

TIPOS CIDADINOS NOS ACARNENSES DE ARISTÓFANES^{*}

Maria de Fátima Sousa e Silva^{**}

Resumo:

*Na comédia antiga, desde a peça mais antiga que conservamos, determinados tipos cômicos vão-se fixando dentro de uma convenção permanente. Todos eles são, nesta velha fase da comédia, figuras de alcance político. Assim, em **Acarnenses**, Aristófanês explora o embaixador (Teoro), o poeta (Eurípides), o general (Lâmaco) e o sicofanta (Nícarco), personagens, sem dúvida, em evidência na Atenas do momento. Uma leitura do texto permite verificar a estratégia literária que obedece também a uma estrutura convencional. Mas sob a rigidez dos modelos e processos, o poeta não deixa de ser eficaz e inovador na definição destes retratos.*

Palavras-chave: Aristófanês; personagens cômicas; ataque pessoal; representação.

ATHENIAN PEOPLE IN ARISTOPHANES' *ACHARNIANS*

Abstract: *In ancient comedy, from the oldest play we preserve, conventional types are established. All of them are figures with a 'political' significance. Then, in **Acharnians**, Aristophanes explores the ambassador (Theoros), the poet (Euripides), the general (Lamachos) and the sycophant (Nearchos), personalities of first plan in Athens at the time. Reading the text, we can perceive the literary strategy and the conventional structure. But, besides the conventionality of the models, the poet is always able to innovate.*

Keywords: Aristophanes; comic figures; personal attack; performance.

* Recebido em 20/10/2014 e aceito em 18/12/2014.

** Professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

De uma fase ainda embrionária na carreira dramática de Aristófanes, os **Acarnenses** exploram já as potencialidades de uma galeria de figuras de sentido social, colhidas do mundo concreto que cercava a produção de 425 a. C., como funcionam também de ensaio para desenvolvimentos futuros. Um elenco sintético dos caracteres de natureza urbana reúne o embaixador, Eurípides o poeta, Lâmaco o militar¹ e o sicofanta, num percurso abrangente de espaços e de universos: do mundo da política externa de Atenas, para a realidade do conflito armado que mobilizava a Grécia inteira, até à ágora, coração da vida comercial e financeira da cidade de Palas, passando pelo mais popular e controverso dos poetas trágicos do momento. A abordagem dessas figuras implica também, como metodologia, a oscilação entre um sentido tópico, focalizado sobre um modelo geral, e a individualidade de casos particulares. Se Eurípides e Lâmaco são, em si mesmos, paradigmas concretos dos agentes de dois fenômenos relevantes na sociedade envolvente – o êxito da produção trágica e o processo militar em curso –, as personagens do embaixador e do sicofanta pressupõem uma evolução, de um grande plano que define grupos em geral, para a exemplificação direta, na individualidade de Teoro,² embaixador de Atenas na Trácia, ou de Nícarco,³ o sicofanta.

Por trás da atualidade e “realismo” das figuras colhidas no cotidiano imediato da Atenas democrática, Aristófanes exibe uma estratégia de desenho da personagem e de movimento cênico em que cada novo episódio assenta, sobre o qual constrói variantes expressivas e adequadas à natureza de cada caso específico. São claras as diferentes fases por que se desenvolve esse tipo de cena. A enquadrar cada episódio há um preâmbulo em que, através de uns tantos epítetos ou elementos genéricos de caracterização, se cria a expectativa sobre a entrada iminente da figura central. Tanto mais eficaz a sua vinda retardada que, apesar de prevista, não deixa de causar, mesmo em quem a anunciou, uma surpresa aparatosa; em cena, o espanto exprime-se em exclamações sonoras e adequadas a cada situação particular, de modo a estimular a reação do público através de uma espécie de legendagem sonora. Após a entrada da figura central, saudada com aparato, o desenvolvimento da cena passa pelo aprofundamento do tipo em causa, desenhado em traços sóbrios, mas expressivos – os mesmos que a opinião pública generalizou da realidade com que convive –, sobre os quais a insistência num vocabulário preciso, repetidamente usado, capta a atenção. Como instrumentos dramáticos do desenho de um perfil, traje e linguagem

estabelecem uma dualidade harmônica e coerente. Por fim, comicamente rica é também a saída de cena da personagem titular destes momentos, rodeada de efeitos que obedecem a um crescendo. A solidez que faz do conjunto um produto articulado depende da permanência em cena do protagonista, de todos eles invariável interlocutor. Vamos seguir os trâmites deste esquema singelo na análise dos tipos citadinos em **Acarnenses**, numa tentativa de pôr à prova a eficácia de um verdadeiro gênio, capaz de trazer novidade e riqueza a uma trama convencional, elementar e repetitiva. Ao mesmo tempo, detectamos no jovem Aristófanes do início de carreira o papel de um cronista competente da Atenas do seu tempo.

É duplo o anúncio da entrada do primeiro embaixador, com a proclamação formal do arauto, primeiro, seguida do comentário, expresso, de um “cidadão modelo”, Diceópolis, como porta-voz de toda a comunidade (vv. 61-63). No seu laconismo, a legendagem é clara: “Detesto esses embaixadores, com as suas pavonadas e fanfarrônicas”. Este último atributo (*alazonemata*), lançado como um cartão de visita sobre toda a classe, irá constituir uma das imagens de marca da personagem, nunca por demais repetida (vv. 87, 109), numa alusão a todos os traços do retrato: truques de sedução e mentira, aparato da apresentação, encarecimento artificial do sucesso da missão. Tão conveniente lhe é o epíteto de *alazon*, que a sua substituição ao cargo desempenhado se faz por sinonímia; assim, quando adiante o arauto anuncia a entrada de Teoro, desta vez uma encarnação concreta do modelo, a *presbys* “embaixador”, Diceópolis substitui um simples *alazon* (vv. 134-135), certo do entendimento geral que obtém sobre uma personagem em evidência na altura. Está preparada a aparição do sujeito, agora estrondosamente saudada (v. 64): com uma exclamação sonora de surpresa (*babaiax*), seguida do nome de Ecbátana⁴ a intuir luxos do Oriente, e o reparo final – “que pose” – a assinalar o requinte do traje e da aparência.

