Commentarium, vol. 2 (2026), pp. 21-43
https://doi.org/10.34640/cjhs2_2026_84

Commentarium
JOURNAL OF HUMANITIES STUDIES
CJHS

RESEARCH ARTICLE

A transversalidade da onomástica política na comédia grega: Da invetiva nominal direta à tipificação de caracteres

Jorge Silva Pereira

Universidade de Coimbra, Portugal
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras
https://orcid.org/0009-0003-2876-3878

ABSTRACT

The practice of *onomasti komoidein* constitutes one of the structuring mechanisms of ancient Greek comedy, enabling the nominal identification, within the dramatic space, of political figures contemporary with the historical context in which the plays were produced. The interpretation of the subsequent attenuation of this phenomenon as a process of depoliticisation has significantly shaped the historiography of Greek comedy. However, drawing on models of transformative continuity developed in specialised scholarship, this article argues that the political dimension of comedy does not disappear, but rather undergoes formal, semantic, and pragmatic reconfigurations.

Based on a corpus comprising the works of Aristophanes, fragments transmitted by Plutarch, Athenaeus, and other ancient sources, as well as texts from Middle and New Comedy, the article offers a diachronic analysis of political onomastics, structured around three regimes of onomastic functioning: the referential-performative regime of direct nominal invective in Old Comedy; the inferential-contextual regime represented by its fragmentary and mediated survival in Middle Comedy; and the semantic-typological, characterological regime reflected in its reconfiguration in New Comedy through speaking names and social typification. The interaction of these regimes reveals a transition from direct nominal invective to social typification and speaking names, without implying the disappearance of the critical function of naming.

ARTICLE HISTORY
Received 15/06/2026
Accepted 15/09/2026

KEYWORDS
onomasti komoidein; Political onomastics; Greek comedy; Transformative continuity; Speaking names perspectives

*** CONTACT Jorge Silva Pereira** Email: jorgesilva12021981@gmail.com

© 2026 The Author(s). Published by *Commentarium: Journal of Humanities Studies*. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

The analysis considers the referential, semantic, and political-pragmatic dimensions of onomastic practice while taking into account the uneven and mediated nature of fragmentary evidence. Fragmentary echoes of contemporaneity persist as traces of the political function of the proper name. By bringing these different moments into dialogue, the article challenges the notion of a progressive political depletion of comedy and proposes a model for understanding the functional plasticity of the proper name in Attic theatre.

Introdução e enquadramento teórico

A questão da onomástica política na comédia grega inscreve-se num dos debates mais persistentes da filologia clássica contemporânea, em particular o da relação entre representação literária, prática performativa e crítica sociopolítica no teatro ático. A prática do *onomasti komoidein* (o comediar onomasticamente), isto é, a nomeação explícita de figuras contemporâneas no espaço cómico, tem sido tradicionalmente interpretada como um dos traços distintivos da Comédia Antiga, particularmente no contexto aristofânico, onde a transparência entre referência histórica e personagem dramática parece atingir o seu ponto mais elevado de eficácia satírica. Nesta investigação, entende-se por *onomasti komoidein* (ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν) a prática característica da comédia grega de satirizar, ridicularizar ou atacar indivíduos concretos através da sua identificação perante o público, seja mediante a nomeação explícita, seja por meio de mecanismos referenciais suficientemente transparentes para permitirem o reconhecimento inequívoco do alvo. O fenómeno constitui uma das manifestações mais distintivas da liberdade discursiva da comédia ateniense e apresenta diferentes formas de concretização dramática, cuja intensidade e configuração variam consoante o contexto cénico e os objetivos da invetiva.

Na produção aristofânica, esta prática manifesta-se, de forma geral, através de três modalidades fundamentais: (i) a construção de cenas inteiras em torno de uma personagem política identificável, cuja presença dramática organiza o desenvolvimento da ação; (ii) a nomeação direta (*onomasti*) de figuras públicas, frequentemente integrada em episódios breves, diálogos, coros ou parábases, funcionando como mecanismo imediato de censura ou ridicularização; e (iii) formas alusivas (*hyponoiai*), nas quais a identidade do alvo permanece reconhecível por meio de referências indiretas, epítetos, circunstâncias ou traços suficientemente conhecidos do auditório ateniense. Estas modalidades não são mutuamente exclusivas e podem coexistir na mesma peça, articulando diferentes graus de explicitação do ataque cómico.

O presente estudo centra-se prioritariamente na dimensão política deste fenómeno, privilegiando os casos em que a identificação nominal — explícita ou inequivocamente reconhecível — constitui um instrumento de intervenção cívica e de crítica ao exercício do

poder. A distinção entre estas modalidades permite delimitar metodologicamente o *corpus* analisado e compreender a evolução da prática do *onomasti komoidein* ao longo da Comédia Antiga, Média e Nova.

Importa, desde já, precisar dois planos que este estudo mantém deliberadamente distintos. Em sentido estrito, o *onomasti komoidein* designa apenas a nomeação ou identificação inequívoca de um indivíduo histórico concreto — o que aqui se designará por regime A. Distinto deste, mas com ele funcionalmente relacionado, existe um conjunto de formas derivadas de referência política — a alusão, a personificação coletiva, a máscara tipológica e, por fim, a tipificação social — que não identificam um indivíduo histórico específico, mas desempenham, em contextos e graus variáveis, uma função crítica ou avaliativa análoga à do *onomasti komoidein stricto sensu*. A este segundo plano chamar-se-á regime B. A tese da continuidade transformativa que este artigo defende não afirma que o regime A se prolongue literalmente até à Comédia Nova, mas que a função pragmática por ele desempenhada — a exposição pública ao escrutínio cómico de uma posição de autoridade — é sucessivamente assumida por formas do regime B, à medida que as condições institucionais tornam a nomeação direta mais rara ou mais arriscada.

Importa igualmente operacionalizar a noção de "político" que estrutura este estudo. Não se restringe aqui o termo à titularidade formal de um cargo público; entende-se antes por político toda a posição de autoridade, visibilidade ou poder relacional cujo exercício seja publicamente reconhecível pela audiência — o que inclui, consoante os casos analisados, a autoridade militar e diplomática (estrategos, embaixadores), a autoridade económica sobre a *polis* (financiamento de coregias, fortuna pública) e, na Comédia Nova, a autoridade doméstica sobre o *oikos*, entendida como microcosmo estrutural e funcionalmente homólogo da *polis*. Esta operacionalização não pretende diluir a fronteira entre o político e o social, mas explicitar o critério — o exercício reconhecível de uma posição de poder relacional — que permite tratar como manifestações do mesmo fenómeno casos historicamente tão distintos como o ataque a Péricles e a tipificação do *senex* dominante na comédia doméstica.

Quanto à constituição do *corpus*, este estudo privilegia, em cada período, os testemunhos em que a identificação política do referente é filologicamente mais segura — a nomeação direta nas peças conservadas de Aristófanes; os fragmentos cuja atribuição e datação relativa são independentemente confirmáveis nas edições críticas de referência; e, na Comédia Nova, os casos em que a correspondência entre tipo social e função política é explicitamente tematizada no texto conservado. Não se pretende, portanto, um levantamento exaustivo de toda a onomástica cómica dos três períodos, mas uma amostra intencional, construída em função da sua capacidade de testar a hipótese da continuidade transformativa nos seus pontos mais vulneráveis.

Estas transformações foram já objeto de sucessivas tentativas de periodização na Antiguidade e na filologia moderna, que importa enunciar aqui, ainda que sumariamente. Aristóteles (*EN* 1128a23–24) distingue as comédias antigas, em que predomina a *aiskhrologia* — a linguagem soez e o ataque pessoal direto —, das comédias mais recentes, organizadas antes em torno da *hyponoia*, a alusão indireta. Esta mesma distinção encontra-se, de resto, já prefigurada na própria tradição iâmbica que precede e alimenta a comédia. A título de exemplo, Arquíloco, ao atacar Licambes pelo disfarce da fábula, pratica já uma forma referencial de *onomasti komoidein*, distinta da nomeação direta que também é atestada no género. Os filólogos alexandrinos consolidam, mais tarde, uma divisão canónica que distingue, pelo menos, a Comédia Antiga — de que são expoentes Cratino, Êupolis e Aristófanes — e a Comédia Nova, associada a Filémon, Dífilo e Menandro. Platónio (*Prolegomena de comoedia* I e II) propõe ainda uma divisão tripartida da evolução do género, que explica pelo enfraquecimento progressivo da liberdade política em Atenas[1]. Este estudo parte destas periodizações canónicas, mas afasta-se da lógica de eclipse temático que lhes é subjacente. Em vez de uma sucessão de amputações da função política do género, propõe-se, como se argumentará, um modelo de continuidade transformativa.

