

# O *TOPOS* DO CÃO QUE ROUBA COMIDA, EM ARISTÓFANES: REPRESENTAÇÕES DE IMPOSTURA E DEMAGOGIA NA COMÉDIA ANTIGA

Milton Luiz Torres

Centro Universitário Adventista de São Paulo - EC

miltntorres@gmail.com

## RESUMO

Este artigo analisa a ocorrência da imagem do cão que furta alimento em quatro peças supérstites de Aristófanes: *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Vespas* e *Pluto*. Seu objetivo é delimitar o *topos*, entender sua relevância para a antiga comédia ática e sua aplicação à situação política da época.

**Palavras-chave:** Cães; Aristófanes; bufonaria; impostura.

## ABSTRACT

This paper analyzes the occurrence of the imagery pertaining to the dog that steals food in four extant plays by Aristophanes: *Acharnians*, *Knights*, *Wasps*, and *Plutus*. Its main goal is to delimitate the *topos*, understand its relevance for Old Comedy, and its pertinence to the political situation at the time.

**Keywords:** Dogs; Aristophanes; Buffoonery; Imposture.

A imagem do cão que rouba comida aparece, com certa frequência, em peças supérstites de Aristófanes, estando presente explicitamente (isto é, com a menção da palavra “cão” no texto) em *Acarnenses*, *Cavaleiros* e *Vespas*, e implicitamente (isto é, sem essa menção) em *Pluto*. Em *Acarnenses*, encontramos os jovens e despreparados correligionários de um general manipulador abocanhando posições e sinecuras. Em *Cavaleiros*, aparece um demagogo que, como um cachorro vira-lata, se associa ao povo de Atenas em benefício próprio. Em *Vespas*, o mesmo demagogo invade o tribunal para expressar sua indignação com o fato de que outros estão roubando sem que ele participe da pilhagem. Em *Pluto*, finalmente, o sacerdote de Asclépio (vv. 669b-681) e o escravo Carião (vv. 682-695) roubam, furtivamente, no meio da noite, as oferendas do templo. Em todos esses casos, temos a exibição de um comportamento caracterizado como canino que, etimologicamente, pertence

ao bufão da antiga comédia grega, uma figura intimamente ligada à figura do impostor nas comédias de Aristófanes.

Como se poderia supor, o uso da imagem do cão que rouba comida se presta não apenas à graça espontânea, mas também à invectiva política tão comum na antiga comédia ática e tão ao gosto de Aristófanes, considerada por Ferreira (2012, p. 115) como “um valeroso motor para a responsabilização e denúncia do homem de Estado que, em vez de paladino da ‘coisa pública’, se comportava como uma entidade nociva para os interesses dos cidadãos”. De fato, segundo Most (2010, p. 129), os cachorros eram, na época de Aristófanes, comumente, embora nem sempre, “um símbolo do despudor valorizado negativamente na cultura grega”. Por isso, também é comum que apareçam nos ataques mútuos empreendidos pelos filósofos antigos, especialmente Anaxágoras e Timão de Flio (MOST, 2010, p. 130, n. 17).

Neste artigo, examinam-se as quatro ocorrências da imagem do cachorro ladrão nas peças supérstites de Aristófanes com o objetivo de delimitar o *topos*, entender sua relevância para a antiga comédia ática e sua aplicação à situação política de sua época.

### ACARNENSES: CÃES NA EMBAIXADA

Até onde se saiba, *Acarnenses* foi a terceira peça de Aristófanes, depois de *Comensais*, encenada em 427 a.C., e *Babilônios*, vencedora das Dionisíacas de 426. Foi, no entanto, a primeira a vencer as Lêneas, o que ocorreu em 425. Esse sucesso não esconde, porém, um enredo relativamente simples: um ateniense de Acarnas, *dêmos* agrícola muito castigado pela Guerra do Peloponeso, propõe a seus compatriotas que optem pela trégua com Esparta. Os atenienses estavam confiantes demais nas recentes vitórias bélicas e demasiado enganados pelos demagogos para aceitar o parecer de Diceópole, pois assim se chama o herói da peça: o homem da justiça na cidade. Isso o obriga a fazer ele mesmo um armistício particular com o inimigo. Diceópole e o general Lâmacos, seu principal adversário, acabam formando uma espécie de “duplo cômico”, no contraste entre paz e guerra (POMPEU, 2011, p. 55).

