retórica e forense; cf., e. g., Demóstenes 21. 149.

Sei que tens assistido a tragédias
e que tudo isto te faz sentido. É um caso parecido com o de
[Neleu
e Pélias, que foram encontrados por um velho
pastor, que usava um samarrão como este meu,
e que, quando percebeu que eles eram de origem superior à sua,
lhes contou como os tinha encontrado e criado.
Nessa altura entregou-lhes uma bolsinha, com os objectos de
reconhecimento,
o que lhes permitiu, quando esclareceram tudo com respeito
[à sua origem,
passarem de pastores a reis.

A tragédia⁶⁸, um ponto de referência para qualquer cidadão ateniense – sobre isso Esmícrines estaria mais bem informado do que um pobre escravo –, é o terreno onde se encontram paradigmas para a vida real; assim o caso de Neleu e Pélias, que se tornou popular pelos sucessivos tratamentos dramáticos que mereceu⁶⁹ e que, no essencial, representa tão bem a hipótese

⁶⁸ Furley 2009: 2, valoriza a repercussão dupla desta referência à tragédia; na sua perspectiva, ela constitui um bom argumento para justificar que sejam entregues a Siro os objectos da criança; mas, na perspectiva de Menandro, estabelece uma consonância natural entre os temas trágicos e os cómicos que ele próprio produz. E se o contexto de um drama familiar abona essa semelhança, a própria cena climática da arbitragem poderia, só por si, evocar também correspondências na tragédia, como é o caso da *Álope* de Eurípides. Sobre o assunto, *vide* Furley 2009: 143-144. Com este uso que faz de contextos conhecidos na tragédia, Menandro põe as citações ao serviço das suas intrigas domésticas ou temas universais.

⁶⁹ Neleu e Pélias eram, de acordo com o mito, filhos de Posídon e de Tiro; a sua história serviu de tema a Sófocles para uma tragédia que intitulou *Tiro*. Abandonados pela mãe após o nascimento e postos a salvo, foram criados por pastores, até virem a ser reconhecidos. Neleu tornou-se mais tarde rei de Pilos e Pélias monarca da Tessália. O mesmo mito foi ainda objecto de tratamento trágico por Cárcino e Antidamante. Sobre o reconhecimento a que este episódio se prestava, *vide* Aristóteles, *Poética* 1454b 25.

suposta por Siro: o achado de dois gémeos por um pastor, que, através de objectos de reconhecimento preservados com as crianças, lhes desvendou a origem e lhes proporcionou o acesso à sua verdadeira condição, a de soberanos? A síntese é feita em termos selectivos, retirando da história apenas a trama que se ajusta ao ponto em discussão. E, no entanto, Furley 2009: 157 denuncia, neste sumário, sob uma aparente simplicidade, uma sofisticação retórica: ἐκείνους pode invocar a cena trágica, as tais personagens; a referência casual à διφθέρα, ‘a samarra’, do pastor da história que Siro compara à sua, consolida a aproximação entre o episódio trágico e a discussão agora em causa; e, incluindo a ambição do adversário também na ficção, imagina como o desfecho da tragédia teria sido outro se tivesse ‘um qualquer Davo’ por agente. Como conclusão do raciocínio, Davo é posto no papel de uma figura trágica, de uma espécie de ‘mão do Destino’ que, por simples ambição, ao reter ilegalmente os objectos essenciais ao reconhecimento, impede que se cumpra um destino (334-346). A verdade é que lhe toca, nessa acção virtual, o modesto papel de, a troco de «meia dúzia de patacos», por uma ambição à medida da sua própria modéstia, tornar-se a causa imprevisível de inimagináveis cataclismos humanos. Esta é a trama em que *Tyche* governa os acontecimentos. E não se trata, no rol das consequências, de manter no anonimato alguém que, pela sua condição, merecia melhor futuro; ἀγνώτες («ignorada», 336) é sugestivo, do ponto de vista humano e dramático, ao recordar como esse Davo, homem e personagem, seria também o factor impeditivo da *anagnorisis*, o reconhecimento, convencional na circunstância. Mas, como o universo trágico amplamente documenta, novas consequências se poderiam desencadear a partir dessa ignorância: «já houve quem, graças a objectos de reconhecimento deste género, tenha evitado casar-se com a própria irmã, ou, depois de reencontrar a

mãe, a tenha libertado, ou tenha salvo um irmão»⁷⁰. Um balanço final resume o sentido transversal a todos estes temas teatrais: o de que *Tyche*, sem dúvida, comanda o mundo; mesmo assim alguma prudência, dentro dos limites humanos, é de respeitar.

Falta, por fim, rebater a proposta reivindicativa do adversário (346-351): receber a criança de volta, se é preciso mantê-la reunida com os objectos que possui. Começando por negar a validade da sugestão (347), Siro deixa no ar, como nota final, a desonestidade do opositor que, no regresso da criança, quer ocultar o desejo de não largar de mão os γυνώρισματa, sem se defrontar com quem possa defender os direitos de um verdadeiro refém.

Uma breve fórmula de fecho passa ao juiz a palavra para que seja proferida a sentença («e tenho dito», 352). E esta não se faz esperar, talvez porque Esmícrines esteja já desejoso de pôr fim ao assunto. Dois pontos tornam claro o que uma justiça isenta manda: primeiro, que como propriedade da criança, os objectos não devem ser separados do seu dono; segundo, convencido pela acusação final de Siro, o árbitro considera Davo desonesto e incapaz de defender os direitos da criança; logo tudo deve passar para as mãos de Siro. Ainda que desagradado e queixoso, Davo satisfaz as disposições do juiz, sem procurar romper o compromisso de aceitar a sentença.

O processo acaba, portanto, concentrado no futuro do menino; e, como diz Furley 2009: 147, é de uma tremenda ironia

⁷⁰ Estes episódios correspondem a histórias vulgares na tragédia e na comédia. Assim, a possibilidade de um casamento entre irmãos é colocada na *Perikeiromene* de Menandro e no *Epídico* de Plauto. Uma mãe que vem a ser salva depois do reconhecimento dos filhos corresponde à aventura vivida por Tiro, Antíope, Melanipa e Hipsípila. Finalmente a *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides coloca o exemplo de um irmão que é salvo pela própria irmã. Eurípides tem, nas preferências de Menandro, uma relevância óbvia.

que o mesmo Esmícrines, tão empenhado em dismantelar o casamento da filha, seja quem, com a sua decisão, lhe assegure a solidez.

CONCLUSÃO

Há que reconhecer que o elogio que Plutarco faz de Menandro não valoriza as suas qualidades artísticas em particular, mas sobretudo reconhece a sua adequação para certas situações específicas da vida social. Como bem sintetiza D. Gilula⁷¹: «Menandro, portanto, é um trunfo de ouro, a melhor escolha, porque proporciona um complemento de prazer (ἡδονή) e proveito (ὄφελεια), leve quanto baste, sem ser vazio». Ao leitor ou espectador atento de Menandro não escapa, mesmo assim a assimilação que o poeta da *Néa* faz de um conjunto de pressupostos de uma tradição que Aristófanes tinha ajudado também a construir.

Curiosamente, mesmo para a sua avaliação Plutarco não deixa de usar modelos do próprio Aristófanes e da crítica literária do séc. V a. C., sendo que muitos dos seus critérios, bem como a terminologia técnica por que os exprime, não iludem essa afinidade. Por outro lado, fica também claro do testemunho dos *Moralia*, que tragédia e comédia experimentaram um processo evolutivo semelhante, tanto quanto um contraste entre Ésquilo e Eurípides – o velho e o novo na tragédia – e um outro entre Aristófanes e Menandro – o velho e o novo na comédia – pode testemunhar.

Bem ao contrário da avaliação relativa definida pelo intelectual de Queroneia, a modernidade veio a fazer de ambos os poetas cómicos uma leitura inversa: se avaliada em contraste

⁷¹ 1987: 512.

com os êxitos obtidos por Aristófanes e pelos seus contemporâneos, a Comédia Nova é pálida, débil, discreta, apertada numa convenção estreita e responsável por uma certa monotonia. Se encarada como fonte ou modelo das criações romanas posteriores, resulta como uma remissão permanente, mesmo se um pouco desajustada às exigências de um novo público. Resta-lhe, no entanto, um atributo próprio, o de ter dado voz e expressão à mentalidade de um momento específico da história da Grécia, e o de constituir uma etapa marcante na evolução do género cómico.

PLUTARCO E OS CÔMICOS

MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA SILVA

1. PLUTARCO E A TRADIÇÃO LITERÁRIA GREGA

Nascido à época da dominação romana sobre a Grécia, Plutarco de Queroneia desponta como um importante interlocutor da cultura grega no Império Romano. A predileção de Plutarco pelos escritos gregos mostra ao seu leitor/ouvinte aspectos e características intrínsecos à cultura com a qual aprendeu a interpretar os acontecimentos e a construir sua visão de mundo desde a infância. Nosso autor percorre os diferentes gêneros literários da Grécia antiga, e com isso nos traz informações e fragmentos de obras e de autores por nós desconhecidos, bem como informações e fragmentos de obras perdidas de autores conhecidos em nosso tempo. A preferência plutarquiiana pelos escritos gregos resulta em poucas citações de autores latinos, principalmente nas biografias dos romanos, onde se esperariam fartas referências às obras latinas. Em razão disso, notamos que os exemplos, os paralelos e os símiles utilizados por Plutarco praticamente circunscrevem-se aos contidos nos autores gregos, ou os têm como paradigma.

