

O soldado fanfarrão. Potencial cômico de um modelo épico

Fátima SILVA
Universidade de Coimbra

Resumen

La figura tradicional del soldado fanfarrón de tanto éxito en el teatro plautino proviene de la tradición literaria griega, tras recorrer un largo trayecto: desde la épica, que define el perfil del soldado ideal a través de la caricatura de Aristófanes, hasta su humanización en la escena menandrina.

Abstract

The traditional character of the presumptuous soldier, so successful in Plautus' theater, comes from the Greek literary tradition, through a long way: from epics which established his ideal profile, through the Aristophanic caricature, until his humanization in Menander's stage.

Palabras clave: Soldado fanfarrón, tradición literaria griega, épica, Aristófanes, Meandro.

O tipo - cômico por excelência - do soldado fanfarrão conheceu em Plauto a sua expansão plena, encarnado em modelos de que os simples nomes, na sonoridade fulgurante e no sentido promissor, traduzem o aparato; assim o Terapontígono Platagidoro do *Gorgulho* ou o Pírgopolinices do *Miles Gloriosus* encarnam a figura no máximo vigor, a que a característica exuberância plautina não poupou enfeites, e representam o extremo a que, na Antiguidade, chegou a personagem. Mas, antes de se implantar na comédia latina, o tipo do soldado fanfarrão conheceu, na literatura grega, um processo de plasmagem longo, com contributos heterogêneos, de que toda a tradição cômica, em última análise, se faz eco.

Foi a épica, na versão sobretudo militar de poemas como a *Iliada*, quem se encarregou de dar os primeiros passos neste sentido. O que avulta da

preocupação homérica é a definição do guerreiro ideal, como a súpula de um conjunto de factores de perfeição, físicos, psíquicos e éticos. Estas características ou qualidades individuais encontram, no mundo da paz ou da guerra, motivação para serem postas à prova. Mas ser *ἀγαθός* para o combatente homérico é cometer proezas no campo de luta, terreno próprio à revelação da sua *ἀρετή*. Numa primeira visão, ainda meramente exterior, impõe-se a beleza, a elegância, a pujança física, a agilidade, que distinguem os melhores. Já os epítetos, no seu convencionalismo, consagram, de uma forma generalizada, estas qualidades de distinção, que podem ser típicas de grupos ou comunidades militares, como distintivas da superioridade de um chefe em particular. Assim, por exemplo, os Aqueus são ‘de longas cabeleiras’ (*κομόωντες Ἀχαιοί*) e Aquiles ‘de pés velozes’ (*ποδώκης Ἀχιλλεύς*).

À superioridade física, o uso das armas traz um contributo de engrandecimento e de aparato; para além da sua função básica de proteger o guerreiro das investidas do inimigo, as armas têm um potencial psicológico de controle sobre o adversário; valorizando a força, o tamanho, a solidez de quem as usa, contêm outros tantos argumentos desencorajadores do inimigo, ou mesmo apotropaicos na simbologia com que aparecem decoradas; sem deixarem de ser, em última análise, um adorno de reconhecido valor estético. De novo os epítetos fornecem, sob este ponto de vista, exemplos expressivos: os Aqueus são ‘de belas cnémides’ (*εὐκνήμιδες Ἀχαιοί*), ou ‘de túnicas de bronze’ (*χαλκοχίτωνες*); Heitor ‘de casco faiscante’ (*κορυθαίολος Ἔκτωρ*).

Mas o aparato das armas ganha uma expressão de maior imponência e plasticidade naqueles inúmeros episódios, de um convencionalismo rígido, que poderíamos referir por ‘o armar do guerreiro’. Na hora de retomar o esforço bélico, os heróis revestem, elemento a elemento, a armadura. São numerosas as peças que a compõem, cada uma colorida por uma adjectivação protocolar e constante. Páris é o primeiro guerreiro a proporcionar-nos no poema esse espectáculo, na iminência do duelo a travar com um adversário privilegiado, o marido de Helena, rei contra rei, troiano contra grego, amante contra marido. Podemos todavia tomar este episódio (3. 328-338) como mero paradigma secundado por muitos outros: o armar de Atena (5. 733 sq.), de Agamémnon (11. 17-46), de Pátroclo (16. 131-144, 19. 369-391). O processo de revestir a armadura, em geral composta das mesmas peças, segue uma ordem também ela convencional. Em primeiro lugar, as cnémides (*κνημίδας*, 330) a proteger as pernas, logo seguidas da couraça (*θώρακα*, 332) a envolver o tronco; depois as armas de ataque e de defesa, a espada (*ξίφος*, 334) e o escudo (*σάκος*, 335);

finalmente, na cabeça, o elmo (κυνέην, 336) com o indispensável penacho (λόφος, 337), antes do dardo que se ajusta à mão (ἔγος, 338). Uma gama infinita de adjectivos se aplica a cada uma destas componentes da armadura, alusiva às suas características: à dimensão - μέγα ‘grande’, δολιχόσκιος ‘comprido’ (355) -, ao aspecto e robustez - στιβαρός ‘forte’ (335), ἄλκιμος ‘firme’ (338), ὄβριμος ‘robusto’ (357), φαεινής ‘brilhante’ (357) -, aos ornamentos - πολυδαίδαλος ‘trabalhado’ (358), ἀργυρόηλος ‘de pregos de prata’ (361), ἵπποδασειής ‘de crinas espessas’ (369). Particular atenção merece em geral a descrição do escudo, cuja superfície, cuidadosamente ornamentada, emite sinais de uma simbologia infundável. Para além do caso mais célebre, o do escudo de Aquiles amplamente descrito no canto XVIII da *Iliada*, são comuns alusões de passagem a alguns motivos com o seu potencial de susto e aniquilamento do adversário. Pelo aproveitamento cómico que dele vem a ser feito, impõe-se uma referência ao motivo mítico da Górgona, ‘monstro assustador, terrível, medonho, signo de Zeus portador da égide’ (5. 741-742), que Atena guerreira igualmente exhibia, ao lado da Derrota, Querela, Vingança e Perseguição (5. 738-740). Na deusa belicosa se inspirou o chefe supremo dos Aqueus, Agamémnon, que, no seu escudo, igualmente deu preferência à cabeça da Górgona, com toda a força ameaçadora concentrada no olhar (βλοσυρῶπις, δεινὸν δερκομένη) e acompanhada de Medo e Temor (11. 32-37).

Revestidos da imponência das armas, os heróis emanam um sopro de determinação e coragem. Com adjectivação rica, o poeta da *Iliada* retrata o grau de empenhamento profundo com que a intimidade de cada homem, naquilo que palavras como θυμός, φρήν ou ψυχή podem implicar, se envolve na refrega; vemo-los de almas altaneiras (ἰφθίμους ψυχάς, e. g., l. 3), de espírito impetuoso (μεγάθυμοι, 2. 541, 706), de mente belicosa (αἰχμητάος, 2. 846, δαίφρων, 2. 875), animados ao cometimento das maiores ousadias. O que se espera do guerreiro ἀγαθός é que tenha sucesso na defesa do grupo que representa; e tal objectivo pressupõe, entre outros princípios, que nunca abandone a luta nem dê costas ao inimigo. Intenções ou palavras nada valem, porque o que importa são os resultados. Só assim lhe será possível obter o prémio supremo: o reconhecimento e a consideração colectiva.

Mas o mesmo poeta que nos oferece a visão da *arete* guerreira é também aquele que não escamoteia o temor pela ameaça inimiga, num cenário assustador de combate, por entre ruídos medonhos, onde o pavor se apodera mesmo dos mais valentes; de facto, nem os ἀγαθοί estão isentos de incorrer, face a contingências diversas, em cobardia ou vergonha. A própria distinção de ‘os mais valentes’ é já

um pressuposto de uma hierarquia de competências e de capacidades, onde a projecção de uns poderá beneficiar do contraste com a menor valia de outros. Assim Páris Alexandre, que vimos revestir o aparato fulgurante das armas, não corresponde, na prova suprema do confronto com o inimigo, à fascinação do aspecto. Ele, sobre quem impende em boa parte a causa da guerra, não aguenta o avanço adversário e foge, opróbrío supremo: ‘Alexandre semelhante aos deuses, vê-o <Heitor> surgir de entre os campiões fora das linhas. O coração toma-se-lhe de medo; refugia-se entre os seus para escapar à morte’ (3. 30-32). Heitor surpreende-lhe a cobardia e não pode deixar de o censurar pela fatuidade da esbelteza que o distingue, a esconder a debilidade da alma; a quanto riso se expõe o que assim abandona o terreno de combate: ‘Como se devem estar a rir os Aqueus de longas cabeleiras, eles que avaliavam este guerreiro como superior ao verem-lhe a beleza física, quando no fundo da alma não tem força nem coragem’ (3. 43-45). A repreensão feita por Heitor, companheiro de armas mas também irmão de Páris, ganha, por esse facto, maior amplitude. A cobardia e o ridículo que provoca a sua atitude não afecta exclusivamente o indivíduo; comunidade e família são-lhe também associadas e atingidas pelo efeito extenso do ‘comportamento vergonhoso’ do troiano. Em consequência, do medo do apaixonado de Helena resulta para Tróia πῆμα ‘sofrimento’, para os Aqueus χάρμα ‘riso’, e para ele próprio e seus familiares ‘vergonha’, expressa no verbo καταφείη.

