

CLÁUDIA MANOEL RACHED FÉRAL

O *AGON* NA POÉTICA ARISTOFÂNICA:
DIVERSIDADE DA FORMA E DO CONTEÚDO

Araraquara
2009

CLÁUDIA MANOEL RACHED FÉRAL

O *AGON* NA POÉTICA ARISTOFÂNICA:
DIVERSIDADE DA FORMA E DO CONTEÚDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista-UNESP, Câmpus de Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

Araraquara
2009

A Lionel Antoine
e Louise

AGRADECIMENTOS

Meu muitíssimo obrigada à orientadora desta Tese, Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti, profissional exemplar e pessoa admirável, que, desde o princípio, muito me ensinou com sua incansável boa vontade.

Minha especial gratidão à Profa. Dra. Daisi Malhadas (UNESP), orientadora de minha Dissertação de Mestrado, que, há exatamente dez anos, me presenteou com a obra *L'AGON dans la tragédie grecque* de Jacqueline Duchemin. Muito mais que um presente, esse livro foi um encorajamento para que eu continuasse a pesquisa nos Estudos Clássicos.

Agradeço aos colegas de área Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa e Profa. Dra. Anise A. G. D'Orange Ferreira pelo apoio incondicional. E também estendo minha gratidão aos colegas Prof. Dr. José Dejalma Dezotti, Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, Prof. Dr. Brunno Vinícius G. Vieira e Prof. Dr. Márcio N. Thamos.

Pela leitura criteriosa, agradeço à Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa e à Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte (USP), membros da Banca Examinadora de Qualificação.

Agradeço à Profa. Dra. Maria de Fátima Silva (Coimbra) pelos comentários e sugestões.

Devo ainda meus agradecimentos ao Prof. Dr. José Pedro Antunes (UNESP) e à Profa. Dra. Profa. Maria Cristina Reckziegel G. Evangelista (UNESP) pela tradução dos textos em língua alemã.

Aos colegas docentes do Departamento de Lingüística, e também ao secretário James R. R. da Motta; aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários; aos servidores técnico-administrativos da Seção de Pós-Graduação e aos da Biblioteca da UNESP-FCL/CAr, deixo minha gratidão.

Enfim, a Lionel Antoine, companheiro de todas as horas e meu primeiro leitor, e à Louise, filha encantadora, *merci!*

νῦν γὰρ ἀγῶν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη
é agora que o grande debate de talento dá início nesse instante a sua execução
(ARISTÓFANES, *Rãs*, v. 884).

FÉRAL, C. M. R. **O agon na poética aristofânica**: diversidade da forma e do conteúdo. 2009. 303 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de estudar, nas onze comédias supérstites de Aristófanes, a natureza do *agon* (ἀγών). O trabalho está composto de apresentação, introdução, cinco capítulos, conclusão, referências e anexo com tradução dos *agones* estudados. A introdução apresenta o tema, define o objeto e delimita o *corpus*, e por fim expõe a revisão crítica da bibliografia específica. O primeiro capítulo aborda algumas considerações preliminares sobre o percurso e a importância da palavra *agon*, da qual se derivou a expressão *civilização agonística* emblemática para a sociedade grega como uma cultura por essência competitiva. Do segundo ao quinto capítulo foram feitas análises de caráter estrutural e temático dos *agones* das comédias; em paralelo, fez-se um estudo do papel do herói cômico, de acordo com as seguintes classificações: i) *bomolochos*: bufão; ii) *eiron*: irônico, dissimulador; iii) *alazon*: fanfarrão; iv) *poneros*: espertalhão, matreiro; v) *spoudaios*: soberbo.

Palavras-chave: Aristófanes, *agon*, tradução, *bomolochos*, *eiron*, *alazon*, *poneros*.

FÉRAL, C. M. R. **L'agon dans la poétique d'Aristophane**: la diversité de la forme et du fond. 2009. 303 f. Thèse (Doctorat en Études Littéraires) – Faculté de Sciences et Lettres, UNESP, Araraquara, 2009.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est d'étudier la nature de l'*agôn* (ἀγών) dans les onze comédies d'Aristophane qui nous sont parvenues. Le travail est organisé autour d'une introduction, cinq chapitres, conclusion, référence et traductions des *agôns*. L'introduction nous présente le thème, définit l'objet, délimite le *corpus* et fait une révision critique de la bibliographie spécifique. Le premier chapitre traite du parcours et de l'importance du mot *agon* qui est à l'origine de l'expression *civilisation agonistique*, emblématique de la société grecque vue comme une culture qui est par essence, compétitive. Les *agôns* de chaque comédie sont ensuite analysés du deuxième au cinquième chapitre. Conjointement à ces analyses de caractère structurale et thématique, les rôles du héros comique sont aussi étudiés et sont classés en: i) *bomolochos*: bouffon; ii) *eiron*: dissimulateur; iii) *alazon*: fanfaron; iv) *poneros*: rusé; v) *spoudaios*: sérieux.

Mots-clés: Aristophane, *agôn*, traduction, *bomolochos*, *eiron*, *alazon*, *poneros*.

SUMÁRIO

Apresentação	8
Introdução — O <i>agon</i> na comédia	12
1 Apresentação do tema	13
2 Definição do objeto e delimitação do <i>corpus</i>	20
3 Resenha crítica da bibliografia específica	30
Capítulo I — A civilização do <i>agon</i> e a comédia de Aristófanes	39
Capítulo II — <i>Agones</i> modelares <i>Cavaleiros</i> , <i>Nuvens</i> , <i>Vespas</i> e <i>Rãs</i> : (<i>Agon(es)</i> inseridos(s) num complexo agonístico)	52
1 O <i>agon</i> em <i>Cavaleiros</i> : a disputa a galope	53
2 O <i>agon</i> em <i>Nuvens</i> : os confrontos tempestuosos	66
3 O <i>agon</i> em <i>Vespas</i> : a discussão a ferroadas	76
4 O <i>agon</i> em <i>Rãs</i> : os saltos do debate entre Eurípides e Ésquilo	88
Capítulo III — A presença de <i>agon</i> em <i>Acarnenses</i> , <i>Tesmoforiantes</i> e <i>Paz</i>	105
1 <i>Acarnenses</i> : desafi(n)ando o coro (<i>agon contaminatus</i> e complexo agonístico)	106
2 <i>Tesmoforiantes</i> : mulheres em agoniação (<i>agon-logon</i> e centro da ação)	117
3 <i>Paz</i> : a luta em missão de paz (<i>quasi-agon</i> de reflexão e acessório da ação)	126
Capítulo IV — O <i>agon</i> descaracterizado pela discussão unilateral em <i>Aves</i> , <i>Lisístrata</i> e <i>Assembléia de Mulheres</i>	135
1 <i>Aves</i> : a conversa levada no bico (<i>agon</i> de exposição e ligado à ação)	136
2 <i>Lisístrata</i> : o confronto entre coros (<i>agon</i> de exposição inserido num complexo agonístico)	146
3 <i>Assembléia de mulheres</i> : falando de homem para homem (<i>agon</i> de exposição e centro da ação)	155
Capítulo V — O último <i>agon</i>	162
<i>Pluto</i> : a riqueza do conflito (<i>agon ad absurdum</i> e centro da ação)	163
Conclusão	174
Referências	182
Anexo — <i>Agon</i> , tradução e notas	191
Índice onomástico	304

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa pretende analisar, nas onze comédias supérstites de Aristófanes, a natureza do *agon* (ἀγών). O plano de trabalho prevê introdução, cinco capítulos, conclusão, referências e anexo com tradução dos *agones* estudados.

Na Introdução, “O *agon* na comédia”, consta a apresentação do tema, a definição do objeto e a delimitação do *corpus*, e por fim uma exposição da revisão crítica da bibliografia específica. Toda esta pesquisa é norteada pelos trabalhos de Thomas Gelzer (1960) – *Der epirrhemastische Agon bei Aristophanes: Untersuchngen zur Struktur der Attischen Alten Komodie*, Jacqueline Duchemin (1968) – *L’AGON dans la tragédie grecque* – e Michael Lloyd (1992) – *The Agon in Eurípidés*.

O primeiro capítulo, “A civilização do *agon* e a comédia de Aristófanes”, traz algumas considerações preliminares sobre o percurso e a importância da palavra *agon*, da qual se derivou a expressão *civilização agonística* que, emblemática para a sociedade grega como uma cultura por essência competitiva, provém da palavra *agon* que se refere a um conjunto de atividades peculiares à vida grega tanto ao aspecto não-verbal, bélico, quanto ao verbal, retórico.

No segundo capítulo, “*Agones* modelares”, são estudadas as comédias *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas* e *Rãs*, cujos *agones* são exemplares para a análise dos demais. Além disso, o exame deles demanda esclarecimentos para algumas questões de ordem metodológica. Nessas peças, o(s) *agon(es)* faz(em) parte de um complexo agonístico. por causa do desenvolvimento progressivo da ação que tem por natureza o conflito que se acentua gradativamente ao longo da trama.

Em “A presença de *agon* em *Acarñenses*, *Tesmoforiantes* e *Paz*”, o terceiro capítulo, discutem-se as dissidências entre os helenistas no que se refere à legitimidade de existência de *agon* nessas peças. A proposta, nesse capítulo, é mostrar primeiramente que em *Acarñenses*, a cena que cumpre a função de *agon* é classificada, quanto à dinâmica da ação,

como um *agon contaminatus* que está inserido num complexo agonístico, como nas comédias referidas no segundo capítulo, em que a ação dramática vai num crescendo. Em *Tesmoforiantes*, a cena que se localiza no lugar do *agon* é paratragica, porque a comédia como um todo é uma paratragédia de peças de Eurípides. A cena em que está o *agon* de *Paz*, é de natureza mais capciosa devido às inúmeras irregularidades tanto na forma quanto no conteúdo, sendo cabível dizer que se trata de um *quasi-agon* de natureza reflexiva, cuja cena funciona como um acessório da ação.

O quarto capítulo, “O *agon* descaracterizado pela discussão unilateral”, demonstra que a natureza dos *agones* é expositiva e, quanto à ação, eles podem estar no centro dela, como em *Aves* e *Assembléia de mulheres*, ou inserido num complexo agonístico como em *Lisístrata*.

O quinto capítulo, “O último *agon*”, analisa o *agon* de *Pluto* caracterizado como *ad absurdum* porque, do ponto de vista dramático, o resultado insólito da discussão não é saber qual dos litigantes tem razão, mas pôr em relevo o valor da argumentação. Com a diminuição da participação do coro nessa peça, a forma do *agon* fica bem reduzida e tudo indica que, assim como a parábase já desaparecera, o *agon epirremático* também estaria com seus dias contados.

Para manter o espírito aristofânico, o *agon* de cada comédia em exame recebeu um título. A saber: *Cavaleiros: a disputa a galope; Vespas: a discussão a ferroadas; Nuvens: os confrontos tempestuosos; Rãs: os saltos do debate entre Ésquilo e Eurípides; Acarnenses: desafi(n)ando o coro; Tesmoforiantes: mulheres em agoniação; Aves: a conversa levada no bico; Lisístrata: o confronto entre coros; Assembléia de mulheres: falando de homem para homem; e por fim, Pluto: a riqueza do conflito.*

Além de análises de caráter estrutural e temático, o *agon* foi estudado em concomitância com as funções do herói cômico em Aristófanes, porque a seção *agon* tem

implicações com o êxito ou o fracasso do projeto do herói. Uma obra capital sobre o herói cômico é *Aristophanes and the Comic Hero* de Cedric Whitman (1964), um estudo sobre um novo tipo de herói, o herói cômico que, além de parodiar os heróis da tragédia e da epopéia, expressa ao mesmo tempo aspirações humanas face aos problemas em que vive. Uma parte dessa obra comenta o heroísmo cômico e, nesse aspecto, Whitman (1964) fez uma investigação da caracterização do herói e suas funções na ação como *alazon*, *ieron* e *poneros*, a partir do trabalho de Francis Macdonald Cornford (1934), *The origin of Attic Comedy*.¹

Nessa mesma linha de análise está o trabalho *The Theatre of Aristophanes*, de Kenneth McLeish (1980), em que há um estudo a respeito do herói e seus adversários sob o ponto de vista das seguintes funções *ieron*, *alazon*, *poneros*, *bomolochos* e *spoudaios*. O terceiro estudo fecundo é, somado aos dois anteriores, o de Pascal Thiery (2007), *Aristophane: Fiction et dramaturgie*.² Na terceira parte dessa obra há um exame das relações entre personagens, centralizadas no herói, conforme as seguintes funções: *ieron*, *alazon* e *poneros*.

Para facilitar a consulta ao *corpus*, seguem em anexo as traduções dos *agones* com texto bilíngüe.³ Das onze comédias, quatro delas tiveram emprestada a tradução de seus *agones*. A saber: *Nuvens*, tradução de Gilda Maria Reale Starzynski, *Aves* e *Lisístrata* por Adriane da Silva Duarte e *Rãs* segundo Anna Lia A. A. Prado e Silvia Sueli Milanezi. É de minha responsabilidade o restante dos *agones* apresentados e traduzidos. A tradução desse *corpus*, cujo texto é poesia com métrica específica, visa apenas a traduzir a forma do conteúdo, o que resultará, na língua de chegada, uma tradução acadêmica, portanto sem se preocupar com a forma da expressão.

¹ Utilizamos, em nossa pesquisa, o trabalho de F. M. Cornford publicado em 1968.

² A primeira edição é de 1986 e, até onde pesquisamos, essa nova edição não alterou os comentários sobre o *agon* em relação à edição antiga.

³ Adotamos a tradução bilíngüe grego/inglês de Alan H. Sommerstein.

INTRODUÇÃO
O AGON NA COMÉDIA

1 Apresentação do tema

Meu propósito é estudar a diversidade da forma e do conteúdo do *agon* na obra de Aristófanes. Para se estabelecer os critérios de análise, colocaremos antes algumas questões que tentaremos responder ao longo desta pesquisa: i) o que é o *agon* na comédia? ii) toda cena de disputa, seja ela de natureza verbal ou não-verbal, é *agon*? iii) é possível haver *agon* sem conflito? iv) sendo uma das seções da estrutura da comédia e por causa da métrica própria, o *agon* precisa apresentar todas suas partes? v) as personagens que participam do *agon* assumem quais funções? vi) o herói e seu adversário são as únicas personagens envolvidas no *agon* ou é possível um *agon* sem a participação do herói cômico?

As respostas a essas questões esbarram na equação forma/conteúdo que cada *agon* apresenta, resultando numa diversidade formal e temática da obra aristofânica. A minha hipótese é que Aristófanes, conhecendo bem a estrutura comum do *agon*, manipulou as convenções estruturais de sua forma, subjugando-a ao conteúdo, ou seja, o conteúdo determinando a forma, a ponto de esta se apresentar ora completa, ora incompleta, ora reduzida, ou extremamente modificada. As investigações dão indícios de que, quanto à forma, o *agon* como uma seção da estrutura tende a desaparecer, mas sobrevive na comédia pelo conteúdo.

Esta pesquisa partiu do estudo do *agon* na tragédia feito por Jacqueline Duchemin (1968), o qual nos serviu de paradigma para uma classificação do *agon* quanto à sua evolução temática em relação à ação e à função dramática. Não se trata, neste estudo, de fazer uma colagem das classificações do *agon* da tragédia na comédia, porque na tragédia o *agon* é uma discussão que funciona como um elemento da ação, podendo ocorrer em qualquer instância do enredo, enquanto que na comédia ele é um componente da estrutura e, como parte dela, tem lugar fixo e métrica específica. A relação do trabalho de Duchemin (1968) com este

estudo, encontra-se nos rótulos que, de acordo com a descrição de cada um, parecem também ser adequados às cenas de *agon* na comédia, mas, com as devidas adequações pertinentes ao gênero cômico.

Do estudo de Duchemin (1968, p. 124-144) aproveitaremos os critérios segundo o lugar do *agon* na ação, dos conjuntos agonísticos complexos e do número de participantes. A classificação do *agon* na ação implica três posições: i) o *agon* no centro da ação (*l' ἀγών au centre de l'action*); ii) o *agon* que se desprende da ação (*l' ἀγών se détachant de l'action*); iii) o *agon* acessório da ação (*l' ἀγών hors-d'oeuvre*).

Quanto ao lugar do *agon* na ação, ele é centro da ação nas seguintes situações: i) a discussão está estritamente ligada ao andamento da ação; ii) o objeto da discussão constitui o assunto da peça; iii) a discussão representa um papel de impulsão dramática ou iv) ou a discussão intervém para esclarecer uma situação tornando-se uma conclusão do drama.

Duchemin (1968) considera que o *agon* se desprende da ação⁴ quando ele assume um valor de exposição dramática. Pode ocorrer por causa de uma persuasão fracassada, ou de uma discussão retrospectiva com assuntos do passado, ou de uma discussão, cujo único objetivo é deixar claro o antagonismo.

Em muitas cenas de *agon*, sobretudo em Eurípides que empregou as *antilogiai* sofisticadas e as formas antitéticas, o *agon* funciona como acessório da ação quando a relação com a ação pode ser vaga, em que a discussão não tem nenhuma relação com a situação e os assuntos são de interesse dos atenienses, ou pode antecipar a discussão principal. Nesse caso, trata-se de discussões que se justapõem.

No que se refere aos conjuntos agonísticos complexos, a cena de *agon*, que é analisada do ponto de vista da ação e de quem faz essa ação, pertence a um conjunto de cenas que são um prolongamento do conflito. Trata-se de um pressuposto estrutural que contempla

⁴ Nenhum dos *agones* em Aristófanes, conforme análises feitas neste estudo, enquadra-se na classificação “*agon* que se desloca da ação”.

o todo orgânico da peça. As cenas estão arranjadas por uma ordem de complexidade crescente: i) *agones* ligados por cenas que os intercalam; ii) *agones* sucessivos, isto é, o segundo nasce imediatamente do primeiro sem intervalo de cena; iii) o *agon* no final, resultado de uma progressão dramática de uma série de cenas.

Por fim, o número de debatedores de um *agon* pode incluir: duas personagens; duas personagens e um árbitro; três personagens.

Estabelecidas as classificações de Duchemin (1968) para o *agon* na tragédia, vejamos, então, o aproveitamento delas na obra de Aristófanes.

O *agon*, centro da ação, está presente em *Aves*, *Tesmoforiantes*, *Assembléia de mulheres* e *Pluto*. Nessas comédias o objeto em discussão também é assunto da peça; a discussão se liga ao andamento da ação tendo um papel de impulsão dramática para as cenas subseqüentes que são uma conseqüência do *agon*. Quanto à natureza do discurso do *agon*, *Aves* e *Assembléia de mulheres* apresentam um discurso expositivo de caráter persuasivo, trata-se, portanto, de um *agon* de exposição. Em *Tesmoforiantes*, o discurso é um empréstimo das tragédias de Eurípides, trata-se, portanto, de um *agon* paratrágico. Em *Pluto* o *agon* é *ad absurdum* porque o discurso de defesa do herói serve para esclarecer seu plano utópico e o jogo de persuasão é completamente anulado pela inesperada reviravolta do desfecho da contenda.

Em *Paz*, a cena que preenche a função do *agon* é classificada como um acessório da ação, porque a natureza do discurso de Hermes é um relato retrospectivo a propósito da origem da guerra que, por sua vez, é um assunto de interesse coletivo.

Segundo Duchemin (1968), outra função do *agon* acessório da ação na tragédia é preparar a cena para a discussão principal. Nesse sentido, as cenas que antecedem o *agon* na comédia e que são preparatórias para o debate são denominadas *proagon*, portanto, entendemos que o *proagon* é um acessório da ação.

O *agon*, quando faz parte de um complexo agonístico, é também centro da ação porque os argumentos do *agon* e o da peça são os mesmos. Isso ocorre em *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens* e *Vespas*. Nessas comédias há mais de um *agon* que, sendo um deles o principal, estão separados por outras seções da peça, cuja impulsão dramática está em constante progressão, o que desencadeia uma sucessão de cenas que, quanto à forma, não são *agon*, mas, quanto ao conteúdo, trata-se de um prolongamento do debate que se estende até o final da peça. Nessas comédias, a fabulação se alicerça sobre uma rede entrelaçada de cenas com conteúdo comum, o que resulta numa *contaminatio* entre as seções da estrutura. Por exemplo, o párodo que, antecedendo o *agon* na disposição das partes da comédia, torna-se por contaminação um párodo-agonístico. *Acarnenses* e *Lisístrata* são comédias que melhor representam essa categoria, que estamos denominando *contaminatio*. A razão disso é a participação ativa do coro, como antagonista, na fabulação. Já *Rãs* possuem um único *agon*, sem separação por cenas, uma vez que o *agon* ocupa toda a segunda parte da comédia. Trata-se de um *agon* exemplar que expõe o desenvolvimento progressivo do conflito.

De acordo com Duchemin (1968) ao se referir ao *agon* na tragédia, o debate com duas personagens é a forma mais comum e configura-se na disputa de duas partes diante de um júri, ou de o júri ser ao mesmo tempo uma das partes do debate. Já a querela com mais de três personagens é uma forma que não constitui a forma normal de discussão, visto que a noção de *agon* repousa sobre um antagonismo completo e parece excluir toda nuance.

Essa distribuição pode ocorrer na comédia, que se permite, no entanto, certas variações, como no *agon* I de *Cavaleiros*, em que quatro personagens se projetam à revelia na contenda. Em *Acarnenses*, o coro é adversário e tem um representante que é o rival do herói. Em *Tesmoforiantes*, o oponente do herói é o coro. Ao contrário, no *agon* II de *Cavaleiros*, o herói tem apoio do coro e de um escravo contra o concorrente e há também um juiz. Já em *Aves*, o coro é, a princípio, contrário ao herói, mas depois se torna seu partidário. Há uma

terceira personagem que é o mediador da contenda e uma quarta que está do lado do herói. Já nos *agones* de *Nuvens*, o *agon* I expõe um debate entre duas personagens sem a participação do herói que só estará presente no segundo *agon* da comédia. No *agon* I de *Vespas*, há três personagens, uma das quais é o coro que toma partido de um dos lados; já no *agon* II, a contenda se limita a duas personagens. Em *Paz*, *Lisístrata*, *Assembléia de mulheres* e *Pluto*, o conflito ocorre com duas personagens e com a ausência de um juiz. Em *Rãs*, a querela entre duas personagens tem a presença de um árbitro.

Para além de uma simples contagem dos litigantes envolvidos no conflito, a comédia atribui funções aos participantes da contenda. Isso porque as personagens cômicas assumem funções na fabulação, conseqüentemente também no *agon*. E o único documento que a Antigüidade nos legou a esse respeito foi o *Tractatus Coislinianus XII* em que são citadas as seguintes funções: (βωμολόχος) *bomolochos*: bufão; (εἰρων) *ieron*: irônico, dissimulador; (ἀλαζών) *alazon*: fanfarrão⁵ - sem qualquer desenvolvimento delas na personagem cômica -. Somente no século XX esses termos vão merecer um estudo dirigido à personagem, sobretudo no herói, e sua atuação na comédia em geral, sem se restringir a uma parte do texto.

A função *bomolochos*⁶ é matéria no estudo pioneiro de W. Süß⁷ (1905 apud GELZER, 1960) em que o autor a interpreta como um interventor, cujos comentários e apartes prestam-se ao riso por meio de jogos de palavras, chistes sem relevância, anedotas obscenas, enfim, o que possa oferecer um suporte humorístico à discussão e, conseqüentemente, à cena. O *bomolochos* tem funções diferentes (GELZER, 1960, p. 124-125) no contexto da ação: ou é coadjuvante do herói, ou, ao contrário, é juiz da contenda e

⁵ Reza o texto: ἦθη κωμωδίας τὰ τε βωμολόχα καὶ τὰ εἰρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων.

⁶ Literalmente o vocábulo βωμολόχος significa “aquele que fica às escondidas (λόχος) dos altares (βωμός) para se aproveitar das oferendas ou para mendigá-las com mofas ou lisonjas”.

⁷ Gelzer (1991) aponta, além do estudo pioneiro de W. Süß (1905, p. 68-70), os trabalhos de H. J. Newiger (1957, p. 33-49) e de M. Landfesten (1967, p. 48-78) publicados, respectivamente, em Bonn, Munich e Amsterdam.

seus apartes têm um significado no contexto. Como coadjuvante, cujas intervenções não servem para o desenvolvimento da ação e não fazem senão dirigir-se ao público com glosas, é possível em três situações: i) sozinho e interlocutor do público; ii) acompanhado com outra personagem e co-orador; iii) acompanhado com várias personagens e comentarista de um diálogo ou de uma ação.

Em seu livro *The origin of Attic Comedy*, Cornford (1968, p. 115-162) analisa as funções *bomolochos*, *eiron* e *alazon* na personagem do herói cômico que, para esse autor, está sempre enquadrado nas duas primeiras categorias. Segundo Aristóteles (*Retórica*, 3.18 1419 b 8-10) o bufão (*bomolochos*) procura seu prazer zombando do outro, enquanto que o irônico (*eiron*), pelo riso, procura o prazer para si mesmo. Jaulin (2000, p. 319) interpreta essa evocação de utilidade do riso como uma distinção entre duas formas da produção do risível: o irônico provoca o riso às custas dos outros, enquanto que o bufão provoca o riso nos outros a suas custas.

Na opinião de Whitman (1964, p. 27) não há um *eiron* autêntico nas personagens aristofânicas, apenas uma variedade de *alazones*. Já para McLeish (1980, p. 53-56), o *eiron* é irônico, finge e dissimula suas qualidades e habilidades, e o *alazon*⁸ é espalhafatoso, fanfarrão, e pretende ter habilidades que não são suas. Em princípio esses dois tipos podem também cobrir figuras secundárias em Aristófanes. Mas, o herói também pode representar o *eiron*, e nesse caso é dotado de habilidade para banir o *alazon*. Este, por sua vez, num nível mais desenvolvido, torna-se uma personagem maior da ação, geralmente o adversário do herói. McLeish (1980) também amplia essas funções atribuindo ao herói uma natureza multiforme: ou como *spoudaios* – personagem soberba, séria e sincera –, ou como *bomolochos* – bufão –, ou como *poneros* – espertalhão, matreiro. Na opinião dele, a natureza multiforme do herói facilita-lhe adaptar sempre uma resposta para perguntas de cada

⁸ A presença desses dois tipos foi notada primeiramente por Aristóteles, afirma McLeish (1980, p. 53).

confronto particular, o que nos parece mais apropriado. Nessa mesma linha de análise, Thiery (2007) também estabelece mais de uma ao herói que são resultados de uma mistura complexa, não apenas segundo o caráter do indivíduo, mas também segundo suas necessidades.

O conceito de ironia (*eironeia*) admite muitas interpretações⁹ e sua etimologia não é satisfatória (CHANTRAINE, 1999, p. 326). Nenhuma ocorrência desse termo é atestada antes do período da Guerra do Peloponeso quando Aristófanes utiliza-o uma única vez em *Nuvens* (v. 449). Aristóteles em seus tratados sobre a ética já chamava a atenção para a sutil relação entre os termos *eiron* e *alazon*. Whitman (1964, p. 26), McLeish (1980, p. 53) e Thiery (2007, p. 187) homologam essa capciosa relação entre os termos apontada pelo filósofo grego. Os termos *eiron* e *alazon*¹⁰ estão estritamente ligados a ponto de compartilharem a mesma noção de fingimento e dissimulação: o *eiron* finge ironicamente suas verdadeiras qualidades e habilidades e o *alazon* finge demasiadamente ter qualidades e habilidades que não são propriamente suas.

As duas últimas categorias, *poneros* e *spoudaios*, são antagônicas em seus sentidos: a primeira carrega todos os defeitos, enquanto que a segunda todas as virtudes. Contrariamente aos valores da epopéia e da tragédia, a comédia revira os valores correntes, e as personagens cômicas, sobretudo o herói, triunfam graças a sua *poneria*, isto é, uma mistura de embuste, de atrevimento, e de torpeza. Esses atributos que carregam um sentido negativo fora da comédia, tornam-se positivos nela. Como bem observou Whitman (1964, p. 29) e também Thiery (2007, p. 187), Aristófanes é capaz de reverter as implicações de sentido de uma palavra, como por exemplo, *πονηρός* que vem a ser atributo a uma personagem espertalhona, astuciosa. O *poneros* é engenhoso, e na opinião de McLeish (1980, p. 55, 123),

⁹ De acordo com o artigo de Pavlovskis (1968, p. 22), em que o autor expõe as muitas interpretações do conceito de ironia a partir de Aristófanes, passando por Platão, Aristóteles, Teofrasto, até chegar nos filósofos cínicos.

¹⁰ Segundo Thiery (2007) o vocábulo *alazôn* é empregado 16 vezes em Aristófanes, valor que não confere com *Perseus Digital Library* (2006) que constata 13 empregos.

essa argúcia o torna invencível em qualquer situação de confronto; e ao contrário do *poneros*, que tem total controle e domina a ação em cena, o *bomolochos*, em geral, reage com bufonaria ao que acontece em sua volta.

O termo *spoudaios* aparece na definição de tragédia formulada por Aristóteles¹¹ (*Po.*, 49 b 24), e nos causa, a princípio, um certo estranhamento quando o vemos também dirigido à comédia. Esse paradoxo se explica porque – embora o termo seja um predicativo de ações nobres, soberbas, elevadas das personagens trágicas – as personagens cômicas não são apenas dotadas de *bomolochia*, *poneria* e *alazoneía*, mas também, na sua irreverência, são personagens que demonstram seriedade e elevação nos seus propósitos: é louvável desejar a paz ou beneficiar a humanidade ou ainda se preocupar com o futuro da *polis*. O *spoudaios* não é tão engraçado na sua maneira de ser e pensar. Suas ações, entretanto, levam ao riso porque as outras personagens reagem a elas com escárnio.

Concordo com McLeish (1980), Thiery (2007) e Whitman (1964) que essas funções se aplicam, em grande parte, à classificação do herói cômico e de seu adversário. Admite-se, portanto, que a natureza multiforme do herói cômico, cuja facilidade de adaptação é bastante grande, porque o herói cômico sempre tem, conforme a situação, um discurso de defesa pronto para cada confronto particular. E assim sendo, interpreto que a *poneria* está por trás desse caráter flexível do herói que lhe confere muita habilidade e astúcia. Logo, a função *poneros* aflora, com nuança de grau, em todos os heróis aristofânicos com seus projetos mirabolantes.

2 Definição do objeto e delimitação do *corpus*

O *agon* na sua *akme* (ἀκμή)¹², segundo Duchemin (1969, p. 47), compõe-se normalmente de duas “tiradas” opostas representando as situações ou as teses contrárias de

¹¹ Diz o texto aristotélico: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας...

¹² Esse termo é entendido como “o ponto culminante”, no caso no debate.

duas personagens em confronto: às vezes de uma maneira bastante excepcional, há três personagens. Essas “tiradas” são seguidas de um tipo de resolução do conflito em réplicas mais rápidas resultando numa esgrima de versos alternados conhecida sob o nome de *esticomitia*. Essas considerações, que são próprias à tragédia, podem ser, até certo ponto, aplicadas à comédia, embora não se deva perder de vista que o *agon* cômico é muito mais complexo e amplo, porque se trata de uma das partes da comédia, portanto, com uma estrutura formal e métrica específica.

Corre-se um risco ao se definir o *agon*, porque é preciso que se leve em conta sua diversidade formal e temática. Daí o(s) *agon*(nes) de algumas comédias terem características que estão ausentes em outras peças, a ponto de se cogitar a ausência de *agon*.¹³ Das onze comédias, oito possuem um ou dois *agones*; quanto às três comédias restantes, *Acarñenses*, *Paz* e *Tesmoforiantes*, há uma discussão da presença ou não de um *agon*. Neste trabalho, partimos do pressuposto de que todas as comédias de Aristófanes possuem *agon*, inclusive em *Acarñenses*, *Paz* e *Tesmoforiantes*, porque nessas comédias há cenas que estão no lugar de uma cena de *agon*, e, de certa forma cumprem tal função.

Tecnicamente, o *agon* na comédia é uma seção de natureza dialética:¹⁴ debate entre dois contendores com a presença ou não de um árbitro e, às vezes, com a presença de uma terceira personagem ou mais. Essa definição *stricto sensu* é, entretanto, incapaz de dar conta do objeto todo. A definição de *agon* pode ser mais bem entendida a partir de sua etimologia, pluralidade temática, função dramática, estrutura formal (composição métrica) – que passamos a expor -.

¹³ Essa discussão será abordada no capítulo III *infra*.

¹⁴ O termo *dialético* é entendido, neste estudo, tanto na classe adjetiva quanto nominal. Como adjetivo, diz respeito a “algo que é próprio da discussão ou hábil na discussão”; como nome, entende-se ἡ διαλεκτική como “a arte de raciocinar empregando a conversa”.

Quanto à ETIMOLOGIA, o termo *agon* possui, a princípio, o sentido de jogo, luta, competição e, com esses significados, está documentado quatro vezes na obra de Aristófanes:

- i) Ἄνδρες, τι πεισόμεσθα; Νῦν ἀγῶν μέγας. Paz (v. 276)
*Senhores, o que vai nos acontecer? É chegada a hora da importante **luta***
- ii) Ἐπειτ' ἀγῶνά γ' εὐθὺς ἐξέσται ποιεῖν Paz (v. 894)
*Em seguida, você terá logo o direito de organizar os **jogos***
- iii) πῶς ἂν ποιῶν τὸν Ὀλυμπικὸν αὐτὸς ἀγῶνα Pluto (v. 584)
*como pode ele próprio organizar os **jogos olímpicos***
- iv) ποιεῖν ἀγῶνας μουσικοὺς καὶ γυμνικοὺς Pluto (v. 1163)
*organizar **competições** de música e de ginástica.*

A primeira passagem refere-se ao final do prólogo em que Trigueu faz comentários e observa, escondido, a Guerra e seu ajudante, Tumulto, que preparam, numa cena de fundo “culinário”, a aniquilação dos gregos. Na segunda passagem, trata-se de uma cena episódica em que Trigueu, de regresso a sua casa, inicia os preparativos para comemorar seu êxito. A terceira passagem encontra-se na cena do *agon* de *Pluto*: Penia, ao se enfrentar com Crêmilo, justifica que Zeus também é pobre porque nos jogos olímpicos os vencedores são contemplados com uma simples coroa de oliveira, ao invés de ouro. O quarto emprego ocorre na cena episódica entre Hermes e Carião; ξὸμ a crise que se abateu no Olimpo, Hermes tenta se arranjar entre os mortais e, sendo um deus de muitos epítetos, busca numa de suas habilidades uma função na casa de Crêmilo.

Nesses exemplos, o termo *agon* está empregado como um vocábulo pertencente ao léxico da língua como qualquer outra palavra. Entretanto, seu emprego principal na obra de Aristófanes ocorre quando esse termo introduz uma nova seção da estrutura do texto de natureza dialética que determina um debate. Com esse sentido, a palavra *agon* aparece oito vezes no texto aristofânico:

- i) ὡς σκῆψιν ἀγῶν οὗτος οὐκ εἰσδέξεται Acarnenses (v. 392)
*já que este **debate** não pode admitir rodeio*

- ii) ἄρ' οἴσθα ὅσον τὸν ἀγῶν' ἀγωνιεῖ τάχα Acarnenses (v. 481)
*por acaso você tem idéia do tamanho do **debate** que vai ocorrer em breve*
- iii) ἧς πέρι τοῖς ἐμοῖς φίλοις ἐστὶν ἀγῶν μέγιστος Nuvens (v. 958)
*a respeito da qual está para acontecer um super **debate** entre meus amigos*
- iv) ὄρας γὰρ ὥς *afinal você percebe que*
 σοι μέγας ἐστὶν ἀγῶν *um importante **debate** está para te acontecer*
Vespas (v. 533)
- v) ἀγῶνα ποιεῖν αὐτίκα μάλα καὶ κρίσιν Rãs (v. 785)
*organizar, o mais rápido possível, um **debate** e um júri*
- vi) οὐκ ἐξ ἴσου γὰρ ἐστὶν ἀγῶν νῶν Rãs (v. 867)
*pois o **debate** não está em pé de igualdade para nós dois.*
- vii) ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα Rãs (v. 873)
*para julgar esse **debate** conforme as regras das Musas*
- viii) νῦν γὰρ ἀγῶν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη Rãs (v. 884)
*é agora que o grande **debate** de talento dá início nesse instante a sua execução*

Nessas passagens, o termo *agon* está presente ou em cenas preparatórias, chamadas *proagon*, ou na abertura do próprio *agon*. Na primeira passagem, que se refere a *Acarnenses*, o vocábulo é empregado nas cenas de introdução e corresponde ao *antikatakeleusmos* em que o corifeu, representando o coro, chama a atenção de Diceópolis. Já na segunda passagem, que também aparece em *Acarnenses*, o *agon* está na iminência de começar. E, desse modo, sob a forma de solilóquio, Diceópolis busca em suas forças internas o auto-encorajamento. No terceiro fragmento, o termo é empregado no final da ode do *agon I* de *Nuvens*; trata-se de uma evolução coral em que o coro anuncia o debate que vai se desenrolar entre os Raciocínios, alegorias na peça. O quarto extrato pertence a *Vespas* e o termo também é empregado na *ode*, portanto início do *agon*, em que o canto do coro é interrompido por Bdelicleão quando o coro, que se dirige a ele, tenta abrir a discussão que vai ocorrer entre pai e filho. A quinta citação, de *Rãs*, compõe uma cena episódica em que Éaco e Xântias comentam os barulhos vindos da mansão de Hades onde está ocorrendo uma disputa entre Ésquilo e Eurípides; não se trata ainda do *agon* da peça, porque essa querela se passa,

por enquanto, no espaço extra-mimético; o *agon* começa a partir do momento em que a cena se abre para a discussão entre os tragediógrafos; e cabe a Hades organizar imediatamente um debate entre os poetas com presença de um júri. As três menções seguintes pertencem ao *proagon* de *Rãs*, cena preparatória de tom provocativo entre as partes. Na sexta citação, Ésquilo protesta porque a disputa se fará em condições desiguais, afinal sua poesia não morreu com ele, como a de Eurípides. Na sétima passagem, Dioniso realiza o ritual preparatório para as invocações. E finalmente, o coro anuncia que o *agon* está em vias de execução.

Esse caráter apelativo das passagens acima tem como objetivo chamar a atenção do público situando-o no decorrer da ação. Nem sempre Aristófanes se valeu dessa licença poética e nem sempre o *agon* está após o párodo como em *Cavaleiros*, *Vespas* e *Aves*. Pode ocorrer de ele se localizar depois da parábase, como em *Nuvens* e *Rãs*, por exemplo. Para garantir o sucesso da comédia no festival, Aristófanes soube rearranjar as seções do texto de acordo com seus interesses, ou porque a fabulação exigia, ou por causa da conjuntura da época, ou para assegurar a benevolência do espectador num dos momentos mais esperados da peça, o *agon*, cena de debate tão cara aos atenienses amantes da retórica.

Quanto à PLURALIDADE temática, nos *agones* de *Cavaleiros*, cuja proposição é uma sátira ao governo do demagogo Cleão, portanto à política interna de Atenas, a caricatura e a invectiva estão em relevo no conteúdo político dos *agones* em que o escravo Paflagônio, representando o estadista, e Agorácrito, um salsicheiro representante do homem comum, se enfrentam numa discussão elaborada segundo a equação política/culinária. Nos *agones* de *Vespas*, Aristófanes traz à cena uma paródia dos tribunais de Atenas e também faz uma crítica à política interna conduzida por Cleão. Nessa proposta da comédia e dos *agones* fica bem marcado o choque de gerações entre pai e filho, Filocleão, caricatura dos magistrados e partidário de Cleão, e Bdelicleão, opositor a Cleão, respectivamente. A temática de

Assembléia de mulheres também se refere à política interna com enfoque na economia e pode ser entendida por um silogismo distorcido que, na opinião de Thiery (2007, p. 101-102), se torna um paralogismo, já que Praxágora emprega uma conjunção de falsos argumentos: i) o sexo masculino está no poder; ii) a política interna vai mal; iii) então, que se dê o poder às mulheres; iv) conseqüentemente, a política interna irá melhor. *Aves* e *Pluto* são comédias que também criticam a política interna. Na primeira, o herói planeja fundar uma nova cidade no mundo das aves, e na segunda, o plano do herói é curar a cegueira do deus Pluto para que a riqueza seja distribuída a todos e banir a pobreza da Grécia.

Em *Acarñenses*, *Paz* e *Lisístrata* o que está em discussão é a política externa, como causa da guerra, e também o oportunismo de alguns cidadãos favoráveis ao conflito, em benefício próprio e detrimento da população. Na comédia *Acarñenses* o herói Diceópolis se volta contra isso e no *agon*, cuja composição empresta a cena agonística da tragédia euripídica *Telefo*, ele se manifesta pela causa da paz, se não para os gregos, ao menos para si. Em *Paz* Trigueu, ao contrário da trégua individual negociada por Diceópolis, quer a paz pan-helênica e estando ela, alegoria na peça, aprisionada, ele vai em seu socorro. O herói depara-se, entretanto, com Hermes, e o *agon* se dilui numa série de cenas irregulares, até que, felizmente, a Paz é libertada e devolvida aos gregos. Em *Lisístrata*, a heroína de mesmo nome tem um projeto muito parecido com o de Trigueu, alcançar a paz pan-helênica. Essa empresa, todavia, também encontra oposição. E o *agon* vai se desenrolar não apenas entre Lisístrata e o Conselheiro, mas também entre dois semi-coros.

Nuvens fazem uma crítica à conjuntura educacional de Atenas no século V, momento em que, com o advento da sofística, são apresentados novos rumos para a paidéia grega, assunto do *agon* entre os Raciocínios Justo e Injusto, esse representando a *néa-paidéia*, aquele a *archaía-paidéia*. A verve cômica do poeta está voltada ao contexto cultural com *Rãs* e *Tesmoforiantes*, cujas propostas não diz respeito à educação como em *Nuvens* mas à crítica

literária. Nesse sentido o *agon* de *Rãs* pode ser considerado um tratado de dramaturgia sobre as poéticas esquiliana e euripidiana. Quanto à comédia *Tesmoforiantes*, num primeiro instante trata-se de uma paródia à assembléia, no entanto, a proposta da peça é uma crítica literária que, com o recurso da paródia, discute a construção da personagem feminina nas tragédias de Eurípidés. Assim, estando o tema da peça em relevo na discussão do *agon* e, sendo ele uma seção da comédia, o *agon* é uma célula importante no todo orgânico da composição cômica.

Do ponto de vista da FUNÇÃO DRAMÁTICA, o *agon*, como uma seção da estrutura da comédia, quando anunciado certamente despertava as expectativas no auditório. As partes da comédia que se sucedem em ordem fixa - prólogo, párodo, *agon*, parábase, episódios intercalados por interlúdios e êxodo - oferecem ao poeta um controle sobre as expectativas do público ao sinalizar o curso da ação. Gelzer (1991, p. 59) levanta a hipótese de que o espectador ateniense do século V tinha um conhecimento sobre a prática teatral, pelo menos quanto aos elementos estruturais fixos. Tal conhecimento, segundo esse autor, é um dos requisitos fundamentais para que o poeta possa utilizá-los na construção de sua comédia. Com eles há a expectativa do público no andamento da fala, da ação ou da representação. Aristófanes podia empregá-los ou para com eles despertar as respectivas expectativas, ou para conduzir, ou para confundir o espectador no jogo teatral. Gelzer (1991) conclui que o jogo com esses elementos fixos, sobretudo o *agon* após o párodo, é o jogo com as expectativas do público. Entendemos, portanto, que as estruturas fixas, como uma técnica dramática, demonstram o sentido de utilização dessa técnica por Aristófanes e como ele a aplica, pois o *agon* é um instrumento nas mãos do poeta, cujo fim é atingir efeitos dramáticos com os quais ele poderia contar para o sucesso da peça no festival.

Na estrutura formal do *agon*, a presença do *epirrema*, ou um outro metro que o substitua na equivalência do conteúdo, é o sema comum a todas as situações consideradas *agon*. Quanto à forma, o *agon* está dividido em partes identificadas pelos metros que estão

nelas empregados. A visão desse sistema métrico deveu-se a Zielinski (1885 apud GELZER, 1960) que identificou que a *sizígia epirremática* ou “parte coordenada” é comum em três seções da estrutura da comédia: párodo, *agon* e parábase. No que concerne ao *agon*, esse se caracteriza de maneira muito precisa pela introdução de partes codificadas diferenciadas pela sua estrutura métrica. Trata-se de uma regularidade que toma as formas da chamada *sizígia epirremática*, isto é, um par de discursos em tetrâmetros, cada um introduzido por uma ode coral, em que é estabelecida a seguinte subdivisão:

- i) *ode/antode*: partes corais cantadas em metro livre pelo coro e podem ser interrompidas por versos em tetrâmetros dialogados pelas personagens;
- ii) *katakeleusmos / antikatakeleusmos*: são exortações do coro a ambos os contendores para dar início à discussão;
- iii) *epirrema / antepirrema*:¹⁵ partes recitadas em tetrâmetros trocaicos pelas personagens que expõem suas teses; se há interferência não é feita pelo coro, salvo quando ele é uma das partes na discussão; as objeções vêm do adversário ou de uma terceira personagem, o *bomolochos*;
- iv) *pnigos / antipnigos*: conclusão dos *epirremas* composta de dímetros trocaicos e recitadas rapidamente, num só fôlego;
- v) *sphragis*:¹⁶ o corifeu anuncia o vencedor do debate.

Um *agon* duplo, isto é, com as partes simétricas que compõem a *sizígia epirremática*, nem sempre está presente no corpo de uma comédia; uma ou outra parte podem estar ausentes, conforme podemos constatar a seguir no quadro que expõe o *corpus* a ser analisado neste estudo.

¹⁵ *katakeleusmos* e *epirrema* são recitados em tetrâmetros do mesmo metro (jâmbicos, trocaicos ou anapésticos).

¹⁶ Segundo Gelzer (1960, p. 4, 120-123) a *sphragis* é tão esporádica e raramente atestada que é questionável se se trata de uma seção da estrutura agonística. Como estamos seguindo também as demarcações de Mazon (1904), Pickard-Cambridge (1966) e Möllendorff (2002) quando a *sphragis* é indicada por um deles ou pelos dois, estamos considerando-a como uma seção do *agon*.

Cavaleiros I	Nuvens I	Vespas I	Rãs
<i>ode</i> 303-332	<i>ode</i> 949-958	<i>ode</i> 334-345	<i>ode</i> 895-904
<i>katakeleusmos</i> 333-334	<i>katakeleusmos</i> 959-960	<i>katakeleusmos</i> 346-347	<i>katakeleusmos</i> 905-906
<i>epirrema</i> 335-366	<i>epirrema</i> 961-1008	<i>epirrema</i> 348-357	<i>epirrema</i> 907-970
<i>pnigos</i> 367-381	<i>pnigos</i> 1009-1023	<i>pnigos</i> 358-364	<i>pnigos</i> 971-991
<i>antode</i> 382-406	<i>antode</i> 1024-1033	<i>antode</i> 365-379	<i>antode</i> 992-1003
<i>antikata</i> 407-408	<i>antikata</i> 1034-1035	<i>antikata</i> 380-381	<i>antikata</i> 1004-1005
<i>antepirrema</i> 409-440	<i>antepirrema</i> 1036-1084	<i>antepirrema</i> 382-402	<i>antepirrema</i> 1006-1076
<i>antipnigos</i> 441-456	<i>antipnigos</i> 1085-1104	<i>antipnigos</i> não há	<i>antipnigos</i> 1077-1098
<i>sphragis</i> 457-460		<i>sphragis</i> 402-414	
Cavaleiros II	Nuvens II	Vespas II	
<i>ode</i> 756-760	<i>ode</i> 1345-1350	<i>ode</i> 526-545	cenas iâmbicas
<i>katakeleusmos</i> 761-762	<i>katakeleusmos</i> 1351-1352	<i>katakeleusmos</i> 546-547	intercaladas com
<i>epirrema</i> 763-823	<i>epirrema</i> 1353-1385	<i>epirrema</i> 548-620	interlúdios do
<i>pnigos</i> 824-835	<i>pnigos</i> 1386-1390	<i>pnigos</i> 621-630	coro
<i>antode</i> 836-840	<i>antode</i> 1391-1396	<i>antode</i> 631-647	
<i>antikata</i> 841-842	<i>antikata</i> 1397-1398	<i>antikata</i> 648-649	
<i>antepirrema</i> 843-910	<i>antepirrema</i> 1399-1445	<i>antepirrema</i> 650-718	
<i>antipnigos</i> 911-940	<i>antipnigos</i> 1446-1451	<i>antipnigos</i> 719-724	
<i>sphragis</i> 941		<i>sphragis</i> 725-727	

Aves	Lisístrata	Tesmoforiantes	Acarnenses
<i>ode</i> 451-459	<i>ode</i> 476-483	<i>katakeleusmos</i> 381-382	* párodo com estrutura
<i>katakeleusmos</i> 460-461	<i>katakeleusmos</i> 484-485	1 discurso iâmbico 383-432	epirremática do <i>agon</i> 280-357
<i>epirrema</i> 462-522	<i>epirrema</i> 486-531	<i>ode</i> 433-442	<i>ode</i> 490-495
<i>pnigos</i> 523-538	<i>pnigos</i> 532-538	2 discurso iâmbico 443-458	cena iâmbica 496-565
<i>antode</i> 539-547	<i>antode</i> 539-548	interlúdio lírico 459-465	<i>antode</i> 566-571
<i>antikata</i> 548-549	<i>antikata</i> 549-550	3 discurso iâmbico 466-519	cena iâmbica 572-625
<i>antepirrema</i> 550-610	<i>antepirrema</i> 551-597	<i>antode</i> 520-530	<i>sphragis</i> 626-627
<i>antipnigos</i> 611-626	<i>antipnigos</i> 598-607	* cenas iâmbicas 531-573	
<i>sphragis</i> 627-638	<i>sphragis</i> 608-613		

<i>Pluto</i>	<i>Assembléia de Mulheres</i>	<i>Paz</i>
<i>katakeleusmos</i> 486-487	<i>ode</i> 571-580	<i>katakeleusmos</i> 601-602
<i>epirrema</i> 488-597	<i>katakeleusmos</i> 581-582	<i>epirrema</i> 603-650
<i>pnigos</i> 598-618	<i>epirrema</i> 583-688	<i>pnigos</i> 651-656
	<i>pnigos</i> 689-709	

De acordo com o quadro acima, quatro comédias possuem sua forma completa: *Cavaleiros I e II*, *Vespas II*, *Aves* e *Lisístrata*. Duas não possuem *sphragis*: *Nuvens I e II*, *Rãs*. O *agon I* de *Vespas* não possui *antipnigos*. Três comédias apresentam a forma bem reduzida de *agon*: *Paz*, *Assembléia de mulheres* e *Pluto*. Essas duas últimas peças, que representam a Comédia Média, já sinalizam uma gradação do *agon*, o que levanta a hipótese de seu enfraquecimento progressivo até seu desaparecimento (NAVARRE, 1911, p. 255). O caso de *Acarnenses* e *Tesmoforiantes* é peculiar devido à forma extremamente modificada em que apenas são mantidas as seções corais, enquanto que a ausência das partes epirremáticas é substituída por discursos iâmbicos, cujo conteúdo é muito próximo do conteúdo *epirremático*.

Na opinião de Mazon (1904, p. 173-174) esse sistema duplicado ou simétrico deu-se porque o *agon* manifestou-se de duas formas: o combate físico e o combate verbal que se sucederam um ao outro. Mazon propõe, então, o que Duchemin (1968, p. 31) também aceita como hipótese: no *komos* primitivo, em que se constata ataques com invectivas grosseiras, encontram-se duas formas de expressão: os combates físicos, herdeiros de uma cena bélica, e os combates dialéticos. Dessas duas formas de conflito, a primeira foi a mais antiga. Por causa desse fato, a estrutura agonística, que é também parabática conforme proposta de Zielinski (1885 apud GELZER, 1960), se explica facilmente: o canto guerreiro sugeriria o canto do coro (ode); uma ordem de movimento inspiraria o encorajamento do corifeu (*katakeleusmos*); a batalha proporcionaria o discurso explicativo entre as partes (*epirrema*); enfim o canto de vitória inspiraria a exaltação do vencedor num único fôlego (*pnigos* ou *makron*). Esse quadro de luta foi desdobrado de maneira a dar ora a vitória a um ora a outro. Talvez tenha sido isso que sugeriu a idéia de dois discursos de defesa adversos tal qual havia nos tribunais, e de guerreiro o *agon* tornou-se dialético.

Nas comédias de Aristófanes, é freqüente o emprego de metáforas militares que parecem dar sustentação à interpretação de Mazon (1904). Vejamos alguns exemplos, de caráter ilustrativo, sem a pretensão de esgotar o assunto:¹⁷ em *Cavaleiros* (vv. 14, 339, 416), o emprego do verbo μάχομαι e seu derivado διαμάχομαι traduz a imagem de “lutar intensamente” ou “lutar com uma finalidade”; em *Acarnenses* (v. 368), Diceópolis está disposto a enfrentar o inimigo mesmo sem escudo (οὐχ ἐνασπιδώσομαι); ao contrário, em *Nuvens* (v. 1160-1161), a língua passa a ser uma arma de guerra que Estrepsíades deseja como proteção eficaz, πρόβολος, que no contexto da peça tem o sentido de “muralla”, para que ele possa não só se proteger, mas também se defender no tribunal; o verbo ἐπαναστρέφω,

¹⁷ A propósito das imagens e metáforas em Aristófanes, cf. Taillardat (1965).

“contra-atacar”, portanto pertencente ao contexto militar, está presente em *Rãs* (v. 1102) e *Cavaleiros* (v. 244), ou seja, a metáfora transforma palavras em armas.

3 Resenha crítica da bibliografia específica

Não se pretende fazer uma resenha exaustiva da bibliografia referente ao *agon* na comédia antiga, mas discutir as convergências e divergências críticas e, assim, estabelecer diretrizes e critérios para o estudo concernente aos capítulos seguintes.

Segundo Gelzer (1991, p. 52-53), os gramáticos da Antigüidade investigaram apenas a parábase. Somente no século XIX deu-se ênfase ao estudo do *agon*. Uma fonte bibliográfica, que nos oferece um panorama histórico desse começo de pesquisa sobre o *agon*, é o artigo de Humphreys (1887), *The Agon of the Comedy*. De acordo com esse autor, o trabalho pioneiro no estudo do *agon* é de Rudolph Westphal e se intitula *Metrik der Griechen*. Esse estudo traz um claro relato da forma e natureza de uma parte principal, da cena de discussão chamada de *syntagma* (com *antisyntagma*). Essa cena de conflito foi tratada como uma passagem da *epeisoidie* e considerada uma seção da estrutura sem uma harmonia entre ela e a importância de uma subdivisão precisa da peça. Tratava-se, portanto, de um elemento da estrutura desarticulado. Alguns editores, na época, como Kock e Teuffel, julgaram importante o trabalho de Westphal. E já no final do século XIX, helenistas fizeram um estudo cuidadoso da obra de Aristófanes e dos fragmentos dos poetas cômicos, com o objetivo de apurar a origem e traçar a história do *agon*. A primeira providência foi substituir o termo *agon* por *syntagma*, proposto por Westphal, e depois nomear suas partes. Chegou-se a conclusão de que se tratava de uma seção importante da estrutura da comédia e que três delas – *Acarnenses*, *Paz* e *Tesmoforiantes* – eram desprovidas desse *syntagma*.

Entretanto, em 1885 Theodor Zielinski (apud GELZER, 1960) escreve *Die Gliederung der attischen Komoedie* em que ele analisa não só a Comédia Antiga, mas também o modo de toda performance das peças e a relação da comédia com a tragédia no que

diz respeito à forma. Ao invés de *syntagma*, termo proposto por Westphal, ele adota o termo *agon*. Seu trabalho privilegia a análise de *Vespas*, no qual se demonstra que a última parte do párodo é uma introdução para o *agon*, e às vezes forma-se uma cena separada, um *proagon*, assim chamado por ele. O segundo mérito do estudo de Zielinski está na teoria sobre a composição epirremática da comédia comparada com a *epeisodie* da tragédia. Ele observa que nessa composição se alternam passagens cantadas e recitadas que, em conjunção e simetricamente duplicadas, receberam o nome de *sizígia epirremática*. Tal estrutura também está presente na parábase e no párodo. Assim, Zielinski demonstra que, através dessa tríade (párodo, *agon*, parábase), o *agon* não era um elemento desarticulado da estrutura, segundo estudo de Westphal. Ao analisar as cenas de confronto denominando-as de *agon*, Zielinski interpretou-as como um debate entre duas personagens que defendem pontos de vista contraditórios.

No início do século XX, helenistas franceses rebatem alguns pontos do trabalho de Zielinski (1885 apud GELZER, 1960). Segundo Navarre (1911, p. 250-251), a falha de Zielinski consiste no fato de ele crer que o *agon* não tinha outro emprego. Afinal, nessa cena de luta, Aristófanes inseriu também contendas violentas, grosseiras, com ameaças corporais. Quadros cênicos dessa natureza, Mazon (1904) denominou *scène de bataille*, Maurice Croiset (1905 apud NAVARRE, 1911) *scènes de défi* e Navarre (1911) *scène d'altercation*. Para Mazon (1904, p. 173-174), o *agon* em Aristófanes não se restringe a discussão apenas: “[...] la vérité, c’est que ce cadre de l’ἀγών n’est nullement réservé à des discussions, mais qu’il accompagne aussi des combats véritables, des batailles, des ἀγῶνες, au sens concret du mot.” E, quando se trata de uma disputa verbal, Mazon (1904, p. 174) propõe a expressão *scène de débat*. Na interpretação de Croiset (1905 apud NAVARRE, 1911, p. 215), que analisa o *agon* pela sua essência e aparência, o *agon* não é uma cena de debate em que estão em discussão idéias opostas. Segundo Croiset, o debate com pontos de vista opostos não passa

de uma aparência na comédia, pois o protagonista nunca encontra um adversário verdadeiramente sério. O *agon* primitivo saído do *komos*, interpreta Croiset, devia sua essência não a uma querela, mas a uma “demonstração satírica” audaciosa empenhada por uma única personagem, o protagonista, contra todos. A esse respeito, Navarre (1911) entende que a expressão “demonstração satírica” implica um desvio do debate primitivo, e isso se justifica através de três proposições: i) que a forma primitiva do *agon* é sua estrutura duplicada; ii) que essa estrutura só tem razão de ser segundo uma luta dialética com duas personagens; iii) que nessa estrutura manifesta-se um desacordo entre forma e conteúdo. Assim, Aristófanes submeteu o *agon* a três funções. A primeira trata o *agon* como uma luta dialética entre duas personagens, com ou sem a presença de uma terceira personagem. A segunda função estabelece o *agon* como uma ameaça de luta corporal, de agressão física. E por fim, uma discussão conduzida por uma única personagem.

Whittaker (1935, p. 181-191) escreve um ensaio em que ele analisa cinco seções fundamentais da comédia: prólogo, párodo, *agon*, parábase e êxodo, e discute a função dessas partes na estrutura da Comédia Antiga em geral, inclusive de alguns fragmentos. Para Whittaker (1935, p. 84) quanto à forma, o *agon* é um debate estritamente formal de estrutura epirremática e está precedido por um *proagon*, cena curta em tetrâmetros iâmbicos em que as condições da disputa são dispostas. Nessa discussão, cabe ao coro as partes corais (ode, *katakeleusmos*, *sphragis*) e aos agonistas as partes recitadas dos *epirrhemata*; freqüentemente está presente uma terceira personagem, o *bomolochos*, um bufão que proporciona, com suas irrelevâncias humorísticas, um realce cômico à cena. Quanto ao conteúdo, Whittaker considera o *agon* uma importante ferramenta dramática nas mãos de Aristófanes, porque o herói tem de lutar contra uma oposição que geralmente se cristaliza no *agon* e torna-se o ponto crucial da peça. Nesse caso o *agon* é um verdadeiro debate não apenas na forma, mas também no conteúdo.

O trabalho de Thomas Gelzer (1960), *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, traz novo alento ao estudo do *agon*. Pode-se reconhecer a importância dessa obra pelos seus comentadores (KOSTER, 1961, p. 253-258; DOVER, 1961, p. 120-122; NEWIGER, 1965; JONES, 1961, p. 118-120; OSMUN, 1963, p. 42-48). O detalhado estudo de Gelzer consiste em introdução e três partes principais.

Na introdução, há uma discussão para definir a terminologia a ser usada e um exame da literatura antecedente sobre o assunto em que Gelzer comenta as pesquisas de Rossbach, Westphal, Lettner e, sobretudo, Zielinski.

Na primeira parte, composta de cinco seções, o trabalho torna-se descritivo com uma exposição dos *agones* das comédias existentes de Aristófanes. Na primeira seção há uma análise da função dramática do *agon* de acordo com suas partes e a relação delas com a função do *agon* no todo. A função dramática do *agon* pode ser:

- i) marcar a transição a partir do párodo, para o enredo principal da peça que estava disposto no prólogo;
- ii) as odes não interrompem o movimento dos discursos, mas os dirigem;
- iii) inserção de diálogos nas odes expandindo o *epirrema* e omitindo o *pnigos*;
- iv) mostrar como a forma impõe o conteúdo ou como o conteúdo se adapta à estrutura: os versos que formam o *antipnigos*, apesar do fato de que eles devam ter um efeito de aceleração, têm, no entanto, um efeito apaziguador, pelo menos, no conteúdo;
- v) considerações sobre a posição do *agon* na comédia.

A propósito desse último tópico, para Gelzer (1960) a localização da cena de *agon* pode ocorrer em duas instâncias. Na primeira, o *agon* pode estar, como demonstrou Zielinski (1885 apud GELZER, 1960), após o párodo, respeitando uma seqüência determinada e uma forma esquemática com conteúdo heterogêneo. Na segunda, o *agon* se localiza após a

parábase e a isso, Gelzer deu o nome de *diallage*,¹⁸ ou cena de reconciliação ou acomodação, que consiste de quatro elementos principais: i) disputa/argumentação (*Streit*); ii) acordos por meio de um júri (*Abmachungen über ein Schiedesgericht*); iii) negociação (*Verhandlung* – o *agon* propriamente dito); iv) julgamento (*Urteil*). Para Gelzer (1960), há comédias em que podem ocorrer *agones* que aparecem nessas duas categorias; em outros casos, como em *Lisístrata*, pode-se detectar o que ele chamou de *darlegungsagon*, “agon de exposição”. A forma do *agon* epirremático na *diallage* é mais regular do que aquela após o párodo.

Na segunda seção da primeira parte, discute-se individualmente cada parte do *agon* epirremático. A saber: i) a função da ode é introduzir o assunto dos discursos epirremáticos e provocar a expectativa do público; na antode (na *diallage*) o coro exalta o primeiro contendor e encoraja o segundo a agir; ii) os *katakeleusmoi* são um convite ao contendor (ou contendores) a falar e, às vezes, o assunto do debate é novamente repetido, assim há freqüentemente uma continuação das idéias nas odes; os *epirremas* são discursos que apresentam argumentos das partes e há uma análise de toda a parte epirremática em Aristófanes e o elo principal entre *epirrema* e *antepirrema* é o ponto de controvérsia que é fechado pelo *pnigos/antipnigos*; discute-se se a *sphragis*, que contém um elogio, é de fato uma parte do *agon*; iii) há uma aplicação dos resultados das investigações para a história da comédia em geral.

Na terceira seção da primeira parte, destacam-se o estudo do *bomolochos* e a influência da retórica, cuja técnica dialética é a sofística, nas partes *epirremáticas*. O método pergunta-resposta (*anakrasis*) aparece no *antepirrema* porque a discussão está prestes a acabar. Na quarta seção, Gelzer discute a relação particular da forma e do conteúdo para uma demarcação de cenas semelhantes e estabelece elementos característicos essenciais. Na quinta

¹⁸ Gelzer (1960) se apropria de uma personificação criada por Aristófanes, cf. *Acarnenses* (vv. 989-999).

e última seção da segunda parte, discute-se a ausência de *agon* em *Acaruenses*, *Paz* e *Tesmoforiantes*.

Na terceira parte do livro há uma aplicação dos resultados das investigações anteriores para a história da comédia em geral: i) breve análise dos fragmentos da comédia antiga nos predecessores de Aristófanes a partir de Cratinos; ii) discussão concernente à origem e aos aspectos tradicionais do *agon epirremático*; iii) é improvável que a parábase, embora parecida, na forma, com o *agon*, seja proveniente dele. No final, Gelzer (1960) divide as peças de Aristófanes em três períodos e discute o uso, a função e o desenvolvimento do *agon* em cada período.

Dessas três partes, a segunda é, certamente, a de maior relevo, porque Gelzer (1960) vai além da investigação do *agon* no que diz respeito às questões de divisões métricas e construção formal. Na opinião de Jones Mervyn (1961, p. 119) o estudo de Gelzer tende, de fato, a trabalhar em termos de análise formal mais do que do drama, porque seu plano de trabalho dá ênfase à discussão dos *agones* como entidades separadas antes de examiná-los num contexto mais amplo. Jones Mervyn (1961, p. 120), entretanto, reconhece que a erudita e meticulosa pesquisa de Gelzer é indispensável para os estudos sobre Aristófanes. O estudo de Gelzer, na década de 1960, volta à discussão trinta anos depois num encontro sobre Antigüidade Clássica promovido pela Fundação Hardt em Genebra (1991). O professor Gelzer (1991) retoma a questão do *agon* no trabalho intitulado *Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes*. Trata-se de uma abordagem sobre as estruturas fixas (parábase e *agon*) como uma técnica dramática e até que ponto o poeta as emprega para atingir efeitos dramáticos que garantam o sucesso da comédia. O texto encerra com um debate a respeito do tema entre Gelzer e outros renomados helenistas como Handley, Dover, Zimmermann e Bremer.

O estudo *L'AGON dans la tragédie grecque* de Duchemin (1968), também é uma importante contribuição ao tema. O estudo subdivide-se em três partes. Na primeira parte, há uma tentativa de definição de *agon* que é estudado fora da tragédia: os primeiros sentidos da palavra e como esse termo emprega-se na épica, na história, na filosofia, na retórica e na comédia. Na segunda parte, inicia-se a pesquisa do *agon* na tragédia com um catálogo das cenas agonísticas em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, tanto das peças conservadas quanto das peças que se conservam fragmentadas. No final dessa segunda parte, estabelece-se uma classificação do *agon* de acordo com seu lugar na ação. Na terceira parte, discutem-se as formas do *agon* a partir do número de personagens; em seguida enfocam-se as partes do *agon* e sua estrutura: *rhexis* principal e secundária, diálogo cortado e esticomitia, intervenções do coro, introdução ao debate e conclusão; depois se estabelecem as estruturas dos discursos de defesa aos moldes da retórica. E em seguida, traçam-se um estudo da argumentação, uma análise do diálogo rápido e da esticomitia, e o emprego de procedimentos e estilos discursivos.

Depois do estudo de Duchemin (1968) sobre o *agon* na tragédia na década de 1960, o próximo trabalho importante sobre o *agon* no gênero trágico é o livro *The Agon in Eurípides* de Lloyd (1992): os dois primeiros capítulos tratam da natureza e função do *agon* e da influência da retórica da época no estilo euripidiano. Os capítulos seguintes trazem uma análise detalhada de treze *agones* e seu contexto dramático. Lloyd (1992) também estabelece uma discussão com seus predecessores Duchemin e Strohm.

Timothy Long (1972) escreve o artigo *Persuasion and the Aristophanic Agon*. Para ele o *agon* é uma cena de debate e, porque é uma discussão e não uma luta corporal – *scène de bataille* segundo Mazon (1904) –, espera-se que, pelo jogo da persuasão, haja um vencedor. Long leva em consideração a posição do *agon* na comédia: depois do párodo – conforme já havia demonstrado Zielinski (1885 apud GELZER, 1960) – e após a parábase –

na *diallage* segundo Gelzer (1960). Assim, sob o ponto de vista da persuasão é que se pode classificar o que é *agon* ou não. Na opinião dele, todos os *agones* aristofânicos parecem ter sido usados *epiditicamente*. Não se trata de influenciar a trama, mas pôr em relevo os propósitos do poeta sem particular atenção para o efeito dramático desses propósitos. De um modo geral, Long (1972) conclui que o efeito persuasivo do *agon* em Aristófanes é mínimo, seu efeito dramático, no sentido de sua capacidade de alterar o curso da ação, praticamente não existe. Os discursos agonísticos da comédia apenas exacerbam e ridicularizam. Seu propósito é menos prático do que aquele de um discurso de orador e, na opinião dele que se fundamenta no trabalho de Murphy (1938), é um equívoco admitir que uma das concepções da natureza de um discurso num *epirrema* possa ser colorido por uma função aparente de *agon* na comédia.

Nas décadas de 1970 e 1980 o estudo do *agon* mantém-se analítico e descritivo, mas propõe uma outra terminologia¹⁹ ao termo *agon*. Dover (1972, p. 67), ao discutir a estrutura e o estilo nas comédias aristofânicas, apresenta *contest*²⁰ como uma nova nomenclatura. Uma segunda proposta surge com McLeish (1980, p. 51) que, ao observar a forma dramática, refere-se a três estruturas formais, o que ele chama de elemento tripartido: i) *choral entry*; ii) *the argument*; iii) *the parabasis*. Estes três termos são concernentes ao que Zielinski (1885 apud GELZER, 1960) já havia levantado a respeito da estrutura métrica similar entre párodo-*agon*-parábase. Como podemos observar o termo parábase é mantido, ao contrário do párodo que se caracteriza pela entrada do coro e do *agon* que estabelece o jogo argumento/contra-argumento.

¹⁹ Neste trabalho evitarei a peculiaridade das palavras. Na opinião de Kowzan (1992, p. 8), em sua pesquisa sobre a semiologia do teatro, a profusão terminológica é uma das graves doenças das ciências humanas de nossa época. A tendência terminológica de certos autores chega a tal ponto que é impossível segui-los sem ter à disposição seu léxico pessoal. Adotarei o termo *agon*, que a meu ver, basta por si mesmo. É uma palavra, cujo rigor semântico (jogo, competição, concurso, debate, discussão) respeita uma lógica interna além de não só ter sido empregado por Aristófanes, mas também já ser um termo consagrado na crítica teatral encontrando-se dicionarizado (PAVIS, 2001, p. 11).

²⁰ No texto de Dover (1972, p. 67) lê-se: “A scene which has this structure is commonly designated nowadays by the Greek term *agon*, but there is no very good reason for not calling it by the English term ‘contest’.”

Sifakis (1992) escreve o artigo *The structure of Aristophanic comedy* em que se propõe estudar as peças aristofânicas segundo seu método de análise que é trabalhar a estrutura da comédia como um conjunto de subsistemas interligados. A idéia é estabelecer a estrutura narrativa do gênero da Comédia Antiga a partir das peças legadas pela tradição. Aristóteles e Propp (1992) são sua fonte teórica. Sifakis (1992, p. 131) descreve oito funções cômicas que mostram uma similaridade notável com as 31 funções proppianas, embora a sexta função cômica – persuasão exercida no debate no caso, o *agon* epirremático – não esteja entre as funções-chave do esquema de Propp (1992).

O estudo mais recente sobre a obra de Aristófanes data do final da década de 1990 com uma edição, que segue a ordem cronológica das onze comédias aristofânicas, traduzida e comentada por Alan H. Sommerstein. No volume consagrado à comédia *Acarnenses*, Sommerstein (1998) faz algumas considerações, na introdução, sobre a diversidade dos *agones*: i) *Vespas* é um exemplo típico de *agon*; ii) em quase todos os casos, o *agon* apresenta para o público um debate crucial da peça com argumentos de cada lado, embora haja normalmente duras e barulhentas tendências em favor de um lado ou de outro; iii) parece ser uma regra invariável que no *agon* o primeiro a falar é perdedor final; iv) algumas peças não têm *agon* no seu sentido formal, mas em cada caso podemos identificar uma cena que cumpre uma função similar: *Acarnenses*, vv. 490-626 (defesa de Diceópolis para sua paz privada); *Paz*, vv. 459-549 (resgate da Paz); *Tesmoforiantes*, vv. 381-530 (a discussão sobre os “crimes” de Eurípides contra as mulheres); v) em *Aves* e *Assembléia* não há debate, mas um jogo de persuasão por um único contendor; vi) na última peça, *Pluto*, há a ausência da divisão em duas partes, cada uma introduzida pelo coro.

Essa breve revisão da bibliografia relativa ao *agon* fica como suporte teórico, conforme os estudos apresentados anteriormente, para uma nova abordagem do tema e também auxilia nas análises dos *agones* que terão início nos próximos capítulos.

CAPÍTULO I
A CIVILIZAÇÃO DO AGON E A
COMÉDIA DE ARISTÓFANES

Esta breve introdução tem o propósito de esboçar algumas considerações preliminares sobre o vocábulo *agon*, cujos significados abrangem os principais campos da cultura grega: da épica à história, à filosofia, à retórica e, por fim, ao teatro clássico, sobretudo, na comédia antiga.

Ao estudar a etimologia das palavras, Benveniste (1995, p. 277) escreve que o grego antigo e outras línguas, como latim e sânscrito, atestam uma herança indo-européia comum. Trata-se de uma sociedade que foi hierarquizada e estruturada de acordo com três funções fundamentais: a do agricultor, a do guerreiro e a do sacerdote. O vocábulo *agon*, embora não esteja entre as palavras analisadas pelo autor, relaciona-se às duas últimas funções: bélica e religiosa.

Já em Homero ²¹ é encontrado o registro da palavra *agon*, o que testemunha que se trata de um vocábulo muito antigo que foi empregado num tempo quando a literatura ²² ainda era oral. Com base na afirmação de Havelock (1996, p. 190) de que o alfabeto grego foi usado para transcrever o que antes se tinha composto segundo as regras transmitidas oralmente por meio de técnicas mnemônicas, é de se supor, portanto, que o vocábulo *agon* antes mesmo de fazer parte do registro escrito pertencera a um estágio de oralidade da língua grega. A importância da palavra *agon* não se refere ao fato originário de ela ter aparecido num estágio mnemônico da cultura, cuja transmissão oral passava de geração em geração, e só mais tarde foi incorporada à escrita ²³ Mas o prestígio lingüístico da palavra *agon* refere-se a sua permanência desde sempre no léxico, tornando-se uma palavra-chave da qual se derivou a

²¹ Os primeiros sentidos da palavra encontram-se na *Ilíada*: i) reunião ou assembléia dos deuses (VII, vv. 297-298; XVIII, v. 376); ii) naus de guerra que navegam em conjunto (XVI, v. 239); iii) assembléia para jogos fúnebres (XXIII, v. 258; XXIV, v. 1). O vocábulo *agon* aparece 29 vezes em Homero (PERSEUS..., 2006).

²² Antes de 700 a.C. a sociedade grega era não-letrada e a transmissão da cultura era oral. Nesse contexto estão inseridos os poemas épicos de Homero que não constituem literatura no sentido moderno do termo, diz Havelock (1996, p. 244), mas experiência oralmente armazenada, de que o conteúdo dá corpo às tradições de um grupo cultural, e cuja sintaxe obedece a leis mnemônicas por obra das quais essa tradição é conservada e transmitida.

²³ A propósito da transcrição alfabética em Homero, cf. Havelock (1996, p. 163-185).

expressão *civilização agonística*²⁴ que traduz o *modus vivendi* dos gregos e evidencia a noção de competição na cultura grega antiga. Segundo Chantraine (1999), o vocábulo *agon* refere-se, originalmente, a uma função religiosa e diplomática, porque Homero o empregou num contexto religioso. Entretanto, os jogos fúnebres não estão ligados nem a um rito nem a um santuário, eles cumprem, apenas, uma homenagem em que homens valorosos se reúnem não como atletas, mas como guerreiros e, sobretudo, como espectadores para prestar honras fúnebres a um dos seus. Por extensão à imagem de jogos fúnebres, a palavra *agon* assume o sentido de espectador de jogos públicos, e conseqüentemente esse vocábulo passa a designar arena, espaço de confronto, luta ou combate corporal.²⁵ De acordo com Flacelière (1962, p. 38), ao comentar os jogos fúnebres em honra de Pátroclo, esses grandes concursos de força e habilidade se instituíram por ocasião de funerais de heróis e de reis. E esses jogos foram um protótipo daqueles que ocorreram mais tarde nos santuários pan-helênicos de Delfos e de Olímpia;²⁶ nesta última, havia uma estátua do deus Agon com halteres em punho personificando as lutas e os jogos.²⁷

Ao longo das comédias de Aristófanes, estão empregados vários vocábulos que remetem às metáforas esportivas. No início do *agon* II de *Vespas*, os adversários são interpelados como atletas, e esse espírito competitivo dos ginásios é resgatado pela palavra *γυμνάσιον*²⁸ (vv. 526-527) que abrange os sentidos: exercício físico, escola de ginástica, ginásio e, portanto, remete à imagem de jogos. Em *Rãs*, antes de começar o *agon* entre Ésquilo e Eurípides há duas passagens que aventam a metáfora da competição. A primeira é sugerida pela palavra *ἔφεδρος* (v. 792) que, dentre seus significados, refere-se ao atleta reserva. No contexto dessa comédia, trata-se da personagem Sófocles, que se mostra pronto

²⁴ Segundo Curtius (1856 apud DEMONT, 2005).

²⁵ *Ilíada* (XXIII, v. 685) e Píndaro (*Píticas*, I, 44, vv. 84-85).

²⁶ A propósito dos Jogos Olímpicos e sua universalidade, cf. Huizinga (1951).

²⁷ Segundo Pausânias em *Descrições da Grécia*, V, 26, 3.

²⁸ Essa palavra também pode se referir à escola de Pitágoras, cf. Platão, *Górgias*, 493 d.

para substituir Ésquilo na discussão com Eurípides. A segunda aparece na palavra *πάλαισμα* (v. 878) que, remetendo aos significados “movimento de luta”, “destreza”, “estratagema”, sugere a idéia de competição atlética no debate entre os tragediógrafos. Em *Cavaleiros*, na passagem em que Agorácrito é encorajado ao bate-boca com Plafagônio, verificam-se os seguintes termos: i) *προσβολή* (vv. 387 ss.), cujo significado é “ataque”, “agressão”, “choque”, “ação de se lançar contra alguém”; ii) *ἀλείφω* e *ἐξολισθαίνω* (vv. 490 ss.) que significam “preparar-se para a luta besuntando-se com óleo” e “escapar de um golpe escorregando”, respectivamente; a metáfora construída com esses dois últimos vocábulos se refere ao conselho do coro e do escravo a Agorácrito para que ele unte o pescoço, sugerindo a imagem de preparação da garganta, para poder, escorregando, escapar das calúnias de Paflagônio; iii) *λαβή* (vv. 841, 847) e *κεῖμαι* (vv. 571 ss.) são vocábulos oriundos de um contexto bélico, mas, por extensão, passam a representar metáforas esportivas, *λαβή* significa “ação de pegar”, “de atracar”, “de agarrar”, essa imagem sugerida pela palavra *λαβή* também aparece em *Lisístrata* (v. 671), *Nuvens* (v. 551) e *Pluto* (vv. 487 ss.); o verbo *κεῖμαι* – que significa “ficar estendido”, “deitado”, “imóvel” – também aparece em *Nuvens* (vv. 126, 550).

Aristófanes explora também metáforas que se referem à corrida, como se os antagonistas fossem atletas que se colocam na linha de partida. Essa imagem está presente em *Acarnenses* (v. 483), quando Diceópolis se auto-encoraja antes de o *agon* começar; em *Vespas* (v. 548 ss.), em que Filocleão sugere que o ponto de partida de seu discurso no *agon* traz a imagem de uma linha de partida de uma corrida; e, por fim, em *Cavaleiros* (vv. 1159-1161) em que Demos sinaliza o início da disputa, e (v. 1353) em que está empregado o verbo *παρὰτρέχω* com o significado de “ultrapassagem numa corrida” que, por extensão, toma o significado de “abordagem de uma questão”.

A palavra *agon* floresce, de fato, no século V a.C. e está projetado nos mais variados campos da cultura grega que se expressa através dos discursos: a *antilogia* (ἀντιλογία) presente na literatura dos historiadores Heródoto e Tucídides, na luta erística lançada pela sofística, nos exórdios dos oradores, na composição dos dramas em Ésquilo, Sófocles e Eurípides e, por fim, na comédia de Aristófanes. A cada uma dessas áreas da cultura grega o *agon* reserva uma característica original que corresponde, certamente, a uma tendência profunda dessa civilização agonística.

Quando referido ao gênero dramático, o vocábulo *agon* remete, primeiramente, a uma competição artística²⁹ entre coros, dramaturgos (510 a.C.) e atores (450-420 a.C.). Com o sentido de concurso teatral, o termo *agon* já é empregado no texto aristofânico, de acordo com a passagem abaixo:

αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἄγων
estamos só entre nós no **festival** das Lenéias

Esse excerto aparece na comédia *Acarnenses* (v. 504) e está inserido numa longa *rhexis* (ῥῆσις) de Diceópolis dirigida ao espectador. Para além do contexto dessa comédia, esse verso é uma informação sobre a peça que foi encenada no festival das Lenéias, concurso dramático que privilegiava o gênero cômico.

A idéia de competição artística remonta aos antecedentes do fenômeno teatral que, mais tarde, transforma-se numa arte que, organizada em festivais de dramaturgia, ganha espaço na vida cultural da *polis*. Gastaram-se muito papel e tinta no afã de se explicar a relação do *agon*, enquanto disputa, com as origens do gênero dramático as quais, por sua vez, estão ligadas à tradição do *komos*, cortejo primevo de cunho religioso, de onde a comédia

²⁹ Sabe-se através de Platão (*O Banquete*, 194 a) que o poeta e os atores subiam sobre um estrado para uma pré-apresentação, antes do concurso teatral, *agon*. Essa cerimônia preliminar chamava-se *proagon*.

teria procedido.³⁰ Apesar das diferentes teses, os helenistas são unânimes na questão de o *agon* se referir a um estágio pré-dramático, isto é, performático desse *komos*. O elemento da representação dramática, na opinião de Cornford (1968, p. 30-31), já estava presente desde o rito religioso com práticas ligadas à fertilidade em que se confrontavam os representantes de forças antagônicas como o verão e o inverno, a vida e a morte. Segundo Adrados (1983, p. 87) devido à multiplicidade de funções do *komos*³¹ primitivo, a origem do teatro repousa em celebrações em que se alternam momentos de duelo e alegria. Nessas celebrações, de acordo com Saïd, Trédé e Boulluec (1997, p. 169), o *komos* poderia se manifestar de duas maneiras: i) um bando de pândegos que, mais ou menos embriagados, iam de casa em casa e à saída de cada banquete passeavam pelo vilarejo cantando, dançando e zombando dos que passavam; ii) a palavra *komos* designava também um tipo de charivari, algazarra acompanhada de violências verbais e, às vezes, física (Aristóteles fr. 558, Rose). A propósito desses comportamentos, Navarre (1975, p. 148-149), baseado em fatos narrados por Heródoto, defende a hipótese de que pouco a pouco essa forma desordenada do *komos* se disciplinou e de que desse bate-boca surgiu um concurso com recompensa para o vencedor. Na interpretação de Pickard-Cambridge (1966, p. 156-158), alguma forma de *komos* ático teria incluído um tipo de *agon*, cujo debate concluído com uma fala teria se desenrolado e se tornado habitual, sem dúvida na parte satírica e zombeteira da disputa que os primeiros poetas cômicos desenvolveram.

³⁰ Aristóteles (*Poética*, 4, 49 a 9-12) declara que a tragédia e a comédia nasceram de um princípio de improvisação e que a tragédia veio dos que conduziam o ditirambo e a comédia dos que conduziam os cantos fálicos. Se, por um lado, nos dias de hoje, pode-se ter um estudo mais bem detalhado sobre o ditirambo, por outro, se sabe muito pouco sobre os cantos fálicos e seu real papel no nascimento da comédia. Em seu princípio, a comédia está ligada ao culto de Dioniso agrário, em particular a uma de suas formas mais antigas: as Dionisiacas Rurais que se organizavam em torno de uma manifestação *phallophorica* em que se transportavam os *phallus*, símbolo de fertilidade e do deus. E isso é constatado no próprio texto da Comédia Antiga: v. 261 de *Acarnenses*: o herói Diceópolis, após ter organizado a procissão do *phallus*, anuncia que vai cantar o *phallikon*, isto é, um hino fálico. Segundo Dupont-Roc e Lallot (1980, p. 171), essa passagem ilustra concretamente a ligação que Aristóteles estabelece entre os cantos fálicos e a comédia.

³¹ Sobre os vários sentidos e interpretações que a palavra *komos* assume, cf. Adrados (1983, p. 78-82).

O fato é que não se sabe exatamente quando e como se deu a primeira forma dramática, ainda que proto-performática, nem se tem uma vasta literatura a respeito desses precursores do gênero cômico; o que existe são alguns fragmentos e excertos em Aristófanes (*Cavaleiros*, vv. 517 ss.) e Aristóteles (*Poética*, 5, 49 b 5-9). Segundo a passagem do texto aristofânico, a comédia herdou de Magnes a verve satírica, de Cratino a invectiva e de Crates o refinamento. Conforme suposições de Jones (1997, p. 326), Magnes teria desenvolvido o elemento cômico do *komos* que era, então, formado por homens fantasiados de animais.

Sobre isso a arqueologia, felizmente, contribui para que se possa ter uma idéia dessa manifestação performática do *komos*. Em vasos e ânforas áticas, que datam por volta do ano 500 a.C., estão gravadas figuras humanas que, fantasiadas de pássaros, ou de galos, ou de cavaleiros montados em cavalos, avestruzes ou golfinhos e acompanhadas por um flautista, sugerem que se trate de dançarinos e cantores. Pickard-Cambridge (1966, p. 152) comenta a possibilidade de esses objetos arqueológicos serem anteriores à performance mais antiga da comédia que data de 486 a.C. E, ainda, dessas pinturas pode-se ter uma noção da natureza pré-dramática desse *komos*: representação, dança e canto. É dessa evidência que, na suposição de Pickard-Cambridge (1966, p. 159) a primeira forma de *agon* seria de um combate de canções solo para se ver quais dos participantes cantaria melhor. A esse respeito, Duchemin (1969, p. 252) escreveu um artigo sobre canções populares e agrárias, sobretudo na Sicília, que teriam formas aparentadas ao *agon* dramático, e levantou a hipótese de que a forma de literatura oral chamada “cantos alternados”,³² parece ter sido uma das formas mais elementares e mais arcaicas. Esses cantos alterados teriam sido uma prática pastoral³³ individual que, com o tempo, transformou-se num concurso, o que a autora chama de *agon* pastoral. Na opinião dela (DUCHEMIN, 1969, p. 258) está claro que esse tipo de disputa cantada se dirige progressivamente para o teatro, e que tenha sido a primeira forma na

³² O termo técnico francês para esses cantos alternados é *amébées* e corresponde ao termo português amebeu.

³³ Em nossa cultura, a idéia de “cantos alternados” pode, a meu ver, ser resgatada, no entanto, em nossa literatura de cordel com a prática repentista.

execução de formas arcaicas ou arcaizantes do teatro popular, mais próximo, aliás, da comédia do que da tragédia.

A função do coro nesse *komos* parece, portanto, levar à natureza performática do *agon*. Em seu estudo, Pickard-Cambridge (1966, p. 161-162) propõe três situações: i) coro e *exarkon*; ii) coro e antagonista; iii) dois semi-coros cada um com seus *exarkontes*. No primeiro caso, coro e *exarkon*, o coro estabelece um combate verbal contra seu próprio líder, fato este que não ocorre em nenhuma das comédias conhecidas de Aristófanes. A segunda situação, coro e antagonista, pode ser ilustrada no *agon* de *Tesmoforiantes*, em que Mnesíloco discute com o coro feminino, e também em *Acarñenses*, em que Diceópolis enfrenta o coro de acarñenses. E, por último, dois coros cada um com seu *exarkon* é uma situação encontrado em *Lisístrata*, em que há o confronto de dois semi-coros sexualmente opostos.

As investigações sobre a importância de um coro nesse *komos* têm implicações na estrutura da comédia e suas seções fixas em que o coro é atuante. Zielinski (1885 apud GELZER, 1960, p. 2-10) demonstrou que o párodo, o *agon* e a parábise seriam uma reminiscência do episódio essencial do *komos*. Navarre (1975, p. 150-151) relaciona também o párodo e o êxodo às evoluções barulhentas e movimentadas de canto e dança dos *komastai* na sua chegada e na sua partida, respectivamente. Segundo ele, ainda, ao *komos* a comédia deve quatro de seus elementos principais: párodo/êxodo, *agon* e parábise, que juntos formariam o germe do drama.³⁴ No exame de Pickard-Cambridge (1966, p. 148-150) a forma do *agon* está mais sujeita à alteração do que a forma da parábise.³⁵ E por esse motivo, provavelmente, a forma *epirremática* pertenceu originalmente à parábise e depois teria sido transferida ao *agon*. Deve-se admitir que não há uma evidência direta da existência de um

³⁴ Há a hipótese de que o *komos*, outrora ambulante, passa a um local fixo mantendo canto e dança no ritmo do ditirambo e daí surgiria o teatro. É dessa última fase que teria saído a comédia. Mas, não é tão simples assim, adverte Navarre (1975, p. 148). A comédia ática é uma combinação de doses desiguais não apenas do *komos* ático, mas também da farsa peloponesa, da comédia siciliana e da tragédia. A cada um desses gêneros ela deve alguma de suas formas.

³⁵ A parábise modelo é composta por duas subdivisões: i) a parte simples ou não composta, ii) *sizígia epirremática* ou parte coordenada. A primeira inclui *kommátion*, *anapestos*, *pnigos*. A segunda, que é também comum à forma do *agon*, inclui a *sizígia epirremática*.

komos que explique as *partes epirremáticas* da comédia. Mas a constatação de uma forma como a da estrutura tríplice párodo/*agon*/parábase, cujas formas rítmicas precisas recorrem a uma métrica determinada, e, também, a da estrutura do êxodo pode ser tomada como evidência de que houve um modelo similar de *komos*.

Zielinski (1885 apud GELZER, 1960), num trabalho muito original e fecundo, identificou a *sizígia epirremática*.³⁶ Trata-se de uma estrutura em que se alternam passagens cantadas e recitadas que estão simetricamente duplicadas. É a *sizígia epirremática* que dá o tom ao *agon* como *princípio agonístico*, isto é, um confronto verbal. O *agon* passa, então, a caracterizar uma situação cênica, primeiramente na tragédia, em que ocorre o chamado *princípio agonístico*, ou seja, uma relação conflitante protagonizada numa dialética de discurso/resposta (PAVIS, 2001, p. 11). Essa altercação teve desdobramentos na comédia, e o termo *agon* passa a nomear uma seção da estrutura cômica.

O gosto cada vez mais acentuado dos atenienses pelos processos nos oferece uma vasta literatura que influenciou o teatro num jogo discursivo de ataque e defesa. Se, por um lado, uma parte dos argumentos era prevista e o contendor podia preparar suas respostas, sabendo de cor seus desenvolvimentos, por outro, podemos supor que uma outra parte era improvisada. Esse vai-e-vem discursivo, na opinião de Duchemin (1968, p. 13), devia aumentar o interesse dramático. Essa reciprocidade entre teatro e retórica³⁷ pode ser demonstrada nas cenas trágicas de debate que têm um sentido equivalente aos processos judiciários atenienses. A tragédia e a comédia, que são formas de comunicação social, manifestam em seus textos, alicerçados numa estrutura agonística, o uso racional e lógico dos recursos retóricos. E a cena é a grande oportunidade para o desenvolvimento da retórica que ocupou, no período clássico, o centro da vida pública de Atenas.

³⁶ Cf. item 2 *infra* do capítulo anterior.

³⁷ Essa forte relação entre retórica e teatro também foi assunto no *Górgias* de Platão (502.d). Um estudo interessante sobre a retórica em Aristófanes pode ser encontrado no artigo de Murphy (1938).

Com o advento da sofística,³⁸ por volta de 450 a.C., o *agon* está projetado na luta erística³⁹ lançada por Protágoras. Trata-se de um método dito τέχνη ἐριστική, “a arte de discutir”. O objetivo desse método é confundir o adversário levando-o à contradição e ser capaz de manter indiferentemente os dois pontos de vistas opostos. Duchemin (1969, p. 247) diz que os grandes poetas de tragédia atenienses como Sófocles e Eurípides quiseram igualar-se a Protágoras e a seus seguidores, e por isso tiveram de aprender com eles a suprema virtuosidade.⁴⁰ No caso da obra de Eurípides, cujas peças se compõem de uma arte dialética bastante depurada, a influência da sofística nos *agones* euripidianos, segundo Lloyd (1992, p. 13), evoca uma variedade de situações da vida ateniense do século V em que os *logoi* se disputavam mutuamente. Eurípides e Aristófanes, que foram contemporâneos, assimilaram amplamente essa cultura agonística em suas peças, o que explica uma *contaminatio* entre gêneros colocando em evidência similitudes entre os dois poetas. E, devido à natureza engajada da comédia, o movimento sofístico e Eurípides foram alvo da verve cômica do poeta.⁴¹ Neste estudo, não se trata de estabelecer, quanto à forma, uma comparação dos *agones* de ambos os dramaturgos, pois a estrutura formal do *agon* na comédia é própria a esse gênero. Mas quanto ao conteúdo, podemos traçar, como ilustração, um espelhamento⁴² de ambos e ter uma dimensão da influência da obra de Eurípides na comédia aristofânica.

Se a natureza da comédia é revelar um mundo às avessas, Aristófanes soube fazer grande uso de um recurso bastante eficaz nesse sentido - a paródia. Em *Acaruenses*, Diceópolis caracteriza-se de Télefo, herói de uma tragédia de Eurípides de mesmo nome.

³⁸ Para um estudo aprofundado sobre a sofística e os sofistas, cf. Guthrie (1995).

³⁹ Com base na observação de Navarre (1975) - que interpreta a erística é filha legítima, ainda que degenerada, da dialética - Duchemin (1968, p. 15-16) acrescenta que a diferença entre a dialética e a erística é que esta é justamente a deformação daquela. Originariamente a dialética designa o gênero de discussão que tem o procedimento através de perguntas e respostas, e o exame da questão ocorre ao longo de um diálogo entre os dois interlocutores.

⁴⁰ Segundo Diógenes Laércio (IX, 54), a primeira obra de Protágoras, *Sobre os deuses – περὶ θεῶν* -, teria sido lida na casa de Eurípides. A propósito de Eurípides ter sido discípulo do sofista Pródico, cf. Romilly (1995).

⁴¹ Um artigo interessante sobre Aristófanes e a sofística é de Petruzzellis (1957, p. 45-61).

⁴² Empregamos esse termo porque assim como o espelho reflete uma imagem invertida, assim o faz a comédia, por meio da paródia, em relação à tragédia.

Essa personagem tragicômica vai estar presente na cena preparatória do *agon* e na cena de *quasi-agon*. No *proagon*, assim como Télefo, que, disfarçado de mendigo, deve convencer de sua causa os chefes gregos, Diceópolis faz exatamente o mesmo diante do coro de acarnenses. E, no *quasi-agon*, quando Diceópolis está frente a frente com seu rival Lâmacos, o contraste de figurinos é um recurso cômico bastante eficiente. De um lado, Diceópolis-Télefo maltrapilho, de outro Lâmacos garrido em penachos. Dois anos depois de *Acarnenses*, Aristófanes em *Nuvens* (423 a.C.) volta a se referir a Eurípides como o poeta que corrompe a juventude (vv. 1371-1376).

Uma outra evidência de similaridade entre os *agones* da tragédia euripidiana e da comédia aristofânica está em *Vespas*, comédia que melhor representa esse tipo de *agon*. Tanto Duchemin (1968, p. 129) quanto Lloyd (1992, p. 13) comentam que o julgamento é um tema freqüente nos *agones* euripidianos. Quanto ao conteúdo, portanto, o *agon* pode se tornar um processo aos moldes judiciais. Tudo indica que essa categoria de *agon-processo* influenciou Aristófanes.

O antagonismo bem marcado de dois pontos de vista é, segundo Duchemin (1968, p. 131), emblemático na obra de Eurípides. Sob essa perspectiva, podemos considerar o *agon* de cinco comédias. Em *Cavaleiros*, Agorácrito e Paflagônio vão se enfrentar na Assembléia diante de Demo, o Povo. Trata-se do segundo *agon* da comédia, que se divide em três momentos: duelo de bajulação num jogo de adulação e lisonja, duelo de oráculos e um debate no campo da arte culinária. Em *Nuvens*, o antagonismo é evidente em duas instâncias, primeiramente nas defesas dos Raciocínios Justo e Injusto no que se refere à *nea-paideia* e *archaia-paideia*, respectivamente; e também no segundo *agon* entre pai e filho em que é claro o choque de gerações. Em *Tesmoforiantes*, Eurípides é novamente uma personagem preocupada com sua reputação artística diante das mulheres que, sentindo-se ultrajadas por causa da má índole das personagens femininas euripidianas, se reúnem para celebrar a festa

das Tesmofórias e deliberar uma punição ao poeta. O *agon* ocorre em plena assembléia: de um lado, o queixume do mulhêril; de outro, o parente de Eurípides, disfarçado com trajes femininos, advoga em favor do poeta. Nessa cena do *agon*, Aristófanes novamente parodia⁴³ uma cena euripidiana de *Télefo*. Em *Rãs* a *tekhne* dramática entre dois estilos distintos de poetas está em discussão. Eurípides mais uma vez é personagem e vai disputar com Ésquilo o assento da tragédia. Em *Pluto* o antagonismo está presente no projeto de Crêmilo que espera curar a cegueira de Pluto, o deus da Riqueza e, conseqüentemente, banir Penia, alegoria da Pobreza, da Grécia. Em sua defesa, Penia demonstra que ela é um bem para os gregos.

Ao contrário do antagonismo bem marcado, Duchemim (1968, p. 221-222) comenta também a categoria dos diálogos com movimentos uniformes em alguns *agones* euripidianos. Esse tipo de diálogo, em que o movimento uniforme está presente do começo ao fim, ocorre porque a personagem que conduz o jogo discursivo é a mesma. Nessa categoria destacam-se quatro comédias: *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* e *Assembléia de mulheres*. Isso porque os *agones* dessas peças são classificados como uma “demonstração unilateral”, conforme escreve Navarre (1911, p. 253): “[...] d’agones qui servent non à une discussion contradictoire, mais à une démonstration unilatérale, menée par un seul personnage.” Aplicando a reflexão de Navarre de que certos *agones* não se prestam a uma discussão bilateral, mas a uma demonstração unilateral, conduzida por uma única personagem, passemos às comédias em questão. Em *Paz* quem conduz esse jogo é Trigeu, em *Aves* é Pisetero, em *Lisístrata* é Lisístrata e em *Assembléia de mulheres* é Praxágora.

Assim, quanto ao conteúdo, todas as comédias conhecidas de Aristófanes, conforme citadas acima, sugerem similitudes com os *agones* euripidianos. E a estreita relação no campo estilístico entre ambos os poetas foi assunto de opiniões diversas a respeito de

⁴³ Numa situação de aporia, o Parente simula o seqüestro de um odre de vinho, assim como o herói trágico Télefo tomou Orestes, ainda criança, como refém.

Aristófanes ter ou não Eurípides na mais alta estima⁴⁴. Para Guthrie (1995, p. 50) Aristófanes via nas idéias sofisticadas um sintoma de declínio. Isso porque os dramas euripidianos, que tratavam de adultérios, incestos, jogos de palavras, etc., vinham dessa nova ciência. Em revanche, na opinião de Murray (1933, p. 107-108), Aristófanes era certamente fascinado pela poesia euripidiana. Esse testemunho pode ser encontrado em Cratinos (fr. 307)⁴⁵ que, ao se referir a Aristófanes, cria o termo *euripidaristophanízon*.⁴⁶

Interpreto que a presença de Eurípides em Aristófanes é um traço artístico que reforça a força inventiva da verve cômica do poeta nas composições de seus *agones* tão ricos em diversidade formal e temática quanto os *agones* euripidianos. Ambos colocaram em cena os problemas da *polis* e do cidadão, e tiveram plena vivência de uma vida política ateniense, baseada em discursos e argumentos.

⁴⁴ E no que concerne à questão Aristófanes e Eurípides, Snell (1994) discute, sob o ponto de vista de três grandes filósofos – Herder, Schegel e Nietzsche –, até que ponto Aristófanes é crítico ferino de Eurípides.

⁴⁵ Lê-se em Cratinos: τίς δὲ σὺ κομψός – πᾶς ἄν τις ἔροιτο θεατῆς – ὑπολεπτολόγος, γνωμοδιώκτης, Εὐριπιδαριστοφανίζων; Voelke (2004, p. 119) comenta que os dois adjetivos que precedem o participio – ὑπολεπτολόγος que significa “uma linguagem por demais sutil” e γνωμοδιώκτης que significa “caçador de fórmulas” – sugerem um parentesco estilístico.

⁴⁶ Na tentativa de tradução desse termo, propõe-se *euripidaristofanizar*.

CAPÍTULO II

AGONES MODELARES

CAVALEIROS, NUVENS, VESPAS E RÃS:

(*AGON(ES) INSERIDOS(S) NUM COMPLEXO AGONÍSTICO*)

1 O agon em *Cavaleiros*:⁴⁷ a disputa a galope

Em *Cavaleiros* a unidade de ação é bem marcada. O prólogo anuncia e prepara a ação que se direciona para um enfrentamento que vai se desenrolar em vários outros confrontos. Do prólogo ao êxodo, a ação se desenvolve numa constante tensão que, por sua vez, conduz a uma contenda progressiva, cujo assunto é construído por uma metáfora dominante, a da culinária. A peça toda é, praticamente, um imenso *agon* (THIERCY, 2007, p. 108).

Em sua estrutura, há dois *agones* que são seções-chave no desenvolvimento da fabulação, cuja ação é projetada num constante conflito entre as duas personagens principais, Paflagônio e Agorácrito, além da participação de um dos escravos e do coro, que cede nome à comédia. O primeiro *agon* é subsequente ao párodo e o segundo ocorre entre as duas parábases.

O diálogo entre os dois escravos, no prólogo, expõe a intriga da peça, que é descobrir um meio de dar um xeque-mate em Paflagônio que, sendo o terceiro escravo da casa e dotado de muita astúcia, sobretudo no falar, logra o patrão, Demo:

Δη. οὔτος τῆ προτέρᾳ νομηνία
ἐπρίατο δοῦλον, βυρσοδέψην Παφλαγόνα
πανουργότατον καὶ διαβολώτατόν τινα. (vv. 43-45)

Demóstenes: ele [Demo], na lua nova passada,
comprou um escravo, paflagônio de origem e curtidor de profissão
um tipo patife e caluniador ao extremo.

⁴⁷ *Cavaleiros* (425 a.C.) apresentam-se como uma potente comédia política de invectiva pessoal em que Aristófanes critica o demagogo Cleão e a política da época. O poeta não faz uma investida direta, mas cria uma engenhosa narrativa alegórica tão eficiente que não restará dúvida ao espectador de que a casa é Atenas, o senhor dela é Demo, representando o povo ateniense, e os escravos que trabalham para ele representam os estrategos Demóstenes, Nícias e Cleão. Este é chamado, na peça, de Paflagônio, adversário à altura do herói cômico, salsicheiro de profissão, freqüentador da ágora que atende pelo nome de Agorácrito.

Fartos da condição desfavorecida em que vivem por causa de Paflagônio, os escravos procuram, por meio da consulta ao oráculo, dar um basta nessa situação. Segundo o oráculo, a queda de Paflagônio depende da ascensão de um outro igualmente dotado de astúcia:

Δη. κρατεῖν, ἕως ἕτερος ἀνὴρ βδελυρώτερος
αὐτοῦ γένοιτο. (vv. 134-135)

Demóstenes: há de governar, até que um outro homem mais safado
que ele apareça.

Nessas passagens, o emprego dos graus dos adjetivos πανουργότατον, διαβολώτατόν e βδελυρώτερος evidencia a sagacidade da personagem, o que outorga a Paflagônio a função *poneros*. Portanto, somente alguém também dotado de *poneria* estaria em condições de igualdade para enfrentá-lo. Por causa de um quiproquó na interpretação oracular (vv. 195-202), os dois escravos se vêm diante do candidato perfeito para tal empresa. Trata-se de um salsicheiro maroto de nome Agorácrito, cuja etimologia – “o que domina a ágora” – delega a ele habilidade retórica suficiente para vencer qualquer discussão, o que também confere à personagem a função *poneros* (McLEISH, 1890, p. 55):

Δη. ὅτι ἡ πονηρός καὶ ἀγορᾶς εἶ καὶ θρασύς (v. 181)
Demóstenes: porque você é canalha, filho da ágora e também atrevido.

Assim, a *poneria* vai pôr à prova os dois rivais que vão medir forças em ἀλαζονεία (embuste), βδελυρία (safadeza), ἀναιδεία (descaramento), πανουργία (patifaria) (WHITMAN, 1964, p. 89; THIERCY, 2007, p. 248).

A entrada do coro de Cavaleiros define a narrativa dramática da comédia, uma vez que o coro estará presente nos sucessivos confrontos que já têm início no final do párodo:

ἀλλ' ἐὰν μέντοι γε νικᾶς τῇ βοῇ, τήνελλος εἶ
ἦν δ' ἀναιδεία παρέλθη σ', ἡμέτερος ὁ πυραμοῦς. (vv. 276-277)

mas se você conseguir realmente vencê-lo no berro, é aclamado vencedor, “hurra!”
mas se ele ultrapassar você em descaramento, papamos a vitória.

