

# ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

## Retórica e política dionisíacas em *Acarnenses* de Aristófanes

Luisa Severo Buarque de Holanda  
PUC-Rio<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Acarnenses* é a única comédia de Aristófanes em que uma personagem fala explicitamente em nome do autor. Em geral, é o coro quem desempenha o papel de porta-voz declarado do comediógrafo, nas *parábaseis* de suas obras. Nessa peça, ao contrário, vemos o protagonista usar a primeira pessoa para referir-se a um evento exterior à trama cômica, e supostamente ocorrido com o autor do texto. Essa estratégia, por si só, permite à obra apresentar um complexo entrelaçamento de temas: a autodefesa do protagonista Diceópolis, por ter firmado trégua privada com Esparta (que remete, em jogo paratragico, à autodefesa de Télefo na tragédia euripídiana de mesmo nome); a autodefesa que o próprio autor Aristófanes realiza, a fim de refutar as acusações formuladas por Cléon contra ele; a autodefesa da comédia, por comparação com a tragédia. Como se pode notar, trata-se de uma superposição de camadas apologéticas, cuja maior característica são os procedimentos meta-teatrais e meta-retóricos. Neste artigo, pretendo analisar algumas das várias relações entre comédia, retórica e política que o texto de Aristófanes sugere. E pretendo, por fim, extrair de tal análise algumas conclusões a respeito do caráter dionisíaco da política aristofânica.

**PALAVRA-CHAVE:** Aristófanes; *Acarnenses*; retórica forense; política cômica.

**ABSTRACT:** *The Acharnians* is the only comedy written by Aristophanes in which a character speaks explicitly on behalf of the author. In general, it is the chorus who plays the role of declared spokesman for the comedian, in the *parabaseis* of his works. In this play, on the contrary, we see the protagonist using the first person to refer to an event outside the comic plot, and supposedly occurred with the author of the. This strategy, in itself, allows the work to present a complex interweaving of themes: a self-defense of the protagonist Dikeopolis, for having signed a private truce with Sparta (which refers, in a paratragical game, to the self-defense of Telephus in the homonym Euripidean tragedy); a self-defense that the author Aristophanes himself performs, in order to refute the accusations made by Cleon against him; a self-defense of the comedy, in comparison with the tragedy. As can be seen, there is a superposition of apologetic layers, the greatest characteristic of which are meta-theatrical and meta-rethorical procedures. In this article, I intend to analyze some of the various relations between comedy, rhetoric and politics that Aristophanes' text suggests. And finally, I intend to draw from such analysis some conclusions regarding the dionysian character of Aristophanes' politics.

**KEY-WORDS:** Aristophanes; *The Acharnians*; forensic rhetorics; comic politics.

---

<sup>1</sup> Artigo realizado com apoio de Capes/Cofecub, no âmbito do acordo de cooperação Capes/Cofecub 841/15 “PRÁTICAS E TEORIAS DA POÉTICA NA GRÉCIA ANTIGA: DE PARMÊNIDES A ARISTÓTELES.”

Diceópolis, o protagonista de *Acarnenses* – obra mais antiga de Aristófanes que nos foi legada (vencedora das Leneanas de 425 a.C.) – inicia a peça com preocupações públicas, ligadas aos benefícios da paz para a *polis* ateniense. Chega antes de todos à Pnix, onde seria realizada a assembleia do povo, decidido a defender a trégua com Esparta e pretendendo discutir um modo de consegui-la (*Acarnenses*, v. 28). Todavia, frustra-se muito rapidamente. Diante do evidente desinteresse de muitos cidadãos – como embaixadores e sicofantas – em dar fim à guerra, devido ao enorme lucro que obtêm com ela, e constatando a manobra que fazem para retirar da assembleia todo aquele que deseja acabar com a contenda, conclui que convém desistir, não de seu objetivo, mas da sua *polis*. Por essa razão, firma com os espartanos uma trégua privada de trinta anos. O coro de velhos carvoeiros de Acarnas<sup>2</sup>, indignado com a destruição de suas terras e desejoso de vingança contra Esparta, entra amaldiçoando o cidadão que ousou trair Atenas e firmar sozinho um contrato de paz com o inimigo. Após disputas e ameaças, o herói consegue fazer com que o ouçam. É então que começa a sua tentativa de se defender, procurando persuadir os concidadãos revoltados com a sua iniciativa de duas coisas: em primeiro lugar, de que ele tem razão em almejar a paz; em segundo lugar, de que os espartanos não são os únicos culpados pela guerra<sup>3</sup>. Essa tentativa de persuasão, que pode ser considerada como uma performance *apologética*, ocupará uma parte substancial da primeira metade da peça, incluindo a parábase. Ela se inicia nos versos 368-374. Dirigindo-se ao coro, Diceópolis diz:

Certamente não vou, por Zeus, me armar com escudo, só vou dizer o que penso sobre os Lacedemônios. No entanto, tenho bons motivos de receio. Conheço bem a maneira de ser dos nossos aldeões, sei o prazer que sentem em ouvir gabar-se a si próprios e à cidade, por um parlapatão qualquer, com razão ou sem ela. São estes elogios que os impedem de ver que estão a ser levados. (*Acarnenses*, v. 368-374)

---

<sup>2</sup> O maior *demos* da Ática. Segundo Tucídides (2.19-21), a região mais devastada pelos espartanos durante a sua primeira invasão, o que teria tido como consequência a raiva e a sede de vingança dos residentes desse *demos*.

<sup>3</sup> “D: Os Lacedemônios, contra quem tanto nos encarniçamos, não têm a culpa de todos os nossos problemas. C: Não têm a culpa de tudo, malvado?! Atreves-te a dizer tal coisa na minha cara, sem papas na língua?! E, depois disto, ainda te hei-de poupar? D: Não têm a culpa de tudo, não, não têm. E eu, que vos falo neste momento, posso demonstrar que muitas vezes houve em que foram eles as vítimas. C: Esta agora já passa das marcas. É revoltante! Ainda te atreves a defender, na nossa frente, os nossos inimigos?” (*Acarnenses*, v. 309-317). Todas as traduções de *Acarnenses* por Maria de Fátima Sousa e Silva (2006).

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

Nesse prólogo de sua apologia, Diceópolis explicita o fato de que está dando início a um trabalho árduo e talvez fadado ao fracasso. Para ser honesto e condizente com o que quer defender, seu discurso inclui necessariamente uma parcela de defesa dos inimigos perante aqueles que mais nutrem raiva por eles, a saber, o coro de acarnenses que dá título à peça. Homens que só se dobram diante de quem lhes enaltece, ainda que imerecidamente. Trata-se de uma constatação recorrente na peça, a saber, de que basta usar a retórica da adulação<sup>4</sup> e chamar Atenas de brilhante ou lustrosa (“epítetos de sardinhas”, *Acarnenses*, v. 640) e dizer que seu povo é “coroadado de violetas” (*Acarnenses*, v. 638<sup>5</sup>), que os atenienses se rendem a qualquer proposta, mesmo a que mais os prejudicará. Não obstante, esses mesmos atenienses, representados aqui pelos velhos de Acarnas, serão agora seus juízes e deles depende a sua sorte.