Não menos conseguida é a entrada de Eurípides, uma espécie de excursão literário no fluir, sobretudo político, da intriga. O poeta vem à memória de Diceópolis como mestre em despertar piedade,⁵ com a sua arte sofisticada de reforçar o poder persuasivo de um discurso com o impacto visual do traje que melhor convém ao orador (vv. 383-384). É, portanto, o criador de “efeitos especiais” em cena, para impressionar e causar dó, que o episódio irá valorizar.⁶ Desta vez, porém, não basta uma proclamação ou a exclamação enfática de surpresa para preparar a entrada dessa figura majestosa. Aristófanes vale-se de uma espécie de prolepse dramática, fazendo

anteceder a chegada do poeta da vinda de um criado, sua imagem fiel.⁷ Do patrão, este servo herdou a sublimidade intelectual do discurso. À pergunta banal que se coloca ao *pais* que abre a porta de qualquer casa ateniense – “o teu patrão está?” –, na mansão do poeta o interpelado responde com um sutil “está e não está”, imitando-lhe a sofisticação da linguagem⁸ e também da atitude; porque, afinal, fisicamente está, apesar de em espírito andar por fora à procura de inspiração (vv. 395-401). O exótico da personagem ainda oculta antecipa-se também numa pose que se anuncia: em plena atividade de composição – como antes o embaixador na prestação de contas no final de uma missão –, o poeta está “de pés no ar”, o que ocultas razões justificam, a compor uma tragédia. Talvez os espectadores mais avisados lhe adivinhem a intenção, que será, no entanto, adiante esclarecida: trata-se de praticar a *mimesis*, que recomenda a conformação entre o profissional e a obra criada. São, portanto, o distanciamento que protege o gênio, seguido da revelação de uma intimidade inimaginável, as condições que marcam a vinda de um intelectual nova vaga, como Eurípidés.

O sicofanta (v. 818) aparece sem qualquer anúncio prévio, talvez porque onde haja um mercado e se proceda a um negócio, a sua vinda é uma inevitabilidade. Assim acontece em pleno ato de compra e venda entre Diceópolis e o Megarense, como no momento de troca de produtos, em que o Beócio, como contrapartida dos petiscos que trouxe ao mercado de Atenas, pretende levar para casa um sicofanta, o mais representativo dos *souvenirs* locais (vv. 904-907). Também neste caso a duplicação da figura segue o mesmo caminho praticado entre o embaixador e Teoro, do geral para o particular: ao sicofanta anônimo, segue-se Nicarco, um exemplar puro-sangue da classe, “um potezinho de peçonha” (v. 909). A esse tipo social de que Atenas detém o exclusivo, é aposta uma marca inconfundível, expressa pela competência que é a sua razão de existir, a “delação” (vv. 819, 823, 824, 826, 827, 908, 912, 914, 917, 938), inscrita na própria designação profissional do sicofanta, “delator do figo” (vv. 825, 828, 840), ou seja, do mercado negro de produtos alimentares, logo entendido como o delator em geral. Ao simples “vou denunciar estas mercadorias, e a ti também” (vv. 820-821), o Megarense identifica a pior pecha para a cidade e para os seus comerciantes (cf. v. 829).⁹ Na hierarquia fiscalizadora dos mercados, os sicofantas disputam o espaço dos agorânomos, apesar de tudo aceites como garantia do cumprimento das regras comerciais e como agentes da ordem pública. No mercado privado que estabeleceu com regras da sua própria

iniciativa, Diceópolis consente e recorre aos agorónomos, para a expulsão dos indesejáveis sicofantas (vv. 824-825, cf. vv. 839-840). Pretende assim livrar-se – com sucesso precário, no entanto – dessa raça de “macacões cheios de manhas” (v. 907) que Atenas, de bom grado, exportaria.

Reservamos para o final a entrada do militar, pela importância que lhe é dada numa peça que se centra sobre a polémica opção entre guerra e paz. Porque encarna a representação dos que desejam a guerra ou nela prosperam, a Lâmaco é consentida uma dupla entrada: como herói entusiasta do combate primeiro, como vítima desse mesmo entusiasmo e dos sofrimentos no campo de batalha depois. Compete desta vez a um semicoro, representativo da quota social que deseja a guerra, apelar a Lâmaco e antecipar-lhe a apresentação (vv. 566-571; MACDOWELL, 1995, p. 68-71). Ainda que o nome corresponda a uma personagem real, não deixa de ser uma feliz coincidência que ele – Lâ-maco (*mache*, “luta”)¹⁰ – o fadado para um destino. O tom da apresentação não pode deixar de conter, neste caso, um sabor épico, como o mais evocativo da experiência de guerra. “De olhos faiscantes” (v. 566), o Lâmaco cômico exhibe o seu “penacho de Górgona” (v. 567) a marca idiossincrática de quem, com o elmo que usa, inspira terror.¹¹ Na fusão dos seus dois elementos – a Górgona e o penacho –, este composto antecipa o que são as armas, escudo e elmo, que irão caracterizar o guerreiro-tipo que é Lâmaco em toda a cena (vv. 574, 575, 582, 586). Independentemente da patente militar do verdadeiro Lâmaco na altura da peça (OLSON, 2002, p. 221-222), trata-se de um cidadão que alinha nas fileiras dos taxiarcos, generais ou das tropas de assalto (vv. 569-570)¹², membros de uma classe prestigiada numa cidade em guerra.