Na peça *Acarnenses*, medram os impostores (*alazones*). Além de impostores de primeira ordem como Lâmacos, o antagonista, e Lacratides, importante membro do coro, vários outros aparecem no palco, os assim chamados impostores de segunda ordem: um embaixador, Pseudartabo, Teoro, Eurípides, Nicarco, o servo de Lâmacos, Dercetes e o padrinho de um noivo (CORNFORD, 1961 [1914]). Estes últimos são intrometidos que aparecem para fazer objeções ao herói, especialmente na segunda parte da peça, depois do *agôn*. No entanto, há ainda uma terceira ordem de impostores formada por figuras que são mencionadas pelos personagens, embora não apareçam como

personagens fisicamente presentes no palco (TORRES, 2014, p. 18). A esse tipo pertencem os “*alazones* da Diomeia”, Antímaco e Cratino.

Desde a primeira cena, na qual confronta Diceópole, Lâmacos impressiona pela demagogia. Acusado por Diceópole de “mercenário” (*mistharchidês*), o general se defende com a alegação de ter sido escolhido pelo povo (v. 598). Refere-se, além disso, a alguns correligionários, geralmente jovens, que lhe davam apoio político, por terem sido supostamente eleitos pelo próprio povo (v. 607). Diceópole os satiriza, chamando-os de “aqueles três lelés da cuca” (*kokkuges ge treis*). De fato, o herói nada mais faz do que zombar dos eleitores de Lâmacos e é a eles que se refere, chamando-os de “impostores da Diomeia” (*Diomeialazonas*, v. 605).

Trata-se de alusão a uma festividade, também mencionada em *Rãs* (vv. 650-651), que era celebrada no ginásio de Cinosarges, fora dos muros da cidade de Atenas, em honra a Hércules. Uma lenda diz que o deus se afeioou a Díomo durante sua visita a Colito, pai do rapaz. Os dois se tornaram companheiros inseparáveis nas várias aventuras que fizeram do moço o herói epônimo de um dos *dêmoi* de Atenas. A devoção de Díomo o levou a sacrificar, certo dia, uma ovelha para Hércules. No entanto, um cachorro branco apareceu e lhe arrebatou boa parte da oferenda. Um oráculo lhe ordenou, então, que construísse um santuário para Hércules no mesmo lugar para onde o cão havia levado o pedaço de carne. Por isso, o templo era chamado de Cinosarges, “cachorro branco” (COOK, 1940, v. 3, n. 594).

Sendo assim, a referência de Aristófanes aos impostores da Diomeia como sustentáculos de Lâmacos nos remete muito provavelmente à etimologia da palavra “bufão” (*bômolochos*), um composto de “altar” (*bômos*) e “deitar-se à espreita de algo” (*lochaô*), que Liddell, Scott e Jones (1968, p. 334) aplicam, com base nos léxicos antigos, aos indigentes que ficavam nas imediações dos altares, na hora do sacrifício, a fim de pedir (ou furtar) pedaços da carne do animal sacrificado. O poeta pinta, então, os correligionários de Lâmacos como homens levianos que trocavam humor por comida (BREMNER, 1997, pp. 11-28). Nesse caso, podemos imaginar políticos principiantes que se apegavam aos homens poderosos, com suas bajulações e suposto apoio moral, a fim de colherem benefícios e vantagens. Diante do fato de que Atenas havia enviado embaixadores a várias partes do mundo grego para reunir apoio militar contra os espartanos, Aristófanes censura que só políticos jovens e despreparados, especialmente de origem aristocrática, realizaram essa tarefa. Ele sugere que a manobra servia apenas a interesses eleitoreiros. O fim abrupto do debate entre Lâmacos e Diceópole vem com a afirmação daquele de que nunca aceitaria a interrupção da guerra. Por isso, o coro passa inapelavelmente para o lado de Diceópole em concordância com o fato de que a democracia ateniense estava fracassando.

## CAVALEIROS: CÃES NA COZINHA

*Cavaleiros* venceu as Lêneas de 424. Trata-se de uma peça evidentemente política, cheia de realismo ilusório e criatividade visionária. Para Whitman (1964, pp. 81, 88-98, 101, 103), trata-se da peça mais diferente de Aristófanes pelo menos por três razões: o *agôn* excessivamente longo, a falta de variedade e o recurso insuficiente às imagens. De fato, as imagens se restringem à culinária, apresentando o alimento como símbolo da corrupção política; à língua, mostrando o discurso como construtor da política; e à tempestade no mar, sugerindo que o tumulto sempre se alia ao poder.

A peça representa, assim, uma espécie de apologia à animosidade do dramaturgo contra seus alvos políticos, especialmente Cleão (WHITMAN, 1964, p. 88). Contudo, da abundância de impostores em *Acarnenses*, a impostura se restringe a um único personagem: uma reminiscência da figura histórica de Cleão, um dos políticos atenienses mais importantes depois que Péricles morreu em 429 a.C. (DOVER, 1972, p. 89). Para Taillardat (1965, pp. 401-406), Cleão, sob a máscara do escravo paflagão, aparece na peça como “amante do *dêmos*”, “mãe do *dêmos*” e “cachorro do *dêmos*”. Essas imagens assumem caráter positivo na boca dos partidários de Cleão e negativo quando usadas por seus opositores.