Após essas palavras do coro no final do párodo, ocorre o primeiro confronto entre Agorácrito e Paflagônio. Não se trata ainda de uma discussão em que as partes vão expor seus pontos de vista, mas de um enfrentamento, cuja natureza é ganhar no grito:

Αλ. Τριπλάσιον κεκραάξομαί σου.

Πα. Καταβοήσομαι βοῶν σε.

(vv. 285-286)

Ag. Três vezes mais do que você eu vou gritar.

Pa. E eu berrando, vou ganhar de você no grito.

Isso gera um momento particularmente tenso da ação que se desenvolve sob a forma da *esticomitia*⁴⁸ (vv. 284-299), troca verbal bastante rápida, cujo conteúdo se restringe às provocações e às fanfarrônicas entre os rivais, evidenciando a disputa de ambos ao mérito da canalhice: Paflagônio confessa seu lado biltre – ὁμολογῶ κλέπτειν (v. 296) – enquanto Agorácrito atenta que fez escola na ágora – ἐν ἀγορᾷ κἀγὼ τέθραμμαι (v. 293). O coro também se manifesta, reforçando sua aversão a Paflagônio, que é injuriado de μιὰρὲ καὶ βδέλυγὲ (sórdido e safado, v. 304). Pickard-Cambridge (1966, p. 215) cogita que esse final de párodo tenha a função de um *proagon*. De fato, desde o párodo a ação se desenrola numa seqüência pelejadora que, além de caracterizar um párodo-agonístico, se mantém ancorada na seção seguinte ao párodo, o primeiro *agon* da peça.

Assim, o *agon* I tem, na conexão entre as seções da estrutura de *Cavaleiros*, uma posição de prolongamento da ação ofensiva ocorrida no párodo⁴⁹ (vv. 242-332). É sem interrupção que, do ponto de vista do conteúdo, esse *agon* se liga à disputa precedente e conduz à ação principal gerando uma sucessão de contendias. Portanto, do ponto de vista do

⁴⁸ MacDowell (1995, p. 98) não concorda com a edição de Sommerstein e Mastromarco de quebrar a *esticomitia*, atribuindo o v. 298 a Agorácrito e v. 299 a Paflagônio.

⁴⁹ Gelzer (1960, p. 37) e Möllendorff (2002, p. 88) classificam o *agon* I de *Cavaleiros* como *agon epirremático* após o párodo. E para Pickard-Cambridge (1966, p. 215) esse final de párodo cumpre a função de um *proagon*.

conteúdo, esse *agon* I já começa no final do párodo, porque a ode, que está dividida e intercalada por um *proepirrema*,⁵⁰ marca a transição do término de uma seção – o párodo –, e o início de outra – o primeiro *agon*. Na primeira parte da ode (vv. 303-312), o coro mantém os insultos a Paflagônio até o momento do confronto com Agorácrito. Segundo Sommerstein (1997a, p. 159) o metro empregado é o crítico peônio. Pelo próprio nome, trata-se de um metro originário do peã que era um canto destinado a encorajar os soldados (LAVEDAN, 1931, p. 734-735). Certamente, Aristófanes empregou tal metro para dar continuidade à agitação dos Cavaleiros na cena do párodo. Não havendo mudança no percurso da ação, que se mantém em movimento contínuo, verifica-se nesse tipo de *agon* pós-párodo, uma extensão temática enquadrada numa nova forma, no caso a *sizígia epirremática*, marca do *agon epirremático*. Não há dificuldade de classificá-lo como *agon* (vv. 303-460), porque sua forma regular contempla todas as partes abaixo discriminadas:

<i>ode</i> (vv. 303-332)	<i>antode</i> (vv. 382-406)
<i>katakeleusmos</i> (vv. 333-334)	<i>antikatakeleusmos</i> (vv. 407-408)
<i>epirrema</i> (vv. 335-366)	<i>antepirrema</i> (vv. 409-440)
<i>pnigos</i> (vv. 367-381)	<i>antipnigos</i> (vv. 441-456)
	<i>sphragis</i> (vv. 457-460) ⁵¹

Quanto ao conteúdo, no entanto, a disputa não se caracteriza como uma discussão erística. A natureza dessa querela é “ganhar no grito”: onde se esperaria uma oposição de argumentos, tem-se um contraste de vozes que se sobrepõem. Há quatro personagens envolvidos: Paflagônio, Agorácrito, Escravo, Coro,⁵² que se lançam livremente no bate-boca, cujo assunto é saber quem entre Agorácrito e Paflagônio é o mais hábil na arte da embromação.

Tal conteúdo, que é mostrar o mau caráter de ambos os litigantes, perpassa toda a forma. A ode é uma resposta do coro ao último xingamento desferido por Paflagônio, que

⁵⁰ Seguindo a divisão proposta por Mazon (1904, p. 38): ode A: vv. 303-313; *proepirrema*: vv. 314-321; ode A': vv. 322-332).

⁵¹ Gelzer (1960, p. xii) não considera a *sphragis*. Estamos levando em conta a demarcação de Pickard-Cambridge (1966, p. 215) e Mazon (1904, p. 48).

⁵² O coro está sendo considerado um ator coletivo que participa da disputa com as estrofes da ode.

interrompe o canto coral. Nessa interrupção, há primeiramente a manifestação de Paflagônio em seguida o pronunciamento de Agorácrito e, depois, o aparte jocoso do escravo, cuja função *bomolochos* o caracteriza como um co-orador. Esse conjunto de três falas compreende o *proepirrema* em prosa (vv. 314-321). Segundo Gelzer (1960, p. 43), em *Cavaleiros* a inserção de versos falados na ode provém do conteúdo. É com surpresa que Paflagônio interrompe o coro; e um *proepirrema* na ode corresponde, para Gelzer, a um verdadeiro chiste dramático.

No *katakeleusmos*, o corifeu passa a palavra a Agorácrito para que mostre que a boa educação de nada serve (vv. 333-334). No *epirrema*, Agorácrito expõe a prótase de seu discurso, que começa pela desmoralização do adversário (v. 335). Dessa maneira, o tom da discussão é fixado nas provocações ao invés de um confronto de idéias. Paflagônio, por sua vez, se lança na discussão reclamando sua prioridade de falar (vv. 336-341). O assunto, que é construído pela metáfora da culinária, desenvolve-se de acordo com as prerrogativas de cada adversário (vv. 342-360). E assim, a querela se realça, pelo jogo da *esticomitia* (vv. 361-381), nas invectivas grosseiras.

A simetria entre as partes desse *agon* I se mantém na *antode*, que é também intercalada por um *antiproepirrema*.⁵³ Na *antode*, o coro demonstra toda admiração pelo palavreado de Agorácrito, a ponto de no *antikatakeleusmos* não conclamar Paflagônio à fala, embora ele tome a palavra declarando-se invencível (vv. 409-410). A partir daí (vv. 411-440) os adversários se vangloriam da vida que levaram de acordo com a escola da patifaria. Na seqüência, o bate-boca caminha ao estilo da *esticomitia* num jogo discursivo sob a metáfora da culinária (vv. 441-456). No *antepirrema* as provocações se estendem até o *antipnigos* reforçando o quanto Agorácrito é, de fato, bom de lábia. E pela segunda vez o coro elogia a astúcia do salsicheiro mostrando, na *sphragis*, as vantagens do herói sobre seu rival.

⁵³ De acordo com a distribuição feita por Mazon (1904, p. 38): *antode* A: vv. 382-390; *antiproepirrema*: vv. 391-396, *antode* A': vv. 397-406.

A natureza agressiva desse primeiro *agon* é decorrência da ação ofensiva gerada no párodo com a entrada do coro formado por cavaleiros que, gozando de um *status-quo* elevado socialmente, têm, nessa comédia, a função *spoudaios*. O coro representa um papel bem definido de mediador nas discussões, mas sem imparcialidade porque é um partidário incondicional do herói cômico. Não é sem propósito que Aristófanes escolheu representar os membros da cavalaria ateniense, pois fatos históricos denunciam que havia uma animosidade entre Cleão e a cavalaria de Atenas, o que veio a calhar para o poeta que também tinha suas divergências com o demagogo.

Nas partes epirremáticas, os assaltos entre os adversários tornam-se evidentes na medida em que as agressões verbais culminam numa agressão física marcada pela interjeição *ioú* (v. 451), além do encorajamento inflamado do escravo (vv. 453-456) que, na função *bomolochos*, proporciona um tempero cômico a mais para a cena.

Após o primeiro *agon*, segue-se a parábase I e uma cena de transição (vv. 461-497) muito peculiar, que chama a atenção pelo seu conteúdo agonístico. Paflagônio decide levar a disputa diante do Conselho. Tal enfrentamento ocorre fora de cena, portanto, no espaço extracênico.⁵⁴ Agorácrito faz uma narrativa detalhada (vv. 624-682) dessa disputa, da qual sai vitorioso. Essa cena (vv. 611-691) começa com a forma de um *agon*. Na ode, o coro encoraja Agorácrito a falar e, uma vez que Paflagônio está ausente, cabe ao pronunciamento do herói um único *epirrema*:

⁵⁴ Empregamos o termo *extracênico* com o sentido mais amplo possível. Para um estudo aprofundado sobre o assunto veja Rhem (2002 apud ROSA, 2004/2005), Ubersfeld (2005) e Pavis (2001). De acordo com Rhem (2002 apud ROSA, 2004/2005, p. 102-103) há seis categorias para o espaço teatral: espaços teatral, cênico, extracênico, distante, auto-referencial ou metateatral, e por fim, reflexivo. Pavis (2001, p. 132-138) também estabelece seis categorias, todavia, nenhuma delas como espaço extracênico. Para esse autor há sempre riscos teorizar sobre o espaço no teatro, mas propõe as seguintes categorias: espaços dramático, cênico, cenográfico ou teatral, lúdico ou gestual, textual e interior. Já Ubersfeld (2005, p. 113-116), discute os paradigmas espaciais segundo os conceitos cênico e extracênico.

Χο. ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἄ-
μείνον' ἔτι τῶν λόγων
ἐργασάμεν' εἶθ' ἐπέλθοις
ἅπαντά μοι σαφῶς. (vv. 617-619)

Co.: ó você que é bom de lábia e que, bem
melhor ainda que suas palavras,
foi batalhador, que se aproxime
para me contar com clareza tudinho.

Αλ. καὶ μὴν ἀκουσαί γ' ἄξιον τῶν πραγμάτων (v. 625)

Ag.: E vale a pena ouvir os fatos

Assim Agorácrito inicia sua narrativa triunfante de aproximadamente sessenta versos (vv. 625-682) e, no final, o Conselho o reconhece vitorioso com elogios e hurras:

Αλ. οἱ δ' ὑπερεπήνουν ὑπερεπύππαζον τέ με (v. 680)

Ag.: eles me elogiavam além da conta e me aclamavam

Como bem observaram Jong, Nünlist e Bowie (2004, p. 282), até essa passagem, a ação em *Cavaleiros* tem uma série de cenas de confronto com discursos curtos e falas rápidas. Isso se confirma pelas *esticomitias* que apontamos anteriormente. Percebe-se que a presença de uma cena de natureza narrativa/descritiva desacelera a ação, que passa a ser um relato cronológico dos fatos, ligados por marcas temporais (ὅτε δή, v. 632; κᾶ̃τα, v. 640 ou κᾶ̃θ', v. 665; κᾶ̃γω, v. 647 e κᾶ̃γωγ', v. 658; ἐπειδή γ', v. 671; ἔπειτα, v. 678).

Na passagem ἐπέλθοις ἅπαντά μοι σαφῶς, o coro deixa claro que haverá um discurso extenso. E também em τῶν πραγμάτων, Agorácrito anuncia que vai fazer um relato dos fatos. Trata-se, portanto, de um *agon-relato*, cuja forma se assemelha aos moldes dos monólogos narrativos dos mensageiros nas tragédias. É nesse sentido que, na opinião de Russo (1994, p. 81), o relato ininterrupto de Agorácrito é introduzido de maneira paratragica.

No entanto, para Mazon (1904, p. 42), esse tipo de cena narrada se refere à dificuldade que o poeta teria de representar o Conselho, embora houvesse a possibilidade de o

Conselho ser representado por uma personagem alegórica. Mas, Aristófanes estaria se repetindo, não só na construção de duas personagens alegóricas, Demo e Conselho, mas também na composição de duas cenas similares em que Agorácrito e Paflagônio se enfrentariam diante de uma personagem alegórica.

Há um consenso entre Mazon (1904), Russo (1994) e Jong, Nünlist e Bowie (2004) no que diz respeito à propriedade com que o poeta compõe essa seção da comédia. Mazon reconhece a verve poética aristofânica e a variação dos recursos dramáticos empregados; Jong, Nünlist e Bowie ressaltam a riqueza dos modos de narração em Aristófanes e, na opinião de Russo, a condução de um duelo fora do palco demonstra quão essenciais e bem planejados são os *agones* de *Cavaleiros*.

A cena seguinte é simetricamente engrenada à cena do *agon-relato*. Na *antode* (v. 690), o coro se rejubila com Agorácrito e reforça seu apoio ao herói. Subseqüentemente começa, com a volta de Paflagônio, o *antepirrema*, que é fragmentado na forma de um diálogo⁵⁵ entre ele e Agorácrito, em que Paflagônio quer uma revanche, dessa vez diante de Demo:

οὐκ, ᾧγάθ', ἐν βουλή με δόξεις καθυβρίσαι
ἴωμεν εἰς τὸν δῆμον. (vv. 722-723)

não vai pensando, colega, que você me esculhambou no Conselho
vamos à presença de Demo.

Toda narrativa dramática da comédia tem, até aqui, um eixo agonístico que se configura em constantes rixas que preparam para o combate mais importante, o segundo *agon* após a parábase I e a cena de relato do *agon-relato*. Isso nos leva a pensar que essa primeira parte cumpre a função de um imenso *proagon*, de modo que o confronto entre os rivais continuará sendo também objeto do *agon* II, mantendo-se dessa forma uma discussão sobre o tema da comédia.

⁵⁵ Esse artifício de fragmentar o *antepirrema* em diálogo está também presente nos *quasi-agon* de Eurípidés denominados por Lloyd (1992, p. 6-8, 76) de *near-agon*.

Para Gelzer (1960, p. 49) esse segundo *agon* se localiza na *diallage* a qual se compõe de quatro partes. A primeira parte, a disputa, moldurada desde o início no prólogo, quando essa disputa eclode em razão de o oráculo predizer o fim do poder de Paflagônio, se dá abertamente pelo poder em Atenas; a ação terá continuidade no párodo, no *agon* I e nas cenas de transição, sempre com a mesma temática: qual dos dois adversários é, eticamente, o pior? E assim se estabelece o tema da negociação, a segunda parte, numa cena que se desenha num típico duelo de bajulação (vv. 732-940). Em seguida, na terceira parte, são feitos os acordos entre os litigantes e o juiz é Demo (vv. 710, 747-748); ambos os lados estão acordados em relação às condições e reivindicam seus direitos (vv. 730-745) e o objeto da disputa (vv. 746-748) é saber qual dos dois, Paflagônio ou Agorácrito, é mais dedicado a Demo. Logo após, é estabelecida a negociação, a quarta parte, onde ocorre o *agon* II (vv. 756-940) e cada litigante apresenta as provas de sua fundamentação. A forma desse *agon* II é regular, porém o conteúdo das partes apresenta aberrações:

<i>ode</i> (vv. 756-760)	<i>antode</i> (vv. 836-840)
<i>katakeleusmos</i> (vv. 761-762)	<i>antikatakeleusmos</i> (vv. 841-842)
<i>epirrema</i> (vv. 763-823)	<i>antepirrema</i> (vv. 843-910)
<i>pnigos</i> (vv. 824-835) ⁵⁶	<i>antipnigos</i> (vv. 911-940)
<i>sphragis</i> (vv. 941) ⁵⁷	

Por razões métricas, na ode ocorre uma mudança de tom ou ritmo em que o metro não é cantado e o corifeu segue o modo de recitação denominado παρακαταλογία. Na interpretação de Mazon (1904, p. 43) esse modo de recitação denominado παρακαταλογία remeteria a uma cena comum entre os atletas que, antes de entrar na competição, recebiam apoio dos amigos e parentes. O mesmo poderia se ver nesse momento da comédia em que o coro, que é partidário do herói cômico e interessado no desfecho da ação, lhe dirige, em plena voz, os últimos conselhos. Pickard-Cambridge (1966, p. 216) a classifica de “introdução”. Já

⁵⁶ A seção *pnigos/antipnigos* é a mais longa de todos os *agones* aristofânicos: *pnigos* (vv. 824-835) sistema anapéstico de 11 versos; *antipnigos* (vv. 911-940) sistema iâmbico de trinta versos.

⁵⁷ Gelzer (1960, p. xiii) não considera esse verso como *sphragis*. Seguimos a proposta de Mazon (1904, p. 48), Pickard-Cambridge (1966, p. 215) e Möllendorff (2002, p. 88).

Gelzer (1960, p. xiii) considera ode/*antode*, porque seus conteúdos são compatíveis com o conteúdo tradicional das odes em que se constata uma mistura de elogios ao herói com alarmes de perigo que o esperam. No *katakeleusmos*, o coro passa a palavra a Agorácrito, mas é Paflagônio que se anima a discursar em primeiro lugar. Nas partes epirremáticas há uma condução engenhosa do diálogo construído por um jogo de refutações, bem ao estilo do toma lá dá cá. E para Gelzer (1960, p. 69), Aristófanes almeja um efeito dramático que, durante o *agon*, se intensifica com os meios retóricos da discussão.

Ambos os adversários reforçam seu amor por Demo (vv. 763-772). Em seguida, oferecem provas desse amor. Nesse momento da discussão, o poeta traz à tona, através dos ataques sofridos por Paflagônio, a prática política de Cleão em relação ao povo ateniense: a sabotagem ao pacto de paz (vv. 790-796) e o modo opulento de viver (vv. 810-819). Demo reconhece, então, a hipocrisia de Paflagônio (vv. 820-823). O *pnigos* se encerra com insultos recíprocos e no final (vv. 834-835), Agorácrito expõe, com base nos subornos do rival, a prótase de seu discurso que vai ocorrer no *antepirrema*. Na *antode*, o coro ressalta a eloqüência do salsicheiro e no *antikatakeleusmos*, o encoraja a falar, mas é Paflagônio quem toma a palavra. No *antepirrema*, Agorácrito rebate o oponente por meio de silogismos (λαβῆν γὰρ ἐνδέδωκας, v. 847) em que são atacados isoladamente os pontos negativos de Paflagônio. Assim, a cada prova de Paflagônio, Agorácrito contra-argumenta mostrando inversamente os pontos negativos do adversário. Se no *agon* I, Agorácrito agradeceu Demo com uma almofada (vv. 784-785), agora o bajula com um par de sapatos (vv. 868-874) e uma túnica (vv. 881-889). Paflagônio oferece, por sua vez, sua clâmide (vv. 890-893) que, aliás, fede a couro, motivo suficiente para Agorácrito acusá-lo de tentar asfixiar Demo. Nesse *antepirrema*, o tom da contenda, repleta de ameaças e protestos, se estende ao *antipnigos*, resultando num confronto físico evidenciado, no texto, pela interjeição ἰαῖβοῑ (v. 891). Até

aqui, o herói cômico leva a melhor na disputa a ponto de Paflagônio ser demitido de seu cargo de governante da casa, devolvendo a Demo o anel que lhe dava o direito da função (v. 949).

A *sphragis*, que não respeita a métrica, encerra a contenda em prosa: εὖ γε, νή τον Δία. Segundo Sommerstein (1981, p. 194), trata-se de uma fórmula empregada por Aristófanes em circunstâncias religiosas, jurídicas ou no pronunciamento de um arauto.

A posição do segundo *agon* (vv. 756-941) é, por causa das duas parábases na peça, inter-parabática. Essa posição sugere que ambas as parábases reforçam a função dramática desse *agon*. Embora a parábase I seja de caráter literário, o poeta expõe nela uma consciência de seu papel político (DUARTE, 2000, p. 85), mantendo assim uma coerência com o assunto da peça, cujo clímax, tão esperado pelo público, é alcançado no *agon* II. E na parábase II, a referência ao mau caráter dos litigantes (DUARTE, 2000, p. 105) nada mais é do que uma projeção da *poneria* presente no segundo *agon*.

A vitória de Agorácrito é, no entanto, provisória, já que o termo da contenda é adiado para as cenas seguintes, cujas formas nada têm da estrutura do *agon epirremático*, senão a natureza competitiva da ação, que se apresenta em dois momentos: o confronto de oráculos (vv. 997-1100) e o concurso culinário (vv. 1151-1263). Tanto Möllendorff (2002, p. 88) quanto Gelzer (1960, p. 161) classificam essa cena de *Agonales Szenen* (cenas de *agon*). No primeiro embate, Demo solicita os oráculos a Agorácrito e Paflagônio que, em seguida, devem começar a lê-los (vv. 970, 1011). A maneira como Paflagônio toma a frente sugere um tom de *katakeleusmos*:

Πα. ἄκουε δὴ νυν καὶ πρόσεχε τὸν νοῦν ἐμοί. (v. 1014)

Pa: Então, ouça e preste atenção em mim.

No discurso de cada oponente domina a simbologia animal. Aproveitando-se de que Demo não entende a leitura que Paflagônio faz dos oráculos, Agorácrito refuta, então,

com uma releitura. Se Paflagônio se enxerga como o cão de guarda⁵⁸ que, com dentes afiados e latido ruidoso, protege o dono (vv. 1015-1020), Agorácrito, por sua vez, contradiz as pretensões de seu adversário, interpretando a figura desse cão como o Cérbero traiçoeiro (vv. 1030-1034). Em outro oráculo, Paflagônio se vê como um leão que, defendendo o Povo dos mosquitos importunos, deve ser protegido por numa muralha; outra razão para Agorácrito se opor e interpretar que o muro de madeira e ferro deveria prendê-lo ao invés de abrigá-lo (vv. 1037-1049). A contradição é mantida no oráculo que mostra o cão-raposa, em que o poeta faz uma crítica à política da exploração do aliados através do aumento de impostos (vv. 1067-1077). Depois é a vez de o poeta investir contra a corrupção (vv. 1080-1085) e, por fim, os presságios pelo sonho (vv. 1088-1095). Portanto, os discursos têm um poder imagético construídos por palavras que são puro simbolismo, o que garante uma caricatura dos oráculos, recurso eficiente de que o poeta se aproveita para criticar a arte política, isto é, o uso ambíguo das palavras e a sutileza da dialética.

Demo adia mais uma vez a sentença para a cena seguinte, a última prova para Agorácrito e Paflagônio, em que a vitória será dada àquele que seduzir Demo pelo estômago (vv. 1107-1009). Essa cena, em que se salienta a simbologia culinária, está configurada ao moldes de um concurso de cozinha, cuja abertura faz alusão ao *katakeleusmos*:

Αλ. ἄφες ἀπὸ βαλβίδων ἐμέ τε καὶ τουτονί,
 ἵνα σ'εὔ ποιῶμεν ἐξ ἴσου.
 Αη. δρᾶν ταῦτα χροή.
 ἄπιτον. (vv. 1158-1161)
 Ag. Me mande agora, eu e também esse fulano aí para a linha de partida.
 Para que a gente te sirva em pé de igualdade.
 De. É isso mesmo que se deve fazer.
 Vão, já!

A palavra de ordem é o verbo ἄπειμι que dá a largada da competição em que tortas (μαζίσκη, v. 1166), pão para sopa (μυστίλη, v. 1168), purê de ervilhas (ἔτνος γε

⁵⁸ A imagem do cão de guarda vai aparecer também na cena do julgamento em *Vespas*, cf. *infra*.

πίσινον, v. 1171), sopa (ζωμός, v. 1175), posta de peixe (τέμαχος, v. 1177), carne (κρέας, v. 1178), tripas (χόλιξ, v. 1179), bebida (vv. 1185-1188), entre outros regalos da gula, disputam entre si, num jogo de persuasão gastronômica, o paladar de Demo.

Segundo Gelzer (1960, p. 161), as cenas dos oráculos e do concurso culinário compõem a quarta e última parte da *diallage*, a sentença. Ao arbitrar como juiz na *diallage*, os apartes de Demo conferem à personagem a função *bomolochos*, cuja fala não somente realça o tom humorístico da ação, mas também sentencia o desfecho da disputa. Por tantas vezes protelado o veredicto,⁵⁹ ao final dessas cenas Demo anuncia sua preferência por Agorácrito:

Ἀγορακρίτῳ τοίνυν ἑμαυτὸν ἐπιτρέπω (v. 1259)
Então, confio a Agorácrito que cuide de mim.

Fecha-se, portanto, a narrativa dramática que teve início com o vaticínio anunciado no prólogo:

κοιλιοπώλησιν δὲ θεὸς μέγα κῦδος ὀπαζει (v. 200)
aos salsicheiros a divindade reserva uma grande glória.

como se o resultado da disputa já estivesse deliberado antes mesmo de a contenda ter começado, o que mostra que a intenção do poeta não estava em quem ia ganhar, mas como ganharia, mantendo, até o final da comédia, a expectativa do espectador, que o poeta tem na mais alta conta, homenageando-o através da personagem Demo. Este, na função de juiz dessa contenda, se preocupa com a opinião do público:

Δη. τῷ δῆτ' ἄν ὑμᾶς χρησάμενος τεκμηρίῳ
δόξαμι κρίνειν τοῖς θεαταῖον σοφῶς; (vv. 1209-1210)
De. Que critérios usar no caso de vocês para que
aos olhos dos espectadores eu tenha escolhido com sabedoria?

⁵⁹ Esse tipo de adiamento da sentença também ocorre em *Rãs*.

Quanto à forma, os *agones* I e II se compõem da *sizígia epirremática* regular em suas partes. E, quanto ao conteúdo, se completam entre si. O primeiro *agon*, que é pós-párodo, tem a função preparatória em que Agorácrito é colocado à prova diante de seu adversário, uma espécie de debate amistoso para o confronto final, o *agon* II, que é inter-parabático. No todo orgânico da comédia, a estrutura é contemplada por outras cenas análogas ao *agon*: desde o prólogo até o confronto na cena dos oráculos (vv. 997-1110) e a disputa “forno e fogão” na cena da refeição com Demo (vv. 1151-1262), quase no final da peça.

Na análise de Gelzer (1960, p. 63-64), o litígio, que está na base da *diallage*, domina a peça inteira e só encontra termo ao final; a ação se desenvolve na disputa, enquanto seu pano de fundo ético é exaustivamente discutido na negociação, isto é, no segundo *agon epirremático*, que é o objetivo e o ponto principal da *diallage*. Neste estudo, consideramos *agon* inserido num complexo agonístico o que Gelzer analisa segundo o que ele denominou de *diallage*. Assim sendo, toda condensação da ação dramática gira em torno do *agon* (SILVA, 2000, p. 12). Na interpretação de Russo (1994, p. 81), os *agones* de *Cavaleiros* são notáveis por uma série de sistemas tensos, rápidos e graduados que mantêm o espectador em correspondência com níveis de tensão e emoção. Portanto, toda a ação dramática tem por natureza o conflito e vai num crescendo, o que também pode ser constatado nas comédias *Nuvens*, *Vespas* e *Rãs*.

2 O *agon* em *Nuvens*:⁶⁰ os confrontos tempestuosos

No conjunto da obra de Aristófanes, a comédia *Nuvens* foi a mais estudada desde a Antigüidade até nossos dias (THIERCY, 2007, p. 256). O texto que a tradição nos deixou

⁶⁰ A proposta de *Nuvens* (424 a.C.) é trazer à discussão o papel da Educação, de acordo com as correntes filosóficas vigentes, na formação do indivíduo. Para isso, a comédia enfoca o conflito de valores entre pai e filho num choque de gerações.

refere-se à segunda versão,⁶¹ o que é um fator complicador para a análise da peça, porque no que concerne à composição⁶² do texto existente, há particularidades que envolvem o párodo, o *agon* e a parábase.⁶³ O párodo já traz alguns embaraços com relação ao *agon*, uma vez que, dependendo da demarcação da entrada do coro, pode ocorrer ou não um *agon* a mais na estrutura. Navarre (1911, p. 279) considera apenas a contenda entre os Raciocínios como o *agon* de *Nuvens*. Já Mazon (1904, p. 62) estabelece três *agones*: vv. 358-475 (após o párodo), vv. 889-1106 (após a parábase I) e vv. 1345-1452 (após a parábase II). Nesta análise, adotamos a distribuição de Pickard-Cambridge (1966, p. 217-218), Gelzer (1960, p. xiii) e Möllendorff (2002, p. 132), que estão de acordo na divisão dos versos e consideram dois *agones* para a peça, o primeiro entre os Raciocínios (após a parábase I), o segundo entre pai e filho (após a parábase II).

Segundo Couat (1895, p. 367), no texto de *Nuvens* misturam-se duas edições incompletas, o que torna difícil uma reconstituição exata do párodo. De acordo com Mazon (1904, p. 53-54) e Pickard-Cambridge (1966, p. 217), o párodo está concluído no v. 357. Daí por diante, se aplicarmos a seqüência tradicional das partes de uma comédia – prólogo, párodo, *agon*, parábase – dos vv. 358-475 se esperaria o *agon*. Para Mazon, nesses versos ocorre o primeiro *agon* da peça, enquanto Pickard-Cambridge classifica a passagem de *quasi-meio-agon*.⁶⁴ Quanto a sua forma, a estrutura está muito mutilada:⁶⁵ não há *epirrema*, o diálogo está em anapestos tetrâmetros (vv. 364-438), em seguida há um *pnigos* (vv. 439-456) e, por fim, uma ode (vv. 457-475). Na hipótese de Mazon, Aristófanes teria escrito um *agon* regular, mas suprimiu suas partes deixando essa cena ligada ao párodo. Gelzer (1960, p. 140) não descarta a hipótese de que o excerto vv. 365-377 poderia conter o que teria restado, depois

⁶¹ Sobre os manuscritos preservados, cf. Sommerstein (1998, p. 5-6).

⁶² Alguns estudos apontam para a não encenação dessa versão por duas razões: ou o texto foi reformulado não tendo em vista o espaço cênico ou por se tratar de uma versão apenas para a leitura. A esse respeito, cf. Russo (1994, p. 97-109).

⁶³ A propósito da análise da parábase de *Nuvens*, cf. Duarte (2000, p. 132-153).

⁶⁴ O termo em inglês é *quasi-half-agon*.

⁶⁵ De acordo com esquema de Pickard-Cambridge (1966, p. 217).

da recomposição da peça, de um *agon* da primeira versão. Dos vv. 365-411, a argumentação da tese de que as Nuvens são deusas é muito similar à argumentação nos *agones epirremáticos*, sobretudo no *antepirrema*, afirma Gelzer (1960, p. 141). Ao que parece, houve uma imbricação de forma e conteúdo entre as partes do texto cômico, a ponto de se tratar de uma extensão do párodo que, assumindo proporções de um *quasi-agon*, entendemos como um párodo-agonístico.

O diálogo entre Sócrates e Estrepsíades, que teve início no prólogo, é interrompido parcialmente pela entrada do coro de Nuvens, que entoia solenemente duas estrofes líricas em meio aos comentários dos dois atenienses, e depois os saúda:

χαῖρ', ὦ πρεσβῦτα παλαιογενές, θηρατά φιλομούσω
σύ τε, λεπτοτάτων λήρων ἱεροῦ, [...]

(vv. 358-359)

[a Estrepsíades] Salve, velho dos antigos tempos, admirador de palavras queridas

[das Musas

[a Sócrates] E você, sacerdote de tolices sutilíssimas,⁶⁶

Ao cumprimentar Sócrates, o coro se dirige a ele como λήρων, “aquele que diz asneiras”, e enfatiza a oratória do filósofo empregando o superlativo de λεπτός, “minucioso”, “metucioso”, “sutil”, o que delega à personagem tanto a função *poneros* quanto *alazon*.

Como a personagem representa comicamente a imagem do filósofo e de sua arte, que passava por um momento novo com o advento da sofística, Sócrates pode ser visto, segundo a opinião de Whitman (1964, p. 139) como mestre da *poneria*. Mas, é preciso ter o cuidado de não entender *poneros* no sentido “mau-caráter”, atributos de Agorácrito e Paflagônio em *Cavaleiros*, mas alguém dotado de um palavreado ardiloso.

Na opinião de Thiery (2007, p. 261), a intenção de Aristófanes não era fazer um retrato, ainda que monstruoso, de Sócrates, como o autor fez de Cleão em *Cavaleiros*, mas

⁶⁶ Todas as passagens traduzidas de *Nuvens* são de Gilda Maria Reale Starzynski.

encontrar um homem que representasse para o público a nova retórica da época. Thiercy (2007, p. 262) classifica, entretanto, a personagem de Sócrates como um *alazon*, bem como McLeish (1980, p. 56). A *alazoneía* em Sócrates estaria, então, relacionada à jactância de seu discurso, que é um recurso cômico a serviço da sátira à sofística e a seus seguidores.

Quanto a Estrepsíades, por sua vez, o coro o considera um *θηρατής*, “aquele que persegue os discursos”. Portanto, *poneria* é precisamente a arte que o herói espera aprender com Sócrates, mas se mostra incapaz. Conforme o estudo de Whitman (1964, p. 120, 121, 122, 129, 135, 139), Estrepsíades não possui nenhuma das qualidades de herói que caracterizam outros protagonistas, falta-lhe uma verdadeira *poneria* e dimensões generosas do grotesco. Para esse autor, o herói de *Nuvens* é risível e patético ao mesmo tempo. Aliás, não se trata de um verdadeiro herói, e a inversão dos papéis com seu filho é um ponto básico da estrutura a partir do momento em que Fidípides vai à escola de Sócrates. Whitman também interpreta que o herói pende para a fanfarronice, a *alazoneía*. Já para McLeish (1980, p. 56, 123), Estrepsíades tem a função *bomolochos*, enquanto que na análise de Thiercy (2007, p. 256, 259), Estrepsíades é a personagem principal, cuja função *spoudaios* se explica pela sua união matrimonial com a sobrinha de Mégacles, vinda de uma família aristocrática que não o teria certamente aceitado se ele fosse um homem de classe inferior.

A personagem Estrepsíades pode, dependendo da ação, assumir essas três funções. Seu endividamento por causa dos caprichos do filho, que é um amante de cavalos, condiz com seu *status quo* proveniente de uma condição social elevada, portanto lhe cabe a função *spoudaios*. Ele gostaria de ser dotado de *poneria* para poder debater com os credores e “inverter o discurso” a seu favor, aliás uma atitude que faz jus à etimologia do nome Estrepsíades que está ligado ao vocábulo *στρέψις*, “ação de virar”. Mas a natureza obtusa do velho ateniense faz com que ele tenha a função *bomolochos* ao agregar comentários jocosos aos pontos de argumentação do filósofo, conforme a citação a seguir:

Στ. ταῦτ' ἄρα καὶ τῶνοματ' ἀλλήλοιν, “βροντή” καὶ “πορδή”, ὁμοίω.

(v. 394)

Estr. Ah! então é por isso que até os nomes são parecidos, trovão e peidão.

[...]

Σω. καὶ τῶς, ᾧ μῶρε σὺ καὶ Κρονίων ὄζων καὶ βεκκεσέληνε.

(v. 398)

Socr. Mas como, insensato, velho tonto, cheirando a mofo, seu arcaico.

O excerto acima exemplifica que o diálogo entre Estrepsíades e Sócrates se constrói num jogo de pergunta e resposta, mas não se trata de exposição de pontos de vista, a relação argumento/contra-argumento é inexistente. O herói não está numa situação de conflito com seu adversário, porque não há antagonismo. Estrepsíades quer aprender e Sócrates põe à prova se seu candidato a discípulo tem aptidão ou não. O herói é, então, submetido a um ritual de iniciação em que são invocadas as Nuvens, cuja entrada estabelece o final do prólogo e início do párodo. O diálogo entre Estrepsíades e Sócrates, que teve início no final do prólogo, se estende até o párodo com algumas intervenções do coro. Por essas razões, interpretamos que essa passagem ainda pertence ao párodo.

Assim sendo, o primeiro *agon* de *Nuvens* (vv. 949-1104) refere-se à cena entre os Raciocínios que vai ocorrer depois da primeira parábase (vv. 510-626), o que resulta numa inversão da ordem esperada da estrutura cômica. Na análise de Duarte (2000, p. 137), a razão disso repousa sobre o *status* do herói que ainda não obteve êxito em seu plano, o que justifica a ausência de conclusão na parábase.

Como as personagens Raciocínios Justo e Injusto são novas no enredo, entrando de súbito em cena,⁶⁷ antes de o *agon* começar, há uma cena preparatória, o *proagon* (vv. 889-948), em que ambas deixam claro ao público quem representam e para que vieram. Trava-se um diálogo rápido que, num determinado ponto, é revestido pela forma da *esticomitia* (vv. 889-933):

⁶⁷ O número de participantes nesse *agon* I, de acordo com o texto, envolve os dois Raciocínios, o coro e Fidípides que se mantém calado numa função, apenas, de objeto da disputa. Há controvérsias, entretanto, na questão sobre a permanência ou não de Estrepsíades e Sócrates nessa cena. A esse respeito, num artigo muito interessante, Sommerstein (1994, p. 269-282) analisa a presença ou ausência de Sócrates e Estrepsíades antes, durante e depois do *agon* entre os dois Raciocínios.

que alega anacronismo (vv. 984-989). E, por fim, o Raciocínio Justo lista uma série de condutas de mau comportamento que Fidípides não deveria seguir (vv. 990-999), aqui novamente o Raciocínio Injusto contra-argumenta, protestando a defesa obsoleta de seu oponente. Essa refutação conduz à conclusão do Raciocínio Justo, no *pnigos*, em que ele descreve o jovem atlético ideal.

É a vez, então, de o Raciocínio Injusto se pronunciar. Na *antode* (vv. 1024-1033), o coro o apresenta e lhe cede a palavra, avisando-o, no *antikatakeusmos* (vv. 1034-1035), o êxito retórico de seu rival. Começa o debate. No *antepirrema* (vv. 1036-1084) a discussão é entrecortada num jogo de argumento e contra-argumento de fundo sofístico, os versos que cabem ao Raciocínio Injusto são iâmbicos, cujo tom é bem irreverente. Ele refuta de modo silogístico quatro pontos da argumentação do adversário. Primeiramente os banhos quentes (vv. 1043-1054), depois a vida na ágora (vv. 1055-1057), em seguida o valor da decência (vv. 1058-1074) e, por fim, o poder da palavra para justificar uma vida prazerosa (vv. 1075-1082).

No *antipnigos* (vv. 1085-1104), ocorre um diálogo rápido revestido pela forma da esticomitia (vv. 1090-1100), em que o Raciocínio Injusto demonstra que a maioria dos cidadãos já é adepta da nova educação. O Raciocínio Justo se dá por vencido oferecendo seu manto ao adversário (vv. 1101-1104), gesto que sela a disputa, dispensando a interferência do coro e, portanto, a ausência da *sphragis*.

Na opinião de Thiery (2007, p. 255-256), os Raciocínios são personagens episódicas a quem é confiado o *agon* principal. Thiery (2007, p. 265) entende que não se trata de opor dois raciocínios num simples jogo de antinomias, mas aquilo que representam: *néa-paidéia versus archaía-paidéia*. Nessa mesma linha de interpretação, Whitman (1964, p. 124) observa que o clímax da peça começa com o *agon* entre os dois Raciocínios e a ação envolve uma série de antinomias que caracteriza a divisão entre a velha e a nova geração.

A partir desse primeiro *agon*, o desenvolvimento da ação vai, como em *Cavaleiros* se acentuando progressivamente. A importância desse *agon* I está na sua relação direta com a dinâmica da ação das cenas subsequentes em que o herói passará por três provas: i) o enfrentamento com os credores (vv. 1222-1300), cena em que ele se sai triunfante aplicando os preceitos sofisticos; ii) o confronto com o filho, que estabelece o segundo *agon* da peça (vv. 1345-1451); iii) o acerto de contas com Sócrates no êxodo (vv. 1452-1510).

Antes de o segundo *agon* começar, há uma curta cena (vv. 1321-1344) de passagem que, sendo preparatória para o segundo *agon*, estamos considerando-a como *proagon*.⁶⁸ Trata-se de uma cena de confronto físico, em que Estrepsíades lamenta a própria sorte diante dos golpes que leva do filho que, desafiando o pai para uma discussão, vai lhe provar que é justo um filho bater no pai (vv. 1330-1335).

Nessa cena, é evidente o bem sucedido aprendizado do jovem, que se torna, ao contrário da torpeza de seu genitor, hábil com as palavras, um mestre em *poneria*, conforme a correspondência dos versos:

Κρ. Καταπύγων εἶ κάναίσχυντος (v. 909)

Ητ. ῥόδα μ'εἶρηκας

Κρ. καὶ βωμολόχος. (v. 910)

Ητ. κρίνεσι στεφανοῖς

Κρ. καὶ πατραλοίας. (v. 911)

Jus: E você, um fresco, um sem-vergonha

Inj. Você me diz rosas!

Jus: palhaço...

Inj: Coroa-me de lírios...

Jus: parricida...

[...]

Στ. ὦ λακκόπωκτε

Φε. τάττε πολλοῖς τοῖς ῥόδοις. (v. 1330)

Estr: Imundo!

Fid: Você me polvilha com muitas rosas!

⁶⁸ Mazon (1904, p. 62) e Pickard-Cambridge (1966, p. 218) classificam-na de cena de introdução.

Fidípides mostra que sabe a lição na ponta da língua, em seu discurso ecoa o discurso do Raciocínio Injusto, enquanto que o discurso de Estrepsíades está no mesmo tom que o do Raciocínio Justo, o que demonstra um espelhamento de conteúdo entre os *agones* e, portanto, uma extensão da contenda.

A função *spoudaios*, presente na primeira parte da comédia, é suplantada pela função *poneros* que é realçada no segundo *agon*. De acordo com McLeish (1980, p. 56), Fidípides tem a função *spoudaios*. De fato, trata-se de uma personagem de origem aristocrática, amante dos cavalos, qualidade reforçada pela própria etimologia do nome. No entanto, a função de *spoudaios* restringe-se à primeira metade da comédia, porque a partir do *agon* entre os Raciocínios, quando o Injusto vence e passa, então, a ser o mestre de Fidípides, este se transforma num *poneros*, cuja função ficará evidente na cena do segundo *agon*. Este tem, como o primeiro, uma estrutura regular e mantém as mesmas características de composição de um *agon* duplo, isto é, com partes simétricas da *sizígia epirremática*:

<i>ode</i> (vv. 1345-1350)	<i>antode</i> (vv. 1391-1396)
<i>katakeleusmos</i> (vv. 1351-1352)	<i>antikatakeleusmos</i> (vv. 1397-1398)
<i>epirrema</i> (vv. 1353-1385)	<i>antepirrema</i> (vv. 1399-1445)
<i>pnigos</i> (vv. 1386-1390)	<i>antipnigos</i> (vv. 1446-1451)

Na *ode* (vv. 1345-1350) o coro se dirige a Estrepsíades e no *katakeleusmos* (vv. 1351-1352) o encoraja. No *epirrema* (vv. 1353-1385), o discurso de Estrepsíades se divide em duas partes. Primeiramente há uma descrição (vv. 1354-1378) da cena de discussão ocorrida dentro da casa, portanto no espaço extracênico,⁶⁹ onde Fidípides mostra preferência pelos versos de Eurípides, que é, na opinião de Estrepsíades, um corruptor da moral e da tragédia,⁷⁰ em detrimento dos versos de Simônides e de Ésquilo por julgá-los antiquados e pomposos, respectivamente. Em seguida, em decorrência da discussão, Estrepsíades questiona se é justo um filho bater no pai (vv. 1379-1385). E, no *pnigos*, Estrepsíades expõe, justificando a

⁶⁹ A respeito do espaço no teatro, cf. nota 53, *infra*.

⁷⁰ Aristófanes retomará esse assunto no *agon* de *Rãs*, cf. *infra*.

injustiça de se bater no pai, três imagens⁷¹ referentes ao universo infantil, como prova de seu amor pelo filho: βρῶν (v. 1382), μᾶμᾶν (v. 1383) e κακῶν (v. 1384). Na *antode* (vv. 1391-1396), o coro está apreensivo com as atitudes de Fidípides, mas o encoraja no *antikatakeusmos* (vv. 1397-1398). No *antepirrema* (vv. 1399-1445), Fidípides apresenta, num jogo sofisticado, três pontos que justificam sua atitude de bater no pai: i) o ato de bater no pai é também um ato de amor (vv. 1408-1419); ii) a vulnerabilidade do direito paterno sobre o filho (vv. 1420-1429); iii) a questão da decência. Diante dessa arguição, Estrepsíades dá razão a Fidípides (vv. 1437-1439), que desafia o pai num ponto a mais nesse direito, o de bater também na mãe (vv. 1440-1445).

No *antipnigos* (vv. 1446-1451), Estrepsíades, mostrando sinais de arrependimento de um plano que se voltou contra si mesmo, reage num final de *agon* bastante violento. Para Gelzer (1960, p. 53-54), a função desse segundo *agon* é, por meio de um paralelismo da construção com o primeiro *agon* e do ponto de vista dramático, *ad absurdum*⁷² já que o violento desfecho da discussão não é para mostrar quem é o vencedor, ou quem está com a razão, mas pôr em evidência esse tipo de argumentação. Ou seja, é assim que Aristófanes lança sua crítica aos novos horizontes da educação grega se apropriando de um discurso muito próprio que é só dela, a sofística. Na opinião de Romilly (1988, p. 126-127), Aristófanes ilustrou de maneira concreta a arte de inversão do discurso, arte tão cara a Protágoras. Estrepsíades, para salvar seus interesses através de sutilezas de argumentação, se vê vítima de seu filho, que se transformou num discípulo dessa arte.

O *agon* termina com a ação ancorada no êxodo, em que Estrepsíades vai fazer um acerto de contas com Sócrates, pondo abaixo o *phrontisterion*. Nas palavras do coro a Estrepsíades (“você é o responsável do que está lhe acontecendo”, v. 1455), fica evidente a ironia cômica. Segundo Thiery (1997, p. 1067-1068), Fidípides cometeu crimes passíveis de

⁷¹ A propósito das duas primeiras imagens cf. Taillardat (1965, p. 93, 258, respectivamente).

⁷² Essa natureza *ad absurdum* também caracteriza o *agon* de *Pluto*, cf. cap. VI, *infra*.

atimia, ficando claro que a vitória é em última instância do Raciocínio Justo. Esse final de disputa corresponde bem ao que é próprio da comédia, isto é, a inversão geral, em que o Injusto vence o Justo, ainda que provisoriamente, para que no final do segundo *agon* fique latente, pela reação furiosa de Estrepsíades, o triunfo do Raciocínio Justo.

Nuvens são uma comédia que contém alguns componentes próprios da tragédia, como, por exemplo, a natureza do coro, a escolha do herói que vai desencadear a ἀνάγκη. Na primeira parte da peça que vai o *agon* I, há uma aparente situação eufórica para o herói, porque, na segunda parte, sobretudo no *agon* II, a ação passa a ser disfórica para o herói, o que justifica a ausência de *happy end* no êxodo. No âmbito da ação ocorre, então, uma *metabole*,⁷³ isto é, uma conversão que é responsável pela inserção dos *agones* num complexo *agonístico*. Nesses *agones* forma e conteúdo estão a serviço da temática da comédia que propõe uma sátira à Educação, a partir do choque de gerações entre pai e filho, o que está também presente em *Vespas*, mas desta vez a crítica será feita ao poder judiciário de Atenas.

3 O *agon* em *Vespas*:⁷⁴ a discussão a ferroadas

A estrutura narrativa de *Vespas* está dividida, do ponto de vista temático, em duas partes bem distintas, o que leva a uma interpretação imediata de que a comédia não tem uma unidade de ação. A respeito da ação no gênero cômico, Thiery (2007, p. 151-154) comenta as posições de Mazon, Pickard-Cambridge, Handel, Landfester e Denis, estabelecendo as seguintes linhas teóricas: coerência perfeita da ação; incoerência total da ação; ação coesa na

⁷³ Nos comentários sobre a *Poética*, Dupont-Roc e Lallot (1980, p. 230) assinalam que o termo *metabasis* é empregado nas passagens 52 a 16 e 18, 55 b 29 e retomado por *metabole* em 52 a 23 e 31 e pelo verbo correspondente *metaballein* em 52 b 34. A diferença de sentidos, se é que há alguma, pode se referir ao vocábulo *metabasis* como sendo mais geral do que *metabole*, englobando todos os tipos de “virada de fortuna” que são entendidos como uma “mudança”. E como bem observou Malhadas (2003, p. 30), a mudança de fortuna do herói trágico pode se dar passo a passo (*basis*). Isso também ocorre com Estrepsíades, o herói cômico em *Nuvens*.

⁷⁴ A temática da comédia *Vespas* (423 a.C.) é satirizar o gerenciamento da justiça ateniense, ridicularizando a mania pela chicana judicial, o abuso de poder da magistratura e dos políticos e, conseqüentemente, a arbitrariedade das sentenças. Essa proposta está em consonância com um enredo que, nas tentativas de um filho querer mudar o caráter do pai, mostra o choque de gerações.

primeira parte da peça e cenas supérfluas na segunda. Neste estudo, entretanto, tentaremos demonstrar que, a partir da análise dos *agones* e sua relação com as outras seções da comédia, está presente uma dinâmica da ação em *Vespas*. Com base na interpretação de Thiery (2007, p. 156), a ação em *Vespas* não se interrompe; o que ocorre é uma mudança da temática da comédia após a parábase. Em seu exame, Thiery (2007, p. 175) propõe, então, o que ele chama de unidade de interesse.⁷⁵

A tardia localização da parábase I na peça (vv. 1009-1121) marca a conclusão da primeira parte (MAZON, 1904, p. 74) – prólogo, párodo, *agon* I e II⁷⁶ e parábase I – cujo assunto se estabelece por um choque de gerações entre pai e filho. Bdelycleão é um dedicado filho, cuja preocupação é curar a mania por processos judiciais de que o pai, Filocleão, padece.⁷⁷ O antagonismo presente nesses nomes Filocleão e Bdelycleão,⁷⁸ - que numa tradução livre entendem-se como Prócleão e Contraceão, respectivamente – reforça a proposta da comédia.

A primeira parte do programa narrativo da peça ocorre em três etapas (THIERCY, 2007, p. 173): dá-se, inicialmente, o uso da força, pois Filocleão está encarcerado em sua casa por vontade do filho; depois, usa-se persuasão e acordo de um processo judicial doméstico; e, por fim, a realização do julgamento em que o réu será absolvido.

Prólogo (vv. 1-229) e párodo (vv. 230-316) compreendem a primeira das três etapas acima. Desde o prólogo, a idéia de força física está bem marcada pela ação austera do filho de aprisionar o pai em sua própria casa e pela reação furiosa do pai:

⁷⁵ *Unité d' intérêt*. Trata-se de colocar em evidência o interesse humano, e toda a atenção está voltada para o comportamento do herói. Sob esse aspecto, *Vespas* é classificada como uma comédia de caracteres, na opinião de Thiery (2007, p. 175).

⁷⁶ Há divergências na demarcação dessas partes. Para Pickard-Cambridge (1966, p. 219) o párodo se encerra no v. 316, a partir do v. 317 até o v. 525 dá-se o *proagon*, e a comédia teria um único *agon* (vv. 526-727). Nesta análise, adotamos as sugestões de Mazon (1904), de Gelzer (1960) e de Möllendorff (2002) que estabelecem dois *agones* intercalados com uma cena de hostilidade.

⁷⁷ φιληλιαστικής, v. 88.

⁷⁸ O prefixo *philo-* traduz uma idéia de “paixão”, “adoração” oposta ao termo *bdely-* do verbo *bdelyssomai*, odiar. A onomástica desses nomes, que têm em comum o nome do demagogo ateniense Cleão, refere-se àquele que adora Cleão, e ao outro que odeia Cleão.

Φιλ. εἰ μὴ μ' ἐάσειθ' ἤσυχον, μαχούμεθα. (v. 190)
Fil. Se você não me deixar tranquilo, vamos brigar.

Ao empregar o verbo μάχομαι, Filocleão deixa claro que não se trata de um ensejo que busca um acordo amigável, senão um enfrentamento mais pelo combate do que pelo debate. Nessa atmosfera de luta, gera-se uma alteração, cujo conteúdo é realçado pelos insultos de ambas as partes:

Βδ. πονηρὸς εἶ πόρρω τέχνης καὶ παράβολος. (v. 192)
Bd. Você é um velhaco incompetente e também um petulante.

A *poneria* atribuída a Filocleão, nesse início da comédia, torna-se expressiva ao longo da trama em que fica evidente o caráter polivalente de sua função de *poneros*⁷⁹ ligada a uma imagem de velho ladino que, longe de ter habilidades de heliasta, não só é corrompido, mas também manipulado pelos políticos (vv. 666-672).

No párodo, o coro de Vespas, que são companheiros de Filocleão no tribunal, toma ciência dos fatos e no final dessa seção e início da seguinte, quando ocorre o primeiro *agon*, Filocleão responde ao coro com um canto lamurioso de socorro (vv. 316-333). O coro mostra-se, por sua vez, solícito com seu camarada nas tentativas de fuga que, devido ao enfrentamento com Bdelicleão e seus criados sentinelas, não têm sucesso. Como bem observou Gelzer (1960, p. 39-40), a ação anunciada no prólogo não é interrompida pelo párodo, ao contrário, ela se estende, porque o conteúdo se prolonga até o primeiro *agon*.

A segunda etapa, que implica persuasão e acordo, corresponde aos *agones* I e II intercalados por uma curta cena episódica. No que se refere ao *agon* I (vv. 333-414), que tem a ação apoiada no párodo,⁸⁰ quanto ao conteúdo⁸¹ ele não tem nada de *agon* não fosse sua forma que está assim composta:

⁷⁹ Para McLeish (1980, p. 55) Filocleão é a personagem que melhor representa tal função.

⁸⁰ Na análise de Gelzer (1960, p. 37) três peças têm *agones* com lugar fixo, isto é, após o párodo, a saber: *Cavaleiros* (vv. 303-456), *Vespas* (vv. 334-402) e *Aves* (vv. 327-399).

<i>ode</i> (vv. 334-345)	<i>antode</i> (vv. 365-379)
<i>katakeusmos</i> (vv. 346-347)	<i>antikatakeusmos</i> (vv. 380-381)
<i>epirrema</i> (vv. 348-357)	<i>antepirrema</i> (vv. 382-402)
<i>pnigos</i> (vv. 358-364)	<i>antipnigos</i> não há ⁸²
<i>sphragis</i> (vv. 402-414) ⁸³	

De acordo com as partes canônicas do *agon epirremático*, não há nenhum equívoco em classificar essa cena como um *agon*. Entretanto, sob a influência do conteúdo, a forma sofre algumas adequações. Para Gelzer (1960, p. 40), a forma se adapta ao prosseguimento da ação a ponto de se opor ao conteúdo. E tal adaptação pode ser vista nas seguintes partes descaracterizadas:

- i) no “dialogismo” da ode com a presença de *proepirremas* falados. Assim, a ode, que deveria ser o canto do coro, é substituída por um diálogo melodramático⁸⁴ entre o coro e Filocleão. O coro no início da ode, em conexão com o canto lamuriante de Filocleão, faz uma pergunta (vv. 334-335) e a resposta por Filocleão conduz a um curto *proepirrema* (vv. 336-341). Após respondida a questão ocorre a segunda parte da ode (vv. 342-345);
- ii) nos dois versos do *katakeusmos* que não se distinguem dos versos seguintes nos *epirremas* (GELZER, 1960, p. 7). Aristófanes os insere discretamente a ponto de esses dois versos terem uma conexão com o *epirrema* que fica, portanto, ampliado;
- iii) no preterimento de um *antipnigos*. Para Gelzer (1960, p. 42) a ausência de um *antipnigos* é causada pela chamada de socorro de Filocleão que provoca uma reação irada do coro de Vespas que entoa um canto de guerra (vv. 403-414).

Esse *agon* fica comprometido em seu conteúdo devido à brevidade das partes epirremáticas, porque *epirrema* e *antepirrema* não desenvolvem um conflito de idéias, mas

⁸¹ Para Mazon (1904, p. 69) trata-se de uma cena sob a forma de um *agon*, ou talvez de um *syntagma*.

⁸² Mazon (1904, p. 70) interpreta que a ausência de *pnigos* se deva à natureza da cena que é de muita precipitação, cabendo, apenas no final, um canto do coro que corresponde à *sphragis*.

⁸³ Gelzer (1960, p. XIII), Pickard-Cambridge (1966, p. 219) e Möllendorff (2002, p. 94) não consideram esses versos finais como *sphragis*.

⁸⁴ O párodo de *Vespas*, que apresenta um hibridismo de partes dialogadas, configura-se num canto dialogado ou num diálogo melodramático. E segundo Gelzer (1960, p. 46) e Mazon (1904, p. 67-68) muitas vezes há composições simétricas de estrofe e anti-estrofe da mesma forma como elas se configuram na ode e antode do *agon epirremático*.

simplesmente expõem uma cena cheia de ação. O *epirrema* contém apenas um diálogo que é marcado pela regularidade com que Filocleão e o coro conversam alternadamente. Primeiramente (vv. 347-352), o coro propõe que Filocleão faça como Odisseu no episódio em que o herói épico foge da gruta do ciclope. Mas, esse ardil já tinha sido tentado antes por Filocleão (vv. 181-189). Na proposta seguinte (vv. 353-356), o coro o anima a pular, em memória dos tempos de bravura. Mas, a velhice se sobrepõe à juventude de outrora. Com o andamento da ação, no *antepirrema*, ocorre a última tentativa de fuga por uma corda (vv. 382-388) que teria sucesso, não fosse a reação de Bdelicleão surpreendendo o fugitivo e seus cúmplices (vv. 395-402).

Na cena seguinte⁸⁵ (vv. 415-525), que está intercalada entre os *agones* I e II, apresenta, em sua forma, poucas semelhanças com o *agon epirremático*, entretanto, a natureza dessa cena é, em seu conteúdo, tipicamente agonística. Segundo Gelzer (1960, p. 155-156), no que concerne à disposição métrica, há uma prevalência dos tetrâmetros trocaicos e também podem-se constatar duas partes simétricas (vv. 406-414 = 463-471) constituídas por três trocaicos, dois tetrâmetros peônios e, por fim, uma série mais longa de tetrâmetros trocaicos. Essas duas estrofes, na análise de Gelzer, poderiam ser vistas como odes e o restante como *epirrema*, aos moldes do *agon epirremático*. Mas, há alguns desvios como a ausência de *katakeleusmos* e *pnigos*. A estrofe que, na função de *sphragis*, encerra o *agon* I dá seqüência à próxima cena, cujo conteúdo pode ser dividido em duas partes. Na primeira, o coro reage à ação precedente de Bdelicleão, sinalizando a iminência de um confronto entre eles:

⁸⁵ O *agon* II dá-se na *diallage*, segundo Gelzer (1960, p. 48). Na cena de transição entre os *agones* I e II encontram-se duas das quatro partes da *diallage*, a disputa e o acordo.

Χο. καὶ σέ γ' αὐτοῖς ἐξολοῦμεν. ἀλλ' ἅπας ἐπίστρεφε
 δεῦρο κἀξειράς τὸ κέντρον εἴτ' ἐπ' αὐτὸν ἴεσο,
 ξυσταλείς, εὐτακτος, ὀργῆς καὶ μένους ἐμπλήμενος,
 ὡς ἂν εὖ εἰδῆ τὸ λοιπὸν σμῆνος οἶον ὄργισεν. (vv. 422-425)

[...]

Bδ. παῖε παῖ', ὦ Ξανθία, τοὺς σφῆκας ἀπὸ οἰκίας.

Ξα. ἀλλὰ ὀρω τοῦτ'.

Bδ. ἀλλὰ καὶ σὺ τῦφε πολλῶ τῶ καπνῶ. (vv. 456-457)

Co. E é com eles que vamos acabar com você. Virem-se todos para esse lado, sacando o ferrão e, em seguida, ataquem-no, em fileiras cerradas, bem alinhadas, com o coração cheio de fúria e raiva para que ele saiba bem em que tipo de enxame ele mexeu.

[...]

Bd. Enxota, enxota, Xântias, essas vespas pra longe da casa!

Xa. Mas é o que estou fazendo.

Bd. E você [para Sósias], sufoca-as com muita fumaça.

Na segunda parte, são arrolados os acordos entre pai e filho, em que ficam estabelecidas as seguintes condições: propostas das partes (vv. 504-511), os fundamentos de ambas as partes litigantes (vv. 515-520) e o juiz que, com sua sentença, deve deliberar qual das soluções propostas é a melhor (v. 521) e tais condições devem ter a aprovação de ambas as partes para que a negociação comece.

Assim, com a negociação, inicia-se o segundo *agon* (vv. 526-727) em que se discute se os juízes governam ou, apenas, servem a cidade de Atenas. Para Gelzer (1960, p. 49), o exemplo dessa negociação, que está em conexão com o *agon epirremático*, mostra claramente a natureza da *diallage*, uma vez que se trata de uma comédia de tribunal.

Quanto à forma, esse segundo *agon* possui todas as seções, a seguir expostas:

<i>ode</i> (vv. 526-545)	<i>antode</i> (vv. 631-647)
<i>katakeleusmos</i> (vv. 546-547)	<i>antikatakeleusmos</i> (vv. 648-649)
<i>epirrema</i> (vv. 548-620)	<i>antepirrema</i> (vv. 650-718)
<i>pnigos</i> (vv. 621-630)	<i>antipnigos</i> (vv. 719-724)
<i>sphragis</i> (vv. 725-727) ⁸⁶	

A ode é novamente dialogada; a única diferença é que o coro é interrompido pelas personagens duas vezes ao invés de uma. Nas partes restantes não há modificações. No

⁸⁶ Para Gelzer (1960, p. XIII) o *agon* termina no v. 724; já Mazon (1904, p. 72-73) estende o *agon* até o v. 759; e Pickard-Cambridge (1966, p. 219) e Möllendorff (2002, p. 95) fazem a marcação até o v. 727 que é o que estamos considerando.

katakeleusmos, Filocleão tem a licença para falar. Diante do coro de Vespas, que está na função de juiz, as partes apresentam, nas seções *epirremáticas*, suas fundamentações acompanhadas de provas. No início do *epirrema*, Filocleão expõe a prótese de seu longo discurso de defesa, em que vai demonstrar o valor da magistratura. O conteúdo do discurso de Filocleão pode ser pontuado conforme os apartes de Bdelicleão que toma nota de cada ponto para depois rebatê-los. Primeiramente, a situação dos acusados na condição de suplicantes (vv. 550-559); em seguida o desprezo pela riqueza e o não cumprimento das promessas (vv. 560-576); depois, o abuso de poder, a isenção de prestação de contas (vv. 577-589), e a supremacia dos juízes e a adulação dos políticos (vv. 590-604); e, por fim, Filocleão descreve a recepção prazerosa ao chegar em casa e a sensação de soberania olímpica (vv. 605-620).

Se, no *epirrema*, Filocleão mostrou que os juízes governam, cabe a Bdelicleão, no *antepirrema*, comprovar que eles são manipulados (vv. 650-654). Para tanto, Bdelicleão se apóia em cálculos para mostrar que os juízes não recebem o que lhes é de direito (vv. 655-664). Em seguida, ele demonstra que o dinheiro serve, apenas, para corromper a magistratura e o preço dessa submissão e logro é de três óbolos, além de promessas e de alguns presentes da classe política.

Devido à natureza dessas partes *epirremáticas*,⁸⁷ esse *agon* é de fundo sereno, numa linguagem sem asperezas (McLEISH, 1980, p. 119), o que lhe confere um tom de tragédia ou, pelo menos, melodramático. Logo no início dessa contenda Bdelicleão emprega o termo *τρυγφοδοῖς* (v. 650), “cantor de borra”, significando poeta cômico, um vocábulo composto de *τρυγ* [τρύξ] e *φδοή*. Por esse mesmo mecanismo, Aristófanes encerra a comédia *Vespas* com a palavra *τρυγφοδῶν* (v. 1537); segundo Thiery (1997, p. 1005) esse termo seria

⁸⁷ A retórica desse debate é discutida por Harriot (1986, p. 36-43 apud MACDOWELL, 1995, p. 160).

paralelo à palavra τραγωδία; portanto, τραυγωδία seria um vocábulo forjado, daí em algumas traduções se tente resgatar tal hibridismo empregando-se o termo *trigédia*.⁸⁸

Tudo leva a crer que a intenção de Aristófanes é deixar claro que esse discurso eleva-se acima do nível normal da comédia. Nesse *agon*, Bdelicleão e Filocleão deixam de ser personagens apenas de comédia para interiorizarem personagens tragicômicos tanto pelas cenas de paródia inspiradas na tragédia de Eurípides, quanto pelas funções que essas personagens assumem. Bdelicleão, que tem uma função de *spoudaios*, mantém a seriedade – o que o torna uma personagem não tão engraçada – e por ser um tipo visionário (McLEISH, 1980, p. 54). E Filocleão tem uma postura sisuda oposta àquela no início da comédia, enfatizando a polivalência de seu caráter *poneros*. Assim, Bdelicleão é, na sua função *spoudaios*, desprovido de jocosidade, e sua seriedade se sobrepõe a ponto de Filocleão ser, em sua *poneria*, hábil o suficiente para também ser sério e melodramático (vv. 696-697, 713-714).

Se, no *pnigos*, o coro elogia a oratória de Filocleão, no *antipnigos*, após o pronunciamento de Bdelicleão, percebe-se uma mudança de opinião do coro que, na *sphragis*, sela a discussão declarando a superioridade discursiva de Bdelicleão. Para que não fracasse sua empresa de corrigir a natureza intratável do pai, Bdelicleão lhe propõe trocar o lugar do tribunal, que funcionava na praça Heliéia, por um tribunal permanente na própria casa:

σὺ δ'οὔν, ἐπειδὴ τοῦτο κεχάρηκας ποιῶν,
ἐκεῖσε μὲν μηκέτι βάδιζ', ἀλλ' ἐνθάδε
αὐτοῦ μένων δίκασε τοῖσιν οἰκέταις.

(vv. 764-766)

Bem, já que você foi feliz, fazendo isso
nunca mais vá lá, mas fique aqui
e julgue os seus criados

Filocleão é persuadido pelo filho. Entretanto, o velho heliasta não renuncia à condição de juiz que é sua razão de viver:

⁸⁸ A esse respeito, Thiercy (1997) recomenda os artigos de Ghiron-Bistagne (1973) e de Taplin (1983).

ἀνά τοί με πείθεις. ἀλλ' ἐκεῖν' οὔπω λέγεις,
τὸν μισθὸν ὅποθεν λήψομαι.

(vv. 784-785)

Sem dúvida, você está me convencendo. Mas, daquilo você ainda não falou,
de meu honorário, de que lugar vou receber.

Dá-se, então, a terceira etapa com a cena de julgamento domiciliar, que é uma paródia⁸⁹ dos tribunais atenienses e, portanto, de fundo agonístico pela sua própria natureza. O teatro, como uma manifestação social, se aproveita dessa natureza performática do tribunal e, na tragédia, o julgamento torna-se um tema freqüente. Trata-se de um *agon-processo* (*ἀγών-procès*), termo de classificação de *agon* segundo Duchemin (1968, p. 39). Nesse tipo de *agon*, podem ocorrer duas situações em torno do herói da tragédia. Na primeira, o herói é submetido a um tribunal por causa de um crime que cometeu: um bom exemplo está em *Eumênides* de Ésquilo, em que Orestes é levado a júri por ter derramado o sangue no interior da *philia* ao matar a mãe. Na segunda situação, o herói é, injustamente, acusado de um crime, por exemplo, *Hipólito* de Eurípides, em que Hipólito é culpado por um delito que não cometeu e submetido à sentença de seu pai que, além de ser parte na causa, é também o juiz.

No caso da comédia, *Vespas* são o único exemplo da presença de um *agon-processo* na cena do julgamento dos cães, em que Aristófanes não faz paródia de nenhum *agon-processo* da tragédia, mas dos tribunais atenienses, alvo da crítica do poeta. A cena precedente (vv. 760-890) é preparatória e nela se configura uma parte da cena de tribunal em que o herói, ao invés de réu, é persuadido a ser juiz. O conteúdo dessa cena evidencia que vai se tratar de um *agon-processo* com um esquema que segue bem próximo as etapas judiciárias: a escolha do jurado e a abertura do processo. A partir disso, começa a cena do julgamento (vv. 891-1008) em que ocorre uma continuação das etapas judiciais: o depoimento da testemunha, a argüição da acusação, a argüição da defesa, e por fim, a sentença em que o júri deposita o sufrágio.

⁸⁹ Essa paródia evoca um acontecimento da época: o estrategista Laches é acusado de não ter aceito o ouro dos sicilianos; e Cleão é representado pelo outro cão. Aristófanes transfere um assunto de Estado para um assunto do lar.

Aristófanes engendra o mesmo recurso alegórico aplicado na fabulação de *Cavaleiros*, com as devidas acomodações ao enredo de *Vespas*: o tribunal da Pnix é a casa de Filocleão; o réu é o cão Labes que, por causa do roubo de um pedaço de queijo siciliano, representa o comandante Laques acusado de peculato numa missão à Sicília; o acusador é um outro cão da casa, cujo nome não é dado, embora esteja subtendido que seja o demagogo Cleão. Participam também da cena o escravo Xântias como testemunha, Bdelicleão como advogado de defesa, e Filocleão como juiz.

Embora Aristófanes não tenha feito dessa cena do julgamento domiciliar a cena do *agon epirremático*, a ação se equipara em sua função ao *agon* (GELZER, 1960, p. 160). Levando-se em consideração forma/conteúdo do *agon*, o conteúdo é abalizado pela discussão, e na sua forma podem ser estabelecidas algumas correspondências:

Bδ. σίγα, κάθιζε· σὺ δ' ἀναβὰς κατηγορεῖ. (v. 905)

Bd. Silêncio! Sentem-se! Você, suba e apresente sua acusação.
[...]

Bδ. ἀνάβαιν', ἀπολογοῦ. τί σεσιώπηκας; λέγε. (v. 944)

Bd. Suba e apresente sua defesa! Por que você está calado? Fale!

As passagens citadas mostram que antes de cada pronunciamento, o litigante é incitado a falar: primeiramente a acusação e depois a defesa, o que equivaleria ao *katakeleusmos*. Os dois discursos de acusação e de defesa (vv. 907-930, 946-978, respectivamente) correspondem, quanto ao conteúdo, aos discursos do *agon epirremático*.

Nos *epirremas*, a linguagem parodia as formas legais e retóricas e oscila entre os contextos humano e animal, além de ocorrência de imagens referentes à comida e à gula como símbolo da corrupção política, que são similares àquela presente na cena do duelo forno e fogão de *Cavaleiros*. Contudo, por causa de seu *nonsense* (WHITMAN, 1964, p. 153-154), a cena do julgamento é bem mais divertida. O poeta se vale da plasticidade da língua para criar palavras, cuja finalidade é congregar um conjunto de elementos disparatados em sua metáfora

cênica. O objetivo desse debate é mostrar os absurdos cometidos pelos demagogos e pelos juízes que não dão a verdadeira atenção aos processos.

O julgamento termina num *quiproquó* em que Filocleão, decidido pela condenação, ao lançar o voto, deposita-o na urna de absolvição. Desesperado, Bdelicleão consola o pai que cede aos argumentos do filho de que é preciso uma mudança de hábito, tema para as cenas seguintes da segunda parte da comédia.

Encerra-se a primeira parte da peça que se estrutura num conjunto agonístico complexo, devido à natureza das cenas e a dinâmica da ação. A primeira parábase⁹⁰ marca não só a passagem para a segunda parte da fabulação, mas também prenuncia um novo tema que tem em comum, com a temática da primeira parte, o desafio de Bdelicleão de reeducar os hábitos de Filocleão. Sob esse ponto, há uma *inter-ação* entre essas personagens, o que estabelece um elo entre as duas partes da comédia. No prólogo, o escravo Xântias, ao expor o assunto da peça, refere-se ao caráter de Filocleão, da seguinte maneira:

ἔχων τρόπους φρουαγμοσεμνάκους τινάς (v. 135)
tendo certos modos estrebuchados.

Aristófanes forja, nessa passagem, a palavra φρουαγμοσεμνάκους que traduz a idéia de alguém com um caráter muito arrogante como o relincho de um puro-sangue.⁹¹ Essa natureza selvagem de Filocleão é reconfirmada, mais adiante, no discurso parabático do coro:

πρῶτα μὲν γὰρ οὐδὲν ἡμῶν ζῶον ἠρεθισμένον
μᾶλλον ὀξύθυμόν ἐστιν οὐδὲ δυσκολώτερον. (vv. 1104-1105)
em primeiro lugar, nenhum outro animal, quando provocado,
é mais colérico nem mais doloroso do que nós.

⁹⁰ Na opinião de Mazon (1904, p. 75) a variedade do assunto nessa parábase é uma redução exata da comédia como um todo.

⁹¹ Nos comentários de Sommerstein (1983, p. 164), trata-se da seguinte composição: “very (-ak) proud (*semnos*) like a whinnying thoroughbred (*phruattesthai* ‘whinny’).”

Como Bdelicleão não desiste de reabilitar os modos do pai na segunda parte, o conflito entre eles permanece. Dessa maneira, as cenas seguintes até o êxodo, embora não tenham na sua forma o modelo do *agon epirremático*, são relevantes quanto ao conteúdo. Se Filocleão, na primeira metade da comédia, abdica de sua paixão pela chicana judicial, no segundo momento da peça, ele ainda é, na sua aparência física, um velho heliasta.

De acordo com Kowzan (1977, p. 71), a indumentária define, externa e convencionalmente, o indivíduo, inclusive certos gostos e traços do caráter. Desde o início da comédia, sabe-se que Filocleão veste um manto surrado, *τριβώνιον* (vv. 33, 116), incomodando Bdelicleão que tenta mudar essa mania do pai de se vestir como um homem pobre (vv. 341, 503-507). Então, na segunda metade da comédia, há uma cena (vv. 1122-1164) em que ocorre a troca de figurino, e ao mesmo tempo uma inversão de valores entre pai e filho, que permeia toda a discussão num ritmo alternado. Primeiramente, os mantos (vv. 1131-1132) e depois, as botas (vv. 1157-1158). Assim sendo, a troca de traje se refere, na tentativa de Bdelicleão de dar ao pai lições de comportamento, elegância e bom gosto, a uma mudança da *physis* de Filocleão:

Xo. ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας
τὸν πρεσβύν, 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
φύσεως, ἦν ἔχοι τις ἀεὶ.

(vv. 1450-1458)

Co. Invejo, pela boa sorte
o velho, a transformação radical
de suas maneiras rígidas e de seu modo de viver.
Agora, tendo aprendido outras lições,
ele terá uma grande mudança
para o luxo e o conforto.
Mas pode ser que não queira:
pois é difícil deixar
o caráter que sempre se teve.

Bdelicleão não esperava uma inversão do caráter rigoroso do pai (vv. 1292-1449) para uma postura excessivamente libertina (vv. 1474-1537), o que mantém o conflito entre pai e filho, a ponto de Bdelicleão cogitar em prender o pai novamente em casa.

Essas cenas só acentuam o caráter indomável de Filocleão, em vários momentos assinalados nesta análise; e a natureza pelejadora do velho heliasta, sempre pronto a novos confrontos, é uma constante do começo ao fim da peça:

φέρε νυν ἀνείπω κἀνταγωνιστὰς καλῶ.

εἴ τις τραγωδός φησιν ὀρχεῖσθαι καλῶς,

ἐμοὶ διορχησόμενος ἐνθάδ' εἰσίτω.

Φησὶν τις, ἢ οὐδεὶς;

(vv. 1497-1500)

Venham agora, faço uma proclamação e invoco meus adversários,

se algum poeta trágico pretende dançar belamente,

que venha aqui disputar comigo o prêmio da dança.

Alguém aceita, ou não?

Esses versos, já no final da comédia, têm um tom de *katakeleumós*, o que demonstra que do prólogo ao êxodo, o todo orgânico da peça é construído na base do *agon*, seja na forma/conteúdo, seja apenas na forma ou somente no conteúdo.

Portanto, a dinâmica da ação nas duas metades de *Vespas* tem como eixo comum o empenho do filho em querer reeducar o *modus vivendi* do pai, o que torna inevitável o conflito entre ambos, porque em Filocleão a civilidade e o natural, *nomos* e *physis* coexistem (BOWIE, A. M., 1995, p. 83): ele contém em si mesmo um lado humano e também animal no qual se destaca um *status* como vespa, inseto que foi, na História Natural Grega, descrito como *politikon zoon* e como um feroz combatente.⁹²

4 O *agon* em *Rãs*: os saltos do debate entre Eurípides e Ésquilo

A comédia *Rãs*, que é um tributo ao Teatro, vai explorar, *metateatralmente*, a crítica ao drama antigo. No enredo, Dioniso, patrono do Teatro, inquieta-se com o futuro da

⁹² Sobre esse aspecto de a vespa ser um símbolo de cólera e luta, cf. Taillardat (1965, p. 210-211, § 380).

arte dramática, uma vez que os principais poetas que a representam, Ésquilo, Sófocles e Eurípidas, já se encontram no Hades de onde Dioniso pretende trazer de volta Eurípidas. A preparação para a descida à morada dos mortos é o enfoque da primeira metade da comédia. Ao chegar ao submundo, Dioniso e seu escravo Xântias presenciam uma discussão entre Eurípidas e Ésquilo para saber quem tem, de direito, o assento da tragédia no banquete oferecido por Hades. É nesse ambiente de debate que, entre ambos os dramaturgos, o gênero trágico passará por um pente-fino à luz da *mise en scène* da comédia.

No estudo do *agon* de *Rãs*, a primeira dificuldade é saber se toda a segunda metade da peça é o *agon*, ou se ele compreende apenas a seção que contempla a *sizígia epirremática*. Para Whitman (1964, p. 230), o *agon* totaliza setecentos versos, um pouco menos do que Thiery (1997, p. 1263) estabelece, 720 versos, isto é, começaria no v. 830 e terminaria no v. 1500. Esse valor ultrapassa, e muito, a demarcação feita por Mazon (1904, p. 149); Gelzer (1960, p. xiii), Pickard-Cambridge (1966, p. 228), Sommerstein (1997a, p. 235) e Möllendorff (2002, p. 156) que consideram *agon* os vv. 895-1098, portanto, 203 versos. De acordo com os esquemas de Mazon e Pickard-Cambridge, o *agon* estaria intercalado por cenas iâmbicas e *stasima*. Ocorre que, salvo o prólogo da segunda metade da peça (vv. 738-813), que introduz o assunto, e o canto coral (vv. 814-29), a partir do v. 830 já se tem uma introdução do *agon* (vv. 830-894) que, nesta análise é considerado de *proagon*.⁹³ Dos vv. 895-1098, se dá o *agon* regular e completo na *sizígia epirremática*. E a partir daí se desenrola uma série de cenas iâmbicas intercaladas por interlúdios líricos que mantém a discussão, prolongando-a até o êxodo. Percebe-se que, nessas cenas posteriores, o conteúdo está determinando a forma, porque a estrutura não é epirremática, mas o conteúdo é uma extensão do que foi debatido nas partes epirremáticas do *agon*. Assim, a narrativa dramática dessa segunda metade da peça se constrói, a meu ver, por um complexo agonístico: há um *proagon*,

⁹³ Mazon (1904, p. 149) denomina de *introduction d'agon*. Optou-se pela denominação de *proagon*, porque se trata de uma cena preparatória que tem a função de apresentar os contendores, uma vez que eles são novos na fabulação, como os Raciocínios em *Nuvens*, por exemplo.

um *agon* e cenas de fundo agonístico que expandem a discussão que vai num crescendo como vimos em *Cavaleiros*, *Nuvens* e *Vespas*.

A composição de *Rãs* é, no conjunto da obra de Aristófanes, a comédia que mais inovou na disposição da ordem habitual das partes.⁹⁴ Naturalmente, esse assunto vem sendo discutido e as opiniões divergem. Para Mazon (1904, p. 149), trata-se de uma composição incoerente com estrutura bipartida; já para Konstan (1995, p. 62) que estabelece uma estrutura tripartida, a peça é coesa. Há, no entanto, um consenso entre os especialistas como Whitman (1964), Segal (1996), Dover (1993) e Thiery (2007) que entendem que se trata de uma unidade estrutural que é aparentemente dividida. Essa estrutura exteriormente bipartida é proposital, porque Aristófanes fez uma comédia que é uma soma de dicotomias que comporta um elemento unificador, a personagem Dioniso, bem como um tema único, o Teatro: a primeira parte explora a natureza da Comédia e a segunda a da Tragédia (WHITMAN, 1964, p. 235).

Rãs são, portanto, uma comédia que auto-representa o Teatro no sentido mais estrito do termo *metateatro* (PAVIS, 2001, p. 240). Nada mais oportuno que o Teatro examine a si mesmo pelo viés da Comédia, já que essa possui entre suas seções, o que é de mais congruente para uma discussão, o *agon*.

A crítica literária é o tema do *agon* de *Rãs*: de um lado, Ésquilo, pai da tragédia, herdeiro da poesia épica e lírica, cujo estilo poético imitava a *physis*, a natureza; de outro, Eurípides que revolveu as estruturas desse gênero que o antecederam, aproximadamente, de um século e criou uma poesia fundamentada na *tekhne*,⁹⁵ cujos discursos possuíam mecanismos para produzir um efeito de realismo de situações, atitudes, sentimentos, vivências quotidianas, e sujeição humana à glória e ao fracasso.

⁹⁴ A peça tem uma duplicação do prólogo e do párodo, as cenas episódicas se encontram na primeira parte, e a parábase, que está desmembrada, antecede o *agon*.

⁹⁵ A respeito dessa terminologia, cf. Santos (1992/1993).

A contenda entre os poetas se baseia em critérios estéticos e morais e estão atreladas a isso questões a respeito da influência dessa arte sobre os cidadãos e de quais conselhos lhes dar. Por esse último tópico, pode-se estabelecer uma conexão entre a primeira metade da peça com a segunda, isto é, a passagem da parábase para o *agon*, o que desfaz a impressão aparente de que *Rãs* é uma comédia fragmentada, cuja estrutura se apresenta bipartida.

Na parábase,⁹⁶ o coro aconselha o público em assuntos políticos. Por esse mesmo mecanismo, Dioniso, que se vê num impasse para julgar os poetas, elege como critério de desempate o vencedor do debate que melhor aconselhar a cidade. Do ponto de vista do conteúdo, o discurso do coro ecoa no *agon* pelo discurso de Ésquilo que vai ser vencedor no final.

Também se pode traçar uma relação, não tão direta quanto à da parábase, entre o prólogo e o desfecho do *agon*. No início da comédia, Dioniso vai à procura de Hércules para saber como chegar ao Hades, porque quer trazer de volta o poeta Eurípides, por quem tem em alta estima. O motivo dessa busca é sua insatisfação com os dramaturgos vivos (vv. 70-75). Entretanto, no final do *agon*, após argüição de cada poeta a respeito da salvação da cidade, Dioniso prefere Ésquilo a Eurípides. Não seria isso a grande “piada” da comédia, aquela que o escravo deseja contar assim que abre o prólogo da peça?

Ξα. Εἶπω τι τῶν εἰωθόων, ᾧ δέσποτα,
ἐφ’ οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι; (vv. 1-2)

Χα. Patrão, posso contar uma piada?
Uma daquelas com que sempre os espectadores riem?⁹⁷

Xântias pede ao mestre para dizer algo corriqueiro de que riem os espectadores, portanto, uma anedota ou piada. Considerando que um dos recursos da piada, que joga com o

⁹⁶ A propósito da análise da parábase em *Rãs*, cf. Duarte (2000, p. 203-217).

⁹⁷ As passagens traduzidas de *Rãs* são de Anna Lia de Almeida Prado e Silvia Sueli Milanezi.

elemento surpresa, é a inversão de sentido, o encerramento do *agon* marca uma *metabole*,⁹⁸ mudança súbita e imprevista da situação. Quando se espera que Dioniso vá preferir Eurípides a Ésquilo, somos surpreendidos, porque o projeto do deus, anunciado no prólogo, sofre uma reviravolta nos instantes derradeiros da peça. Pela ironia cômica, se é que se pode chamar assim por influência da ironia trágica, o resultado aponta Ésquilo como escolhido. O final de *Rãs* é também o final do *agon*, o que unifica a estrutura da peça, garantindo sua unidade, não apenas quanto à estrutura, mas também quanto ao conteúdo.

O *agon epirremático* se encontra intercalado por cenas de conteúdo agonístico: de um lado, o prólogo, cena de início da segunda metade da peça, que também assume a função de *proagon*, e, de outro, as cenas seguintes que são um prolongamento da discussão, o que direciona toda a ação para um complexo agonístico em que o *agon* está inserido.

O início da contenda ocorre no espaço extracênico,⁹⁹ em que a cena da disputa torna-se conhecida do público no diálogo que estabelece o prólogo da segunda parte da comédia, entre Éaco e Xântias (vv. 738-813). Em seguida, o coro de iniciados antecipa que, como uma briga de galo, a discussão vai ser acirrada:

ἔσται δ' ὑψιλόφων τε λόγων κορυθαίολα νείκη
[...]
φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν (vv. 818, 820)
Haverá disputas faiscentes de palavras empenachadas
[...]
Arrepiando os seus cabelos, uma espessa crina

Nota-se que essa passagem cantada pelo coro exprime a idéia de *agon* tanto no sentido bélico, de combate, quanto no sentido retórico, de debate: ao *logos* é atribuído o predicativo ὑψιλοφος que, por sua vez, se conecta às expressões αὐτόκομος e λοφία,

⁹⁸ Sobre esse termo, cf. nota 73.

⁹⁹ A esse propósito, cf. nota 54.

cabeleira e crina, respectivamente. Trata-se de termos que, designados não só ao universo humano, mas também ao reino animal, pertencem a contextos bélicos de tradição épica.¹⁰⁰

Logo no início do segundo prólogo, Éaco explica que a disputa é decorrência da rixa entre o talento artístico, referente aos termos *tekhne* (vv. 770, 780, 785, 793, 811) e *sophos* (vv. 766, 776), de cada poeta. É exatamente em relação à técnica e à habilidade que Eurípides, abrindo o *proagon* (vv. 830-894), afirma sua superioridade (v. 831). As preliminares dos pontos em debate no *agon* ficam já estabelecidas no conteúdo do *proagon*, em que se coadunam enredo, personagens, figurino, versificação e, sobretudo, linguagem,¹⁰¹ mostrando o distanciamento que há entre o estilo de cada poeta. Essa disparidade de estilo pode ser observada no emprego dos termos *rhemata* (discurso) e *epe* (palavra) com relação ao *logos* de cada poeta: *rhemata* refere-se ao discurso de Ésquilo (vv. 824, 828, 854, 881, 924, 929, 940, 1004, 1059, 1060, 1155, 1367), enquanto que *epe* denomina as palavras de Eurípides (vv. 882, 904, 948, 956, 1181, 1198, 1388, 1395, 1407).¹⁰² Valendo-se da plasticidade da língua, Aristófanes recheia de provocações e insultos o conteúdo do *proagon* que se constrói num ritmo esticomítico que vai permanecer também no *agon*.

Dioniso tenta apaziguar os ânimos dos litigantes, “porque não convém que poetas discutam como padeiras” (vv. 857-858). Em seguida, nos *stasima*, após invocar as musas, o coro anuncia o debate: *vũv γὰρ ἀγών σοφίας ὁ μέγας* (v. 884). Trata-se de um grande concurso em que a inteligência vai pôr à prova a *poneria* de cada poeta. Primeiramente, presta-se juramento: Ésquilo, nascido em Elêusis, faz voto a Deméter (vv. 886-887), enquanto Eurípides, adepto da sofística, invoca como divindade tutelar a Língua (v. 893), manifestando

¹⁰⁰ *Iliada*, XXIII, 141 e VI, 509; *Odisséia*, XIX, 446. Esses termos resultaram, mais tarde, nos elmos enfeitados com penachos (Plutarco, *Alexandre*, 16).

¹⁰¹ Eurípides foi um poeta de vanguarda para seu tempo. A ele se deve a introdução, no mundo da tragédia, dos princípios estéticos e retóricos da intelectualidade da época em que a sofística, modelo retórico com profundo poder sobre as massas, estava em voga, ou seja, a essência da oratória sofística consistia no confronto de teses, portanto, na possibilidade de defender com sucesso posições opostas, ditas antilogias (v. 775).

¹⁰² De acordo com Sommerstein (1996, p. 228), pode haver inversões: *rhemata* em Eurípides (v. 1199) e *epe* em Ésquilo (vv. 1161, 1387).

claramente seu racionalismo face à aceitação sem questionamento de um legado religioso.¹⁰³

Parece providencial que Aristófanes promova a língua ao Panteão Olímpico, justamente numa seção da comédia em que o sucesso de uma discussão depende do espírito crítico e da capacidade de argüição.

Bem aos moldes dos concursos de retórica, o *agon epirremático* está equiparado tanto no conteúdo quanto na forma as quais se dispõe nas seguintes partes:

<i>ode</i> (vv. 895-904)	<i>antode</i> (vv. 992-1003)
<i>katakeusmos</i> (vv. 905-906)	<i>antikatakeusmos</i> (vv. 1004-1005)
<i>epirrema</i> (vv. 907-970)	<i>antepirrema</i> (vv. 1006-1076)
<i>pnigos</i> (vv. 971-991)	<i>antipnigos</i> (vv. 1077-1098)

As partes corais fixam a vez de cada contendor; as seções epirremáticas são simétricas, estabelecendo o jogo argumento/contra-argumento: os tetrâmetros iâmbicos traduzem a irreverência de Eurípides, enquanto os tetrâmetros anapésticos, cujo tom mais grave e solene, são reservados a Ésquilo. E, cabe a Dioniso a função de árbitro (vv. 810-811).

Na ode, o coro anuncia que a disputa vai mostrar dois tipos de dicção, uma espirituosa e refinada (ἀστειός, κατεροινημένος, respectivamente), a outra avassaladora que, com palavras, rompe (συσκεδάννυμι) galhos e árvores. Após o *katakeusmos*, Eurípides se antecipa, expondo no *epirrema*, em tom de prótase, sua dupla investida. Inicialmente, a ofensiva é dirigida às personagens mudas e, depois, à linguagem indecifrável de seu adversário (vv. 909-935).

O ataque à mudez de Ésquilo, no *proagon*, é retomado, mas dessa vez referido não a seu criador, mas às suas criaturas¹⁰⁴ que, após longa expectativa do público, rompem o silêncio com neologismos empolados e enigmáticos, tópicos que, na seqüência das investidas, são responsáveis pela obesidade lingüística com que Ésquilo deixou a tragédia. Assim, Eurípides, herdeiro desse legado (v. 931), vê o gênero trágico como um enfermo que padece

¹⁰³ Lembrando que essa contestação também está presente em *Nuvens* (vv. 247, 264, 365, 424, 627, 815) em que se colocam os deuses como “moeda fora de circulação”.

¹⁰⁴ A propósito do silêncio dramático na obra esquiliana, cf. Taplin (1978, p. 101-121).

de adiposidade. É, justamente, desse excesso que Eurípides quer curar a tragédia, buscando nos livros¹⁰⁵ (vv. 940-944) uma nova estética, com a finalidade de ensinar o público a falar (v. 954) e atualizar a ação dramática com assuntos familiares (vv. 959-960).

Ao criticar a construção das personagens esquilianas, Eurípides alega que as suas têm participação na ação e voz ativa dotada de uma retórica sofisticada de base nitidamente agonística (SILVA, 1987, p. 203). Percebe-se que Eurípides, inserindo na *tekhne* dramática raciocínio e indagação, transfere para seus enredos o espírito agonístico que é o que, na opinião dele, falta em Ésquilo, acusado da formação apática de seus discípulos (vv. 965-967). Assim, no *pnigos*, Eurípides termina sua síntese dizendo que, com a mais fiel convicção sofisticada, seus discípulos foram instruídos para pensar e ter idéias (vv. 971-978).

Na *antode*, o coro abre o contra-ataque de Ésquilo, aconselhando-o à prudência. Nessa seção coral, Aristófanes tem o cuidado de, conforme análise de Silva (1987, p. 209), pôr em relevo imagens que representam o estilo esquiliano, inspirado na poesia lírica, de descrever emoções. Em seguida, a preferência do coro por Ésquilo é evidente, e no *katakeleusmos*, o corifeu o encoraja, saudando-o como o primeiro arquiteto de falas “solenes e altaneiras como torres a impor ordem à tagarelice trágica” (vv. 1004-1005).

Na sua vez, Ésquilo não pronuncia, logo no início do *antepirrema*, uma prótase como fez Eurípides. Mas, começa deixando clara sua aversão ao rival (vv. 1006-1007). E depois, passa diretamente à tese de que a função do poeta é tornar os homens melhores. Assim, a estratégia de ataque é começar pelas questões fundamentais, dirigindo-se a Dioniso a respeito da importância do poeta para a sociedade (vv. 1008-1012). Mas, a réplica vem de Eurípides, que explicita duas importâncias: primeiro, a habilidade poética e, depois, a orientação moral dos cidadãos (v. 1010); exatamente no que falhou, segundo Ésquilo, seu

¹⁰⁵ A respeito de Eurípides ter sido um bibliófilo, cf. Silva (1987, p. 200).

adversário, que herdou personagens nobres (γενναῖος), elevados (τετράπηχυς),¹⁰⁶ e não desertores (διαδρασιπολιται, vv. 1013-1014). Moralmente, Ésquilo industriou suas peças, quanto à ação, com temas bélicos ensinando ao cidadão como ser um guerreiro com sede de vitória e jamais ceder à derrota (vv. 1021-1027), porque sua arte tem como fonte Homero, cuja fama deu útil ensinamento aos gregos (v. 1035). As personagens esquilianas são dignas, porque Ésquilo não compôs enredos indecentes (vv. 1043-1051), ao passo que as personagens euripidianas estão envolvidas por temas eróticos e incestuosos (vv. 1079-1082), assuntos que não convém ao poeta (vv. 1043-1052), cuja função na sociedade é instruir a juventude (vv. 1054-1055), dizendo o que é útil, através de provérbios e reflexões, com verossimilhança que exige que o discurso seja elevado e que as personagens tenham um figurino imponente (vv. 1059-1061) e não, reis transformados em mendigos (vv. 1062-1068). A lição de Eurípides, ataca Ésquilo, ensina a falação e esvazia as palestras (vv. 1069-1070). No *antipnigos*, Ésquilo arremata seu discurso acusando de maléfica a arte euripidiana que deixou o povo à mercê de *escrivinhadores*, *bufões* e enganadores (vv. 1083-1086). As seções *epirremáticas* se contrapõem, portanto, dois discursos que comprovam exatamente o contrário, as objeções estão ligadas ao argumento anterior que, na análise de Gelzer (1960, p. 96), trata-se de um procedimento silogístico, em que são empregados os mesmos fatos para diferentes argumentações.

Uma vez que cada um expôs sua arguição, cabe, então, a Dioniso dar a sentença, mas seu comentário é de pura bufonaria (vv. 1090-1098). Ao longo do debate, é bem marcada, pelos apartes de Dioniso, a função *bomolochos* do deus. Ao contrário do *agon* de *Cavaleiros* em que Agorácrito e Paflagônio procuram conquistar Demo por meio do suborno oferecendo-lhe almofada, calçados e manto, no *agon* de *Rãs*, Ésquilo e Eurípides buscam cair nas graças de Dioniso por meio de um questionamento sobre a arte que é, exatamente, o que o deus

¹⁰⁶ Refere-se a medida de quatro côvados, aproximadamente 2 m. de altura. Nesse contexto, pode-se entender que se trata de homens altos, grandes que são também grandes homens.

representa, a arte dramática. Talvez isso explique o porquê das tiradas jocosas durante o debate e da hesitação de opinião para dar a sentença.

O *agon* se encerra com reticências, o que desencadeia uma série de cenas iâmbicas que, no esquema proposto por Möllendorff (2002, p. 156), está classificada como *Agonale Szenen* (cenas de *agon*); portanto, como em *Cavaleiros*, trata-se de uma continuação da discussão não mais na forma da *sizígia epirremática*. O coro, numa segunda ode, deixa clara a dificuldade de escolha, e, num segundo *katakeleusmos*, aconselha os poetas a falarem com sutileza (vv. 1109-1111) e refinamentos lingüísticos. Para isso, que cada um se valha de seus livros (vv. 1112-1114), afinal eles estão diante de um público seletivo, portanto, que falem o que é útil e sábio, porque sábio também é o espectador (vv. 1099-1119).

O ponto de discussão volta-se para as comparações estilísticas que, explorando os aspectos da técnica dramática, se equiparam ao jogo de perguntas e respostas como o ocorrido nos *antepirremas* (GELZER, 1960, p. 162). Primeiramente, os prólogos¹⁰⁷ convenientes de Ésquilo estão na mira da crítica euripídica (vv. 1119-1176) que conduz de maneira contextualizante seu ataque. Ésquilo, por sua vez, contra-ataca no mesmo tom, concluindo, com a expressão “perdeu o jarrinho” (ληκύθιον ἀπώλεσεν), o final de cada verso euripídico, para demonstrar sua inconsistência (vv. 1177-1247).

Essa passagem rendeu muita controvérsia entre os helenistas¹⁰⁸ no que se refere à interpretação e emprego da expressão criada por Aristófanes. Nesta análise, não vamos entrar em questões dissidentes. Abre-se aqui um parêntese para um breve comentário da função que a expressão ληκύθιον ἀπώλεσεν assume, sob a perspectiva do *agon*, no jogo esticomítico. E também da função do papel de Dioniso na contenda.

Tecnicamente, a esticomitia é uma troca verbal rápida que pressupõe um choque entre contextos (PAVIS, 2001, p. 147). Nessa cena dos prólogos, o choque entre contextos

¹⁰⁷ Para um exame dos prólogos em Ésquilo e em Eurípides, cf. Silva (1987, p. 229-250).

¹⁰⁸ Muller (2004, p. 42) lista uma dezena de estudos a respeito do assunto.

ocorre exatamente na contextualização entre a estrutura discursiva dos litigantes. Para cada excerto de versos euripidianos recitados, Ésquilo encaixa¹⁰⁹ sempre no final a mesma expressão, ou seja, a estrutura discursiva esquiliana propicia um confronto entre contextos se contextualizando na estrutura discursiva do oponente.¹¹⁰

O que também chama a atenção, nesse jogo do toma lá dá cá, é a interferência de uma terceira personagem que, ao mesmo tempo, assume a função de árbitro e participante, com seus apartes, ao contrário de romper a contextualização e, conseqüentemente, o ritmo, contribui para a dinâmica da ação (vv. 1210, 1214, 1224, 1235 ss.). Dioniso se inquieta ao perceber a eficiência da estratégia de Ésquilo, e, então, inserindo apartes na troca verbal entre os contendores, aconselha e encoraja Eurípides.

Das cenas subseqüentes ao *agon epirremático*, essa cena, cujo assunto é a composição dos prólogos, se sobressai no que concerne à crítica literária porque, pelo viés da paródia, Aristófanes confronta, empregando versos trágicos em situações cômicas, os registros de linguagem e as noções de tragédia e comédia.

O *stasimon*, que intercala os aconselhamentos preliminares de Dioniso a Eurípides, vincula-se diretamente à discussão precedente e conduz à seguinte (vv. 1251-1260). Passe-se, então, para questões sobre métrica e melodia¹¹¹ (vv. 1248-1250). Chama a atenção, nesse momento, o fato de Aristófanes produzir falas cantadas dos dois poetas que fazem paródia dos versos do oponente.¹¹² Eurípides se propõe a resumir todos os cantos de Ésquilo num só (vv. 1261-1295), não fossem as interrupções de Dioniso com suas glosas. Na sua vez, Ésquilo faz, sem, entretanto, se aproximar da prótase de Eurípides, uma introdução em que a

¹⁰⁹ Nessa cena, há um total de sete assaltos que compreendem as seguintes passagens: primeiro (vv. 1206-1209), segundo (vv. 1210-1214), terceiro (vv. 1215-1224), quarto e quinto (vv. 1225-1236), sexto (vv. 1237-1242), sétimo (vv. 1243-1247). Para análise de cada um desses assaltos, cf. Müller (2004, p. 45-51).

¹¹⁰ Na interpretação de Müller (2004, p. 44), essa cena ocorre em dois níveis: de um lado, a coerência semântica entre a seqüência *ληκύθιον ἀπώλεσεν*, e os prólogos recitados por Eurípides; de outro, entre o jogo que se opera entre essa eventual coerência, que segundo esse autor, pode ser também interpretada como desarmônica, e a ação cômica que a expressão suscita. Müller (2004, p. 53) conclui que assistimos a *mise en scène* de significados trágicos como significantes cômicos.

¹¹¹ Sobre os cantos líricos esquilianos e euripidianos, cf. Silva (1987, p. 250-290).

¹¹² Para uma análise precisa dessa paródia, cf. Silva (1987, p. 283-290).

melodia e os metros euripidianos são atacados por terem fonte estrangeira (vv. 1300-1304) e serem típicos das prostitutas (vv. 1308-1327). Após uma longa sátira às monodias de Eurípides (vv. 1330 ss.), Dioniso dá um basta na cantoria. Mas é Ésquilo quem propõe a cena da pesagem (vv. 1364-1369), que é seguida de um curto *stasimon* (vv. 1370-1377), proporcionando um encadeamento da discussão na cena seguinte, a da balança.¹¹³

A proposta de Ésquilo confirma, assim, o que Éaco, em conversa com Xântias, anunciou no segundo prólogo:

- ΟΙ. κἀνταῦθα δὴ τὰ δεινὰ κινηθήσεται
καὶ γὰρ ταλάντῳ μουσικὴ σταθμήσεται –
Εα. τί δέ; μειαγωγῆσουσι τὴν τραγωδίαν;
ΟΙ. – καὶ κανόνας ἐξοίσουσι καὶ πήχεις ἐπῶν
καὶ πλαίσια ξύμπτυκτα – (vv. 796-802)
- Ea. A briga terrível vai ser aqui mesmo.
A arte das musas será pesada na balança!
Χά. O quê? Vão pesar a tragédia?
Ea. E vão trazer réguas, côvados de palavras e
formas quadriláteras...

Na opinião de Silva (1987, p. 290), a cena da balança é uma cena caracterizada mais pelo conteúdo cômico do que pelo conteúdo crítico. E, de fato, salta aos olhos a maneira como Aristófanes, a serviço do riso, joga com os signos verbal e não verbal do espetáculo, a palavra e os objetos cênicos, respectivamente. Os versos de cada poeta vão à pesagem num jogo metafórico e também sígnico que pressupõe a palavra tanto como arma quanto objeto artesanal da língua, afirma Müller (2004, p. 31).

A cena da balança encerra um conjunto de cenas concebidas a partir da materialização de imagens que preenchem funções diversas desde uma simples palavra até, graças ao talento da verve cômica que explora a plasticidade da língua, silogismos e palavras edificantes. Thiery (2007, p. 103) aborda a materialização das imagens segundo o estudo de Taillardat (1965) que demonstrou que certas cenas são metáforas concretizadas (*métaphore*

¹¹³ Essa cena é, certamente, de inspiração épica (*Iliada*, XXII, 209-213), episódios em que Zeus pesa a sorte de Aquiles e de Heitor.

réalisée), aliás designação que já apareceu em Whitman (1964) com o nome de *realizable metaphor*. Entretanto, tudo indica que não se trata, apenas, de uma técnica que se limita à simples metáfora, diz Thiery (2007), pois se encontram também metonímias, locuções figuradas e até paronomásias. Diante dessa diversidade de funções que as imagens assumem na comédia, Thiery (2007, p. 104) as denomina, de acordo com uma concepção mais ampla, *images dramatisées*.

Ao todo são três pesagens¹¹⁴ em que Ésquilo leva a melhor. Na primeira, Eurípides recita o primeiro verso de *Medeia* que, sendo um verso *alado*, na opinião de Dioniso (v. 1388), é vencido nos pratos pelo verso *fluvial* retirado de *Filoctetes* de Ésquilo. Na segunda pesagem, Ésquilo recita um verso de *Níobe*, que carrega em si a Morte, o mais pesado dos Males, contra a Persuasão, verso de *Antígona* de Eurípides. Por fim, Eurípides solta um verso de *Meleagro*, onde sobressai o peso do ferro, mas nada que supere o verso esquiliano que descreve imagens da guerra na tragédia *Glauco Potnieu*.

A balança pende para os versos vigorosos de Ésquilo, contra os versos persuasivos e sutis como asas de Eurípides (vv. 1380-1405). A situação de Dioniso se complica a cada contenda, porque é grande a hesitação de escolha (vv. 1413-1434). Em ambas as passagens, há uma ambigüidade no modo como Dioniso se refere ao considerar um dos poetas, sábio, e o outro de seu agrado, ou ainda, um fala com habilidade e o outro com clareza.¹¹⁵ Então, um último teste é proposto aos litigantes. O deus propõe aos candidatos dois quesitos: um é bem direto e refere-se a Alcibíades (vv. 1422-1423), e as respostas são extremamente engenhosas de ambas as partes, a decisão torna-se ainda mais difícil; o outro quesito, que será o desempate, é mais geral e refere-se à segurança da cidade. As respostas, tanto no primeiro quesito quanto no segundo, são formuladas em termos antitéticos, de acordo

¹¹⁴ Na indicação de Silva (1987, p. 291-292) os versos referem-se aos seguintes fragmentos: *Filoctetes* (fr. 404 M), *Níobe* (fr. 279 cM), *Antígona* (fr. 170 N²), *Meleagro* (fr. 531 N²), *Glauco Potnieu* (fr. 446M).