Logo em seguida, o assunto da influência que palavras belas e elogiosas proferidas em público exercem – e não apenas sobre cidadãos em geral, mas especialmente sobre cidadãos na condição de juízes – é aproveitado por Aristófanes para fazer o discurso de seu protagonista sofrer uma virada que consiste em adquirir uma segunda camada, paralela e análoga à primeira:

Sei o que vai na cabeça destes jurados, que não veem outra coisa que não seja morder com o seu voto. Eu próprio sei o que passei com Cléon, por causa da comédia do ano passado. Depois de me ter arrastado a tribunal (*bouleutérion*), atirou-me uma torrente de calúnias e mentiras por aquela boca fora, que mais parecia um verdadeiro Ciclóbora. Foi um tal lavar de roupa suja, que pouco faltou para eu me atolar no meio daquela porcaria toda. (*Acarnenses*, v. 374-382).

As duas camadas aludidas podem ser resumidas da seguinte forma: 1) por um lado, o autor situara a intriga da comédia em um tribunal imaginário, onde os juízes – o coro de acarnenses irados, partidários da guerra – são também rivais do protagonista-réu; desta maneira, é explicitado o teor apologético da peça; 2) por outro lado, ele passa a utilizar o cenário forense na alusão a uma “realidade segunda” (Saetta-Cottone, 2011) – um acontecimento que é supostamente real, ocorrido fora do enquadramento teatral do drama, ou que pelo menos o poeta quer nos fazer crer que assim o seja –, a saber, o

---

<sup>4</sup> Expressão inspirada no *Górgias* de Platão, naturalmente, mas absolutamente adequada ao diagnóstico aristofânico. Cf. especialmente versos 630-660.

<sup>5</sup> O famoso epíteto dado a Atenas por Píndaro (Frag. 76).

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

processo que o demagogo Cléon teria movido contra o comediógrafo<sup>6</sup> por causa da obra apresentada por ele no ano anterior, os *Babilônios*.

A crermos no escoliasta<sup>7</sup>, o processo de Cléon consistia na acusação de ultraje por ter caluniado em *Babilônios*, não exatamente o político, mas a própria cidade de Atenas diante de estrangeiros, nas Dionisiacas Urbanas. É grande o debate entre os especialistas a respeito da veracidade do processo, uma vez que não se encontra no direito ateniense uma clara base legal para um processo desse tipo<sup>8</sup>. Ademais, a comédia parecia gozar de grande imunidade e liberdade de palavra na *polis*, o que significa que dificilmente um autor cômico teria sido processado por zombar de pessoas públicas ou de cidadãos ilustres. *Komodein onomasti* (escarnecer pelo nome) e *kakegoria* (falar mal) são hábitos que remontam à tradição iambográfica, a qual apresenta um repertório largamente convencional, não necessariamente biográfico e verídico, e dificilmente visto como reprovável<sup>9</sup>. Por fim, é preciso lembrar, com Carrière, que “é a própria democracia que convida propositalmente, duas vezes por ano, os poetas cômicos a ridicularizarem o funcionamento e os chefes do regime democrático; é um arconte ou um outro que escolhe os poetas para as Leneanas ou as Dionisiacas.” (Carrière, 1983, p. 45).

Por outro lado, é verdade que existem relatos antigos referindo-se à instituição de leis contra a imunidade cômica, ou que decretaram algum tipo de restrição à sua livre atuação. Em 440/39, durante a guerra de Samos, um decreto ‘*péri tou mé kômôidein*’ parece ter proibido a ridicularização em cena, mas provavelmente foi abolido três anos depois. Vinte e cinco anos mais tarde, em 415, durante a guerra da Sicília, o decreto de Syracosios proibiu os poetas cômicos de ‘zombar das pessoas pelo nome’ (*mé kômôideisthai onomasti tina*) (Carrière, 1983, p. 43-4). Para Foley, esses decretos

---

<sup>6</sup> Embora haja a possibilidade de o aludido processo ter sido endereçado ao produtor Calístrato, alinhemo aqui com Buis (2019, p. 81), para quem o contexto não deixa dúvidas quanto ao fato de que o poeta quer nos fazer crer que é ele próprio o alvo da queixa de Cléon. Além disso, o vocábulo *didaskalos* no verso 628 reforça a ideia de que é Aristófanes quem está envolvido no suposto imbróglio.

<sup>7</sup> *Acarnenses*, v. 502: “Desta vez, Cléon não me pode acusar de dizer mal (*kakós lego*) da cidade na presença de estrangeiros”. Segundo o Escoliasta, o processo acusava o poeta de ter “ultrajado as magistraturas públicas e falado mal da cidade na presença de estrangeiros”. Ver escólio *Ac.* v. 378.

<sup>8</sup> Segundo Buis, “hay al menos dos problemas de contradicción que se presentan si tomamos las referencias del escolio al pie de la letra. Por un lado, advertiremos que algunos de los cargos incorporados en el comentario son infundados por no existir base empírica para su juzgamiento; seguidamente, se verá cómo, respecto de otras acusaciones, carecemos de testimonios que nos señalen la existencia de leyes que penalicen los delitos del poeta tal como los incluye el escoliasta, dado que son infracciones demasiado genéricas para su inclusión como categorías criminales bajo la órbita de *graphá*.” (Buis, 2019, p. 88).

<sup>9</sup> Sobre isso, cf Rosen (1988).

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

indicam que a relação dos cidadãos atenienses com a ridicularização teria se transformado ao longo do tempo (Foley, 1988). Eles teriam se tornado de algum modo mais intolerantes à zombaria cômica, até levar a comédia a abandonar suas práticas e costumes mais antigos<sup>10</sup>. Para Carrière, ao contrário, as medidas destinadas a limitar a liberdade dos cômicos duraram pouco, corresponderam a breves períodos de instabilidade política relacionada à guerra e foram bastante brandas. Além disso, elas não visavam à proteção de indivíduos contra a difamação e a calúnia, mas apenas buscavam resguardar os valores democráticos da *polis*, os seus deuses, as suas práticas e as suas instituições (Carrière, 1983, p. 44). De todo modo, e voltando ao tema do imbróglio entre Cléon e Aristófanes, não apenas o período de *Acarnenses* não recai sob as duas datas acima mencionadas, como ainda - caso o episódio do processo seja verdadeiro -, ele só teria ocorrido porque o comediógrafo escarnecera, não dele em particular, mas da *polis*. E não em qualquer ocasião, mas numa ocasião amplamente frequentada por estrangeiros.