Embora só haja uma única referência a Cleão no corpo da peça, uma rápida menção do coro no v. 976, o paflagão é identificado como tal nos manuscritos antigos. De fato, o nome resulta da similaridade com o verbo *paphlazein*, “ferver” (SOMMERSTEIN, 1978, p. 33), que aparece no célebre verso 919, no qual se diz que “o homem está fervendo”, *hanêr paphlazei*. O paflagão também é um impostor, mas de um tipo diferente. Em lugar do fanfarrão beligerante de *Acarnenses*, aparece o “parasita” (*parasitos*) e “bajulador” (*kolax*). Esse impostor se constitui em oposição ao salsicheiro Agorácrito, cuja etimologia do nome o apresenta como “o que bate-boca na ágora” (HOLMES, 1990, p. 66).

Aristófanes apresenta o paflagão como um curtidor de couro. Um escólio da peça faz até uma ligação do escravo da ficção cômica com a figura histórica, alegando, em relação ao verso 44, que o pai de Cleão possuía uma loja de curtição. No verso 574, o poeta atribui a Cleão um estatuto servil. De qualquer forma, o *agôn* contra o salsicheiro, que pode ser uma alusão alegórica a Alcibíades (VICKERS, 1997, pp. 98-106), Eurípides (WORMAN, 2008, p. 110, n. 165) ou ao próprio Aristófanes (RUFFELL, 2002), vira uma disputa de gritos, de violência e de culinária.

Em sua aparição inicial (vv. 415-416), o paflagão se apresenta como “cachorro” (*kyôn*). Mais tarde, na exposição de seu primeiro oráculo (v. 1023), ele se diz o cão de guarda do povo ateniense. Nesse sentido, o paflagão comete uma falha da qual se aproveita o salsicheiro, pois, conforme afirma Ferreira

(2012, p. 118), “o cão tanto pode ser o probo companheiro, como o suspeito magarefe, como o ímpio e selvagem devorador de cadáveres”. Diante disso, o salsicheiro oferece uma interpretação desfavorável ao papel canino:

{ΑΛ.} Φράζευ, Ἐρεχθεΐδη, κύνα Κέρβερον ἀνδραποδιστήν,  
ὄς κέρκῳ σαίνων σ', ὅπῳταν δειπνῆς, ἐπιτηρῶν  
ἐξέδεταί σου τοῦνον, ὅταν σύ ποι ἄλλοσε χάσκης·  
ἐσφοιτῶν τ' ἐς τοῦπτάνιον λήσει σε κυνηδὸν  
νύκτωρ τὰς λοπάδας καὶ τὰς νήσους διαλείχων.

{Salsicheiro} Filho de Erecteu, cuidado com este Cérbero, raptor de homens, que abana o rabo enquanto você janta, mas fica de olho no seu prato para comê-lo quando você se virar para bocejar; e ele vai entrar na cozinha, de fininho, escondido de você, como um cachorro, à noite, para lhe lambe as panelas e as ilhas (vv. 1030-1034).<sup>1</sup>

Nessa fala, o salsicheiro apresenta o paflagão como “parasita” (*parasitos*) e “bajulador” (*kolax*). Como cachorro, é bajulador porque abana o rabo para se favorecer do convívio com o dono da casa, e é parasita porque come escondido o que não lhe é permitido. O epíteto de cão se presta bem a esse tipo de acusação, uma vez que Demóstenes (*Oração* 24.40) assim se referiu a Aristogitão, um prevaricador ateniense a quem chama de “cão da assembleia”. Para Ferreira (2012, p. 118), essa designação, “quando associada ao animal vadio e com tendência para o furto, teria um valor pejorativo”.

Além disso, conforme o poeta constrói essa imagem em *Tesmoforiantes*, o cão de guarda era, em geral, visto como um estraga-prazeres. Na peça, Mica, uma vendedora de grinaldas, inicia sua preleção com a clássica referência ao fato de que Eurípides era filho de uma “verdureira” (*lachanopôlêtria*). Depois das ofensas de praxe ao acusado, a oradora menciona os inúmeros males por ele causados às mulheres de Atenas, incluindo sua misoginia, afrontas, acusações e seus incentivos ao controle ostensivo por parte dos maridos (vv. 380-428), que, para exercê-lo, os maridos “criavam cães de fila para afugentar os galãs” (*molottikous trephousi mormolykeia tois moichois kynas*, vv. 417-418). Euclides da Cunha (1982, p. 586) dá, em *Os sertões*, uma descrição desses cães, usando o mesmo adjetivo grego: “grandes molossos ossudos e ferozes”. A propósito, Gil Vicente segue esse precedente e também usa cães para frustrar o diálogo de seus amantes (MUNIZ, 2006). Então, quando não roubam comida, os cães impedem o acesso a ela ou a outros prazeres.