À imponente entrada comicamente majestosa de um herói em potência, corresponde a futura vinda do combatente ferido. Já Homero tinha registrado o sofrimento dos combatentes atingidos em plena luta, e essa é uma fonte de inspiração que subjaz à aventura do Lâmaco cômico. Antes de lhe ouvirmos os lamentos, é do mensageiro que vêm os apelos aos preparativos de urgência médica (vv. 1175-1177): água, ligaduras, pomada, compressas. Como o velho Eurípilo (*Ilíada* XI, vv. 809-813, 829-832), Lâmaco irá regressar coxo. Apenas os seus gemidos serão um estímulo à gargalhada geral, porque desmentidos pela narrativa anterior do mensageiro (vv. 1178-1188); antes que os adversários sequer o pudessem defrontar, já o nosso herói torcia o pé, simplesmente ao saltar uma vala no campo e ao esbarrar numa estaca. Uma pedra veio dar um contributo ao sofrimento (cf.

Íliada V, vv. 580-586), não porque lha tivesse arremessado um inimigo, mas porque, na queda, foi ele próprio ao encontro dela, partindo a cabeça. Por fim, ao ver quebrada a pluma de valentão de encontro às pedras duras do chão árido da Ática, o nosso guerreiro desatou em lamentos dignos de qualquer verdadeiro herói. Mas só no sofrimento ele compete com os seus modelos; porque nas causas que o justificam não passa de um idiota, apalhado nas ocorrências de um cotidiano anônimo, que nem ao campo de batalha chega a ir. Com a figura do Lâmaco de **Acarnenses**, estamos diante do primeiro exemplar de “soldado fanfarrão”, tipo de grande sucesso em toda a comédia antiga, grega e latina.

Se a preparação é cuidada, a verdadeira aparição desse tipo de figuras paradigmáticas há de ser a sua confirmação dilatada. A aparição do embaixador ateniense à Pérsia (vv. 65 sqq.), como também a de Teoro à Trácia (vv. 134 sqq.), processa-se de imediato, com pompa e circunstância sem dúvida, mas abrindo, sem demoras, espaço ao relato da missão. A técnica é semelhante nas duas cenas: a quebrar a *rhexis* dos dois embaixadores, Diceópolis intromete, à parte, comentários denunciadores dos vícios da classe, sob a aparência tênue de rigor e competência. É um tópico primordial o salário chorudo que estes servidores do Estado auferem, o que justifica o prolongamento incompreensível das missões (vv. 65-67, 136-137). Mas não se ficam por aí as benesses do cargo; à atividade diplomática a opinião pública associa conforto nas deslocações, recepções e banquetes aparatosos, em ambiente de luxo requintado (vv. 68-71, 73-75, 141). Contabilizado o dispêndio que a diplomacia representa para os cofres do Estado, impõe-se naturalmente avaliar a importância proporcional dos resultados. Essa é uma análise desfalcada de provas, porque todo o processo ocorre a uma distância inacessível. Atenas tem, por isso, de confiar na palavra dos seus mandatários e nas provas que os mesmos lhe apresentam e que escapam ao controle direto da cidade. Uma legenda parece constante aos olhos do comum dos cidadãos, a rotular esta custosa e permanente atividade: fraude. Se parecem falsos os pormenores sem importância – o serviço de bois inteiros assados no forno como prova de consideração, da parte do rei persa, pelos seus convidados gregos (vv. 85-86), ou o entusiasmo gritante da corte trácia por uma aliança íntima com o povo ateniense (vv. 142-147) –, não o são menos os resultados obtidos, que o primeiro embaixador comprova com a presença de Pseudártabas, e o segundo com a do exército dos Odomantos. Sobre a questão do ouro persa, apesar do esforço do embaixador

por descortinar nas palavras do emissário do rei uma promessa, a verdadeira mensagem é de recusa (vv. 98-109); quanto aos Odomantos, o exército mais belicoso da Trácia, é óbvio que vêm não para apoiar os interesses de Atenas, mas sobretudo dispostos a extorquir vencimentos avultados e até uns tristes alhos da sacola de um pobre cidadão (vv. 149-156, 159-165).

A saída de cena, que delimita com clareza o episódio, tem nos dois casos uma execução diversa, que registra o acréscimo de desespero dos contribuintes; enquanto no primeiro, o emissário persa é convidado, como hóspede do Estado, para uma recepção no Pritaneu (vv. 124-125),¹³ no segundo a assembleia é interrompida e adiada pelo registro de uma gota de chuva (vv. 169-173), como se só os deuses pudessem trazer à angústia dos Atenienses uma intervenção salvadora.

Mais sofisticada e dramaticamente exuberante é a entrada em cena de Eurípides, sobre o *ekkyklema* (PICKARD-CAMBRIDGE, 1956, p.100-122; ARNOTT, 1962, p. 78-88; TAPLIN, 1977, p. 442 sq.; DEARDEN, 1976, p. 50-74; DALE, 1969, p. 259-271; HOURMOUZIADES, 1965, p. 93-108) rodeado dos instrumentos da sua arte, um guarda-roupa bem fornecido de andrajos. Esta criatura que “é trazida”, como divina aparição, no papel de alguém a quem falta tempo para os gestos do dia a dia comezinho de qualquer mortal (vv. 402-408), transfere a cena para um plano distante e abstrato, num esforço semelhante ao que coloca, em **Nuvens**, um Sócrates meditando num cesto elevado, ou, numa concepção paralela, o Ágaton de **Tesmofórias**, um gênio poético à *la page*, à entrada da sua mansão.¹⁴