Ainda assim, impõe-se uma outra dificuldade para crermos na reconstituição do Escoliasta a respeito do litígio judicial. Como nota Emiliano Buis (2019, p. 79), no verso 379 (“Depois de me ter arrastado a tribunal...”), onde seria esperado encontrarmos a palavra *dikastérion* (tribunal) encontra-se em realidade a palavra *bouleutérion* (Conselho). E mesmo que muitos tradutores optem pelo termo ‘tribunal’ para explicar o sentido geral da passagem, uma interpretação pormenorizada precisaria esclarecer em que sentido Cléon teria processado Aristófanes “arrastando-o” para o Conselho, e não para o local preciso onde decorrem os eventos propriamente jurídicos. Ainda segundo Buis, a explicação mais simples e mais condizente com os ritos, as leis e os costumes do direito ateniense é que Cléon teria movido uma ação de *eisangelia* contra Aristófanes, isto é, uma ação prevista para delitos sem tipificação definida<sup>11</sup>. Esse procedimento consistia em levar ao Conselho ou à Assembleia evidências de um crime grave, talvez notadamente de interesse público. Nesses casos, procurava-se convencer os magistrados de que o evento merecia configurar-se formalmente como processo judicial (*graphé*) e

---

<sup>10</sup> “An Athenian decree of 440/39 formally restricted the freedom of the political comedian for several years before it was repealed. Other legislation followed and by the fourth century Old Comedy had largely abandoned the biting political satire so popular in its formative years.” (Foley, 1988, p. 33-4).

<sup>11</sup> Também é esse o parecer de Carrière, que, no entanto, só é mencionado em nota de rodapé e não desenvolve (Carrière, 1983, p. 49, n. 7).

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

ser levado a tribunal (Buis, 2019, p. 105)<sup>12</sup>. O que provavelmente acabou por não ocorrer no referido evento envolvendo o político e o comediógrafo. Aliás, esse seria, segundo Buis, o sentido preciso do verso 382, onde Aristófanes observa que se safara por pouco das calúnias e mentiras de Cléon<sup>13</sup>, sugerindo que por poucos votos a ação não teria passado à instância forense.

Em suma, na opinião do intérprete é muito difícil crer na ausência de um substrato real para as várias referências aristofânicas ao litígio com Cléon; porém, por outro lado, é impossível fornecer um embasamento legal para a reconstituição feita pelo Escoliasta. Resta, para ele, a hipótese de que Cléon teria apresentado uma *eisangelia* contra o poeta, que ela de fato teria sido avaliada pelo Conselho em pelo menos uma sessão formal, mas afinal não teria sido aprovada nem transformada em *graphé*, tampouco julgada em tribunal (Buis, 2019, p. 106).

Todavia, e ainda seguindo os passos de Buis, o fato de não ter existido um processo forense *stricto sensu* não teria impedido Aristófanes de recorrer abundantemente a termos de uso técnico<sup>14</sup> do direito e a expressões que remontam muito explicitamente ao contexto jurídico<sup>15</sup>. Além disso, como dito antes, o forte aspecto apologético relacionado à defesa de Diceópolis perante os acarnenses decididamente teria levado o autor a jogar com a encenação de uma realidade forense. Não apenas o protagonista é colocado na posição de um orador que precisa convencer o coro para ser absolvido, como o poeta também aproveita a ocasião para exibir a sua

---

<sup>12</sup> Buis, 2019, p. 87, nota 29: “También sabemos que el Consejo, si bien no era estrictamente un tribunal, podía imponer multas de hasta 500 dracmas y que, en casos como estos, actuaba con una función cuasi-judicial (del mismo modo ocurría con la Ekklesia, como por ejemplo durante el juicio de las Arginusas en el año 406); no obstante, no es estrictamente una actuación ante las cortes. Todo ello puede ser reconstruido, en rigor de verdad, incluso si no tuviéramos el testimonio de este escolio al que nos referimos, aunque no podemos descartar su particular importancia para una lectura forense del episodio.”

<sup>13</sup> “...que pouco faltou para eu me atolar no meio daquela porcaria toda”. (*Acarnenses*, v. 382).

<sup>14</sup> Segundo Willis, há uma certa dificuldade em considerar a linguagem jurídica grega como técnica, uma vez que, pela natureza democrática de toda a performance judicial, ela deveria ser, idealmente, compreendida por um grande círculo de não-especialistas, o que a impede de tornar-se incompreensível e inacessível para a maioria (Willis, 2003, p. 72-9). Isso não significa, todavia, que inexistam materiais lexicais tipicamente relacionados às questões legais e aos procedimentos forenses.

<sup>15</sup> Para uma lista exaustiva, ver Buis (2019, caps. II e III). Menciono aqui aquelas que me parecem ser as principais ocorrências, listadas nas pgs 70 e 71: a ação de denunciar em justiça (διώκω, *Acarnenses*, v. 700); a réplica a uma denúncia (αποκρίνομαι, *Acarnenses*, v. 632); o apelo às testemunhas (μαρτύρομαι, *Acarnenses*, v. 926); o fato de ser condenado (ἀλίσκομαι, *Acarnenses*, v. 662); a ação pública (γραφή, *Acarnenses*, v. 679); a denúncia de quem retém propriedade estatal (φάσις, *Acarnenses*, v. 542); o relógio de água (κλεψύδρα, *Acarnenses*, v. 693); a pedra usada para contar os votos (λίθος, *Acarnenses*, v. 683). Na p. 117, autor destaca ainda o perfil judicial de toda a passagem entre os versos 364 e 392, mencionando uma série de termos conotados judicialmente segundo o direito ático.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

habilidade de “parodiar as estratégias judiciais e os argumentos retóricos” (Buis, 2019, p. 133). Portanto, se Buis estiver certo, é possível considerar que Aristófanes teria criado todo um cenário jurídico a partir de uma ameaça de *graphé*, da qual ele escapara por pouco.

Aqui, porém, proponho-me a deixar em suspenso a veracidade do fato processual, e a focar mais propriamente o desenvolvimento literário-teatral operado por Aristófanes no contexto de *Acarnenses*. Importa observar, portanto, que a fala de Diceópolis decididamente *mescla* a imitação teatral de um processo forense – onde a personagem terá que se defender e, para isso, de algum modo defender também os espartanos - com a alusão ao episódio (qualquer que tenha sido ele no contexto extra-teatral) ocorrido entre o autor da peça e Cléon no ano anterior. Donde resulta que o poeta utiliza a ocasião fictícia para defender a sua obra. E não apenas esta obra, *Acarnenses* especificamente, mas as suas obras cômicas em geral e, mais ainda, os procedimentos cômicos como um todo. Ou seja, ao menos momentaneamente Diceópolis torna-se o porta-voz declarado de Aristófanes, falando em primeira pessoa sobre um evento exterior à intriga da qual faz parte.

Sobre essa fala em primeira pessoa, sabemos que é frequente a intromissão de Aristófanes (ou de seu ‘eu lírico’, por assim dizer) em suas próprias tramas. Porém, o seu momento usual de dirigir-se ao público são as *parábaseis*, onde quem fala em nome do autor é o coro. É este último que, atacando os anapestos, retira o manto e ‘retira’ também a personagem provisoriamente, aludindo a fatos exteriores ao drama – muitos deles talvez fictícios, mas muitos deles decididamente reais -, bem como expressando opiniões atribuídas pelo autor a si mesmo. É esse o modo mais frequente de o poeta falar diretamente ao seu público. *Acarnenses* é, com efeito, a única peça de Aristófanes em que esse mecanismo é deslocado para uma fala do protagonista<sup>16</sup>.

