



**DOSSIÊ ARISTÓFANES –
A CIDADE E O TEATRO**

**A QUEDA DO HERÓI¹ CÔMICO: O PAPEL
DO PROTAGONISTA EM NUVENS,
VESPAS E TESMOPORIANTES**

*THE COMIC HERO'S DOWNFALL: THE
PROTAGONIST'S ROLE IN CLOUDS,
WASPS AND THESMOPHORIAZOUSAI*

Greice Drumond
UFF
E-mail: greice_drumond@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a análise da atuação do protagonista nas peças aristofânicas *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes*, como um referencial da função pedagógica do poeta na Grécia antiga. Para McLeish (1980: 53), visto que qualquer comentário acerca dos acontecimentos na ação dramática é feito pelas personagens (e pelo coro) e não por um narrador, a escolha de um tipo de herói é, portanto, um ato de crítica e de didática. As peças em análise apresentam heróis que, diferentemente do que ocorre com os protagonistas das demais comédias aristofânicas que chegaram até nós, são enredados pelas suas próprias ações, resultando em sua queda e consequente transformação. Conceitos como *hamartia* e *peripeteia*, tradicionalmente usados na análise da tragédia, têm um lugar significativo em nossa abordagem das três comédias aristofânicas.

Palavras-chave: Herói cômico, Aristófanes, *Hamartia*, *Peripécia*, *Poneria*.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the role of the protagonist in the Aristofanic plays Clouds, Wasps and Thesmophoriazousai, taking into consideration the pedagogical function of the poet in ancient Greece. For McLeish (1980: 53), since any comment about the events in the dramatic action is made by the characters (and the choir) and not by a narrator, the choice of a type of hero is, therefore, an act of criticism and didactic. The plays chosen for analysis feature heroes who, unlike the protagonists of the other remaining Aristofanic comedies, are ensnared by their own actions, resulting in their downfall followed by their consequent change. Concepts like hamartia and peripeteia, traditionally applied to tragedy, also have a meaningful place in our approach to these three Aristophanes' comedies.

Keywords: Comic hero, Aristophanes, *Hamartia*, *Reversal*, *Poneria*.

1 Neste trabalho, uso o termo “herói” para o protagonista da comédia aristofânica, por sua função de conduzir a ação dramática, como uma força centrípeta da narrativa. Estrepsíades, Filocléon e Parente são considerados como personagens que estão no centro do conflito, que propõem, como saída, um desenlace catártico, em *Nuvens*, conforme define McLeish (1980: 76), ou reconciliativo, em *Vespas* e *Tesmoforiantes*. Cf. PAVIS, 2007: 310.

O DISCURSO ARGUMENTATIVO E O PAPEL DO HERÓI CÔMICO

A comédia grega antiga nos apresenta um universo de personagens e enredos que nos fazem conhecer um pouco mais acerca do que estava na pauta da cidade de Atenas, palco de boa parte das comédias encenadas por Aristófanes, único autor de comédia grega do século V a. C. de quem temos peças completas.

A Atenas desse tempo vive em um clima efervescente de discussões. Durante a *pentekontaetía*, período de 50 anos inaugurado com o fim das Guerras Médicas e que se estendeu até o fim da Guerra do Peloponeso, Atenas fortalece sua democracia e detém a hegemonia econômica e cultural sobre os membros da liga de Delos. Como a democracia ateniense pressupunha o exercício da liberdade de expressão, a ágora, a assembleia, o conselho, os tribunais, os teatros eram espaços abertos discussões acerca das decisões a serem tomadas no que diz respeito à condução da cidade, da *pólis*. A participação em diferentes instituições sociais requisitava do cidadão, portanto, o uso público da palavra.

Fazia parte da educação ateniense desse tempo o ensino da retórica para a atuação política dos membros dessa coletividade, visto que a palavra pública era, de acordo com Ricouer (2000: 18), uma “arma destinada a influenciar o povo, diante do tribunal, na assembleia pública, ou ainda para o elogio ou panegírico: uma arma chamada a dar vitória nas lutas onde o discurso é decisivo.” Muitos aspectos da vida sociopolítica da cidade ateniense eram delimitados pela participação de seus membros através do debate.

No espaço teatral, destacamos o caráter agonístico da *performance* do drama cômico, visto que os comediógrafos colocavam em cena suas composições almejando alcançar o primeiro lugar na competição dramática. Em algumas de suas parábases,² Aristófanes defende sua arte, para que o público e os responsáveis pela premiação fossem convencidos a eleger sua peça como a melhor do concurso. Em *Paz* (v. 736-740), o corifeu se dirige à plateia com as seguintes palavras:

2 Seção da comédia em que, na maior parte das vezes, se faz um apelo ao público para louvar o próprio autor da peça e/ou para tratar de algum assunto em discussão no tempo da encenação.

εἰ δ' οὖν εἰκός τινα τιμῆσαι, θύγατερ Διός, ὅστις ἄριστος
κωμωδοδιδάσκαλος ἀνθρώπων καὶ κλεινότατος γεγένηται,
ἄξιός ἐναί φησ' εὐλογίας μεγάλης ὁ διδάσκαλος ἡμῶν.
πρώτον μὲν γὰρ τοὺς ἀντιπάλους μόνος ἀνθρώπων κατέπαυσεν
ἔς τὰ ῥάκια σκώπτοντας ἀεὶ καὶ τοῖς φθειρσὶν πολεμοῦντας

Se cabe honrar alguém, Musa, que tem sido o melhor
e o mais famoso diretor de comédia do mundo,
o nosso poeta alega que é ele merecedor de magnífico encômio.
Antes de mais nada, ele foi o único dentre todos a fazer seus ri-
vais pararem de sempre contar piadas com maltrapilhos e cenas
de guerra contra piolhos.³

As demais seções da comédia, prólogo, párodo, episódios, também estão recheadas com um tipo de discurso em que se procura convencer tanto quem está em cena como quem está na arquibancada. O caráter argumentativo das peças cômicas se dava em duas esferas: uma, no espaço reservado aos diálogos entre as personagens, no prólogo, nas cenas de ação ou de transição, no *agón*⁴ e nos episódios; outra, em uma estrutura executada somente pelo coro, a parábase, e nos cantos corais entre e no meio dos episódios ou das cenas. As referências ao público podiam ser feitas pelo coro, na parábase, e pelas personagens, nos diálogos.

Na tragédia, vemos esse aspecto argumentativo do discurso nas cenas agonísticas dos episódios, em que personagens antagônicas se enfrentam, cada uma tentando fundamentar seu pensamento e convencer a outra acerca das suas posturas e reflexões. Cenas em que Antígona, na peça homônima, desejando enterrar seu irmão, que tinha lutado contra a cidade de Tebas, enfrenta Creonte, que tinha decretado uma lei segundo a qual os inimigos da cidade não deviam ser enterrados no solo de Tebas, apresentam esse tipo de embate por meio do discurso. No episódio de *Édipo Rei*, em que há uma forte discussão entre o rei e o profeta Tirésias, quando este afirma que Édipo era o assassino de Laio, e na cena em que Édipo debate com Creonte nos mostram que boa parte do enredo das tragédias gregas é estruturada com base em um confronto de pensamentos e tomadas de decisão.

Na comédia grega antiga, em especial, cabia ao herói tentar convencer seu(s) oponente(s) de que o seu plano de salvação devia ser colocado em prática como uma solução para o problema que enfrenta no início da peça. Temos de ter em mente que, quando o protagonista de uma comédia tinha um projeto a ser executado, ele buscava a solução de um problema que poderia aca-

3 Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando houver a indicação do tradutor.

4 Seção da comédia aristofânica estruturada para a realização de um debate entre o herói e seu(s) oponente(s).

bar beneficiando o grupo que apoiava a sua realização. Então, Trigeu, em *Paz*, ao ver sua família passando fome e as plantações destruídas, decide ir ao Olimpo e acaba trazendo a deusa que fará cessar a guerra entre os gregos; em *Rãs*, graças a sua nostalgia, Dioniso traz de volta para a cidade um dos grandes poetas do passado; em *Lisístrata*, com a greve de sexo, as mulheres conseguem fazer com que os homens acabem com a guerra. É bom lembrar que, na época da performance dessas peças, Atenas estava em guerra, e, pouco antes de 405 a.C., ano da produção de *Rãs*, Eurípides e Sófocles tinham morrido.

Para McLeish (1980: 53), visto que qualquer comentário acerca dos acontecimentos na ação dramática é feito pelas personagens (e pelo coro) e não por um narrador, a escolha de um tipo de herói é, portanto, um ato de crítica e de didática. De acordo com a sua reflexão, os protagonistas têm uma função primária dentro do enredo e uma função secundária com relação à mensagem geral da peça. O estudioso diz que esses comentários são *outward-looking*, voltados para fora do enredo, ao contrário do que ocorre na tragédia, cuja direção da fala do herói é *inward-looking*, voltada para dentro. Assim, continua ele, as personagens principais de uma comédia podem fazer comentários não somente acerca do tema central da história que está sendo encenada, mas também sobre qualquer outro assunto.