¹¹⁵ Para Stanford (apud SILVA, 1987, p. 295), trata-se de um recurso de Aristófanes para manter em suspense, por mais tempo, o vencedor. Entendemos, portanto, que esse recurso é um modo de estender o desfecho do *agon* até os versos finais da comédia.

com o estilo gnômico. Enquanto Eurípides dá como solução a alternância de políticos no poder (vv. 1446-1450), Ésquilo defende idéias políticas da época de Péricles que, murando a cidade até o Pireu, garantiria sua segurança (vv. 1458-1465).

Plutão exige de Dioniso uma decisão e, nesse momento, ocorre uma reviravolta da ação. Quando tudo leva a crer que Dioniso vai escolher Eurípides, porque no começo da peça o deus confessou seu afeto por ele, e nesse final de *agon* anuncia que vai seguir seu coração (*psyhke*, v. 1469), parece claro quem será eleito o vencedor. Mas, Dioniso escolhe Ésquilo. Conseqüentemente, o perdedor, sentindo-se traído, reprova-lhe a decisão. O coro fecha o debate saudando primeiramente a inteligência em benefício dos cidadãos (vv. 1483-1490) e, depois critica o hábito socrático que ignora a grandeza da tragédia em favor da tagarelice (vv. 1491-1499).

O impasse que se prolonga até o resultado final mostra que ambos os poetas são mestres em *poneria*. No início do *agon* os poetas são apresentados como “artífices”, o que dá a entender que nas argüições o que está valendo mais não é o que dizem, mas como o dizem. Conforme o debate ganha fôlego, Dioniso e o coro classificam a competição como uma disputa entre formas concorrentes de virtuosidade (*sophia, sophismata*: vv. 872, 882, 896, 1104, 1108, 1519) e de destreza verbal (*ta dexia*: vv. 1009, 1114, 1370) o que dificulta a arbitragem de Dioniso, cuja função *bomolochos* rebaixa seu *status* divino para elevá-lo em comicidade. Segundo Gelzer (1960, p. 125), as glosas de Dioniso não são gratuitas, apesar de ele ter a função de *bomolochos*, porque elas expressam um significado no contexto como juiz da contenda. Trata-se de um co-orador que, de maneira bufá, comenta os diálogos entre as partes ativas e adversárias.

A temática do *agon* de *Rãs* é a crítica ao drama, mas se deve reconhecer também que o ofício do poeta, que é a educação,¹¹⁶ surge como um componente importante. A

¹¹⁶ A esse respeito, vide artigo de Bouvier (2004, p. 9-25) em que se discute a vocação moral e pedagógica da comédia.

proposta de Aristófanes é, ao que parece, uma proposta que discute a arte da instrução cívica, tema em comum com a parábase da peça, ligando as seções da comédia e dando-lhe uma unidade. O denominador comum entre o discurso parabático e o *agonístico* é o público que é, no *agon*, interpelado em vários momentos (vv. 959, 960, 965, 967, 972, 1110, 1475), afinal os espectadores são os “discípulos” de ambos os dramaturgos (v. 964). Assim, podemos concluir que esse *agon* é de natureza parabática. E é para o espectador que Ésquilo e Eurípides devem se dirigir a respeito da questão a partir da qual os dois estão sendo julgados, o que podem fazer em favor da cidade, através de uma orientação moral e política. E embora as respostas sejam completamente diferentes no emprego dos verbos *didasko* e *ekdidasko* (vv. 1019, 1026, 1035, 1054, 1055, 1069, 1057), não há como negar a função didática desses poetas e a *poneria* de cada um que, em evidência constante, perpassa toda a segunda metade da comédia, que se constrói por uma sucessão de contendas, que discutem o valor artístico e moral da Tragédia (THIERCY, 2007, p. 177).

Para Gelzer (1960, p. 51), na segunda parte está presente todas as seções da *diallage*: antes mesmo de Ésquilo e Eurípides estarem em cena, já é desencadeada a disputa, cujo objeto é o assento da tragédia no banquete de Hades. Não há juiz mais indicado do que Dioniso, o patrono do Teatro, para ser o árbitro que põe fim às provocações para estabelecer os acordos, aos quais ambos os poetas se declaram favoráveis, do debate. Então, há a preparação para a negociação que, segundo Gelzer, se desenvolve no *agon epirremático*, em que os poetas apresentam provas de suas fundamentações, e no final Dioniso, pressionado por Plutão, sentencia o vencedor. Tomando por base a *diallage* desenvolvida por Gelzer (1960, p. 164), pode-se dizer, portanto, que toda a segunda metade de *Rãs* compreende um complexo agonístico:

Alle drei Szenen nach dem epirrhematischen Agon der Frösche bilden zusammen einen fortlaufender Anhang, der den gleichen Kampf mit anderen Mitteln weiterführt.

Juntas, as três cenas depois do *agon epirremático* de *Rãs* formam um apêndice contínuo que, com outros meios, dá prosseguimento à mesma disputa.¹¹⁷

Amplificando essa reflexão de Gelzer para as análises anteriores em *Cavaleiros*, *Nuvens* e *Vespas*, após o *agon epirremático* principal, uma vez que essas comédias possuem dois *agones*, há um conjunto de cenas que prosseguem com o debate, não do ponto de vista da forma, respeitando a *sizígia epirremática*, mas do conteúdo que está em consonância com a proposição de cada comédia.

Em *Cavaleiros*, após o *agon* II, ocorrem as cenas dos oráculos (vv. 997-1110) e a do banquete com Demo (vv. 1151-1262). Nas *Nuvens*, após o *agon* I entre os Raciocínios, ocorrem a cena com os credores (vv. 1222-1300), o segundo *agon* entre pai e filho (vv. 1345-1451) e a cena do acerto de contas com Sócrates (vv. 1452-1510). Em *Vespas*, depois do *agon* II, há a cena do julgamento dos cães da casa (vv. 891-1008) e as cenas de reeducação do *modus vivendi* de Filocleão (vv. 1292-1449, 1474-1537). Trata-se, portanto, de comédias que têm em comum, apesar de algumas particularidades singulares, a extensão da discussão que, antecipada desde o párodo, perpassa toda a ação dramática até o êxodo. Isso nos autoriza a classificar quanto à forma os *agones* dessas comédias de *agones* modelares e, quanto ao conteúdo, de *agones* inseridos num complexo agonístico.

Cavaleiros, *Nuvens*, *Vespas* e *Rãs* são exemplos da habilidade do poeta no que concerne à apropriação da estrutura do *agon epirremático*, cuja forma é modelada em função do conteúdo das cenas e, conseqüentemente, das seções que compõem as peças. Essa competência poética, que insere o *agon epirremático* num complexo agonístico, é ainda mais instigante em *Acarñenses*, comédia em que, apesar de sérias restrições a propósito da presença

¹¹⁷ Tradução do alemão para o português de José Pedro Antunes.

de *agon epirremático*, também apresenta nas suas seções um prolongamento da ação em contínuo conflito, assunto de que trataremos a seguir.

CAPÍTULO III

A PRESENÇA DE AGON EM ACARNENSES, TESMOFORIANTE E PAZ

1 *Acarnenses*:¹¹⁸ desafi(n)ando o coro (*agon contaminatus* e complexo agonístico)

A presença ou ausência de *agon* em *Acarnenses* é uma das dissidências entre os helenistas no que se refere à estrutura formal da peça. Há, porém, um consenso de que o prólogo termina no v. 203. As variações apresentam-se, portanto, a partir da delimitação das cenas que vão do párodo até a parábase.

Navarre (1911, p. 275) não determina o *agon* em *Acarnenses*; apenas propõe, após o prólogo, uma segunda parte bastante abrangente: do párodo até a parábase (vv. 204-625). Já Couat (1895, p. 363-364) interpreta esse párodo como uma cena de confronto físico entre o coro e Diceópolis (vv. 204-346), mas não estabelece parâmetros para um *agon*. Contudo, Mazon (190, p. 25-26) divide as cenas intermediárias entre o párodo e a parábase: uma cena de confronto físico – *scène de bataille* – (vv. 280-357), que pertenceria à segunda metade do párodo, seguida de uma cena de debate – *scène de débat*. Já Pickard-Cambridge (1966, p. 213) e Möllendorff (2002, p. 64) estabelecem duas cenas entre o párodo e a parábase; a primeira cena (vv. 358-489), que é preparatória, Pickard-Cambridge denomina *proagon*, enquanto Möllendorff chama *Retardation*; no caso da segunda cena (vv. 490-625), para Pickard-Cambridge trata-se de um *quasi-agon* e, na classificação de Möllendorff, *Agonale Szene* (cena agonística). Para Gelzer (1960, p. 166-169), *Acarnenses* não têm um *agon epirremático* inteiro (*stücke ohne ganze epirrhematische agone*), uma vez que a cena que corresponde à seção *agon* é desmembrada para outras seções da estrutura do texto, começando pelo párodo.

Em seu artigo sobre os párodos na comédia, Zimmermann (1984, p. 17-18) diz que, em *Acarnenses*, a disposição da composição *epirremática* está a serviço do conteúdo,

¹¹⁸ O enredo de *Acarnenses* (425 a.C.) se passa em plena Guerra do Peloponeso e conta as peripécias de Diceópolis, homem do campo que, solitário e resoluto, vai defender a paz, se não para todos ao menos para si próprio, na assembléia do povo. Para tanto, o aldeão enfrenta seus compatriotas, os acarnenses que são o coro da comédia.

isto é, o conteúdo determinando a forma. E, de fato, o conteúdo do párodo em *Acarnenses* é de fundo agonístico: a ação do coro, desde sua entrada, é hostil e dirigida para uma contenda. Primeiramente, o coro invade a orquestra à procura de Anfiteo (vv. 204-236), depois sua agressividade se volta para Diceópolis e a cena é desenhada numa luta (vv. 237 ss.) desencadeada no momento em que Diceópolis interrompe a evolução do coro com uma procissão (vv. 242-279). A partir daí a trama caminha para uma cena de batalha (vv. 280-357), cuja estrutura é muito similar às partes do *agon*:

<i>katakeleusmos</i> (vv. 280-283)	<i>sphragis</i> (vv. 347-357) ¹¹⁹
<i>ode</i> (vv. 284-301)	<i>antode</i> (vv. 335-346)
<i>epirrema</i> (vv. 302-318)	<i>antepirrema</i> (vv. 319-334)

A questão é identificar se, no esquema acima, o párodo já chegou a seu termo para dar lugar à seção seguinte que é o *agon*, ou se a ação, que se configura numa cena pelejadora na forma e no conteúdo, pertence à segunda parte do párodo, o que o torna um párodo de natureza agonística.

No exame de Gelzer (1960, p. 157), o intervalo que compreende os vv. 280-346 possui algumas semelhanças com os *agones epirremáticos* depois do párodo. Duas partes que se correspondem em versos cantados (vv. 284-302 = 335-346) poderiam ser interpretadas como odes, enquanto o intervalo dos vv. 303-334 poderia ser entendido como *epirremas*.

O *katakeleusmos*, que está composto por versos trocaicos e peã, é uma chamada para um confronto físico em que o furor do coro é expresso pela ação de atirar pedras e o alvo é Diceópolis que, na visão do coro acarniano, é um traidor. A partir da ode, a defesa de Diceópolis é declamada em versos trocaicos, enquanto que o ataque do coro é cantado em anapestos e peã.¹²⁰ Até aqui tudo indica que se trata de uma cena preparatória para o *agon*. As partes *epirremáticas*, divididas entre o discurso do herói e o pronunciamento do coro, se

¹¹⁹ Seguimos o esquema proposto por Pickard-Cambridge (1966, p. 213).

¹²⁰ De acordo com Zielinski (1885 apud MAZON, 1904, p. 19), é preciso escandir os anapestos como peã.

configuram numa cena de ameaças, protestos, injúrias e, sobretudo, um jogo de persuasão em que as súplicas de Diceópolis, que deseja ser ouvido, voltam-se ao coro:

Χο. σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ κατά σε χύσομεν τοῦς λίθους.
Δι. Μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ' ἀκούσητ' ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθί. (vv. 295-296)

Co. Você! Ouvirmos!? Você está ferrado. Vamos cobrir você com pedras.
Dic. Não vão, não! Antes, vocês devem me ouvir. Vamos, gente boa, parem!

Na análise de Pickard-Cambridge (1966, p. 205) há, nessa segunda metade do párodo, um modelo simétrico da *sizígia epirremática* que se constrói na forma *abb'a'*. A hipótese que se levanta, nesta análise, é de ter ocorrido uma *contaminatio*¹²¹ entre as partes do texto. Essa hipótese se baseia na pesquisa de Zielinski (1885 apud MAZON, 1904) que demonstrou que párodo, *agon* e parábase seguem modelos rítmicos com métrica específica em comum. Assim, a segunda parte do párodo, que é uma contenda, teria sofrido uma combinação com a seção seguinte onde se esperaria o *agon* que, no caso de *Acarnenses*, vem precedido por uma cena de *proagon*. Estruturalmente, essa parte do párodo se compõe com as formas de um *agon epirremático*; no entanto, quanto ao fundo não se trata de um debate, mas de um combate, em que o coro, armado de pedras, está propenso mais à luta do que à discussão (vv. 280, 285, 319). Diante dessa situação de aporia, Diceópolis consegue, através de um meio coercivo, um acordo com o coro. A estratégia do herói, na *antode*, cuja estrutura é a mesma da ode, é transformar um cesto de carvão, tão caro ao coro, em refém:

Δι. βάλλετ', εἰ βούλεσθ'. ἐγὼ γὰρ τουτονὶ διαφθερῶ
εἶσομαι δ' ὑμῶν τάχ' ὅστις ἀνθρακῶν τι κήδεται. (vv. 331-332)

Dic. Atirem, se quiserem. Eu vou dar fim nisso aqui.
E, então, vou saber rapidamente, qual de vocês tem algum afeto pelos carvões.¹²²

¹²¹ Por definição, esse termo se refere à combinação, na comédia latina, de dois enredos tomados a comédias gregas. Neste trabalho, entende-se *contaminatio* também pelo sentido de combinação, cujo resultado é uma mistura, fusão, um amálgama entre as seções na estrutura da comédia.

¹²² Cf. também vv. 326, 335 em que Diceópolis ameaça de morte seu refém, o saco de carvão.

Nesse momento de tensão, Aristófanes se serve de um eficiente expediente, a paratragédia,¹²³ cuja cena é um empréstimo da tragédia perdida *Télefo*¹²⁴ de Eurípides. Diceópolis se coloca na condição de réu sob pena de morte e também estabelece condições adicionais como o desarmamento do coro (vv. 341-342).

Demovida a hostilidade do coro que passa, então, a dar ouvidos a Diceópolis, a cena se compõe do seguinte esquema: ode (vv. 358-363); *katakeleusmos* (vv. 364-365); cena iâmbica – discurso de Diceópolis em trímetros iâmbicos – (vv. 366-384); *antode* (vv. 385-390); *antikatakeleusmos* (vv. 391-392). Diceópolis empolga-se com um longo discurso, a ponto de o coro, no *antikatakeleusmos*, cortar-lhe a palavra: ὡς σκῆψιν ἄγων οὗτος οὐχὶ δέξεται, “já que este debate não pode admitir rodeio”. Mas, antes de o debate começar, ocorre a cena do disfarce – diálogo em trímetros iâmbicos – (vv. 393-489) entre Diceópolis e Eurípides, que lhe cede todo o figurino de Télefo. A mudança de traje de Diceópolis para Télefo acontece à vista do público, efeito cômico em que Aristófanes recria à luz da *mise en scène* da comédia o herói trágico. Uma vez encarnado o herói tragicômico, Diceópolis-Télefo, numa espécie de auto-encorajamento, revela-se pronto para o debate.

Gelzer (1960, p. 166-167), que é mais rígido em relação às análises das partes fixas da comédia, entende que não há nesse momento um *agon epirremático* inteiro, apesar de certas semelhanças na forma, embora a ação ofereça algumas analogias com as quatro partes da *diallage*: disputa, acordo, negociação e sentença.

¹²³ Deve-se tomar cuidado para o emprego indiscriminado dos termos paratragédia e paródia, porque esta pressupõe uma distorção do texto original para o texto de chegada, enquanto que aquela não. Segundo Silk (1993, p. 494) essa passagem em *Acarnenses* é bem conhecida e, às vezes, referida como paródia de *Télefo* de Eurípides, embora na opinião dele não se trata disso. Silk é bem claro em seu ponto de vista: “[...] *the connection whith Telephus is not in doubt, but if parody involves subversion of the tragic original, this is not parody.*”

¹²⁴ Trata-se da cena em que o herói trágico Télefo, para se fazer ouvir pelo tribunal grego, a quem vem pedir a cura de seu ferimento causado por Aquiles, toma Orestes, ainda criança, como refém desencadeando a fúria de Agamenão e dos aqueus. São treze anos de distanciamento de *Télefo* (438 a.C.) para *Acarnenses* (421 a.C.).

A disputa já se apresenta logo no párodo entre o herói cômico e seu primeiro adversário, o coro de carvoeiros. A cena do *agon* pertence ao momento da negociação que ocorre em duas instâncias com conteúdos diferentes. No primeiro, no início do *agon*, Diceópolis¹²⁵ dirige-se aos espectadores, o que confere ao *agon* um tom parabático, com uma longa *rhexis* (vv. 496-556) sem replicador, e isso descaracteriza a negociação (GELZER, 1960, p. 166), porque não há discussão, mas uma prestação de contas unilateral. Na opinião de Gelzer (1960, p. 168), o motivo pelo qual Aristófanes reveste a cena inteira numa paródia¹²⁶ e desvia a discussão, que deveria ser argumentativa, em favor de um discurso sério, repousa no assunto da comédia. Trata-se de um assunto contemporâneo delicado e em Atenas o ambiente não parecia favorável a isso, como o próprio Diceópolis confessa (vv. 360-376, 383-384, 497-499). Na visão de Gelzer o público tem de ser preparado, e assim que Diceópolis se põe a falar, ele deixa cair a ficção interpelando o espectador (v. 497), e seu discurso, puramente político, é de uma única via. Não há discussão, apenas discurso.

Todavia, no segundo momento, após o discurso do herói e a manifestação dos dois semi-coros, a cena é sinalizada para um *agon epirremático*, se é que se pode chamar assim, pois a *sizígia epirremática*, que está ausente, é substituída:

<i>ode</i> (vv. 490-495)	<i>antode</i> (vv. 566-571)
cena iâmbica (vv. 496-565)	cena iâmbica (vv. 572-625)
<i>sphragis</i> (vv. 626-627)	

Quanto à forma, trata-se de um *agon* irregular com estrutura bastante modificada. Para Gelzer (1960, p. 166), no lugar da negociação, onde se esperaria um *agon*, há um discurso em trímetros iâmbicos de Diceópolis que não encontra replicador. Na análise de Pickard-Cambridge (1966, p. 213), trata-se de um *quasi-agon*, cuja estrutura agonística é composta por uma *sizígia iâmbica* dividida que substitui a *sizígia epirremática*. Como essa

¹²⁵ É de se supor, porque não há comprovação, que o papel de Diceópolis ou do corifeu tenha sido interpretado por Aristófanes (DUARTE, 2000, p. 59, 70).

¹²⁶ Gelzer (1960) emprega indiscriminadamente os termos paródia e paratragédia.

cena cumpre a função de um *agon* (SOMMERSTEIN, 1998, p. 10), a classificação dela não é de *quasi-agon*, mas de *agon* que, me parece, foi desmembrado pela *contaminatio*, já que as partes epirremáticas ficaram na cena de batalha presente no párodo.

As duas cenas iâmbicas terão, como veremos a seguir, um conteúdo agonístico em que o herói enfrentará seus rivais: na primeira cena iâmbica, o debate é com um dos semi-coros, na segunda cena iâmbica com Lâmacos.

A ode coral e, no último verso, o coro anima Diceópolis a discursar como fez anteriormente no *proagon*: “bota aí o cepo e começa a falar” (v. 365). Essa mesma força entusiástica repete-se no final da ode do *quasi-agon*: “então vamos, já que é esse teu desejo, fala aí” (v. 495). O fato de Diceópolis dirigir-se ao público é um marcador de que há novamente uma *contaminatio* ou confluência entre as partes da estrutura do texto, porque o começo desse *agon* é muito próximo da natureza da parábase (vv. 499-500). Para MacDowell (1995, p. 67) o final do *agon* em que o coro sela a vitória de Diceópolis (vv. 626-627) é uma declaração de que Diceópolis convence não apenas o coro, mas também o espectador, cidadão ateniense.

Na sentença, o coro acaba dividido. A primeira cena iâmbica configura-se no discurso do herói cômico e no diálogo travado com o coro, que se divide em dois semi-coros. O segundo semi-coro se declara convencido (vv. 560-561), mas o primeiro conserva toda sua raiva contra os que traíram a causa do patriotismo (vv. 557-559, 562-563) e na *antode* (vv. 566-571) apela por aquele capaz de defendê-lo, Lâmacos. Inicia-se a segunda cena iâmbica construída sobre o diálogo em trímetros iâmbicos entre Diceópolis, o protagonista, e Lâmacos, o antagonista. Entre ambos trava-se uma discussão (vv. 572-625) que, segundo Gelzer (1960, p. 167), é uma cena de transição para a parábase, porque termina com um *kommation anapéstico* (vv. 626-627) que se apresenta como uma espécie de *sphragis*.

Essa segunda cena iâmbica (vv. 572-625) é, conforme esquema proposto por Pickard-Cambridge (1966), a última parte do *quasi-agon*. De fato, não há uma discussão profunda entre os adversários em que cada um defende seu ponto de vista; falta, portanto a *sizígia epirremática*. Mas em seu lugar, e seguindo o ponto de vista de Pickard-Cambridge (1966, p. 201), existe uma *sizígia iâmbica* o que explica a estrutura de *Acarñenses* que é construída por um conjunto de discursos expressos em trímetros iâmbicos¹²⁷ e a razão disso torna-se óbvia, porque os discursos são paródias de discursos feitos nos tribunais e o trímetro iâmbico era o metro convencional apropriado para tais discursos desenvolvidos no palco. Diceópolis insiste num discurso de defesa em favor da paz justificando sua trégua individual com os Lacedemônios, Megarenses e Beócios (vv. 623-625). Lâmacos, por sua vez, defende o estado de guerra (vv. 620-622). No final (v. 626) o corifeu confirma que Diceópolis é o vencedor com sua argumentação, porque converteu a opinião do povo no que diz respeito à trégua do herói. Dessa maneira, o corifeu valida a disputa anunciando o vencedor e esse último verso corresponde, antes que se comece a parábase, à *sphragis*.

Em suma, no acordo entre Diceópolis e o coro, a cena está amparada na tragédia *Télefo* de Eurípides em que a ação coerciva de Télefo é imitada por Diceópolis. Na tragédia, Télefo negocia com os gregos, aqui a negociação é entre Diceópolis e o coro. A ação é parodiada, no sentido de “canto paralelo”, e a apropriação dos versos de Eurípides é paratrágica. É evidente, portanto, que Aristófanes transplantou um modelo trágico de *agon* para o contexto cômico.¹²⁸ Embora tenhamos apenas alguns fragmentos da tragédia *Télefo* e, apesar de a tragédia não ter o *agon* como uma parte constituinte de seu texto, o *agon* trágico está a serviço de classificação da cena. E Eurípides desenvolveu o *agon* em seu mais alto grau de sistematização (DUCHEMIN, 1968, p. 235). Tudo indica que Aristófanes, contemporâneo de Eurípides, tenha se espelhado no tragediógrafo. De acordo com Duchemin (1968, p. 103) a

¹²⁷ Para um aprofundamento sobre o iambo, cf. o estudo de E. Bowie (2002, p. 33-50).

¹²⁸ Há uma diferença de 13 anos da representação de *Telefo* (438) para a encenação de *Acarñenses* (425). Na opinião de MacDowell (1995, p. 58), Aristófanes teria tido acesso ao texto de Eurípides.

ὕπόθεσις de *Acarnenses* assinala que o discurso de Diceópolis reproduz aquele de Télefo, e os escoliastas comentam um grande número de passagens transpostas de Eurípides. Há uma questão polêmica a respeito de Eurípides ter empregado o iambo de uma maneira muito próxima ao iambo da comédia. Nesse caso, segundo Steinrück (2004, p. 59), do ponto de vista métrico, o trímetro iâmbico, que veio do iambos arcaico, não se parece com o trímetro cômico. Entretanto, na época de Aristófanes havia duas tradições rítmicas, a antiga e a nova. E o poeta soube jogar com essas duas tradições para se apropriar de um ritmo “trágico” próprio do discurso cômico. Do ponto de vista de Steinrück (2004, p. 60), trata-se de uma paratragédia, isto é, a relação que há entre o modo métrico da comédia e o modo métrico da tragédia. Essa relação de equivalência requer uma apropriação, e nesse caso, Goldhill (1991, p. 205) afirma que a apropriação da “voz trágica” é uma dinâmica freqüente em Aristófanes. Afinal o próprio poeta declara que a comédia também conhece “as coisas justas” (τὰ δίκαια. vv. 500-501, 645, 655) pela voz de sua personagem, cuja etimologia é, propositalmente, “o justo da cidade” (δίκαιο – πόλις). Como bem observou Russo (1994, p. 50), Diceópolis é, após interiorizar a personagem Télefo, uma nova personagem, seu modo de expressão é novo, e também sua maneira de agir: “[...] *he is not the actor of a κωμωδία but of a τραγωδία (the song of the must), of a tragi... comedy.*” Nessa mesma linha de interpretação, A. M. Bowie (1995, p. 27) entende que a atmosfera cômica ganha ares de tragédia. O fato de Aristófanes empregar τραγωδία, deixa claro para MacDowell (1995, p. 60) que não vai se tratar de um discurso cômico, porque o conteúdo, que é sério, focaliza as questões da *polis*.¹²⁹

A respeito do termo τραγωδία, Voelke (2004, p. 125), que estabelece semelhanças não apenas entre a arte de Eurípides e a de Aristófanes, mas também entre a arte do tragediógrafo e a práxis do herói cômico, tem o seguinte ponto de vista:

¹²⁹ Vale lembrar que na análise de *Vespas* no capítulo anterior, τραγωδία é o vocábulo que fecha a peça, cuja temática é voltada para uma crítica ao sistema judiciário de Atenas.

Aliás o termo *τραγωδία* pronunciado por uma personagem que está vestida como um herói euripídiano, não visa só atribuir a autoridade do gênero trágico à comédia, mas mais que isso ressaltar a tragédia euripídiana do resto do gênero trágico – da *τραγωδία* – gugerindo seu parentesco com o gênero cômico¹³⁰.

O herói passa, então, a assumir um caráter tragicômico. Não é mais Diceópolis, mas Diceópolis-Télefo,¹³¹ e no confronto com seu segundo adversário, está pronto para pôr em prática sua *poneria*, ou melhor, a *poneria* de Télefo, modelo de orador hábil. Na opinião de Silva (1987, p. 126), porque estão arriscando a própria vida, tanto a Télefo quanto a Diceópolis cabe o conceito de *ἀρετή*, segundo a proposta dos sofistas.

A natureza do confronto verbal entre Diceópolis e Lâmacos é de pura bufonaria, e pode ser analisado através da construção da personagem e os tipos que cada uma assume em seu papel no drama.

No que concerne ao herói acarnense, McLeish (1980, p. 55) enquadra Diceópolis na categoria *poneros*: espertalhão, vencedor de qualquer confronto pela sua engenhosidade e dominador de qualquer situação pela sua esperteza. Também possui um caráter excessivo e se vangloria de sua própria astúcia, daí também ter traços de um *alazon*. Na análise de Thiery (2007, p. 194; 1997, p. 983), ao longo de toda a cena com Eurípides, no *proagon*, Diceópolis vai mostrar todas as características de um típico *alazon*, o parasito. Esse autor interpreta que no diálogo entre Diceópolis e Eurípides, o herói cômico vai enfrentar Eurípides no campo do tragediógrafo, o das sutilezas retóricas, e vai também despojá-lo de seus figurinos juntamente com sua tragédia: “homem, você desfalca minha tragédia” (v. 464). Para Whitman (1964, p. 68), Diceópolis é uma variante do herói cômico, um cidadão do povo que deixa o anonimato

¹³⁰ Lê-se no original: À cet égard le terme *τραγωδία*, prononcé par un personnage doté du costume d'un héros euripidéen, ne vise pas tant à attribuer à la comédie l'autorité du genre tragique, mais bien plus à démarquer la tragédie euripidéenne du reste du genre tragique – de la *τραγωδία* –, pour suggérer sa parenté avec le genre comique.

¹³¹ Essa apropriação entre os gêneros parece reforçar a idéia de *contaminatio* que se estende nas mais variadas instâncias: entre as seções do texto, na reprodução dos versos, e na construção da personagem.

para se tornar único na sua trégua em prol da paz. Enfrenta, como *eiron*, seu adversário Lâmacos para se mostrar mais adiante como um *alazon* maior do que seu rival.

A categoria *alazon* é bastante evidente na personagem Lâmacos, e nesse ponto não há divergência entre os estudiosos. A construção dessa personagem, enquanto adversário do herói, é montada toda ela sobre a perspectiva da fanfarronice que se manifesta em duas instâncias. Primeiramente, no nível do discurso, no que se refere à performance do discurso de defesa. Logo após a entrada de Lâmacos em alto estilo, diz o herói: “Ó Lâmacos, herói dos penachos e das legiões” (v. 575). E num segundo momento, na caracterização do figurino, por exemplo, quando Lâmacos é interrompido por Diceópolis no momento em que aquele revelaria a procedência da pluma de seu capacete, certamente de uma ave rara e nobre (v. 589).

Poneros parece ser a qualidade que a personagem Eurípides reconhece em Diceópolis:

δώσω πυκνῆ γὰρ λεπτὰ μηχανᾶ φρενί (v. 445)
Eu darei, pois você trama com densa inteligência e sutis idéias.

Nessa passagem, Eurípides faz uma aproximação capciosa entre as palavras *πυκνῆ* e *λεπτὰ*, que são antônimas no sentido próprio, mas sinônimas no sentido figurado (THIERCY, 1997, p. 1004; SOMMERSTEIN, 1998, p. 178). Na análise de Voelke (2004, p. 122) a partícula *γὰρ* sugere que Eurípides aceita fazer a doação dos trajes de Télefo a Diceópolis, na medida em que ele reconhece no herói cômico qualidades que também são presentes no herói trágico, no caso a habilidade retórica, o que reforça ainda mais o lado *poneros* de Diceópolis e sua legitimidade de vencedor nos conflitos que estão presentes desde o párodo da peça. Assim, a narrativa dramática, na primeira parte da peça – do párodo à parábase – se dispõe sobre um complexo agonístico que abrange, também, a segunda metade da comédia.

Após a parábase até o êxodo sucede uma série de quadros cômicos que, interdependentes, contrastam as vantagens do estado de paz e as desvantagens do estado de guerra. Na passagem dos vv. 1095-1142¹³² ocorrem duas cenas paralelas de mesmo fundo: Diceópolis e Lâmacos começam seus preparativos se interpolando, no jogo da esticomitia, lançando alusões malevolentes um ao outro. Esse jogo rápido de alternância de versos, ao ritmo do toma lá dá cá, é responsável pela construção das duas cenas concomitantes e assinala a antítese, anteriormente presente no *agon*, entre herói e seu adversário: paz e guerra, respectivamente. O final dessa cena re-confirma a vitória do herói sobre o rival fanfarrão e garante o *happy-end* no êxodo. O todo orgânico da peça é envolvido por um complexo agonístico das cenas, tanto na primeira parte do enredo quanto na segunda.

O estudo do *agon* em *Acarnenses* demonstra a flexibilidade das partes que compõem a estrutura dessa comédia que se organiza mais pelo conteúdo das cenas do que pela sua forma. Na opinião de Sommerstein (1998, p. 10), algumas peças não possuem *agon* em seu sentido formal, mas em cada caso podemos identificar uma cena que cumpre uma função similar: é o caso da defesa de Diceópolis a respeito de sua trégua de paz privada (vv. 490-626).

A ausência de um *agon epirremático* inteiro, tal qual aparece em *Vespas* e *Cavaleiros*, ocorre por causa de uma anomalia: a *sizígia iâmbica*, presente no *agon*, substitui a *sizígia epirremática* que aparece no párodo. Tudo leva a crer que Aristófanes não só estava ciente da existência de uma estrutura comum de *agon*, mas também soube manipular as convenções estruturais da forma, o que resultou no que se chamou, nesta análise, de *contaminatio* entre as seções do texto em que se observa um párodo com natureza agonística e um *agon* de natureza parabática.

¹³² Para a análise desses versos, Thiery (1997, p. 1024) indica o artigo de Harriot (1979), *Acharnians 1095-1142: Words and Actions*.

Aristófanes optou por privilegiar o conteúdo em detrimento da forma, e essa receita poética vai se repetir 14 anos mais tarde em *Tesmoforiantes* (411 a.C.).

2 *Tesmoforiantes*:¹³³ mulheres em agoniação (*agon-logon* e centro da ação)

A estrutura da comédia *Tesmoforiantes* está organizada de acordo com a seqüência, prólogo, párodo,¹³⁴ *agon* e parábase, totalizando a primeira parte da comédia que se alonga nas cenas episódicas seguintes organizadas em cenas paralelas (MAZON, 1904, p. 136-137) as quais estão concebidas sobre o mesmo tema: a caricatura de Eurípides e sua obra.

À exceção do prólogo, a ação se passa numa assembléia em que mulheres congregadas vão se indispor com um dos membros da plenária. Nada mais apropriado que essa discussão ocorra nas instâncias do *agon*. Ainda que essa cena não se apresente, em sua forma, como um *agon epirremático*, seu conteúdo ratifica a presença de um *agon*. A razão disso está no recurso utilizado por Aristófanes, a paródia dos *agones* euripidianos que, como paradigma da circunstância cênica, são transpostos para a execução do *agon* cômico. A paródia é, portanto, o grande recurso empregado por Aristófanes, a ponto de o modelo trágico referido, Eurípides e sua obra, ocupar dois terços da peça (RAU, 1975, p. 339 apud DUARTE, 2000, p. 190).

A intriga se estabelece em plena crise como na tragédia e a progressão das cenas leva a uma tensão dramática em que a idéia do travestimento, planejada por Eurípides e executada pelo Parente, longe de ter êxito, só lhes traz complicações ao longo da fabulação, e

¹³³ A comédia *Tesmoforiantes* (411 a.C.) é uma peça dedicada exclusivamente ao tema da crítica literária, cujo foco é a caricatura do tragediógrafo Eurípides e sua obra. Segundo a fabulação, as atenienses querem um ajuste de contas com o poeta, porque, na opinião delas, as personagens femininas euripidianas são uma difamação à reputação das mulheres. Reunidas para celebrarem as Tesmofórias, elas pretendem deliberar qual o melhor corretivo a ser aplicado ao poeta. Para advogar a causa, Eurípides envia um parente travestido para a assembléia.

¹³⁴ Parece haver um consenso de que não há párodo propriamente em *Tesmoforiantes*. Cf. Couat (1895, p. 376), Mazon (1904, p. 129), Gelzer (1960, p. 176), Zimmermann (1984). Trata-se de uma estrutura métrica bem lacunar e com a ausência dos tetrâmetros, o que caracteriza a entrada do coro que é, por sua vez, a definição de párodo. De acordo com o texto, o coro já está na orquestra; e não temos indicações textuais de como ocorreu em sua entrada.

a primeira delas encontra-se na cena do *agon* em que é delegado (VOELKE, 2004, p. 128) ao Parente, Mnesíloco, o papel de herói cômico o qual Eurípides retoma na última parte da peças.

Do final do párodo (v. 372) até o início da parábase (v. 784), o enredo comporta três situações: i) a assembléia das mulheres já com o Parente infiltrado (vv. 372-573); ii) a descoberta de seu disfarce por causa de uma denúncia (vv. 574-654); iii) a defesa do Parente e a cena emprestada de *Télefo*.¹³⁵

O *agon* (vv. 381-530), que se encontra na primeira situação, está também amplificado nas outras duas situações. Percebe-se que houve uma confluência entre as seções párodo, *agon* e cena iâmbica, posterior ao *agon*. A entrada do coro funciona como uma preparação para o *agon*, assumindo a função de *proagon*,¹³⁶ e a cena iâmbica subsequente é um prolongamento do debate que se iniciou na assembléia, terminando numa cena de combate entre o coro e o Parente.

Já no final do párodo, a ação sinaliza que um confronto verbal entre as mulheres e o Parente está em iminência. Aristófanes parodia o protocolo de abertura de uma sessão em assembléia. Primeiramente, anuncia-se a composição dos membros, cujos nomes carregam em si a função de cada um: Timocléia, “a ilustre”, preside; Lisila, “a que resolve questões”, toma nota; e, por fim, Sóstrata, “a salvadora de exército”, é a oradora (vv. 373-374). Em seguida, Aristófanes emprega uma fórmula de abertura de debate nas assembléias: τίς ἀγορεύειν βούλεται; “Quem quer falar em público?” (vv. 378-379). E, antes do pronunciamento, o orador deve colocar uma coroa (v. 380).

¹³⁵ São 27 anos de distanciamento de uma peça para outra, *Télefo* (438 a.C.) e *Tesmoforiantes* (411 a.C.).

¹³⁶ A natureza de um párodo agonístico também se encontra no *agon contaminatus* de *Acarnenses*, cf. *infra*.

Pelo andamento da ação, não há dúvidas de que, quanto ao conteúdo, vai se tratar de uma discussão com defesa de pontos de vista, mas quanto à forma, trata-se de um *agon*¹³⁷ com estrutura bastante modificada:

katakeleusmos (vv. 381-382)
 discurso iâmbico 1 (vv. 383-432)
 ode (vv. 433-442)
 discurso iâmbico 2 (vv. 443-458)
 interlúdio lírico (vv. 459-465)
 discurso iâmbico 3 (vv. 466-519)
 antode (vv. 520-530)

Embora essa estrutura contemple minimamente as partes de um *agon epirremático*, podemos traçar algumas similitudes não apenas entre as seções de incumbência coral de um *agon epirremático* canônico, conforme se viu em *Cavaleiros* e *Vespas*, mas também pensar que o discurso iâmbico, que assume o lugar do *epirrema*, formaria, ao invés da *sizígia epirremática*, a *sizígia iâmbica* (PICKARD-CAMBRIDGE, 1966, p. 213), fenômeno já ocorrido em *Acarñenses*. Gelzer (1960, p. 166, 176) destaca quatro pontos: i) não há em *Tesmofoñantes* um *agon epirremático* inteiro, porém antes do primeiro discurso, o coro pronuncia dois tetrâmetros iâmbicos, cujo conteúdo se aproxima de um *katakeleusmos* (vv. 381-382); ii) os conteúdos discursivos das duas primeiras mulheres (discurso iâmbico 1 e 2) e do Parente (discurso iâmbico 3) são similares ao conteúdo epirremático de um *agon*; iii) as duas estrofes que lhes vêm em seguida (vv. 433-442, 520-530) são idênticas, na forma e no conteúdo, às odes dos *agones epirremáticos*; iv) e, por fim, todas as formas em *Tesmofoñantes*, inclusive a métrica, foram alteradas sob a influência das paródias das tragédias de Eurípides, o que explica nessa comédia a presença de um párodo e de uma

¹³⁷ Pickard-Cambridge (1966, p. 226) classifica como *quasi-agon*. Seguimos Mazon (1904, p. 136) que analisa como *agon*.

parábase¹³⁸ muito rudimentares e, igualmente, vestígios da forma do *agon epirremático* (GELZER, 1960, p. 176).

Com base nessas reflexões, o conteúdo, que se reporta à proposta da comédia que expõe a obra de Eurípides num cenário que é uma paródia às assembléias atenienses, estabelece a forma desse *agon*. No *katakeleusmos*, o coro sinaliza que a natureza da discussão vai ocorrer aos moldes da oratória: como fazem os oradores, a primeira mulher escarra (χρέμπτομαι, v. 381), o que significa que seu pronunciamento vai ser extenso.

Cada um dos três discursos é intercalado por dois cantos corais simétricos, *ode/antode* (vv. 433-442, 520-530) e um interlúdio lírico (vv. 459-465). A ode e o interlúdio são de pura exaltação aos primeiro (vv. 383-432) e segundo (vv. 443-458) discursos femininos, respectivamente; enquanto que a *antode* é uma reprovação ao terceiro discurso pronunciado pelo Parente. Se pela forma, esse debate em *Tesmoforiantes* não pode ser classificado como um *agon epirremático*, há de sê-lo, então, pelo conteúdo: os dois primeiros discursos tratam de uma discussão ética (GELZER, 1960, p. 174). No primeiro discurso, a indignação maior está nos ultrajes, insultos e calúnias de que Eurípides não poupou as mulheres:

Τὰς μοιχοτύπας , τὰς ἀνδρεραστρίας καλῶν,
τὰς οἰνοπίτας , τὰς προδότιδας , τὰς λάλους ,
τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν. (vv. 392-394)

levianas, taradas por homens,
beberronas, traidoras, tagarelas,
um zero à esquerda, flagelo para os homens.

Ao analisar o discurso da primeira mulher, Voelke (2004, p. 130) faz um comentário interessante a propósito de Eurípides possuir uma verve de poeta cômico, uma vez que bebida, sexo, entre outros desvios morais, que são traços recorrentes da figura feminina na comédia, também correspondem ao retrato das personagens femininas nas tragédias de

¹³⁸ Sobre a análise da parábase de *Tesmoforiantes*, cf. Duarte (2000, p. 187-203).

Eurípides. Ao direcionar a queixa contra Eurípides, a primeira mulher também demonstra uma habilidade retórica bem ao modo euripidiano, a ponto de o coro saudá-la por sua sagacidade (πολύπλοκος, v. 434), habilidade no falar (δεινότερον λεγούσης, v. 435), prudência (πυκνός, v. 438), e pelo emprego de palavras sutis e bem variadas (ποικίλοι λόγοι, v. 439).

A segunda mulher, que é uma artesã de coroa de flores, ao tomar a palavra esclarece que seu discurso é uma queixa pessoal direcionado a responsabilizar Eurípides da precariedade da vida dela e de seus filhos:

νῦν δ' οὗτος ἐν ταῖσιν τραγωδίαις ποιῶν
τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς
ὥστ' οὐκέτ' ἐμπολῶμεν οὐδ' εἰς ἡμῖσιν. (vv. 450-452)

Mas agora esse aí, que em suas tragédias trabalha,
convenceu os homens de que os deuses não existem,¹³⁹
de modo que não vendemos mais, nem mesmo a metade.

Segundo o coro, trata-se de falas ainda mais engenhosas do que a da primeira mulher (κομψότερον, v. 460). Os comentários do coro aos dois pronunciamentos femininos reforçam a paródia ao estilo euripidiano, em cujos *agones* é característico, segundo Lloyd (1992, p. 17), um jogo de discursos opostos. Assim, após os discursos femininos, Mnesíloco toma a palavra em favor de Eurípides, fazendo-o também por meio de uma longa *rhexis* que é concluída em tom extremamente provocativo:

οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν; (v. 519)
quando nem sofremos mais do que merecemos?

¹³⁹ Mais uma vez, Aristófanes toca na questão do ateísmo de Eurípides (cf. *Nuvens* e *Rãs*). Romilly (1988, p. 208-209) também faz um comentário sobre essa reputação de Eurípides de não crer nos deuses e de semear, em sua obra, a impiedade.

Na medida em que Mnesíloco refuta os *logoi* femininos, a configuração do *agon* se estabelece pelo jogo das ἀντιλογίαι, que é uma marca da habilidade poética de Eurípides, conforme constatação em *Rãs*:

Οἱ οἱ δ' ἀκροώμενοι τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν
ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον. (vv. 774-776)

Ea. E eles [ladrões, parricidas], assistindo às discussões, às negaças e às viradas, ficaram completamente loucos por ele [Eurípides] que, então, foi considerado o mais hábil.

É fundamental para a estrutura do *agon* em Eurípides, diz Lloyd (1992, p. 5), que haja uma oposição de dois discursos de extensão considerável, separados por dois ou três trímetros iâmbicos vindos do coro. Nessa cena do *agon* de *Tesmo-foriantes*, o discurso da primeira mulher é tão longo quanto o de Mnesíloco e entre um e outro encontra-se o comentário do coro (vv. 520-530) que se manifesta indignado com as falas de Mnesíloco.

Como observa Lloyd (1992, p. 20), o estilo e o propósito dos *agones* euripídianos só podem ser entendidos a partir de um conhecimento da retórica¹⁴⁰ na época e sua influência sobre a obra de Eurípides. Ao longo de seu estudo sobre os grandes sofistas, Romilly (1988) comenta os debates ditos *antilogies* mostrando que seu uso é uma constante na obra de Eurípides. Considerando que Eurípides e Aristófanes foram contemporâneos, o próprio Aristófanes parece fornecer evidências para o desenvolvimento da retórica,¹⁴¹ sobretudo quando se tem como modelo, o modelo trágico.

Todos os três discursos se constituem de longa *rhexis*, o que os aproxima dos discursos agonísticos da tragédia, em que o pronunciamento dos litigantes é manifestado pela extensão da *rhexis*. Devido a isso, Gelzer (1960, p. 174) atribui à cena de *Tesmo-foriantes* a presença de um *agon* oratório ou discursivo,¹⁴² o que nos leva a considerar que, nesse

¹⁴⁰ Sobre esse assunto, cf. Lloyd (1992, p. 20-36).

¹⁴¹ Cf. o artigo de Petruzzellis (1957, p. 38-61).

¹⁴² Em alemão o termo empregado é *Redenagon*.

momento da peça, há muito mais semelhança real, não apenas alusiva, com o *agon* da tragédia. Certamente, a intenção de Aristófanes foi reproduzir, empregando o recurso paródico, a assembléia dos aqueus em *Télefo* (SILVA, 1987, p. 124), preenchida por longas *rhexis*, em que a dissensão entre Mnesíloco e as mulheres toca numa pauta tão delicada quanto a de Télefo diante dos gregos. E, ainda na argüição das partes, o poeta se apropria de citações e referências das peças de Eurípides: v. 403 (*Belerofonte*, fr. 664 N²), v. 413 (*Fênix*, fr. 804 N²), v. 430 (referência aos venenos de Medéia, na tragédia de mesmo nome), v. 519 (*Télefo*, fr. 711N²).

Tendo emprestado o modelo de *agon* euripídiano, Aristófanes carrega a força discursiva dos argumentos, evidenciando a função *poneros* dos litigantes, as Mulheres *versus* o Parente. Por meios lingüísticos, Mnesíloco interioriza o herói trágico, Télefo, que é dotado de habilidade retórica (DUCHEMIN, 1968, p. 103). E, por meios físicos, ele exterioriza a figura feminina, e conseqüentemente a função *alazon* da personagem.

Ao explorar as potencialidades da paródia a serviço da circunstância cênica, Aristófanes cria, por meio da *alazoneía*, uma tensão dramática, cujo desfecho, não tão bem sucedido para o Parente, culmina em uma cena de insultos e pancadaria que levam a personagem ao desespero. Sendo ameaçado de ter o sexo depilado (vv. 536-540), e correndo risco de vida, Mnesíloco, assim como Télefo, refugia-se no altar tendo nos braços, ao lugar de um bebê esperado, um odre que é executado por ele como num sacrifício.

Pela mimese,¹⁴³ Aristófanes consegue evocar ao espectador a seqüência de cenas do que está sendo parodiado, a tragédia euripídiana *Télefo*, com a ordem das cenas em *Tesmoforiantes*: i) disfarce mendigo/mulher e penetração de Télefo/Parente entre os gregos/tesmoforiantes, respectivamente; ii) confronto verbal seguido de confronto físico com Télefo/Parente não reconhecidos, ainda; iii) descoberta do disfarce de Télefo/Parente; o

¹⁴³ Entende-se mimese por uma imitação ou representação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos (PAVIS, 2001, p. 241).

seqüestro Orestes/odre. Constata-se, portanto, que o modelo mimetizado é a razão pela qual, nesse *agon*, o conteúdo está determinando a forma em favor de um enredo de intrigas que se amplifica na cena seguinte (vv. 531-573), cujo discurso é o mesmo dos discursos epirremáticos apreciados no *agon*.

Na interpretação de Gelzer (1960, p. 154-155), a passagem dos vv. 531-532, que se inicia com a partícula *ἀλλὰ*, assume o lugar de um *katakeleusmos*, embora não conduza a forma de um *epirrema*:

ἀλλ' οὐ γάρ ἐστι τῶν ἀναισχύντων φύσει γυναικῶν
οὐδὲν κάκιον εἰς ἅπαντα – πλὴν ἄρ' εἰ γυνή τις
mas não há nada pior do que mulheres descaradas por natureza,
no que diz respeito a tudo, exceto, isto é, se for mulheres.

Do ponto de vista do conteúdo, essa cena iâmbica compõe um apêndice à discussão precedente e têm como assunto o prosseguimento das teses expostas. Esse acoplamento,¹⁴⁴ diz Gelzer (1960), pode ser explicado como reminiscência do *agon epirremático* em que Aristófanes teria se apoiado para a construção da cena. Diante dessas evidências, poderíamos avaliar que, quanto ao conteúdo, a cena iâmbica (vv. 531-573), subsequente ao *agon*, deva ser também reconhecida, ainda que incipiente, como um prolongamento desse *agon* que se caracteriza pelo jogo esticomítico numa cena de combate¹⁴⁵ entre o coro de tesmoforiantes e o Parente:

Mi. ἀλλ' ἐκποκιῶ σου τὰς ποκάδας.
Κη. οὔτοι μὰ Δία σύ γ' ἄψει.
Mi. καὶ μὴν ἰδοῦ.
Κη. καὶ μὴν ἰδοῦ. (vv. 567-568)
M. 1: eu vou te arrancar os cabelos
Mn. Por Zeus, você não vai me tocar.
M. 1: Então toma!
Mn. Toma você também!

¹⁴⁴ Esse recurso também vai ocorrer em *Paz*.

¹⁴⁵ Semelhante ao que ocorre em *Acarnenses*.

Trata-se, do ponto de vista do conteúdo, de um debate regular, um duelo discursivo em que a palavra é tomada sucessivamente por cada uma das partes, e os pontos de vista são defendidos até um esgotamento dos argumentos que terminam no jogo esticomítico.

Podemos, portanto, relacionar o *agon* trágico ao *agon* de *Tesmoforiantes* de acordo com Duchemin (1968, p. 39-41), que classifica de *agon-logon* (ἄγων λόγων), o *agon* que tem a fisionomia de um conjunto de um debate oratório:

Claro que manteremos, na medida do possível, os termos de nossa definição: quanto ao conteúdo processo ou, ao menos, debate; quanto à forma, discurso duplo, seguido freqüentemente de esticomitia.¹⁴⁶

Em *Tesmoforiantes*, o *agon*, que advém da cena do párodo, não ultrapassa a simetria de duas partes envolvidas na contenda: o grupo de mulheres *versus* Mnesíloco. O final do párodo se estende à cena iâmbica subsequente mantendo a simetria discursiva dos dois litigantes; e, o uso da esticomitia direciona o debate ao combate, sem um juiz para sentenciar, mas com um interventor da ação, o coro que põe fim à disputa: παύσασθε λοιδορούμεναι (v. 571).

Esse *agon* (vv. 381-530), que é desenhado por uma cena de debate seguida de uma cena de combate (vv. 531-573), cujo final disfórico para o Parente proporcionará uma série de novas paródias de Eurípides, funciona como eixo da engrenagem dramática da primeira parte para a segunda parte do programa narrativo. Portanto, ele está no centro da ação. E, como um todo, a ação da primeira parte, que termina na parábase, cria uma situação em que, estando o Parente prisioneiro, se configura, pelo viés paródico ou paratrágico,¹⁴⁷ a base para os

¹⁴⁶ Lê-se no original: Nous maintiendrons, certes, autant que possible, les termes de notre définition: procès ou tout moins débat, pour le fond; doublé discours, souvent suivi de stichomythie, pour la forme.

¹⁴⁷ Segundo as palavras textuais de Thiery (2007, p. 170), “Les *Thesmophories* sont une vaste parodie d’Euripide et de sa tragédie, si bien que, l’action elle même est paratragique.” E seguindo essa mesma linha, para Silk (1993, p. 479, 494), “[...] all Aristophanic parody of tragedy, then, is paratragic; but not all Aristophanic paratragedy is parodic [...] The extensive use of Euripidean drama in *Thesmophoriazusaë* – *Helen*, *Andromeda*, et al. – is largely nonparodic.” Não vamos entrar no mérito da discussão, empregamos o

pequenos quadros cênicos da segunda parte: as tentativas de fuga para salvar o Parente (vv. 846-1159), cujo pano de fundo são cenas das peças *Helena* e *Andrômeda*¹⁴⁸ de Eurípides.

Esse tipo de programa narrativo em que a ação da segunda parte é constituída por uma seqüência de quadros cênicos, que se concatenam pelo fato de a presença do herói ser irrestrita tanto na primeira parte da peça quanto na segunda, também ocorre, com algumas nuances, em *Paz*.

3 *Paz*:¹⁴⁹ a luta em missão de paz (*quasi-agon* de reflexão e acessório da ação)

Entre os helenistas há um consenso, apesar de certas restrições, a propósito da tênue presença de *agon* em *Paz*. Se essa comédia não possui, no entanto, um *agon* regular, segundo Mazon (1904, p. 86) que suspeita de sua natureza, ou um *agon epirremático* inteiro,¹⁵⁰ como diz Gelzer (1960, p. 166), ou se possui um *quasi-meio-agon*,¹⁵¹ na classificação de Pickard-Cambridge (1966, p. 221), resta-nos verificar o que aparece em seu lugar e que razões eventualmente se deixam entrever nas cenas do prólogo, párodo e parábase.¹⁵²

O prólogo (vv. 1-300) desenvolve-se em dois planos: primeiro, no plano terrestre com a preparação do escaravelho gigante para a partida, e depois, no plano celeste, onde o

termo paródia em seu sentido mais amplo possível, inclusive de “canto paralelo” que ao ser deslocado, seja nas instâncias textuais ou cênicas, sofre uma deformação.

¹⁴⁸ A propósito da paródia dessas peças, cf. Silva (1987, p. 123-124, 133).

¹⁴⁹ Certamente Aristófanes, ao conjurar a composição de *Paz* (421 a.C.), buscou na tragédia de Eurípides, *Belerofonte*, cujo texto nos chegou fragmentado, o modelo para seu herói cômico (SILVA, 1987, p. 156-157). Assim como Belerofonte, montado sobre Pégaso, vai até o Olimpo, assim Trigeu sobre um escaravelho gigante alça vôo até a morada dos deuses. Lá chegando, depara-se com uma terrível vicissitude: os deuses abandonaram o Olimpo, exceto Hermes, e agora quem governa é Polemos, o deus da Guerra, depois de ter aprisionado Irene, a Paz. É com essa alegoria que o poeta critica, mais uma vez, as mazelas da guerra numa fabulação em que o grande desafio para o herói cômico é libertar a Paz para que ela impere entre homens e deuses. O desenvolvimento da ação na comédia comporta duas partes bem distintas sobre o mesmo tema. A primeira parte é constituída de dois grandes “atos” (THIERCY, 2007, p. 162): inicialmente em terra com a preparação para a viagem ao Olimpo; em seguida na morada de Zeus, com a libertação da Paz. A segunda parte da comédia vai decorrer num único “ato” e o cenário é o ambiente terrestre junto à casa do herói Trigeu que está de regresso.

¹⁵⁰ Lê-se no texto alemão: *stücke ohne ganze epirrhematische agone*.

¹⁵¹ O termo empregado é *quasi-half-agon*.

¹⁵² A propósito da análise do prólogo e párodo de *Paz*, cf. Irigoin (1997, p. 23-27). Quanto à parabase, indicamos o estudo de Duarte (2000, p. 120-130).

vinhateiro Trigeu descobre que quem reina, na morada de Zeus, é Pólemos, a Guerra, responsável pela prisão de Irene, a Paz. Dos olímpicos apenas Hermes se encontra e é quem recebe o aldeão. O projeto do herói que, em princípio, era interrogar os deuses sobre o destino dos gregos em relação à guerra, ganha outras proporções diante dessa conjuntura e se torna uma missão de resgate quase impossível. O prólogo cumpre, portanto, sua função, expondo o assunto, que se refere ao sucesso ou fracasso de Trigeu nessa empresa. Tudo depende de o herói vencer os obstáculos, entre eles, o enfrentamento com o deus Hermes, que começa na segunda metade do prólogo,

Εἶ. ὧν οὐδέκ' οὐκ οἶδ' εἶ ποτ' εἰρήνην ἔτι
τὸ λοιπὸν ὄψεσθ'.

(vv. 221-222)

Her. Eis o motivo de eu não saber se vocês
ainda vão tornar a ver novamente a Paz.

e se estende em todo o párodo até a cena do *agon*.

Trigeu apela, então, para a colaboração de todos os gregos. Com a entrada dos helenos começa o párodo¹⁵³ (vv. 301-345), que se encerra num *pnigos* (vv. 339-345). Transcorrem a partir desse momento quatro¹⁵⁴ cenas curtas; na última cena desse conjunto se destaca a presença diminuta de um *agon epirremático*.

A primeira cena se configura numa ode em que o coro, na estrofe, demonstra toda confiança em Trigeu (vv. 346-360), o que leva ao protesto de Hermes (vv. 361-384) num jogo esticomítico com Trigeu, ficando em evidência o quanto será difícil para o herói a realização de seu plano:

¹⁵³ Na opinião de Couat (1895, p. 371) o párodo bastaria por si só, porque ele expõe o assunto, e pode-se dizer que contém, também, a peça inteira. De fato, a primeira metade da peça já se bastaria, não apenas porque o herói já alcançou seu objetivo, a libertação da Paz, mas também porque a partir da primeira parábese, que marca o início da segunda metade da comédia, a narrativa dramática se constrói até o êxodo com pequenas cenas de celebração.

¹⁵⁴ Mazon (1904, p. 83-84) estabelece uma única cena (vv. 346-600). Seguimos a classificação de Pickard-Cambridge (1966, p. 221) que analisa esse trecho como uma série de cenas irregulares subdividindo-o em quatro cenas curtas: vv. 346-430, vv. 431-519, vv. 520-600, e, por fim, vv. 601-656.

Ερ. ἄρ' οἴσθα θάνατον ὅτι προεἶφ' ὁ Ζεὺς, ὅς ἂν
ταύτην ἀνορύπτων εὐρεθῆ; (vv. 271-272)

Her. Por acaso você já ouviu falar da morte que Zeus decretou para quem tentasse tirá-la do aterra?

Na *antode*, o coro, que numa segunda estrofe (vv. 385-399) dirige ao deus uma súplica, não consegue comovê-lo de que é necessário libertar a Paz. Quando todos os outros argumentos falham para a libertação da Paz, Trigeu, que é dotado de uma argumentação à altura de um herói trágico (SILVA, 1987, p. 164), põe em prática sua *poneria* (McLEISH, 1980, p. 55-56) que vai marcar o jogo cênico de caráter persuasivo entre ele e o deus:

Ερ. ἴθι δὴ κατειπ' ἴσως γὰρ ἂν πείσαις ἐμέ. (v. 405)

Her. Vamos, diga então: talvez você consiga me persuadir.

Trigeu tem a dimensão exata de seu oponente. Trata-se de um deus, divindade também por excelência *poneros*,¹⁵⁵ conseqüentemente o aldeão vai elaborar sua fala com argumentos que pertençam ao universo divino. Para ter êxito, ele promete a Hermes todas as honras não só nas Grandes Panatenéias, mas também em outras festas, incluindo os sacrifícios. E fazendo jus a sua sagacidade, oferece a Hermes uma taça dourada:

Τρ. [...] πρῶτον δέ σοι
δῶρον δίδωμι τήνδ', ἵνα σπένδειν ἔχῃς. (vv. 423-424)

Ερ. οἶμ', ὡς ἐλεήμων εἶμ' ἀεὶ τῶν χρυσίδων. (v. 425)

Tr. [...] Em primeiro lugar, a ti
eu te ofereço esta taça dourada, para que tu faças libações.

Her. Ai, ai, ai! Logo eu que sempre fui sensível às taças de ouro.

De acordo com Pickard-Cambridge¹⁵⁶ (1966, p. 200), nessa cena (vv. 346-430) caberia a função de uma cena de *agon*, porque, quanto à forma, há uma estrofe e uma

¹⁵⁵ Dentre os vários epítetos atribuídos a Hermes, o lado larápico do deus é acentuado na comédia (vv. 401-402), sendo um fator determinante na função *poneros* do deus.

¹⁵⁶ Pickard-Cambridge (1966, p. 200) faz a seguinte análise: “In an earlier scene (346-430) there is more of the *agôn* as regards the matter, where Trygaeus persuades Hermes not to tell Zeus of the plan for raising Peace, and as regards form, this scene give us a strofe and antistrofe each succeeded by what, but for its being in the iambic trimeter metre, would be respectively an epirrhema and antepirrhema of almost equal length, and the whole conclude by a sphragis in trochaic tetrameters.”

antístrofe em trímetros iâmbicos, que se equivalem na extensão a um *epirrema* e *antepirrema*, e quanto ao conteúdo, há um discurso persuasivo de Trigeu para convencer Hermes. Ao contrário, na interpretação de Gelzer¹⁵⁷ (1960, p. 169-170), trata-se de uma ação que não vai além de insinuações para a existência de um *agon*. A natureza da fala de Trigeu (vv. 406-424), ao invés de ser argumentativa ou controversa, a ponto de caracterizar o conteúdo *epirremático*, é persuasiva. Como o deus aceita o suborno, elimina-se a chance de haver uma contenda ou negociação e, conseqüentemente, uma sentença. É aqui que se desfaz, quanto ao conteúdo, a idéia de *agon*. Entretanto, compete às cenas seguintes a função de um *proagon*, já que preparam a ação para o *agon*.

Na segunda cena (vv. 431-519), as duas tentativas de libertação fracassam. E somente após a eliminação dos sabotadores, os camponeses áticos conseguem arrancar a Paz da caverna. Na cena seguinte (vv. 520-581), a deusa é saudada ao surgir, o que leva o coro no *epodo* (vv. 582-600) a fazer-lhe uma exortação que, do ponto de vista da forma e do conteúdo, se acopla ao *katakeleusmos* que inicia a quarta cena (vv. 601-656). A partir daqui, levanta-se a hipótese da presença de um *agon epirremático* em *Paz*. Contudo, devido às irregularidades apresentadas nessa passagem, tanto na forma quanto no conteúdo, questiona-se sua natureza: quanto à forma, falta a simetria entre as seções do *agon*; quanto ao conteúdo, no lugar de uma discussão, há um simples diálogo (MAZON, 1904, p. 86) entre três personagens: Trigeu, Hermes e o coro, que está sendo considerado como uma personagem coletiva. Pode-se, mesmo assim, atribuir à comédia *Paz* um *agon* ou, na melhor das hipóteses, um *quasi-agon*? Para Mazon (1904, p. 86) a cena de *agon* compreende os vv. 601-705. Já Pickard-Cambridge (1966, p. 221) estabelece o que ele classifica de *quasi-half-agon*, um pequeno trecho entre os vv. 601-656 os quais também fazem parte do *corpus* analisado por Gelzer (1960, p. 170), que considera esse excerto de *meio-agon* (*halben epirrhematischen Agons*).

¹⁵⁷ Para Gelzer (1960, p. 169-170), Trigeu, que é o representante do coro (357-360), não ataca Hermes, mas, com pedidos, se contrapõe às opiniões dele (383-399). Diante disso, Trigeu quer convencer Hermes que se deixa convencer (405). Esta é a única insinuação de um acordo.

A composição se apresenta na seguinte forma:¹⁵⁸

katakeusmos (vv. 601-602)
epirrema (vv. 603-560)
pnigos (vv. 651-656)

Como se pode observar, está ausente a ode que completaria o conjunto da primeira parte de um *agon*. Contudo, a passagem que antecede o *katakeusmos* e que finaliza a cena anterior é uma estrofe (vv. 582-600) que pode desempenhar a função de uma ode: o tom é de saudação (χαῖτε) e no final o coro passa a palavra ao deus:

Χο. τοῦθ' ἡμᾶς δίδαξον, ᾧ θεῶν εὐνοῦσταιτε. (v. 602)
 Co. Explica- nos isso, ó o mais bonzinho dos deuses.

Por um fenômeno de acoplamento, diz Gelzer (1960, p. 151), esse final do epodo tem a natureza de um *katakeusmos*, o que confere à estrofe um valor de ode. Dessa maneira, completa-se a primeira parte do *agon epirremático*, o que delega a ele, quanto à forma, a natureza de um *agon epirremático* pela metade, ou *quasi-agon*, com a seguinte composição:

ode (vv. 582-600)
katakeusmos (vv. 601-602)
epirrema (vv. 603-650)
pnigos (vv. 651-656)

No *katakeusmos*, Hermes é encorajado pelo coro a explicar por onde tem andado a Paz. O coro emprega o verbo διδάσκω, cujos sentidos “ensinar”, “instruir”, “esclarecer”, sugerem não só que o discurso (*rhema*) de Hermes tem a natureza de um relato retrospectivo em que ele expõe as origens da guerra, mas também o emprego desse verbo dá margem à

¹⁵⁸ De acordo com Sommerstein (1990, p. 159) o excerto (vv. 601-656) está composto por tetrâmetros trocaicos, terminando, a partir do v. 651, num *pnigos* trocaico.

interpretação de a personagem Hermes ser porta-voz do poeta, o que outorga ao *agon* um tom parabático¹⁵⁹, porque seu discurso também se dirige ao auditório: τὰμὰ δὴ ξυνίετε ῥήματ' – “prestem atenção às minhas palavras”. Esse chamamento feito por Hermes antes de iniciar seu discurso proporciona uma intenção didática¹⁶⁰ da parte do poeta com relação a seu público. O discurso proferido por Hermes, embora não encontre um outro discurso de oposição a ele, traz algumas marcas de um conteúdo *epirremático*, isto é, explicativo: [...] a primeira causa foi (πρῶτα, v. 605); [...] depois (καὶτ' ἐπειδὴ, v. 619); [...] pois bem (κἀνθάδ', v. 632); de tal modo que (ὥστ', v. 646).

Na interpretação de Navarre (1911, p. 253), a natureza explicativa do conteúdo *epirremático*, que se concentra no discurso de Hermes, caracteriza esse *agon* de *Paz*, juntamente com os *agones* de *Lisístrata*, *Aves* e *Assembléia de mulheres*, como uma demonstração unilateral (*démonstration unilatérale*), ou seja, quanto ao conteúdo, trata-se de um *agon* expositivo e, quanto à forma, as partes *epirremáticas* estão na fala de uma única personagem, no caso, o herói ou a heroína da comédia. Já Gelzer (1960, p. 171) analisa que somente em *Aves* e *Lisístrata* ocorre de as partes *epirremáticas* estarem juntas nas falas de Pisetero e Lisístrata, respectivamente. No caso de *Paz*, para o discurso de Hermes, Aristófanes não utilizou a forma de um *agon* de exposição (*Darlegungsagones*), porque não foram empregadas na fala do deus as partes simétricas do *epirrema*, pois não há a simetria, uma vez que, conforme exposto anteriormente, trata-se de um *agon epirremático* pela metade.

A razão pela qual Aristófanes escolheu a forma de um *quasi-agon epirremático* deve-se, certamente, a seu conteúdo: o diálogo transcorre subsequente à ação (GELZER,

¹⁵⁹ A idéia de predificar de “parabático” o *agon* parte da seguinte reflexão de Duarte (2000, p.33): “o corifeu, representando o coro, introduz explicitamente a nova seção da comédia, reforçando com palavras o movimento que os dançarinos realizam na orquestra em direção ao público (πρὸς τὸν θεάτρον). Tanta ênfase tem como função chamar a atenção dos espectadores e situá-los na peça.”

¹⁶⁰ De acordo com Duarte (2000, p. 72-73), há uma progressão gradual das funções do poeta cômico em relação aos cidadãos, de instrutor do coro (διδάσκαλος), passando por poeta (ποιητής), depois a conselheiro (ξύμβουλον) e, por fim, professor (διδάσκων).

1960, p. 170). Hermes oferece uma explicação coerente tal como costuma aparecer nos *epirremas*. Porém, uma vez que nenhuma réplica é pronunciada, Aristófanes elimina a segunda parte do *agon*.

Tudo leva a crer que Aristófanes preferiu, do ponto de vista dramático (GELZER, 1960, p. 171), a cena de salvação da Paz como centro da ação, à cena de discussão, porque de fato a peça traz uma proposição pacífica num momento sócio-político pelo qual Atenas passava naquele ano de 421 a.C. quando houve uma trégua e esse período ficou conhecido como Paz de Nícias. Coincidência ou não, a questão da trégua já se apresenta na abordagem da peça, conforme explicação de Hermes a Trigeu a respeito de os deuses terem se mudado:

Εἶ. ὅτι ἡ πολεμειῶν ἡρεῖσθ', ἐκεῖνων πολλάκις
σπονδὰς ποιούντων{...} (vv. 211-212)

Her. Porque vocês escolheram fazer a guerra, tendo eles dado a vocês muitas ocasiões de fazerem tréguas.

Nesse sentido, a comédia pode ser entendida como uma crônica da época. Sob esse aspecto, não seria paradoxal a presença de um *agon*, seção que carrega o sentido de luta, disputa ou discussão, numa peça que é um tributo à paz?

Hermes pronuncia três *rhemata* e após cada um deles há um aparte espirituoso do coro e um comentário de Trigeu. No primeiro pronunciamento, Hermes explica as origens da guerra entre Atenas e Esparta, versão que, aliás, difere daquela em *Acarnenses* (vv. 509-539). As duas versões concordam, apenas, na menção ao decreto de Megara que foi o estopim da guerra, referente a uma proposta de Péricles por questões pessoais que não tiveram a ver com o interesse público. Na versão de *Paz* (vv. 605-610), o estadista Péricles estaria envolvido num escândalo de superfaturamento por causa da construção da estátua de Atena por Fídias, o que levou a Assembléia a condenar o arquiteto ao exílio. Como não há réplica ao discurso de Hermes, não há chance de o coro ter a função de árbitro ou mediador, e sua presença é marcada por breves apartes, seguidos dos comentários de Trigeu, após cada fala do deus.

No segundo pronunciamento, Hermes faz alusão (vv. 619-622) à coligação de cidades gregas, que temiam um aumento de tributos, sob a hegemonia de Atenas. E, por fim, o deus critica a ganância dos lacedemônios que lucravam com a guerra, enquanto os agricultores sofriam com ela (vv. 623-627). É sutil a ironia dos comentários de Trigeu e do coro. Ao falar de Fídias, pode-se entender que Trigeu ou sabia que o escultor tinha responsabilidade na questão da paz, ou que se tratava de uma questão de criador-criatura, já que no texto é sugerido que a Paz é uma obra de Fídias (SILVA, 1984, p. 20). Após a apologia dos agricultores feita por Hermes, já era esperado que Trigeu e o coro, que pertencem à classe de camponeses, protestassem: ἐν δίκη μὲν οὖν (v. 628), ἐν δίκη γε δῆτ' (v. 630). Em seguida, após o terceiro pronunciamento de Hermes, o aparte de Trigeu finaliza o *agon* com uma invectiva pessoal a Cleão, demagogo atacado acirradamente em *Cavaleiros* na personagem de Paflagônio.

A temática desse *agon* toca, então, em assuntos de interesse público – a origem da guerra, a hegemonia de Atenas, os prejudicados e os beneficiados com a guerra – todos matérias pertinentes ao conteúdo da competência da parábase. No exame de Gelzer (1960, p. 153), o discurso de Hermes no *epirrema* é um acréscimo que, do ponto de vista do conteúdo, está adequado ao contexto, porém, do ponto de vista dramático, não é necessário e nem exerce qualquer influência sobre o prosseguimento da ação. Essa interpretação torna o *agon* uma seção deslocada da ação, quando na verdade não está, porque a hipótese que se levanta, nesta análise, é de ter ocorrido uma compensação entre as seções do texto, isto é, a ausência de *epirrema* na parábase principal de *Paz* (DUARTE, 2000, p. 128) parece estar compensada no *agon*. Daí, considerarmos a natureza desse *agon* como acessório da ação, com uma natureza de um *agon* de reflexão.¹⁶¹ Com a Paz livre, o plano do herói está consumado, mas não a

¹⁶¹ Denominamos assim, com base na análise de MacDowell (1995, p. 186), que interpreta a cena como um momento de reflexão.

peça, que é uma comédia fecunda em discursos endereçados aos espectadores, como bem observou Russo (1994, p. 49):

Em *Paz*, para dar um exemplo, o protagonista oferece, de fato, uma linda donzela aos espectadores sentados na proedria: deve-se notar que *Paz* é uma peça rica em discursos endereçados especialmente aos espectadores.¹⁶²

Trata-se, portanto, de um *agon sui generis*, que se destaca da natureza dos *agones* até agora analisados; daí sua classificação de *quasi-agon*, já que não tem em sua *physis* a forma de um *agon epirremático* inteiro, faltando a ele a simetria. No que concerne ao conteúdo, sua *physis* está longe de ser uma discussão, porque Aristófanes optou por um *agon* de cunho parabático e um párodo agonístico, restando ao *agon* uma natureza incompleta, um *quasi-agon* de reflexão.

¹⁶² Lê-se no original: In *Peace*, to give just one example, the protagonist actually consigns a lovely maiden-extra to the spectators seated in the proedria: it should be noted, moreover, that *Peace* is the comedy richest in speeches addressed explicitly to the spectators.

CAPÍTULO IV

O AGON DESCARACTERIZADO

PELA DISCUSSÃO UNILATERAL

EM

AVES, LISÍSTRATA E

ASSEMBLÉIA DE MULHERES

1 *Aves*:¹⁶³ a conversa levada no bico (agon de exposição e ligado à ação)

A comédia *Aves* tem uma unidade de ação coesa e uma progressão dramática constante¹⁶⁴ em que o *agon*, como uma seção da estrutura, se localiza na ordem esperada: prólogo, párodo, *agon*, parábase I e II, cenas episódicas e êxodo. O prólogo (vv. 1-208) cumpre sua função de expor o assunto da peça: a fundação de uma cidade nas nuvens. E o párodo (vv. 209-450) marca o início dessa empreitada feérica, cuja realização depende do êxito que o herói cômico terá no *agon*.

Na passagem do prólogo para o párodo (vv. 206-208), Pisetero pede que a personagem Poupa chame e reúna as aves, que aparecem aos poucos na orquestra e são apresentadas a ele e a Evélpides. Assim que todas estão congregadas, a Poupa lhes explica a razão da presença dos estrangeiros. As aves se sentem traídas e, divididas em dois grupos, decidem punir os invasores que na defensiva se armam de panelas e espetos (vv. 354-363). A Poupa intervém e, com o apaziguamento das partes, as aves concordam em ouvir Pisetero. Como os acarnenses contra Diceópolis, em *Acarnenses*, e as vespas-heliastas contra Bdelicleão, em *Vespas*, o coro de aves representa um papel ativo com suas intenções hostis contra o herói. Essas comédias têm, portanto, em comum párodos de natureza agonística.

No estudo dos párodos das comédias de Aristófanes, Zimmermann (1984, p. 16) analisa que, após a bem sucedida intervenção da Poupa ocorre a transição (vv. 406-433) para um acordo (vv. 434-447) que precede o *agon epirremático*. Esse movimento da ação

¹⁶³ Com a leveza do riso, Aristófanes critica pesadamente a conjuntura da época na comédia *Aves* (414 a.C.), cujo texto prima em alegoria e fantasia. O enredo se constrói às voltas do projeto de Pisetero que, acompanhado de seu companheiro Evélpides, pretende fundar uma cidade nas nuvens, Cuconuvolândia, por causa da situação caótica pela qual Atenas passava. O êxito dessa empresa esbarra, entretanto, nos legítimos habitantes desse espaço aéreo, as aves. O conflito é inevitável e o *agon* da comédia é uma seção-chave na fabulação para que o plano do herói Pisetero tenha sucesso.

¹⁶⁴ O desenvolvimento progressivo não é interrompido nem mesmo pela parábase (THIERCY, 2007, p. 164). Para uma análise mais detalhada, cf. Duarte (2000, p. 153-166).

conflitante no párodo culmina no *agon epirremático*, o que traz algumas divergências entre os estudiosos com relação ao número de *agones* em *Aves*.

Gelzer (1960, p. xiii) atribui a essa comédia dois *agones* que são denominados por ele *agones* após o párodo, sendo o segundo o principal. Já Mazon (1904), Pickard-Cambridge (1966), Sommerstein (1991) e Möllendorff (2002) fixam um único *agon*, que corresponde ao *agon* principal no exame de Gelzer. E todos estão acordados que esse *agon* principal começa no v. 451.

Neste estudo, tentaremos demonstrar que a ação agressiva do coro no párodo, que na classificação de Gelzer (1960, p. 42) corresponde ao *agon* I, funciona como um *proagon*, isto é, uma cena preparatória para o *agon*. Essa cena é um prolongamento da ação do párodo e marca a transição da ação hostil das aves para um apaziguamento, proporcionando uma chance para Pisetero expor seus argumentos que, por sua vez, estarão presentes no *agon epirremático*, cuja natureza é descaracterizada pela unilateralidade.

No *proagon*, o conteúdo é peculiar, porque ambas as partes litigantes, a dos homens e a dos pássaros, não dialogam um com o outro, mas falam de modo alternado numa ação que se configura numa cena de combate. Sua forma contempla, todavia, a maioria das seções de um *agon epirremático* que estão assim dispostas:

<i>ode</i> (vv. 327-335)	<i>antode</i> (vv. 343-351)
<i>katakeleusmos</i> (vv. 336-338)	<i>antikatakeleusmos</i> (vv. 352-353)
<i>epirrema</i> (vv. 338-342)	<i>antepirrema</i> (vv. 354-385)
<i>pnigos</i> não há	<i>antipnigos</i> (vv. 386-399)

Na *ode*, coro manifesta um canto hostil à personagem Poupa que é acusado de traição:

- Xo. ἔα ἔα,
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν (vv. 329-330)
- Co. Ui! Ui!
Fomos traídos, de impiedade vítimas.¹⁶⁵

O canto do coro já é de entusiasmo, o que torna o conteúdo do *katakeleusmos*, que é ameaçador, um apêndice da ode (GELZER, 1960, p. 43). A ação se direciona para um confronto físico:

- Xo. ἀλλὰ πρὸς τοῦτον μὲν ἡμῖν ἔστιν ὕστερος λόγος
τῷ δὲ πρὸς βύττα δοκεῖ μοι τῷδε δοῦναι τὴν δίκην
διαφορηθῆναί θ' ὑφ' ἡμῶν. (vv. 336-338)
- Co. Bem com ele [Poupa] acertaremos mais tarde.
Na minha opinião, devemos punir
E estraçalhar os dois velhos [Pisetero e Evélpide].

A aporia de Pisetero e Evélpide é evidenciada no *epirrema* que, distribuído num curto diálogo entre eles, é interrompido pela *antode*, que mantém o tom hostil da ode:

- Xo. ἰὼ ἰὼ,
ἔπαγ' ἐπιθ' ἐπίφερε πολέμιον. (v. 344)
- Co. Ιό! Ιό!
Vem! Avança, assalta, ataca o inimigo.

O *antikatakeleusmos* tem, em relação à *antode*, a mesma função que o *katakeleusmos* teve com a ode. Pisetero e Evélpides voltam a confabular no *antepirrema*, até que recomeça a ameaça de ataque das aves, sob as ordens do corifeu para avançar e apontar o bico (χώρει, κάθες τὸ ῥύγχος, v. 364). Então, como mediadora da situação, a Poupa se interpõe, conseguindo que o coro aceite fazer uma trégua:

- Xo. ἔστι μὲν λόγων ἀκοῦσαι πρῶτον, ὡς ἡμῖν δοκεῖ.
χρήσιμον μάθοι γὰρ ἂν τις κατὰ τῶν ἐχθρῶν σοφόν. (vv. 381-382)
- Co. É, talvez seja útil ouvir primeiro os discursos
Pode-se aprender algo sábio até com os inimigos.

¹⁶⁵ Todas as passagens traduzidas são de Adriane da Silva Duarte.

Depois de a Poupa ter se interposto, as duas partes recomeçam, de modo confuso, um breve diálogo (vv. 383-385). O *antipnigos* (vv. 386-399) volta a pertencer inteiramente aos homens. Para Gelzer (1960, p. 43), Aristófanes emprega o *antipnigos* como conclusão da forma, embora nele não ocorra a aceleração da fala. Trata-se, ao contrário, muito mais de um apaziguamento do diálogo ocorrido no *antepirrema*. Assim, Aristófanes organiza agora a ação de tal maneira que a forma com *antepirrema* e *antipnigos* é conduzida pacificamente até o fim. E no *antipnigos*, com o furor do coro aplacado, instaura-se uma trégua entre as aves e os dois intrusos.

Como a *sizígia epirremática* é comum ao párodo e ao *agon*, entendemos que está havendo um prolongamento do párodo, porque a ode realizada pela personagem Poupa se mantém ligada, pelo conteúdo, ao diálogo precedente ocorrido no párodo¹⁶⁶ entre Poupa, Pisetero e Evélpide. Conforme Pickard-Cambridge (1966, p. 222-223), na segunda parte do párodo há uma cena de batalha que, para Mazon (1904, p. 109), não pertence ao párodo, mas se trata de uma cena independente que se configura num *agon*, no sentido bélico da palavra, embora Mazon não a classifique como o primeiro *agon*. Para esse autor, dos vv. 326-434 encontra-se a cena de batalha (*scène de bataille*) seguida de uma cena que ele denominou de *introduction d'agon* (vv. 435-450).

Essa mesma fórmula, em que o começo do *agon* se funde à ação ofensiva do final do párodo, é observada também em *Acamenses* e *Vespas*. Não há, portanto, transição (GELZER, 1960, p. 39) desse final de párodo, para o que Gelzer considera como primeiro *agon* da peça, que entendemos funcionar como um *proagon* que se estende até o v. 450 e, cuja função é preparar a cena do *agon* em que o plano do herói será exposto.

¹⁶⁶ Mazon (1904) e Pickard-Cambridge (1966) dividem o párodo de *Aves* em duas partes, mas sem correspondência de versos entre esses autores. Para Pickard-Cambridge (1966, p. 222-223) a primeira parte compreende os vv. 209-266 e a segunda, os vv. 267-351. Já Mazon (1904, p. 99-100) distribui o párodo primeiramente entre os vv. 267-293 em que o coro não entra em conjunto, mas isoladamente; e depois entre os vv. 294-326 em que o restante do coro penetra coletivamente na orquestra.

Com a trégua, criam-se condições para que Pisetero possa apresentar seu plano. É por isso que não se trata, ainda, de um *agon*, porque no nível da ação, há uma preparação, para a negociação que vai ocorrer no *agon* em que o herói fará a exposição de seu plano: criar uma cidade nas nuvens junto aos pássaros.

A Poupa, de natureza híbrida homem/pássaro, adianta o assunto sobre o qual Pisetero quer falar (vv. 412-415) e sua fundamentação (vv. 422-426), avocando o papel de mediador entre coro e herói. Com isso, há uma adesão das aves que concordam em ouvir Pisetero (vv. 432-433) que, por sua vez, exige uma garantia de sua segurança (vv. 439-442). O coro está de acordo e presta juramento:

Χο. ὄμνυμ' ἐπὶ τούτοις, πᾶσι νικᾶν τοῖς κριταῖς
καὶ τοῖς θεαταῖς πᾶσιν. (v. 445)

Co. Juro, sob estas condições, vencer com todos os jurados
e com os espectadores todos.

Esse juramento soa com um tom parabático, porque sugere uma quebra da ilusão cênica em que o coro assume o papel de uma personagem (SOMMERSTEIN, 1987, p. 225; SILVA, 1989, p. 90) da intriga e avoca para si a função de antagonista do herói. Nesse *agon*, participam quatro personagens: Pisetero, Evélpide, Poupa e o Coro. Não há um juiz nem mediador, porque não se trata de saber quem tem razão, mas de um jogo persuasivo, de convencimento e sedução, conforme o que o corifeu deixa evidente ao empregar o verbo ἀναπείθω:

ἀλλ' ἐφ' ὅτωπερ πράγματα τὴν σὴν ἤκεις γνώμην ἀναπείσας
λέγε θαρρήσας· ὡς τὰς σπονδὰς οὐ μὴ πρότεροι παραβῶμεν.(vv. 460-461)

O motivo seja qual for, que trouxe você aqui para nos convencer,
Fale confiante. A trégua, não seremos os primeiros a romper.

Nada de muito difícil ao herói que, segundo a Poupa, é dotado de uma habilidade ardilosa comparável a uma fera espertíssima (πυκνότηατον κίναδος, vv. 429-430). Pisetero

é, por primazia, *poneros* e em sua *poneria* encontram-se sapiência (σόφισμα), maledicência (κύρμα), experiência (τριμμα) e muita inteligência (παιπάλημ' ὄλον), atributos que o coro não ignora em se tratando de um humano:

δολερὸν μὲν αἰεὶ κατὰ πάντα δὴ τρόπον
πεφυκεν ἄνθρωπος· σὺ δ' ὅμως λέγε μοι. (vv. 451-452)

Traíçoeiro em todas as coisas
é por natureza o homem. Mas, apesar disso, fala!

Essas palavras do coro, que abrem o *agon*, proporcionam um tom solene, quase de tragédia,¹⁶⁷ à ode e também ao discurso de Pisetero que, com a devida competência discursiva, enfrentará o coro e a Poupa para defender seu projeto, expondo-o com circunspeção num *agon*, cuja forma é de um *agon epirremático* completo¹⁶⁸ e está assim configurado:

<i>ode</i> (vv. 451-459)	<i>antode</i> (vv. 539-547)
<i>katakeleusmos</i> (vv. 460-461)	<i>antikatakeleusmos</i> (vv. 548-549)
<i>epirrema</i> (vv. 462-522)	<i>antepirrema</i> (vv. 550-610)
<i>pnigos</i> (vv. 523-538)	<i>antipnigos</i> (vv. 611-626)
<i>sphragis</i> (vv. 627-638)	

¹⁶⁷ Nessa passagem de *Aves*, o coro exalta o poder da natureza humana, o que nos sugere a alusão ao primeiro estásimo de *Antígona* de Sófocles:

πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἐν ἄν-
θρώπου δεινότερον πέλει. (vv. 332-333)
há muitas coisas temíveis, mas nada
mais temível do que o homem.

A aproximação dessas odes está no campo semântico dos vocábulos *δολερὸς* (pérfido, enganador) e *δεινός* (que inspira temor). Ambas as odes são um canto à grandeza humana que, em *Aves*, tem um sentido negativo e em *Antígona*, devido à ambigüidade de sentido, pode ser interpretada como o que inspira temor é algo traiçoeiro. E o elemento comum em ambas é a figura humana. A propósito de um estudo aprofundado sobre essa passagem de *Antígona*, cf. Riol (1969).

¹⁶⁸ Na tabela de Gelzer (1960, p. xiii), esse *agon* compreende os vv. 451-626 com todas as partes simétricas, exceto a *sphragis*, distribuído da seguinte maneira: estrofe (vv. 451-459), *katakeleusmos* (vv. 460-461), *epirrema* (vv. 462-538), antístrofe (vv. 539-547), *antikatakeleusmos* (vv. 548-549), *antepirrema* (vv. 560-626). No entanto, Pickard-Cambridge (1966, p. 223), Mazon (1904, p. 109) e Möllendorff (2002, p. 105) estendem esse *agon* até o v. 638. Pickard-Cambridge não marca o *pnigos* e o *antipnigos*, mas a *sphragis* entre os vv. 627-638. Já Mazon e Möllendorff elencam as partes do *agon* como Gelzer, inclusive concebem a *sphragis* como Pickard-Cambridge. Já Sommerstein (1987, p. 226) delimita esse *agon* entre os vv. 451-635. Nesta análise, adotamos a configuração segundo Mazon e Möllendorff.

Apresentando todas as partes da *sizígia epirremática*, esse *agon* é perfeito na sua forma, mas totalmente descaracterizado em seu conteúdo. Ao tomar a palavra, Pisetero pede uma coroa e água para lavar as mãos (vv. 463-464), gestos que se referem à figura dos oradores na assembléia. Assim como a Primeira Mulher em *Tesmoforiantes* veste uma coroa antes de seu pronunciamento à assembléia de mulheres, assim Pisetero também coroado se dirige à comunidade ornitológica reunida. Não haverá discussão, apenas discurso. Trata-se de um conteúdo unilateral em que as partes *epirremáticas* pertencem inteiramente às falas do herói que, no *epirrema*, busca nas fábulas de Esopo (v. 471 ss., v. 651 ss.) provas de que no princípio, antes mesmo da primeira geração dos deuses, exposta na *Teogonia* de Hesíodo (v. 609), as aves reinavam soberanas. O discurso de Pisetero se alicerça em exemplos, como o galo da Pérsia, estabelecendo que a soberania delas foi usurpada pelos deuses olímpicos.

Também no *antepirrema*, Pisetero mantém seu raciocínio, descrevendo passo a passo a decadência das aves, de sua posição suprema à condição de serem servidas nos espetinhos assados ao molho. Em seguida, ele expõe como elas podem reconquistar essa soberania, a ponto de deuses e homens se curvarem ao poder delas. A proposta da construção de uma cidade nas nuvens é estratégica, porque interceptará as comunicações entre deuses e homens. Enquanto esses passarão a oferecer sacrifícios às aves, aqueles, privados dos odores das libações e pressionados pela fome, vão se curvar a elas.

Coro e Poupa colocam algumas objeções, questionando o lado divino das aves. Entretanto, Pisetero sempre tem uma resposta pronta a essas contestações que, ao invés de romper com a exposição do plano do herói, contribuem para o desdobramento de suas idéias.¹⁶⁹

Com o poder, as aves poderão punir os desobedientes e para os que submeterem à nova ordem encontrarão benesses e recompensas, graças à ornitomania (vv. 588-595). No

¹⁶⁹ Esse procedimento da ação também ocorre em *Assembléia de mulheres*, cf. *infra*.

pnigos e *antipnigos*, o tema é um prolongamento do que foi dito na parte *epirremática*: perda e recuperação de supremacia sobre homens e deuses, respectivamente. Como não há julgamento nem discussão polarizada, descarta-se a presença de um árbitro, conseqüentemente, a *sphragis*, cuja função é dar a sentença, se apresenta de uma forma um tanto peculiar: o corifeu afirma a Pisetero que as aves estão convencidas e estão dispostas a colaborar com plano do herói. O coro, então, pronuncia-se num canto de triunfo. O corifeu volta a se dirigir a Pisetero, numa espécie de *katakeleusmos* (MAZON, 1904, p. 103).

Embora, na sua forma, não reste dúvida de que se trata de um *agon epirremático*, quanto ao conteúdo fica descaracterizado o jogo do argumento/contra-argumento. Pisetero não defende seu ponto de vista, mas o expõe num jogo de persuasão, que, aliás condiz à etimologia de seu nome:¹⁷⁰ “aquele que persuade os companheiros”. Trata-se de um traço que caracteriza a personagem como *poneros*, cuja *poneria* está a serviço de um discurso eficiente e sério, ao contrário das falas de Evélpides que, como co-orador (GELZER, 1960, p. 125) apóia o pronunciamento do companheiro, lançando, volta e meia, glosas ingênuas, que trazem como exemplo uma situação vivida para tornar verdadeiro o que foi dito antes (vv. 493-498, 501-503); ou com comentários com duplo sentido das palavras, conforme as passagens: i) vv. 506-507, em que os vocábulos *κριθάς* e *πεδίους* tanto podem se referir ao contexto agrícola como ao sexo: o primeiro com o sentido de “grão de cevada” refere-se ao órgão sexual masculino, enquanto que o segundo “campo” ao órgão sexual feminino; junta-se a esses dois vocábulos o nome da ave cuco e também a palavra *ψωλοί* que tanto se refere aos circuncisos, quanto à excitação sexual; ii) no emprego da palavra *κεφαλή* (v. 476) que pode ser tanto o substantivo comum, cabeça, quanto o nome próprio de um *demos* de Atenas; ou com apartes

¹⁷⁰ A propósito da ortografia do nome do herói: Pistetero ou Pisetero, Thiery (1997, p. 1161) discute a problemática que existe em torno da significação desses nomes. Estamos, nesta análise, adotando o nome Pisetero, porque conforme a concepção que se tem da construção da personagem, trata-se de alguém astucioso e mestre em sofística. De acordo com Whitman (1964, p. 174 ss.), a *poneria* presente em Pisetero é um legado da sofística de Górgias.

zombeteiros em tom de ironia, conforme se observa em: (v. 480) a rivalidade entre Zeus e o pica-pau (δουκολάπτης); (vv. 486-487) o turbante da realeza persa, κυρβασία tomado como a crina do galo, λόφος; iii) (vv. 511-513) alusão aos proventos ilícitos; iv) (v. 521) invectiva pessoal; v) mofas com as divindades Zeus (vv. 570, 610), (v. 581) Demeter e Apolo (v. 585). O tom jocoso dos apartes de Evélpide faz com que ele assuma a função de *bomolochos* acrescentando um tempero cômico à cena. Essas glosas ingênuas não são motivo de refutação por parte de Pisetero, da Poupa e do Coro, o que permite à ação de seguir seu curso após o *agon* expositivo e persuasivo.

O conteúdo expositivo das partes *epirremáticas* do *agon*, que diz respeito à ornitogonia, se relaciona à parábase I, seção subsequente, em que há um paralelismo entre a exposição do corifeu, cujo assunto trata da cosmogonia ornito-órfica. Esse assunto é abordado no estudo de Duarte (2000, p. 156-162), que demonstra que, nos anapestos da parábase I (vv. 685-722), Pisetero faz do direito de antigüidade a defesa de sua tese.

A parábase retoma, portanto, as ilustrações da tese do herói no *agon*, cujo principal argumento era elevar o *status* das aves ao *status* dos seres primordiais dos mitos teogônicos. *Agon* e parábase se ligam pelo conteúdo funcionando como um eixo temático central da narrativa dramática entre a primeira e a segunda parte da peça que traz cenas que são uma consequência da realização do plano do herói com a fundação de Cuconuvolândia.

A *poneria* do herói vai marcar toda a segunda parte da comédia, em que o herói, salvaguardando sua *polis* aérea, enfrenta os visitantes inoportunos que vêm às portas da cidade: i) o poeta maltrapilho, que, a todo custo, tenta sobreviver de sua arte (vv. 903-954); ii) o intérprete de oráculos, que é um charlatão (vv. 959-990); iii) o geômetra Méton que propõe um plano urbanístico (vv. 991-1019); iv) um inspetor e um comerciante de decretos carregado de urnas e leis, respectivamente (vv. 1020-1057); v) o parricida (vv. 1342-1471); vi) o poeta Cenésias (vv. 1372-1410) e, finalmente, o sicofanta (vv. 1411-1465).

Para ter êxito absoluto em seu plano, Pisetero precisará sanar a questão com os deuses olímpicos:

Πο. περσβεύοντες ἡμεῖς ἤκομεν
παρὰ τῶν θεῶν περὶ πολέμου καταλλαγῆς. (vv. 1587-1588)

Poseidon: Como embaixadores, nós viemos
da parte dos deuses para negociar o fim da guerra.

Nessa cena (vv. 1583 ss.), Aristófanes poderia ter composto um *agon*, já que se trata de um acordo. Mas o poeta não o fez, porque se o fizesse quebraria a seqüência das seções da estrutura do texto pela qual pareceu zelar. A esse respeito, Gelzer (1996, p. 207-208), em seu artigo sobre alguns aspectos da arte dramática em *Aves*, defende que o espectador tinha conhecimento da seqüência da estrutura da comédia. Aproveitando-se disso, Aristófanes joga com as expectativas do público. Primeiramente, com um párodo em que o coro, ainda ausente na orquestra, se faz ouvir, para, num segundo momento, fazer sua entrada que não se dá coletivamente, mas aos poucos; depois, no primeiro *agon epirremático* (vv. 327-399), que nesta análise está sendo considerado *proagon*, cria uma atmosfera mais para o combate do que para o debate; em seguida, no *agon* propriamente (vv. 451-626), ao invés de uma discussão polarizada ocorre uma exposição unilateral feita pelo herói. E, por fim, na parábase (vv. 676-800) em que se espera a ruptura da ação para que o coro se pronuncie em nome do poeta, essa ruptura não ocorre, e o coro se manifesta em seu próprio nome, tornando a parábase uma seção em harmonia com a ação.

Prólogo, párodo, *agon* e parábases demonstram que a ação linear se estende às cenas episódicas seguintes que, ilustrando o surgimento de uma nova ordem, inclusive para os deuses, são a consequência de que no *agon* o herói foi, ao defender seu projeto, bem sucedido.

Em suma, no plano da ação, já no prólogo, Pisetero esclarece qual é seu plano, e o párodo, bem como a cena seguinte que entendemos como *proagon*, oferece um prosseguimento da ação. Mas, o coro não está ciente ainda da empresa do herói, apenas o vê

como um intruso no mundo das aves e não está aberto ao diálogo. Então, a Poupa se coloca entre as partes e estabelece uma trégua ao herói que, tendo a garantia de segurança, apresenta seu plano, expondo-o no *agon*, conseguindo reverter a situação e de inimigas as aves passam a aliadas. Portanto, na seqüência da ação, o que chamamos de *proagon*, que para Gelzer (1996) é o primeiro *agon*, estabelece a trégua. E o *agon epirremático*, propriamente, estabelece o conflito que está descaracterizado pela unilateralidade do discurso, que também ocorre, com algumas variantes, nos *agones* de *Lisístrata* e *Assembléia de mulheres*.

2 *Lisístrata*:¹⁷¹ o confronto entre coros (*agon* de exposição inserido num complexo agonístico)

A composição da comédia *Lisístrata* se divide em duas partes bem marcadas estabelecidas entre o antes e o depois de a heroína pôr em prática seu plano pacifista. A ação é contínua (MAZON, 1904, p. 124) e não pára na parábase, mas se prolonga em cenas que, compondo a segunda metade da peça, ilustram a operação estratégica do plano da heroína: a greve de sexo das mulheres e a ocupação da acrópole.

No prólogo (vv. 1-253), com a exposição do assunto a respeito do complô das mulheres contra a permanência dos homens na guerra, a ação já se configura, não pela forma, mas pelo conteúdo, num *agon*. O mentor dessa conspiração é a ateniense Lisístrata que, precisando do apoio das mulheres gregas, expõe a elas o plano de boicote. Isso gera uma discussão entre a heroína e as mulheres, que no final acabam se convencendo e jurando adesão ao projeto:

¹⁷¹ *Lisístrata* (411 a.C.) é, segundo as comédias conservadas, não apenas título da peça, mas também o nome da primeira personagem feminina na função de herói cômico, ou melhor, de heroína, cujo plano é tomar frente às decisões políticas do Estado para pôr fim a um assunto essencialmente masculino, a guerra. A estratégia empregada resume-se na mais poderosa arma feminina contra os homens, o sexo.

Λυ. εἰ γὰρ καθήμεθ' ἔνδον ἐντετριμμέναι,
κὰν τοῖς χιτωνίοισι τοῖς ἀμοργίνοις
γυμναὶ παρῖοιμεν δέλτα παρατετιλμέναι,
στύοιντο δ' ἄνδρες κἀπιθυμοῖεν σπλεκοῦν,
ἡμεῖς δὲ μὴ προσίοιμεν, ἀλλ' ἀπεχοίμεθα,
σπονδὰς ποιήσαιντ' ἄν ταχέως, εὖ οἶδ' ὅτι. (vv. 149-154)

Lis. Se ficássemos dentro de casa, maquiladas,
e, sob as tunicazinhas de Amorgos,
nuas desfilássemos, o púbis depilado,
os maridos, cheios de tesão, desejariam fazer sexo,
mas se não nos aproximássemos, se nos recusássemos,
negociariam a trégua rapidinho, sei bem disso!¹⁷²

A situação enfrentada por Lisístrata é muito próxima da posição de Pisetero em *Aves*, que precisou expor aos pássaros seu plano para que, persuadindo-os, pudesse torná-lo exequível. Assim Lisístrata, argumentando, exhibe sua empresa de maneira a convencer as mulheres gregas à adesão incondicional através de um juramento (vv. 209-240). Desde o prólogo, a ação implica numa discussão de cunho persuasivo que se acentua, como veremos mais adiante, no compasso das seções seguintes da estrutura da comédia. Após o juramento, já no final do prólogo, Lampito pergunta τίς ὠλολυγά; “Por que este alvoroço?” (v. 240). Segundo Sommerstein (1990, p. 166-167), o vocábulo *ololuga*, significa um grito de triunfo, de vitória que é um sinal para Lisístrata do sucesso da invasão da acrópole pelas mulheres. Esse conflito é, num primeiro momento, ouvido e passa a ser visto, isto é, ganha proporções miméticas na seção seguinte, no párodo. Trata-se da ação de um lado do coro que está dividido, no caso o semicoro de velhas que se confronta com o outro lado, o semicoro de velhos.

De acordo com a análise de Zimmermann (1984, p. 17-18), no párodo (vv. 254-349) de *Lisístrata*, o conteúdo determina a forma que se dispõe numa composição *epirremática*.¹⁷³ No *katakeleusmos* (vv. 254-245), o corifeu dá a palavra de ordem para que os

¹⁷² Todas as passagens traduzidas são de Adriane da Silva Duarte.

¹⁷³ Seguimos a distribuição das seções do párodo (vv. 254-349) segundo Pickard-Cambridge (1966, p. 224-225) que o divide da seguinte maneira: a primeira parte, cuja estrutura se assenta na *sizígia epirremática*, pertence

coreutas avancem na orquestra. Em seguida, na ode (vv. 256-265) o coro apresenta uma queixa a respeito das incertezas da vida e, especialmente, da subordinação das mulheres assunto que se estende no *epirrema* (vv. 266-270). Na *antode* (vv. 271-280), são lembrados os dias de glória de uma saudosa juventude e, no *antepirrema* (vv. 281-285), a queixa se volta para a ocupação da acrópole pelas mulheres. Na seqüência, essa forma *epirremática* se repete com a seguinte configuração: ode (vv. 286-295), *antode* (vv. 296-305), *quasi-katakeleusmos* (v. 306), *epirrema* (vv. 307-312) e *antepirrema* (vv. 313-318). O conteúdo dessa parte implica na ação do semicoro masculino que, empunhando tochas, está decidido a incendiar a cidadela:

ἀλλ'ὡς τάχιστα ρπός πόλιν σπευσωμεν, ᾧ φιλοῦγε,
ὅπως ἂν αὐταῖς ἐν κύκλῳ θέντες τὰ πρέμνα ταυτί,
ὅσαι τὸ πρᾶγμα τοῦτ' ἐνεστήσαντο καὶ μετῆλθον,
μίαν πυρᾶν νήσαντες ἐμπρήσωμεν αὐτόχειρες. (vv. 266-269)

Vamos rápido, apressemos-nos para a cidadela,
Para que, dispondo essa lenha ao redor delas,
De quantas alavancaram esse negócio e o levaram a diante,
E uma única fogueira armando, de própria mão, ateemos fogo.

O enfrentamento dos dois semicoros ocorre na cena seguinte que, na interpretação de Pickard-Cambridge (1966, p. 225), se refere a um *proagon* (vv. 350-386). Não se trata somente de uma cena preparatória para o *agon*, mas do prolongamento da ação hostil dos semicoros começada no párodo, que nesse momento da peça se configura numa cena de insultos e ameaças. Como bem observou Sommerstein (1990, p. 171), os vv. 350-363 são duplos para cada uma das partes, e no intervalo dos vv. 364-374 passa a ser simples e do v. 375 em diante tornam-se meio-verso que se completam na fala seguinte. Essa gradação dois, um, meio traz um ritmo de aceleração bem ao estilo esticomítico num jogo do toma lá dá cá entre os corifeus, o que aumenta o nível de tensão da cena e prepara a ação para uma contenda

à evolução do coro de velhos; a segunda parte, que apresenta na forma apenas *katakeleusmos*, ode e *antode*, pertence à evolução do coro de velhas.

entre coros que se amplifica numa cena de batalha¹⁷⁴ (vv. 387-466). Nela, temos a presença de Lisístrata e do Conselheiro que, contando como aliado o semicoro masculino, se contrapõe à invasão das mulheres na acrópole e com violência procede contra elas (vv. 426-430). Lisístrata, por sua vez, lhe pede para negociar (vv. 430-432), mas ele recusa e, novamente em posição de ataque, investe contra elas (vv. 450-451).

Onde se esperaria um debate em que as partes expõem seus pontos de vista, ocorre apenas uma cena jocosa e, ao invés de discussão, o *agon epirremático* se caracteriza numa única exposição, a argumentação da Lisístrata.

Quanto à forma¹⁷⁵ esse *agon epirremático* se apresenta da seguinte maneira:

<i>ode</i> (vv. 476-483)	<i>antode</i> (vv. 539-548)
<i>katakeleusmos</i> (vv. 484-485)	<i>antikatakeleusmos</i> (vv. 549-550)
<i>epirrema</i> (vv. 486-531)	<i>antepirrema</i> (vv. 551-597)
<i>pnigos</i> (vv. 532-538)	<i>antipnigos</i> (vv. 598-607)
<i>sphragis</i> (vv. 608-613)	

As partes apresentadas acima formatam um *agon epirremático* completo, porém quanto ao conteúdo, trata-se de um *agon* descaracterizado. Segundo Mazon (1904, p. 115), o *agon* da comédia *Lisístrata* possui dois prelúdios melodramáticos que não encontramos nos outros *agones*: um se refere ao início do *agon* (vv. 467-475), o outro à *antode* (vv. 539-540). O motivo disso se explica por causa da composição do coro de *Lisístrata* que, dividido em dois semicoros, está engajado também na contenda. É natural, portanto, que o *agon* comece com um breve diálogo entre os dois corifeus: o representante do coro feminino, cuja audácia determina o movimento da cena, aliado de Lisístrata *versus* o representante do coro masculino, composto por anciãos atenienses favoráveis ao Conselheiro.