Pois bem, creio que esse fato não é mera curiosidade, mas que faz parte da estratégia central da peça. Mediante a construção de um explícito paralelismo entre a situação de um autor acusado e a de seu protagonista, os grandes temas da obra são mobilizados: acentua-se não apenas o pano de fundo apologético do texto dramático,

---

<sup>16</sup>“A comic poet normally speaks in his own voice only in the parabasis and nowhere else in extant comedy does Aristophanes identify himself with his hero as extensively as in *Acharnians*. Taking a cue from the scholiast, some scholars have even insisted that Aristophanes played the part of Dikaiopolis himself, perhaps wearing a portrait mask.” (Foley, 1988, p. 33).

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

como também o caráter teatral do tribunal<sup>17</sup>. Logo, mais do que uma comparação entre a situação de um autor real ou fictício e a situação de sua personagem, trata-se de uma comparação entre o teatro e a instituição forense, submetidos ambos ao crivo de juízes-cidadãos facilmente sujeitos às falácias da lisonja, às promessas subreptícias de discursos falseadores, aos recursos fáceis, aos clichês agradáveis e aos disfarces da atuação<sup>18</sup>.

Ademais, é importante notar que a autodefesa aristofânica não se resume a um auto-elogio, mas envolve também uma forte acusação ou crítica a terceiros. Como visto, se Cléon de fato fora capaz de acusar o autor de falar mal de Atenas, ou se pelo menos o autor quer que acreditemos nisso, é porque, ao escarnecer do político em *Babilônios* no ano anterior, o comediógrafo provavelmente criticava ao mesmo tempo a *polis* que se deixava levar por sua retórica. É exatamente isso que vemos acontecer no mencionado trecho de *Acarnenses*. O que significa que a suposta acusação ou o suposto processo de Cléon não teria levado Aristófanes a mudar de tática. Muito pelo contrário: é provável que a estratégia de defender-se atacando tenha recrudescido. Ao acusar a retórica da adulação efetuada por Cléon e afins neste início de peça, Aristófanes exhibe uma retórica oposta a ela, que se defende criticando amplamente não apenas os seus acusadores, como também os próprios juízes que estão a julgá-lo e, por extensão, a cidade como um todo. Por isso, nas malhas do enredo em que Diceópolis atua, nada mais eloquente do que reunir acusadores e juízes na figura única dos coreutas.

Nesse sentido, torna-se ainda mais cômica a parte final da peça, em que o próprio Diceópolis recorrerá a uma espécie de bajulação de seus juízes e de seu público<sup>19</sup>,

---

<sup>17</sup> Cf. Buis, 2019, p. 62: “La comparación entre actividad teatral y ejercicio tribunalicio muestra que el derecho tiene más que ver con el drama que lo que puede suponerse, dado que ambas actividades, organizadas dentro de una comunidad, están reglamentadas por condicionamientos culturales que afectan e imponen su significado y propósito social en un determinado momento. La profunda simbiosis de la acción escénica y la vida cívica en Atenas durante los siglos V y IV exige una nueva mirada sobre algunas de las nociones tradicionales de los estudios sobre derecho y literatura. Como hemos dicho, las competencias dramáticas y judiciales deben ser examinadas como instancias performativas en la medida en que los espectáculos teatrales se estructuran como un pleito judicial, donde una acusación escrita (el texto) es actuada y allí es juzgada por una audiencia masiva.”

<sup>18</sup> Não é à toa que, como nota Biles (Biles, 2011, p. 69), Diceópolis dirá, nos versos 441-442, que precisa enganar, não o público, mas sim o coro. Ou seja, o público se torna uma testemunha consciente das manobras do protagonista, enquanto o coro se converte em audiência teatral, inteiramente enganada pelas artimanhas de um autor disfarçado dentro da própria peça. Todo o capítulo de Biles a respeito de *Acarnenses* gira em torno desse fato. Segundo o autor, a performance apologética do herói cômico é também uma performance dramática, e o veredito final do coro repousa sobre o fato de que ele foi transformado em público.

<sup>19</sup> Para ser precisa, logo que se veste de Télefo, tomando de empréstimo o figurino do rei disfarçado de mendigo e a fala sofisticada e sofisticada de Eurípedes (v. 435 e sqs.), Diceópolis já começa a atenuar a



Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

brincando de oferecer-lhes um alegre suborno em troca de sua vitória, a saber, a festa dionisiaca e um odre de vinho<sup>20</sup>. Brincadeira que, aliás, reforça o paralelismo entre as duas camadas construídas pelo autor, já que, se a paz de Diceópolis permite que os camponeses voltem a celebrar as Dionísias Rurais<sup>21</sup> e que os cidadãos atenienses voltem a ter a tranquilidade necessária para banquetear, para se embriagar e para fazer sexo, isso significa que tanto a vitória da personagem quanto a vitória do autor são dionisiacamente benéficas para os seus respectivos juízes. Como lembra Whitman, “o vinho é a estrita antinomia da guerra” (Whitman, 2013, p. 73). Ou ainda, como escreve Edmunds, ao mencionar a peça *Paz*: “A Paz é a deusa ‘que mais ama a vinha’ (*Pax* 307, cf.520, 596-7, 706-8) porque a vinha é a própria fundação da paz em seu aspecto sacro” (Edmunds, 1980, p. 11). Assim, se forem persuadidos ou se cederem às promessas de Diceópolis/Aristófanes, os camponeses do ‘tribunal’ acarnense e os juízes do ‘tribunal’ teatral serão triplamente recompensados com os prazeres da comida, da bebida e do sexo e terão reais motivos para comemorar.

O que decorre dessa intensa analogia entre autor e personagem é que *Acarnenses* se torna uma das obras mais recheadas de operações meta-teatrais e meta-retóricas, dentre todas as obras de Aristófanes que possuímos. A frase que encerra a referida fala de Diceópolis aponta para a mais flagrante dessas operações. Ela fará a roda da intriga girar e começará a estabelecer o terceiro eixo dramático da comédia: “Por isso, desta vez, antes de começar a falar, deixem-me vestir a roupa que mais piedade (*athliótaton*) possa inspirar.” (*Acarnenses*, v. 384) Essa roupa a que o protagonista alude é um figurino que será buscado, junto com uma série de acessórios teatrais, na casa de Eurípidés (que será, como se sabe, uma personagem corriqueira nas obras aristofônicas).

---

parte desafiadora de seu discurso, tornando-se, portanto, mais palatável. Ele de algum modo se adéqua, para salvar a própria pele, à retórica forense. O fato de fazê-lo apenas depois de estar disfarçado com as vestes e falas do protagonista euripidiano só faz reforçar a referida estratégia de comparar o tribunal com o teatro.