No discurso dos atores, vemos o exercício do poder de persuasão nas cenas conflitivas em que o debate de ideias é alimentado pela apresentação de diferentes perspectivas de acordo com a postura das personagens na ação. No caso de *Vespas*, até os nomes dados ao pai e ao filho indicam uma polarização: Bdelicléon, o filho, é o que “odeia Cléon”, e Filocléon, o pai, “ama Cléon”. Aqui, chamo atenção para o fato de que o vocábulo Cléon, presente no nome dos dois, se refere ao político acusado por Aristófanes de levar Atenas à ruína em algumas de suas peças, como em *Acarnenses* (v. 6, 659), *Cavaleiros* (v. 128-143) e *Paz* (v. 270, 754-760).

Tendo em conta que os assuntos abordados pela comédia aristofânica estavam na agenda da cidade - a guerra, os políticos, a nova educação, a economia -, a fala do herói se direcionava não só ao seu antagonista, mas também à plateia. Por meio da participação do corifeu e do coro em um dado momento da *performance* - na parábase -, abordavam-se questões prementes que afetavam a pólis, ampliando-se o discurso para o público. Boa parte das parábases das peças aristofânicas faz uma pausa no enredo, para que um assunto extradramático, poético ou político, fosse tratado.

PAIDEIA E COMÉDIA GREGA ANTIGA

Quando nos referimos ao teatro grego, não podemos nos esquecer de que o poeta dramático era visto como um mestre, cabendo a ele, portanto, contri-

5 *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas*, *Paz* (primeira parábase e parte da segunda) e *Rãs* apresentam parábases com essa característica de irrupção do enredo para tratar de temas fora do drama.

buir na educação dos cidadãos, em sua *paideia*. Adriane Duarte, em seu trabalho *O dono da voz e a voz do dono* (2000), descreve bem o desenvolvimento do papel didático do poeta cômico na Grécia antiga. Para compreendermos a importância do comediógrafo nesse contexto, temos de nos remeter ao modelo do seu didatismo, o poeta lírico, que fornecia normas de conduta aos cidadãos, elaborando códigos de ética locais, assumindo “o papel de conselheiro político, moral e religioso em sua comunidade, manifestando-se sobretudo através da censura pública” (DUARTE. 2000: 14). Para a autora, “a comédia herdou muito do espírito crítico da poesia lírica, especialmente da iambográfica, inclusive no que concerne à postura do poeta como conselheiro da cidade.” (DUARTE, 2000: 15).

Características da poesia lírica, e mais especificamente do iambo, estão presentes na poesia cômica, não somente pela sua estrutura baseada nos cantos corais, entrecortados por diálogos, mas pela expressão do seu conteúdo. Como a lírica acompanhou o desenvolvimento da *pólis* e da tirania, ela acabou por mostrar em suas composições uma estreita relação com as instituições da cidade. Ao lermos os versos de Sólon ou de Teógnis, por exemplo, vemos, nas referências políticas, uma expressão de pensamento voltada para a *pólis*, para a estrutura social em que vivem seus ouvintes.

No caso da comédia grega antiga, as marcas mais relacionadas com a poesia iambográfica encontram-se no caráter satírico, na invectiva pessoal e na obscenidade em sua linguagem (cf. CORRÊA, 1998: 25-27). O ataque feito a indivíduos, a repreensão dirigida ao seu comportamento por meio do deboche eram formas que tanto os iambógrafos, como os poetas cômicos usavam em sua didática. Como observa Corrêa (2002: 109), em uma sociedade em que a fama é tão importante, o que mais se temia era o ridículo.

O RIDÍCULO NA COMÉDIA ARISTOFÂNICA

O que é representado na comédia grega antiga é o homem ordinário, que não se destaca tanto por suas virtudes, podendo ser mostrado aos espectadores, por vezes, uma forma de comportamento não tão louvável. Mesmo assim, sua ação, ainda que tenha como espaço o ambiente privado, é estendida para o cenário público. Diceópolis, em *Acarnenses*, por exemplo, inicia a peça almejando o estabelecimento da paz para todos os gregos, apresentando-se com um caráter altruísta, mas, após a indiferença de seus concidadãos na assembleia, acaba fechando um acordo de paz privado, não fazendo concessões a nenhum de seus concidadãos.⁶ Ele é considerado um herói do tipo egoísta, de acordo com a análise de Thiery (1998: 300).⁷ Apesar disso, graças aos seus argumentos em defesa da paz, ele acaba por convencer seus oponentes de que

⁶ A não ser a uma noiva, que, por ser mulher, não tinha culpa pela guerra (*Acarnenses*, vv. 1060-1067).

⁷ Assim como Estrepsíades, em *Nuvens*, e Filocléon, em *Vespas*. Cf. THIERY, 1986: 300.

fazer um acordo com o inimigo era muito mais vantajoso para o campo e para a cidade. Nesse sentido, ele compartilha com as personagens a sua concepção de que a guerra não é boa para ninguém:

ἀνὴρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπεῖθει
περὶ τῶν σπονδῶν. ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν

Esse homem vence com argumentos e faz o povo mudar de ideia com relação à trégua. Mas, tirando a indumentária, vamos começar os anapestos.

(ACARNENSES, vv. 626-227)

Trigeu, em *Paz*, de um jeito matreiro, consegue colocar o deus Hermes do seu lado para resgatar a deusa Irene e, com isso, fazer cessar a guerra entre os gregos. Lisístrata e suas companheiras provocam, com sensualidade, seus homens e depois negam os prazeres da cama para fazê-los desistir da guerra. Dioniso, em *Rãs*, disfarça-se de Hércules, para tentar enganar para mais facilmente ir ao Hades e consegue trazer de volta para a cidade o poeta Ésquilo. Praxágora, em *Assembleia de Mulheres*, convoca suas amigas para ocupar a Assembleia por meio de um ardil: elas devem estar vestidas como homens, a fim de que possam votar na reunião e entregar o poder nas mãos das mulheres, salvando, assim, a cidade da ruína. Essas personagens podem não ser modelo de comportamento para o espectador, mas são imbuídas de um senso de coletividade que indica, por suas tomadas de decisão, o que a cidade deveria fazer.

Contudo, nem sempre o protagonista cômico exerce, necessariamente, o papel do salvador, podendo ser, na verdade, quem precisa ser salvo, tal como Estrepsíades, em *Nuvens*, que acaba apanhando do filho; Filocléon, em *Vespas*, que é aprisionado em casa por causa do seu vício por julgamentos; e o Parente, em *Tesmoforiantes*, que tenta livrar seu comparsa Eurípides de ser morto pelas mulheres e termina precisando de ajuda para ser salvo no final da peça.

Estrepsíades aprende, graças ao comportamento do seu filho, que seu objetivo pode parecer bom, no começo, mas que, no final, acaba tendo um gosto amargo, posto que qualquer ação, boa ou não, pode ser corroborada com um discurso falacioso. O protagonista apanha do próprio filho que justifica a ação lembrando que, em sua infância, quando seu pai batia nele, era-lhe dito que isso acontecia para o seu bem e que, agora que o pai envelheceu, estava recebendo a justa retribuição, pois, como filho, ele o quer muito bem (*Nuvens*, v. 1411-1419). Estrepsíades, por isso, decide acabar com a escola socrática (*Nuvens*, v. 1490-1509), fonte de suas próprias mazelas. A cena em que o pai apanha do filho, obviamente, é feita para ridicularizar sua defesa do ensino da retórica.

Deve ser observado que a violência física é empregada na comédia aristofânica, muitas vezes, com o objetivo único de fazer rir, como um *slapstick*. Quando uma personagem atuava como um bufão, buscava-se com isso obter o riso de grande parte de sua plateia. No caso de *Estrepsiades*, todavia, a mensagem dessa cena bufônica é um pouco mais séria do que uma simples quebra da monotonia narrativa, pois ela carrega uma lição a ser aprendida pelo herói.

Filocléon, também por causa da intervenção do seu filho, abandona seu vício por julgamentos. Bdelicléon explica ao pai que o salário que recebe pelo trabalho no tribunal poderia ser bem maior (*Vespas*, v. 698-713). Além dessa explicação, ele se sente ridicularizado quando é colocado como juiz de uma causa doméstica e vota, por “engano”, pela absolvição do cão acusado de roubar o queijo da cozinha (*Vespas*, v. 900-1001). Na cena do julgamento doméstico, o filho aponta no pai a falta de isenção ao condenar o réu, aceitando a acusação apresentada contra ele, sem nem ter o trabalho de ouvir a sua defesa. No final do episódio, quando o pai reconhece que foi manipulado a colocar seu voto na urna da absolvição, ele se martiriza, no que é consolado pelo filho:

καὶ μηδὲν ἀγανάκτει γ'. ἐγὼ γάρ σ' ὦ πάτερ
θρέψω καλῶς, ἄγων μετ' ἑμαυτοῦ πανταχοῖ,
ἐπὶ δεῖπνον, ἐς ξυμπόσιον, ἐπὶ θεωρίαν,
ὥσθ' ἡδέως διάγειν σε τὸν λοιπὸν χρόνον.
κούκ ἐγχανεῖται σ' ἐξαπατῶν Ἵπέρβολος.
ἀλλ' εἰσίσωμεν.