As poucas referências aos escritos latinos⁷² levaram alguns estudiosos à conclusão de que Plutarco pouco conhecia o vernáculo latino, tendo como parâmetro não somente suas escassas referências a obras latinas, como também este registro na biografia de Demóstenes:

⁷² Geiger 2002: 632.

Quando estava em Roma, em minhas ocupações na Itália, não tive tempo livre para exercitar-me no dialeto romano por conta dos assuntos políticos e dos meus ouvintes de filosofia; mais tarde, já adiantado na idade, comecei a estudar a sintaxe dos romanos, e experimentei algo espantoso, mas verdadeiro. Pois não me acontecia de alcançar e conhecer as coisas a partir das palavras, alcançava sua compreensão a partir das coisas, dentre as que já possuía algum tipo de experiência, por elas compreendia as palavras. (*Dem.* 2. 2-4)

Portanto, notamos que Plutarco não apenas detinha um certo conhecimento da língua latina como também conhecia a sua vida cotidiana, o que abrange sua cultura material e os seus costumes. Em um primeiro momento, depreendemos do referido passo que o processo de aprendizagem de Plutarco ocorreu mais por meio de imersão cultural que por um processo formal de alfabetização da língua latina, percepção que se tem desta argumentação:

e as belezas do seu estilo, a rápida percepção, as metáforas das palavras, sua harmonia e os demais elementos com os quais o discurso é adornado, considero isso agradável e prazeroso; e com relação à prática e ao exercício desse discurso, não é algo fácil, mas o é para os que têm muito tempo livre e ainda se encontram no seu frescor juvenil para tais ambições. (*Dem.* 2.4)

No entanto, conforme a cronologia estabelecida por Gianakaris (1970: 17), Plutarco, em 66 d.C., seguiu para Atenas com o intuito de aprender os fundamentos da arte retórica, da física, da matemática, da medicina, das ciências naturais, da filosofia e das literaturas grega e latina. Portanto, Plutarco já conhecia a literatura latina desde a juventude, o que

lhe demandou um aprendizado mínimo do vernáculo, e o seu discurso mostra-se mais uma manobra retórica para justificar as poucas referências aos autores latinos em sua extensa obra. Convém ressaltar que Russell chama a atenção de seu leitor para que não subestime o conhecimento que Plutarco tinha do latim, pois a quase ausência de citações latinas demonstra que Plutarco não apreciava muito o estilo dos autores latinos (Russell 1973: 54). A nosso ver, a crítica plutarquiana destina-se ao uso excessivo dos artifícios retóricos na escrita latina em detrimento dos argumentos de cunho mais filosófico. O interesse pelos estudos filosóficos à época de Plutarco, a julgar pelas palavras de Petrônio, tornara-se um hábito que estava abandonado e substituído pela retórica:

Os pais merecem repreensão, eles que não querem que seus filhos progridam sob severa disciplina. Em primeiro lugar, como sempre, abrem mão de sua esperança em favor da ambição. Depois, em sua ânsia de ver os desejos realizados, lançam no fórum essas inclinações ainda imaturas, atribuindo aos jovens uma eloquência que eles proclamam ser maior que tudo. Se os pais aceitassem que os estudos fossem se sucedendo gradativamente, de forma que os jovens formassem seus espíritos segundo os ensinamentos da filosofia, de forma que, à custa de um estilo rigoroso, extraíssem as palavras, de forma que eles ouvissem longamente aquilo que quisessem imitar, de forma que os convencessem de que nada há de magnífico no que agrada aos jovens, logo aquela oratória retomaria o peso de sua majestade (*Petr.* 1.4)⁷³

A partir desse trecho, depreende-se que a oratória praticada

⁷³ Tradução de Cláudio Aquati em *Petrônio* 2008.

no período de Plutarco e de Petrônio não revela a mesma maestria da época de Cícero em razão de a filosofia não despertar o interesse dos jovens, que preferem o aprendizado da oratória. E, segundo se verifica nas reflexões de Petrônio, o aprendizado da retórica deveria secundar o da filosofia, para que perdesse a superficialidade de seu tempo. O discurso de Petrônio alinha-se ao de Plutarco, que também defende o aprendizado da filosofia em seus escritos com várias demonstrações dos benefícios de seu estudo. Portanto, não seria a sua impossibilidade de ler em latim que o impediu de citar autores latinos. Um bom exemplo disso está no estudo de Moles sobre a biografia de Bruto onde conclui que Plutarco parafraseou grande parte das cartas escritas em latim pelo filho adotivo de Júlio César⁷⁴.

Por sua vez, Duff destaca que Plutarco critica os Romanos que se recusam a aprender a língua grega, pois sem este aprendizado os romanos seriam incapazes de ler e compreender as obras dos autores gregos, também de aprimorar sua educação, de atingir o ideal da *paideia* grega⁷⁵ (Duff 2008: 2). Plutarco atua como um intelectual grego que valoriza a produção literária dos seus antepassados e a propaga no Império Romano para mostrar sua utilidade na formação do homem romano. Deste modo, suas biografias e seus tratados trazem referências e deferências a uma grande variedade de autores gregos que abarcam as mais diversas áreas do conhecimento, em um grande arco temporal. Tal procedimento explica a riqueza temática dos seus tratados, com reflexões sobre os temas mais abstratos até os mais concretos, sempre tendo como inspiração um ou mais autores da Grécia, como é o caso do tratado *Epítome da*

⁷⁴ Moles 1997: 148-149.

⁷⁵ Sobre a visão plutarquiana da importância da cultura grega na formação do homem romano, consequentemente para o enriquecimento cultural do Império Romano, consultar: Silva 2014.

comparação de Aristófanes e Menandro que analisamos neste volume.

2. ARISTÓFANES EM PLUTARCO

Plutarco cita Aristófanes nas biografias dos políticos atenienses Címon, Nícias, Alcibíades e Péricles, na do general macedônio Demétrio e na do romano Marco Antônio, nas quais o comediógrafo atua como fonte histórica de cunho anedótico. Na biografia de Címon, ao descrever uma situação que envolve o lacedemônio Periclidas, Plutarco lembra que:

Então, os lacedemônios enviaram Periclidas a Atenas para pedir socorro, que é posto em ridículo, quando Aristófanes diz:

*sentado junto aos altares, pálido, em túnica púrpura,
implorando um exército. (Cim. 16.8)*⁷⁶

Já na biografia de Nícias, Plutarco faz referências a três peças de Aristófanes, embora uma delas não tenha chegado aos nossos dias, nosso autor transmite-nos alguns de seus versos, além do seu título: *Agricultores*. É interessante perceber que Aristófanes não é o único cômico citado na sua narrativa, há outros como Teleclides, Êupolis, Frínico. A tônica de suas citações está em relatos que atestem aspectos negativos do caráter de seu biografado, tal este de Aristófanes:

⁷⁶ Note que os versos aristofânicos pouco diferem dos citados por Plutarco, que reproduzem uma fala de Lisístrata: οὐκ ἴσθ' ὅτ' ἐλθὼν δεῦρο Περικλείδας ποτὲ/ ὁ Λάκων Ἀθηναίων ἰκέτης καθέζετο/ἐπὶ τοῖσι βωμοῖς ὠχρὸς ἐν φοινικίδι/ στρατιᾶν προσαιτῶν; “Não sabes que Periclidas veio aqui/ o lacônio estava sentado, como um suplicante, entre os atenienses/ juntos aos altares, pálido, suplicando por um exército?” (*Lys.* 1138-1140).

E o Cléon de Aristófanes, ameaçando-o, diz:
Esgoelarei os oradores e atormentarei Nícias. (*Nic.* 4.7)⁷⁷

Para mostrar um dos motivos da forte impopularidade atin-
gida por Nícias, Plutarco conta:

E Aristófanes novamente zomba dele nestes versos, quando diz
assim:

Por Zeus! Ainda não é hora de dormir,
nem de retardar a nossa vitória,⁷⁸

E escreveu isto em *Agricultores*:

{A} Quero cultivar a terra. {B} E então quem te impede?

{A} Vós! Visto que vos concedo mil dracmas,
se me livrardes das magistraturas. {B} Recebemos!

Pois são duas mil com as de Nícias.⁷⁹ (*Nic.* 7. 3-4)

Na biografia de Alcibíades, Plutarco cita Aristófanes em
duas ocasiões. Na primeira, Plutarco se espanta com o fato de
Alcibíades ter sido admirado como orador, porque tinha pro-
blema de dicção. Então nosso autor nos leva a perceber que sua
astúcia transformou em algo peculiar o que deveria ser visto
como um defeito.

Aristófanes lembra a sua má pronúncia nos versos em que
ridiculariza Teoro:

⁷⁷ Plutarco reproduz com fidelidade a fala do chouriceiro em *Eq.* 358.
No entanto, percebemos que Plutarco faz uma pequena confusão quanto
ao autor da fala, pois não se trata de Cléon, mas do chouriceiro. Vide
supra 17-18 sobre a crítica a Cléon em *Cavaleiros* de Aristófanes. Sobre a
adequação do estilo aos personagens na crítica de Plutarco a Aristófanes,
vide supra 21-26.

⁷⁸ Aristófanes faz um trocadilho com o nome de Nícias, quando grafa
μελλονικιάων, que é o infinitivo de μελλονικιάω, que significa “atrasar
a vitória” (*Av.* 639-640).