Este momento de fraqueza de um guerreiro, magnífico de aspecto mas cobarde de coração, que alguém censura e ameaça com a vergonha pública e o riso temível do inimigo (cf. 6. 82), é apenas um exemplo com ecos frequentes ao longo do poema. Do mesmo modo Hera repreende os Argivos, com o objectivo louvável de os incentivar à luta: ‘Haja vergonha, Argivos! Cobardes infames sob uma aparência magnífica!’ (5. 787; cf. idêntico discurso em 8. 228). Como ainda, na qualidade de chefe supremo dos Aqueus, Agamémnon eleva a voz para apelar àquele sentimento de vergonha (αἰδώς)¹, que salva a dignidade do guerreiro, antes de mais, e talvez também lhe possa salvar a vida e a dos companheiros²: ‘Amigos,

1. Sobre o vocabulário que traduz a censura ou o opróbrío pela incapacidade do guerreiro, *vide* A. A. LONG, “Morals and values in Homer”, *JHS* 90 (1970), pp. 129-135.

2. ADKINS (*Merit and responsibility*, University of Chicago Press, reimpr. 1975, p. 55) salienta que, dentro da sociedade homérica, a vida é uma questão de talento e de coragem, por isso mesmo qualidades tão valorizadas. O mérito verdadeiro não reside na posse de valores passivos, mas na capacidade de actuar correctamente.

sejam homens: tenham um coração forte. Envergonhem-se uns perante os outros no decurso dos combates ferozes. Quando os guerreiros têm o sentido da vergonha, entre eles há mais salvos do que perdidos. Pelo contrário se fugirem, não lhes advém glória nem salvação' (5. 529-532)³. Logo αἰδώς é um sentimento de foro íntimo, situado na alma (θυμός), que se liga com responsabilidades que extrapolam o meramente individual; respeitá-lo garante prestígio pessoal e satisfaz obrigações que o herói tem de assumir para com o colectivo.

Com a sua função construtiva e estabilizadora da sorte das armas, estes apelos encontram eco no coração dos valentes, mesmo se por um momento a fraqueza, mero sinal da sua humanidade, os abalou. Mas uma cobardia mais profunda existe em alguns, a merecer, mais do que uma crítica salvadora, uma censura frontal. Na *Iliada*, a cobardia conhece formas diversas de expressão, a que o teatro cómico ou os teorizadores de tipos humanos (como Aristóteles na sua produção ética, ou Teofrasto com os *Characteres*) reconhecem uma veracidade nunca desmentida. Antes de mais, se o herói se identifica pela grandeza do exterior, também o cobarde se denuncia pela evidência de alguns traços físicos; dele faz Idomeneu um retrato convincente (13. 279-283): 'Um cobarde, no que toca à cor da pele, faz-se de todos os tons; o espírito, lá bem no fundo, não o deixa sossegado nem quieto; obriga-o a mudar de posição, a apoiar-se ora num pé ora noutro; o coração bate-lhe com força no peito, quando pensa nas deusas da morte; ouvem-se-lhe estalar os dentes'.

Exemplar é também o discurso do cobarde, rico em bravatas com que procura compensar o aperto da alma; mas a distância evidente entre o vigor das ameaças e a penúria dos resultados provocará, se não risco de morte, pelo menos uma eterna fonte de ridículo. Corresponde a este perfil o comportamento de Menelau perante a superioridade de Heitor (7. 96-119). Aos companheiros distribui acusações de cobardia, prontificando-se a pegar ele próprio em armas sozinho, contra o inimigo. E antes que os outros chefes, seus camaradas de armas, o chamem à razão, já o poeta se antecipa com uma ironia: 'Então Menelau, teria brilhado para ti o último dia de vida, sob os golpes de Heitor - Heitor cem vezes mais forte do que tu! - se, pondo-se de pé, os reis argivos te não tivessem travado'.

É ainda o mais valente dos filhos de Príamo, e o temor que causa ao inimigo, quem exige de Agamémnon um discurso de bom-senso aos seus homens; prudente, o Atrida recorda quanto as fanfarrônicas proferidas à distância, na

3. Cf. 13. 116-122, 15. 561-564.

tranquilidade dos banquetes, são desajustadas perante a crua evidência da superioridade do chefe inimigo: ‘Onde foram parar as vossas fanfarronadas? Éramos os melhores do mundo - dizíamos nós - quando, em Lemnos, vocês se teciam elogios vãos, enquanto comiam carne com fartura (...) e entornavam crateres de vinho cheios até à borda. Cada um de nós se aguentaria sozinho, no combate, com cem ou duzentos troianos. E hoje não estamos à altura nem de um só, da categoria de Heitor, que não tarda vai entregar as nossas naus ao fulgor das chamas’ (8. 229-235).

Parece oportuno encerrar esta breve análise de situações épicas com palavras de Long⁴: ‘Uma das principais funções do discurso moral é persuadir ou dissuadir. Em Homero, especialmente na *Iliada*, encontramos um grande número de situações mais ou menos estereotipadas. Nesta base é claro que não estar à altura do combate é qualquer coisa que merece uma reprovação severa, de modo que a reprovação em si ou o temor de que ela seja feita promovam atitudes decentes’.

Os padrões de Homero encontraram eco, ainda na época arcaica, entre poetas que repetiram os princípios por ele propagandeados de denodo e intrepidez guerreiros. É o caso de Tirteu que, logo no séc. VII a. C., bradava o aplauso daquele que tomba, sem hesitação, no campo de batalha. Com o elogio deste comportamento abre o fr. 6. 7 Diehl de sua autoria: ‘É belo para um homem valente morrer, caindo nas primeiras filas, a combater pela pátria’⁵. Naturalmente o mesmo poeta reprovava o medo e a fuga, sobretudo nos jovens de quem se espera um maior empenho na defesa dos seus: ‘Ó jovens, permaneçei no combate ao lado uns dos outros, não comeceis com a fuga vergonhosa ou com o medo, mas criai no vosso espírito um ânimo excelso e valente, deixai o amor à vida, ao combater com os homens’ (*id.*, vv. 15-18)⁶. E, no que parece ser uma réplica ao quadro de cobardia denunciada por atitudes exteriores, que a *Iliada* retratara em 13. 279-283⁷, Tirteu corrigia: ‘Fique cada um em seu posto, de pernas bem abertas, os pés ambos fincados no solo, mordendo o lábio com os dentes’ (*id.* vv. 31 sq.). O que Idomeneu no passo homérico descrevia como sintomas de cobardia - o mudar de posição ao apoiar-se ora num pé ora noutra, como o estalar dos dentes - são neste caso posturas correctas que denunciam a determinação: a rigidez

4. *Op. cit.*, p. 134.

5. Cito a tradução de M. Helena ROCHA PEREIRA, *Hélade*, Coimbra 1998, p. 104.

6. Conceitos idênticos retornam em Tirteu na definição que faz de *arete* (fr. 9. Diehl).

7. *Vide supra* p. 5.

da atitude, patente na firmeza das pernas e na expressão do rosto.

Este padrão de severidade bélica conheceu desde logo, ainda a época arcaica vivia os seus primórdios, uma réplica caricatural de que Arquíloco é o mais bem conhecido porta-voz. Dos seus iambos vislumbra-se, apesar da escassez dos versos, a denúncia ridicularizada daqueles que eram traços fulcrais no perfil homérico do guerreiro: a temeridade e resistência face ao inimigo, que a tendência cobarde para a fuga neutralizava, como o padrão de uma beleza exterior a patentear a qualidade intrínseca do herói. Assim é bem conhecido o regozijo com que o poeta canta o abandono do escudo num matagal, para salvar a vida (fr. 6 Diehl)⁸. Arma que perdeu toda a simbologia e identidade com o seu portador, para ser simplesmente de boa ou má qualidade; mas que, como todos os simples objectos, se substitui com a compra de um novo que lhe não seja inferior. Com esta outra visão do guerreiro, Arquíloco reduz o herói ao estatuto de um homem comum, que acima de qualquer outro valor coloca o instinto da sobrevivência e que se serve do escudo como de mera ferramenta de trabalho que, se danificada ou perdida, facilmente se substitui pela compra de outra.

O mesmo pragmatismo revela Arquíloco no retrato que faz de um general modelo: a beleza ou imponência que a épica ou Tirteu reclamavam, podem agora corresponder à fealdade ou ao desmazelo antimilitar. Apenas importa que o general seja ágil e cumpra a sua função: 'Não gosto de um general alto, nem de pernas bem abertas, nem orgulhoso com os anéis do seu cabelo, nem barbeado. Para mim, quero um que seja pequeno e de pernas tortas, que mexa os pés com firmeza, e cheio de coragem' (fr. 60 Diehl).

Estavam, a partir do tom contraditório destas vozes arcaicas, abertos dois filões de tradição relativamente ao mundo da guerra: o que retomava a reverência pelo guerreiro superior que se empenha com valentia no campo de batalha, em contraposição com o combatente, incerto de palavras e de gestos na assumpção dos seus deveres de militar. Serão naturalmente a tragédia e a comédia os dois receptadores, na época clássica, de cada um destes retratos em negativo.