¹⁷⁴ Segundo Mazon (1904, p. 125), a curta cena de batalha não está ajustada musicalmente pelo ritmo como as cenas de batalha dos coros de *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Vespas* e *Aves*. Essa cena de batalha é um surpreendente lance teatral (*coup de théâtre*) que está a serviço da animação cênica.

¹⁷⁵ Seguimos a distribuição de Gelzer (1960, p. xiii), exceto a *sphragis* que é marcada por Mazon (1904, p. 115) e Möllendorff (2002, p. 81).

No exame de Gelzer (1960, p. 62, 65-66), o coro bipartido é um co-orador de seus aliados e as ampliações das odes por meio de *proepirremas* nos versos falados, que o coro profere antes das odes, é um traço das peculiaridades dessa comédia, porque se trata de um coro partidário e interessado no desfecho da contenda, como temos no *agon* I de *Cavaleiros*.

O *katakeleusmos* é dirigido ao Conselheiro, o que nos causa uma falsa idéia de que seja ele quem vai conduzir a discussão, pois é Lisístrata quem toma a palavra no *epirrema*. Logo em seguida, quando o *antikatakeleusmos* é dirigido a ela, novamente a heroína se pronuncia no *antepirrema*. Após o *epirrema*, quando Lisístrata cobre Conselheiro com seu véu, o semicoro de velhos ameaça avançar contra ela. Imediatamente, o corifeu das mulheres dá a ordem a seu coro que, colocadas em posição de defesa, canta e dança na *antode*. Com essa configuração de cena, na opinião de Mazon (1904, p. 116), a divisão do coro forçou Aristófanos a compor um *agon*, cujas partes corais simétricas (*ode/antode; katakeleusmos/antikatakeleusmos*) estão a serviço da contenda entre os semicoros inimigos, e não mais no encorajamento à personagem de falar no *epirrema*. Talvez seja isso que não permitiu ao poeta consagrar um *epirrema* inteiro ao Conselheiro na defesa da causa masculina.

No *epirrema*, Lisístrata esclarece que a mesma competência que as mulheres têm na administração da casa será usada para a gestão do dinheiro público que não mais financiará a guerra, se não a paz. No *antepirrema*, ela expõe como o alcance da paz está previsto em seu plano. Juntas essas partes *epirremáticas* tratam, pela narração dos fatos, do direito das mulheres à ascensão ao poder, porque seus objetivos políticos são mais bem intencionados do que o dos homens. E, por fim, Lisístrata dá provas de que as mulheres são capazes dessa empresa. Argumentação e raciocínio coesos conferem à heroína a função de *poneros* (WHITMAN, 1964, p. 212; THIERCY, 2007, p. 220), que, aliás, já vinha sendo destacada desde o prólogo quando ela invoca a Persuasão e a Amizade (v. 203) para a adesão das

mulheres em sua empresa. Nesse *agon*, o conteúdo de sua argüição é coerente às duas estratégias de seu plano: alusões ao sexo e à capacidade de as mulheres governar a *polis* tão bem quanto o fazem nos assuntos domésticos.¹⁷⁶

A concentração dessas partes *epirremáticas* no pronunciamento da heroína caracteriza a unilateralidade desse *agon*, abrandando um confronto verbal e desfazendo o jogo argumento/contra-argumento.¹⁷⁷ A função do Conselheiro, nesse *agon*, é cobrar de Lisístrata esclarecimentos de seu plano (vv. 486, 493, 497, 502, 506). No final, esse *agon* se encerra com um movimento de cena burlesco, a caricatura fúnebre do Conselheiro. A cena se constrói por uma metáfora em que a refutação dele é materializada pela imagem mórbida a que ele foi resumido. Nessa cena, o discurso constrói a imagem. No decorrer da discussão entre Lisístrata e o Conselheiro, ela, com a ajuda das mulheres,¹⁷⁸ o envolve com acessórios femininos (véu, faixas, corbelhas e coroa) que o caracterizam num defunto. Trata-se de uma amostra do que ocorre com sua não-defesa: o discurso da heroína envolve o discurso de seu adversário por um véu de palavras; as pequenas faixas em torno do corpo dele mostram uma imobilização verbal; na corbelha, que ele segura, caberiam os conselhos de Lisístrata ao povo ateniense, e a coroa fúnebre na cabeça dele sela a discussão:

Λυ. οὐ δεῖ; τί ποθεῖς; χῶρει 'ς τήν ναῦν.

ὁ Χάρων σε καλεῖ,

σύ δὲ κωλύεις ἀνάγασθαι.

(vv. 605-607)

Dissolvetropa: Falta alguma coisa? O que você deseja? Vá para o barco

Caronte está chamando,

você o impede de zarpar.

¹⁷⁶ A esse respeito, cf. Konstan (1993, p. 434).

¹⁷⁷ Para Mazon (1904, p. 117), Aristófanes estava passando pela mesma conjuntura de *Acarnenses* (425 a.C.), em que o poeta não podia abordar de frente a questão da guerra. Assim, em 411 a.C., ele reduz quase a nada a tese adversa à heroína.

¹⁷⁸ Na edição de Sommerstein (1990) não há indicação de quem seja as mulheres que participam do *agon*. Já na edição de Victor Coulon (1950) trata-se das personagens Cleonice e Mirrina. Segundo Gelzer (1960, p. 124-125), Cleonice tem a função de *bomolochos* porque é co-oradora no bate-boca, além de co-adjuvante no momento de caracterização do Conselheiro.

Portanto, um discurso morto que está materializado em cena. Segundo Gelzer (1960, p. 53-54), o ponto principal desse *agon* é o conteúdo do discurso de Lisístrata, quanto à figura de Conselheiro, cuja função está próxima da de um *bomolochos* (GELZER, 1960, p. 125), serve apenas para dar a ela a oportunidade de proferi-lo. No caso, a cena ilustra o conteúdo do que é dito de modo justamente dramático.

Após essa cena, é chegada a vez do enfrentamento dos dois semicoros na parábase. Para Thiery (1997, p. 1223), como essa seção é irregular tanto na forma quanto no conteúdo, talvez essa passagem possa ser considerada como um *quasi-agon*, devido à hostilidade entre os coros. Na análise de Sommerstein (1990, p. 186), a parábase apresenta a *sizígia epirremática* duplicada que se explica pela divisão do coro em dois semicoros que a executam alternadamente com dois blocos cantados, o que soma, no total, quatro blocos que começam com o despojamento de uma parte do figurino, e termina com uma ameaça de violência. Nessa mesma linha interpretativa, Russo (1994, p. 168) comenta a natureza agonística da parábase:

The agonistic parabasis of the two semi-choruses, which begins directly afterwards (lines 614-705), takes up from, and is also profoundly influenced by, the political and feminist arguments aired by Lysistrata during her exposition of the motives for the occupation of the Acropolis.

Prólogo, párodo, *agon* e parábase se amalgamam, na forma e no conteúdo, evidenciando uma *contaminatio* entre essas seções: o prólogo anuncia o conflito que se realiza no párodo que, por sua vez, se estende no *agon*, cuja tese é prorrogada na parábase¹⁷⁹ e nas cenas episódicas entre marido e mulher que põem em risco o plano da heroína.

A cena de juramento no prólogo estabelece a relação direta com as cenas conjugais em que o juramento à abstinência sexual das mulheres é colocado à prova numa

¹⁷⁹ De acordo com Duarte (2000, p. 170-172), uma vez que a *sizígia epirremática* é comum ao párodo, *agon* e parábase, alguns autores como Zielinski, Dover e Henderson hesitam na classificação dos vv. 614-705 de parábase. E na interpretação de Thiery (2007, p. 137), essa parábase, ainda que irregular na forma e no conteúdo, deva ser, talvez, considerada como um *quasi-agon*.

situação conflitante com seus esposos. Por causa de uma trégua, os homens voltam as suas casas, o que provoca uma agitação entre as mulheres que, conjuradas na acrópole, procuram uma desculpa para estar em seus lares (vv. 706-80). Na interpretação de Mazon (1904, p. 118), pode-se ver nessa cena uma peripécia: Lisístrata previu que a continência seria um castigo para os homens, mas ela não supôs que as mulheres também sofreriam, pondo em risco seu plano. A cena protagonizada por Cinésias e Mirrina (vv. 829-1013) pode ser entendida como uma metonímia falofórica: o ateniense Cinésias é o exemplo do que se passa com todos os homens gregos:

Κη. ὄρσά Λακεδαίμων πᾶά, καὶ τοὶ σύμμαχοι
ἅπαντες ἐστύκαντι· Πελλάνας δὲ δεῖ. (vv. 995-996)

Arauto: Toda a Lacedemônia está ereta e os aliados
todos com tesão. Precisamos de nossas ordenhadeiras.

A conexão entre as seções da comédia é mantida não apenas pela ação hostil entre semicoros, mas também pelas pequenas cenas episódicas que asseguram uma continuidade temática e sistemática, ou “vinculação de motivos”,¹⁸⁰ conforme expressão empregada por Gelzer (1960, p. 70-71). Trata-se da configuração de modo conexo entre a primeira parte da comédia, ou seja, prólogo, párodo, *agon* e parábase, com a segunda parte da peça que compreende as cenas episódicas e a adversidade dos interlúdios entre os semicoros. Isso assegura à ação uma continuidade sistemática que, nesta análise, se entende como um complexo agonístico no qual coadunam as outras seções da peça que possibilitam o confronto que, sendo mais acentuado entre os semicoros do que entre personagens, age como um fator compensatório de um *agon* que se apresenta descaracterizado pela discussão unilateral. A comédia como um todo é, praticamente, um imenso *agon*.

Em se tratando de um *agon* expositivo e unilateral, tudo leva a crer que Aristófanes preferiu a unilateralidade à bilateralidade dos argumentos entre as partes, por

¹⁸⁰ A expressão em alemão é *motivische Verknüpfung*. Trata-se de uma motivação no sentido de se fazer uma exposição de motivos ou causa.

conta de uma progressão da ação que está amparada na contenda permanente entre os dois semicoros, que assumem, de fato, o papel de antagonistas, bem mais do que a heroína Lisístrata e, seu opositor, Conselheiro. Dessa maneira, o que faltou nesse *agon*, que o descaracteriza como discussão unilateral, é compensado no párodo e também na parábase¹⁸¹ com o confronto entre os dois semicoros.

Pickard-Cambridge (1966, p. 226) e Adrados (1983, p. 179-180) cogitam a presença de um outro *agon* (vv. 1014-1042) entre os dois semicoros. E Adrados vai ainda mais longe em sua interpretação considerando que a estrutura da comédia comporta cinco *agones*, a começar pelo párodo (vv. 254-385) com o *agon* entre as partes do coro bipartido como no párodo de *Acarnenses*; no segundo *agon* (vv. 387-613), há o partidarismo dos semicoros às personagens Lisístrata e Conselheiro em que a heroína explica seu projeto; o terceiro *agon* (vv. 614-705) é muito semelhante ao primeiro, pois os semicoros retomam a disputa numa cena de ameaças e escárnios; no quarto *agon* (vv. 781-828) a adversidade entre os semicoros continua, seguida da cena de Cinésias com Mirrina e da chegada do mensageiro lacedemônio; por fim, no quinto *agon* (vv. 1013 ss.) há uma negociação que culmina na reconciliação, o que garante o final feliz da comédia.

Mas, não se trata de um novo conflito, senão a continuação de uma contenda entre coros que teve início no párodo e se mantém constante nas outras seções da peça, inclusive no *agon epirremático* de natureza unilateral e expositiva que está anexado a um complexo agonístico, cujo desfecho é uma cena de reconciliação, já no final da comédia.¹⁸²

¹⁸¹ A respeito da análise da parábase de *Lisístrata*, cf. Duarte (2000, p. 168-187).

¹⁸² Esses dois semicoros estão presentes em dois terços da peça e a reconciliação entre eles só vai ocorrer no v. 1036, numa comédia de 1320 versos.

3 *Assembléia de mulheres*:¹⁸³ falando de homem para homem (*agon* de exposição e centro da ação)

O *agon* em *Assembléia de mulheres* não é a única seção que apresenta peculiaridades dentro da estrutura narrativa da comédia que é, comparando com as outras peças que mantêm a seqüência prólogo-párodo-*agon*-parábase, bastante modificada.

A narrativa dramática começa *in medias res* em que o plano de Práxagora está sendo executado por ela e suas aliadas que, disfarçadas de homens, se dirigem à Pnix para votar a *ginococracia*. Nesse contexto, prólogo e párodo têm ações concomitantes por conta da entrada e saída do coro feminino logo no início, o que vai resultar numa segunda entrada do coro e, conseqüentemente, num segundo prólogo (vv. 311-477) e num segundo párodo (vv. 478-519) (MAZON, 1904, p. 151-152; PICKARD-CAMBRIDGE, 1966, p. 229; RUSSO, 1994, p. 221); a parábase está ausente e o *agon* se apresenta simplificado na forma e descaracterizado no conteúdo. Com essa estrutura tão particular, a análise presente se propõe a demonstrar qual a função e a natureza do *agon* em *Assembléia de mulheres* focalizando a relação do *agon* com o final do prólogo, com a ausência de parábase e com as cenas episódicas.

Quanto à forma, esse *agon* é desprovido da *sizígia epirremática* devido à inexistência das partes simétricas. Assim sua estrutura apresenta a seguinte composição:¹⁸⁴

¹⁸³ *Assembléia de mulheres* (392 a.C.) é uma comédia que tem pontos em comum com *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*. O propósito de *Assembléia de mulheres* é, como em *Lisístrata*, uma conspiração feminina num universo político, essencialmente, masculino. Entretanto, em *Lisístrata* a revolução transpõe as muralhas da *polis*, enquanto que em *Assembléia de mulheres*, a ação das mulheres é direcionada para uma questão sócio-econômica interna da *polis*: as atenienses lideradas por Praxágora infiltram-se na assembléia para votar uma nova constituição que, concebida sobre a redistribuição equitativa de bens, assegura ao sexo feminino a gestão nos assuntos políticos. Para a participação na assembléia, as mulheres precisam de um disfarce que é um traço comum com *Tesmoforiantes*, mas com a seguinte ressalva: em *Assembléia de mulheres* o disfarce é masculino, em *Tesmoforiantes* é feminino.

¹⁸⁴ De acordo com Gelzer (1960, p. xiii); Pickard-Cambridge (1966, p. 229) e Sommerstein (1998, p. 188). Já Möllendorff (2002, p. 117) inclui a *sphragis*. Porém, Mazon (1904, p. 154) propõe outra divisão: ode (vv. 571-581), *katakeleusmos* (vv. 582-583), *epirrema* (vv. 584-588), *pnigos* (vv. 589-709).

ode (vv. 571-580)
katakeleusmos (vv. 581-582)
epirrema (vv. 583-688)
pnigos (vv. 689-709)

Há duas razões que parecem explicar o porquê de essa estrutura ser tão reduzida. Uma é de caráter externo à comédia e a outra se refere à própria estrutura da peça, logo, de caráter interno. Quanto à primeira, para Gelzer (1996, p. 71) fica claro que ocorreu a simplificação da forma porque, por razões conjunturais, a comédia sofre, nesse período, um recuo das funções do coro.¹⁸⁵ No que concerne à segunda, a cena de *agon* (vv. 571-709) se relaciona à cena anterior (vv. 504-570), em que a ação direciona-se para uma discussão¹⁸⁶ de caráter privado. Mazon (1904, p. 160) classificou-a de cena de introdução do *agon* que poderia ser também uma cena preparatória para o *agon*, portanto se trataria de um *proagon*. O assunto da contenda, nessa cena que antecede o *agon*, é o destino da cidade (vv. 558-559), em cuja ação estão presentes três personagens: Praxágora, Blépiros, opositor e esposo, e o Vizinho que se interpõe entre eles e se coloca do lado de Blépiros. Quando ambos começam por à prova se Praxágora tem ou não razão (vv. 569-570) inicia-se o *agon*.

Na ode, o coro cumpre sua função de conselheiro, advertindo Praxágora de que ela deve elaborar um raciocínio prudente e sábio (πυκνήν φρένα καί φιλόσοφον). E, no *katakeleusmos*, suas palavras são de ânimo. Encorajada pelo coro, a heroína faz jus a seu nome: Praxágora, “aquela que age na ágora”, o que delega a ela a função de *poneros*, cuja habilidade retórica é suficiente para expor seu ponto de vista (vv. 624-625, 644, 662, 680) que é aceito pelos dois atenienses que se manifestam favoráveis a ela no final do *agon*.

Na parte *epirremática*, Praxágora começa seu discurso por um exórdio como fazem os oradores (vv. 583-585), pedindo a colaboração dos ouvintes para não ser

¹⁸⁵ A propósito das funções do coro na comédia do século IV, cf. o artigo de Rothwell Jr. (1995, p. 99-118).

¹⁸⁶ Gelzer (1960, p. 52) classifica essa cena precedente ao *agon* como uma disputa, portanto, parte da *diallage*.

interrompida (vv. 588-89). Entretanto, a exposição de seu programa de governo, que prioriza dinheiro (vv. 590-610), sexo (vv. 611-650, 693-709) e comida (vv. 599-652, 675-690) para todos, se desenvolve em meio aos apartes e tiradas de Blépiros e Vizinho¹⁸⁷ que exercem a função de *bomolochos*. Blépiros, no papel de marido da Praxágora, faz algumas objeções, mas nada que caracterize o conflito nem a oposição ao plano da heroína que, aliás, já está consumado. Diante das explicações e esclarecimentos de Praxágora, ele acrescenta a fala dela algumas glosas (vv. 596, 630, 648, 650, 687) que ganham comicidade com a participação do Vizinho (vv. 647, 649, 668) que, na condição de acompanhante de Blépiros, compõe com o amigo uma dupla histriônica.

Se na cena anterior ao *agon*, Praxágora não teve a chance de expor sua plataforma de governo, é no *agon* que ela vai se pronunciar. O único *epirrema* consagrado à fala dela está por conta desse conteúdo, logo, a forma está adequada ao conteúdo.

As análises a propósito da classificação desse *agon* se divergem em relação a considerá-lo como um *agon* de natureza persuasiva. Para Sommerstein (1998, p. 188), trata-se de um exercício de persuasão como em *Aves*. Entretanto, Pisetero tinha o coro como adversário, o que não ocorre em *Assembléia de mulheres*. Já no exame de Thiery (1997, p. 1290), Praxágora não precisa convencer quem quer que seja, nem as mulheres, que desde o prólogo já são adeptas do plano, nem mesmo os homens, que só se dão conta da situação quando o plano já está alcançado. Eles não têm a função de adversários ao projeto da heroína, como o Conselheiro e o semicoro de velhos em *Lisístrata*. Seguindo essa linha de raciocínio, Long (1972, p. 291-292) entende que o jogo não é de persuasão mas de demonstração: *this use is, therefore, styled epideictic*. E ainda, ele chama a atenção para a impropriedade da palavra *Verhandlung* (negociação) empregada por Gelzer (1960) ao analisar o *agon* de *Assembléia de mulheres*. Segundo Long, se se trata de uma demonstração, sem qualquer

¹⁸⁷ De acordo com a edição de Sommerstein (1998). Mas Thiery (1997), por exemplo, considera que a terceira personagem, nesse *agon*, é Cremes.

nuança de persuasão, então não há negociação. De fato, a negociação não existe, porque o plano da heroína já está consumado desde o prólogo; ela não encontrou nenhum obstáculo para a execução de sua empresa. Uma vez realizado o projeto, cabe a ela dar, apenas, esclarecimentos. O emprego do verbo ἀρέσκω (agradar, parecer bom, satisfazer) no final da discussão, se refere mais a um sentido de fechamento conclusivo de uma exposição de natureza mais demonstrativa do que persuasiva. Daí entendermos que essa natureza epidítica o torna um *agon* de exposição:

Πρ. φέρε νυν φράσον μοι, ταῦτ'ἀρέσκει σφῶν;

Βλ. καὶ Γε.

πάνυ.

(v. 710)

Pr. Agora, vamos! Digam-me, isso agrada aos dois?

Bl. e Cr.

Agrada, sim.

Já no fim do prólogo, Cremes traz, ao voltar da assembléia, a notícia de que, na sessão, se votou o decreto, proposto por um orador, referente à ascensão das mulheres ao poder:

Χρ. μετὰ τοῦτο τοίνυν εὐπρετῆς νεανίας

λευκός τις ἀνεπήδησ' ὅμοιος Νικία

δημηγορήσων, κάπεχειρήσεν λέγειν

ὡς χρὴ παραδοῦναι ταῖς γυναιξὶ τὴν πόλιν.

(vv. 427-430)

Cr. Bom! Após isso, um belo rapaz

com uma tez clara se lançou como Nícias

para falar à assembléia: ele começou dizendo

que era preciso confiar a cidade às mulheres.

No prólogo, temos o plano da heroína executado, mas não temos como foi seu discurso na Pnix. O discurso de Praxágora parece ser, no *agon*, o discurso feito na assembléia. Assim como a heroína encarou a assembléia, ela enfrenta, no *agon*, Blépiros e Cremes explicando e demonstrando como a *ginecocracia* é mais eficiente que a *androcracia*. Aliás, não é apenas aos homens que Praxágora vai se dirigir, mas também ao público (vv. 584-585), o que sugere que esse *agon* tem uma natureza parabática. Nesse momento da peça, o teatro,

enquanto espaço físico, passa a ser a assembléia. Trata-se de uma compensação estrutural, já que a comédia não tem parábese.

Essa questão parabática é polêmica. E, segundo Duarte (2000, p. 226-228), o fato de haver ruptura de ilusão dramática quando Praxágora dirige sua fala ao público, não classifica seu pronunciamento como parabático.¹⁸⁸ Contrariamente, Van Daele (apud DUARTE, 2000, p. 226) e Hubbard (apud DUARTE, 2000, p. 227) consideram que esse *agon*, nos vv. 578-709, está no lugar da parábese; e Henderson (apud DUARTE, 2000, p. 228) comenta que o tom do discurso de Praxágora no *agon* de *Assembléia de mulheres* é muito semelhante ao discurso de Lisístrata no *agon* de *Lisístrata* que é, por alguns, tido como parabático.

Considerando que essa cena de *agon* está localizada no meio da estrutura da comédia – a ponto de se pensar que essa seção tivesse a função de uma parábese, já que, em tese, é a parábese que estabelece o fim da primeira parte e o começo da segunda na comédia – o *agon* se articula tanto com a primeira parte da peça, em que o plano da heroína, que não encontra opositor, necessita de uma exposição, quanto com a segunda metade da comédia em que aparecem as conseqüências dessa empresa.

No *agon*, a exposição do programa de Praxágora se fundamenta particularmente em três plataformas: i) econômico: depósito e divisão comum de bens; ii) sexual: regimento das atividades sexuais; iii) alimentar: comida para todos. Durante a segunda parte da comédia, o “programa boca-livre” fica subentendido no decorrer da ação (vv. 715-716, 834-852, 1112-1183). Já as outras duas plataformas são assunto de cenas independentes em que a heroína está ausente.¹⁸⁹ Diferentemente de *Aves* e *Lisístrata* em que Pisetero e Lisístrata encaram as

¹⁸⁸ Para Duarte (2000), o público passa a ser também um ator porque o interlocutor do discurso de Praxágora, como governante da *polis*, são os atenienses: “o teatro se transforma na Pnix”, diz a autora. O espectador entra, portanto, no jogo teatral se auto-representando como cidadão ateniense.

¹⁸⁹ Antes de a segunda parte começar, Praxágora deixa definitivamente a cena. Os manuscritos não indicam quais são as personagens que participam das cenas subseqüentes. Para Thiery (1997, p. 1305-1306), a cena, que se refere aos bens, é aberta com Cremes. Mas o próprio autor admite que possa ser um vizinho anônimo de

conseqüências de seus planos, respectivamente. Todavia, tanto em *Aves* quanto em *Lisístrata* e *Assembléia de mulheres*, o *agon* de cada uma dessas comédias tem conseqüências nas cenas episódicas subseqüentes.

Há um reflexo direto entre a cena que expõe a questão dos bens (vv. 730-833, 853-876) com o discurso de Praxágora exposto no *agon*. Essa cena (vv. 730-876) é protagonizada por dois atenienses com pontos de vistas completamente diferentes. Um deles cumpre seu dever de cidadão respeitando o que foi votado, enquanto que o outro é totalmente céptico à nova ordem econômica:

Γε. μὰ Δί', ἀλλ' ἀποφέρειν αὐτὰ μέλλω τῇ πόλει
εἰς τὴν ἀγορὰν κατὰ τοὺς δεδογμένους νόμους.

Αν. μέλλεις ἀποφέρειν;

Γε. πάνυ γε. (vv. 758-760)

Viz.1. Não por Zeus! Mas tenho a intenção de levar essas coisas para a cidade em direção à Ágora, conforme as leis votadas.

Viz.2. Você tem a intenção de levar?

Viz.1. Tenho.

Ao longo da conversa, as esticomitias e os chistes proporcionam dinamismo e comicidade à conversação em que se pode resgatar o conteúdo da exposição do plano de Praxágora, no *agon*. Assim como essa cena ilustra a instituição de bens para todos, a próxima cena (vv. 877-1111) vai ilustrar a instituição de sexo para todos, portanto mais uma referência ao projeto da heroína exposto no *agon*.

Γρ. καὶ δὴ σοι λέγω.

ἔδοξε ταῖς γυναιξίν· ἦν ἀνὴρ νέος
νέας ἐπιθυμῆ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν
τὴν γοαῦν προκρούση πρῶτον· ἦν δὲ μὴ θέλη
πρότερον προκρούειν ἀλλ' ἐπιθυμῆ τῆς νέας,
ταῖς πρεσβυτέραις γυναιξιν ἔστω τὸν νέον
ἔλκειν ἀνατεῖ λαβομένας τοῦ παττάλου.

(vv. 1015-1020)

Velha. Bom, então eu te digo.
Foi decretado pelas mulheres: si um jovem
deseja uma jovem, ele não deve regaçá-la antes de
primeiro ferrar uma velha. E se ele recusar
ferrá-la primeiro e desejar a jovem,
as velhas terão o direito de puxar, sem dó, o jovem
pegando-o pela canela.

Nessa passagem em discurso direto, ecoa a exposição de Praxágora no *agon* (vv. 617-618) e, como bem observou Sommerstein (1998, p. 225), essa passagem é uma paráfrase dos vv. 618, 626-629 em que as pessoas feias teriam prioridades sobre aquelas privilegiadas fisicamente.

De acordo com Gelzer (1960, p. 64), apesar de a comédia não ter nem párodo no sentido estrito, nem parábase, a ação se divide em duas partes, sendo que, na primeira, se produz uma situação, cujas conseqüências são apresentadas na segunda. Por essa razão, o *agon* em *Assembléia de mulheres* está no centro da ação, porque ele se liga tanto à primeira metade, em que no início Praxágora põe em operação seu plano para depois demonstrar que seu programa é exequível, quanto à segunda metade, em cujas cenas episódicas subseqüentes ocorre uma decorrência do projeto da heroína.

Essas cenas episódicas mostram que se trata de uma empresa utópica e absurda. Na interpretação de Cartledge (2001, p. 33), o ingrediente central no humor das personagens femininas de Aristófanes é a mistura do lugar-comum com o absurdo, do mítico com o real. Lisístrata e Praxágora são as representantes visionárias das heroínas cômicas em meio a um elenco de heróis que, como Pisetero e os outros, conforme vimos nos capítulos anteriores, também não deixam de ter, em diferentes graus, suas utopias engendradas em planos mirabolantes. E, o último que nos restou – como herói excêntrico – responde pelo nome de Crêmilo, na comédia *Pluto*.

CAPÍTULO V
O ÚLTIMO AGON

Pluto:¹⁹⁰ a riqueza do conflito (*agon ad absurdum* e centro da ação)

Ao contrário da comédia *Assembléia de mulheres*, que possui uma estrutura narrativa bastante peculiar, a estrutura narrativa de *Pluto* se aproxima, apesar da redução do papel do coro, da maior parte das estruturas das comédias de Aristófanes:¹⁹¹ ação progressiva até a parábase, que estabelece a primeira parte da peça, e em seguida ocorre uma série de cenas episódicas que ilustram as conseqüências do plano do herói. Na fabulação de *Pluto* não existe, entretanto, a parábase, o que confere ao *agon* a função de divisor da peça e, portanto, uma seção central no drama. De acordo com Russo (1994, p. 229-230), a primeira parte da comédia termina no *agon*, porque em seguida, onde se esperaria a parábase, iniciam-se as cenas episódicas que compõem a segunda parte da comédia.

A progressão dramática é, desde o prólogo, movida por peripécias. No início da peça, quando a ação parece indicar que a temática da comédia é a preocupação de um pobre velho agricultor, que atende pelo nome de Crêmilo, com a educação do filho, há uma mudança de percurso e o assunto passa a ser a cura da cegueira de Pluto, deus da riqueza. A partir disso fica estabelecido o projeto do herói: com a visão, Pluto poderá, num primeiro momento, beneficiar as pessoas honestas, como o próprio Crêmilo, e depois banir a pobreza da Grécia. Mas esse projeto vai encontrar um opositor que surge inesperadamente em cena, e nesse momento há uma nova peripécia, porque nenhuma ação antecedente prevê a aparição de Penia, alegoria que representa a pobreza. Antes de o confronto começar, há uma cena

¹⁹⁰ *Pluto* (388 a.C.), comédia que nos chegou na íntegra, é a segunda versão de uma outra peça de mesmo nome (408 a.C.). A intriga se reduz a uma simples alegoria que satiriza a crise sócio-econômica pela qual Atenas passava e também põe em discussão valores éticos em relação à riqueza e à pobreza, assunto discutido no *agon* da comédia.

¹⁹¹ Para Thiery (2007, p. 180) a progressão dramática de *Pluto* se aproxima da progressão de *Acarnenses* e *Paz*, com a divisão da comédia em dois grandes “atos”.

preparatória¹⁹² (vv. 415-486), cuja ação gira em torno do reconhecimento do adversário que revela sua identidade:

Πε. Πενία μὲν οὖν, ἢ σφῶν ξυνοικῶ πόλλ' ἔτη. (v. 437)

Pe. A Pobreza, isso sim! Aquela que convive com vocês dois {Crêmilo e Blepsidemo} faz uns bons anos.

Penia é um conceito abstrato com manifestações concretas (FERNÁNDEZ, 2002, p. 95), representando a personificação de uma conjuntura social à qual o herói pertence e da qual ele não quer mais fazer parte. Ela representa, na estrutura narrativa, o obstáculo (SIFAKIS, 1992, p. 130-131) para o herói realizar seu plano e, como tal, deve ser instalado na seção da comédia mais própria a essa situação, o *agon*. Em se tratando de uma personagem nova ao enredo, cabe ao *proagon* apresentar quem é o oponente de Crêmilo para que, em seguida, os adversários selem o acordo e estabeleçam a punição para o perdedor (vv. 480-484). Assim feito, a negociação¹⁹³ começa e cada litigante vai expor sua tese que será defendida no *agon*, cuja estrutura é assimétrica e reduzida, conforme se pode constatar a seguir:

katakeleusmos (vv. 486-487)
epirrema (vv. 488-597)
pnigos (vv. 598-618)

A ausência da ode se explica por causa da redução do papel do coro na fabulação, como ocorre com *Assembléia de mulheres*. No *katakeleusmos*, o coro de agricultores, que é favorável ao herói, anima-o para a discussão. Essa é a única participação do coro que, embora privado do papel de árbitro, mostra-se observador (FERNÁNDEZ, 2002, p. 59) da ação ao

¹⁹² Mazon (1904, p. 167) denomina essa cena de “introdução do *agon*”, enquanto Pickard-Cambridge (1966, p. 229) a chama de *proagon*. Penia é uma personagem nova na fabulação, assim como os Raciocínios em *Nuvens*, portanto é necessário que haja uma cena antecedente ao *agon* que a introduza na trama.

¹⁹³ Na análise de Gelzer (1960, p. 52, 64), das quatro partes da *diallage* – disputa, acordo, negociação e sentença – as duas primeiras estão no *proagon*, a negociação é o *agon*, e não há sentença porque o acordo não se cumpre quando Penia é escoraçada, o que compromete toda *diallage*.

reconhecer que Penia é uma ameaça ao plano do herói; por isso o corifeu adverte o herói de que é preciso vencê-la com palavras sábias (τι λέγειν σοφόν) contradizendo-a nos discursos (ἐν τοῖσι λόγοις ἀντιλέγοντες). O emprego do verbo ἀντιλέγω sinaliza a natureza antitética desse *agon* em que para cada argumento haverá uma réplica à altura, num jogo bem articulado de palavras ao gosto dos concursos de retórica e dos princípios da sofística. No debate há três pontos capitais: i) entre Pobreza e Riqueza, qual delas é um bem na relação trabalho *versus* ócio (vv. 532-534); ii) qual delas é mais saudável na relação ao aspecto físico (vv. 557-651); iii) qual delas é mais ética na relação honestidade *versus* corrupção (vv. 566-570).

O *epirrema* inclui dois discursos antagônicos, o de Crêmilo (vv. 489-506) e o de Penia (vv. 507-591) e os comentários jocosos de Blepsidemo, cujas intervenções não trazem prejuízos ao andamento da discussão, porque sua função de *bomolochos* funciona, apenas, como suporte humorístico ao discurso do protagonista como Evélpides em *Aves*, por exemplo.

Após o *katakeleusmos*, o herói toma a palavra e faz um longo pronunciamento (vv. 489-506), interrompido pelo aparte de Blepsidemo (v. 499) em apoio ao herói. De acordo com o plano de Crêmilo, quando Pluto vir, primeiramente, recompensará os bons e virtuosos e fugirá dos maus, depois fará que todos se tornem bons, ricos e religiosos (vv. 494 ss.).

Penia argumenta que, se todos fossem ricos, nem bens nem serviços seriam produzidos. Segundo ela, as atividades humanas criam condições indispensáveis à existência da sociedade, particularmente à atividade material, à produção decorrente de um trabalho ou de uma função (vv. 510-515). Crêmilo responde que essas tarefas serão feitas pelos escravos, mas ele é incapaz de explicar satisfatoriamente como haverá escravos num projeto em que todos serão beneficiados pela riqueza. Assim, Penia demonstra quão contraditório e utópico é o plano do herói e que a vida dele no futuro será pior que a atual (vv. 522-526).

Na opinião de Gelzer (1960, p. 54), Long (1972, p. 297) e Thiery (2007, p. 288), o discurso de Penia é muito eloqüente, seus argumentos são fortes, e haveria uma tendência de lhe confiar a vitória. Sommerstein (1996, p. 273-274) não interpreta, contudo, as argumentações de Penia como mais fortes e lógicas que as de Crêmilo. Para esse autor, as misérias descritas por Crêmilo (fome, vv. 536, 543-544, 545-546; insalubridade, v. 537; privações de conforto, vv. 540-543) são argumentos que expõem problemas sociais pelos quais passam Atenas no período pós-guerra. A esse catálogo de desgraças sociais apresentadas por Crêmilo, Penia faz sua réplica empregando a técnica da antilogia¹⁹⁴ num jogo de ambigüidade entre miséria e pobreza (vv. 548-549). Segundo Sommerstein (1996, p. 275), Penia desmonta, servindo-se de preceitos sofisticados, o discurso de Crêmilo ao separar a miséria como uma categoria diferente da pobreza. Para ela, a miséria é, de fato, um mal, enquanto a pobreza, que é o que ela representa, é um bem (vv. 552-553), porque seu lema é trabalho e temperança.

Em suas palavras, Penia defende a vida austera que se concentra no trabalho, uma vida sem excesso nem falta. Tenta provar que representa a moderação e Pluto a desmedida. E, argumenta também que faz cidadãos melhores que Pluto, tanto no caráter quanto no físico. Fisicamente, os obesos, os reumáticos e os barrigudos são produtos de Pluto, diferente dos dela: magros, de cintura fina de vespas e incômodos aos inimigos (vv. 557-561). Crêmilo refuta dizendo que são assim porque passam fome (v. 562).

Segundo Albini (1985, p. 433), Penia define-se como uma herança espiritual do homem, a condição indispensável para a existência, enquanto Pluto significa corrupção, ruína material e moral. Penia toma como exemplo os oradores; quando são pobres, são justos com o povo e com a *polis*. Todavia, quando enriquecem, à custa do dinheiro público, tornam-se

¹⁹⁴ A antilogia – ἀντιλογία – baseia-se na teoria dos δισσοί λόγοι – palavras ambíguas – e torna-se o fulcro da retórica sofisticada. A esse respeito, cf. Silva (1988, p. 49).

injustos e conspiram contra o povo e fazem a guerra (vv. 566-570). Nesse ponto, Crêmilo concorda com ela, mas não se deixa convencer (vv. 571-573).

Penia insiste em se afirmar como um bem. Crêmilo quer saber, então, por que as pessoas fogem dela. Em sua refutação, que é, novamente, balizada nos fundamentos sofisticados, a razão de as pessoas fugirem dela é que ela torna essas pessoas melhores e exemplifica com a atitude das crianças que fogem de seus pais, porque esses só querem o bem delas (vv. 576-578).¹⁹⁵

O último ponto a ser debatido põe em questão as posses de Zeus (vv. 581-586). Na interpretação de Sommerstein (1996, p. 279), Penia se supera na arte sofisticada ao dizer que Zeus é pobre, pois se fosse rico, como quer Crêmilo, teria de coroar os atletas com uma coroa de ouro e não de oliveira (vv. 585-587). Crêmilo consegue, entretanto, inverter o discurso ao demonstrar que, com essa atitude, Zeus guarda o ouro para si, ampliando sua riqueza, o que é outro ponto refutável por Penia que mina o discurso de Crêmilo, rebatendo as palavras dele contra ele mesmo: não se trata de um acúmulo de riqueza, mas de um lado mesquinho e avarento de Zeus (v. 591).

O encerramento desse *agôn* é inusitado quando comparado ao desfecho dos outros *agones epirremáticos* de natureza debatedora em que ou uma das partes admite a derrota (*Nuvens*, v. 1102) ou o árbitro declara o vencedor (*Cavaleiros*, vv. 943-959; *Vespas*, vv. 725-726 e *Rãs*, vv. 1467-1471). Crêmilo reconhece a força argumentativa do adversário, mesmo assim ele não se dá por “con-vencido” (οὐ γὰρ πείσεις οὐδ’ ἦν πείσης, v. 600). Trata-se de um jogo de palavras com o verbo *πείθω* (“persuadir”, “convencer”) que na opinião de Thiery (1997, p. 1327) se refere a uma máxima ao estilo de Eurípidas. Já para Sommerstein (2001, p. 178), mesmo que Crêmilo admita que ele não pode encontrar qualquer falha na

¹⁹⁵ Essa mesma técnica discursiva está também presente em *Nuvens* (vv. 1409-1410), passagem em que Fidípides justifica o ato de bater em Estrepsíades. Trata-se de o filho ter boas intenções com o pai, como esse tinha ao bater no filho quando criança, cf. *Nuvens*, *infra*.

lógica dos discursos de Penia, ainda assim ele não concorda com os pontos de vista dela. Na interpretação de Fernández (2002, p. 342), as palavras de Crêmilo se referem a uma “sanção da irrefutabilidade” dos argumentos de Penia.

No momento em que Penia vai começar o *pnigos*, Crêmilo procura abafar sua voz com injúrias e insultos. E Penia é rechaçada da cena. Se na sua origem o *agon* era o episódio central do antigo *komos* e, como diz Navarre (1911, p. 250) um *combat de gueule*, no *pnigos* Crêmilo e Penia enfrentam-se “num bate-boca” em que “ganhar no grito” justifica a ausência da *sphragis* e, também, de um árbitro que sentencie o vencedor. Para Konstan e Dillon (1981, p. 387), Penia e Pluto são dois lados de um mesmo problema.¹⁹⁶ Isso mostra um equilíbrio discursivo entre as partes antagônicas: Crêmilo, como porta-voz (THIERCY, 2007, p. 286) de Pluto, contra Penia.

As opiniões se divergem no exame desse *agon* quanto à sua importância para a estrutura narrativa da peça. Mazon (1904, p. 168) e Duchemin (1968, p. 35) consideram-no artificial, porque para esses autores, a maneira como Aristófanes começou a comédia *Pluto* não necessitaria de um *agon*, mas o poeta quis compor um e introduziu uma personagem nova que intervém somente nesse momento e desaparece depois. Também Whitman (1964, p. 11) julga que o *agon* de *Pluto* não é crucial para o enredo.

Contraposto as essas análises está o estudo de Gelzer (1960, p. 99) em que foi bem observada a relação inversamente direta entre prólogo e *agon*. Esse autor examina a relação entre as seções conforme o conteúdo e a forma. No que concerne ao conteúdo, o discurso de Crêmilo, que preenche uma cena de persuasão¹⁹⁷ para convencer Pluto de que ele

¹⁹⁶ Para esses autores, a sabedoria popular de Aristófanes antecipa uma reflexão de Aristóteles, que observa na *Política* que para tudo há um limite natural, exceto para o dinheiro, que é pura quantidade. Desse modo, Pluto governa um mundo em que o dinheiro dissolve a relação de troca baseada na produção. Segundo as palavras aristotélicas, “[...] o dinheiro fora feito somente para troca, o interesse ao contrário multiplica esse mesmo dinheiro [...] a usura é de todos os meios de aquisição o mais contrário à natureza.” (*Política*, 1258 a).

¹⁹⁷ Uma cena de persuasão no prólogo está presente em *Cavaleiros* (vv. 147 ss.), em que Agorácrito deve ser convencido de seu talento para a política, e em *Aves* (vv. 1-208), quando Pisetero precisa convencer as aves da soberania delas sobre homens e deuses. Nesses casos está presente a equação crença/descrença: o

representa um bem maior, tem correspondências invertidas ao discurso de Penia. Na passagem dos vv. 135-145, Crêmilo demonstra que tudo, inclusive o próprio Zeus, está submetido à riqueza, enquanto no excerto dos vv. 579-591, Penia apregoa a pobreza de Zeus. Em outra passagem dos vv. 160-169, Crêmilo argumenta que Pluto é o criador das artes, porque os artesãos buscam a riqueza, já Penia dos vv. 527-534 põe em cheque o desaparecimento das profissões se todos forem ricos. Quanto à forma, a estrutura do prólogo, diz Gelzer (1960), é semelhante à de um *antepirrema*: primeiramente é feita a prótase (vv. 128-129) em que Crêmilo anuncia que pode provar que Pluto é mais poderoso que Zeus; depois, seguem os argumentos (vv. 130-189) para demonstrar o poder de Pluto e, em seguida, a conclusão (vv. 190-197) na forma de *pnigos*, em que é listada uma série de coisas das quais as pessoas se saciam, exceto da riqueza. Convencido dos propósitos de Crêmilo, Pluto aceita entrar na casa do aldeão (v. 249). Gelzer (1960), então, conclui que essas seções se complementam, por se tratar de um episódio dramático sob a forma de um *agon epirremático*, o que outorga ao prólogo uma natureza agonística. Olson (1990, p. 237) também analisa a relação prólogo/*agon*; e segundo ele, no prólogo (vv. 130-135), Zeus é o responsável pela perversidade econômica do mundo porque mantém a Riqueza para si e envia a Penia para os homens. Assim sendo, o herói estabelece seu plano, a cura da cegueira de Pluto. Esse plano é ameaçado no *agon* por Penia que tenta dissuadir o herói de não prosseguir na empresa. Instaura-se, então, a tensão dramática por meio de um conflito verbal que se desenvolve num único *epirrema*. Outra análise que fortalece essa tese, mas dessa vez a relação é párodo/*agon*, está no estudo de A. M. Bowie (1995, p. 287-288), para quem o *agon* encontra correspondências com a primeira parte da comédia, sobretudo no párodo. Para esse autor, pode-se determinar um paralelismo entre o canto de entrada do coro e o discurso de Penia: a condição anti-social do mundo dos ciclopes exemplifica o tipo de sociedade que Penia teme

vendedor de salsichas e os pássaros demonstram, num primeiro momento, incredulidade diante das palavras do persuasor.

para os homens; e a figura de Circe, que vive ilhada e rodeada de animais, seria emblemática para a vida humana anunciada por Penia.

Essa tese, em defesa do mérito desse *agon*, se amplifica nos estudos de Albini (1985) e Flashar (1996), que o consideram o núcleo da peça. Segundo Albini (1985, p. 433) a maneira desonrosa como a Penia é expulsa da cena mostra o quanto é utópico o plano de Crêmilo. Na opinião de Flashar (1996, p. 320), a estrutura truncada do *agon* não é nem accidental nem inútil, porque não se trata de equilibrar pontos de vista opostos, mas de expor e expandir o plano do herói, e demonstrar que elementos utópicos são próprios da comédia. E ainda pode-se juntar a essas posições o estudo de Cartledge (2001, p. 66-69) em que a obra de Aristófanes é analisada sob o prisma do absurdo: a grande idéia de Crêmilo é tão original quanto implausível como os planos de Praxágora ou Trigeu, acrescentando Pisetero e Diceópolis, heróis que, em seus devaneios, se propõem a encontrar soluções irreais para problemas reais de ordem sócio-econômica. Em meio a essa discussão, Möllendorff (2002, p. 129) encontrou a expressão exata, *ad absurdum*, para traduzir a natureza do *agon* em *Pluto*. Tal expressão já havia sido empregada por Gelzer (1960, p. 53) para categorizar o *agon* II de *Nuvens*, cuja função nessa comédia é, por meio do paralelismo com o primeiro *agon*, conduzir *ad absurdum* os argumentos.

Do ponto de vista dramático, de acordo com Gelzer (1960, p. 55), o final violento, em que Penia é escorraçada da cena, mostra que não está em questão o mérito da vitória na discussão, mas pôr em relevo o valor da argumentação, chamar a atenção para o peso dos argumentos no *agon*. Crêmilo e Penia discutem em pé de igualdade, revelando um equilíbrio na *poneria* de cada um.

Como bem observou Arnott (apud FERNÁNDEZ, 2002, p. 218) nessa discussão entre o herói e seu adversário a atuação é retórica e a oratória é histriônica. Para Whitman (1964, p. 58) há duas funções predominantes, *poneria* e *alazoneía*, porque, segundo esse

autor, o herói cômico tem *poneria*, uma arma muito rica, e por causa de sua astúcia, bravata, e uma total imaginação dissociável, ele realiza sua busca.

The comic hero has *poneria*, a far more resourceful weapon, and by craft, bravado, and a wholly dissociative imagination, he achieves the quest and climbs the brazen heaven.

Todavia, na opinião de Thiery (1997, p. 1312), Crêmilo é totalmente desprovido de *poneria* comparado à esperteza de seu escravo, Carião. Já McLeish (1980, p. 54) atribui a Crêmilo a função *spoudaios*, juntamente com Pisetero, Lisístrata e Praxágora, por serem personagens visionárias com pouco grau de comicidade. Essas divergências demonstram a grandeza multiforme da natureza do herói cômico e a sua alta capacidade de adequação à situação. No entanto, a *poneria* torna-se, conforme as palavras acima de Whitman (1964), uma marca desse herói.

No prólogo, Pluto reconhece a lábia de Crêmilo e de Carião (εὖ τοι λέγειν ἔμοιγε φαίνεσθον πάνυ, v. 198) a ponto de se deixar convencer de que sua soberania depende da cura de sua cegueira e, no final, aceita entrar na casa do herói que passa a conviver com a Riqueza. Com esse desfecho, o nome Χρήμιλος ostenta, como é freqüente em Aristófanes, uma designação significativa que se liga ao vocábulo χρῆματος que sugere, além das outras conotações semânticas, a idéia de bens, tesouro, valor de posse (CARTLEDGE, 2001, p. 66). E ainda, pode-se considerar o verbo χρηματίζω que traz o sentido de “enriquecer”, “tirar proveito”, o que de fato ocorre com Crêmilo, cujo *status quo* desprivilegiado sofre uma reviravolta após a consulta ao oráculo, tornando-se um cidadão abastado. Nesse sentido, a *poneria* do herói refere-se a sua esperteza que, tirando proveito da situação, lhe assegura uma outra realidade de vida. Entretanto, essa *poneria* vai a cheque-mate no *agon*. Para Penia, seu adversário é, por causa de suas palavras disparatadas e soltas no ar (vv. 574-575), incapaz de provar o contrário do que ela argumenta, o que a promove à função

de *poneros*. Portanto, os litigantes vão se enfrentar de acordo com o grau de *poneria* de cada um, num equilíbrio de forças em que, como não há árbitro e nenhuma das partes cede a outra, o desfecho dessa discussão sela sua natureza *ad absurdum*.

O plano do herói exposto no prólogo pretende beneficiar apenas os justos (vv. 95-96). Com a cena do *agon*, o plano inicial se expande e todos serão contemplados e não somente os justos. Pluto passará a reinar sozinho e Penia será banida. Dessa maneira, a cena do *agon* é, ao contrário, uma parte coerente e interdependente de toda a peça, porque o surgimento de Penia determina e estrutura os episódios seguintes que, compondo a segunda parte da comédia, demonstram o quanto o projeto do herói é utópico e reforçam a natureza *ad absurdum* desse *agon*.

As cenas episódicas até o êxodo, que compõem a segunda parte da comédia como consequência do sucesso do plano do herói, decorrem após a cena de cura de Pluto protagonizada pelo escravo Carião. Nem todos se tornam ricos, bons e religiosos conforme o discurso de Crêmilo. Pelo contrário, o Sicofanta aparece para queixar-se da ruína (vv. 850-958). Em que o Jovem amante, que explorava a Velha rica, é bom e justo para merecer a riqueza (vv. 975-1096)? E, ainda, nas últimas cenas, os homens, depois de enriquecer, não são mais religiosos. Na ausência de sacrifício, Hermes pede ajuda na casa de Crêmilo (vv. 1100-1170) e o Sacerdote de Zeus reclama que os altares estão abandonados (vv. 1178-1184).

O *agon* de *Pluto* é, portanto, quanto ao conteúdo, um elo central que se liga não só ao início, prólogo e párodo, mas também à disposição dos episódios na segunda metade da comédia. E a sua forma, um único *epirrema*, é bastante significativa para o estudo da trajetória do *agon epirremático* nas comédias supérstites de Aristófanes. Segundo Mazon (1904: 165), a presença de um único *epirrema* já é um indício de que as formas simétricas – *epirrema* e *antepirrema* – tendem a desaparecer. *Assembléia de mulheres* e *Pluto*

documentam a extinção da parábase e prenunciam o mesmo fenômeno para o *agon epirremático*.

Embora a Comédia Antiga tenha sofrido mudanças estéticas radicais, referentes às formas fixas, a começar pelo desaparecimento da parábase e, também pela redução do papel do coro, o derradeiro *agon* aristofânico resiste, marcando a genialidade da verve do poeta que, zelando pela comicidade, mantém a comédia *Pluto* como um poderoso veículo de comunicação social que conduz *ad absurdum*¹⁹⁸ seus argumentos.

¹⁹⁸ De acordo com Bergson (1983, p. 93), o absurdo não cria a comicidade, mas, sim, decorre dela.

CONCLUSÃO

Como parte do texto cômico, o *agon* é uma seção que não apenas representa o espírito da poética aristofânica, mas também exprime o princípio da arte dramática que, evoluindo para um gênero literário, se norteia pela *mise en scène* da palavra em conflito tão cara à tragédia quanto à comédia.

Devido à diversidade da forma e do conteúdo dos *agones*, a noção técnica de *agon*, como um debate entre antagonistas que ocorre numa das seções do texto da comédia, é muito fugaz para definir precisamente o termo. Tanto a forma quanto o conteúdo estão sujeitos à diversidade. No que concerne à forma, a *sizígia epirremática* pode se apresentar completa ou não; e essa instabilidade da forma do *agon* é decorrência da sujeição da forma ao conteúdo que, ligado à proposta de cada comédia, está a serviço da intenção do poeta e de sua habilidade em orquestrar o *agon* com as outras seções da peça.

Os *agones* de *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas*, *Rãs*, *Lisístrata* e *Aves* trazem a *sizígia epirremática* completa. Todavia, somente nas quatro primeiras comédias o conflito se acentua gradativamente ao longo da fabulação, inserindo o *agon* num “complexo agonístico” em que há um equilíbrio das partes *epirremáticas* no debate entre os contendores; por isso, foram denominados *agones modelares*.

Já em *Lisístrata* e *Aves*, embora o *agon* contemple sua forma canônica, seu conteúdo descaracteriza a *sizígia epirremática*, porque as partes dos *epirremas* estão presentes somente na fala de um dos litigantes. Em *Aves*, o coro é o antagonista do herói e não há um juiz, mas um mediador na negociação. Em *Lisístrata*, a seção que corresponde ao *agon* demonstra a preferência do poeta pela unilateralidade dos argumentos. Em revanche, o antagonismo bem marcado está nas partes corais, porque o coro, que é partidário, se divide em dois semicoros que se confrontam ao longo da fabulação.

Cavaleiros possuem três *agones*, dois em cena, onde o coro é partidário do herói, e um *agon* relato. A natureza do *agon* I é uma sobreposição de vozes sem qualquer oposição de argumentos, porque o objetivo é mostrar qual dos adversários tem a pior índole. No *agon* II, que é o principal, forma e conteúdo se equilibram, apresentando o confronto entre o herói e seu rival diante de um juiz. E, por fim, no *agon* relato, a forma desaparece para pôr em evidência o conteúdo que, sendo uma narração dos fatos, é muito próximo dos relatos dos mensageiros da tragédia.

Em *Nuvens*, também há dois *agones* e neles está em relevo o antagonismo, nas partes *epirremáticas*, entre contendores: no *agon* I, Raciocínio Justo *versus* Raciocínio Injusto, e no *agon* II, pai *versus* filho. Ambos põem em discussão a educação e o choque de gerações; não há um juiz e o coro assume um papel passivo. *Vespas* trazem também dois *agones epirremáticos*. Tendo o coro uma função ativa, o *agon* I está ancorado na ação decorrente do párodo e o *agon* II é uma extensão do primeiro, o que resulta em ambos algumas adequações como, por exemplo, a presença de *proepirremas* falados na ode. O *agon* de *Rãs* é muito bem construído pela equiparação forma/conteúdo. As partes corais gerenciam a contenda na presença de um juiz, e nos *epirremas* há o jogo do argumento/contra-argumento em que o antagonismo é bem marcado.

Nas outras comédias de Aristófanes, o comprometimento da forma com a *sizígia epirremática* incompleta ou ausente nem sempre anula o caráter debatedor do *agon*. No que se refere à *sizígia epirremática* incompleta, em *Pluto*, o único *epirrema* da estrutura se divide entre os debatedores e garante o jogo do argumento/contra-argumento, em cujo jogo retórico não está em questão a superioridade de um dos contendores, senão o peso dos argumentos de cada um.

Por outro lado, o *agon* em *Assembléia de mulheres* possui um único *epirrema* adequando a forma ao conteúdo epidítico do *agon*. Não se trata de defender ou expor pontos

de vista como em *Pluto*, mas demonstrar que o plano da heroína é exequível. E ainda, o *agon* de *Paz*, que é o único que estamos considerando como *quasi-agon*, o conteúdo também está determinando a forma, que se apresenta muito reduzida. Em se tratando de uma comédia rica em discursos voltados ao espectador, o único *epirrema* da estrutura do *agon* é de caráter explicativo que leva a uma reflexão sobre o propósito da comédia que é um hino à paz. A presença de um único *epirrema* nessas comédias sinaliza que as partes epirremáticas tendem a desaparecer e, conseqüentemente, o *agon epirremático*.

Acarnenses e *Tesmoforiantes* são comédias que demonstram a possibilidade de um *agon não epirremático*, porque a *sizígia epirremática* cede lugar à *sizígia iâmbica*. Em *Acarnenses*, o conteúdo está determinando a forma da maneira mais complexa possível, a ponto de ocorrer uma *contaminatio* entre as seções do texto: um *agon* de tom parabático e um párodo com estrutura *epirremática* de *agon*. Em *Tesmoforiantes*, o final do párodo já dá indícios de que a ação caminha para uma discussão na qual Aristófanes preferiu, usando o recurso da paratragédia, o conteúdo à forma, uma vez que a estrutura do *agon* da tragédia desconhece a *sizígia epirremática*.

Vespas e *Rãs* são exemplos de que a ausência da forma de um *agon epirremático* não impede que o conteúdo da cena não seja de um *agon*. Em *Vespas*, a cena do julgamento domiciliar dos cães caracteriza-se como uma cena de *agon-processo*, já que se trata de uma paródia aos tribunais atenienses. Em *Rãs*, cujo *agon* compreende toda a segunda parte da peça, há um hibridismo entre as formas *epirremáticas* e iâmbicas: primeiramente, o *agon* se configura tanto na forma quanto no conteúdo como um *agon epirremático*, até o momento em que a forma *epirremática* é suplantada pelas cenas iâmbicas que mantêm o mesmo conteúdo do debate entre Ésquilo e Eurípides, cujo desfecho só vai ocorrer nos últimos versos da comédia.

A forma se subjugua ao conteúdo, porque os conteúdos dos *agones* estão em simbiose com a proposta de cada peça, trazendo discussões de ordem política, como Cleão e a conduta dos demagogos em *Cavaleiros* e *Acarnenses*, e a política bélica em *Paz* e *Lisístrata*, de ordem jurídica com a sátira à justiça ática em *Vespas*, de ordem social com o problema da educação e o choque de gerações em *Nuvens*, ou o desejo de se ter uma cidade perfeita em *Aves*, de ordem literária com a crítica literária em *Tesmoforiantes* e *Rãs*; e, por fim, de ordem econômica em *Assembléia de mulheres* e *Pluto*. Por toda parte, transparece a utilização de um ideal contemporâneo bastante cultivado.

De acordo com Gelzer (1960, p. 268), o desaparecimento da maioria das antigas formas fixas corresponde à quase total diminuição das funções do coro, que não desempenha mais nenhum papel na ação. E, no caso do *agon epirremático* de *Assembléia de mulheres* e *Pluto*, com a expressiva redução das evoluções corais, a cena torna-se, predominantemente, uma cena de atores. Isso vai resultar também na mudança da composição métrica da comédia: os tetrâmetros trocaicos serão substituídos pelo metro iâmbico, que se aproxima da prosódia da língua comum, de ritmo mais acelerado, característica da Comédia Nova (BENOIT, 1854, p. 170).

Tem-se a impressão de que se trata de um fenômeno de efeito dominó, ou seja, com a queda das funções do coro, caem juntamente as demais formas fixas da comédia, razão pela qual o *agon epirremático*, que se mantém à pena na estrutura, contém, apenas, uma forma simples que se apresenta num único *epirrema*, o qual, por sua vez, está condenado a desaparecer pela métrica.

Não se trata de uma supressão, mas de uma transformação que responde pela evolução da Comédia Antiga de Aristófanes para a Comédia Nova de Menandro. E, certamente, o principal motivo encontra-se na diversidade da função dramática do coro no *agon*. A razão de o coro assumir funções diferentes em cada comédia ocorre porque ele está

presente em todos os *agones epirremáticos*. Além de atuar nas partes a ele determinadas, ode e *katakeleusmos*, ele pode também participar, excepcionalmente, dos *epirremas*.

Nas partes corais do *agon*, ele assume quatro diferentes funções dramáticas.

A primeira como observador passivo em que ele marca presença nos dois *agones* de *Nuvens*, no extenso *agon* de *Rãs*, no *agon* de *Assembléia de mulheres* e no *agon* de *Pluto*.

A segunda função também mantém o coro como observador, porém como observador ativo, porque ele toma partido da situação; esse caso encontra-se no *agon* II de *Cavaleiros*, em que ele está interessado no desfecho da contenda.

Na terceira função, em que o coro participa, com nuança de grau, como antagonista, destacam-se os *agones*, cuja ação pelejadora é oriunda desde o párodo. São eles: o *agon* de *Acarmentenses*, *agon* I de *Cavaleiros*, o *agon* I de *Vespas*, o *agon* de *Aves*,¹⁹⁹ o *agon* de *Tesmoforiantes* e o *agon* de *Lisístrata*, em que há o enfrentamento dos dois semicoros que falam e cantam, cada um antes dos *epirremas* em favor de seus partidários.

A quarta função pode ser observada no *agon* II de *Vespas* em que o coro assume o papel de juiz do debate entre os litigantes.

Essa diversidade do papel do coro ao longo dos *agones* das comédias existentes de Aristófanes tem, portanto, uma relação imediata com as oscilações, quanto à forma e ao conteúdo, dos *agones epirremáticos*. O derradeiro *agon* na obra de Aristófanes é, quanto ao conteúdo, um verdadeiro debate. Esperar-se-ia, então, que Aristófanes tivesse composto um *agon epirremático* à luz dos *agones* modelares como em *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas* e *Rãs*. O poeta preferiu, entretanto, privilegiar o conteúdo em detrimento da forma compondo um *agon* com um único *epirrema* como em *Aves*, *Lisístrata* e *Assembléia de mulheres*, embora não se trate de um *agon* unilateral presente nessas comédias, mas o poeta reduz a forma e, num único

¹⁹⁹ Em *Aves*, a Poupa poderia representar o lado das aves, mas essa personagem tem o papel especial de mediador entre os contendores, o herói e as aves. Por isso ela não pode exercer no *agon* a função de antagonista.

epirrema, o conteúdo é polarizado entre a argüição de Crêmilo e de seu adversário.²⁰⁰ Por trás dessa discussão ocultam-se, ocasionalmente, pensamentos sofisticados, pois duas posições antitéticas sobre o mesmo objeto são, em si, uma tendência característica da antilogia sofisticada. Trata-se da condução do debate por meio de perguntas e respostas habilmente colocadas. Essa técnica, diz Gelzer (1960, p. 129), é bem conhecida dos diálogos de Platão, sendo especificamente dialética: os dois contendores propõem uma tese, apoiada por um deles e combatida pelo outro, até que um deles seja levado a admitir que não tem razão. No *agon* de *Pluto*, a dialética quase perfeita, não fosse a resistência de uma das partes admitir que a outra está com razão (v. 600), é responsável pela comicidade do debate, cujo desfecho sela a alogia²⁰¹ desse *agon*.

Isso visto, o *agon* é uma seção da estrutura da comédia e, como tal, pode vir intercalado entre o párodo e a parábase, ou após esta última. Em se tratando de uma das partes do texto cômico, o *agon* tem estrutura formal e métrica específica. Assim, a presença do *epirrema* – como um componente da *sizígia epirremática* – é um sema comum nos *agones* das comédias de Aristófanes²⁰². O conteúdo desses *agones*, que perfaz toda a forma, está associado à proposta de cada comédia. Como o sucesso do plano do herói depende da astúcia desse herói para transpor os obstáculos, o conteúdo do *agon* pode, com ou sem um confronto físico, oscilar entre um debate polarizado e uma discussão unilateral.

O exame de todos os *agones* na poética aristofânica demonstra, portanto, a engenhosidade do poeta na manipulação das convenções estruturais comum do *agon* sempre

²⁰⁰ O *agon* de *Pluto*, apesar de reduzido, mantém a mesma natureza debatadora dos *agones* em *Acarnenses* (Diceópolis *versus* Lâmaco), *Cavaleiros* (Agorácritos *versus* Paflagônio), *Nuvens* (Raciocínios Justo *versus* Injusto), *Vespas* (Filocleão *versus* Bdelicleão) e *Rãs* (Eurípides *versus* Ésquilo). Antes do minucioso estudo de Gelzer (1960), Navarre (1911, p. 252) já tinha observado a divisão do *epirrema* no *agon* de *Pluto*: para cada argumento de Crêmilo, um contra-argumento de Penia e vice-versa.

²⁰¹ Propp (1992: 107) sugere, como manifestação do cômico, o alogismo; termo que se refere àquele que profere absurdidades e realiza ações insensatas. No caso do *agon* de *Pluto*, os contendores se atacam alegando o raciocínio disparatado do outro (vv. 507-508; 517) e, quanto à ação, o desfecho da disputa estampa a natureza *no sense* da *práxis* do herói.

²⁰² Embora *Acarnenses* e *Tesmoforiantes* tenham uma estrutura iâmbica em que o iambo substitui o *epirrema* (cf. Introdução – *infra*, quadro), deve-se entender que o discurso iâmbico presta-se à função do *epirrema*.

sujeita ao conteúdo que, associado à temática da comédia, expõe um assunto que é do interesse comum. Assim sendo, no que diz respeito à forma, o *agon epirremático* tende a desaparecer, mas sobrevive na comédia pelo conteúdo.

REFERÊNCIAS

Obras traduzidas e comentadas das comédias de Aristófanes

ARISTOPHANE. **Les Acharniens; Les Cavaliers; Les Nuées**. Texte Établi par Victor Coulon et traduit par Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1934. Tome I.

_____. **Les Guêpes; La Paix**. Texte Établi par Victor Coulon et traduit par Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1948. Tome II.

_____. **Les Oiseaux; Lysistrata**. Texte Établi par Victor Coulon et traduit par Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1950. Tome III.

_____. **L'Assemblée des Femmes; Ploutos**. Texte Établi par Victor Coulon et traduit par Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1963. Tome V.

_____. **Les Thesmophories; Les Grenouilles**. Texte Établi par Victor Coulon et traduit par Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1967. Tome IV.

DUARTE, A. da S. Tradução, introdução, notas e glossário. In: ARISTÓFANES. **As Aves**. São Paulo: Hucitec, 2000.

PRADO, A. L. A. A.; MILANEZI, S. S. Tradução e notas. In: ARISTÓFANES. **As Rãs**. São Paulo: [19--]. Não publicado.

SOMMERTEINS, A. H. Edited with translation and commentary. In: ARISTOPHANES. **The comedies of Aristophanes**. Warminster: Aris & Phillips, 1980-2001. 11 v.

SILVA, M. de F. S. e Tradução, introdução e notas. In: ARISTÓFANES. **As Mulheres no Parlamento**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

_____. Tradução, introdução e notas. In: ARISTÓFANES. **Os Acarnenses**. Coimbra: INIC, 1988.

_____. Tradução, introdução e notas. In: ARISTÓFANES. **As Aves**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. Tradução, introdução e notas. In: ARISTÓFANES. **Os Cavaleiros**. Coimbra: INIC; Brasília: UnB, 2000.

STARZYŃSKI, G. M. R. Tradução, introdução e notas. In: ARISTÓFANES. **As Nuvens**. São Paulo: DIFEL, 1967.

THIERCY, P. Texte, traduction et notes. In: ARISTOPHANE. **Les Acharniens**. Montpellier: GITA: 1988.

_____. Textes presentes, traduits et annotés. In: ARISTOPHANE. **Théâtre complet**. Lonrai: Gallimard, 1997.

Estudos sobre Aristófanes

ADRADOS, F. R. **Fiesta, comedia y tragedia**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

ALBINI, U. La struttura del *Pluto* di Aristofane. **Parola del Passato**, Nápoli, v. 105, p. 427-442, 1985.

BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 1950.

BENOIT, Ch. **Essai historique et littéraire sur la comédie de Ménandre**. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1854.

BENVENISTE, E. **O vocabulário das instituições indo-européias**. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BONNARD, A. A Escravatura. A condição da mulher. In: _____. **A civilização grega**. Tradução de José Saramago. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BOUVIER, D. “Rendre l’homme meilleur!” Ou quand la comédie interroge la tragédie sur sa finalité: à propôs de *Grenouilles* d’Aristophane. In: CALAME, C. (Ed.). **Poétique d’Aristophane et langue d’Euripide en dialogue**. Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 9-25. (Études de Lettres).

BOWIE, A. M. **Aristophanes: Myth, ritual and comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BOWIE, E. Ionian *Iambos* and Attic *Komoidia*: Father and Daughter, or Just Cousins? In: WILLI, A. (Ed.). **The language of greek comedy**. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 33-50.

CARTLEDGE, P. **Aristophanes and his theatre of the absurd**. London: Bristol Classical Press, 2001.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque – Histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1999.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1999.

CORNFORD, F. M. **The origin of attic comedy**. Gloucester: Peter Smith, 1968.

COUAT, A. Notes sur la Parodos dans les comédies d’Aristophane. **Revue des Universités du Midi**, v. 1, p. 363-385, 1895.

CROISET, M. La composition des comédies d’Aristophane. **Journal des Savants**, 1905.

DEMONT, P. L’agôn dans le théâtre grec. Disponível em: <<http://www.crht.org/>>. Acesso em: 3 fev. 2005.

DOVER, K. J. **Aristophanic Comedy**. Berkeley: University of California Press, 1972.

DOVER, K. J. The contest in Aristophanes’ *Frogs*: the points at issue. In: SOMMERSTEIN, A. H.; HALLIWELL, S.; HENDERSON, J.; ZIMMERMANN, B. (Eds.). **Tragedy, comedy and the polis**. (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990). Bari: Levante Editori, 1993. p. 445-460.

- DUARTE, A. S. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, FAPESP, 2000.
- DUCHEMIN, J. **L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque**. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- DUCHEMIN, J. Les origines populaires et paysannes de l'agon tragique. **Dioniso**, Siracusa, p. 247-276, 1969.
- DUPONT-ROC, R.; LALLOT, J. **Aristote. La Poétique**. Texte, traduction, notes. Paris: Ed. Seuil, 1980.
- FERNÁNDEZ, C. N. **Plutos de Aristófanes**: la riqueza de los sentidos. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2002.
- FLACELIÈRE, R. **Histoire littéraire de la Grèce**. Paris: Fayard, 1962.
- FLASHAR, H. The Originality of Aristophanes' Last Plays. In: SEGAL, E. (Ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. p. 314-328.
- FLASHAR, H. The Originality of Aristophanes' Last Plays. In: SEGAL, E. (Ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. p. 314-328.
- FIKER, R. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.
- GELZER, T. **Der epirrhemastische Agon bei Aristophanes: Untersuchungen zur Struktur der Attischen Alten Komödie**. München, 1960.
- GELZER, T. Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes. In: OLIVER REVERDIN, B. G. (Org.). **Aristophane**. Vandoeuvres; Genève (Entretiens sur l'antiquité classique xxxviii), 1991. p. 51-96.
- GELZER, T. Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the *Birds*. In: SEGAL, E. (Ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 194-215.
- GLOTZ, G. **A Cidade grega**. Tradução de Henrique de A. Mesquita e Roberto C. de Lacerda. São Paulo: DIFEL, 1980.
- GOLDHILL, S. **The Poet's Voice: Essays on Poetic and Greek Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- GOOCH, P. W. Socratic Irony and Aristotle's "Eiron": Some Puzzles. **Phoenix**, v. 41, n. 2, p. 95-104, 1987.
- GUTHRIE, W. K. C. **Os sofistas**. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.
- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HAVELOCK, E.A. **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HERÓDOTO. **História**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1985.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu**. Paris: Gallimard, 1951.

HUMPHREYS, M. W. The Agon of the Old Comedy. **The American Journal of Philology**, Baltimore, v. 8, n.2, p.179-206, 1887.

IRIGOIN, J. Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane (Acharniens, Paix, Thesmophories) In: THIERCY, P.; MENU, M. (Ed.). Aristophane: la langue, la scène, la cité. (Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994). Bari: Levante Editori, 1997. p. 269-282.

JARDÉ, A. **A Grécia antiga e a vida grega**. Tradução e adaptação de Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: EPU, EDUSP, 1977.

JONES MERVYN, D. The Agon in Aristophanes. Der epirrhemastische Agon bei Aristophanes by Thomas Gelzer. **The Classical Review**, New Ser., v. 11, n. 2, p.118-120, 1961.

JONES, P. V. (Org.). **O mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense**. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JONG, I. de; NÜNLIST, R.; BOWIE, A. (Eds.). **Narrators, narratees, and narratives in ancient greek literature**. Boston: Brill, Leiden, 2004. (Studies in Ancient Greek Narrative, v. 1).

JOUANNA, J. Structures scéniques et personnages: essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*. In: THIERCY, P.; MENU, M. (Ed.). Aristophane: la langue, la scène, la cité. (Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994). Bari: Levante Editori, 1997. p. 269-282.

KONSTAN, D. Aristophanes' *Lysistrata*: women and the body politic. In: SOMMERSTEIN, A. H.; HALLIWELL, S.; HENDERSON, J.; ZIMMERMANN, B. (Ed.). Tragedy, Comedy and the Polis. (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990). Bari: Levante Editori, 1993. p. 431-444.

KONSTAN, D. **Greek comedy and ideology**. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.

KONSTAN, D.; DILLON, M. The ideology of Aristophanes' Wealth. **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 102, p. 371-394, 1981.

KOWZAN, T. Les Comédies d'Aristophane, véhicule de la critique dramatique. **Dioniso**, Siracusa, v. 54, p. 83-90, 1983.

KOWZAN, T. O signo no teatro. In: NUNES, L. A. et al. (Org.). **O signo teatral**. Organização e tradução de Luiz A. Nunes e outros. Porto Alegre: Globo, 1977.

KOWZAN, T. **Sémiologie du théâtre**. Éditions Nathan, 1992.

- LAVEDAN, P. **Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines**. Paris: Hachette, 1931.
- LESKY, A. **História da literatura grega**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LLOYD, M. **The Agon in Euripides**. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- LLOYD-JONES, H. **O mundo grego**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- LONG, T. Persuasion and Aristophanic Agon. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 103, p. 285-299, 1972.
- LOPEZ EIRE, A. Política, retórica y parodia en la comedia aristofánica (*Ach.* 497-556). In: MOROCHO GAYO, G. **Estúdios de Drama y retórica em Grécia y Roma**. Leon: Universidad de Leon, 1987. p.11-42.
- MacDOWELL, D. **Aristophanes and Athens: an introduction to the plays**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MALHADAS, D. **Tragedia grega: o mito em cena**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MAZON, P. **Essai sur la composition des comédies d'Aristophane**. Paris: Hachette, 1904.
- McLEISH, K. **The theatre of Aristophanes**. Thames & Hudson, 1980.
- MÖLLENDORFF, P. von. **Aristophanes**. Zürich: Olms, 2002.
- MOSSÉ, C. **As instituições gregas**. Tradução de Antonio I. D. Diogo. Lisboa: Edições 70, 1985.
- MÜLLER, F. Vers armés et "perte de fiole": transactions tragic-comiques de mots et d'objets dans les *Grenouilles* d'Aristophane. In: CALAME, C. (Ed.). **Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue**. Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 27-57. (Études de Lettres).
- MURPHY, C. T. Aristophanes and the Art of Rhetoric. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 49, p. 52-67, 1938.
- MURRAY, G. **Aristophanes: A Study**. Oxford: Clarendon Press, 1933.
- NAVARRÉ, O. **Le théâtre grec**. Toulouse: Ed. D'Aujourd'hui, 1975.
- NAVARRÉ, O. Les Origines et la Structure Technique de la Comédie Ancienne. **Revue des Études Anciennes**, Bourdeaux, Tome xiii, p. 245-295, 1911.
- NEWIGER, H.-J. War and Peace in the Comedy of Aristophanes. In: SEGAL, E. (Ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. p. 143-161.
- OLSON, S. D. Economics and ideology in Aristophanes' Wealth. **Classical Philology**, Harvard, v. 93, p. 223-242, 1990.

- OSMUM, G. F. Der epirrhemastische Agon bei Aristophanes: Untersuchngen zur Struktur der Attischen Alten Komödie by Thomas Gelzer. **Classical Philology**, Harvard, v.58, n. 1, p.42-48, 1963.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PAVLOVSKIS, Z. Aritotle, Horace, and the Ironic Man. **Classical Philology**, Chicago, v. 63, n. 1, p. 22-41, jan.1968.
- PERSEUS Digital Library. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu>>. Acesso em: 10 set. 2006.
- PETRUZZELLIS, N. Aristofane e la Sofistica. **Dioniso**, Siracusa, v. XX, p. 45-61, 1957.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. **Dithyramb, tragedy and comedy**. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- CARVALHO, A. P. de. A crítica de Aristófanés. In: _____. **Eurípides e o sentimento da natureza**. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1947. p. 89-97.
- PLATÃO. **O Banquete ou Do Amor**. Tradução, introdução e notas de J. Cavalcanti de Souza. São Paulo: DIFEL, 1970.
- PLUTARCO. **Vidas Paralelas II**. Tradução de Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 1996.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RACHET, G. **Dictionnaire de la civilisation grecque**. Paris: Larousse, 1992.
- RECKFORD, K. J. **Aristophanes Old-and-New Comedy**. Chapel Hill: The University of North Carolina, 1987. (Six Essays in Perspective, v. 1).
- RIOL, P. A. **Pensamiento y función del coro em el primer estásimo de la Antífona de Sofocles**. Salamanca: Calatrava, 1969.
- ROMILLY, J. **Les grands sophistes dans l'Athènes de Pericles**. Paris: Éditions de Fallois, 1988.
- ROMILLY, J. **Tragédies grecques au fil des ans**. Paris: Belles Lettres, 1995.
- ROSA, E. B. O espaço na tragédia grega. **Clássica**, São Paulo, v. 17/18, n. 17/18, p. 101-117, 2004/2005.
- ROTHWELL Jr., K. S. The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy. In: DOBROV, G. (Ed.). **Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy**. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1995. p. 99-118.
- RUFFEL, I. A total write-off. Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition. **Classical Quarterly**, Oxford, v. 52, n.1, p. 138-163, 2002.

- RUSSO, C. **Aristophanes and author for the stage**. Tradução de K. W. Routledge: London: Routledge, 1994.
- SAÏD, S.; TRÉDÉ, M.; BOULLUEC, A. **Histoire de la littérature grecque**. Paris: PUF, 1997.
- SANTOS, M. M. A teoria literária aristofânica. **Classica**, São Paulo, v. 5, n. 6, p. 83, 1992/1993.
- SEGAL, C. Aristophanes' Cloud-Chorus. In: SEGAL, E. (Ed.). **Oxford readings in Aristophanes**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. p. 162-181.
- SEGAL, E. The *Physis* of Comedy. In: SEGAL, E. (Ed.). **Oxford readings in Aristophanes**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. p. 1-8.
- SIFAKIS, G. M. **Parabasis and Animal Choruses: A contribution to the history of attic comedy**. London: The Athlone Press, 1971.
- SIFAKIS, G. M. The Structure of Aristophanic Comedy. **The Journal of Hellenic Studies**, London, v. 112, p. 123-142, 1992.
- SILK, M. S. **Aristophanes and the definition of comedy**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- SILK, M. S. Aristophanic paratragedy. In: SOMMERSTEIN, A. H.; HALLIWELL, S.; HENDERSON, J.; ZIMMERMANN, B. (Ed.). **Tragedy, comedy and the polis** (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990). Bari: Levante Editori, 1993. p. 477-504.
- SNELL, B. Aristophane et L'Esthétique. In: _____. **La découverte de l'esprit: la gènesse de la pensée européenne chez les grecs**. Combas: Éditions de l'Eclat, 1994. p. 163-186. (Collection Polemos).
- SOMMERSTEIN, A. H. Aristophanes and the Demon Poverty. In: SEGAL, E. (Ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 252-281.
- SOMMERSTEIN, A. H. The silence of Strepsiades and *agon* of the first *Couds*. In: THIERCY, P.; MENU, M. (Ed.). **Aristophane: la langue, la scène, la cité..** Bari: Levante Editori, 1997b. p. 269-282. (Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994)
- SILVA, M. de F. S. e **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- STEINRÜCK, M. Sur le parfum tragique des *côla* métriques chez Aristophane. In: CALAME, C. (Ed.). **Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue**. Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 59-70. (Études de Lettres).
- TAILLARDAT, J. **Les images d'Aristophane**. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- TAPLIN, O. Tableaux, noises and silences. In: _____. **Greek Tragedy in Action**, Cambridge: Cambridge University Press, 1978. p. 101-121.

_____. **Comic Angels and Other Approches to Greek Drama Through Vase-Painting.** Oxford: Clarendon Press, 1993.

THÉVENAZ, O. Comment déjouer la tragédie? Marques tragiques et travestissements comiques dans les *Acharniens* d'Aristophane et l'*Amphitryon* de Plaute. In: CALAME, C. (Ed.). **Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue.** Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 71-94. (Études de Lettres).

THIERCY, P. **Aristophane: Fiction et dramaturgie.** Paris: Les Belles Lettres, 2007.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso.** Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1986.

TUCIDIDES. **Historia de la Guerra del Peloponeso.** Tradução de Juan José T. Esbarranch. Madrid: Ed.Gredos, 1990. 2 v.

UBERSFELD, A. **Lire le théâtre.** Paris: Belin, 1996. 3 v.

_____. **Para ler o teatro.** Tradução de José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAMVOURI-RUFFY, M. Interprétations comiques des métaphores d'Euripide dans les *Grenouilles* d'Aristophane. In: CALAME, C. (Ed.). **Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue.** Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 95-116. (Études de Lettres).

VOELKE, P. Euripide, héros et poète comique: à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane. In: CALAME, C. (Ed.). **Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue.** Paris: Les Belles Lettres, 2004. p. 117-134. (Études de Lettres).

WEBSTER, T. B. L. **Studies in Later Greek Comedy.** London: Manchester University Press, 1950.

_____. **The Greek Chorus.** London: Methuen & Co., 1970.

WHITMAN, C. **Aristophanes and the Comic Hero.** Cambridge: Harvard Universit Press, 1964.

WHITTAKER, M. The Comic Fragments in Their Relation to the Structure of Old Attic Comedy. **Classical Quarterly**, Oxford, v. 29, n. 3/4, p. 181-191, 1935.

ZIMMERMANN, B. The Parodoi of the Aristophanic Comedies: Thought son the Typology and on the Function of the Entrance of the Chorus in the Comedies of Aristophanes. **Studi Italiani di Filologia Clássica**, Firenze, ser.3, v. 2, fasc.1, p. 13-24, 1984.

ANEXO

AGON, TRADUÇÃO E NOTAS

Cavaleiros – agon I (vv. 303-460)

Χορός

ὦ μιὰρὲ καὶ βδελυρὲ καὶ κεκράκτα , τοῦ σοῦ θράσους
 [305] πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησία, καὶ τέλη
 καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι', ὦ
 βορβοροτάραξι καὶ τὴν πόλιν ἄπασαν ἡμῶν
 [310] ἀνατετυρβακῶς,
 ὅστις ἡμῶν τὰς Ἀθήνας ἐκεκώφωκας βοῶν,
 [313] κάπο τῶν πετρῶν ἄνωθεν τοὺς φόρους θυννοσκοπῶν.

Παφλαγ.

οἶδ' ἐγὼ τὸ πρᾶγμα τοῦθ' ὅθεν πάλαι καττύεται.

Ἄλλαντοπώλης

εἰ δὲ μὴ σύ γ' οἶσθα κάττυμ', οὐδ' ἐγὼ χορδεύματα,
 ὅστις ὑποτέμνων ἐπώλεις δέρμα μοχθηροῦ βοῶς
 τοῖς ἀγροίκοισιν πανούργως, ὥστε φαίνεσθαι παχύ,
 καὶ πρὶν ἡμέραν φορῆσαι μείζον ἢν δυοῖν δοχμαῖν.

Δημοσθένης

νῆ Δία κάμὲ τοῦτ' ἔδρασε ταυτόν, ὥστε κατάγελων
 [320] πάμπολυν τοῖς δημόταισι καὶ φίλοις παρασχεθεῖν·
 πρὶν γὰρ εἶναι Περγασῆσιν ἔνεον ἐν ταῖς ἐμβάσιν.

Χορός

ἄρα δῆτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδήλους ἀναίδειαν,
 [325] ἥπερ μόνη προστατεῖ ρητόρων;
 ἦ σὺ πιστεύων ἀμέλγεις τῶν ξένων τοὺς καρπίμους,
 πρῶτος ὢν· ὁ δ' Ἴπποδάμου λείβεται θεώμενος.
 ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνὴρ ἕτερος πολὺ
 σοῦ μιαιρώτερος, ὥστε με χαίρειν,
 [330] ὅς σε παύσει καὶ πάρεισι, δῆλός ἐστιν αὐτόθεν,
 πανουργία τε καὶ θράσει

καὶ κοβαλικεύμασιν.

ἀλλ' ὧ τραφεῖς ὅθενπέρ εἰσιν ἄνδρες οἵπερ εἰσίν,
νῦν δεῖξον ὡς οὐδὲν λέγει τὸ σωφρόνως τραφῆναι.

Ἄλλαντοπώλης
καὶ μὴν ἀκούσαθ' οἷός ἐστιν οὕτοσιν πολίτης.

Παφλαγ. οὐκ αὖ μ' ἐάσεις;

Ἄλλαντοπώλης μὰ Δί' ἐπεὶ κάγῳ πονηρός εἰμι.

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

Παφλαγ. οὐκ αὖ μ' ἐάσεις;

Ἄλλαντοπώλης μὰ Δία.

Παφλαγ ναὶ μὰ Δία.

Ἄλλαντοπώλης μὰ τὸν Ποσειδῶ.
ἀλλ' αὐτὸ περὶ τοῦ πρότερος εἶπεῖν πρῶτα διαμαχοῦμαι.

Παφλαγ
οἷμοι διαρραγήσομαι.

Ἄλλαντοπώλης καὶ μὴν ἐγὼ οὐ παρήσω.

Χορός
πάρες πάρες πρὸς τῶν θεῶν αὐτῶ διαρραγήναι.

Παφλαγ
τῶ καὶ πεπορθῶς ἀξιοῖς ἐμοῦ λέγειν ἔναντα;

Ἄλλαντοπώλης
ὅτι λέγειν οἷός τε κάγῳ καὶ καρυκοποιεῖν.

Παφλαγ.
[345] ἰδοὺ λέγειν. καλῶς γ' ἂν οὖν σὺ πρᾶγμα προσπεσόν σοι
ὠμοσπάρακτον παραλαβὼν μεταχειρίσαιο χρηστῶς.
ἀλλ' οἷσθ' ὅπερ πεπονθέναι δοκεῖς; ὅπερ τὸ πλῆθος.
εἶ που δικίδιον εἶπας εὖ κατὰ ξένου μετοίκου,

τὴν νύκτα θρυλῶν καὶ λαλῶν ἐν ταῖς ὁδοῖς σεαυτῶ,
 ὕδωρ τε πίνων κάπιδεικνύς τοὺς φίλους τ' ἀνιῶν,
 [350] ὧρου δυνατὸς εἶναι λέγειν. ὦ μῶρε τῆς ἀνοίας.

Ἄλλαντοπώλης
 τί δαὶ σὺ πίνων τὴν πόλιν πεποίηκας, ὥστε νυνὶ
 ὑπὸ σοῦ μονωτάτου κατεγλωττισμένην σιωπᾶν;

Παφλαγ.
 ἐμοὶ γὰρ ἀντέθηκας ἀνθρώπων τίν'; ὅστις εὐθύς
 θύννεια θερμὰ καταφαγῶν, κᾶτ' ἐπιπιῶν ἀκράτου
 [355] οἴνου χοᾶ κασαλβάσω τοὺς ἐν Πύλῳ στρατηγούς.

Ἄλλαντοπώλης
 ἐγὼ δέ γ' ἤνυστρον βοῶς καὶ κοιλίαν ὑείαν
 καταβροχθίσας κᾶτ' ἐπιπιῶν τὸν ζωμὸν ἀναπόνιπτος
 λαρυγγιῶ τοὺς ῥήτορας καὶ Νικίαν ταραξῶ.

Δημοσθένης
 τὰ μὲν ἄλλα μ' ἤρεσας λέγων. ἐν δ' οὐ προσίεταιί με,
 [360] τῶν πραγμάτων ὅτι μόνος τὸν ζωμὸν ἐκροφήσει.

Παφλαγ.
 ἀλλ' οὐ λάβρακας καταφαγῶν Μιλησίους κλονήσεις.

Ἄλλαντοπώλης
 ἀλλὰ σχελίδας ἐδηδοκῶς ὠνήσομαι μέταλλα.

Παφλαγ.
 ἐγὼ δ' ἐπεσπηδῶν γε τὴν βουλήν βίᾳ κυκῆσω.

Ἄλλαντοπώλης
 ἐγὼ δὲ κινήσω γέ σου τὸν πρωκτὸν ἀντὶ φύσκης.

Παφλαγ.
 ἐγὼ δέ γ' ἐξέλξω σε τῆς πυγῆς θύραζε κύβδα.

Δημοσθένης
 νῆ τὸν Ποσειδῶ κάμει τᾶρ', ἦνπερ γε τοῦτον ἔλκης.

Παφλαγ.

οἶόν σε δήσω <ν> τῷ ξύλῳ.

Ἄλλαντοπώλης

διώξομαί σε δειλίας.

Παφλαγ.

ἡ βύρσα σου θρανεύσεται.

Ἄλλαντοπώλης

δερῶ σε θύλακον κλοπῆς.

Παφλαγ

διαπατταλευθήσει χαμαί.

Ἄλλαντοπώλης

περικόμματ' ἔκ σου σκευάσω.

Παφλαγ

τὰς βλεφαρίδας σου παρατιλῶ.

Ἄλλαντοπώλης

τὸν πρηγορεῶνά σου κτεμῶ.

Δημοσθένης

καὶ νῆ Δί' ἐμβαλόντες αὐτῷ
 πάτταλον μαγειρικῶς
 ἐς τὸ στόμ', εἶτα δ' ἔνδοθεν
 τὴν γλῶτταν ἐξείραντες αὐτοῦ
 σκεψόμεσθ' εὖ κἀνδρικῶς
 [380] κεχηνότος
 τὸν πρωκτὸν εἰ χαλαζᾶ.

Χορός

ἦν ἄρα πυρός γ' ἕτερα θερμότερα καὶ λόγων
 [385] ἐν πόλει τῶν ἀναιδῶν ἀναιδέστεροι·
 καὶ τὸ πρᾶγμ' ἦν ἄρ' οὐ φαῦλον ᾧδ' . . .
 ἀλλ' ἐπιθι καὶ στρόβει, μηδὲν ὀλίγον ποίει.
 νῦν γὰρ ἔχεται μέσος

[390] ὡς ἂν νυνὶ μαλάξης αὐτὸν ἐν τῇ προσβολῇ,
δειλὸν εὐρήσεις· ἐγὼ γὰρ τοὺς τρόπους ἐπίσταμαι.

Ἄλλαντοπώλης

ἀλλ' ὅμως οὗτος τοιοῦτος ὢν ἅπαντα τὸν βίον,
καὶ τ' ἀνὴρ ἔδοξεν εἶναι, τὰλλότριον ἀμῶν θέρος.
νῦν δὲ τοὺς στάχους ἐκείνους, οὓς ἐκεῖθεν ἤγαγεν,
ἐν ξύλῳ δήσας ἀφαύει κάποδόσθαι βούλεται.

Παφλαγ.

οὐ δέδοιχ' ὑμᾶς, ἕως ἂν ζῆ τὸ βουλευτήριον
καὶ τὸ τοῦ δήμου πρόσωπον μακκοᾶ καθήμενον.

Χορός

ὡς δὲ πρὸς πᾶν ἀναιδεύεται κού μεθίστησι
τοῦ χρώματος τοῦ παρεστηκότος.
[400] εἴ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κώδιον,
καὶ διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγωδία.
ὦ περὶ πάντ' ἐπὶ πᾶσί τε πράγμασι
δωροδόκοισιν ἐπ' ἄνθεσιν ἴζων,
εἴθε φαύλως ὥσπερ ἡῦρες ἐκβάλοις τὴν ἔνθεσιν.
[405] ᾄσαιμι γὰρ τότε ἂν μόνον,
'πῖνε πῖν' ἐπὶ συμφοραῖς.'

τὸν Ἰουλίου τ' ἂν οἶομαι γέροντα πυροπίπην
ἠσθέντ' ἠηπαιωνίσαι καὶ βακχέβακχον ᾄσαι.

Παφλαγ.

οὔτοί μ' ὑπερβαλεῖσθ' ἀναιδεία μὰ τὸν Ποσειδῶ,

[410] ἢ μή ποτ' ἀγοραίου Διὸς σπλάλχνοισι παραγενοίμην.

Ἄλλαντοπώλης

ἔγωγε νῆ τοὺς κονδύλους οὓς πολλὰ δὴ ἔπι πολλοῖς
ἤνεσχόμην ἐκ παιδίων, μαχαιρίδων τε πληγὰς,
ὑπερβαλεῖσθαί σ' οἶομαι τούτοισιν, ἢ μάτην γ' ἂν
ἀπομαγδαλιάς σιτούμενος τοσοῦτος ἐκτραφείην.

Παφλαγ.

ἀπομαγδαλιάς ὥσπερ κύων; ὦ παμπόνηρε πῶς οὖν
κυνὸς βορὰν σιτούμενος μαχεῖ σὺ κυνοκεφάλῳ;

Ἄλλαντοπώλης

καὶ νῆ Δί' ἄλλα γ' ἐστὶ μου κόβαλα παιδὸς ὄντος.
ἐξηπάτων γὰρ τοὺς μαγείρους ἐπιλέγων τοιαυτί·
'σκέψασθε παῖδες· οὐχ ὀρᾶθ'; ὥρα νέα, χελιδῶν.'

[420] οἱ δ' ἔβλεπον, κάγῳ ἔν τοσοῦτῳ τῶν κρεῶν ἔκλεπτον.

Δημοσθένης

ὦ δεξιότατον κρέας σοφῶς γε προῦνοήσω·
ὥσπερ ἀκαλήφας ἐσθίων πρὸ χελιδόνων ἔκλεπτες.

Ἄλλαντοπώλης

καὶ ταῦτα δρῶν ἐλάνθανόν γ'· εἰ δ' οὖν ἴδοι τις αὐτῶν,
ἀποκρυπτόμενος ἐς τὴν κοχῶνα τοὺς θεοὺς ἀπώμνυν·
[425] ὥστ' εἶπ' ἀνὴρ τῶν ῥητόρων ἰδὼν με τοῦτο δρῶντα·
'οὐκ ἔσθ' ὅπως ὁ παῖς ὅδ' οὐ τὸν δῆμον ἐπιτροπεύσει.'

Δημοσθένης

εὖ γε ξυνέβαλεν αὐτ'· ἀτὰρ δῆλόν γ' ἀφ' οὗ ξυνέγνω·
ὅτι ἡ πῶρκεις θ' ἠρπακῶς καὶ κρέας ὁ πρωκτὸς εἶχεν.

Παφλαγ.

ἔγῳ σε παύσω τοῦ θράσους, οἶμαι δὲ μᾶλλον ἄμφω.
[430] ἔξειμι γὰρ σοι λαμπρὸς ἦδη καὶ μέγας καθιείς,
ὁμοῦ ταραττων τὴν τε γῆν καὶ τὴν θάλατταν εἰκῆ.

Ἄλλαντοπώλης

ἔγῳ δὲ συστειλάς γε τοὺς ἀλλᾶντας εἶτ' ἀφήσω

κατὰ κῦμ' ἐμαυτὸν οὖριον, κλάειν σε μακρὰ κελεύσας.

Δημοσθένης

κᾶγωγ', ἐάν τι παραχαλᾶ, τὴν ἀντλίαν φυλάξω.

Παφλαγ.

οὔτοι μὰ τὴν Δήμητρα καταπροίξει τάλαντα πολλὰ κλέψας Ἀθηναίων.

Δημοσθένης

ἄθρει καὶ τοῦ ποδὸς παρίει·
ὡς οὔτος ἤδη καικίας καὶ συκοφαντίας πνεῖ.

Ἄλλαντοπώλης

σὲ δ' ἐκ Ποτειδαίας ἔχοντ' εὖ οἶδα δέκα τάλαντα.

Παφλαγ.

τί δῆτα; βούλει τῶν ταλάντων ἓν λαβῶν σιωπᾶν;

Δημοσθένης

ἀνὴρ ἂν ἠδέως λάβοι. τοὺς τερθρίους παρίει·
τὸ πνεῦμ' ἔλαττον γίγνεται.

Παφλαγ.

φεύξει γραφὰς . . .
ἑκατονταλάντους τέτταρας.

Ἄλλαντοπώλης

σὺ δ' ἀστρατείας γ' εἴκοσιν,
κλοπῆς δὲ πλεῖν ἢ χιλίας.

Παφλαγ.

ἐκ τῶν ἀλιτηρίων σέ φημι
γεγονέναι τῶν τῆς θεοῦ.

Ἄλλαντοπώλης

τὸν πάππον εἶναί φημί σου
τῶν δορυφόρων --

Παφλαγ.

ποιῶν; φράσον.

Ἄλλαντοπώλης

τῶν Βυρσίνης τῆς Ἰππίου.

Παφλαγ.

κόβαλος εἶ.

Ἄλλαντοπώλης

πανοῦργος εἶ.

Χορός

παῖ ἀνδρικῶς.

Παφλαγ.

ἰοῦ ἰοῦ,
τύπτουσί μ' οἱ ξυνωμόται.

Χορός

παῖ αὐτὸν ἀνδρειότατα, καὶ
γάστριζε καὶ τοῖς ἐντέροις
καὶ τοῖς κόλοις,
χῶπως κολᾶ τὸν ἄνδρα.

[455]

Χορός

ὦ γεννικώτατον κρέας ψυχὴν τ' ἄριστε πάντων,
καὶ τῇ πόλει σωτὴρ φανεῖς ἡμῖν τε τοῖς πολίταις,
ὡς εὔ τὸν ἄνδρα ποικίλως θ' ὑπῆλθες ἐν λόγοισιν.
πῶς ἂν σ' ἐπαινέσαιμεν οὕτως ὥσπερ ἠδόμεσθα;

[460]

Cavaleiros – agon II (vv. 756-941)

Χορός

νῦν δὴ σε πάντα δεῖ κάλων ἐξιέναι σεαυτοῦ,
καὶ λῆμα θούριον φορεῖν καὶ λόγους ἀφύκτους
ὅτοισι τόνδ' ὑπερβαλεῖ. ποικίλος γὰρ ἀνὴρ
κάκ τῶν ἀμηχάνων πόρους εὐμήχανος πορίζειν.
[760] πρὸς ταῦθ' ὅπως ἔξει πολὺς καὶ λαμπρὸς ἐς τὸν ἄνδρα.

ἀλλὰ φυλάττου καὶ πρὶν ἐκεῖνον προσκεῖσθαί σοι πρότερος σὺ
τοὺς δελφῖνας μετεωρίζου καὶ τὴν ἄκατον παραβάλλου.

Παφλαγ.

τῇ μὲν δεσποίνῃ Ἀθηναίᾳ τῇ τῆς πόλεως μεδεούσῃ
εὐχομαι, εἰ μὲν περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων γεγένημαι
[765] βέλτιστος ἀνὴρ μετὰ Λυσικλέα καὶ Κύνναν καὶ Σαλαβακχῶ,

ὥσπερ νυνὶ μηδὲν δράσας δειπνεῖν ἐν πρυτανείῳ·
εἰ δέ σε μισῶ καὶ μὴ περὶ σοῦ μάχομαι μόνος ἀντιβεβηκώς,
ἀπολοίμην καὶ διαπρισθείην κατατμηθεῖν τε λέπαδνα.

Ἄλλαντοπώλης

[770] κᾶγωγ' ὦ Δῆμ', εἰ μὴ σε φιλῶ καὶ μὴ στέργω, κατατμηθεῖς
ἐφοίμην ἐν περικομματίοις· κεῖ μὴ τούτοισι πέποιθας,
ἐπὶ ταυτησὶ κατακνησθείην ἐν μυττωτῶ μετὰ τυροῦ,
καὶ τῇ κρεάγρα τῶν ὀρχιπέδων ἐλκοίμην ἐς Κεραμεικόν.

Παφλαγ.

[775] καὶ πῶς ἂν ἐμοῦ μᾶλλον σε φιλῶν ὦ Δῆμε γένοιτο πολίτης;
ὅς πρῶτα μὲν ἠνίκ' ἐβούλευον σοὶ χρήματα πλεῖστ' ἀπέδειξα
ἐν τῷ κοινῷ, τοὺς μὲν στρεβλῶν τοὺς δ' ἄγχων τοὺς δὲ μεταιτῶν,
οὐ φροντίζων τῶν ἰδιωτῶν οὐδενός, εἰ σοὶ χαριοίμην.

Ἄλλαντοπώλης

[780] τοῦτο μὲν ὦ Δῆμ' οὐδὲν σεμνόν· κᾶγὼ γὰρ τοῦτό σε δράσω.
ἀρπάζων γὰρ τοὺς ἄρτους σοὶ τοὺς ἀλλοτρίους παραθήσω.
ὥς δ' οὐχὶ φιλεῖ σ' οὐδ' ἔστ' εὖνους, τοῦτ' αὐτό σε πρῶτα διδάξω,
ἀλλ' ἢ διὰ τοῦτ' αὖθ' ὀτιή σου τῆς ἀνθρακιάς ἀπολαύει.
σὲ γάρ, ὅς Μήδοισι διεξιφίσω περὶ τῆς χώρας Μαραθῶνι,
καὶ νικήσας ἡμῖν μεγάλως ἐγγλωττοτυπεῖν παρέδωκας,
ἐπὶ ταῖσι πέτραις οὐ φροντίζει σκληρῶς σε καθήμενον οὕτως,
οὐχ ὥσπερ ἐγὼ ῥαψάμενός σοι τουτὶ φέρω. ἀλλ' ἐπαναίρου,
[785] κᾶτα καθίζου μαλακῶς, ἵνα μὴ τρίβης τὴν ἐν Σαλαμῖνι.

Δῆμος

ἄνθρωπε τίς εἶ; μῶν ἔκγονος εἶ τῶν Ἀρμοδίου τις ἐκείνων;
τοῦτό γέ τοί σου τοῦργον ἀληθῶς γενναῖον καὶ φιλόδημον.

Παφλαγ.

ὥς ἀπὸ μικρῶν εὖνους αὐτῷ θωπευματίων γεγένησαι.

Ἄλλαντοπώλης

καὶ σὺ γὰρ αὐτὸν πολὺ μικροτέροις τούτων δελεάσμασιν εἴλες.

Παφλαγ.

καὶ μὴν εἴ ποῦ τις ἀνὴρ ἐφάνη τῷ δήμῳ μᾶλλον ἀμύνων

ἢ μᾶλλον ἐμοῦ σε φιλῶν, ἐθέλω περὶ τῆς κεφαλῆς περιδόσθαι.

Ἄλλαντοπώλης

καὶ πῶς σὺ φιλεῖς, ὅς τοῦτον ὄρων οἰκοῦντ' ἐν ταῖς φιδάκναισι
καὶ γυπαρίοις καὶ πυργιδίοις ἔτος ὄγδοον οὐκ ἐλεαίρεις,
[795] ἀλλὰ καθεύξας αὐτὸν βλίπτεις; Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος
τὴν εἰρήνην ἐξεσκέδασας, τὰς πρεσβείας τ' ἀπελάυνεις
ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπυγίζων, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται.

Παφλαγ.

ἵνα γ' Ἑλλήνων ἄρξῃ πάντων. ἔστι γὰρ ἐν τοῖς λογίοισιν
ὡς τοῦτον δεῖ ποτ' ἐν Ἀρκαδίᾳ πεντώβολον ἠλιάσασθαι,
ἦν ἀναμείνη πάντως δ' αὐτὸν θρέψω γ' ὦ καὶ θεραπεύσω,
[800] ἐξευρίσκων εὖ καὶ μιαρῶς ὁπόθεν τὸ τριώβολον ἔξει.

Ἄλλαντοπώλης

οὐχ ἵνα γ' ἄρξῃ μὰ Δί' Ἀρκαδίας προνοούμενος, ἀλλ' ἵνα μᾶλλον
σὺ μὲν ἀρπάξης καὶ δωροδοκῆς παρὰ τῶν πόλεων, ὁ δὲ δῆμος
ὑπὸ τοῦ πολέμου καὶ τῆς ὀμίχλης ἅ πανουργεῖς μὴ καθορᾷ σου,
[805] ἀλλ' ὑπ' ἀνάγκης ἅμα καὶ χρείας καὶ μισθοῦ πρὸς σε κεχήνη.
εἰ δέ ποτ' εἰς ἀγρὸν οὗτος ἀπελθὼν εἰρηναῖος διατρίψῃ,
καὶ χῆδρα φαγὼν ἀναθαρρήσῃ καὶ στεμφύλῳ ἐς λόγον ἔλθῃ,
γνώσεται οἴων ἀγαθῶν αὐτὸν τῇ μισθοφορᾷ παρεκόπτου·
εἴθ' ἤξει σοι δριμύς ἄγροικος κατὰ σοῦ τὴν ψῆφον ἰχνεύων.
ἅ σὺ γινώσκων τόνδ' ἐξαπατᾷς καὶ ὄνειροπολεῖς περὶ αὐτοῦ.

Παφλαγ.

οὔκουν δεινὸν ταυτί σε λέγειν δῆτ' ἔστ' ἐμὲ καὶ διαβάλλειν

πρὸς Ἀθηναίους καὶ τὸν δῆμον, πεπειηκότα πλείονα χρηστὰ
νῆ τὴν Δήμητρα Θεμιστοκλέους πολλῶ περὶ τὴν πόλιν ἤδη;

Ἄλλαντοπώλης

ὦ πόλις Ἄργους κλύεθ' οἷα λέγει. σὺ Θεμιστοκλεῖ ἀντιφερίζεις;
ὅς ἐποίησεν τὴν πόλιν ἡμῶν μεστήν εύρων ἐπιχειλῆ,
[815] καὶ πρὸς τούτοις ἀριστώσῃ τὸν Πειραιᾶ προσέμαξεν,
ἀφελών τ' οὐδέν τῶν ἀρχαίων ἰχθυῶν καινοῦς παρέθηκεν·
σὺ δ' Ἀθηναίους ἐζήτησας μικροπολίτας ἀποφῆναι
διατειχίζων καὶ χρησιμωδῶν, ὁ Θεμιστοκλεῖ ἀντιφερίζων.
κάκεϊνος μὲν φεύγει τὴν γῆν σὺ δ' Ἀχιλλείων ἀπομάττει.

Παφλαγ.