⁷⁹ Ar. fr. 102 K.-A.

E então Alcibíades disse-me com má pronúncia:

“Obselvas Teolo? Ele tem uma cabeça de colvo.”⁸⁰

Ao menos, Alcibíades pronunciou isso corretamente mal.⁸¹

(*Alc.* 1. 7)

E acrescenta:

Aristófanes não interpretou mal o sentimento do povo, ao dizer isto:

deseja-o com ardor, mas o odeia; quer tê-lo⁸²,

mas o intimida ainda mais com este pensamento:

Sem dúvida, não se alimenta um leão na cidade!

Mas, se alimentá-lo, submete-se aos seus costumes.⁸³

(*Alc.* 17. 2-3)

Na biografia de Péricles, a citação de Aristófanes não se refere ao político ateniense, mas a Polícrates, tirano de Samos, que é elogiado por ter construído as primeiras naus velozes, inspiradoras para a sua poderosa frota de então. O episódio é sobre o ataque surpresa dos sâmios aos atenienses que não montaram guarda, provavelmente por subestimar o adversário⁸⁴:

Com relação a esses sinais, dizem que também foram insinuados pelo discurso de Aristófanes:

O povo de Samos é extremamente culto!⁸⁵ (*Per.* 26.4)

⁸⁰ Note a troca do ρ (“r”) pelo λ (“l”) na pronúncia dos nomes.

⁸¹ Diálogo entre Sósias e Xântias, tal como em *V.* 44-47.

⁸² *Ra.* 1425.

⁸³ Tal a fala de Ésquilo em *Ra.* 1432-1433.

⁸⁴ Embora a vitória tenha sido pontual, os sâmios mostraram que dispunham de mais recursos que o imaginado pelos atenienses, em especial Péricles. Sobre este episódio, consultar Thuc. 1.116-117.

⁸⁵ Ar. fr. 71 K.-A.

A escolha de Plutarco revela a sua intenção de demonstrar a ironia trágica do episódio, pois os Sâmios tinham uma experiência náutica anterior à dos Atenenses. Estima-se que Polícrates tenha construído suas naus em 530 a.C., enquanto Temístocles havia convencido seu povo a fazer o mesmo por volta de 492 a.C., uma diferença de quase quarenta anos. A ironia trágica está no fato de Péricles ter discursado vangloriando-se da experiência naval ateniense e de seus recursos financeiros, como nos relata Tucídides 1.142, para convencer os Atenenses a travarem uma guerra contra Esparta e seus aliados, por conjecturar que a vitória não lhes seria custosa.

Depois de narrar uma situação em que os oradores atenienses discursavam com ardor uns contra os outros, quando foram fragorosamente derrotados pelos macedônios, *Demetr.* 12.1, Plutarco registra: “Ἦν δ' ἄρα καὶ πυρὸς ἕτερα θερμότερα”⁸⁶ κατὰ τὸν Ἀριστοφάνη· “havia também outras coisas mais quentes que o fogo”, conforme Aristófanes.” De onde depreendemos o sentimento de ira que dominava a assembleia ateniense, um contexto de múltiplas acusações, no qual coexistem diversas facções políticas, porém enfraquecidas por disputas internas e guerras externas. Em *Ant.* 70.1, Plutarco apenas cita o nome de Aristófanes para atestar que Tímon viveu à época da Guerra do Peloponeso porque seu nome é citado nas comédias aristofânicas. Plutarco utiliza o conteúdo histórico das peças aristofânicas e revela o quão seus versos também atuam como testemunho de uma época.

Por serem muitas referências a Aristófanes em seus tratados, selecionamos os parágrafos em que Plutarco cita o nome do comediógrafo seguido de seus versos, visto que as demais

⁸⁶ Plutarco retira esta fala do coro: “{ΧΟ.} Ἦν ἄρα πυρὸς γ' ἕτερα θερμότερα” (*Eq.* 382), como notamos, com uma pequena variação.

citações têm conteúdo anedótico. Tal como Plutarco justifica o porquê de Platão ter inserido um discurso de Aristófanes neste seu diálogo:

Platão introduz o discurso de Aristófanes sobre o amor em seu *Banquete*, como se fosse uma comédia (*Quaes. Conv.* 710C)

E é este o tratamento que Plutarco dá à maioria das citações dos versos do comediógrafo. Percebemos que o uso de Aristófanes em Plutarco serve para realçar uma ação, ou sentimento reinante em sua personagem, ou um momento coletivo de euforia, ou de disforia, ou uma fala que ressalte uma característica marcante da personagem, como se fosse um ato encenado em um palco⁸⁷. Plutarco traça paralelos entre contexto histórico e palco, agentes históricos e atores, com suas distinções entre protagonistas e coadjuvantes. Cenário no qual fatos e sentimentos coexistem e se influenciam mutuamente, os quais se manifestam no drama real vivido por sua personagem que, como no teatro, passa por momentos de glória e de catástrofe.

Plutarco também faz uso de Aristófanes como fonte histórica neste tratado onde percebemos que Plutarco registra o modo como aplica as informações que coleta de seu autor:

Visto que, tal como nos pastos, a abelha persegue a flor, a cabra os brotos, o porco a raiz, e os outros animais a semente e o fruto, assim também, nas leituras das poesias, um colhe as flores da história, outro inspira-se na beleza e na composição das palavras, como Aristófanes diz sobre Eurípidés:

⁸⁷ Duff revela que Plutarco inspira-se no gênero trágico por defender valores caros aos tragediógrafos como moralidade e virtude. Consultar: T. Duff 1999: 9.

Pois me sirvo da tua rechonchuda boca. (*Adolescens*. 30D)⁸⁸

Ao afirmar que “nas leituras das poesias, um colhe as flores da história, outro inspira-se na beleza e na composição das palavras”, Plutarco também sinaliza que elabora seu raciocínio a partir de ambas as perspectivas. O uso dos versos aristofânicos ultrapassa a esfera do seu valor poético porque nos traz informações sobre o contexto histórico de sua época, ainda que um tanto caricaturado, mas que, quando comparado com as de outros autores, demonstra o seu grau de realidade. Portanto, pela importância histórica de seu tempo, o comediógrafo é lembrado quando Plutarco se refere a algum episódio ocorrido no período clássico ateniense, conforme vemos a seguir:

E ainda Aristófanes diz que Cléon o acusava disto:
porque estrangeiros estão presentes, fala mal da cidade⁸⁹,
e os Atenienses ficam irritados. (*Adulator*. 71D)

O momento histórico vivido por Aristófanes representa a percepção coletiva de seu povo diante de inúmeras e infindáveis guerras que travancaram a produção agrícola dos Atenienses. O comediógrafo nos mostra o ponto de vista dos habitantes dos campos de que os sofrimentos dos agricultores foram causados pelos demagogos da cidade, que incitam o povo às guerras.

Além do uso dos recursos poéticos e da coleta de informações históricas, outro uso de Aristófanes na narrativa plutarquiiana que convém destacar é o anedótico, como vemos a seguir:

⁸⁸ Ar. fr. 462 K.-A.

⁸⁹ ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω, “porque estrangeiros estão presentes, falo mal da cidade”, *Ach*. 503. Note apenas a diferença, por questões de contexto, da conjugação verbal, lá terceira pessoa e aqui na primeira, o que não altera o sentido do verso.

Licurgo era chamado de íbis, conforme conta Aristófanes: íbis para Licurgo e morcego para Querefonte.⁹⁰ (*Vit. Dec.* 843F)

A associação entre Licurgo e íbis feita por Aristófanes atua como uma anedota, mas igualmente como indício de que ele era sacerdote de Posídon. A seu ver, Licurgo estava relacionado à íbis porque seus antepassados descendiam do lendário rei de Atenas Erecteu, o que, segundo Plutarco, ainda pode ser atestado em uma pintura de Ismêneas de Cálcis no Erecteion. Em linhas gerais, as anedotas aparecem no texto como explicações para um determinado ponto de vista de Plutarco, como parte de um argumento, conforme já ponderou Momigliano (1993: 68).

3. MENANDRO EM PLUTARCO

Considerado o maior expoente da Comédia Nova, diferente de Aristófanes, Menandro não centra seu enredo na discussão de questões sociais e políticas de seu tempo, mas nos costumes e nas práticas culturais dos gregos, por meio de enredos que contemplam relatos de amor e cenas da vida cotidiana. As comédias de Menandro, portanto, pouco nos informam sobre acontecimentos, mas nos trazem informações sobre a mentalidade de uma época. Em razão disso, encontramos apenas uma referência de Plutarco a Menandro em suas biografias, quando conta que Alexandre recebeu um presságio favorável ao seu avanço contra a Ásia, e que o macedônio rapidamente dominou os territórios da Panfília, Lícia, as regiões costeiras que se estendem da Fenícia até a Cilícia (*Alex.* 17). Para conferir autoridade ao dito, Plutarco cita o cômico como seu testemunho:

⁹⁰ Citação tal como está em *Av.* 1296.