<sup>20</sup> “E a mim, levem-me aos juízes. Onde é que está o rei da festa? passem-me cá o odre.” (*Acarnenses*, v. 1225) Interessante lembrarmos ainda que, em *Nuvens*, o coro de nuvens suborna ainda mais explicitamente os juízes, dizendo: “Queremos dizer aos nossos juízes que ganharão se tomarem o partido do coro. Para início de conversa, quando vocês quiserem iniciar o trabalho em seus campos na estação apropriada, faremos chover antes de tudo para vocês, e só depois para os outros. Depois protegeremos suas colheitas e suas vinhas, para que elas não sejam prejudicadas nem pela seca e nem pelo excesso de chuva” (*Nuvens*, v. 1115-1121) A promessa do coro não é apenas uma promessa de nuvens, como uma promessa cômico-dionisiaca, pois se preocupa explicitamente com as vinhas.

<sup>21</sup> Cf. *Acarnenses*, verso 202 e, em seguida, toda a performance que vai do verso 240 ao 280, onde eles de fato encenam um cortejo dionisiaco dentro da peça.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

O terceiro eixo dramático – que vem corroborar e aprofundar o paralelismo entre autor e personagem e entre teatro e tribunal – consiste, portanto, em uma tática paratrágica. Eurípides havia apresentado treze anos antes uma tragédia que agora serve como uma luva para os propósitos de Diceópolis. Trata-se do *Télefo*, obra perdida. Sabemos que em sua intriga o protagonista, um herói asiático, precisava defender-se perante os gregos, seus inimigos, e para isso disfarçava-se de um mendigo que iria defendê-lo<sup>22</sup>. Ou seja, o réu disfarçava-se de advogado de defesa. E não de um advogado de defesa qualquer, mas um capaz de provocar compaixão por seus andrajos e por sua situação inferior. Se a piedade, *páthos* trágico, também é útil no tribunal, Diceópolis buscará na casa de Eurípides o figurino de sua personagem e tratará de trazer ainda a habilidade retórica e as falas sutis características do estilo euripideano. Em suma, ele tomará de empréstimo do autor trágico tudo o que lhe será útil na ocasião de sua autodefesa, mesmo que isso seja exatamente aquilo que costuma censurar em seu rival trágico<sup>23</sup>.

Com isso, fica definitivamente estabelecida a estrutura dramática da comédia, formada por três assuntos entremeados e sobrepostos: 1) Diceópolis defendendo-se perante os acarnenses por ter firmado uma paz privada com Esparta<sup>24</sup>; 2) Aristófanes justificando-se por ter repreendido os atenienses em sua comédia anterior e defendendo-se de acusações; 3) sob essa dupla apologia, uma terceira, que dá ao poeta a oportunidade de realizar seus usuais jogos meta-teatrais – recheados de travestimentos, figurinos, máscaras e elementos cênicos - e que também lhe dá a chance de levar à cena um de seus motivos recorrentes: a disputa da comédia com a tragédia.

Essa última disputa, evidentemente, não estará fora do elemento apologético do texto, muito pelo contrário. Ela é uma terceira camada que se acrescenta às duas primeiras, pois propicia mais uma das autodefesas do cômico, certamente a mais célebre de todas: “Pois a comédia (*trugo(i)dia*) também sabe o que é justo. Ora o que eu vou dizer pode ser chocante, mas justo é.” (*Acarnenses*, v. 500). Aqui, a tarefa do teatro

---

<sup>22</sup> Para detalhes sobre os pontos de contato entre *Télefo* e o próprio Aristófanes, Foley (1988, p. 37 e sqqs.). Para uma “parceria” competitiva entre Aristófanes e seu protagonista Diceópolis, Biles (2011).

<sup>23</sup> Ressalto esse ponto para não esquecermos que, assim como a censura à retórica da adulação não impede Aristófanes de empregá-la, e assim como a censura aos recursos cômicos baixos e grosseiros de seus colegas rivais também não impede Aristófanes de utilizar esses mesmos recursos, no caso da crítica a Eurípides a censura se mistura com o uso deliberado – e quiçá a admiração - do estilo criticado.

<sup>24</sup> E, como dito antes, precisando para isso defender, pelo menos até certo ponto, a inocência de Esparta diante dos atenienses, procedimento mais do que arriscado. Com esse fito, ele recriará de modo cômico os motivos atenienses para ter entrado em guerra, cf. *Acarnenses*, v. 515-555.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisíacas em Acarnenses de Aristófanes*

cômico passa a ser pensada por comparação à do teatro trágico, e o próprio *nome* da comédia se transmuta, para aproximar-se do nome da tragédia<sup>25</sup>. Assim, segundo sugere Aristófanes, a comédia é a outra face da moeda dionisíaca, tão necessária quanto a primeira – a tragédia. Aliás, quanto ao tema da comparação e da disputa entre comédia e tragédia, é possível perceber que toda a cena final – de confronto entre o paratrágico Lâmaco<sup>26</sup>, lamentando-se por suas desgraças e chorando por sua ferida, e o cômico Diceópolis, retrucando com seus risos e provocações – nada mais é do que o coroamento da apologia da comédia, como se o autor lançasse para os espectadores a pergunta: afinal, vocês preferem terminar como Lâmaco ou como Diceópolis, como o trágico ou como o cômico? Pode ser que a comédia seja uma pequena potência, até bem restrita. Porém, ela é capaz de expressar grandes impotências políticas e existenciais; sobretudo, é capaz de jogar contra elas os prazeres corporais e as alegrias da festa de Dioniso<sup>27</sup>. Por isso mesmo, sugere Aristófanes, seu espaço na *polis* precisa ser preservado.

Essa observação, entretanto, conduz-nos a uma outra questão interna ao texto que não pode ser negligenciada. Um problema que surge quando se verifica que esse “cidadão útil”<sup>28</sup> e justo que é Diceópolis, esse mesmo que havia entrado em cena com preocupações tão elevadas e coletivas e que de alguma forma representa o comediógrafo e sua comédia, age de uma maneira geralmente considerada injusta e egoísta<sup>29</sup>. Cobra arbitrariamente um imposto de transação e não paga as enguias que compra (v. 896), vende um sicofanta para um tebano (v. 955), enxota um lavrador pobre e desgraçado que vem lhe pedir um pouco de sua paz (v. 1015-1040) e, como alega o coro, encontra “nas tréguas qualquer coisa de delicioso que não quer repartir com ninguém” (*Acarnenses*, v. 1039). Em suma, Diceópolis ostenta os benefícios de sua trégua privada tripudiando dos cidadãos – especialmente dos que não o haviam apoiado antes, mas

---

<sup>25</sup> Uma alusão ao termo *trugoidia*, forjado a partir do substantivo *trux* (borras de vinho ou vinho novo) para formar uma analogia com a *tragoidia*, cf. Taplin, 1983.

<sup>26</sup> Essa cena como um todo também é uma retomada do *Télefo* de Eurípides.

<sup>27</sup> Como alega o verso 677, a comédia é capaz de “ensinar a máxima felicidade”.