O cachorro que rouba comida nos leva aos impostores da Diomeia (v. 605 e 1160), em *Acarnenses*, e antecipa a conduta do salsicheiro, no final da peça, quando furta o prato de lebre do paflagão e o entrega a Demos (v. 1194ss), uma ação que ele mesmo interpreta como bufonaria (*bômolochia*).

<sup>1</sup> As traduções aqui são do próprio autor.

Nesse caso, impera o significado etimológico de “bufão” (*bômolochos*), o que o torna uma espécie de impostor.

O salsicheiro retoma, por sua vez, a imagem do cão quando apresenta seu primeiro oráculo:

{ΑΛ.} Αἰγεῖδη, φράσσαι κυναλώπεκα, μή σε δολώσῃ,  
λαίθαργον, ταχύπουν, δολίαν κερδώ, πολύιδριν.

{Salsicheiro} Filho de Egeu, cuidado com esta raposa canina, não se deixe enganar,  
Ela morde sem latir, tem patas rápidas, é um larápiao astucioso, e bastante esperta! (vv. 1067-1068)

Desta vez, o salsicheiro associa o paflagão à dupla imagem do cão e da raposa. Com sua referência à “raposa canina” (*kynalôpêx*), o salsicheiro provavelmente invocava a esperteza maldosa da raposa para, através dela, impedir a identificação da plateia com o paflagão. Sempre há os que torcem pelos vilões, mas o salsicheiro decidiu que isso não aconteceria em *Cavaleiros*. No final desse concurso de oráculos (vv. 1097-1099), talvez em função disso, Demos dá veredicto favorável ao salsicheiro.

### VESPAS: CÃES NO TRIBUNAL

Em *Vespas*, há o julgamento em que Labes, o cão, é incriminado por furtar um pedaço de queijo (vv. 891-1008). Por causa do conflito de gerações que representa, pode-se dizer que *Vespas* é uma continuação de *Nuvens* (RECKFORD, 1976, p. 103, n. 11). Seus personagens são, de fato, parecidos. Só que, em *Vespas*, a caracterização é mais extensa e a participação do filho, mais acentuada. Há, além disso, outras diferenças importantes: *Vespas* é mais sutil, mais jovial e mais despreziosa (WHITMAN, 1964, pp. 143-144). Foi o próprio Aristófanes que a produziu nas Lêneas de 422, nas quais obteve o segundo lugar. Mesmo assim, o segundo lugar nada mais fez do que comprovar o triunfo do poeta, já que *Vespas* perdeu para *Proagôn*, outra peça de Aristófanes, produzida por Filónides. É provável que Aristófanes tenha entrado com duas peças na competição porque, tendo sido o último colocado com *Nuvens* nas Dionisíacas do ano anterior, o poeta se viu impedido de competir nas Dionisíacas de 422, restando-lhe a alternativa de inscrever duas peças nas Lêneas. Eratóstenes (Papiro *Oxyrhincus* 2737.44) explica, em relação a Platão, o comediógrafo, que os últimos colocados nas Dionisíacas de um dado ano não podiam nelas competir no ano seguinte (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 215, n. 2).

Em *Vespas*, o alvo preferido de Aristófanes é, mais uma vez, Cleão. O poeta o representa como “cão” (*kyôn*) nocivo. De fato, ao fazer isso, desenvolve o símile que somente sugerira em *Cavaleiros* 1023, quando se referiu ao demagogo como Cérbero. Por isso, Filocleão considera Cleão um afugentador de moscas (vv. 596-597), os políticos “fracos e insignificantes” de Atenas (NEIL, 1909, p. 143). Defensor teimoso da guerra, Cleão perdera um pouco de sua popularidade por causa do fracasso militar de Atenas contra os beócios, na batalha de Delião, em 424. Por essa razão, não conseguiu a reeleição para general. No entanto, logo depois, a perda de alguns aliados atenienses renovou o sentimento antiespartano, o que devolveu a Cleão um pouco de sua importância política (Tucídides 4.118-122). Apesar disso, o foco da peça não recai tanto sobre o demagogo, mas na forma como políticos como ele conseguiam manipular os resultados do tribunal (HENDERSON, 1998b, v. 2, p. 216). Em contraste com o paflagão de *Cavaleiros*, Cleão nunca alcança, em *Vespas*, o estatuto de antagonista, tornando-se, em vez disso, apenas num ponto de contraste contra o qual os protagonistas se destacam: Bdelicleão, o jovem de pouca comicidade que simboliza a aversão ao demagogo, e Filocleão, o velho que representa a aderência aos ideais bélicos de Cleão. Por isso, Aristófanes nos adverte desde o início:

οὐδ’ εἰ Κλέων γ’ ἔλαμψε τῆς τύχης χάριν,  
αὐθις τὸν αὐτὸν ἄνδρα μυττωτεύσομεν.