De fato, é evidente que Menandro brinca em sua comédia com esse exemplo:

Isto é tão típico de Alexandre: se procuro alguém
esse aparece espontaneamente; se é nítido que necessito atravessar
o mar em algum ponto, este me será acessível.⁹¹ (*Alex.* 17. 7)

Plutarco utiliza esses versos de Menandro como fonte histórica para o seu relato, ao mesmo tempo em que mantém seu conteúdo cômico, de caráter anedótico, tal como utiliza os versos de Aristófanes. Em razão disso, Plutarco cita os versos menândricos para estabelecer seu modelo comportamental, destacar o olhar crítico do comediógrafo sobre os costumes de sua sociedade, sempre sob a perspectiva moral. Não como Aristófanes que zomba de personagens sem valores morais, em geral Menandro ressalta as qualidades morais de suas personagens. Nesse sentido, por meio de uma anedota, a primeira referência que encontramos sobre o estilo de Menandro, o modo como ele concebe a composição de seus versos, é apresentado por Plutarco assim:

E conta-se ainda que um dos amigos de Menandro perguntou-lhe: - “Então, Menandro, o festival de Dioniso está próximo e tu ainda não compuseste tua comédia?” E ele respondeu: - “Sim, pelos deuses, eu já compus minha comédia; a disposição já está ordenada; mas devo encantá-la com versinhos”, porque os próprios poetas também consideram as ações mais necessárias e importantes que as palavras.
(*Bel. Ath.* 347E-F)

⁹¹ Menandro. Fr. 751 Körte.

Notamos que Plutarco destaca a disposição (ἡ διάθεσις) de seu enredo, tal como em um discurso retórico, em que a disposição dos argumentos determina não somente a eloquência do orador, mas também a compreensão do seu ouvinte. Plutarco revela a capacidade artística de Menandro por meio de uma composição estruturada que não atende somente a necessidades poéticas, mas que valoriza a ação. Sob esse ponto de vista, Plutarco coloca Menandro e Platão no mesmo plano:

Então, tal como nós dizemos ao comprar um livro de Platão que adquirimos Platão, quem atua como ator dos poemas de Menandro também atua como Menandro.

(*De Iside*. 379A-B)

A aproximação entre os dois autores revela a intenção de Plutarco de traçar um paralelo entre a colaboração de Menandro e a de Platão para transformar um indivíduo em um ser mais virtuoso por meio de palavras e atos. Não por acaso, Plutarco recomenda que se recite Menandro em um banquete, como vemos a seguir:

Por isso, os banquetes oferecem lugares aos mimos, mímicos, Menandro e os atores que representam Menandro, nenhum por “suprimir as dores do corpo” nem realizar “um movimento leve e agradável no corpo”, mas porque há a natural afeição ao espetáculo e o amor à sabedoria da alma em cada um, que procura a graça e o prazer próprios de quando nos libertamos do cuidado e da preocupação com o corpo. (*Quaes. Conv.* 673B)

A preferência plutarquiana por Menandro é registrada em uma discussão na qual alguns convivas citam versos de

Aristófanes, então Plutarco o desdenha e elogia Menandro, na sequência Filipo o ironiza com esta fala:

Filipo, voltando-se para mim, disse: “Tu tens satisfeito o teu desejo, porque louvaste mais prazerosamente a ele, Menandro, e parece que não te importas nada com os outros”. (*Quaes. Conv.* 712D)

O refinamento de Menandro é lembrado por Plutarco, no seu entender, não são todos os atores que possuem habilidades para representar suas peças:

Por exemplo, em um banquete, o citaredo de um amigo canta mal, ou um ator cômico, comprado com muito dinheiro, destrói Menandro, mas a maioria o aplaude e fica extasiada! (*De Vitioso.* 531B)

Ao mesmo tempo em que Plutarco revela a dificuldade de maus atores em interpretar seus versos, assinala a falta de conhecimento dos convivas de sua época, o que os impedia de reconhecer uma apresentação teatral refinada⁹². Além de o apreço de Plutarco pela obra de Menandro ser perceptível em vários de seus escritos, há também uma obra específica sobre esta sua preferência em um épitome comparativo do seu favorito e Aristófanes, do qual trataremos a seguir.

⁹² Sobre a visão plutarquiana de como um banquete deve ser organizado, e ainda as críticas que tece ao modo romano de organizá-lo, consultar: Silva, “*Quaestiones convivales: a ordem do banquete em Plutarco*”, in: Cerqueira e Silva 2010: 37-66.

4. A COMPARAÇÃO DE ARISTÓFANES E MENANDRO

Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro é o tratado plutarquiano de número 121 no Catálogo de Lâmprias, 41 no de Máximo Planudes e 56 na lista de Stephanus. Não dispomos de dados que nos permitam estabelecer a sua exata datação, mas sabemos que este escrito foi produzido entre 68 e 117 d.C., período em que Jones circunscreve a escrita de todas as obras plutarquianas (Jones 1966: 72). O título do tratado indica que o texto é uma ἐπιτομή, isto é, um “resumo”, um “extrato” da comparação de Aristófanes e Menandro, o que sustenta a tese de que seu escrito resulta de apontamentos de aula. Não se trata de um escrito teórico sobre o estilo dos comediógrafos, porém nos traz apontamentos sobre o modo como Aristófanes e Menandro compõem suas peças. É provável que estes apontamentos tenham sido feitos por um aluno ou amigo de Plutarco, posteriormente inserido no Catálogo de Lâmprias, tendo seu estilo reconhecido desde Máximo Planudes.

Embora não apresente a profundidade de um tratado literário, Plutarco levanta questões fundamentais aos estudiosos da comédia antiga sobre a análise dos estilos desses autores. Plutarco está empenhado na educação de seu leitor/ouvinte, o tom comparativo do tratado o induz a pensar de forma binária, a identificar o virtuoso e o vicioso, de modo que eleja o melhor, o mais conveniente ao seu intuito pedagógico. A σύγκρισις ou a comparação entre opostos é um dos tópicos já ensinados pelos oradores helenísticos como treinamento para a elaboração de argumentos contrários, expediente recorrente na argumentação plutarquiana como as comparações dos seus biografados e alguns tratados.

Logo no início de seu tratado, Plutarco afirma: “em muito ele prefere Menandro” (πολλῶ προκρίνει τὸν Μένανδρον), o que suscita o debate sobre o uso da terceira pessoa em sua narrativa, bem como a sua predileção por Menandro. O uso da terceira pessoa

pode expressar uma técnica retórica de simulado distanciamento para que o discurso transmita a noção de imparcialidade e aumente a credibilidade do orador, o que nos leva a pensar que Plutarco pode ser este “ele” depreendido pela desinência verbal. Outra hipótese de que Plutarco seja este “ele” pode ser sustentada pelo fato de o escrito que nos chegou ser um resumo de seu tratado perdido, o resultado de anotações de terceiros que se refere ao nosso autor na terceira pessoa. Em outro tratado, Plutarco expressa claramente sua preferência por Menandro:

Mas o que poderia se dizer contra a Comédia Nova? Está tão combinada aos banquetes que se poderia conduzi-los mais sem vinho que sem Menandro. O seu estilo agradável e corrente se estende ao seu enredo, que não é desdenhado pelos sóbrios, nem aborrece os embriagados; suas máximas, que fluem valiosas e simples, tal como o vinho no fogo, abrandam os caracteres mais duros e os inclinam para o que é mais moderado. (*Quaes. Conv.* 712B)

A leitura deste excerto nos mostra o apreço plutarquiano pela obra de Menandro sob a perspectiva moral e pelo seu valor pedagógico. E a excelência da arte de Menandro está em trazer ensinamentos de modo prazeroso, em um estilo “que não é desdenhado pelos sóbrios, nem aborrece os embriagados”. No entender de Plutarco, as peças menândricas atuam como espelho da vida quotidiana, de onde advêm os ensinamentos, o que as torna exemplos práticos de vida⁹³. O conteúdo moral

⁹³ Aristófanes de Bizâncio também ressalta a proximidade entre a realidade e as peças de Menandro com esta indagação: “Ó Menandro e vida, qual de vós dois imitou o outro?” (ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ’ ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;) (test. 83K.-A.) Para uma exemplificação nas peças de Menandro vide supra 45-61.

de suas intervenções aproxima as peças de Menandro das ideias filosóficas sobre a formação e a educação de um homem para conduzi-lo ao caminho da virtude.

Plutarco inicia sua argumentação com uma crítica ao estilo e à linguagem de Aristófanes:

“A vulgaridade”, ele diz, “nas palavras, a grosseria, o mau gosto, como há em Aristófanes, de modo algum há em Menandro. De fato, quem é ignorante e vulgar é conquistado pelas palavras que aquele diz; mas quem é educado fica aborrecido com elas. (*Compar.* 853B)

Logo percebemos que a crítica de Plutarco aos textos de Aristófanes não se destina a aspectos literários, mas morais. Nosso autor ignora o gênio criativo de Aristófanes por conta de suas palavras inadequadas, mas que revelam as inventivas do comediógrafo para trazer realismo ao palco, o mesmo realismo que Plutarco elogia em Menandro. Plutarco não somente distingue os dois comediógrafos como o seu público, os cultos são o de Menandro e os incultos, de Aristófanes. Portanto, o discurso plutarquiano tem como alvo intelectuais e diletantes de seu tempo que, a seu ver, não devem prestigiar um texto aristofânico:

Porque entre os que escrevem para as apresentações cênicas, uns compõem para a multidão e o povo, outros para poucos, mas uma escrita que se adapte a ambas as classes não é fácil dizer quem foi capaz disso dentre todos. (*Compar.* 854A)

Outro aspecto interessante é que as representações teatrais não são mais realizadas amiúde em teatros, mas preferencialmente em espaços reservados nos banquetes, o que lhes retira

o sentido cívico e religioso originais, para transformá-las em diversão privada. Esse aspecto lúdico dos banquetes à época imperial contrasta com a percepção clássica do banquete como espaço de reflexão filosófica por meio dos diálogos⁹⁴.