Esta leitura linear, que organiza a história da comédia em termos de declínio progressivo da invetiva política, tem vindo a ser questionada pela investigação contemporânea. Em vez de uma rutura abrupta entre fases, vários autores têm proposto modelos de continuidade transformativa, nos quais a função crítica da comédia se mantém, ainda que sob diferentes regimes de expressão e codificação discursiva. Neste sentido, a onomástica política deixa de ser compreendida exclusivamente como mecanismo de identificação direta de indivíduos históricos, passando a ser analisada como um sistema mais complexo de mediação entre texto, contexto e receção. O nome próprio, neste enquadramento, não funciona apenas como marcador referencial, mas como operador semântico capaz de condensar relações de poder, crítica social e reconhecimento cultural partilhado.

A crítica moderna tem insistido na necessidade de reavaliar a função da invetiva nominal à luz de uma tradição mais ampla de discurso agressivo ritualizado, no qual o ataque pessoal faz parte de uma cultura performativa de exposição pública. Autores como Rosen e Degani sublinham precisamente a continuidade entre a tradição iâmbica e a comédia antiga, sugerindo que a agressividade nominal é a formalização teatral de práticas discursivas pré-existentes como o *psogos* (censura ritual)[2]. Esta leitura permite compreender o *onomasti komoidein* como a cristalização literária de uma matriz cultural mais ampla.

[1] Cf. Sidwell (2000, pp. 247–258); Sidwell (2014, pp. 60–78).
[2] Cf. Rosen (1988, pp. 22-35). Cf. também Degani (1993, pp. 1–49).

Por outro lado, Nesselrath[3] propõe uma revisão do modelo tradicional de separação rígida entre as fases da comédia, argumentando que a transformação do género deve ser entendida como um processo gradual de reconfiguração formal, no qual os mecanismos de referência política não desaparecem, mas se deslocam para formas estruturalmente mediadas. No caso da Comédia Média, Mastellari[4] demonstra que a redução da visibilidade da invetiva nominal não implica ausência de conteúdo político, mas a sua reorganização em estruturas alusivas, dependentes da capacidade interpretativa do público e da reconstrução contextual dos fragmentos preservados.

Mais recentemente, a investigação tem privilegiado modelos interpretativos baseados na noção de memória cultural. Neste quadro, a evolução da comédia grega deixa de ser lida como um processo de desaparecimento da política, revelando-se uma sequência de transformações estruturais da forma como essa política é textualizada, deslocando-se da nomeação explícita para a sugestão contextual e, finalmente, para a tipificação social no interior do *oikos* (espaço doméstico).

O modelo teórico adotado neste estudo pode designar-se, em sentido estrito, como um modelo de continuidade transformativa, que se distingue tanto da leitura formalista tradicional — para a qual a evolução da comédia grega corresponde a um processo linear de perda progressiva de conteúdo político — quanto de uma leitura puramente contextualista, que reduziria as transformações da onomástica a um mero reflexo de condicionantes externas, sejam elas jurídicas, institucionais ou económicas. Este estudo situa-se antes numa terceira via, segundo a qual as alterações formais da onomástica política resultam da interação entre pressões contextuais e uma lógica interna do género, que preserva a função crítica do nome próprio ao mesmo tempo que reconfigura os mecanismos por meio dos quais essa função se realiza. Esta perspetiva é devedora, por um lado, do trabalho de Nesselrath sobre a reconfiguração formal gradual da Comédia Média, e, por outro, das propostas mais recentes de Mastellari e Konstantakos[5], que documentam a persistência de conteúdo político sob formas alusivas e inferenciais mesmo quando a nomeação direta se torna rara.

A opção por descrever esta evolução em termos de regimes semiológicos — e não, por exemplo, em termos meramente cronológicos ou estilísticos — decorre de uma conceção do nome próprio como signo cuja função referencial, a identificação inequívoca de um indivíduo histórico, coexiste, em diferentes proporções consoante o período, com uma função conotativa e tipológica, a evocação de um estatuto social, de um vício moral ou de uma posição política. Nesta aceção, a Comédia Antiga privilegia a função referencial do nome. A Comédia Média, por seu turno, distribui essa função entre a nomeação direta e a alusão inferencial. A Comédia Nova, por sua vez, desloca o centro de gravidade para a função

[3] Nesselrath (1990).
[4] Mastellari (2016, pp. 210–234).
[5] Konstantakos (2015, pp. 159–198).

conotativa, sem que a dimensão referencial desapareça por completo, como demonstram os ecos fragmentários analisados na secção final deste estudo. É esta variação proporcional — e não uma sucessão de rutura e ausência — que a expressão regime semiológico pretende captar, e é também esta variação que confere à hipótese da continuidade transformativa o seu estatuto de modelo explicativo, e não de mera descrição cronológica.

1. A onomástica política na Comédia Antiga: O nome próprio como dispositivo de *onomasti komoidein*

1.1. Fontes plutarquianas e os limites da diacronia

Antes de avançar, importa assinalar uma dificuldade metodológica que atravessa toda a análise da geração cómica anterior a Aristófanes, uma vez que praticamente todos os fragmentos de Teleclides, Cratino e Hermipo aqui discutidos chegam até nós filtrados por um único transmissor, Plutarco, na sua *Vida de Péricles* — nalguns casos, os três poetas são citados na mesma passagem (Plut. *Per.* 3.3-3.4, onde Plutarco reúne testemunhos de Cratino, Teleclides e Êupolis, por esta ordem). Este facto tem duas implicações que este estudo assume explicitamente, em vez de as ignorar. Em primeiro lugar temos Plutarco, cuja única fonte histórica sobre Péricles além de Tucídides são precisamente os poetas cómicos. Plutarco seleciona os fragmentos que melhor servem o seu próprio programa biográfico, e não uma amostra representativa e neutra da produção cómica da época. A concentração de testemunhos na mesma passagem sugere antes um *stock* de piadas recorrentes sobre o mesmo alvo do que um percurso autoral diferenciado e sequencial[6]. O segundo ponto a considerar é que o género cómico do século V a. C. era radicalmente competitivo e sincrónico — os poetas partilhavam temas, alvos e técnicas no mesmo momento, respondendo uns aos outros publicamente, como o próprio Aristófanes reclama em *Nuvens* 553–554 (= *Maricas*, test. I K-A), ao afirmar que Êupolis lhe plagiou a ideia de atacar Cléon através de uma máscara transparente, e que Hermipo, por sua vez, copiou a ambos numa peça contra Hipérbolo. Neste aspeto, qualquer tentativa de estabelecer uma sequência diacrónica linear e autoral entre estes poetas (situando, por exemplo, Teleclides antes de Cratino, ou Ferécrates depois de Aristófanes) carece de fundamento textual seguro e deve ser evitada. Por este motivo, a análise que se segue não pretende reconstituir uma evolução poeta a poeta, antes identificar dois regimes técnicos de ataque nominal que coexistem e se

[6] Sobre o carácter compilativo e não representativo dos testemunhos cómicos em Plutarco, *Vita Pericles*, cf. Zanetto, G. (2000, pp. 319–333). Para a notícia relativa à cólera de Aristófanes contra Êupolis em *Nuvens* 553––554 (= Maricas, test. I K-A), ver Kassel & Austin (1986). Sobre a periodização histórica da comédia (Aristóteles, cânones alexandrinos, Platónio), cf. supra, na Introdução; ver também Carrizo (2025, pp. 209–228). Registe-se ainda a leitura mais especulativa de Sidwell (2009), que propõe uma chave alegórica sistemática para a totalidade das comédias de Aristófanes; trata-se de uma proposta estimulante, mas que este estudo não adota integralmente, dada a sua natureza especulativa.

cruzam dentro da mesma geração, nomeadamente um regime paramitológico, que veste o ataque político com aparato mitológico ou paramitológico, e um regime direto, que dele prescinde.