Não fique com raiva, que eu, pai, vou tomar
conta de você direitinho. Vou te levar comigo para todo lado
– pros banquetes, pros simpósios, pros espetáculos –
para que, de hoje em diante, você leve a vida numa boa.
E não vai ficar abalado se Hipérbolo tentar te enganar.
Mas vamos embora! (*Vespas*, vv. 1003-1008)

A diferença entre essas três personagens consiste no fato de que somente o Parente (Mnesícolo), em *Tesmoforiantes*, consegue atingir o objetivo do plano de livrar a cabeça de Eurípides de ser morto pela condenação das mulheres. Entretanto, ele se expõe a passar por uma situação ridícula com a vergonha de ser descoberto (*Tesmoforiantes*, v. 939-942):

γυμνὸν ἀποδύσαντά με
κέλευε πρὸς τῇ σανίδι δεῖν τὸν τοξότην,
ἵνα μὴ 'ν κροκωτοῖς καὶ μίτραις γέρων ἀνὴρ
γέλωτα παρέχω τοῖς κόραξιν ἐστιῶν.

Na frente da plataforma, ordena ao arqueiro
que tire a minha roupa e que eu fique nu,
para que eu, um homem velho, com essa roupa de mulher e de cinta,
não seja motivo de riso para esses desgraçados que sustento.

Estrepsíades, em *Nuvens*, cai na própria cilada que era o seu plano. Trata-se de uma personagem que acredita poder enganar por meio do discurso e acaba recebendo as consequências desse tipo de pensamento e mudando seus conceitos. Enquanto Filocléon, em *Vespas*, que deseja sair de casa para participar dos julgamentos nos tribunais, acaba não conseguindo o seu intento, ficando em casa sem se livrar da sua prisão, a não ser quando decide mudar seu estilo de vida.

É interessante notar que esses três protagonistas cômicos, Parente, Estrepsíades e Filocléon, não dão uma lição em um oponente, mas encarnam a própria lição. No que diz respeito ao Parente, a sua relação orgânica⁸ com o Eurípides, acusado de difamar as mulheres em suas peças, faz com que ele seja considerado também um portador da autotransformação necessária para salvar sua própria pele. A mudança de atitude dessas personagens se compara a uma peripécia ou reviravolta nos moldes do que Aristóteles (Poét., 1452a20) definiu acerca dos elementos dramáticos que compõem um enredo complexo:

ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή
καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ
ἀναγκαῖον [...].

Reviravolta, como dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário [...]. (Trad. Paulo Pinheiro).

Claramente, os protagonistas de *Vespas*, *Nuvens* e *Tesmoforiantes* só começam uma nova vida devido à atitude que passam a ter depois de uma situação embaraçosa, e até perigosa, e não por causa de uma mudança realizada em seu entorno. Os heróis das demais peças aristofânicas têm a realidade transformada, graças à execução de um plano fabuloso: Lisístrata, na peça homônima, quer que a guerra acabe e, para tal, propõe uma greve de sexo, alcançando, com isso, o seu intento; Dionísio, em *Rãs*, quer trazer um bom poeta trágico de volta à cidade, embora tivesse em mente Eurípides, acaba trazendo Ésquilo do mundo dos mortos; Pisetero, em *Aves*, deseja encontrar uma cidade onde morar com tranquilidade e tem seu desejo realizado, só para citar alguns exemplos. Nesses três casos, a vida desses heróis muda com a transformação

⁸ Chamo de “personagem orgânica” aquela que compartilha o mesmo papel com o protagonista, sendo uma extensão deste. Para McLeish (1980: 131), *Tesmoforiantes* e *Rãs* apresentam mais de uma personagem central. Pela relação orgânica que as personagens Parente e Eurípides têm, em *Tesmoforiantes*, daqui em diante, quando quiser dar destaque a esse tipo de interação, usaremos um nome composto: Parente-Eurípides.

do ambiente em que vivem. É diferente o que acontece com Parente-Eurípides, Estrepsiades e Filocléon: eles tiveram de mudar a si mesmos.

9 “[...]μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν [...]” Tradução de Paulo Pinheiro (2015).

A PERIPÉCIA DO HERÓI CÔMICO

Quando, na *Poética* (1452a15-19), é feita a diferenciação entre o enredo simples e o complexo, Aristóteles compreende que o enredo complexo é aquele cuja ação se modifica por meio “ou do reconhecimento, ou da reviravolta, ou de ambas” (*Poét.*, 1452a18-19).⁹ É um modo de se estruturar o enredo para que tenha unidade, sendo a sucessão de episódios desenvolvida numa lógica de causalidade, em vez de serem simplesmente adicionados uns aos outros, não se relacionando entre si, conforme podemos ler na continuação de seu raciocínio (*Poét.* 1452a19-21):

ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγεννημένων συμβαίνειν [20] ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

Tudo isso deve ocorrer a partir da própria composição do enredo, de tal modo que as ações reunidas tenham uma proveniência e que ocorram por necessidade ou segundo a verossimilhança; pois há muita diferença [20] em dizer que tal acontecimento ocorre por causa de outro ou meramente depois de outro. (Tradução de Paulo Pinheiro)

Thiercy (1986: 295), ao analisar o comportamento e a caracterização dos heróis aristofânicos, usa a expressão *péripétie* [“peripécia”] para tratar da mudança de ideia de quatro protagonistas da comédia aristofânica com relação à formulação de seus planos: Diceópolis, em *Acarnenses*, que deseja uma paz pan-helênica, mas ele acaba por fazer sozinho um acordo com os espartanos; Trigeu, em *Paz*, que planeja ir ao Olimpo perguntar a Zeus o que ele quer fazer da Grécia ao permitir tamanha atrocidade com a guerra; no entanto, ao tomar conhecimento de que a deusa Paz está presa em uma gruta no céu, decide libertá-la. Há ainda Pisetero, em *Aves*, que muda de ideia algumas vezes até chegar à concepção final de estabelecer uma cidade intermediária no céu, tornar as aves os novos deuses e fazer dele mesmo o mestre absoluto ao se casar com Basileia. Na última peça de Aristófanes que nos foi transmitida, Pluto, Crêmilo tem por objetivo inicial ir a Delfos perguntar ao oráculo por uma solução acerca do tipo de educação que deveria dar ao filho, só que, ao receber a resposta de que ele deveria seguir a primeira pessoa que encontrasse ao sair do oráculo, muda de

ideia, deixa a questão educacional de lado e decide, após conhecer *Pluto*, o deus da riqueza, fazer com que pobres e justos passem a ser prósperos.

Em nosso estudo, todavia, o que indicamos, com o uso da palavra “peripécia”, é a constatação de uma transformação que ocorre na estrutura de vida dessas personagens, na forma de se contar o enredo, portanto. Consideramos que cenas de peripécia estão presentes na comédia aristofânica como um recurso empregado para encaminhar a narrativa de modo a apresentar uma história verossímil ao público. Para compreendermos a peripécia na estrutura da comédia, retomamos a explicação acerca do “enlace e desenlace” [*désis* e *lúsis*] apresentada na *Poética* (1455b24-29) com relação à tragédia:

ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ [25] μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔ-σωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους.

Em toda tragédia há o enlace e o desenlace. Os acontecimentos que se desenvolvem fora do entrecho dramático e alguns que se desenrolam em seu interior [25] constituem, com frequência, o enlace; o resto é desenlace. Digo que o “enlace” é o desenvolvimento que se estende desde o início até aquela parte extrema em que ocorre a modificação da ação para a prosperidade ou para a adversidade; o “desenlace” é o desenvolvimento que se estende do início da modificação até o fim. (Trad. Paulo Pinheiro)

Podemos dizer o mesmo com relação à comédia, pois toda peça aristofânica é composta por um enlace e um desenlace que costuma apontar para a prosperidade, para a felicidade. O enlace é composto pelos dados que antecedem o drama - uma guerra, a morte de poetas, a mania de julgamentos, o empobrecimento da cidade, a nova educação - e o posicionamento e a ação do herói com relação a esses acontecimentos. Essa ação da personagem a encaminha para a efetuação de uma mudança do seu entorno: é o Estrepsíades que resolve se livrar das dívidas feitas fora do enredo; o Filocléon que tenta sair da sua prisão domiciliar, por causa da sua mania praticada antes de a peça ter início; e o Parente que quer livrar seu genro que compôs peças maldizendo as mulheres antes do começo do drama. Tudo isso conduziria ao desenlace que é marcado pela mudança da realidade em que vive a personagem, na maior parte das comédias aristofânicas. Contudo, no caso de *Nuvens*, *Vespas*

e *Tesmofoeriantes*, notamos que o desenlace só acontece por meio da transformação que atinge o próprio modo de ser dos heróis, graças à mudança de perspectiva concernente à concepção de mundo e à conduta que eles têm no início das peças.