E Plutarco segue sua crítica a Aristófanés tendo em vista o seu uso indiscriminado das palavras:

mas, tal como vindo de um sorteio, distribui às personagens palavras encontradas ao acaso, e tu não podes discernir quem está falando, se é um filho, se é um pai, se é um camponês, se é um deus, se é uma velha, se é um herói. “Mas a elocução de Menandro é tão polida e compacta (...) (*Compar.* 853D)

Nosso autor reprova o caráter burlesco da comédia de Aristófanés, que se faz presente na *Commedia dell'Arte*, na qual as personagens estão no mesmo plano linguístico. Assim, no entender de nosso autor, a mistura das vozes coloca todas as personagens no mesmo patamar, não as distingue quanto a suas particularidades. A nosso ver, é justamente este aspecto que singulariza Aristófanés, uma vez que as diferenças sociais se desfazem na luta pela sobrevivência, pois a pobreza generalizada causada pelas sucessivas guerras e políticas demagógicas os aproxima pela sua desumanização, como notamos em suas associações comportamentais dos homens com vespas ou rãs, por exemplo. Na frase “tu não podes discernir” (οὐκ ἄν διαγνοίης), o uso da segunda pessoa do singular pela desinência verbal demonstra uma certa familiaridade com o seu falante, provavelmente Plutarco queira alcançar o público presente de modo mais informal e direto.

⁹⁴ O abandono das discussões filosóficas nos banquetes de sua época é comentado por Plutarco no próêmio do livro VIII de *Quaes. Conv.* 716D-E.

Plutarco destaca o vigor e a inovação contidos nas peças de Menandro:

porque ainda jovem dedicou-se ao assunto, morreu no auge da sua maturidade para compor e pôr atores em cena, quando os compositores têm o melhor e mais avançado estilo, como diz Aristóteles. Então, se alguém comparasse as primeiras peças de Menandro com as intermediárias e as últimas, por elas reconheceria, quanto iria, se estivesse vivo, acrescer-lhes outras coisas. (*Compar.* 853F)

Convém notar que Plutarco tece elogios ao estilo e à dedicação de Menandro, pois, ainda que tenha morrido jovem, conseguiu atingir a maturidade necessária para o exercício de sua arte, e nosso autor enfatiza ainda que o comediógrafo estava aperfeiçoando o seu estilo e que somente a morte foi capaz de interrompê-lo. A partir disso, Plutarco constrói uma antítese, opõe o crescente talento de Menandro ao decrescente de Aristófanes, quando afirma “mas, tal como uma cortesã sua poesia vai perdendo o vigor” (ἀλλ’ ὥσπερ ἑταίρας τῆς ποιήσεως παρηκμακυίας) (853F). Para reforçar seu ponto de vista sobre a excelência de Menandro, afirma:

E entre filósofos e eruditos, tal como os pintores, quando cansam suas vistas, voltam-se para as cores das flores e da grama verde, Menandro é um repouso daqueles esforços intensos e excessivos, tal no prado florido, umbroso e cheio de ventos, acolhendo o seu pensamento. (*Compar.* 854B-C)

A arte de Menandro é reconhecida até mesmo pelo deus do vinho e do teatro:

E quando os teatros ficam repletos de homens eruditos, quando uma personagem cômica é representada? E nos banquetes, qual outro é o mais justo, apropriado à mesa, a quem Dioniso cede um lugar? (*Compar.* 854B)

A referência ao deus Dioniso nos remete tanto ao espaço público do teatro, visto que é o grande homenageado dos principais festivais gregos, quanto ao espaço privado dos banquetes, pois os gregos reconheciam Dioniso como o deus do vinho e o termo *συμπόσιον*, que comumente é traduzido por “banquete”, significa “bebida em conjunto”, e a bebida principal de um banquete é o vinho. Não por acaso, em *Smp.* 175e, Platão invoca Dioniso como juiz dos discursos sobre Eros. De acordo com Plutarco, Menandro também foi inspirado por Afrodite:

só as comédias de Menandro contêm muitas frases espirituosas e graciosas, como que nascidas daquele mar, do qual nasceu Afrodite. (*Compar.* 854C)

Se por um lado, ao associar Afrodite a Menandro, Plutarco confere encanto e persuasão ao seu estilo, por outro lado, ao desprever Aristófanes de qualquer influência divina, coloca a sua escrita no plano dos mortais, por isso: imperfeita. Então, se a escrita aristofânica é imperfeita, a lógica é que ela se destina a homens imperfeitos, que é compreendida somente por eles. Por sua vez, a participação divina na escrita de Menandro torna suas palavras persuasivas e capazes de atingir a todos, como se fosse um mensageiro divino. Em um estudo sobre Menandro em Plutarco, Casanova demonstra que nosso autor destaca situações em que o comediógrafo é favorecido pela *τύχη*, ou seja, pela sorte, que em parte é atribuída à sua proximidade com Afrodite (Casanova 2010: 244).

O descaso plutarquiano com o talento artístico de Aristófanes e a sua relação direta com o tipo de público são bem pontuados no encerramento deste tratado, como lemos a seguir:

Pois o homem parece que não compôs sua poesia para alguém sensato, suas palavras vergonhosas e insolentes são para os licenciosos, e suas blasfêmias e crueldades são para os invejosos e maliciosos. (*Compar.* 854D)

Portanto, é clara intenção de Plutarco em traçar um paralelo entre os comediógrafos sob a perspectiva moral. A análise estilística de Plutarco não demonstra sensibilidade com o espírito crítico e inventivo de Aristófanes, preocupa-se apenas com a ausência de um estilo elevado, que não respeita o uso de palavras selecionadas nem a hierarquia social. Como bem conclui Ziegler, o julgamento equivocado de Plutarco sobre Aristófanes demonstra sua incapacidade de reconhecer a genialidade do comediógrafo. Os argumentos apresentados por Plutarco influenciaram sobremaneira a estética do Renascimento e a dos franceses que retirou Aristófanes de seus círculos, quadro que se alterou somente com Wieland e Goethe⁹⁵.

⁹⁵ Ziegler. “Plutarchos von Chaironeia”. col. 873.

(Página deixada propositadamente em branco)

ΣΥΓΚΡΙΣΕΩΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΚΑΙ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ ΕΠΙΤΟΜΗ

ΕΡΪΤΟΜΕ ΔΑ ΚΟΜΠΑΡΑΪΟ ΔΕ ΑΡΙΣΤΟΪΑΝΕΣ Ε ΜΕΝΑΝΔΡΟ¹

853A * * *² 1. Para dizer de modo imparcial e geral, em muito ele prefere Menandro, mas em detalhe acrescenta isto:

853B “A vulgaridade”, ele diz, “nas palavras, a grosseria, o mau gosto, como há em Aristófanes, de modo algum há em Menandro. De fato, quem é ignorante e vulgar é conquistado pelas palavras que aquele diz; mas quem é educado fica aborrecido com elas; digo: as antíteses, os vocábulos de sufixos semelhantes e as paronímias. Pois um, com um discurso conveniente, poucas vezes utiliza esses expedientes, por considerar que as palavras são dignas de cuidado, enquanto o outro as utiliza muitas vezes com inconveniência e frieza, porque é aplaudido”, ele diz:

*Porque ele embebedou os intendentess
que não eram intendentess, mas Lâmias.*³

E

*Esse sopra um vento de calúnia e delação*⁴

¹ Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva, tendo como referência o texto grego contido em *Summary of comparison between Aristophanes and Menander compendium. Moralia X*. Edited and translated by H.N. Fowler. Cambridge/ Massachusetts, 2006.

² Lacuna do manuscrito.

³ Versos aristofânicos de origem desconhecida.

⁴ Ar. Eq. 437.

Também

853C *golpeia o ventre e os intestinos*⁵

E

*pelo meu riso a Gela chegarei*⁶

Ainda

*O que devo fazer contigo, ó infeliz, ânfora
quando fores banida por ostracismos?*⁷

Também

*Pois ele nos causou violentos males, ó mulheres,
Como nas violentas verduras em que ele mesmo foi criado*⁸

853E trazer muitas paixões e caracteres, adaptá-los a personagens de todos os tipos,

E

*Mas os comedores-de-cabelos engoliram meu penacho*⁹

Ainda

*Traz aqui o escudo redondo com a cabeça da Górgona.
E dá-me a placa redonda achatada do queijo*¹⁰

⁵ Ar. Eq. 454.

⁶ Ar. fr. 629 K.-A.

⁷ Ar. fr. 661 K.-A.

⁸ Aristófanes, *Tesmoforiantes*, 545.

⁹ Ar. Ach. 1110.

¹⁰ Ar. Ach. 1125.

E muitas frases dessa espécie. Portanto, há na construção das suas expressões, o trágico, o cômico, o soberbo, o prosaico, a obscuridade e palavras de senso comum, pretensão e elevação, boato e tagarelice nauseante. E

853D com tamanhas diferenças e dissimilaridades, seu estilo em nada oferece o que é conveniente e adequado para cada uma delas; por exemplo, digo: a dignidade para o rei, a eloquência para o orador, o simplório para a mulher, o prosaico para um homem comum e o vulgar para um comerciante; mas, tal como vindo de um sorteio, distribui às personagens palavras encontradas ao acaso, e tu não podes discernir quem está falando, se é um filho, se é um pai, se é um camponês, se é um deus, se é uma velha, se é um herói.

