



Clímax, anticlímax e personagens no *Diálogo das Meretrizes* de Luciano

Climax, anticlimax and characters in Luciano's Dialogue of the Courtesans

Marco Valério Classe Colonnelli

Universidade Federal da Paraíba

mcolonnelli@hotmail.com

Resumo: Dentre os diálogos de Luciano de Samósata, o *Diálogo das Meretrizes* possui algumas especificidades interessantes: inspirado na Comédia Nova, esse diálogo coloca em evidência tipos históricos que são rapidamente caracterizados, inseridos em curtos quadros narrativos com enredos que variam entre clímax e anticlímax. Neste artigo, pretende-se, então, analisar como o autor elabora, através de dois diálogos, quadros consistentes, ressaltando principalmente suas estratégias para produzir a comicidade em seu texto. Na produção desse efeito, duas categorias, clímax e anticlímax, ocupam um lugar centralizado em consonância com outras categorias. Dentre os diálogos da obra, *Glicéria e Thais* e *Clonária e Lena* figurarão como *corpus* nesta análise.

Palavras-Chaves: Clímax, anticlímax, personagens cômicas, *Diálogo das Meretrizes*, Luciano de Samosata.

Abstract: Among Lucian of Samosata's dialogues, the *Dialogue of the Courtesans* has some interesting specificities: inspired by the New Comedy, this dialogue highlights historical types that are quickly characterized, inserted in short narrative frames with plots ranging between climax and anticlimax. In this work, it is intended, then, to analyze how the author elaborates, through two dialogues, consistent frames, emphasizing mainly his strategies to produce comicity in his text. In the production of this effect, two categories, climax and anticlimax, occupy a centralized place in line with other categories. Among the dialogues of the work, *Glycerion and Thais* and *Clonarion and Lena* will appear as corpus in this analysis.

Keywords: climax, anticlimax, comic characters, Dialogue of the Courtesans, Luciano de Samosata.

Κλίμαξ de figura retórica à categoria literária¹

O *clímax* como categoria literária não se encontra cristalizado como conceito nas poéticas antigas. O seu desenvolvimento se dá nas artes retóricas mais tardias.² Da retórica passa para a poética como conceito relacionado à construção de enredo. Demétrio, fornecendo a definição de *clímax* em sua obra *Sobre o Estilo*, discute como produzir um discurso forte, elencando várias figuras, tais como a anáfora, a epífora, o assíndeto e dentre elas o clímax. É interessante neste caso analisar a passagem em vista deste último conceito:

Poderia empregar também o conhecido clímax, como por exemplo em Demóstenes: “eu não disse isso, nem escrevi isso; nem escrevi e não fui embaixador; nem fui embaixador, e não convenci Tebanos”. O discurso, assim, parece de pouco em pouco estar em uma ascensão de coisas importantes para outras mais importantes. E, se alguém quisesse falar a mesma coisa, falando assim: “eu escrevi e participei da embaixada e convenci Tebanos”, somente pronunciará uma narrativa, mas não um discurso forte.³

Demétrio, ao fornecer dois exemplos de Demóstenes, comenta que o primeiro parece subir de pouco em pouco, ao passo que o segundo narra somente fatos. Os verbos são os mesmos para ambos os exemplos, mas o que chama a atenção são os conectivos. No primeiro, os verbos estão em paralelo com μὲν e δὲ e o segundo bloco de oração repete apenas um verbo da anterior. As orações se conectam pelo fraco δὲ no composto οὐδὲ. No segundo exemplo, todos os verbos são repetidos

¹ Todas as traduções são de responsabilidade do autor.

² Na *Retórica*, de Aristóteles e na *Retórica a Alexandre*, atribuída a Anaxímenes, não há ocorrências para o termo. Na *Retórica a Herênio*, atribuída também a Cícero, a gradação (*gradatio*) encontra definição; posteriormente sendo associada ao *clímax* por Quintiliano, como se verá.

³ Dem. Phal. *Eloc.* 270. Λαμβάνοιτ' ἂν καὶ ἡ κλίμαξ καλουμένη, ὡς περ Δημοσθένει τὸ οὐκ εἶπον μὲν ταῦτα, οὐκ ἔγραψα δέ· οὐδ' ἔγραψα μὲν, οὐκ ἐπρέσβευσα δέ· οὐδ' ἐπρέσβευσα μὲν, οὐκ ἔπεισα δὲ Θεβραίους· σχεδὸν γὰρ ἐπαναβαίνοντι ὁ λόγος ἔοικεν ἐπὶ μειζόνων μειζόνα· εἰ δὲ οὕτως εἶποι τις ταῦτα, εἰπὼν ἐγὼ καὶ γράψας ἐπρέσβευσα τε καὶ ἔπεισα Θεβραίους, διήγημα ἐρεῖ μόνον, δεινὸν δὲ οὐδέν.

em sequência, conectados por τε e και e sem as repetições do primeiro exemplo. Não é difícil compreender a diferença entre os dois tipos de construção elencados por Demétrio, mas uma imagem pode esclarecer melhor a análise do autor, já que nenhum outro comentário na passagem é feito por ele. Assim, observa-se que κλίμαξ cujo significado é escada, representa uma subida lenta: o exemplo de Demóstenes é o da subida em que se coloca os dois pés em cada degrau, por assim dizer, uma subida morosa, sempre apoiada no degrau anterior; o outro exemplo é o de uma progressão contínua, cada pé em um degrau; o autor a denomina somente narrativa.

Já em Quintiliano, o conceito grego é assimilado à *gradatio* latina (gradação):

A gradação, que é conhecida por κλίμαξ, possui uma técnica mais aberta e mais afetada, e por isso mesmo deve ser mais rara. É, porém, a mesma figura de repetição: porque ela reitera o que já foi dito e, antes que desça para outro ponto, detêm-se nos anteriores. De cujo exemplo de uma conhecida passagem grega, traduz-se: *pois então, eu não disse essas coisas, nem as escrevi, nem então escrevi, nem obstei a embaixada, nem obstei então a embaixada, nem persuadi Tebanos.*⁴ (Quint. Inst. 9.54)

O exemplo é o mesmo empregado por Demétrio, mas a movimentação é diferente. Quintiliano utiliza para a noção de movimento o verbo *descer* (*descendere*), enquanto Demétrio usa o verbo *subir* (*epanabaino*). Apesar da diferença, o conceito tem o mesmo significado, o de repetição de uma parte da unidade anterior na unidade subsequente.