Esse último tipo de mudança é diferente da transformação geralmente realizada pela ação do herói cômico com a execução do seu plano. Nas peças de Aristófanes que conhecemos, a personagem central é o motor da reversão das circunstâncias que a cercam. Diceópolis, Trigeu e Lisístrata não querem que a Grécia continue em guerra; Dioniso não quer que a *pólis* fique sem um bom poeta; Pisetero não aguenta mais Atenas e seu vício por julgamentos; o Salsicheiro quer salvar o Povo de ser manipulado por políticos demagogos; Praxágora não aceita a situação precária da cidade e decide que as mulheres devem tomar a frente da situação; Crêmilo reverte a situação para que os pobres e honestos participem da riqueza da cidade. A mudança de realidade efetuada por essas personagens é direcionada para o contexto em que estão envolvidas.

No caso de *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmofoeriantes*, os protagonistas, de certo modo, são levados a sofrer as consequências funestas de seus atos, o que os faz mudar a sua atuação para o seu contrário: Estrepsíades, que atinge o seu objetivo inicial de se livrar das dívidas com a ajuda das aulas de retórica que seu filho recebe, passa a atacar a escola socrática, discordando do seu método de ensino; Filocléon abandona seu vício e deixa de se dedicar aos tribunais; e o Parente consegue livrar o genro, mas, para isso, Eurípides tem que se comprometer a não mais difamar as mulheres. O desenlace é positivo no caso de *Vespas*, que termina com muita comida e bebedeira. *Tesmofoeriantes* termina com alívio para Parente-Eurípides, mas sem celebração. *Nuvens* apresenta uma segunda versão, que foi a que chegou até nós, em que o herói elimina a fonte dos seus males, colocando fogo no edifício do Pensatório. Não sabemos o que se passou na peça que foi encenada pela primeira vez em 419/418 a. C. De qualquer modo, com relação a Estrepsíades, não interessa o que acontece na primeira versão de *Nuvens*. Como diz Whitman (1964: 23), o importante é ver, no texto que chegou até nós, “[...] the hero, in whatever mood of regeneration and repentance, explicitly rejecting the idea of due legal process and squaring accounts by an act of premeditated arson, performed with the good will of Hermes, god of rogues.” O que chama mais atenção na peça é a ação do protagonista em mostrar o seu arrependimento e regeneração, de acordo com Whitman (1964: 23), e não o seu final.

Sifakis (1992: 133), em sua análise das personagens cômicas, aponta determinadas funções que podem ser intercambiáveis – vilão/ causa do infortúnio, buscador, ajudador, oponente e objeto de busca.¹⁰ De acordo com a sua aná-

¹⁰ Em inglês: *villain/ cause of misfortune, the seeker, the helper, the opponent and the object of quest.*

lise, ele verifica que o Parente é uma personagem do tipo ajudador que cai nas mãos das vilãs, as mulheres. A peça fica, por isso, sem um final triunfante, sem celebração. Com relação a *Nuvens*, ele considera que Estrepsíades tem “an illusory triumph and, then, a negative one” (SIFAKIS, 1992: 133). Embora tenha colocado fogo na escola, a personagem, um *buscador*, na visão de Sifakis, se volta contra quem o ajudou, pois foi graças ao ensinamento da escola socrática que o seu desejo de se ver livre das dívidas foi realizado; por isso, o seu triunfo é visto como negativo. Filocléon, inicialmente, um vilão, torna-se um *objeto de busca*, assim como o Povo, em *Cavaleiros*. Ele é passivo e recebe os cuidados do filho para ser curado da sua doença. Aliás, nesse caso, além de todos os argumentos de Bdelicléon, um buscador, para fazer com que Filocléon perceba o quão manipulado ele tem sido, o amor, o carinho e o cuidado do filho acabaram por libertar o pai. A celebração no final mostra que o coro reconhece a ação do filho e seu grande heroísmo:

πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἐμοὶ
καὶ τοῖσιν εὖ φρονούσιν
τυχῶν ἄπεισιν διὰ τὴν
φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν
ὁ παῖς ὁ Φιλοκλέωνος.
οὐδενὶ γὰρ οὕτως ἀγανῶ
ξυνεγενόμην, οὐδὲ τρόποις
ἐπεμάνην οὐδ' ἐξεχύθην.
τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων
οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος
τὸν φύσαντα σεμνοτέροις
κατακοσμῆσαι πράγμασιν;

Um grande elogio da minha parte
e dessa gente ajuizada
fazemos por causa do
seu amor para com o pai e pela sua sabedoria
ao filho de Filocléon.
Nunca conheci um tipo
tão parceiro, alguém cujos hábitos
me tenham comovido e tocado no fundo.
Na verdade, em que é que este rapaz, na discussão,
não foi vitorioso, por querer
encher o pai
com coisas finas? (*Vespas*, vv. 1462-1473)

O que acontece com esses três protagonistas que cedem no seu modo de agir e mudam completamente a vida, quando reconhecem que continuar com as suas ações os levará à ruína? Parece que essas personagens passam por algo parecido com o que Schere (2012: 21), em seu trabalho sobre o *topos* do burlador-burlado, define sobre a figura do burlador-burlado:

El motivo del burlador-burlado involucra la presencia de dos personajes antagonistas: en primer lugar, la figura de un héroe astuto y victorioso; en segundo orden, la figura negativa del burlador-burlado, quien intenta engañar al héroe, pero termina vencido por la inteligencia superior de su oponente.

Essa situação poderia caracterizar bem o que acontece com a personagem Estrepsíades que, não sendo tão inteligente, acaba sendo ludibriado pelo próprio filho. Em uma outra situação, Filocléon, que está cego devido ao seu vício, é enganado pelo seu rebento. Com Parente-Eurípides, a tentativa de enganar as mulheres o leva a sérios apuros. No entanto, esse caráter do burlador-burlado não pode ser aplicado em nosso estudo, posto que estamos analisando o papel dos protagonistas, que conduzem a ação das peças, e o *topos* do burlador-burlado caracteriza a figura do antagonista, que aparece como um obstáculo e depois sai de cena.

Para Schere (2001: 28), o burlador-burlado é o antagonista que tenta rivalizar com o herói. A figura do burlador-burlado pode ser encontrada, por exemplo, na representação do Paflagônio, antagonista, que tenta passar para trás o protagonista, o Salsicheiro, sendo vencido pela maior sagacidade do herói em *Cavaleiros*. Outra personagem que pode ser vista como um burlador-burlado ou *trickster* é Hiérocles, sacerdote que se acha no direito de participar do sacrifício que o herói Trigeu prepara em *Paz*, mas que acaba sendo expulso de cena pelo protagonista com a mesma perspicácia que o sacerdote mostra no início do episódio.

No caso das três comédias aqui estudadas, quem acaba sendo desqualificado não é o antagonista, mas o protagonista de cada peça. Os oponentes dos heróis parecem superar as personagens centrais, cabendo a estas últimas o abandono dos valores que, até um certo momento da peça, defendiam.

A CONDUÇÃO DAS EMOÇÕES PELO VIÉS CÔMICO

As peças supérstites de Aristófanes são compostas em uma configuração em que o modo de persuasão caracteriza uma *psychagogia* cômica, isto é, uma forma de condução das emoções pelo viés cômico, visto que se tenta convencer não só as personagens, mas também a plateia acerca das ideias expostas no palco, por meio do discurso e da representação cênica.