1.2. O regime paramitológico: Cratino, Teleclides e Hermipo

Cratino, Teleclides e Hermipo partilham uma técnica que a tradição consagrou como o berço da agressividade cómica, mas que a filologia mais recente qualifica com maior precisão: o recurso ao aparato mitológico como veículo — e não apenas máscara — da crítica política, aquilo que E. Bakola e F. P. Bianchi descrevem como *hyponoia*, alusão referencial, distinta do *onomasti komoidein* puro e mais direto que Aristófanes dirigirá a Cléon em *Cavaleiros*[7]. Importa começar por fixar o ponto a partir do qual este fenómeno se torna filologicamente verificável no *corpus* sobrevivente. Os dois primeiros comediógrafos documentados da tradição — Quiónides, vencedor do primeiro concurso oficial das Dionísias em 487/486 a. C., e Magnes, ativo nas décadas seguintes — sobrevivem em fragmentos demasiado escassos para que neles se possa identificar, com segurança filológica, um alvo político nomeado. Não se trata de estes poetas não terem praticado a invetiva onomástica, mas de o texto sobrevivente ser insuficiente para o comprovar; é por isso a Cratino, e não a estes seus antecessores, que a crítica atribui, por consenso, o primeiro caso seguro de *onomasti komoidein* contra uma figura política em todo o *corpus* fragmentário grego[8]. Cratino, ativo desde cerca de 454 a. C. e vencedor de numerosos prémios nas Dionísias, entre os quais o de 423 a. C. com a *Pytine*, é geralmente reconhecido como o fundador da linhagem que Êupolis e Aristófanes viriam a consolidar. A sua estatura fundadora já era reconhecida na Antiguidade latina. Horácio, na *Sátira* 1.4, nomeia os três poetas em conjunto — *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae* — e explica que, se algum homem merecia ser marcado como celerado, ladrão ou adúltero, ou tido por assassino, ou por qualquer outra infâmia, estes poetas o assinalavam *multa cum libertate*, "com toda a liberdade"[9]. O caso mais debatido, contudo, é o de Cratino. Na comédia *Dionysalexandros* (frr. 38–51 K-A), o poeta recorre ao julgamento de Páris como máscara mitológica para uma alusão política a Péricles e à sua responsabilidade no desencadear da Guerra do Peloponeso; a *Hypothesis* da peça descreve-a como operando μάλα πιθανῶς δι᾽ ἐμφάσεως ("de forma muito persuasiva, por alusão"), o que os especialistas leem precisamente como confirmação de que se trata de paródia mitológica com alusões políticas — *hyponoia* —, e não de ataque nominal direto. O ataque mais explícito e nominal a Péricles surge, na verdade, não em

[7] Bakola (2010, pp. 183–206); Bianchi (2016, p. 206). Ver também Bianchi (2017). Cf. Biles & Olson (2025, p. 1). Sobre o fr. 118 K-A (Nemesis), ver Kassel & Austin (1983).

[8] Ver Bakola (2010, esp. cap. 1) sobre o estatuto de Cratino como primeiro caso filologicamente seguro de *onomasti komoidein* político.

[9] Horácio, *Satirae* 1.4.1–5: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae, atque alii, quorum comoedia prisca virorum est [...] multa cum libertate notabant*.

Dionysalexandros, mas na comédia *Nemesis* (fr. 118 K-A), onde o estadista é apresentado como um novo Zeus — uma imagem que dispensa em larga medida o disfarce mitológico ao identificar diretamente o alvo por meio da hipérbole divina.

O mesmo mecanismo de mediação mitológica está já plenamente operativo em *Os Arquílocos* (*Archilochoi*), datáveis de cerca de 449/447 a. C. e, portanto, entre as primeiras obras do poeta, que tomam o próprio nome do poeta iâmbico arcaico como estandarte programático da agressividade que caracterizará toda a obra posterior de Cratino; não por acaso a crítica antiga chegou a chamar-lhe "o Arquíloco do teatro", precisamente pela violência da sua sátira contra Péricles[10]. Também *Os Homens de Sérifos* (*Os Habitantes de Sérifos* ou *Os Serífios*, *Seriphioi*) e *Nemesianos* (*Nemeseis*) documentam a mesma técnica. A primeira, segundo a reconstrução proposta por Bakola, articula o mito de Perseu e da Górgona de Sérifos com um potencial alegórico-político que a crítica associa à decapitação retórica dos adversários; a segunda projeta, através do nascimento de Helena a partir do ovo de Némesis, uma reflexão sobre a *hybris* do poder, que antecipa, com décadas de distância, a mediação mitológica que Éfipo e Henícoco retomarão na Comédia Média[11].

Ainda no espólio de Cratino, o epíteto *schinocephalus* ("cabeça de cebola albarrã"), que ridiculariza a forma do crânio de Péricles e o seu projeto do Odeão, preserva-se no fragmento dos *Thraittai* (fr. 73 K-A), datável do início da década de 430 a. C. O ataque tem como pretexto o decreto pelo qual Péricles se nomeara, a si próprio, diretor do concurso musical das Panateneias, realizado no Odeão — edifício que a tradição descrevia como réplica do pavilhão do Grande Rei da Pérsia, construído sob a mesma superintendência. Plutarco transmite o fragmento com a fórmula "Cratino, nas suas Trácias, zomba dele de novo", confirmando tratar-se de um alvo reiterado do poeta[12]. A onomástica cratiniana deforma tanto os traços físicos quanto os projetos arquitetónicos do estadista[13]. Teleclides integra este mesmo regime paramitológico, ainda que sem o aparato alegórico pleno de Cratino. No fr. 45 K-A, preservado por Plutarco (*Per.* 16.2), Teleclides denuncia a passividade jurídica do *demos* perante o imperialismo pericleano, associando o episódio ao julgamento de ostracismo movido contra Tucídides, filho de Melésias.

No fr. 47 K-A o alvo é a desproporção física da cabeça de Péricles (μόνον ἐκ κεφαλῆς ἐνδεκακλίνου θόρυβον πολὺν ἐξανατέλλειν), e não, como por vezes se afirma sem verificação direta da edição crítica, um ataque a Anaxágoras e a Fídias[14]. Hermipo, por fim, radicaliza o regime paramitológico ao ponto de o projetar para fora do teatro. No fragmento das *Moirai*

[10] Cratino, *Archilochoi*, frr. 1–17 K-A. Sobre a data e o programa da peça, ver Bakola (2010, pp. 46–51).
[11] Cratino, *Seriphioi*, frr. 218–225 K-A; *Nemeseis*, frr. 114–127 K-A Ver Bakola (2010, pp. 190–256).
[12] Cratino, *Thraittai*, fr. 73 K-A, ap. Plutarco, *Vita Pericles* 13.6. Sobre o Odeão e a comparação com o pavilhão do Grande Rei, ver Stadter (1989), ad loc.
[13] Cratino, fr. 73 K-A (*Thraittai*). Ver Kassel & Austin (1983). Teleclides, fr. 45 K-A apud Plutarco, *Vita Pericles* 16.2. Ver Bagordo (2013, 219–226).
[14] Teleclides, fr. 47 K-A apud Plutarco, *Vita Pericles* 3.6. Ver Bagordo (2013, 232–238). Hermipo, fr. *47 K-A (*Moirai*) apud Plutarco, *Vita Pericles* 33.8. Ver Comentale (2017, pp. 184 e ss.) sobre a incerteza da atribuição.

(fr. *47 K-A — a atribuição é incerta, havendo dúvidas fundadas quanto a saber se o texto pode ser diretamente referido a Péricles em cena), Hermipo substitui o nome do estratego pelo epíteto "Rei dos Sátiros", associando-o à cobardia perante a pressão demagógica de Cléon.

A tradição historiográfica (Plutarco, *Per.* 32.1) atribui ainda a Hermipo um processo judicial real por *asebeia* contra Aspásia — testemunho cuja credibilidade os especialistas não deixam de discutir, havendo quem o considere provavelmente falso e quem defenda a sua veracidade; este estudo regista por isso o episódio como um dado historiograficamente contestado, e não como um facto estabelecido[15]. Importa, por fim, corrigir uma leitura excessiva por vezes associada a este material. Nenhum destes ataques "demoliu" Péricles em sentido literal — o estratego morreu de doença, ainda no exercício do poder, e Cléon morreu em combate, em Anfípolis; Cléon havia sido eleito general pouco depois da representação de *Cavaleiros*. A eficácia da invetiva onomástica cómica deve, por isso, entender-se no plano do escrutínio público e da exposição ao riso, e não no plano do desfecho biográfico ou político efetivo dos visados.