A crítica literária moderna emprega o termo *clímax* para além de seu uso como figura de linguagem na retórica. O termo então ultrapassando as noções de estilo servirá, mais tarde, para a análise de estrutura de enredos. Essa nova noção é bem delimitada em *Técnica do*

⁴ Gradatio, quae dicitur κλίμαξ, apertioem habet artem et magis adfectatam, ideoque esse rarior debet. Est autem ipsa quoque adiectionis: repetit enim quae dicta sunt, et priusquam ad aliud descendat in prioribus resistit. Cuius exemplum ex Graeco notissimo transferatur: ‘non enim dixi quidem <haec>, sed non <scripsi, nec scripsi quidem, sed non> obii legationem, <nec obii quidem legationem,> sed non persuasi Thebanis.’

Drama, de Freytag, em que o dramaturgo fornece a seguinte definição: “estas duas partes principais do drama estão consistentemente unidas por um ponto da ação que repousa diretamente no meio. O meio, o *clímax* da peça, é o lugar mais importante da estrutura: a ação sobe até ele; e a ação desce, depois dele.”⁵ (Freytag 2015: 33)

Assim, as unidades de análise deixam de ser as sentenças e passam a ser as ações do enredo. Neste caso a ideia de repetição dos verbos se perde. As ações é que passam a ter transições mais lentas e sequenciais. Outros teóricos identificam também a partir desta leitura de Freytag o conceito de *peripécia* desenvolvido por Aristóteles em sua *Poética*. Para o filósofo grego, “a *peripécia* é uma mudança das ações para o sentido contrário.”⁶ (Arist. *Po.* 1452a, 22). À parte da ideia de ponto crucial de mutação no modelo de Freytag, a ação descende para sua finalização depois de uma clara ascensão, mas em Aristóteles o sentido parece ser somente de uma ação contrária ao que se esperava. A ideia de expectativa quebrada parece ser mais clara no filósofo do que no crítico alemão. Por outro lado, este concentra as definições de Demétrio e Quintiliano em um único conceito. Sua definição de *clímax* comporta uma subida e uma descida das ações no enredo.

Nesta relação entre as partes, ao se oporem os dois movimentos na gradação, um ascendente e outro descendente, essa descida, quando brusca, foi considerada como uma quebra de sequência, e, mais tarde, como uma antítese na consecução do enredo. Esse expediente foi nomeado de anticlímax ou *bathos*, palavra grega que foi utilizada para associar essa quebra a uma queda profunda em termos de sequência. Tal artifício foi reconhecido como um expediente cômico, já que a quebra ou queda inesperada, na sequência da gradação ascendente, produzia uma situação de surpresa, um forte desvio relativo à construção inicial. (Molinié 1992: 54; Moisés 2004: 27)

Esses conceitos não são desenvolvidos diretamente na tradição crítica da antiguidade, mas é possível encontrar paralelos interessantes.

⁵ “These two chief parts of the drama are firmly united by a point of the action which lies directly in the middle. This middle, the climax of the play, is the most important place of the structure; the action rises to this; the action falls away from this.”

⁶ “Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή”.

Em alguns fragmentos anônimos e textos bizantinos sobre a comédia, inspirados na organização da *Poética*, essa mudança é mais explícita e problematiza a especificidade do gênero cômico. No *Tractatus coislianus*, um epítome esquemático baseado na *Poética*, de Aristóteles, há a seguinte definição: “o enredo cômico, quanto à sua ordenação, é o que possui ações em torno do âmbito risível”⁷ (Cramer 1839: 20). Para isso, é necessário construir esse enredo com os seguintes elementos:

a) a partir da assemelhação, quando se transforma algo pior em melhor e vice-versa; b) a partir do engano/decepção; c) a partir do impossível; d) a partir do possível e da quebra de sequência; e) a partir da quebra de expectativa; f) a partir do uso de dança vulgar; g) quando alguém, dentre os que detêm poder, se ocupa de coisas importantes como se fossem vulgares, deixando-se levar por isso; h) quando o argumento for incoerente, não tendo também nenhuma quebra de sequência.⁸ (Cramer 1839: 20)

Essas diretrizes não dizem respeito somente ao enredo, mas também elencam outras categorias que se associam ao *ethos* e à *dianoia*. Quanto à estrutura das ações, percebe-se que a construção prima por uma sucessão com liame do possível ou impossível, sem consequência direta e, sobretudo, por uma quebra de expectativa para produzir o efeito cômico, ao contrário da concepção de uma mudança de enredo baseada em ações necessárias ou verossímeis ou até em forma de *clímax*, como sugerido por Freytag, para a tragédia.

Voltando a Freytag e Aristóteles como exemplos, no esquema trágico está clara a ideia de uma ação que ocupe um lugar central no enredo em que as ações possam tomar rumos diferentes de sua fase inicial. Na concepção cômica, sugerida pelo *Tractatus*, a quebra de sequência no enredo, em perfeita consonância com conceitos modernos de anticlímax

⁷ Μῦθος κωμικός ἐστὶν ὁ περὶ γελοίας πράξεις ἔχων τὴν σύστασιν

⁸ a) ἐκ τῆς ὁμοιώσεως; b) ἐκ τῆς ἀπάτης; c) ἐκ τοῦ ἀδυνάτου; d) ἐκ τοῦ δυνάτου καὶ ἀνακολούθου; e) ἐκ τοῦ παρὰ προσδοκίαν; f) ἐκ τοῦ χρῆσθαι φόρτικῇ ὀρχήσει; g) ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἔχόντων παρὶς τὰ μέγιστα φαυλότητα λαμβάνῃ; h) ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ἢ καὶ μηδεμίαν ἀνακολουθίαν ἔχων. (ordenado em alfabeto para facilitar a apreensão).

ou *bathos*, é o que produzirá o efeito risível. A incoerência do argumento, sem quebra de ideias, também contribui para isso. Mas como pensar esse esquema em relação ao *Diálogo das Meretrizes* de Luciano?