Em vez do à parte, é agora o diálogo que se instala entre o poeta e o visitante, ao mesmo tempo que a surpresa e as dúvidas deixam de se exprimir por comentários, para passar a formular-se por perguntas diretas. Eurípides não é levado a exprimir, numa *rhexis*, qualquer posição ou plano. A mensagem que lhe é confiada veicula um certo tipo de criação, que obedece à *mimesis*, que, antes de explicada, se exemplifica numa imagem expressiva: a do poeta que compõe de pés no ar (vv. 412-413). A face que o quadro valoriza é a do poeta “realista”, autor de coxos e mendigos (cf. *Ra*. 846), pela própria condição apelativos à piedade. Mas à insistência ou preferência por esse tipo de mitos, dentro dos que a tradição lhe oferecia, Eurípides associou, por excesso de caracterização e de efeitos de cena, um apelo particularmente visual. Trata-se, primeiro, de identificar o traje certo, para as necessidades de Diceópolis, num guarda-roupa de farrapos perso-

nalizados: “os farrapos de uma peça já antiga” (v. 415), para lembrar que, de há muito, entre 438 a. C., data do **Télefo**¹⁵ que se pretende parodiar, e 425, o ano da caricatura de **Acarnenses**, Eurípides enveredou por esta preferência, em que insiste, num aperfeiçoamento permanente. O catálogo dos “heróis esfarrapados” é longo, como a passagem em revista de um guarda-roupa farto documenta:¹⁶ Eneu,¹⁷ “o velhinho desgraçado” (vv. 418-419), Fénix,¹⁸ “o cego” (v. 421), Filoctetes,¹⁹ “o mendigo” (v. 424), Belerofonte,²⁰ “o coxo” (vv. 426-427), além de Tiestes²¹ e Ino²² (vv. 433-434). Nenhum, porém, tão impressionante como esse popular Télefo,²³ o cúmulo do efeito desejado, “coxo, pedincha, palavroso, danado para falar” (vv. 428-430). A idade, associada à debilidade ou deficiência física, cumuladas pela miséria, em conflito com o estatuto de soberano, dão, da imagem trágica da efemeridade humana, um quadro lancinante. Dentro da coerência dramática que o Ésquilo cômico havia de consagrar em **Rãs** (vv. 1058-1061) – “força é, quando estão em causa grandes sentenças e pensamentos elevados, forjar palavras ao mesmo nível. Além de que é natural que semideuses se sirvam de uma linguagem mais elevada. Porque também os trajos que usam são bem mais imponentes do que os que nós usamos” –, este exterior de miséria coincide com as longas *rheseis*, em tom de súplica, que necessitam de um apoio visual para se tornarem mais convincentes; além, naturalmente, da conveniência que têm com o caráter de quem as profere. Identificada a experiência e a qualificação do primeiro dos artistas capazes de despertar piedade, a cena envereda pela representação de um exemplar palpável, em paralelo com a função que Pseudártabas ou os Odomantos desempenharam relativamente à competência de um embaixador. Só que, desta vez, o modelo é criado em cena, diante do público, porque se trata de reconstituir um momento do **Télefo** de Eurípides, e de recriar a figura do mais mendigo dos seus mendigos no herói de comédia, Diceópolis. A criação faz-se do exterior para o interior; primeiro vestem-se os farrapos (vv. 432-436) e depois, um a um, todos os acessórios – e são inúmeros – que vão bem com essa primeira opção: o barrete frígio (vv. 438-439), que torna o mendigo num estrangeiro, o bastão (v. 448), e depois uma multiplicidade de outros pormenores mais ou menos inúteis, mas reconhecidamente sugestivos na criação de um conjunto que toca as raias do barroco, a ponto de quase esvaziar, de uma força consistente e íntima, a personagem (vv. 451, 455): o cesto bem chamuscado (v. 453), a escudela esbeçada (v. 459), a panelinha com uma esponja dentro (v. 463), umas folhas de couve para forrar o cesto

(v. 469), como primeiros recursos de um viajante miserável e enfermo. Dos acessórios, mais do que da essência profunda da personagem, depende – como o próprio Eurípidés reconhece (vv. 464, 470) – a sustentação da peça.

O vestir da personagem não apenas impressiona o público, como ajuda o ator a interiorizar os contornos da figura que assume. Assim Diceópolis, que se apronta para desempenhar o seu papel, vai espontaneamente repetindo frases do seu modelo (cf. vv. 440-441 = fr. 698 Kannicht, v. 446 = fr. 707 K, v. 454 = fr. 717 K, v. 472 = fr. 568 K) e desenvolvendo uma verve correspondente ao “pedincha” de que reveste os traços (v. 447). Os pedidos do visitante são formulados em claro crescendo, cada vez mais palavrosos e rebuscados, como se, a cada novo acessório, o molde fosse ganhando vida. Devidamente caracterizado, Diceópolis ressuscita o suplicante-modelo, fastidioso nas suas súplicas, que desgasta quem o ouve, garantindo assim a própria sobrevivência (vv. 471-472). De certa forma também ele esgotado, pela eficácia do pedincha saído das suas próprias mãos, Eurípidés retira-se, após todas as cedências, sobre o *ekkyklema*, de regresso à reclusão defensiva de uma mansão protetora.

Identificado como o delator por excelência, o sicofanta será naturalmente hábil no uso de uma argumentação vencedora. Nascido e criado na crise de uma guerra que se prolonga, em todos os supostos delitos que aponta ele vê ameaça e perigo. Quaisquer simples mercadorias que lhe caíam sob a alçada transformam-se, pelo veneno de uma língua viperina, em armas de guerra (vv. 827, 910-912). Numa pobre mecha de lamparina, ele vê a fâisca que pode incendiar o arsenal (vv. 916-919); e incentivado pela imaginação, trata de ampliar uma ideia absurda com um plano de hipóteses remotas, em que o tom da possibilidade apenas admite um dado concreto: o da efetiva confiscação dos bens alheios (vv. 920-925). Para as suas fantasias maliciosas arranja testemunhas (v. 926), que as transformam, por milagre, numa acusação condenatória.