Aristófanes, no *agôn* entre poetas trágicos que cria em *Rãs*, é o principal comentador antigo de uma realidade que as peças conservadas igualmente evidenciam: que foi Ésquilo, entre os poetas trágicos, o que melhor colheu e retomou o sopro épico do tema guerreiro. A partir dos padrões antigos dos Cícnos

8. O mesmo tema do abandono do escudo aparece repetido em contextos vários: cf. Alc., fr. 428 L.-P.; Anacr. 51 Diehl; Hor., *Od.* 2. 7. 10.

e dos Mémnonos⁹, o velho trágico recriou figuras de aparato, em estilo grandiloquente, a carácter com a imponência dos seus corcéis de campainhas nos arreios (*Ra.* 961-963); palavras e imagens em perfeito equilíbrio como é apanágio de Ésquilo. Na sua função, muito conscientemente assumida, de educador do público, Ésquilo passou uma mensagem de valentia através de paradigmas inconfundíveis: Formísio e Megéneto, o Manes,

σαλπιγγολογχυπηνάδαι σαρκασμοπιτυοκάμπται

(*Ra.* 966)

‘gente de trombeta, lança e bigodaça, sarcásticos dobradores de pinheiros’. Apesar de todas as dúvidas que subjazem à identificação destas duas figuras¹⁰, alguns aspectos ficam claros do retrato cómico que deles faz Aristófanos. Os dois epítetos quilométricos que lhes são aplicados caricaturam, como é sabido, o estilo majestoso e ‘bovino’ dos compostos esquilianos; mas não deixam de ser também um factor de caricatura daqueles a quem se aplicam; pompa e circunstância transmitem-se em definitivo aos dois ‘discípulos’ do magnificente poeta. Vejamos depois o conteúdo das pomposas palavras: a primeira é, só por si, o retrato completo de um guerreiro façanhudo, que, em plena época clássica, destoa como estranha peça de museu; distingue-o o aspecto tradicionalmente épico, a que a trombeta e a lança trazem o contributo da armadura, e o bigode, a marca da sobrançeria máscula do herói. Mas, através do segundo epíteto, o combatente pomposo descamba no brutamontes incivilizado que, como qualquer fora-de-lei de estrada¹¹, desfibra, sem piedade e à margem de qualquer código de honra, as suas vítimas.

Apesar do ridículo a que os sujeita o adversário no *agôn*, Ésquilo pode orgulhar-se da alma superior dos seus heróis, a que corresponde uma tradicional pujança física. O seu teatro recupera uma galeria de figuras (*Ra.* 1014-1016) valentes (γενναίους), de quatro côvados de altura (τετραπήχεις), cidadãos que não se põem em fuga (μη διαδρασιπολίτας) e com um comportamento moral irrepreensível (μηδ’ άγοραίους, μηδὲ κοβάλους, μηδὲ πανούργους). A aboná-lo estão as armaduras que os revestem como emblema de distinção ou selo de

9. Cicno e Mémnon foram ambos, em Tróia, vítimas da espada destemida de Aquiles (Pi. O. 2. 82, I. 5. 39-41).

10. Vide sobre a matéria K. J. DOVER, *Aristophanes. Frogs*, Oxford, Clarendon Press 1993, p. 313.

11. A alusão refere um lendário Sinis, que, até ser liquidado por Teseu, destroçava os caminhantes por este processo selvagem (cf. Apollod. 3. 16. 2).

garantia; logo os dardos, lanças, os elmos de penacho branco, as cnémides e um coração ... forrado de sete peles de boi (como o escudo impenetrável de Ajax, cf. *Il.* 7. 220) ressuscitam o retrato convencional do herói armado na iminência do combate. É de personagens deste calibre que se enchem as duas tragédias que Ésquilo pode citar como paradigmas do fulgor bélico, o que equivale a dizer, como modelos a seguir pelos verdadeiros cidadãos: *Sete contra Tebas* e *Persas*. Mas a verdade é que a tradição perdeu, no contexto social democratizado, muito do seu peso. Apesar do esforço dos poetas mais conservadores, ainda há quem cometa erros crassos em matérias tão simples como o revestir da armadura. Assim Pântacles, o sujeito mais desajeitado que já se viu: em pleno desfile, ei-lo que enfia o elmo na cabeça e o aperta, antes de lhe aplicar em cima o penacho (*Ra.* 1036-1038). É suspeita dos diversos comentadores que o poeta estivesse a aludir a uma cena pública que cobrira de ridículo uma personagem conhecida; mas a verdade é que dela resulta a ideia de que o aparato bélico tradicional passou à categoria de um simples cerimonial, onde os menos atentos patenteiam uma imperícia grotesca. E é por contraste com este Pântacles, a vergonha do garbo militar, que Aristófanes traz à memória de todos Lâmaco, o general ateniense agora já morto ...e fossilizado como os seus antepassados¹² - os Pátroclos ou os Teucros dos campos troianos -, capaz de encarnar, na cena cômica, as grandezas, vazias agora, dos heróis de antanho (*Ra.* 1039-1042).

Este mesmo Lâmaco tivera já, da parte do poeta cômico, um tratamento desenvolvido em *Acarnenses*, onde reveste o papel de campeão daqueles que defendem a guerra e os interesses individuais que sempre envolve, no campo adverso ao pacifismo saudável e próspero propugnado pelo protagonista, Diceópolis. Estavam delineadas as linhas de força de um *agôn*, onde a matéria em discussão é paz ou guerra e os advogados de serviço Diceópolis, o lavrador, e Lâmaco, o militar, respectivamente. Ao mesmo tempo que trazia à cena um defensor incondicional da guerra, Aristófanes criava o que para nós viria a ser, dentro dos condicionalismos da preservação dos textos, a primeira figura do soldado fanfarrão do teatro europeu.

Revestiu este primeiro exemplar de um tipo cômico de tão largo futuro características próprias do contexto em que surgiu, para além de, na sua

12. DOVER (*op. cit.*, p. 322) recorda que, para além dos heróis do mito, também combatentes contemporâneos que se distinguiram por qualidades ou feitos de excepção poderiam ser venerados. E cita Tucídides (5. 11. 1) que refere um culto ao espartano Brásidas, morto em Anfípolis, que se exprimia em sacrifícios e jogos anuais.

caracterização, confluírem traços de inspiração épica. Não é insignificante insistir na ideia de que este primeiro soldado fanfarrão assente numa personagem real, posta em cena num momento de eventual popularidade¹³, como recomendavam as regras protectoras do vigor e da actualidade essenciais no padrão da comédia antiga. Além disso, factores de ordem mais pessoal aconselhavam a preferência por este militar: antes de mais porque Lâmaco exercia funções na tribo a que pertencia Acarnas (cf. v. 568)¹⁴; depois, porque o próprio nome de Lâmaco, 'grande guerreiro', proporcionava gracejos fáceis com o vocabulário da luta (cf. vv. 269 sq., 1071).

Escolhida a vítima, vejamos como desenha Aristóphanes a sua caricatura cómica. São, antes de mais, os traços exteriores, da fisionomia e da armadura, que dão pasto à hilaridade. E, sem valorizarmos a coincidência que pudesse haver entre os traços referidos e as características identificativas do verdadeiro Lâmaco, o que me parece evidente é a marca épica que serve de inevitável referência para o desenho de um militar. Ou seja, em vez de especular sobre uma possível Górgona como motivo decorativo do escudo do verdadeiro Lâmaco, ou sobre penachos de tamanho desproporcionado a ornarem-lhe o capacete¹⁵, o que julgo patente é a coincidência que o projecta para o cenário dos Agamémnones ou dos

13. Cf. a nota que FORREST ('Aristophanes' *Acharnians*, *Phoenix* 17 (1963), pp. 1-12) dedica à carreira militar de Lâmaco: participante na campanha que Péricles dirigiu contra o Ponto, a julgar pelo testemunho de Plut. *Per.* 20. 1-2; presente nos acontecimentos militares de 425-424 a. C. ou talvez até do ano anterior, o que é fundamental para o momento de *Acarnenses*; signatário da Paz de Nícias e general na campanha contra a Sicília.

14. P. THIERCY (*Aristophane: Fiction et dramaturgie*, Paris 1986, p. 195) aborda a questão da patente militar que, ao tempo de *Acarnenses*, seria a de Lâmaco. O v. 593 desta comédia - ταυτὶ λέγεις σὺ τὸν στρατηγὸν πτωχὸς ὦν - foi lido como abonatório de que a personagem em causa fosse já 'general'. O que contradiz o facto de, quando confrontado nos vv. 1073-1079 com as ordens que lhe são transmitidas da parte dos generais, Lâmaco reagir como um subordinado. A solução encontra-a Thiery no sentido genérico que teria στρατηγός na primeira destas ocorrências, que oporia o mendigo ao 'militar' *lato sensu*, e não propriamente ao general. Desta correcção, o comentador pode mesmo inferir uma maior comicidade, pela desmesura que existe entre a modéstia hierárquica de Lâmaco e a sua arrogância.

15. Alguns comentadores, como MacDOWELL (*Aristophanes and Athens*, Oxford 1995, pp. 70-71), tendem a procurar, na realidade da figura de Lâmaco e do seu aspecto, explicação para esta caricatura.

Heitores.

A preparar-lhe a entrada, o coro chama:

Ἴὼ Λάμαχ', ὧ βλέπων ἀστραπάς,
βοήθησον, ὧ γοργολόφα, φανεῖς.

(vv. 566-567)

‘Ei Lâmaco de olhos faiscantes! Socorro! Ó herói do penacho da Górgona!

Aparece!’