οὔκουν ταυτὶ δεινὸν ἀκούειν ὦ Δῆμ' ἐστίν μ' ὑπὸ τούτου,
ὅτιή σε φιλω;

Δῆμος

παῦ παῦ, οὔτος, καὶ μὴ σκέρβολλε πονηρά.
πολλοῦ δὲ πολύν με χρόνον καὶ νῦν ἐλελήθης ἐγκρυφιάζων.

Ἄλλαντοπώλης

μιαρώτατος, ὦ Δημακίδιον, καὶ πλεῖστα πανοῦργα δεδρακώς,
ὀπόταν χασμᾶ, καὶ τοὺς καυλοὺς
[825] τῶν εὐθυνῶν ἐκκαυλίζων
καταβροχθίζει, κάμφοῖν χειροῖν
μυστιλᾶται τῶν δημοσίων.

Παφλαγ.

οὐ χαιρήσεις, ἀλλὰ σε κλέπτουθ'
αἰρήσω γ' ὦ τρεῖς μυριάδας.

Ἄλλαντοπώλης

τί θαλαττοκοπεῖς καὶ πλατυγίζεις,
μιαρώτατος ὢν περὶ τὸν δῆμον
τὸν Ἀθηναίων; καὶ σ' ἐπιδείξω
νῆ τὴν Δήμητρ', ἢ μὴ ζώην,
δωροδοκήσαντ' ἐκ Μυτιλήνης

[835] πλεῖν ἢ μνᾶς τετταράκοντα.

Χορός

ὦ πᾶσιν ἀνθρώποις φανείς μέγιστον ὠφέλημα,
 ζηλῶ σε τῆς εὐγλωττίας. εἰ γὰρ ὦδ' ἐποίσεις,
 μέγιστος Ἑλλήνων ἔσει, καὶ μόνος καθέξεις
 τὰν τῆ πόλει τῶν ξυμμάχων τ' ἄρξεις ἔχων τρίαιναν,
 [840] ἢ πολλὰ χρήματ' ἐργάσει σείων τε καὶ ταράττων

καὶ μὴ μεθῆς τὸν ἄνδρ', ἐπειδὴ σοι λαβὴν δέδωκεν·
 κατεργάσει γὰρ ῥαδίως πλευρὰς ἔχων τοιαύτας.

Παφλαγ.

οὐκ ὦγαθοὶ ταῦτ' ἐστὶ πω ταύτη μὰ τὸν Ποσειδῶ.
 ἐμοὶ γάρ ἐστ' εἰργασμένον τοιοῦτον ἔργον ὥστε
 [845] ἀπαξάπαντας τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐπιστομίζειν,
 ἕως ἂν ἦ τῶν ἀσπίδων τῶν ἐκ Πύλου τι λοιπόν.

Ἄλλαντοπώλης

ἐπίσχες ἐν ταῖς ἀσπίσιν· λαβὴν γὰρ ἐνδέδωκας.
 οὐ γάρ σ' ἐχρῆν, εἴπερ φιλεῖς τὸν δῆμον, ἐκ προνοίας
 ταύτας ἔαν αὐτοῖσι τοῖς πόρπαξιν ἀνατεθῆναι.
 [850] ἀλλ' ἐστὶ τοῦτ' ὦ Δῆμε μηχανήμ', ἵν' ἦν σὺ βούλη
 τὸν ἄνδρα κολάσαι τουτονί, σοὶ τοῦτο μὴ κ' γένηται.
 ὄρᾳς γὰρ αὐτῷ στίφος οἶόν ἐστι βυρσοπωλῶν
 νεανιῶν· τούτους δὲ περιοικοῦσι μελιτοπῶλαι
 καὶ τυροπῶλαι· τοῦτο δ' εἰς ἓν ἐστι συγκεκυφός,
 [855] ὥστ' εἰ σὺ βριμήσαιο καὶ βλέψειας ὄστρακίνδα,
 νύκτωρ καθαρπάσαντες ἂν τὰς ἀσπίδας θέοντες
 τὰς ἐσβολὰς τῶν ἀλφίτων ἂν καταλάβοιεν ἡμῶν.

Δῆμος

οἴμοι τάλας· ἔχουσι γὰρ πόρπακας; ὦ πόνηρε
 ὅσον με παρεκόπτου χρόνον τοιαῦτα κρουσιδημῶν.

Παφλαγ.

ὦ δαιμόνιε μὴ τοῦ λέγοντος ἴσθι, μηδ' οἰθηῆς
 ἐμοῦ ποθ' εὐρήσειν φίλον βελτίον· ὅστις εἷς ὢν

ἔπαυσα τοὺς ξυνωμότας, καί μ' οὐ λέληθεν οὐδὲν
ἐν τῇ πόλει ξυνιστάμενον, ἀλλ' εὐθέως κέκραγα.

Ἄλλαντοπώλης

[865] ὅπερ γὰρ οἱ τὰς ἐγχέλεις θηρώμενοι πέπονθας.
ὅταν μὲν ἡ λίμνη καταστῆ, λαμβάνουσιν οὐδέν·
ἐὰν δ' ἄνω τε καὶ κάτω τὸν βόρβορον κυκῶσιν,
αἰροῦσι· καὶ σὺ λαμβάνεις, ἦν τὴν πόλιν ταραττής.
ἐν δ' εἶπέ μοι τοσουτονί· σκύτη τοσαῦτα πωλῶν
[870] ἔδωκας ἤδη τουτῶι κάττυμα παρὰ σεαυτοῦ
ταῖς ἐμβάσιν φάσκων φιλεῖν;

Δῆμος

οὐ δῆτα μὰ τὸν Ἀπόλλω.

Ἄλλαντοπώλης

ἔγνωκας οὖν δῆτ' αὐτὸν οἶός ἐστιν; ἀλλ' ἐγώ σοι
ζεῦγος πριάμενος ἐμβάδων τουτὶ φορεῖν δίδωμι.

Δῆμος

κρίνω σ' ὅσων ἐγῶδα περὶ τὸν δῆμον ἄνδρ' ἄριστον
εὐνούστατόν τε τῇ πόλει καὶ τοῖσι δακτύλοισιν.

Παφλαγ.

οὐ δεινὸν οὖν δῆτ' ἐμβάδας τοσουτονὶ δύνασθαι,
ἐμοῦ δὲ μὴ μνείαν ἔχειν ὅσων πέπονθας; ὅστις
ἔπαυσα τοὺς βινουμένους, τὸν Γρύττον ἐξαλείψας.

Ἄλλαντοπώλης

[880] οὐκ οὖν σε δῆτα ταῦτα δεινὸν ἐστὶ προκτοτηρεῖν
παῦσαί τε τοὺς βινουμένους; κοῦκ ἔσθ' ὅπως ἐκείνους
οὐχὶ φθονῶν ἔπαυσας, ἵνα μὴ ῥήτορες γένωνται.
τονδὶ δ' ὄρων ἄνευ χιτῶνος ὄντα τηλικούτον
οὐπόποτ' ἀμφιμασχάλου τὸν Δῆμον ἠξίωσας

χειμῶνος ὄντος· ἀλλ' ἐγὼ σοι τουτονὶ δίδωμι.

Δῆμος
[885] τοιουτονὶ Θεμιστοκλῆς οὐπώποτ' ἐπενόησεν.
καίτοι σοφὸν κάκεϊν' ὁ Πειραιεύς· ἔμοιγε μέντοι
οὐ μείζον εἶναι φαίνεται' ἐξεύρημα τοῦ χιτῶνος.

Παφλαγ.
οἴμοι τάλας οἴοις πιθηκισμοῖς με περιελαύνεις.

Ἄλλαντοπώλης
οὔκ, ἀλλ' ὅπερ πίνων ἀνὴρ πέπονθ' ὅταν χεσεῖη,
τοῖσιν τρόποις τοῖς σοῖσιν ὥσπερ βλαυτίοισι χρῶμαι.

Παφλαγ.
ἀλλ' οὐχ ὑπερβαλεῖ με θωπείαις· ἐγὼ γὰρ αὐτὸν
προσαμφιῶ τοδί· σὺ δ' οἴμωζ' ὦ πόνηρ'.

Δῆμος
οὐκ ἐς κόρακας ἀποφθερεῖ βύρσης κάκιστον ὄζων;
ἰαιβοῖ.

Ἄλλαντοπώλης
καὶ τοῦτό <γ> ἐπίτηδές σε περιήμπεσχ', ἵνα σ' ἀποπνίξῃ·
καὶ πρότερον ἐπεβούλευσέ σοι. τὸν καυλὸν οἶσθ' ἐκείνον
τοῦ σιλφίου τὸν ἄξιον γενόμενον;
[895]

Δῆμος
οἶδα μέντοι.

Ἄλλαντοπώλης
ἐπίτηδες οὔτος αὐτὸν ἔσπευδ' ἄξιον γενέσθαι,
ἴν' ἐσθιοῖτ' ὠνούμενοι, κᾶπειτ' ἐν ἡλιαίᾳ
βδέοντες ἀλλήλους ἀποκτείνειαν οἱ δικασταί.

Δῆμος
νῆ τὸν Ποσειδῶ καὶ πρὸς ἐμὲ τοῦτ' εἶπ' ἀνὴρ Κόπρειος.

Ἄλλαντοπώλης
οὐ γὰρ τόθ' ὑμεῖς βδεόμενοι δήπου ἔγενεσθε πυρροί;

Δῆμος
καὶ νῆ Δί' ἦν γε τοῦτο Πυρράνδρου τὸ μηχανήμα.

Παφλαγ.
οἴοισί μ' ὦ πανοῦργε βωμολοχεύμασιν τaráττεις.

Ἄλλαντοπώλης
ἢ γὰρ θεός μ' ἐκέλευσε νικῆσαί σ' ἀλαζονείαις.

Παφλαγ.
[905] ἄλλ' οὐχὶ νικήσεις. ἐγὼ γὰρ φημί σοι παρέξειν
ὦ Δῆμε μηδὲν δρῶντι μισθοῦ τρύβλιον ροφήσαι.

Ἄλλαντοπώλης
ἐγὼ δὲ κυλίχνιον γέ σοι καὶ φάρμακον δίδωμι
τὰν τοῖσιν ἀντικνημίοις ἐλκύδρια περιαλείφειν.

Παφλαγ.
ἐγὼ δὲ τὰς πολιὰς γέ σου κλέγων νέον ποιήσω.

Ἄλλαντοπώλης
ἰδοῦ δέχου κέρκον λαγῶ τῶφθαλμιδίῳ περιψηῆν.

Παφλαγ.
ἀπομυξάμενος ὦ Δῆμέ μου πρὸς τὴν κεφαλὴν ἀποψῶ.

Ἄλλαντοπώλης
ἐμοῦ μὲν οὔν.

Παφλαγ. ἐμοῦ μὲν οὔν.
ἐγὼ σε ποιήσω τριηραρχεῖν
ἀναλίσκοντα τῶν
[915] σαυτοῦ, παλαιὰν ναῦν ἔχοντ',
εἰς ἣν ἀναλῶν οὐκ ἐφέξεις
οὐδὲ ναυπηγούμενος·
διαμηχανήσομαί θ' ὅπως
ἂν ἰστίον σαπρὸν λάβης.

Ἄλλαντοπώλης
[920] ἀνὴρ παφλάζει, παῦε παῦ,
ὑπερζέων· ὑφελκτέον
τῶν δαδίων ἀπαρυστέον
τε τῶν ἀπειλῶν ταυτηί.

Παφλαγ.
[925] δώσεις ἐμοὶ καλὴν δίκην
ἰπούμενος ταῖς ἐσφοραῖς.
ἐγὼ γὰρ ἐς τοὺς πλουσίους

σπεύσω σ' ὅπως ἂν ἐγγραφῆς.

Ἄλλαντοπώλης

ἔγώ δ' ἀπειλήσω μὲν οὐδέν,
 εὐχομαι δέ σοι ταδί·
 τὸ μὲν τάγηνον τευθίδων
 [930] ἐφεστάναι σίζον· σὲ δὲ
 γνώμην ἐρεῖν μέλλοντα περὶ
 Μιλησίων καὶ κερδανεῖν
 τάλαντον, ἣν κατεργάσῃ,
 σπεύδειν ὅπως τῶν τευθίδων
 [935] ἐμπλήμενος φθαίης ἔτ' εἰς
 ἐκκλησίαν ἐλθών· ἔπειτα
 πρὶν φαγεῖν ἀνὴρ μεθήκοι,
 καὶ σὺ τὸ τάλαντον λαβεῖν
 βουλόμενος ἐσθίων
 [940] ἐναποπνιγείης.

Χορός

εὖ γε νῆ τὸν Δία καὶ τὸν Ἄπόλλω καὶ τὴν Δήμητρα.

Nuvenis – agon I (vv. 949-1104)

Χορός νῦν δείξετον τῶ πισύνω
 τοῖς περιδεξίοισι
 λόγοισι καὶ φροντίσι καὶ
 γνωμοτύποις μερίμναις,
 ὀπότερος αὐτοῖν λέγων ἀμείνων
 φανήσεται. νῦν γὰρ ἅπας
 [955] ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται σοφίας,
 ἧς πέρι τοῖς ἔμοῖς φίλοις
 ἔστιν ἄγων μέγιστος.

ἀλλ' ὦ πολλοῖς τοὺς πρεσβυτέρους ἤθεσι χρηστοῖς στεφανώσας,
 ῥῆξον φωνὴν ἣτινι χαίρεις, καὶ τὴν σαυτοῦ φύσιν εἰπέ.

Δίκαιος Λόγος

λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδείαν ὡς διέκειτο,
 ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἦνθουν καὶ σωφροσύνη ἕνεόμιστο.
 πρῶτον μὲν ἔδει παιδὸς φωνὴν γρύξαντος μηδὲν ἀκοῦσαι
 εἶτα βαδίζειν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς εὐτάκτως ἐς κιθαριστοῦ
 τοὺς κωμήτας γυμνοὺς ἀθρόους, κεῖ κριμνώδη κατανεῖφοι.
 [966] εἶτ' αὖ προμαθεῖν ἄσμι' ἐδίδασκεν τῶ μηρῶ μὴ ξυνέχοντας,
 ἢ Παιλλάδα περσέπολιν δεινὰν ἢ Τηλέπορον τι βόαμα,
 ἐντειναμένους τὴν ἀρμονίαν, ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν.
 εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψαιεν τινα καμπήν,
 οἷας οἱ νῦν τὰς κατὰ Φρυγίαν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους,
 ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων.
 ἐν παιδοτρίβου δὲ καθίζοντας τὸν μηρὸν ἔδει προβαλέσθαι
 τοὺς παῖδας, ὅπως τοῖς ἔξωθεν μηδὲν δείξειαν ἀπηνές·
 [975] εἶτ' αὖ πάλιν αὐθις ἀνιστάμενον συμψηῆσαι, καὶ προνοεῖσθαι
 εἶδωλον τοῖσιν ἐρασταῖσιν τῆς ἥβης μὴ καταλείπειν.
 ἠλείψατο δ' ἂν τοῦμφαλοῦ οὐδεὶς παῖς ὑπένερθεν τότ' ἂν, ὥστε
 τοῖς αἰδοίοισι δρόσος καὶ χνοῦς ὡσπερ μήλοισιν ἐπήνθει·
 οὐδ' ἂν μαλακὴν φυρασάμενος τὴν φωνὴν πρὸς τὸν ἐραστήν
 [980] αὐτὸς ἑαυτὸν προαγαγεύων τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐβάδιζεν,
 οὐδ' ἀνελέσθαι δειπνοῦντ' ἐξῆν καὶ κεφάλαιον ῥαφανίδος,
 οὐδ' ἀννηθον τῶν πρεσβυτέρων ἀρπάζειν οὐδὲ σέλιον,
 οὐδ' ὀψοφαγεῖν οὐδὲ κιχλίζειν οὐδ' ἴσχειν τῶ πόδ' ἐναλλάξ.

Ἄδικος Λόγος

[985] ἀρχαῖά γε καὶ Διιπολιώδη καὶ τεττίγων ἀνάμεστα
 καὶ Κηκείδου καὶ Βουφονίων.

Δίκαιος Λόγος

ἀλλ' οὖν ταῦτ' ἐστὶν ἐκεῖνα,
 ἐξ ὧν ἄνδρας Μαραθωνομάχας ἡμῆ παιδεύσεις ἔθρεψεν.
 οὐ δὲ τοὺς νῦν εὐθύς ἐν ἱματίοισι διδάσκεις ἐντετυλίχθαι
 ὥστε μ' ἀπάγχεσθ', ὅταν ὀρχεῖσθαι Παναθηναίοις δέον αὐτοῦς
 τὴν ἀσπίδα τῆς κωλῆς προέχων ἀμελῆ τῆς Τριτογενείας.

- [990] πρὸς ταῦτ' ὦ μειράκιον θαρρῶν ἐμὲ τὸν κρείττω λόγον αἰροῦ·
 κάπιστήσῃ μισεῖν ἀγορὰν καὶ βαλανείων ἀπέχεσθαι,
 καὶ τοῖς αἰσχροῖς αἰσχύνεσθαι, κἂν σκώπτῃ τίς σε φλέγεσθαι·
 καὶ τῶν θάκων τοῖς πρεσβυτέροις ὑπανίστασθαι προσιοῦσιν,
 καὶ μὴ περὶ τοὺς σαυτοῦ γονέας σκαιουργεῖν, ἄλλο τε μηδὲν
 [995] αἰσχρὸν ποιεῖν, ὅτι τῆς αἰδοῦς μέλλεις τᾶγα λμ' ἀναπλάττειν·
 μηδ' εἰς ὀρχηστρίδος εἰσάττειν, ἵνα μὴ πρὸς ταῦτα κεχηνῶς
 μήλω βληθεῖς ὑπὸ πορνιδίου τῆς εὐκλείας ἀποθραυσθῆς·
 μηδ' ἀντειπεῖν τῷ πατρὶ μηδέν, μηδ' Ἴαπετὸν καλέσαντα
 μνησικακῆσαι τὴν ἡλικίαν ἐξ ἧς ἐνεοττοτροφῆθης.

᾽Αδίκος Λόγος

εἰ ταῦτ' ὦ μειράκιον πείσει τούτῳ, νῆ τὸν Διόνυσον
 τοῖς Ἴπποκράτους υἱέσιν εἴξεις καὶ σε καλοῦσι βλιτομάμμαν.

Δίκαιος Λόγος

- ἀλλ' οὖν λιπαρός γε καὶ εὐανθῆς ἐν γυμνασίοις διατρίψεις,
 οὐ στωμύλλων κατὰ τὴν ἀγορὰν τριβολεκτράπελ' οἷάπερ οἱ νῦν,
 οὐδ' ἐλκόμενος περὶ πραγματίου γλισχραντιλογεξεπιτρίπτου·
 [1005] ἀλλ' εἰς Ἀκαδήμειαν κατιῶν ὑπὸ ταῖς μορίαις ἀποθρέξει
 στεφανωσάμενος καλάμῳ λευκῷ μετὰ σῶφρονος ἡλικιώτου,
 μίλακος ὄζων καὶ ἀπραγμοσύνης καὶ λεύκης φυλλοβολούσης,
 ἦρος ἐν ὥρᾳ χαίρων, ὅποταν πλάτανος πετελέα ψιθυρίζῃ.
 ἦν ταῦτα ποιῆς ἀγῶ φράζω,
 [1010] καὶ πρὸς τούτοις προσέχῃς τὸν νοῦν,
 ἔξεις ἀεὶ
 στῆθος λιπαρόν, χροιάν λαμπράν,
 ὦμους μεγάλους, γλῶτταν βαιάν,
 πυγὴν μεγάλην, πόσθην μικράν.
 [1015] ἦν δ' ἄπερ οἱ νῦν ἐπιτηδεύῃς,
 πρῶτα μὲν ἔξεις
 χροιάν ὠχράν, ὦμους μικρούς,
 στῆθος λεπτόν, γλῶτταν μεγάλην,
 πυγὴν μικράν, κωλῆν μεγάλην,
 ψήφισμα μακρόν, καὶ σ' ἀναπείσει
 [1020] τὸ μὲν αἰσχρὸν ἅπαν καλὸν ἡγεῖσθαι,
 τὸ καλὸν δ' αἰσχρόν·
 καὶ πρὸς τούτοις τῆς Ἀντιμάχου
 [1023] καταπυγοσύνης ἀναπλήσει.

Χορός

ὦ καλλίπυργον σοφίαν
 κλεινοτάτην ἐπασκῶν,
 ὡς ἠδύ σου τοῖσι λόγοις
 σῶφρον ἔπεστιν ἄνθος.
 εὐδαίμονες δ' ἦσαν ἄρ' οἱ
 ζῶντες τότε ἐπὶ τῶν προτέρων·
 πρὸς τάδε σ' ὦ κομποπρεπῆ μοῦσαν ἔχων,
 δεῖ σε λέγειν τι καινόν, ὡς
 ἠὺδοκίμηκεν ἀνὴρ.

[1031]

[1035]

δεινῶν δέ σοι βουλευμάτων ἔοικε δεῖν πρὸς αὐτόν,
 εἶπερ τὸν ἄνδρ' ὑπερβαλεῖ καὶ μὴ γέλωτ' ὀφλήσεις.

ἝΑδικος Λόγος

καὶ μὴν πάλαι γ' ἐπνιγόμεν τὰ σπλάγχνα κάπεθύμουν
 ἅπαντα ταῦτ' ἐναντίαις γνώμασι συνταράξαι.
 ἐγὼ γὰρ ἤττων μὲν λόγος δι' αὐτὸ τοῦτ' ἐκλήθην
 ἐν τοῖσι φροντισταῖσιν, ὅτι πρῶτιστος ἐπενόησα
 τοῖσιν νόμοις καὶ ταῖς δίκαις τάναντί' ἀντιλέξαι.
 καὶ τοῦτο πλεῖν ἢ μυρίων ἔστ' ἄξιον στατήρων,
 αἰρούμενον τοὺς ἤττονας λόγους ἔπειτα νικᾶν.
 σκέψαι δὲ τὴν παιδευσιν ἢ πέποιθεν ὡς ἐλέγξω,
 ὅστις σε θερμῶ φησι λοῦσθαι πρῶτον οὐκ ἐάσειν.
 καίτοι τίνα γνώμην ἔχων ψέγεις τὰ θερμὰ λουτρά;

[1040]

[1045]

Δίκαιος Λόγος

ὀτιῆ κάκιστόν ἐστι καὶ δειλὸν ποιεῖ τὸν ἄνδρα.

ἝΑδικος Λόγος

ἐπίσχες· εὐθύς γὰρ σ' ἔχω μέσον λαβῶν ἄφυκτον.
 καί μοι φράσον, τῶν τοῦ Διὸς παιδῶν τίν' ἄνδρ' ἄριστον
 ψυχὴν νομίζεις, εἶπέ, καὶ πλείστους πόνους πονῆσαι.

Δίκαιος Λόγος

ἐγὼ μὲν οὐδέν' Ἑρακλέους βελτίον' ἄνδρα κρίνω.

ἝΑδικος Λόγος

ποῦ ψυχρὰ δῆτα πώποτ' εἶδες Ἑράκλεια λουτρά;
 καίτοι τίς ἀνδρειότερος ἦν;

Δίκαιος Λόγος

ταῦτ' ἐστὶ ταῦτ' ἐκεῖνα,
 ἃ τῶν νεανίσκων ἀεὶ δι' ἡμέρας λαλούντων
 πληρὲς τὸ βαλανεῖον ποιεῖ, κενὰς δὲ τὰς παλαιίστρας.

Ἄδικος Λόγος

[1060]

εἶτ' ἐν ἀγορᾷ τὴν διατριβὴν ψέγεις· ἐγὼ δ' ἐπαινῶ.
εἰ γὰρ πονηρὸν ἦν, Ὀμηρος οὐδέποτ' ἂν ἐποίει
τὸν Νέστορ' ἀγορητὴν ἂν οὐδὲ τοὺς σοφοὺς ἅπαντας.
ἄνειμι δῆτ' ἐντεῦθεν ἐς τὴν γλῶτταν, ἦν ὁδὶ μὲν
οὐ φησι χρῆναι τοὺς νέους ἀσκεῖν, ἐγὼ δέ φημι.
καὶ σωφρονεῖν αὐ φησι χρῆναι· δύο κακῶ μεγίστω.
ἐπεὶ σὺ διὰ τὸ σωφρονεῖν τῷ πρόποτ' εἶδες ἦδη
ἀγαθὰν τι γενόμενον, φράσον, καὶ μ' ἐξέλεγξον εἰπών.

Δίκαιος Λόγος

πολλοῖς. ὁ γοῦν Πηλεὺς ἔλαβε διὰ τοῦτο τὴν μάχαιραν.

Ἄδικος Λόγος

[1065]

μάχαιραν; ἀστεῖόν γε κέρδος ἔλαβεν ὁ κακοδαίμων.
Ἐπέρβολος δ' οὐκ τῶν λύχνων πλεῖν ἢ τάλαντα πολλὰ
εἴληφε διὰ πονηρίαν, ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ μάχαιραν.

Δίκαιος Λόγος

καὶ τὴν Θέτιν γ' ἔγημε διὰ τὸ σωφρονεῖν ὁ Πηλεὺς.

Ἄδικος Λόγος

[1070]

κᾶτ' ἀπολιποῦσά γ' αὐτὸν ᾤχετ'· οὐ γὰρ ἦν ὑβριστῆς
οὐδ' ἠδὺς ἐν τοῖς στρώμασιν τὴν νύκτα παννυχίζειν·
γυνὴ δὲ σιναμωρομένη χαίρει· σὺ δ' εἶ Κρόνιππος.
σκέψαι γὰρ ᾧ μεираκιον ἐν τῷ σωφρονεῖν ἅπαντα
ἄνεστιν, ἠδονῶν θ' ὅσων μέλλεις ἀποστερεῖσθαι,
παίδων γυναικῶν κοττάβων ὄψων πότων κιχλισμῶν.

[1075]

καίτοι τί σοι ζῆν ἄξιον, τούτων ἐὰν στερηθῆς;
εἶεν. πάρειμ' ἐντεῦθεν ἐς τὰς τῆς φύσεως ἀνάγκας.

[1080]

ἡμαρτες, ἠράσθης, ἐμοίχευσάς τι, κᾶτ' ἐλήφθης·
ἀπόλωλας· ἀδύνατος γὰρ εἶ λέγειν. ἐμοὶ δ' ὀμιλῶν
χρῶ τῇ φύσει, σκίρτα, γέλα, νόμιζε μηδὲν αἰσχρόν.
μοιχὸς γὰρ ἦν τύχης ἀλόους, τὰδ' ἀντερεῖς πρὸς αὐτόν,
ὡς οὐδὲν ἠδίκηκας· εἶτ' ἐς τὸν Δί' ἐπανενεγκεῖν,
κάκεϊνος ὡς ἦττων ἔρωτός ἐστι καὶ γυναικῶν·
καίτοι σὺ θνητὸς ὢν θεοῦ πῶς μεῖζον ἂν δύναιο;

Δίκαιος Λόγος

τί δ' ἦν ῥαφανιδωθῆ πιθόμενός σοι τέφρα τε τιλθῆ,
ἔξει τινὰ γνώμην λέγειν τὸ μὴ εὐρύπρωκτος εἶναι;

- Ἄδικος Λόγος ἦν δ' εὐρύπρωκτος ἦ, τί πείσεται κακόν;
- Δίκαιος Λόγος τί μὲν οὖν ἂν ἔτι μεῖζον πάθοι τούτου ποτέ;
- Ἄδικος Λόγος τί δῆτ' ἐρεῖς, ἦν τοῦτο νικηθῆς ἐμοῦ;
- Δίκαιος Λόγος σιγήσομαι. τί δ' ἄλλο;
- Ἄδικος Λόγος φέρε δὴ μοι φράσον·
συνηγοροῦσιν ἐκ τίνων;
- Δίκαιος Λόγος ἐξ εὐρυπρώκτων.
- Ἄδικος Λόγος πείθομαι.
τί δαί; τραγωδοῦσ' ἐκ τίνων;
- Δίκαιος Λόγος ἐξ εὐρυπρώκτων.
- Ἄδικος Λόγος εὖ λέγεις.
δημηγοροῦσι δ' ἐκ τίνων;
- Δίκαιος Λόγος ἐξ εὐρυπρώκτων.
- Ἄδικος Λόγος ἄρα δῆτ'
[1095] ἔγνωκας ὡς οὐδὲν λέγεις;
καὶ τῶν θεατῶν ὀπότεροι
πλείους σκόπει.
- Δίκαιος Λόγος καὶ δὴ σκοπῶ.
- Ἄδικος Λόγος τί δῆθ' ὀρᾶς;
- Δίκαιος Λόγος πολὺ πλείονας νῆ τοὺς θεοὺς
[1100] τοὺς εὐρυπρώκτους· τουτονὶ
γοῦν οἶδ' ἐγὼ κάκεινονὶ
καὶ τὸν κομήτην τουτονί.
- Ἄδικος Λόγος τί δῆτ' ἐρεῖς;
- Δίκαιος Λόγος ἠττήμεθ'· ὧ κινούμενοι
[1103] πρὸς τῶν θεῶν δέξασθέ μου
θοίμάτιον, ὡς
ἐξαυτομολῶ πρὸς ὑμᾶς.

Nuvenis – agon II (vv. 1345-1451)

Χορός

σὸν ἔργον ὦ πρεσβῦτα φροντίζεις ὅπη
τὸν ἄνδρα κρατήσεις,
ὡς οὔτος, εἰ μὴ τω 'πεποίθειν, οὐκ ἂν ἦν
οὔτως ἀκόλαστος.
ἀλλ' ἔσθ' ὅτῳ θρασύνεται· δῆλόν γε τοι
τὸ λῆμα τάνθρώπου.

[I350]

ἀλλ' ἐξ ὅτου τὸ πρῶτον ἤρξαθ' ἡ μάχη γενέσθαι,
ἤδη λέγειν χρή πρὸς χορόν· πάντως δὲ τοῦτο δράσεις.

Στρεψιάδης

καὶ μὴν ὅθεν γε πρῶτον ἤρξάμεσθα λοιδορεῖσθαι
ἐγὼ φράσω· 'πειδὴ γὰρ εἰστιώμεθ', ὡσπερ ἴστε,
πρῶτον μὲν αὐτὸν τὴν λύραν λαβόντ' ἐγὼ 'κέλευσα
ᾄσαι Σιμωνίδου μέλος, τὸν Κριὸν ὡς ἐπέχθη.
ὁ δ' εὐθέως ἀρχαῖον εἶν' ἔφασκε τὸ κιθαρίζειν
ᾄδειν τε πίνονθ' ὡσπερὶ κάχρυς γυναῖκ' ἀλοῦσαν.

[I355]

Φειδιππίδης

οὐ γὰρ τότε εὐθύς χρῆν σ' ἄρα τύπτεσθαι τε καὶ πατεῖσθαι,

[I360] ᾄδειν κελεύονθ' ὡσπερὶ τέττιγας ἐστιῶντα;

Στρεψιάδης

τοιαῦτα μέντοι καὶ τότε ἔλεγεν ἔνδον οἷάπερ νῦν,
καὶ τὸν Σιμωνίδην ἔφασκ' εἶναι κακὸν ποιητήν.
κάγῳ μόλις μὲν ἀλλ' ὅμως ἠνεσχόμην τὸ πρῶτον·
ἔπειτα δ' ἐκέλευσ' αὐτὸν ἀλλὰ μυρρίνην λαβόντα
τῶν Αἰσχύλου λέξαι τί μοι· κᾄθ' οὔτος εὐθύς εἶπεν·
'ἐγὼ γὰρ Αἰσχύλον νομίζω πρῶτον ἐν ποιηταῖς,
ψόφου πλέων ἀξύστατον στόμφακα κρημνοποιόν·'
κάνταῦθα πῶς οἶεσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν;
ὅμως δὲ τὸν θυμὸν δακῶν ἔφην, 'σὺ δ' ἀλλὰ τούτων
λέξον τι τῶν νεωτέρων, ἅττ' ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα.'
ὁ δ' εὐθύς ἦσ' Εὐριπίδου ῥῆσιν τιν', ὡς ἐκίνει
ἀδελφὸς ὦλεξίκακε τὴν ὁμομητρίαν ἀδελφήν.
κάγῳ οὐκέτ' ἐξηνεσχόμην, ἀλλ' εὐθέως ἀράττω
πολλοῖς κακοῖς καίσχροῖσι· κᾄτ' ἐντεῦθεν, οἷον εἰκός,
ἔπος πρὸς ἔπος ἠρειδόμεσθ'· εἶθ' οὔτος ἐπαναπηδᾷ,
κάπειτ' ἔφλα με κάσπόδει κᾄπνιγε κάπέθλιβεν.

[I365]

[I370]

[I375]

Φειδιππίδης οὔκουν δικαίως, ὅστις οὐκ Εὐριπίδην ἐπαινεῖς
σοφώτατον;

Στρεψιάδης σοφώτατόν γ' ἐκείνον ᾧ -- τί σ' εἶπω;
ἀλλ' αὖθις αὖ τυπτήσομαι.

Φειδιππίδης νῆ τὸν Δί' ἐν δίκη γ' ἄν.

Στρεψιάδης
καὶ πῶς δικαίως; ὅστις ᾧ ἵναίσχυντέ σ' ἐξέθρεψα,
αἰσθανόμενός σου πάντα τραυλίζοντος, ὅ τι νοοίης.
εἰ μὲν γε βρῦν εἴποις, ἐγὼ γνοῦς ἄν πιεῖν ἐπέσχον·
μαμᾶν δ' ἄν αἰτήσαντος ἦκόν σοι φέρων ἄν ἄρτον·
κακῶν δ' ἄν οὐκ ἔφθης φράσας, κἀγὼ λαβὼν θύραζε
[1385] ἐξέφερον ἄν καὶ προῦσχόμεν σε· σὺ δ' ἐμὲ νῦν ἀπάγχων
βοῶντα καὶ κεκραγὸθ' ὅτι
χεζητιῶν, οὐκ ἔτλης
ἔξω ἕξενεγκεῖν ᾧ μιαρὲ
θύραζέ μ', ἀλλὰ πνιγόμενος
[1390] αὐτοῦ ἵποίησα κακῶν.

Χορός οἶμαί γε τῶν νεωτέρων τὰς καρδίας
πηδᾶν ὅ τι λέξει.
εἰ γὰρ τοιαῦτά γ' οὔτος ἐξειργασμένος
λαλῶν ἀναπείσει,
[1395] τὸ δέρμα τῶν γεραιτέρων λάβοιμεν ἄν
ἀλλ' οὐδ' ἐρεβίνθου.

σὸν ἔργον ᾧ καινῶν ἐπῶν κινητὰ καὶ μοχλευτὰ
πειθῶ τινα ζητεῖν, ὅπως δόξεις λέγειν δίκαια.

Φειδιππίδης
ὡς ἡδὺ καινοῖς πράγμασιν καὶ δεξιοῖς ὁμιλεῖν,
[1400] καὶ τῶν καθεστῶτων νόμων ὑπερφρονεῖν δύνασθαι.
ἐγὼ γὰρ ὅτε μὲν ἵππικῆ τὸν νοῦν μόνη προσεῖχον,
οὐδ' ἄν τρί' εἰπεῖν ῥήμαθ' οἷός τ' ἦν πρὶν ἐξαμαρτεῖν·
νυνὶ δ' ἐπειδὴ μ' οὕτοσὶ τούτων ἔπαυσεν αὐτός,
γνώμαις δὲ λεπταῖς καὶ λόγοις ξύνειμι καὶ μερίμναις,
[1405] οἶμαι διδάξειν ὡς δίκαιον τὸν πατέρα κολάζειν.

Στρεψιάδης ἵππευε τοίνυν νῆ Δί', ὡς ἔμοιγε κρεῖττόν ἐστιν
ἵππων τρέφειν τέθριππον ἢ τυπτόμενον ἐπιτριβῆναι.

Φειδιππίδης ἐκέισε δ' ὅθεν ἀπέσχισάς με τοῦ λόγου μέτειμι,
καὶ πρῶτ' ἐρήσομαί σε τουτί· παιῖδά μ' ὄντ' ἔτυπτες;

Στρεψιάδης
ἔγωγέ σ' εὐνοῶν τε καὶ κηδόμενος.

Φειδιππίδης

εἶπέ δὴ μοι,

οὐ κάμει σοι δίκαιόν ἐστιν εὐνοεῖν ὁμοίως
 τύπτειν τ', ἐπειδήπερ γε τοῦτ' ἐστ' εὐνοεῖν τὸ τύπτειν;
 πῶς γὰρ τὸ μὲν σὸν σῶμα χρή πληγῶν ἀθῶρον εἶναι,
 τούμῳ δὲ μή; καὶ μὴν ἔφυν ἐλεύθερός γε κάγῳ.
 κλάουσι παῖδες, πατέρα δ' οὐ κλάειν δοκεῖς; ...
 φήσεις νομίζεσθαι σὺ παιδὸς τοῦτο τοῦργον εἶναι·
 ἐγὼ δέ γ' ἀντίποιμ' ἂν ὡς δὶς παῖδες οἱ γέροντες·
 εἰκὸς δὲ μᾶλλον τοὺς γέροντας ἢ νέους τι κλάειν,
 ὅσῳπερ ἔξαμαρτάνειν ἤττον δίκαιον αὐτούς.

[I415]

Στρεψιάδης

ἄλλ' οὐδαμοῦ νομίζεται τὸν πατέρα τοῦτο πάσχειν.

Φειδιππίδης

οὔκουν ἀνὴρ ὁ τὸν νόμον θεῖς τοῦτον ἦν τὸ πρῶτον
 ὡσπερ σὺ κάγῳ, καὶ λέγων ἔπειθε τοὺς παλαιούς;
 ἤττον τι δῆτ' ἔξεστι κάμοι καινὸν αὖ τὸ λοιπὸν
 θεῖναι νόμον τοῖς υἱέσιν, τοὺς πατέρας ἀντιτύπτειν;
 ὅσας δὲ πληγὰς εἶχομεν πρὶν τὸν νόμον τεθῆναι,
 ἀφίεμεν, καὶ δίδομεν αὐτοῖς προῖκα συγκεκόφθαι.
 σκέψαι δὲ τοὺς ἀλεκτρυόνας καὶ τᾶλλα τὰ βοτὰ ταυτί,
 ὡς τοὺς πατέρας ἀμύνεται· καίτοι τί διαφέρουσιν
 ἡμῶν ἐκεῖνοι, πλήν γ' ὅτι ψηφίσματ' οὐ γράφουσιν;

[I425]

Στρεψιάδης

τί δῆτ', ἐπειδὴ τοὺς ἀλεκτρυόνας ἅπαντα μιμεῖ,
 οὐκ ἐσθίεις καὶ τὴν κόπρον κάπι ξύλου καθεύδεις;

Φειδιππίδης

οὐ ταῦτόν ῶ τᾶν ἐστίν, οὐδ' ἂν Σωκράτει δοκοίη.

Στρεψιάδης

πρὸς ταῦτα μὴ τύπτ'· εἰ δὲ μή, σαυτὸν ποτ' αἰτιάσει.

Φειδιππίδης

καὶ πῶς;

Στρεψιάδης

ἐπεὶ σὲ μὲν δίκαιός εἰμ' ἐγὼ κολάζειν,
 σὺ δ', ἦν γένηταί σοι, τὸν υἱόν.

[I435]

Φειδιππίδης ἦν δὲ μὴ γένηται,
μάτην ἐμοὶ κεκλαύσεται, σὺ δ' ἐγχανῶν τεθνήξεις.

Στρεψιάδης
ἐμοὶ μὲν ὦνδρες ἤλικες δοκεῖ λέγειν δίκαια·
κᾶμοιγε συγχωρεῖν δοκεῖ τούτοισι τᾶπεικῆ.
κλάειν γὰρ ἡμᾶς εἰκὸς ἐστ', ἦν μὴ δίκαια δρῶμεν.

Φειδιππίδης
σκέψαι δὲ χᾶτέραν ἔτι γνώμην.

Στρεψιάδης
ἀπὸ γὰρ ὀλοῦ μαι.

Φειδιππίδης
καὶ μὴν ἴσως γ' οὐκ ἀχθέσει παθῶν ἃ νῦν πέπονθας.

Στρεψιάδης
πῶς δῆ; δίδαξον γὰρ τί μ' ἐκ τούτων ἐπωφελήσεις.

Φειδιππίδης
τὴν μητέρ' ὥσπερ καὶ σὲ τυπτήσω.

Στρεψιάδης τί φῆς, τί φῆς σύ;
τοῦθ' ἕτερον αὖ μείζον κακόν.

Φειδιππίδης τί δ' ἦν ἔχων τὸν ἥττω
λόγον σε νικήσω λέγων
τὴν μητέρ' ὡς τύπτειν χρεῶν;

Στρεψιάδης
τί δ' ἄλλο γ' ἦν ταυτὶ ποιῆς,
οὐδέν σε κωλύσει σεαυτὸν
ἐμβαλεῖν ἐς τὸ βάραθρον
μετὰ Σωκράτους
καὶ τὸν λόγον τὸν ἥττω.
ταυτὶ δι' ὑμᾶς ὦ Νεθέλαι πέπονθ' ἐγώ,
ὑμῖν ἀναθεὶς ἅπαντα τὰμὰ πράγματα.

Χορός
αὐτὸς μὲν οὔν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος,
στρέψας σεαυτὸν ἐς πονηρὰ πράγματα.

Στρεψιάδης
τί δῆτα ταῦτ' οὐ μοι τότε ἠγορεύετε,
ἀλλ' ἄνδρ' ἄγροικον καὶ γέροντ' ἐπήρετε;

Vespas – agon I (vv. 334-414)

Χορός

[335] τίς γάρ ἐσθ' ὁ ταῦτά σ' εἴργων
κἀποκλήων τῇ θύρα; λέξον·
πρὸς εὐνοὺς γὰρ φράσεις.

Φιλοκλέων

οὐμός υἱός. ἀλλὰ μὴ βοᾶτε· καὶ γὰρ τυγχάνει
οὔτοσι πρόσθεν καθεύδων. ἀλλ' ὕφεσθε τοῦ τόνου.

Χορός

τοῦ δ' ἔφεξιν ὧ μάταιε ταῦτα δρᾶν σε βούλεται;
τίνα πρόφασιν ἔχων;

Φιλοκλέων

οὐκ ἔᾱ μ' ὦνδρες δικάζειν οὐδὲ δρᾶν οὐδὲν κακόν,
ἀλλὰ μ' εὐωχεῖν ἔτοιμός ἐστ'· ἐγὼ δ' οὐ βούλομαι.

Χορός

τοῦτ' ἐτόλμησ' ὁ μιαρὸς χανεῖν
[342β] ὁ Δημολογοκλέων <ὄδ'·>
[343] ὅτι λέγεις <σύ> τι περὶ τῶν νεῶν
[343β] ἀληθές. οὐ γὰρ ἄν ποθ'
οὔτος ἀνὴρ τοῦτ' ἐτόλμησεν
[344β] λέγειν, εἰ
[345] μὴ ξυνωμότης τις ἦν.

ἀλλ' ἐκ τούτων ὥρα τινά σοι ζητεῖν καινὴν ἐπίνοιαν,
ἥτις σε λάθρα τάνδρὸς τουδὶ καταβῆναι δεῦρο ποιήσει.

Φιλοκλέων

τίς ἄν οὖν εἴη; ζητεῖθ' ὑμεῖς, ὡς πᾶν <ἄν> ἔγωγε ποιόην·
οὔτω κιττῶ διὰ τῶν σανίδων μετὰ χοιρίνης περιελθεῖν.

Χορός

ἔστιν ὁπῆ δῆθ' ἦντιν' ἄν ἐνδοθεν οἶός τ' εἴης διορύξαι,
εἴτ' ἐκδῦναι ῥάκεσιν κρυφθεὶς ὥσπερ πολύμητις Ὀδυσσεύς;

Φιλοκλέων

πάντα πέφαρκται κούκ ἔστιν ὁπῆς οὐδ' εἰ σέρφω διαδῦναι.

ἀλλ' ἄλλο τι δεῖ ζητεῖν ὑμᾶς· ὅπιαν δ' οὐκ ἔστι γενέσθαι.

Χορός

μέμνησαι δῆθ', ὅτ' ἐπὶ στρατιᾶς κλέψας ποτὲ τοὺς ὀβελίσκους
ἴεις σαυτὸν κατὰ τοῦ τείχους ταχέως, ὅτε Νάξος ἐάλω.

Φιλοκλέων

οἶδ'· ἀλλὰ τί τοῦτ'; οὐδὲν γὰρ τοῦτ' ἐστὶν ἐκείνῳ προσόμοιον.
ἦβων γὰρ κάδυνάμην κλέπτειν, ἴσχυόν τ' αὐτὸς ἔμαντοῦ,
κούδεις μ' ἐφύλαττ', ἀλλ' ἐξῆν μοι
φεύγειν ἀδεῶς. νῦν δὲ ξὺν ὅπλοις
[360] ἄνδρες ὀπλῖται διαταξάμενοι
κατὰ τὰς διόδους σκοπιωροῦνται,
τῷ δὲ δύ' αὐτῶν ἐπὶ ταῖσι θύραις
ὥσπερ με γαλῆν κρέα κλέψασαν
[364] τηροῦσιν ἔχοντ' ὀβελίσκους.

Χορός

ἀλλὰ καὶ νῦν ἐκπόριζε
μηχανὴν ὅπως τάχισθ'· ἕως
γάρ, ὦ μελίττιον.

Φιλοκλέων

διατραγεῖν τοίνυν κράτιστόν ἐστί μοι τὸ δίκτυον.
ἢ δέ μοι Δίκτυννα συγγνώμην ἔχοι τοῦ δικτύου.

Χορός

ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστ' ἄνοντος ἐς σωτηρίαν.
[370] ἀλλ' ἔπαγε τὴν γνάθον.

Φιλοκλέων

διατέτρωκται τοῦτό γ'. ἀλλὰ μὴ βοᾶτε μηδαμῶς,
ἀλλὰ τηρώμεσθ' ὅπως μὴ Βδελυκλέων αἰσθήσεται.

Χορός

μηδὲν ὦ τᾶν δέδιθι, μηδέν·
ὡς ἐγὼ τοῦτόν γ', ἐὰν γρύξη τι
ποιήσω δακεῖν τὴν καρδίαν καὶ
[375] τὸν περὶ ψυχῆς δρόμον
δραμεῖν, ἴν' εἰδῆ μὴ πατεῖν τὰ

τοῖν θεοῖν ψηφίσματα.
 ἀλλ' ἐξάψας διὰ τῆς θυρίδος τὸ καλῶδιον εἶτα καθίμα
 δήσας σαυτὸν καὶ τὴν ψυχὴν ἐμπλησάμενος Διοπίθους.
 ἄγε νυν, ἦν αἰσθομένω τούτῳ ζητητὸν μ' ἐσκαλαμαῖσθαι
 κάνασπαστὸν ποιεῖν εἶσω, τί ποιήσετε; φράζετε νυνί.
 ἀμνουμέν σοι τὸν πρινώδη θυμὸν ἅπαντες καλέσαντες
 ὥστ' οὐ δυνατὸν σ' εἶργειν ἔσται· τοιαῦτα ποιήσομεν ἡμεῖς.

Φιλοκλέων

δράσω τοίνυν ὑμῖν πίσυρος, καὶ -- μανθάνετ'; -- ἦν τι πάθω 'γώ,
 ἀνελόντες καὶ κατακλαύσαντες θεῖναί μ' ὑπὸ τοῖσι δρυφάκτοις.

Χορός

οὐδὲν πείσει· μηδὲν δείσης. ἀλλ' ὦ βέλτιστε καθίει
 σαυτὸν θαρρῶν κάπευξάμενος τοῖσι πατρώοισι θεοῖσιν.

Φιλοκλέων

ὦ Λύκε δέσποτα, γείτων ἥρωσ· σὺ γὰρ οἷσπερ ἐγὼ κεχάρησαι,
 τοῖς δακρύοισιν τῶν φευγόντων αἰεὶ καὶ τοῖς ὀλοφυρμοῖς·
 ᾤκησας γοῦν ἐπίτηδες ἰὼν ἐνταῦθ' ἵνα ταῦτ' ἀκροῶο,
 κάβουλήθης μόνος ἠρώων παρὰ τὸν κλάοντα καθῆσθαι.
 ἐλέησον καὶ σῶσον νυνὶ τὸν σαυτοῦ πλησιόχωρον·
 κού μή ποτέ σου παρὰ τὰς κάννας οὐρήσω μηδ' ἀποπάρδω.

Βδελυκλέων

οὔτος ἐγείρου.

Ξανθίας

τί τὸ πρᾶγμ';

Βδελυκλέων

ὥσπερ φωνὴ μέ τις ἐγκεκύκλωται.

Ξανθίας

μῶν ὁ γέρων πη διαδύεται <αὔ>;

Βδελυκλέων

μὰ Δί' οὐ δῆτ', ἀλλὰ καθιμᾶ

αὐτὸν δῆσας.

Ζανθίας

ὦ μιαρῶτατε τί ποιεῖς; οὐ μὴ καταβήσει;

Βδελυκλέων

ἀνάβαιν' ἀνύσας κατὰ τὴν ἐτέραν καὶ ταῖσιν φυλλάσι παῖε,
ἦν πως πρύμνην ἀνακρούσηται πληγεῖς ταῖς εἰρεσιώναις.

Φιλοκλέων

οὐ ξυλλήψεσθ' ὅπόσοισι δίκαι τῆτες μέλλουσιν ἔσεσθαι,
ὦ Σμικυθίων καὶ Τεισιάδη καὶ Χρήμων καὶ Φερέδειπνε;
πότε δ', εἰ μὴ νῦν, ἐπαρήξετέ μοι, πρὶν μ' εἴσω μᾶλλον ἄγεσθαι;

Χορός

[404]

εἰπέ μοι τί μέλλομεν κινεῖν ἐκείνην τὴν χολήν,
ἦνπερ, ἦνίκ' ἄν τις ἡμῶν ὀργίση τὴν σφηκιάν;
νῦν ἐκεῖνο νῦν ἐκεῖνο
τούξυθυμον, ᾧ κολαζόμεσθα, κέντρον
ἐντέτατ' ὀξύ.

[410]

ἀλλὰ θαίμάτια βαλόντες ὡς τάχιστα, παιδιά,
θεῖτε καὶ βοᾶτε, καὶ Κλέωνι ταῦτ' ἀγγέλλετε,
καὶ κελεύετ' αὐτὸν ἦκειν
ὡς ἐπ' ἄνδρα μισόπολιν
ὄντα κάπολούμενον, ὅτι
τόνδε λόγον ἐσφέρει,
μὴ δικάζειν δίκας.

Vespas – agon II (vv. 526-727)

Χορός

νῦν δὴ τὸν ἐκ θῆμετέρου
 γυμνασίου δεῖ τι λέγειν
 καινόν, ὅπως φανήσῃ --

Βδελυκλέων

[530]

ἐνεγκάτω μοι δεῦρο τὴν κίστην τις ὡς τάχιστα.
 ἀτὰρ φανεῖ ποῖός τις ὢν, ἦν ταῦτα παρακελεύῃ;

Χορός

[535]

μὴ κατὰ τὸν νεανίαν
 τονδὶ λέγων. ὄρᾳς γὰρ ὡς
 σοι μέγας ἐστὶν ἄγων
 καὶ περὶ τῶν ἀπάντων,
 εἰ γὰρ, ὃ μὴ γένοιθ'
 νῦν ἐθέλει κρατῆσαι.

Βδελυκλέων

καὶ μὴν ὅσ' ἂν λέξῃ γ' ἀπλῶς μνημόσυνα γράφομαι ἴγώ.

Φιλοκλέων

τί γὰρ φάθ' ὑμεῖς, ἦν ὀδί με τῷ λόγῳ κρατήσῃ;

Χορός

οὐκέτι πρεσβυτῶν ὄχλος
 χρήσιμος ἔστ' οὐδ' ἀκαρῆ·

σκωπτόμενοι δ' ἄν <αυτικ' > ἐν
 ταῖσιν ὁδοῖς ἀκασαῖς
 θαλλοφόροι καλούμεθ',
 [545] ἀντωμοσιῶν κελύφη.

Χορός

ἀλλ' ὦ περὶ τῆς πάσης μέλλων βασιλείας ἀντιλογήσειν
 τῆς ἡμετέρας, νυνὶ θαρρῶν πᾶσαν γλῶτταν βασάνιζε.

Φιλοκλέων

καὶ μὴν εὐθύς γ' ἀπὸ βαλβίδων περὶ τῆς ἀρχῆς ἀποδείξω
 τῆς ἡμετέρας ὡς οὐδεμιᾶς ἤττων ἐστὶν βασιλείας.
 [550] τί γὰρ εὐδαιμον καὶ μακαριστὸν μᾶλλον νῦν ἐστὶ δικαστοῦ,
 ἢ τρυφερώτερον ἢ δεινότερον ζῶον, καὶ ταῦτα γέροντος;
 ὃν πρῶτα μὲν ἔρποντ' ἐξ εὐνῆς τηροῦσ' ἐπὶ τοῖσι δρυφάκτοις
 ἄνδρες μεγάλοι καὶ τετραπήχεις· κᾶπειτ' εὐθύς προσιόντι
 ἐμβάλλει μοι τὴν χεῖρ' ἀπαλὴν τῶν δημοσίων κεκλοφυῖαν·
 [555] ἴκετεύουσίν θ' ὑποκύπτοντες τὴν φωνὴν οἰκτροχοοῦντες·
 'οἴκτιρόν μ' ὦ πάτερ, αἰτοῦμαί σ', εἰ καὶ τὸς πώποθ' ὑφείλου
 ἀρχὴν ἄρξας ἢ 'πὶ στρατιᾶς τοῖς ξυσσίτοις ἀγοράζων·
 ὃς ἔμ' οὐδ' ἄν ζῶντ' ἦδειν εἰ μὴ διὰ τὴν προτέραν ἀπόφυξιν.

Βδελυκλέων

τουτὶ περὶ τῶν ἀντιβολούντων ἔστω τὸ μνημόσυνόν μοι.

Φιλοκλέων

εἴτ' εἰσελθὼν ἀντιβοληθεὶς καὶ τὴν ὀργὴν ἀπομορχθεὶς
 ἔνδον τούτων ὣν ἄν φάσκω πάντων οὐδὲν πεποίηκα,
 ἀλλ' ἀκροῶμαι πάσας φωνὰς ἰέντων εἰς ἀπόφυξιν.
 φέρ' ἴδω, τί γὰρ οὐκ ἔστιν ἀκοῦσαι θώπευμ' ἐνταῦθα δικαστῆ;
 οἱ μὲν γ' ἀποκλάονται πενίαν αὐτῶν καὶ προστιθέασι

- [565] κακὰ πρὸς τοῖς οὔσιν, ἕως ἀνιῶν ἂν ἰσώσῃ τοῖσιν ἐμοῖσιν·
οἱ δὲ λέγουσιν μύθους ἡμῖν, οἱ δ' Αἰσώπου τι γέλοιον·
οἱ δὲ σκώπτουσ', ἴν' ἐγὼ γελάσω καὶ τὸν θυμὸν καταθῶμαι.
κἂν μὴ τούτοις ἀναπειθῶμεσθα, τὰ παιδάρι' εὐθύς ἀνέλκει
τὰς θηλείας καὶ τοὺς υἱεῖς τῆς χειρός, ἐγὼ δ' ἀκροῶμαι·
- [570] τὰ δὲ συγκύψανθ' ἅμα βληχᾶται· κᾶπειθ' ὁ πατὴρ ὑπὲρ αὐτῶν
ὥσπερ θεὸν ἀντιβολεῖ με τρέμων τῆς εὐθύνης ἀπολύσαι·
"εἰ μὲν χαίρεις ἄρνὸς φωνῆ, παιδὸς φωνὴν ἐλεήσαις·"
εἰ δ' αὖ τοῖς χοιριδίοις χαίρω, θυγατρὸς φωνῆ με πιθέσθαι.
χῆμεῖς αὐτῷ τότε τῆς ὀργῆς ὀλίγον τὸν κόλλοπ' ἀνεῖμεν.
- [575] ἄρ' οὐ μεγάλη τοῦτ' ἔστ' ἀρχὴ καὶ τοῦ πλοῦτου καταχήνη

Βδελυκλέων

δεύτερον αὖ σου τουτὶ γράφομαι, τὴν τοῦ πλοῦτου καταχήνην·
καὶ τάγαθά μοι μέμνησ' ἄχεις φάσκων τῆς Ἑλλάδος ἄρχειν.

Φιλοκλέων

- παίδων τοίνυν δοκιμαζομένων αἰδοῖα πάρεστι θεᾶσθαι.
κἂν Οἴαγρος εἰσέλθῃ φεύγων, οὐκ ἀποφεύγει πρὶν ἂν ἡμῖν
- [580] ἐκ τῆς Νιόβης εἴπη ῥῆσιν τὴν καλλίστην ἀπολέξας.
κἂν ἀύλητῆς γε δίκην νικᾷ, ταύτης ἡμῖν ἐπίχειρα
ἐν φορβειᾷ τοῖσι δικασταῖς ἔξοδον ἠΰλησ' ἀπιούσι.
κἂν ἀποθνήσκων ὁ πατὴρ τῷ δῶ καταλείπων παῖδ' ἐπικλήρον,
κλάειν ἡμεῖς μακρὰ τὴν κεφαλὴν εἰπόντες τῇ διαθήκῃ
- [585] καὶ τῇ κόγχῃ τῇ πάνυ σεμνῶς τοῖς σημείοισιν ἐπούση,
ἔδομεν ταύτην ὅστις ἂν ἡμᾶς ἀντιβολήσας ἀναπέισῃ.
καὶ ταῦτ' ἀνυπεύθυνοι δρῶμεν, τῶν δ' ἄλλων οὐδεμί ἀρχή.

Βδελυκλέων

τουτὶ γάρ τοι σεμνόν, τούτων ὧν εἴρηκας μακαρίζω·
τῆς δ' ἐπικλήρου τὴν διαθήκην ἀδικεῖς ἀνακογχυλιάζων.

Φιλοκλέων

ἔτι δ' ἡ βουλή χῶ δῆμος ὅταν κρῖναι μέγα πρᾶγμ' ἀπορήσει
 ἐψήφισται τοὺς ἀδικοῦντας τοῖσι δικασταῖς παραδοῦναι·
 εἴτ' Εὐαθλος χῶ μέγας οὗτος Κολακώνυμος ἀσπίδαποβλής
 οὐχὶ προδώσειν ἡμᾶς φασίν, περὶ τοῦ πλήθους δὲ μαχεῖσθαι.
 κὰν τῶ δήμῳ γνώμην οὐδεὶς πῶποτ' ἐνίκησεν, ἐὰν μὴ
 εἶπη τὰ δικαστήρι' ἀφεῖναι πρῶτιστα μίαν δικάσαντας·

[596]

αὐτὸς δὲ Κλέων ὁ κεκραξιδάμας μόνον ἡμᾶς οὐ περιτρώγει,
 ἀλλὰ φυλάττει διὰ χειρὸς ἔχων καὶ τὰς μυίας ἀπαμύνει.
 σὺ δὲ τὸν πατέρ' οὐδ' ὀτιοῦν τούτων τὸν σαυτοῦ πῶποτ' ἔδρασας.

[600]

ἀλλὰ Θέωρος, καίτουστίν ἀνὴρ Εὐφημίου οὐδὲν ἐλάττων,
 τὸν σφόγγον ἔχων ἐκ τῆς λεκάνης τὰμβάδι' ἡμῶν περικωνεῖ.
 σκέψαι μ' ἀπὸ τῶν ἀγαθῶν οἴων ἀποκλήεις καὶ κατερούκεις,
 ἦν δουλείαν οὔσαν ἔφασκες καὶ ὑπηρεσίαν ἀποδείξειν.

Βδελυκλέων

ἔμπλησο λέγων· πάντως γὰρ τοι παύσει ποτὲ κἀναφανήσει
 πρῶκτὸς λουτροῦ περιγιγνόμενος τῆς ἀρχῆς τῆς περισέμου.

Φιλοκλέων

ὁ δὲ γ' ἠδιστον τούτων ἐστὶν πάντων, οὗ ἔγω' πελελήσμην,
 ὅταν οἴκαδ' ἴω τὸν μισθὸν ἔχων, κᾶπειθ' ἤκουθ' ἅμα πάντες
 ἀσπάζωνται διὰ τὰργύριον, καὶ πρῶτα μὲν ἡ θυγάτηρ με
 ἀπονίζη καὶ τῶ πόδ' ἀλείφη καὶ προσκύψασα φιλήσῃ
 καὶ παππίζουσ' ἅμα τῇ γλώττῃ <τὸ> τριώβολον ἐκκαλαμᾶται,
 καὶ τὸ γύναιόν μ' ὑποθωπεῦσαν φυστὴν μᾶζαν προσενέγκη,
 κᾶπειτα καθεζομένη παρ' ἐμοὶ προσαναγκάζη, ἴφαγε τουτί,
 ἔντραγε τουτί· τούτοισιν ἐγὼ γάνυμαι, κού μὴ με δεήσῃ
 ἐς σὲ βλέψαι καὶ τὸν ταμίαν, ὁπότ' ἄριστον παραθήσει

[610]

- καταρασάμενος καὶ τονθορούσας. ἀλλ' ἦν μή μοι ταχὺ μάξι,
 τάδε κέκτημαι πρόβλημα κακῶν, σκευὴν βελέων ἀλεωρήν.
 [616] κἄν οἶνόν μοι μὴ ἔγχῃς σὺ πιεῖν, τὸν ὄνον τόνδ' ἔσκεκόμισμαι
 οἴνου μεστόν, κἄτ' ἐγχείομαι κλίνας· οὔτος δὲ κεχηνῶς
 βρωμησάμενος τοῦ σοῦ δίνου μέγα καὶ στράτιον κατέπαρδεν.
 [620] ἄρ' οὐ μεγάλην ἀρχὴν ἄρχω καὶ τοῦ Διὸς οὐδὲν ἐλάττω,
 ὅστις ἀκούω ταῦθ' ἄπερ ὁ Ζεὺς;
 ἦν γοῦν ἡμεῖς θορυβήσωμεν,
 πᾶς τίς φησιν τῶν παριόντων,
 ὄϊον βροντᾶ τὸ δικαστήριον,
 [625] ὦ Ζεῦ βασιλεῦ·
 κἄν ἀστράψω, ποππύζουσιν
 κάγκεχόδασίν μ' οἱ πλουτοῦντες
 καὶ πάνυ σεμνοί.
 καὶ σὺ δέδοικάς με μάλιστ' αὐτός·
 νῆ τὴν Δήμητρα δέδοικας, ἐγὼ δ'
 [630] ἀπολοίμην εἴ σε δέδοικα.

Χορός

οὐπώποθ' οὔτω καθαρῶς
 οὐδενὸς ἠκούσαμεν οὐδὲ
 ξυνητῶς λέγοντος.

Φιλοκλέων

- οὔκ, ἀλλ' ἐρήμας ᾤεθ' οὔτω ῥαδίως τρυγήσειν.
 [635] καλῶς γὰρ ἦδειν ὡς ἐγὼ ταύτη κράτιστός εἰμι.

Χορός

- ὡς δ' ἐπὶ πάντ' ἐλήλυθεν
 κούδεν παρηλθεν, ὥστ' ἔγωγ'
 ἠύξανόμην ἀκούων,
 κἄν μακάρων δικάζειν
 [640] αὐτὸς ἔδοξα νήσοις,

ἠδόμενος λέγοντι.

Φιλοκλέων

ὥς οὗτος ἤδη σκορδινᾶται κᾶστιν οὐκ ἐν αὐτοῦ.

Βδελυκλέων

ἦ μὴν ἐγὼ σε τήμερον σκύτη βλέπειν ποιήσω.

Χορός

δεῖ δέ σε παντοίας πλέκειν

[645]

εἰς ἀπόφυξιν παλάμας.

τὴν γὰρ ἐμὴν ὀργὴν πεπᾶναι

χαλεπὸν <νεανία>

μὴ πρὸς ἐμοῦ λέγοντι.

Χορός

πρὸς ταῦτα μύλην ἀγαθὴν ὥρα ζητεῖν σοι καὶ νεόκοπτον,

ἦν μὴ τι λέγῃς, ἥτις δυνατὴ τὸν ἐμὸν θυμὸν κατερεῖξαι.

Βδελυκλέων

χαλεπὸν μὲν καὶ δεινῆς γνώμης καὶ μείζονος ἢ ἔπι τρυγωδοῖς

ἰάσασθαι νόσον ἀρχαίαν ἐν τῇ πόλει ἐντετοκυῖαν.

ἀτὰρ ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη --

Φιλοκλέων

παῦσαι καὶ μὴ πατέριζε.

εἰ μὴ γὰρ ὅπως δουλεύω ἄγω, τουτὶ ταχέως με διδάξεις,

οὐκ ἔστιν ὅπως οὐχὶ τεθνήξῃς, κἂν χρῆ σπλάγχνων μ' ἀπέχεσθαι.

Βδελυκλέων

ἀκρόασαί νυν ὦ παππίδιον χαλάσας ὀλίγον τὸ μέτωπον·

καὶ πρῶτον μὲν λόγισαι φαύλως, μὴ ψήφοις ἀλλ' ἀπὸ χειρός,

τὸν φόρον ἡμῖν ἀπὸ τῶν πόλεων συνλήβδην τὸν προσιόντα·

κᾶξω τούτου τὰ τέλη χωρὶς καὶ τὰς πολλὰς ἑκατοστάς,

πρυτανεῖα μέταλλ' ἀγορὰς λιμένας μεσθοὺς καὶ δημιόπρατα.

[660]

τούτων πλήρωμα τάλαντ' ἐγγὺς δισχίλια γίγνεται ἡμῖν.

ἀπὸ τούτου νυν κατάθες μισθὸν τοῖσι δικασταῖς ἐνιαυτοῦ
ἕξ χιλιάσιν, κοῦπω πλείους ἐν τῇ χώρᾳ κατένασθεν,
γίγνεται ἡμῖν ἑκατὸν δῆπου καὶ πεντήκοντα τάλαντα.

Φιλοκλέων

οὐδ' ἡ δεκάτη τῶν προσιόντων ἡμῖν ἄρ' ἐγίγνεθ' ὁ μισθός.

Βδελυκλέων

μὰ Δί' οὐ μέντοι.

Φιλοκλέων

καὶ ποῖ τρέπεται δὴ 'πειτα τὰ χρήματα τᾶλλα;

Βδελυκλέων

ἔἰς τούτους τοὺς 'οὐχὶ προδώσω τὸν 'Αθηναίων κολοσυρτόν,
ἀλλὰ μαχοῦμαι περὶ τοῦ πλήθους αἰεί.' σὺ γὰρ ᾧ πάτερ αὐτοῦς
ἄρχειν αἰρεῖ σαυτοῦ τούτοις τοῖς ῥηματίοις περιπεφθείς.
κᾷθ' οὔτοι μὲν δωροδοκοῦσιν κατὰ πεντήκοντα τάλαντα
[670] ἀπὸ τῶν πόλεων ἐπαπειλοῦντες τοιαυτὴ κἀναφοβοῦντες,
'δώσετε τὸν φόρον, ἢ βροντήσας τὴν πόλιν ὑμῶν ἀνατρέψω.'
σὺ δὲ τῆς ἀρχῆς ἀγαπᾷς τῆς σῆς τοὺς ἀργελόφους περιτρώγων.
οἱ δὲ ξύμμαχοι ὡς ἤσθηται τὸν μὲν σύρφακα τὸν ἄλλον
ἐκ κηθαρίον λαγαριζόμενον καὶ τραγαλιζοντα τὸ μηδέν,
[675] σὲ μὲν ἠγοῦνται Κόννου ψῆφον, τούτοισι δὲ δωροφοροῦσιν
ὔρχας οἶνον δάπιδας τυρὸν μέλι σήσαμα προσκεφάλαια
φιάλας χλανίδας στεφάνους ὄρμους ἐκπώματα πλουθυγείαν·
σοὶ δ' ὦν ἄρχεις, πολλὰ μὲν ἐν γῆ πολλὰ δ' ἐφ' ὑγρᾷ πιτυλεύσας,
οὐδεὶς οὐδὲ σκορόδου κεφαλὴν τοῖς ἐψητοῖσι δίδωσιν.

Φιλοκλέων

μὰ Δί' ἀλλὰ παρ' Εὐχαρίδου καὐτὸς τρεῖς γ' ἄγλιθας μετέπεμψα.
ἀλλ' αὐτὴν μοι τὴν δουλείαν οὐκ ἀποφαίνων ἀποκναίεις.

Βδελυκλέων

- οὐ γὰρ μεγάλη δουλεία ἔστιν τούτους μὲν ἅπαντας ἐν ἀρχαῖς
 αὐτούς τ' εἶναι καὶ τοὺς κόλακας τοὺς τούτων μισθοφοροῦντας;
 σοὶ δ' ἦν τις δῶ τοὺς τρεῖς ὀβολούς, ἀγαπᾶς· οὐς αὐτὸς ἐλαύνων
 [685] καὶ πεζομαχῶν καὶ πολιορκῶν ἐκτίσω πολλά πονήτας.
 καὶ πρὸς τούτοις ἐπιταττόμενος φοιτᾶς, ὃ μάλιστά μ' ἀπάγχει,
 ὅταν εἰσελθὼν μειράκιόν σοι κατάπυγον, Χαιρέου υἱός,
 ὡδὶ διαβὰς διακινηθεῖς τῷ σώματι καὶ τρυφερανθεῖς,
 [690] ἤκειν εἶπη πρῶ κἂν ὥρα δικάσονθ', ὡς ὅστις ἂν ὑμῶν
 ὕστερος ἔλθῃ τοῦ σημείου, τὸ τριώβολον οὐ κομιεῖται·
 αὐτὸς δὲ φέρει τὸ συνηγορικὸν δραχμὴν, κἂν ὕστερος ἔλθῃ·
 καὶ κοινωνῶν τῶν ἀρχόντων ἐτέρῳ τινὶ τῶν μεθ' ἑαυτοῦ,
 ἦν τίς τι διδῶ τῶν φευγόντων, ξυθέντε τὸ πρᾶγμα δύ' ὄντε
 ἐσπουδάκατον, κἄθ' ὡς πρίονθ' ὁ μὲν ἔλκει ὁ δ' ἀντενέδωκε·
 [695] σὺ δὲ χασκάζεις τὸν κωλακρέτην, τὸ δὲ πραττόμενόν σε λέληθεν.

Φιλοκλέων

ταυτί με ποιοῦσ'; οἴμοι τί λέγεις; ὡς μου τὸν θῖνα ταραττεῖς,
 καὶ τὸν νοῦν μου προσάγεις μᾶλλον, κούκ οἶδ' ὅ τι χρῆμά με ποιεῖς.

Βδελυκλέων

- σκέψαι τοίνυν ὡς ἐξόν σοι πλουτεῖν καὶ τοῖσιν ἅπασιν
 ὑπὸ τῶν ἀεὶ δημιζόντων οὐκ οἶδ' ὅπῃ ἐγκεκύκλησαι,
 [700] ὅστις πόλεων ἀρχῶν πλείστων ἀπὸ τοῦ Πόντου μέχρι Σαρδοῦς
 οὐκ ἀπολαύεις πλήν τοῦθ' ὃ φέρεις ἀκαρῆ· καὶ τοῦτ' ἐρίῳ σοι
 ἐνστάζουσιν κατὰ μικρὸν ἀεὶ τοῦ ζῆν ἔνεχ' ὡσπερ ἔλαιον.
 βούλονται γὰρ σε πένητ' εἶναι· καὶ τοῦθ' ὧν οὐνεκ' ἐρῶ σοι,

- [705] ἵνα γινώσκῃς τὸν τιθασευτὴν, καθ' ὅταν οὗτός γ' ἐπιείξῃ
ἐπὶ τῶν ἐχθρῶν τιν' ἐπιρρύξας, ἀγρίως αὐτοῖς ἐπιπηδᾷς.
εἰ γὰρ ἐβούλοντο βίον πορίσαι τῷ δήμῳ, ῥάδιον ἦν ἄν.
εἰσὶν γε πόλεις χίλια αἶ νῦν τὸν φόρον ἡμῖν ἀπάγουσι·
τούτων εἴκοσιν ἄνδρας βόσκειν εἴ τις προσέταξεν ἐκάστη,
[710] δύο μυριάδ' ἂν τῶν δημοτικῶν ἕζων ἐν πᾶσι λαγῶσι
καὶ στεφάνοισιν παντοδαποῖσιν καὶ πυριάτη,
ἄξια τῆς γῆς ἀπολαύοντες καὶ τοῦ ἕν Μαραθῶνι τροπαίου.
νῦν δ' ὥσπερ ἐλαολόγοι χωρεῖθ' ἅμα τῷ τὸν μισθὸν ἔχοντι.

Φιλοκλέων

οἴμοι τί πέπονθ'· ὡς νάρκη μου κατὰ τῆς χειρὸς καταχεῖται,
καὶ τὸ ξίφος οὐ δύναμαι κατέχειν, ἀλλ' ἤδη μαλθακὸς εἰμι.

Βδελυκλέων

ἀλλ' ὁπότεν μὲν δεισῶσ' αὐτοί, τὴν Εὐβοίαν διδόασιν
ὑμῖν καὶ σῖτον ὑφίστανται κατὰ πεντήκοντα μεδίμνους
ποριεῖν· ἔδοσαν δ' οὐπώποτε σοι πλήν πρώην πέντε μεδίμνους,
καὶ ταῦτα μόλις ξενίας φεύγων ἔλαβες κατὰ χοίνικα κριθῶν.

Βδελυκλέων

- [720] ὦν οὐνεκ' ἐγὼ σ' ἀπέκληρον αἰεὶ
βόσκειν ἐθέλων καὶ μὴ τούτους
ἐγχάσκειν σοι στομφάζοντας.
καὶ νῦν ἀτεχνῶς ἐθέλω παρέχειν
ὅ τι βούλει σοι,
πλήν κωλακρέτου γάλα πίνειν.

Χορός

ἧ που σοφὸς ἦν ὅστις ἔφασκεν, πρὶν ἂν ἀμφοῖν μῦθον ἀκούσῃς,

οὐκ ἂν δικάσαις. σὺ γὰρ οὖν νῦν μοι νικᾶν πολλῶν δεδόκησαι·
ὥστ' ἤδη τὴν ὀργὴν χαλάσας τοὺς σκίπωνας καταβάλλω.

Rās – agon (vv. 895 a 1499)

Χορός

καὶ μὴν ἡμεῖς ἐπιθυμοῦμεν
 παρὰ σοφοῖν ἀνδροῖν ἀκοῦσαι
 τίνα λόγων ἐμμέλειαν
 ἔπιτε δαΐαν ὁδόν.
 γλῶσσα μὲν γὰρ ἠγρίωται,
 λῆμα δ' οὐκ ἄτολμον ἀμφοῖν,
 οὐδ' ἀκίνητοι φρένες.

[900]

προσδοκᾶν οὖν εἰκός ἐστι
 τὸν μὲν ἀστεῖόν τι λέξειν
 καὶ κατερρινημένον,
 τὸν δ' ἀνασπῶντ' αὐτοπρέμνοις

[903]

τοῖς λόγοισιν ἐμπεσόντα
 συσκεδᾶν πολλὰς ἀλινδήθρας ἐπῶν.

ἀλλ' ὡς τάχιστα χρὴ λέγειν· οὕτω δ' ὅπως ἐρεῖτον
 ἀστεῖα καὶ μήτ' εἰκόνας μήθ' οἷ' ἂν ἄλλος εἴποι.

Εὐριπίδης

καὶ μὴν ἐμαυτὸν μὲν γε τὴν ποίησιν οἷός εἰμι,
 ἐν τοῖσιν ὑστάτοις φράσω, τοῦτον δὲ πρῶτ' ἐλέγξω,
 ὡς ἦν ἀλαζῶν καὶ φέναξ οἷοις τε τοὺς θεατὰς
 ἐξηπάτα μώρους λαβῶν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας.
 πρῶτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθῖσεν ἐγκαλύψας,
 Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,
 πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.

[910]

Διόνυσος

μὰ τὸν Δί' οὐ δῆθ'.

Εὐριπίδης

[915]

ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἂν
 μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἂν οἱ δ' εἰσίγων.

Διόνυσος

ἐγὼ δ' ἔχαιρον τῆ σιωπῇ, καί με τοῦτ' ἔτερπεν
 οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες.

Εὐριπίδης

σάφ' ἴσθι. ἠλίθιος γὰρ ἦσθα,

Διόνυσος

κάμαυτῶ δοκῶ. τί δὲ ταῦτ' ἔδρασ' ὁ δεῖνα;

Εὐριπίδης

[920]

ὑπ' ἀλαζονείας, ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθοῖτο,
 ὀπόθ' ἢ Νιόβη τι φθέγγεται· τὸ δρᾶμα δ' ἂν διήει.

Διώνυσος

ὦ παμπόνηρος, οἷ ἄρ' ἐφενακιζόμενην ὑπ' αὐτοῦ.
τί σκορδινᾶ καὶ δυσφορεῖς;

Εὐριπίδης

ὅτι αὐτὸν ἐξελέγχω.
κᾶπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δράμα
ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἂν βόεια δώδεκ' εἶπεν,
[925] ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δειν' ἄττα μορμωπά,
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.

Αἰσχύλος

οἴμοι τάλας.

Διώνυσος

σιώπα.

Εὐριπίδης

σαφές δ' ἂν εἶπεν οὐδὲ ἓν--

Διώνυσος

μὴ πρῖε τοὺς ὀδόντας.

Εὐριπίδης

- ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἵππόκρημνα,
[930] ἅ ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν.

Διώνυσος

νὴ τοὺς θεοὺς ἐγὼ γοῦν
ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα
τὸν ξουθὸν ἵππαλεκτρύονα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις.

Αἰσχύλος

σημεῖον ἐν ταῖς ναυσὶν ὦμαθέστατ' ἐνεγέγραπτο.

Διώνυσος

ἐγὼ δὲ τὸν Φιλοξένου γ' ὦμην Ἔρυξιν εἶναι.

Εὐριπίδης

εἶτ' ἐν τραγωδίαις ἐχρῆν κάλεκτρύονα ποιῆσαι;

Αἰσχύλος

σὺ δ' ὦ θεοῖσιν ἐχθρὲ ποῖ ἄττ' ἐστὶν ἄττ' ἐποίεις;

Εὐριπίδης

οὐχ ἵππαλεκτρύονας μὰ Δί' οὐδὲ τραγελάφους, ἅπερ σύ,
ἂν τοῖσι παραπετάσασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν·
ἀλλ' ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθύς

[940] οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν,
ἴσχυα μὲν πρῶτιστον αὐτὴν καὶ τὸ βάρος ἀφείλον
ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς,
χυλὸν διδοὺς στωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπηθῶν

εἶτ' ἀνέτρεφον μονωδίαις, Κηφισοφῶντα μιγνύς.
εἶτ' οὐκ ἐλήρουν ὅ τι τύχοιμ' οὐδ' ἐμπεσῶν ἔφυρον,
ἀλλ' οὐξιών πρῶτιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθύς
τοῦ δράματος.

Διόνυσος

κρεῖττον γὰρ ἦν σοι νῆ Δί' ἢ τὸ σαυτοῦ.

Εὐριπίδης

ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρῶτων ἐπῶν οὐδὲν παρῆκ' ἂν ἀργόν,
ἀλλ' ἔλεγεν ἢ γυνή τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἦττον,
[950] χῶ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἂν.

Αἰσχύλος

εἶτα δῆτα

οὐκ ἀποθανεῖν σε ταῦτ' ἐχρῆν τολμῶντα;

Εὐριπίδης

μὰ τὸν Ἀπόλλω·

δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ' ἔδρων.

Διόνυσος

τοῦτο μὲν ἔασον ᾧ τᾶν.

οὐ σοὶ γὰρ ἐστὶ περίπατος κάλλιστα περὶ γε τούτου.

Εὐριπίδης

ἔπειτα τουτουσὶ λαλεῖν ἐδίδαξα--

Αἰσχύλος

φημὶ κάγώ.

[955]

ὡς πρὶν διδάξαι γ' ὠφελὲς μέσος διαρραγῆναι.

Εὐριπίδης

λεπτῶν τε κανόνων ἐσβολὰς ἐπῶν τε γωνιασμούς,
νοεῖν ὄραν ξυνιέναι στρέφειν ἐρᾶν τεχνάζειν,
κάχ' ὑποτοπεῖσθαι, περινοεῖν ἅπαντα--

Αἰσχύλος

φημὶ κάγώ.

Εὐριπίδης
[960]

οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν,
ἐξ ὧν γ' ἂν ἐξηλεγχόμην· ξυνειδότες γὰρ οὗτοι
ἤλεγχον ἂν μου τὴν τέχνην· ἀλλ' οὐκ ἐκομπολάκουν
ἀπὸ τοῦ φρονεῖν ἀποσπάσας, οὐδ' ἐξέπληττον αὐτούς,
Κύκνους ποιῶν καὶ Μέμνονας κωδωνοφαλαροπώλους.
γνώσει δὲ τοὺς τούτου τε κάμους ἑκατέρου μαθητάς.

[965]

τουτουμενὶ Φορμίσιος Μεγαίνετός θ' ὁ Μανῆς,
σαλπιγγολογχυπηνάδαι, σαρκασμοπιτυοκάμπται,
οὔμοι δὲ Κλειτοφῶν τε καὶ Θηραμένης ὁ κομψός.

Διόνυσος

Θηραμένης; σοφός γ' ἀνὴρ καὶ δεινὸς ἐς τὰ πάντα,
ὃς ἦν κακοῖς που περιπέση καὶ πλησίον παραστῆ,
πέπτωκεν ἔξω τῶν κακῶν, οὐ Χῖος ἀλλὰ Κεῖος.

[970]

Εὐριπίδης

τοιαῦτα μέντοι γὰρ φρονεῖν
τούτοισιν εἰσηγησάμην,
λογισμὸν ἐνθεῖς τῇ τέχνῃ
καὶ σκέψιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν
ἅπαντα καὶ διειδέναι
τά τ' ἄλλα καὶ τὰς οἰκίας
οἰκεῖν ἄμεινον ἢ πρὸ τοῦ
κἀνασκοπεῖν, ἴπως τοῦτ' ἔχει;
ποῦ μοι τοδί; τίς τοῦτ' ἔλαβε;

[975]

Διόνυσος

νῆ τοὺς θεοὺς νῦν γοῦν Ἀθηναίων
ἅπας τις εἰσιῶν
κέκραγε πρὸς τοὺς οἰκέτας
ζητεῖ τε, ποῦ ἔστιν ἡ χύτρα;
τίς τὴν κεφαλὴν ἀπεδήδοκεν
τῆς μαινίδος; τὸ τρύβλιον
τὸ περυσινὸν τέθνηκέ μοι·
ποῦ τὸ σκόροdon τὸ χθιζινόν;
τίς τῆς ἐλάας παρέτραγεν;
τέως δ' ἀβελτερώτατοι
κεχηνότες Μαμμάκυθοι
Μελιτίδαι καθῆντο.

[985]

[990]

Χορός

τάδε μὲν λεύσσεις φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ·
σὺ δὲ τί φέρε πρὸς ταῦτα λέξεις; μόνον ὅπως . . .
μὴ σ' ὁ θυμὸς ἀρπάσας
ἐκτὸς οἴσει τῶν ἐλαῶν·
δεινὰ γὰρ κατηγόρηκεν.
ἀλλ' ὅπως ὦ γεννάδα
μὴ πρὸς ὀργὴν ἀντιλέξεις,
ἀλλὰ συστειλάς ἄκροισι
χρῶμενος τοῖς ἰστίοις,
εἶτα μᾶλλον μᾶλλον ἄξεις
καὶ φυλάξεις, ἢνίκ' ἂν τὸ
πνεῦμα λείον καὶ καθεστηκὸς λάβῃς.

[995]

[1000]

[1005]

ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ
καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαρρῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει.

- Αισχύλος θυμοῦμαι μὲν τῇ ξυντυχίᾳ, καὶ μου τὰ σπλάγχν' ἀγανακτεῖ,
εἰ πρὸς τοῦτον δεῖ μ' ἀντιλέγειν· ἵνα μὴ φάσκη δ' ἀπορεῖν με,
ἀπόκριναί μοι, τίνος οὔνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;
- Εὐριπίδης
[1010] δεξιότητος καὶ νοθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.
- Αισχύλος τοῦτ' οὖν εἰ μὴ πεποίηκας,
ἀλλ' ἐκ χρηστῶν καὶ γενναίων μοχθηροτάτους ἀπέδειξας,
τί παθεῖν φήσεις ἄξιός εἶναι;
- Διόνυσος τεθνάναι· μὴ τοῦτον ἐρώτα.
- Αισχύλος
[1015] σκέψαι τοίνυν οἴους αὐτοὺς παρ' ἐμοῦ παρεδέξατο πρῶτον,
εἰ γενναίους καὶ τετραπήχεις, καὶ μὴ διαδρασιπολίτας,
μηδ' ἀγοραίους μηδὲ κοβάλους ὥσπερ νῦν μηδὲ πανούργους,
ἀλλὰ πνέοντας δόρυ καὶ λόγχας καὶ λευκολόφους τρυφαλείας
καὶ πήληκας καὶ κνημίδας καὶ θυμούς ἐπταβοεῖους.
- Διόνυσος
καὶ δὴ χωρεῖ τουτὶ τὸ κακόν· κρανοποιῶν αὖ μ' ἐπιτρίψει.
- Εὐριπίδης
καὶ τί σὺ δράσας οὕτως αὐτοὺς γενναίους ἐξεδίδαξας;
- Διόνυσος
Αισχύλε λέξον, μηδ' αὐθάδως σεμνυνόμενος χαλέπαινε.
- Αισχύλος δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν.
- Διόνυσος ποῖον;
- Αισχύλος τοὺς ἔπτ' ἐπὶ Θήβας·
ὃ θεασάμενος πᾶς ἄν τις ἀνὴρ ἠράσθη δάιος εἶναι.
- Διόνυσος τουτὶ μὲν σοι κακὸν εἴργασται· Θηβαίους γὰρ πεποίηκας
ἀνδρειοτέρους ἐς τὸν πόλεμον, καὶ τούτου γ' οὔνεκα τύπτου.
- Αισχύλος ἀλλ' ὑμῖν αὐτ' ἐξῆν ἀσκεῖν, ἀλλ' οὐκ ἐπὶ τοῦτ' ἐτράπεσθε.
εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ' ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα
νικᾶν ἀεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.
- Διόνυσος
ἐχάρην γοῦν, ἠνίκ' ἤκουσα περὶ Δαρείου τεθνεῶτος,
ὃ χορὸς δ' εὐθύς τῷ χειρ' ὠδὶ συγκρούσας εἶπεν ἴαυοῖ.'

Αισχύλος

ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρή ποιητὰς ἀσκεῖν. σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς
ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.

[1035]

Ὅρφευς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι,
Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δὲ
γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους· ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος
ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλήν τοῦδ' ὅτι χρήστ' ἐδίδαξεν,
τάξεις ἀρετὰς ὀπλίσεις ἀνδρῶν;

Διόνυσος

καὶ μὴν οὐ Παντακλέα γε
ἐδίδαξεν ὅμως τὸν σκαιότατον· πρῶην γοῦν, ἠνίκ' ἔπεμπεν,
τὸ κράνος πρῶτον περιδησάμενος τὸν λόφον ἡμελλ' ἐπιδήσειν.

Αισχύλος

[1040]

ἀλλ' ἄλλους τοι πολλοὺς ἀγαθοὺς, ὧν ἦν καὶ Λάμαχος ἥρωσ·
ὅθεν ἡμῆ φρῆν ἀπομαξαμένη πολλὰς ἀρετὰς ἐποίησεν,
Πατρόκλων, Τεύκρων θυμολεόντων, ἴν' ἐπαίροιμ' ἄνδρα πολίτην
ἀντεκτείνειν αὐτὸν τούτοις, ὁπότεν σάλπιγγος ἀκούση.
ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας,
οὐδ' οἶδ' οὐδεῖς ἦντιν' ἐρῶσαν πῶποτ' ἐποίησα γυναῖκα.

Εὐριπίδης

μὰ Δί' οὐ γὰρ ἐπῆν τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι.

Αισχύλος

μηδέ γ' ἐπέιη.
ἀλλ' ἐπί τοι σοὶ καὶ τοῖς σοῖσιν πολλὴ πολλοῦ ἵπικαθῆτο,
ὥστε γε καὐτόν σε κατ' οὖν ἔβαλεν.

Διόνυσος

νῆ τὸν Δία τοῦτό γέ τοι δῆ.
ἄ γὰρ ἐς τὰς ἀλλοτρίας ἐποίεις, αὐτὸς τούτοισιν ἐπλήγης.

Εὐριπίδης

καὶ τί βλάπτουσ' ὧ σκέτλι' ἀνδρῶν τὴν πόλιν ἀμαὶ Σθενέβοιαι;

Αισχύλος

ὅτι γενναίας καὶ γενναίων ἀνδρῶν ἀλόχους ἀνέπεισας
κῶνεια πιεῖν αἰσχυνθείσας διὰ τοὺς σοὺς Βελλεροφόντας.

Εὐριπίδης

πότερον δ' οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας ξυνέθηκα;

Αἰσχύλος

[Ι055]

μὰ Δί' ἀλλ' ὄντ'· ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρή τὸ πονηρὸν τόν γε ποιητήν,
καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἠβῶσι ποιηταί.
πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.

Εὐριπίδης

ἦν οὖν σὺ λέγῃς Λυκαβηττοὺς
καὶ Παρνασσῶν ἡμῖν μεγέθη, τοῦτ' ἐστὶ τὸ χρηστὰ διδάσκειν,
ὄν χρῆν φράζειν ἀνθρωπεύως;

Αἰσχύλος

[Ι060]

ἀλλ' ὦ κακόδαιμον ἀνάγκη
μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκειν.
κᾶλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μίζοσι χρῆσθαι·
καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν.
ἀμοῦ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμῆνω σύ.

Εὐριπίδης

τί δράσας;

Αἰσχύλος

πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχῶν, ἴν' ἐλείνοι
τοῖς ἀνθρώποις φαίνοιντ' εἶναι.

Εὐριπίδης

τοῦτ' οὖν ἔβλαψά τι δράσας;

Αἰσχύλος

οὔκουν ἐθέλει γε τριηραρχεῖν πλουτῶν οὔδεις διὰ ταῦτα,
ἀλλὰ ῥακίοις περιειλάμενος κλάει καὶ φησὶ πένεσθαι.

Διόνυσος

νῆ τὴν Δήμητρα χιτῶνά γ' ἔχων οὐλῶν ἐρίων ὑπένερθεν.
κᾶν ταῦτα λέγων ἐξαπατήσῃ, παρὰ τοὺς ἰχθῦς ἀνέκυψεν.

Αἰσχύλος

[Ι070]

εἶτ' αὖ λαλιὰν ἐπιτηδεῦσαι καὶ στωμυλίαν ἐδίδαξας,
ἢ ἔξεκένωσεν τὰς τε παλαιίστρας καὶ τὰς πυγὰς ἐνέτριψεν
τῶν μειρακίων στωμυλλομένων, καὶ τοὺς Παράλους ἀνέπεισεν
ἀνταγορεύειν τοῖς ἄρχουσιν. καίτοι τότε γ' ἠνίκ' ἐγὼ ἔζων,
οὐκ ἠπίσταντ' ἀλλ' ἢ μᾶζαν καλέσαι καὶ ῥυππαπαῖ εἶπειν.

Διόνυσος

[Ι074]

νῆ τὸν Ἀπόλλω, καὶ προσπαρδεῖν γ' ἐς τὸ στόμα τῷ θαλάμακι,
καὶ μινθῶσαι τὸν ξύσσιτον κάκβας τινὰ λωποδυτῆσαι·
νῦν δ' ἀντιλέγει κούκέτ' ἐλαύνων πλεῖ δευρὶ καῦθις ἐκεῖσε.

- Αισχύλος ποίων δὲ κακῶν οὐκ αἰτίος ἐστ΄;
 οὐ προαγωγούς κατέδειξ' οὔτος,
 [1080] καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς,
 καὶ μιγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς,
 καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν;
 κᾶτ' ἐκ τούτων ἢ πόλις ἡμῶν
 [1085] ὑπογραμματέων ἀνεμεστῶθη
 καὶ βωμολόχων δημοπιθήκων
 ἐξαπατώντων τὸν δῆμον αἰεί,
 λαμπάδα δ' οὐδεὶς οἶός τε φέρειν
 ὑπ' ἀγυμνασίας ἔτι νυνί.
- Διόνυσος μὰ Δί' οὐ δῆθ', ὥστ' ἐπαφαιάνθην
 [1090] Παναθηναίοισι γελῶν, ὅτε δὴ
 βραδύς ἄνθρωπός τις ἔθει κύψας
 λευκὸς πίων ὑπολειπόμενος
 καὶ δεινὰ ποιῶν· κᾶθ' οἱ Κεραμῆς
 [1095] ἐν ταῖσι πύλαις παίουσ' αὐτοῦ
 γαστέρα πλευρὰς λαγόνας πυγῆν,
 ὁ δὲ τυπτόμενος ταῖσι πλατεῖαις
 ὑποπερδόμενος
 φυσῶν τὴν λαμπάδ' ἔφευγεν.
- Χορός μέγα τὸ πρᾶγμα, πολὺ τὸ νεῖκος,
 ἄδρὸς ὁ πόλεμος ἔρχεται.
 [1100] χαλεπὸν οὖν ἔργον διαιρεῖν,
 ὅταν ὁ μὲν τείνη βιαίως,
 ὁ δ' ἐπαναστρέφειν δύνηται
 κάπερείδεσθαι τορῶς.
 ἀλλὰ μὴ ν' ταύτῳ κάθησθον·
 ἐσβολαὶ γάρ εἰσι πολλαὶ χᾶτεραι σοφισμάτων.
 [1105] ὅ τι περ οὖν ἔχεται ἐρίζειν,
 λέγετον ἔπιτον ἀνά <τε> δέρετον
 τά τε παλαιὰ καὶ τὰ καινά,
 κάποκινδυνεύετον
 λεπτόν τι καὶ σοφὸν λέγειν.
- Χορός εἰ δὲ τοῦτο καταφοβεῖσθον,
 μή τις ἀμαθία προσῆ
 [1110] τοῖς θεωμένοισιν, ὡς τὰ
 λεπτὰ μὴ γνῶναι λεγόντοιν,
 μηδὲν ὀρρωδεῖτε τοῦθ'· ὡς οὐκέθ' οὔτω ταῦτ' ἔχει.
 ἐστρατευμένοι γάρ εἰσι,
 βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιὰ·
 [1115] αἱ φύσεις τ' ἄλλως κράτισται,
 νῦν δὲ καὶ παρηκόνηται.
 μηδὲν οὖν δείσητον, ἀλλὰ
 πάντ' ἐπέξιτον θεατῶν γ'
 οὔνεχ' ὡς ὄντων σοφῶν.

Εὐριπίδης

[1120]

καὶ μὴν ἐπ' αὐτοὺς τοὺς προλόγους σου τρέφομαι,
ὅπως τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος
πρώτιστον αὐτοῦ βασανιῶ τοῦ δεξιοῦ.
ἄσαφής γὰρ ἦν ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων.

Διόνυσος

καὶ ποῖον αὐτοῦ βασανιεῖς;

Εὐριπίδης

πολλοὺς πάνυ.
πρῶτον δέ μοι τὸν ἐξ Ὀρεστείας λέγε.

Διόνυσος

ἄγε δὴ σιώπα πᾶς ἀνὴρ. λέγ' Αἰσχύλε.

Αἰσχύλος

Ἔρμῃ χθόνιε πατρῶ' ἐποπτεύων κράτη,
σωτὴρ γενοῦ μοι σύμμαχος τ' αἰτουμένω.
ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.'

Διόνυσος

τούτων ἔχεις ψέγειν τι;

Εὐριπίδης

πλεῖν ἢ δώδεκα.

Διόνυσος

ἄλλ' οὐδὲ πάντα ταῦτά γ' ἔστ' ἄλλ' ἢ τρία.

Εὐριπίδης

ἔχει δ' ἕκαστον εἴκοσιν γ' ἁμαρτίας.

Διόνυσος

Αἰσχύλε παραινῶ σοι σιωπᾶν· εἰ δὲ μή,
πρὸς τρισὶν ἰαμβείοισι προσοφείλων φανεῖ.

Αἰσχύλος

ἐγὼ σιωπῶ τῷδ'·

Διόνυσος

ἐὰν πείθῃ γ' ἐμοί.

Εὐριπίδης

εὐθύς γὰρ ἡμάρτηκεν οὐράνιον γ' ὅσον.

- Αἰσχύλος
ὄρας ὅτι ληρεῖς;
- Διόνυσος
ἀλλ' ὀλίγον γέ μοι μέλει.
- Αἰσχύλος
πῶς φῆς μ' ἀμαρτεῖν;
- Εὐριπίδης
αὖθις ἐξ ἀρχῆς λέγε.
- Αἰσχύλος
Ἔρμῃ χθόνιε πατρῶ' ἐποπτεύων κράτη.'
- Εὐριπίδης
οὔκουν Ὀρέστης τοῦτ' ἐπὶ τῷ τύμβῳ λέγει
[1140] τῷ τοῦ πατρὸς τεθνεῶτος;
- Αἰσχύλος
οὐκ ἄλλως λέγω.
- Εὐριπίδης
πότερ' οὖν τὸν Ἑρμῆν, ὡς ὁ πατήρ ἀπώλετο
αὐτοῦ βιαίως ἐκ γυναικείας χερὸς
δόλοισι λαθραίοις, ταῦτ' ἐποπτεύειν ἔφη;
- Αἰσχύλος
[1145] οὐ δῆτ' ἐκεῖνον, ἀλλὰ τὸν Ἐριούνιον
Ἑρμῆν χθόνιον προσεῖπε, κἀδήλου λέγων
ὅτι πατρῶον τοῦτο κέκτηται γέρας--
- Εὐριπίδης
ἔτι μῆζον ἐξήμαρτες ἢ ἡ γῶ βουλόμην·
εἰ γὰρ πατρῶον τὸ χθόνιον ἔχει γέρας--
- Διόνυσος
οὕτω γ' ἂν εἴη πρὸς πατρὸς τυμβωρύχος.
- Αἰσχύλος
Διόνυσε πίνεις οἶνον οὐκ ἀνθοσμίαν.
- Διόνυσος
λέγ' ἕτερον αὐτῶ· σὺ δ' ἐπιτήρει τὸ βλάβος.
- Αἰσχύλος
ἴσωτῆρ γενοῦ μοι σύμμαχός τ' αἰτουμένῳ.
ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι--'
- Εὐριπίδης
δὶς ταύτῳ ἡμῖν εἶπεν ὁ σοφὸς Αἰσχύλος.

Διώνυσος

πῶς δῖς;

Εὐριπίδης

σκότει τὸ ῥῆμ'· ἐγὼ δέ σοι φράσω.
 ἤκω γὰρ ἐς γῆν, φησί, καὶ κατέρχομαι·
 ἤκω δὲ ταυτόν ἐστι τῷ κατέρχομαι.'

Διώνυσος

νῆ τὸν Δί' ὥσπερ γ' εἴ τις εἴποι γείτονι,
 ἄρῃσον σὺ μάκτραν, εἰ δὲ βούλει, κάρδοπον.'

Αἰσχύλος

οὐ δῆτα τοῦτό γ' ὧ κατεστρωμυλμένε
 ἄνθρωπε ταῦτ' ἔστ', ἀλλ' ἄριστ' ἐπῶν ἔχον.

Εὐριπίδης

πῶς δῆ; δίδαξον γάρ με καθ' ὅ τι δῆ λέγεις;

Αἰσχύλος

ἔλθειν μὲν ἐς γῆν ἔσθ' ὅτῳ μετῆ πάτρας·
 χωρὶς γὰρ ἄλλης συμφορᾶς ἐλήλυθεν·
 [1165] φεύγων δ' ἀνὴρ ἦκει τε καὶ κατέρχεται.'

Διώνυσος

εὖ νῆ τὸν Ἀπόλλω. τί σὺ λέγεις Εὐριπίδη;

Εὐριπίδης

οὐ φημί τὸν Ὀρέστην κατελθεῖν οἴκαδε·
 λάθρα γὰρ ἦλθεν οὐ πιθῶν τοὺς κυρίους.

Διώνυσος

εὖ νῆ τὸν Ἑρμῆν· ὅ τι λέγεις δ' οὐ μανθάνω.

Εὐριπίδης

πέραινε τοίνυν ἕτερον.

Διώνυσος

ἴθι πέραινε σὺ
 Αἰσχύλ' ἀνύσας· σὺ δ' ἐς τὸ κακὸν ἀπόβλεπε.

Αἰσχύλος

τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρὶ
 κλύειν ἀκοῦσαι.'

Εὐριπίδης

τοῦθ' ἕτερον αὖθις λέγει,
 ἄκλειν ἀκοῦσαι, ταυτόν ὃν σαφέστατα.

Αἰσχύλος

τεθνηκόσιν γὰρ ἔλεγεν ὦ μόχθηρε σύ,
οἷς οὐδὲ τρὶς λέγοντες ἐξικνούμεθα.
σὺ δὲ πῶς ἐποίεις τοὺς προλόγους;

Εὐριπίδης

ἐγὼ φράσω.

κᾶν που δις εἶπω ταυτόν, ἢ στοιβήν ἴδης
ἐνοῦσαν ἔξω τοῦ λόγου, κατάπτυσον.

Διόνυσος

ἴθι δὴ λέγ'· οὐ γὰρ μοῦστιν ἀλλ' ἀκουστέα
τῶν σῶν προλόγων τῆς ὀρθότητος τῶν ἐπῶν.

Εὐριπίδης

ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ'--

Αἰσχύλος

μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ', ἀλλὰ κακοδαίμων φύσει,
ὄντινά γε πρὶν φῦναι μὲν Ἀπόλλων ἔφη
ἀποκτενεῖν τὸν πατέρα, πρὶν καὶ γεγονέναι·
πῶς οὔτος ἦν τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ;

[1185]

Εὐριπίδης

εἴτ' ἐγένετ' αὔθις ἀθλιώτατος βροτῶν.'

Αἰσχύλος

μὰ τὸν Δί' οὐ δῆτ', οὐ μὲν οὖν ἐπαύσατο.
πῶς γάρ; ὅτε δὴ πρῶτον μὲν αὐτὸν γενόμενον
χειμῶνος ὄντος ἐξέθεσαν ἐν ὀστράκῳ,
ἵνα μὴ ἔκτραφῆς γένοιτο τοῦ πατρὸς φονεύς·
εἶθ' ὡς Πόλυβον ἤρρησεν οἰδῶν τῷ πόδε·
ἔπειτα γραῦν ἔγημεν αὐτὸς ὢν νέος
καὶ πρὸς γε τούτοις τὴν ἑαυτοῦ μητέρα·
εἴτ' ἐξετύφλωσεν αὐτόν.

[1190]

[1195]

Διόνυσος

εὐδαίμων ἄρ' ἦν,

εἰ κάστρατήγησέν γε μετ' Ἐρασινίδου.

Εὐριπίδης

ληρεῖς· ἐγὼ δὲ τοὺς προλόγους καλοὺς ποιῶ.

Αἰσχύλος

καὶ μὴν μὰ τὸν Δί' οὐ κατ' ἔπος γέ σου κνίσω
τὸ ῥῆμ' ἕκαστον, ἀλλὰ σὺν τοῖσιν θεοῖς
ἀπὸ ληκυθίου σου τοὺς προλόγους διαφθερῶ.

[1200]

Εὐριπίδης

ἀπὸ ληκυθίου σὺ τοὺς ἐμούς;

Αἰσχύλος

ἐνὸς μόνοῦ.

ποιεῖς γὰρ οὕτως ὥστ' ἐναρμόττειν ἅπαν,
καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θύλακον,
ἐν τοῖς ἰαμβείοισι. δείξω δ' αὐτίκα.

Εὐριπίδης

ἰδού, σὺ δείξεις;

Αἰσχύλος

φημί.

Διόνυσος

καὶ δὴ χρὴ λέγειν.

Εὐριπίδης

Ἄϊγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος,
ξὺν παισὶ πεντήκοντα ναυτίλω πλάτη
Ἄργος κατασχών--

Αἰσχύλος

ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Διόνυσος

τουτὶ τί ἦν τὸ ληκύθιον; οὐ κλαύσεται;

[1210]

λέγ' ἕτερον αὐτῷ πρόλογον, ἵνα καὶ γινῶ πάλιν.

Εὐριπίδης

Ἄδιόνυσος, ὅς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
καθαπτὸς ἐν πεύκαισι Παρνασσὸν κάτα
πηδᾶ χορεύων--

Αἰσχύλος

ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Διόνυσος

οἴμοι πεπλήγμεθ' αὖθις ὑπὸ τῆς ληκύθου.

Εὐριπίδης

ἀλλ' οὐδὲν ἔσται πρᾶγμα· πρὸς γὰρ τουτονὶ
τὸν πρόλογον οὐχ ἔξει προσάψαι λήκυθον.
οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ·
ἢ γὰρ πεφυκῶς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον,
ἢ δυσγενῆς ὢν--

Αἰσχύλος

ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Διόνυσος

Εὐριπίδη--

Εὐριπίδης

τί ἔσθ';

Διόνυσος

ὕφέσθαι μοι δοκεῖ
τὸ ληκύθιον γὰρ τοῦτο πνευσεῖται πολὺ.

Εὐριπίδης

οὐδ' ἂν μὰ τὴν Δήμητρα φροντίσαιμί γε·
νυνὶ γὰρ αὐτοῦ τοῦτό γ' ἐκκεκόψεται.