Depois de reconhecidas “as suas virtudes e utilidades” – “de vasilha para todo o serviço, taça de desgraças, almofariz de processos, lamparina para ‘aclarar’ as prestações de contas, copo para misturar problemas”, vv. 936-939 –, resta, para este indesejável produto ateniense, uma só saída, a exportação. Com os cuidados que merece um artigo frágil que vai ser sujeito aos percalços de uma viagem, Diceópolis empacota, revestido de palha, o sicofanta, como se fosse louça (vv. 926-928). A imagem é eficaz,

adequada ao mercado onde o delator, agora calado de vez, fazia ouvir os seus argumentos de peçonha.

Por fim, como fazer entrar em cena um militar que não seja em resposta “a um grito de guerra” (v. 572)? Em desproporção com o apelo do coro, necessitado de um defensor para apoiar o seu voto na polêmica guerra / paz, Lâmaco entra com ganas de fanfarrão (v. 573). Além do passo de corrida, como quem mergulha na refrega, o estrategista exibe os acessórios que lhe merecem o epíteto constante de “herói” na boca de um surpreendido Diceópolis (vv. 575, 578). A atenção centra-se naquela que sempre foi a insígnia de um guerreiro, o escudo, que o nosso homem acaba de retirar do estojo, como quem há muito esqueceu uma ferramenta arrecadada (v. 574). A qualquer espectador, em geral conhecedor de Homero, logo viria à lembrança, na Górgona que o fanfarrão tomou por emblema, o escudo de Atena, a deusa guerreira, ou o do chefe supremo dos Aqueus, Agamémnon, como a **Ilíada** os havia representado (5. 741-742, 11. 32-37).

Antes que a luta – verbal, é claro – se desencadeie entre o herói e o mendigo, avalia-se o efeito que o exterior do guerreiro provoca no adversário pelo susto que a robustez das armas ou a simbologia dos motivos suscitam. E não é tanto a sobrançeria majestosa do inimigo, quanto o ridículo, que o espanta (vv. 581-582): “Com o medo das armas, até sinto tonturas! Por favor, tira-me para lá esse espantinho!” –, num jogo de palavras hábil entre *gorgóna*, o nome do monstro, e *mormóna* “espantinho”. Ou seja, desta vez, ao comentário habitual em quem testemunha a entrada da personagem, substitui-se uma espécie de reação fisiológica mais profunda, de tipo alérgico e com sintomas digestivos, um motivo, aliás, muito a contento com a tradição cômica.

Essa debilidade de Diceópolis leva ao paradoxo um episódio tradicional na épica, o “vestir do guerreiro” antes da sua *aristeia*, agora substituído pelo seu reverso, “o despir do guerreiro”. Por outro lado, que um combatente dispa as armas para tranquilizar quem o olha tem, na **Ilíada**, réplica num episódio famoso: aquele em que Heitor, para acalmar os gritos do pequeno Astíanax ao colo da mãe, tira, com uma condescendência terna e paternal, o elmo empenachado para que a criança o reconheça (6. 469-470). É uma espécie de cruzamento dos dois motivos homéricos o que leva Lâmaco a despir, peça por peça, o armamento. Não deixa também de ser sugestiva a inversão do motivo cômico do “vestir um disfarce”, processo a que vi-

mos submeter-se Diceópolis convertido num Télefo mendigo, ou daquele a que se dispõe o Parente de Eurípides, em **Tesmofórias**, para simular uma respeitável matrona. Em contrapartida, o asco que em Diceópolis causam os guerreiros que, do combate, tiram proventos pessoais, ao mesmo tempo que semeiam, para os cidadãos indefesos, ruína e destruição, exprime-se de forma literal, por vômitos que se projetam contra penachos e escudos (vv. 585-587). A cena torna-se, pela riqueza paradoxal de sugestões que a suportam, de grande efeito, não sem que os vômitos de Diceópolis perante os traços de um fanfarrão possam entender-se como a reação natural de um *expert* em matéria teatral ou literária – como de certa forma Diceópolis tinha mostrado ser; cf. vv. 9-16 – diante de uma convenção saturada e monótona.²⁴

O despojar dos acessórios – escudo, elmo, penacho (vv. 582-586) – vai dando lugar a uma criatura banal que, sem o aparato das armas, não passa de um aldrabão oco e deslocado num mundo em paz. Desmontada a imagem, arruína-se também a alma do herói pela denúncia dos traços que lhe justificam o caráter. É seu emblema de eleição a fanfarronice, a arrogância que lhe sugere uma falsa superioridade em relação ao comum dos mortais (vv. 593, 964-965). Mostra-se generoso em ameaças (vv. 590, 620-622) e em exhibições descabidas de brutalidade (v. 591). No diálogo que trava com Diceópolis, vai-se aprofundando a ideia de que a crise que a cidade vive não dispensa a participação de ninguém; a par dos que são, por profissão, os seus braços armados, mobilizam-se todos os que por ela têm um verdadeiro afeto, “os cidadãos honestos”, como Diceópolis. Mais ainda, a causa por que lutam distingue-os e denuncia a corrida aos privilégios que se tornou a primeira motivação dos militares: ao modesto cidadão que defende o que é seu – Diceópolis ou os Acarnenses – é deixada a dureza do combate real, enquanto os combatentes de profissão, aristocratas (v. 598) se perdem em missões negociais, em fronteiras onde não há guerra, mas onde reside a promessa de chorudos vencimentos (vv. 595-597, 608, 614-617, 619). Três epítetos sonoros, em posição de destaque, verbalizam essa diferença: a que separa uma verdadeira “alma de militar” (*stratonides*), dos sujeitos que “correm atrás de tachos” e de “salários avantajados” (*spoudarchides*, *mis-tharchides*). Sobre um fosso de gerações constrói-se um projeto contrastante: pertence ao passado uma geração que viveu, na guerra, momentos de ousadia e de glória, ditados apenas por um verdadeiro patriotismo; a nova geração dos combates escapa quanto pode, à espera de colher apenas, dos