2. “Mas a elocução de Menandro é tão polida e compacta, composta em si mesma, a ponto de mostrar-se una, observar a semelhança nas coisas comuns, nos hábitos, nas palavras pela sua necessidade; se algum fato pede um relato extraordinário ou ruidoso, como quando emite um som por todos os furos da flauta, rápido e convincente o retoma, e retorna o som para o que lhe é natural. Dentre os muitos artífices que adquiriram boa reputação, nenhum artesão fabricou um sapato, nem artífice do teatro uma máscara, nem um manto que fosse ao mesmo tempo conveniente a um homem, uma mulher, um jovem, um velho e

853F um escravo doméstico; mas Menandro assim misturou o seu estilo, a ponto de estar em simetria com toda natureza, disposição e idade, porque ainda jovem dedicou-se ao assunto, morreu no auge da sua maturidade para compor e pôr atores em cena, quando os compositores têm o melhor e mais avançado estilo, como diz Aristóteles¹¹. Então, se alguém comparasse as primeiras peças de Menandro com as intermediárias e as

¹¹ *Cat.* 13a 25 ss.

últimas, por elas reconhecera, quanto iria, se tivesse vivido mais, crescer-lhes outras coisas.

854A 3. “Porque entre os que escrevem para as apresentações cênicas, uns compõem para a multidão e o povo, outros para poucos, mas uma escrita que se adapte a ambas as classes não é fácil dizer quem foi capaz disso dentre todos. Aristófanes não é agradável à maioria nem tolerável aos sensatos, mas, tal como uma cortesã sua poesia vai perdendo o vigor, e esta depois imita uma esposa legítima, e a maioria não tolera a sua arrogância, e os que são notáveis têm aversão à sua licenciosidade e malícia. Mas Menandro, com seus encantos, mostra-se sobretudo oportuno nos teatros, nas conversas, nos banquetes, para leitura,

854B ensinamento, representação teatral, que são as belezas comuns que a Hélade apresentou com a poesia, mostrando o que é e ainda qual é a destreza do discurso, passando por todos os assuntos com uma persuasão infalível, dominando o som inteiro e a significância da língua helênica. Pois verdadeiramente qual o valor de um homem educado ir ao teatro que não seja por Menandro? E quando os teatros ficam repletos de homens eruditos, quando uma personagem cômica é representada? E nos banquetes, qual outro é o mais justo, apropriado à mesa, a quem Dioniso cede um lugar? E entre filósofos e eruditos, tal como os pintores, quando cansam suas vistas, voltam-se

854C para as cores das flores e da grama verde, Menandro é um repouso daqueles esforços intensos e excessivos, tal como no prado florido, umbroso e cheio de ventos, acolhendo o seu pensamento.

4. “Porque a cidade produziu muitos e bons atores de comédia, neste tempo, só as comédias de Menandro contêm muitas frases espirituosas e graciosas, como que nascidas daquele mar, do qual nasceu Afrodite. Pelo contrário, as frases

de Aristófanes são cruéis e rudes, têm sabor azedo, ulcerativo e picante; eu ainda não sei em quais obras está a destreza frequentemente repetida por ele, em quais discursos ou personagens; sem dúvida, as imitações que ele faz tendem

854D ao pior; pois a sua astúcia não é conveniente ao cidadão, mas maliciosa; sua rusticidade não é simples, mas tola; sua comicidade não é divertida, mas ridícula, e o seu amor não é gracioso, mas licencioso. Pois este homem parece que não compôs sua poesia para alguém sensato, mas suas palavras vergonhosas e insolentes são para os licenciosos, e suas blasfêmias e crueldades são para os invejosos e maliciosos. ”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES E TRADUÇÕES:

- Aristófanes (1989, 2ª ed.). *A Paz*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra.
- Aristófanes (2000). *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo.
- Aristófanes (1987). *As Nuvens*. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski, in: *Sócrates*. Nova Cultural.
- Aristófanes (1988). *As mulheres no Parlamento*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra.
- Aristófanes (1986). *As Rãs*. In: Eurípidés e Aristófanes. *Um drama satírico: O Ciclope e duas comédias: As Rãs e As Vespas*. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro.
- Aristófanes (1986). *As Vespas*. In: Eurípidés e Aristófanes. *Um drama satírico: O Ciclope e duas comédias: As Rãs e As Vespas*. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro.
- Aristófanes (2017). *Cavaleiros*. Tradução de Ana Maria César Pompeu e GEA. Edição bilíngue. Fortaleza.
- Aristófanes (1998). *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo.
- Aristófanes (2010). *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo.
- Aristófanes (2014). *Os Acarnenses*. In: Pompeu, Ana Maria César. *Dioniso matuto: Uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses para o cearensês*. Curitiba.
- Aristófanes (2017). *Cavaleiros*. Tradução de Ana Maria César Pompeu e GEA. Edição bilíngue. Fortaleza.

- Homero (2008). *Odisseia*. v. 3: Ítaca. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre.
- Petrônio (2008). *Satíricon*. Apresentação de Raymond Queneau. Tradução e posfácio Cláudio Aquati. São Paulo.
- Plutarch (2005). *How the Young Man Should Study Poetry. Moralia. Vol. I*. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (1936). *Isis and Osiris. Moralia. Vol. V*. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (2006). *Life of Alcibiades. Lives. Vol. IV*. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (2004). *Life of Alexander. Lives. Vol. VII*. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (2006). *Life of Cimon. Lives. Vol. II*. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (2004). *Life of Demosthenes. Lives. Vol. VII*. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (2002). *Life of Nicias. Lives. Vol. III*. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (2002). *Life of Pericles. Lives. Vol. III*. Translated by Bernadotte Perrin. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (1936). *Lives of the ten orators. Moralia X*. Translated by H.N. Fowler. Cambridge/ Massachusetts.
- Plutarch (2006). *Summary of comparison between Aristophanes and Menander compendium. Moralia X*. Translated by H.N. Fowler. Cambridge/ Massachusetts.
- Plutarch (1999). *Virtue and vice. Moralia. Vol. II*. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarch (2005). *Were the Athenians more famous in war or in wisdom?*

- Moralia. Vol. IV.* Translated by Frank C. Babbitt. Cambridge/Massachusetts/London.
- Plutarco (2015). *Como distinguir o bajulador do amigo*. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo.
- Plutarco (2015). *Da educação das crianças*. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo.
- Plutarque (2003). *Oeuvres morales : Comparaison d'Aristophane et de Menandre*. Livre XII. Texte établi et traduit par Guy Lanchenaud. Paris.
- Plutarque (2003). *Oeuvres morales : Propos de table*. Livres I-IX. 2 tomes. Texte établi et traduit par Françoise Frazier et Jean Sironelli. Paris.

ARTIGOS, CAPÍTULOS E LIVROS:

- Arnott, W. G. (1972), "From Aristophanes to Menander", *G&R* 19. 1: 65-80.
- Austin C. (1999), "From Cratinus to Menander", *QUCC* 63. 3: 37-48.
- Balme, M., Brown, P. (2001), *Menander. The plays and fragments*, Oxford.
- Beltrametti, A. (2000), "Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques", in Desclos, M.-L. (ed.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: 215-226.
- Blanchard A. (1997), "Destins de Ménandre", *Ktema* 22: 213-225.
- Casanova, A. (2010), "Fortuna e Carattere da Menandro a Plutarco", in: Frazier, F. et Leão, Delfim. *Tychè et Pronoia. La marche du monde selon Plutarque*. Coimbra, 239-250.
- Cohoon J. W. (1914), "Rhetorical studies in the arbitration scene of Menander's *Epitrepontes*", *TAPhA* 45: 141-230.

- Dickey E. (1995), “Forms of address and conversational language in Aristophanes and Menander”, *Mnemosyne* 48. 3: 257-271.
- Duarte, A. S. (2000), *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo.
- Duff, T. E (2008), “Models of Education in Plutarch”. *JHS* 128: 1-26.
- Duff, T. E. (1999), *Plutarch's Lives: Exploring Virtue and Vice*. Oxford.
- Geiger, J. (2002), “Quotation from Latin in Plutarch?”, *CQ*, 52.2: 632-634.
- Fantham, E. (1984), “Roman experience of Menander in the late Republic and early Empire”, *TAPhA* 114: 299-309.
- Furley, W. D. (2009), *Menander. Epitrepontes*, London.
- Garzya, A. (1959), “Menandro nel giudizio di tre retori del primo Imperio”, *RFIC* 87. 3: 237-252.
- Gianakaris, C. J. (1970), *Plutarch*. New York.
- Gilula, D. (1987), “Menander’s comedies best with dessert and wine (Plut. *Mor.* 712e)”, *Athenaeum* 65. 3-4: 511-516.
- Gigante, M. (1959), “Menandro e il messaggio di Aristofane”, *PP* 68: 237-252.
- Goldberg, S. M. (1980), *The making of Menander's comedy*. London.
- Gomme, A. W., Sandbach F. H. (1973), *Menander. A commentary*, Oxford.
- Heap, A. M. (2002), “The baby as hero? The role of the infant in Menander”, *BICS* 46: 77-129.
- Hunter, R. L. (reimpr. 1989), *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge.
- Iversen, P. A. (2001), “Coal and diamonds: Syriskos’ character in Menander’s *Epitrepontes*”, *AJPh* 122: 381-403.