Alguns aspectos sobre o *Diálogo das Meretrizes*

Os diálogos são um dos poucos gêneros literários que podem ser reconhecidos desde sua fase de nascimento. Os *logoi sokratikoi* rapidamente se transformaram em um gênero autônomo em relação aos diálogos encontrados na poesia épica ou nos dramas atenienses, inseridos em quadros narrativos ou dramáticos.⁹ O uso consciente do diálogo indica que “Sócrates parece ter tido uma certa inclinação a fazer a narrativa das conversas melhor realizadas [...]”. (Rossetti 2015: 42) Não são, porém, completamente estranhas aos diálogos curtas passagens narrativas não associadas diretamente à progressão das ideias. No *Theeteto* (143 b-c), numa passagem curiosa acerca da forma do diálogo, a personagem Euclides elabora um livro, narrado pelo próprio Sócrates:

O livro, Terpsião, é este aqui. Escrevi o texto dessa forma: com Sócrates, não narrando para mim, como narrava, mas dialogando com quem ele afirmou ter dialogado, ou seja, com o geômetra Teodoro e com Teeteto, para que no escrito as narrações entre os discursos não fornecessem aborrecimentos em torno do assunto, toda vez que Sócrates dissesse: “e eu disse” ou “e eu dizia”, ou ainda de quem respondia: “Ele admitiu” ou “ele não concorda”. Em vista disso, escrevi como ele dialogava com os outros, excluindo tais partes.¹⁰ (Theet. Plat. 143 b-c)

A admissão de trechos narrativos entre os discursos aponta para trechos que, de fato, são narrados até o início do diálogo entre os

⁹ Cf. Ford in Goldhill 2009: 29; 44.

¹⁰ Τὸ μὲν δὴ βιβλίον, ὃ Τερψίων, τουτί: ἐγρανάμην δὲ δὴ οὕτωςι τὸν λόγον, οὐκ ἔμοι Σωκράτη διηγούμενον ὡς διηγῆιτο, ἀλλὰ διαλεγόμενον οἷς ἔφη διαλεχθῆναι. ἔφη δὲ τῷ τε γεωμέτρῃ Θεοδώρῳ καὶ τῷ Θεαιτήτῳ. ἵνα οὖν ἐν τῇ γραφῇ μὴ παρέχοιεν πράγματα αἱ μεταξὺ τῶν λόγων διηγήσεις περὶ αὐτοῦ τε ὅποτε λέγοι ὁ Σωκράτης, οἷον “καὶ ἐγὼ ἔφην” ἢ “καὶ ἐγὼ εἶπον,” ἢ αὖ περὶ τοῦ ἀποκρινομένου ὅτι “συνέφη” ἢ “οὐχ ὠμολόγει,” τούτων ἕνεκα ὡς αὐτὸν αὐτοῖς διαλεγόμενον ἔγραψα, ἐξελὼν τὰ τοιαῦτα.

interlocutores. De certa forma, parecem se referir a eventos que estão em torno da explanação das ideias. Portanto, podem ser consideradas narrativas que acompanham as ideias nascentes através da dialética do diálogo, onde o quadro do acontecimento externo é restrito e a caracterização rápida. A inversão em relação às formas literárias pode ser verificada dessa maneira: os diálogos compõem a maior parte do escrito. Desta forma, ações, caracterizações e emoções são dependentes da sucessão das ideias.

Verifica-se, entretanto, que essa filiação em relação à forma é perceptivelmente deslocada quanto ao conteúdo. Albino, filósofo platônico do século II, nos legou uma das poucas definições sobre o diálogo em Platão que nos revela dados interessantes:

(...) O que é então o diálogo? Na verdade, não é outra coisa senão um discurso constituído por pergunta e resposta acerca de alguma das questões políticas ou filosóficas, com uma construção de *ethos* adequado às pessoas utilizadas e uma elaboração discursiva conforme ao estilo.¹¹ (Albino: Seção I - 15-12)

O trecho de maior importância não está relacionado ao aspecto da forma do diálogo em perguntas e respostas que Albino faz menção, mas relacionado à construção de caráter que o diálogo também proporciona a cada um dos interlocutores, inclusive em sua forma discursiva que adentra a esfera do discurso das personagens. Com isso, deve-se reconhecer que já há para os teóricos antigos a consciência de elementos narrativos e caracterizadores nos diálogos platônicos.¹²

No período Imperial da literatura grega, os diálogos, em tom filosófico, são raros, mas entre os sobreviventes contam-se alguns dos diálogos de Luciano, ainda que o tom, em sua obra, seja paródico. Esses diálogos constituem parte considerável da obra do autor. Em termos de emulação literária, suas raízes são socráticas com uma única adição,

¹¹ (...) τί ποτ' ἔστιν ὁ διάλογος, ἔστι τοίνυν οὐκ ἄλλο τι ἢ λόγος ἐξ ἐρωτήσεως καὶ ἀποκρίσεως συγκείμενος περὶ τίνος τῶν πολιτικῶν καὶ φιλοσόφων πραγμάτων, μετὰ τῆς προεπούσης ἠθοποιίας τῶν παραλαμβανομένων προσώπων καὶ τῆς κατὰ τὴν λέξιν κατασκευῆς.