Ainda que, por pura sorte, Cleão brilhe,  
Do mesmo homem não faremos carne moída novamente (vv. 61-62).

Com isso, o poeta descarta seu melhor candidato a impostor. Por essa razão, a peça é econômica em impostores. Filocleão se comporta mais como bufão do que como personagem irônico, e Bdelicleão, por sua vez, é sério demais, comportando-se como impostor em apenas uma cena. Na lista de *Vespas*, aparecem, portanto, apenas dois impostores de primeira ordem: o canzarrão, por ocasião do julgamento de Labes (vv. 891-1008) e Bdelicleão, na cena da troca de figurinos (vv. 1122-1263). Há, além disso, dois impostores de segunda ordem: uma padeira e um sicofanta, na cena da educação de Filocleão (vv. 1122-1263), e vários impostores de terceira ordem.

A segunda cena episódica (vv. 891-1008), depois do *agôn* (vv. 526-728), é a que mais nos interessa aqui, pois dramatiza o julgamento de Labes. Trata-se de uma cena de *nonsense* muito engraçada, que reverte a vitória da razão sobre a utopia no *agôn* (WHITMAN, 1964, p. 153). Não chega, porém, a ser outro *agôn*. Ainda assim, tem certas semelhanças com um (GELZER, 1960, p. 160; FÉRAL, 2009, p. 85). Duchemin (1968, p. 39) a chama de *agôn* processual, pois nele se manifestam todos os atos e participantes comuns ao tribunal ateniense: “o júri” (*hoi êliastai*, v. 891), “o réu” (*ho pheugôn*, v. 893 e

899), “a acusação” (*hê graphê*, v. 894), a “pena” (*timêma*, v. 897), “o promotor” (*ho diôkôn*, v. 902), “o legislador” (*ho thesmothetês*, v. 935), “as testemunhas” (*hoi martyres*, v. 936), a votação (vv. 986-992) e a apuração dos votos (v. 993-994). No julgamento, Labes acaba absolvido e, por isso, Filocleão desmaia (vv. 995-996) e recebe o consolo de Bdelicleão (vv. 1003-1008).

Um cão processa Labes, outro cachorro, por devorar um queijo da Sicília, sem compartilhá-lo. O quase mudo personagem canino representa Cleão. Suas poucas falas revelam, porém, que participa da cena como impostor, a mais brilhante sátira que Aristófanes faz do político ateniense (STOREY, 1998). Labes é, por sua vez, uma caricatura do general Laques. De fato, o acusador não passa de “outro Labes” (*heteros Labês*, v. 903) e o processa pelos “crimes mais terríveis” (*deinotata ergôn*, vv. 908-909), que ele mesmo pratica: defraudação, estelionatos, desvios de dinheiro e apropriação indébita do tesouro público. Durante o julgamento, Cleão se faz de inocente, porém, de qualquer dolo, o que evidencia que age como impostor. A principal denúncia contra Labes/Laques é a de que o acusado é, entre “todos os cães” (*kynôn hapantôn*), o “homem que mais come sozinho” (*andra monophagistaton*, v. 923). Portanto, sua implicância contra o rival não tem origem no fato de que comete crimes, mas por não ter repartido com ele o fruto de suas fraudes. Mesmo assim, em um comentário à parte, revela sua impostura e a razão por que move a ação contra Labes/Laques:

(οὐ γὰρ ἄν ποτε τρέφειν δύναιτ' ἄν μία λόχημι κλέπτα δύο)

(um só covil não aguentaria, de jeito nenhum, sustentar dois ladrões) (vv. 927-928)

Como ocorre com o Melhor Argumento, em *Nuvens*, o impostor do episódio do julgamento em *Véspas* desaparece logo depois. No primeiro caso, o Melhor Argumento entra para o Pensatório de Sócrates, o que dá início à segunda *parábase* de *Nuvens*. No segundo caso, o canzarrão sai de cena e dá início à primeira *parábase* de *Véspas*. Fica, desta vez, porém, a forte sensação de que o poeta estava desferindo um amplo ataque aos demagogos que infestavam a pólis. Aos impostores de primeira ordem que o poeta construiu antes (um soldado fanfarrão, em *Acarnenses*; um parasita, em *Cavaleiros*; e dois sabichões, em *Nuvens*), acrescenta-se um quarto tipo, em *Véspas*: o político mentiroso e aproveitador, hábil para solapar o poder daqueles que lhe recusem participação nas regalias que a vida pública costuma conceder aos políticos corruptos.