Διόνυσος

ἴθι δὴ λέγ' ἕτερον κάπέχου τῆς ληκύθου.

Εὐριπίδης

'Σιδώνιον ποτ' ἄστν Κάδμος ἐκλιπῶν
'Αγήνορος παῖς'--

Αἰσχύλος

ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Διόνυσος

ὦ δαιμόνι' ἀνδρῶν ἀποπρίω τὴν λήκυθον,
ἵνα μὴ διακναίση τοὺς προλόγους ἡμῶν.

Εὐριπίδης

ἐγὼ πρίωμαι τῷδ';

τὸ τί;

Διόνυσος

ἐὰν πείθῃ γ' ἐμοί.

Εὐριπίδης

οὐ δῆτ', ἐπεὶ πολλοὺς προλόγους ἔξω λέγειν
ἴν' οὔτος οὐχ ἔξει προσάψαι ληκύθιον.
'Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολῶν
θοαῖσιν ἵπποις'--

Αἰσχύλος

ληκύθιον ἀπώλεσεν.

- Διώνυσος
[I235] ὄρᾱς, προσῆψεν αὖθις αὖ τὴν λήκυθον.
ἀλλ' ὦγάθ' ἔτι καὶ νῦν ἀπόδος πάση τέχνη·
λήψει γὰρ ὀβολοῦ πάνυ καλήν τε κάγαθήν.
- Εὐριπίδης
μὰ τὸν Δί' οὐπω γ'· ἔτι γὰρ εἰσί μοι συχνοί.
'Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς'--
- Αἰσχύλος
ληκύθιον ἀπώλεσεν.
- Εὐριπίδης
[I240] ἔασον εἰπεῖν πρῶθ' ὅλον με τὸν στίχον.
'Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβῶν στάχυν
θύων ἀπαρχάς'--
- Αἰσχύλος
ληκύθιον ἀπώλεσεν.
- Διώνυσος
μεταξὺ θύων; καὶ τίς αὖθ' ὑφείλετο;
- Εὐριπίδης
ἔα αὐτὸν ὦ τᾶν· πρὸς τοδὶ γὰρ εἰπάτω.
'Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο'--
- Διώνυσος
ἀπολεῖ σ' ἐρεῖ γάρ, 'ληκύθιον ἀπώλεσεν.'
τὸ ληκύθιον γὰρ τοῦτ' ἐπὶ τοῖς προλόγοισί σου
ὡσπερ τὰ σῦκ' ἐπὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖς ἔφυ.
ἀλλ' ἐς τὰ μέλη πρὸς τῶν θεῶν αὐτοῦ τραποῦ.
- Εὐριπίδης
[I250] καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν
μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιοῦντα ταῦτ' ἀεὶ.
- Χορός
τί ποτε πρᾶγμα γενήσεται;
φροντίζεις γὰρ ἔγωγ' ἔχω,
τίν' ἄρα μέμψιν ἐποίσει
ἀνδρὶ τῶ πολὺ πλεῖστα δὴ
[I255] καὶ κάλλιστα μέλη ποιήσαντι
τῶν μέχρι νυκτός.
θαυμάζω γὰρ ἔγωγ' ὅπη
μέμψεταιί ποτε τοῦτον
τὸν Βακχεῖον ἄνακτα,
[I260] καὶ δέδοιχ' ὑπὲρ αὐτοῦ.
- Εὐριπίδης
πάνυ γε μέλη θαυμαστά· δείξει δὴ τάχα.
εἰς ἔν γὰρ αὐτοῦ πάντα τὰ μέλη ξυντεμῶ.

Διόνυσος

καὶ μὴν λογιόμῃ γ' αὐτὰ τῶν ψήφων λαβῶν.

Εὐριπίδης

[I265]

Φθιώτ' Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάικτον ἀκούων
 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;
 Ἐρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν.
 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;

Διόνυσος

δύο σοὶ κόπω Αἰσχύλε τούτω.

Εὐριπίδης

κύδιστ' Ἀχαιῶν Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ.
 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;

Διόνυσος

τρίτος ῥῶσχύλε σοὶ κόπος οὔτος.

Εὐριπίδης

[I275]

εὐφameίτε· μελισσονόμοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οἴγειν.
 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;
 κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν.
 ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;

Διόνυσος

[I280]

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ τὸ χρῆμα τῶν κόπων ὅσον.
 ἐγὼ μὲν οὖν ἐς τὸ βαλανεῖον βούλομαι·
 ὑπὸ τῶν κόπων γὰρ τῷ νεφρῷ βουβωνιῶ.

Εὐριπίδης

μὴ πρὶν γ' ἄν' ἀκούσης χἀτέραν στάσιν μελῶν
 ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων εἰργασμένην.

Διόνυσος

ἴθι δὴ πέραινε, καὶ κόπον μὴ προστίθει.

Εὐριπίδης

[I290]

ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας,
 φλαττοθραττοφλαττοθρατ,
 Σφίγγα δυσμεριᾶν πρύτανιν κύνα, πέμπει,
 φλαττοθραττοφλαττοθρατ,
 σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις,
 φλαττοθραττοφλαττοθρατ,
 κυρεῖν παρασχῶν ἰταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίτοις,
 τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ,
 τὸ συγκλινές τ' ἐπ' Αἴαντι,

[I295]

τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ.

Διόνυσος

τί τὸ 'φλαπποθρατ' τοῦτ' ἐστίν; ἐκ Μαραθῶνος ἢ
πόθεν συνέλεξας ἰμονιοστρόφου μέλη;

Αἰσχύλος

[1300]

ἀλλ' οὔν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ
ἤνεγκον αὐθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ
λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθείην δρέπων·
οὔτος δ' ἀπὸ πάντων μὲν φέρει, πορνιδίων,
σκολίων Μελήτου, Καρικῶν ἀύλημάτων,
θρήνων, χορειῶν. τάχα δὲ δηλωθήσεται.

[1305]

ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον. καίτοι τί δεῖ
λύρας ἐπὶ τούτων; ποῦ 'στιν ἢ τοῖς ὀστράκοις
αὕτη κροτοῦσα; δεῦρο Μοῦσ' Εὐριπίδου,
πρὸς ἤνπερ ἐπιτήδεια ταῦτ' ἄδειν μέλη.

Διόνυσος

αὕτη ποθ' ἢ Μοῦσ' ... οὐκ ἐλεσβίαζεν, οὔ.

Αἰσχύλος

[1310]

ἀλκύνες, αἱ παρ' ἀεναίοις θαλάσσης

κύμασι στωμύλλετε,

τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν

ῥανίσι χροά δροσιζόμεναι·

αἱ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας

εἰειειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες

[1315]

ἰστόπονα πηνίσματα,

κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας,

ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελφίς

πρῶραις κυανεμβόλοις

μαντεῖα καὶ σταδίους,

[1320]

οἰνάνθας γάνος ἀμπέλου,

βότρυος ἔλικα παυσίπονον.

περίβαλλ' ὦ τέκνον ὠλένας.

ὄρᾳς τὸν πόδα τοῦτον;

Διόνυσος

ὄρῳ.

Αἰσχύλος

τί δαί; τοῦτον ὄρᾳς;

Διόνυσος

ὄρῳ.

- Αίσχύλος τοιαυτὶ μέντοι σὺ ποιῶν
τολμᾶς τὰμὰ μέλη ψέγειν,
ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον
Κυρήνης μελοποιῶν;
τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα· βούλομαι δ' ἔτι
- [I330] τὸν τῶν μονωδιῶν διεξελεθεῖν τρόπον.
ὦ Νυκτὸς κελαινοφαῆς
ὄρφνα, τίνα μοι
δύστανον ὄνειρον
πέμπεις ἐξ ἀφανοῦς,
'Αῖδα πρόμολον,
ψυχὰν ἀψυχον ἔχοντα,
- [I335] μελαίνας Νυκτὸς παῖδα,
φρικώδη δεινὰν ὄψιν,
μελανοκευεῖμονα,
φόνια φόνια δερκόμενον,
μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα.
ἀλλὰ μοι ἀμφίπολοι λύχνον ἄψατε
κάλπισί τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ' ὕδωρ,
- [I340] ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω.
ἰὼ πόντιε δαῖμον,
τοῦτ' ἐκεῖν'· ἰὼ ξύνοικοι,
τάδε τέρα θεάσασθε.
τὸν ἀλεκτρυόνα μου συναρπάσασα
φρούδη Γλύκη.
Νύμφαι ὄρεσσίγονοι.
- [I345] ὦ Μανία ξύλλαβε.
ἐγὼ δ' ἀτάλαινα προσέχουσ' ἔτυχον
ἐμαυτῆς ἔργοισι,
λίνου μεστὸν ἄτρακτον
εἰειειλίσσουσα χεροῖν
κλωστήρα ποιοῦσ', ὅπως
- [I350] κνεφαῖος εἰς ἀγορὰν
φέρουσ' ἀποδοίμαν·
ὁ δ' ἀνέπτατ' ἀνέπτατ' ἐς αἰθέρα
κουφοτάταις πτερύγων ἀκμαῖς·
ἐμοὶ δ' ἄχε' ἄχεα κατέλιπε,
δάκρυα δάκρυά τ' ἀπ' ὀμμάτων
- [I355] ἔβαλον ἔβαλον ἀτλάμων.
ἀλλ' ὦ Κρήτες, Ἰδας τέκνα, τὰ
τόξα λαβόντες ἐπαμύνατε, τὰ
κῶλά τ' ἀμπάλλετε κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν.
ἅμα δὲ Δίκτυνα παῖς Ἄρτεμις καλὰ
- [I360] τὰς κνίσκας ἔχουσ'
ἐλθέτω διὰ δόμων πανταχῆ,
σὺ δ' ὦ Διὸς διπύρους ἀνέχουσα
λαμπάδας ὀξυτάτας χεροῖν·
Εκάτα παράφηνον εἰς Γλύκης,

ὅπως ἂν εἰσελθοῦσα φωράσω.

Διόνυσος

παύσασθον ἤδη τῶν μελῶν.

Αἰσχύλος
[1365]

κᾶμοιγ' ἄλις.
ἐπὶ τὸν σταθμὸν γὰρ αὐτὸν ἀγαγεῖν βούλομαι,
ὅπερ ἐξελέγξει τὴν ποίησιν νῶν μόνον.
τὸ γὰρ βάρος νῶ βασανιεῖ τῶν ῥημάτων.

Διόνυσος

ἴτε δευρό νυν, εἶπερ γε δεῖ καὶ τοῦτό με
ἀνδρῶν ποιητῶν τυροπωλῆσαι τέχνην.

Χορός

[1375]

ἐπίπονοί γ' οἱ δεξιοί.
τόδε γὰρ ἕτερον αὖ τέρας
νεοχμὸν, ἀτοπίας πλέων,
ὃ τίς ἂν ἐπενόησεν ἄλλος;
μὰ τὸν ἐγὼ μὲν οὐδ' ἂν εἴ τις
ἔλεγέ μοι τῶν ἐπιτυχόντων,
ἐπιθόμην, ἀλλ' ὤρομην ἂν
αὐτὸν αὐτὰ ληρεῖν.

Διόνυσος

ἴθι δὴ παρίστασθον παρὰ τῷ πλάστιγγ',

Αἰσχύλος καὶ Εὐριπίδης

ἰδού.

Διόνυσος

[1380]

καὶ λαβομένω τὸ ῥῆμ' ἐκάτερος εἶπατον,
καὶ μὴ μεθῆσθον, πρὶν ἂν ἐγὼ σφῶν κοκκύσω.

Αἰσχύλος καὶ Εὐριπίδης
ἐχόμεθα.

Διόνυσος

τοῦπος νῦν λέγετον ἐς τὸν σταθμὸν.

Εὐριπίδης

ἔϊθ' ὦφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος.'

Αἰσχύλος

Ἵσπερχιεῖ ποταμὲ βουνόμοι τ' ἐπιστροφαί.'

Διόνυσος

κόκκυ,
μέθεσθε·
καὶ πολὺ γε κατωτέρω

[1385]

χωρεῖ τὸ τοῦδε.

Εὐριπίδης

καὶ τί ποτ' ἐστὶ ταΐτιον;

Διόνυσος

ὅτι εἰσέθηκε ποταμόν, ἐριοπωλικῶς
 ὑγρὸν ποιήσας τοῦπος ὡσπερ τᾶρια,
 οὐ δ' εἰσέθηκας τοῦπος ἐπτερωμένον.

Εὐριπίδης

ἀλλ' ἕτερον εἰπάτω τι κἀντιστησάτω.

Διόνυσος

λάβεσθε τοίνυν αὖθις.

Αἰσχύλος καὶ Εὐριπίδης

ἦν ἰδού.

Διόνυσος

λέγε.

Εὐριπίδης

'οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος.'

Αἰσχύλος

'μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δώρων ἐρᾶ.'

Διόνυσος

μέθεσθε μέθεσθε· καὶ τὸ τοῦδέ γ' αὖ ρέπει
 θάνατον γὰρ εἰσέθηκε βαρύτερον κακόν.

Εὐριπίδης

ἐγὼ δὲ πειθῶ γ' ἔπος ἄριστ' εἰρημένον.

Διόνυσος

πειθῶ δὲ κοῦφόν ἐστι καὶ νοῦν οὐκ ἔχον.
 ἀλλ' ἕτερον αὖ ζήτει τι τῶν βαρυστάθμων,
 ὅ τι σοι καθέλξει, καρτερόν τε καὶ μέγα.

Εὐριπίδης

φέρε ποῦ τοιοῦτον δῆτ' αὖ μούστι; ποῦ;

Διόνυσος

φράσω·

[1400]

'βέβληκ' Ἀχιλλεύς δύο κύβω καὶ τέτταρα.'
 λέγοιτ' ἄν, ὡς αὕτη ὅτι λοιπὴ σφῶν στάσις.

Εὐριπίδης

'σιδηροβριθές τ' ἔλαβε δεξιᾶ ξύλον.'

Αἰσχύλος

'ἐφ' ἄρματος γὰρ ἄρμα καὶ νεκρῶ νεκρός.'

Διόνυσος

ἐξηπάτηκεν αὖ σὲ καὶ νῦν.

Εὐριπίδης

τῷ τρόπῳ;

Διόνυσος

δύ' ἄρματ' εἰσέθηκε καὶ νεκρῶ δύο,
οὓς οὐκ ἂν ἄραιντ' οὐδ' ἑκατὸν Αἰγύπτιοι.

Αἰσχύλος

καὶ μηκέτ' ἔμοιγε κατ' ἔπος, ἀλλ' ἐς τὸν σταθμὸν
αὐτὸς τὰ παιδί' ἢ γυνὴ Κηφισοφῶν
ἐμβὰς καθήσθω, συλλαβῶν τὰ βιβλία·
[1410] ἐγὼ δὲ δύ' ἔπη τῶν ἐμῶν ἐρῶ μόνον.

Διόνυσος

ἄνδρες φίλοι, κάγῳ μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ.
οὐ γὰρ δι' ἐχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι.
τὸν μὲν γὰρ ἠγοῦμαι σοφὸν τῷ δ' ἥδομαι.

Πλούτων

οὐδὲν ἄρα πράξεις ὦνπερ ἦλθες οὐνεκα;

Διόνυσος

ἐὰν δὲ κρίνω;

Πλούτων

τὸν ἕτερον λαβῶν ἄπει,
ὀπότερον ἂν κρίνης, ἴν' ἔλθῃς μὴ μάτην.

Διόνυσος

εὐδαιμονοίης. φέρε πύθεσθέ μου ταδί.
ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητήν. τοῦ χάριν;
ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ.
[1420] ὀπότερος οὖν ἂν τῇ πόλει παραινέσῃ
μᾶλλον τι χρηστόν, τοῦτον ἄξιον μοι δοκῶ.
πρῶτον μὲν οὖν περὶ Ἀλκιβιάδου τίς ἔχετον
γνώμην ἐκάτερος; ἡ πόλις γὰρ δυστοκεῖ.

Εὐριπίδης

ἔχει δὲ περὶ αὐτοῦ τίνα γνώμην;

Διόνυσος

τίνα;

[1425]

ποθεῖ μὲν, ἐχθαίρει δέ, βούλεται δ' ἔχειν.
ἀλλ' ὅ τι νοεῖτον εἶπατον τούτου πέρι.

Εὐριπίδης

μισῶ πολίτην, ὅστις ὠφελεῖν πάτραν
βραδύς πέφυκε μεγάλα δὲ βλάπτειν ταχύς,
καὶ πόριμον αὐτῷ τῇ πόλει δ' ἀμήχανον.

Διώνυσος

εὖ γ' ὦ Πόσειδον· σὺ δὲ τίνα γνώμην ἔχεις;

Αἰσχύλος

οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν,
[μάλιστα μὲν λέοντα μὴ ν' πόλει τρέφειν,]
ἦν δ' ἔκτραφῆ τις, τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν.

Διώνυσος

νῆ τὸν Δία τὸν σωτῆρα δυσκρίτως γ' ἔχω·
ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς.
[1435] ἀλλ' ἔτι μίαν γνώμην ἐκάτερος εἶπατον
περὶ τῆς πόλεως ἦντιν' ἔχετον σωτηρίαν.

Εὐριπίδης

εἴ τις πτερώσας Κλεόκριτον Κινησίᾳ,
αἴροισιν αὖραι πελαγίαν ὑπὲρ πλάκα.

Διώνυσος

γέλοισιν ἂν φαίνοιτο· νοῦν δ' ἔχει τίνα;

Εὐριπίδης

εἰ ναυμαχοῖεν κᾶτ' ἔχοντες ὀξίδας
βαίνοισιν ἐς τὰ βλέφαρα τῶν ἐναντίων.

Διώνυσος

εὖ γ' ὦ Παλάμηδες, ὦ σοφωτάτη φύσις.
ταυτὶ πότερ' αὐτὸς ἠῦρες ἢ Κηφισοφῶν;

Εὐριπίδης

ἐγὼ μόνος· τὰς δ' ὀξίδας Κηφισοφῶν.
ἐγὼ μὲν οἶδα καὶ θέλω φράζειν.

Διώνυσος

λέγε.

Εὐριπίδης

ὅταν τὰ νῦν ἄπιστα πίσθ' ἠγώμεθα,
τὰ δ' ὄντα πίστ' ἄπιστα.

Διώνυσος

πῶς; οὐ μανθάνω.

[1445] ἀμαθέστερόν πως εἶπε καὶ σαφέστερον.

Εὐριπίδης

εἰ τῶν πολιτῶν οἷσι νῦν πιστεύομεν,
τούτοις ἀπιστήσαιμεν, οἷς δ' οὐ χρώμεθα,
τούτοισι χρησαίμεσθ',

Διώνυσος

σωθεῖμεν ἄν.

Εὐριπίδης

[1450]

εἰ νῦν γε δυστυχοῦμεν ἐν τούτοισι, πῶς
τάναντί' ἄν' πράττοντες οὐ σωζοίμεθ' ἄν;

Διώνυσος

τί δαὶ σύ; τί λέγεις;

Αἰσχύλος

τὴν πόλιν νῦν μοι φράσον
πρῶτον τίσι χρῆται· πότερα τοῖς χρηστοῖς;

Διώνυσος

πόθεν;

[1456]

μισεῖ κάκιστα.

Αἰσχύλος

τοῖς πονηροῖς δ' ἤδεται;

Διώνυσος

οὐ δῆτ' ἐκείνη γ', ἀλλὰ χρῆται πρὸς βίαν.

Αἰσχύλος

πῶς οὖν τις ἄν σώσειε τοιαύτην πόλιν,
ἢ μήτε χλαῖνα μήτε σιούρα συμφέρει;

Διώνυσος

εὗρισκε νῆ Δί', εἴπερ ἀναδύσει πάλιν.

[...]

Χορός

μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.

πάρα δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν.

[I485]

ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας
 πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,
 ἐπ' ἀγαθῶ μὲν τοῖς πολίταις,
 ἐπ' ἀγαθῶ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ
 ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι,
 διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

[I490]

χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει
παρακαθήμενον λαλεῖν,
ἀποβαλόντα μουσικὴν
τά τε μέγιστα παραλιπόντα
 τῆς τραγωδικῆς τέχνης.
τὸ δ' ἐπὶ σεμνοῖσιν λόγοισι
καὶ σκαριφησμοῖσι λήρων
διατριβὴν ἄργον ποιεῖσθαι,
παραφρονοῦντος ἀνδρός.

[I495]

Acarnenses – Agon – 490 a 627

Χορός

τί δράσεις; τί φήσεις; εὖ ἴσθι νυν
 ἀναίσχυντος ὦν σιδηροῦς τ' ἀνήρ,
 ὅστις παρασχὼν τῇ πόλει τὸν αὐχένα
 ἅπασι μέλλεις εἶς λέγειν τάναντία.
 ἀνὴρ οὐ τρέμει τὸ πρᾶγμ'. εἶά νυν,
 [495] ἐπειδὴπερ αὐτὸς αἰρεῖ, λέγε.

Δικαιοπόλις

μή μοι φθονήσητ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
 εἰ πτωχὸς ὦν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
 μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποιῶν.
 [500] τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία.
 ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.
 οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
 ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
 αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,

- [505] κοῦπω ξένοι πάρισιν· οὔτε γὰρ φόροι
 ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
 ἀλλ' ἐσμέν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·
 τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.
 ἐγὼ δὲ μισῶ μὲν Λακεδαιμονίους σφόδρα,
- [510] καὺτοῖς ὁ Ποσειδῶν οὐπὶ Ταινάρῳ θεὸς
 σεισας ἅπασιν ἐμβάλοι τὰς οἰκίας·
 κάμοι γὰρ ἐστ' ἀμπέλια διακεκομμένα.
 ἀτὰρ φίλοι γὰρ οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,
 τί ταῦτα τοὺς Λάκωνας αἰτιώμεθα;
- [515] ἡμῶν γὰρ ἄνδρες, κούχι τὴν πόλιν λέγω,
 μέμνησθε τοῦθ' ὅτι οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω,
 ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά, παρακεκομμένα,
 ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα,
 ἐσυκοφάντει Μεγαρέων τὰ χλανίσκια·
- [520] κεῖ που σίκυον ἴδοιεν ἢ λαγῶδιον
 ἢ χοιρίδιον ἢ σκόροδον ἢ χόνδρους ἄλας,
 ταῦτ' ἦν Μεγαρικὰ κάπέπρατ' αὐθημερόν.
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ σμικρὰ κάπιχώρια,
 πόρνην δὲ Σιμαίθαν ἰόντες Μεγαράδε
- [525] νεανῖαι κλέπτουσι μεθυσκοτόταβοι·
 κᾶθ' οἱ Μεγαρῆς ὀδύνας πεφυσιγγωμένοι
 ἀντεξέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο·
 κἀντεῦθεν ἀρχὴ τοῦ πολέμου κατερράγη
 Ἕλλησι πᾶσιν ἐκ τριῶν λαικαστριῶν.
- [530] ἐντεῦθεν ὀργῇ Περικλέης οὐλύμπιος
 ἦστραπτ' ἐβρόντα ξυνεκύκα τὴν Ἑλλάδα,
 ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια γεγραμμένους,

- ὡς χρῆ Μεγαρέας μήτε γῆ μήτ' ἐν ἀγορᾷ
 μήτ' ἐν θαλάττῃ μήτ' ἐν οὐρανῷ μένειν.
 [535] ἐντεῦθεν οἱ Μεγαρῆς, ὅτε δὴ 'πείνων βάδην,
 Λακεδαιμονίων ἐδέοντο τὸ ψήφισμ' ὅπως
 μεταστραφείη τὸ διὰ τὰς λαϊκαστρίας·
 κούκ ἠθέλομεν ἡμεῖς δεομένων πολλάκις.
 [540] κάντεῦθεν ἤδη πάταγος ἦν τῶν ἀσπίδων.
 ἐρεῖ τις, οὐ χρῆν· ἀλλὰ τί ἐχρῆν, εἶπατε.
 φέρ' εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει
 ἀπέδοτο φήνας κυνίδιον Σεριφίων,
 καθῆσθ' ἂν ἐν δόμοισιν; ἢ πολλοῦ γε δεῖ
 [545] καὶ κάρτα μέντ' ἂν εὐθέως καθείλκετε
 τριακοσίας ναῦς, ἦν δ' ἂν ἡ πόλις πλέα
 θορύβου στρατιωτῶν, περὶ τριηράρχου βοῆς,
 μισθοῦ διδομένου, παλλαδίων χρυσομένων,
 στοᾶς στεναχούσης, σιτίων μετρομένων,
 [550] ἀσκῶν, τροπωτήρων, κάδους ὠνουμένων,
 σκορόδων, ἐλαῶν, κρομμύων ἐν δικτύοις,
 στεφάνων, τριχίδων, ἀύλητρίδων, ὑπωπίων·
 τὸ νεώριον δ' αὖ κωπέων πλατουμένων,
 τύλων ψοφούντων, θαλαμιῶν τροπουμένων,
 αὐλῶν, κελουστῶν, νιγλάρων, συριγμάτων.
 [555] ταῦτ' οἶδ' ὅτι ἂν ἐδράτε· τὸν δὲ Τήλεφον
 οὐκ οἴομεσθα; νοῦς ἄρ' ἡμῖν οὐκ ἔστι.

Ημιχόριον Α

ἄληθες ὦπίτριπτε καὶ μιαρῶτατε;
 ταυτὶ οὐ τολμᾶς πτωχὸς ὢν ἡμᾶς λέγειν,

καὶ συκοφάντης εἴ τις ἦν ὠνείδισας;

Ημιχόριον Β

νῆ τὸν Ποσειδῶ καὶ λέγει γ' ἅπερ λέγει
δίκαια πάντα κούδεν αὐτῶν ψεύδεται.

Ημιχόριον Α

εἴτ' εἰ δίκαια, τοῦτον εἰπεῖν αὐτ' ἐχρῆν;
ἀλλ' οὔτι χαίρων ταῦτα τολμήσει λέγειν.

ἘΗμιχόριον Β

[565]

οὔτος σὺ ποῖ θεῖς; οὐ μενεῖς; ὡς εἰ θενεῖς
τὸν ἄνδρα τοῦτον, αὐτὸς ἀρθήσει τάχα.

Ημιχόριον Α

[570]

ἰὼ Λάμαχ' ὦ βλέπων ἀστραπάς,
βοήθησον ὦ γοργολόφα φανείς,
ἰὼ Λάμαχ' ὦ φίλ' ὦ φυλέτα·
εἴτε τις ἔστι ταξίαρχος ἢ στρατηγὸς ἢ
τειχομάχας ἀνὴρ, βοηθησάτω
τις ἀνύσας. ἐγὼ γὰρ ἔχομαι μέσος.

Λάμαχος

πόθεν βοῆς ἤκουσα πολεμιστηρίας;
ποῖ χρὴ βοηθεῖν; ποῖ κυδοιμὸν ἐμβαλεῖν;
τίς Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος;

Δικαιοπόλις

ὦ Λάμαχ' ἥρωες, τῶν λόφων καὶ τῶν λόχων.

Ημιχόριον Α

ὦ Λάμαχ', οὐ γὰρ οὔτος ἄνθρωπος πάλαι
ἅπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν κακορροθεῖ;

Λάμαχος

οὔτος σὺ τολμᾷς πτωχὸς ὦν λέγειν τάδε;

Δικαιοπόλις

ὦ Λάμαχ' ἥρωες, ἀλλὰ συγγνώμην ἔχε,
εἰ πτωχὸς ὦν εἶπόν τι κάστρωμυλάμην.

Λάμαχος

ἐχειροτόνησαν γάρ με --

Δικαιοπόλις

κόκκυγές γε τρεῖς.

[600]

ταῦτ' οὖν ἐγὼ βδελυττόμενος ἐσπείσάμην,
ὄρων πολιοῦς μὲν ἄνδρας ἐν ταῖς τάξεσιν,
νεανίας δ' οἴους σὺ διαδεδρακότας,

[605]

τοὺς μὲν ἐπὶ Θράκης μισθοφοροῦντας τρεῖς δραχμάς,
Τεισαμενοφαινίππους Πανουργιππαρχίδας,
ἑτέρους δὲ παρὰ Χάρητι τοὺς δ' ἐν Χάοσιν,
Γερητοθεοδώρους Διομειαλαζόνας,
τοὺς δ' ἐν Καμαρίνῃ κὰν Γέλα κὰν Καταγέλα.

Λάμαχος

ἐχειροτονήθησαν γάρ.

Δικαιοπόλις

αἴτιον δὲ τί

[610]

ὕμᾱς μὲν ἀεὶ μισθοφορεῖν ἀμηγέπη,
τωνδὶ δὲ μηδέν'; ἔτεόν ᾧ Μαριλάδῃ
ἤδη πεπρέσβευκας σὺ πολιοῦς ὦν ἐν ἧ;

[615]

ἀνένευσε· καίτοι γ' ἐστὶ σώφρων κάργάτης.
τί δαὶ Δράκυλλος ἢ Εὐφορίδης ἢ Πρινίδης;
εἶδέν τις ὑμῶν τὰκβάταν' ἢ τοὺς Χάονας;
οὐ φασιν. ἀλλ' ὁ Κοισύρας καὶ Λάμαχος,
οἷς ὑπ' ἐράνου τε καὶ χρεῶν πρώην ποτέ,
ὥσπερ ἀπόνιπτρον ἐκχέοντες ἐσπέρας,
ἅπαντες 'ἐξίστω' παρήνουν οἱ φίλοι.

Λάμαχος

ὧ δημοκρατία ταῦτα δῆτ' ἀνασχετά;

Δικαιοπόλις

οὐ δῆτ' ἐὰν μὴ μισθοφορῇ γε Λάμαχος.

Λάμαχος

ἀλλ' οὔν ἐγὼ μὲν πᾶσι Πελοποννησίοις
ἀεὶ πολεμήσω καὶ ταραξῶ πανταχῆ
καὶ ναυσὶ καὶ πεζοῖσι κατὰ τὸ καρτερόν.

Δικαιοπόλις

ἐγὼ δὲ κηρύττω γε Πελοποννησίοις
ἅπασι καὶ Μεγαρεῦσι καὶ Βοιωτίοις
[625] πωλεῖν ἀγοράζειν πρὸς ἐμέ, Λαμάχῳ δὲ μή.

Χορός

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

Tesmoforiantes – agon (vv. 381-530)

Χορός

σίγα σιώπα, πρόσεχε τὸν νοῦν· χρέμπτεται γὰρ ἤδη
ὅπερ ποιοῦσ' οἱ ῥήτορες. μακρὰν ἔοικε λέξειν.

Γυνή Α

[385]

φιλοτιμία μὲν οὐδεμιᾶ μὰ τῷ θεῷ
λέξουσ' ἀνέστην ὧ γυναῖκες· ἀλλὰ γὰρ
βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον
προπηλακιζομένας ὁρῶς ἡμᾶς ὑπὸ
Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας

- καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά.
 τί γὰρ οὔτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν;
 [390] ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυ
 εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί,
 τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστίας καλῶν,
 τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,
 τὰς οὐδὲν ὑγίης, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν·
 [395] ὥστ' εὐθύς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων
 ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς σκοποῦνται τ' εὐθέως
 μὴ μοιχὸς ἔνδον ἢ τις ἀποκεκρυμμένος.
 δρᾶσαι δ' ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ
 ἔξεστι· τοιαῦθ' οὔτος ἐδίδαξεν κακὰ
 [400] τοὺς ἄνδρας ἡμῶν· ὥστ' ἔάνπερ τις πλέκη
 γυνὴ στέφανον, ἔρᾶν δοκεῖ· κἂν ἐκβάλῃ
 σκευὸς τι κατὰ τὴν οἰκίαν πλανωμένη,
 ἀνὴρ ἔρωτᾷ, τῷ κατέαγεν ἢ χύτρα;
 οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τῷ Κορινθίῳ ξένῳ.
 [405] κάμνει κόρη τις, εὐθύς ἀδελφὸς λέγει,
 'τὸ χρῶμα τοῦτό μ' οὐκ ἀρέσκει τῆς κόρης.'
 εἶεν, γυνὴ τις ὑποβαλέσθαι βούλεται
 ἀποροῦσα παίδων, οὐδὲ τοῦτ' ἔστιν λαθεῖν.
 ἄνδρες γὰρ ἤδη παρακάθηνται πλησίον·
 [410] πρὸς τοὺς γέροντάς θ' οἷ πρὸ τοῦ τὰς μείρακας
 ἤγοντο, διαβέβληκεν, ὥστ' οὐδεὶς γέρων

- γαμῆν ἐθέλει γυναῖκα διὰ τοῦπος τοδὶ
 ἄδῃσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή.
 εἶτα διὰ τοῦτον ταῖς γυναικωνίτισιν
 [415] σφραγίδας ἐπιβάλλουσιν ἤδη καὶ μοχλοὺς
 τηροῦντες ἡμᾶς, καὶ προσέτι Μολοττικούς
 τρέφουσι μορμολυκεῖα τοῖς μοιχοῖς κύνας.
 καὶ ταῦτα μὲν ξυγγνώσθ'. ἃ δ' ἦν ἡμῖν πρὸ τοῦ
 αὐταῖς ταμιεῦσαι καὶ προαιρούσαις λαθεῖν
 [420] ἄλφιτον ἔλαιον οἶνον, οὐδὲ ταῦτ' ἔτι
 ἔξεστιν. οἱ γὰρ ἄνδρες ἤδη κλήδρια
 αὐτοὶ φοροῦσι κρυπτὰ κακοηθέστατα
 Λακωνικ' ἄττα, τρεῖς ἔχοντα γομφίους.
 πρὸ τοῦ μὲν οὖν ἦν ἄλλ' ὑποῖξαι τὴν θύραν
 [425] ποιησαμέναισι δακτύλιον τριωβόλου,
 νῦν δ' οὗτος αὐτοὺς ὤκτριψ Εὐριπίδης
 ἐδίδαξε θριπήδεστ' ἔχειν σφραγίδια
 ἐξαψαμένους. νῦν οὖν ἐμοὶ τούτῳ δοκεῖ
 ὄλεθρόν τιν' ἡμᾶς κυρκανᾶν ἀμωσγέπως,
 [430] ἢ φαρμάκοισιν ἢ μιᾷ γέ τῳ τέχνῃ,
 ὅπως ἀπολείται. ταῦτ' ἐγὼ φανερώς λέγω,
 τὰ δ' ἄλλα μετὰ τῆς γραμματέως συγγράψομαι.
- Χορός
 οὔπω ταύτης ἤκουσα
 [435] πολυπλοκωτέρας γυναικὸς

οὐδὲ δεινότερον λεγούσης.
 πάντα γὰρ λέγει δίκαια,
 πάσας δ' ἰδέας ἐξήτασεν,
 πάντα δ' ἐβάστασεν φρενὶ πυκνῶς τε
 ποικίλους λόγους ἀνηῦρεν
 εὖ διεζητημένους·

- [440] ὥστ' ἂν εἰ λέγοι παρ' αὐτὴν
 Ξενοκλῆς ὁ Καρκίνου, δοκεῖν
 [441β] ἂν αὐτόν, ὡς ἐγῶμαι,
 πᾶσιν ὑμῖν
 [442β] ἄντικρυς μηδὲν λέγειν.

Γυνὴ Β

ὀλίγων ἔνεκα καύτῃ παρῆλθον ῥημάτων.
 τὰ μὲν γὰρ ἄλλ' αὕτη κατηγορήκεν εὖ·
 [445] ἃ δ' ἐγὼ πέπονθα, ταῦτα λέξαι βούλομαι.
 ἐμοὶ γὰρ ἀνὴρ ἀπέθανεν μὲν ἐν Κύπρῳ
 παιδάρια πέντε καταλιπών, ἀγῶ μόλις
 στεφανηπλοκοῦς' ἔβοσκον ἐν ταῖς μυρρίναις.
 τέως μὲν οὖν ἄλλ' ἡμικάκως ἐβοσκόμην·
 [450] νῦν δ' οὗτος ἐν ταῖσιν τραγωδίαις ποιῶν
 τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς·
 ὥστ' οὐκέτ' ἐμπολῶμεν οὐδ' εἰς ἡμῖς.
 νῦν οὖν ἀπάσαισιν παραινῶ καὶ λέγω

[455] τοῦτον κολάσαι τὸν ἄνδρα πολλῶν οὔνεκα·
 ἄγρια γὰρ ἡμᾶς ὦ γυναῖκες δρᾷ κακά,
 ἅτ' ἐν ἀγρίοισι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς.
 ἀλλ' εἰς ἀγορὰν ἄπειμι· δεῖ γὰρ ἀνδράσιν
 πλέξαι στεφάνους συνθηματιαίους εἴκοσιν.

Χορός

[460] ἕτερον αὖ τι λῆμα τοῦτο
 κομψότερον ἔτ' ἢ τὸ πρότερον
 ἀναπέφηνεν.
 οἷα κατεστωμύλατο
 οὐκ ἄκαιρα, φρένας ἔχουσα
 καὶ πολύπλοκον νόημ', οὐδ'
 ἀσύνετ' ἀλλὰ πιθανὰ πάντα.
 [465] δεῖ δὲ ταύτης τῆς ὕβρεως ἡμῖν
 [465β] τὸν ἄνδρα
 περιφανῶς δοῦναι δίκην.

Μνησίλοχος

[470] τὸ μὲν ὦ γυναῖκες ὀξύθυμῆσθαι σφόδρα
 Εὐριπίδη, τοιαῦτ' ἀκουούσας κακά,
 οὐ θαυμάσιόν ἐστ', οὐδ' ἐπιζεῖν τὴν χολήν.
 καύτῃ γὰρ ἔγωγ', οὕτως ὀναίμην τῶν τέκνων,
 μισῶ τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον, εἰ μὴ μαίνομαι.
 ὅμως δ' ἐν ἀλλήλαισι χρὴ δοῦναι λόγον·
 αὐταῖ γὰρ ἐσμεν, κούδεμί' ἔκφορος λόγου.
 τί ταῦτ' ἔχουσαι 'κεῖνον αἰτιώμεθα
 βαρέως τε φέρομεν, εἰ δὴ ἡμῶν ἢ τρία

- [475] κακὰ ξυνειδῶς εἶπε δρώσας μυρία;
 ἐγὼ γὰρ αὐτῇ πρῶτον, ἵνα μάλλην λέγω,
 ξύννοιδ' ἔμαυτῇ πολλὰ <δειν'> ἐκεῖνο δ' οὖν
 δεινότατον, ὅτε νύμφη μὲν ἦν τρεῖς ἡμέρας,
 ὁ δ' ἀνὴρ παρ' ἐμοὶ καθυῦθεν· ἦν δέ μοι φίλος,
 [480] ὅσπερ με διεκόρησεν οὔσαν ἐππέτιν.
 οὗτος πόθῳ μου ἔκνυεν ἐλθῶν τὴν θύραν·
 κᾶτ' εὐφύς ἔγνω· εἶτα καταβαίνω λάθρα.
 ὁ δ' ἀνὴρ ἐρωτᾷ ποῖ σὺ καταβαίνεις; ὅποι;
 στρόφος μ' ἔχει τὴν γαστέρ' ὦνερ κώδύνη·
 [485] εἰς τὸν κοπρῶν' οὖν ἔρχομαι.' βᾶδιζέ νυν·
 κᾶθ' ὁ μὲν ἔτριβε κεδρίδας ἄννηθον σφάκον·
 ἐγὼ δὲ καταχέασα τοῦ στροφέως ὕδωρ
 ἐξῆλθον ὡς τὸν μοιχόν· εἶτ' ἠρειδόμην
 παρὰ τὸν Ἀγυῖᾶ κύβδ' ἐχομένη τῆς δάφνης.
 [490] ταῦτ' οὐδεπώποτ' εἶφ', ὄρᾶτ', Εὐριπίδης·
 οὐδ' ὡς ὑπὸ τῶν δούλων τε κώρεωκόμων
 σποδοῦμεθ', ἦν μὴ ἔχωμεν ἕτερον, οὐ λέγει·
 οὐδ' ὡς ὅταν μάλισθ' ὑπὸ του ληκώμεθα
 τὴν νύχθ', ἔωθεν σκόροδα διαμασώμεθα,
 [495] ἴν' ὀσφρόμενος ἀνὴρ ἀπὸ τείχους εἰσιῶν
 μηδὲν κακὸν δρᾶν ὑποτοπῆται. ταῦθ', ὄρᾶς,
 οὐπώποτ' εἶπεν. εἰ δὲ Φαίδραν λοιδορεῖ,
 ἡμῖν τί τοῦτ' ἔστ'; οὐδ' ἐκεῖν' εἴρηκέ πω,

[500] ὡς ἡ γυνὴ δεικνῦσα τάνδρῖ τοῦγκυκλον
 ὑπ' αὐγὰς οἷόν ἐστιν, ἐγκεκαλυμμένον
 τὸν μοιχὸν ἐξέπεμψεν, οὐκ εἴρηκέ πω.
 ἑτέραν δ' ἐγῶδ' ἢ ἴφασκεν ὠδίνειν γυνὴ
 δέχ' ἡμέρας, ἕως ἐπρίατο παιδίον·
 [505] ὁ δ' ἀνὴρ περιέτρεχ' ὠκυτόκι' ὠνούμενος·
 τὸ δ' εἰσέφερε γραῦς ἐν χύτρῃ τὸ παιδίον,
 ἵνα μὴ βόη, κηρίῳ βεβυσμένον·
 εἶθ' ὡς ἔνευσεν ἠ φέρουσ', εὐθύς βοᾷ,
 ἄπελθ' ἀπελθ', ἦδη γὰρ ὦνέρ μοι δοκῶ
 τέξειν· τὸ γὰρ ἦτρον τῆς χύτρῃς ἐλάκτισεν·
 [510] χῶ μὲν γεγηθῶς ἔτρεχεν, ἠ δ' ἐξέσπασεν
 ἐκ τοῦ στόματος τοῦ παιδίου, τὸ δ' ἀνέκραγεν.
 εἶθ' ἠ μιὰρὰ γραῦς, ἠ φερεν τὸ παιδίον,
 θεῖ μειδιῶσα πρὸς τὸν ἄνδρα καὶ λέγει,
 ἴλέων λέων σοι γέγονεν, αὐτ' ἔκμαγμα σόν,
 [515] τὰ τ' ἄλλ' ἀπαξάπαντα καὶ τὸ πόσθιον
 τῶ σῶ προσόμοιον, στρεβλὸν ὥσπερ κύτταρον·
 ταῦτ' οὐ ποιοῦμεν τὰ κακά; νῆ τὴν Ἄρτεμιν
 ἡμεῖς γε. κᾶτ' Εὐριπίδη θυμούμεθα,
 οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν;

Χορός

τουτὶ μέντοι θαυμαστόν,
 ὁπόθεν ἠύρέθη τὸ χρῆμα,

χῆτις ἐξέθρεψε χώρα
τῆνδε τὴν θρασεῖαν οὔτω.
τάδε γὰρ εἰπεῖν τὴν πανοῦργον
[525] κατὰ τὸ φανερόν ᾧδ' ἀναιδῶς
οὐκ ἂν ζῶμην ἐν ἡμῖν
οὐδὲ τολμῆσαί ποτ' ἂν.
ἀλλ' ἅπαν γένοιτ' ἂν ἤδη·
τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ
[529β] τὴν παλαιάν· ὑπὸ λίθῳ γὰρ
[530] παντί νου χρῆ
[530β] μὴ δάκη ῥητῶρ ἀθρεῖν.

ἀλλ' οὐ γάρ ἐστι τῶν ἀναισχύτων φύσει γυναικῶν
οὐδὲν κάκιον εἰς ἅπαντα πλὴν ἄρ' εἰ γυναῖκες.

Γυνή Α

[535]

οὐ τοι μὰ τὴν Ἄγλαυρον ὦ γυναῖκες εὖ φρονεῖτε,
ἀλλ' ἢ πεφάρμαχθ' ἢ κακόν τι μέγα πεπόνθατ' ἄλλο,
ταύτην ἐῶσαι τὴν φθόρον τοιαῦτα περιυβρίζειν
ἡμᾶς ἀπάσας. εἰ μὲν οἶν τις ἔστιν· εἰ δὲ μή, ἡμεῖς
αὐταί τε καὶ τὰ δουλάρια τέφραν ποθὲν λαβοῦσαι
ταύτης ἀποφιλώσομεν τὸν χοῖρον, ἵνα διδαχθῆ
γυνὴ γυναῖκας οὔσα μὴ κακῶς λέγειν τὸ λοιπόν.

Μνησίλοχος

μὴ δῆτα τόν γε χοῖρον ὦ γυναῖκες. εἰ γὰρ οὔσης
παρρησίας κάξον λέγειν ὅσαι πάρεσμεν ἀσταί,
εἶτ' εἶπον ἀγίγνωσκον ὑπὲρ Εὐριπίδου δίκαια,
διὰ τοῦτο τιλλομένην με δεῖ δοῦναι δίκην ὑφ' ὑμῶν;

Γυνή Α

[545]

οὐ γάρ σε δεῖ δοῦναι δίκην; ἥτις μόνη τέτληκας
ὑπὲρ ἀνδρὸς ἀντειπεῖν, ὅς ἡμᾶς πολλὰ κακὰ δέδρακεν
ἐπίτηδες εὐρίσκων λόγους, ὅπου γυνὴ πονηρὰ
ἐγένετο, Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνελόπην δὲ
οὐπώποτ' ἐποίησ', ὅτι γυνὴ σώφρων ἔδοξεν εἶναι.

Μνησίλοχος

[550]

ἐγὼ γὰρ οἶδα ταῖτιον. Μίαν γὰρ οὐκ ἂν εἶποις
τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Παίδρας δ' ἀπαξαπάσας.

Γυνή Α

ἀκούετ' ὦ γυναῖκες οἷ' εἶρηκεν ἡ πανοῦργος
ἡμᾶς ἀπάσας αὐθις αὖ.

Μνησίλοχος

καὶ νῆ Δί' οὐδέπω γε
εἶρηχ' ὅσα ξύνοιδ'· ἐπεὶ βούλεσθε πλείον' εἶπω;

Γυνή Α

ἀλλ' οὐκ ἂν ἔτ' ἔχοις· ὅσα γὰρ ἤδησθ' ἐξέχεας ἅπαντα.

Μνησίλοχος

μὰ Δί' οὐδέπω τὴν μυριοστὴν μοῖραν ὦν ποιοῦμεν.
ἐπεὶ τὰδ' οὐκ εἶρηχ', ὄρᾳς, ὡς στλεγγίδας λαβοῦσαι
ἔπειτα σιφωνίζομεν τὸν οἶνον.

Γυνή Α

ἐπιτριβείης.

Μνησίλοχος

ὥς τ' αὖ τὰ κρέ' ἐξ Ἀπατουρίων ταῖς μαστροποῖς διδοῦσαι
ἔπειτα τὴν γαλῆν φαμεν--

Γυνή Α

τάλαιν' ἐγώ· φλυαρεῖς.

Μνησίλοχος

οὐδ' ὡς τὸν ἄνδρα τῷ πελέκει γυνὴ κατεσπόδησεν,
οὐκ εἶπον· οὐδ' ὡς φαρμάκοις ἑτέρα τὸν ἄνδρ' ἔμηνεν,
οὐδ' ὡς ὑπὸ τῆ πυέλῳ κατώρυξέν ποτ'--

Γυνή Α

ἐξόλοιο.

Μνησίλοχος

ἀχαρνικὴ τὸν πατέρα.

Γυνή Α

ταυτὶ δῆτ' ἀνέκτ' ἀκούειν;

Μνησίλοχος

οὐδ' ὡς σὺ τῆς δούλης τεκούσης ἄρρεν εἶτα σαυτῆ
τοῦθ' ὑπεβάλου, τὸ σὸν δὲ θυγάτριον παρῆκας αὐτῆ.

Γυνή Α

οὔ τοι μὰ τῷ θεῷ σὺ καταπροίξει λέγουσα ταυτί,
ἀλλ' ἐκποκιῶ σου τὰς ποκάδας.

Μνησίλοχος

οὐ δὴ μὰ Δία σύ γ' ἄψει.

Γυνή Α

καὶ μὴν ἰδού.

Μνησίλοχος

καὶ μὴν ἰδού.

Γυνή Α

λαβὲ θοιμάτιον Φιλίστη.

Μνησίλοχος

πρόσθες μόνον, κάγώ σε νή τήν ἼΑρτεμιν--

Γυνή Α

τί δράσεις;

Μνησίλοχος

τὸν σησαμοῦνθ' ὄν κατέφαγες, τοῦτον χεσεῖν ποιήσω.

Χορός

παύσασθε λοιδορούμεναι· καὶ γὰρ γυνή τις ἡμῖν
ἔσπουδακυῖα προστρέχει. πρὶν οὖν ὁμοῦ γενέσθαι,
σιγαῖθ', ἵν' αὐτῆς κοσμίως πυθώμεθ' ἄττα λέξει.

Paz – agon (vv. 601-657)

Χορός

ἀλλὰ ποῦ ποτ' ἦν ἀφ' ἡμῶν τὸν πολὺν τοῦτον χρόνον
ἦδε; τοῦθ' ἡμᾶς δίδαξον ὦ θεῶν εὐνούστατε.

Ἑρμῆς

ὦ σοφώτατοι γεωργοί, τὰμὰ δὴ ξυνίετε
ρήματ', εἰ βούλεσθ' ἀκοῦσαι τήνδ' ὅπως ἀπώλετο.
πρῶτα μὲν γὰρ αὐτῆς ἤρξεν Φειδίας πράξας κακῶς·
εἶτα Περικλῆς φοβηθεὶς μὴ μετάσχοι τῆς τύχης,

[605]

τὰς φύσεις ὑμῶν δεδοικῶς καὶ τὸν αὐτοδὰξ τρόπον,
 πρὶν παθεῖν τι δεινὸν αὐτός, ἐξέφλεξε τὴν πόλιν.
 ἐμβαλὼν σπινθῆρα μικρὸν Μεγαρικοῦ ψηφίσματος,
 [610] ἐξεφύσησεν τοσοῦτον πόλεμον ὥστε τῷ καπνῷ
 πάντας Ἑλληνας δακρῦσαι, τοὺς τ' ἐκεῖ τοὺς τ' ἐνθάδε.
 ὡς δ' ἅπαξ τὸ πρῶτον ἄκουσ' ἐφόφησεν ἄμπελος
 καὶ πίθος πληγείς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ,
 οὐκέτ' ἦν οὐδεὶς ὁ παύσων, ἦδε δ' ἠφανίζετο.

Τρύγαιος

ταῦτα τοίνυν μὰ τὸν Ἀπόλλω ἄγω ἑπεύσμην οὐδενός,
 οὐδ' ὅπως αὐτῇ προσήκοι Φειδίας ἠκηκὴ.

Χορός

οὐδ' ἔγωγε πλήν γε νυνί. ταῦτ' ἄρ' εὐπρόσωπος ἦν,
 οὔσα συγγενῆς ἐκείνου. πολλά γ' ἡμᾶς λανθάνει.

Ἑρμῆς

κῆτ' ἐπειδὴ ἔγνωσαν ὑμᾶς αἱ πόλεις ὧν ἤρχετε
 [620] ἠγριωμένους ἐπ' ἀλλήλοισι καὶ σεσηρότας,
 πάντ' ἐμηχανῶντ' ἐφ' ὑμῖν τοὺς φόρους φοβούμεναι,
 κἀνέπειθον τῶν Λακῶνων τοὺς μεγίστους χρήμασιν.
 οἱ δ' ἄτ' ὄντες αἰσχροκερδεῖς καὶ διειρωνόξενοι
 τήνδ' ἀπορρίψαντες αἰσchrῶς τὸν πόλεμον ἀνήρπασαν·
 [625] κῆτα τὰ κείνων γε κέρδη τοῖς γεωργοῖς ἦν κακά·
 αἱ γὰρ ἐνθένδ' αὖ τριήρεις ἀντιτιμωρούμεναι
 οὐδὲν αἰτίων ἂν ἀνδρῶν τὰς κράδας κατήσθιον.

Τρύγαιος

ἐν δίκη μὲν οὔν, ἐπεὶ τοι τὴν κορώνεων γέ μου
 ἐξέκοψαν, ἦν ἐγὼ ἑφύτευσα κάξεθρεψάμην.

Χορός

νή Δί' ὦ μέλ' ἐνδίκως <γε> δῆτ', ἐπεὶ κάμοῦ λίθον
ἐμβαλόντες ἐξμέδιμον κυψέλην ἀπώλεσαν.

Ἑρμῆς

κᾶτα δ' ὡς ἐκ τῶν ἀγρῶν ξυνῆλθεν οὐργάτης λεῶς,
τὸν τρόπον πωλούμενος τὸν αὐτὸν οὐκ ἐμάνθανεν,
ἀλλ' ἄτ' ὦν ἄνευ γιγάρτων καὶ φιλῶν τὰς ἰσχάδας
[635] ἔβλεπεν πρὸς τοὺς λέγοντας· οἱ δὲ γιγνώσκοντες εὖ
τοὺς πένητας ἀσθενοῦντας κάποροῦντας ἀλφίτων,
τῆνδε μὲν δικροῖς ἐώθουν τὴν θεὸν κεκράγμασιν,
πολλάκις φανείσαν αὐτὴν τῆσδε τῆς χώρας πόθῳ,
τῶν δὲ συμμάχων ἔσειον τοὺς παχεῖς καὶ πλουσίους,
[640] αἰτίας ἂν προστιθέντες, ὡς φρονεῖ τὰ Βρασιίδου.
εἴτ' ἂν ὑμεῖς τοῦτον ὡσπερ κυνίδι' ἐσπαράττετε·
ἢ πόλις γὰρ ὠχριῶσα κὰν φόβῳ καθημένη,
ἄττα διαβάλοι τις αὐτῇ, ταῦτ' ἂν ἦδιστ' ἦσθιεν.
οἱ δὲ τὰς πληγὰς ὀρῶντες ἄς ἐτύπτονθ' οἱ ξένοι
[645] χρυσίῳ τῶν ταῦτα ποιούντων ἐβύνουν τὸ στόμα,
ὥστ' ἐκείνους μὲν ποιῆσαι πλουσίους, ἢ δ' Ἑλλάς ἂν
ἐξερημωθεῖσ' ἂν ὑμᾶς ἔλαθε. ταῦτα δ' ἦν ὁ δρῶν
βυρσοπώλης.

Τρύγαιος

παῦε παῦ' ὦ δέσποθ' Ἑρμῆ, μὴ λέγε,
ἀλλ' ἔα τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον οὔπερ ἔστ' εἶναι κάτω·
[650] οὐ γὰρ ἡμέτερος ἔτ' ἔστ' ἐκεῖνος ἀνὴρ ἀλλὰ σός.

Τρύγαιος

ἄττ' ἂν οὖν λέγῃς ἐκεῖνον,

[655] κεί πανοῦργος ἦν, ὅτ' ἔζη,
καὶ λάλος καὶ συκοφάντης
καὶ κύκηθρον καὶ τάρακτρον,
ταῦθ' ἀπαξάπαντα νυνὶ
τοὺς σεαυτοῦ λοιδορεῖς.
ἀλλ' ὅ τι σιωπᾶς ὦ πότνια κάτειπέ μοι.

Aves – agon (vv. 451-638)

Χορός

δολερόν μὲν αἰεὶ κατὰ πάντα δὴ τρόπον
πέφυκεν ἄνθρωπος· σὺ δ' ὅμως λέγε μοι.
τάχα γὰρ τύχοις ἄν
χρηστὸν ἐξειπῶν ὅ τι μοι παρορᾷς, ἢ
[455] δύναμιν τινα μείζω
παραλειπομένην ὑπ' ἐμῆς φρενὸς ἀξυνέτου·
σὺ δὲ τοῦθ' οὐρᾷς λέγ' ἐς κοινόν.
ὃ γὰρ ἄν σὺ τύχης μοι
ἀγαθὸν πορίσας, τοῦτο κοινὸν ἔσται.

ἀλλ' ἐφ' ὅτῳ περ πράγματι τὴν σὴν ἤκεις γνώμην ἀναπέισας,
λέγε θαρρήσας· ὡς τὰς σπονδὰς οὐ μὴ πρότεροι παραβῶμεν.

Πισθέταιρος

καὶ μὴν ὀργῶ νῆ τὸν Δία καὶ προπεφύραται λόγος εἷς μοι,
ὄν διαμάττειν οὐ κωλύει· φέρε παῖ στέφανον· καταχεῖσθαι
κατὰ χειρὸς ὕδωρ φερέτω ταχύ τις.

Ἐυελπίδης

δειπνήσειν μέλλομεν; ἢ τί;

Πισθέταιρος

μὰ Δῖ ἀλλὰ λέγειν ζητῶ τι πάλαι μέγα καὶ λαρινὸν ἔπος τι,
ὃ το τὴν τούτων θραύσει ψυχὴν· οὕτως ὑμῶν ὑπεραλγῶ,
οἵτινες ὄντες πρότερον βασιλῆς --

Χορός

ἡμεῖς βασιλῆς; τίνας;

Πισθέταιρος

ὑμεῖς
πάντων ὀπόσ' ἔστιν, ἐμοῦ πρῶτον, τουδί, καὶ τοῦ Διὸς αὐτοῦ,
ἀρχαιότεροι πρότεροί τε Κρόνου καὶ Τιτάνων ἐγένεσθε,
καὶ γῆς.

Χορός

καὶ γῆς;

Πισθέταιρος

νῆ τὸν Ἀπόλλω.

Χορός

τουτὶ μὰ Δῖ οὐκ ἐπεπύσμη.

Πισθέταιρος

ἀμαθῆς γὰρ ἔφυς κού πολυπράγμων, οὐδ' Αἴσωπον πεπάτηκας,
ὃς ἔφασκε λέγων κορυδὸν πάντων πρώτην ὄρνιθα γενέσθαι,
προτέραν τῆς γῆς, κᾶπειτα νόσω τὸν πατέρ' αὐτῆς ἀποθνήσκειν·
γῆν δ' οὐκ εἶναι, τὸν δὲ προκεῖσθαι πεμπταῖον· τὴν δ' ἀποροῦσαν
[475] ὑπ' ἀμηχανίας τὸν πατέρ' αὐτῆς ἐν τῇ κεφαλῇ κατορύξαι.

'Ευελπίδης

ὁ πατήρ ἄρα τῆς κορυδοῦ νυνὶ κεῖται τεθνεώς Κεφαλῆσιν.

Πισθέταιρος

οὔκουν δῆτ' εἰ πρότεροι μὲν γῆς πρότεροι δὲ θεῶν ἐγένοντο,
ὡς πρεσβυτάτων αὐτῶν ὄντων ὀρθῶς ἐσθ' ἡ βασιλεία:

'Ευελπίδης

νῆ τὸν Ἀπόλλω· πάνυ τοίνυν χρὴ ρύγχος βόσκειν σε τὸ λοιπόν·
[480] οὐκ ἀποδώσει ταχέως ὁ Ζεὺς τὸ σκῆπτρον τῷ δρυκολάπτῃ.

Πισθέταιρος

ὡς δ' οὐχὶ θεοὶ τοίνυν ἦρχον τῶν ἀνθρώπων τὸ παλαιόν,
ἀλλ' ὄρνιθες, κᾶβασίλευον, πόλλ' ἐστὶ τεκμήρια τούτων.
ἀντίκα δ' ὑμῖν πρῶτ' ἐπιδείξω τὸν ἀλεκτρυόν', ὡς ἐτυράννει
ἦρχέ τε Περσῶν πρῶτον πάντων Δαρείου καὶ Μεγαβάζου,
[485] ὥστε καλεῖται Περσικὸς ὄρνις ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἔτ' ἐκείνης.

'Ευελπίδης

διὰ ταῦτ' ἄρ' ἔχων καὶ νῦν ὡσπερ βασιλεὺς ὁ μέγας διαβάσκει
ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τὴν κυρβασίαν τῶν ὀρνίθων μόνος ὀρθῆν.

Πισθέταιρος

οὔτω δ' ἴσχυσέ τε καὶ μέγας ἦν τότε καὶ πολὺς, ὥστ' ἔτι καὶ νῦν
[490] ὑπὸ τῆς ῥώμης τῆς τότε ἐκείνης, ὁπότε μόνον ὄρθριον ἄση,
ἀναπηδῶσιν πάντες ἐπ' ἔργον χαλκῆς κεραμῆς σκυλοδέψαι
σκυτῆς βαλανῆς ἀλφिताμοιβοὶ τورνευτολυρασπιδοπηγοί·
οἱ δὲ βαδίζουσ' ὑποδησάμενοι νύκτωρ.

'Ευελπίδης

ἐμὲ τοῦτό γ' ἐρώτα.
χλαῖναν γὰρ ἀπώλεσ' ὁ μοχθηρὸς Φρυγίων ἐρίων διὰ τοῦτον.
[495] ἐς δεκάτην γὰρ ποτε παιδαρίου κληθεὶς ὑπέπινον ἐν ἄστει,
κᾶρτι καθηῦδον, καὶ πρὶν δειπνεῖν τοὺς ἄλλους οὔτος ἄρ' ἦσεν·
κᾶγὼ νομίσας ὄρθρον ἐχώρουν Ἀλιμουντάδε, κᾶρτι προκύπτω
ἔξω τείχους καὶ λωποδύτης παίει ῥοπάλω με τὸ νῶτον·
κᾶγὼ πίπτω μέλλω τε βοᾶν, ὁ δ' ἀπέβλισε θοιμάτιόν μου.

Πισθέταιρος

ἰκτῖνος δ' οὖν τῶν Ἑλλήνων ἦρχεν τότε κάβασίλευεν.

Χορός

τῶν Ἑλλήνων;

Πισθέταιρος

καὶ κατέδειξέν γ' οὗτος πρῶτος βασιλεύων
προκυλινδεῖσθαι τοῖς ἰκτίνοις.

Ἐυελπίδης

νῆ τὸν Διόνυσον, ἐγὼ γοῦν
ἐκυλινδοῦμην ἰκτῖνον ἰδὼν· κᾶθ' ὑπτίος ὦν ἀναχάσκων
ὀβολὸν κατεβρόχθισα· κᾶτα κενὸν τὸν θύλακον οἴκαδ' ἀφεῖλκον.

Πισθέταιρος

[505]

Αἰγύπτου δ' αὖ καὶ Φοινίκης πάσης κόκκυξ βασιλεὺς ἦν·
χῶπόθ' ὁ κόκκυξ εἶποι 'κόκκυ,' τότε ἂν οἱ Φοίνικες ἅπαντες
τοὺς πυρούς ἂν καὶ τὰς κριθὰς ἐν τοῖς πεδίοις ἐθέριζον.

Ἐυελπίδης

τοῦτ' ἄρ' ἐκεῖν' ἦν τοῦπος ἀληθῶς· 'κόκκυψωλοὶ πεδίωνδε.'

Πισθέταιρος

[510]

ἦρχον δ' οὕτω σφόδρα τὴν ἀρχήν, ὥστ' εἴ τις καὶ βασιλεύοι
ἐν ταῖς πόλεσιν τῶν Ἑλλήνων Ἀγαμέμνων ἢ Μενέλαος,
ἐπὶ τῶν σκήπτρων ἐκάθητ' ὄρνις μετέχων ὅ τι δωροδοκοίη.

Ἐυελπίδης

τουτὶ τοίνυν οὐκ ἤδη γὰρ καὶ δῆτά μ' ἐλάμβανε θαῦμα,
ὀπότ' ἐξέλθοι Πρίαμός τις ἔχων ὄρνιν ἐν τοῖσι τραγωδοῖς,
ὁ δ' ἄρ' εἰστήκει τὸν Λυσικράτη τηρῶν ὅ τι δωροδοκοίη.

Πισθέταιρος

[515]

ὁ δὲ δεινότατόν γ' ἐστὶν ἀπάντων, ὁ Ζεὺς γὰρ ὁ νῦν βασιλεύων
αἰετὸν ὄρνιν ἔστηκεν ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς βασιλεὺς ὦν,
ἢ δ' αὖ θυγάτηρ γλαῦχ', ὁ δ' Ἀπόλλων ὡσπερ θεράπων ἰέρακα.

Ἐυελπίδης

νῆ τὴν Δήμητρ' εὖ ταῦτα λέγεις. τίνος οὖνεκα ταῦτ' ἄρ' ἔχουσιν;

Πισθέταιρος

[520]

ἴν' ὅταν θύων τις ἔπειτ' αὐτοῖς ἐς τὴν χεῖρ', ὡς νόμος ἐστίν,
τὰ σπλάγχνα διδῶ, τοῦ Διὸς αὐτοὶ πρότεροι τὰ σπλάγχνα λάβωσιν.
ὦμνυ τ' οὐδεὶς τότε <ἂν> ἀνθρώπων θεόν, ἀλλ' ὄρνιθας ἅπαντες·
Λάμπων δ' ὄμνυσ' ἔτι καὶ νυνὶ τὸν χῆν', ὅταν ἐξαπατᾷ τι.

- οὕτως ὑμᾶς πάντες πρότερον μεγάλους ἀγίους τ' ἐνόμιζον,
οὕτως ὑμᾶς πάντες πρότερον μεγάλους ἀγίους τ' ἐνόμιζον,
νῦν δ' ἀνδράποδ' ἠλιθίους Μανᾶς·
ὥσπερ δ' ἤδη τοὺς μαινομένους
- [525] βάλλους' ὑμᾶς, κἄν τοῖς ἱεροῖς
πᾶς τις ἐφ' ὑμῖν ὀρνιθευτῆς
ἴστησι βρόχους παγίδας ράβδους
ἔρκη νεφέλας δίκτυα πηκτάς·
εἴτα λαβόντες πωλοῦσ' ἀθρόους·
- [530] οἱ δ' ὠνοῦνται βλιμάζοντες·
κούδ' οὔν, εἴπερ ταῦτα δοκεῖ δρᾶν,
ὀπτησάμενοι παρέθενθ' ὑμᾶς,
ἀλλ' ἐπικνωσιν τυρὸν ἔλαιον
σίλφιον ὄξος καὶ τρίψαντες
- [535] κατὰχυσμ' ἕτερον γλυκὺ καὶ λιπαρόν,
κᾶπειτα κατεσκεδάσαν θερμόν
τοῦτο καθ' ὑμῶν
αὐτῶν ὥσπερ κενεβρείων

Χορός

- [540] πολὺν δὴ πολὺν δὴ χαλεπωτάτους λόγους
ἤνεγκας ἄνθρωφ'. ὡς ἐδάκρυσά γ' ἐμῶν
πατέρων κάκην, οἱ
τάσδε τὰς τιμὰς προγόνων παραδόντων
ἐπ' ἐμοῦ κατέλυσαν.
σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα καὶ <τινα> συντυχίαν
- [545] ἀγαθὴν ἤκεις ἐμοὶ σωτήρ.
ἀναθεὶς γὰρ ἐγὼ σοι
τὰ νεοττία κάμαυτὸν οἰκήσω.

ἀλλ' ὅ τι χρὴ δρᾶν, σὺ δίδασκε παρών· ὡς ζῆν οὐκ ἄξιον ἡμῖν,
εἰ μὴ κομιούμεθα παντὶ τρόπῳ τὴν ἡμετέραν βασιλείαν..

Πισθέταιρος

καὶ δὴ τοίνυν πρῶτα διδάσκω μίαν ὀρνίθων πόλιν εἶναι,
κᾶπειτα τὸν ἀέρα πάντα κύκλω καὶ πᾶν τουτὶ τὸ μεταξὺ
περιτειχίζειν μεγάλαις πλίνθοις ὀπταῖς ὥσπερ Βαβυλῶνα.

Ἔποψ

ὦ Κεβριόνη καὶ Πορφυρίων ὡς σμερδαλέον τὸ πόλισμα.

Πισθέταιρος

- [555] κᾶπειτ' ἦν τοῦτ' ἐπανεστήκη, τὴν ἀρχὴν τὸν Δῖ ἀπαιτεῖν·
κἄν μὲν μὴ φῆ μηδ' ἐθελήσῃ μηδ' εὐθύς γνωσιμαχήσῃ,
ἱερὸν πόλεμον πρῶυδᾶν αὐτῷ, καὶ τοῖσι θεοῖσιν ἀπειπεῖν
διὰ τῆς χώρας τῆς ὑμετέρας ἐστυκόσι μὴ διαφοιτᾶν,

[560] ὡσπερ πρότερον μοιχεύσοντες τὰς Ἀλκμήνας κατέβαινον
καὶ τὰς Ἀλόπας καὶ τὰς Σεμέλας· ἦνπερ δ' ἐπίωσ', ἐπιβάλλειν
σφραγίδ' αὐτοῖς ἐπὶ τὴν ψωλήν, ἵνα μὴ βινῶσ' ἔτ' ἐκείνας.
τοῖς δ' ἀνθρώποις ὄρνιν ἕτερον πέμψαι κήρυκα κελεύω,
ὡς ὀρνίθων βασιλευόντων θύειν ὄρνισι τὸ λοιπόν,
κᾶπειτα θεοῖς ὕστερον αὔθις· προσνείμασθαι δὲ πρεπόντως
τοῖσι θεοῖσιν τῶν ὀρνίθων ὅς ἂν ἀρμόττη καθ' ἕκαστον·
[565] ἦν Ἀφροδίτη θύη, πυρούς ὄρνιθι φαληρίδι θύειν·
ἦν δὲ Ποσειδῶνί τις οἶν θύη, νήττη πυρούς καθαγίζειν·
ἦν δ' Ἡρακλέει θύη τι, λάρω ναστούς θύειν μελιτοῦντας·
κᾶν Διὶ θύη βασιλεῖ κριόν, βασιλεύς ἐστ' ὀρχίλος ὄρνις,
ᾧ προτέρω δεῖ τοῦ Διὸς αὐτοῦ σέρφον ἐνόρχην σφαγιάζειν.

Ἐυελπίδης

ἦσθην σέρφω σφαγιαζομένω. βροντάτω νῦν ὁ μέγας Ζάν.

Χορός

καὶ πῶς ἡμᾶς νομιοῦσι θεοὺς ἀνθρωποὶ κούχι κολιοῦς,
οἱ πετόμεσθα πτέρυγας τ' ἔχομεν;

Πισθέταιρος

ληρεῖς· καὶ νῆ Δί' ὃ γ' Ἑρμῆς
πέτεται θεὸς ὦν πτέρυγας τε φορεῖ, κάλλοι γε θεοὶ πάνυ πολλοί.
αὐτίκα Νίκη πέτεται πτερύγοιν χρυσαῖν καὶ νῆ Δί' Ἔρωσ γε·
[575] Ἥρην δέ γ' Ὀμηρος ἔφασκ' ἰκέλην εἶναι τρήρωνι πελείη.

Ἐυελπίδης

ὁ Ζεὺς δ' ἡμῖν οὐ βροντήσας πέμψει πτερόεντα κεραυνόν;

Πισθέταιρος

ἦν δ' οὖν ὑμᾶς μὲν ὑπ' ἀγνοίας εἶναι νομίσωσι τὸ μηδέν,
τούτους δὲ θεοὺς τοὺς ἐν Ὀλύμπῳ τότε χρή στρούθων νέφος ἀρθέν
καὶ σπερμολόγων ἐκ τῶν ἀγρῶν τὸ σπέρμ' αὐτῶν ἀνακάψαι·
[580] κᾶπειτ' αὐτοῖς ἡ Δημήτηρ πυρούς πεινῶσι μετρείτω.

Ἐυελπίδης

οὐκ ἐθελήσει μὰ Δί', ἀλλ' ὄψει προφάσεις αὐτὴν παρέχουσαν.

Πισθέταιρος

οἱ δ' αὖ κόρακες τῶν ζευγαρίων, οἷσιν τὴν γῆν καταροῦσιν,
καὶ τῶν προβάτων τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκκοψάντων ἐπὶ πείρᾳ·
εἶθ' ὃ γ' Ἀπόλλων ἰατρός <γ> ὦν ἰάσθω· μισθοφορεῖ δέ.

Ἐυελπίδης

μὴ πρὶν γ' ἂν ἐγὼ τῷ βοιδαρίῳ τῷ μῶ πρώτιστ' ἀποδῶμαι.

Πισθέταιρος

ἦν δ' ἠγῶνται σέ θεόν σέ βίον σέ δὲ γῆν σέ Κρόνον σέ Ποσειδῶ,
ἀγάθ' αὐτοῖσιν πάντα παρέσται.

Ἔποψ

λέγε δὴ μοι τῶν ἀγαθῶν ἓν.

Πισθέταιρος

πρῶτα μὲν αὐτῶν τὰς οἰνάνθας οἱ πάρνοπες οὐ κατέδονται,
ἀλλὰ γλαυκῶν λόχος εἷς αὐτοὺς καὶ κερχνηδῶν ἐπιτρίφει.

[590]

εἶθ' οἱ κνῖπες καὶ ψῆνες ἀεὶ τὰς συκᾶς οὐ κατέδονται,
ἀλλ' ἀναλέξει πάντας καθαρῶς αὐτοὺς ἀγέλη μία κιχλῶν.

Ἔποψ

πλουτεῖν δὲ πόθεν δώσομεν αὐτοῖς; καὶ γὰρ τούτου σφόδρ' ἐρῶσιν.

Πισθέταιρος

τὰ μέταλλ' αὐτοῖς μαντευομένοις οὔτοι δώσουσι τὰ χρηστά,
τὰς τ' ἐμπορίας τὰς κερδαλέας πρὸς τὸν μάντιν κατεροῦσιν,
ὥστ' ἀπολεῖται τῶν ναυκλήρων οὐδεὶς.

[595]

Ἔποψ

πῶς οὐκ ἀπολεῖται;

Πισθέταιρος

προερεῖ τις ἀεὶ τῶν ὀρνίθων μαντευομένῳ περὶ τοῦ πλοῦ·
'νυνὶ μὴ πλεῖ, χειμῶν ἔσται·' νυνὶ πλεῖ, κέρδος ἐπέσται.'

Ἐυελπίδης

γαῦλον κτῶμαι καὶ ναυκληρῶ, κούκ ἄν μείναιμι παρ' ὑμῖν.

Πισθέταιρος

τοὺς θησαυροὺς τ' αὐτοῖς δείξουσ' οὓς οἱ πρότεροι κατέθεντο
τῶν ἀργυρίων· οὔτοι γὰρ ἴσασι· λέγουσι δέ τοι τάδε πάντες,
' οὐδεὶς οἶδεν τὸν θησαυρὸν τὸν ἐμὸν πλήν εἴ τις ἄρ' ὄρνις.'

[600]

Ἐυελπίδης

πωλῶ γαῦλον, κτῶμαι σμινύην, καὶ τὰς ὑδρίας ἀνορύττω.

Ἔποψ

πῶς δ' ὑγίειαν δώσουσ' αὐτοῖς, οὔσαν παρὰ τοῖσι θεοῖσιν;

Πισθέταιρος

ἦν εὔ πράττωσ', οὐχ ὑγεία μεγάλη τοῦτ' ἐστί; σάφ' ἴσθι,
ὥς ἄνθρωπός γε κακῶς πράττων ἀτεχνῶς οὐδεὶς ὑγιάίνει.

[605]

Ἔποψ πῶς δ' ἐς γῆράς ποτ' ἀφίξονται; καὶ γὰρ τοῦτ' ἔστ' ἐν Ὀλύμπῳ
ἢ παιδάρι' ὄντ' ἀποθνήσκειν δεῖ;

Πισθέταιρος

μὰ Δῖ ἀλλὰ τριακόσι' αὐτοῖς
ἔτι προσθήσουσ' ὄρνιθες ἔτη.

Ἔποψ παρὰ τοῦ;

Πισθέταιρος

παρ' ὅτου; παρ' ἑαυτῶν.
οὐκ οἶσθ' ὅτι πέντ' ἀνδρῶν γενεὰς ζῶει λακέρυζα κορώνη;

Ἐυελπίδης

αἰβοῖ πολλῶ κρείττους οὔτοι τοῦ Διὸς ἡμῖν βασιλεύειν.

Πισθέταιρος

οὐ γὰρ πολλῶ;
πρῶτον μὲν <γ> οὐχὶ νεῶς ἡμᾶς
οἰκοδομεῖν δεῖ λιθίνους αὐτοῖς,
οὐδὲ θυρῶσαι χρυσαῖσι θύραις,
[615] ἀλλ' ὑπὸ θάμνοις καὶ πρινιδίοις
οἰκήσουσιν. τοῖς δ' αὖ σεμνοῖς
τῶν ὀρνίθων δένδρον ἐλάσας
ὁ νεῶς ἔσται· κούκ ἐς Δελφοῦς
οὐδ' εἰς Ἄμμων' ἐλθόντες ἐκεῖ
[620] θύσομεν, ἀλλ' ἐν ταῖσιν κομάροις
καὶ τοῖς κοτίνοις στάντες ἔχοντες
κριθὰς πυρούς εὐξόμεθ' αὐτοῖς
ἀνατείνοντες τῷ χεῖρ' ἀγαθῶν
διδόναι τι μέρος· καὶ ταῦθ' ἡμῖν
[625] παραχρῆμ' ἔσται
πυρούς ὀλίγους προβαλοῦσιν.

Χορός

ὦ φίλτατ' ἐμοὶ πολὺ πρεσβυτῶν ἐξ ἐχθίστου μεταπίπτων,
οὐκ ἔστιν ὅπως ἂν ἐγὼ ποθ' ἐκὼν τῆς σῆς γνώμης ἔτ' ἀφείμην.

[630]

ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις
ἐπηπείλησα καὶ κατώμοσα,
ἦν σὺ παρ' ἐμέ θέμενος
ὁμόφρονας λόγους δικαίους
ἀδόλους ὀσίους

[635]

ἐπὶ θεοὺς ἴης, ἐμοὶ
φρονῶν ξυνωδὰ, μὴ πολὺν χρόνον
θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τάμὰ τρίψειν.

ἀλλ' ὅσα μὲν δεῖ ῥώμη πράττειν, ἐπὶ ταῦτα τεταξόμεθ' ἡμεῖς·
ὅσα δὲ γνώμη δεῖ βουλευεῖν, ἐπὶ σοὶ τάδε πάντ' ἀνάκειται.

Lisistrata – agon (vv. 476-613)

Χορὸς Γερόντων

ὦ Ζεῦ τί ποτε χρῆσόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωδάλοις;
 οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτὰ τάδε γ', ἀλλὰ βασανιστέον
 τόδε σοι τὸ πάθος μετ' ἐμοῦ
 [480] ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν
 Κραναὰν κατέλαβον, ἐφ' ὅ τι τε
 μεγαλόπετρον ἄβατον ἀκρόπολιν
 ἱερὸν τέμενος.

[485] ἀλλ' ἀνερώτα καὶ μὴ πείθου καὶ πρόσφερε πάντας ἐλέγχους,
 ὡς αἰσχρὸν ἀκωδώνιστον ἔαν τὸ τοιοῦτον πράγμα μεθέντας.

Πρόβουλος

καὶ μὴν αὐτῶν τοῦτ' ἐπιθυμῶ νῆ τὸν Δία πρῶτα πυθέσθαι,
 ὅ τι βουλόμεναι τὴν πόλιν ἡμῶν ἀπεκλήσατε τοῖσι μοχλοῖσιν.

Λυσιστράτη

ἵνα τὰργύριον σῶν παρέχοιμεν καὶ μὴ πολεμοῖτε δι' αὐτό.

Πρόβουλος

διὰ τὰργύριον πολεμοῦμεν γάρ;

Λυσιστράτη

[490] ἵνα γὰρ Πείσανδρος ἔχοι κλέπτειν χοῖ ταῖς ἀρχαῖς ἐπέχοντες,
 καὶ τὰλλα γε πάντ' ἐκυκήθη.
 αἰεὶ τινα κορκορυγὴν ἐκύκων. οἱ δ' οὖν τοῦδ' οὔνεκα δρώντων
 ὅ τι βούλονται· τὸ γὰρ ἀργύριον τοῦτ' οὐκέτι μὴ καθέλωσιν.

Πρόβουλος

ἀλλὰ τί δράσεις;

Λυσιστράτη

τοῦτό μ' ἐρωτᾷς; ἡμεῖς ταμιεύσομεν αὐτό.

Πρόβουλος

ὑμεῖς ταμιεύσετε τὰργύριον;

Λυσιστράτη

[495] οὐ καὶ τᾶνδον χρήματα πάντως ἡμεῖς ταμιεύομεν ὑμῖν;
 τί <δὲ> δεινὸν τοῦτο νομίζεις;

Πρόβουλος

ἀλλ' οὐ ταυτόν.

Λυσιστράτη

πῶς οὐ ταύτόν;

Πρόβουλος

πολεμητέον ἔστ' ἀπὸ τούτου.

Λυσιστράτη

ἀλλ' οὐδὲν δεῖ πρῶτον πολεμεῖν.

Πρόβουλος

πῶς γὰρ σωθησόμεθ' ἄλλως;

Λυσιστράτη

ἡμεῖς ὑμᾶς σώσομεν.

Πρόβουλος

ὑμεῖς;

Λυσιστράτη

ἡμεῖς μέντοι.

Πρόβουλος

σχέτλιόν γε.

Λυσιστράτη

ὡς σωθήσει, κἂν μὴ βούλη.

Πρόβουλος

δεινὸν <γε> λέγεις.

Λυσιστράτη

ἀγανακτεῖς.

[500]

ἀλλὰ ποιητέα ταῦτ' ἐστὶν ὅμως.

Πρόβουλος

νὴ τὴν Δήμητρ' ἄδικόν γε.

Λυσιστράτη

σωστέον ὦ τᾶν.

Πρόβουλος

κεῖ μὴ δέομαι;

Λυσιστράτη
τοῦδ' οὐνεκα καὶ πολὺ μᾶλλον.

Πρόβουλος
ὑμῖν δὲ πόθεν περὶ τοῦ πολέμου τῆς τ' εἰρήνης ἐμέλησεν;

Λυσιστράτη
ἡμεῖς φράσομεν.

Πρόβουλος
λέγε δὴ ταχέως, ἵνα μὴ κλάης,

Λυσιστράτη
καὶ τὰς χεῖρας πειρῶ κατέχειν. ἀκροῶ δὴ,

Πρόβουλος
[505] ὑπὸ τῆς ὀργῆς αὐτὰς ἴσχειν. ἄλλ' οὐ δύναμαι χαλεπὸν γὰρ

Γυνὴ Α.
κλαύσει τοίνυν πολὺ μᾶλλον.

Πρόβουλος
τοῦτο μὲν ὦ γραῦ σαυτῆ κρώξαις· σὺ δέ μοι λέγε.

Λυσιστράτη
[510] ἡμεῖς τὸν μὲν πρότερον πόλεμον καὶ τὸν χρόνον ἠνεσχόμεθα
ὑπὸ σωφροσύνης τῆς ἡμετέρας τῶν ἀνδρῶν ἅττ' ἐποιεῖτε.
οὐ γὰρ γρύζειν εἰᾶθ' ἡμᾶς, καί τοι κ' ἠρέσκετέ γ' ἡμᾶς.
[515] ἄλλ' ἠσθανόμεσθα καλῶς ὑμῶν, καὶ πολλάκις ἔνδον ἂν οὔσαι
ἠκούσαμεν ἂν τι κακῶς ὑμᾶς βουλευσαμένους μέγα πρᾶγμα·
' εἴτ' ἀλγοῦσαι τ' ἀνδοθεν ὑμᾶς ἐπανηρόμεθ' ἂν γελάσασαι,
τί βεβούλευται περὶ τῶν σπονδῶν ἐν τῇ στήλῃ παραγράψαι
' ἐν τῷ δήμῳ τῆμερονύμιν;' τίδ' ἐ σοὶ ταῦτ'; ἦ δ' ὅς ἂν ἀνήρ.
' οὐ σιγήσει;' κἀγὼ ἐσίγων.

Γυνὴ Β.
ἄλλ' οὐκ ἂν ἐγὼ ποτ' ἐσίγων.

Πρόβουλος
κἂν ὤμωζές γ', εἰ μὴ ἴσγας.

Λυσιστράτη

τοιγάρ ἔγωγ' ἔνδον ἐσίγων.

. . . ἕτερόν τι πονηρότερον βούλευμ' ἐπεπύσμεθ' ἄν ὑμῶν·
εἴτ' ἠρόμεθ' ἄν· ἴπως ταῦτ' ὦνερ διαπράττεσθ' ὥδ' ἀνοήτως;
ὁ δέ μ' εὐθύς ὑποβλέψας <ἄν> ἔφασκ', εἰ μὴ τὸν στήμονα νήσω,
ὁτοτύξεσθαι μακρὰ τὴν κεφαλὴν· ἴπόλεμος δ' ἄνδρесси μελήσει.'

[520]

Πρόβουλος

ὀρθῶς γε λέγων νῆ Δί' ἐκεῖνος.

Λυσιστράτη

ἴπως ὀρθῶς ὦ κακόδαιμον,

εἰ μὴδὲ κακῶς βουλευομένοις ἐξῆν ὑμῖν ὑποθέσθαι;
ὅτε δὴ δ' ὑμῶν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς φανερώς ἠκούομεν ἤδη,
'οὐκ ἔστιν ἀνὴρ ἐν τῇ χώρᾳ;' μὰ Δί' οὐ δῆτ', 'εἴφ' ἕτερός τις·
μετὰ ταῦθ' ἡμῖν εὐθύς ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ
ταῖσι γυναιξίν συλλεχθείσαις. ποῖ γὰρ καὶ χρῆν ἀναμείναι;
ἦν οὖν ἡμῶν χρηστὰ λεγουσῶν ἐθελήσητ' ἀντακροᾶσθαι
κάντισιωπᾶθ' ὥσπερ χῆμεῖς, ἐπανορθώσοιμεν ἄν ὑμᾶς.

[525]

Πρόβουλος

ὑμεῖς ἡμᾶς; δεινόν γε λέγεις κού τλητόν ἔμοιγε.

Λυσιστράτη

σιώπα.

Πρόβουλος

σοί γ' ὦ κατάρατε σιωπῶ γῶ, καὶ ταῦτα κάλυμμα φορούση
περὶ τὴν κεφαλὴν; μὴ νυν ζῶην.

Λυσιστράτη

ἀλλ' εἰ τοῦτ' ἐμπόδιόν σοι,

παρ' ἐμοῦ τουτί τὸ κάλυμμα λαβῶν
ἔχε καὶ περίθου περὶ τὴν κεφαλὴν,
κᾶτα σιώπα

Γυνὴ Γ.

καὶ τοῦτον τὸν καλαθίσκον.

Λυσιστράτη

κᾶτα ξαίνειν ξυζωσάμενος
κυάμους τρώγων·
πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει.

Χορὸς Γυναικῶν

αἰρώμεθ' ὦ γυναῖκες ἀπὸ τῶν καλπίδων, ὅπως ἄν
ἐν τῷ μέρει χῆμεῖς τι ταῖς φίλαισι συλλάβωμεν.

[540]

Χορός Γυναικῶν

ἔγωγε γὰρ <ἄν> οὐποτε κάμοιμ' ἄν ὀρχουμένη,
 οὐδὲ τὰ γόνατα κόπος ἔλοι μου καματηρός·
 ἐθέλω δ' ἐπὶ πᾶν ἰέναι
 μετὰ τῶνδ' ἀρετῆς ἔνεχ', αἷς
 [545] ἔνι φύσις, ἔνι χάρις, ἔνι θράσος,
 ἔνι δὲ σοφόν, ἔνι <δὲ> φιλόπολις
 ἀρετὴ φρόνιμος.

[550] ἀλλ' ὦ τηθῶν ἀνδρειοτάτων καὶ μητριδίων ἀκαληφῶν,
 χωρεῖτ' ὀργῇ καὶ μὴ τέγγεσθ'· ἔτι γὰρ νῦν οὐρία θεῖτε.

Λυσιστράτη

ἀλλ' ἦνπερ ὁ <τε> γλυκύθυμος Ἔρωσ χῆ Κυπρογένει' Ἀφροδίτη
 ἴμερον ἡμῶν κατὰ τῶν κόλπων καὶ τῶν μηρῶν καταπνεύση,
 κᾶτ' ἐντήξῃ τέτανον τερπνὸν τοῖς ἀνδράσι καὶ ῥοπαλισμούς,
 οἷμαί ποτε Λυσιμάχας ἡμᾶς ἐν τοῖς Ἑλλησι καλεῖσθαι.

Πρόβουλος

τί ποιησάσας;

Λυσιστράτη

ἦν παύσωμεν πρώτιστον μὲν ξὺν ὅπλοισιν
 ἀγοράζοντας καὶ μαινομένους.

Γυνὴ Α.

νῆ τὴν Παφίαν Ἀφροδίτην.

Λυσιστράτη

νῦν μὲν γὰρ δὴ κἂν ταῖσι χύτραις κἂν τοῖς λαχάνοισιν ὁμοίως
 περιέρχονται κατὰ τὴν ἀγορὰν ξὺν ὅπλοις ὥσπερ Κορύβαντες.

Πρόβουλος

νῆ Δία· χρὴ γὰρ τοὺς ἀνδρείους.

Λυσιστράτη

[560] ὅταν ἀσπίδ' ἔχων καὶ Γοργόνα τις κᾶτ' ὠνήται κορακίους,
 καὶ μὴν τό γε πρᾶγμα γέλοιον,

Γυνὴ Β.

νῆ Δί' ἐγὼ γοῦν ἀνδρα κομήτην φυλαρχοῦντ' εἶδον ἐφ' ἵππου
 ἐς τὸν χαλκοῦν ἐμβαλλόμενον πῖλον λέκιθον παρὰ γραός·
 ἕτερος δ' <αὔ> Θραῖξ πέλτην σείων κᾶκόντιον ὥσπερ ὁ Τηρεὺς,
 ἐδεδίσκετο τὴν ἰσχαδόπωλιν καὶ τὰς δρυπεπεῖς κατέπινεν.

Πρόβουλος

πῶς οὖν ὑμεῖς δυναταὶ παῦσαι τεταραγμένα πράγματα πολλὰ
ἐν ταῖς χώραις καὶ διαλύσαι;

Λυσιστράτη

φαύλως πάνυ.

Πρόβουλος

πῶς; ἀπόδειξον.

Λυσιστράτη

ὡσπερ κλωστήρ', ὅταν ἡμῖν ἦ τεταραγμένος, ὧδε λαβοῦσαι,
ὑπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε,
οὔτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἦν τις ἐάσει,
[570] διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε.

Πρόβουλος

ἐξ ἐρίων δὴ καὶ κλωστήρων καὶ ἀτράκτων πράγματα δεινὰ
παύσειν οἴεσθ' ὧ ἀνόητοι;

Λυσιστράτη

κὰν ὑμῖν γ' εἴ τις ἐνῆν νοῦς,
ἐκ τῶν ἐρίων τῶν ἡμετέρων ἐπολιτεύεσθ' ἂν ἅπαντα.

Πρόβουλος

πῶς δὴ; φέρ' ἴδω.

Λυσιστράτη

πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὡσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ
[575] ἐκπλύναντας τὴν οἰσπῶτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίξειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι·
[580] εἶτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὐνοίαν, ἅπαντας
καταμιγνύνοντας τοὺς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,
κεῖ τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμεῖξαι·
καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,
διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὡσπερ τὰ κατάγματα κεῖται
[585] χωρὶς ἕκαστον· κᾶτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κατάγμα λαβόντας
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίξειν εἰς ἓν, κᾶπειτα ποιῆσαι
τολύπην μεγάλην κᾶτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι.

Πρόβουλος

οὔκουν δεινὸν ταυτὶ ταύτας ραβδίξειν καὶ τολυπεύειν,
αἷς οὐδὲ μετῆν πάνυ τοῦ πολέμου;

Λυσιστράτη

[590] καὶ μὴν ὦ παγκατάρατε
 πλεῖν ἢ γε διπλοῦν αὐτὸν φέρομεν, πρῶτιστον μὲν γε τεκοῦσαι
 κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας.

Πρόβουλος

σίγα, μὴ μνησικακῆσης.

Λυσιστράτη

εἶθ' ἡνίκα χρῆν εὐφρανθῆναι καὶ τῆς ἡβης ἀπολαῦσαι,
 μονοκοιτοῦμεν διὰ τὰς στρατιάς. καὶ θήμέτερον μὲν ἔατε,
 περὶ τῶν δὲ κορῶν ἐν τοῖς θαλάμοις γηρασκουσῶν ἀνιῶμαι.

Πρόβουλος

οὔκουν χᾶνδρες γηράσκουσιν;

Λυσιστράτη

[595] μὰ Δί' ἄλλ' οὐκ εἶπας ὅμοιον.
 ὁ μὲν ἦκων γάρ, κᾶν ἦ πολίος, ταχὺ παῖδα κόρην γεγάμηκεν·
 τῆς δὲ γυναικὸς σμικρὸς ὁ καιρός, κᾶν τούτου μὴ 'πιλάβηται,
 οὔδεις ἐθέλει γῆμαι ταύτην, ὅττενομένη δὲ κάθηται.

Πρόβουλος

ἀλλ' ὅστις ἔτι στῦσαι δυνατὸς--

Λυσιστράτη

[600] σὺ δὲ δὴ τί μαθῶν οὐκ ἀποθνήσκεις;
 χωρίον ἐστὶ· σορὸν ὠνήσει·
 μελιτοῦτταν ἐγὼ καὶ δὴ μάξω.
 λαβὲ ταυτὶ καὶ στεφάνωσαι.

Γυνὴ Ζ.

καὶ ταυτασί δέξαι παρ' ἐμοῦ.

Γυνὴ Α.

καὶ τουτογὶ λαβὲ τὸν στέφανον.

Λυσιστράτη

τοῦ δεῖ; τί ποθεῖς; χώρει 'ς τὴν ναῦν·
 ὁ Χάρων σε καλεῖ,
 σὺ δὲ κωλύεις ἀνάγεσθαι.

Πρόβουλος

εἶτ' οὐχὶ ταῦτα δεινὰ πάσχειν ἔστ' ἐμέ;
 νῆ τὸν Δί' ἀλλὰ τοῖς προβούλοις ἄντικρυς
 [610] ἐμαυτὸν ἐπιδείξω βαδίζων ὡς ἔχω.

Λυσιστράτη

μῶν ἐγκαλεῖς ὅτι οὐχὶ προϋθέμεσθὰ σε;
ἀλλ' ἐς τρίτην γοῦν ἡμέραν σοὶ πρῶ πάνυ
ἦξει παρ' ἡμῶν τὰ τρίτ' ἐπεσκευασμένα.

Assembléia de mulheres – agon (vv. 671-710)

Χορὸς

νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν
 φροντίδ' ἐπισταμένην
 ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.
 καινὴ γὰρ ἐπ' εὐτυχίαισιν
 ἔρχεται γλώττης ἐπίνοια πολίτην
 [575] δῆμον ἐπαγλαιοῦσα
 μυρίασιν ὠφελίαισι βίου·
 δηλοῦν δ' ὅ τί περ δύνασαι καιρός.
 δεῖται γὰρ τοι σοφοῦ τινος ἐξευρήματος ἢ πόλις ἡμῶν.
 ἀλλὰ πέραινε μόνον
 μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον·
 [580] μισοῦσι γὰρ ἦν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται.

ἀλλ' οὐ μέλλειν, ἀλλ' ἄπτεσθαι καὶ δὴ χρῆν ταῖς διανοαῖσι,
 ὡς τὸ ταχύνειν χαρίτων μετέχει πλεῖστον παρὰ τοῖσι θεαταῖς.

Πραξάγορα

καὶ μὴν ὅτι μὲν χρηστὰ διδάξω πιστεύω· τοὺς δὲ θεατάς,
 εἰ καινοτομεῖν ἐθελήσουσιν καὶ μὴ τοῖς ἡθάσι λίαν
 [585] τοῖς τ' ἀρχαίοις ἐνδιατρίβειν, τοῦτ' ἔσθ' ὃ μάλιστα δέδοικα.

Βλέπυρος

περὶ μὲν τοίνυν τοῦ καινοτομεῖν μὴ δείσης· τοῦτο γὰρ ἡμῖν
 δρᾶν ἀντ' ἄλλης ἀρχῆς ἐστίν, τῶν δ' ἀρχαίων ἀμελήσαι.

Πραξάγορα

μή νυν πρότερον μηδεὶς ὑμῶν ἀντείπη μηδ' ὑποκρούση,
 πρὶν ἐπίστασθαι τὴν ἐπίνοιαν καὶ τοῦ φράζοντος ἀκοῦσαι.
 [590] κοινωνεῖν γὰρ πάντας φήσω χρῆναι πάντων μετέχοντας
 κάκ ταύτου ζῆν, καὶ μὴ τὸν μὲν πλουτεῖν, τὸν δ' ἄθλιον εἶναι,

μηδὲ γεωργεῖν τὸν μὲν πολλήν, τῷ δ' εἶναι μηδὲ ταφῆναι,
μηδ' ἀνδραπόδοις τὸν μὲν χρῆσθαι πολλοῖς, τὸν δ' οὐδ' ἀκολούθῳ·
ἀλλ' ἓνα ποιῶ κοινὸν πᾶσιν βίον καὶ τοῦτον ὅμοιον.

Βλέπυρος πῶς οὖν ἔσται κοινὸς ἅπασιν;

Πραξάγορα κατέδειπέθρον πρότερός μου.

Βλέπυρος καὶ τῶν πελέθων κοινωνοῦμεν;

Πραξάγορα μὰ Δί' ἀλλ' ἔφθης μ' ὑποκρούσας.

τοῦτο γὰρ ἡμελλον ἐγὼ λέξειν· τὴν γῆν πρῶτιστα ποιήσω
κοινήν πάντων καὶ τἀργύριον καὶ τᾶλλ' ὅπῃ ἔστιν ἐκάστῳ.
εἴτ' ἀπὸ τούτων κοινῶν ὄντων ἡμεῖς βοσκήσομεν ὑμᾶς
ταμιευόμενα καὶ φειδόμενα καὶ τὴν γνώμην προσέχουσαι.

[600]

Γε. πῶς οὖν ὅστις μὴ κέκτηται γῆν ἡμῶν, ἀργύριον δὲ
καὶ Δαρεικοὺς ἀφανῆ πλοῦτον;

Πραξάγορα τοῦτ' ἐς τὸ μέσον καταθήσει.
κἂν μὴ καταθεῖς ψευδορκήσει, κἀκτήσατο γὰρ διὰ τοῦτο.

Πραξάγορα ἀλλ' οὐδέν τοι χρήσιμον ἔσται πάντως αὐτῷ.

Βλέπυρος κατὰ δὴ τί;

Πραξάγορα

οὐδεὶς οὐδὲν πενία δράσει· πάντα γὰρ ἔξουσιν ἅπαντες,
ἄρτους τεμάχη μάζας χλαίνας οἶνον στεφάνους ἐρεβίνθους.
ὥστε τί κέρδος μὴ καταθεῖναι; σὺ γὰρ ἐξευρών ἀπόδειξον.

Βλέπυρος οὐκ οὐ καὶ νῦν οὗτοι μᾶλλον κλέπτουσ' οἷς ταῦτα πάρεστιν;

Γε. πρότερόν γ' ὦταῖρ' ὅτε τοῖσι νόμοις διεχρώμεθα τοῖς προτέροισιν·
[610] νῦν δ' ἔσται γὰρ βίος ἐκ κοινοῦ, τί τὸ κέρδος μὴ καταθεῖναι;

Βλέπυρος ἦν μείρακ' ἰδῶν ἐπιθυμήση καὶ βούληται σκαλαθῦραι,
ἔξει τούτων ἀφελῶν δοῦναι, τῶν ἐκ κοινοῦ δὲ μεθέξει
ξυγκαταδαρθῶν.

Πραξάγορα ἀλλ' ἐξέσται προῖκ' αὐτῷ ξυγκαταδαρθεῖν.

καὶ ταύτας γὰρ κοινὰς ποιῶ τοῖς ἀνδράσι συγκατακεῖσθαι
[615] καὶ παιδοποιεῖν τῷ βουλομένῳ.

Βλέπυρος πῶς οὖν οὐ πάντες ἴασιν
ἐπὶ τὴν ὠραιότητα αὐτῶν καὶ ζητήσουσιν ἐρεῖδειν;

Πραξάγορα

αἱ φαυλότεραι καὶ σιμότεραι παρὰ τὰς σεμνὰς καθεδοῦνται·
κᾶτ' ἦν ταύτης ἐπιθυμήση, τὴν αἰσχρὰν πρῶθ' ὑποκρούσει.

Βλέπυρος καὶ πῶς ἡμᾶς τοὺς πρεσβύτας, ἦν ταῖς αἰσχροῖσι συνῶμεν,
[620] οὐκ ἐπιλείπει τὸ πέος πρότερον πρὶν ἐκεῖσ' οἱ φῆς ἀφικέσθαι;

Πραξάγορα
οὐχὶ μαχοῦνται· περὶ σοῦ θάρρει· μὴ δείσης· οὐχὶ μαχοῦνται.

Βλέπυρος περὶ τοῦ;

Πραξάγορα
τοῦ μὴ ξυγκαταδαρθεῖν. καὶ σοὶ τοιοῦτον ὑπάρχει.

Βλέπυρος τὸ μὲν ὑμέτερον γνώμην τιν' ἔχει· προβεβούλευται γάρ, ὅπως ἂν
[625] μηδεμιᾶς ἢ τρύπημα κενόν· τὸ δὲ τῶν ἀνδρῶν τί ποιήσει;
φεύξονται γὰρ τοὺς αἰσχιούς, ἐπὶ τοὺς δὲ καλοὺς βαδιοῦνται.

Πραξάγορα ἀλλὰ φυλάξουσ' οἱ φαυλότεροι τοὺς καλλίους ἀπιόντας
ἀπὸ τοῦ δείπνου καὶ τηρήσουσ' ἐπὶ τοῖσιν δημοσίοισιν·
κούκ ἐξέσται παρὰ τοῖσι καλοῖς <καὶ τοῖς μεγάλοις> καταδαρθεῖν
ταῖσι γυναιξὶ πρὶν <ἂν> τοῖς αἰσχροῖς καὶ τοῖς μικροῖς χαρίσωνται.

Βλέπυρος ἢ Λυσικράτους ἄρα νυνὶ ρῖς ἴσα τοῖσι καλοῖσι φρονήσει.

Πραξάγορα νῆ τὸν Ἀπόλλω καὶ δημοτικὴ γ' ἡ γνώμη καὶ καταχήνη
τῶν σεμνοτέρων ἔσται πολλή καὶ τῶν σφραγίδας ἐχόντων,
ὅταν ἐμβάδ' ἔχων εἶπη πρότερος, ἴ παραχώρει κᾶτ' ἐπιτήρει,
ὅταν ἤδη ἴ γὼ διαπραξάμενος παραδῶ σοὶ δευτεριάζειν.

Βλέπυρος πῶς οὖν οὕτω ζώντων ἡμῶν τοὺς αὐτοῦ παῖδας ἕκαστος
ἔσται δυνατὸς διαγιγνώσκειν;

Πραξάγορα τί δὲ δεῖ; πατέρας <γὰρ> ἅπαντας
τοὺς πρεσβυτέρους αὐτῶν εἶναι τοῖσι χρόνοισιν νομιοῦσιν.

Βλέπυρος οὐκοῦν ἄγξουσ' εὔ καὶ χρηστῶς ἐξῆς τὸν πάντα γέροντα
διὰ τὴν ἄγνοιαν, ἐπεὶ καὶ νῦν γιγνώσκοντες πατέρ' ὄντα
[640] ἄγχουσι. τί δῆθ' ὅταν ἀγνώσῃ; πῶς οὐ τότε κάπιχεσοῦνται;

Πραξάγορα ἀλλ' ὁ παρεστῶς οὐκ ἐπιτρέψει· τότε δ' αὐτοῖς οὐκ ἔμελ' οὐδὲν
τῶν ἀλλοτριῶν ὅστις τύπτοι· νῦν δ' ἦν πληγέντος ἀκούση,

εὐωχηθέντες ὑβρίζωσιν; τοῦτο γὰρ οἶμαί σ' ἀπορήσειν.

Πραξάγορα ἀπὸ τῆς μάξης ἧς σιτεῖται· ταύτης γὰρ ὅταν τις ἀφαιρῇ,
οὐχ ὑβριεῖται φαύλως οὕτως αὐθις τῇ γαστρὶ κολασθεῖς.'

Βλέπυρος οὐδ' αὖ κλέπτῃς οὐδεὶς ἔσται;

Πραξάγορα πῶς γὰρ κλέπει μετὸν αὐτῶ;

Βλέπυρος οὐδ' ἀποδύσουσ' ἄρα τῶν νυκτῶν;

Πραξάγορα οὐκ ἦν οἴκοι γε καθεύδῃς,
οὐδ' ἦν γε θύραζ' ὥσπερ πρότερον· βίοτος γὰρ πᾶσιν ὑπάρξει.
[670] ἦν δ' ἀποδύη γ', αὐτὸς δώσει. τί γὰρ αὐτῶ πρᾶγμα μάχεσθαι;
ἕτερον γὰρ ἰὼν ἐκ τοῦ κοινοῦ κρεῖττον ἐκείνου κομιεῖται.

Βλέπυρος οὐδὲ κυβεύσουσ' ἄρ' ἄνθρωποι;

Πραξάγορα περὶ τοῦ γὰρ τοῦτο ποιήσῃ;

Βλέπυρος τὴν δὲ δίαιταν τίνα ποιήσῃς;

Πραξάγορα κοινήν πᾶσιν. τὸ γὰρ ἄστῃ
μῖαν οἴκησίν φημι ποιήσῃν συρρήξασ' εἰς ἓν ἅπαντα,
[675] ὥστε βαδίζῃν ὡς ἀλλήλους.

Βλέπυρος τὸ δὲ δεῖπνον ποῦ παραθήσῃς;

Πραξάγορα τὰ δικαστήρια καὶ τὰς στοιάς ἀνδρῶνας πάντα ποιήσω.