- Jones, C. P. (1966), "Towards a Chronology of Plutarch's Works", *JRS* 54: 61-74.
- Katsouris A. G. (1975), *Linguistic and stylistic characterization. Tragedy and Menander*. Ioannina.
- Lloyd, M. (1992), *The agon of Euripides*. Oxford.
- Macua Martinez, E. (1997), "La caracterización lingüístico-estilística en Menandro", *Veleia* 14: 145-161.
- Moles, J. (1997), "Plutarch, Brutus and Brutus's Greek and Latin letters", in Mossman, J. *Plutarch and His Intellectual World*. Swansea: 141-168.
- Momigliano, A. (1993), *The Development of Greek Biography*. Massachusetts/ Cambridge/ London.
- Perusino F. (1995), "Menandro e il simpósio: nota al POxy. 3705", in *Atti del V Seminario Internazionale di papirologia*. Congedo: 151-157.
- Pompeu, A. M. C. (2014), *Dioniso matuto: Uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses para o cearensês*. Curitiba.
- Pretagostini, R. (1982), "Archiloco *salsa di Taso* negli Archiloci di Cratino (fr. 6K)", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* n. s. 11: 43-52.
- Russell, D. A. (1973), *Plutarch*. New York.
- Saetta-Cottone, R. (2001), "Aristophane: injure et comique", *Methodos* [En ligne], 1 | 2001, mis en ligne le 02 avril 2001, consulté le 05 février 2015. URL: <http://methodos.revues.org/143>; DOI : 10.4000/methodos.143
- Sandbach F. H. (1970), "Menander's manipulation of language for dramatic purposes", in *Ménandre*. Entretiens de la Fondation Hardt, 16. Genève: 113-143.
- Segal E. (2001), *The death of comedy*. Harvard.

- Silva, M. A. O. (2014), *Plutarco e Roma: o mundo grego no Império*. São Paulo.
- Silva, M. A. O. (2010), “*Quaestiones convivales*: a ordem do banquete em Plutarco”, in Cerqueira, F. V., Silva, M. A. O. (eds.), *Ensaio sobre Plutarco. Leituras Latino-Americanas*. Pelotas: 37-66.
- Silva M. F. (2007), “Crítica à retórica na comédia de Aristófanes”, in *Ensaio sobre Aristófanes*, Lisboa: 29-94.
- Silva M. F. (2009), “A fortuna de um autor chamado Menandro”, *Revista portuguesa de história do livro e da edição* 12. 24: 31-60.
- Webster T. B. L. (1974), *An introduction to Menander*. Manchester.
- Whitman, C. H. (1964), *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge – Massachusetts.
- Zagagi N. (1994), *The comedy of Menander. Convention, variation and originality*. London.
- Ziegler, K. (1951), “Plutarchos von Chaironeia”, *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, cols. 636-962.

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE DE AUTORES E PASSOS CITADOS

- Agatão - 23
- Alexis - 36 n. 32
- Anaxágoras - 32, 33
- Antidamante - 58 n. 69
- Antifonte
1. 13 - 50 n. 53
- Aquati, C. - 65 n. 73
- Aristófanes - 12, 13, 15-34, 35 n.
28, 36, 36 n. 31, 37, 37 nn.
34-35, 38, 38 n. 36, 39, 39 n.
38, 41, 42, 43, 43 n. 46, 44
n. 48, 45, 46 n. 51, 61, 62,
67-89
- Acarnenses* - 17, 20, 21, 25, 25
n. 10, 26
497-508 - 22
503 - 72 n. 89
606 - 17
1110 - 17, 86 n. 9
1118-1128 - 19
1125 - 18, 86 n. 10
1126 - 18
- Agricultores* - 67, 68
- Assembleia de Mulheres* - 20, 23,
25 n. 10, 28
77 - 15
- Aves* - 20, 23, 25 n. 10, 27
639-640 - 68 n. 78
1296 - 73 n. 90
- Babilónios* - 21 n. 6
- Cavaleiros* - 15, 16, 20, 24, 25,
25 n. 10, 26, 31, 32, 33, 68
n. 77
358 - 68 n. 77
382 - 70 n. 86
437 - 16, 85 n. 4
454 - 16, 17, 86 n. 5
507-517 - 24
1274-1289 - 32
- Fragmentos
71 K.-A. - 69 n. 85
102 K.-A. - 68 n. 79
462 K.-A. - 72 n. 88
629 K.-A. - 86 n. 6
661 K.-A. - 86 n. 7
- Gerytades* - 35, 35 n. 29
Fr. 156. 4, 6 K.-A. - 36 n. 29
Fr. 156. 8-10 K.-A. - 36 n. 29
- Lisístrata* - 20, 23, 25 n. 10, 27
1138-1140 - 67 n. 76
- Nuvens* - 20, 23, 25 n. 10, 26
520-524 - 38 n. 36
524 - 37 n. 35
1353-1372 - 43 n. 47
- Paz* - 16, 20, 23, 25 n. 10, 27
758 - 15
- Pluto* - 20, 23, 25 n. 10, 28
- Rãs* - 20, 23, 25 n. 10, 27, 36, 36
n. 30, 39 n. 39, 40
686-687 - 44 n. 48

- 772 - 56
 814-829 - 37 n. 33
 948-950 - 40
 1004 - 36 n. 30
 1054-1055 - 44 n. 48
 1058-1062 - 40
 1301-1303 - 39 n. 39
 1425 - 69 n. 82
 1432-1433 - 69 n. 83
Tesmoforiantes / Tesmofórias -
 20, 23, 25 n. 10, 27
 170 - 38 n. 37
 387 - 17
 455 - 17
 456 - 17
 545 - 86 n. 8
Vespas - 15, 16, 20, 23, 25, 25 n.
 10, 27, 49
 44-47 - 69 n. 81
 66 - 37 n. 35
 1029-1035 - 16
 1035 - 15
 1177 - 15
 Aristófanos de Bizâncio - 36 n. 32,
 78 n. 93
 Aristóteles - 28, 29, 30, 31, 36 n.
 32, 39 n. 38, 81, 87
Categorias
 13a 25 sqq. - 87 n. 11
Constituição dos Atenenses
 52. 1 - 55-56
Poética - 31
 1448a 16 - 30
 1448b - 31
 1449a 31 - 30
 1454b 25 - 58 n. 69
Retórica
 1405b 35 - 38 n. 37
 1406b 5 - 38 n. 37
 1419b 8 - 29
 Arquíloco - 26, 35 n. 28
 Fr. 324 - 26
 Ateneu
 537d - 43 n. 47
 Aulo Gélio
Noites áticas
 17. 4. 4 - 42 n. 45
 Beltrametti, A. - 25, 25 nn. 11, 13,
 26 n. 14
 Blanchard, A. - 39 n. 38
 Brandão, J. S. - 16
 Cárcino - 58 n. 69
 Casanova, A. - 82
 Cerqueira, F. V. - 76 n. 92
 Cícero - 66
 Cinésias - 36 n. 29
 Cratino - 35, 35 n. 28
Arquílocos - 35, 35 n. 28
 Demóstenes
 21. 149 - 57 n. 67
 Dickey, E. - 40 n. 40
 Duarte, A. - 20 n. 5, 27
 Duff, T. E. - 66, 71 n. 87
 Êsquilo - 27, 28, 36, 36 nn. 30, 31,
 37 n. 33, 39 n. 39, 40, 44 n.
 48, 61, 69 n. 83

- Ésquines
 2. 11 - 50 n. 53
- Êupolis - 67
- Eurípides - 17, 21, 22, 23, 27, 28,
 36, 36 n. 31, 37 n. 33, 39 n.
 39, 40, 44 n. 50, 46 n. 51, 60
 n. 70, 61, 71
- Álope* - 58 n. 68
- Andrómaca* - 54 n. 60
- Ifigénia entre os Tauros* - 60 n. 70
- Íon
 328 - 57 n. 66
- Orestes
 1429 - 57 n. 66
- Télefo* - 54 n. 60
- Ferécrites
Crapátalos - 36, 36 n. 30
 Fr. 86 K.-A. - 36 n. 30
 Fr. 100 K.-A. - 36 n. 30
- Fowler, H. N. - 17 n. 4, 85 n. 1
- Frínico (cómico) - 67
- Furley, W. D. - 56 n. 63, 58 n. 68,
 59, 60
- Geiger, J. - 63 n. 72
- Gianakaris, C. J. - 64
- Gilula, D. - 61
- Goethe, J. W. - 83
- Gomme, A. W. - 50, 55 n. 61
- Heap, A. M. - 51 n. 55
- Heródoto - 47
- Hesíodo - 44 n. 48
- Homero - 28, 36 n. 32, 44 n. 48
- Iliada*
 5. 81 - 57 n. 66
9. 443 - 29
11. 484 - 57 n. 66
17. 460 - 57 n. 66
- Odiseia*
 13. 291-299 - 29
- Iversen, P. A. - 48, 48 n. 52
- Jones, C. P. - 77
- Katsouris, A. G. - 41 n. 42
- Lâmprias - 77
- Lísias
 9. 3 - 50 n. 53
 13. 4 - 50 n. 53
- Lloyd, M. - 46 n. 51
- Macua Martínez, E. - 41 n. 42
- Máximo Planudes - 77
- Meleto - 36 n. 29, 39 n. 39
- Menandro - 12, 13, 15, 19, 24, 33,
 35-62, 73-89
- Arbitragem (Epitrepontes)* - 45-
 61
 127-131 - 49
 134-135 - 49
 222 - 47
 229-230 - 48
 237 - 47
 240 - 50 n. 53
 240-241 - 50
 240-292 - 49
 241 - 50
 242-247 - 50
 250-257 - 50
 251 - 50
 252 - 50, 51