### PLUTO: CÃES NO SANTUÁRIO

Aristófanes produziu *Pluto*, sua última peça, sob o próprio nome. Segundo Gil (1981-1983, p. 43), só temos a segunda redação da peça, que



pertence ao ano 388 a.C., período em que Atenas tinha reconquistado sua autonomia econômica e, por isso, reinava uma maior estabilidade política. Henderson (2002, v. 4, p. 415) concorda que uma peça homônima teria sido produzida em 408 a.C.; porém, para ele, é impossível decidir se a segunda peça é uma revisão da primeira ou outra peça completamente distinta.

No início do *prólogo* da comédia, um escravo por nome Carião descreve que Crêmilo, seu mestre, está seguindo um cego (vv. 1-17). O diálogo inicial entre amo e escravo (vv. 18-52) dá mais pormenores sobre contexto da peça: Crêmilo recorrera ao oráculo de Delfos preocupado, em geral, com a vida, e, mais especificamente, com o futuro do filho (vv. 18-38). O velho está especialmente indignado com o fato de que os “incrédulos” (*hierosyloi*), “enroladores” (*rhêtotes*), “sicofantas” (*sykophantai*) e “espertalhões” (*ponêroi*) se dão bem na vida, mas o “homem justo” (*dikaios anêr*) e “temente aos deuses” (*theosebês*) não. Também se preocupa que o filho se torne um “cafajeste censurável” (*panourgon adikôn*), “todo torto” (*hygies mêde hen*, v. 37). Ao seguir o cego, Crêmilo apenas obedecia ao deus Apolo cujo oráculo lhe mandara acompanhar o primeiro homem que encontrasse e o levasse para casa (vv. 39-44). Os dois constangem, por isso, o primeiro estranho que encontram (vv. 53-71a), que revela ser Pluto, o deus da riqueza (vv. 71b-85).

Em vez de uma *parábase*, a peça tem a cena da cura de Pluto (vv. 627-770), que começa com o cumprimento de Carião ao coro (vv. 627-640), no qual o escravo compara a ocasião com o festival de Teseu (vv. 627-630), festividade em que a ralé de Atenas participava de uma refeição comunal gratuita, e divulga a cura de Pluto (vv. 633-638). O coro prorrompe em elogios ao deus Asclépio (vv. 639-640), enquanto entra uma mulher, geralmente identificada como a esposa de Crêmilo, que, “no tom ordinário da exortação trágica” (ROGERS, 1907, v. 11, p. 71, n. 641), passa a inquirir Carião acerca dos acontecimentos mais recentes (vv. 641-652).

O escravo narra, com pormenores, a cura do deus da riqueza (vv. 653-663), cujo processo exigiu sua purificação nas águas do mar, a oferenda de holocaustos no santuário e a incubação no dormitório contíguo ao templo. A narrativa fica mais engraçada quando o escravo conta sobre a consulta no santuário, ao mesmo tempo e pela mesma razão, de Neoclides (vv. 664-668a), um famigerado sicofanta e agiota, também mencionado em *Assembleia de mulheres* (vv. 254-255; 398-407), que os escoliastas expõem como golpista de olhos remelentos (ROGERS, 1907, v. 11, p. 74, n. 665). Enquanto Pluto recebe a cura, o político corrupto se submete a cataplasmas pouco convencionais (*pharmakon kataplaston*) que o levavam a sentir, em vão, uma dor excruciante (vv. 715-726). O relato dos pequenos furtos de oferendas realizados pelo sacerdote no meio da noite (v. 669b-681) também contribui para a comicidade da cena. Além disso, é especialmente engraçado o modo burlesco como Carião o imita (vv. 682-695).

A cena termina com a narrativa do aparecimento de Asclépio como um ser escatófago (vv. 696-706) acompanhado das filhas e com utensílios de farmacêutico (vv. 707-714). Pluto recebe, porém, uma terapia completamente diferente da usada em Neoclides (vv. 727-748). Em vez das cataplasmas, Asclépio o submete à assepsia e às serpentes que simbolizam sua divindade. O deus ordena que as serpentes suguem a infecção dos olhos de seu paciente. Pluto recobra a visão, o que causa alegria geral (vv. 740-748) e um desfile triunfal do deus da riqueza (vv. 749-769). A mulher curiosa do início da cena sai, então, para lhe arranjar uma guirlanda e o escravo se junta ao séquito (vv. 764-769).