¹² Sobre o papel da *ethopeia* nos diálogos *vide* Ford in Goldhill (2009: 42)

(Albino: Seção I - 15-12) o diálogo cômico da Comédia nova. Conforme Camerotto (1998: 106), “Luciano contamina a forma do diálogo filosófico com o *ethos* da comédia e de outros gêneros pertencentes à esfera do *geloion*, para obter um híbrido retórico, destinado a ser fruído nos modos típicos da performance sofisticada do II sec. d.C.”¹³

Nas obras *Diálogos dos Mortos*, *Diálogo dos deuses* e *Diálogo dos deuses marinhos*, encontram-se os elementos da tradição épica clássica que são retomados em forma de paródia, ainda que não faltem no *Diálogo dos Mortos* cenas com personagens comuns. O *diálogo das Meretrizes*, por sua vez, parece ter sido concebido com personagens típicas da Comédia Nova, embora não sejam personagens ausentes da Comédia Antiga. Nestas cenas, segundo Bartley (2005: 360), “[...] o foco está na descrição de um ou uma série de eventos que ocorreram no passado em relação às figuras que estão falando, dando-lhes um certo caráter de novidade.”¹⁴ (Bartley 2005: 359). Dessa forma, o universo das meretrizes representado no diálogo produz uma atmosfera própria. *Amímesis* é a do mundo circundante. Assim, partindo das características do gênero dos diálogos, a inovação de Luciano consiste exatamente na composição não de diálogos em enquadramentos narrativos, mas de enquadramentos narrativos dentro dos diálogos. Como, então, através da forma do diálogo socrático, esses diálogos produzem o riso?

¹³ Luciano contamine le forme del dialogo filosofico platônico con l' *ethos* della commedia e di altri generi appartenenti alla sfera del *geloion*, per ottenerne un ibrido retorico, destinato a essere fruito nei modi tipici delle performances sofistiche del II sec. d.C.

¹⁴ (...) the focus is on the description of one or a number of events that have occurred in the past with respect to the figures speaking, giving them something of the character of a news-report.

Ανάλυση dos diálogos: Glicéria e Thais e Clonário e Lena

ΓΛΥΚΕΡΑ ΚΑΙ ΘΑΙΣ

ΓΛΥΚΕΡΑ: Τὸν στρατιώτην, Θαί, τὸν Ἀκαρνᾶνα, ὃς πάλαι μὲν Ἀβρότονον εἶχε, μετὰ ταῦτα δὲ ἠράσθη ἐμοῦ, τὸν εὐπάρυφον λέγω, τὸν ἐν τῇ χλαμύδι, οἷσθα αὐτόν, ἢ ἐπιλέλῃσαι τὸν ἄνθρωπον;

ΘΑΙΣ: Οὐκ, ἀλλὰ οἶδα, ὦ Γλυκέριον, καὶ συνέπιε μεθ' ἡμῶν πέρυσιν ἐν τοῖς Ἀλώοις. τί δὲ τοῦτο; ἐφκεις γάρ τι περὶ αὐτοῦ διηγείσθαι.

ΓΛΥΚΕΡΑ: Γοργόνα αὐτὸν ἢ παμπόνηρος, φίλη δοκοῦσα εἶναι, ἀπέσπασεν ἀπ' ἐμοῦ ὑπαγαοῦσα.

ΘΑΙΣ: Καὶ νῦν σοὶ μὲν ἐκεῖνος οὐ πρόσεστι, Γοργόναν δὲ ἐταίραν πεποιήται;

ΓΛΥΚΕΡΑ: Ναί, ὦ Θαί, καὶ τὸ πρᾶγμα οὐ μετρίως μου ἦψατο.

ΘΑΙΣ: Πονηρὸν μὲν, ὦ Γλυκέριον, οὐκ ἀδόκητον δέ, ἀλλ' εἰωθὸς γίνεσθαι ὑφ' ἡμῶν τῶν ἐταιρῶν. οὐκ οὐκ χρῆ οὔτε ἀνιᾶσθαι ἄγαν οὔτε μέμφεσθαι τῇ Γοργόνῃ· οὐδὲ γὰρ σὲ Ἀβρότονον ἐπ' αὐτῷ πρότερον ἐμέμψατο, καίτοι φίλαι ἦτε. ἀτὰρ ἐκεῖνο θαυμάζω, τί καὶ ἐπήνεσεν αὐτῆς ὁ στρατιώτης οὗτος, ἐκτός εἰ μὴ παντάπασι

Glicéria e Thais

Glicéria: O soldado da Acarnânia, Thais, que antes se relacionava com Abrótone e depois se apaixonou por mim, digo o de vestido de púrpura, sabe aquele, ou já esqueceu do homem?

Thais: Não. Mas acho que sei, Glicéria, ele bebia também com a gente no ano passado na festa de Deméter. O que é? Você parece querer me contar alguma coisa sobre ele.

Glicéria: Górgona, a sem vergonha que parecia ser amiga, roubou ele, afastando-o de mim.

Thais: E agora ele não está mais com você, mas fez de Górgona sua acompanhante?

Glicéria: Sim, Thais, e o fato não me deixa muito bem!

Thais: Que coisa ruim, Glicéria, mas também não é nenhuma surpresa. Além disso, é algo costumeiro que acontece com a gente, meretrizes. É preciso, então, não se afligir muito nem reprovar Górgona, já que a Abrótone – e vocês eram amigas – não te reprovou antes por causa da mesma coisa. Eu me espanto mesmo é com

τυφλός ἐστιν, ὃς οὐχ ὠράκει τὰς μὲν τρίχας αὐτὴν ἀραιὰς ἔχουσαν καὶ ἐπὶ πολὺ τοῦ μετώπου ἀπηγμένας· τὰ χεῖλη δὲ πελιδνὰ καὶ τράχηλος λεπτὸς καὶ ἐπίσημοι ἐν αὐτῷ αἱ φλέβες καὶ ῥίς μακρά. ἐν μόνον, εὐμήκης ἐστὶ καὶ ὀρθὴ καὶ μειδιᾷ πάνυ ἐπαγωγόν.

ΓΛΥΚΕΡΑ: Οἶει γάρ, ὦ Θαί, τῷ κάλλει ἠρᾶσθαι τὸν Ἀκαρνᾶνα; οὐκ οἶσθα ὡς φαρμακίς ἡ Χρυσάριόν ἐστιν ἢ μήτηρ αὐτῆς, Θεσσαλὰς τινὰς ὠδὰς ἐπισταμένη καὶ τὴν σελήνην κατάγουσα; φασὶ δὲ αὐτὴν καὶ πέτεσθαι τῆς νυκτός· ἐκεῖνη ἐξέμηνε τὸν ἄνθρωπον πιεῖν τῶν φαρμάκων ἐγγέασα, καὶ νῦν τρυγῶσιν αὐτόν.