Mas o que seria uma *psychagogia* cômica? Para compreendermos esse termo aplicado à comédia, vamos retomar o conceito de *psychagogia* com base em Platão, que analisa essa característica do discurso retórico. Começamos pelo *Fedro* (261a), em que a personagem Sócrates faz a seguinte pergunta:

Ἄρ' οὖν οὐ τὸ μὲν ὅλον ἢ ῥητορικὴ ἂν εἴη τέχνη ψυχαγωγία τις διὰ λόγων, οὐ μόνον ἐν δικαστηρίοις καὶ ὅσοι ἄλλοι δημόσιοι σύλλογοι, ἀλλὰ καὶ ἐν ἰδίοις, ἢ αὐτὴ σμικρῶν τε καὶ οὐδὲν ἐντιμότερον τό γε ὀρθὸν περὶ σπουδαῖα ἢ περὶ φαῦλα γιγνόμενον; ἢ πῶς σὺ ταῦτ' ἀκήκοας;

De modo geral, a retórica não é arte da de conduzir as almas por meio da palavra, e isso não apenas nos tribunais e em outras reuniões públicas, como também nos ajuntamentos particulares, sempre igual a si mesma nos grandes e nos pequenos assuntos, cujo emprego, digo, a aplicação honesta, não é menos meritória nos negócios sérios que nos de menor valia? Não é assim que tens ouvido falar respeito?” (Trad. Carlos Alberto Nunes)

Dessa forma, Platão abre o leque do uso retórico da *psychagogia* para além dos tribunais, dizendo que essa ‘condução da alma’ pode ser aplicada também em outros âmbitos da atuação retórica. Ele considera que a função do discurso é ser uma *psychagogia*, isto é, um meio de convencer o seu interlocutor através da emoção. (*Fedro*, 271d).

No entanto, será que podemos aplicar a ideia de *psychagogia* retórica à comédia? Para responder a essa pergunta, nós nos remetemos ao *Górgias*, no que tange ao tratamento que é dado à poesia. De acordo com esse diálogo platônico, a poesia, se forem tirados o canto, o ritmo e o metro, seria uma “*demegoria*”,¹¹ isto é, “*oratória pública*” (*Górgias*, 502c).¹² O filósofo pergunta ao seu interlocutor Cálicles se a oratória pública não seria retórica e se os poetas nos teatros não parecem agir como rétores, oradores (*Górgias*, 502d).¹³

Sócrates continua sua reflexão, concluindo que eles acabaram de descobrir uma certa retórica dirigida ao povo composto de crianças, homens e mulheres, de escravos e homens livres (*Górgias*, 502d).¹⁴ Evidentemente, não entraremos aqui na discussão acerca de uma “*verdadeira retórica*”, tal como nomeia Sócrates (*Górgias*, 517a), voltada para o bem comum e que só era praticada pelo próprio filósofo e alguns outros visando conduzir o interlocutor à verdade, tal como era por eles concebida (*Górgias*, 502e). Nós nos manteremos nessa “*certa retórica*” que caracteriza o discurso poético.

Para nos ajudar nessa caminhada, recorreremos a Aristóteles. Em uma pesquisa anterior acerca da *opsis* na *Poética*,¹⁵ apontamos que, ao se fazer a distinção entre

11 No original: δημηγορία.

12 No original: Δημηγορία ἄρα τίς ἐστίν ἢ ποιητικὴ.

13 No original: Οὐκοῦν ῥητορικὴ δημηγορία ἂν εἴη· ἢ οὐ ῥητορεύειν δοκοῦσί σοι οἱ ποιηταὶ ἐν τοῖς θεάτροις;

14 No original: νῦν ἄρα ἡμεῖς ἠύρηκαμεν ῥητορικὴν τινα πρὸς δῆμον τοιοῦτον οἷον παίδων τε ὁμοῦ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν, καὶ δούλων καὶ ἐλευθέρων, [...].

15 Tomo por base parte de um trabalho anterior sobre a *opsis*. Cf. ΚΙΒΒΟΥΚΑ, 2008: 69.

a expressão escrita e a oral, no livro III, 1413b8-9, da *Retórica*, o filósofo indica que o discurso escrito é caracterizado, por um lado, como mais acabado ou exato, e, por outro, se é adequado ao debate, ele é considerado mais apropriado à arte dos atores, à representação teatral. Entendemos, com base no texto da *Retórica*, que o discurso somente feito para o debate não tem tanto o poder de convencer se não for acompanhado do gestual do ator. Logo, a encenação é elemento essencial que contribui para reforçar o poder de persuasão da poesia dramática. Além disso, se nos voltarmos para a estrutura das peças, Aristóteles nos aponta, na *Poética*, em sua análise da tragédia, que a *opsis*, isto é, o elemento visual da representação teatral, apesar de ser menos poética, é *psychagogikon*, “condutora das emoções”:

τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς.

No que resta, a melopéia (canto) é o maior dos ornamentos, enquanto o efeito visual do espetáculo cênico, embora fortemente capaz de conduzir ânimos, é o menos afeito à arte e o menos próprio à poética. (*Poética*, 1450b15, trad. Paulo Pinheiro)

Continuando com a *Poética* de Aristóteles (1450a34-35), vemos que o filósofo considera a reviravolta (peripécia) e o reconhecimento como meios pelos quais a tragédia se mostra *psychagogizante*:

πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἳ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνώσεις.

Reunamos a isso o fato de os mais importantes meios, em função dos quais a tragédia conduz os ânimos, estarem presentes no enredo, a saber: as reviravoltas e os reconhecimentos. (Trad. Paulo Pinheiro)

Desse modo, reconhecemos que não somente pelos aspectos visuais, cênicos, o teatro pode ter um forte apelo emocional ou *psychagogizante*, mas também por meio da sua estrutura narrativa, da sua forma de desenvolver a história. Nesse sentido, não faremos distinção entre tragédia e comédia, pois, além de serem duas vertentes do drama, usando os mesmos recursos cênicos disponíveis no teatro antigo, sua forma de estruturar o enredo contém aspectos retóricos que as aproximam, em especial, em seu caráter agonístico, com suas devidas proporções.

QUEDA E ASCENSÃO DO HERÓI CÔMICO

Se, com relação à composição da tragédia mais bela, como diz Aristóteles (*Poética*, 1452b), é necessário que o herói seja alguém intermediário (*metaxy*) e que passe

da fortuna para o infortúnio. No que diz respeito à comédia, deduzimos qual a melhor caracterização de suas personagens com relação à *metabolé*, à mudança, tomando como ponto de partida o que o filósofo indica como não recomendado para a composição de uma boa tragédia. Para ele, apresentar homens excelentes (*epieikes*) passando da prosperidade para a adversidade não provoca compaixão nem pavor, mas repugnância. Por outro lado, colocar em cena homens maus (*mochtheroús*) que passam da desventura à prosperidade é um recurso ainda menos trágico. Ver que os muito perversos (*poneroí*) passam da felicidade para a infelicidade, segundo Aristóteles (*Poética*, 1453a1-8), pode até agradar os espectadores, mas não causa pavor nem compaixão. Ele afirma que:

οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν.
τὸ μὲν γὰρ
φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἡτοιμαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, [...].

nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Uma tal composição poderia despertar a simpatia, mas não a compaixão nem o temor, [...]. (Trad. Ana Maria Valente)

Interessante notar que Estrepsíades, Filocléon e Parente-Eurípides, inicialmente, se apresentam como *poneroí* e acabam por cair nas suas próprias redes no desenvolvimento da ação dramática. Sua queda atrai a simpatia do público pela moralidade do teatro, pois é justo que aquele que tenta, por caminhos tortos, ter vantagens sofra as consequências dos seus atos. Esses *poneroí* decadentes, ao que parece, são convenientes a uma composição de comédia, pois não se espera que ela gere compaixão ou pavor, mas que tenha seu papel didático de orientar o público com relação ao que é considerado justo e ainda fazê-lo rir.

Adriane Duarte (2003), em sua análise da catarse cômica, ao estudar as emoções próprias da tragédia, tendo em mente que Aristóteles vê a comédia como antítese da tragédia, apresenta a conclusão de Golden (1987: 90 *apud* DUARTE, 2003: 17) que identifica *nemesân*, “indignação”, como antônimo da palavra *éleos*, usada na *Poética* para indicar “compaixão, piedade”. Se pensarmos que a comédia aristofânica mostra ao público uma situação que leva à indignação, entendemos que é esse o elemento emocional, que une, desde o começo, espectador e personagem cômica. Quem quer ver seus filhos passando fome, como em *Paz*? Quem não fica conturbado ao ver que alguém querido está sendo visivelmente enganado, como em *Cavaleiros*? Quem não se revolta ao constatar que os desonestos estão se dando bem, enquanto os honestos passam por privações, como em *Pluto*? A comédia tem esse poder de cativar o público do começo da peça até o fim. Para Duarte (2003: 17),

“aquele ‘bem-feito’ que acompanha a gargalhada diante de um Paflagônio condenado a vender salsichas nos portões da cidade, em *Cavaleiros*, ou do Pensatório em chamas n’ *As nuvens*, nasce antes de mais nada do sentimento de indignação. É justamente esse riso zombeteiro diante de um adversário batido a forma mais frequente de riso nas comédias aristofânicas, [...]”