Βλέπυρος τὸ δὲ βῆμα τί σοι χρήσιμον ἔσται;

Πραξάγορα τοὺς κρατῆρας καταθήσω
καὶ τὰς ὑδρίας, καὶ ῥαψωδεῖν ἔσται τοῖς παιδαρίοισιν
τοὺς ἀνδρείους ἐν τῶ πολέμῳ, κεί τις δειλὸς γεγένηται,
[680] ἵνα μὴ δειπνῶσ' αἰσχυρόμενοι.

Βλέπυρος νῆ τὸν Ἄπόλλω χάριέν γε.
τὰ δὲ κληρωτήρια ποῖ τρέφῃς;

Πραξάγορα εἰς τὴν ἀγορὰν καταθήσω·
κᾶτα στήσασα παρ' Ἄρμοδίῳ κληρώσω πάντας, ἕως ἂν
εἰδῶς ὁ λαχὼν ἀπίη χαίρων ἐν ὁποίῳ γράμματι δειπνεῖ·
καὶ κηρύξει τοὺς ἐκ τοῦ βῆτ' ἐπὶ τὴν στοιάν ἀκολουθεῖν
[685] τὴν βασίλειον δειπνήσοντας· τὸ δὲ θῆτ' ἐς τὴν παρὰ ταύτην,
τοὺς δ' ἐκ τοῦ κάππ' ἐς τὴν στοιάν χωρεῖν τὴν ἀλφιτόπωλιν.

Βλέπυρος

ἵνα κάπτωσιν;

Πραξάγορα

μὰ Δί' ἀλλ' ἴν' ἐκεῖ δειπνῶσιν.

Βλέπυρος

ὅτῳ δὲ τὸ γράμμα
μὴ ἔξελκυσθῆ καθ' ὃ δειπνήσει, τούτους ἀπελῶσιν ἅπαντες.

Πραξάγορα

[690] ἀλλ' οὐκ ἔσται τοῦτο παρ' ἡμῖν·
πᾶσι γὰρ ἄφθονα πάντα παρέξομεν,
ὥστε μεθυσθεῖς αὐτῷ στεφάνῳ
πᾶς τις ἄπεισιν τὴν δᾶδα λαβών.

[695] αἱ δὲ γυναῖκες κατὰ τὰς διόδους
προσπίπτουσαι τοῖς ἀπὸ δείπνου
τάδε λέξουσιν· 'δεῦρο παρ' ἡμᾶς·
ἐνθάδε μεῖράξ ἐσθ' ὥραία.'

[700] 'παρ' ἐμοὶ δ' ἑτέρα'
φήσει τις ἄνωθ' ἐξ ὑπερώου,
'καὶ καλλίστη καὶ λευκοτάτη·
πρότερον μέντοι δεῖ σε καθεύδειν
αὐτῆς παρ' ἐμοί.'

[705] τοῖς εὐπρεπέσιν δ' ἀκολουθοῦντες
καὶ μειρακίοις οἱ φαυλότεροι
τοιὰδ' ἔροῦσιν· 'ποῖ θεῖς οὗτος;
πάντως οὐδὲν δράσεις ἐλθών·
τοῖς γὰρ σιμοῖς καὶ τοῖς αἰσχροῖς
ἐψήφισται προτέροις βινεῖν,
ὕμᾶς δὲ τέως θρῖα λαβόντας
διφόρου συκῆς
ἐν τοῖς προθύροισι δέφεσθαι.'

[710] φέρε νυν φράσον μοι, ταῦτ' ἀρέσκει σφῶν;

Βλέπυρος

πάνυ.

Pluto – agon (vv. 486-618)

Χορός

ἀλλ' ἤδη χρῆν τι λέγειν ὑμᾶς σοφὸν ᾧ νικήσετε τηνδὶ
ἐν τοῖσι λόγοις ἀντιλέγοντες, μαλακὸν δ' ἐνδώσετε μηδέν.

Χρεμύλος

[490]

φανερὸν μὲν ἔγωγ' οἶμαι γινῶναι τοῦτ' εἶναι πᾶσιν ὁμοίως,
ὅτι τοὺς χρηστοὺς τῶν ἀνθρώπων εὖ πράττειν ἐστὶ δίκαιον,
τοὺς δὲ πονηροὺς καὶ τοὺς ἀθέους τούτων τάναντία δήπου.
τοῦτ' οὖν ἡμεῖς ἐπιθυμοῦντες μόλις ἠύρομεν, ὥστε γενέσθαι
βούλευμα καλὸν καὶ γενναῖον καὶ χρήσιμον εἰς ἅπαν ἔργον.

[495]

ἦν γὰρ ὁ Πλοῦτος νυνὶ βλέψη καὶ μὴ τυφλὸς ὢν περινοστήῃ,
ὡς τοὺς ἀγαθοὺς τῶν ἀνθρώπων βαδιεῖται κούκ ἀπολείψει,
τοὺς δὲ πονηροὺς καὶ τοὺς ἀθέους φευξεῖται· κᾶτα ποιήσει
πάντας χρηστοὺς καὶ πλουτοῦντας δήπου τά τε θεῖα σέβοντας.
καίτοι τούτου τοῖς ἀνθρώποις τίς ἂν ἐξεύροι ποτ' ἄμεινον;

Βλεψίδημος

οὔδεις· τούτου μάρτυς ἐγὼ σοι· μηδὲν ταύτην γ' ἀνερώτα.

Χρεμύλος

[505]

ὡς μὲν γὰρ νῦν ἡμῖν ὁ βίος τοῖς ἀνθρώποις διάκειται,
τίς ἂν οὐχ ἠγοῖτ' εἶναι μανίαν κακοδαιμονίαν τ' ἔτι μᾶλλον;
πολλοὶ μὲν γὰρ τῶν ἀνθρώπων ὄντες πλουτοῦσι πονηροί,
ἀδίκως αὐτὰ ξυλλεξάμενοι· πολλοὶ δ' ὄντες πάνυ χρηστοὶ
πράττουσι κακῶς καὶ πεινώσιν μετὰ σοῦ τε τὰ πλεῖστα σύνεισιν.
οὔκουν εἶναί φημ', εἰ παύσει ταύτην βλέψας ποθ' ὁ Πλοῦτος,
ὁδὸν ἦντιν' ἰὼν τοῖς ἀνθρώποις ἀγάθ' ἂν μείζω πορίσειεν.

Πενία

[510]

ἀλλ' ὦ πάντων ῥᾶστ' ἀνθρώπων ἀναπεισθέντ' οὐχ ὑγιαίνειν
δύο πρεσβύτα, ξυνθιασώτα τοῦ ληρεῖν καὶ παραπαίειν,
εἰ τοῦτο γένοιθ' ὃ ποθεῖθ' ὑμεῖς, οὔ φημ' ἂν λυσιτελεῖν σφῶν.
εἰ γὰρ ὁ Πλοῦτος βλέψειε πάλιν διανείμειέν τ' ἴσον αὐτόν,
οὔτε τέχνην ἂν τῶν ἀνθρώπων οὔτ' ἂν σοφίαν μελετῶη

- οὐδείς· ἀμφοῖν δ' ὑμῖν τούτοις ἀφανισθέντοις ἐθελήσει
 τίς χαλκεύειν ἢ ναυπηγεῖν ἢ ῥάπτειν ἢ τροχοποιεῖν,
 ἢ σκυτοτομεῖν ἢ πλινθουργεῖν ἢ πλύνειν ἢ σκυλοδεφεῖν,
 [515] ἢ γῆς ἀρότροις ῥήξας δάπεδον καρπὸν Δηοῦς θερίσασθαι,
 ἢ ἐξῆ ζῆν ἀργοῖς ὑμῖν πάντων ἀμελοῦσιν;
- Χρεμύλος
 λῆρον ληρεῖς. ταῦτα γὰρ ἡμῖν πάνθ' ὅσα νῦν δὴ κατέλεξας
 οἱ θεράποντες μοχθήσουσιν.
- Πενία πόθεν οὖν ἔξεις θεράποντας;
- Χρεμύλος ὠνησόμεθ' ἀργυρίου δήπου.
- Πενία τίς δ' ἔσται πρῶτον ὁ πωλῶν,
 [520] ὅταν ἀργύριον κάκεῖνος ἔχη;
- Χρεμύλος κερδαίνειν βουλόμενός τις
 ἔμπορος ἤκων ἐκ Θετταλίας παρὰ πλείστων ἀνδραποδιστῶν.
- Πενία ἀλλ' οὐδ' ἔσται πρῶτον ἀπάντων οὐδείς οὐδ' ἀνδραποδιστῆς
 κατὰ τὸν λόγον ὃν σὺ λέγεις δήπου. τίς γὰρ πλουτῶν ἐθελήσει
 κινδυνεύων περὶ τῆς ψυχῆς τῆς αὐτοῦ τοῦτο ποιῆσαι;
 [525] ὥστ' αὐτὸς ἀροῦν ἐπαναγκασθεῖς καὶ σκάπτειν τᾶλλα τε μοχθεῖν
 ὀδυνηρότερον τρίψεις βίον πολὺ τοῦ νῦν.
- Χρεμύλος ἐς κεφαλὴν σοί.
- Πενία ἔτι δ' οὐχ ἔξεις οὔτ' ἐν κλίνῃ καταδαρθεῖν, οὐ γὰρ ἔσονται,
 οὔτ' ἐν δάπισιν· τίς γὰρ ὑφαίνειν ἐθελήσει χρυσοῦ ὄντος;
 οὔτε μύροισιν μυρίσαι στακτοῖς ὁπόταν νύμφην ἀγάγησθον.
 [530] οὔθ' ἱματίων βαπτῶν δαπάναις κοσμηῆσαι ποικιλομόρφων.
 καίτοι τί πλέον πλουτεῖν ἔστιν τούτων πάντων ἀποροῦντας;
 παρ' ἐμοῦ δ' ἔστιν ταῦτ' εὐπορα πάνθ' ὑμῖν ὧν δείσθον· ἐγὼ γὰρ
 τὸν χειροτέχνην ὥσπερ δέσποινα ἐπαναγκάζουσα κἀθημαι
 διὰ τὴν χρεῖαν καὶ τὴν πενίαν ζητεῖν ὁπόθεν βίον ἔξει.
- Χρεμύλος
 σὺ γὰρ ἂν πορίσαι τί δύναι' ἀγαθὸν φώδων ἐκ βαλανείου
 καὶ παιδαρίων ὑποπεινῶντων καὶ γραιδίων κολοσυρτόν;
 φθειρῶν τ' ἀριθμὸν καὶ κωνώπων καὶ ψυλλῶν οὐδὲ λέγω σοι
 ὑπὸ τοῦ πλήθους, αἱ βομβοῦσαι περὶ τὴν κεφαλὴν ἀνιῶσιν,
 ἐπεγείρουσαι καὶ φράζουσαι, 'πεινήσεις, ἀλλ' ἐπανίστω.'

[540] πρὸς δέ γε τούτοις ἀνθ' ἱματίου μὲν ἔχειν ῥάκος· ἀντὶ δὲ κλίνης
 στιβάδα σχοίνων κόρεων μεστήν, ἣ τοὺς εὐδοντας ἐγείρει·
 καὶ φορμὸν ἔχειν ἀντὶ τάπητος σαπρόν· ἀντὶ δὲ προσκεφαλαίου
 λίθον ἐυμεγέθη πρὸς τῇ κεφαλῇ· σιτεῖσθαι δ' ἀντὶ μὲν ἄρτων
 [545] μαλάχης πτόρθους, ἀντὶ δὲ μάζης φυλλεῖ ἰσχνῶν ῥαφανίδων,
 ἀντὶ δὲ θράνου στάμνου κεφαλὴν κατεαγότος, ἀντὶ δὲ μάκτρας
 φιδάκνης πλευρὰν ἐρρωγυῖαν καὶ ταύτην. ἄρά γε πολλῶν
 ἀγαθῶν πᾶσιν τοῖς ἀνθρώποις ἀποφαίνω σ' αἴτιον οὔσαν;

Πενία

σὺ μὲν οὐ τὸν ἐμὸν βίον εἴρηκας, τὸν τῶν πτωχῶν δ' ὑπεκρούσω.

Χρεμύλος

οὐκοῦν δήπου τῆς Πτωχείας Πενίαν φαμὲν εἶναι ἀδελφὴν.

Πενία

ὑμεῖς γ' οἵπερ καὶ Θρασυβούλω Διονύσιον εἶναι ὅμοιον.
 ἀλλ' οὐχ οὐμὸς τοῦτο πέπονθεν βίος οὐ μὰ Δί', οὐδέ γε μέλλει.
 πτωχοῦ μὲν γὰρ βίος, ὃν σὺ λέγεις, ζῆν ἔστιν μηδὲν ἔχοντα·
 τοῦ δὲ πένητος ζῆν φειδόμενον καὶ τοῖς ἔργοις πρὸς ἔχοντα,
 περιγίγνεσθαι δ' αὐτῶ μηδέν, μὴ μέντοι μηδ' ἐπιλείπειν.

Χρεμύλος

ὥς μακαρίτην ὦ Δάματερ τὸν βίον αὐτοῦ κατέλεξας,
 εἰ φεισάμενος καὶ μοχθήσας καταλείπει μηδὲ ταφῆναι.

Πενία

σκώπτειν πειρᾶ καὶ κωμῶδεῖν τοῦ σπουδάζειν ἀμελήσας,
 οὐ γινώσκων ὅτι τοῦ Πλούτου παρέχω βελτίονας ἄνδρας
 καὶ τὴν γνώμην καὶ τὴν ιδέαν. παρὰ τῶ μὲν γὰρ ποδαγρῶντες
 [560] καὶ γαστρῶδεις καὶ παχύκνημοι καὶ πiónές εἰσιν ἀσελγῶς,
 παρ' ἐμοὶ δ' ἰσχροὶ καὶ σφηκῶδεις καὶ τοῖς ἐχθροῖς ἀνιαροί.

Χρεμύλος

ἀπὸ τοῦ λιμοῦ γὰρ ἴσως αὐτοῖς τὸ σφηκῶδες σὺ πορίζεις.

Πενία

περὶ σωφροσύνης ἤδη τοίνυν περανῶ σφῶν κἀναδιδάξω
 ὅτι κοσμιότης οἰκεῖ μετ' ἐμοῦ, τοῦ Πλούτου δ' ἔστι ὑβρίζειν.

Χρεμύλος

πάνυ γοῦν κλέπτειν κόσμιόν ἔστιν καὶ τοὺς τοίχους διορύττειν.

- Πενία σκέψαι τοίνυν ἐν ταῖς πόλεσιν τοὺς ῥήτορας, ὡς ὀπότεν μὲν
 ὦσι πένητες, περὶ τὸν δῆμον καὶ τὴν πόλιν εἰσὶ δίκαιοι,
 [570] πλουτήσαντες δ' ἀπὸ τῶν κοινῶν παραχρῆμ' ἄδικοι γεγένηται,
 ἐπιβουλεύουσί τε τῷ πλήθει καὶ τῷ δήμῳ πολεμοῦσιν.
- Χρεμύλος ἀλλ' οὐ ψεύδει τούτων γ' οὐδέν, καίπερ σφόδρα βάσκανος οὔσα.
 ἀτὰρ οὐχ ἥττον γ' οὐδὲν κλαύσει, μηδὲν ταύτη γε κομήσης,
 ὅτιη ζητεῖς τοῦτ' ἀναπείθειν ἡμᾶς, ὡς ἔστιν ἄμεινον
 Πενία Πλούτου.
- Πενία καὶ σύ γ' ἐλέγξαι μ' οὔπω δύνασαι περὶ τούτου,
 [575] ἀλλὰ φλυαρεῖς καὶ πτερυγίζεις.
- Χρεμύλος καὶ πῶς φεύγουσὶ σ' ἅπαντες;
- Πενία ὅτι βελτίους αὐτοὺς ποιῶ. σκέψασθαι δ' ἔστι μάλιστα
 ἀπὸ τῶν παίδων· τοὺς γὰρ πατέρας φεύγουσι φρονούντας ἄριστα
 αὐτοῖς. οὕτω διαγιγνώσκειν χαλεπὸν πρᾶγμ' ἐστὶ δίκαιον.
- Χρεμύλος τὸν Δία φήσεις ἄρ' οὐκ ὀρθῶς διαγιγνώσκειν τὸ κράτιστον·
 [580] κάκεινος γὰρ τὸν Πλοῦτον ἔχει.
- Βλεψίδημος ταύτην δ' ἡμῖν ἀποπέμπει.
- Πενία ἀλλ' ὦ Κρονικαῖς λήμαις ὄντως λημῶντες τὰς φρένας ἄμφω,
 ὁ Ζεὺς δήπου πένεται, καὶ τοῦτ' ἤδη φανερώς σε διδάξω.
 εἰ γὰρ ἐπλούτει, πῶς ἂν ποιῶν τὸν Ὀλυμπικὸν αὐτὸς ἀγῶνα
 [585] ἵνα τοὺς Ἑλληνας ἅπαντας αἰεὶ δι' ἔτους πέμπτου ξυναγείρει,
 ἀνεκέρυττεν τῶν ἀσκητῶν τοὺς νικῶντας στεφανώσας
 κοτίνου στεφάνῳ; καίτοι χρυσῷ μᾶλλον ἐχρῆν, εἴπερ ἐπλούτει.
- Χρεμύλος οὐκοῦν τούτῳ δήπου δηλοῖ τιμῶν τὸν Πλοῦτον ἐκεῖνος·
 φειδόμενος γὰρ καὶ βουλόμενος τούτου μηδὲν δαπανᾶσθαι,
 λήροις ἀναδῶν τοὺς νικῶντας τὸν Πλοῦτον ἔῃ παρ' ἑαυτῷ.
- Πενία πολὺ τῆς Πενίας πρᾶγμ' αἴσχιον ζητεῖς αὐτῷ περιάψαι,
 εἰ πλούσιος ὢν ἀνελεύθερός ἐσθ' οὕτως καὶ φιλοκερδῆς.
- Χρεμύλος ἀλλὰ σέ γ' ὁ Ζεὺς ἐξολέσειεν κοτίνου στεφάνῳ στεφανώσας.
- Πενία τὸ γὰρ ἀντιλέγειν τολμᾶν ὑμᾶς ὡς οὐ πάντ' ἔστ' ἀγάθ' ὑμῖν
 διὰ τὴν Πενίαν.
- Χρεμύλος παρὰ τῆς Ἑκάτης ἔξεστιν τοῦτο πυθέσθαι,

- [595] εἴτε τὸ πλουτεῖν εἴτε τὸ πεινῆν βέλτιον. φησὶ γὰρ αὕτη
 τοὺς μὲν ἔχοντας καὶ πλουτοῦντας δεῖπνον κατὰ μῆν' ἀποπέμπειν,
 τοὺς δὲ πένητας τῶν ἀνθρώπων ἀρπάζειν πρὶν καταθεῖναι.
 ἀλλὰ φθείρου καὶ μὴ γρύξης
 ἔτι μηδ' ὀτιοῦν.
- [600] οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης.
- Πενία
 ὦ πόλις Ἄργους, κλύεθ' οἷα λέγει.
- Χρεμύλος
 Παύσωνα κάλει τὸν ξύσσιτον.
- Πενία
 τί πάθω τλήμων;
- Χρεμύλος
 ἔρρ' ἐς κόρακας θᾶπτον ἀφ' ἡμῶν.
- Πενία
 εἶμι δὲ ποῖ γῆς;
- Χρεμύλος
 ἐς τὸν κύφων· ἀλλ' οὐ μέλλειν
 χρῆν σ', ἀλλ' ἀνύειν.
- Πενία
 ἦ μὴν ὑμεῖς γ' ἔτι μ' ἐνταυθοῖ
 μεταπέμψεσθον.
- Χρεμύλος
 τότε νοστήσεις· νῦν δὲ φθείρου.
 κρεῖττον γὰρ μοι πλουτεῖν ἐστίν,
 σὲ δ' ἔἴην κλάειν μακρὰ τὴν κεφαλὴν.
- Βλεψίδημος
 νῆ Δί' ἐγὼ γοῦν ἐθέλω πλουτῶν
 εὐωχεῖσθαι μετὰ τῶν παίδων
 [615] τῆς τε γυναικός, καὶ λουσάμενος
 λιπαρὸς χωρῶν ἐκ βαλανείου
 τῶν χειροτεχνῶν
 καὶ τῆς Πενίας καταπαρδεῖν.

Cavaleiros – agon I (vv. 303-460)

- Co. Canalha! Gritador asqueroso! Sua safadeza
invade toda a terra, toda a assembléia, 305
os impostos, os processos e os tribunais!
nojento, toda nossa cidade,
está de pernas pro ar 310
você que atormentou nossa Atenas burlando
e espreitando os tributos do alto dos rochedos como se
fossem atuns!¹
- Pa. Eu sei bem, há tempos, de onde esse negócio é curtido. 315
- Ag. Se você não entende de couro, então, nem eu de salsichas!
você que tinha o hábito de cortar de atravessado o couro de um pobre boi,
para parecer espesso, e depois vendê-lo aos agricultores
e antes de um dia de uso, os sapatos deles estavam esgarçados uns dois palmos
- Es. Por Zeus, ele me deu o mesmo golpe, a ponto de eu
ter sido motivo de zombaria pro meu pessoal e amigos. 320
Antes mesmo de estar em Pégaso,² eu já nadava dentro dos sapatos.
- Co. Será que você, desde o começo, mostrou
o descaramento, o único salvo-conduto dos oradores? 325
É nisso que você confia para arrancar frutos dos estrangeiros³
você que é o primeiro, e o filho de Hipodamos⁴ derrete-se em lágrimas
[diante desse espetáculo,
entretanto, apareceu um outro tipo bem mais
patife do que você, para minha alegria,
que vai dar um um basta e um chega pra lá em você – é evidente – 330
com safadeza, atrevimento

¹ O rochedo é a Pnix. E os que ficavam no rochedo tinham voz potente, como Cleão, para anunciar aos pescadores os cardumes de atuns.

² Pégaso era um vilarejo nos arredores de Atenas e também próximo de Acarnes.

³ Aristófanes se refere à prática de extorsão dos políticos.

⁴ Hipodamos de Mileto era um famoso arquiteto e seu filho Archeptolemos se tornou um dos Quatrocentos, movimento oligárquico contra Cleão. Com a queda desse regime, Archeptolemos foi executado.

e trapaça.

Mas então, você que fez a mesma escola de onde vêm os grandes homens de hoje é o momento de mostrar que a boa educação não serve pra nada.

Ag. Muito bem, ouçam, então, que tipo de cidadão é esse indivíduo. 335

Pa. Não é a minha vez?

Ag. Não, meu Zeus, porque eu também sou mau-caráter.

Es. E se ele não concordar com isso, acrescenta: “de uma família de mau-caráter”.

Pa. Não é a minha vez?

Ag. Não, meu Zeus!

Pa. É sim, meu Zeus!

Ag. Não, meu Posidão!
Mas é por causa de falar primeiro que eu vou brigar pra valer

Pa. Ai de mim, vou me arrebentar!

Ag. Mas eu não deixarei... 340

Es. Deixa, deixa... pelos deuses! quanto a ele, que se arrebente!

Pa. E o que te leva a crer que você está à altura de discutir comigo?

Ag. É que sou como você pra bater-boca e também engrossar o caldo.⁵

Pa. Olha só, bater-boca! Muito bem, se um negócio caísse sobre você em pedacinhos crus, você conseguiria prepará-lo nos trinquês. 345
Mas sabe o que acontece com você, na minha opinião? O mesmo
[que pra todo mundo
após ter se saído bem num processo qualquer contra um estrangeiro

⁵ O verbo *καρυκκοποιεῖν* significa *preparar molhos suculentos*, e em sentido figurado *criar uma confusão*.

depois de resmungar e tagarelar à noite toda pelas ruas sozinho
 beber uns goles d'água,⁶ de manobrar e importunar seus amigos
 você já se imagina capaz de ser um orador! Insensato! Tolice sua! 350

Ag. E você, o que tem bebido para deixar a cidade nesse estado em que se encontra
 [agora
 calada, depois de ter recebido de você um beijo profundo de língua?

Pa. Então, você encontrou o cara para me enfrentar? A mim que, imediatamente,
 depois de comer uns pedaços de atum quentinhos e bebido por cima uma jarra
 de puro vinho, sou capaz de regaçar os generais em Pilos. 355

Ag. E eu! Depois de traçar um bucho de boi e umas tripas de porco
 e beber por cima o caldo, sem me limpar
 estou pronto para xingar os oradores e passar uma rasteira em Nícias.⁷

Es. Por um lado, dizendo essas coisas fico satisfeito, mas por outro, não me contento
 com uma de suas atitudes: que tome o caldo sozinho. 360

Pa. Não é por ter comido um peixe que vai perturbar Miletos.⁸

Ag. E depois de me fartar de costelas, poderei negociar as minas.⁹

Pa. E eu, vou chacoalhar o Conselho virando-o de pernas pro ar.

Ag. E eu, vou te encher o rabo como se fosse lingüiça.

Pa. E eu, eu vou arrastar você lá pra fora, de cabeça pra baixo, pelo rabo. 365

Es. Então, meu Posidão, se você o arrastar, me arrasta também.

⁶ Beber água era um hábito dos oradores.

⁷ Aristófanes se refere ao caso de Pilos onde Cleão derrotou os oradores e Nícias.

⁸ Segundo Sommerstein (1981: 163) Aristófanes estaria fazendo uma alusão a um suborno que Cleão tivesse recebido em Miletos sem ter prestado o serviço.

⁹ Trata-se das minas de prata de Láurion, sudeste da Ática.

Pa. Ah, que eu vou é por você no tronco.¹⁰

Ag. E eu vou te processar por covardia.

Pa. E esse seu couro vai ser esticado na mesa.

Ag. E eu vou te esfolar para fazer um saco com pele de ladrão. 370

Pa. E você será pregado ao chão.

Ag. E eu vou dar uma temperada nesse seu perfil.

Pa. E eu vou te arrancar os olhos.

Ag. E eu vou arrancar esse seu papo.

Es. Ai meu Zeus! Vamos cravar nele, 375

a moda dos açougueiros, um prego

na boca, em seguida puxamos pra fora

sua língua, e examinamos de fio a pavio

sua boca bem aberta

e o rabo, vai que tem lombriga. 380

Co. De fato há coisas mais quentes que o fogo e o falatório
mais descarado ainda do que o palavreado na cidade 385

e de fato esse negócio não era banal...

então parte pra cima dele e o faça girar, sem dó

e nessas condições ele está preso pela cintura.

¹⁰ No texto grego aparece a palavra ξυλόν que era um instrumento de tortura feito de madeira. Em português, o tronco utilizado no Brasil colônia para castigar os escravos parece cobrir o mesmo sentido.

e se agora mesmo você o deixa mole no golpe
descobrirás um covarde, pois eu conheço o tipo. 390

Ag. E, no entanto, como foi assim a vida toda
se fazendo passar por um homem de reputação, tirando proveito da colheita alheia
e agora essas espigas que ele trouxe de lá,
ele as amarrou e secou no tronco e quer vendê-las.¹¹

Pa. Não tenho medo de vocês, enquanto vigorar o Conselho
e a cara de tonto do povo sentado. 395

Co. Quanto descaramento nisso tudo e sem
que mude sua cor de sempre
se não é raiva que sinto por você, que eu venha a ser pinico¹²
[na casa do Cratino¹³ 400

e tenha de aprender a cantar numa tragédia de Mórσιμο¹⁴
oh! você que sempre e em qualquer ocasião
se corrompe sentando em flores
oxalá você fosse capaz de vomitar facilmente o alimento
e então eu cantaria sozinho 405
“Beba, beba na infelicidade”
e eu imagino que Úlio, velhote farinheiro,¹⁵
alegremente se colocaria a cantar e a gritar: “Baco! Baco!”

Pa. Essa não! Você não vai me ultrapassar em descaramento, não por Posidão!

¹¹ De acordo com Sommerstein (1981: 164) a metáfora se refere à tortura aplicada aos prisioneiros de guerra; como espigas eles eram amarrados e torturados. Em alguns casos eram barganhados e Cleão teria se aproveitado dessa negociação.

¹² Em grego κρόδιον, pele de carneiro que servia de cobertor.

¹³ Cratino, comediógrafo bem mais velho que Aristófanes, tinha a fama de beberrão e por isso urinava na cama.

¹⁴ Mórσιμο foi sobrinho de Ésquilo e sem nenhum talento que chegasse a ser comparado com o do tio.

¹⁵ Úlio era filho do general Cimão e funcionário encarregado de controlar o comércio de grãos (Sommerstein, 1981: 165).

- ou senão, que eu nunca seja excluído das libações a Zeus Agoreu.¹⁶ 410
- Ag. E eu, pelas pancadas que tanta e tantas vezes
recebi desde menino, e também as facadas
tenho certeza de que vou ganhar de você nessas coisas, ou seria em vão
que eu, nutrido a miolo de pão,¹⁷ seja tão forte.
- Pa. Miolo de pão! igual comida pra cão? Ah, coitadinho, de que maneira então, 415
criado com ração de cão, você vai lutar com um gurilão?¹⁸
- Ag. Ai meu Zeus! Desde menino, mentir é comigo mesmo.
Por exemplo, enganava os açougueiros dizendo esse tipo de coisas:
“Vejam, crianças, não estão vendo? Uma andorinha e nova estação!”
Então eles olhavam, e eu, num *zup*, roubava um pedaço de carne. 420
- Es. Puxa, que pedaço de carne ligeiro! Vou ficar esperto.
Já antes das andorinhas, você roubava como quem come urtigas.¹⁹
- Ag. Essas coisas que se viam eu fazia na surdina. E se um deles me visse
escondia entre as pernas e em nome dos deuses jurava inocência
de maneira que, me vendo fazer isso, um dos políticos disse: 425
“sem sombra de dúvidas, não é que esse menino vai governar o povo!”
- Es. Presumi bem! E é evidente que se chegou a isso:
já que jurava falso após o furto e tinha a carne entre as cochas.
- Pa. Vou dar um basta nessa tua arrogância. Pensando bem, em vocês dois 430
parto já e com tudo pra cima de você
e ao mesmo tempo revirando, sem propósito, terra e mar.
- Ag. E eu recolho... as salsichas e depois irei à deriva

¹⁶ Há dois sentidos, que se complementam, para esse verso: i) Zeus Agoreu, ou Zeus da ágora lugar de onde se falava, portanto, *não ser excluídos das libações a Zeus agoreu* implica *não ser excluído de falar*; ii) tratava-se de um sacrifício público uma das raras ocasiões para o cidadão pobre comer carne.

¹⁷ Nas refeições costumava-se limpar as mãos com bolinhas de miolo de pão que depois eram jogadas aos cães.

¹⁸ Jogo de palavras entre cão (κυνός) e macaco com cara de cão, espécie de babuíno (κυνοκέφαλος). Sommertein (1981: 166) aventa que também poderia se tratar de um epíteto para criaturas monstruosas e míticas como o cão Cérbero. Assim, o texto insinuaria a comparação de Cleão com o monstro.

¹⁹ O início da primavera ocorria antes da chegada das andorinhas e era também o tempo de se colher urtigas, planta com valor medicinal.

numa onda com ventos favoráveis, e quanto a você, que tal se for pr'aquele lugar!

Es. E quanto a mim, se acontecer de entrar água, ficarei de olho no porão.

Pa. Ah! Minha Deméter! O fulano escapará assim. Depois de tanto dinheiro
que você roubou dos atenienses. 435

Es. Atenção! Alçar vela!
que o vento do sudeste já sopra.... ou é o vento do sicofanta.

Ag. E você, sei muito bem que recebeu em Potideu²⁰ dez talentos.

Pa. E daí! Quer um deles pra calar o bico?

Es. Homem! Eu aceitaria com prazer. Soltar as cordas!
O vento se acalma. 440

Pa. Vai sobrar processos pra você.
Quatro, de cem talentos cada um.

Ag. E você terá vinte por deserção
e mais mil por roubo!

Pa. E eu digo que você vem dessa gentalha
que cometeu sacrilégio contra a deusa.²¹ 445

Ag. E eu digo que teu avô foi um
guarda-costas...

Pa. Fazendo o quê? Diga?

Ag. ... da Corina, mulher do Hípias.²²

²⁰ Potideu era colônia de Corinto situada na Cálcis sendo um ponto estratégico para os atenienses.

²¹ Aristófanes faz alusão ao episódio em que Cílon tentou dar um golpe de Estado; com o fracasso ele e seus partidários se refugiaram perto da estátua de Atena onde foram massacrados a mando da família dos Alcmeônidas.

²² Ao invés de Mirrina, nome da mulher de Hípias e nora de Pisístrato, o poeta faz um jogo de palavras com alusão aos negócios de couro de Cleão.

Pa. Você é um trambiqueiro!

Ag. E você um trapaceiro! 450

Es. Pau nele! Seja macho!

Pa. Ai! Ai!
Os conspiradores estão me espancando!

Es. Pau nele! Seja ainda mais macho.
Dá-lhe um soco no estômago bem nas tripas
e nas entranhas 455
de modo a machucar o homem.

Co. Oh! a mais nobre das carnes! De todas a mais valorosa!
Você que se mostra salvador da cidade e dos cidadãos
com que habilidade dominou bem o homem no falatório
de que modo poderíamos encontrar tantos elogios para exprimir a você nossa
[alegria? 460

Cavaleiros – agon II (vv. 756-941)

- Co. Nesse exato momento é preciso que você solte a língua²³ 756
 e traga uma coragem impetuosa e argumentos embaraçosos
 para passar por cima desse aí.²⁴ Pois é um patife, o homem,
 e (durante) na hora dos apuros é hábil em proporcionar saídas.
 Por isso, que você vá pra valer e impetuosamente contra o fulano. 760
 Mas fique de olho! E antes que ele se agarre em você, (agarre) você primeiro
 e iça os golfinhos²⁵ e emparelhe o barco.
- Pa. À padroeira Atena, à protetora da cidade,
 faça uma prece: se entre o povo ateniense eu me mostrei
 o melhor homem após Lísicles, Cina e também Salabaco,²⁶ 765

²³ Trata-se de um provérbio – lançar ou soltar todas as amarras, todas as velas.

²⁴ Referência a Plafagônio.

²⁵ Massa de chumbo em forma de golfinho utilizada como arma para afundar os navios inimigos. (Lavedan, 1931: 319).

²⁶ Lísicles era um mercador de ovelhas, Cina e Salabaco eram duas cortesãs. (Coulon, V e Van Daele, H. *Les Cavaliers*, 1967: 113).

- como agorinha, sem ter nada feito, que eu possa jantar no Pritaneu.²⁷
 Mas se te odeio, e por ti não luto, resistindo sozinho,
 que eu morra, e seja cerrado ao meio e cortado em tiras.
- Ag. Quanto a mim Povo, se não te amo e nem te prezo, que eu seja cortado em pedaços
 para ser acompanhado de um cozido. Se você não se convenceu dessas
 [coisas 770
 que eu seja cortado em pedaços sobre isso aí²⁸ num guisado de carne, alho, azeitonas
 [pretas e queijo
 e com um gancho que eu seja arrastado pelo saco até o Cerâmico.²⁹
- Pa. E de onde surgiria um cidadão que te amasse mais do que eu, Povo?
 De modo que, em primeiro lugar, quando eu deliberava, designei a você muito
 [dinheiro
 dos cofres públicos, estrangulando uns, sufocando outros e cobrando uma parte de
 [outros, 775
 não se preocupando com nenhum dos cidadãos humildes, desde que eu te alegrasse.
- Ag. Isso, Povo, não é nada de extraordinário. Pois eu também posso te fazer isso.
 Passo a mão nos pães dos outros para oferecer a você.
 Ele não ama você nem é benevolente com você. É isso mesmo, antes de mais nada,
 [vou provar a você,
 a não ser por uma única razão: tirar proveito de seu forno.³⁰ 780
 Pois você que, contra os Medos, cruzou espadas em interesse do país em Maratona.³¹
 E com a vitória, nos permitiu exaltar a língua magnificamente.
 Ele não se preocupou com você sentado assim duramente sobre essas pedras.
 Não é como eu, que trago isso,³² que costurei para você. Então, se levante
 e em seguida sente-se no macio para que não a raspe mais em Salamina.³³ 785
- Po. Homem, quem é você? É filho de algum daqueles dos Harmódios?³⁴
 Isso é, sem dúvida, de sua parte, uma atitude sinceramente nobre e amiga do povo.
- Pa. É assim, a partir de pequenas bajulações, que você mostra a ele sua benevolência.
- Ag. E você que o persuadiu com engodos mais medíocres do que esses.
- Pa. E com certeza se, em algum lugar, apareceu um homem que mais
 [defendeu o povo 790

²⁷ De acordo com Glotz (1980: 15-16) o Pritaneu era um edifício onde estavam sediados o chefe ou os chefes da cidade, o prítane ou o comitê dos prítanes.

²⁸ Na interpretação de Van Daele, H. (*Les Cavaliers* 1967: 114) trata-se de uma mesa.

²⁹ O Cerâmico era um território situado a noroeste da agora, fora das muralhas de Atenas cuja atividade era a olaria. Tornou-se o maior cemitério da *polis* e na parte interna das muralhas praticava-se a prostituição (Harvey, 1998: 109).

³⁰ Expressão que, em português, equivale à expressão: viver à custa de alguém.

³¹ Os persas, povo indo-europeu cujo chefe substituiu o rei medo, eram chamados de medos. Maratona, cidade ática a 35Km a noroeste de Atenas, ficou famosa pela batalha em 490 a.C. contra os Persas (Harvey, 1998: 324).

³² Pelo contexto, o pronome refere-se a uma almofada.

³³ Na interpretação de Van Daele, H. (*Les Cavaliers* 1967: 114) trata-se da nádega dolorida que remou na batalha de Salamina. Esta é uma ilha separada da costa sudoeste da Ática por um canal estreito, nas proximidades do porto Pireu. Nesse local em 480 a.C. os gregos derrotaram a frota de Xerxes, rei persa (Harvey, 1998: 452).

³⁴ Harmódios, juntamente com Aristogíton, matou Hiparco, irmão do tirano de Atenas, Hípias e foi condenado à morte (Harvey, 1998: 260).

diante dos atenienses e do Povo. Eu que prestei mais serviços –
– Por Deméter! – do que Temístocles⁴¹ à cidade. Sim, muito mais, até hoje.

- Ag. Ó cidade de Argos, está ouvindo as coisas que ele diz. Você está se comparando a
[um Temístocles,
que tornou nossa cidade plena, depois de encontrá-la pela metade.
Além disso, no almoço uniu o Pireu⁴² à cidade 815
e sem privá-la de nada de antigamente, serviu-lhe peixes frescos.⁴³
E você procurou mostrar os atenienses como cidadãos de uma cidadezinha,
separando-os por um muro e pronunciando oráculos e opondo-se a Temístocles.⁴⁴
E ele⁴⁵ está exilado de nossa terra, enquanto que você enxuga os dedos com pão de
[qualidade.
- Pa. Mas não é terrível, Povo, que eu ouça essas coisas desse fulano, 820
só porque te amo?
- Po. Pare homem! E não o insulte com coisas inúteis.
Há muito e muito tempo, e ainda hoje, sem que eu percebesse, você se mantém
[escondido.
- Ag. É um salafrário, ó querido povinho, e fez inúmeras coisas perversas.
Enquanto você fica boquiaberto,
ele arranca até o talo as prestações de contas dos magistrados⁴⁶ 825
e as devora. E com as duas mãos,
ele toma de colherada as coisas públicas.
- Pa. Não vai ficando alegrinho. Mas que você roubou
trinta mil dracmas, eu vou te provar.
- Ag. Por que você dá murro em ponta de faca e fala seco e estridente? 830
Você que é o maior salafrário quando o assunto é o povo
ateniense? E vou te mostrar
– por Deméter! – nem que eu morra –
que recebeu de Mitilene

⁴¹ Temístocles era um homem público, estadista, que exerceu a política como arconte e depois como estrategista. Em 483, a pedido de Temístocles, destinou-se o dinheiro proveniente das minas de prata do Láurion para equipar a esquadra ateniense, a mesma que conquistaria a vitória de Salamina, batalha naval entre gregos e persas (Glotz, 1980: 169, 278).

⁴² Porto principal de Atenas distante a 8 km ao sul da poleis (Harvey, 1998: 383, 384). Esse fato de o Pireu ter sido ligado à cidade está documentado em Plutarco *Vidas Paralelas II – Tucídides* 19, 4.

⁴³ Aristófanes emprega nesse trecho uma metáfora gastronômica. Temístocles foi o responsável pelo aprimoramento da atividade naval bélica de Atenas, atividade essa comparada à culinária, no caso a atividade de pesca. Entende-se que, como recurso cômico, Aristófanes se valeu da eficiência dessa esquadra que garantia aos atenienses além da defesa por mar, também as refeições: tal esquadra não só era eficiente na guerra, mas também na pescaria.

⁴⁴ Considerando o recurso cômico da invectiva pessoal, Aristófanes ataca a política de Cleão que deveria ter sido inversa à política de Temístocles. Enquanto este defende a poleis aperfeiçoando sua esquadra, por exemplo, aquele, ergue muralhas e se vale das respostas oraculares para lograr o povo.

⁴⁵ Temístocles acusado de traição por Leobotes do vilarejo de Agraule, o ostracismo foi uma maneira que seus adversários encontraram para acabar com seu prestígio e autoridade. Temístocles foi expulso da cidade e exilado em Argos (Plutarco, *Vidas Paralelas II*. Them. 22, 23).

⁴⁶ Cleão era membro da Assembléia e a esta cabia: i) as relações exteriores, ii) o poder legislativo, iii) a parte política do poder judiciário, iv) o controle do executivo, isto é, nomeação e fiscalização de todos os magistrados (Glotz, 1980: 135).

- pelo menos quarenta minas.⁴⁷ 835
- Co. Ó você que se mostrou um grande benfeitor para todos os homens
Eu te invejo a eloquência. Pois se vai atacar dessa maneira
será o maior dentre os gregos e sozinho vai dominar
na cidade dos aliados e vai governar com o tridente de Posidão
com o qual você vai ganhar muito dinheiro tremendo e removendo a terra.⁴⁸ 840
E que você não deixe o homem escapar, já que ele te deu mole.
Pois você vai arruiná-lo facilmente com essas suas costas.
- Pa. Não, gente boa, as coisas ainda não chegaram a isso, por Posidão!
Pois há comigo, quando trabalhei, um tal negócio a ponto de
fechar a boca de todos os meus inimigos juntos 845
enquanto restar algo dos escudos de Pilos.
- Ag. Mantenha o pensamento parado nos escudos. Com certeza você me deu uma deixa.
Pois não precisava, se é verdade que você ama o Povo, de caso pensado,
permitir que eles fossem suspensos por seus boldriés.
Mas isso, Povo, é um stratagem para que, caso você queira 850
castigar o homem, esse fulano aí,⁴⁹ que isso não aconteça com você.
Você está vendo próximo a ele uma multidão de jovens
[comerciantes de curtume,
e vivem em volta deles os comerciantes de mel
e de queijo. Isso é um bando de conspiradores.
De modo que se você rosnasse de raiva e condenasse ao ostracismo jogando cara ou
[coroa com conchas de ostra, 855
à noite eles correriam para despregar os escudos
e impedir a entrada de nosso trigo.
- Po. Como sou desgraçado! Então eles têm os boldriés? Desgraçado!
Há quanto tempo você estava enganando a mim e ao povo dessa maneira.
- Pa. Oh gente boa, não ligue para o que ele fala, nem pense 860
que vai encontrar em algum lugar um amigo melhor do que eu, que fui o único

⁴⁷ Os mitilenses foram acusados de traição e mereceram um castigo exemplar. Primeiramente, a assembléia decidiu que todos os homens e adultos seriam mortos e as mulheres e crianças reduzidas à escravidão. Mas, posteriormente, a proposição do orador Diódoto prevaleceu por ínfima maioria na Assembléia e os habitantes de Mitilene foram poupados. Cleão, contudo, conseguiu a divisão do território da cidade em lotes tornando os mitilênicos arrendatários da terra (Mossé, 1979: 69).

⁴⁸ Além de deus do mar, Posidão também era deus dos movimentos do solo, deus da vegetação e deus social e político. Os golfinhos e o tridente são seus símbolos (Lavedan, 1931: 778, 976).

⁴⁹ Refere-se a Plafagônio.

que acalmou os conspiradores e nada me costumava escapar
na poleis quando fazia parte na assembléia. Então imediatamente eu gritava.

Ag. Você sofre como os que pescam enguias,
quando o lago está calmo, eles nada pegam, 865
mas se remexem o lodo de baixo para cima
as agarram! Você também mete a mão quando revira a cidade.
A propósito, me responda isso: vendendo tanta pele de animal
você já deu a esse aí⁵⁰ um pedaço de couro seu
para os sapatos dele? Você que vive declarando que o ama? 870

Po. Claro que não, por Apolo!

Ag. Sem dúvida, então, você reconhece quem é ele. Pois eu
estou dando a você esse par de sapatos, que comprei, para você pôr.

Po. Eu considero você de todos que conheci, quando o assunto é o Povo, o melhor
[homem
e o mais dedicado à cidade e aos meus dedos do pé.

Pa. Não é revoltante, ora essa, que um par de sapatos tenha tanto poder. 875
E quanto a mim, nada de ter lembrança de quanto você sofria? Eu que
reprimi a veedagem riscando Gritos da lista de cidadãos.⁵¹

Ag. Pois isso sim é revoltante. Você deu para fiscalizar o rabo “alheio”.
e acabar com a bichice? Não é possível que, 880
sem ter inveja deles, você os reprimiu para que não se tornassem oradores.
E este aqui, você viu sem túnica, (estando) nessa idade,
e nunca você julgou o Povo digno de uma túnica com mangas

⁵⁰ Refere-se ao Povo.

⁵¹ Trata-se de um caso de *atimía* ou degradação cívica. Se condenado por *atimía*, o cidadão era privado provisoriamente ou definitivamente dos direitos cívicos, por exemplo participar da Assembléia (Glotz, 1980: 127, 211). Segundo Mossé (1985: 30, 31), o cidadão, além de ter a privação dos direitos políticos, era exilado e só voltaria ao final de dez anos para retomar seus direitos perante a *polis*. O objetivo da lei era evitar que o cidadão em proveito próprio se tornasse um tirano. Homens como Xantipo ou Aristides ou Temístocles, todos devotados à democracia, foram penalizados com o ostracismo porque abusaram do poder político a eles confiado em nome do grande prestígio e da confiança do povo.

quando era inverno. Mas eu te dou essa aqui.

Po. Taí algo que Temístocles nunca imaginou.
E o Pireu! Aquilo foi engenhoso, com certeza. Mas na minha opinião
nem é tão grande quanto à invenção da túnica que vocês mostram. 885

Pa. Como sou infeliz! Você está me enrolando com essas micagens.

Ag. Não. Mas, como o homem beberrão que sofre cada vez que tem vontade de ir ao
[banheiro,
empresto essas suas maneiras de se inclinar como as de se calçar as sandalinhas.⁵²

Pa. Mas você não vai me vencer com bajulações. Pois eu
vou cobrir você com isso aqui.⁵³ Grita miserável! 890

Po. Ai,ai,ai!
Por que você não vai se danar? Mas que cheiro horrível de pele de couro!

Ag. Isso é de propósito, era para te embrulhar e te sufocar
E mais de uma vez ele tramou contra você. Você se lembra daquele tronco
de sílfio⁵⁴ que apareceu com um preço baratinho? 895

Po. Claro que lembro.

Ag. Foi de propósito. Esse aí queria que ele tivesse um preço baratinho
para que vocês comprassem e comessem. E depois, no tribunal
os juízes se matassem uns aos outros com os peidos.

Po. Por Posidão! Um fulano de Peidópolis⁵⁵ me disse isso.

Ag. Pois não é então que vocês, os peidorreiros, eu suponho, ficaram ruborizados. 900

Po. Por Zeus! Isso era invenção do Ruivão.⁵⁶

Pa. Ah malandro! Você está me perturbando com tais mexericos.

⁵² Na Grécia Clássica, durante o banquete os convivas faziam as refeições deitados sobre um tipo de divã (Lavedan, 1931: 825). As figuras em vaso mostram que os convivas se deitavam descalços. Aristófanes, nessa passagem, ridiculariza a posição de se pegar os calçados.

⁵³ Pelo contexto trata-se de um manto de couro.

⁵⁴ Era uma planta encontrada fora de Atenas, oriunda de Cirene. Seu caule era usado para fins nutricionais e terapêuticos (Teofrasto. *Historia de las plantas*, 6.12).

⁵⁵ O vocábulo grego κόπρειος tem dois significados i) excremento, ii) vilarejo situado nas proximidades de Elêusis. Para manter o jogo de sentido pensei em traduzir por: Peidópolis, Merdópolis ou qq coisa do tipo.

⁵⁶ No original, Pirrandro era um nome próprio comum em Atenas e possuía uma etimologia composta de πυρρος e άνήρ que significa homem vermelho, i.e, de cabelos ruivos. Segundo Coulon & Daele (*Les Cavaliers*, 1967: 119) presume-se, após essa passagem, que Cleão era ruivo.

- Ag. A deusa me encorajou para eu vencer você no falatório.
- Pa. Mas não vai me vencer. Pois eu digo que vou fornecer a você
Povo, sem fazer nada, uma tigela de salário para engolir. 905
- Ag. Eu dou a você um potinho e também remédio
para passar nos machucados da canela.
- Pa. E eu, arrancando seus cabelos grisalhos; vou fazer de você um jovem.
- Ag. Toma! Pegue o rabo da lebre para enxugar bem seus dois olhinhos.
- Pa. Depois de assoar o nariz, Povo, limpa na minha testa. 910
- Ag. Não, na minha!
- Pa. Não, na minha!
Eu farei você se tornar um trierarca,⁵⁷ gastando dinheiro
e o seu. Com um barco velho
no qual você não vai parar de gastar 915
nem de fazer reparações.
E eu vou fazer de tudo para que
você receba um mastro podre.
- Co. O fulano está fervendo! Chega, chega
Que está transbordando! É preciso tirar 920
umas tocinhas e acabar
as ameaças com isto aqui.
- Pa. Vai me pagar caro!
Sendo esmagado pelos impostos
porque eu, no meio dos ricos, 925

⁵⁷ O trierarca era o comandante de um trirremo, navio de guerra. Eram designados pelo estrategista. O trierarca pertencia a instituição da polis chamada trierarquia (Lavedan, 1931: 976-978).

farei de tudo para que você seja inscrito [entre os ricos]⁵⁸

- Ag. Então, não vou mais fazer ameaças,
 mas peço a você o seguinte:
 uma panela com lulas
 coloque para fritar, 930
 e – estando você na condição de pedir um julgamento a respeito
 dos Milésios,⁵⁹ para ganhar
 um talento se conseguir, –
 você com vontade de se fartar ao máximo de lulas
 chegue ainda a tempo de 935
 ir à assembléia. Depois,
 antes que você comece a comer, que um fulano venha a sua procura,
 e você querendo receber o talento
 e comendo ao mesmo tempo
 engasgue. 940
- Co. Muito bem! Por Zeus, por Apolo e por Deméter!

⁵⁸ Cleão teria aumentado os impostos a uma contribuição de 200 talentos o que atingiu sua popularidade. Trata-se de um imposto com fins bélicos pago por fortunas atenienses (Lavedan, 1931: 538-539).

⁵⁹ Os Milésios eram habitantes da cidade de Miletos. Cidade iônica com o melhor porto da Asia Menor. Os Milésios participaram decisivamente da revolta iônica contra a Pérsia. Em 494 a.C., sitiada pelos persas seus habitantes foram levados para Susa. Em 479 a cidade teve uma segunda fundação e juntou-se a Conferação Délia e revoltou-se contra Atenas em 412. Era um centro industrial de lã considerada a melhor do mundo antigo (Harvey, 1998: 340-341).

Nuvens – agon I (vv. 949-1104)

CORO (Estrofe.) Agora ambos vão demonstrar, confiados em raciocínios habilíssimos, [955] pensamentos e reflexões sentenciosas, qual dos dois parece o melhor orador... Aqui se arrisca toda a sorte da sabedoria, pela qual os meus dois amigos travam o combate supremo.

Corifeu (*Voltando-se para o Justo.*)

Mas você que corou os antigos com tantos costumes honrados, diga as palavras que; lhe agradam [960] e fale sobre a sua natureza.

JUSTO Então vou contar como era a educação antiga, quando eu florescia dizendo o que é justo, e a prudência era considerada. Em primeiro lugar, não se devia ouvir um menino cochichar, nem um "a"; depois, os moradores de um mesmo bairro andavam pelas ruas, bem disciplinados indo à casa do professor de cítara, sem mantos e em fila, ainda que nevasse neve farinhenta. O professor, por sua vez, começava ensinando-os a cantar, com as coxas bem apartadas, ou "Palas terrível, destruidora de cidades" ou "um som longífero", sustentando os acordes transmitidos pelos pais. [970] E, se algum deles se fazia de bobo ou modulava uma modulação de voz, como essas de hoje, à moda de Frínis, tão difíceis de modular, era moído de muitas pancadas, como se estivesse prejudicando as Musas. Na casa do professor de ginástica, os meninos deviam sentar-se com as pernas esticadas para a frente, para não mostrar nenhuma [975] indecência aos estranhos; de outro lado ainda, quem se levantava, devia aplinar a areia, tomando a precaução de não deixar aos amantes nenhum vestígio de sua mocidade. Naquele tempo, nenhum menino costumava untar-se debaixo do umbigo, e, assim, sobre os genitais florescia uma penugem orvalhada, como num fruto, e ninguém molhava e [980] amolecia a voz para aproximar-se do amante, prostituindo-se a si mesmo com os olhos. Nos jantares, não era permitido servir-se da cabeça do rabanete, nem roubar a erva-doce ou selino dos velhos nem se devia comer gulodices, dar gargalhadas ou ficar de pernas cruzadas...

INJUSTO Chi! São velharias do tempo das Dipolias, coisas cheias de cigarras, de Cecides e de Bufônias... [985] Mas, na realidade, foi com essas coisas que a minha educação criou os homens guerreiros de Maratona. Mas você, desde logo, ensina as crianças de hoje a se embrulharem em mantos, e eu sufoco de raiva quando alguém, precisando dançar nas Panatenéias, segura o escudo diante do sexo. sem respeitar a Tritogenéia. (*Voltando-se para Fidípides.*) Em vista disso, coragem meu rapaz!

[990] Escolha-me a mim, o raciocínio forte. E você aprenderá a detestar a agora, a abster-se dos balneários, a ter vergonha do que é vergonhoso e a pegar fogo se alguém o insultar. Aprenderá também a erguer-se da cadeira, quando se [995] aproximam os velhos, a não ser estúpido com os seus pais e a não fazer nenhuma outra ação vergonhosa, porque procura realizar a imagem do pudor. E não irá correndo à casa de uma dançarina, ficando de boca aberta diante do espetáculo, para receber uma maçã de alguma rameirinha e ter a sua boa reputação despedaçada... Também não retrucará ao seu pai, chamando-o de velho Japeto e, censurando-o pela sua velhice, graças à qual você foi criado como um filhotinho...

INJUSTO (*A Fidípides.*)

[1000] Meu rapaz, se você lhe obedecer nisso, sim, por Dioniso, parecerá aqueles porcos-filhos de Hipócrates e vão chamá-lo de "filhinho da mamãe"...

JUSTO

Mas então, esplêndido como uma flor, você passará o tempo nos ginásios; não ficará parolando pela agora a respeito de argúcias espinhosas, como a mocidade de hoje, arrastado aos tribunais por um negocinho cheio de chicanas e contradições [1005] capciosas. Descendo à Academia apostará corrida, debaixo das oliveiras sagradas, com um rapaz ajuizado e da mesma idade, coroado com uma verde cana, rescendendo a hera, serenidade e choupo branco no cair das borbulhas, alegre na estação primaveril quando o plátano troca doces murmúrios com o olmo...

[1010] Se fizer o que eu digo e atentar nesses conselhos, terá sempre peito robusto, cores brilhantes, ombros largos, língua curta, [1015] quadris grandes e membro pequeno.

Mas se praticar os hábitos de hoje, logo terá pele pálida ombros estreitos, peito acanhado, língua grande, quadris pequenos, membro comprido e longos decretos... E ele persuadirá você a pensar que tudo que é [1020] vergonhoso é belo e o belo, vergonhoso.

E além disso, vai sujá-lo com a devassidão de Antímaco...

CORO

[1025] (Antístrofe.) *Cultor da gloriosa sabedoria de altivas tornes, que doce e prudente flor repousa em suas palavras! Felizes, sim, os que viviam nos tempos de outrora! Em resposta, você que possui [1030] uma arte de fina elegância, algo de novo deve dizer, pois o homem se saiu muito bem!*

CORIFEU (*A o Injusto.*)

Parece que contra ele você precisa de resoluções terríveis, se pretende vencer o rival sem [1035] expor-se ao ridículo.

INJUSTO

E, no entanto, há bem tempo eu é que sufocava até as entranhas e desejava revirar tudo isso com argumentos contrários... Pois, no meio dos pensadores chamaram-me "o raciocínio fraco", [1040] por isso mesmo, porque fui o primeiro a pensar em contradizer as leis e a justiça. Eis aí o que vale muito dinheiro: escolher os raciocínios fracos e, apesar disso, vencer!

(*A Fidípides*) Observe como vou refutar essa educação em que ele acredita, ele que afirma em primeiro lugar que você não terá licença de tomar banho quente... (*Volta-se para o Justo.*) [1045] Mas, com que fundamento você censura os banhos quentes?

JUSTO

Porque são uma coisa péssima e tornam o homem covarde!

INJUSTO

Pare! Pois já o agarrei pela cintura e não o deixo escapar... Diga-me, dentre os filhos de Zeus, qual é o homem que você julga de alma mais valorosa? Diga-me, quem suportou as maiores fadigas?

JUSTO

[1050] Não julgo nenhum homem superior a Hércules.

INJUSTO

Pois então, você já viu alguma vez banhos de Hércules, que sejam frios? Ora, quem era mais corajoso?

JUSTO

É isso, é isso mesmo que enche os balneários de jovens que tagarelam sem cessar o dia inteiro, enquanto as palestras ficam vazias...

INJUSTO

[1055] E, depois, você censura a discussão na ágora, e eu a elogio. Se houvesse algum mal, Homero nunca teria feito de Nestor um "discurseiro", nem de todos os sábios. Daí então passo para a língua: esse fulano diz que os jovens não devem exercitá-la, e eu digo que sim. De outro lado, ele [1060] diz que se deve ser modesto. Dois grandes males! Você já viu alguém ganhar alguma coisa com a modéstia? Fale, refute-me com palavras!

JUSTO

Muita gente... Pois não foi por isso que Peleu recebeu o seu cutelo?

INJUSTO

Cutelo?! Grande lucro teve o desgraçado!... [1065] Hipérbolo, aquele das lamparinas, ganhou com a sua falta de vergonha mais do que muitos talentos... e não um cutelo, por Zeus!

JUSTO

E Peleu, graças à sua modéstia, desposou Tétis.

INJUSTO

E logo ela passou-o para trás e foi-se embora, pois ele não era nem feroso e nem agradável para festejar as noites, debaixo das cobertas... E [1070] uma mulher gosta de sofrer violências... Você é um velho sendeiro... (*A Fidípides.*) Meu rapaz, observe tudo que existe na modéstia e de quantos prazeres você deve privar-se: meninos, mulheres, jogos de cótabo, alimentos, bebidas, gargalhadas... Ora, de que lhe valerá a vida se [1075] fôr privado de tudo isso? Bem, passarei às necessidades naturais. Você agiu mal, ficou apaixonado e praticou um adultério, mas foi apanhado. Você está perdido, pois não é capaz de falar... Conviva comigo e goze a vida, salte, ria e não ache nada vergonhoso... Pois se acaso fôr apanhado em flagrante adultério, você dirá ao marido [1080] o seguinte: que não tem culpa nenhuma. Depois trate de jogar a culpa em Zeus, porque ele também é mais fraco do que o amor e que as mulheres... Ora, como é que você, um mortal, poderia ser mais forte do que um deus?...

JUSTO

Quê?! E se por ter acreditado em você lhe enfiarem um rabanete no rabo e o esfolarem com cinza? Ele terá algum argumento para afirmar que não é um esculhambado?

INJUSTO

[1085] E se fôr um esculhambado, que haverá de mal?

JUSTO

Pois que desgraça ainda maior do que essa ele poderia sofrer um dia?

INJUSTO

E então que dirá você se fôr derrotado por mim nesse particular?

JUSTO

Calarei a boca! Que mais?

INJUSTO

Então diga-me, vamos, os advogados públicos, onde é que vamos buscá-los?

JUSTO

[1090] Nos esculhambados...

INJUSTO

Acredito! E os trágicos, onde?

JUSTO

Nos esculhambados...

INJUSTO

Tem razão. E os oradores?

JUSTO

Nos esculhambados...

INJUSTO

[1095] Está aí, então não reconhece que diz tolices?

Observe no meio dos espectadores, qual é a maioria?

JUSTO

Sim, estou observando...

INJUSTO

E então, que vê?

JUSTO

Pelos deuses, os esculhambados são mais numerosos. (*Mostrando ao acaso*) Eis ali um, bem [1 100] o conheço, e aquele ali, e aquele cabeludo que lá está ...

INJUSTO

E então, que diz você?

JUSTO (*Resignado*)

Fomos vencidos. Ó substituídos! Pelos deuses, recebam o meu manto, que eu passo para seu lado. (*Entra no "pensatório".*)

Nuvens – agon II (vv. 1345-1451)

CORO

(Estrofe) *Velho, a sua tarefa é pensar em como sobrepujá-lo. Se em algo ele não confiasse, tão atrevido não haveria de ser. Mas existe algo [1350] que lhe dá coragem. Bem visível é a sua audácia...*

CORIFEU

Mas por que começou a discussão? É preciso dizê-**LO** diante do **CORO**. E você vai fazê-lo de qualquer maneira.

ESTREPSÍADES

Bem, vou contar por que começamos a discutir. Pois enquanto banqueteávamos, como [1355] vocês sabem, primeiro mandei-o apanhar a lira para cantar uma poesia de Simônides, sobre Crio e como foi tosquiado. Ele disse-me que era antiquado tocar cítara e cantar, na hora da bebida, como uma mulher moendo cevada...

FIDÍPIDES

Pois nessa hora você não merecia apanhar e ser pisado por mandar-me cantar como se tivesse [1360] convidado uma cigarra para jantar?

ESTREPSÍADES

Ah, eram essas mesmas as palavras que ele dizia lá dentro, afirmando que Simônides é mau poeta. Eu, embora a custo, apesar de tudo, a princípio contive-me. Depois, mandei-o apanhar ao menos um galho de mirto e recitar-me alguma [1365] coisa de Ésquilo. E ele logo disse: "Pois considero Ésquilo o maior poeta barulhento, incoerente, empolado, criador de palavras escarpadas..." Pensem então como o meu coração palpitou de raiva! Todavia, depois de engolir a cólera, eu disse: "Bem, cante alguma coisa desses modernos, algumas dessas belezas..." E ele logo cantou uma passagem de Eurípides – livre-nos Deus – sobre um irmão que violentou a própria irmã... Não me contive mais, e logo acometi com muitas palavras más e injuriosas. Daí [1375] então, como era natural, opúnhamos palavra a palavra. Depois, ele dá um salto, fere-me, espanca-me, estrangula-me e acaba comigo!...

FIDÍPIDES

Então não é justo, já que você não elogia Eurípides, o mais sábio?

ESTREPSÍADES

O mais sábio! Ó... de que chamar você? Mas vou apanhar de novo...

FIDÍPIDES

Sim, por Zeus, e será justo.

ESTREPSÍADES

[1380] Justo? E como? Sem vergonha, eu que o criei, percebendo tudo que você queria dizer, quando balbuciava! Se você dizia "bru" eu entendia e lhe oferecia de beber. Quando pedia "mamã" aproximava-me para dar-lhe comida. Nem bem você dizia "caca" eu levava-o para fora da porta e segurava-o diante de mim... Mas você agora me estrangulava enquanto eu gritava e berrava que tinha vontade de aliviar-me! [1390] Canalha, nem pensou em levar-me para fora, e, sufocado, eu fiz a "caca" ali mesmo!

CORO

(Antístrofe) *Creio eu, dão saltos os corações [1395] dos jovens, à espera do que ele vai dizer... E se ele, que praticou esses crimes, convencer o pai com suas tagarelices, em troca da pele dos velhos, eu não daria nem um grão de bico...*

CORIFEU (*A* *Fidípides.*)

Movimentador e sacudidor de palavras novas, a sua tarefa é procurar um meio de convencer de que parece dizer o que é justo.

FIDÍPIDES

Como é doce conviver com idéias novas e [1400] engenhosas, e poder desprezar as leis estabelecidas! Quando eu preocupava o meu espírito só com a equitação, não era capaz de dizer nem três palavras sem errar. Mas, agora, depois que "ele em pessoa" acabou com isso, eu convivo com hábeis [1405] sentenças, palavras e pensamentos, e creio que posso provar que é justo castigar o pai.

ESTREPSÍADES

Pois então, por Zeus, trate de andar à cavalo! Que para mim é melhor sustentar uma quadriga de cavalos do que apanhar e ser moído de pancadas...

FIDÍPIDES

Volto ao ponto em que você me cortou a palavra. E antes vou dizer-lhe o seguinte: quando eu era criança, você me batia?

ESTREPSÍADES

[1410] Sim, porque tinha boas intenções e cuidados por você.

FIDÍPIDES

Então diga-me: não é justo que eu tenha boas intenções e, da mesma forma, lhe bata, já que "ter boas intenções" é "bater"? Pois como é que o seu corpo deve sair ileso dos golpes e o meu não? E, no entanto, bem que eu nasci livre... "As crianças choram e pensas que um pai não deve [1415] chorar?" Mas você dirá que se considera esse ato como próprio das crianças, e eu responderei que os "Velhos são duas vezes crianças" e que é natural que os velhos chorem mais do que os jovens, tanto quanto é menos razoável que cometam erros.

ESTREPSÍADES

[1420] Mas em lugar algum se admite que o pai sofra esse ultraje!

FIDÍPIDES

Acaso quem estabeleceu essa lei pela primeira vez não foi um homem como você e eu, que persuadiu aos antigos com suas palavras? Então é menos razoável que eu, de meu lado, para o futuro estabeleça uma nova lei para os filhos: que, [1425] por sua vez, batam nos pais? Todas as pancadas que costumávamos receber antes de ser estabelecida esta lei, nós deixamos passar e lhes damos grátis para serem espancados. . . Mas observe como os galos e todos esses outros animais se vingam dos seus pais. Ora, em que diferem de nós, senão porque não redigem decretos?

ESTREPSÍADES

[1430] Já que você imita os galos em tudo, por que também não come esterco e não dorme num poleiro?

FIDÍPIDES

Não é a mesma coisa, meu caro; nem Sócrates aceitaria isso...

ESTREPSÍADES

Se é assim, não me bata. Senão, um dia, você também será castigado...

FIDÍPIDES

Como?

ESTREPSÍADES

Porque tenho direito de castigá-lo e você ao seu filho, se o tiver.

FIDÍPIDES

[1435] E se eu não tiver filhos? Terei chorado em vão, e você já estará morto, rindo diante do meu nariz!

ESTREPSÍADES

Homens de minha idade, penso que ele diz o que é justo! Creio que se deve concordar com os filhos no que é razoável... Pois é natural que também choremos, se não fazemos o que é justo.

FIDÍPIDES

Reflita ainda sobre um outro pensamento...

ESTREPSÍADES

[1440] Não... Pois vou morrer...

FIDÍPIDES

E provavelmente você não ficará com raiva depois de ter padecido o que está padecendo agora...

ESTREPSÍADES

Como? Mostre-me qual o benefício que você poderá fazer-me...

FIDÍPIDES

Também vou bater na minha mãe, assim como lhe bati.

ESTREPSÍADES

Que diz? Que diz você? Esse crime ainda é maior!

FIDÍPIDES

[1445] Por quê? E se eu vencê-lo com palavras, sustentando o raciocínio fraco de que se deve bater na mãe?

ESTREPSÍADES

Que mais há de acontecer, se você fizer isso? [1450] Nada poderá impedi-lo de precipitar-se no Báratro, com Sócrates e com esse tal raciocínio fraco! (*Ao Coro:*) Nuvens, eis o que estou sofrendo por vossa causa, porque vos confiei todos os meus problemas!

CORO

Você mesmo foi o causador desses males, [1455] quando se virou para a perversidade...

ESTREPSÍADES

Por que então naquele tempo vós não me dissestes isso, e virastes a cabeça de um homem velho e ignorante?

Vespas – agon I (vv. 334 a 414)

- Co. Quem é o fulano que mantém você preso
à porta fechada! Diga!
pois você pode confiar nos amigos. 335
- Fi. Meu próprio filho. Mas não gritem! Por acaso
ele está dormindo aí na frente. Abaixem a voz.
- Co. Qual é a desculpa, oh imprestável, para ele querer te tratar assim?
Que pretexto ele deu?
- Fi. Ah senhores, ele não quer que eu seja juiz e nem que eu cometa injustiça. 340
Em compensação, ele se dispõe a me empanturrar, mas eu não quero.
- Co. O perverso teve coragem de abrir a boca,
esse demologocleão⁶⁰, porque você fala a verdade
sobre a questão da frota.
Não seria permitido a esse fulano
de falar assim
não fosse um assunto atual. 345
Mas as coisas estando como estão, está na hora de encontrar uma nova idéia
que vai permitir você de descer daí sem o fulano perceber.
- Fi. O que seria então? Procurem vocês, que eu farei qualquer coisa
tanto é o meu desejo de circular na frente da urna⁶¹ com as conchas de voto.
- Co. Não há um buraco aí dentro que você possa aumentar, 350
para fugir disfarçado de mendigo como o sabichão do Odisseus?
- Fi. Está tudo tampado. Não tem nem mesmo um furo suficiente pra deixar passar um
[mosquito.]

⁶⁰ Nome forjado por Aristófanes: *demologo* era um nome pejorativo à maneira como os oradores se dirigiam ao povo na Assembléia; e *cleão* é a injúria dirigida a Cleão ou também a Bdelicleão.

⁶¹ Onde se depositavam os votos.

É preciso que vocês procurem um outro jeito. Não posso escorregar como um queijo.

- Co. Você se lembra do dia em que, no exército, você roubou os obeliscos
e se serviu deles para descer rapidamente dos muros no momento
[da tomada de Naxos? 355
- Fi. Claro! Mas qual a relação? A situação de hoje não tem nada a ver com aquela.
Eu era jovem, capaz de roubar em pleno vigor
ninguém me vigiava, e eu podia
fugir sem medo. Enquanto que hoje,
os homens com armas a postos 360
fazem sentinela em todas as saídas.
Há dois deles à porta que,
como se eu fosse uma doninha que roubou a carne,
ficam de olho, com espeto na mão.
- Co. Mas imagine agora
um jeito e sem demoras
pois eis a aurora, zangãozinho! 366
- Fi. Então o melhor pra mim é roer a corda.
E que Ártremis me perdoe pela corda
- Co. Isso é que é um homem que luta pela sua salvação
Vamos! Leve para a boca. 370
- Fi. Ela foi rompida! Mas não gritem
e fiquem atentos para não acordar Bdelicleão.
- Co. Não há nada a temer, amigo, nada
se algo se mexer, eu o
farei roer o coração 375
e lutar pela sua vida
para que saiba a não mais violar

as leis das duas veneráveis deusas.⁶²

Prenda a corda em volta da janela em seguida desça
após tê-la prendido em você e enchido a alma com fé em Deméter. 380

Fi. Sim, e se nesse momento os dois perceberem e tentarem me repescar
e conseguirem me levar pra dentro, o que vocês vão fazer? Digam, hein!?

Co. Viremos todos em seu socorro, fazendo apelo ao nosso forte coração
de modo que não será possível te trancarem. É isso que faremos.

Fi. Farei isso então, e confiando em vocês. Se me acontecer algo ruim, tomem nota: 385
me enterrem debaixo do tribunal, depois de chorarem muito.

Co. Nada vai te acontecer. Não tenha medo de nada. Vamos, nosso melhor amigo, desça
com confiança em você e invocando os deuses pátrios.

Fi. Oh Lico⁶³ soberano, herói e vizinho, você que fica feliz como eu 390
com as lágrimas e os prantos intermináveis dos acusados.
Escolheu certamente esse lugar para que não os perdesse
pois você é o unido dos heróis que escolheu ficar do lado dos desgraçados.
Tenha piedade e salve agora aquele que é seu vizinho.
E nunca mais, ao pé das grades, vou mijar nem peidar.

Bd. Você! Acorda!

Es. O que é que é?

Bd. Estou ouvindo algo, parece voz. 395
Será que o velhote se escafedeu por aí?

Es. Não por Zeus! Não é isso, mas por uma corda está descendo.

⁶² Deméter e Perséfone.

⁶³ A estátua do herói Lico, filho de Pandion, era situada próximo ao tribunal e ao local onde os juízes recebiam seus salários.

- Bd. Ei, desgraçado! O que está fazendo? Não, não vai descer, não!
 Suba rápido pelo outro lado e bata nele com esses ramos secos
 talvez ele volta pra trás e reme pra cima com esses galhos de oliveira.
- Fi. Não vão me ajudar? Vão ter processos esse ano, todos vocês: 400
 Smicítion, Tsiades, Cremon e Feredipo!⁶⁴
 É agora ou nunca, venham ao meu socorro antes que consigam me retrancar!
- Co. Diga-me, por que demoramos para rebelar nossa cólera
 que nos vem quando alguém se irrita com nosso vespeiro?
 O momento é esse! O momento é esse 405
 de puni-lo e, com nosso agressivo aguilhão
 pontudo, dar-lhe uma ferroadada.
 Rapazes, tirem rápido o manto
 corram, gritem, e anunciem isso a Cleão
 diga-lhe para vir 410
 fazer frente ao homem que odeia a cidade
 e que merece morrer, porque
 ele sustenta a idéia de que
 não é mais preciso julgar os processos.

⁶⁴ Acredita-se que fossem sicofantas.

Vespas – agon II (vv. 526-727)

Co. Agora é preciso que você que é do nosso
time, diga algo
de novo para que se mostre...

Bd. Traga-me para cá um cesto qualquer e depressa.
Pois bem que que tipo de homem ele deve se mostrar, se isso deve encorajá-lo? 530

Co. ... não como esse jovem
no falar, pois você está vendo
que por sua causa acontece um grande debate
a respeito de tudo, sem exceção. 535
Se, então, não conseguir,
nesse momento, ele está decidido a levar a melhor.

Bd. Certamente, e o que for dito anotarei sem rodeio e de memória.

Fi. E daí? Digam! Se esse aí me vencer no falatório?

Co. Não mais a multidão de velhos 540
será, sem sombra de dúvida, útil

e zombando de nós
 em todas as ruas
 seríamos chamados de porta-ramos⁶⁵
 e de sacos velhos.

545

Mas vamos homem, em vista de toda soberania e estando destinado a responder,
 é chegado o momento de, com confiança, colocar à prova toda sua língua.

Fi. Pra começo de conversa, vou começar provando
 que da nossa parte nada é inferior à soberania.

Pois quem é, nos dias de hoje, mais feliz e afortunado do que um juiz,
 criatura mais delicada e temível, apesar de velho? 550

Em primeiro lugar, mal levanto da cama, sou escoltado até o tribunal
 por homens grandes de quatro côvados. Em seguida, assim que chego
 é colocada sobre mim a mão leve que se apropria do que é público.

Suplicam de joelhos inclinando-se e retratando-se com uma voz lamuriosa: 555

piedade de mim, pai, eu te suplico, se você mesmo nunca roubou
 quando exerceu a magistratura ou quando fazia compras para os companheiros do
 [exército!

Esse aí nem teria sabido que eu existia, se eu não o absolvesse da primeira vez.

Bd. A questão dos suplicantes, que eu me lembre disso.

Fi. Em seguida, quando já me suplicaram e apaziguaram minha cólera, entro 560
 e lá dentro nada faço das coisas que prometi,

mas escuto de todos os lados os argumentos para a absolvição.

Vejam só, o que não é preciso ouvir de adulação ao juiz nesse lugar.

Uns se derramam em prantos por causa de sua pobreza e acrescentam

⁶⁵ Nas Grandes Panatenéias os velhos levavam ramos de oliveira nas procissões.

desgraças a seus males, até que de tanto atormentar, se tornem iguais aos meus. 565
 Outros nos contam fábulas; outros ainda algo engraçado de Esopo⁶⁶;
 há os que contam piadas para que eu ria e descarregue minha cólera.
 E se nem assim somos persuadidos, logo sobe a filharada,
 meninas e meninos pela mão. E eu, então, escuto.
 E eles curvando-se juntos começam a balir ao mesmo tempo. E depois o pai deles, 570
 como a um deus, suplica-me tremendo para livrá-lo do processo de fraude:
 “Se você se comove com a voz de um carneiro, tenha piedade com a voz de uma
 [criança!”
 Além do mais, se pareço me comover com as porquinhas, tenta me convencer pela voz
 [da neta.
 Então, em relação a ele, relaxamos um pouco a tensão de nossa cólera.
 Por acaso isso não é ter um grande poder e menosprezar a riqueza? 575

Bd. A segunda coisa que vou tomar nota: o menosprezo da riqueza.

Então, me mencione as vantagens, quando afirma ser o soberano da Grécia.

Fi. Bem, quando os adolescentes se submetem a uma inspeção, é de direito vê-los nus.
 E se Eagros⁶⁷ ficar diante do tribunal como acusado, não se livra antes que
 tenha recitado uma passagem de *Níobe*⁶⁸, e que escolha a mais bela. 580
 E se um flautista ganha o processo, ele nos recompensa
 tocando na *forbéia*⁶⁹ a marcha de saída dos juízes quando vão embora.
 E se um pai, ao morrer e deixando uma herança, designa um marido à filha, sua
 [única herdeira,
 nós, que lamentamos profundamente, defendemos a parte principal no testamento
 e a concha que cobre tão magnificamente os selos judiciais, 585
 e oferecemos a moça a quem, pelas súplicas, nos corrompeu.
 E tudo isso fazemos sem dar satisfação. Nenhuma outra magistratura é assim.

Bd. Entre os que você cita esse é o único que eu te felicito.

Mas no caso do testamento da herdeira, você procede mal ao violar a concha.

⁶⁶ Fabulista que viveu na primeira metade do século VI como escravo (Heródoto II, 34).

⁶⁷ Ator trágico.

⁶⁸ Não se sabe se a autoria dessa tragédia é de Ésquilo ou de Sófocles, porque ambos escrevem uma peça de mesmo nome.

⁶⁹ Acessório para abrandar o som da flauta feito de couro e fixado aos lábios.

- Fi. E mais, quando o Conselho e o povo hesitam julgar um negócio importante, 590
decidem que os acusados se apresentem aos juízes.
E então, Evatlo⁷⁰ e o grande Colacônimo⁷¹, aquele que lançou longe seu escudo,
afirmam que não vão nos trair e que vão lutar em favor do povo.
Assim, na assembléia do povo ninguém jamais fez prevalecer seu ponto de vista se não
propuser que os juízes possam fechar a sessão depois de
julgar um processo. 595
Somos os únicos que o próprio Cleão, o que ganha no grito, não atormenta.
Ao contrário, nos protege tendo-nos no braço e nos defende das moscas.
Enquanto que você nunca fez nada do que quer que fosse a seu próprio pai.
Já Teoro⁷², que não é um homem menos importante do que Eufêmio⁷³,
pega a esponja de sua bacia e lustra nossos calçados. 600
Veja de quantas coisas boas você está me excluindo e me impedindo.
Você que afirmava conhecer o que é escravidão e servidão.
- Bd. Fale o que quiser. Em todo caso, quanto a você, esse seu rabo imperioso deverá
[sossegar um dia e revelar
no banho uma parte dessa sua majestosa magistratura.
- Fi. E o que é mais prazeroso dessas coisas todas, e que eu ia me esquecendo, 605
é quando volto para casa com meu salário. Assim que eu chego
me paparicam por causa do meu dinheiro. Primeiro minha filha
lava meus dois pés e os massageia com óleo, e inclinando-se os beija
e me chama de “paizinho”, ao mesmo tempo que pesca com a língua um triólobo.
E minha mulher me bajula me trazendo bolinhos 610
e depois sentando-se a meu lado insiste: “come esse
e prova esse também”. E eu me farto de felicidade com essas coisas
e não precisarei ficar de olho em você e no criado, quando ele for me servir o melhor

⁷⁰ Evatlos aparece freqüentemente nas comédias como um sicofanta.

⁷¹ Trata-se do político Cleônimo, com fama de glutão. E parece que ele, num ato de covardia, teria abandonado o campo de batalha.

⁷² Teoros é atacado, nas comédias, como parasita e adulator de Cleão, de perjúrio, adultério e glulodice.

⁷³ Desconhecido.

- me amaldiçoando e resmungando, e nem se me preparar uma massa rapidamente.
 E com isso adquiri uma armadura contra os males, equipamento militar 615
 [para escapar das flechas.
- E se você não me oferece vinho para beber, trago comigo essa taça⁷⁴
 cheia de vinho, e em seguida me inclino e bebo. Então, minha taça de bocal grande
 começa a estralar com goladas enormes e valentes para desafiar a sua.
 Por acaso eu não comando uma grande magistratura em nada inferior a de Zeus?
 Já que falam de mim como de Zeus? 620
 E se tumultuamos
 cada um dos presentes dizem:
 “como estrondeia o tribunal!
 Oh Zeus-soberano!”
- E quando lanço meus raios, batem os dentes 625
 e se borram de medo os ricos
 e os mais importantes.
 E mesmo você tem muito medo de mim.
 Sim por Deméter! Você se borra! E quanto a mim,
 que eu morra se tenho medo de você! 630
- Co. Até o momento, desse modo tão claro
 não ouvimos ninguém
 que falasse com habilidade
- Fi. É que ele pensava que, sozinho, poderia facilmente vindimar.
 Pois ele bem que sabia que nisso sou mais forte! 635
- Co. Como ele atacou tudo
 e nada omitiu; de forma que eu
 na medida em que ouvia
 me sentia grande
 e tive a impressão de ser juiz nas Ilhas dos Bem-aventurados 640

⁷⁴ Aristófanes joga com o duplo significado da palavra ὄνος, burro e vaso.

tanto ele me encantou com sua fala.

Fi. Como esse fulano já está se retorcendo e não se agüenta
de certo que hoje eu farei de você um cachorro enxotado.

Co. É preciso que você trame todos os tipos
de artifícios para se safar. 645
Pois acalmar minha raiva
é difícil
a não ser que fale em meu favor.
Então, é o momento de você procurar uma boa pedra e bem afiada,
se não tem nada a dizer, para que ela seja capaz de aplacar minha cólera.

Bd. É difícil, a partir de uma potente inteligência, maior do que a dos poetas 650
[tragicômicos

curar uma antiga doença gerada na cidade.
Entretanto, oh nosso pai, filho de Cronos

Fi. Chega! E sem essa de “invocar o pai”
Se você não me provar rapidamente porque sou escravo,
não há jeito que se dê, e você morrerá ainda que eu seja afastado dos banquetes.

Bd. Agora ouça, papai, e esfria a cabeça um pouco. 655
Primeiro calcule por alto, não com as pedrinhas, mas com os dedos da mão
o tributo total enviado a nós pelas cidades.
E estenderei esses resultados a muitos impostos de um por cento,
as taxas do processo, das minas, dos mercados, das locações, dos confiscos.
O total de todas essas coisas chega a quase dois mil talentos. 660

Bd. Pois não é uma baita escravidão ver todas essas pessoas sem exceção,
na magistratura com seus adutores que lhes extorquem dinheiro?
Enquanto você, você fica contente, assim que alguém te dá três óbolos que, conduzindo
[sozinho o exército
e combatendo por terra e sitiando cidades, você ganhou sofrendo muito 685
Além disso, o que mais me incomoda é que, recebendo ordens, você fica nesse vai e
[vem.
É quando, um frangote, um debochado como o filho de Quereas⁷⁷, entra
com as pernas abertas assim, rebolando com o corpo e com ar de efeminado
para dizer a você que esteja presente pela manhã e na hora, para pronunciar uma
[sentença, pois se alguém de vocês
chega depois do sinal, não ganhará os três óbolos. 690
Mas ele recebe uma dracma com o honorário mesmo se chega atrasado
E fazendo conchavo com um ou outro dos arcontes que senta com ele.
E se um dos acusados lhe oferece algo, estando a dois, eles combinam e tratam o
[negócio 693
seriamente, assim como serradores que um puxa e o outro deixa passar,
enquanto você fica olhando boquiaberto o tesoureiro, a negociação lhe passa
[despercebida.

Fi. Eles fazem isso aí comigo? Ai de mim, o que você está dizendo?
Como você me inquieta profundamente! E conduz meu pensamento, e nem sei
[que efeito você me faz . 697

Bd. Considera, então, como você e todos os outros poderiam enriquecer,
se você se deixasse corromper pelos populistas de sempre.
Você que governa a maior parte das cidades, do Ponto até a Sardenha. 700
E não tira proveito, exceto, desse miserê que recebe. E, ainda, é com um fiapo de lã
[que sobre ti,
como óleo, fazem pingar, aos pouquinhos, essa miséria suficiente para viver.
Pois querem que seja pobre, e vou te dizer por causa de que:

⁷⁷ Nem pai nem filho são conhecidos. Mas Quereas foi atacado por Êupolis (fr.80) e parece que seu filho foi um procurador efeminado.

para que conheça seu dono, e então quando ele assoviar para você,
 você se excita contra um de seus inimigos e, como uma fera, salta sobre eles. 705
 Se eles quisessem dar ao povo do que viver, seria fácil.

Pois há mil cidades que agora nos pagam tributos.
 E se alguém ordenasse a cada uma delas de sustentar vinte atenienses,
 então vinte mil cidadãos viveriam na abundância comendo lebres,
 tendo coroas de todos os tipos, bebendo leite, 710
 gozando das coisas boas que merecem o país e os vitoriosos de Maratona.
 Mas agora, como os colhedores de azeitona, vocês seguem os que detêm
 [os salários de vocês.

Fi. Ai de mim! O que aconteceu comigo? Um tipo de dormência se espalha até minha mão.
 Não consigo segurar minha espada, já estou sem força.

Bd. Mas quando esses aí estão com medo oferecem a Eubéia 715
 a vocês e se encarregam de produzir cerca de cinqüenta medimnos de trigo.
 Eles que nunca deram nada a você, exceto, os cinco medimnos recentemente
 e com dificuldade. E sendo perseguido como estrangeiro passava a pão e água.

Por causa dessas coisas, eu lhe mantive preso
 Porque queria alimentar você e que eles não 720
 caçassem de você ao falar.

E agora quero dar a você absolutamente
 aquilo que você quiser
 exceto beber o leite⁷⁸ do funcionário das finanças. 724

Co. Certamente era bem sábio aquele que dizia: “Antes de ter ouvido as duas partes

⁷⁸ Refere-se ao trióbolo.

não julgue!” Pois agora me pareceu que você levou a melhor.
De modo que agora, com minha cólera apaziguada, abaixo os bastões.

Rãs - agon (vv. 895-1499)

CORO DE INICIADOS

Sim, nós desejamos
ouvir de vocês, homens sábios,
que harmonia de palavras usarão,
que caminho na luta percorrerão.

A **língua** é rude,
Mas à coragem dos dois não falta ousadia.
Natural, portanto, é esperar
que um diga algo civilizado
e bem cinzelado
e que o outro, com raízes e tudo
arrancando as palavras,
com elas desabe e espalhe
rolos e rolos de falas

900

Co. Vamos, é preciso falar o mais rápido possível!
Cuidado! Pronunciem palavras civilizadas! Nada de caricaturas e
banalidades...

905

Eu. Bem! Só no fim vou dizer qual é a minha relação com a poesia ...

Primeiro vou

desmascará-lo! É charlatão e velhaco. Mostrarei com que meios atraiu e
enganou os
espectadores tolos, educados por Frínico. Logo no início, fazia que um
qualquer
ficasse sentado, cobria-lhe a cabeça - um Aquiles, uma Níobe - não lhe
mostrava o
rosto... Eram fantoches da tragédia e não diziam um a!

910

Di. Por Zeus! É claro que não!

Eu. E o coro **lançava**, uma após outra, quatro fileiras de cantos, sem parar... e
eles em
silêncio.

915

Di. Eu gostava desse silêncio e preferia isso aos tagarelas de agora.

Eu. Porque você era um bobo, fique sabendo!

Di. Também acho, **(pausa)** Mas por que ele fazia isso?

Eu. Por charlatanice... para que o espectador ficasse sentado, esperando o
momento em
que a Níobe ia dizer alguma coisa. E assim a peça ia-se desenrolando...920

Di. Mas que canalha, hein? Como ele me enganava... (a **Ésquilo**) Por que esses bocejos e esses sinais de mal-estar?

Eu. Porque está sendo desmascarado... E depois que falava essas bobagens e a peça já estava no meio, ele dizia uma dúzia de palavras do tamanho de um boi, carrancudas, topetudas, terríveis, umas palavras com *cara* de bicho papão que ninguém entendia... 925

És. Ai! Coitado de mim!

Di. Cale a boca!

Eu. De claro não falava *nada*...

Di. Pare de ranger os dentes!

Eu. Falava de Escamandros, de fossos, de grifos-águias dos escudos, palavras marciais como guerreiros cavalgando em disparada... Coisas difíceis de interpretar... 930

Di. Pelos deuses! Veja, eu **uma noite já passei muito tempo em** claro, tentando descobrir que pássaro era o cavagalo dourado...

És. É um emblema gravado nos navios, ó ignorantão!

Di. E eu pensando que era Arroto, o filho de Filóxeno.

Eu. Além do mais, precisava pôr um galo na tragédia, como personagem? 935

És. E você, homem odioso aos deuses... Que tipo de personagem criava?

Eu. Não eram, como as suas, cavagalos, por Zeus, nem veabodes, que desenham para os tapetes persas...

Mas assim que recebi a sua arte, inchada de discursos empolados e
 palavras pesadas, 940
 a primeira coisa que fiz foi enxugá-la, diminuir-lhe o peso com
 versinhos, voltinhas
 e bétulas brancas, dando-lhe um chá de conversa fiada que extrai dos
 livros.
 Depois, alimentei-a com monódias...

Di. Acrescentando-lhe Cefisofonte...

Eu. Além disso não dizia o que me vinha à cabeça, nem mudava de assunto,
 misturando 945
 tudo... A primeira personagem a entrar em cena já falava sobre a família
 do meu
 drama.

Di. Melhor para você... Por Zeus! Antes disso do que falar da sua...

Eu. E depois dos primeiros versos, não deixava ninguém sem ação, porque nos
 meus
 dramas todos falavam: a mulher, o escravo, o patrão, a virgem e a velha. 950

És. E você não merecia morrer por ter ousado fazer isso?

Eu. Não! Por Apolo! Isso eu fazia de maneira democrática...

Di. Deixe isso para lá, meu amigo! Para você não é bom ficar dando voltas
 sobre este
 assunto.

Eu. (**apontando os espectadores**) Depois, eu ensinei esses daí a falar...

Di. Eu concordo. *Em* vez de ensinar isso, você deveria ter-se arrebatado pelo
 meio... 955

Eu. Ensinei o ajuste com réguas de precisão, esquadros de versos... A
 pensar, a ver, a
 compreender, a gostar de voltas, a usar de artifícios, a desconfiar e a
 discutir tudo...

És. Eu concordo...

Eu. ... introduzindo problemas familiares que enfrentamos, com que
 convivemos. Em 960
 consequência, estava exposto a críticas, pois, conscientes, esses aí
 (**mostrando os**
espectadores) podiam criticar minha arte. Não, não falava pomposamente
 deixando-
 os embasbacados, nem os perturbava pondo em cena Cicnos e Memnões de
 cavalos-
 com-arreios-tilintantes. Você já vai conhecer os meus discípulos e os
 dele. Os deles 965
 são Formísio e Megêneto, o Manes, barbudos-de-lança-e-trombeta,
 sarcásticos-
 dobra-pinheiros. Os meus são Clitofonte e o elegante Terâmenes...

- Di. Terâmenes? Aquele homem é astuto e terrível em tudo... Se por acaso alguém caiu em desgraça ou disso está perto, ele, já está de fora, pois não é de Quios mas de Ceos... 970
- Eu. Ora, pensamentos como esses na cabeça deles **(apontando os espectadores)** eu pus, cálculo acrescentei à arte e exame também. Assim agora pensam em tudo, tudo 975 sabem. Mais que tudo, as casas administram melhor que antes e procuram saber:
"Como está isso? Onde está isso? Quem pegou aquilo?"
- Di. Sim! Pelos deuses! Veja... 980
Todo ateniense, agora, ao entrar em casa grita aos criados e pergunta, "Onde está a marmita? Quem comeu a cabeça da sardinha? 985
E o prato do ano passado...
Está morto? Onde está o alho de ontem? Quem mordiscou minhas azeitonas?" 990
Até então, muito sonsos, de queixo caído, filhinhos da mamãe, como patetas, ficavam sentados.
- CORO DE INICIADOS
Vês isso, brilhante Aquiles?
Vamos, o que responderá você a isso?! Cuidado!
Que o coração não o arrebate
levando-o para fora dos olivais! 995
A acusação é grave!
Cuidado... ó homem de bem,
não refute com ira.
Mas recolha as velas,
usando só as do alto. 1000
Então, pouco a pouco, seguirá adiante,
indo com cuidado
até que um vento suave
e constante você encontre.
- Co. Vamos! Entre os helenos você foi o primeiro a construir falas solenes, altaneiras
como torres, a impôr ordem à tagarelice trágica. Coragem! Deixe jorrar sua fonte!

És. Estou irritado com esta situação. Minhas entranhas fervem por ter que discutir com 1006

ele. (a *DIONISO*) Para que você não diga que não tenho o que dizer, responda-me...
Por que se deve admirar um poeta?

Eu. Pela habilidade e pelos conselhos! Nós nas cidades tornamos melhores os cidadãos. 1010

És. E se não fez isso? Se transformou os mais nobres e os melhores em perversos?

Diga! Que castigo merece?

Di. (**interrompendo**) Estar morto! Nem deve perguntar a esse aí...

És. Pois bem! Observe! Que tipo de homens recebeu de mim? Eram homens de bem, de quatro côvados de estatura, não cidadãos omissos, nem freqüentadores das praças, 1015
nem palhaços, nem canalhas como agora... Eram homens que recendiam a lança e dardos, a elmos de penachos brancos e capacetes, a cnêmides e coragem de sete peles de boi.

Eu. Olhe aí! A desgraça vem vindo mesmo... Se ele ficar sempre forjando elmos vai esmagar-me...

Di. (a **Ésquilo**) E você... o que fez para ensiná-los a serem tão nobres assim? Fale,

Ésquilo! Não se faça de rogado, nem se irrite!

És. Criei um drama cheio de Ares. 1021

Di. Qual?

És. Os Sete Contra Tebas. Todo e qualquer homem que assistisse a essa peça com paixão desejaria ser um destruidor!

Di. Aí está o mal que você fez! Tornou os tebanos ainda mais corajosos na guerra. E, por isso, (**fazendo um gesto na direção de Esquilo**) lá vai uma pancada!

És. Vocês podiam exercitar-se nisso, mas não foi a isso que se dedicaram. Depois, 1025
encenando **Os Persas**, com essa peça ensinei-os a desejar sempre a vitória sobre os adversários porque enalteci um feito notável!

Di. Veja... Gostei quando ouvi falar da morte de Dario e o coro logo bateu palmas assim e gritou **Ai! Ai!**

- És. (Sem **preocupar-se com a opinião de Dioniso**) É disso que os poetas devem tratar. 1030
 Observe que desde o princípio, foram úteis os poetas nobres. Orfeu
 ensinou os
 mistérios e como abster-nos de assassinios; Museu, a cura das doenças e
 os
 oráculos; Hesíodo, o trabalho dos campos, as estações dos frutos e o
 preparo da 1035
 terra. E o divino Homero, por que obteve honra e glória? Não foi por que
 ensinou
 coisas úteis; linha de combate, virtudes e armas dos homens?
- Di. Apesar disso, a Pântacles, aquele desajeitado, ele não ensinou nada!
 Veja...
 Ontem, quando estava no cortejo, ele primeiro colocou o elmo e depois ia
 ajustar o
 penacho!
- És. Mas ensinou muitos outros bons, inclusive o herói Lâmaco... Foi daí que
 a minha
 cabeça tirou o modelo e pôs em cena muitas virtudes dos Pátroclos, dos 1041
 Teucros
 de coragem de leão, para incitar o cidadão a tentar igualar-se a eles,
 quando ouviu
 a trombeta. Mas, por Zeus! Não punha em cena Fedras prostitutas, nem
 Estenobéias¹ e ninguém jamais soube que eu tivesse posto em cena uma
 mulher
 apaixonada...
- Eu. Por Zeus! Em você não havia nada de Afrodite... 1045
- És. Quem me dera continuar não tendo! A Afrodite que assediou você e suas
 personagens era tão grande que até você ela derrubou...
- Di. Derrubou sim! Por Zeus! Com os mesmos golpes que você preparou para as
 mulheres dos outros, você **m**esmo foi golpeado!
- Eu. Mas em que, miserável, as minhas Estenobéias prejudicam a cidade?
- És. Nobres esposas de nobres homens você convenceu a beber cicuta,
 desonradas pelos
 seus Belerofontes.
- Eu. Era ou não verdadeiro o enredo que compus para a Fedra? 1052

És. Por Zeus! Era assim! Mas o poeta deve esconder o mal, não trazê-lo à
cena, nem
ensiná-lo! Às crianças quem fala é o professor e, aos adolescentes, os
poetas. É 1056
preciso, portanto, que digamos o que é útil.

Eu. Você nos fala de Licabetos, de montanhas do Parnaso. Isso é ensinar o
que é útil?
Isso é linguagem de gente?

És. Mas, infeliz, é preciso *criar* falas; á altura dos grandes provérbios e
pensamentos.
Aliás, é de esperar-se que os semideuses usem falas mais imponentes,
pois também
usam mantos muito mais imponentes que os nossos. O que eu apresentei
como útil 1062
você destruiu.

Eu. O que eu fiz?

És. Primeiro vestiu os reis com farrapos; para que aos homens parecessem
dignos de 1064
piedade.

Eu. Fazendo isso, que prejuízo causei?

És. Ninguém quer ser trierarca, mesmo sendo rico, por causa disso. Ao
contrário,
coberto de farrapos, chora e diz que é pobre.

Di. Por Deméter! A túnica de boa lã ele usa por baixo! E, se consegue
enganar, falando
assim, logo reaparece junto das bancas de peixe...

És. Depois você ainda os ensinou a entregar-se à tagarelice e ao falatório,
o que
esvaziou as palestras, poliu a bunda dos mocinhos tagarelas e convenceu
o 1071
pessoal do porto a contestar os chefes. Ora, antigamente, quando eu
estava vivo,
eles só sabiam pedir pão e dizer: Upa! Pa! Ih!

Di. Por Apolo! E peidar na boca do remeiro do banco de trás, emporcalhar 1074
o companheiro de mesa e, já em terra, roubar a roupa dos outros. Agora
só sabem
contestar. Não querem remar e navegar de cá para lá.

És. De que males não é culpado? Esse aí não pôs em cena alcoviteiras,
mulheres 1080
que dão à luz nos; templos, que se unem com irmãos, que dizem que viver
naco é
viver? É por isso que a cidade ficou cheia de escrevinhadores, de
bufões, macacos
do povo, que ao povo estão sempre enganando. Tocha ninguém é capaz de
levar,
hoje em dia, por falta de exercício!

Di. Não mesmo! Por Zeus! Eu, nas Panatenéias, quase morri de tanto rir,
quando um
homem lerdo corria de cabeça baixa, pálido, balofo, atrás; de todos,
fazendo esforço
tremendo. E não era só isso. O povo do Cerâmico, às portas, nele batia,
na pança,
nas costas, nos; rins e na bunda... Ele, levando esses tapas, soltando
peidinhos,
soprando a tocha, ia fugindo...

CORO DE INICIADOS

Grave é o caso, grande a disputa! Duro o combate se aproxima!
Difícil decidir a luta 1100
quando um ataca violento
e o outro é capaz de revidar e esmurrar forte!
Vamos, não fiquem parados no mesmo lugar!
Há muitos truques diferentes para o ataque...
O que quer que tenham para discutir, falem! 1105
Ataquem, esfolem as obras novas e as velhas!
Arrisquem-se a dizer algo sutil e sábio!
Se vocês dois temem que tão ignorantes sejam
os espectadores que não entendam 1110
a sutileza de suas falas
não se assustem com isso! Não é mais assim!
Eles já estiveram na guerra
e, tendo livros, todos aprendem habilidades.
Por natureza são muito bem dotados 1115
e, agora, estão ainda mais afiados...
Portanto, não temam! Vamos!
Tratem de todos os assuntos! Os espectadores são sábios!

- Eu. Sim, o que vou atacar são os prólogos, para já de começo pôr à prova a primeira parte da tragédia desse homem hábil. Ele é obscuro na exposição dos fatos... 1120
- Di. E qual dos prólogos dele você vai pôr à prova?
- Eu. Muitos, muitos. Primeiro recite-me o da **Orestia**.
- Di. Vamos, calem-se todos! Fale, Ésquilo! 1125
- És. **Hermes Ctônio, que velais pelo poder paterno,
sede meu salvador e aliado, eu vos peço,
pois chego a esta terra e regresso!**
- Di. Quanto a esses versos, você tem uma censura a fazer?
- Eu. Mais de doze!
- Di. Mas os versos não chegam a isso! São apenas três! 1130
- Eu. Cada um tem vinte falhas!
- Di. Ésquilo, acho bom você ficar calado! Se não, ficará evidente que não são só esses três versos que você deve...
- És. Eu ficar calado diante desse aí?
- Di. Se seguir o meu conselho...
- Eu. Já de *cara* o erro dele vai daqui, até o céu... 1135

És. Você não vê que está dizendo bobagem?

Di. Pouco me importa...

És. Você diz que eu errei. Como?

Eu. Recite de novo desde o começo!

És. Hermes Ctônio, que velais pelo poder paterno...

Eu. Orestes não diz isso no túmulo do pai morto?

És. Não estou dizendo outra coisa...

Eu. Será que Orestes, sabendo que seu pai teve morte violenta pela mão da esposa, numa armadilha, disse que Hermes "velou" por tudo isso? 1141

És. Não! É claro! Não falou daquele Hermes! Orestes chama o Hermes Benfeitor de Hermes Ctônio e esclarece isso dizendo que o deus herdou do pai essa função. 1145

Eu. O seu erro é ainda maior do que eu supunha, se ele herdou do pai essa função ctônia!

És. Dioniso, o vinho que você bebe não tem buquê! 1150

Di. Recite-lhe outro verso! (a *Eurípides*) E você, fique de olho no defeito.

És. **Sede meu salvador e aliado, eu vos peço,
pois chego a esta terra e regresso.**

Eu. Duas vezes nos diz a mesma coisa o sábio Ésquilo 1154

Di. Como duas vezes?

Eu. Examine a frase e eu falo... Ele diz: "pois eu chego a esta terra e regresso"...

Ora **chegar é o mesmo que regressar!**

Di. Por Zeus! É como se alguém dissesse ao vizinho:

"Empreste-me o rolo ou então, se preferir, o cilindro..."

És. Não! É claro que não é a mesma coisa, seu tagarela! Os versos estão perfeitos.

1160

Eu. Como? Diga-me por que. faz essa afirmação!

És. Vir à sua terra é para quem tem pátria. Nada aconteceu e ele está de volta.

1165

Se é um exilado, o homem **chega e regressa.**

Di. Por Apolo! Tem razão! E o que diz você, Eurípides?

Eu. Digo que Orestes não regressou à casa, pois voltou escondido, sem convencer as autoridades.

Di. Por Hermes! Está bem! Mas não estou entendendo o que você diz...

Eu. Então passe para outro verso!

1170

Di. Vamos, passe você! Depressa, Ésquilo! (a Eurípides)
E você fique de olho no erro!

És. *Do alto desse túmulo, clamo:*
Pai? ouvi-me e atendei-me!

Eu. Outra vez ele repete! **Ouvi-me** e atendei-me evidentemente é o mesmo!

- És. Ele estava falando a um morto, patife, a quem não temos acesso mesmo chamando
três vezes! E você, como fazia os seus prólogos? 1175
- Eu. Vou explicar... Se, por acaso, eu disser duas vezes a mesma coisa ou se você neles perceber um enchimento fora do assunto, cuspa em mim!
- Di. Vamos, fale você! O meu papel é só apreciar a correção dos versos de seus prólogos. 1180
- Eu. *Édipo, a princípio, era um homem feliz!*
- Di. Por Zeus! Não era não! Era um homem infeliz por natureza! Quem, antes mesmo de existir, antes mesmo de nascer, Apolo afirmou que mataria o pai, como poderia ser, de início, um homem feliz?! 1185
- Eu. *Depois tornou-se, entre os mortais, o mais infeliz...*
- És. Por Zeus! Claro que não... De fato não deixou de ser. Como poderia? Nem bem nasceu, durante o inverno, foi exposto num vaso de barro para que, homem feito, não viesse a ser o assassino do pai. Depois arrastou-se até Pólibo com os pés inchados. Em seguida, ainda jovem, casou-se com uma velha que, ainda por cima, era sua própria mãe. E depois furou os próprios olhos!!! 1190
- Di. Ah! Feliz seria se tivesse sido estrategista junto com Erasínides... 1196
- Eu. Conversa... Eu faço muito bem os meus prólogos...
- És. Por Zeus! Não vou testar suas falas, verso a verso... mas, com a ajuda dos deuses, com um jarrinho vou acabar com os seus prólogos. 1200

Eu. Com um jarrinho? Você? Os meus prólogos?