ΘΑΙΣ: Καὶ σὺ ἄλλον, ὦ Γλυκέριον, τρυγήσεις, τοῦτον δὲ χαίρειν ἔα. (Lucian 1961: 356ss)

isso: que coisa o tal soldado admira nela? A não ser que tão cego está que não vê os três fios ralos que ela tem e que entram muito pela cara, e os lábios esbranquiçados, o pescoço fino com veias salientes e um nariz grande. Só uma coisa é boa: é de bela estatura, esguia e tem um sorriso muito atraente.

Glicéria: Acredita então, Thais, que aquele tal da Acarnânia se apaixonou pela beleza dela? Ora, não sabe que a mãe dela, dona Crisária, é uma feiticeira que tem conhecimento de alguns encantamentos tessálios, fazendo até a lua descer? Dizem que ela também voa à noite. A filha deixou louco o homem fazendo ele tragar umas beberagens e agora tira vantagem dele.

Thais: E você, Glicéria, vai tirar de outro e deixa a fila andar!

Nesse breve diálogo, a caracterização ocupa um lugar fundamental. As duas personagens que dialogam, são apenas mencionadas como meretrizes, ou seja, personagens típicas. Deve-se notar também que alguns nomes contribuem para um efeito cômico prévio: Glicéria, por exemplo, é uma mulher doce; Górgona é associada à Medusa e Abrótone é a amada, delicada. A *ethopeia*, entretanto, do soldado e da Górgona produz um maior efeito de comicidade. O soldado, rapidamente construído, que se relaciona com várias meretrizes, portando ricas vestes e participante de festas populares, é a causa da paixão de Glicéria. Górgona, a amiga de Glicéria, também meretriz, possui uma *ethopeia* descritiva detalhada: “três fios ralos que ela tem e que entram muito pela cara, e os lábios esbranquiçados, o pescoço fino com veias salientes e um nariz grande. Só uma coisa é boa: é de bela estatura, esguia e tem um sorriso muito atraente”. Não só essa descrição depreciativa produz uma boa imagem da personagem por si só cômica, mas também a *incoerência no argumento* final da fala de Thais que, após depreciar Abrótone, anuncia um ponto positivo e acaba por pronunciar três. Assim, as duas caracterizações também revelam algumas funções paradoxais das personagens no enquadramento narrativo: o amante de prostitutas por quem uma prostitua se apaixona e a prostituta feia, a preferida do soldado amante.

A sequência dos fatos no diálogo também produz seus efeitos cômicos. A sequência temporal dos acontecimentos é: 1) o soldado se relaciona com a meretriz Abrótone; 2) Glicéria toma o amante de Abrótone; 3) Górgona toma o amante de Glicéria; 4) Glicéria está abatida; 5) Glicéria difama Górgona. Apesar dessa enumeração cronológica dos acontecimentos, na construção do diálogo eles seguem esta disposição: inicia-se pela 1ª ação (o soldado se relaciona com Abrótone), segue para a 3ª ação (Górgona toma o amante de Glicéria) e na sequência vai para a 4ª ação (Glicéria abatida) e termina com a 5ª (Glicéria difama Górgona). A *quebra de expectativa* vem junto com a *quebra da sequência* natural dos eventos: Thais não se compadece de Glicéria e revela a 2ª ação (Glicéria toma o amante de Abrótone). Nesta alteração de sequência, a comicidade é gerada pelo deslocamento da ação que produz a quebra da naturalidade temporal. Com a quebra de sequência, o *clímax* não se produz, não chega

ao ápice. Ao contrário, a rápida evolução dos acontecimentos produz, na verdade, um anticlímax no diálogo. A 2ª ação, ao ser enunciada por Thais, devolve a normalidade ao enredo, impossibilitando qualquer dramatização em nível trágico.

O segundo diálogo prima por outro tipo de construção cômica:

ΛΩΝΑΡΙΟΝ ΚΑΙ ΛΕΑΙΝΑ

ΚΛΩΝΑΡΙΟΝ: Καινὰ περὶ σοῦ ἀκούομεν, ὦ Λέαινα, τὴν Λεσβίαν Μέγιλλαν τὴν πλουσίαν ἐρᾶν σου ὥσπερ ἄνδρα καὶ συνεῖναι ὑμᾶς οὐκ οἶδ' ὅ τι ποιούσας μετ' ἀλλήλων. τί τοῦτο; ἠρυθρίασας; ἀλλ' εἰπέ εἰ ἀληθῆ ταῦτά ἐστιν.

ΛΕΑΙΝΑ: Ἀληθῆ, ὦ Κλωνάριον· αἰσχύνομαι δέ, ἀλλόκοτον γάρ τί ἐστι.

ΚΛΩΝΑΡΙΟΝ: Πρὸς τῆς κουροτρόφου τί τὸ πρᾶγμα, ἢ τί βούλεται ἡ γυνή; τί δὲ καὶ πράττετε, ὅταν συνῆτε; ὄρα; οὐ φιλεῖς με· οὐ γὰρ ἂν ἀπεκρύπτου τὰ τοιαῦτα.

ΛΕΑΙΝΑ: Φιλῶ μὲν σε, εἰ καὶ τινα ἄλλην. ἡ γυνή δὲ δεινῶς ἀνδρική ἐστιν.

ΚΛΩΝΑΡΙΟΝ: Οὐ μανθάνω ὅ τι καὶ λέγεις, εἰ μή τις ἐταιρίστρια τυγχάνει οὔσα· τοιαύτας γὰρ ἐν Λέσβῳ λέγουσι γυναῖκας ἄρρενωπούς, ὑπ' ἀνδρῶν μὲν οὐκ ἐθελούσας αὐτὸ πάσχειν, γυναιξί

CLONÁRIA E LENA

Clonária: Lena, escutamos coisas estranhas a respeito de você: que a lesbíia Mégila, uma ricaça, te ama como se fosse um homem e que vivem juntas e não sei o que mais fazem uma com a outra. Que foi? Corou? Mas diz aí se isso é verdade mesmo.

Lena: É verdade, querida Clonária. Tenho vergonha, porque é algo esquisito.