O mesmo é dizer que dois pormenores do aspecto belicoso do guerreiro são valorizados: o brilho determinado do olhar e a dimensão fantasmagórica do penacho. Mal tais palavras eram ditas e já um Lâmaco ridículo, com os lábios transbordantes de guerra (vv. 572 sq.), saltava a terreiro, de Górgona em punho como seu símbolo predilecto. A qualquer espectador, em geral bom conhecedor de Homero, logo afloraria à lembrança o escudo de Atena, a deusa guerreira, ou o do chefe supremo dos Aqueus, como a *Iliada* os havia representado¹⁶. Aristófanes parece desajustar voluntariamente a referência, comum para os escudos mas neste caso transplantada para o penacho, pelo epíteto gorgol—fa, uma criação do seu punho. Uma exclamação surpreendida de Diceópolis põe ponto final à indispensável apresentação:

Ἵὼ Λάμαχ' ἦρωες τῶν λόφων καὶ τῶν λόχων.

(v. 575)

‘O Lâmaco, herói dos penachões e dos batalhões’.

Esta assonância feliz, retoma-a Aristófanes adiante (v. 1074), rendido ao seu efeito linguístico. Estão assim definidos o primeiro campo de batalha e a investida inicial: entre o façanhudo Lâmaco e o mendigo improvisado que é Diceópolis, dotado de todas as armas verbais que bebera em Eurípidés, e apoiado num pequeno grupo de carvoeiros, que por setas usam as pedras do solo e por escudo o cesto do carvão.

Antes que a luta - verbal, naturalmente - se desencadeie, avalia-se o efeito que o exterior do guerreiro provoca no adversário; instala-se o susto que a robustez das armas ou a simbologia dos motivos que as decoram suscitam¹⁷. Diceópolis não é imune ao espanto atemorizado que o inimigo lhe provoca, não tanto pela sobranceira majestosa, quanto pelo ridículo:

ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ τῶν ὄπλων εἰλιγγιῶ.

16. *Vide supra*, p. 3.

17. *Vide supra*, p. 3.

Ἄλλ', ἀντιβολῶ σ', ἀπένεγκέ μου τὴν μορμόνα.
(vv. 581-582)

‘Com o medo das armas, até sinto tonturas! Por favor, tira-me daqui este espantalho!’

Temor que tem, na cena, uma repercussão concreta. Que o guerreiro dispa as armas para tranquilizar quem o olha encontra, na *Iliada*, uma réplica inevitável num episódio entre todos famoso: aquele em que Heitor, para acalmar os gritos do pequeno Astíanax ao colo da mãe, tira, com uma condescendência terna e paternal, o elmo empenachado para que a criança o reconheça (6. 469-470). Da mesma forma que o asco que em Diceópolis causam os guerreiros que, do combate, tiram proventos pessoais, ao mesmo tempo que semeiam, para cidadãos indefesos, ruína e destruição, se exprime de forma literal, por vómitos que se projectam contra penachos e escudos (vv. 585-587).

Uma breve troca de ameaças verbais (v. 590) não deixa esquecer também aquela que é, por tradição, ferramenta indispensável a um *alazón*, a bravata, que não tem, na prática, qualquer efeito; como de resto Diceópolis não perde a oportunidade de assinalar:

Μηδαμῶς, ὦ Λάμαχε,
οὐ γὰρ κατ' ἰσχύν ἐστίν. Εἰ δ' ἰσχυρὸς εἶ,
τί μ' οὐκ ἀπεψώλησας; Εὖοπλος γὰρ εἶ.
(vv. 590-592)

‘Deixa-te disso, ó Lâmaco! Com valentias para cima de mim, não. Se és valentão, porque me não castraste? Estás armado que chegue para isso.’

Ao que são traços convencionais em toda a tradição do retrato do militar, Aristóфанes junta factores de identidade própria do combatente nova vaga, ou seja, dos seus contemporâneos, os Lâmacos da Atenas do séc. V a. C. Do Lâmaco concreto, a imagem estende-se a um modelo de que ele é apenas um exemplar. Da conversa que se trava com Diceópolis, projecta-se a ideia de que a crise a que a cidade, assolada por invasões inimigas, assiste não dispensa a participação de ninguém. Para além dos que são, por missão, os seus braços armados, Atenas vê também mobilizarem-se todos os que por ela têm um verdadeiro afecto, ‘os cidadãos honestos’ (πολιῖται χρηστοί, v. 595), como Diceópolis. Mais ainda, a causa por que lutam distingue-os e denuncia a corrida aos privilégios que se tornou a primeira motivação dos militares: ao modesto cidadão que defende o que é seu - Diceópolis ou os Acarnenses - deixam a dureza do combate real, enquanto os combatentes de profissão, aristocratas de cepa, filhos de gente bem, por milagre de incompreensíveis votações democráticas (v. 598) se perdem em missões

negociais, em fronteiras onde não há guerra, mas onde reside a promessa de chorudos vencimentos ou alcavalas a receber. Com uma simetria de palavras expressiva, Diceópolis põe a nu esta verdade perante a pompa de Lâmaco:

Ἄλλ', ἐξ ὅτουπερ ὁ πόλεμος, στρατωνίδης.
Σὺ δ' ἐξ ὅτουπερ ὁ πόλεμος, μισθαρχίδης.
(vv. 596-597)

'Eu, desde que a guerra começou, que me tornei um filho das armas; tu, desde que a guerra começou, que te tornaste um pimpão das massas'.

Um primeiro fosso de gerações se assinala: pertence ao passado uma geração que viveu, na guerra, momentos de glória e de perigo; esses eram os que traziam na massa do sangue o combate, com claros objectivos patrióticos; no lado oposto está agora uma geração mais nova, que dos combates escapa quanto pode e que das hostilidades só colhe o interesse dos cargos e da diplomacia, promissores de vantagens e regalias. Por outro lado, nestes anos em que a democracia campeia, alguma inversão de papéis parece ter-se verificado: já não é a cidade ou a sociedade que espera do militar o benefício de uma intervenção corajosa ou salvadora; bem pelo contrário, é o cidadão quem aufere ou extorque da cidade quantias chorudas, a pretexto de fantásticas, infundáveis e inúteis campanhas (vv. 601-606). Muita juventude e falta de determinação é o que define desde logo o modelo agora comum: νεανίας ... διαδεδρακότας, a quem apenas a força do vencimento demove, μισθοφοροῦντας. Com um vocabulário aparatoso, a antecipar idênticos golpes de génio plautinos, Aristófanes nomeia a nova raça: Τεισαμενοφαινίππους πανουργιπαρχίδας, Γερητοθεοδώρους Διομειαλαζόνας, longos nomes que envolvem os aldrabões de língua pronta e mão hesitante, que poluem, da vigarice generalizada, o mundo digno dos batalhões. Logo o enunciado das campanhas, na alternância de topónimos reais e fictícios, não deixa dúvidas sobre os excessos da fantasia - de imaginação e de linguagem - com que a inutilidade e ambição do militar se encobrem; particularmente sugestivo é o v. 606, que fecha esta denúncia decidida do herói dos *Acarnenses* :

τοὺς δ' ἐν Καμαρίνῃ κὰν Γέλα κὰν Καταγέλα.

'Uns em Camarina, em Gela, ou em ... É de rir com ela!'

Sobre Lâmaco, que sai com palavras de ameaça contra o inimigo espartano que promete arrasarp por todos os meios (vv. 620-622), o poeta desfecha, no final da peça, um golpe de misericórdia, com 'uma morte cómica' naturalmente. Um primeiro sinal desse desfecho surge nas cenas iâmbicas, em que Diceópolis, no mercado bem abastecido, reparte pouco, ou recusa bastante, dos

produtos raros de que dispõe em quantidade. É então que, entre os potenciais compradores, se apresenta um mensageiro de Lâmaco (vv. 959-968) com ordem de adquirir, para a celebração da festa dos Cângios, algumas iguarias. Antes de recusar, Diceópolis deseja certificar-se da identidade de Lâmaco, que então surge, na descrição de um criado, com o mesmo aparato bélico que tínhamos já apreciado ao vivo¹⁸. À pergunta ‘que Lâmaco é então esse que te mandou comprar a enguia?’, o criado responde com eloquência bélica:

‘Ο δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὃς τὴν Γοργόνα
πάλλει κραδαίνων τρεῖς κατασκίους λόφους.
(vv. 964-965)

‘O terrível, o invencível, que ao sacudir a Górgona agita, sobre a cabeça, os seus três penachos sombrios’.

Mas uma primeira derrota lhe estava reservada, a pressagiar o desabamento final. Lâmaco não terá, para celebrar a festa, nem tordos nem uma mísera enguia, porque lhas recusa este seu inimigo social, Diceópolis, o lavrador e cidadão justo.

O prenúncio de uma oposição que esta recusa contém encerra a fórmula a que obedece a cena final, expressiva na sua simetria absoluta: um arauto vem chamar Lâmaco para uma mobilização urgente, face à ameaça de uma invasão beócia. É bem o soldado fanfarrão aquele que é chamado a avançar para as fileiras fustigadas pela neve, ‘com os seus penachões e batalhões’ (v. 1074), e que lança brados de dor por perder uma boa festança. Logo chega outro mensageiro, desta vez a mobilizar Diceópolis, ‘com o seu cesto e taça’, para as celebrações dos Cângios. É oportuna a observação que sobre a cena iminente faz R. Harriott¹⁹: ‘Do ponto de vista técnico, a cena contém dois tipos de paródia, uma da épica, a outra da tragédia: a paródia épica afecta o conteúdo, a trágica dita a forma’²⁰.

18. Subjacente a esta cena está uma estratégia que produz, no teatro de Aristófanes, momentos fulgurantes: aquela em que alguém se vai confrontar com uma personagem popular, que conhece apenas de fama e cujos traços identificativos pretende determinar; antes da visão final da vedeta em causa, será primeiro um escravo que, pela descrição ou imitação do senhor, antecipa o grande quadro; assim se processa, em termos gerais, a abordagem que Diceópolis faz a Eurípides, nesta mesma peça, e com maior requinte ainda a que Eurípides e o Parente fazem a Ágaton, em *Tesmofórias*.