Na cena episódica da cura de Pluto, não ocorre, de modo explícito, nenhuma referência a cães, senão ao comportamento canino, por meio do qual os personagens, como cães, abocanham as oferendas trazidas para Asclépio. A cena toda é, porém, dominada por outros animais: a serpente (*pareias* e *ophis*), à qual se compara Carião ao morder o braço da velha que tentava surrupiar a merenda que ele cobiçava, e a doninha (*galê*), à qual compara a própria velha (vv. 685-695), sem falar nas duas enormes serpentes (*drakontes*) que participam da cura de Pluto (vv. 732-733). Entretanto, o comportamento de Carião tanto quando morde o braço da velha quanto quando rouba a comida consagrada não é próprio das serpentes, mas dos cães. De fato, temos o exemplo de Demóstenes, em sua acusação a Aristogitão (*Oração* 24.52), a quem chama primeiramente de “cão da assembleia” e, pouco depois, de víbora (*echis*) e escorpião (*skorpios*). Ocorre aí o que Ferreira (2012, p. 121) chama de comparação entre “dois animais de natureza considerada maligna”. Ou seja, na imaginação ateniense, havia certas semelhanças entre a atitude sorrateira do cachorro e o comportamento traiçoeiro da serpente, “o que imputa uma pesada carga negativa à personalidade em questão”. Em *Pluto*, o poeta enfrenta um obstáculo prático para inserir um cachorro ladrão nos aposentos do templo, por isso sua expressão de astúcia canina migra para a serpente, animal consagrado ao deus da cura.

## CONCLUSÃO

No início de sua carreira, Aristófanes faz uso do *topos* do cão que rouba alimento em três peças supérrites: *Acarnenses* (425 a.C.), *Cavaleiros* (424 a.C.) e *Vespas* (422 a.C.), todas apresentadas nas Lêneas. Anos mais tarde, já em fim de carreira, o poeta volta a recorrer, embora de forma muito mais discreta, a essa imagem, em *Pluto* (388 a.C.). A situação política de Atenas durante e após a Guerra do Peloponeso exigia intenso ativismo contra os sicofantas, os impostores e os demagogos. A frase “roubar o Estado” (*kleptein ta dêmosia*) era comumente associada ao esforço dos oradores para influenciar

a opinião do povo ateniense, conforme nos conta o escoliasta de Demóstenes (*Oração* 24.323a). De fato, era comum a compra dos políticos que ocupavam a tribuna, considerada, mais tarde, por Plutarco (*Preceitos sobre a administração da coisa pública* 798a), como uma “colheita de ouro” (*chrysoun theros*), pois, como afirma Burckhardt (1953, v. 1, p. 311), “a corrupção, que se achava muito difundida, não deixava de ser um bom negócio”.

O que Aristófanes fala, em *Cavaleiros*, dos jovens correligionários de Cleão dificilmente se afasta da realidade ateniense. Sabe-se que os jovens correligionários de Ifícrates rodearam o tribunal ateniense e lhes bastou exhibir as armas para que os intimidados juízes votassem favoravelmente ao seu caudilho, como relata o historiador Polieno (*Strategemata* 3.9.15).

Além dos demagogos era ainda necessário lidar com os sicofantas. A situação chegava a extremos. Burckhardt (1953, v. 1, p. 316) fala de uma “intimidação perpétua dos inocentes” e de “uma atmosfera doentia que rodeava toda a vida pública e a causa principal da relutância oculta ou manifesta de muitos dos melhores cidadãos”. Por isso, Aristóteles, implicado na morte de Alexandre, o Grande, decidiu abandonar a cidade. Segundo a *Vida de Aristóteles* 20.1-3, o filósofo

ἐδήλωσε δὲ καὶ Ἀντιπάτρω τῷ βασιλεῖ ὅτι τὸ ἐν Ἀθήνησιν ἐνδιατρίβειν ἐργῶδες.  
εἶπε δὲ καὶ τὸ Ὀμηρικὸν ἐκεῖνο ἔπος· ὄγχνη ἐπ’ ὄγχνη γηράσκει, σῦκον δ’ ἐπὶ  
σύκῳ, ὡς ἐκ τούτων ἐλέγχων τὰς τῶν Ἀθηναίων συκοφαντίας.

mostrou para o rei Antípatro que era perigoso permanecer em Atenas. Então, citou aquele verso de Homero (*Odisseia* 7.120-121): “amadurece pera em cima de pera e figo em cima de figo” para, com isso, reprovar o sicofantismo dos atenienses.

Trata-se, obviamente, de um trocadilho entre as palavras “figo” e “sicofanta”, com base no famoso pomar de Alcínoo, já que, etimologicamente, o sicofanta (*sykon*, “figo” + *phainô*, “mostrar”) era quem denunciava o furto de figos.