Clonária: Por Afrodite, que coisa é essa? O que deseja essa mulher? O que vocês fazem quando estão juntas? Olha! Você não gosta mais de mim, porque não ia esconder esse tipo de coisa.

Lena: Gosto de você, por acaso também, de outra. Mas, essa mulher é tremendamente masculina.

Clonária: Não entendo o que diz, a menos que ela seja um tipo de cortesã de mulheres! Diz-se que em Lesbo mulheres são másculas, não querendo receber o negócio

δὲ αὐτὰς πλησιαζούσας ὥσπερ ἄνδρας.

ΛΕΑΙΝΑ: Τοιοῦτόν τι.

ΚΛΩΝΑΡΙΟΝ: Οὐκοῦν, ὦ Λέαινα, τοῦτο αὐτὸ καὶ διήγησαι, ὅπως μὲν ἐπεῖρα τὸ πρῶτον, ὅπως δὲ καὶ σὺ συνεπίσθης καὶ τὰ μετὰ ταῦτα.

ΛΕΑΙΝΑ: Πότοντινὰ συγκροτοῦσα αὐτὴ τε καὶ Δημόνασσα ἢ Κορινθία. πλουτοῦσα δὲ καὶ αὐτὴ καὶ ὁμοτεχνος οὔσα τῇ Μεγίλλῃ, παρειλήφει καμὲ κιθαρίζειν αὐταῖς· ἐπεὶ δὲ ἐκισθάρισα καὶ ἄωρι ἦν καὶ ἔδει καθεύδειν, καὶ ἐμέθυον, Ἔγε δὴ, ἔφη, ὦ Λέαινα, ἢ Μεγίλλα, κοιμᾶσθαι γὰρ ἤδη καλόν, ἐνταῦθα κάθευδε μεθ' ἡμῶν μέση ἀμφοτέρων.

ΚΛΩΝΑΡΙΟΝ: Ἐκάθευδες; τὸ μετὰ ταῦτα τί ἐγένετο;

ΛΕΑΙΝΑ: Ἐφίλουν με τὸ πρῶτον ὥσπερ οἱ ἄνδρες, οὐκ αὐτὸ μόνον προσαρμόζουσαι τὰ χεῖλη, ἀλλ' ὑπανοίγουσαι τὸ στόμα, καὶ περιέβαλλον καὶ τοὺς μαστοὺς ἔθλιβον· ἢ Δημόνασσα δὲ καὶ ἔδακνε μεταξύ καταφιλοῦσα· ἐγὼ δὲ οὐκ εἶχον εἰκάσαι ὅ τι τὸ πρᾶγμα εἶη. χρόνῳ δὲ ἢ Μεγίλλα ὑπόθερμος ἤδη οὔσα τὴν μὲν πηνήκην ἀφείλετο τῆς κεφαλῆς, ἐπέκειτο δὲ πάνυ ὁμοία καὶ

dos homens, mas só ter relações com mulheres, igual a homens.

Lena: É, é algo do tipo.

Clonária: Então, Lena, conta isso também: como ela tentou te seduzir na primeira vez, como você foi convencida e o que aconteceu depois disso.

Lena: Ela e Demonasa, a Coríntia, organizaram um simpósio. Esta que é rica também e possui o mesmo gosto de Mégila, me contratou para tocar cítara para elas. Depois de tocar cítara, tarde já, precisava dormir, e elas estavam bêbadas. “Lena, vamos” – disse Mégila – “já é uma boa hora para dormir, deite-se ali com a gente, no meio de nós duas.”

Clonária: Aí você deitou? O que aconteceu depois disso?

Lena: Bem, elas me beijavam no começo como homens, não só colando os lábios, mas abrindo minha boca, e me abraçavam e apertavam meus seios também. Demonasa mordida enquanto beijava. Eu nem imaginava o que era isso. Passado um tempo, Mégila, pegando fogo já, tirou a peruca da cabeça que de modo muito parecido e natural cobria seu cabelo e ela, nua, se mostrou

προσφυής, καὶ ἐν χρῶ ὄφθη αὐτὴ καθάπερ οἱ σφόδρα ἀνδρώδεις τῶν ἀθλητῶν ἀποκεκαρμένη· καὶ ἐγὼ ἐταράχθην ἰδοῦσα. ἡ δέ, ὦ Λέαινα, φησίν, ἐώρακας ἤδη οὕτω καλὸν νεανίσκον; Ἄλλ' οὐχ ὀρῶ, ἔφην, ἐνταῦθα νεανίσκον, ὦ Μέγιλλα. Μὴ καταθίλυνέ με, ἔφη, Μέγιλλος γὰρ ἐγὼ λέγομαι καὶ γεγάμηκα πρόπαλαι ταύτην τὴν Δημόνασσαν, καὶ ἔστιν ἐμὴ γυνή. ἐγέλασα, ὦ Κλωνάριον, ἐπὶ τούτῳ καὶ ἔφην, Οὐκοῦν σύ, ὦ Μέγιλλε, ἀνὴρ τις ὢν ἐλελήθεις ἡμᾶς, καθάπερ τὸν Ἀχιλλέα φασὶ κρυπτόμενον ἐν ταῖς παρθένοις, καὶ τὸ ἀνδρεῖον ἐκεῖνο ἔχεις καὶ ποιεῖς τὴν Δημόνασσαν ἄπερ οἱ ἄνδρες; Ἐκεῖνο μὲν, ἔφη, ὦ Λέαινα, οὐκ ἔχω· δέομαι δὲ οὐδὲ πάνυ αὐτοῦ· ἴδιον δέ τινα τρόπον ἠδίω παρὰ πολὺ ὁμιλοῦντα ὄψει με. Ἄλλὰ μὴ Ἐρμαφρόδιτος εἶ, ἔφην, οἷοι πολλοὶ εἶναι λέγονται ἀμφοτέρα ἔχοντες; ἔτι γὰρ ἠγνόουν, ὦ Κλωνάριον, τὸ πρᾶγμα. Οὐ, φησίν, ἀλλὰ τὸ πᾶν ἀνὴρ εἰμι. Ἦκουσα, ἔφην ἐγὼ, τῆς Βοιωτίας ἀλλητριίδος Ἰσμηνοδώρας διηγουμένης τὰ ἐφέστια παρ' αὐτοῖς, ὡς γένοιτό τις ἐν Θήβαις ἐκ γυναικὸς ἀνὴρ, ὁ δ' αὐτὸς καὶ μάντις ἄριστος, οἶμαι, Τειρεσίας τοῦνομα. μὴ οὖν καὶ σὺ τοιοῦτόν τι πέπονθας; Οὐκουν, ὦ Λέαινα, ἔφη, ἀλλὰ ἐγεννήθην