cargos e do jogo negocial, vantagens e regalias. Por outro lado, já não é a cidade que espera do militar coragem, que traz segurança; é o cidadão que extorque da cidade quantias avultadas a troco de fantásticas, intermináveis e inúteis campanhas (vv. 601-606). Os epítetos sonoros, a caráter com o estilo de um fanfarrão, Diceópolis chama-os a si para os lançar, como pedradas, ao primeiro da classe; são nomes longos, que envolvem aldrabões de língua pronta e mão hesitante, que poluem de vigarice e interesses o mundo digno dos batalhões (*Teisamenophainíppous*, *panourgipparchídas*, *Geretheodórous*, *Diomeialazónas*). Logo o enunciado das campanhas, na alternância de topônimos reais e fictícios – “uns em Camarina, outros em Gela ou em ... É de rir com ela!”, v. 606 – acentua a fantasia a esconder inutilidade e ambição.

Criada a figura nos seus traços essenciais, Aristófanes sujeita-a a um confronto com a sociedade que a fez germinar. Primeiro no contexto de uma paz utópica, que Diceópolis assegura no seu mercado. Ao servo do militar, que pretende comprar tordos e enguias do Copaís, produtos simbólicos de fartura em tempo de tranquilidade, o arquiteto da paz responde com uma recusa, usando um jogo de símbolos expressivo de um conflito insuperável: como harmonizar petiscos com escudos, ou peixe salgado com penachos (vv. 966-967)? Com esta nega, Lâmaco sofria uma primeira derrota: a impossibilidade de se integrar na festa e de lhe gozar os prazeres, porque lhos recusa este seu inimigo social, Diceópolis, o lavrador e cidadão justo.

Há que testá-lo então no mundo das campanhas e já um apelo de mobilização se faz ouvir. O cheiro de guerra reaquece a alma belicosa do fanfarrão, como se “o bramido que retumba na sua mansão de bronze” (v. 1072) lhe abrisse diante o caminho da realização e da glória. Como qualquer Agamémnon ou Ajax épico, o Lâmaco cômico reveste de novo as suas armas, num despir e vestir que mostra a hesitação entre os dois universos, de paz e guerra, que a peça polemiza. Mas para criar uma impressão mais profunda, o Lâmaco que reveste as armas não só contrasta com o mesmo Lâmaco que antes as despira; concorre também com o herói da paz que se veste para a festa (vv. 1097 sqq.), Diceópolis, o seu antagonista. O primeiro recontro entre os dois é o dos preparativos, que se exprime no reunir do farnel e das armas; com um vulgar aprovisionamento, a cena traz a grandeza de um momento épico até à rotina modesta de um soldado contemporâneo. No alforge de um antagonista a magreza de uma cebola, de uma pitada de sal

ou de uma conserva rançosa; no cesto do outro, a fartura de um verdadeiro banquete. Mas é óbvia também a caricatura do tradicional armar do guerreiro homérico. Tal como o Pântacles de **Rãs** (vv. 1036-1038), que não conhecia já a etiqueta própria deste cerimonial, também Lâmaco começa pelo penacho (v.1103), um simples enfeite, como se o fantoche que se começa a desenhar não tivesse, de fato, em vista uma campanha autêntica. A mesma ideia parece expressa no estranho pedido que o “herôî” formula sobre o estojo com os seus três penachos (v. 1109): estojo para quê, numa campanha a sério? Segue-se a lança, que se desembainha com a dificuldade própria de um objeto há muito guardado (vv. 1118, 1120-1121) e o suporte do escudo (v. 1122), como se o peso majestoso do tradicional *aspis* fosse agora insustentável para um franganote de um guerreiro. No círculo do escudo ornado com uma Górgona (vv. 1124, 1128-1129) derrama-se um pingo de azeite para que o brilho refulja como de um espelho. Por fim, a couraça (v. 1134) vem depois de todos os acessórios. O cerimonial é a sombra de uma velha cena épica, mas o novo guerreiro enverga as suas armas como um traje ferrugento, que se foi buscar ao fundo do baú e que, por falta de uso, se não sabe mais como desempacotar corretamente.

Mal partira para o combate e já um arauto lhe anunciava o retorno, preparando uma segunda entrada, agora aparatosa pelo “quebrar” do que era simples *bluff*. Envolvido pelo tom plangente dos lamentos e amparado por dois soldados, Lâmaco alardeia a infelicidade que o persegue (vv. 1190 sqq.). Sobretudo doloroso será o riso, de Diceópolis e da Atenas reunida no teatro, no desfecho exuberante de uma comédia. Porque já Diceópolis, amparado por duas cortesãs, regressa, eufórico, da festa. E se, na hora da partida, foi o tema “comida” que marcou o contraste vistoso entre o ambiente de paz e o de guerra, na hora do regresso é o prazer do sexo a estabelecer a diferença; ambos muito a caráter com a natureza de uma boa comédia.

Dentro de um molde permanente, Aristófanes demonstrava, desde a primeira comédia que dele conservamos, a arte de preencher e atualizar uma tradição, versátil na sua liminar simplicidade. Ao mesmo tempo sugeria o confronto entre duas fases de uma mesma cultura, substituindo aos heróis de antanho os “fanfarrões” que o mundo seu contemporâneo incorporava em abundância.

Referências bibliográficas

BRIZZI, G. Il mito di Telefo nei tragici greci. **Atene & Roma**, Firenze, v. 9, p. 95-145, 1928.

CAREY, C. The purpose of Aristophanes' *Acharnians*. **Rheinisches Museum**, Koln, v.136, p. 245-263, 1993.

DALE, A. M. Old Comedy: The *Acharnians* of Aristophanes. In: _____. **Collected Papers**. Cambridge: University Press, 1969, p. 281-294.