19. ‘*Acharnians* 1095-1142: words and actions’, *BICS* 26 (1979), p. 95.

20. A propósito das influências trágicas directas sobre este episódio final de *Acarñenses*, vide R. C. KETTERER, ‘Lamachus and Xerxes in the Exodos of *Acharnians*’, *GRBS* 32

O primeiro recontro entre os dois agonistas é o dos preparativos, que se exprime no reunir do farnel e das armas; esta cena do aprovisionamento faz, dos preparativos meramente bélicos a que o texto épico nos habituou, destinados a valorizar a superioridade do guerreiro, um momento comezinho e realista da experiência de qualquer soldado contemporâneo; no alforge de um, a magreza de uma cebola e de uma pitada de sal; no cesto do outro, a abundância gostosa de tudo quanto é uma refeição suculenta. Armas e penachos o que podem contra uma boa posta de carne ou um prato de guisado? Mas sob a exuberância desta refrega, entre a alegria e a abundância, que são apanágio da paz, e os lamentos e magrezas, que o são da guerra - num contexto de marca puramente cómica, sob forma de uma trama esticomítica a denunciar a paródia do estilo trágico -, não está menos visível uma caricatura do tradicional armar do guerreiro homérico. Um pouco como o Pântacles de *Rãs*²¹, que não conhecia já a etiqueta instituída para este cerimonial, também Lâmaco dá prioridade ao penacho, o enfeite, como se o fantoche que agora se começa a desenhar não tivesse de facto, por objectivo, uma campanha autêntica. Não será, de resto, esta mesma a ideia do estranho pedido que Lâmaco formula de seguida sobre o estojo contendo os seus três penachos? Estojo para quê, numa campanha a sério? Segue-se-lhes a lança, que se desembainha com a dificuldade própria de um objecto há muito guardado (δόρυ, v. 1118) e logo o suporte do escudo (v. 1122), como se o peso majestoso do tradicional ἄσπις fosse agora insustentável para um franganote de um guerreiro. No círculo do escudo ornado de uma Górgona (v. 1124), derrama-se uma gota de azeite, para que o brilho refulja como o de um espelho. Por fim, a couraça (θωρήξομαι, v. 1134) depois de todos os outros acessórios. O cerimonial é a sombra de uma austera e antiga cena épica, mas o novo guerreiro enverga as suas armas como algo ferrugento que se foi buscar ao fundo do baú a um canto da casa, e que, por falta de uso, se não sabe mais como desempacotar correctamente.

Uns poucos versos do coro separam a partida de ambos os contendores do seu regresso. Com um efeito verdadeiramente impressionante, mal o vira sair já o público ouve novo mensageiro a anunciar o regresso de Lâmaco, agora na pele do herói ferido. Também Homero regista o sofrimento dos combatentes atingidos em plena luta, de que alguns exemplos, significativos para a aventura do Lâmaco cómico, podem ser invocados. Lembremos, assim, o ataque vigoroso de Antíloco contra um inimigo (*Il.* 5. 580-586): ‘Antíloco (...), com uma pedra, atinge-o em

(1991), pp. 51-60.

21. *Vide supra*, p. 9.

pleno cotovelo. Das mãos saltam-lhe as rédeas brilhantes de marfim, para o chão, na poeira. Antíloco salta, então, de espada em riste, e atinge-o numa têmpora. Ele precipita-se, num estertor de morte, do carro trabalhado, no pó, de cabeça para a frente²². Cena famosa do retirar do guerreiro ferido do campo de batalha é aquela que tem por centro Eurípilo (*Il.* 11. 809-813), com manifestos pontos de contacto com o quadro cómico que Aristófanes recria do Lâmaco ferido. Atingido por uma flecha numa perna, o guerreiro afasta-se, coxeando; o suor encharca-lhe testa e ombros, o sangue jorra-lhe abundante da ferida, mas nem por isso o ânimo se lhe quebra. É a Pátroclo que o herói recorre para o ajudar na retirada e para lhe aplicar na chaga o tratamento necessário (*Il.* 11. 829-832): 'Extrai-me da coxa a seta, lava-me com água morna o sangue negro que dela jorra. Aplica-lhe depois remédios tranquilizantes, aqueles bons remédios que Aquiles, ao que se diz, te ensinou a usar, e que ele mesmo aprendeu com Quíron, o Centauro entre todos honesto'²³.

Mais uma vez ecos homéricos parecem inegáveis no anúncio cómico do regresso do herói ferido. Antes de lhe ouvirmos os lamentos, é do mensageiro que vêm os apelos aos preparativos da urgência médica (vv. 1175-1177): água, ligaduras, pomada, compressas. Tal como o velho Eurípilo, Lâmaco regressa coxo e a lamentar uma morte próxima às mãos do inimigo (*Ach.* 1192). Apenas os seus gemidos garantem a hilaridade geral, porque desmentidos pela narrativa anterior do mensageiro (vv. 1178-1188); antes que os adversários sequer o pudessem defrontar, já o nosso herói torcia o pé, simplesmente ao saltar uma vala no campo e ao esbarrar numa estaca. Uma pedra veio dar um contributo ao seu sofrimento, não porque lha tivesse arremessado um inimigo, mas porque, na queda, foi ele próprio ao encontro dela, partindo a cabeça. Por fim, ao ver quebrada a pluma de valentão, de encontro às pedras duras do chão árido da Ática, o nosso guerreiro desatou em lamentos dignos de qualquer herói de tragédia. Logo, só o sofrimento compete com o dos heróis de antanho; quanto às causas que o justificam, não passam de meras ocorrências na vida de um idiota que nem mesmo ao campo de batalha chega a ir. Trágico é também o tom plangente que acompanha a entrada final da vítima do destino em cena; amparado em dois soldados, Lâmaco aparece a alardear a infelicidade que o persegue; mas, porque estamos no desfecho

22. Cair de cabeça para a frente é símbolo de uma situação de grande risco, que conduz ao aniquilamento do guerreiro (cf. *Il.* 6. 307).

23. Cf. *Il.* 16. 23-29, em que se faz um balanço dos feridos em combate e se regista a azáfama dos médicos em torno deles.

exuberante de uma comédia, o cortejo trágico alinha ao lado do cómico, onde Diceópolis, amparado também ele por duas cortesãs, regressa eufórico da festa. E se, na hora da partida, foi o tema 'comida' que marcou o contraste vistoso entre o ambiente de paz e o de guerra, na hora do regresso é o prazer sexual a marcar a diferença; ambos muito a carácter com a natureza de uma boa comédia.

A temática que vive da oposição entre guerra e paz regressa na peça de 421, que, em sintonia com a trégua subscrita por Nícias, é um hino à mesma paz de que recebe o título. A duras penas retirada do antro onde se encontrava prisioneira, nas alturas do Olimpo, a deusa reaparece em plena luz para regozijo daqueles que se empenharam no seu resgate. E esses são sobretudo a gente de bem e os lavradores que, na hora de voltarem aos campos e ao gozo da tranquilidade que só a paz concede, dirigem à deusa uma saudação de ecos bem conhecidos (v. 561): 'A deusa que nos libertou de penachos e de Górgonas'. Embora em contexto diferente, a mesma oposição que separara Diceópolis, o lavrador, de Lâmaco, o guerreiro, regressa numa simbologia comum. A animosidade, que decidiu este coro pan-helénico a lutar pela paz, regressa na sua boca com frequência. Em versos que se enquadram na segunda parábase (1172-1190), o Corifeu ataca com desassombro os taxiarcos²⁴, que são bem, tal como Lâmaco, modelos vivos de um soldado fanfarrão. Os tópicos ilustrativos deste colectivo - os taxiarcos - são-nos familiares e convencionais; a primeira nota refere-se ao exibicionismo do traje, a simular as glórias dos guerreiros de outrora, mas sobretudo a denunciar evidentes privilégios de classe: o elmo de três penachos e o manto de uma púrpura gritante, que o próprio diz ser de Sardes (vv. 1172-1174). Mas o fulgor da imagem não é a projecção visual da pujança do guerreiro; bem pelo contrário, funciona de máscara que encobre uma fatal cobardia que, ao primeiro sinal de perigo, transforma até o rubro da púrpura na palidez ... do susto (vv. 1175 sq.)²⁵. Como um fantoche aparatoso - um emblemático cavalo-galo dourado à maneira esquiliana (cf. fr. 134M de *Mirmidões* de Ésquilo e Ar. *Ra.* 932-934)²⁶ - o herói põe-se em

24. Os taxiarcos eram oficiais de alta patente, em número de dez, cada um ao comando do corpo de infantaria da respectiva tribo. Decerto como profissionais de guerra tornaram-se vítimas dilectas nas mãos dos comediógrafos. Éupolis deu a uma das suas criações o título de *Taxiarcos* (frs. 268-285), em ano próximo de 428-427.

25. Parece ser essa a conotação a extrair da menção do 'tom pálido de Cízico', cujos habitantes, colonos de Mileto na região da Propôntide, eram conhecidos pela cobardia.