Como Estrepsíades, Filocléon e Parente-Eurípides são a lição em pessoa, o primeiro “bem-feito” é dirigido a eles. A cena do pai apanhando do filho, em *Nuvens*, ainda que não concordemos, mostra a queda merecida desse herói. O engano sofrido pelo pai em *Vespas*, que só condenava e acaba, pela astúcia do filho, sendo levado a absolver um acusado, para vergonha sua, antecede a sua ascensão em que passa a frequentar as “altas-rodas”, ainda que faça seu filho passar vergonha com sua embriaguez no bom estilo cômico de festa no final da peça. O acordo entre Eurípides e as mulheres salva a pele do sogro, forçando-o a dar um passo para trás no seu hábito de falar mal do sexo feminino, em *Tesmoforiantes*. Ao contrário da tragédia, a queda do herói cômico não é a sua ruína – é sua salvação.

“MALANDRO É MALANDRO; MANÉ É MANÉ?”

Entendemos que os protagonistas de *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes* podem ser considerados como *poneroí*,¹⁶ astuciosos, que também, em algumas circunstâncias, se apresentam como *bomolochoi*,¹⁷ bufões. No caso de Estrepsíades, ele foi muito esperto em conseguir de livrar das dívidas, mas sua tentativa de estudar retórica na escola socrática foi vexatória, tendo, perto do fim de peça, de passar pela cena pastelão de apanhar do próprio filho. Para Whitman (1964: 120), Estrepsíades, na verdade, tem uma *poneria* bastante enfraquecida pela sua caracterização como alguém intelectualmente inferior. O Parente-Eurípides também se acha esperto para enganar as mulheres, mas cai no ridículo diante da plateia, em especial, na cena de preparação em que o sogro de Eurípides passa por um ritual de depilação para que possa participar travestido da celebração das Tesmofórias em que só entram mulheres. O Filocléon, segundo McLeish (1980: 55) é o *ponerós* aristofânico por excelência: é ardiloso e tem entusiasmo pela vida. No entanto, na cena do julgamento para saber quem roubou o queijo, é difícil não perceber que ele está sendo feito de palhaço. Tudo isso fazia parte de como o poeta cômico organizava as suas peças com a finalidade de educar o público. Por meio da ridicularização, são expostas ideias e comportamentos reprováveis.

A *poneria*, para Whitman (1964: 30), indica o traço proteico, multiforme, e a tenacidade do herói em seus propósitos, com habilidades astuciosas para

¹⁶ Empregaremos o termo usado por Whitman (1964) e por McLeish (1980) com o sentido de *sly person*, “astucioso”, “esperto”.

¹⁷ Termo tirado do Tratado Coisliano que descreve as personagens cômicas nas figuras do *bomolochos*, o bufão, *eiron*, o irônico e *alazon*, o impostor. Cf. JANKO, 2002: 38-39.

superar os desafios da vida. Uma personagem que bem representa essa *poneria* é Odisseu, que inventou o “Ninguém” para o Ciclope. A diferença, obviamente, é que essa personagem épica não teve essa característica desenvolvida para a comédia.

Ainda de acordo com Whitman (1964: 30), a *poneria* é mais do que engenhosidade em ganhar. Ela representa “*the spirit of the gain, whose first tenet is that it is more blessed to receive than to give.*” A *poneria*, portanto, é uma marca das personagens cômicas aqui analisadas. Para Segal (2001: 78), Filocléon se insere na grande tradição de protagonistas aristofânicos cujo foco especial está na autogratificação: “he doesn’t have a “higher purpose” like the hero of *Acharnians* or *Peace*”. Na reflexão de Segal (2001: 70), Estrepsíades também não tem nenhum grande empreendimento heroico. Ele não é altruísta, em outras palavras.

A tradução da palavra *ponerós* na *Póetica* (1453a1-8) como “mal” ou “perverso” não cabe quando utilizada no contexto da comédia grega antiga. Para Whitman (1964: 29), Aristófanes foi capaz de reverter o uso ordinário dessa palavra, usualmente empregada para condenar toda sorte de delinquência. É importante notar que o uso do termo *ponerós* em Aristófanes está com uma conotação um pouco mais leve do que em outros contextos.¹⁸

Em *Cavaleiros* (vv. 178-181), quando os escravos do Povo encontram o Salsicheiro e lhe revelam o destino de acordo com um oráculo, um deles diz:

Ἄλλαντοπώλης

εἰπέ μοι καὶ πῶς ἐγὼ
ἀλλαντοπώλης ὢν ἀνὴρ γενήσομαι;

Δημοσθένης

δι’ αὐτὸ γάρ τοι τοῦτο καὶ γίγναι μέγας,
ὅτι ἡ πονηρὸς κᾶξ ἀγορᾶς εἶ καὶ θρασύς.

Salsicheiro

Mas me conta aí como é que eu,
Sendo um salsicheiro, vou me tornar esse homem?

Demóstenes

É por isso mesmo que vai se tornar grande,
pois você é malandro, da rua, e um cara de pau.

A *poneria* do Salsicheiro é na verdade, uma qualidade que o levará à vitória contra Paflagônio (Cléon). O ser astuto, matreiro, malandro fará com que ele tire o Povo das garras de Paflagônio, com quem o Salsicheiro lutará em pé de igualdade, pois ele também é um *ponerós* (*Cavaleiros*, v. 335-338):

18 Traduzo, nas peças, a palavra *ponerós* como “malandro”, na gíria carioca, com o sentido de “esperto”, “matreiro”, “o que tem lábia”. É uma personagem que pode usar de expedientes nada ortodoxos para conseguir o que quer.

Ἄλλαντοπώλης

καὶ μὴν ἀκούσαθ' οἷός ἐστιν οὕτοσι πολίτης.

Κλέων

οὐκ αὖ μ' ἑάσεις;

Ἄλλαντοπώλης

μὰ Δί' ἐπεὶ κάγῳ πονηρός εἰμι.

Χορός

ἐὰν δὲ μὴ ταύτη γ' ὑπέικη, λέγ' ὅτι κάκ πονηρῶν.

Salsicheiro

Então, escute que tipo de cidadão é este aqui!

Cléon

Mas você não vai me deixar falar?

Salsicheiro

Claro que não! Eu também sou malandro (*ponerós*).

Coro

Se ele não aceitar isso, diz que ele vem do meio da malandragem [*kak ponerôn*].¹⁹

Todo herói aristofânico, na verdade, é constituído dessa *poneria* que podemos chamar de “esperteza”, “astúcia” ou “malandragem”, com a qual o protagonista busca o que quer.

A HAMARTIA CÔMICA

Entendemos que, quando se fala em *anagnórisis* [“reconhecimento”] na *Poética* de Aristóteles, não é feita uma referência a uma tomada de consciência, mas essa palavra indica o reconhecimento da identidade da personagem, sendo um marco na peripécia do destino do herói.²⁰ Esses dois elementos, *anagnórisis* e peripécia, caracterizam um enredo trágico complexo (*Poét.*, 1455b33). Quando nos voltamos à composição do enredo cômico, notamos que, nas três peças de Aristófanes em estudo, a mudança da ação dos protagonistas se dá, primeiramente, pela transformação da maneira de pensar e agir. Assim, Estrepsíades percebe, ao apanhar do filho, que caiu numa cilada e que o ensino da retórica é uma falácia; Filocléon, graças ao cuidado do seu progênito Bdelicléon, reconhece que existe vida além dos tribunais e que seu modo de vida pode ser melhor. Já Parente-Eurípides, quando é descoberto, aceita o fato de que não adianta tentar ludibriar as mulheres para que aliviem a sua sentença – é necessário mudar de rumo. Essas transformações são notadas pelo coro. No caso de Estrepsíades, o coro o leva, pedagogicamente, a reconhecer que agiu mal, como um *ponerós* (*Nuvens*, v. 1458-1466):

¹⁹ Pode indicar que os pais são também da mesma laia.

²⁰ É interessante a discussão que Adriane Duarte (2012: 36) levanta em seu livro *Cenas de reconhecimento na poesia grega* acerca da proposta de Lucas (1980: 294, 297), que trata a tomada de consciência de Hércules, em *Traquínia* e *Hércules*, como exemplos de *anagnórisis*, o que vai além do que Aristóteles desenvolve em seu tratado.

Χορός

ἡμεῖς ποιούμεν ταῦθ' ἐκάστοθ' ὅταν τινὰ
γνώμεν πονηρῶν ὄντ' ἐραστὴν πραγμάτων,
ἕως ἂν αὐτὸν ἐμβάλωμεν ἐς κακόν,
ὅπως ἂν εἰδῆ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι.

Στρεψιάδης

ὦμοι πονηρά γ' ὦ Νεφέλαι, δίκαια δέ.
οὐ γάρ μ' ἐχρῆν τὰ χρήμαθ' ἀδανεισάμην
ἀποστρεφῆν. νῦν οὖν ὅπως ὦ φίλτατε
τὸν Χαιρεφῶντα τὸν μιαρὸν καὶ Σωκράτη
ἀπολεῖς μετ' ἐμοῦ ἰθῶν, οἱ σέ κάμ' ἐξηπάτων.