como os mais varonis dos atletas, tosada. Eu, quando vi, fiquei confusa. Aí, ela diz: “*Lena, já viu um jovenzinho tão belo?*” E eu respondi: mas não vejo nenhum jovem aqui, Mégila. “*Não me tome por mulher*”, disse ela, “*eu me chamo Mégilo e me casei há muito tempo com Demonasa, minha mulher*”. Eu ri, Clonária, com isso e perguntei: então você, Mégilo, escondia da gente que era homem, igual a Aquiles que dizem ter se escondido entre virgens, e tem aquilo do homem e faz com Demonasa o que os homens fazem? “*Aquilo eu não tenho*”, disse ela. “*Mas não preciso muito disso. Você vai ver que eu me relaciono de um modo muito mais prazeroso.*” Mas então, eu disse, você não seria hermafrodita, como muitos dizem que tem ambos os sexos? Disse isso porque, Clonária, eu ignorava aquele assunto. Ela retrucou: “*não, mas sou todo homem.*” Escutei - disse eu - de uma flautista beócia Ismenodora que me contou algumas coisas sobre eles, que em Tebas de mulher uma pessoa se tornou homem, ele foi até um bom adivinho, seu nome era Tirésias, acho. Você não passou por algo parecido? “*Claro que não, Lena, fui gerada semelhante a vocês*

μὲν ὁμοία ταῖς ἄλλαις ὑμῖν, ἡ γνώμη δὲ καὶ ἡ ἐπιθυμία καὶ τᾶλλα πάντα ἀνδρός ἐστί μοι. Καὶ ἱκανὴ γοῦν σοι, ἔφην, ἐπιθυμία; Πάρεχε γοῦν, ὦ Λέαινα, εἰ ἀπιστεῖς, ἔφη, καὶ γνώση οὐδὲν ἐνδέουσαν με τῶν ἀνδρῶν· ἔχω γάρ τι ἀντὶ τοῦ ἀνδρείου. ἀλλὰ πάρεχε, ὅψει γάρ. παρέσχον, ὦ Κλωνάριον, ἱκετευούσης πολλὰ καὶ ὄρμον τινά μοι δούσης τῶν πολυτελῶν καὶ ὀθόνας τῶν λεπτῶν. εἴτ' ἐγὼ μὲν ὥσπερ ἄνδρα περιελάμβανον, ἡ δὲ ἐποίει τε καὶ ἐφίλει καὶ ἥσθμαινε καὶ ἐδόκει μοι ἐς ὑπερβολὴν ἥδεσθαι.

ΚΛΩΝΑΡΙΟΝ: Τί ἐποίει, ὦ Λέαινα, ἢ τίνα τρόπον; τοῦτο γὰρ μάλιστα εἶπέ.

ΛΕΑΙΝΑ: Μὴ ἀνάκρινε ἀκριβῶς, αἰσχρὰ γάρ· ὥστε μὰ τὴν οὐρανίαν οὐκ ἂν εἴποιμι. (Lucian 1961: 377ss)

outras, mas meu pensamento, meu desejo e outras coisas são de homem”, ela me respondeu. Daí, perguntei: esse desejo é suficiente para você? “*Lena*”, disse ela, “*se não acredita, conceda-me isso e saberá que eu não preciso de nada dos homens. Tenho algo no lugar da virilidade. Mas conceda-me isso e verá.*” Ela então, Clonária, implorando, me dava muitos presentes, um colar de muito valor e vestidos de tecidos finos. Depois disso aí, eu abraçava ela como um homem, e ela representava, beijava e suspirava e parecia ter um prazer imenso nisso.

Clonária: O que você fez, Lena, ou melhor, de que jeito? Fala mais sobre isso.

Lena: Não me julgue ao pé da letra, são coisas tão infames que, por Afrodite, não conseguiria nem falar!

Os nomes neste diálogo também exercem suas funções: *Clonária* pode significar agitada, alvoroçada, se se considerar o verbo κλονέω como formador; *Lena* significa Leoa; *Demonassa*, rainha do *demos* e *Mégila*, o grande laço, a armadilha. Esta última personagem ocupa o lugar central em termos de caracterização, além de possuir falas em discurso direto que contribuem muito para o seu delineamento. Mégila, segundo Clonária, é de Lesbos, rica e age como se fosse um homem. “É terrivelmente masculina”, como assevera Lena. No diálogo final entre Lena e Mégila, os traços caracterizadores de Mégila serão todos confirmados. A tônica da caracterização é “Mégila se comporta como um homem”. A *assemelhação* aqui faz o seu trabalho cômico. A personagem Clonária, a interlocutora, é a curiosa que conduz o diálogo, como veremos, com importante função narrativa e Lena, por sua vez, apresenta-se como envergonhada, só de início, não querendo falar sobre o assunto, mas ao contar o ocorrido, a pedido de Clonária, apresenta-se como inocente. Depois de contar quase tudo, ela interrompe novamente a fala por vergonha. Oscila, assim, entre vergonha e inocência. Do ponto de vista da narrativa, o longo discurso de Lena expõe um quadro fechado de acontecimentos. Nele, ainda é possível perceber o reforço das caracterizações iniciais, principalmente das amantes. O efeito cômico da passagem está baseado no caráter inocente de Lena, que relata os acontecimentos em pormenores. Os fatos são narrados de acordo com os pedidos insistentes de Clonária. A cada pedido, uma sequência de ação. Aos poucos as perguntas vão produzindo um *continuum* de ações. Neste sentido, esse diálogo pode ser dividido em duas partes principais: a primeira é composta pelas respostas às perguntas de Clonária que confirma os boatos sobre Lena; a segunda, pela longa narração de Lena que remete ao dia em que conheceu as amantes.