EDMUNDS, L. Aristophanes' *Acharnians*. **Yale Classical Studies**, Yale, v. 26, p. 1-41, 1980.

FORREST, W. G. Aristophanes' *Acharnians*. **Phoenix**, Toronto, v. 17, p. 1-12, 1963.

HALL, E. **Inventing the barbarian**. Greek self-definition through tragedy. Oxford: Clarendon Press, 1989.

HARRIOTT, R. Aristophanes' audience and the plays of Euripides. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, London, v. 9, p. 1-8, 1962.

_____. The function of the Euripides scene in Aristophanes' *Acharnians*. **Greece & Rome**, Cambridge, v. 29, p. 35-41, 1982.

JOUANNA, J. Structures scéniques et personnages: essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*. In: THIERCY, P.; MENU, M. **Aristophane: la langue, la scène et la cité**. Bari: Levante Editori, 1997, p. 253-268.

MACDOWELL, D. The nature of Aristophanes' *Acharnians*. **Greece & Rome**, Cambridge, v. 30, p. 143-162, 1983.

_____. **Aristophanes and Athens**. Oxford: University Press, 1995.

MASTROMARCO, G.; TOTARO, P. **Commedie di Aristofane**. II. Turim: UTET, 2006.

MUECKE, F. I know you by your rags. Costume and disguise in fifth-century drama. **Antichthon**, Camberra, v. 16, p. 17-34, 1982.

OLSON, D. **Aristophanes' Acharnians**. Oxford: University Press, 2002.

SILVA, M. F. **Crítica do teatro na Comédia Antiga**. Lisboa: JNICT/Gulbenkian, 1997.

_____. **Ensaios sobre Aristófanes**. Lisboa: Cotovia, 2007.

¹ Lâmaco era um militar em evidência no momento, mais célebre pela determinação do que pelo brilhantismo intelectual. Anos antes, no início da guerra, tinha participado com sucesso numa campanha no mar Negro (cf. PLUTARCO. **Vida de Péricles** 20). Já no ano de **Acarnenses**, foi eleito entre dez generais e voltou a participar numa campanha na mesma região (TUCÍDIDES 4.75). A sua vida terminou com a malograda campanha da Sicília, durante a qual morreu (TUCÍDIDES 6.101.6), no ano de 414, em combate junto a Siracusa. Sobre a carreira militar de Lâmaco, *vide* Forrest (1963, p. 1-12).

² Teoro é referido em **Vespas** (vv. 599, 1220, 1236-1237), como companheiro de Cléon e seu parasita. São-lhe aplicados qualificativos como “lisonjeador” (**Vespas**, vv. 45, 419) e “aldrabão” (**Acarnenses**, v. 135).

³ Nicarco é para nós desconhecido.

⁴ Cidade oriental, capital da Média e residência de verão da corte persa (XENOFONTE. **Ciropedia** 8. 6. 22), que, para os Gregos, simbolizava a capital do luxo e do requinte. Sobre a relação desta cidade com a produção de trajes exóticos, cf. **Vespas** (vv. 1143-1149). Sobre a imagem de riqueza e luxo persas que se disseminou entre os Gregos, Hall (1989, p. 80-81).

⁵ A capacidade de suscitar piedade, considerada como um atributo da tragédia, foi mais tarde ponderada por Aristóteles, na **Poética**. *Vide*, a propósito desta componente dramática e da sua utilização, Lucas (1972, p. 273-290).

⁶ *Athlióteros* e *athliótatos*, um epíteto conveniente à apresentação “miserável” do poeta e expresso em graduação crescente, irá ser o seu logotipo, dentro de uma regra convencional nunca por demais repetida (cf. vv. 420, 422, 436).

⁷ Esta é uma estratégia a que Aristófanes regressa com frequência, sob diversos matizes: a aparição de um discípulo a anteceder a de Sócrates, o mestre, em **Nuvens**; de um escravo-ave a preceder a de Tereu, a poupa, em **Aves**; ou a do servo de Ágaton a anunciar a vinda do poeta, em **Tesmofórias**. Sobre esta convenção, *vide* Silva (2007, p. 261-266).

⁸ Cf. efeitos de linguagem semelhantes em, *e. g.*, **Alceste** (v. 521), **Hécuba** (v. 566), **Troianas** (v. 1223), **Helena** (v. 138), **Fenícias** (vv. 272, 357).

⁹ Além de inúmeras críticas dirigidas contra os sicofantas ao longo de toda a sua produção, Aristófanes traz de novo a cena um espécime deste malfadado grupo social em **Aves** (vv. 1410 sqq). Sobre a caricatura do sicofanta, cf. Olson (2002, p. 207); Mastromarco e Totaro (2006, p. 266-267).

¹⁰ Nome que proporciona a Aristófanes gracejos fáceis (vv. 269-270, 1071).

¹¹ Cf. **Cavaleiros** (v. 1181), no qual o mesmo epíteto é aplicado a Atena, a padroeira da cidade.

¹² O taxiarco é o comandante de um corpo de infantaria, e o estrategista o chefe geral do exército. Quanto ao “atacante de muralhas”, que desempenha uma missão especialmente arriscada, sem dúvida deveria dispor de aptidões próprias de comandos de elite.

¹³ O Pritaneu era um edifício público onde se faziam sacrifícios solenes sobre o altar comum, sendo a carne das vítimas partilhada pelos hóspedes oficiais. Os embaixadores encontravam aí acolhimento a expensas públicas.

¹⁴ São também repetidas as alusões solenes à residência de Eurípidem em **Acarnenses**, como a “mansão” de uma criatura privilegiada, superior e distante do comum dos mortais: cf. **Acarnenses** (vv. 449-450, 456, 460).

¹⁵ Sobre o tema de Téletos e a sua utilização pelos diversos autores de tragédia, cf. Silva (1997, p. 112-114).