1.3. O regime direto: Nomeação sem aparato mitológico

1.3.1. Aristófanes: As três modalidades no corpus completo

Um segundo regime, cronologicamente entrelaçado com o primeiro e não sucedâneo dele, prescinde do aparato mitológico em favor da alusão direta. O próprio Aristófanes reclama para si a autoria desta viragem. Em *Nuvens* 553–554 (= *Maricas*, test. I K-A), afirma que Êupolis lhe copiou a ideia de atacar Cléon através de uma máscara transparente, e que depois Hermipo escreveu contra Hipérbolo (provavelmente na comédia *Artopolides*) copiando a ambos — note-se o paradoxo de "Hermipo a seguir Hermipo", já que o mesmo poeta que no regime paramitológico atacara Péricles nas *Moirai* passa agora, contra um novo alvo, a prescindir do disfarce mitológico.

Em *Cavaleiros* (424 a. C.), Aristófanes apresenta Cléon como o escravo Paflagónio — uma máscara servil, e não mitológica, mas suficientemente transparente para que a identificação fosse imediata para o público ateniense[16]. A. H. Sommerstein compilou o catálogo mais completo dos *komodoumenoi* (indivíduos ridicularizados) em toda a obra conservada de Aristófanes, confirmando que esta técnica de nomeação direta ou quase direta se estende consistentemente a *Acarnenses* — em que Lâmaco é atacado nominalmente e em cena, sem qualquer máscara — e contrasta com a viragem alegórica mais pronunciada de *Pluto*, já numa fase tardia da produção aristofânica. Esta variação

[15] Plutarco, *Vita Pericles* 32.1 (testemunho sobre o processo contra Aspásia). Sobre o debate acerca da sua credibilidade, cf. Comentale (2017, p. 29, n. 8, e 30). Sobre a morte de Péricles ainda no exercício do poder e a eleição de Cléon como estratego pouco depois de *Cavaleiros*, cf. Biles & Olson (2025, pp. 16–20).

[16] Aristófanes, *Equites* 40–50. Embora Cléon seja tratado como o servo da Paflagónia, a alusão onomástica e biográfica reconstrói fielmente o estratego ateniense. Cf. Sommerstein (1996, pp. 327–356), catálogo completo dos *komodoumenoi* na obra conservada de Aristófanes.

interna à própria obra de Aristófanes — entre a nomeação direta de *Acarnenses* e *Cavaleiros* e a alegoria mais distanciada de *Pluto* — é, em si mesma, um indício da plasticidade do *onomasti komoidein* que este estudo defende.

Importa, antes de prosseguir, justificar e sustentar o recorte deste estudo sobre *onomasti komoidein* direcionado ao demagogo ateniense. Como se observa nas onze peças conservadas de Aristófanes, a sátira nominalizada dirigida a intelectuais e artistas — Sócrates, Eurípides, o ditirambista Cinésias — é, em termos de frequência absoluta, muito mais assídua do que a estritamente política. A título de exemplo, *Nuvens* (423 a. C.) dedica-se quase integralmente a Sócrates, e *Rãs* (405 a. C.) opõe Ésquilo e Eurípides num *agon* que nada tem de político em sentido estrito, mas exclusivamente literário. Este estudo restringe-se deliberadamente, contudo, à onomástica dirigida a figuras de poder político-institucional. Não porque a sátira intelectual seja menos significativa, mas porque constitui um objeto categorialmente distinto: a exposição ao ridículo de um estatuto epistémico ou artístico, e não de um exercício de poder. Uma análise conjunta com a invetiva política descaracterizaria e comprometeria o critério metodológico que sustenta este trabalho[17].

Exposto o recorte, a obra completa de Aristófanes oferece o *corpus* mais substantivo e direto de que dispomos, precisamente porque é integral e isento de intermediação, ao contrário dos fragmentos dependentes de citadores posteriores, como Plutarco. Em *Acarnenses* (425 a. C.), a peça mais antiga conservada, Diceópolis confronta o general Lâmaco em cena — não uma alusão breve, mas uma personagem dramática de pleno direito, ridicularizada pela sua truculência militarista e finalmente arrastada, ferida, para fora de cena em contraste cómico com a paz privada do protagonista. Se, na tipologia proposta na introdução deste estudo, se seguirem as três modalidades do *onomasti komoidein* aristofânico, este é o exemplo paradigmático da primeira — a construção de cenas inteiras em torno de uma personagem política identificável.

A segunda modalidade, a nomeação direta em episódios breves, verifica-se de forma sistemática contra Cléon para além de *Cavaleiros*, sobretudo em *Vespas* (422 a. C.). Cléon é o alvo constante da sátira ao sistema judicial ateniense e à exploração fiscal dos aliados, sem que a peça lhe reserve, como Paflagónio, uma personagem-máscara própria — o ataque é antes distribuído em múltiplas piadas pontuais ao longo do texto. Em *Paz* (421 a. C.), já após a morte de Cléon na batalha de Anfípolis, este é referido retrospetivamente como alimento de um escaravelho gigante — uma imagem escatológica breve, mas nominalmente inequívoca —, ao passo que Hipérbolo surge como o novo alvo emergente, antecipando o tratamento que lhe será dado por Êupolis em *Maricas*.

A terceira modalidade, a alusão indireta, ganha peso crescente na produção mais tardia de Aristófanes. Em *Assembleia de Mulheres* (393–391 a. C.), o ataque a Agírrio pela sua

[17] Sobre a predominância quantitativa da sátira a intelectuais e artistas face à sátira política na obra conservada de Aristófanes, e sobre a distinção categorial entre ambas, cf. Sommerstein (1996, pp. 327–356).

gestão do *misthos ekklesiastikos* mantém a nomeação direta, mas já inserida num enredo de fantasia institucional, e não numa trama centrada no próprio político. Em *Pluto* (388 a. C.), a viragem para a alegoria pura — a personificação da própria riqueza como personagem dramática — dispensa quase por completo o alvo político nomeado, antecipando o regime referencial-contextual que este estudo identifica na Comédia Média. Esta trajetória interna à obra de Aristófanes — de *Acarnenses* a *Pluto* — não é uma curva de intensidade decrescente e uniforme, antes a coexistência, em proporções variáveis consoante a peça, das três modalidades definidas na introdução deste estudo. É esta coexistência, e não uma cronologia linear de declínio, que a hipótese central deste trabalho procura demonstrar também para os poetas que se seguem a Aristófanes.

1.3.2. Êupolis: Resposta competitiva e coetânea

A produção de Êupolis oferece um exemplo particularmente precoce de ataque onomástico ao político. A sua comédia de estreia, *Prospaltioi* (ou, segundo outra linha da tradição manuscrita, *Hilotas*, ou *Heilotes*), composta quando o poeta teria apenas dezassete anos, por volta de 429 a. C., já tinha Péricles como alvo da sátira, por meio de uma alusão a Aspásia. Este dado implica necessariamente que o estadista ainda estava vivo e politicamente ativo no momento da composição, dado que a sua morte ocorre precisamente nesse mesmo ano[18]. A mordacidade do ataque pessoal ao grande vulto político não é, portanto, em Êupolis, um traço de maturidade tardia, mas está presente desde a sua primeiríssima obra conhecida — reforçando, também neste segundo caso, o padrão já observado a propósito de Cratino, segundo o qual o recurso à onomástica política surge cedo na carreira dos poetas em que este estudo o documenta, e não como desenvolvimento tardio de uma técnica inicialmente ausente.

Cronologicamente, *Cavaleiros* (424 a. C.) precede tanto *Maricas* de Êupolis (421 a. C.) quanto *Baptai* (c. 416-415 a. C.) do mesmo poeta — pelo que o tratamento de Êupolis não pode ser lido como um desenvolvimento posterior ou uma escalada face a Aristófanes, mas como uma resposta competitiva e praticamente contemporânea. Em *Maricas*, Êupolis ataca Hipérbolo sob um nome que parece ter significado aproximadamente "escravo", numa trama muito próxima da de *Cavaleiros*. O fr. 192 K-A, frequentemente citado a este propósito, corresponde na realidade a restos papiráceos de leitura difícil, pelo que a sua utilização como prova direta do conteúdo da peça exige cautela redobrada[19].

[18] Sobre *Prospaltioi*/*Heílotes* e a alusão a Péricles e Aspásia, ver Olson (2016).

[19] Êupolis, fr. 192 K–A (*Maricas*) e fr. 76-95 K–A (*Baptai*). Para uma discussão filológica exaustiva sobre a lenda do afogamento de Êupolis por Alcibíades e o contexto histórico dos Baptai, cf. Storey (2003, pp. 93-112). Ver também Cícero, *Epistulae ad Atticum* 6.1.18. Para as edições comentadas dos fragmentos, ver Olson (2015), p. 126 sobre o significado do nome "Maricas"; e Olson (2017), pp. 233–285 (*Baptai*) e pp. 233–239 (testemunhos sobre a lenda do afogamento, já desmontada por Eratóstenes segundo Platónio).