És. Com um só! Você compõe de modo que tudo se encaixe nos seus jambos...
Uma
lâzinha, um jarrinho ou um saquinho... Vou mostrar já!

Eu. Ah é, vai mostrar? 1205

És. Vou sim.

Di. (a **Eurípides**)Então você precisa recitar seus versos...

**Eu. Egito — a notícia É muito divulgada -,
com cinquenta filhos, no seu navio,
tendo aportado em Argos...**

És. ... perdeu o jarrinho.

Di. Que jarrinho é esse aí? E Egito vai ser castigado? (a **Eurípides**)Recite-lhe
outro 1210
prólogo para que outra vez eu também dê a minha opinião.

**Eu. Dioniso que, com tirsos em peles de corça
envolto, no meio de tochas, no Parnaso
saltou, dançando coros, e...**

És. ... perdeu o jarrinho.

Di. Ai! Ai! De novo sofremos o golpe do jarro!

Eu. Não faz mal. Neste prólogo não poderá encaixar o jarro! (**Recita.**) 1215
**Não há homem que seja feliz em tudo!
Se tem natureza nobre, não tem recursos, se é de má família...**

És. ... perdeu o jarrinho.

Di. Eurípides!

Eu. O que é?

Di. Acho bom baixar as velas! Desse jarrinho vai sair um vento... 1221

Eu. Por Deméter! Não vou preocupar-me com isso.
Já já o jarrinho vai cair da mão dele!

Di. (a **Eurípides**) Vamos, recite outro e mantenha-se longe do jarro!

Eu. **A cidade de Sidon tendo deixado, Cadmo,
filho de Agenor...** 1225

És. perdeu o jarrinho!

Di. Ó pobre homem, compre o jarro para que ele não estrague os nossos prólogos.

Eu. (indignado) O quê? Eu comprar dele?

Di. Sim, se seguir meu conselho...

Eu. Não, é claro. Posso recitar muitos prólogos onde esse aí não poderá encaixar o 1230

jarro. (Recita com firmeza)
Pélops, o filho de Tântalo, chegando, a Pisa
em éguas rápidas.

És. ... perdeu o jarrinho.

- Di. Está vendo? Ele encaixou de novo o jarro 1235
 Vamos, amigo, agora você tem que pagar de qualquer jeito.
 Por um óbolo, ganhará um jarro bom e até bonito!
- Eu. Por Zeus! Ainda não! Ainda tenho uma série de prólogos.
Eneu, um dia, da sua terra...
- És. ... perdeu o jarrinho.
- Eu. Calma! Espere eu dizer o verso inteiro! 1240
**Eneu, um dia, da terra tendo tirado grande colheita,
 ao sacrificar as primícias...**
- És. ... perdeu o jarrinho.
- Di. No meio do sacrifício? E quem o roubou?
- Eu. Deixa para lá, amigo! Depois deste... Vamos ver...
Zeus, como a própria verdade diz...
- Di. (a **Eurípides**) Ele vai acabar com você... Já vai dizer: **perdeu o jarrinho**. Esse 1245
 jarrinho aí se encaixa nos seus prólogos como os tersóis nos olhos !
 Vamos!
 Pelos deuses! Passe para os cantos dele!
- Eu. Sim, posso mostrar que os cantos que ele faz são maus e sempre iguais.
- CORO DE INICIADOS
- Afinal, o que vai acontecer?
 Fico pensando
 que censura ainda fará
 ao homem que mais versos,
 os mais belos criou 1255
 dentre os que até hoje temos...
 Eu acho estranho!
 Como censurará ele este homem,
 o rei báquico?
- Temo por ele!** 1260
- Eu. Cantos admiráveis! O tempo mostrará... Vou resumir todos os cantos dele
 num só.

- Di. E eu vou pegar pedrinhas para fazer o cálculo dos pontos. **(ouve-se um acompanhamento de flauta)**
- Eu.** Ó Aquiles da Ftia! Ouvindo o assassino...
 ai, o golpe! Por que não vindes em nosso auxílio? 1265
 A Hermes, ancestral da nossa raça,
 honramos nós, os do lago.
 ai, o golpe! Não vindes em nosso auxílio?
- Di. Dois golpes, Ésquilo, você já tem aí...
- Eu. Ilustríssimo aqueu, ó filhas de Atreu, senhor de muitos homens, ouvi-me!
 Ai, o golpe! Não vindes em nosso auxílio? **1271**
- Di. Esse, Ésquilo, já é o terceiro golpe... **(Ésquilo mantém-se em silêncio)**
- Eu. Silêncio! As Melissas já vão abrir o templo de Ártemis.
 Ai, o golpe! Não vindes em nosso auxílio? **1275**
 É direito meu gritar aos poderosos heróis "Boa viagem!"
 Ai, o golpe! Não vindes em nosso auxílio?
 Ó Zeus Rei! Como é comprido esse negócio de golpes...
- Di. Eu quero ir ao banheiro, porque já estou com o saco cheio desses golpes. **1280**
- Eu. Não! Não antes de ouvir o outro estásimo, um composto segundo o nome da cítara!
- Di. Vamos! Acabe com isso! Não me venha com mais golpes! 1283
- Eu. **(mudando de tom)**
 Como o poder dos aqueus de duplo trono, a juventude da Hélade 1285
 toflatotrat toflatotrat
 A esfinge, cadela que governa os dias funestos, envia
 toflatotrat toflatotrat 1290
 com a lança e a mão vingadora, o impiedoso pássaro
 toflatotrat toflat.otrat
 tendo permitido que cadelas impudentes vagando no ar
 toflatotrat toflatotrat
 tivessem o que caiu sobre Ajax
 toflatotrat toflatotrat 1295

Di. O que é esse toflatotrat? Veio de Maratona? Onde é que você achou esses cantos de manivela de poço?

És. Ora, do belo para o belo eu os trouxe, para que não me vissem a ceifar o prado sagrado das Musas, o mesmo que Frínico ceifou. **(Depois de pequena pausa, aponta Eurípides.)** Esse aí de tudo tira cantos... De prostitutas, de escólios de Meleto, de flautistas cários, de trenos, de danças... Logo tudo será esclarecido. **(Dirige-se aos escravos de Plutão)** Tragam-me uma lira! Ora, por que uma lira **para** isso? Onde está aquela que toca castanholas? Vem aqui, Musa de Eurípides! **É** com ela que convém entoar estes cantos. 1300 1305

Di. Mas ela não é lésbia... Não é não...

És. **(começa a cantar imitando Eurípides)**
 Alcíones que, no mar, arrulhais 1310
 nas imperecíveis ondas,
 molhando as asas
 cobertas de gotas de orvalho!
 E vós, sob os tetos, nos cantos,
 enrorororororolai com a ponta dos dedos 1315
 a trama do tear,
 tarefa de cantante lançadeira,
 lá onde o delfim, amigo da flauta,
 entre proas de escuros esporões
 fez saltar oráculos e estádios.
 Riso das vinhas em flor 1320
 gavinhas de uva, que acabam com o sofrimento!
 Envolve-me, filho, nos teus; braços!
 (a **Dioniso**) Está vendo esse *pé*?

Di. Estou.

És. O quê? Está vendo?

Di. Estou.

És. (a Eurípides)

Você compõe versos como esses, 1325
 mas ousa censurar os meus cantos,
 segundo as doze posições de Cirene,
 fazendo os seus!

Os seus; versos são assim, mas quero ainda examinar como são as suas
 monódias... 1330

ó negra e brilhante
 treva da noite,
 que sonho triste
 a mim envias lá do invisível,
 antecipando-me o Hades!
 Alma sem alma tem,
 arrepiante e terrível visão,
 filha da noite negra 1335

vestida de mortalha negra,
 com a morte, com a morte nos olhos
 e grandes garras...
 Vamos, servas, acendei-me a candeia!
 Com bilhas dos rios tirai o orvalho! Aquecei a água!

para eu lavar o divino sonho! 1340

Ah! divindade marinha!
 Eis aí! Aconteceu! Ó de casa!
 Contemplai este prodígio!
 Depois de roubar meu galo,
 Glice se foi...

Ninfas nascidas nos montes,
 ó Delírio, agarrai-a! 1345

E eu, coitada,
 cuidava de meus trabalhos...
 O fuso cheio *de* linho
 enrororolando com as mãos,
 fazia o novelo,
 para de madrugada, ao mercado 1350
 lavá-lo para vender.

E ele voou, voou para o éter
 com as pontas mui ligeiras de suas asa
 e a mim deixou dores e mais dores...
 Lágrimas e mais lágrimas dos meus olhos,
 pobre de mim, derramei, derramei... 1355

Vamos, cretenses, filhos do Ida,
 Pegai os arcos e assumi a defesa! Movei, rápidas as pernas, cercai, a
 casa!

Também a menina Dictina, a bela Ártemis,
 com suas cadelinhas ande por toda a casa! 1360

E tu, filha de Zeus, ergue duas tochas,
 fachos brilhantes, em tuas mãos e acompanha me, ó Hecate,
 até à casa de Glice!
 Lá quero entrar e dar uma busca...

Di. Vocês dois, parem com esses cantos!

És. Para mim também já chega. **(apontando Eurípides)**
Agora quero levá-lo à balança. Só ela dará a
conhecer a minha poesia e a dele, pois atestará o
peso de nossas falas. 1365

Di .Venham aqui, se é que até isso eu devo fazer!
Vender a arte dos poetas como se fossem queijos...

CORO DE INICIADOS

São diligentes os que são hábeis...
Eis de novo outro prodígio,
Recente, cheio de estranhezas!
Quem teria pensado nisso ... 1371

.....
Não, não! Se alguém
com que me encontrasse dissesse,
não acreditaria... Para mim
estaria dizendo bobagem... 1375
(Dioniso, Eurípides, e Ésquilo dirigem-se à balança.)

Di.Vamos, vocês dois, aproximem-se dos pratos!

És. e Eu. Pronto!

Di. Cada um segure o prato e recite o verso. Mas não o soltem antes que eu
grite **Cuco!** 1380

És. e Eu. **(com os pratos nas mãos)**
Estamos segurando!

Di. Digam o verso para dentro da balança!

Eu. **(Adianta-se e recita.)**
Ah? se a nau Argo não tivesse alçado vôo!...

És. **(solene)**
Rio Espérquio e pastagens de bois...

Di. Cuco! Soltem os pratos! **(apontando para ÉSQUILO)** O prato deste aqui desceu
muito 1385
mais!

Eu. Mas por quê?

Di. Ele colocou lá dentro um rio, molhando o verso como *faz* um mercador de lã.
E você colocou lá dentro um verso com asas.

Eu. Vamos, recite outro e enfrente-me!

Di. Pois bem, segurem os pratos de novo!

És. e Eu. Pronto.

Di. (*apontando Eurípides*) Recite!

Eu. De Persuasão não existe outro templo, senão a Palavra 1391

És. ... pois dentre os deuses, só a Morte não ama as oferendas

Di. Soltem os pratos! Soltem! Outra vez foi o prato deste aqui. que mais baixou, pois
ele colocou dentro a Morte, o mais pesado dos males.

Eu. E eu, a Persuasão, É um verso perfeito. 1395

Di. A Persuasão é coisa vã e sem sentido. Vamos, procure algo mais pesado que faça
descer a balança em seu favor, algo forte e grande.

Eu. Está bem, mas onde é que vou achar algo assim? Onde?

Di. Já digo. **Os lances de Aquiles foram dois ases e um quatro .** 1400
Recite, por favor! Para vocês esta é a última pesagem!

Eu. (confiante)

Com a mão direita pegou a madeira pesada como o ferro...

És. (tranquilo)

... carro sobre carro, cadáver sobre cadáver...

Di. Agora ele enganou você de novo...

Eu. Como?

Di. Colocou lá dentro dois carros e dois cadáveres. Cem egípcios não os
ergueriam... 1405

És .Eu não quero mais verso por verso! (apontando Eurípides) Que suba na balança,
ele
mesmo, os filhos, a mulher e Cefisofonte também, incluindo os
livros! E eu recitarei apenas dois dos meus versos. 1410

Di. (Virando-se para Plutão) Os homens são meus amigos. E eu não vou julgá-los.
Não ficarei inimigo de nenhum dos dois, a um considero sábio e o outro
me agrada.

Pl. Ah! Você não vai julgar? Então, para que veio?

Di. E se eu julgar? 1415

Pl. Irá embora com o que escolher para não perder a viagem.

Di. Muito obrigado. (aos poetas) Vamos! Ouçam o que vou dizer!
Desci, em busca de um poeta.

Eu. Para quê?

Di. Para que a cidade, livre de perigo, celebre os coros. Portanto, ao que
aconselhar à 1420
cidade o que é útil, a esse levarei. É a minha decisão! Primeiro,
portanto, o que é
que pensam de Alcibiades? A cidade sofre as dores de um parto difícil!

Eu. O que ela pensa a respeito dele?

Di. O que pensa? Tem saudade dele, odeia-o, mas quer tê-lo. Vamos, digam o
que 1425
pensam dele?

Eu. Odeio o cidadão que, para socorrer a pátria, é lento, mas rápido para prejudicá-la,
muito cheio de saídas para si mesmo, mas, para a cidade, sem recursos.

Di. Está bem! Ó Posidão! (a *Ésquilo*) E você, o que pensa? 1430

És. Não se deve alimentar na cidade um leãozinho. Ou melhor, não se deve alimentar
na cidade um leão. Se alguém o alimenta, deve adaptar-se ao seu jeito.

Di. Por Zeus Salvador! Acho difícil decidir...
Um fala com habilidade, o outro com clareza. Vamos, que cada um dê ainda
a sua 1435
opinião. Para a cidade, que salvação vocês tem?

Eu. Se alguém amarrasse Cleócrito a Cinésias e brisas os levassem para as planícies
marinhas...

Di. Seria ridículo! Isso tem sentido?

Eu. ... se lutassem na batalha naval e, tendo nas mãos jarrinhos de vinagre,
os 1440
espirrassem nos olhos dos inimigos... (Pausa) Eu sei como e quero
explicar...

Di. Fale!

Eu. Quando julgarmos digno de fé o que é indigno de fé, e indigno de fé o
que é digno
de fé...

Di. Como é? Não estou entendendo! Fale de maneira mais simples e clara!

Eu. Talvez, se aos cidadãos nos quais confiamos agora, a esses não déssemos crédito, se daqueles de quem nos servimos, destes não nos servíssemos, salvaríamos...
Se agora no meio deles, somos infelizes, fazendo o contrário, não nos salvaríamos? 1445

Di. Está bem, ó Palamedes, natureza habilíssima! Isso aí foi você mesmo ou Cefisofonte que descobriu?

Eu. Eu sozinho! Os jarrinhos de vinagre foi Cefisofonte ... E você o que diz?

És. Primeiro diga-me... No presente, de quem a cidade se serve...? Dos melhores?

Di. De onde tirou isso? Odeia-os profundamente.

És. Mas com os maus ela se apraz? 1456

Di. Ela? É claro que não! Só se serve deles porque não tem escolha ...

És. Há como salvar uma cidade para a qual nem manto de lã nem de pele tem utilidade?

Di. Por Zeus! Descubra um jeito, se é que você quer chegar lá em cima de novo! 1460

.....

(Dioniso e Ésquilo seguem Plutão)

CORO DE INICIADOS

Bem-aventurado o homem
que tem inteligência precisa.
Muitos exemplos há para aprendermos isso.

Este homem mostrou que é sensato

1485

e volta para casa outra vez,

para o bem dos cidadãos,

para o bem dos seus,

dos parentes, dos amigos,

porque é inteligente.

1490

A alegria não é, ao lado de Sócrates,

ficar sentado, conversando,

rejeitando o que é das Musas,

deixando o que há de melhor

na arte da tragédia.

1495

Com palavras pomposas,

com sutilezas de tagarelice

gastar o tempo atoa

é próprio do insensato.

Acarnenses – Agon – (vv. 490-627)

- Co. Vai fazer e dizer o quê? Veja bem, hein!
 Você é um homem desavergonhado e inflexível 491
 que, ao oferecer seu pescoço à cidade,
 está destinado a falar sozinho na frente de todos.
 E o cara não tem medo do negócio. Então, vamos!
 Se você assim o quer, fala aí! 496
- Dic. Não se oponham a mim, senhores espectadores,
 se eu, um mendigo que sou, devo, então, falar aos Atenienses
 a respeito da cidade, em plena comédia,⁷⁹
 porque a comédia também conhece o que é justo. 500
 Então, vou dizer coisas terríveis, mas justas.
 Pois, desta vez, Cleão⁸⁰ não me acusará de
 eu falar mal da cidade na presença de estrangeiros.
 Estamos só entre nós, este é o concurso das Lenéias,⁸¹

⁷⁹ Trata-se de um jogo de palavras. Ao invés de τραγωδία (tragédia), Aristófanes cria o termo τραγωδία da mesma família de τραγωδός: cantor de comédias ou poeta cômico. De acordo com Bailly (1950: 1970) esse termo é assim definido ou porque os atores primitivos cantavam (ὠδῆ) com o rosto lambuzado com a borra do vinho novo (τρύξι ou τρύγη) ou porque recebiam o vinho novo como forma de pagamento.

⁸⁰ Segundo Thierry (*Les Acharniens*, 1988: 63), Diceópolis, nesse momento, fala evidentemente em nome de Aristófanes. A comédia *Babilônios*, encenada um ano antes de *Acarnenses*, ridicularizou os magistrados eleitos e tirados à sorte, inclusive Cleão que acusou o poeta de difamação do Estado por insultar o povo e a *boulé*.

⁸¹ As Lenéias era um dos cinco festivais atenienses em honra de Dioniso. Tratava-se de uma festa dos tonéis de vinho realizada no mês de janeiro. Para essa festa realizavam-se sacrifícios e procissões e em 450 a.C. instituiu-se o primeiro concurso dramático.

e os estrangeiros ainda não estão presentes, nem os tributos
nem os aliados das cidades chegaram. 505
Estamos sozinhos agora, apenas o puro trigo;⁸²
pois digo que os metecos são o joio dos cidadãos comuns
e eu odeio os Lacedemônios com toda a minha força.
E a eles, que Posidão, o deus do Tenário, 510
fazendo tremer a terra, abale suas casas, a todos sem exceção,⁸³
pois até eu tive minhas vinhas cortadas ao meio.
Entretanto, os que estão presentes são amigos nessa conversa.
Por que responsabilizamos os Lacônios dessas coisas?
Pois entre nós havia uns caras - e eu não estou falando da cidade, 515
lembrem-se disso: que não estou falando da cidade –
mas de sujeitinhos sacanas, mau caráter,
desprezíveis, gente falsa e também meio estrangeiros
que costumavam denunciar os pequenos mantos de lã de Mégara.
E se viam em algum lugar um pepino, uma pequena lebre, 520
um leitãozinho, um dente de alho ou grãos de sal;
declaravam que essas coisas eram de Mégara⁸⁴ e vendidas no mesmo dia.
Certamente, isso era sem importância e uma prática nacional.
E o caso da cortesã Simeta: vão à Mégara
rapazes que se embriagam no jogo de cótabo⁸⁵ e seqüestram-na. 525
Em revanche os megarenses “brigalhos”, bons de briga e de alho,⁸⁶
roubam duas cortesãs de Aspásia.
E daí a origem da guerra que se abateu
sobre todos os gregos por causa de três putas.⁸⁷
E então, Péricles, o olímpico, encolerizado 530
lançava raios, trovejava, transformava a Grécia
e estabelecia leis redigidas como musiquinhas:

⁸² O sentido do verbo refere-se à “elite da sociedade” em que não há mistura de classes. Trata-se, pois, dos “purificados”.

⁸³ Diceópolis faz menção a um terremoto que outrora abalou Esparta. Tucídides (I-128) documenta que os Lacedemônios condenaram à morte hilotas que se refugiaram no santuário de Poseidon no cabo Tenário. Como punição divina, a cidade de Esparta foi arrasada por um cataclismo sísmico.

⁸⁴ Por causa do solo não muito fértil, Mégara se desenvolveu no comércio por ser privilegiada com duas saídas para o mar, uma pelo Golfo de Corinto, a outra pelo Golfo Sarônico (Rachet, 1992: 155).

⁸⁵ Jogo muito popular na Grécia entre os séculos VI e IV.

⁸⁶ Aristófanes constrói o verbo a partir da palavra alho, produto oriundo de Mégara e que rendeu aos megarenses, por serem briguentos, o apelido (Bailly, 1950: 2107).

⁸⁷ Quando o poeta afirma que o motivo da guerra se deu por causa de três cortesãs. Embora isso contextualize o universo ficcional, ele levanta, de fato, um escândalo histórico. Aspásia, meretriz famosa e concubina de Péricles, teria sido lograda em duas protegidas pelos megarenses. Por este motivo, ela convence Péricles de deferir o decreto que exclui dos mercados atenienses os produtos vindos de Mégara. Esta levada ao colapso econômico recorre aos Lacedemônios para a revogação desse decreto. Atenas não retira o embargo e, a diplomacia entre Atenas e Esparta que já estava abalada reforça a rivalidade entre elas, a guerra é inevitável. (Plutarco. *Vidas Paralelas II-Péricles*, 24, 30, 31).

“*que nem na terra, nem na ágora
 nem no mar, nem no céu, convém ficar os Megarenses*”.⁸⁸
 E daí, quando a fome foi batendo aos poucos, os cidadãos de Mégara 535
 pediam aos Lacedemônios que revogassem
 o decreto por causa das prostitutas.
 E nós, nós, freqüentemente não consentíamos no que estava sendo pedido.
 E então, nessas circunstâncias, começava o barulho dos escudos.
 Alguém vai dizer: “Não era necessário”. Mas o que era necessário, digam? 540
 Vejamos! Se um dos Lacedemônios navegasse num barco
 e tivesse achado e vendido um cãozinho de Serífios,
 vocês ficariam sentados em seus lares?⁸⁹ Então, só falta essa!
 Mas, com certeza, vocês colocariam, rapidamente, no mar
 trezentos navios e a cidade ficaria tomada 545
 por causa do tumulto dos soldados, do grito de guerra do trierarco,⁹⁰
 da entrega do salário, do banho de ouro de Palas Atena,
 do barulho do pórtico, da medida do trigo,
 das odres, das alças de couro onde se prende o remo, das compras de jarros
 de alhos, de azeites, de réstias de cebolas, 550
 de coroas, de sardinhas, de flautistas, de briga.
 E mais, no estaleiro remos são aplainados,
 cavilhas ressoam, buracos por onde passam os remos são furados,
 toque de flautas, dos chefes dos remadores, dos apitos, dos assovios.
 Sou testemunha de que vocês faziam essas coisas, e Télefo⁹¹ também. 555
 Não é o que pensamos? Então não temos razão?!

Semi-coro 1. Verdade?! Ordinário, salafrário.

Você, um mendigo, ousa falar de nós dessa maneira.

⁸⁸ Aristófanes se apropria de um pequeno excerto do decreto e transforma-o num refrão aos moldes das cançonetas de Timocreonte de Rodes, poeta bastante conhecido na Atenas do século V a.C. (Sousa e Silva, *Os Acarnenses*, 1988: 120).

⁸⁹ Serifo, minúscula ilha pertencente ao arquipélago das Cíclades, era aliada de Atenas. Na interpretação de Sousa e Silva (*Os Acarnenses*, 1988: 120), a intenção do poeta é mostrar que a intolerância ateniense está nas pequenas coisas.

⁹⁰ O trierarco era o comandante de um tirremo. Em Atenas, cabia-lhe a liturgia da trierarquia, i.e., equipar um navio de guerra para o Estado à sua custa. Tratava-se, portanto, de um cidadão abastado. (Lavedan, 1931: 978).

⁹¹ De acordo com Thiery (*Les Acharniens*, 1988: 85), este verso é tirado da tragédia euripídica *Télefo* (Fr.710).

E se houvesse algum sicofanta,⁹² você o insultaria?

Semi-coro 2. Por Posidão, o que ele está dizendo e da maneira
[como diz, 560
todas essas coisas são justas e em nada disso ele está mentindo.

Semi-coro 1. Mesmo se são justas, era preciso que ele falasse essas coisas?
Mas, não ousará mais falar isso com alegria.

Semi-coro 2. Ei você aí? Para onde está correndo? Não vai ficar parado?
[Se você for bater
nesse homem, é você mesmo quem vai ser mandado rapidamente
[para os ares. 565

Semi-coro 1. Oh Lâmacos, lançador de olhares fulminantes,
Venha em socorro, oh portador do capacete da cabeça da Górgona,⁹³
[apareça!
Oh Lâmacos, oh amigo e companheiro!
E se há aqui algum taxiarco, ou estrategista⁹⁴ ou
ou um homem defensor de mulheres, que venha em meu socorro! 570
Rápido! Pois eu estou sendo agarrado pela cintura.

Lam. Escutei um grito de guerra, de onde veio?
Onde é preciso ajudar? Onde é preciso lançar o tumulto do combate?
Quem provocou minha Górgona para fora de sua armadura?

Dic. Oh Lâmacos, herói dos penachos e das tropas de soldados. 575

Semi-coro 1. Lâmaco, não é que esse homem, há algum tempo,
toda nossa cidade está insultando?

Lam. □□□□□□ Ei fulano! Você tem a coragem de dizer essas coisas, sendo um mendigo?

Dic. Oh herói Lâmaco, mas me perdoe
se eu, um mendigo, disse e falei algo demais.

⁹² A palavra sicofanta tomou o sentido de “denunciante”, “delator”. Apesar de a etimologia ser duvidosa, crê-se que o vocábulo é composto de σῦκον (figo) e φαίνω (ver, descobrir) (Chantraine, 1999: 1069). No período clássico, o comércio de figo era proibido fora da Ática e cabia aos cidadãos denunciar o contrabando. Daí, o nome sicofanta associado ao cidadão que fazia dessa prática um meio de vida. (Lavedan, 1931: 907).

⁹³ Medusa era, das três Górgonas, a única mortal. A crença popular de que quem fosse visado pelo olhar dela seria transformado em pedra levou à representação da cabeça ou *gorgoneion* como uma imagem protetora em armaduras (Harvey, 1998: 250).

⁹⁴ O taxiarco era o comandante da infantaria e o estrategista, o general ou chefe do exército.

Lam. Então, o que você disse a nosso respeito? Não vai dizer?

Dic. Eu nem sei mais. 580
Fico zozzo de medo de tuas armas.
E te suplico, leve para longe de mim essa Mormona.⁹⁵

Lam. Pronto!

Dic. Agora, a coloque de lado e de costas para mim

Lam. Está colocado.

Dic. Vamos! Agora dê para mim a pluma do elmo.

Lam. Esta pluminha aqui é para você.

Dic. Agora pega a minha cabeça 585
porque vou vomitar, pois tenho horror a teus penachos.

Lam. Oh, homem, o que você vai fazer? Por causa dessa pluminha você está prestes a
[vomitar?

Dic. É uma pluminha? Então me diga de qual
pássaro é? Acaso é de um certo Parlapatão?⁹⁶

Lam. Ai que eu vou te matar!

Dic. De jeito nenhum, Lâmacos! 590
Afiml, não é uma questão de força. E se você é tão forte
por que não me regaçou? Se você está armado dos pés à cabeça?

Lam. Você, um mendigo, falando assim com um general?

Dic. Eu! Eu sou mendigo?

Lam. Mas, então, quem é você?
Dic. Quem? Um bom cidadão e não um ambicioso. 595
Desde a guerra começou, eu sou um batalhador,
enquanto que você, desde que a guerra começou, é um mercenário.⁹⁷

⁹⁵ Monstro imaginário do gênero feminino com que se fazia medo às crianças gregas (Thiercy, *Les Acharniens* 1988: 87).

⁹⁶ Diceópolis interrompe Lâmaco no momento em que este revelaria a procedência da pluma; certamente, de uma ave nobre. Por conta do riso e da invectiva pessoal, Aristófanes inventa a palavra composta de κομπός (fanfarrão, parlapatão) e o verbo λακέω (estrondear).

⁹⁷ Aristófanes emprega três patronímicos cômicos: Espudarquides, Estratonides e Mistarquides, filho da ambição, filho de general e filho de quem comanda o pagamento da tropa, respectivamente.

Lam. Ora! me elegeram...

Dic. ... os três patetas!⁹⁸
 E então, tendo aversão a essas coisas, fiz uma trégua.
 De um lado, via homens grisalhos nos batalhões, 600
 de outro, jovens como você dando no pé.
 Os da Trácia estão recebendo um pagamento de três dracmas,
 uns Tisamenofenipos, uns patifes de Hipárquides;
 outros com Cares, outros estão na terra dos Caones,
 uns metade Geres, metade Theodoro, outros fanfarrões de Diomia 605
 outros ainda em Camarina, e também em Gela e também na Catagela.⁹⁹

Lam. Mas foram eleitos!

Dic. E por que motivo?
 Seja como for, vocês sempre recebem um salário
 e esses aqui, nada? Deveras, ó Maríledes!
 Você, acarnense, com esses cabelos grisalhos, já foi embaixador
 [uma vez? 610
 Ele fez sinal negativo com a cabeça. E, no entanto, é um homem prudente e
 [trabalhador.
 Ei, Antracilo, Eufórides ou Prínides!¹⁰⁰
 Algum de vocês viu Ecbátanos ou Caônia?¹⁰¹
 Não, dizem. Mas, e o filho de Césira e o Lâmacos!
 Para esses aí, por causa das contribuições e das dívidas, ainda ontem, 615
 da mesma maneira que os que derramam água suja do banho à noite,
 todos os amigos, sem exceção, aconselhavam: “Pra fora!”

Lam. Ó democracia! Essas coisas (são), assim, toleráveis?

Dic. É claro que não, a não ser que Lâmaco receba um salário.

⁹⁸ A cultura grega atribui ao cuco o símbolo da estupidez.

⁹⁹ Tisamenos, Fenipo, Hiparquides, Cares, Geres e Theodoro são alvos da invectiva aristofânica. Infelizmente nos são nomes desconhecidos, mas certamente não o eram para o público. Os Caones eram uma tribo do Epiro, com quem Atenas esteve em guerra em 430 e 429 a.C. Diomia era um demos da Ática, Camarina e Gela eram cidades sicilianas e o último termo é um topônimo forjado que repete a palavra anterior Gela, e sugere ao mesmo tempo o verbo γελάω (rir) (Sousa e Silva, *Os Acarnenses* 1988: 121-122).

¹⁰⁰ Esses nomes fazem alusão à atividade carvoeira: Μαριλάδης é derivado de μαρίλη – fuligem –, Ανθράκυλλος de ἄνθραξ – carvão –, Εὐφορίδης significa – o bom carregador – e Πρινίδης refere-se a πρίνος – carvalho – matéria prima para o carvão.

¹⁰¹ Ecbátanos era uma cidade oriental, símbolo de requinte e luxo. (Sousa e Silva, *Os Acarnenses*, 1988: 122).

Lam. Pois bem, eu a todos os Peloponésios 620
sempre vou declarar guerra e aterrorizá-los em todo lugar
com minhas naus e também com minhas infantarias, usando a força.

Dic. Pois eu convoco os Peloponésios,
todos sem exceção, os Megarenses e também os Beócios 625
para negociar e vir à praça comigo, mas com Lâmaco não.

Co. Esse fulano triunfa graças a seus argumentos e fez o povo mudar de opinião
a respeito das tréguas. Bem, tirando o manto, vamos aos anapestos.¹⁰²

¹⁰² Esse verso encerra o agón e anuncia a parábase, parte da comédia em que o coro avançava em direção ao público a fim de expor-lhe, por intermédio do corifeu, os pontos de vista e as reclamações do autor e oferecer-lhe conselhos.

Tesmoforiantes – agon – (vv. 381-530)

Co. Silêncio, Silêncio, Atenção! Pois agora, ela começou a escarrar como fazem os oradores. Pelo jeito vai falar bastante.

Mulher 1. Certamente, não foi por ambição, mas por Deméter e Perséfone,¹⁰³ que me levantei para falar, mulheres.

Como sou infeliz, já há algum tempo, suporto com dificuldade sermos insultadas por Eurípides, o filho da verdureira,¹⁰⁴

385

¹⁰³ De acordo com o texto da comédia: *pelas duas deusas*. Como se trata de Deméter e Perséfone, então, estes nomes foram inseridos à tradução. Deméter, a mãe-terra, é na mitologia grega a mais importante das divindades da fecundidade, encarnação da terra que nutre. Quanto à Perséfone, filha de Deméter, esta deusa tem seu culto ligado ao da mãe. A este respeito cf. Lavedan, 1931: 747-748).

¹⁰⁴ O fato de a mãe de Eurípides ser uma verdureira, talvez, provenha de um fragmento da tragédia euripídiana *A sábia Melanipa* em que a mãe de Melanipa era uma vendedora de hortaliça. Daí, a procedência sobre a mãe do tragediógrafo. (Eurípides. *Tragédias I* –1999: 14-15). Segundo Lesky (1995: 392), Eurípides vem de uma família rica e foi a Comédia que fez de seus progenitores um merceiro e uma vendedora de hortaliça.

e mais ainda, de ouvirmos todo tipo de ultrajes.
 Dos insultos, qual, então, esse aí não nos cobre?
 Onde ele não nos caluniou? Mesmo onde 390
 há poucos espectadores, atores e também coros
 caluniou-nos de levianas, de taradas por homens,
 de beberronas, de traidoras, de tagarelas,
 de uns zero à esquerda, de flagelo para os homens.
 De tal maneira que eles, assim que retornam do teatro 395
 olham-nos com desconfiança e logo observam
 se não há em casa algum amante escondido.
 A nós nada mais é permitido fazer como antes;
 tais são as coisas ruins que esse aí mostrou
 a nossos maridos. A ponto de, se alguma mulher entrelaça 400
 uma coroa, apaixonada parece. Se deixar cair
 algum utensílio na casa, indo de um lado a outro,
 o marido pergunta: “por causa de quem a marmita foi quebrada?”¹⁰⁵
 “Só pode ser por causa do hóspede de Corinto”.¹⁰⁶
 Se alguma jovem fica doente, logo o irmão diz: 405
 “Essa cor da jovem não me agrada”.
 E ainda, se alguma mulher estéril de filhos quer prever um,
 nem isso está em segredo.
 Pois agora seus maridos ficam de olhos bem abertos.
 E os velhos que antes, sob influência dele, 410
 desposavam as jovens, ele caluniou de tal modo que nenhum velho

¹⁰⁵ Segundo Sousa e Silva (*As Mulheres que celebram as Tesmofórias*, 1988: 124), Aristófanes estaria parodiando cenas da tragédia de Eurípides, mas que são difíceis de recuperação. A única cena parodiada que se pode identificar é a que alude ao verso 404 (cf. *supra* nota 9).

¹⁰⁶ *Pelo hóspede de Corinto* foi a resposta de Estenebeia, na peça euripidiana de mesmo nome, a Belerofonte.

quer casar com uma moça por causa desse conselho:
*para o velho noivo, esposa é patroa.*¹⁰⁷

E mais, por causa dele que, nos gineceus
 agora colocam lacres e trancas 415
 para nos guardar, e ainda, criam
 cães molossos, o terror dos amantes.

Mas se por um lado, essas coisas são perdoáveis, por outro, aquilo que, antigamente,
 nos cabia: administrar, pegar farinha, azeite e vinho
 sem sermos percebidas; nada disso, agora, 420
 é permitido. Pois os maridos agora trazem
 consigo trancas, secretas, detestáveis
 algumas laconianas,¹⁰⁸ com três dentes.

Antigamente, para abrir a porta, era possível
 fazer um sinete por três óbolos; 425

Mas agora, esse arruinador de lares do Eurípides, lhes
 ensinou a ter chancelas de pau carunchosas
 trazidas ao corpo. Conseqüentemente, quanto a isso me parece
 que, de alguma maneira, nós devemos tramar sua ruína
 ou com veneno ou com um artifício qualquer,¹⁰⁹ 430
 a fim de que ele desapareça. Essas coisas eu, publicamente, digo
 e o resto, em companhia da redatora,¹¹⁰ redigirei.

Co. Jamais ouvi mulher
 mais sagaz do que esta

¹⁰⁷ Segundo Coulon (*Les Thesmophories*, 1967: 35), essa passagem faria alusão à tragédia *Fénix* de Eurípides, da qual, apenas, nos chegaram fragmentos.

¹⁰⁸ Essas chaves recebiam o nome do lugar de onde provinham, bem como sapatos e outros objetos. (Cf. Chantraine, 1999: 614).

¹⁰⁹ Alusão à trama de Medéia na tragédia euripidiana de mesmo nome.

¹¹⁰ De acordo com Coulon (*Les Thesmophories*, 1967: 36), trata-se de uma fórmula comum dos que acusavam que preferiam registrar por escrito alguns fatos demasiadamente graves a deixarem registrados, apenas, verbalmente.

nem mais eloqüente falando; 435
 pois as coisas que ela diz são justas.
 Todos os aspectos examinou com cuidado,
 considerou tudo de modo prudente em sua reflexão,
 encontrou palavras sutis e bem aprimoradas.
 De modo que se Xénocles,¹¹¹ o filho de Carcino, 440
 falasse como ela, a todas vocês, ele pareceria, penso eu,
 dizer absolutamente nada.

Mulher 2. Por causa de poucas palavras, e do mesmo modo que ela, avancei diante da
 [assembléia para falar.

De um lado, é sim verdade que essas coisas ela acusou bem,
 de outro, quero falar das coisas que eu, eu sofri. 445
 Pois quanto a mim, meu marido morreu em Chipre
 deixando cinco filhinhos que eu, com muito custo,
 alimentava trançando coroas no mercado de mirtos.¹¹²
 Durante todo esse tempo é que os alimentava bem ou mal.
 Mas agora esse aí que em suas tragédias¹¹³ trabalha 450
 convenceu os homens de que os deuses¹¹⁴ não existem,
 de modo que não vendemos mais, nem mesmo a metade.
 Agora, de fato, a todas sem exceção, recomendo e digo

¹¹¹ Xénocles, poeta trágico de má reputação. (Cf. Bailly, 1950: 1341). Mais informações sobre a vida desse poeta, Sousa e Silva (*As Mulheres que celebram as Tesmofórias*, 1988: 120).

¹¹² Segundo Coulon (*Les Thesmophories*, 1967: p.36), o mercado de flores ou mercado de mirtos era também chamado de mercado de coroas. E de acordo com Lavedan (1931: 303), Atenas e as principais polis gregas possuíam um mercado de coroas.

¹¹³ Para Coulon (*Les Thesmophories*, 1967: 36), trata-se de uma expressão popular : para a artesã de coroas de flores, Eurípides trabalha a tragédia como ela própria trabalha as flores. É a aproximação da atividade intelectual com a manual que proporciona um efeito risível ao texto.

¹¹⁴ Essa mesma acusação de ateísmo aparecerá em *As Rãs* (v.889-894). No entanto, a biografia de Eurípides não confirma essa acusação. Lesky (1995: 374) informa-nos que a primeira obra que Protágoras, o fundador da sofística, leu em público foi *Sobre os deuses* (Περὶ θεῶν) e que a casa de Eurípides teria sido o lugar onde se efetuou a leitura que rezava o seguinte: *Dos deuses não me é dado saber se existem ou não existem, nem qual é a sua forma. Pois há muitas coisas que impedem sabê-lo: a sua invisibilidade e a brevidade da vida do homem*. Por este fato, Aristófanes tenha, talvez, se aproveitado da simpatia que Eurípides mantinha pelo movimento sofista, e atribuído ao poeta trágico a descrença nos deuses.

- para castigar esse homem por muitas razões,
afinal a nós, ó mulheres, ele nos afronta de maneira selvagem e ruim
assim como foi educado nos campos de legumes. 455
Mas vou para a ágora, porque é preciso entrelaçar
vinte coroas encomendadas por uns homens.¹¹⁵
- Co. Novamente, uma outra força de vontade, força essa que
se mostrou mais engenhosa ainda que a primeira. 460
Como tagarelou
não sem propósito, mas com bom senso
e de maneira bastante complexa, pensada, sem
sem ser incompreensível, mas em tudo convincente.¹¹⁶
Então, é visivelmente necessário dar uma punição ao autor 465
[desse ultraje contra nós.]
- Mnesíloco. Que vocês, mulheres, irritarem-se pra valer
contra Eurípides, ao ouvirem tais coisas ruins
não é de admirar, nem que a bile de vocês queime.
Pois, nessas condições, pudesse “euzinha” ser feliz com meus filhos.
Odeio esse homem, a menos que eu seja louca. 470
No entanto, convém darmos “uma palavrinha” entre nós,
pois estamos agindo sozinhas, sem divulgação de nossa discussão.
Como vamos acusá-lo com essas coisas?
É difícil de suportarmos se é verdade duas ou três das nossas

¹¹⁵ O uso de coroas poderia estar ligado à vida religiosa, militar ou civil. Se os negócios de coroas estavam em crise em relação à religião, certamente, encontravam uma saída em atividades militar e civil.

¹¹⁶ Na análise de Coulon (*Les Thesmophories*, 1967: 37) o discurso da Segunda Mulher é mais engenhoso que o precedente porque ela tem razões pessoais contra Eurípides, além de mais curto e mais simples e cheio de bom senso, o discurso é, de fato, fácil de entender e convincente.

- da mulher que, ao mostrar ao marido o manto
para que ele veja como ele é à luz como é, esconde 500
o amante, e o faz escapar. Isso também ele não falou.
Eu conheço uma outra mulher que dizia ter dores de parto
há dez dias, até que comprou uma criancinha.
O marido corria pra lá e pra cá para comprar um remédio que facilitasse o parto.
E então, uma velha trouxe a criancinha numa panela 505
e para que não gritasse meteu-lhe um favo de cera.¹²¹
Em seguida, a um sinal, imediatamente começa a berrar:
“Sai, sai, depressa, homem, acho que
vou dar à luz”. Pois a coisinha bateu com os pés no interior da panela
Enquanto o marido corria com alegria, a velha arrancava o favo de cera 510
da boca da criança que começou a gritar forte.
Em seguida a velha asquerosa que tinha trazido a criança
corre sorrindo em direção ao homem e diz:
“um leão, um leão, te nasceu, o mesmo retrato teu”
Em tudo puxou a você, até 515
naquilo se parece, virado como um tufo florido de pinha.
Essas coisas horríveis, não fazemos? Por Ártemis,
fazemos sim! E depois nos irritamos com Eurípides,
quando nem sofremos mais do que merecemos.¹²²
- Co. Isso é, sem dúvida, extraordinário. 521
Onde foi achada essa coisa?

¹²¹ Segundo interpretação de Coulon (*Les Thesmofories*, 1967: 39) o favo era para a criança chupar.

¹²² Essa passagem é uma paródia da peça *Télefo* de Eurípides (frag. 712). Na análise de Sousa e Silva (*As mulheres que celebram as Tesmofórias*, 1988: 14) *Télefo e o seu discurso são mais um exemplo da formação sofisticada e retórica de Eurípides, do seu gosto sempre entusiasta por confrontos verbais e discussões polêmicas. E Aristófanes cria, em As mulheres que celebram as Tesmofórias, uma réplica da assembléia dos Aqueus em Télefo, preenchida por longos discursos, em que Mnesíloco e as mulheres se debatem num tema particularmente delicado: Eurípides, o antifeminista.*

em que região cresceu
essa aí, atrevida assim?
e dizer tais coisas, a malandra,
abertamente, assim sem pudor. 525
Nunca imaginaria isso entre nós,
nem que ousasse contra nós.
Mas tudo pode acontecer a partir de agora.
Concordo com o antigo provérbio:
“de baixo de toda pedra é preciso
olhar para que um... orador não morda.”¹²³ 530

¹²³ Segundo Coulon (*Les Thesmophories*, 1967: 39) trata-se de uma paródia de uma canção que dizia: *debaixo de cada pedra um escorpião. Amigo, cuidado*. Aristófanes faz uma paródia da canção às circunstâncias da comédia e alerta o perigo dos oradores para a sociedade.

Tesmaforiantes – cena iâmbica (vv. 531-573)

- Co: Mas não há nada pior do que mulheres descaradas por natureza,
no que diz respeito a tudo, exceto, isto é, se for mulheres.
- Mica: Por Aglaura,¹²⁴ mulheres, vocês não estão, certamente, pensando bem
ou vocês foram enfeitiçadas ou outra coisa muito ruim vocês sofreram
para permitir esse flagelo de insultar dessa maneira 535
a todas nós. Se há alguém que... mas se não há, nós
mesmas e também nossas criadinhos, pegando cinza, em algum lugar,
depilaremos a “xereca” dessa aí para que aprenda,
como mulher, a não falar mal das mulheres, de agora em diante
- Mnesíloco: Mulheres, por favor! Minha “xereca”, não! Pois se há 540
liberdade de expressão, então que seja permitido falar à medida que, cidadãos que estão
presentes,
eu conhecia coisas justas sobre Eurípides, e então eu disse
Por causa disso, como punição, é necessário que eu seja depilada por vocês?
- Mulher 1: Então, não é necessário te dar um castigo? Você que, sozinha,
teve a coragem de 545
falar a favor desse homem que nos fez tanta coisa ruim
encontrando, de propósito, assuntos em que uma mulher perversa
apareceria representando Melanipas e Fedras? Mas Penélope¹²⁵
jamais ele representou, porque parecia ser uma mulher sensata
- Mnesíloco: Eu bem sei a causa. Mas não se pode nomear uma única
Penélope entre as mulheres, hoje em dia, são todas Fedras, sem exceção. 550
- Mulher 1: Vocês estão ouvindo, mulheres, o que disse a safada de nós todas, outra vez
- Mnesíloco: Por Zeus¹²⁶, ainda não
disse tudo o que eu sei, querem que eu, nessas condições, fale mais?
- Mulher 1: Mas você não teria mais. Tudininho que você sabia, você despejou
- Mnesíloco: Por Zeus, nem a milésima parte do que fazemos 555
assim não falei que, veja bem, pegando um raspador,¹²⁷ em seguida, sugamos com um
sifão o vinho...

¹²⁴Embora o registro do nome seja com “o”, preferiu-se a forma com “a”, pois trata-se do sexo feminino. Aglaura era uma das três filhas de Cérops, rei mítico de Atenas, e considerada sacerdotisa de Atena. (Para uma literatura mais vasta, cf. Lavedan 1931: 24).

¹²⁵ Melanipa, a mãe que abandona os filhos, e Fedra, a mãe que mata os filhos, são protagonistas da cena euripidiana (Cf. *supra* notas 3 e 24) e, aos olhos da comédia, representam o modelo de mulheres perversas em oposição à Penélope, fiel esposa que espera a volta do marido Ulisses na *Odisséia*.

¹²⁶ Zeus é o mais importante deus da mitologia grega. (Cf. Lavedan 1931: 1025-1036).

¹²⁷ O raspador (στλεγγίς) podia denominar dois tipos de objetos bem diferentes: tipo de fivela em couro ou metal que as mulheres usavam no penteado ou um raspador, usado nos banhos e nos ginásios, que possuía um cabo oco para coletar o suor. (Cf. Bailly, 1950: 1794). É este segundo sentido que está sendo utilizado por

Mulher 1: Vai se danar!

Mnesíloco: ... que ainda as carnes vindas das Apatúrias¹²⁸ damos às prostitutas, e depois, dizemos que a doninha...¹²⁹

Mulher 1: Pobre de mim! Você está dizendo besteiras

Mnesíloco: ... nem que uma outra matou o marido com um machado, 560
eu não disse. Nem que uma outra enlouqueceu o marido com drogas;
nem que, outrora, enterrou na banheira...

Mulher 1: Vai se danar!

Mnesíloco: ... uma acarnense,¹³⁰ o pai

Mulher 1: Pode-se essas coisas serem suportáveis de ouvir

Mnesíloco: nem que você, quando a criada deu à luz a um menino, 565
se apropriou dele e para ela deixou sua filhinha.¹³¹

Mulher 1: Quanto a você, pelas duas deusas, dizendo essas coisas, você não escapará do castigo
eu vou te arrancar os cabelos¹³²

Mnesíloco: Por Zeus, você não vai me tocar.

Mulher 1: Então, toma!

Mnesíloco: Toma você também!

Mulher 1: Pegue no meu manto, amiga Filista.¹³³

Aristófanes. Trata-se de um raspador em cujo cabo oco era colocado vinho pelas mulheres para tomá-lo às escondidas. (Cf. Coulon, *Les Thesmophories*, 1967: 41).

¹²⁸ Segundo Sousa e Silva (*As mulheres que celebram as Tesmofórias*, 1988: 126) as Apatúrias eram um festival anualmente realizado em homenagem a Zeus Frátrio e Atena Frátria pelos membros das fratias. E de acordo com Coulon (*Les Thesmophories*, 1967: 41), no terceiro dia desse festival, os maridos traziam sobras de comida a suas esposas.

¹²⁹ A γαλέη era um nome reservado a diversos animais tais como: doninha, mamífero carnívoro, fuinha, gata. (Cf. Bailly, 1950: 386)

¹³⁰ Acarnenses refere-se às pessoas que vivem no demos de Acarnes onde se desenvolvia a atividade carvoeira. Esse lugar inspirou Aristófanes na comédia *Os Acarnenses*.

¹³¹ Segundo Bonnard (1980: 132), a única ocupação da mulher é dar ao marido os filhos, varões, que ele deseja, e aos sete anos esses lhe são tirados. No caso de filhas, a mãe fica com elas e as educa no gineceu. Através dessa informação, pode-se imaginar que muitas mulheres, que não tinham a sorte de ter varões, usassem de estratégias escusas para obter um.

¹³² Aristófanes faz, aqui, um jogo de palavras entre o v.ἐκποκίζω, forjado pelo poeta a partir do substantivo ποκάς, crina, que, nesse caso, refere-se jocosamente aos cabelos humanos.

¹³³ Segundo Bailly (1950: 2072) Φίλιστη é um nome próprio que remete a outro nome próprio, Φίλιστος, que, por sua vez, remete a φίλος cujo significado é amigo, amado, querido, etc. Como foi feito com os outros nomes (cf. *supra* nota 1), para dar uma idéia da etimologia do nome, optou-se pelo aposto que, nesse caso, é o vocábulo *amiga* que não está presente no texto original.

Mnesíloco: Dá uma só, e por Ártemis, eu te...

Mulher 1: O que você vai fazer?

Mnesíloco: ... o bolo de sésamo que você devorou, vou te fazer colocá-lo pra fora 570

Coro: Parem com os insultos, pois uma mulher, em direção à nós,
corre, com todo esforço. Portanto, antes de chegar aqui,
silêncio, para que, sem bagunça, saibamos dela as coisas que vai dizer.

Paz – agon (vv. 601-657)

Co. Mas onde, durante todo esse tempo e longe de nós esteve
a Tal?¹³⁴ Conta isso pra gente, ó o mais bonzinho dos deuses!

Her. Pobres agricultores, prestem bastante atenção
no que vai ser dito, se querem saber como Ela desapareceu.
Em primeiro lugar, isso começou com Fídias¹³⁵ que agiu mal.
Em seguida, Péricles com medo de que participaria da mesma sorte,

605

¹³⁴ Refere-se à Paz.

¹³⁵ Aristófenes faz menção a um escândalo em que o escultor Fídias, contratado por Péricles, teria superfaturado na construção da estátua de Atena. Isso levou a Assembléia a condená-lo ao exílio.

temendo a maneira de ser e o caráter irascível de vocês,
 e antes de ele mesmo sofrer algo terrível, pôs fogo na cidade
 lançando uma pequena fagulha no decreto de Mégara¹³⁶,
 atizando uma guerra, de modo que a fumaça 610
 fez chorar todos os gregos, tanto os de lá quanto os daqui.
 Então, já que Ela ouviu que uma videira estremeceu pela primeira vez,
 que um barril tinha se chocado com raiva com outro barril
 e que não havia ninguém que parasse isso, Ela se escafedeu.

Tr. Ixe! Por Apolo! Eu não ouvi da boca de ninguém essas coisas. 615
 E nem ouvi falar que Fídias teria algo a ver com Ela.

Co. Nem eu, só agora. Por causa disso Ela era bonita
 por ser obra dele. Quanta coisa escapa ao nosso conhecimento.

Her. Em seguida, quando as cidades submissas a vocês se deram conta
 de que vocês brigavam uns com os outros e rangiam os dentes, 620
 e temendo os tributos, maquinaram tudo contra vocês,
 e corrompiam com riquezas os mais importantes lacedemônios.
 Esses, então, que são gananciosos e que enganam os estrangeiros,
 Baniram-na vergonhosamente e agarraram com ardor a Guerra.
 Então, os lucros deles eram prejudiciais aos agricultores; 625
 pois as trirremes daqui também por vingança
 consumiam as figueiras dos homens que não tinham culpa.

Tr. Justiça seja feita. Pois a minha figueira negra,
 a que eu plantei e cuidei, eles derrubaram.

¹³⁶ Esse decreto teria sido o estopim para a rivalidade, já há muito existente, entre Atenas e Esparta.

Co. Sim, por Zeus, meu caro! Justiça seja feita, pois no meu caso, eles lançaram pedras 630
e destruíram um depósito de trigo de seis medimnos.¹³⁷

Her. Pois então, quando o trabalhador veio em massa dos campos
não compreendeu que estava sendo vendido da mesma maneira
e porque estava sem o bagaço da uva e gostava de figos secos
recorreu aos oradores. Esses, então, sabendo bem 635
que os coitados estavam cansados e necessitados de comida
expulsaram a deusa aos berros;
Ela que, muitas vezes, apareceu espontaneamente por amor a esta terra.
Então, dos aliados, os que eram fortes e ricos, eles deram uma sacudida,
declarando a seguinte acusação: “é do partido do Brasidas”.¹³⁸ 640
Então vocês, como cães, dilaceravam o acusado.
Pois a cidade pálida e com medo das calúnias
que pudessem lançar contra ela, regalava-se com isso da maneira mais prazerosa.
E eles, os estrangeiros, vendo que levavam porradas,
enchiam de ouro a boca dos que faziam essas coisas, 645
de tal modo que esses aí fizeram fortuna, enquanto a Grécia
se subtraía sem que vocês percebessem. E o feitor de tudo isso era um curtidor.¹³⁹

Tr. Pare, pare! Hermes soberano condutor dos mortos, nem me fale!
Mas deixe esse homem onde ele está, lá embaixo.
Pois não é mais dos nossos esse fulano, mas seu. 650
Assim tudo o que você venha a dizer dele,
Se era um patife, quando vivo,

¹³⁷ Medida equivalente a 320 litros.

¹³⁸ Aristófanes se refere à traição de alguns atenienses na tomada de Atenas por Brasidas, comandante dos espartanos.

¹³⁹ Trata-se do demagogo Cleão. Nas primeiras peças de Aristófanes, *Acarnenses* (425), *Cavaleiros* (424), e *Vespas* (422), Cleão era vivo. Seu falecimento, portanto, deve ter sido entre 422 e 421 quando *Paz* foi encenada.

falador, delator,
embromador, agitador;
Todas essas coisas agora
atingem os da sua gente.

655

Mas por que você está calada, ó divina?! Diga-me?

Aves – agon (vv. 451-638)

CORO

Traíçoeiro em todas as coisas
 é por natureza o homem. Mas apesar disso fala!
 Revelarias, talvez,
 Uma qualidade que percebes em mim,
 ou uma força maior,
 posta de lado por meu espírito simplório.
 Isto que vês, traz a público!
 O que me proporcionares de bom,
 de todos será.

455

CORIFEU

O motivo, seja qual for, que trouxe você aqui para nos convencer,
 fale confiante. A trégua, não seremos os primeiros a romper.

461

BOM DE LÁBIA

Por Zeus! Estou louco para falar! Eu já preparei um discurso,
 o que não impede de sová-lo mais um pouco
(a um escravo)
 Rapaz, traga uma coroa! E para lavar as mãos, água, por favor! Rápido!

TUDO AZUL *(para BL)*

Vamos comer? Ou o quê?

BOM DE LÁBIA

Não por Zeus! Mas há tempo procuro dizer algo, uma fala grande
 e gorda, que lhes dilacere a alma *(para o coro, inspirado)*
 Eu sofro tanto por vocês, que antes foram reis.

466

CORIFEU

Nós, reis? De quem?

BOM DE LÁBIA

Vocês, sim.
 De tudo quanto há, a começar de mim, *(apontando TA)* dele, e do próprio Zeus.
 Vocês são mais antigos, são anteriores a Crono, aos Titãs e à Terra.

CORIFEU

À Terra?

BOM DE LÁBIA

Sim, por Apolo!

CORIFEU

Por Zeus! Isso eu nunca soube.

470

BOM DE LÁBIA

Ignorante por natureza, sem um pingo de curiosidade,
nunca leu Esopo. Ele afirmava que de todas as aves a cotovia foi
a primeira a nascer, anterior à terra. Depois o seu pai morreu,
doente, a terra não existia e ele ficou exposto por cinco dias.
Então ela, num impasse, sem outro recurso, sepultou o pai na cabeça.

475

TUDO AZUL

E o pai da cotovia jaz agora em Cabeças.

BOM DE LÁBIA

Então, se antes da Terra e antes dos deuses nasceram,
por serem os mais antigos, não lhes cabe por direito a realeza?

TUDO AZUL

Sim, por Apolo!

É melhor cuidar bem de seu bico daqui para frente.
Zeus não restituirá de pronto o cetro ao pica-pau!

480

BOM DE LÁBIA

De que os deuses não comandavam os homens no passado,
nem eram reis, mas sim as aves, há muitas provas.
Para começar eu mostrarei primeiro que o galo foi senhor
e comandou os persas todos antes de Dario e Megábazo;
por causa desse comando é chamado de ave persa.

485

TUDO AZUL

Por isso é que ainda hoje, único entre as aves, desfila
como o Grande Rei, mantendo o turbante reto sobre a cabeça.

BOM DE LÁBIA

Ele foi forte e poderoso um dia, e muito. Tanto que, ainda hoje,
devido ao poder passado, só quando ele canta de madrugada,
saltam todos para o trabalho: ferreiros, oleiros, curtidores,
sapateiros, criados, moleiros, fabricantes de liras e de armas.
Outros calçam as sandálias e se põem a caminho ainda de noite.

490

TUDO AZUL

Eu é que sei!

Um manto de lã frígia perdi, pobre de mim, por causa dele.
Uma vez, chamado para uma festa, bebericava na cidade
e logo adormeci. Antes que os outros jantassem, esse aí cantou.
E eu, pensando que já era madrugada, parti para Halimonte
e logo pus a cabeça para fora das muralhas e um salteador
me deu uma paulada nas costas.
Eu caio e vou gritar, mas ele já surrupiou a minha roupinha!

494

BOM DE LÁBIA

Também o milhafre entre os helenos governava e reinava então.

CORIFEU

Entre os helenos?!

BOM DE LÁBIA

Foi quem primeiro os ensinou, quando era rei,
a rolares frente aos milhafres.

500

TUDO AZUL

Por Dioniso, é mesmo! Eu, por exemplo,
rolei ao ver um milhafre. Depois, de costas e de boca aberta,
engoli o dinheiro, então arrastei para casa a sacola vazia.

BOM DE LÁBIA

De todo o Egito e também da Fenícia o cuco era rei.
E cada vez que o cuco dizia “cu-co”, então os fenícios,
todos eles, o trigo e a cevada ceifavam nos campos.

505

TUDO AZUL

Ah! É esta a razão daquele provérbio: “Cu-co! Circuncidados, ao campo!”

BOM DE LÁBIA

Mantiveram com tanto vigor o comando que, mesmo se um dos helenos
reinasse nas cidades, Agamenão ou Menelau, sobre o seu cetro
uma ave pousava, partilhando os presentes que recebia.

510

TUDO AZUL

Ora, isso aí eu não sabia. De fato ficava surpreso
quando, nas tragédias, entrava em cena um Príamo com uma ave.
Ela ficava parada, espiando os presentes que certos políticos recebiam!

BOM DE LÁBIA

E o mais impressionante é que Zeus, agora reinante,
fica postado com uma águia na cabeça – sendo ele rei! –;
sua filha com uma coruja; Apolo, como criado que é, com um gavião.

515

CORO

Por Deméter, bem notado! E para que as trazem?

BOM DE LÁBIA

Para que, quando alguém sacrifica e entrega as entranhas nas mãos deles,
como é costume, elas peguem as entranhas antes de Zeus.
Nenhum homem então jurava pelo deus, todos juravam pelas aves.
Lampão jura ainda hoje pelos *seus* gansos, quando engana alguém.

520

Assim, antes, todos julgavam vocês grandes e sagrados,
mas agora escravos, estúpidos, João-bobos.

Apedrejam vocês
como fazem com os loucos. Até nos templos, 525
qualquer passarinho arma para vocês

armadilhas, laços, redes,
arapucas, malhas, varas, nós.
Em seguida, capturando-os, vendem todos de uma só vez;
os outros compram apalpando. 530

E então, se assim decidem,
servem vocês sem assar,
mas temperam com queijo, azeite,
sílfião, vinagre e misturam
um molho doce e gorduroso 535
e derramam-no quente
sobre vocês,
como se não fossem mais do que carniça.

CORO

Muito tristes, tristíssimas as palavras
que disseste, homem! Como chorei 540
a fraqueza de meus pais! Estas honras
herdaram de seus ancestrais
e na minha vez as perderam.

Tu, graças a um deus e a uma conjuntura favorável,
chegas como meu salvador. 545
Depois de confiar a ti
meus filhotes e a mim mesmo, fundarei uma cidade.

CORIFEU

Mas o que é preciso fazer, ensine, já que está aqui.
Para nós não vale a pena viver,
se não recuperarmos de qualquer forma a nossa soberania.

BOM DE LÁBIA

Pois bem, a primeira lição é que haja uma só cidade das aves. 550
Depois que ergam um muro com grandes tijolos cozidos,
como Babilônia, ao redor de todo o ar e do espaço.

POUPA

Oh Cebrião! Oh Porfirião! Que cidadela terrível!

BOM DE LÁBIA

E quando ela estiver de pé, exijam de Zeus o comando.
E caso ele não conceda, nem queira, nem mude logo de idéia, 555
uma guerra santa declarem contra ele, e proíbam os deuses

de atravessar em ereção o território de vocês,
 como faziam antes para seduzir as Alcmenas,
 Álopes e Sêmeles. E se eles vierem,
 lacrem o pau deles, para que não transem com elas. 560
 Ordeno que enviem aos homens outra ave, que, como arauto, proclame:
 uma vez reis as aves, às aves devem sacrificar daqui para frente
 e só depois aos deuses, em segundo lugar.
 E que justamente atribuam aos deuses as aves que convém a cada um.
 Se a Afrodite sacrificar, grãos ao pinto ofereça; 565
 se a Poseidon alguém sacrificar uma ovelha, ao pato trigo consagre;
 se a Hércules sacrificar, à gaivota bolos de mel ofereça;
 e se a Zeus Rei alguém sacrificar um carneiro, rei é a ave culhão,
 a quem, antes do próprio Zeus, um mosquito bem colhudo deve-se imolar. 569

TUDO AZUL

Gostei do mosquito imolado! Que o grande Zeus troveje à vontade!

CORIFEU

E como os homens nos tomarão por deuses e não por gralhas,
 se voamos e temos asas?

BOM DE LÁBIA

Que bobagem! Zeus do céu! Hermes,
 que é deus, voa e tem asas. E também outros deuses, inúmeros.
 Por exemplo, Vitória voa com asas de ouro e, por Zeus, Eros também;
 Íris, afirma Homero, é “semelhante à tímida pomba”. 575

TUDO AZUL

E Zeus não vai trovejar e enviar sobre nós o raio alado?

BOM DE LÁBIA (*para o coro*)

E se, por ignorância, julgarem vocês um nada e deuses os que
 estão no Olimpo, então é necessário que uma nuvem de pardais e
 também de ajunta-grãos se levante e cate nos campos as sementes.
 Depois, que Deméter lhes dê a ração, quando tiverem fome! 580

TUDO AZUL

Ela não vai querer, por Zeus! Você a verá inventando mil desculpas.

BOM DE LÁBIA

Que os corvos, por sua vez, furem os olhos das juntas de bois,
 que lavram a terra, e dos carneiros, como exemplo!
 E então Apolo, que é médico, que os cure! Ele é pago para isso.

TUDO AZUL (*aflito*)

Não! Não antes que eu venda os meus boizinhos! 585

BOM DE LÁBIA (para o coro)

Se acreditarem que você é deus, que você é vida, que você é a Mãe Terra,
que você é Crono, que você é Poseidon,
eles terão tudo que é bom.

POUPA

Por exemplo?

BOM DE LÁBIA

Primeiro: os gafanhotos não devorarão os brotos das vinhas,
pois uma tropa de corujas e de roucaços, uma só, os destruirá.
E as formigas e os cupins não mais atacarão as figueiras,
pois todas elas serão varridas por um único bando de tordos.

590

POUPA

Como lhes daremos riquezas? Essa é a paixão deles!

BOM DE LÁBIA

Minas valiosas lhes darão, quando consultarem oráculos,
e revelarão ao adivinho como lucrar com o comércio marítimo,
de modo que nenhum piloto perecerá.

POUPA

Como não perecerá?

595

BOM DE LÁBIA

Uma ave predirá sempre ao consultante sobre navegação:
“não navegue agora, vai haver tempestade! Navegue agora, o lucro será certo!”

TUDO AZUL

Compro um navio e viro piloto. Eu não ficaria com vocês!

BOM DE LÁBIA

Tesouros lhes mostrarão, os de moedas de prata, que os antigos
esconderam. As aves os conhecem. Todos dizem:
“Só um passarinho do meu tesouro sabe o caminho”.

600

TUDO AZUL

Vendo o navio, compro uma pá e desenterro potes.

POUPA

Como lhes daremos Saúde, já que ela está lá com os deuses?

BOM DE LÁBIA

Se os negócios vão bem, a saúde não pode ir melhor.
É óbvio que ninguém tem saúde, se os negócios vão mal.

605

POUPA

E como alcançarão um dia a Velhice? Também ela está no Olimpo.
Será que devem morrer crianças?

BOM DE LÁBIA

Não, por Zeus! Mas trezentos anos
as aves lhes acrescentarão!

CORIFEU

Tirados de onde?

BOM DE LÁBIA

De onde? Delas mesmas.
Não sabe que “cinco gerações de homens vive o corvo gritador?”

TUDO AZUL

Puxa! Para nós é bem melhor que elas reinem, e não Zeus.

610

BOM DE LÁBIA

Bem melhor, não é mesmo?
Primeiro não é preciso
templos de pedra edificar,
nem provê-los com áureos pórticos,
elas sob arbustos e azinheiras habitarão.

615

Das aves veneráveis
a árvore da oliveira será o templo. Nem a Delfos,
nem a Amon iremos, para lá sacrificar;
mas entre os medronheiros
e as oliveiras, de pé,
com grãos de cevada e trigo, lhes rogaremos,
erguendo ambas as mãos,
que nos dêem nossa parte nos bens.

620

E isso imediatamente teremos,
por uns poucos grãos!

625

CORIFEU

Você, de meu inimigo, se transformou no mais adorável dos velhos.
Por mim, de modo algum abandonaria as suas idéias!

CORO

Exaltado com as tuas palavras
eu ameaço e juro:
se tu, unindo palavras afinadas às minhas,
justas, leis e pias,
vais contra os deuses,
em harmonia espiritual comigo,
não mais por muito tempo
os deuses usarão o cetro, o meu!

630

635

CORIFEU

Bem, em tudo que é preciso empregar a força, conte conosco.
E tudo quanto exigir deliberação sensata será tarefa sua.

Lisístrata – agon (vv. 476-613)

CORO DE VELHOS

Ó Zeus, o que aremos um dia
com estes animais?

Isso não é mais tolerável, é seu dever investigar
comigo o acontecido,
com que intenção elas
tomaram a cidadela de Cránaos,
a grande rocha, Acrópole intransponível,
recinto sagrado.

480

LÍDER DO CORO DE VELHOS

Vamos, pergunte, não se deixe convencer, refute-as de [todos os modos,
porque é uma vergonha deixarmos um assunto desses sem investigação.

485

DELEGADO

Certamente também eu desejo saber de viva voz primeiro, por Zeus,
com que intenção trancafiaram a ferrolhos a nossa cidade.

DISSOLVETROPA

Para mantermos o dinheiro intacto e vocês não guerrearem por ele.

DELEGADO

Por dinheiro guerreamos então?

DISSOLVETROPA

E tudo o mais ficou de pernas para o ar.
Para poder roubar, Pisandro e os que ocupavam cargos
sempre promoviam algum tumulto. E, por isso, que façam
o que quiserem. Jamais vão se apoderar deste dinheiro.

490

Delegado

Mas o que você vai fazer?

DISSOLVETROPA

Você quer saber? Nós vamos administrá-lo.

Delegado

Vocês? Vão administrar o dinheiro?

DISSOLVETROPA

Por que você acha isso tão estranho?
Nós não administramos plenamente para vocês o orçamento doméstico? 495

Delegado

Mas não é a mesma coisa.

DISSOLVETROPA

Como não?

Delegado

Devemos ir à guerra com ele.

DISSOLVETROPA

Em primeiro lugar, não se deve ir à guerra.

Delegado

E que outra salvação teremos?

DISSOLVETROPA

Nós vamos salvá-los.

Delegado

Vocês?

DISSOLVETROPA

Sim, nós!

Delegado

É sinistro!

DISSOLVETROPA

Você será salvo, mesmo que não queira.

Delegado

Você exagera.

Dissolvetrota

Você está nervoso,
mas, de qualquer forma, é nosso dever fazer isso.

DELEGADO

Por Deméter, é totalmente injusto.

500

DISSOLVETROPA

É nosso dever, irmão.

Delegado

Mesmo que eu não peça?

DISSOLVETROPA

Muito mais ainda por isso.

Delegado

De onde veio seu interesse pela guerra e pela paz?

DISSOLVETROPA

Nós vamos explicar.

Delegado

Diga rápido, senão vai se arrepender.

DISSOLVETROPA

Escute então

e tente refrear suas mãos.

DELEGADO

Não consigo.

E difícil contê-las por causa da raiva.

Uma Velha

Então vai se arrepender mais ainda.

505

Delegado

Possa você crocitar para si mesma, velha. Quanto a você, diga-me.

DISSOLVETROPA

Farei isso.

Num primeiro momento, suportamos em silêncio,
por prudência, tudo o que vocês, homens, faziam –
não nos deixavam sequer grunhir – e não estávamos satisfeitas com vocês.

Mas compreendíamos vocês bem e, muitas vezes, em casa,
escutamos quando deliberavam mal sobre um assunto importante.

510

E se, no íntimo aflitas, perguntávamos sorrindo:

“O que vocês decidiram anotar na coluna sobre as tréguas
na assembléia de hoje?” “E o que você tem a ver com isso?”, o marido dizia.

“Não vai calar a boca?” E eu me calava.

Uma Velha

Mas eu nunca me calava.

515

Delegado

Com certeza se lamentaria, se não se calasse.

DISSOLVETROPA

Por isso mesmo eu me calava então.

E, em seguida, éramos de novo informadas de alguma outra decisão de vocês, ainda pior. Quando perguntávamos: “Como levaram isso a cabo, marido, de uma forma tão tola?”

Ele imediatamente me olhava de alto a baixo e afirmava que, se eu não fiasse uma trama, minha cabeça teria muito do que se queixar. “Da guerra cuidarão os homens!”

520

Delegado

E ele falava com razão, por Zeus.

DISSOLVETROPA

Com que razão, desgraçado,

se nem mesmo quando deliberavam mal, podíamos aconselhá-los?

Então, quando às claras já ouvíamos vocês nas ruas:

“Não há homem neste país.” “Não, não há mesmo, por Zeus”, dizia um outro.

Depois disso, achamos melhor salvar logo a Grécia em conjunto

com as mulheres aqui reunidas. Até onde era preciso esperar?

Se, quando nós falarmos algo útil, vocês quiserem ouvir

e calar por sua vez como fizemos, daremos um jeito em vocês.

525

Delegado

Vocês? Em nós? Você exagera. Não posso suportar.

DISSOLVETROPA

Calado.

DELEGADO

Eu? Calar-me diante de uma peste como você, que tem um véu ao redor da cabeça? Que eu deixe a vida já!

530

DISSOLVATROPA

Se é esse o seu problema,

pegue comigo este véu,

segure-o e coloque-o ao redor da cabeça,

e então fique calado.

Uma Velha

E aqui está a cestinha.

535

DISSOLVETROPA

E então, cingindo-se, carde

e mastigue favas.

Da guerra cuidarão as mulheres.

Líder do Coro de Mulheres

Ergam-se, mulheres, para longe das vasilhas, para que

possamos, de nossa parte, ajudar também um pouco as nossas amigas.

540

Coro de Mulheres

Jamais eu me cansaria de dançar
 e nem a fadiga penosa tomaria meus joelhos.
 Por sua virtude, quero acompanhá-las
 até o fim do mundo. Elas
 têm dotes naturais, têm encanto, têm audácia,
 têm sabedoria e têm a virtude
 de um patriotismo moderado.

Líder do Coro de Mulheres

Vamos, mais viril das avós e das mães-urtigas!
 Avancem com raiva e não amoleçam, pois até agora vocês têm o vento a seu favor.

550

DISSOLVETROPA

Mas se o doce Eros e a Ciprogênia Afrodite
 insuflassem o desejo em nossos seios e coxas
 e então engendrassem tensão prazerosa nos homens e também pau-durismo,
 penso, entre os gregos, seríamos chamadas Dissolvelutas.

Delegado

Por terem feito o quê?

DISSOLVETROPA

Por impedirmos vocês primeiro de irem
 armados ao mercado e de fazer loucuras.

555

Uma Velha

Isso mesmo, por Afrodite de Pafos.

DISSOLVETROPA

Agora, mesmo para comprar panelas e legumes,
 percorrem o mercado armados como Coribantes.

Delegado

Por Zeus, os corajosos devem fazê-lo.

DISSOLVETROPA

Mas com certeza é ridículo
 sempre que um, com escudo, Górgona e tudo, compra peixe.

560

Uma Velha

Por Zeus, eu mesma vi um comandante cabeludo a cavalo
 jogar purê de legumes, comprado de uma velha, num gorro de bronze.
 Um outro, trácio, sacudindo escudo e lança, como Tereu,
 amedrontava a vendedora de figos e devorava as azeitonas.

Delegado

Como vocês serão capazes de impedir as enormes revoltas que assolam nosso país e nelas pôr fim?

565

DISSOLVETROPA

Muito simplesmente.

Delegado

Como? Demonstre.

DISSOLVETROPA

Como quando uma meada está revolta, nós a pegamos assim e, com os fusos, passamos um fio para cá, outro para lá, assim também poremos fim a essa guerra, se deixarem, separando os embaixadores, um para cá, outro para lá.

570

Delegado

Então é com lãs, meadas e fusos que vocês contam deter negócios terríveis? Que tolas!

DISSOLVETROPA

Se ao menos um de vocês tivesse cabeça, teria administrado a cidade toda com as nossas lãs.

Delegado

Como assim? Quero ver.

DISSOLVETROPA

Em primeiro lugar, como um tufo dela, tendo lavado no banho a suarda da cidade, sobre um leito era preciso surrar os malandros, eliminar os espinhos, cardar tanto esses que ficaram juntos quanto os que calcaram a si mesmos em vista dos cargos e tirar a cabeça dos nós.

E então, todos misturados em uma cestinha, cardar a boa vontade geral. E os metecos, se um estrangeiro for seu amigo e se tiver obrigações com o Estado, também devia incluí-los e reconhecer também, por Zeus, que as cidades, quantas dessa terra são habitadas, estão dispostas para vocês como tufos, cada um à parte. Em seguida, disso tudo os montinhos pegando, devia ajuntá-los aqui e cerrá-los em um único monte, e depois fazer um grande novelo e então, com ele, tecer um manto para o povo.

580

585

Delegado

Não é mesmo demais que elas, que não tinham absolutamente nada a ver com a guerra, cardem e enovelem com a roca coisas tais?

DISSOLVETROPA

Seu ser repulsivo, com certeza
nós a suportamos duas ou mais vezes. Em primeiríssimo lugar damos à luz
e enviamos nossas crianças como soldados rasos.

Delegado

Cale-se, não seja ressentida.

590

DISSOLVETROPA

Então, quando devíamos ser sedutoras e gozar a juventude,
dormimos sozinhas por causa das campanhas militares. A nossa parte, deixo de lado,
aflijo-me com a sorte das moças que envelhecem em seus quartos.

Delegado

Então os homens também não envelhecem?

DISSOLVETROPA

Por Zeus, é claro. Mas você não comparou coisas iguais.
Ele, ao voltar, apesar de grisalho, logo desposa uma menina moça;
mas para a mulher é breve a ocasião, e se não a aproveita,
ninguém quer desposá-la, e ela fica sentada a dar augúrios.

595

Delegado

Mas qualquer um ainda capaz de ter uma ereção...

DISSOLVETROPA

Afinal, por que você não leva a sério a idéia de morrer?
Há espaço, você vai comprar um caixão.
E eu vou preparar um bolo de mel.
Tome isso aqui e coroe-se.

600

Delegado

Não é terrível o tratamento que recebo?
Por Zeus, vou imediatamente e me mostrarei
aos delegados como estou.

610

DISSOLVETROPA

Será que se queixa por não o termos velado?

Bom, no terceiro dia então, bem cedo
receberá de nossa parte as oferendas prontinhas.

*Assembléia de mulheres – agon (vv. 571-710)***Coro**

Agora é preciso que você elabore um raciocínio prudente e sábio,
aplicando uma reflexão

que defenda todas suas amigas.

Pois, para a felicidade da comunidade,

a inteligência de tua fala é dirigida,

com a finalidade de agradar o cidadão e o povo

às infinitas vantagens de vida.

575

Está na hora de você mostrar seu valor.

Pois, eu te digo, nossa cidade precisa de um sábio propósito.

Mas só aconselhe

o que não foi feito nem dito no passado,

porque eles detestam que as coisas do passado sejam sempre vistas.

580

Vamos não demore! É preciso colocar em prática seus projetos

de maneira que o que se faz prontamente faz parte do que mais agrada aos espectadores.¹⁴⁰

Praxágora

Acredito que ensinarei coisas úteis. E quanto aos espectadores,

acaso querem inovar e não ficar muito presos aos costumes e

às práticas do passado. Isso é o que mais temo.

585

Vizinha

Certamente, no que diz respeito a que inovar, não tema, porque isso para nós
está no lugar de um outro princípio: negligenciar o antigo.

Praxágora

Então, primeiramente, que nenhum de vocês se oponha nem me interrompa
antes de conhecer minha idéia e ouvir minha explicação.

Direi que é necessário que todos participem em comum de todas as coisas,

590

que disso vivam e que não haja nem rico nem miserável,

¹⁴⁰ Este momento marca a passagem da ação para o debate fundamental na peça. Esse debate é introduzido por uma exortação do corifeu, em tetrâmetros anapésticos, como todo debate.

nem latifundiário nem aquele que não tem onde cair morto,
nem o que tem à disposição muitos escravos, e o que nem mesmo tem um acompanhante.
Bem, estou procurando uma vida em comum e igual para todos.

Blépiros

Como será comum para todos?

Praxágora

Vá à merda!¹⁴¹

595

Blépiros

Também a merda temos em comum?

Praxágora

Por Zeus, você me interrompe se antecipando

Por causa disso, eu devia dizer que, primeiramente, tornarei a terra

comum a todos e também o dinheiro, e também tudo o que pertence a cada um.

Então, com esses recursos públicos, nós sustentaremos vocês

administrando, economizando e também ficando atenta a nossa resolução.

600

Vizinha

Como fica, então, aquele que entre nós não possui terra, mas dinheiro

e também moeda de ouro,¹⁴² riqueza que não se vê?

Praxágora

A pessoa depositará num “fundo”.

Blépiros

E se não puser? cometerá perjúrio? Mas se os adquiriu graças a isso!¹⁴³

Praxágora

Acredite, nada será aproveitável de todas essas coisas.

Blépiros

Como assim?

Praxágora

Ninguém fará mais nada por causa da pobreza, pois todos sem exceção vão ter de tudo¹⁴⁴,

605

pão, peixe, farinha, manto, vinho, coroa, grão-de-bico.

Nessas condições, qual a vantagem de não entregar? Se você souber, mostre!

Blépiros

Mas, não é verdade que nos dias de hoje, os que mais roubam são os que possuem essas coisas?

Vizinha

Antigamente sim, meu caro, quando sofríamos por causa de leis de tempos passados.

Mas agora, haverá uma vida em comum, qual a vantagem de não depositar?

Blépiros

Se, vendo uma garotinha, alguém se apaixona e quer se divertir,

611

tomando-a dos outros, ele poderá devolvê-la e terá sua parte dos bens em comum

depois de dormir com ela?

Praxágora

Mas não apenas será permitido a ele passar a noite gratuitamente,
como também as torno comum para se deitarem com os homens.

Blépiros

E não é possível, então, todos irem

615

atrás da mais bela de todas, tentando agarrá-la?

¹⁴¹ No original: Você vai comer merda antes de mim! Esta expressão, talvez, seja de caráter proverbial.
Praxágora quer simplesmente dizer a Blépiro que ele está se antecipando.

¹⁴² Os dáricos (δαρειακοί) eram moedas de ouro persa exatamente do mesmo valor que o estater ático, moeda cujo valor era múltiplo da dracma (cf Lavedan, 1931: 319, 893; Jardé, 1977: 229-230).

¹⁴³ O perjúrio era consequência da corrupção nas instituições áticas. cf. Lavedan (1931: 873-874).

¹⁴⁴ A proposta de erradicação da pobreza está também em outra cena aristofânica. (cf. *Pluto*, vv.510-526)

Praxágora

As mocréias e de nariz achatado se sentam ao lado das gostosas
e então, se alguém desejar uma delas, terá de tocar, antes uma feia.

Blépiros

E quanto a nós, os velhos, se transarmos com as feias
nosso membro não nos abandonará antes de chegarmos aí onde você está falando?

619

Praxágora

Elas não brigarão por causa de você, pode confiar! Não tenha medo! Não brigarão mesmo!

Blépiros

Por causa de quê?

Praxágora

Por não dormires com elas. E para você isso é uma vantagem.

Blépiros

Muito bem pensado esse seu propósito, pois foi deliberado de tal maneira que
Não ficou nenhuma brecha. E o que será dos homens?
Pois elas fugirão dos feios e irão pra cima dos bonitões

625

Praxágora

Mas os feiosos vigiarão os bonitões que saem
após o jantar e ficarão de olho neles nos lugares públicos
Não será permitido às mulheres passar a noite com os bonitões e também com os fortões
antes de agradarem os feios e os baixinhos.

Blépiros

Agora é que o Lisícrates, com aquele nariz, vai ter uma vida de garanhão.¹⁴⁵

630

Praxágora

Por Apolo! O propósito é democrático e a zombaria
com os bonitões será muita e também com os ricos
quando um pé de chinelo disser: “Primeiramente você cede, e então, espera
quando eu já tiver chegado ao fim, passo adiante para você desempenhar o segundo papel”.

Blépiros

Como, então, nessas condições, cada um de nós pode viver
e será capaz de reconhecer os próprios filhos ?

635

Praxágora

Por quê? Há necessidade? Elas vão considerar como pai todos
os que são mais velhos entre eles, conforme a idade.

Blépiros

Conseqüentemente, as crianças vão estrangular cada velho pra valer um a um.
graças à ignorância, pois já, nos dias de hoje, que conhecem quem é o pai
o estrangulam.¹⁴⁶ O que acontecerá, eu te pergunto, quando for desconhecido?
Como dizer que, nessas alturas dos acontecimentos, não vão ter uma caganeira?

640

Praxágora

Mas aquele que estiver perto não permitirá. Antes ninguém se preocupava com os pais
dos outros em quem se batia; mas agora quando se ouve bater

¹⁴⁵ Segundo Sousa e Silva (*As Mulheres no Parlamento*, 1988:136), Lisícrates possuía, além de um nariz grotesco, o cabelo tingido de preto que causava uma impressão desagradável.

¹⁴⁶ Outras cenas aristofânicas em que os filhos maltratam os pais: *As Vespas*, vv. 1037-1039, *As Aves*, vv. 757-759, 1347, *As Rãs*, v. 274 e *As Nuvens*, vv. 1321-1451. Sousa e Silva (*As Mulheres no Parlamento*, 1988: 136-137) cita Mac-Dowell e segundo este autor, os pais estariam protegidos por lei em caso de maltratos pelos filhos que perderiam seus direitos civis.

em alguém, é bem possível que o fulano com medo que seja ele próprio o próprio pai que se machuque, lutará com os agressores.

Blépiros

Nada mal essas coisas que você está dizendo, mas se Epicuro se aproximar ou Leucólofo¹⁴⁷ e me chamar de “papai”; ouvir isso, nessas circunstâncias é terrível. 645

Vizinha Por outro lado, bem mais terrível do que isso é uma situação embaraçosa.

Blépiros

De que tipo?

Vizinha Se Aristilo¹⁴⁸ te beijasse, pensando que você é pai dele.

Blépiros Ia se arrepender de levar tanta porrada.

Vizinha A coisa ia feder pro seu lado.¹⁴⁹

Praxágora

Mas esse fulano nasceu primeiro, antes de aparecer o decreto, então, não há motivo para temer; é bem possível que ele te lasque uma beijoca.

Blépiros

Só me faltava essa, agora!

650

Mas, e a terra quem a cultivará?

Praxágora

Os escravos. Quanto a você, você deve se preocupar quando estiver anoitecendo,¹⁵⁰ na hora de ir radiante pra janta.

Blépiros E para a roupa? Qual sua proposta? Isso é um problema que tem de ser discutido.

Praxágora No início, as coisas que pertencem a vocês estarão à disposição, as outras restantes nós teceremos.

Blépiros Mais uma pergunta: e se alguém é condenado a pagar uma multa diante dos magistrados?

655

De que lugar vai tirar dinheiro para pagar a multa?¹⁵¹ Do fundo comum? Isso não é justo.

Praxágora Mas, em primeiro lugar, não vai haver nenhum julgamento?

Blépiros

Essa tua fala aí vai te arruinar.¹⁵²

Vizinha Também sou da mesma opinião.

Praxágora

Por causa de quê, infeliz, haverá?

Blépiros

Por causa de muitas razões, por Apolo! Em primeiro lugar, por causa desta, certamente:

Se alguém que é condenado se recusar a pagar a dívida?

660

Praxágora

Então, onde o credor empresta dinheiro

se todas as coisas pertencem ao fundo comum? É evidente que ele rouba.

Vizinha

Por Deméter, você explicou bem!

Blépiros

Ok, então, como ela me explica isto:

como os que são de briga vão pagar a dívida se cada vez que

¹⁴⁷ Epicuro e Leucólofo são personalidades desconhecidas. Este último é, por sua vez, mencionado em *As Rãs*, v. 1517.

¹⁴⁸ Aristilo também é mencionado em *Pluto*, v. 314. Tratava-se de um sujeito de maus hábitos.

¹⁴⁹ Aristófanes faz, nessa passagem, um jogo de sentidos: o vocábulo *καλαμίνθη* é composto de *μίνθη*, hortelã, palavra muito próxima de *μίνθος*, excremento.

¹⁵⁰ Literalmente: “quando a sombra sobre o relógio solar for de dez pés”. Trata-se de um sistema para estabelecer as horas através de um relógio solar, em forma de disco, cuja sombra projetada determinava a hora. (Cf. Lavedan, 1931:529-530).

¹⁵¹ A receita da *polis* era obtida por rendimentos dos bens públicos, dos impostos indiretos como alfândega, pedágio, vendas, multas e custas judiciárias (cf. Jardé, 1977: 177-178).

¹⁵² A idéia de Praxágora em acabar com os julgamentos e, por conseguinte, com os tribunais, tem lá seus riscos, pois os tribunais eram uma das mais importantes instituições gregas: não somente era uma prática da vida cotidiana dos Atenenses, mas também bastante lucrativa (cf. Mossé, 1985: 72-77; Jardé, 1977: 166-176)

- festejam, abusam? Penso que isso vai te deixar em maus lençóis.
- Praxágora** Com a comida da qual se alimenta. Se alguém ficar sem ela não abusará facilmente. Nessas condições, é punido, novamente, pelo estômago. 665
- Blépiros** Então, não existirá mais nenhum ladrão?
- Praxágora** Como roubará o que pertence a ele?
- Blépiros** em mesmo vão roubar a roupa durante a noite?¹⁵³
- Vizinha** Não, se você dormir em casa.
- Praxágora** E nem se dormir fora de casa, como antes. Porque todos terão do que viver. Se alguém quiser roubar sua roupa, você mesmo lhe dará. Afinal, por que lutar nessa circunstância? 670
- Pois, indo-se ao fundo, uma outra roupa melhor do que aquela você conseguirá.
- Blépiros** E os homens não vão correr riscos?¹⁵⁴
- Praxágora** Por causa do quê, isso acontecerá?
- Blépiros** Que tipo de vida você vai estabelecer?
- Praxágora** Uma vida comum para todos. E, quanto à cidade, declaro fazer uma habitação única, destruindo por dentro cada sem exceção a ponto de passarmos das casas de uns para a dos outros.¹⁵⁵
- Blépiros** E a comida, onde você vai servir? 675
- Praxágora** Nos tribunais e nos pórticos,¹⁵⁶ eu vou transformar todos em restaurantes.
- Blépiros** E a tribuna,¹⁵⁷ para você qual será sua utilidade?
- Praxágora** Colocarei jarras e também potes d'água, e será possível às criancinhas recitar¹⁵⁸ os feitos dos homens corajosos na guerra, e se algum covarde aparecer que a vergonha o empeça de comer.
- Vizinha** Por Apolo, nada mal! 680
- Blépiros** E as urnas de sorteio¹⁵⁹, onde você vai colocar?
- Praxágora** Na ágora, colocarei. Depois, coloco todos ao pé do Harmódio,¹⁶⁰ e os submeterei ao sorteio¹⁶¹ até para saber qual ganhador que, alegrando-se com a tiragem de cada letra, vai jantar. O arauto proclamará aos da letra "beta" se seguir até o pórtico Baseleion para jantar; já os da letra "teta" seguem para o pórtico ao lado, E vão para o pórtico onde se vende farinha os da letra "kapa".¹⁶² 684

¹⁵³ Blépiros refere-se, ironicamente, à cena em que Praxágora pegou dele o manto e outros pertences na calada da noite (cf. vv. 510-512).

¹⁵⁴ O verbo empregado é *κυβεύω* cujo primeiro sentido é *jogar dados*, portanto um jogo de azar. Daí, esse verbo assumir o sentido de *correr riscos*.

¹⁵⁵ Essa proposta de Praxágora é análoga à atitude dos plateus que, ao saberem da invasão dos tebanos, juntaram-se chegando às casas uns dos outros através de fossos cavados ao longo das muralhas para não serem vistos caminhando nas ruas (cf Tucídides, 1986: II 3).

¹⁵⁶ Certamente, a escolha de Praxágora deve-se ao fato de esses lugares assumirem importantes funções públicas.

¹⁵⁷ Trata-se de uma plataforma com uma estátua de Zeus Agoreu. Neste lugar eram realizadas as sessões na assembléia presididas pelos prítanes.

¹⁵⁸ As letras compreendiam uma das três partes da educação ateniense. O aluno aprendia de cor os versos de Homero, de Hesíodo, entre outras poesias de cunho moral e religioso. Sobre a educação ateniense, cf. Marrou, 1969). Outras cenas aristofânicas em que presenciamos a recitação: *As Nuvens*, vv. 1354-1372; *A Paz*, vv. 1265-1304.

¹⁵⁹ As urnas de sorteio eram utilizadas, pelo Conselho (*βουλή*) e pela magistratura, para a escolha de funções públicas. Sobre este assunto cf. Jardé (1977: 166-176) e Mossé (1985: 49-77).

¹⁶⁰ Trata-se da estátua de Harmódio, libertador de Atenas do domínio dos tiranos, colocada na ágora.

¹⁶¹ Praxágora estabelece uma repartição análoga à maneira como os juízes eram escolhidos: sorteio feito com as dez primeiras letras do alfabeto, de alfa a kapa, e cada letra indicava o local de exercício de cada juiz.

¹⁶² Segundo Sousa e Silva (*As Mulheres no Parlamento*, 1988: 139), a letra *beta* indica o *βασιλειος*, Pórtico Real, a letra *teta* se refere ao *θησειος*, pórtico vizinho em que havia um mural cuja decoração representava Teseu, a Democracia e o Povo. Já a letra *kapa* não faz referencia a nenhum lugar. Trata-se de um jogo de palavras com a inicial do verbo *καπτω* (engolir, devorar). Na tradução tentou-se manter o jogo fonético entre a letra *kapa* do sorteio com a inicial do verbo em grego.

Blépiros

“Kaptei”... para comer o quanto quiser?

Praxágora

Por Zeus, mas para que lá, se alimentem.

Blépiros

E para quem a letra não tenha sido sorteada, o fulano vai comer? Ou todos, sem exceção, serão excluídos disso?

Praxágora

Mas isso não vai acontecer com a gente,
pois a todos forneceremos tudo com abundância 690

de modo que cada um (v.692), após ter se embriagado
volte para casa com a mesma coroa e carregando tochas.¹⁶³

As mulheres, nas ruas,
ao encontrarem com os que estão saindo da comilança,
assim vão lhes dizer: “aqui, em nossa casa, 695
aqui mesmo, há uma jovem na flor da idade”;

“e na minha casa, há uma outra”
alguém dirá do alto da casa.

“muito bela e também com uma pele de porcelana.
Antes dela, entretanto, é preciso que você durma comigo”. 700

E seguindo os bonitões
aos jovens, os feiões
assim vão lhes dizer: “ Ei, você aí, para onde está correndo?
Você não fará absolutamente nada indo lá 705
pois, para os de nariz chato e feios

foi decretado trepar, em primeiro lugar,
e vocês, durante todo esse tempo, pegando folhas
de duas espécies de figo
masturbem-se na porta da frente”.

Agora, vamos! Digam-me, isso agrada aos dois?

Blépiros e Vizinha

Agrada, sim! 710

¹⁶³ A presença de coroa, durante as refeições, e as tochas, durante o cortejo, se justifica porque, na origem, as refeições eram um ato religioso (cf. Lavedan, 1931: 302-303, 824, 963). Esta prática se manteve com os convivas coroados e com tochas percorrendo as ruas da polis em alegre cortejo.

Pluto – agon (vv. 486-618)

- Co:** É necessário que vocês digam imediatamente algo de sábio
com que vocês vencerão essa aí,
contradizendo-a nos discursos, sem dar moleza.
- Cr:** Creio que está claro e todos concordam 489
que é justo que os homens honestos sejam felizes
e os maus e ateus sejam submetidos à sorte contrária, naturalmente.
Nós, então, desejando ardentemente isso, e para que se realize,
encontramos, com dificuldade,
um plano belo, nobre e praticável em todos os sentidos.
Pois, se Pluto vir agora mesmo e não vagar como cego
vai se dirigir para a casa dos homens bons e não os abandonará, 495
mas evitará os maus e os ateus. E depois vai transformar
todos em gente de bem e ricos, não é?
E também respeitadores das coisas divinas.
Na verdade, quem poderia descobrir coisa melhor para os homens?
- Bl:** Ninguém. Eu lhe sou testemunha disso. Não faça mais perguntas, não, a essa aí!
- Cr:** Como a vida é para nós, homens. Quem não vai pensar que é loucura e, ainda melhor,
infortúnio? 500
Afinal, muitos homens que são maus enriquecem
à custa de coisas injustamente adquiridas. Enquanto muitos que são bons
se dão mal e freqüentemente passam fome estando em sua companhia.
Não, declaro que se Pluto recuperar a visão vai parar essa aí.
Haveria um caminho pelo qual seguindo forneceria os maiores bens aos homens! 506
- Pe:** Oh, de todos os homens, vocês são os que mais facilmente se deixaram levar pela
falta de bom senso.
Dois velhotes, companheiros da loucura e do delírio.
Se acontecesse isso que vocês querem, digo aos dois que não seria um bom negócio.
Se Pluto vir novamente e se repartisse por igual, 510
Ninguém dentre os homens praticaria nem arte nem sabedoria.

Para vocês dois essas coisas eliminadas,
 quem vai querer trabalhar o bronze, construir navios, costurar, fabricar rodas,
 trabalhar o couro, fazer tijolos, ser tintureiro, ou curtidor,
 ou colher o fruto de Deméter da terra com arados, tendo sulcado o chão duro,
 se for permitido a vocês viverem ociosos, despreocupados de tudo? 515

Cr: Está dizendo bobagens. Porque isso que você acaba de enumerar,
 os escravos vão se encarregar.

Pe: De onde você vai conseguir escravos?

Cr: Compraremos com dinheiro, sem dúvida.

Pe: Pra começar, quem será o vendedor se esse tiver dinheiro?

Cr: Um traficante vindo da Tessália,
 país de inúmeros ladrões de escravos. 520

Pe: Mas antes de mais nada, não haverá nem um único traficante de escravos,
 segundo o raciocínio do qual você fala, sem dúvida. Quem, então, vai querer,
 sendo rico, arriscar a vida para fazer isso?
 Desse modo, você mesmo será forçado a arar, cavar a terra e suportar
 as demais tarefas. Vai levar uma vida bem mais dolorosa do que agora. 525

Cr: Que isso cai sobre tua cabeça!

Pe: E mais, você não poderá dormir nem sobre um leito – já que não vai haver mais –
 nem sobre tapetes – porque quem vai querer tecê-los se tiver dinheiro?
 nem poderá perfumar com perfumes raros sua noiva durante o cortejo
 nem enfeitá-la com mantos tingidos de muitas cores. 530
 Ora, que vantagem vocês têm em serem ricos, se estão privados de tudo isso?
 Graças a mim, ao contrário, é fácil conseguir tudo o que falta a vocês, porque
 como uma patroa, forço o artesão
 através da necessidade a procurar um meio de ganhar a vida.

Cr: Que bem você poderia proporcionar a não ser queimaduras nos banhos,
 e um bando de criancinhas e velhinhas esfomeadas? 536
 E o número de piolhos e mosquitos, pulgas, nem te falo,
 tamanha a quantidade, que nos importunam, zunindo em volta da cabeça,
 e nos despertando, dizendo: “Levanta pra passar fome”.

E além disso, ao invés de se ter um manto, teremos um trapo; ao invés de leito
esteira de junco cheia de percevejos que acordam os que tentam dormir, 541
ao invés de cobertor, um pano podre; ao invés de travesseiro,
uma pedra bem grande sob a cabeça; ao invés de comer pão,
comeremos brotos de malva, ao invés de bolo, folhas murchas de rabanetes,
ao invés de um banco, uma tampa de pote quebrada, ao invés de uma tigela
um flanco de tonel também esse quebrado. Acaso 546
não mostrei a quantidade de “bens” que você causa para todos os homens?

Pe: Você não falou da minha vida, mas fez alusão à vida dos mendigos.

Cr: Então não é verdade que dizemos ser a Pobreza irmã da mendicidade?

Po: Sim, vocês, que também dizem ser Dionísio semelhante a Trasíbulo.¹⁶⁴ 550

Mas a vida de mendigo, da qual você está falando, é viver sem ter nada,
A do pobre é viver poupando e se dedicando ao trabalho
Sem a ele sobrar, nem certamente nada faltar.

Cr: Por Demeter! Que vida feliz você nos descreve: 555
poupar e penar sem ao menos ter recursos para o sepultamento.

Pe: Você está tentando me gozar e me ridicularizar, sem se preocupar em falar sério.

Você não sabe que eu torno os homens melhores do que Pluto
tanto na mente quanto no físico. Com ele, os homens são reumáticos,
barrigudos, de pernas grossas e exageradamente gordos. 560
Comigo, eles são magros, com cintura de vespas, e desagradáveis ao inimigo.

Cr: Vai ver que é pela fome que você lhes obriga a ter cintura de vespa.

Pe: Vou falar agora sobre a discrição e provarei
que a decência mora comigo e a desmedida, com Pluto.

Cr: Quer dizer que discrição é roubar e arrombar muros. 565¹⁶⁵

¹⁶⁴ Dionísio foi tirano de Siracusa, e Trasíbulo foi um ateniense que expulsou os Trinta Tiranos no final de 404 a.C.

¹⁶⁵ Segundo Sommerstein (2001: 86,176), o verso 566 seria uma fala de Blepsídimo: “Sim por Zeus! Se o ladrão deve agir escondido, como dizer que ele não é discreto?”. Mas o texto foi corrompido e o verso está fora da métrica.

- Pe:** Veja os oradores na cidade: enquanto são pobres, são honestos 567
 com o povo e com a cidade, mas uma vez enriquecidos à custa do
 dinheiro público, imediatamente se tornam desonestos
 e conspiram contra a multidão e declaram guerra ao povo. 570
- Cr:** Nisso pelo menos, você não está mentindo, embora sendo completamente difamadora.
 Mas, nem por isso você vai chorar menos. E não se orgulhe disso,
 já que está nos tentando convencer de que é melhor
 a Pobreza do que a Riqueza.
- Pe:** Em todo caso, você não é capaz de me convencer nesse ponto,
 Você só diz asneiras e palavras soltas no ar.¹⁶⁶
- Cr:** Então como todos, sem exceção, fogem de você? 575
- Pe:** É porque os torno melhores. Aliás, pode-se ver nas crianças.
 Fogem dos pais porque eles pensam no melhor para elas.
 Assim, é tarefa difícil distinguir o que é justo.
- Cr:** E Zeus? Você diria que ele não sabe diferenciar o que é melhor?
 Pois ele também possui a Riqueza.
- Bl:** E essa aí, ele manda pra nós! 580
- Pe:** Ora vamos, vocês dois têm é remela na mente, remela do tempo de Cronos.
 Zeus é pobre. Vou provar isso para você.
 Se fosse rico, como é que nos jogos olímpicos,
 onde todos os gregos sempre se reúnem de quatro em quatro anos,
 após proclamar os vencedores, coroa-os 585
 com uma coroa de oliveira? Pelo menos com uma de ouro, se ele fosse rico.
- Cr:** Com isso ele não demonstra que é preso à Riqueza?
 Ele poupa para não gastar, colocando uma ninharia
 na cabeça dos vencedores e guardando a Riqueza para si.
- Pe:** Mais vergonhoso do que a Riqueza, é o que você tenta lhe atribuir. 590
 Se sendo ele é rico, é tão avarento e mesquinho.
- Cr:** Oxalá, Zeus te extermine após ter te coroado com uma coroa de oliveira.
- Pe:** E pensar que vocês ousam negar que todos os bens que vocês têm,
 não vem da Pobreza.
- Cr:** Podemos ir perguntar isso à Hécate,

¹⁶⁶ A expressão refere-se ao verbo πτερουγίζειν “bater as asas”.

se é melhor ser rico ou famigerado. Afinal, ela mesma diz que 595
aqueles que têm posses e são ricos lhe trazem uma refeição conforme a lua,
mas os pobres a roubam antes mesmo que ela seja oferecida.
Então, vai se danar e nem mais um pio.

Nem se você me persuadir, não vou ficar persuadido. 600

Pe: Ó cidade de Argos! Vocês ouviram o que ele está dizendo?

Cr: Invoque o Páuson, seu companheiro de mesa.

Pe: O que é que vai ser de mim, infeliz que sou?

Cr: Vai se danar, bem longe de nós.

Pe: Mas pra onde irei nessa terra? 605

Cr: Que tal o tronco? E vamos acabar com isso.

Pe: Um dia vocês dois ainda vão me chamar de volta.

Cr: Quem sabe um dia você voltará. Mas agora, vai se danar! 610

Pra mim é melhor ser rico,

Mesmo tendo que deixar você dar esses gritos batendo com as mãos na cabeça.

Bl: Quanto a mim, por Zeus, quero ser rico

para viver bem com meus filhinhos

e com minha esposa, e depois de tomar banho, 615

sair limpíssimo do balneário,

e peidar na cara dos artesãos

e na cara da Pobreza.

ÍNDICE
ONOMÁSTICO

- Acarvenses*, 16, 21, 23, 25, 28, 29, 31, 34, 35, 38, 43, 44, 45, 47, 49, 104, 106, 107, 109, 110, 113, 114, 117, 119, 120, 125, 133, 137, 140, 150, 152, 155, 164, 178, 180, 181
- Assembléia de mulheres*, 15, 17, 25, 28, 51, 132, 143, 147, 156, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 173, 177, 179, 180
- Aves*, 15, 16, 24, 25, 28, 38, 51, 79, 132, 136, 137, 138, 140, 142, 146, 148, 150, 158, 160, 166, 169, 176, 179, 180
- Cavaleiros*, 16, 24, 28, 29, 43, 46, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 67, 69, 74, 79, 86, 91, 97, 98, 104, 117, 120, 134, 150, 151, 168, 169, 176, 178, 180
- Lisístrata*, 16, 17, 25, 28, 34, 43, 47, 51, 132, 136, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 162, 172, 176, 178, 180
- Nuvens*, 16, 17, 19, 23, 24, 26, 28, 30, 43, 50, 53, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 90, 91, 95, 104, 122, 165, 168, 171, 176, 177, 178, 179, 180
- Paz*, 15, 17, 21, 22, 25, 28, 31, 35, 38, 51, 106, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 164, 177, 178
- Pluto*, 15, 17, 22, 25, 28, 38, 43, 51, 76, 162, 164, 166, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 179, 180, 181
- Rãs*, 16, 17, 23, 24, 26, 28, 30, 42, 51, 53, 66, 67, 75, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 102, 103, 104, 122, 123, 168, 176, 177, 178, 179, 180
- Tesmoforiantes*, 15, 16, 21, 26, 28, 29, 31, 35, 38, 47, 50, 106, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 143, 156, 178, 179, 180, 181
- Vespas*, 16, 17, 23, 24, 25, 28, 31, 38, 42, 43, 50, 53, 65, 67, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 89, 91, 104, 114, 117, 120, 137, 140, 150, 168, 176, 177, 178, 180