252-253 - 50 n. 54	309-313 - 55
253 - 51	313-314 - 56
253-254 - 50	315-316 - 56
254-255 - 51	317 - 53, 56
257 - 50	317-319 - 56
257-270 - 51	319 - 56
260 - 51	320 - 57
261 - 51	320-325 - 57
262 - 52	321 - 57
263-264 - 52	323 - 57
265 - 52	325-333 - 57
270-275 - 52	325-337 - 45 n. 50
275 - 52	334-346 - 59
275-279 - 52	336 - 59
276-277 - 53	346-351 - 60
277-279 - 53	347 - 60
280 - 53 n. 58	352 - 60
280-286 - 53	359 - 51 n. 55
281 - 53 n. 58	1123-1126 - 45 n. 50
282 - 53 n. 58	Fragmentos
284 - 51 n. 55, 53	Fr. 83 K.-A. - 78 n. 93
286 - 53 n. 58	Fr. 751 Körte - 74 n. 91
287-292 - 53	<i>Mulher de Samos</i>
290 - 51 n. 55	54 sqq. - 52 n. 56
292 - 53 n. 58	<i>Perikeiromene</i> - 60 n. 70
293-352 - 54	Moles, J. - 66, 66 n. 74
296-297 - 54	Momigliano, A. - 73
297-298 - 54	Museu - 44 n. 48
299-301 - 55	Olson, S. D. - 26 n. 15
303-304 - 54	Orfeu - 44 n. 48
304-305 - 55	Perusino, F. - 43 n. 47
304-307 - 55	Plauto - 12
306-307 - 56	<i>Epídico</i> - 60 n. 70

- Platão - 71, 75, 82
Banquete - 71
 175e - 82
- Plutarco - *passim*
Alcibiades
 1. 7 - 69
 17. 2-3 - 69
Alexandre
 17 - 73
 17. 7 - 74
António
 70. 1 - 70
Címon
 16. 8 - 67
Demétrio
 12. 1 - 70
Demóstenes
 2. 4 - 64
 2. 2-4 - 64
Moralia - 35, 61
 30D - 72
 71D - 72
 347E-F- 74
 379A-B- 75
 531B - 76
 673B - 43, 75
 710C - 71
 712B - 43, 78
 712C - 41 n. 41
 712D - 76
 716D-E - 80 n. 94
 843F - 73
 853A - 35
 853B - 37, 38, 79
 853B-C- 15
 853C - 19, 39
 853D - 19
 853C-F - 19
 853D - 40, 80
 853D 2 - 41
 853E - 41
 853F - 81
 854A - 25, 79
 854B - 45, 82
 854B-C - 43, 81
 854C - 82
 854C 4 - 35 n. 28
 854D - 83
Nícias
 4. 7 - 68
 7. 3-4 - 68
Péricles
 26. 4 - 69
Petrônio
 1. 4 - 65
 Pompeu, A. M. - 31 n. 25
 Pretagostini, R. - 35 n. 28
 Russell, D. A. - 65
 Saetta-Cottone, R. - 32
 Sandbach, F. H. - 41 n. 42, 50, 55
 n. 61
 Sanírion - 36 n. 29
 Schüller, D. - 30 n. 21
 Silva, M. A. O. - 66 n. 75, 76 n.
 92, 85 n. 1
 Silva, M. F. - 42 n. 45, 46 n. 51

Sócrates - 23, 26

Sófocles - 28, 36 n. 31

 Ájax

 40 - 57 n. 66

Tiro - 58 n. 69

Stephanus - 77

Teleclides - 67

Teofrasto - 36 n. 32

Caracteres - 38 n. 36

 8. 8 - 38 n. 36

 11. 3 - 38 n. 36

 14. 4 - 38 n. 36

 30. 9 - 53 n. 59

Terêncio - 12

Tucídides

 1. 116-117 - 69 n. 84

 1. 142 - 70

Vita Euripidis

POxy 1176, fr. 39, col. 19 - 43
 n. 47

Webster, T. B. L. - 41 n. 42

Whitman, C. H. - 25, 25 n. 9, 27,
 27 n. 16, 28, 28 n. 17, 29, 29
 nn. 18-20, 30, 30 n. 23, 31 n.
 24

Wieland, C. M. - 83

Ziegler, K. - 83, 83 n. 95

VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO AUTORES
GREGOS E LATINOS – SÉRIE TEXTOS GREGOS

1. Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho: *Plutarco. Vidas Paralelas – Teseu e Rómulo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
2. Delfim F. Leão: *Plutarco. Obras Morais – O banquete dos Sete Sábios*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
3. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Banquete, Apologia de Sócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
4. Carlos de Jesus, José Luís Brandão, Martinho Soares, Rodolfo Lopes: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete I – Livros I-IV*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
5. Ália Rodrigues, Ana Elias Pinheiro, Ândrea Seiça, Carlos de Jesus, José Ribeiro Ferreira: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete II – Livros V-IX*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
6. Joaquim Pinheiro: *Plutarco. Obras Morais – Da Educação das Crianças*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
7. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).
8. Carlos de Jesus: *Plutarco. Obras Morais – Diálogo sobre o Amor, Relatos de Amor*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).
9. Ana Maria Guedes Ferreira e Ália Rosa Conceição Rodrigues: *Plutarco. Vidas Paralelas – Péricles e Fábio Máximo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

10. Paula Barata Dias: *Plutarco. Obras Morais - Como Distinguir um Adulador de um Amigo, Como Retirar Benefício dos Inimigos, Acerca do Número Excessivo de Amigos*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
11. Bernardo Mota: *Plutarco. Obras Morais - Sobre a Face Visível no Orbe da Lua*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
12. J. A. Segurado e Campos: *Licurgo. Oração Contra Leócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH /CEC, 2010).
13. Carmen Soares e Roosevelt Rocha: *Plutarco. Obras Morais - Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
14. José Luís Lopes Brandão: *Plutarco. Vidas de Galba e Otão*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
15. Marta Várzeas: *Plutarco. Vidas de Demóstenes e Cícero*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
16. Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues: *Plutarco. Vidas de Alcibíades e Coriolano*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
17. Glória Onelley e Ana Lúcia Curado: *Apolodoro. Contra Neera. [Demóstenes] 59*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
18. Rodolfo Lopes: *Platão. Timeu-Critias*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
19. Pedro Ribeiro Martins: *Pseudo-Xenofonte. A Constituição dos Atenienses*. Tradução do grego, introdução, notas e índices (Coimbra, CECH, 2011).
20. Delfim F. Leão e José Luís L. Brandão: *Plutarco. Vidas de Sólon e Públicola*. Tradução do grego, introdução, notas e índices (Coimbra, CECH, 2012).

21. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata I*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
22. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata II*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
23. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata III*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
24. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata IV*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
25. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata V*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
26. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VI*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
27. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VII*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
28. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VIII*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
29. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata IX*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
30. Reina Marisol Troca Pereira: *Hiérocles e Filágrio. Philogelos (O Gracejador)*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
31. J. A. Segurado e Campos: *Iseu. Discursos. VI. A herança de Filoctémon*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
32. Nelson Henrique da Silva Ferreira: *Aesopica: a fábula esópica e a tradição fabular grega*. Estudo, tradução do grego e notas. (Coimbra, CECH/IUC, 2013).

33. Carlos A. Martins de Jesus: *Baquíledes. Odes e Fragmentos*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
34. Alessandra Jonas Neves de Oliveira: *Eurípides. Helena*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
35. Maria de Fátima Silva: *Aristófanes. Rãs*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
36. Nuno Simões Rodrigues: *Eurípides. Ifigénia entre os tauros*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
37. Aldo Dinucci & Alfredo Julien: *Epicteto. Encheiridion*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
38. Maria de Fátima Silva: *Teofrasto. Caracteres*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
39. Maria de Fátima Silva: *Aristófanes. O Dinheiro*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).
40. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia Grega, Epigramas Ecífrásticos (Livros II e III)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).
41. Reina Marisol Troca Pereira: *Parténio. Sofrimentos de Amor*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).

42. Marta Várzeas: *Dionísio Longino. Do Sublime*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).
43. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia Grega. A Musa dos Rapazes (livro XII)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
44. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia Grega. Apêndice de Planudes (livro XVI)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).
45. Ana Maria César Pompeu, Maria Aparecida de Oliveira Silva & Maria de Fátima Silva: *Plutarco. Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).

(Página deixada propositadamente em branco)

Este volume apresenta uma tradução portuguesa do texto de Plutarco, *Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro*. Além de alguma anotação, o livro integra também estudos referentes aos três autores envolvidos: os dois comediógrafos e o próprio Plutarco na sua reflexão sobre a poesia cômica. Trata-se, no conjunto, de uma primeira recepção crítica, dentro da própria Antiguidade, de autores de referência no mundo da comédia grega nos seus dois estádios mais específicos, a *Archaia* e a *Nea*.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



C
E C H

CENTRO DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

• U



C •

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U