<sup>28</sup> Lembre-se que é assim, como um “cidadão útil” (verso 595, *polítes khrestós*) que Diceópolis se auto-identifica na “cena do reconhecimento” com Lâmaco. E que uma das possíveis acepções de seu nome é “cidadão justo” (Kanavou, 2011, p. 24-29).

<sup>29</sup> Ludwig, 2007; Dover, 1972.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

eventualmente também dos que nada têm a ver com isso<sup>30</sup>. Os intérpretes de *Acarnenses* costumam perguntar-se, portanto, até que ponto a apologia da comédia não é enfraquecida pelas ações finais do protagonista.

Essa questão do egoísmo hedonista de Diceópolis, por sua vez, toca uma outra, ampla e fartamente discutida, a respeito do teor político da obra aristofânica. Não vou aqui resumir essa discussão, mas de algum modo vou revisitá-la brevemente, pois, embora eu vá me afiliar à longa lista de intérpretes que consideram que a obra aristofânica possui um caráter político, eu também acho importante levar a sério a visão oposta. E isso, não porque me convençam argumentos como os de E. Segal em *The Physis of comedy* (Segal, 1973)<sup>31</sup>, que defende que Aristófanes domestica o político, preocupa-se apenas com o *oikos* e pretende meramente entreter<sup>32</sup>. Esses me parecem partir de uma distinção simplista entre o privado e o público e entre o corpo individual e o corpo político, desconsiderando o fato de que o prazer privado e o prazer comunitário se entrelaçam na obra aristofânica. Os argumentos que me tocam, ao contrário, são aqueles que enfatizam o aspecto ritualístico que a comédia exhibe<sup>33</sup>. Nesse caso, o caráter irreverente, insolente e insubmisso do cômico poderia estar muito mais ligado a elementos satíricos calcados na obscenidade ritual da fertilidade agrária dionisiaca do que à crítica social. O que poderia ainda significar que, do ponto de vista político, Aristófanes tem muito pouco a defender e quase nada a propor. Sendo um praticante dionisiaco e obsceno de zombarias rituais oriundas de tempos antigos, ele não estaria verdadeiramente preocupado com as questões da *polis*.

---

<sup>30</sup> Embora esse último ponto, a meu ver, seja mais controverso, porque na cena em que noivo e noiva fazem o mesmo pedido, ele se nega a partilhar a trégua com o noivo e beneficia a noiva, pois, segundo ele, “é mulher e não tem culpa da guerra” (*Acarnenses*, v. 1062), o que parece sugerir que a vingança de Diceópolis possui um direcionamento claro. Segundo Riu (1999, p. 213), o critério do protagonista é negar-se a negociar com os atenienses, com quem acabara de brigar (e a exceção vai para a mulher por razões que para ele têm a ver com o estatuto do feminino na comédia). Diceópolis só beneficia os inimigos e seus aliados, como nota o autor.

<sup>31</sup> Ver também Heath, 1987.

<sup>32</sup> Sou do mesmo parecer de Konstan: “Some scholars see Aristophanes' comedy as mere entertainment with no serious political intention. For a clearheaded diagnosis and criticism of the tendency of modern scholars to impose an artificial separation between art and politics in Aristophanes, see Henderson 1996, 65-69. Henderson, J. 1996. “The Demos and Comic Competition.” In *Oxford Readings in Aristophanes*.” (Konstan, 1995, p. 59). Para uma outra linha de interpretação, Foley (1988, p. 40 e sqqs.) explora a conexão entre paratragédia e política em *Acarnenses*.

<sup>33</sup> Cf. Carrière (1983) e Riu (1999). Embora as posições dos dois intérpretes sejam bem distintas quanto à relação entre comédia e política, ambos frisam o caráter ritualístico da comédia.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

Todavia, vale lembrar que a consideração do aspecto ritual da comédia não equivale a desligá-la da cidade, ainda mais se considerarmos que a ritualização, no caso cômico, foi incorporada e absorvida institucionalmente pela *polis*. Nesse sentido, seria possível pensar a presença do rito dionisiaco na comunidade cidadina como uma maneira iconoclasta e até certo ponto subversiva de ver um elemento poético inserir-se no campo político. Em outras palavras: com um gesto próximo ao anárquico, talvez não restasse pedra sobre pedra após a passagem avassaladora do furacão do gênio cômico aristofânico. Nesse caso, seu espírito crítico generalizado seria o responsável por promover e garantir a sua politicidade. Ainda assim, preocupa-me aqui a tênue fronteira entre o elemento político próximo do anárquico e uma postura que poderia ser identificada como a recusa absoluta da política – e que legitimaria a leitura das atitudes de Diceópolis como símbolos de alguém que dá as costas para a *polis* e se atira de modo individualista à orgia, à comida e à bebida. Por tal razão, as minhas páginas de conclusão procurarão esclarecer em que sentido eu entendo a politicidade aristofânica.

### **Conclusão**

É importante lembrar, antes de mais nada, que a discussão sobre a política aristofânica deveria ser precedida de um esclarecimento. Por um lado, se dizer que a comédia ‘*é política*’ equivale a dizer que ela quer propor reformas, tecer teorias ou mesmo apresentar estrita coerência ideológica, então eu serei a primeira a abdicar de atribuir esse predicado às peças de Aristófanes. Entretanto, parece-me preferível, em vez de restringir a esse ponto a definição de ‘*política*’, ampliar propositalmente o seu alcance para poder abarcar a obra aristofânica, já que, a meu ver, soa absolutamente artificial a suposta apoliticidade da comédia – por mais ‘anti-tudo’ que, em uma visão extrema, ela pudesse ser considerada<sup>34</sup>. Ou seja, mesmo que sua contestação dirigida a tudo e a todos seja tão demolidora, que pareça por vezes flertar com uma posição apolítica, ela está, sem dúvida alguma, profundamente inserida nas questões que ocupam a *polis* e que lhe são mais características. Além disso, ela não me parece de modo algum advogar a favor da preocupação com as coisas privadas em detrimento da

---

<sup>34</sup> Halliwell, 2008, cap. 5, chama a comédia de subdemocrática, o que constitui, a meu ver, um interessantíssimo modo de sair desse impasse, pois, ao subtraí-la do sistema democrático grego por meio de um ‘sub’ ou ‘sob’, ele não a subtrai da política, ao contrário. Por um lado, ele não atribui à comédia algum conteúdo político positivado ou objetivado, mas, por outro lado, jamais a posiciona contra ou em oposição à política.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisíacas em Acarnenses de Aristófanes*

preocupação com as coisas públicas. Por fim, a sua história é indissociável da história do regime democrático ateniense; e isso, para alguns autores, em um sentido não temporal, mas causal<sup>35</sup>. Assim, para expor a minha chave de leitura, eu diria que esse tipo de inserção na política tão peculiar à comédia, que por vezes resulta em aparência tão próximo de um hedonismo individualista e apolítico, pode ser lido a partir do ângulo da *estética dionisíaca* aristofânica, que não por acaso é a presença mais constante no conjunto de suas onze peças e da qual *Acarnenses* será um exemplo paradigmático. Por tal razão, retornarei à obra, procurando ilustrar a minha proposta com o apoio da análise temática apresentada.