26. Em *Aves* (vv. 798-800), Aristófanes aplica a mesma imagem do cavalo-galo a um tal Deítrefes que, de fabricante de garrafões, se guindou a uma brilhante carreira militar.

fuga, 'agitando os penachos e o manto rubro na velocidade da corrida, que nem um exuberante galináceo. Os desmandos que a ordem democrática consentiu - de que já Diceópolis e os carvoeiros se declaravam vítimas - regressa agora em tom genérico. Quem tem amigos influentes, a gente da cidade, sabe como viciar as listas da mobilização militar, sendo a população do campo a vítima indefesa das arbitrariedades do sistema (vv. 1179-1186).

Um código conhecido remata o canto do coro com a denúncia da fanfarronice e cobardia que grassa: o tema do abandono do escudo, que Arquíloco estabelecera como feliz e inesquecível paradigma do medo²⁷, patenteia-se no epíteto agora usado por Aristófanes, ῥιφάσπιδες (v. 1186). Associa-se-lhe a denúncia da injustiça, que resulta do golpismo daqueles que, valentes no conforto da casa, na hora do combate têm a habilidade de transferir para outros riscos e sofrimentos (vv. 1188-1190): 'Já são sem conta as partidas que os tipos me pregaram, em casa leões, na guerra raposões'²⁸. Logo o protesto de um fabricante de armas, que perdeu todo o sentido no mundo em paz que agora reina, permite a Trigeu desmoronar os símbolos da guerra entretanto arredada. Num diálogo bem à altura do que ressoou entre Diceópolis e Lâmaco, na partida, em sentidos opostos, para a festa e para o combate, para o que ambos se revestem das alfaias de banquete e de peleja, Trigeu despede, por sua vez, os fornecedores de armas, procurando reduzir a meros utensílios do quotidiano artigos de combate: um par de penachos (v. 1214) talvez tenha alguma utilidade para espansar uma mesa, uma couraça (v. 1224) poderá servir de bacio, uma trombeta (v. 1240) será útil como balança ou para o jogo do cótabo, um elmo (v. 1256 sq.) como cântaro, uma lança (v. 1261) como estaca.

A comédia termina em banquete festivo, que os filhos dos convidados deverão alegrar com os seus cantos. Num ensaio em que testam, cá fora, a sua intervenção, Aristófanes colhe o momento para confrontar de novo a paz e a guerra, no que é também uma paródia poética. A primeira proposta de canto advém do filho de Lâmaco e é, como facilmente se pode suspeitar, um sonoro canto de combate, à maneira épica mais tradicional. Temas e formas ascendem sem desvio à tradição homérica: em destaque o motivo das falanges de homens armados (v. 1270), no que o escoliasta reconhece o início dos *Epígonos* de

27. *Vide supra*, p. 7.

28. Dentro do mesmo plano metafórico a que se refere o cavalo-galo, aos taxiarcos é agora aplicada a imagem animal do leão e da raposa, símbolos eternos da força e da astúcia, respectivamente.

Antímaco²⁹. E logo se retrata a refrega do combate (vv. 1273-1276), o avanço dos guerreiros e o choque de couraças e escudos bombeados (cf. e. g., *Il.* 3. 15, 13. 604, 16. 462). Voltam os ruídos de guerra, de dor e de vitória (v. 1276; cf. *Il.* 4. 450, 8. 64), a hora de repouso entre combates, em que os homens recuperam forças e libertam os cavalos dos jugos, sem que o suor e a fadiga que os animais espelham permita que se esqueçam os perigos e as penas iminentes (vv. 1282 sq.; esta é uma citação do *Certamen Homeri et Hesiodi*, vv. 107 sq. Allen); e logo, terminado o repasto, o retomar das hostilidades, que mais uma vez Aristófanes imita a partir de Homero: ‘Quando acabaram, carregaram baterias’³⁰ (v. 1286; cf. *Il.* 8. 53-54), ‘irromperam das torres e um clamor inextinguível se fez ouvir’ (v. 1287; cf. *Il.* 16. 267).

O apelo à guerra, que agora ressoa como diversão nos banquetes embora não tenha perdido um certo amargor que lhe é inevitável (sobretudo após um período de conflito longo que uma trégua frágil mal interrompera), merece de Trigeu as mais vivas censuras. Para lhe neutralizar o efeito, o nosso herói procura um antídoto social, o filho de Cleónimo³¹, o cobardola, como também um antídoto poético pela voz do velho Arquíloco. É com o tema do escudo perdido que, numa polémica antiga entre Homero e Arquíloco, este outro jovem relembra a cobardia dos que lançam fora o escudo, para mais facilmente salvarem a pele: ‘Do meu escudo, um Saio se orgulha agora, essa arma irrepreensível que abandonei, contra vontade, junto a um silvado, (...) mas consegui salvar a pele’ (vv. 1298 sq.; cf. Archil. fr. 6 Diehl).

Já no séc. IV a. C., a figura do soldado fanfarrão mantinha toda a sua vitalidade, quer no teatro, quer ainda entre os pensadores que, ao teorizarem sobre categorias humanas e modelos de comportamento, lhe procuravam definir o retrato psicológico. Pela índole que lhes é própria, merecem uma referência distinta os *Caracteres* de Teofrasto, que, retomando uma galeria de tipos em boa parte catalogados e analisados por Aristóteles na sua obra ética, os retratam, dentro de uma estratégia de feição dramática, através de um conjunto de situações do quotidiano. Os quadros propostos pertencem ao dia-a-dia da cidade, público ou

29. Se é duvidosa a existência deste poeta, não o será menos a autoria do poema, naturalmente.

30. ‘Couraçaram-se’, a tradução literal da palavra do texto, tem um sentido ambíguo, se aplicado às armas ou se ‘aos copos’ (cf. *Ach.* 1134 sq.).

31. Sobre a cobardia de Cleónimo, frequentemente assinalada pela comédia, vide, e. g., *Eq.* 1372, *Nu.* 353, *V.* 19-23. 822-823, *Av.* 1473-1481; cf. ainda Êupolis, fr. 352.

privado, e evidenciam o ridículo ou inconveniente de um comportamento, em termos de etiqueta, que não tanto de alcance moral. A relação possível entre os *Caracteres* e certas personagens da comédia aristofânica é evidente. No caso que particularmente nos interessa, é óbvia a relação de proximidade que se pode estabelecer entre o Lâmaco de *Acarnenses* e o cobarde (XXV) ou o parlapatão (VII) como os concebe Teofrasto. Estamos, porém, muito longe do herói cómico de Aristófanes, não apenas do herói-tipo, como da personalidade real, de que Lâmaco é exemplo. Em primeiro lugar, porque os *Caracteres* se referem a um mundo humano, genérico, onde não se faz crítica directa ou nominal; depois porque nenhum dos tipos de Teofrasto mereceria a designação de herói. Do herói cómico espera-se força, determinação e ousadia na proposta por que é responsável, e capacidade para a levar de vencida face a todas as oposições. Ora os tipos de Teofrasto são totalmente passivos e conformados segundo padrões correntes. Actuam de acordo com comportamentos comezinhos ou rotineiros, alheios ao poder criativo da fantasia, e podem usar-se como verdadeiros objectos de análise psicológica. E é exactamente no plano psicológico, no que se refere a reacções espontâneas perante determinados estímulos, que a personagem do militar, cobarde mas fanfarrão, progride entre os dois autores numa linha de continuidade. É no retrato do cobarde (XXV) que maior número de traços convencionais do guerreiro fanfarrão se podem recolher. Vemo-lo simular actividade na iminência de um ataque inimigo, mas retardar, como quem procura uma espada perdida, a participação no combate. Alguma ironia implícita avulta desta estratégia cobarde 'da espada perdida'. Em vez do tradicional escudo, que o anti-herói de Arquíloco lançava fora na fuga perante o inimigo, o cobarde modelo perde a espada ainda mesmo antes de se expor ao perigo e assim se resguarda, cada vez mais longe do terreno das valentias. Das feridas do combate participa só como enfermeiro, solidário com a dor alheia onde encontra outro pretexto para se não expor. Só de palavras, o cobarde preserva uns vagos restos de valentia (XXV. 6): 'Coberto do sangue dos ferimentos alheios, vai ao encontro dos que regressam do combate, para lhes contar, como se tivesse corrido um grande risco: "Salvei um amigo!" '.

Muito mais estreita é a relação entre os *Caracteres* e a Comédia Nova, em particular Menandro, discípulo distinto do próprio Teofrasto, porque também o novo padrão de cena define, a partir de um conjunto de traços convencional, uma galeria de tipos humanos constantes. Muitos títulos de comédia, que repetem os dos próprios retratos do filósofo, atestam esta correspondência. Para além do interesse vivo que a escola peripatética, a par da comédia sua contemporânea, manifesta pelos caracteres humanos, paralelo é também o processo impressionista

que ambas utilizam, que se desenvolve como um conjunto harmónico de pinceladas dissonantes e dispersas.

Do espólio conservado de Menandro, com as limitações que a perda da maior parte das suas produções coloca, patenteia-se, no entanto, a dimensão ampla com que a figura do soldado se impõe nesta última fase da comédia grega. De uma certa escassez da personagem em Aristófanes, passamos para uma ocorrência a que não falta vulgaridade e extensão. Sirva-nos de paradigma o caso da *Perikeiromene*, 'A mulher do cabelo rapado', onde o militar aparece como protagonista, à cabeça da lista de personagens da peça, catalizando em sua volta um círculo de outras figuras vitais, como a amada Glicera, o escravo Sósia e a criada Dóris. Com menos evidência devido ao mau estado do texto, mas um outro soldado figura também à frente da lista de personagens do *Misoumenos*, 'O detestado', com o seu escravo Geta, como é ainda pólo da acção do *Siciónio*, cercado de uma mulher amada, de um pai, de uma mãe e de dois servos, e interveniente, talvez secundário, em *Aspis*, 'O escudo'.