Coro

Nós agimos dessa forma, quando
vemos que alguém é chegado numas malandragens [*ponerôh*]
ao ponto de o colocarmos em maus lençóis,
a fim que ele saiba respeitar os deuses.

Estrepsíades

Caramba, como vocês, Nuvens, são malandras [*ponerá*]...mas...
tá certo!
Eu não devia ter deixado de pagar o dinheiro que peguei em-
prestado. Agora então, meu caro, venha comigo que você vai
acabar com aquele desgraçado do Querefonte e com o Sócrates
que enganaram a gente.

Com relação ao Filocléon, esse reconhecimento da mudança é divulgado pelo coro (*Vespas*, 1450-1461) que diz:

Χορός

ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας
τὸν πρέσβυν οἷ μετέστη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς·
ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθῶν
ἢ μέγα τι μεταπεσεῖται
ἐπὶ τὸ τρυφῶν καὶ μαλακόν.
τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλοι.
τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν
φύσεος, ἣν ἔχοι τις αἰεί.
καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον.

ξυνόντες γνώμαις ἐτέρων
μετεβάλοντο τοὺς τρόπους.

Coro

Invejo a felicidade
deste velho com a mudança
de seus antigos hábitos e de vida.
Agora, instruído noutros modos,
com certeza vai passar por uma grande transformação
no que diz respeito aos prazeres e ao luxo.
Mas talvez ele não queira.
É que não é fácil se livrar
da natureza que sempre nos acompanhou.
No entanto, isso já aconteceu a muitos
que, em contato com diferentes pontos de vista,
mudaram os seus hábitos.

Quanto ao Parente-Eurípides, são as mulheres que compõem o coro que descobrem a trapaça e é com elas que é feito o acordo, apresentando-se, assim, a mudança de atitude da personagem (*Tesmoforiantes*, v. 1160-1164):

Εὐριπίδης

γυναῖκες εἰ βούλεσθε τὸν λοιπὸν χρόνον
σπονδὰς ποιήσασθαι πρὸς ἐμέ, νυνὶ πάρα,
ἐφ' ᾧτ' ἀκοῦσαι μηδὲν ὑπ' ἐμοῦ μηδαμὰ
κακὸν τὸ λοιπόν. ταῦτ' ἐπικηρυκεύομαι.

Eurípides

Mulheres, se quiserem, a partir de hoje,
fazer um acordo comigo, é agora ou nunca!
A condição é: nenhuma de vocês vai ouvir nada de ruim
da minha parte daqui em diante.

Para Telò (2016: 83), a transformação comportamental e dramática apresentadas em *Vespas* correspondem, na tragédia, à passagem da *hamartía* [“erro”] para a *sufrosyne* [“temperança”, “moderação”], ou, na linguagem aristotélica, para a *peripécia* e *anagnórisis*, pois implica uma reversão da sua conduta e, portanto, do seu destino. De acordo com a sua ponderação, Telò afirma que esse processo narrativo coloca o espectador mais perto da personagem no palco, pois é o erro, fundado em uma ação realizada em ignorância, que leva à *peripécia* e à *anagnórisis*.

É por sofrerem na própria pele que os heróis de *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes* saem do estado de ignorância. Para Lucas (1980: 292), enquanto *anagnórisis* indica um desconhecimento acerca de quem é determinada figura no drama, a peripécia envolve uma ação ou um sofrimento que ocorre sem que o agente saiba do seu resultado, o que implica, para o autor, a presença da ilusão, no caso da personagem trágica. O que acontece com os heróis em nossa análise é que eles acabam por despertar da ilusão que os domina e passam pelo processo de transformação.

Halliwell (1998: 216) sugere que a premissa comum subjacente à peripécia, à *anagnórisis* e à *hamartía* é a *áгноia*, a ignorância do herói. A peripécia envolve uma transformação inesperada, mas com uma causa claramente elucidável. No caso de Estrepsíades, Filocléon e Parente, a situação do vício ou do mal hábito poderia ser uma explicação para a ignorância de suas ações e por suas consequências.

Se pegarmos como justificativa a explicação dada na *Ética a Nicômaco* acerca dos atos voluntários e involuntários, encontraremos a indicação de que os atos feitos *di'áгноia* são involuntários e, portanto, não podem ser punidos. No entanto, os atos conduzidos por um vício são executados em *estado de ignorância*, e não *por causa* da ignorância (*di'áгноia*). A ausência de autocontrole ou comedimento (*akrasía*) leva os indivíduos a errarem e serem, então, dignos de punição (*Ética a Nicômaco*, 1110b25-30):

ἕτερον δ' ἔοικε καὶ τὸ δι' ἄγνωϊαν πράττειν τοῦ ἀγνοοῦντα: ὁ γὰρ μεθύων ἢ ὀργιζόμενος οὐ δοκεῖ δι' ἄγνωϊαν πράττειν ἀλλὰ διὰ τι τῶν εἰρημένων, οὐκ εἰδώς
δὲ ἀλλ' ἀγνοῶν. ἀγνοεῖ μὲν οὖν πᾶς ὁ μοχθηρὸς ἃ δεῖ πράττειν καὶ ὧν ἀφεκτέον,
καὶ διὰ τὴν τοιαύτην ἀμαρτίαν ἄδικοι καὶ ὄλως κακοὶ γίνονται.

O agir por ignorância se mostra distinto também do agir em estado de ignorância, pois quem está bêbedo ou encolerizado não parece agir por ignorância, mas por uma das causas mencionadas, não sabendo o que faz, mas estando na ignorância do que faz. De um lado, pois, todo homem perverso ignora o que deve fazer e de que deve abster-se, e por causa de tal erro os homens tornam-se injustos e, em geral, maus. (Trad. Marco Zigano)

Dessa forma, entendemos que a punição daqueles que vivem trapaceando é bem representada e bem-vinda em *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes*, na figura dos próprios protagonistas.

Quando Aristóteles (*Poét.*, 1453a7) analisa a composição ideal de uma tragédia, ele indica a situação intermediária, na qual um homem que não se dis-

tingue tanto pela virtude e pela justiça passa da fortuna para a adversidade, não por causa de uma *kakía*, vício, ou *mochtería*, maldade, mas por uma *hamartía*. Essa *hamartía* consiste em um erro cometido por aquele que “desconhece o teor e as consequências da sua falha”, explica Paulo Pinheiro (2015: 113). Assim, compreendemos que, no drama trágico, é a *hamartía* o elemento responsável pela mudança do destino do herói e que esse “erro”, nas melhores composições, segundo Aristóteles, acontece por ignorância e é acompanhada de peripécia e reconhecimento.²¹

Os heróis cômicos também cometem *hamartía*. No caso de Filocléon, o coro aponta para o erro da personagem usando a expressão *hamartía* e louva sua transformação para um estado de equilíbrio e moderação (*Vespas*, v. 743-749):

Χορός

νεουθέτηκεν αὐτὸν ἐς τὰ πράγμαθ', οἷς
τότ' ἐπεμαίνετ' ἔγνωκε γὰρ ἀρτίως,
λογίζεται ἅ ἐκεῖνα πάνθ' ἁμαρτίας
ἃ σοῦ κελεύοντος οὐκ ἐπείθετο.
νῦν δ' ἴσως τοῖσι σοῖς λόγοις πείθεται
καὶ σωφρονεῖ μέντοι μεθιστάς
ἐς τὸ λοιπὸν τὸν τρόπον
πιθόμενός τέ σοι.

Coro

Ele se arrepende dessas coisas que
ele adorava. Ele agora entende
e considera essas coisas todas como erro.
Ele não seguia o que você recomendava.
Agora, talvez, ele tenha se convencido com esses seus argumentos
E, de fato, recobrou a sensatez, estando disposto a mudar,
daqui em diante, os seus hábitos
e a obedecer a você. (O grifo é nosso)

A reflexão do coro com relação ao reconhecimento do erro por parte de Filocléon e à sua disposição à mudança de comportamento destaca a passagem da situação de *hamartía* (v. 745) para um estado de *sophrosyne*, “moderação” como podemos ver no uso do verbo *sophronei* (σωφρονεῖ) no verso 748.

Quando verificamos a aplicação do conceito de *hamartía* na comédia aristofânica, chegamos à conclusão de que, embora as personagens cômicas também cometam *hamartía*, ela consiste em um erro diferente do que é caracterizado para o herói trágico. Não podemos nos esquecer que as personagens

²¹ Para Halliwell (1998: 216), a *hamartía* é a “substantive cause of the change of fortune in a complex plot whose other constituents are reversal and recognition.”

que conduzem a ação trágica são *spoudaion*, isto é, têm um “caráter elevado” (*Poét.*, 1149b9); enquanto a comédia é tida como uma “mímese de indivíduos de caráter mais baixo” (*Poética*, 1149a31, trad. nossa).²² Dessa forma, compreendemos que existem uma *hamartía* trágica e outra cômica, sendo que esta inclui o que é indicado pela palavra *kakía*, “vício” (cf. *Poét.*, 1453a7) e pela *poneria*, no sentido cômico.