Pois bem, se Diceópolis pretendia que Atenas firmasse uma trégua com Esparta, coisa que ele acaba fazendo privadamente, um dos motivos mais fortes para isso, como já visto, é o fato de que desde o começo da Guerra do Peloponeso (mais especificamente há seis anos) não se celebravam as Dionisíacas Rurais. Afinal, as populações do campo foram as primeiras e as mais prejudicadas pela guerra, precisando muitas vezes abandonar suas terras e proteger-se dentro dos muros da *polis*, ou vendo suas plantações arrasadas<sup>36</sup>. Não por acaso, ao deparar-se com a trégua de trinta anos, a primeira coisa que o protagonista exclama é: “Ó Dionísias! Estas sim, cheiram a ambrósia e a néctar. (...) Cá por mim, livre da guerra e dos meus males, vou para casa celebrar as Dionísias, no campo.” (*Acarnenses*, v. 196-201). Logo em seguida, após a entrada do coro, assiste-se à encenação de uma performance dionisíaca, provavelmente tanto verdadeira quanto parodiada, com direito a canéfora, hinos fálicos etc. (*Acarnenses*, v. 245-280). De fato, o que Diceópolis acaba garantindo, mediante a sua paz, é a manutenção do rito dionisíaco, coisa que a guerra tendia a impossibilitar<sup>37</sup>. A meu ver, portanto, não se trata de um elogio de Aristófanes à vida no campo por um suposto conservadorismo saudosista, mas sim por causa das próprias origens agrárias de Dioniso, pelas práticas campestres de ritualização dionisíaca e pelas celebrações de fertilidade aos quais seus

---

<sup>35</sup> Para mais detalhes, ver Carrière, 1983, p. 17-48.

<sup>36</sup> Cf. *Introdução*, Maria de Fátima Sousa e Silva, 2006.

<sup>37</sup> Alguns estudiosos afirmam, inclusive, que teria havido uma diminuição da participação da comédia no festival após o começo da Guerra do Peloponeso, ou seja, uma espécie de economia de guerra que prejudicava o lado mais fraco dos festivais dionisíacos. Para mais referências, ver Sousa e Silva, *Introdução à tradução de Acarnenses*.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

cultos sem dúvida alguma estavam ligados<sup>38</sup>. Ritos e cultos que, de algum modo, podiam ser trazidos para dentro dos muros da *polis* por meio da sua mimetização e exaltação cômicas. Trata-se, em suma, da influência mais do que salutar desse deus na vida de todo cidadão. Pois, mesmo que seu espaço esteja assegurado pelas instituições democráticas e pela popularidade dos seus festivais – e mesmo que a comédia não tenha sido considerada pela democracia como uma oponente real –, ainda assim é preciso admitir que a voz cômica é uma voz ameaçada se comparada à voz trágica<sup>39</sup>. Nesse sentido, ela precisa construir para si mesma uma forma de defesa e de resistência.

Assim, não é necessariamente por meio de uma sobrevalorização da potência contestatória da comédia que devemos afirmar a sua politicidade, mas é certamente por meio da consideração da sua relação competitiva com a tragédia no seio da *polis*. O que a torna razoavelmente mais frágil e sempre pronta a demonstrar e defender a sua utilidade pública. Por isso, todo o tema da comparação e da contenda com a tragédia – que, como visto, perpassa a peça e dá azo a uma parte importante da performance apologética do protagonista de *Acarnenses* – pode ser analisado sob o ângulo da potência política da estética cômica. E até, quiçá, sob o ângulo de uma disputa a respeito do que seja o dionisismo. Pois, de algum modo, Aristófanes parece sugerir que o reino verdadeiramente dionisiaco é o cômico, com sua inversão de papéis e subversão de valores capazes de desmascarar as razões mais profundas e recônditas dos papéis e dos valores tradicionais<sup>40</sup>. Seu sarcasmo e agressividade verbal cerceiam os arroubos políticos, sua zombaria deflaciona as solenes e trágicas retóricas do ideal pátrio, denunciando objetivos no fundo tão individuais quanto os do herói cômico, declaradamente interessado nos prazeres sensórios e profundamente comprometido com

---

<sup>38</sup> “Dicaeopolis, 'Just City', makes peace with Sparta. Peace is wine. Wine is the occasion of festivals in honor of Dionysus. These festivals include poetic forms of celebrating Dionysus - in Dicaeopolis' case, there was the song in honor of Dionysus' companion, Phales. Peace, which began as a political issue, is finally achieved by the Dionysiac celebrant.” (Edmunds, 1980, p. 11).

<sup>39</sup> Como afirma Carrière: “No quinto século, a comédia ainda é literalmente ‘segunda’ com relação à tragédia.” (Carrière, 1983, p. 24).

<sup>40</sup> Nesse sentido, podemos ler toda a cena de Lâmaco a partir desse ponto de vista. Se em algumas versões do mito de Télefo – ali parodiado através da tragédia euripidiana – a ferida do herói era devida a uma vingança de Dioniso, que agarrara seu pé em uma vinha porque ele negligenciara seu culto, então o fato de que Lâmaco se fere de modo parecido pode ser uma sugestão de similar vingança dionisiaca.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

a verdade do corpo, mas nem por isso menos preocupado com os prazeres de seus concidadãos<sup>41</sup>.

Se isso acaba por fortalecer o próprio regime democrático e suas instituições – ao menos em seus períodos mais pujantes, como alega Carrière -, é tema longo e que não convém discutir neste momento<sup>42</sup>. O importante é que, mesmo neste último caso, a comédia não deixa de estar profundamente arraigada em solo político, agindo sobre ele de maneira decisiva. Em suma: seja em um sentido de a) crítica à democracia; seja em um sentido de b) elemento-chave da democracia, salutar e fortalecedor dos mecanismos do regime democrático; seja talvez c) em uma possível oscilação e até complementaridade entre os dois polos; resulta nos três casos que a política dionisiaca aristofânica é capaz de atar fortemente elementos rituais com elementos institucionais.