A segunda parte responde ao seguinte pedido de Clonária: “[...] como ela tentou te seduzir na primeira vez, como você se convenceu e as outras coisas depois disso”. A comicidade da passagem é produzida não só pelos fatos iniciais, mas também pelo diálogo travado entre as personagens. Os fatos produzem rápidas cenas cômicas que exploram a caracterização descritiva de Mégila. Mas é o diálogo que imprime uma maior força cômica ao se desenvolver de *forma incoerente* entre as

personagens. Lena, a inocente, e Mégila, a amante ferosa, apresentam-se em instâncias completamente diferentes no discurso travado.

Nos dois relatos finais, Lena expõe a sedução e o convencimento, mas não expõe tudo o que ocorreu depois. O relato termina de forma abrupta produzindo certa *quebra de expectativa*. A narração também no último relato é condensada. Há deliberadamente uma diminuição do ritmo narrativo, quando se inicia o diálogo entre elas, o que aumenta significativamente o *clímax* do relato. A *quebra de sequência* é produzida não por alguma alteração no desenvolvimento da ação, mas pelo caráter de Lena que, envergonhada, não é capaz de continuar o relato, deixando assim parte da solicitação de Clonária para que o leitor imagine.

O *clímax* do diálogo é quase atingido, não fosse a brusca interrupção do relato pela personagem. Neste sentido, não se produz o *anticlímax*. As ações estão restritas a um único episódio, narrado em ritmo muito lento. O elemento cômico neste diálogo é totalmente dependente da caracterização das personagens, elas agem e discursam de acordo com os seus delineamentos prévios.

Conclusão

Os diálogos aqui analisados possuem estratégias diferentes no tocante às técnicas de produção do efeito cômico. Enquanto o primeiro diálogo baseia-se na ordenação dos fatos que são levemente deslocados para tal fim, o segundo é construído com base na caracterização das personagens que pode incluir aqui, não obstante o emprego da personagem-tipo, vários matizes dentro desta categoria. É preciso também ressaltar que ambos os diálogos insistem na utilização de nomes com sentido cômico, produzindo, assim, uma economia de *ethos*. Tal técnica é justificada pela curta extensão do diálogo que não propiciaria uma construção mais elaborada. Dessa forma, percebe-se que os procedimentos utilizados por Luciano são variáveis, ainda que o *corpus* analisado não possa esgotar, mas apenas sugerir essa discussão. Apesar disso, pode-se inferir da análise que, se no primeiro exemplo, o *anticlímax* pode ser encontrado como peça fundamental na produção do cômico, no segundo, quem produz de fato a comicidade são as caracterizações que, partindo da personagem-tipo, incluem também *ethopeias* descritivas e

a perfeita construção dos diálogos em consonância com o delineamento das personagens.

De fato, em relação aos diálogos socráticos, a *ethopeia* desenvolvida nos diálogos de Luciano é muito mais rica. O interesse no desenvolvimento da personagem em rápidas pinceladas torna-se central para o diálogo cômico, já que a dependência das falas das personagens está intimamente ligada à sua caracterização. Nos diálogos socráticos, porém, apesar de haver uma mínima caracterização, o foco está sempre em torno da figura de Sócrates que, na maioria das vezes, é quem conduz o diálogo. Em termos de *dianoia*, tanto nos diálogos socráticos quanto nos diálogos de Luciano, a adequação das falas aos tipos é perfeitamente construída. Alunos, sofistas, políticos são interlocutores que expressam de modo tão verossímil seus pensamentos nos diálogos socráticos quanto nestes diálogos as prostitutas que demonstram interesse em situações típicas de suas vivências revelam um *ethos* compatível com seu tipo social.

Por fim, respeitada a fórmula dos diálogos socráticos, com a vívida utilização do diálogo em pergunta e resposta, é possível traçar um paralelo destes diálogos com a forma antiga. A inovação, porém, está totalmente atrelada aos dispositivos cômicos, empregados pelo autor com parcimônia para produção do humor. Nisto, talvez, resida a especificidade do humor lucianesco: na parcimônia que produz aquilo que a antiguidade bem nomeava de *spoudaiogeloion*.

Referências

ARISTÓTELES, LONGINO, DEMÉTRIO, *Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style*. Translated by S. Halliwell, W.H. Fyfe, D.C. Innes, W.R Roberts. Revised by D.A. Russell. Loeb Classical Library 199. Cambridge, 1995.

ALBINO. *Introductio in Platonem*, ed. K.F. Hermann, *Platonis dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi*, vol. 6. Leipzig: Teubner, 1853.

BARTLEY, A., *Techniques of Composition in Lucian's Minor Dialogues*. *Hermes*, 2005, 133. Jahrg., H. 3 (2005), pp. 358-367.

CAMEROTTO, A., *Le Metamorfosi Della Parola: Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Roma: Intituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.

CRAMER, J. A., *Anecdota Graeca e codd. manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, 1839.

FORD, A., *The beginnings of dialogue Socratic discourses and fourth-century prose in The End of Dialogue in Antiquity*, edited by SIMON GOLDHILL. Cambridge University Press, 2009.

FREYTAG, G., *Technique of the Drama: an Exposition of Dramatic Composition and Art*. An authorized translation from the Sixth German Edition by Elias J. MacEwan, M.A. Third Edition. Chicago, 2015.

LUCIANO. *Dialogues of the Dead. Dialogues of the Sea-Gods. Dialogues of the Gods. Dialogues of the Courtesans*. Translated by M.D. MacLeod. Cambridge: Loeb Classical Library, 1961.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004

MOLINIÉ, G., *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Le Livre de Poche, 1992

ROSSETTI, L. *O diálogo socrático*. São Paulo: Paulus Editora, 2015.

PLATÃO. *Theaetetus. Sophist*. Translated by Harold North Fowler. Loeb Classical Library 123. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1921.

QUINTILIANO. *The Orator's Education*, Volume IV: Books 9-10. Edited and translated by D.A. Russell. Loeb Classical Library 127. Cambridge, 2002.