De qualquer forma, transparece a conjuntura delicada em que Atenas mergulhou nos anos finais da Guerra do Peloponeso e no rescaldo de sua derrota para os espartanos. Nunca antes a cidade dependera tanto da vigilância constante a seus líderes e nunca antes cedera tanto espaço aos políticos demagogos que continuamente exploravam os cidadãos, sobrevivendo e, mais do que isso, enriquecendo-se à custa do Estado. O *topos* do cão que rouba alimento permitiu, portanto, que Aristófanes denunciasse esse estado sensível de coisas e, com ele, “seriamente” denunciasse a impostura dos demagogos de sua época, nas cenas inequivocamente cômicas que seu gênio conseguiu montar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BREMMER, J. (1997). Jokes, jokers and jokebooks in ancient Greek culture. In: BREMMER, J.; RODENBURG, H. (Eds.). *A cultural history of humour: from antiquity to the present Day*. Cambridge: Polity, pp. 11-28.
- BUCKHARDT, J. (1953). *Historia de la cultura griega*. Tradução: Eugenio Imaz. Barcelona: Iberia, v. 1.
- COOK, A. B. (1940). *Zeus: a study in ancient religion*. Cambridge: CUP, v. 3.
- CORNFORD, F. M. (1961 [1914]). *The origin of Attic comedy*. Garden City, N.Y.: Anchor.
- CUNHA, E. (1982). *Os sertões*. São Paulo: Raízes.
- DOVER, K. J. (1972). *Aristophanic comedy*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- DUCHEMIN, J. (1968). *L'agôn dans la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- FÉRAL, C. M. R. (2009). *O agôn na poética aristofânica: diversidade da forma e do conteúdo*. Tese de doutorado em estudos literários. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Araraquara, 305 f.
- FERREIRA, N. H. S. (2012). O cão da assembleia/o lobo do povo: a sabedoria popular ao service da invectiva política no *Aristogíton*. In: RAMOS, J. A.; RODRIGUES, N. S. (Coords.). *Mnemosyne kai sophia*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, pp. 115-124.
- GELZER, T. (1960). *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes: Untersuchung zur Struktur der attischen Alten Komödie*. München: Beck.
- GIL, L. (1981-1983). El *alazón* y sus variantes. *Estudios Clasicos*, v. 25, pp. 39-57.
- HENDERSON, J. (1998). *Aristophanes: Clouds, Wasps & Peace*. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, v. 2.
- HENDERSON, J. (2002). *Aristophanes: Frogs, Assemblywomen & Wealth*. Loeb Classical Library. Cambridge: HUP, v. 4.
- HOLMES, L. M. (1990). *Character naming in Aristophanes*. Tese de doutorado em filologia clássica. Departamento de Clássicas da Universidade de Harvard. Cambridge, 171 f.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. (1968). *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon.
- MOST, G. W. (2010). Que antiga querela entre poesia e filosofia? *Organon*, n. 49, pp. 129-153.
- MUNIZ, M. R. C. (2006). Dois autores em cena: o diálogo entre Antônio José da Silva, o judeu, e Gil Vicente. In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. (Orgs.). *Dramaturgia em cena*. Maceió/Salvador: Edufal/Edufba, pp. 177-192.
- NEIL, R. A. (1909). *The Knights of Aristophanes*. Cambridge: [s.n.].
- POMPEU, A. M. C. (2011). *Aristófanes e Platão: a justiça na polis*. São Paulo: Biblioteca 24horas.
- RECKFORD, K. (1976). Father-beating in Aristophanes' *Clouds*. In: BERTMAN, S. (Ed.). *The conflict of generations in ancient Greece and Rome*. Amsterdam: B. R. Grüner, pp. 89-118.
- ROGERS, B. B. (Trad.). (1907). *The comedies of Aristophanes: The Plutus*. London: George Bell, v. 11.
- RUFFELL, I. (2002). A total write-off: Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition. *Classical Quarterly*, v. 52, n. 1, pp. 138-163.
- SOMMERSTEIN, A. H. (Trad.). (1978). *Aristophanes: The knights, Peace, Wealth*. London: Penguin Books.
- STOREY, I. C. (1998). Poets, politicians, and perverts: personal humour in Aristophanes. *Classics Ireland*, v. 5, pp. 85-134.
- TAILLARDAT, J. (1965). *Les images d'Aristophane: études de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres.

- TORRES, M. L. (2014). *A impostura em Aristófanes*. Tese de doutorado em letras clássicas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 350 f.
- VICKERS, M. J. (1989). Alcibiades on stage: *Thesmophoriazusa*e and *Helen*. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, v. 38, n. 1, pp. 41-65.
- WHITMAN, C. H. (1964). *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge: HUP.
- WORMAN, N. (2008). *Abusive mouths in Classical Athens*. Cambridge: CUP.

Recebido: 29/10/2017

Aceito: 01/12/2017