Nesse sentido, nem Diceópolis nem Aristófanes poderiam desejar ser convertidos em modelos definitivos e universais de prática política. O que eles fazem é posicionar-se diante de um problema cívico de seu tempo. Com isso, o poeta mostra-nos ainda, dentre outras coisas, que é preciso poder rir da política oficial (mesmo que oficialmente)

---

<sup>41</sup> “One may well ask in what sense an Aristophanic protagonist is a hero, and not, as has been stated, an anti-hero. Yet he is precisely that, for he is the creative center of the comic fantasy on the one hand, and on the other he is a figure whose motivation, methods, and disposition reflect, in a mythic mode, a great deal of the collective psychology of the age. (...) In this respect, he parallels, rather than contradicts, his tragic brother, though it must be admitted that while the tragic hero's achievement may properly be called true selfhood, the corresponding term for comedy might be, with Mr. Potter's permission, "supreme selfmanship." This is not quite "selfishness", for that implies concerns too small and methods too direct; "selfmanship" connotes a world-encountering wholeness, complete with every kind of deviousness and audacious grasp.” (Whitman, 2013, p. 17) “Reduced to his individual anonymity, Dicaeopolis is confronted by an apparent yes-or-no situation: either he may accept his insignificance in the body politic and let himself remain the anonymous individual, or he may keep trying to make his voice heard, however vainly. But in fact, he does neither. He becomes a comic hero instead. He conceives an idea which transcends the Assembly with its corruptions, and at the same time startlingly liberates and exalts his own individual self.” (Whitman, 2013, p. 61-62). Para uma excelente crítica à noção de herói cômico forjada por Whitman, cf. Magnelli. Como o autor assinala, é preciso levar em conta a variedade de heróis cômicos aristofânicos, bem como a influência que a Guerra do Peloponeso e a política ateniense tiveram sobre a confecção de seus heróis (Magnelli, 2017, p. 392). Entretanto, a minha análise aqui restringe-se a Diceópolis e eu me limito a citar Whitman no que diz respeito àquilo que, a meu ver, cabe atribuir a este herói em particular, sem me comprometer com suas teorias mais amplas a respeito do heroísmo cômico. Significativamente, o próprio Magnelli corrobora as observações de Whitman, no que diz respeito a Diceópolis em particular (Magnelli, 2017, p. 393).

<sup>42</sup> Para Carrière, a politização do gênero cômico é só aparentemente maior do que a do gênero trágico (p. 41) e é, além disso, paradoxal: “Par ses origines sociales et culturelles, la Comédie Ancienne apparaît ainsi à la fois agressivement critique et puissamment conformiste.” (Carrière, 1983, p. 42) Ver também: “Mais à Athènes, la prise en charge de la comédie par l'Etat démocratique assure à la parole comique une diffusion publique exceptionnelle. Or la comédie attaque apparemment avec virulence cette démocratie dont elle vit et les courants de pensée nouveaux que la démocratie fait fleurir. Cela montre avec quelle prudence il faut apprécier la portée de ses attaques. Tout se passe comme si la cité démocratique, dans la comédie comme dans la tragédie, se mettait volontairement en cause à date fixe.” (Carrière, 1983, p. 43).



Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

e garantir o espaço das celebrações e da embriaguez. Um espaço que não pode, todavia, ser caracterizado como individualizante e apolítico, mas sim como uma outra ordem política, que emerge no seio da política tradicional e convive com ela para, zombando da mesma, evitar os seus excessos. Afinal, é uma faceta da própria política garantir esse espaço, e o regime democrático ateniense parece ter sido plenamente capaz de garanti-lo. Do ponto de vista do dionisismo cômico, se o prazer da festa e do vinho dependem da paz, então eles também são questões políticas<sup>43</sup>.

Ademais, na festa de Dioniso o prazer individual e o prazer coletivo estão longe de se opor<sup>44</sup>. Mais do que isso: a ideia de que a felicidade coletiva vai contra a felicidade individual (e seus prazeres) precisa ser rechaçada. A comédia aristofânica propõe, de algum modo, uma “gestão coletiva dos impulsos sensíveis”<sup>45</sup>. Quem quer nos fazer crer que o público exige o sacrifício do privado é aquela política que emprega uma retórica tragicizante para mobilizar na coletividade impulsos de ordem moral. A retórica e a prática do dionisismo cômico, ao contrário, celebram o resultado da paz com uma amoralidade que pode ser partilhada por todos, sem qualquer prejuízo da política.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. Comédias, vol. I. *Acarnenses, Cavaleiros, Nuvens*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.
- ARISTOPHANES. *Lysistrata, The Acharnians, The Clouds*. Translated with an introduction by Alan Sommerstein. London: Penguin Books, 1973.
- BILES, Z. *Aristophanes and the poetics of competition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BUIS, E. *El Juego de la Ley: la poética cómica del derecho em las obras tempranas de Aristófanes (427-414 a.C.)*. Madrid: Dykinson, 2019.
- CARRIÈRE, J-C. *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*. Besançon: Université de Franche-Comté, 1983.

---

<sup>43</sup> Para um outro tipo de descrição da relação entre Dioniso e *polis* grega, notadamente a partir de análises míticas e ritualísticas ligadas ao santuário de Apolo, ver X. Riu (1999, p. 77-85).

<sup>44</sup> Lembremos que seus prazeres sempre podem e até devem ser partilhados, como em um banquete farto, por todos aqueles que também quiserem a amoralidade da comédia: “The dionisiac spirit, as it is presented in comedy, is the spirit of seeking enjoyment for oneself and for others, as inclusively as possible... It’s enemies are those who seek enjoyment for themselves at others’ expense, or those who reject enjoyment for themselves and try to deprive others of it as well.” (Sommerstein, 2009, p. 13).

<sup>45</sup> Agradeço à Raísa Inocência pela sugestão e pela sua expressão, que incorporei aqui em um plágio/homenagem.

Buarque de Holanda, Luisa Severo  
*Retórica e política dionisiacas em Acarnenses de Aristófanes*

- DOVER, K. J. *Aristophanic Comedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972.
- EDMUNDS L. Aristophanes' *Acharnians*, in *Aristophanes: essays in interpretation*. Jeffrey Henderson (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- FOLEY. Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 108 (1988), pp. 33-47.
- HALLIWELL, D. *Greek Laughter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- HEATH, M. *Political Comedy in Aristophanes*. Gottingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1987.
- KANAVOU, N. *Aristophanes' Comedy of Names: a study of speaking names in Aristophanes*. Berlin/New York: De Gruyter, 2011.0
- KONSTAN, D. *Greek comedy and ideology*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- LUDWIG, P. W. A portrait of the artist in politics: justice and self-interest in Aristophanes' *Acharnians*. *The American Political Science Review*, Vol. 101, No. 3 (Aug., 2007), pp. 479-492.
- MAGNELLI, E. Rethinking Aristophanes' Comic Hero: utopianism, ambiguity, and Athenian politics. *Polis, The Journal for Ancient Greek Political Thought* 34 (2017), pp. 390-404.
- RIU, X. *Dionysism and Comedy*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 1999.
- ROSEN, R. *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Atlanta: Scholars Press, 1988.
- SAETTA-COTTONE, R. Eurípide e Aristófane: un caso di rivalità poetica ?, in *Ritmo, parola, immagine : il teatro classico e la sua tradizione*. Angela Maria Andrisano (org.). Ferrara: Palumbo, 2011. <http://dionysusexmachina.it/?cmd=parola7>
- SEGAL, E. *The Physis of comedy Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 77. (1973), pp. 129-136.
- SOMMERSTEIN, A. *Talking about laughter and other studies in Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- TAPLIN, O. Tragedy and Tragedy. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 33, No. 2 (1983), pp. 331-333.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- WILLIS, A. *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

[Recebido em setembro 2019; aceito em novembro 2019.]