Em *Baptai*, Êupolis ataca Alcibíades e o seu círculo, retratando-os como iniciados efeminados no culto trácio de Cotito (frr. 76–95 K-A). Importante é também acrescentar que o próprio Êupolis defende-se dizendo ter colaborado com Aristófanes na redação de *Cavaleiros*. A lendária vingança de Alcibíades — tê-lo-ia mandado atirar ao mar durante a expedição à Sicília — é desmontada já na Antiguidade por Eratóstenes, segundo o testemunho de Platónio. A persistência da anedota, mesmo sabendo-a falsa, não prova que nomear um político fosse profundamente desestabilizador para o género, uma vez que, como o percurso deste estudo demonstra, os poetas cómicos posteriores continuaram a atacar nominalmente outros políticos sem interrupção sistemática.

1.4. Ferécrates, Frínico e Platão Cómico: Variações sobre o regime direto

Ferécrates, cuja obra é habitualmente associada, na tradição antiga, a uma comédia mais próxima da fantasia e da paratragédia do que da invetiva política direta — traço que levou parte da crítica a remetê-lo para um registo predominantemente "apolítico" —, oferece ainda assim pelo menos um testemunho seguro de ataque onomástico direto a uma figura de primeiro plano da vida política ateniense. O fragmento 164 K-A, dirigido contra Alcibíades, integra o levantamento de fragmentos sobre grandes figuras políticas atenienses organizado por Olson ao lado dos testemunhos já discutidos sobre Péricles, o que obriga a matizar a imagem de Ferécrates como poeta alheio à sátira política[20].

De modo semelhante, Frínico Cómico — poeta ativo nas décadas finais do século V a. C., competidor direto de Aristófanes nas Dionísias de 414 a. C., onde o seu *Monotropos* (*O Solitário*) obteve o terceiro lugar, atrás das *Aves* aristofânicas — dirige um ataque onomástico direto contra o general Nícias no fragmento 62 K-A, contrapondo a hesitação e a excessiva cautela do estratego, já então proverbiais, à firmeza que a condução da guerra exigiria[21] — mais um indício de como o repertório de alvos políticos da *Archaia* (Péricles, Alcibíades, Nícias, Cléon, Hipérbolo) era extensamente partilhado por praticamente todos os comediógrafos ativos no período, e não apenas pelos três nomes do cânone tardio.

Platão Cómico, já no limiar do século IV a. C., oferece o exemplo mais sistemático, em toda a Comédia Antiga, do mecanismo de identificação total entre nome do político e título da peça. Não duas, mas três das suas comédias — *Peisandros*, *Hyperbolos* (datável de c. 420–416 a. C.) e *Kleophon* (datável de 405 a. C.) — são conhecidas como as suas "comédias de demagogos", cada uma delas literalmente titulada com o nome do político que constitui o seu alvo único[22]. Um dado analítico particularmente relevante para este estudo é que este poeta, ao contrário de Aristófanes e de Êupolis, não dissimulava os seus

[20] Ferécrates, fr. 164 K-A. Ver Olson (2007), secção E10–E14 (levantamento de fragmentos sobre grandes figuras políticas atenienses).
[21] Frínico Cómico, fr. 62 K-A (*Monotropos*). Ver Kassel & Austin (1989).
[22] Platão Cómico, Peisandros (frr. 100–119 K-A), Hyperbolos (frr. 166–180 K-A) e Kleophon (frr. 57–69 K-A). Ver Kassel & Austin (1989).

alvos sob nomes ou alcunhas sugestivas. Enquanto Aristófanes disfarça Cléon sob a máscara do escravo Paflagónio nos *Cavaleiros*, e Êupolis oculta Hipérbolo sob a personagem-título de Maricas, Platão Cómico nomeia diretamente, no próprio título da peça, o político visado, sem qualquer mediação onomástica indireta. Este contraste interno à própria Comédia Antiga — entre uma linha de disfarce onomástico parcial e uma linha de nomeação direta e integral — antecipa, em escala reduzida, o espectro de estratégias onomásticas que este estudo documenta ao longo dos três períodos da comédia, e mostra que essa variação de estratégia não é apenas uma evolução diacrónica entre períodos, mas já uma opção sincronicamente disponível dentro da própria *Archaia*.

2. Comédia Média: Sobrevivência fragmentária e mediação da onomástica política

2.1. O debate historiográfico: Crise da polis ou mutação estética?

A transição para a chamada Comédia Média (*Mese*) — balizada tradicionalmente entre o fim da Guerra do Peloponeso (404 a. C.) e a ascensão de Alexandre, *o Grande* (336 a. C.) — foi historicamente interpretada pela crítica oitocentista como um período de esvaziamento político e refúgio na paródia mitológica ou gastronómica. A investigação contemporânea rejeita, porém, esta rutura abrupta[23], tendo Webster já sublinhado a persistência de referências políticas ao longo da Comédia Média. A atrofia do *onomasti komoidein* sistemático não decorre de uma censura legal definitiva (como o problemático e indocumentado decreto de Siracósio), mas sim de uma alteração estrutural no público e no financiamento do teatro, motivada pelo desaparecimento da coregia clássica. A política não é evacuada; os seus mecanismos de referenciação tornam-se oblíquos, inferenciais e dependentes da competência contextual do espetador.

2.2. Tímocles e o Caso do Fragmento 4 K-A: A invetiva na era de Hárpalo

O poeta Tímocles constitui um indício filológico particularmente robusto de que a Comédia Média manteve a capacidade de flagelar nominalmente a elite governante quando a conjuntura cívica o exigia. O caso paradigmático ocorre na comédia *Delos* (fr. 4 K–A), datada do crucial período de 324/323 a. C., em pleno "Escândalo de Hárpalo" (o tesoureiro de Alexandre que fugira para Atenas com fundos persas, subornando os principais oradores democratas).

No fragmento 4 K–A, estruturado como um diálogo rápido, Tímocles enumera e ataca nominalmente os líderes da assembleia que receberam o ouro macedónico:

[23] Nesselrath (1990); Webster (1953).

> — Demóstenes tem cinquenta talentos. — Feliz dele, se não os partilha com ninguém. — Também Moirócles recebeu muito ouro. — Tolo quem dá, feliz quem recebe. — Démon recebeu alguma coisa, e Calístenes também. — Eram pobres, por isso lhes perdoo. — E Hipérides, o hábil orador, também recebeu a sua parte. — Ele há de enriquecer os nossos vendedores de peixe, pois é tão comilão de peixe que faz as gaivotas parecerem sírias. (Tradução nossa)[24]

Este fragmento demonstra que a onomástica política da *Mese* funciona sob um regime de alta especificidade conjuntural. O nome próprio não está disfarçado sob alegorias animais ou mitológicas; ele reativa a função referencial pura da Velha Comédia para denunciar a venalidade dos oradores (*rhetores*) face ao imperialismo macedónico. A onomástica deixa de ser uma constante estrutural de todas as peças, mas emerge como um recurso inferencial devastador em momentos de crise institucional.

Tímocles, ativo entre cerca de 345 e 317 a. C., é hoje reconhecido pela crítica especializada — designadamente por Apostolakis, autor do comentário de referência publicado na coleção *Fragmenta Comica* — como "o poeta mais aristofânico" do seu século, precisamente em virtude da persistência excecional, na sua obra, de uma sátira política direta e nominal que retoma, de forma consciente, os procedimentos da Comédia Antiga numa época em que estes se encontravam já em regressão entre os seus contemporâneos[25]. Segundo o levantamento sistemático realizado por Apostolakis, não menos de trinta e seis figuras históricas identificáveis são nomeadas nos fragmentos conservados de Tímocles, densidade onomástica notavelmente elevada para um *corpus* tão limitado quanto o que chegou até nós.