Não nos desilude totalmente Menandro no registo que faz deste tipo tradicional, conformado em volta de um conjunto de traços já estratificado. De um soldado cómico espera-se fanfarronice de gestos e de palavras, apoiada no espalhafato do traje, das bravatas e das ameaças, em contraste com uma cobardia irrecuperável. Sondar, a partir das marcas mais evidentes, as recriações que dele faz o grande autor da *Néa* significa desde logo colher uma galeria de nomes falantes, muito conformes com a expectativa legítima do espectador ou do estudioso, que identificam o modelo comum; qualquer investida contra o indivíduo real e facilmente identificável - dentro do padrão antigo - está arredada; assim o impõem as regras da *Néa*. Mas de um Pólemon ('Combatente'), de um Trasónides ('Corajoso de cepa'), de um Estratófanes ('O Luminar do Exército'), ou de um Cleóstrato ('A Glória do Exército') tudo se pode esperar dentro de um código já conhecido³². Aos nomes, Menandro acrescenta alguns traços habituais, não sem que, como muito bem salienta Zagagi³³, um conjunto de elementos individualizantes retirem a cada personagem o carácter demasiado fixo de um tipo dramático, para lhe insuflar um sopro de vida. Neste jogo entre convenção e criação se estabelece em boa parte o sucesso da personalidade dramática de

32. Plauto e Terêncio retomam a personagem e, com ela, algumas sugestões dos nomes gregos e menandrinos em particular: Cleómaco (*Báquides*), Estratófanes (*Truculento*) de Plauto, e Tráson (*Eunuco*) de Terêncio.

33. *The Comedy of Menander*, London, Duckworth 1994, p. 29.

Menandro e a sua quota de intervenção sobre o desenvolvimento da personagem do soldado.

Sem deixar de ser fanfarrão e espalhafatoso, o soldado de Menandro ganha contornos de sensibilidade e de enquadramento social que o humanizam. Vemo-lo, em geral, preso de amores, sofrido de desgostos, hesitante e dependente da solidariedade de amigos e de escravos. É notório que, a par de traços pessoais e distintivos, a estratégia do poeta consiste também num cruzamento de modelos, onde são transferidas para o soldado marcas de personalidade que a tradição colou a um outro tipo, o do jovem apaixonado. E esta parece uma tática constante e repetitiva, a do filho de família que é também o militar. Talvez esta opção de Menandro seja mais uma vez a denúncia da qualificação do poeta como imitador da vida; porque afinal, ao longo do séc. IV a. C. e sobretudo na altura em que o mundo cedia à marcha conquistadora de Alexandre, muitos Helenos, em busca de fortuna, serviram como mercenários em exércitos gregos ou estrangeiros, destacados em paragens distantes.

O Pólemon da *Perikeiromene* fornece, sem dúvida, de entre os exemplos conservados, o modelo mais expressivo. É inegável a tonalidade convencional que, desde o primeiro momento, lhe é atribuída. Ainda no monólogo que serve de abertura à peça, já Agnoia ('A Incompreensão') fala de um jovem 'impetuoso' (τοῦ σοφοῦ, v. 128)³⁴, tomado de amores, esclarecendo desde logo as duas linhas de força da personagem: a impetuosidade e a paixão, que vão dominar toda a intriga³⁵. É, de resto, desta perigosa aliança que surge o acto decisivo que dá título à peça: tomado de um ciúme violento (vv. 987 sq.) que a suspeita da infidelidade

34. BLANCHARD (*Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, p. 351 sq.) admite, a par da opção feita por Sandbach na sua edição de Menandro da OCT, que este monólogo de Agnoia seja retardado pela vinda prévia do próprio Pólemon. Admite então que a peça abria com a chegada do jovem soldado da guerra, vestido com o traje militar e armado de espada, animado à ideia de reencontrar a amada. Talvez seja Sósia, que se teria antecipado a vir anunciar o regresso do patrão, o porta-voz das más notícias: o abraço que surpreendeu entre Glicera e o amante, que se retirou quando o viu, com a promessa de voltar (cf. vv. 153-162). Essa a razão por que, levado pelo ciúme, Pólemon se vingou na cabeleira da amada.

35. BLANCHARD (*op. cit.*, pp. 353-354) pressupõe uma articulação lógica entre estas duas facetas do carácter de Pólemon: porque impetuoso, ele poderá ser um bom soldado; mas, em contrapartida, o código militar pode tê-lo tornado mais exigente em matéria de dignidade e de honra.

de Glicera injustamente despoletou, Pólemon rapa-lhe o cabelo, num acto impetuoso de castigo e de humilhação. Segue-se o abandono da casa e da amada, o afastamento ainda armado de espada e de manto, mas sobretudo mergulhado na dor da traição (vv. 179, 354-355).

As personagens que o cercam parecem sensíveis à sua natureza de ferrabrás, auxiliando o público a criar uma expectativa: Sósia - que vem a cena sob pretexto de recolher o traje civil do soldado na sua própria casa, mas de facto para saber informações sobre a reacção de Glicera após a violência de que foi vítima -, impressionado pelo acto de Pólemon contra a jovem, apoda-o de *σοβαρός*, 'altaneiro', e de *πολεμικός*, 'violento' (v. 172); e assinala a cobardia implícita na aplicação da força contra um inimigo tão débil, da parte de um valentaço que não escapa depois à depressão mais profunda: 'a seguir, prostrado, chora' (v. 174). Em consonância Dóris, a serva fiel de Glicera - que se prepara para pedir asilo para a ofendida na casa ao lado -, faz a leitura feminina do valentaço, assumindo as dores das verdadeiras vítimas do soldado: 'Infeliz, a que tomou um soldado por marido. Todos dentro da lei, mas não se pode confiar neles nem um pingo' (vv. 185-187).

Em contrapartida, algumas palavras discretas ditas ainda por Agnoia no seu monólogo (vv. 164-166), quando se auto-responsabilizava pela actuação um tanto *contra natura* do soldado, levantam o véu sobre o verdadeiro Pólemon, que a realidade irá distinguir da sugestão - estimulada pela convenção e pelo hábito - a contento com o soldado. Delas parece inferir-se a ideia de que não é por uma questão de carácter que Pólemon exerceu violência contra Glicera, mas porque um conjunto de circunstâncias exteriores lhe despoletaram ciúme e pruridos que o levaram a agir impensadamente; afinal, talvez no regresso de uma campanha, Sósia o confrontasse com a notícia de que a mulher com quem vivia e que amava ao ponto de a tratar como uma esposa legítima, o tinha traído com um vizinho.

A cena vai facultar a Pólemon o momento de agir, diante do público, na dupla acepção da sua personalidade: montando uma investida contra a casa vizinha onde Glicera se refugiou, à guarda da amizade, mas onde habita Mósquion, o pretense rival: a guerra ao serviço do amor, eis o móbil do novo herói. Palavras displicentes de Mósquion a propósito do atacante - 'tenho de a acalmar ... e de me ficar a rir deste chefão emplumado, odioso aos deuses' (vv. 293-294) - anunciam o militar ridículo, fulgurante de aparência e por todos detestado. É o epíteto *πτεροφόρος* o principal responsável pela sugestão convencional; quer aluda a uma pluma sobre o elmo, o famoso penacho do

fanfarrão³⁶, quer a um possível manto esvoaçante³⁷, contribui para o retrato dos movimentos e atitudes de um parlapatão. Repete-se a estratégia, é legítima a expectativa de uma cena convencional. Expectativa frustrada pela aparição de Sósia, o criado do militar, que entra com a clâmide e a espada do soldado para a guardar em casa como um acto simbólico de depor as armas antes do combate. E, em vez de referir a ameaça que a vinda próxima de um fanfarrão desafiado vai trazer ao evoluir dos acontecimentos, fala-nos do ‘pobre amante inconsolável’ (κακοδαίμων, v. 359), decerto fraco e emotivo, bem o negativo do ferrabrás sugerido. Neste jogo de transferência de traços convencionais entre tipos cómicos, é Sósia, o criado, quem assume a personalidade do militar; não a fraqueza e paixão, mas as bravatas e a violência. Porque é ele que, numa investida com Pólemon e outros companheiros, assume o comando das hostilidades e dirige o cerco ao bastião da dama fugitiva. Que seja um escravo a antecipar ou a substituir a vinda do patrão, proporcionando uma réplica e uma espécie de caricatura da caricatura cómica de uma personagem é, como vimos³⁸, prática conhecida e de resultados comprovados. Mas Menandro altera o esquema, dando ao criado alguma independência no uso das características que deviam ser as do senhor, mas que este de alguma forma perdeu.

Davo, o criado do território invadido, regista a fúria do inimigo, o escravo do lado, que avança a ameaçar tudo e todos (ὄργιζόμενος, v. 368). Chegam as bravatas, na boca do impedido do soldado:

Passa-vos pela cabeça que nós não temos tomates ou que não somos homens?

(vv. 379-380)

Com quem pensam vocês que estão a brincar? Que patetice vem a ser esta? Com um golpe de força, esta casibeca, em três tempos, pomo-la no chão!