No que se refere ao ridículo [*tò geloïon*], de acordo com Aristóteles (*Poét.*, 1949a31-36), a comédia lidava com os hábitos e vícios que eram sujeitos ao riso através de uma *mímesis* de homens “inferiores” ou “de índole mais baixa” [*phauloteron*]:²³

ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ
πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ
γελοῖον ἐστὶν [35]
ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχρὸς ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς
τὸ γελοῖον
πρόσωπον αἰσχροὺν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

A comédia é, como se disse, a mímese de homens inferiores; não todavia, de toda a espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e [35] destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor. (Tradução de Paulo Pinheiro)

Aristóteles define o ridículo ou cômico como um erro e uma vergonha que não causam dor nem destruição. O termo usado para indicar o erro cômico é *hamartema*, palavra que aparentemente é intercambiável com *hamartía*, visto que na *Retórica* (1384b10), Aristóteles chama os erros apontados pelos poetas cômicos de *hamartíai*.

Maria Helena da Rocha Pereira (2014: 467) nos lembra que, na *Ética a Nicômaco* (v 1135b16-25), *hamartema* é usada para denominar o “erro” no sentido lato, sendo contrastada com o *atychema*, “falta involuntária”, o que é motivado por razões externas,²⁴ e *adikema*, “injustiça”, o que é feito com maldade. Ela ainda aponta o emprego de *hamartema* na própria *Poética* (1460b16-23) que Aristóteles faz para se referir ao erro do poeta que coloca um cavalo a avançar com as duas patas dianteiras e também para indicar que, por *hamartema*, um dramaturgo, por exemplo, confunde a origem de uma determinada personagem. Ao que parece, o uso de *hamartema* aponta erros que são frutos de um descuido e, por isso, grosseiros.

22 No original: μίμησις φαυλοτέρων.

23 Seguimos a tradução que Paulo Pinheiro (2015: 47) faz na passagem 1948a2 para a palavra *phaulous*: “de baixa índole”. Concordamos com Halliwell (1998: 268) para quem o uso do termo *phauloteron* para caracterizar a personagem cômica se refere, essencialmente, a uma escala ética, com conotações de uma certa inferioridade social.

24 A *atychema* é realizada “sem maldade” [*apò mochteria*], segundo a *Ética a Nicômaco*.

Lucas (1980: 300), considera que *hamartia* e *hamartema* têm um uso indiscriminado, mas observa que ambos os termos apresentam diferentes sufixos que podem acrescentar nuances distintas. Para ele, Aristóteles prefere indicar em *hamartema* um significado de “*a particular case of mistaken action [...]*”, e que ele emprega “*hamartia for the erroneous belieflkely to lead to particular mistaken actions*”. Ele conclui dizendo que a *hamartia* conduz à *hamartema*.

De qualquer modo, para compreendermos a *hamartía* ou *hamartema* do herói cômico, devemos pensar que ela se vincula ao vício (*kakía*) e à vergonha (*aiskhon*), segundo a descrição aristotélica. Observamos que, na comédia aristo-fânica, a falha do herói é oriunda de um vício ou mal comportamento, como é o caso de Estrepsíades, Filocléon e Parente, sendo necessário que haja uma mudança, uma transformação em sua conduta moral. Essa, podemos dizer, é a *hamartía* típica da comédia que leva a uma situação ridícula, engraçada, vexatória, mas não à destruição ou morte, como na tragédia. O encaminhamento do desenlace das três peças é reconciliatório: Estrepsíades se reconcilia com as crenças que tinha antes de conhecer o ensino socrático e ataca, caticamente, como conclui McLeish (1980: 76), a escola com fogo; Filocléon se une a seu filho e festeja com vinho e banquete sua nova vida; e Parente-Eurípides faz as pazes com as mulheres, para sua salvação.

Halliwell relaciona a *metabasis*, a mudança, como apontada no capítulo 9 da *Poética*, com as emoções da tragédia e a transformação crucial do destino do herói. Ele diz que “The notion of a great swing or change of fortune, specially the collapse from greatness to disaster is a major thema of Greek heroic myth, and an inveterate preoccupation of Greek moralizing” (HALLIWELL, 1998: 171). No caso da comédia grega, a sua ação moralizante visa, nessas três peças, *Nuvens*, *Vespas* e *Tesmoforiantes*, mostrar as consequências de um erro e a mudança de atitude por parte do herói, caracterizando, portanto, uma peripécia na ação. A personagem passa a ter uma condução de vida que vai de encontro com o modo como ele pensava e se comportava antes de reconhecer a necessidade de uma transformação. Como bem nos lembra McLeish (1980: 21), “Aristophanes’ plays involve three serious elements, unkown to most of mass entertainers, namely poetry, moral purpose and a determined hero.” É com esse “propósito moral” que Aristófanes coloca em cena personagens que caem e se levantam.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. *Comédia grega antiga*: Paz. Introd., notas e trad. Greice Drumond. Curitiba: Editora Appris, 2020.
- ARISTOPHANES. *Aristophanis Comoediae*: Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem, Aves. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford

- University Press, 1906. [1902]
- _____. *Aristophanis Comoediae: Lysistratam, Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas, Plutum, Fragmenta*. T. II. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford University Press, 1907.
- ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea I 13 III 8: Tratado da Virtude Moral*. Trad. e notas Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2008, ISBN 978-85-88023-98-7, 224 p.
- ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea V: Tratado da Justiça*. Trad. e notas Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2016, ISBN 978-85-88023-98-7, 224 p.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Pref. e introd. de Manuel Alexandre Júnior. Trad. e notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- CORRÊA, Paula da Cunha. “O riso γέλῶ na poesia mélica, elegíaca e jâmbica grega do período arcaico”. In: *Letras Clássicas*. n. 7. São Paulo: Edusp, 2003. p. 95-125.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e Varões: a Guerra na Lírica de Arquíloco*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono – a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP/ FAPESP, 2000.
- DUARTE, Adriane da Silva. “A catarse na comédia”. In: *Letras Clássicas*. n. 7 São Paulo: São Paulo: Edusp, 2002, 2003. p. 11-24.
- DUARTE, Adriane da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- JANKO, Richard. *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*. Londres: Duckworth, 2002. [1984]
- KIBUUKA, Greice. “A ópsis na poesia dramática segundo a *Poética* de Aristóteles”. In: *Anais de Filosofia Clássica*. vol. 2 n. 3, 2008. *Link*: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/17039>
- MAGNELLI, Enrico. “Rethinking Aristophanes’ Comic Hero: Utopianism, Ambiguity, and Athenian Politics”. In: *Polis: The Journal for Ancient Greek and Roman Political Thought*. v. 34, issue 2. p. 390-404. *Link*: https://brill.com/view/journals/agpt/34/2/article-p390_390.xml?language=en
- McLEISH, Kenneth. *The Theatre of Aristophanes*. Londres: Thames and Hudson, 1980.
- _____. *Dicionário de Teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1987].

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II: Estudos sobre a Grécia Antiga: Artigos*. Coimbra: [s.n.]. Link: https://classica-digitalia.uc.pt/pt-pt/livro/obras_de_maria_helena_da_rocha_pereira_ii_estudos_sobre_grécia_antiga_artigos
- PINHEIRO, Paulo. Notas. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2003.
- PLATÃO. *Górgias*. Obras II. Trad. Notas e Int. de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2011.
- POMPEU, Ana Maria César; SANTOS, Bárbara Araújo dos; SALES, Manuela Maria Campos. “O herói cômico: Trigueu e o escaravelho na *Paz* de Aristófanes.” In: *Letras Escreve*. v. 7, n. 3, 2017. p. 85-100. Link: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/3281>
- RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SEGAL, Erich. *The Death of Comedy*. Harvard: Harvard University Press, 2001.
- SCHERE, María Jimena. “El tópico del burlador-burlado en los Caballeros de Aristófanes”. In: *Nova Tellus*. v. 30, n. 1, 2012. p.19-41. Link: https://www.searchgate.net/publication/317435372_El_topico_del_burlador-burlado_en_los_Caballeros_de_Aristofanes
- SIFAKIS, G. M. “The Structure of Aristophanic Comedy”. *The Journal of Hellenic Studies*. v. 112. 1992. p. 123-142. Link: <http://links.jstor.org/sici?sici=00754269%281992%29112%3C123%3A%3E2.o.CO%3B2-T>.
- TELÒ, Mario. *Aristophanes and the Cloak of Comedy: affect, aesthetics, and the canon*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2016.
- THIERCY, Pascal. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- WHITMAN, Cedric. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, Toronto: Harvard University Press, 1964.