O mecanismo satírico de Tímocles combina, de forma particularmente elaborada, a nomeação direta com a caracterização perifrástica e a comparação mítico-heroica invertida em caricatura. Demóstenes é comparado a Briareu, o gigante centímano da mitologia, num gesto que amplifica hiperbolicamente a sua figura para melhor a ridicularizar pelo contraste entre a grandiosidade da alusão mítica e a mesquinhez política que lhe é atribuída; o orador Telémaco é sistematicamente associado, ao longo de vários fragmentos, a um pote e a feijões, criando um epíteto cómico recorrente e reconhecível pelo público; e o político Autoclides, acusado de práticas homossexuais passivas, é encenado na peça *Orestautoklides* — cujo próprio título funde já, onomasticamente, o nome mítico de Orestes e o nome real do político — rodeado de *hetairas* célebres que desempenham o papel das Erínias que perseguem o Orestes mítico[26]. O fragmento em que Hipérides é caracterizado como *opsophagos* —

[24] Tímocles, fr. 4 K–A (*Delos*). Ver discussão filológica sobre a preservação deste fragmento em Nesselrath (1990, p. 267).
[25] Apostolakis (2019).
[26] Tímocles, *Orestautoklidēs*, frr. 27–28 K-A; *Hērōes*, fr. 12 K-A; *Ikarioi Satyroi*, fr. 15–16 K-A. Ver Kassel & Austin (1989).

"comedor de peixe", "guloso" — na peça *Delos*, e a insistência, noutra peça de Tímocles, os *Ikarioi Satyroi*, no mesmo apetite notório do orador, ilustram como a sátira onomástica política na Comédia Média tende a articular-se com a caracterização física e comportamental, procedimento herdado diretamente da Comédia Antiga — recorde-se a insistência de Cratino na forma da cabeça de Péricles —, mas aplicado agora ao contexto da rivalidade entre facções pró e antimacedónicas nos anos que antecedem Queroneia (338 a. C.).

2.3. *Henióco: A geopolítica das cidades e a onomástica alegórica*

A inclusão de Henióco (Ἡνίοχος) na cartografia da *Mese* enriquece substancialmente o debate sobre a transversalidade do género, pois demonstra que a onomástica política deste período também operava por meio da abstração e da alegoria institucional. Dramaturgo ativo em meados do século IV a. C., Henióco desloca o foco da agressividade individual para a sátira geopolítica das relações pan-helénicas: na sua comédia *Pólis* (fr. 4 K-A — também referida na tradição manuscrita como *Polydeuktai*), preservada por Ateneu de Náucrates (*Deipnosophistae* 10.435e), Henióco personifica as próprias cidades gregas e as suas fações partidárias como mulheres, satirizando nominalmente as lideranças contemporâneas, provavelmente ligadas às disputas entre Tebas, Atenas e Esparta às vésperas da hegemonia macedónica.

Estruturado de forma metateatral, o fragmento introduz um prólogo em que as próprias *poleis* sobem ao palco como personagens dramáticas, denunciando as suas lideranças partidárias:

> As cidades estão aqui presentes, todas elas, as que pagaram tributo, dispostas em círculo; mas os seus líderes e oradores as arruinaram, pois a ignorância e a avidez de ganho os guiaram. (Tradução nossa)[27]

A operação onomástica de Henióco é de uma subtileza crucial para a tese da continuidade transformativa: o poeta já não necessita de linchar individualmente cada estratego na Ágora; em vez disso, ele submete o corpo cívico de cidades inteiras e as suas respetivas fações oligárquicas ou democráticas a um processo de nominação e personificação tipológica. Ao nomear as *poleis* no espaço cénico e ao acusar em bloco os seus *rhetores* (oradores), Henióco sugere o impacto extracénico de uma comédia que continua a intervir de forma direta nos grandes debates cívicos do seu tempo, o que é compatível com a hipótese de que a palavra proferida no período pós-clássico mantinha parte da sua eficácia pragmática e do seu pendor de crítica institucional.

[27] Henióco, fr. 4 K-A (*Polis*) apud Ateneu, *Deipnosophistae* 10.435e. Ver Kassel & Austin (1986). Para uma análise da dimensão política das personificações de cidades na Comédia Média, cf. Nesselrath (1990, p. 294).

2.4. *Aléxis, Antífanes e Mnesímaco: A sátira aos estilos de vida das elites*

Paralelamente à denúncia da corrupção, poetas como Aléxis e Antífanes deslocam a onomástica política da arena das decisões da Assembleia para a esfera do comportamento socioeconómico.

Em Aléxis, figuras como o general Fócion ou o orador Demades são frequentemente visadas não pelas suas moções na Eclésia, mas pela sua ostentação, pelos seus hábitos alimentares ou pelas suas alianças com cortesãs (cf. Aléxis, fr. 25 K-A)[28]. Antífanes e Mnesímaco, por sua vez, desenvolvem uma severa crítica à cavalaria ateniense (*hippeis*), classe tradicionalmente oligárquica e pró-espartana. No fragmento 4 K–A de Mnesímaco (da peça *Philippos*), o ataque nominal funde-se com a crítica à geopolítica contemporânea, satirizando os partidários de Filipe II da Macedónia infiltrados no tecido social ateniense, de modo que o nome individual começa aqui a funcionar como um índice de desvio cultural e ideológico[29].

3. Comédia Nova: A reconfiguração tipológica e os nomes falantes

3.1. *Menandro e a interiorização do conflito no oikos*

Na Comédia Nova (*Nea*), consolidada sob os regimes oligárquicos macedónicos de Demétrio de Faleros (317–307 a. C.), a liberdade de expressão política (*parrhesia*) sofre restrições severas e o espaço cívico da Ágora recua face à soberania doméstica do *oikos*[30]. Em Menandro, Filémon e Dífilo, a onomástica do regime A torna-se excecional enquanto mecanismo de identificação de cidadãos históricos vivos, deixando de constituir o procedimento dominante da construção cómica — sem que, como se verá, desapareça por completo.

O grau de comprometimento político de Menandro tem sido diretamente equacionado pela investigação internacional mais recente, e a controvérsia que daí resulta é instrutiva para a tese deste artigo. Susan Lape defende uma tese maximalista, segundo a qual Menandro comentaria de forma "ousada, específica e crítica" os tempos tumultuosos em que viveu, com recurso aos instrumentos indiretos da Comédia Nova[31]. A receção crítica desta tese é, contudo, significativamente mais cautelosa. A recensão de referência do livro reconhece o mérito de Lape em demonstrar o empenhamento dos dramaturgos da *Nea* num processo de negociação política e cultural substancial, mas nota que a autora nunca

[28] Aléxis, fr. 25 K-A. Ver Arnott (1996a).
[29] Mnesímaco, fr. 4 K-A. (*Philippos*). Ver Papachrysostomou (2008). Sobre a persistência da alusão política na *Mese* em geral, cf. também Konstantakos (2015, pp. 159–198).
[30] Sobre as restrições à liberdade de expressão política e a reconfiguração institucional de Atenas sob o regime de Demétrio de Faleros, ver O'Sullivan (2009) e O'Sullivan (2015, pp. 48–79).
[31] Lape (2004).

reconhece que a comédia conservada de Menandro é consistentemente "comedida" (*tame*) em comparação com os restos, mais fragmentários mas bem mais "ardentes" (*fiery*), de Tímocles e de Filípides[32] — formulação que corrobora, com a autoridade de uma recensão especializada independente, precisamente a curva de intensidade decrescente entre a Média mais agressiva e a Nova mais contida que este artigo procura documentar. Petrides, por seu turno, aborda a questão por via distinta, sublinhando a intertextualidade performativa da *Nea* com a tradição dramática anterior, incluindo os ecos residuais que a máscara e a caracterização física das personagens menandrinas podem preservar de forma cifrada[33].

Uma confirmação preliminar e particularmente concreta desta hipótese de continuidade contida encontra-se entre as primeiras peças representadas por Menandro. Da *Methe* (*A Bebedeira*), sobrevive um único discurso substancial, que a tradição biográfica e a crítica moderna identificam como um ataque direto, "à maneira de Aristófanes", ao político Calimedonte — precisamente o mesmo alvo já satirizado, na Comédia Média, tanto por Tímocles como por Aléxis[34]. Esta recorrência do mesmo político como alvo em três poetas situados em momentos sucessivos e distintos da transição entre a Comédia Média e a Comédia Nova constitui um dos elos mais concretos de toda a continuidade que este artigo procura demonstrar. Um único indivíduo histórico, satirizado por Tímocles, por Aléxis e pelo jovem Menandro, documenta empiricamente que a fronteira entre os dois períodos não é uma rutura súbita, mas um contínuo de intensidade decrescente.