¹⁶ Segundo Muecke (1982, p. 22), trata-se de um verdadeiro *cliché* em Eurípidem.

¹⁷ Eneu era rei de Cálidon, na Etólia. O seu nome é aparentado ao do vinho; teria sido a ele que Dioniso, segundo a lenda, fez presente do primeiro pé de vinha plantado na Grécia. Esta figura anda ligada a três mitos: atribuiu-se-lhe a responsabilidade de um flagelo que caiu sobre Cálidon, por se ter esquecido de honrar Ártemis com um sacrifício no fim das colheitas; como pai de Dejanira, vemo-lo incluído dentro do ciclo de Hércules; por fim, intervém ainda na lenda do seu neto Diomedes. É este descendente o seu único apoio na velhice, quando, enfraquecido pelos anos, se vê desposado do trono por traição dos seus sobrinhos.

¹⁸ Fénix era filho de Amíntor da Beócia. Este rei tinha uma concubina que provocava os ciúmes da mãe de Fénix, a ponto que ela suplicou ao filho que seduzisse a sua rival, restituindo-lhe assim o marido perdido. Porém Amíntor teve conhecimento desta conspiração contra os seus amores adúlteros e, como castigo, vazou os olhos do filho. Pobre e cego, Fénix encontrou asilo junto de Peleu, que o fez curar por intervenção do centauro Quíron. Mais tarde confiou-lhe a educação de seu filho Aquiles e enviou-o a Troia para orientar o jovem pupilo na conquista da glória.

¹⁹ Filoctetes foi o mortal escolhido por Hércules para depositário das suas armas depois da morte do herói. Este lhe exigira, porém, o juramento de que não iria nunca revelar o local da sua morte. Depois de muito pressionado, Filoctetes faltou à palavra dada; esta foi a causa da sua infelicidade. Embora tivesse embarcado para Troia com o exército aqueu como representante da Tessália, o herói não chegou ao seu destino. Durante um sacrifício na ilha de Tenedo, onde a tripulação tinha desembarcado, Filoctetes foi mordido num pé por uma serpente. A ferida assim contraída exalava um cheiro tão nauseabundo que, por sugestão de Ulisses, os companheiros abandonaram-no na ilha de Lemnos. Aí permaneceu, solitário e enfermo, durante dez anos, ao fim dos quais os Aqueus voltaram para buscá-lo, já que um oráculo tinha revelado que, sem as armas de Hércules, lhes seria impossível tomar Troia. Só a muito custo o herói se deixou

convencer a seguir os que outrora o tinham abandonado, para finalmente fazer vergar o inimigo.

²⁰ Belerofonte, culpado de crimes de morte, deixou Corinto e foi refugiar-se em Tirinto, onde, pela sua indigência, despertou a piedade e depois o amor de Estenebeia, a esposa do rei. Impotente para se fazer corresponder, a rainha acusou-o traiçoeiramente ao marido de ter querido violentá-la. Por intervenção deste, Belerofonte foi sujeito a uma série de provas difíceis e por fim reabilitado. No auge da sua fortuna, ousou empreender, montado sobre o cavalo alado Pégaso, uma viagem ao Olimpo. Irritado com esta ousadia, o deus supremo ordenou que um moscardo lhe mordesse a montada e assim provocasse a queda do herói. Depois de cair sobre um espinheiro, Belerofonte partiu errante pelo mundo, coxo, cego, solitário e perseguido até o derradeiro dia da sua existência.

²¹ Tiestes, filho de Pélops e Hipodamia, era irmão de Atreu. A rivalidade que se estabeleceu entre os dois irmãos pela posse de Micenas e de Aérope, mulher do segundo, atingiu tais extremos de violência, que Atreu deu a comer a Tiestes a carne dos seus próprios filhos. Atingido pela desgraça, este parte errante e, para satisfazer a sede de vingança que o asfixiava, gera um filho incestuoso, Egisto, que será o assassino do tio e do filho deste, Agamémnon.

²² Leucótea é o nome de Ino, depois que se transformou em deusa marinha. Esta mulher, irmã de Sêmele, um dos amores terrestres de Zeus dos quais se gerou Dioniso, era casada com o rei Atamas da Beócia, de quem tinha dois filhos. Durante um ritual báquico Ino desapareceu, o que permitiu que o marido contraísse novo casamento com Temisto, de quem teve também dois filhos. Ao descobrir que, afinal, a mulher que julgava morta permanecia viva, Atamas trouxe-a de volta ao palácio, sem lhe revelar a identidade. Em conversa, Temisto confidenciou-lhe a sua intenção de matar os filhos de Ino, o que naturalmente despertou a fúria da mulher ameaçada; por sua intervenção, o crime ocorreu não como previsto, mas vitimando os filhos da própria assassina. Em fuga da ira de Atamas, Ino lançou-se ao mar. Apiedadas da sua sorte, as divindades marinhas transformaram-na numa Nereide.

²³ Télefo era um dos filhos de Hércules e o que mais se lhe assemelhava em valentia. Possuía o trono da Mísia, onde os Gregos haviam de desembarcar, a caminho de Troia. Em luta com os invasores, Télefo, apesar da sua coragem, teve de ceder perante Aquiles, que o feriu com a lança. Informado por Apolo de que a cura dos seus males dependia dos Argivos, o rei da Mísia foi ao encontro destes em Argos, e ofereceu-se para os conduzir a Troia a troco do remédio para os males que o afligiam. Mesmo esfarrapado e pedinte, não conseguiu fazer-se ouvir. A conselho de Clitemnestra, Télefo toma como refém o pequeno Orestes, o único argumento que teve poder para abalar a indiferença dos inimigos.

²⁴ Cf. a reação equivalente de Dioniso em **Rãs** (vv. 1-18), perante os palavrões típicos de um escravo de comédia.