(vv. 387-389)

Para mais tarde, criado e patrão voltarem à luta, Pólemon entregue às dores de um δυστυχής (vv. 471-473) que perdeu a mulher que amava, Sósia todo empolgado à ideia de uma boa peleja (vv. 478-479). De repente, onde a acção, o movimento e a exuberância cómica teriam o seu lugar, é a confissão de sentimentos que se instala, transformando o que podia resultar em hilaridade num momento de emoção e de saudade. A tendência violenta do soldado é barrada pela

36. Cf. SANDBACH, *op. cit.*, p. 294.

37. Cf. J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, p. 135.

38. Cf. *supra*.

prudência de Pateco, que lhe faz valer razões de legalidade e de bom-senso. Afinal a mulher que ele acusa de adultério nem sua esposa legítima é; não lhe assiste portanto o direito de a recuperar pela força; de resto, a falta de ponderação que lhe dita comportamentos excessivos pode trazer-lhe graves consequências. Em vez de violência, Pateco recomenda a persuasão e dispõe-se mesmo a assumir a indispensável diligência diplomática com vista à reconciliação. Zagagi³⁹ fala, a propósito, de um processo de redenção desenvolvido por Menandro sobre personagens tradicionais, da ‘sua tendência para acrescentar uma dimensão ética a situações e motivos conhecidos’.

Mas não se esgota, nesta transposição para o criado, o esvaziamento da personagem do soldado que é Pólemon. Um outro contraste se patenteia com o rival da casa vizinha, Mósquion o apaixonado, também ele mais militar do que o militar inimigo. MacCary⁴⁰, no estudo que dedicou a este tipo cómico, constata esta mesma evidência: ‘Pólemon não é um *miles gloriosus*, mas um soldado que ganha pelo contraste com o jovem da *Perikeiromene*, que tem mais atributos de *miles gloriosus* do que o próprio soldado’⁴¹. E assim eis Mósquion, quando o inimigo já retira, a irromper de casa para o perseguir ... com violentos insultos (vv. 526 sqq.).

Um final feliz está garantido, pela própria convenção, a esta peripécia. Não sem que antes Pólemon, cada vez mais abatido, ameace até suicidar-se (vv. 976-978), numa demonstração extrema de inoperância que o põe por inteiro na mão de amigos; mas já Dóris lhe anuncia o regresso de uma Glicera reconciliada, graças ao bom sucesso diplomático de um fiel amigo, Pateco. Uma última vez empenhado em salientar a identidade mista do seu soldado, o poeta não o poupa a uma recomendação, no momento em que Pateco lhe põe nas mãos a amada: ‘A partir de agora, esquece que foste soldado, para não caíres em alguma precipitação’ (vv. 1016 sq.).

Atenção merece ainda o *Misoumenos*, onde, a julgar pelo pouco que temos da peça, Trasónides desempenhava um papel com traços semelhantes aos de Pólemon. Também ele antes de mais apaixonado por uma moça que tomara para si - por conquista ou por compra - dos despojos do combate, sofria dela desprezo

39. *Op. cit.*, p. 33.

40. ‘Menander’s soldiers: their names, roles and masks’, *AJPh* 93 (1972), p. 284.

41. Tática semelhante reaparece no *Siciónio*, entre as figuras do soldado Estratófanos e do jovem Mósquion.

e desamor⁴². Uma palavra é devida ao êxito militar demonstrado numa recente campanha em Chipre, onde o soldado servira com distinção (fr. 5). Mas este herói de guerra - que o é por mérito verdadeiro ao contrário de muitos dos seus iguais - vemo-lo a confidenciar à Noite, qual dolorida Andrómeda euripídiana, o sofrimento e abandono que o afligem. Assim abriria a comédia, onde os traços de exuberância cômica do soldado, no que dela nos sobeja, não têm registo. Se exagero existe patenteia-se na descrição da paixão que o aflige e que se exprime em tom insistente e enfático: ἀθλιώτερον, δυσποτυώτερον. Decerto tal sucede por contingências do destino do texto, porque Corício nas suas *Declamações* (12, p. 509, Foerster-Richsteig, fr. 1), não deixa de nos desvendar, com mais amplitude, a realidade da personagem: ‘Tu, como soldado, saído da comédia, és altaneiro e arrogante (σοβαρός, ὑπέρογκος) e senhor de uma certa jactância machista. Quem tiver presente o Trasónides de Menandro sabe ao que me refiro. Diz-se que o sujeito, levado por uma espécie de displicência militar, suscitou a aversão da amante. E daí adveio, com certeza, o título da peça: Trasónides, O detestado’. E Arriano (*Dissertações sobre Epicteto*, 4. 1. 19) confirma a mesma versão: ‘Vê o que diz e faz o soldado Trasónides (...) depois pede a espada e aborrece-se com quem, por amizade, lha não dá. À mulher que o detesta, manda presentes. Suplica e chora. E outra vez, mal ainda se acalmara um pouco, já se exalta’.

Um conjunto de aspectos sugere uma evidente correspondência com a situação de Pólemon. Foi, em ambos os casos, a violência do soldado que causou o conflito, que anima a intriga e se espelha no título da peça. Portanto o soldado actua de acordo com a arrogância e violência habituais, mas apenas em alguns momentos. Porque ambos são, afinal, impetuosos e instáveis de comportamento, quando um estímulo negativo age sobre eles; e esse estímulo parece, também em ambos os casos, resultar do ciúme que um rival (Mósquion ou Clínias) justificam a seus olhos⁴³. Esse lado contundente é mais um pressuposto que ecoa pela voz das

42. T. B. L. WEBSTER, *An introduction to Menander*, p. 20, admite alguns pormenores na concepção desta peça: que Crateia rejeita Trasónides por o julgar responsável pela morte de um seu irmão e que essa barreira se reforça quando o pai da moça aparece e descobre que Trasónides possui a espada da vítima. Só o regresso do próprio irmão que vem reclamar a espada ilumina em definitivo as dúvidas e falsos pressupostos.

43. Segundo a hipótese colocada por BLANCHARD (*op. cit.*, p. 330), talvez uma coincidência de pormenor resultasse, em ambos os casos, do facto de o pseudo-rival vir a ser reconhecido como um irmão da musa inspiradora da paixão do soldado.

outras personagens e pelo testemunho dos factos; porque a figura que Menandro traz a cena como soldado exhibe sobretudo debilidade sob o domínio poderoso da paixão. É essa outra obsessão que os leva a depor armas á guarda de um criado; armas que ameaçam mais o próprio herói do que os inimigos, porque se transformam em instrumentos de suicídio e de autodestruição. De todos dependem para ultrapassar as dificuldades que os limitam e não têm pejo em falar de dor ou de fraqueza, ou mesmo de medo como Trasónides, ao enfrentar as dificuldades que se avizinham (*Mis.* 265-269).

Contribuem estes dois exemplos do soldado menandrino para criar um novo padrão para a personagem⁴⁴, neste novo gosto cómico que preenche a última etapa da comédia grega. Dos exageros que constituem o essencial da sua personalidade, e que sempre foram um grande potencial cómico, redime-o Menandro pela valorização do lado sensível e emotivo da sua alma. É o amor que lhe proporciona um outro campo de luta, de onde sai vencedor, apenas graças à solidariedade que soube congregar em seu redor.

Bibliografia

- A. W. H. ADKINS, 'Threatening, alusing and feeling angry in the Homeric poems', *JHS* 89 (1969), pp. 7-21.
- A. W. H. ADKINS, *Merit and responsibility*, The University of Chicago Press, reimpr. 1975.
- W. G. ARNOTT, *Menander, Plautus and Terence, Greece and Rome new surveys in the Classics* n° 9, Oxford 1975.
- A. BLANCHARD, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris 1983.
- W. DONLON, 'The tradition of anti-aristocratic thought in Early Greek Poetry', *Historia* 22 (1973), pp. 145-154.
- K. J. DOVER, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.
- L. EDMUNDS, 'Aristophanes' *Acharnians*', *YClS* 26 (1980), pp. 1-41.
- D. J. FURLEY, 'The purpose of Theophrastus' *Characters*', *SO* 30 (1958), pp. 56-60.
- A. W. GOMME and F. H. SANDBACH, *Menander. A commentary*, Oxford 1973.

44. MacCARY, *op. cit.*, pp. 286 sqq., 288 sq., defende que comportamentos semelhantes seriam os dos soldados do *Siciónio* e de *Aspis*.

- R. HARRIOTT, 'Acharnians 1095-1142: words and actions', *BICS* 26 (1979), pp. 95-98.
- A. A. LONG, 'Morals and values in Homer', *JHS* 90 (1970), pp. 121-139.
- E. R. LOWRY, *Thersites. A study in comic shame*, New York and London 1991.
- W. T. MacCARY, 'Menander's soldiers: their names, roles and masks', *AJPh* 93 (1972), pp. 279-298.
- D. M. MacDOWELL, *Aristophanes and Athens* 1995.
- M. PLATNAUER, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1964.
- M. H. ROCHA PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica*, I, Lisboa 1998.
- M. F. SILVA, *Teofrasto. Caracteres*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1999.
- N. W. SLATER, 'Space, character and ἀπάτη: transformation and transvaluation in the *Acharnians*', in *Tragedy, comedy and the polis*, Bari 1993, pp. 397-415.
- J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, Paris 1965.
- P. THIERCY, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986.
- P. TOTARO, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart 1999.
- R. G. USSHER, *The Characters of Theophrastus*, Londres 1960.
- M. VILARDO, *Teofrasto. Caratteri*, Milão 1989.
- T. B. L. WEBSTER, *An introduction to Menander*, Manchester 1974.
- N. ZAGAGI, *The comedy of Menander*, Londres 1994.