A dimensão ideológica do nome próprio é, contudo, preservada graças à sua semantização tipológica. Menandro recorre sistematicamente aos chamados "nomes falantes" (*onomata lalounta*[35]). O nome da personagem deixa de indexar uma pessoa real para passar a codificar rigidamente a sua função dramática, o seu estatuto jurídico e o seu temperamento moral. Assim, o cidadão autoritário, ou o ancião, surge sob nomes como *Demeas* — intimamente ligado a *demos*, sugerindo o homem público e o cidadão tradicional — ou *Chremes*, associado aos negócios e à acumulação de riqueza. O misantropo encontra a sua expressão paradigmática em *Cnémon* (em *Dyskolos*), cuja raiz etimológica evoca a aspereza, a crista montanhosa e a rigidez da rocha, espelhando visual e psicologicamente a sua recusa em participar na reciprocidade cívica e na solidariedade comunitária. O jovem impulsivo, por seu turno, aparece sob nomes como *Clínias* ou *Cástrato*, associados estruturalmente a dinâmicas de paixão e atividade militar. Por fim, a escravatura e a origem geográfica encontram expressão em nomes como *Getas* (originário da tribo dos

[32] Major (2004).
[33] Petrides (2014).
[34] Arnott (1996b), ad loc.
[35] Sobre a convenção dos nomes falantes em Menandro e a sua função de tipificação moral e social, ver Hunter (1985), especialmente sobre a onomástica de carácter.

Getas/Trácia) ou *Davos* (da Dácia), casos em que o nome atua como um marcador absoluto de exclusão jurídica, étnica e social dentro do microcosmo dramático.

Com a inclusão de Dífilo de Sinope e Filémon de Siracusa, o quadro da Comédia Nova (*Nea*) fica filologicamente completo. Juntamente com Menandro, formavam a tríade canónica da produção helenística (triunvirato consagrado mais tarde pela receção romana de Plauto e Terêncio). A importância deles para a nossa tese é central, na medida em que, enquanto Menandro aposta numa interiorização burguesa e psicológica requintada, Filémon e Dífilo mantêm uma ligação mais telúrica, dinâmica e, por vezes, politicamente alusiva, servindo de testemunho sobre como a tipificação também absorveu a crítica de costumes e a memória da sátira.

3.2. *Filémon de Siracusa: A concorrência cívica e a moralização do tipo social*

Embora a posteridade tenha privilegiado o cânone menandrino, Filémon de Siracusa (c. 362–262 a. C.) foi, no contexto das competições dramáticas das Leneias e das Grandes Dionísias, o autor mais laureado da Comédia Nova, derrotando Menandro repetidas vezes. A sua produção, originária da periferia siciliana mas perfeitamente integrada no ecossistema ateniense, oferece uma perspetiva crucial para a tese da continuidade transformativa da onomástica. Em Filémon, a evacuação do *onomasti komoidein* clássico dá lugar a uma onomástica gnómica e moralizante.

A análise dos fragmentos de Filémon revela que o nome próprio deixa de individuar o agente político da *polis* para passar a catalogar desvios éticos universais que, implicitamente, desestabilizam o tecido social helenístico. Na comédia *Adelphoi* (*Os Irmãos*, fr. 4 K–A), Filémon reconverte a agressividade iâmbica numa reflexão sobre a decadência dos costumes urbanos, operando mediante tipos fixos cujos nomes falantes antecipam o temperamento das personagens[36].

A sua vertente de crítica socioeconómica manifesta-se com acuidade na peça *Emporos* (*O Mercador*, adaptada mais tarde por Plauto na *Mercator*). Aqui, a onomástica deixa de visar o estratego e foca-se na figura do comerciante rico, do explorador e do parasita (*parasitos*). O nome próprio transmuta-se num operador de tipificação moral. Filémon utiliza nomes como *Charinus* ou *Demipho* não para indexar cidadãos reais, mas para submeter a elite mercantil helenística a um escrutínio ético severo, demonstrando que a comédia, ao fixar o tipo do avarento ou do jovem dissoluto, continua a exercer um papel de policiamento moral e social que antes pertencia à invetiva nominal direta da *Archaia*.

[36] Filémon, fr. 4 K–A (*Adelphoi*). Ver Kassel & Austin (1989). Para a relação entre Filémon e a comédia romana, cf. Hunter (1985).

3.3. *Dífilo de Sinope: O dinamismo da ação e as reminiscências da sátira iónica*

Natural de Sinope, na costa do Mar Negro, Dífilo (c. 350–290 a. C.) introduz na Comédia Nova uma tonalidade estética marcadamente distinta da sobriedade de Menandro. A sua produção caracteriza-se pela vivacidade das tramas, pelo recurso a elementos farsescos e, fundamentalmente, pela preservação de uma atmosfera mais próxima da Comédia Média e da tradição iâmbica iónica. Na sua obra, a onomástica política sofre uma reconfiguração peculiar, com a deslocação do alvo cívico para o alvo cultural e profissional.

O traço mais marcante da onomástica de Dífilo reside na sua obsessão em catalogar e ridicularizar tipos marginais da sociedade urbana, nomeadamente cozinheiros (*mageiroi*), cortesãs (*hetairai*) e parasitas. Na comédia *Synoris* (fr. 73 e 74 K–A), dedicada a flagelar a conduta de uma famosa cortesã contemporânea, Dífilo demonstra que a nomeação de figuras vivas do tecido social não desaparecera por completo, mas fora deslocada da esfera institucional da Eclésia para a esfera marginal dos prazeres urbanos.

Ademais, no seu *Sappho* (fr. 71 K–A), Dífilo promove um anacronismo onomástico deliberado ao colocar em cena os poetas Arquíloco e Hipónax como pretendentes da poetisa de Lesbos. Ao trazer para o palco da Comédia Nova os pais fundadores do iambo e da invetiva nominal pura, Dífilo opera uma refinada operação de metateatralidade, resgatando os nomes arquetípicos do *psogos* (ataque pessoal) para sinalizar visual e nominalmente ao público que a sua comédia, apesar das restrições políticas da era macedónica, se reconhecia como herdeira legítima da agressividade verbal e da liberdade performativa da Comédia Antiga[37].

O *terminus ad quem* seguro de todo o levantamento deste artigo é fixado por Filípides de Céfale, o único, dos grandes nomes da Comédia Nova, que pratica com segurança a nomeação política direta — fazendo-o, precisamente, como exceção deliberada e conscientemente arcaizante, e não como norma do género. O seu ataque ao político Estratocles (fr. 25 K-A) é datável com segurança de 302 a. C. por via do episódio calendárico narrado por Plutarco, e constitui o último registo seguro de *onomasti komoidein* plenamente nominal em todo o *corpus* estudado por este artigo, da Comédia Antiga à Comédia Nova[38]. Este ataque de 302 a. C. funciona, na economia argumentativa deste artigo, como o par simétrico do primeiro caso seguro do fenómeno — o de Cratino contra Péricles, na década de 430 a. C. —, delimitando com precisão filológica os dois extremos cronológicos de um mesmo fenómeno em transformação contínua ao longo de mais de um século.

Importa, por fim, esclarecer expressamente por que razão o fr. 101 K-A de Dífilo de Sinope, que estabelece um paralelo sentencioso entre o juramento da cortesã e o do político, não compete com Filípides pelo estatuto de último registo do regime A, apesar de a sua

[37] Dífilo, fr. 71 e 73 K–A (*Sappho* / *Synoris*). Ver Kassel & Austin (1989). Sobre a atmosfera iâmbica em Dífilo, cf. Orfanokos (2014).

[38] Filípides, fr. 25 K-A, apud Plutarco, *Vita Demetrii* 12. Sobre a datação de 302 a. C., ver Kassel & Austin (1989).

datação ser provavelmente ainda mais tardia. A razão é categorial, e não cronológica — o fragmento de Dífilo não nomeia nenhum político específico, generalizando antes a figura do *dēmēgóros* enquanto categoria estrutural de desconfiança; falta-lhe, por isso, o elemento nominal que define o regime A tal como aqui se propôs. Dífilo prolonga o tema e a desconfiança que a onomástica política originou, mas já não pratica, ele próprio, a onomástica direta — constitui, precisamente por isso, um caso exemplar do regime B, e não mais um registo do regime A. Esta distinção entre a sobrevivência do tema e a sobrevivência do mecanismo onomástico estrito é, também aqui, o que permite a este artigo sustentar a continuidade transformativa. O *onomasti komoidein* não desaparece, mas perde progressivamente a centralidade e a frequência que assumira na Comédia Antiga, reaparecendo de forma pontual e sob configurações transformadas na Comédia Média e na Comédia Nova.

3.4. Memória residual e ecos de contemporaneidade

Apesar da hegemonia da tipificação e da caracterologia, a Comédia Nova conserva vestígios fragmentários que atestam a persistência de uma memória histórica da velha sátira. Na obra inicial de Menandro, detetam-se alusões indiretas a figuras do poder helenístico. Na peça *Orge* (*A Ira*, 316 a. C.), a crítica identifica possíveis alusões veladas ao contexto repressivo da guarnição macedónica então instalada em Muníquia (Menandro, fr. 302 K-A) — uma leitura debatida, que este estudo regista com a devida cautela filológica, dada a natureza fragmentária e a ausência de contexto dramático seguro. Estes ecos não constituem um sistema orgânico de *onomasti komoidein*, mas funcionam como "fósseis performativos": piscadelas de olho ao público que sinalizam que o teatro, mesmo domesticado na sua estrutura formal, ainda guarda na sua herança genética a memória cívica e o pendor crítico de Aristófanes e Cratino.

Conclusão

A análise diacrónica desenvolvida ao longo deste estudo permite propor uma reavaliação estrutural da função da onomástica política na comédia grega, contrariando as interpretações tradicionais que descrevem a evolução do género como um mero processo de progressiva despolitização. Os dados textuais e fragmentários disponíveis sugerem antes uma trajetória contínua de transformação funcional, na qual a dimensão política do nome próprio não desaparece, mas sofre sucessivas reconfigurações formais e semânticas.

O nome próprio no teatro ático atravessou três regimes semiológicos sucessivos e historicamente relacionados. Na Comédia Antiga vigora um *regime referencial-performativo*, assente na invetiva nominal direta (*onomasti komoidein* / *psogos*), praticado por autores como Cratino, Hermipo, Êupolis, Aristófanes, Frínico, Teleclides e Platão Cómico.

Na Comédia Média, esse regime dá lugar a um *regime inferencial-contextual*, caracterizado pela sobrevivência fragmentária da onomástica política e pela sua ativação pontual em momentos de crise (*res politicae temporis per onomasticam comoediam*), como demonstram os casos de Tímocles, Henióco, Aléxis, Antífanes e Mnesímaco. Por fim, na Comédia Nova instaura-se um *regime semântico-tipológico*, no qual a onomástica política se cristaliza nos chamados nomes falantes (*onomata lalounta* / *nomina loquentia*) e nos tipos sociais que estruturam a produção de Menandro, Filémon e Dífilo.

A tipificação social da Comédia Nova não representa, portanto, uma rutura abrupta com a tradição do *onomasti komoidein*, mas sim a sua última metamorfose funcional dentro de um sistema evolutivo contínuo. A comédia grega não abandona a política do nome, muito pelo contrário, ela transforma a sua forma de existência, deslocando-a do indivíduo para a estrutura, do nome próprio para o tipo, e da invetiva direta na Ágora para a memória residual da crítica social no interior do *oikos*.

Deste modo, os dados fragmentários desautorizam a tese tradicional de um esvaziamento político ou de uma amputação histórica com o crepúsculo da *Archaia*. Em vez disso, a prática do *onomasti komoidein sensu stricto* — o regime A — dá lugar, ao longo da Comédia Média e Nova, a formas derivadas e funcionalmente análogas de referência política — o regime B —, num processo de deslocamento — e não de extinção — da conjuntura individual na Ágora para as estruturas mais estáveis do *oikos*. Esta transição não representa uma rutura traumática, antes uma reconfiguração funcional, na qual a tipificação social da Comédia Nova não prolonga literalmente o *onomasti komoidein*, mas preserva, sob a forma do tipo social, parte da sua função crítica original, ainda que de modo indireto, não sistemático e dependente da capacidade interpretativa do público.

Referências bibliográficas

Apostolakis, K. (2019). *Timocles: Introduction, Translation, Commentary* (FrC 21). Verlag Antike.

Arnott, W. G. (1996a). *Alexis: The Fragments. A Commentary*. Cambridge University Press.

Arnott, W. G. (1996b). *Menander: Volume II*. Harvard University Press.

Bagordo, A. (2013). *Teleklides. Einleitung, Übersetzung, Kommentar* (FrC 4). Verlag Antike.

Bakola, E. (2010). *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford University Press.

Bianchi, F. P. (Ed.). (2016). *Cratino: Archilochoi – Empipramenoi (frr. 1–68). Introduzione, traduzione, commento*. Verlag Antike.

Bianchi, F. P. (Ed.). (2017). *Cratino. Introduzione e testimonianze*. Verlag Antike.

Biles, Z. P., & Olson, S. D. (2025). *Aristophanes. Knights*. Cambridge University Press.

Carrizo, S. E. (2025). Haciendo enemigos: Pericles en la comedia de Cratino y la construcción cómica del ἐχθρός. *CFC(egi)*, *35*, 209–228.

Comentale, N. (2017). *Hermippos*. Verlag Antike.

Degani, E. (1993). Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia. In J. M. Bremer, & E. W. Handley (Eds.), *Aristophane* (pp. 1–49). Fondation Hardt.

Hunter, R. L. (1985). *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge University Press.

Kassel, R., & Austin, C. (Eds.). (1983). *Poetae Comici Graeci (PCG)*, Vol. IV. De Gruyter.

Kassel, R., & Austin, C. (Eds.). (1986). *Poetae Comici Graeci (PCG)*, Vol. V. De Gruyter.

Kassel, R., & Austin, C. (Eds.). (1989). *Poetae Comici Graeci (PCG)*, Vol. VII. De Gruyter.

Konstantakos, I. M. (2015). Tendencies and Variety in Middle Comedy. In S. Chronopoulos, & C. Orth (Eds.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie* (pp. 159–198). Verlag Antike.

Lape, S. (2004). *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*. Princeton University Press.

Major, W. E. (2004). Review of the book *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, by S. Lape. *Bryn Mawr Classical Review*, 2004.06.39. https://bmcr.brynmawr.edu/2004/2004.06.39/

Mastellari, V. (2016). Political Allusions in Middle Comedy Fragments. *Trends in Classics*, *8*(2), 210–234.

Nesselrath, H.-G. (1990). *Die attische Mittlere Komödie: Ihre Stellung innerhalb der antiken Literatur- und Theatergeschichte*. De Gruyter.

Olson, S. D. (2007). *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford University Press.

Olson, S. D. (2015). *Eupolis* (vol. 2) (FrC 8.2). Verlag Antike.

Olson, S. D. (2016). *Eupolis: Heilotes – Chrysoun Genos (Frr. 147–325)* (FrC 8.3). Verlag Antike.

Olson, S. D. (2017). *Eupolis* (vol. 1) (FrC 8.1). Verlag Antike.

Orfanokos, G. (2014). *Diphilos of Sinope and the Traditions of New Comedy*. Academy of Athens.

O'Sullivan, L. (2009). *The Regime of Demetrius of Phalerum in Athens, 317–307 BCE: A Philosopher in Politics*. Brill.

O'Sullivan, L. (2015). Parrhēsia and Censorship in the Polis and the Symposium: An Exploration of Hyperides, *Against Philippides* 3. In H. Baltussen, & P. J. Davis (Eds.), *The Art of Veiled Speech: Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes* (pp. 48–79). University of Pennsylvania Press.

Papachrysostomou, A. (2008). *Mnesimachus and Mnesimachus Comicus: Introduction, Translation, Commentary* (FrC 7). Verlag Antike.

Petrides, A. K. (2014). *Menander, New Comedy and the Visual*. Cambridge University Press.

Rosen, R. M. (1988). *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Scholars Press.

Sidwell, K. (2000). From Old to Middle to New? Aristotle's Poetics and the History of Athenian Comedy. In D. Harvey, & J. Wilkins (Eds.), *The Rivals of Aristophanes* (pp. 247–258). Duckworth and The Classical Press of Wales.

Sidwell, K. (2009). *Aristophanes the Democrat: The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge University Press.

Sidwell, K. (2014). Fourth-Century Comedy before Menander. In M. Revermann (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (pp. 60–78). Cambridge University Press.

Sommerstein, A. H. (1996). How to Avoid Being a *Komodoumenos*. *Classical Quarterly*, *46*(2), 327–356.

Stadter, P. A. (1989). *A Commentary on Plutarch's Pericles*. University of North Carolina Press.

Storey, I. C. (2003). *Eupolis: Poet of Old Comedy*. Oxford University Press.

Webster, T. B. L. (1953). *Studies in Later Greek Comedy*. Manchester University Press.

Zanetto, G. (2000). Plutarco e la commedia. In I. Gallo, & C. Moreschini (Eds.), *I generi letterari in Plutarco* (pp. 319–333). M. D'Auria.